

Anne Neukamp

Kassandra Nakas

Ins Universum der unvorhergesehenen Bilder. Zur Malerei Anne Neukamps

Zwei kurze weiße Bänder mit schwarzen Streifen schwingen großzügig über einem hellbraunen, leicht verwaschenen Grund. Oder treten sie eher aus diesem heraus, wie die scharfen Geraden an ihren Enden nahelegen könnten? Diese wirken ihrerseits wie scharfe Schnitte in den Grund – oder schweben sie doch eher als metallene Verschlüsse eines Gummibands auf der Fläche? Die Geraden erinnern ebenso an grafisch-abstrakte Schriftzeichen, an Querstriche, die in geschriebenen Sätzen zwischen den Wörtern vermitteln. Aus dieser Perspektive drängt sich eine weitere Assoziation auf: zu Spruchbändern, die in der Frühzeit der Malerei die Bilderzählung flankierten und deren kommunikative Funktion betonten. Die wenigen, zeichnerisch klar definierten Elemente von *Torsion*, wie das hochformatige Bild Anne Neukamps aus dem Jahr 2017 betitelt ist, entpuppen sich bei genauerer Betrachtung als durchaus uneindeutig und schwer zu entschlüsseln. Das gilt sowohl mit Blick auf ihre bildräumliche Anordnung als auch auf ihre Gegenständlichkeit: ein konkretes Objekt in der Dingwelt lässt sich ihnen nicht zuordnen, dem Gebot der Nachahmung oder Mimesis entziehen sie sich.

Formale und semantische Ambivalenz kennzeichnen die Malerei Anne Neukamps, aus deren Schaffen diese Publikation eine Auswahl der letzten knapp sieben Jahre zeigt. Im Motiv des – dysfunktionalen – Schlüssels oder Schlüssellocks verweisen einige Bilder offensichtlich auf dieses In-der-Schwebe-Bleiben, auf die Nicht-Entschlüsselbarkeit des Gehalts. *Picklock* von 2017 etwa platziert einen funktionslosen Schlüssel in der Bildmitte. Größe und diagonal aufstrebende Gestalt verleihen ihm einen bildrhetorischen Glanz, der vom Fehlen des Schlüsselbarts, der ihn seiner eigentlichen Bestimmung zuführen könnte, nur unwesentlich geschmälert wird. Schließlich hängt ihm stattdessen ein strahlend weiß-roter Schweif an, dessen grafisches Idiom den visuellen Abstraktionsgrad des Schlüssels noch steigert. Zugleich treiben die signalroten Striche die grazile metallische Form nach oben, unterstreichen deren optische Dominanz. In *Imprévu* (2018) wiederum fällt ein helles Schlaglicht auf die Silhouette eines Schlüssellocks, aus dem eine solide blaue Scheibe plastisch hervortritt. Ihr kurzer schwarzer Schatten verleiht den ineinandergeschobenen Bildelementen Räumlichkeit und deutet eine ‚diesseits‘ liegende, greifbare Welt an. Umso rätselhafter erscheint der Raum ‚hinter‘ der Öffnung, den die blaue Scheibe so undurchdringlich verstellt – sachlich und metaphysisch zugleich. Die Scheiben kehren etwas schlanker und in kühlerem Blau wieder als „Props“ im gleichnamigen Hochformat von 2017. *Prop* lässt sich aus dem Englischen mit „Stütze“ oder „Requisit“ übersetzen. In der US-amerikanischen Minimal Art machte der

Begriff durch die Prop Pieces von Richard Serra Karriere, fragile Konstruktionen aus geometrisch geformten Bleiplatten und -stangen, die die Schwerkraft des Materials vor Augen führten. An den visuellen Kosmos der Minimal Art knüpft Anne Neukamps Props auch durch die Einfachheit und angedeutete Serialität der vertikal gestaffelten Scheiben an, die vergleichbar im Schaffen von Donald Judd für eine Neudefinition der Skulptur – und der Kunst schlechthin – standen.¹ Mittels Wiederholung wollte Judd die subjektivistische Bedingtheit künstlerischer Komposition vermeiden; im Verzicht auf den Sockel verringerte sich zudem die Distanz zwischen Betrachtern und künstlerischem Objekt, trat, jenseits allen Illusionismus, der Realraum der Ausstellung ins Bewusstsein. Der Einsatz industrieller Materialien, die Verwendung elementarer Formen und ihre serielle Anordnung stellten in der Minimal Art auch den Autonomieanspruch der Kunst in Frage; ihre „kompositorische Syntax“ und „Leistungsfähigkeit der Form“ fanden überdies ein ästhetisches Pendant im zeitgenössischen Corporate Design, wie der Künstler und Kritiker Buzz Spector später in seiner Rekonstruktion des kulturellen Kontexts der Minimal Art treffend feststellte.²

Anne Neukamps minimalistische Scheiben in *Props* werden flankiert und überlagert von Formen, die ihrerseits zwischen grafischer Erscheinung und Gegenständlichkeit changieren: handelt es sich um Satzzeichen oder eher um abstrahierte Knüppel? Ihre skizzenhafte Wiedergabe kontrastiert mit dem homogenen, quasi-industriellen Charakter der blauen Pendants, an die sie sich wie frivole Varianten von Serras Prop Pieces anlehnen – allerdings ohne sich mit ihnen einen einheitlichen (Bild-)Raum zu teilen, wie der fehlende Schattenwurf anzeigt. Vergleichbar spielt Familiar Object mit dem Formenvokabular des Minimalismus, etwa mit den L-Beams, die Robert Morris Mitte der 1960er Jahre als überdimensionale lackierte Sperrholzwinkel im Ausstellungsraum platzierte. Ihnen schmiegen sich typografische Elemente an, deren Assoziationspotenzial von zähflüssiger Schliere bis hin zu Propellerflügeln reicht, was der Komposition zusätzliche Dynamik verleiht; der starken perspektivischen Verkürzung der dunkelroten Winkel verweigern sie sich jedoch. Props und Familiar Object einen nicht nur das übereinstimmende Format und die malerischen Grundlagen in Öl, Tempera und Acryl auf Leinwand, die allen Gemälden Anne Neukamps gemein sind, sondern auch die – ebenfalls auf vielen weiteren Bildern anzutreffende – Aufteilung des Bildfeldes mittels rechteckiger Zwischenräume, die als Bilder im Bild fungieren.

1 Vgl. hierzu die Texte Judds in: Gregor Stemmerich (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1995.

2 Buzz Spector, „Objekte und Logos. Bezüge zwischen Minimal Art und Corporate Design“, in: ebd., S. 541-555, hier S. 542 (OA: Objects and Logotypes. Relationships Between Minimalist Art and Corporate Design, Ausst.-Kat. The Renaissance Society at The University of Chicago 1980, S. 3).

Im großformatigen *Grid* kommunizieren zwei solcherart vom Bildgrund doppelt isolierte weiße, plastisch im Raum schwebende Puzzleteile mit filigranen Doppelkreuzen, die wir heute sofort mit Hashtags assoziieren. Während Hashtags in den sozialen Netzwerken blockhaft und sachlich ein Schlagwort annoncieren, tänzeln und drehen sich die filigranen Chiffren hier verspielt zwischen den Puzzleteilen, verhaken sich mit den weißen Zwischenräumen, schieben sich davor und drängen in eine gemeinsame, bildparallele Ebene. In der forcierten Flächigkeit wie in den jeweils aufgerufenen kreuzförmigen Strukturen klingt die titelgebende Rasterstruktur an, und mit ihr ein ganzes Korpus an Werken, die sich seit der klassischen Moderne dieser sachlich-objektiven Bildstruktur verschrieben haben.³ Wie Rosalind Krauss dargelegt hat, avancierte das Raster zum Signum einer modernen Malerei, die durch den Ausschluss von Figuration, Illusion und Narration ihre ästhetische Eigengesetzlichkeit verteidigte.⁴ Das Raster wurde zu einer Unabhängigkeitserklärung an die Kunst der Vergangenheit und hielt doch trotz seiner formalen Strenge eine breite Palette möglicher inhaltlicher Zuschreibungen bereit: von den spirituell aufgeladenen Tableaus Piet Mondrians über die feinen Liniengespinste Agnes Martins, die den Bildraum ins Unendliche erweitern, bis hin zu Gerhard Richters pixeligen Farbfeldkompositionen und Sarah Morris' bunten Fassadenrastern, die bewusst bedeutungsoffen bleiben. Anne Neukamps Malerei hat an solchen Diskursen über das Erbe des Modernismus teil, sei es in Gestalt einer Komposition wie *Grid*, wo flächenhaft verzahnte Puzzleteile mit verkettenden Hashtags in Dialog treten, sei es im souveränen Spiel mit einer ganzen Reihe weiterer malerischer Idiome und Motive, die auf den Kosmos der Malerei im 20. Jahrhundert – und teils auch darüber hinaus, wie in *Torsion* – referieren.

So treffen wir in *Picklock* wie in *Progression* auf die aktualisierten Bewegungslinien des Futurismus, und in der rhythmischen Farbkörperstaffelung von Triad hallt die konstruktivistische Dynamisierung der Leinwand wider. Der motivischen Verrätselung des Surrealismus begegnen wir abermals in *Picklock*, aber auch in Werken wie *Juggler* und *Routine* aus dem Jahr 2015. Manche Bilder führen uns in den Illusionismus der Gegenständlichkeit zurück, den die US-amerikanische Pop Art gegen gestisch-informelle Abstraktion, Color Field Painting und Minimalismus ins Feld führte: *Memo* von 2017 verbindet die ikonischen Brushstrokes Roy Lichtensteins mit der gesättigten Farbtextur James Rosenquists. Lichtensteins schwarz gefasste, geriefelte Pinselstriche auf gerastertem Hintergrund führten in den 1960er Jahren die malerischen Zeichen der Abstraktion mit den Bildkonventionen der gedruckten

³ Einen Überblick über die Zeit seit 1945 gibt der Ausstellungskatalog *Rasterfahndung. Das Raster in der Kunst nach 1945*, hg. von Ulrike Groos und Simone Schimpf, Kunstmuseum Stuttgart, Köln: Wienand 2012.

⁴ Vgl. Rosalind Krauss, „Raster“, in: Dies., *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 2000, S. 51-66.

Massenmedien zusammen. Sie kommentierten ironisch das Primat der spontan-expressiven Handschrift von Maler-Heroen wie Jackson Pollock, Willem de Kooning und Robert Motherwell, die lange den Kunstdiskurs beherrscht hatten. Rosenquists Trompe-l'œil-artige Zitate aus illustrierten Magazinen hoben ihrerseits den handwerklichen Aspekt des Malens hervor. Der Pinselstrich als materielle Spur der Künstlerhand auf einem Bildträger wurde später immer wieder neu verhandelt, als sich die Malerei im erweiterten Feld künstlerischer Praktiken und massenmedialer Bildwelten ihrer Verfahren und ihrer Legitimität vergewisserte. Ihr privilegierter Status in Kunstgeschichte, Kunstkritik und auf dem Kunstmarkt war mit der Auflösung der Gattungsgrenzen durch einen erweiterten Skulpturbegriff, mit dem Siegeszug der großformatigen Fotografie und performativer sowie installativer Ausdrucksweisen in Frage gestellt. Das postmoderne Durchspielen vielfältiger Stile und Idiome, das Ausgreifen des malerischen Handlungsfelds (schon Rosenquist hatte bekanntlich malerische Rauminstallationentworfen) oder die Entdeckung der ‚Langsamkeit‘ als produktionsästhetisches Movens⁵ bezeichnen nur einige der Verfahren, die Malerinnen und Maler spätestens seit den 1970ern entwickelt haben, um das traditionsverhaftete Medium auf neue Ausdrucks- und Aussagemöglichkeiten hin zu befragen. In *Memo* wird das pastose braune Pigment, platziert auf einer weißen Fläche und gehalten von einer überdimensionalen Büroklammer, zum bloß noch visuellen Zeichen, zum Bild im Bild, wodurch der Referenzcharakter der Farbgeste zusätzlich ausgestellt wird. Das Bild formuliert damit eine Geste des Vorzeigens, die das Malen selbst, als technische Handlung wie als kulturellen Akt, thematisch werden lässt.

Die Bilder Anne Neukamps zeichnen sich durch starke motivische Reduktion aus: sie scheinen nur ‚das Nötigste‘ sagen zu wollen. Was wäre also das Nötigste, das Drängende, das diese – bislang fast durchweg hochformatigen⁶ – Werke formulieren? Trotz ihres gegenständlichen Minimalismus verweisen die Arbeiten auf eine Vielzahl malerischer Konventionen und Ikonografien. Diese werden durch die differenzierte Faktur (die nur in der direkten Anschauung zuverlässig nachvollziehbar ist) auch auf der materialen Ebene verhandelt, indem unterschiedliche Grade an Realismus, Illusionismus und Abstraktion gegeneinander ausgespielt werden. In der motivisch-formalen Reduktion und mit Blick auf die Textur der Oberfläche wird umso deutlicher, dass die scheinbare Einfachheit der Bilder ein Moment des Unvorhergesehenen, Unkalkulierbaren enthält, das aus den Illusionismen, die sich gegen jede Raumlogik sperren, und aus dem Zusammenprall divergenter Bildwelten hervorgeht. Die Bilder thematisieren ihre ästhetische und kommunikative Funktion gleichermaßen, und die auffällig häufige Verwendung typografischer Zeichen

5 Siehe hierzu etwa den Ausstellungskatalog *Slow Paintings*, hg. von Markus Heinzelmann, Museum Morsbroich Leverkusen, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 2009.

6 Erst jüngst entstanden querformatige Werke wie das große *Bienvenue*, 2018

legt eine Fährte zu dieser Lesart.

Lebendige Zeichen und die flatness des Bildes

In den großformatigen *Mark*, *Swerve* (beide 2013) und *Rumor* von 2017 sind Satzzeichen flächenfüllend in der Bildebene platziert. Die wie zufällig über sie verteilte, klecks- oder schlierenförmige, transparent-farbige Flüssigkeit kann ihnen die dominante Stellung nicht streitig machen. Flankiert wurden *Mark* und *Swerve* in ihrer Entstehungszeit von Bildern, in denen Piktogramme und Logos aus der Warenwelt ähnlich dominante Motive abgaben: In verhakt sich ein metallisch schimmerndes Signet mit dem weichen Umriss eines rot-blauen Logos. Dessen Form erinnert an eine geknickte Rennbahn, die Farben an Sportkleidung. Am rechten unteren Bildrand verbinden sich beide zu einer geschlossenen und doch dynamischen Form. Auch bei *Curl* greifen zwei Signets ineinander; trotz vor- und zurückspringenden Ebenen erhält der fast vollständige Kreis hier eine Stabilität, die von den angedeuteten Rotationsbewegungen kaum gestört wird. *Untitled* variiert die Kreisform abermals: hier verbinden sich fragmentierte Logos zu einer Unmöglichen Figur im Geiste M.C. Eschers, welche im nächsten Augenblick auseinanderzubrechen droht. Eher selten sind die Signets und Logos auf den Bildern so deutlich wiedererkennbar wie hier das Euro-Zeichen; um die Identifikation der Vor-Bilder geht es Anne Neukamp nicht. Vielmehr spielt sie eine der denkbar einfachsten kompositorischen Übungen, nämlich die Darstellung eines Kreises auf einer Fläche, in einer bemerkenswerten Vielfalt an Raumverhältnissen, Kontrastierungen und Dynamisierungen durch. Sie verweist damit nicht nur auf die elementaren Grundlagen ihrer Disziplin, sondern entfaltet auch einen erstaunlichen visuellen und bildsemantischen Reichtum, der sich im Spiel von Formen und Konturen, Teilen und dem Ganzen, Überlagerungen und Rhythmisierungen auffächert. Die Bildtitel unterstreichen gelegentlich dieses Kräftespiel der Farben und Formen, ohne uns dabei allzu eindeutig durch das Dickicht möglicher Bildbedeutungen zu lotsen. Vielmehr akzentuieren sie verhalten die Kommunikationsleistung der jeweiligen Formelemente, die in den bislang besprochenen Arbeiten, wie auch in *Twirl* von 2015, mit der Bildlichkeit des Schriftzeichens und der Lesbarkeit des Bildes spielen. Auch wenn das Schriftlogo des Kommunikationsgiganten Twitter inzwischen dem ikonischen Zwitschervogel gewichen ist, haftet der Schriftzug, dessen markante Initiale *Twirl* als etwas lädierten Umriss zeigt, im Gedächtnis. Durch den offenen Körper der Initiale schlängelt sich eine metallisch schimmernde, kantige Schlangenform, die aus dem Fundus früher computeranimierter Schrifttypen zu stammen scheint. *Twirl* schlägt den Bogen weit zurück in die Geschichte der Typografie, indem es die Majuskeln aktualisiert, die in der mittelalterlichen Buchkunst prächtig verziert den bloßen Buchstabensinn um eine bildliche Aussage bereicherten: die Rationalität des Lesens verband

sich mit der Sinnlichkeit des Schauens.⁷ Mit dem Buchdruck wurde das Schriftbild rational, und erst mit dem Aufkommen der Werbetypografie wieder vielfältig. Typografie wurde zum visuellen Ereignis, das um unsere Aufmerksamkeit buhlt.⁸ Ganz offensichtlich spielt Willi Willrabs Plakatentwurf für die Berliner Zigarettenfirma Problem aus den 1920er Jahren mit dieser Erwartung, wo uns die Buchstaben des Markennamens stolz aus dem Bildraum entgegenkommen. Das plastische rote „O“ umfasst wie ein stark abstrahierter Mund die glimmende Zigarette. Auch wenn uns in Zeiten von Rauchverboten der Firmenname etwas kurios vorkommen mag (was auch auf den reduzierten Anthropomorphismus der Gestaltungsidee zutrifft): Willrabs innovative Schriftgestaltung, die die Dynamik der Großstadt ins Bild zu übersetzen sucht, verweist auf das Fortleben einer immer wieder verdrängten, animistisch-typografischen Tradition (noch) im Geist der Neuen Sachlichkeit, insofern dem „zweidimensionalen technischen Code der Schrift [...] eine dreidimensionale Qualität zurückgegeben [und] das körperliche Leben wieder eingehaucht“ wird.⁹ Das Interesse an der Typografie lebte in der Pop Art wieder auf, vor allem beim Kalifornier Ed Ruscha, der selbst serifenlose Schrifttypen für seine Bilder und Künstlerbücher gestaltete. In ihrer geometrischen Struktur orientierten sie sich am eckigen Design des berühmten Hollywood-Schriftzugs über seiner Heimatstadt Los Angeles (den er selbst wiederum vielfach malte und zeichnete). Zudem schuf er seit den späten 1960er Jahren in Öl und grafischen Techniken die sogenannten Liquid Word Paintings, deren meist einsilbige Wörter sich aus einer illusionistisch perfekt wiedergegebenen Flüssigkeit formen. Die Buchstaben, die oft im nächsten Moment ins Unleserliche zu verlaufen drohen, schweben vor undefinierten, durch Farbverläufe belebten Hintergründen. Teils perlen die Alltagswörter aber auch von ihrem Hintergrund ab, wie bei *Lisp* (1968) wo gemalte kleine Spritzer die Materialität der geschriebenen Schrift mit dem Stimmlaut des gesprochenen Begriffs kurzschließen. Der Klang der Sprache spielt in solchen Werken durchaus eine Rolle, wenngleich es Ruscha nicht primär darum ging, visuelle Äquivalente dafür zu finden. Vielmehr befreiten die Liquid Word Paintings durch die stets drohende, entropische¹⁰ Auflösung des lesbaren Schriftbilds die Sprache aus dem Funktionalismus der Konzeptkunst, während sie zudem in perfektem Finish die Praktiken und Theorien des abstrakt-expressionistischen Bildes konterkarierten. Die lange tonangebende Überzeugung führender Kunstkritiker, dass mit der US-amerikanischen

7 Vgl. Annette Geiger, „Körper, Bild, Buchstabe. Zur Sinnlichkeit der Typografie“, in: Typografie als künstlerisches Ereignis, hg. von Michael Glasmeier und Tania Prill, Hamburg: Textem 2016, S. 143-160.

8 Vgl. Robert Massin, *La lettre et l'image. La figuration dans l'alphabet latin du VIIIe siècle à nos jours*, neue, veränd. Aufl., Paris: Gallimard 1993 (EA 1970).

9 Annette Geiger, „Körper, Bild, Buchstabe. Zur Sinnlichkeit der Typografie“ (wie Anm. 7), S. 146 f.

10 Vgl. Yve-Alain Bois, „Thermometers Should Last Forever“, in: *October*, Vol. 111 (Winter 2005), S. 60-80 (zuerst erschienen in: Edward Ruscha: *Romance with Liquids, Paintings 1966-1969*, Ausst.-Kat. Gagosian Gallery New York, New York: Rizzoli 1993).

Nachkriegsmalerei die künstlerische Moderne zu ihrem Höhepunkt gelangt sei, gründete in der angenommenen Bereinigung der Leinwand von allen illusionistischen Elementen. Erst als die Leinwand in ihrer Zweidimensionalität (flatness) ernst genommen und keine gegenständliche Räumlichkeit oder andere mimetisch-täuschenden Effekte mehr angestrebt wurden, sei demzufolge das eigentliche ‚Wesen‘, die Essenz des gemalten Bildes hervorgetreten.¹¹ Die Lichtreflexe und Schattierungen der fluiden Buchstaben bei Ed Ruscha negierten eine solche Auffassung, ebenso die endlose Tiefe der schimmernden Hintergründe, die der Kunsthistoriker Yve-Alain Bois als „abstrakte Bühnen, unheimliche schwerelose Felder“ charakterisierte.¹²

Wenn wir heute in Anne Neukamps Bildern illusionistisch gemalten Flüssigkeiten begegnen, hallen darin solche Kämpfe aus der jüngeren Geschichte der Malerei nach, auch wenn ihre Bildgründe auf weniger „unheimliche“ Weise bedeutungsgeladen sind. Zudem ist in *Mark*, *Swerve* und *Rumor* der Illusionismus des Fluiden gedämpft: die viskosen Kleckse und Schlieren sind weniger plastisch wiedergegeben, ihr Trompe-l'œil-Charakter fällt verhaltener aus. Als Formen haben sie sich verselbständigt, sind nicht mehr auf die Mittelbarkeit des Buchstabens angewiesen. Auf Schatteneffekte verzichtend, erscheinen die fließenden Formen eher zweidimensional; ihre Wirkung ist letztendlich zeichenhaft, ein Illusionismus zweiter Ordnung, der die Flächigkeit der bemalten Leinwand bekräftigt. Die transparenten Flüssigkeiten fügen sich nicht zu Buchstaben, fordern keinen lesbaren Sinn ein, sondern interagieren mit den darunterliegenden typografischen Zeichen. Diese Zeichen – ein Prozentzeichen, ein doppelter Schrägstrich, ein doppelter Anführungsstrich – folgen keinem sprachlichen Zusammenhang, sondern sind bloße Anspielungen auf das Reich der Sprache, das in der Konzeptkunst so machtvoll in die Bilder drang. Allesamt betonen sie die Vertikalität der Leinwand. *Swerve*, das größte unter ihnen, konfrontiert die Betrachterin mit knapp zwei Meter langen Balken, die den Blick dynamisch nach oben leiten. Eine rosafarbene Schliere macht ihnen die dominante Stellung streitig, raumgreifend vollzieht sie eine gegenläufige Geste des Durchstreichens, bevor sie am unteren Bildrand in einem biomorphen Blob mündet. Biomorph sind auch die Kleckse in den beiden anderen Bildern: die überlebensgroße bräunliche Krakenform in *Mark*, die sich nach den Enden des Prozentzeichens streckt, und der behäbige grau-rosa schimmernde Tropfen in *Rumor*, dessen innere Energie nicht zur weiteren Ausbreitung reicht. Als zeichenhaft-belebte Substanzen ‚kontaktieren‘ sie die darunterliegenden Schriftzeichen und verdeutlichen so das gewandelte Interesse dieser Malerei, die nicht mehr

11 Clement Greenberg war in der Riege US-amerikanischer Kritiker der führende Vertreter dieser Auffassung; vgl. Clement Greenberg, *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1997.

12 Yve-Alain Bois, „Thermometers Should Last Forever“ (wie Anm. 10), S. 68 („an abstract stage, an eerie gravitationless field“).

primär auf Sprache als kohärentes Verständigungssystem, und damit auf au-
Berbildliche Sinnzusammenhänge, verweist. Vielmehr treten in Anne Neukamps
Bildern Zeichen aus disparaten Kontexten als fragmentierte Kommunikations-
systeme miteinander in Kontakt, wird die Funktion des Bildes als Träger
eines Zwiegesprächs hervorgehoben, das sich auf der Leinwand – und durch
viele motivische Wiederholungen auch zwischen den Bildern – abspielt. Dazu
passt der Verzicht auf einen piktorialen Illusionismus, der die Dinge auf
den Bildern allzu haptisch greifbar macht; die Rhetorik des Realen wird
immer wieder durch Spuren des materiellen Abriebs, kleine Fehler und
Auslassungen gebrochen. Stets beharren die Gegenstände auf ihrer
malerischen Konstruiertheit, und die differenzierte Maltechnik holt sie in
die Fläche zurück.

Bilder-Rätzel

Die Bilder entstehen in einem komplexen Verfahren, bei dem in mehreren
Schichten Öl-, Tempera- und Acrylfarbe aufgetragen wird. Elemente der vor-
dersten Bildebene offenbaren sich bei genauerer Betrachtung als freigelegte
Übermalungen. Die lineare Zeitlichkeit, die der Malerei im sukzessiven
Übereinanderlegen von Farbebeneen sonst eingeschrieben ist, wird durch das
Sichtbarwerden tieferliegender Pigmentschichten durchbrochen. Abreibungen
und leichte Verwaschungen laufen quer zum illusionistischen Effekt und zur
digitalen, oder zumindest massenmedialen Bildlichkeit der Motive. Dass die
Malerei ein Handwerk ist – ein Handwerk mit langer Geschichte –, führt
jedes einzelne dieser Bilder vor Augen. Wie sie sich angesichts der Allge-
genwart medialer und funktionaler Images zu behaupten vermag, auch dies
stellt jedes einzelne Gemälde stets aufs Neue unter Beweis. Zahlreiche
zeitgenössische Malerinnen und Maler nehmen die Herausforderung durch die
digitalen, gedruckten, gesendeten, grafischen, fotografischen und virtuellen
Ikonografien aus Nachrichten, Werbung und Social Media an, indem sie deren
materielle und visuelle Spuren aufgreifen und ihre Verwertungslogiken in
den eigenen Werken reflektieren. Wade Guyton etwa transferiert Screenshots
von seinem Computer, Seiten aus Kunstkatalogen und private Fotografien per
Tintenstrahldruck auf die Leinwand; Seth Price betont in seinen zwischen
den Gattungen oszillierenden Installationen neben der Reproduktion vor al-
lem die Distribution, oder besser: Dispersion der Bilder, die tagtäglich zu
uns dringen; und Avery Singer überträgt digitale 3D-Grafiken in komplexe
figürliche und räumliche Szenerien, die als irritierend abstrakte
Airbrush-Grisaillen auf Motive und Techniken der Kunstgeschichte rekurre-
ren. Der malerische Prozess wird jeweils dekonstruierend gegen den Strich
gebürstet; ausgestellt fügen sich die daraus resultierenden Werke zumeist zu
einem installativen Display. Anne Neukamps Arbeiten vertrauen demgegenüber
deutlich auf die Wirkkraft des gemalten Einzelbildes. Motivisch schließen
sie einerseits an die Bildwelten des Computers an, in dessen ,immateriellem

Raum' sich Datensätze zu einer potenziell unendlichen Reihe von Flächen und Volumina unterschiedlichster Gestalt generieren lassen. Zum anderen gibt es vielfältige Verweise auf die Gattungsgeschichte der Malerei: vom erwähnten Schriftband in Torsion über die Heraldik generell, die schon als mittelalterliche Wappenmalerei der sozialen Kommunikation diente und heute in den Bildmarken des Corporate Design weiterlebt, bis hin zum Spiel mit Schauseiten und Ansichten, wie beim großformatigen *Condition* (2013) Die vier Ringe in den Bildecken sind abermals Unmögliche Figuren, deren Öffnungen nach allen Himmelsrichtungen deuten. Sie implizieren eine Ausrichtung zu vier Schauseiten hin, während die angeschnittenen, über die Leinwand dahinflotterenden grünen Bildzeichen einen Blick von oben suggerieren. Die ungewöhnliche Ansichtigkeit ist weniger von der vertikalen Leinwand vertraut. Sie leitet sich von der verlorengegangenen Tradition bemalter Tischplatten her: die mit Spruchbändern, Friesen, Medaillons und Wappen geschmückten Holztafeln waren lange Teil einer geselligen Tischkultur, dienten als Spielbrett oder erzählten moralisierende Geschichten; in der künstlerischen Qualität standen sie der seinerzeit noch jungen Tafelmalerei nicht nach.

Es ist bezeichnend, dass die dezenten gattungsgeschichtlichen Bezugnahmen Anne Neukamps auch solchen Bildern gelten, deren originärer Wert in der Verbindung von künstlerischem Anspruch und kommunikativer Funktion liegt. Es sind Fragen nach der Funktion, nach dem Effekt oder der Wirkung der Bilder, die ihre Malerei antreiben.¹³ Arbeiten wie die schon erwähnten Juggler und Routine spielen denn auch mit dem Motiv des Wendebildes, das die Wahrnehmung buchstäblich auf den Kopf stellt. Zudem vollziehen die puppengleichen, hier Stäbe (oder Schrägstriche), dort Scheiben (oder Punkte) jonglierenden Hände eine Geste des Darbietens und Im-Spiel-Haltens: Indem sie die mediale Eigenart des Bildes als Modus des Vor-Zeigens mit dem Motiv der Hand als „Werkzeug aller Werkzeuge“,¹⁴ als (immer noch) privilegiertes Instrument zeichnerisch-malerischen Handelns kurzschließen, betonen sie die Eigenschaft des Bildes als fundamentale Kulturtechnik des Sichtbarmachens. Eindrücklich verhandelten die Malerinnen und Maler des Surrealismus diese Funktion der (gemalten) Bilder, vor allem in ihrem Verhältnis zur sichtbaren Realität. Die Abweichung von den Gesetzen der (Bild-)Logik, das Fremdwerden eigentlich vertrauter, alltäglicher Dinge verband sich mit präziser Technik und einem sachlichen Malstil. Klare Nüchternheit zeichnet auch die Arbeit Anne Neukamps aus, die fragmentierte Bildzeichen und schemenhafte Objekte vor dem ortlos-virtuell gewordenen Grund der Malerei schweben lässt. In ihrer unscheinbaren Gewöhnlichkeit gewinnen die Bilder eine magische

13 The Efficient Image hieß ein Vortrag, den Anne Neukamp am 30. Oktober 2014 im Rahmen des Symposiums The Making of Painting am Collège de France in Paris hielt.

14 Vgl. Bernd Evers, *Sprechende Hände*, Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek 2006, S. 10.

Rätselfhaftigkeit und erinnern so an das „Mysterium“ der Malerei, das in den Worten René Magrittes „aus Bildern vertrauter Dinge besteht, die solcherart vereinigt oder verwandelt sind, dass ihre Übereinstimmung mit unseren naiven und gelehrten Ideen aufhört.“¹⁵ Magrittes Malerei der „vertrauten Objekte“, auf die Anne Neukamp wiederholt durch Werk- und Ausstellungstitel verwiesen hat,¹⁶ entstand in Reaktion auf den Positivismus des 19. Jahrhunderts; ihre anhaltende Aktualität verdankt sie einem ungebrochenen Beharren der Malerei auf dem Potenzial der Imagination, das auch die hier vorgestellten Bilder verraten. Gelegentlich kommen dabei Anthropomorphismen zum Einsatz wie bei *Dans l'angle* (2018), das schon im Bildtitel den Blick-Winkel thematisiert und sowohl als abstrakte Komposition mit Pizzaschachtel und Steckdosenöffnungen wie als cartoonartiges Gesicht mit verunklärten Bildebenen lesbar ist. Die ‚Pizzaschachtel‘ kehrt als Grundform wieder in *Leverage* (2017), wo sie nicht nur in der Manier von Eadweard Muybridge die titelgebende maschinelle Hebelwirkung im Akkord vollführt, sondern ebenso die formale Analogie zu aufklappbaren Taschenspiegeln und – naheliegender – Laptops demonstriert. Dieses Changieren möglicher Bedeutungen ist (auch) den digitalen Sehgewohnheiten geschuldet. Digitale Bildtechniken haben nicht nur, wie William J. Mitchell schon in den 1990er Jahren feststellte, die Grenzen zwischen Malerei und Fotografie verschwimmen lassen,¹⁷ vielmehr erweisen sie sich auch medial-materiell als unabgeschlossen und somit semantisch potenziell unendlich ausdeutbar: „der algorithmische Kode kann stetig abgewandelt werden“.¹⁸

Der Philosoph Vilém Flusser beschrieb 1985 in seinem so schmalen wie wirkungsvollen Buch *Ins Universum der technischen Bilder* die damals öffentlich immer sichtbarer werdenden visuellen Erzeugnisse von Fotografie, Fernsehen, Video und der gerade entstehenden digitalen Welt als „eingebildete“, da durch Apparate bedingte und programmierte Darstellungen.¹⁹ Hervorgegangen aus Komputationen und Rechenprozessen, waren diese aus einer zunehmend halt- und bodenlosen Gesellschaft „empортаuchenden“²⁰ Technobilder grundverschieden von den traditionellen, der Anschauung verpflichteten Bildern: die „aus Punkten komputierte[n] eingebildete[n] Flächen“ verlangen Flusser zufolge geradezu nach oberflächlicher, distanzierter Betrachtung; ihre Bedeutung geht ihnen nicht voraus, sie tragen sie nicht in sich, sondern produzieren

- 15 René Magritte, „Wie die anderen Sprachen ...“ (1959), in: Ders., *Sämtliche Schriften*, hg. von André Blavier, München, Wien: Hanser 1981, S. 402.
- 16 Zudem liehen sich zwei Ausstellungen im Jahr 2017 den Titel: *The Familiar Object*, Marlborough Contemporary, New York, *L'objet familier*, Galerie Greta Meert, Brüssel.
- 17 Vgl. William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, MA: MIT Press 1992, S. 7: „The digital image blurs the customary distinctions between painting and photography and between mechanical and handmade pictures.“
- 18 Beat Wyss, „Die Wende zum Bild. Diskurs und Kritik“, in: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2014, S. 7-15, hier S. 9.
- 19 Vilém Flusser, *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen: European Photography 1985.
- 20 Ebd., S. 43.

sie erst im Modus des Betrachtetwerdens. Indem sie sich von der Anschauung gelöst haben, ermöglichen sie kein Lesen der Welt, keine Verständigung über die Welt, sondern sind programmierte und ihrerseits (den Betrachter oder die Betrachterin) programmierende „Botschaften“.²¹ Anne Neukamp greift solche Vorstellungen funktionaler, programmierter und dimensionsloser technischer Bilder in ihrer Malerei auf, wenn sie motivisch auf Logos, Signets und grafische Kürzel rekurriert, die den Gesetzen der kommunikativen Ökonomie gehorchen. Zum anderen zitiert sie jene Bildcodes und -effekte, die mittels digitaler Zeichenprogramme die alltäglichen Spielarten visueller Kommunikation prägen, sei es die Staffelung einzelner Bildebenen, ein fast unmerklicher Farbverlauf, das Spiel mit Schlaglichtern oder die Suggestion dreidimensionaler Körperlichkeit. Vor den oftmals, grafisch-grauen' und zugleich explizit malerischen Hintergründen ihrer Leinwände entfalten sich verrätselte Interaktionen zwischen Formen und Farben, unhaltbare räumliche Logiken und unlösbare motivische Semantiken. Die ort- und haltlos schwebenden Motive verweisen auf die Virtualität des Digitalen, während die haptische Qualität des Farbauftrags die Realität der Leinwand im Bewusstsein hält – und die technischen Bilder ins Universum einer ‚selbstbewussten‘ Malerei überführt, wo sie im Dialog mit der Geschichte auf unvorhergesehene Weise fortleben.

©Kassandra Nakas

veröffentlicht in: Anne Neukamp, Gurgur Editions, Berlin, 2019

21 Ebd., S. 55.