

# Verletzung und Heilung

## Fäden als künstlerisches Medium bei Annegret Soltau

Erschienen in: Fäden

Von: Teresa Jungwirth

Die Frau scheint zu schreien. Ihr Mund ist weit geöffnet, die Augen geschlossen, das Gesicht umspinnen von einem Fadengeflecht, aus dem sie sich mit erhobenen Händen zu befreien versucht. Mit dem Bild warb die Artgallery Vancouver 2008 für eine Ausstellung feministischer Kunst (Abb. 1).<sup>1</sup> Das Foto auf dem Plakat stammt aus einer Performance der Darmstädter Künstlerin Annegret Soltau, und es verkörpert sinnbildlich die Macht des Fadens als schmerzendes, verletzendes, aber auch heilendes und zur Befreiung führendes Medium, das besonders im feministischen Diskurs als künstlerisches Material Bedeutung erlangt. Annegret Soltau steht wie keine zweite für die Verbindung des Fadens mit dem weiblichen Körper. Mit dem Faden umwickelt sie Menschen, vernäht fotografische Körperfragmente und arbeitet mit den Fäden – sowohl realer wie symbolischer – Spinnweben.

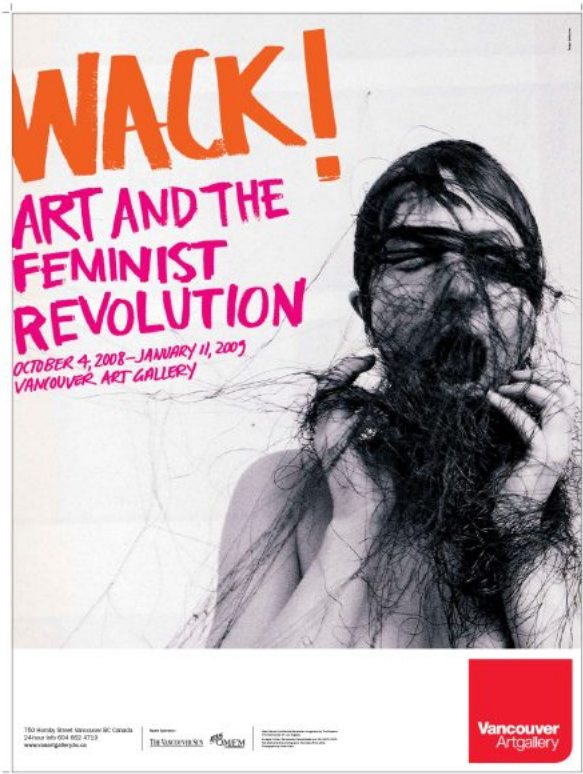


Abb. 1: Plakat der Vancouver Artgallery für die Ausstellung „WACK! Art and the Feminist Revolution“ (2008) mit dem Motiv von Annegret Soltaus Werk „Permanente Demonstration #3“ (1976) © Archiv Soltau / VG BildKunst, Bonn 2006

### *Von der Linie zum Faden*

Schon ihre frühen Zeichnungen und Radierungen zeigen mit filigranen Linien eingesponnene Frauenköpfe. In den 1970er-Jahren beginnt Annegret Soltau, die Linie aus den grafischen Arbeiten in den dreidimensionalen Raum zu überführen. Sie zeichnet nicht mehr mit dem Bleistift auf Papier oder der Radiernadel auf Kupferplatten, sondern mit Nähgarn auf dem menschlichen Körper. Mit dem Faden möchte sie die Linien körperlich erfahrbar machen.<sup>2</sup> In Performances unter dem Titel *Permanente Demonstration* umwickelt sie Galeriebesucher:innen, die sich freiwillig dazu bereit erklärt haben, mit schwarzem Nähgarn. Die Linien der Fäden überziehen Gesichter und Körper, verdichten sich im Laufe der Aktion, bis die Person unkenntlich und damit symbolisch ausgelöscht wird (Abb. 2). Durch das Garn werden die Personen einerseits wie in einen Kokon eingewickelt, andererseits auch miteinander verbunden, sodass selbst kleinste Bewegungen der Beteiligten sich auf die Körper der anderen übertragen. Die Analogie des Fadengespinsts zu menschlichen Beziehungen sei beabsichtigt, erklärt Soltau: „Wenn der Eine einen Schritt macht, verletzt er oft den Anderen oder engt ihn ein. Das können Sie übertragen ins Reale, diese Symbolik.“<sup>3</sup> Einer der Eingewickelten, Soltaus Ehemann Baldur Greiner, berichtet später, wie der stramm gespannte Faden in die Haut einschneidet, sodass es schmerzt. Nach der „Befreiung“ aus dem Gespinst mit Hilfe einer Schere bleiben rote Linien auf der Haut sichtbar.<sup>4</sup>



Abb. 2: Annegret Soltau, „Permanente Demonstration“, Performance in der Galerie Kunstwerkstatt, Darmstadt 21.01.1976 © Heide Kratz / Archiv Soltau

Aus dem filigranen Faden wird in Annegret Soltaus Performance ein wirkmächtiges Gespinnst,<sup>5</sup> das Menschen gleichermaßen einschnürt und damit von der Umgebung abschließt, aber auch zusammenbringt und voneinander abhängig macht – eine Aktion, die sowohl Beteiligte als auch Zuschauende im Innersten berührt, bei manchen Empörung, bei anderen erotische Phantasien evoziert, in jedem Fall aufwühlt.<sup>6</sup> In einer derartigen „Visualisierung von Beklemmung und [der] Notwendigkeit sich daraus zu befreien“ erkennt die Kuratorin und Sammlerin feministischer Kunst Gabriele Schor einen vielfach wiederkehrenden „eindrucksvollen ästhetischen Topos der feministischen Kunst“.<sup>7</sup> Auch andere Künstlerinnen wie Sonia Andrade, Renate Eisenegger, Margot Pilz oder Elaine Shemilt rekurren mit ihren Arbeiten auf das Bild des eingeschnürten weiblichen Körpers, umwickeln Köpfe und Leiber mit Bändern und Schnüren. Doch nur bei Soltau gehört die Befreiung zum Konzept. Die Schere liegt von vornherein bereit, um eine Schneise durch das schmerzende Faden-Dickicht zu schlagen. Die Künstlerin verbindet damit eine politische Botschaft, in der sich die konkrete Materialität des Fadens auch symbolisch und metaphorisch verdichtet: „Ich wollte zeigen, dass sich Frauen aus den Fängen des Patriarchats selbst befreien können.“<sup>8</sup>

### *Spinnennetze*

Zu den archaischen Ursprüngen des Fadens begibt sich Annegret Soltau, als sie Ende der 1970er-Jahre Spinnweben auf dem Dachboden aufsammelt, sie auf weißem Papier fixiert<sup>9</sup> und unter dem Titel *Materialzeichnung „Spinne“* (Abb. 3) ausstellt. In Analogie zum Netz der Spinne zieht sie außerdem Fäden durch eine Ecke des Galerieraums und spinnt damit das Mobiliar und eine Schaufensterpuppe in eine Netzstruktur ein. Der Faden adressiert dabei zugleich die Wirkmächtigkeit des Insekts wie auch das Leid seiner Opfer. Leena Crasemann beschreibt diese Ambiguität:

Erschafft das Spinnentier mit jedem gesponnenen Netz ein einzigartiges Muster, ein unikales Fadengebilde, das vor allem dazu dient, andere Tiere zu töten, so ist das schöpferische, konstruktive Moment beim Spinnenfaden unmittelbar an dessen zerstörerische, destruktive Kraft gebunden. Diese positiv wie negativ semantisierte Ambiguität des Fadens zwischen Konstruktion und Dekonstruktion wohnt auch Soltaus Arbeiten inne.<sup>10</sup>

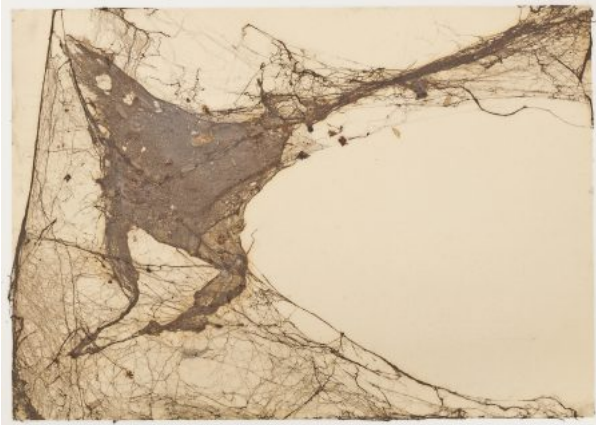


Abb. 3: Annegret Soltau, „Spinne#12“ (1978), 50×60 cm © Archiv Soltau / VG Bild-Kunst, Bonn 2006

So entsteht bei den performativen Umwicklungen von Personen nicht nur schmerzhaftes Bedrängnis, sondern auch Vernetzung, im wörtlichen wie im metaphorischen Sinn. Mehrdimensionale Verbindungen – Fangnetze, Schienennetze, Datennetze, soziale Netzwerke, neuronale Netze – bestimmen unsere Vorstellungen von der Welt und öffnen Räume unseres Handelns. Die Grundstruktur des aus Fäden geknüpften Netzes dient gleichermaßen als Jagd-Werkzeug, Einkaufsbeutel und Gedankenmodell.

### *Fotoübernahmen*

Parallel zu den Performances und der Beschäftigung mit den Spinnennetzen entstehen Soltaus erste Fotoübernahmen. Fotos von ihrem eigenen Gesicht ergänzt sie um aufgestickte Fadenlinien (Abb. 4). Anders als in der organisch verwobenen Netzstruktur, durchziehen die genähten Linien gerade und exakt das Gesicht und folgen einer geometrischen Ordnung. Sie betonen einzelne Gesichtspartien, setzen Akzente auf Mund oder Augen, verfremden das Antlitz und schaffen gleichzeitig eine Distanz zu den Betrachtenden, für die das Gesicht nun hinter einem Faden-Gitter zurücktritt. Bedrückend erscheint dabei die geradezu körperlich spürbare Vorstellung, wie die Nadel, die den Faden führt, durch das – die Haut repräsentierende – Fotopapier sticht. Lippen und Augenlider werden dabei verletzt und in eine erstarrte Form genötigt, weil jede Bewegung schmerzhaft wäre. Auf der Rückseite der Fotoübernahmen entsteht gleichzeitig eine völlig neue, fast abstrakte Struktur. Sie mutet im Kontrast zum geometrisch eingehegten Gesicht wie eine kreative Befreiung an.

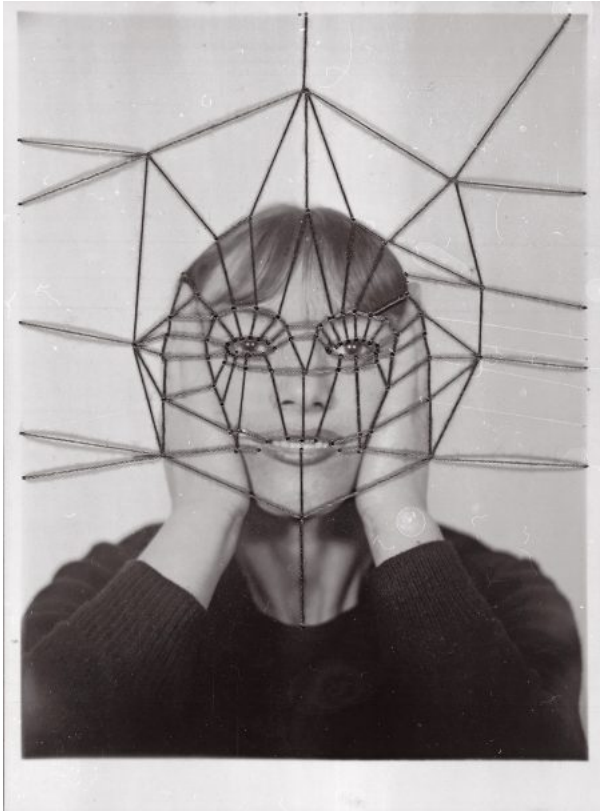


Abb. 4: Annegret Soltau, „Verspannungen“ (1975),  
Fotoübernähung, 12×9 cm © Archiv Soltau / VG Bild-  
Kunst, Bonn 2006

Mit ihren Übernähungen ist Annegret Soltau von Anfang an weit entfernt vom hergebrachten Verständnis des Fadens als Medium sogenannter Textilkunst. Anders als beim Weben, Stricken, Häkeln oder Klöppeln durchläuft der Faden bei Soltau keine durch die Technik vorgegebene Bahn der Verarbeitung, sondern wird in der Hand der Künstlerin zum Mittel freien Gestaltens.

Die Methode des Übernähens oder Überstickens wird mittlerweile auch von anderen Künstler:innen genutzt, um gezeichnete oder fotografische Motive zu verfremden. Ende der 1970er-Jahre übernäht zum Beispiel Veronika Dreier ihre Portraitfotos, bis das eigene Gesicht völlig von Fäden verdeckt ist (Abb. 5). Im Katalog der Sammlung Verbund kommentiert Christa Steinle die Bedeutungsebene dieses Prozesses: „Die erzwungene Tätigkeit der Frau als Näherin hat zur Auslöschung bzw. Selbstausslöschung der Frau als Künstlerin geführt.“<sup>11</sup>



Abb. 5: Veronika Dreier, „Vernähungen“ (1978), 4 S/  
 W Fotografien, je 12,7×12,7 cm © Veronika Dreier /  
 Courtesy Sammlung VERBUND, Wien

Auch einzelne männliche Künstler bedienen sich des Fadens. So verwendet Jochen Flinzer seit den 1980er-Jahren den Faden als Zeichenstift, indem er zum Beispiel Lottoscheine oder Motive aus Zeitschriften, Rätsel- und Comic-Heften überstickt. Dabei greift er auf Alltagsmaterialien zurück und „benutzt die kollektive Haut als Leinwand“. <sup>12</sup> Eigene Körpererfahrungen fließen in die Arbeit mit dem Faden ein, wenn Flinzer etwa Kontaktanzeigen aus einem Schwulenmagazin überstickt und dabei ein abstraktes Fadenbild auf der Rückseite entstehen lässt. Auch in dieser Fadenkunst erblickt Cornelia Gockel Elemente von Schmerz und Verwundung:

Stich für Stich führt Jochen Flinzer die Nadel, dringt damit in das Gewebe ein, bis sich die Fäden nach und nach zu einem Bild verdichten. Die Obsession, mit der er diese Handarbeit betreibt, weckt sexuelle Assoziationen und erinnert an die Kunst des Tätowierens, bei der die Haut mit einer Nadel penetriert werden muss, um dort ein Bild oder einen Schriftzug anzubringen. <sup>13</sup>

Eine ganz andere Funktion erfüllt der Faden in den Arbeiten des pakistanischen Künstlers Zulfikar Ali Bhutto. Er verwendet textile Materialien, um im Kontext von muslimischer Kultur und Gay Communities mit Genderstereotypen zu spielen. In der Serie *Mussalmaan Musclemen* druckt er Fotos aus einem Trainingsbuch für Bodybuilder auf Stoffbahnen und überstickt sie mit farbenfrohem Garn (Abb. 6). Dabei benutzt er bewusst die feminin konnotierte Praxis des Stickens, um die Weichheit hinter den Muskeln zu zeigen: „I [...] create my own version of masculinity, making new men out of old ones and toppling the very serious and robust pride behind body building and inserting elements of humor and playfulness.“ <sup>14</sup>



Abb. 6: Zulfikar Ali Bhutto, „Arnold in Chainmail“ (2016), Tintenstrahldruck auf Baumwolle, überstickt, 12,7×12,7 cm © Zulfikar Ali Bhutto, <https://www.zulfikaralibhuttoart.org/mussalmaanmusclemen>

### *Fotovernähungen*

Wie Bhutto arbeitet auch Soltau mit dem Faden gegen genderstereotype Darstellungskonventionen an. Wo Bhutto das Bild vom starken Muskelmann mit bunter Stickerei konterkariert, verweigert Soltau den Blick auf den Frauenleib als Objekt heteromännlicher Begierde. Dies wird besonders in den Fotovernähungen, ihrer zentralen Werkgruppe, erkennbar. Darin collagiert sie fragmentierte Fotografien mit Hilfe des Fadens zu neuen Entitäten. In diesen Kompositionen bearbeitet Soltau – wie in ihrem gesamten Oeuvre – vorwiegend autobiografische Themen wie Schwangerschaft, Mutterschaft, Generationenbeziehungen und das Erforschen der eigenen Identität. Sie dekonstruiert Fotografien von Gesichtern und Körpern (meist ihre eigenen oder die von Familienmitgliedern), indem sie sie zerreißt und in veränderter Form zusammennäht.

In der Serie *generativ* zeigt sie vier Frauengenerationen: sie selbst, flankiert von Tochter, Mutter und Großmutter (Abb. 7).<sup>15</sup> An den Figuren klaffen aufgerissene Wunden, die durch sichtbare Nähte mit schwarzem Polyestergerarn zusammengehalten werden. Nichts wird versteckt oder beschönigt. Die Verletzungen und ihre Vernähungen bleiben sichtbare Bestandteile der Personen. Im Bereich der Oberkörper und Köpfe vermischen sich die Generationen. Das Innere wurde aus den Leibern herausgerissen und in andere Körper eingesetzt. Die älteste Frau erhält die Brüste der jüngsten und umgekehrt. Die vertauschten Augenpartien lassen sich kaum noch zuordnen.



Abb. 7: Annegret Soltau, „generativ – selbst mit Tochter, Mutter und Großmutter, 110“ (1994–2005), Fotovernähung, 262×381 cm © Archiv Soltau / VG Bild-Kunst, Bonn 2006

Was dabei herauskommt, ist irritierend. Die Arbeiten der *generativ*-Serie wurden in der Vergangenheit immer wieder abgelehnt, zensiert und zugehängt.<sup>16</sup> Die Irritation entsteht auf mehreren Ebenen. Die weiblichen Körper entsprechen keinem gängigen Schönheitsideal. Die Gesichter bekommen durch die Montage eine fratzenhafte Anmutung. Die Körper sind versehrt. Und auch dem Bild wird Gewalt angetan. Dabei ist der Faden einerseits Medium der Heilung, mit dem Wunden – einer chirurgischen Operation gleich – verschlossen werden. Gleichzeitig offenbaren die bewusst sichtbar angelegten Nähte erst das Ausmaß von Verletzung, das den – durch die Fotografien repräsentierten – Körpern zugefügt wurde. Das Durchstechen der Fotografien mit der Nadel, die dem Faden den Weg bahnt, löst neue Verletzungen der im Fotokarton inkorporierten Haut aus.

Der Philosoph Gernot Böhme erinnert angesichts von Soltaus Fotoübernähungen an die bildkulturelle Tradition des Abbilds als Repräsentation der Person. Mit dem Zerreißen und Durchstechen der Fotografie, dem Verletzten des Abbilds, werde auch die Achtung vor der abgebildeten Person verletzt.<sup>17</sup> Soltaus aus Fragmenten zusammengesetzte Körperbilder sind für Böhme die Verbildlichung eines gesellschaftlich längst existenten „modernen Frankensteinismus“, der sich der Möglichkeiten heutiger Chirurgie bedient: „Der Körper als natürliche Gegebenheit wird nicht mehr hingenommen. Die menschliche Natur steht zur Disposition.“<sup>18</sup> Tatsächlich assistierte Annegret Soltau beim Aufschneiden von Körpern und beim Vernähen echter Wunden, als sie ihr Kunststudium zeitweise durch einen Job in der Praxis eines Unfallarztes finanzierte.<sup>19</sup> Einen direkten Zusammenhang zu ihrer Kunst will sie nicht herstellen, aber die Erinnerungen an die teils martialischen chirurgischen Eingriffe sind auch Jahrzehnte später präsent.<sup>20</sup> Bei der Beschreibung ihrer Arbeitsweise grenzt sie die Dekonstruktion der Fotos von der bloßen Zerstörung ab. Sie legt Wert darauf, dass sie Fotos nicht einfach zer-reißt, sondern Teile aus-reißt. Ja, die seien dann verletzt, aber nie ganz zerrissen, erzählt sie im Artist-Talk des ZKM Karlsruhe. Und mittels des Fadens werden die Teile in einen neuen Körper-Kontext integriert, also „wie Flicker eingesetzt [...], aber nicht wie im Handarbeitsunterricht, sondern viel gröber. Von einer Handarbeitslehrerin würde ich eine Fünf bekommen“ – vermutet Soltau und lacht.<sup>21</sup>

## References

---

1. Die Ausstellung *WACK! Art and the Feminist Revolution* gilt als Meilenstein der feministischen Kunstbewegung. Sie tourte von 2007 bis 2009 durch die USA und Kanada. Vgl. Gabriele Schor, „Die feministische Avantgarde. Eine radikale Umwertung der Werte“, in *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er Jahre*, hg. v. Ders. (Prestel, 2025), 13–61, hier 15.
2. Soltau erläutert ihre Arbeitsweise im Artist Talk des ZKM Karlsruhe am 18.11.2017, <https://zkm.de/de/media/videos/artist-talks-feministische-avantgarde-der-1970er-jahre> (im Video ab: 01:08:40).
3. Video der Kunsthalle Karlsruhe vom 18.05.2025: <https://www.facebook.com/KunsthalleKa/videos/annegret-soltau-permanente-demonstration-1911976/1665731337445252/>.
4. Annegret Soltau, *Ich war total suchend. Biografische Aufzeichnungen erzählt von Baldur Greiner* (Weststätt, 2013), 103.
5. Bei einem Reenactment der Performance im Frankfurter Städel-Museum 2025 konnte ich beobachten, wie die eingesponnenen Protagonist:innen die Hoheit über ihre Gesichter, Hände und Oberkörper nur wiedergewannen, indem sie sich gegenseitig bei der Befreiung halfen.
6. Soltau, *Ich war total suchend*, 100–103.
7. Schor, „Die feministische Avantgarde“, 42.
8. Zitiert nach: ebd., 43.
9. Zur Technik, mit der Soltau die Spinnweben fixierte, werden unterschiedliche Angaben gemacht. Baldur Greiner berichtet, Soltau habe sie „mit Lackspray auf weißem Papier“ fixiert, Soltau, *Ich war total suchend*, 99. Kathrin Franz berichtet von einer Fixierung „mittels Folie“, Kathrin Frank, „Von der Zeichnung zur Fotovernähung“, in Annegret Soltau, *Ich selbst* (Justus von Liebig Verlag, 2015), 31–53, hier 40.
10. Leena Crasemann, „Annegret Soltau. Spinnen, Umgarnen, Nähen. Emanzipatorische Fadenspiele“, in *Feministische Avantgarde*, 499–500, hier 499.
11. Christa Steinle, „Veronika Dreier. Vernähung und Vernagelung als Akt der Befreiung“, in *Feministische Avantgarde*, 151–154, hier 151.
12. Jean-Christophe Ammann, *Das Glück zu sehen. Kunst beginnt dort, wo Geschmack aufhört* (Lindinger & Schmid, 1998), 161.
13. Cornelia Gockel, „Jochen Flinzer“, *Kunstforum International* 149 (2000), <https://www.kunstforum.de/artikel/jochen-flinzer/>.
14. Zulfikar Ali Bhutto „Mussalman Musclemen: Dissecting Masculinity In Pakistan Through Art“, *Huffington Post*, 5. Juni 2017, [https://www.huffpost.com/entry/mussalman-musclemen-dissecting-masculinity-in-pakistan\\_b\\_5935be64e4b033940169cd09](https://www.huffpost.com/entry/mussalman-musclemen-dissecting-masculinity-in-pakistan_b_5935be64e4b033940169cd09).
15. Den Platz der bei Entstehung des Kunstwerks bereits verstorbenen Großmutter nimmt hier stellvertretend eine Nachbarin Soltaus ein.
16. Vgl. Svenja Grosser, „Annegret Soltau im Kontext der feministischen Avantgarde“, in *Unzensiert, Annegret Soltau. Eine Retrospektive*, Ausstellungskatalog des Städel Museums (Hirmer, 2015), 15–28, hier 24f.
17. Vgl. Gernot Böhme, „Körper, Bilder und Gewalt“, in *Ich selbst*, 185–195, hier 191.
18. Ebd., 195
19. Soltau, *Ich war total suchend*, 67f.
20. <https://zkm.de/de/media/videos/artist-talks-feministische-avantgarde-der-1970er-jahre> (im Video ab: 01:31:00).
21. Ebd. (01:36:00).

SUGGESTED CITATION: Jungwirth, Teresa: Verletzung und Heilung. Fäden als künstlerisches Medium bei Annegret Soltau, in: KWI-BLOG, [<https://blog.kulturwissenschaften.de/verletzung-und-heilung/>], 01.07.2026

DOI: <https://doi.org/10.37189/kwi-blog/20260701-0830>