

content

FLÜSTERN

PENUMBRA

ART MAGAZIN

BOOK 2014

BOOK 2012

FLORIAN WELLE

HANGAR 7

ANNA KRAMMIG FLÜSTERN

2025

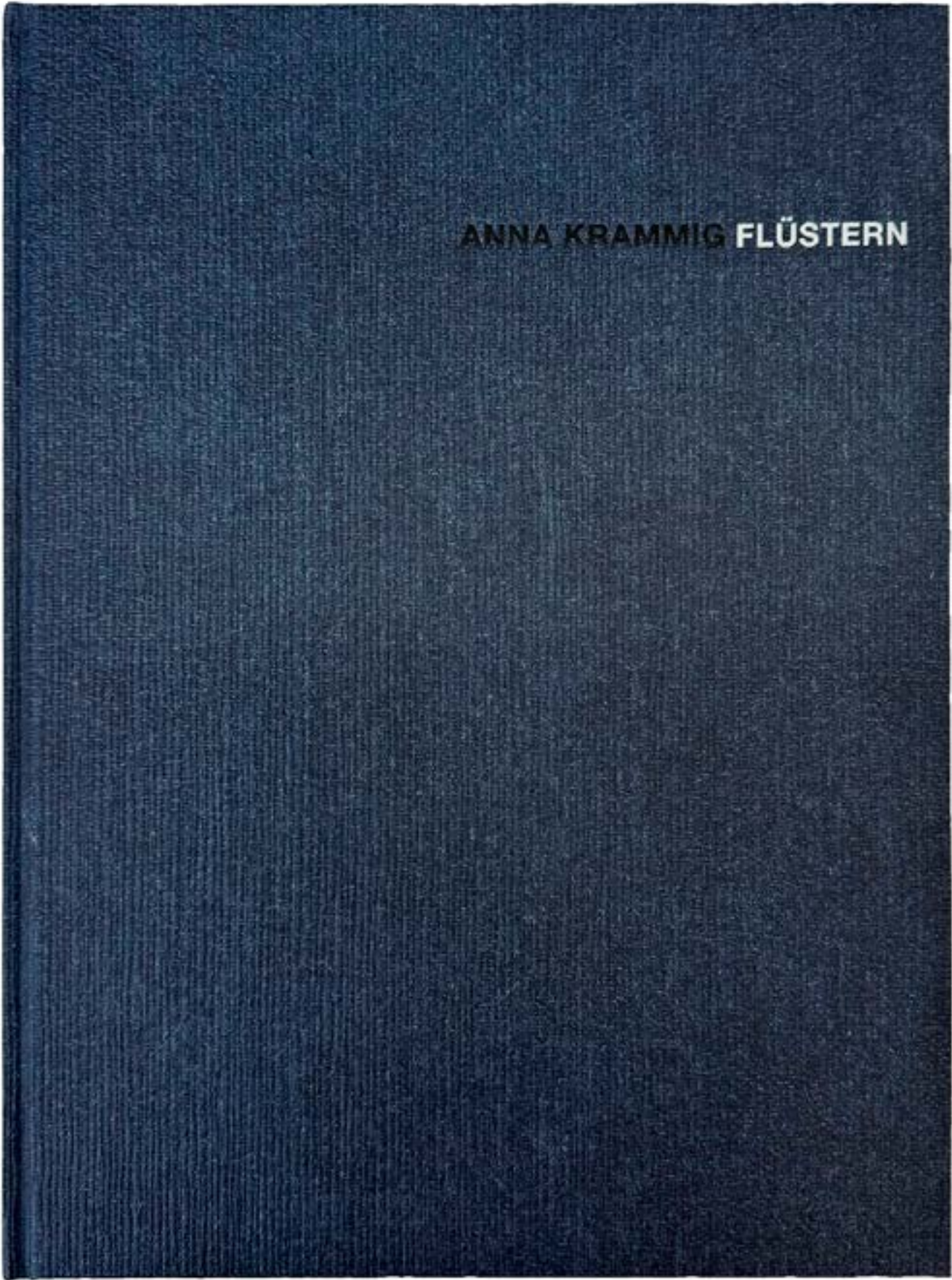
text
Irene Müller
Dr. Erika Schlessinger-Költzsch

graphic design
Werner Jeker, Les Ateliers du Nord
www.werner-jeker.ch

published by
Anna Krammig
www.annakrammig.com

print
ZVD, Heidelberg
www.zvd.info

edition of 700



Questioning light and darkness

Now, in January, the days are short, and the nights are correspondingly long; in June, it will be the other way around. The rhythm of life is determined by day, night, and the changing seasons, which are all conveyed by light and darkness. Most people love the lighter part of the year; after all, it brings us warmth, a positive mood and vibrant nature. But the darker months also have their own appeal, albeit only when combined with a cosy light that helps us to find our way. We might otherwise get lost.

The primary focus of Anna Krammig's art is on precisely this dialogical interplay of light and darkness, which she explores with the aid of form and colour. In doing so, she is to some extent going against the very nature of light and shadow, because these are never static; they can never stand still. The earth revolves around the sun, and the light that is thereby emitted by the sun constantly changes. So how can one 'capture' something that is continually transforming, in the true sense of the word?

This brings us to the artist's second theme, which is the meticulously detailed depiction of her subject matter. Krammig concentrates on a small number of compositional elements and constructs her images with great clarity; layer by layer, she adds many glazes to the paintings, which are often created in series. This culminates in works that are not only aesthetically and technically refined, but also display a remarkable brilliance.

This refinement is further emphasised by Krammig's third theme. Her works are concerned with depicting spatial situations: we see painted rooms from the inside and the outside; we observe transitions from interior to exterior, and vice versa; we are presented with details of spatial situations, such as the section of a floor or a niche; we recognise stairs, doors, windows and exterior walls that initially make us feel as if we are in familiar territory, because we live in such rooms and houses offer us protection.

Constructed spaces are expected to be solid and statically secure. However, this is precisely what Krammig's spaces do not aim to convey. This brings us back to the beginning and the interplay of light and shadow. Generally, light requires an object to manifest: in Anna Krammig's work, this object is architecture and its details. Yet her forms of light and darkness deconstruct the solidity of the built environment, pulling the rug from under our feet as viewers. Instead of static certainty, the artist aspires to what I would call a transcendence of spaces and spatial details, in both a literal and metaphorical sense.

Anna Krammig received a classical training in painting. Through her use of light and darkness in her compositions, she is also firmly rooted in art-historical tradition. Both elements have been carriers of emotion since the Renaissance and Baroque periods, oscillating between pathos and emphasis. In Impressionism they are constitutive of the composition and convey moods. The artist is aware of this and carves out her path from here. She does not seek identification with the pictorial motif. She uses light and shadow or bright and dark to present her excerpts of neutral spatial situations in a transitional state that evokes mixed feelings. The viewer is fascinated and unsettled at once.

Krammig's untitled (*yellow 2*) (pp. 16–17), for example, is a panoramic painting of a house with an exterior staircase, set in wooded surroundings. The atmosphere is not easy to determine. All we can actually see is an area of darkness that alludes to architecture – an impression created only by the strong distinction between light and shadow. Offering the greatest conceivable contrast to the dark

background, a gleaming stair stringer first of all climbs diagonally from bottom left to top right, then continues as a horizontal line; its visual impact is heightened by an architectural element that extends horizontally across almost the entire picture plane, dazzling the viewer with its sun-drenched luminosity. Both of these components reflect an explosively intense light, resembling flickering flames or liquid gold. Only the black shadows of the leaves and branches bind the two gleaming architectural elements to reality. But can reality help us to comprehend what is happening here? In her striking image, Krammig succeeds in capturing a moment of transformation that points beyond itself and fills us with wonder as well as questions. She distils the ethereal from the concretely material and makes it evident to us.

In untitled (*palm tree 18*) and untitled (*blind 2*) (pp. 9, 15), as well as in untitled (*stairs ZHdK*) and untitled (*Cordoba light*) (pp. 52, 60), Krammig takes the opposite route to achieve a similar effect. We see bright interior and exterior walls of architectural structures, upon which light and the silhouettes of a conceivable but invisible reality play their games and, depending on our perspective, either fool or enchant us. Different levels of imagination and reality are brought together here. Pictures like these remind us of the childlike, magical form of shadow play where two clasped hands make the shape of a rabbit or a crocodile. Krammig's more recent paintings, by contrast, appear very different and address the physical and metaphysical dimensions of light. For a light from an unknown source or afterimages of illuminated objects are phenomena that cannot always be explained rationally. In untitled (*tree 3*) (p. 13), we see a leafless tree in front of the wall of a building; upon the surface of this wall, a huge tree that is out of view casts its dominant shadow. Like Goliath, it threatens the delicate silhouette of the visible tree. Krammig's game of deception is even more apparent in untitled (*lamp BB2*) (p. 49). Here, we see a section of a room with a cropped tubular chair and what appears to be a floor lamp standing next to it. As viewers, we become part of a game where it is no longer possible to distinguish between reality and imagination, between the concrete and the intangible. Are there actually two lamps? Or is it one lamp and its shadow? Or are we even looking at afterimages of lamps? Krammig's chiaroscuro makes us question ourselves, because we can no longer rely on our rational perception. Rather than our intellect, all of our senses and powers of sensitivity are needed in order to trust such images. A similar situation is found in the two paintings of red rooms – untitled (*red room* and *red room 2*) (pp. 29, 30) – and in the depiction of an armchair in a half-lit room behind a black door in untitled (*black door*) (p. 42).

Here, black and white are not only to be understood in objective terms as shadows or light; as pictorial elements, they also refer to their significance in terms of colour psychology. Black conceals and is associated with things unknown, with night, and often with death. But it is also linked to dignity and composure. White is frequently regarded as being untouched, perfect, pure and innocent, but also as sterile and cool. The interplay of black and white thus taps the full range of possible emotions.

This aspect is subtly illustrated by Krammig's different versions of the work untitled (*Venice 1 to 3*) (pp. 101–103). The dark elements of these images cover at least three-quarters of the picture plane, creating space for thoughts, feelings and insights. The light elements, on the other hand, which depict daylight seen through a cropped

window and its reflections, cause confusion. Here, the light that should bring clarity has the effect of obscuring, while the darkness washes up secrets and enables desires to arise in a poetic manner. The world and its inhabitants cannot exist without light. But nor can they exist without darkness. Both are essential. Light and darkness bind our existence to objectivity and give our Dasein continuity through the perception of time and space, as well as through the changing hours, seasons and locations. This occurs without us being conscious of it on a daily basis. But it addresses only one perspective – the reality-based aspect – of chiaroscuro. Many other perspectives, such as the transformative, the metamorphic or the metaphysical view, open up new realms or interstices and require other emotional approaches.

This is precisely where Anna Krammig's art comes into play. She interrogates the duality of light and dark through a seemingly tangible reality that we believe we can recognise and understand, while also alluding to higher or transcendent dimensions. How we interpret light and shadow – whether as soothing and reassuring or as confusing and unsettling – depends on our personal experiences and expectations. Krammig's images function like echo chambers, reflecting and transforming what we project into them many times over.

Erika Schlessinger-Költzsch

Befragung von Licht und Dunkel

Jetzt, im Januar, sind die Tage kurz und entsprechend die Nächte lang; im Juni ist es umgekehrt. Der Rhythmus des Lebens wird bestimmt von Tag und Nacht und den Jahreszeiten. Licht und Dunkel sind deren Träger. Die meisten Menschen lieben die helle Seite des Jahres, bringt sie uns doch Wärme, gute Laune und eine heitere Natur. Doch auch die dunklen Monate haben ihren Reiz, freilich nur im Zusammenhang mit heimeligem Licht, das uns unseren Weg finden lässt. Sonst gingen wir vielleicht verloren.

Anna Krammig thematisiert primär genau dieses dialogische Zusammenspiel. Und setzt es in Form und Farbe ins Bild. Sie tut das gewissermassen im Widerspruch zur Natur des Helldunkels. Denn Licht und sein Schatten sind nichts Statisches, können niemals ruhig stehen. Die Erde dreht sich um die Sonne und das Licht, das von der Sonne ausgeht, zeigt damit eine permanente Veränderung an. Wie kann man also etwas permanent Transformierendes im wahren Wortsinne festhalten?

Womit wir beim zweiten Thema der Künstlerin angelangt sind, dem minuziösesten Darstellen ihrer Motive. Sie konzentriert sich auf wenige Kompositionselemente und baut ihre Bilder in grosser Klarheit mittels vieler Lasuren Schicht für Schicht auf, oft in Serien. Dadurch entstehen malerisch, als auch technisch solide Werke, die durch ihre Brillanz bestechen.

Diese Solidität wird zusätzlich hervorgehoben durch das dritte Thema der Malerin. Ihre Bildmotive umkreisen die Darstellung von Raumsituationen. Wir sehen gemalte Räume von innen und von aussen, wir sehen Übergänge von Innenraum zum Aussenraum und umgekehrt. Wir sehen Raumdetaills, wie ein Stück Fussboden, eine Nische, wir sehen Treppen, Türen, Fenster oder Aussenwände und fühlen uns damit zunächst auf sicherem Terrain, weil wir in Räumen leben und Häuser uns Schutz bieten. Gebautes soll solide und statisch sicher sein. Doch genau das wollen Krammigs Räume eben nicht zeigen. Womit wir wieder zum Anfang und dem Zusammenspiel von Licht und Schatten zurückkehren. Generell braucht Licht den Gegenstand, um sich zu manifestieren: bei Anna Krammig sind dies Architektur und ihre Details. Doch ihre Licht- und Dunkelformen dekonstruieren die Solidität des gebauten Raumes und ziehen uns, den Betrachtenden, den Boden unter den Füßen weg. Statt Statik und Eindeutigkeit strebt die Künstlerin eine – wie ich es nennen möchte – Transzendenz der Räume und Raumdetaills an, im gegenständlichen und übertragenen Sinne.

Anna Krammig genoss eine klassische Malereiausbildung. Mit der Anwendung von Hell und Dunkel steht sie zudem fest in der Tradition der Kunstgeschichte. Bereits in Renaissance und Barock sind beide Träger von Gefühlen, zwischen Pathos und Emphase. Im Impressionismus sind sie für den Bildaufbau konstituierend und geben Stimmungen wieder. Das weiss die Künstlerin und geht von hier aus ihren eigenen Weg. Anna Krammig sucht keine Identifizierung mit dem Bildmotiv. Ihre Ausschnitte neutraler Raumsituationen versetzt sie mit Hilfe von Licht und Schatten oder Hell und Dunkel in einen Zustand des Übergangs, der gemischte Gefühle auslöst. Der Betrachtende ist fasziniert und irritiert zugleich.

So ist auf dem Panorama-Format *o.T. (Gelb 2)* (S. 16–17) ein Haus mit Aussentreppe in einem Waldgebiet dargestellt. Das Ambiente ist nicht leicht auszumachen. Genaugenommen sehen wir nur eine Dunkelheit mit Andeutungen von Architektur, ein Eindruck, der sich allein aus dem extremen Gegensatz von Licht und Schatten ergibt. Denn im denkbar grössten Kontrast zum dunklen Hintergrund steht eine diagonal von links unten nach rechts oben ansteigende, leuchtende

Treppenwange, die in eine Horizontale mündet. In ihrer Wirkung wird diese noch gesteigert durch ein horizontal die ganze Bildfläche durchziehendes Architekturelement, dessen sonnengetränkte Leuchtkraft einen geradezu blendet. Beide Bildteile reflektieren ein Licht von berstender Intensität, gleich züngelnden Flammen oder flüssig gewordenem Gold. Nur die schwarzen Schatten der Blätter und Äste binden die beiden strahlenden Architekturteile an die Realität. Doch kann man wirklich die Realität bemühen, um das zu verstehen, was hier gerade passiert? Anna Krammig gelingt es, einen Moment der Verwandlung in ein Bild zu fassen, der über sich hinausweist und uns staunend und fragend zurücklässt. Ihr gelingt es, aus dem konkret Stofflichen das Feinstoffliche zu destillieren und es für uns durchscheinen zu lassen.

In den Werken *o.T. (Palme 18)*, *o.T. (Rollo 2)* (S. 9, 15) sowie auch in *o.T. (Treppe ZHdK)* und *o.T. (Cordoba Licht)* (S. 52, 60), wählt die Künstlerin den gegenteiligen Weg und gelangt zu ähnlichen Ergebnissen. Zu sehen sind helle Innen– und Aussenwände von Architekturen, auf denen Licht und Schattenrisse einer denkbaren, aber nicht sichtbaren Realität ihre Spiele treiben und uns, je nach Einstellung, zum Narren halten oder verzaubern. Hier begegnen sich verschiedene Ebenen von Imagination und Realität. Bilder dieser Art lassen uns an jene kindlichen und märchenhaften Schattenspiele zurückdenken, in denen zwei Hände ein Kaninchen oder ein Krokodil formten. Wie anders dagegen erscheinen Krammigs neuere Bilder, die sich den physisch-metaphysischen Dimensionen des Lichtes zuwenden. Denn ein Licht aus unbekannter Quelle oder Nachbilder von erleuchteten Gegenständen sind Erscheinungen, die nicht immer mit Rationalität erklärt werden können. Im Bild *o.T. (Baum 3)* (S. 13) steht ein kahler Baum vor einer Häuserwand, auf welcher der dominante Schatten eines gegenständlich nicht gezeigten riesigen Baumes erscheint. Wie Goliath bedroht er das feine Schattenbild des sichtbaren Baumes. Noch deutlicher wird Krammigs Vexierspiel bei *o.T. (Lampe BB2)* (S. 49). Wir sehen ein Raumdetail mit angeschnittenem Rohrsessel und scheinbar danebenstehender Bodenleuchte. Wobei wir Teil jenes Spieles werden, das zwischen Realität und Imagination, zwischen konkret Dinglichem und Unbegreiflichem nicht mehr unterscheiden kann. Sind es tatsächlich Lampen, die hier stehen? Oder ist es eine Lampe und ihr Schatten? Oder sind es gar Nachbilder von Lampen, die wir sehen? Mit ihrem bildnerischen Helldunkel bringt uns Anna Krammig ins Grübeln, weil wir uns auf unsere rational geprägte Wahrnehmung nicht mehr verlassen können. Nicht unser Verstand, sondern all unsere Sinne und unsere ganze Sensibilität sind gefragt, um solchen Bildern zu trauen. Ähnliches gilt für die beiden roten Räume – *o.T. (Roter Raum und Roter Raum 2)* (S. 29, 30) – oder den Armsessel im halb erleuchteten Raum hinter schwarzer Tür in *o.T. (Schwarze Tür)* (S. 42).

Schwarz und Weiss sind hier eben nicht nur als Schatten oder Licht gegenständlich zu verstehen, sondern verweisen als Bildelemente auf ihre farbpsychologische Bedeutung. Schwarz verbirgt und wird mit Unbekanntem, mit Nacht und oft mit dem Tod assoziiert. Aber auch mit Würde und Haltung. Weiss erscheint uns unberührt, vollkommen, rein und unschuldig, aber auch steril und kühl. Im Zusammenspiel beider wird die ganze Bandbreite möglicher Gefühle angesprochen. Das wird aufs Delikateste in den verschiedenen Versionen von *o.T. (Venedig 1 bis 3)* (S. 101–103) deutlich. Die dunklen Bildteile nehmen mindestens drei Viertel der Fläche ein, schaffen damit Räume für Gedanken, Gefühle und Erkenntnisse. Dagegen stiften die hellen Elemente, die Tageslicht durch einen Fensterausschnitt und dessen

Spiegelbilder zeigen, eher Verwirrung. Das Licht, das Klarheit bringen sollte, verschleiert; das Dunkel jedoch spült Geheimnisse heran und lässt Sehnsüchte auf poetische Weise aufsteigen.

Die Welt und die Menschen können nicht ohne Licht existieren. Ohne Dunkel aber auch nicht. Wir brauchen beide. Licht und Dunkel binden unsere Existenz an die Gegenständlichkeit und geben unserem Dasein Kontinuität, mit der Wahrnehmung von Zeit und Raum, im Wechsel der Stunden, Jahreszeiten und Örtlichkeiten. Ohne, dass uns dies tagtäglich bewusst wäre. Doch damit ist erst ein Blickwinkel, der wirklichkeitsbezogene des Helldunkels, angesprochen. Viele andere, wie der transformative, der metamorphische oder der metaphysische öffnen neue Bereiche oder Zwischenbereiche und fordern andere emotionale Annäherungen.

Genau hier setzt die Kunst Anna Krammigs an. Sie befragt die Dualität von Hell und Dunkel mit Hilfe einer vermeintlichen Gegenständlichkeit, die wir zu erkennen und zu verstehen glauben – und verweist auf übergeordnete oder darüber hinausweisende Dimensionen. Wie wir Licht und Schatten interpretieren, ob als beruhigend und tröstlich oder als verwirrend und irritierend, hängt von unseren persönlichen Erfahrungswelten und unseren Erwartungen ab. Krammigs Bilder sind wie Echohöhlen, die uns das, was wir hineinsehen und -projizieren, um ein Vielfaches zurückgeben und verwandeln.

Erika Schlessinger-Költzsch



o.T. (Palme 18), 2017
120 x 110 cm
Öl auf Leinwand





o.T. (Gelb 2), 2017
100 x 180 cm
Öl auf Leinwand





o.T. (Lampe BB), 2022
100 x 75 cm
Öl auf Leinwand



o.T. (Lampe BB2), 2023
100 x 75 cm
Öl auf Leinwand



o.T. (Roter Raum 2), 2021
180 x 120 cm
Öl auf Leinwand



o.T. (Schwarze Tür), 2021
170 x 155 cm
Öl auf Leinwand





o.T. (Venedig 3), 2023
100 x 70 cm
Öl auf Leinwand



o.T. (Venedig 2), 2023
100 x 75 cm
Öl auf Leinwand

Can we take a peek and see what happens next?

Curtains up!

But are the curtains really going up, or are they simply hanging there, letting us behind or onto the stage but leaving us guessing as we survey their closed folds? Where are we, and who are we anyway? As tiny as a mouse or, worse, a speck of dust, we are situated close to floor level and see no possibility of getting even close to making an appearance. Too small, too uninteresting – in fact, totally imperceptible: that is us, nervously peeking through the gap in a brightly lit curtain fold that offers just a glimpse of the tempting glow behind. Yet the painter always sets out so promisingly to anchor us in the picture. We who are such an important part of it, without ever really materialising or coming into view. We are the non-visible entities who are intently studying the bottom edge of the curtains (*untitled (curtain gold)* (p. 83).

We observe the fall of the cloth, the play of light and shadow upon it, and the narrow gap between the floor and the curtain's edge that is creating suggestively snaking lines through its movement (p. 83). It is we who see the reflected light of the outside world as a promise for the future, just as the monk in Caspar David Friedrich's painting once contemplated the longed-for horizon, believing it to hold the promise of a higher realm.

If only the artist would do as a favour and show us what is happening behind or to the side of these curtains, then we would be satisfied. But would we really? Probably not. Because then we would want to know what happens after that, and so on and so forth. Behind every uncovered secret lies another waiting to be disclosed. Take, for example, the other two pairs of curtains: first of all, the light-coloured ones with a gap between them that reveals a cold darkness – admittedly only as a narrow strip, but it is enough to make our blood run cold (*untitled (curtain)* (p. 81). The imponderable emptiness of this darkness fills us with fear. What might be lurking behind the protective fullness of the fabric? An abyss, a manifestation of evil, or perhaps just the dark night? The rippling movement of the curtain's edge has here turned into an untidily grooved hem that seems unable to keep the ominous darkness in check. And what is worse, the view into the frightening blackness continues across the mirror-like floor. It is as if the continental plates were shifting right here, splitting our small world in two. A few steps further back, in the next painting, where from our perspective we can only see the bottom of the white curtains, which now appear greyish, the black has pushed itself further into the ground, creating the impression that the horizontal line has become vertical (*untitled (curtain small)* (p. 80). Are we slowly sliding out of the picture before we have even grasped what it is about? Does the artist want to get rid of us and paint only for 'those at the top'? No, we firmly believe that we always form part of the work. We provide an alibi for the painter's emotions, or is it our emotions that she is playing with? And yet, just once, we would like to know how it continues – what is happening behind or beside or in front of the images. Will the artist ever grant our wish? As we are part of the puzzle, we cannot solve it ourselves. So we simply continue to wait until Anna Krammig one day decides to provide us with answers in a picture.

Erika Schlessinger-Költzsch

Dürfen wir gucken, wie es weitergeht?

Vorhang auf! für Anna Krammig

Aber geht der Vorhang wirklich auf, oder hängt er nur einfach so da, lässt uns hinter der Bühne oder auf der Bühne, doch vor verschlossenem Faltenwurf im Unklaren. Wo bewegen wir uns und wer sind wir überhaupt? Klein wie eine Maus oder, gar noch schlimmer, wie ein Staubkorn, sind wir nahe dem Bodenniveau und sehen keine Möglichkeit, auch nur in die Nähe eines Auftritts zu kommen. Zu klein, zu uninteressant, ja, überhaupt nicht wahrzunehmen: das sind wir, wie wir nervös durch eine hell beleuchtete Gardinenfalte eine winzige Ahnung des vielversprechenden Leuchtens dahinter entdecken. Dabei beginnt die Malerin stets so aussichtsreich, uns in dem Bild zu verankern. Wir, die wir ein wichtiger Teil davon sind, ohne jemals richtig aufzutreten oder in Erscheinung zu kommen. Wir sind die Nicht-Sichtbaren, die den unteren Saum des Vorhangs ganz genau studieren (*o.T. (Vorhang Gold)* (S. 83).

Wir beobachten den Fall des Stoffes, das Spiel von Licht und Schatten darin und den winzigen Abstand zwischen Bodenfläche und Vorhangkante, der sich so aufregend und vielsagend in Schlangenlinien bewegt. Wir sind die, die das reflektierte Licht der Draussen-Welt als Versprechen für die Zukunft sehen, so wie einst der Mönch im Bild von Caspar David Friedrich den sehnsuchtsvollen Horizont als Versprechen für etwas Höheres annahm.

Wenn uns die Künstlerin nur einmal den Gefallen tun und zeigen würde, wie es dahinter oder daneben weitergeht, dann wären wir zufrieden. Aber wären wir das wirklich? Vermutlich nicht. Weil wir dann wissen wollten, wie es danach weitergeht und so weiter. Hinter jedem gelüfteten Geheimnis steckt ein weiteres, das es zu enträtseln gilt. Nehmen wir zum Beispiel die beiden anderen Vorhänge, zunächst jener, der hell erscheint und dessen Spalt das kalte Dunkel freigibt (*o.T. (Vorhang)* (S. 81). Freilich nur zu einem schmalen Teil. Doch reicht es, um unser Blut zum Erstarren zu bringen. Dieses Dunkel birgt so viel Unberechenbares, dass es uns Angst einjagt. Ja, was mag wohl hinter dieser schützenden Stofffülle lauern? Der Abgrund, das Böse oder vielleicht nur die dunkle Nacht? Das kräuselnde Spiel der Vorhangkante hat sich hier in einen unsauber gekandelten Saum verwandelt, der es nicht schafft, dem bedrohlichen Dunkel wirklich Einhalt zu gebieten. Und was noch schlimmer wiegt, der Blick in das beängstigende Schwarz zieht sich am spiegelblanken Boden fort. Als würden hier die Kontinentalplatten auseinanderdriften und unsere kleine Welt spalten. Ein paar Schritte weiter hinten im nächsten Bild, dort wo man aus unserer Perspektive nur noch den Saum des weissen Vorhangs sieht, der jetzt gräulich wirkt, hat sich das Schwarz in den Boden geschoben und gibt uns das Gefühl, die Horizontale werde zur Vertikalen(*o.T. (Vorhang klein)* (S. 80). Gleiten wir langsam aus dem Bild, bevor wir überhaupt verstanden haben, womit wir es hier zu tun haben? Will uns die Künstlerin loswerden und nur noch für „die da oben“ malen? Nein, wir glauben fest daran, dass wir immer zum Werk dazugehören. Wir sind Alibi für ihre Emotionen; oder sind es unsere Emotionen, mit denen die Malerin spielt? Und doch, wenigstens ein einziges Mal, würden wir gerne wissen, wie es weitergeht, was sich hinter oder neben oder vor den Bildern abspielt. Wird uns die Künstlerin eines Tages erhören? Da wir Teil des Rätsels sind, können wir es selbst nicht lösen. Also warten wir weiter darauf, dass Anna Krammig uns irgendwann in einem Bild Antworten gibt.

Erika Schlessinger-Költzsch





o.T. (Vorhang Gold), 2024
70 x 50 cm
Öl auf Leinwand



o.T. (Vorhang), 2024
120 x 80 cm
Öl auf Leinwand





o.T. (Vorhang klein), 2024
30 x 20 cm
Öl auf Leinwand



My initial thoughts led me into the realm of film – to those uneventful moments in movies when no one is on screen and the subtitle reads: “eerie music” or “ominous sound”. Moments like these usually take place in nocturnal or otherwise dark surroundings, and the setting always appears blurred. Following these thoughts had already taken me down the wrong track, however, because Anna Krammig’s images are anything but nebulous: they are illuminated stages awaiting a performance, with sharply drawn furniture and firmly outlined architectural structures.

Nevertheless, the idea of a filmic dimension remains. Slow sequences, almost agonisingly unyielding. These images either have no narrative or the pictorial event is virtually non-existent, so that the filmed location becomes the protagonist. The associations shift from feature films to video- and film-based artworks from the late 1990s and early 2000s. It is always a specific quality of the soundtrack that prompts particular references: structural incongruence, tonal emotionality or an unsettling voiceover. One such work is *Nu•tka•* by Stan Douglas, where a historical account of the colonisation of Nootka Sound, in what is now British Columbia, is underlaid with almost static landscape images. As the colonisers become increasing paranoid, linguistic and vocal boundaries dissolve in a cacophony of Spanish and English. At the same time, the landscape begins to flicker – the result of interlacing two identical but edited recordings. Another change in direction takes us to the films of Keren Cytter, which are characterised by narrative irrationality, asynchronous spaces (of activity) and divergent relations of image and sound. For all their fascinating appeal, Cytter’s works always awaken feelings of loneliness and discomfort within me. This may be due to the perfect settings, where overlapping realities make the ground beneath the viewer’s feet begin to sway. Or it may lie in the laconic attitude with which offscreen voices or text panels formulate complex ideas about identity and belonging: “We are not a time or a place. We are eternity. We don’t have any proof or document to confirm that. We don’t have neither [sic] body nor blood”.

With that, I call a halt to my mental excursions and return to Anna Krammig and her subtly obscure pictorial realities.

Irene Müller

Zunächst dachte ich an Filme. An diese ereignislosen Momente ohne Personal, wenn der Untertitel sagt: «eerie music» oder «ominous sounds». Es ist dann meistens Nacht oder einfach nur düster, die Szenerie immer verschwommen. Damit war ich gedanklich aber schon auf Abwegen, denn Anna Krammigs Bilder sind alles andere als nebelig: Es sind ausgeleuchtete Bühnen, die auf den Auftritt warten; scharf gezeichnetes Mobiliar und fest umrissene Architekturen.

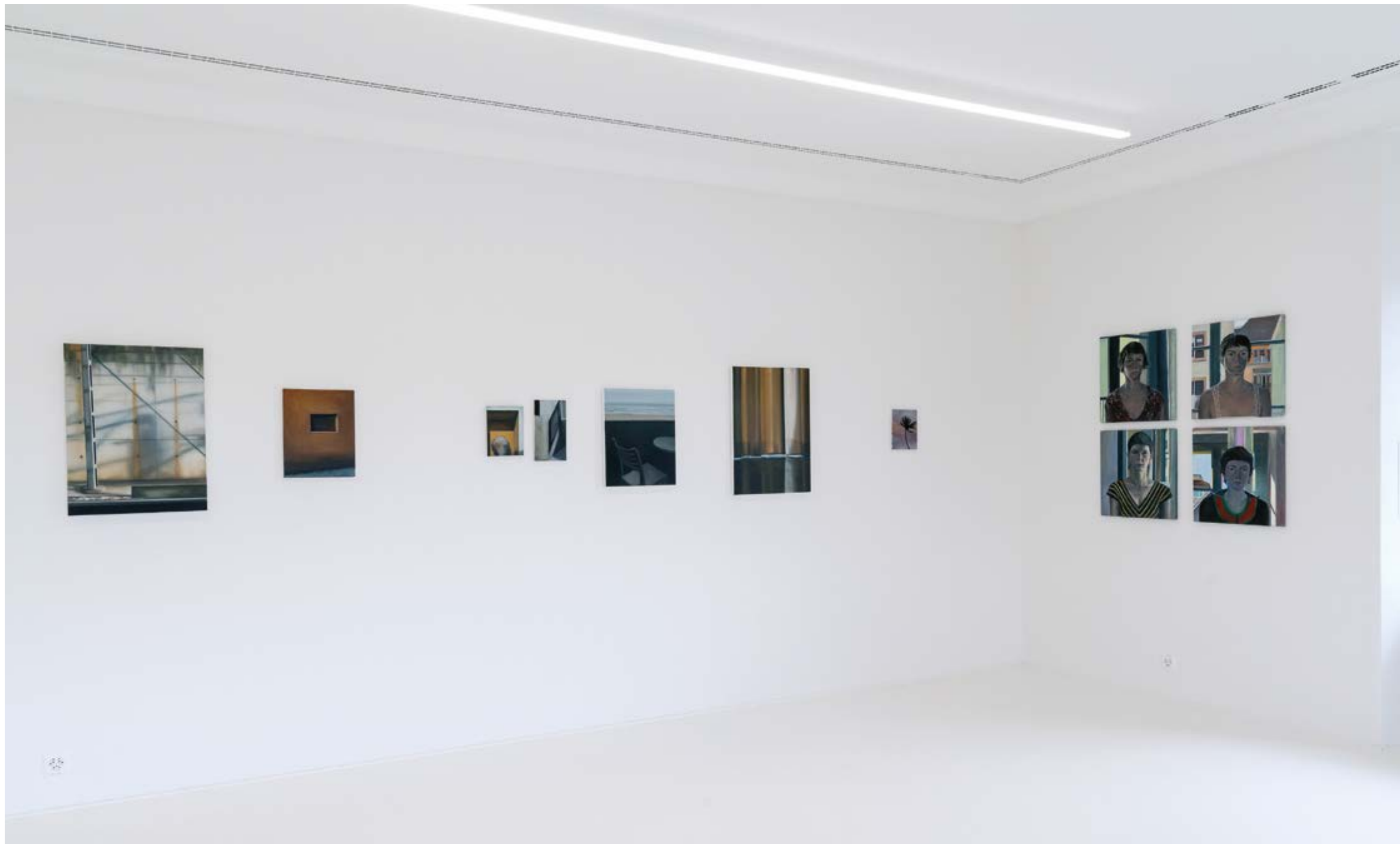
Dennoch, die Idee vom Filmischen bleibt bestehen. Langsame Sequenzen, nahezu quälend zäh. Sie sind entweder ohne Handlung oder das Bildgeschehen ist quasi inexistent, sodass der gefilmte Ort zum Protagonisten wird. Der Assoziationsraum verschiebt sich vom Spielfilm hin zu Video- und Filmarbeiten der späten 1990er und frühen 2000er Jahre. Es ist immer eine spezifische Qualität der Tonspur, die Referenzen wachruft: strukturelle Inkongruenz, klangliche Emotionalität oder ein irritierendes Voiceover. Da ist *Nu•tka•* von Stan Douglas, in dem der historische Bericht von der Kolonisation des Nootka Sound im heutigen British Columbia mit fast statischen Landschaftsaufnahmen unterlegt ist. Mit zunehmender Paranoia der Kolonisatoren lösen sich Sprach- und Stimmgrenzen in einer spanisch-englischen Kakophonie auf. Gleichzeitig beginnt die Landschaft – durch die zeilenverschobene Überblendung identischer Aufnahmen – zu irrlichtern. Richtungswechsel zu den filmischen Arbeiten von Keren Cytter, die sich durch narrative Irrationalität, asynchrone (Handlungs-)räume und divergente Bild-Ton-Beziehungen auszeichnen. Ungeachtet ihrer Faszination lösen Cytters Arbeiten immer Gefühle von Einsamkeit und Unbehagen in mir aus. Dies mag dem perfektem Setting geschuldet sein, in dem sich Realitäten so überlagern, dass das eigene Terrain der Betrachtung ebenfalls zu schwanken beginnt. Oder es liegt in der lakonischen Haltung, mit der Off-Stimmen oder Textpanels komplexe Gedanken über Identität und Zugehörigkeit äussern: «We are not a time or a place. We are eternity. We don’t have any proof or document to confirm that. We don’t have neither body nor blood»

Dann bremse ich meine gedanklichen Exkursionen und kehre zu Anna Krammig und ihren subtil sperrigen Bildwirklichkeiten zurück.

¹Stan Douglas, *Nu•tka•* (1996), video projection with quadrophonic sound. Cf. www.ubuweb.com/film/douglas_nutka.html (all URLs accessed 16.5.2025).
²Here, I am thinking above all about *Nothing* (2003) and *Four Seasons* (2009). Further information can be found on the artist’s website: www.kerencytter.com
³Keren Cytter, *Nothing* (2003), min. 12:30. Cf. www.ubuweb.com/film/cytter_nothing.html.

¹Stan Douglas, *Nu•tka•* (1996), Videoprojektion mit quadrophonem Sound. Cf. www.ubuweb.com/film/douglas_nutka.html (alle URLs abgerufen am 16.5.2025).
²Ich denke hier insbesondere an *Nothing* (2003) oder *Four Seasons* (2009). Website der Künstlerin: <https://kerencytter.com>
³Keren Cytter, *Nothing*, 2003, Minute 12:30. Cf. www.ubuweb.com/film/cytter_nothing.html. (abgerufen am 16.5.2025)

Irene Müller



FLÜSTERN, DASS ES SCHALLT, 2024
 Helmhaus, Kunststipendien der Stadt Zürich
Cf. S 60, 83, 89, 91, 106, 107, 119



April 2022
Group show *Salon der Gegenwart*, Helmhaus, Zurich
I get to know Andrea Muheim while we are preparing the exhibition; her paintings have been catching my eye for a while already. Without knowing it, we have been neighbours; we share our story.

September 2022
Retrospective Andrea Muheim, *Malerei als Selbstgespräch*, Villa Renata, Basel
I go round the exhibition with Andrea. She takes me aside and tells me that she has to do another round of chemo. She asks if I can provide backup for her teaching assignment at Zurich University of the Arts (ZHdK). Of course I say yes.

October – November 2022
Skill Weeks: Painting, Propaedeutic Studies, ZHdK, Zurich
Together we prepare the class, fetch the material from her studio and set everything up. We jointly welcome the students; she teaches the first week, I do the second. Andrea is very ill; I clear up and transport the materials back to her studio.

January 2023
Phone call from Andrea, Zurich
Her prognosis is very poor; time is running out. She asks me to take on her students again in the autumn. If this is to be her final year, she doesn't want to spend her time teaching. Of course I agree.

February 2023
Riffraff, Zurich
We have dinner together and discuss some final things related to the teaching; we are very close, even though we do not know each other well.

March – May 2023
A few short emails and phone calls with Andrea.

June 2023
Andrea passes away, Zurich
My name is included in many distribution lists she has prepared: laying out at home, funeral service, studio-related matters, teaching assignment. I meet her family; from then on, I regularly bump into her friends and colleagues in the neighbourhood. A new side of Zurich for me.

September 2023
Skill Weeks: Painting, Propaedeutic Studies, ZHdK, Zurich
I prepare the class, fetch the materials from her studio and set everything up. I greet the students. I have brought in one of Andrea's self-portraits and her book. Some of the students chose this class specifically because of her. I clear up, bring the materials to my studio.

February 2024
Application for a grant from the City of Zurich
The proposal I submit is for a juxtaposition of works by Andrea and me.

March 2024
My proposal is accepted.

April 2024
Andrea's studio, Zurich
Meeting with Irene Müller, who is in charge of Andrea's estate. We look through Andrea's interiors, urban landscapes and figurative works. I decide to present her self-portraits and am given permission for a loan. Irene informs me there is a list of painting materials with my name on it. I take some stretched canvases, a number of which are already primed with coloured paint. The formats have therefore been determined. I hang the self-portraits in my studio. Hyperpresence.

May – June 2024
Anna's studio, Zurich
Development of the exhibition. I imagine what Andrea sees, where she is looking. With her gaze behind me, I select the subjects of my paintings. The quality of the canvas is different to what I'm used to. I take heart, paint the first stroke, learn to adapt. I create several works. I have to take down all but one of her self-portraits. Their presence is incredibly strong.

June 2024
Exhibition at the Helmhaus, Zurich
I install our paintings. Whispering sounds when the building closes.

Anna Krammig

April 2022
Gruppenausstellung „*Salon der Gegenwart*“, Helmhaus, Zürich.
Ich lerne Andrea Muheim in der Vorbereitung der Ausstellung kennen, ihre Bilder fallen mir schon lange auf. Wir sind Nachbarinnen, ungeahnt, teilen unsere Geschichte.

September 2022
Retrospektive Andrea Muheim „*Malerei als Selbstgespräch*“, Villa Renata, Basel
Ausstellungsrundgang mit der Künstlerin. Sie nimmt mich zur Seite, erzählt mir, dass sie erneut in die Chemo muss. Fragt mich, ob ich ihr ein Backup für ihren Lehrauftrag an der Kunsthochschule Zürich gebe. Klar.

Oktober - November 2022
Skillwochen Malerei, Propädeutikum ZHdK, Zürich
Wir bereiten den Kurs zusammen vor, holen das Material aus ihrem Atelier, bauen auf. Wir begrüssen die Studierenden gemeinsam, sie macht die erste Woche, ich die zweite. Es geht ihr mies, ich räume auf, bringe die Sachen zurück in ihr Atelier.

Januar 2023
Anruf Andrea, Zürich
Prognose übelst, die Zeit wird knapp. Sie bittet mich, nochmals ihre Studierenden im Herbst zu übernehmen. Sollte es ihr letztes Jahr sein, will sie keine Zeit mit Unterrichten verbringen. Klar.

Februar 2023
Riffraff, Zürich
Wir essen zusammen zu Abend, besprechen die letzten Dinge für den Kurs, sind uns so nah, kennen uns überhaupt nicht.

März - Mai 2023
Ein paar kurze Mails und Telefonate mit Andrea.

Juni 2023
Andrea geht, Zürich Mein Name ist in vielen Verteilern, die sie vorbereitet hat: Aufbahrung zu Hause, Abdankungsfeier, Ateliersachen, Lehrauftrag. Ich lerne ihre Familie kennen, treffe seither ständig ihre Freunde und Kollegen im Quartier. Neues Zürich für mich.

September 2023
Skillwochen Malerei, Propädeutikum ZHdK, Zürich
Ich bereite den Kurs vor, hole das Material aus ihrem Atelier, baue auf. Ich begrüsse die Studierenden, habe ein Selbstportrait von Andrea dabei, ihr Buch liegt auf. Einige Studierende haben ihretwegen den Skill Malerei gewählt. Ich räume auf, bringe das Material in mein Atelier.

Februar 2024
Bewerbung Helmhaus, Zürich
Einreichung Ausstellungsvorhaben: Gegenüberstellung von Andreas Arbeiten und meinen.

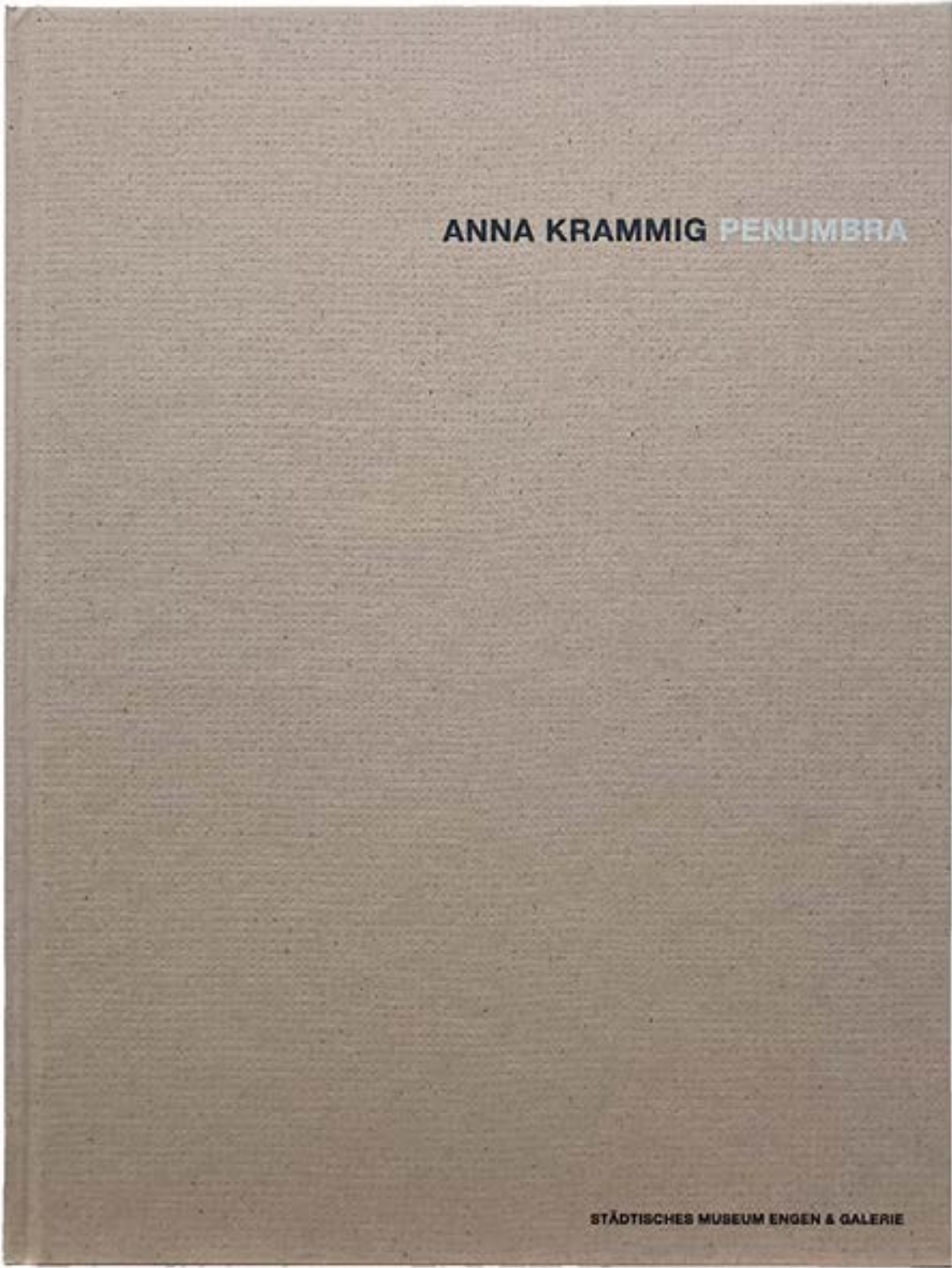
März 2024
Das Konzept wurde angenommen.

April 2024
Atelier Andrea, Zürich
Treffen mit Irene Müller, die den Nachlass von Andrea betreut. Wir sichten Andreas Interieurs, Stadtlandschaften, Figurenbilder. Ich entscheide mich für ihre Selbstportraits, darf einige ausleihen. Irene informiert mich über eine Liste für Malmaterialien, auf der mein Name steht. Ich übernehme bespannte, teils bereits farbig grundierte Leinwände. Die Formate sind somit geklärt. Ich hänge die Selbstportraits bei mir im Atelier auf, Hyperpräsenz.

Mai - Juni 2024
Atelier Anna, Zürich
Erarbeitung Ausstellung. Ich stelle mir vor, was sie sieht, wohin sie schaut. Mit ihrem Blick im Rücken wähle ich die Motive aus. Die Qualität der Leinwände ist anders. Mut, erster Strich. Lernen. Ich entwickle mehrere Bilder. Die Selbstportraits musste ich bis auf eines abhängen, ihre Gegenwart ist heftig.

Juni 2024
Aufbau Helmhaus, Zürich
Ich hänge unsere Bilder auf. Flüstern, wenn das Haus schliesst.

Anna Kramm



ANNA KRAMMIG PENUMBRA

2017

text
Dr. Velten Wagner
Simon Wursten

graphic design
Werner Jeker, Les Ateliers du Nord
www.werner-jeker.ch

published by
Städtisches Museum Engen
& Anna Krammig
www.annakrammig.com

print
ZVD, Heidelberg
www.zvd.info

edition of 700

STÄDTISCHES MUSEUM ENGEN & GALERIE

In his famous allegory of the cave, Plato likens the world to a deep underground prison. Humans, their hands, feet, and heads shackled, their gazes rigidly fixed on the wall of the cave, are caught in a kind of laboratory situation. Behind their backs—but unbeknownst to them—burns a large fire, its glow painting ghostly moving objects on the wall. These are the shadows of effigies of real things, which is to say, artificial objects that hover above a wall, carried by lab assistants, Sisyphoids doomed to march up and down in eternity. So the scientific setting in which the prisoners are immersed is artificial in more than one respect: the cave is an (ostensibly) closed system; the bodies are motionless, the lines of vision inalterable; what the prisoners believe to be reality are the phantasms of a stage production. Now one of the study participants is selected against his will for a dubitable honor: he is given permission to leave the cave and his fellow prisoners through a hidden tunnel. The ascent to the light of knowledge is arduous, but eventually the chosen one realizes that the sun is the true author of the realm of shadows. Unlike the irrational flickering light in the cave, the sun’s radiance brings forth sharply contoured intelligible objects that can be discursively comprehended under the concept of the true and good. Concept begets order, order begets hierarchy, and hierarchy can be elaborated into the ideal state, the *Politeia*. At its apex stands the chosen one, the philosopher, who now directs the beams of the light of knowledge onto the world of shadows in order to free those he left behind of their erroneous belief. One of them is excluded from Plato’s utopian state: the visual artist. The carpenter at least makes a serviceable table as a manifestation of the idea of the table; the painted table, by contrast, is a useless illusion. That is why the painter, as an inveterate imitator and maker of shadows, is condemned to languish in the cave. He never attains the vision of true being.

But what if Plato was wrong?

What if art and painting, even in antiquity, were never imitation but always productive appropriation on the part of the artist, the fruit of his individual imagination? Would that not also make modernity’s revolt against mimesis over two thousand years later a case of shadowboxing, the true antagonist being not a specific artistic perception and rendering of the visible but the social status quo and the visual art in which it had hardened into academic doctrine? Put another way: where does the line run between reality and illusion, between perception and imagination, between productivity and reception? And does it actually make sense to speak of a line, an image that recalls the political demarcation of territorial boundaries? Has not the twenty-first century turned the page on these notions, renegotiating concepts, opening up and expanding their boundaries, or even dismantling them altogether?

The occidental discourse on the peculiar phenomenology of art resonates beneath the surface of Anna Krammig’s works: from Plato’s shadowy cave to Hegel’s synthetic definition of artistic beauty as the sensuous manifestation of the idea and on to the modern painting as surface-space. Her pictures tell of encounters between a world of light and one of shadows, of sectors of space whose imponderable presences alternate between volatility and concretion, of objects that seem to belong to a visible and an invisible world in equal measure. Which weight, the beholder wonders, do

these pictures carry, suspended between earthly heft and heavenly lightness, pictures that mark objects without delimiting them? Does not the play between the layers of reality affect us the more powerfully because it eludes the gaze that would fix it and opens itself to the polyvalent process of perception?

The work “untitled (Yellow)” (2016) (p.107) is a paradigmatic example of these encounters between different degrees of reality and concretion. Two cubic balconies projecting from a façade set the scene. More specifically, the lower balcony presents as a wide rectangular surface that restricts access to the pictorial space without blocking it. The luminous yellow into which part of the blurry-quivering mass of shadowy branches is etched makes the surface a window on an indeterminable region of light. The more densely does darkness gush from the upright zone of vegetation set above it, the leaf tips reaching across the façade toward the upper balcony. Chaotic and sinister forces seem to be at work in this field of obscurity. Dark urges rather than shadow-lights energize it. Taking note also of the bluish shadow the upper balcony casts on the façade, the beholder’s eye grazes over an unfolding panoply of manifold gradations of light and shade; though circumscribed by the orthogonal compositional tectonics, the transitions between them are fluid—a defining characteristic of Krammig’s paintings: undivided by the old lines of demarcation between representational and abstract, her pictures call forth a fluidity that carries the motifs beyond their objective bounds and brings forth unwonted visual constellations. The principle of causality demands that any shadow be cast by a “real” object; “untitled (Yellow)” sublates it as one possibility amid a plethora of verisimilitudes. Shadows attain autonomy, becoming a self-contained pictorial reality that unfolds in accordance with its own laws. These imaginary forces are what allow for encounters between shadows-as-objects and objects-as-shadows—encounters that are no less physical for being imaginary.

In the diptych “untitled (Alpine Farmhouse)” (2015) (p.18/21), it is the different degrees of reflection that turn the glimpse of a room into a pièce de résistance in the mode of visual expectations and constructions of reality encouraged and then foiled. Where do the lines run between interior and exterior, between the beholder’s and the pictorial space? As long as it is only mirror reflections that overleap these boundaries, our visual apparatus can perceive and rationalize the resulting imbrications of spaces as fallacies. But what happens when a “real” object—in this instance, a table lamp—intrudes into the room precisely where the windowpane should be, or perhaps even floats outside the building? Krammig outlines a scenario that dislocates “reality” so as to relocate it, as possibility, into the field of vision. Space is no longer defined primarily by the planes of walls and architectonic structures. Light streams through it, permeates it, its shimmer liquefying its boundaries in favor of a diffuse open depth. In shaded lines and specters of light, space, molded as perceptual quality, becomes a generative medium of figuration. Or might this be in fact a superimposition, a blending of two realities, one representational, one imaginary, in the manner of a photographic record of one setting at two different points in time? The conjecture is misleading: what the pictures stage is not a temporal, let alone a logical, succession of situations but a kind of space that appears to reflect on itself—that reflects itself according to its own laws and irrespective of our visual experiences.

Plato was wrong.

His crucial mistake was to exclude artists—and that obviously means visual artists—from his ideal community because he thought them ill-suited as pillars of the state. His model of knowledge was logocentric, its objective the comprehension of distinct conceptual ideas he believed to be preexisting metaphysical realities. The ambivalence of representation inherent in art would no doubt have been a source of considerable tension with the potential to explode the structure of the *Politeia*. Yet as we know today, a functioning polity consists not only of the concerted operations of knowledge, power, and hierarchy and the officials representing them. Social cohesion is engendered by the interactions between individuals and nurtured by their recollections, ideas, and projections. Societies embody not just functional spaces but also symbolic spaces and, not least importantly, spaces of sentiment. Krammig’s art sounds out these latter spaces. In “untitled (Head 3)” (2015) (p.32) and other paintings, she conceives visible phenomena as sensory qualities, be it in their material presence, be it in their immaterial susceptibility to touch. Shadows are an imaginary skin, as it were, whose violability and, occasionally, uncanniness say more about the human psyche than studies or statistics. Human perspectives are not fixed by the straitjacket of either—or, of illusion or the knowledge of truth, as Plato postulates. As a faculty of perception, the human gaze discloses an in-between realm where light and shadow beget a fluctuating and continually re-constituted reality. Consider “untitled (Palm Tree 7)” (2015) (p.64/65): the two vertical bands are spatial caesuras of a sort and at once mark transitions to a second, diaphanous and opaque world of shadows that produces its own dynamics, laws, and concretions. Anna Krammig’s paintings interpret moments of interrelation between objects as traces of the experience of a fluid reality whose polymorphic and mysterious nature thrums with the thrill of aesthetic insight; an insight whose sense of possibility cannot be lashed to a conceptual framework or reduced to visual marks, and which “does not distinguish between what is and what is not” (Robert Musil)—a painting in the subjunctive.

Velten Wagner
Translated by Gerrit Jackson



In seinem berühmten Höhlengleichnis beschreibt Platon die Welt als ein tief unter der Erde liegendes Gefängnis. Die Menschen, an Händen, Füßen und Kopf gefesselt, den Blick starr auf die Höhlenwand gerichtet, befinden sich in einer Art Laborsituation. Hinter ihrem Rücken, aber davon wissen sie nichts, brennt ein großes Feuer, dessen Widerschein gespenstisch bewegte Gegenstände an die Höhlenwand wirft. Es sind die Schatten von Nachbildungen realer, also künstliche Gegenstände, die über eine Mauer ragen, und von Laborassistenten, zum ewigen Defilieren verdamnte Sisyphoide, vorbeigetragen werden. Das wissenschaftliche Setting, zu dem die Gefangenen gehören, ist also in mehrfacher Hinsicht ein künstliches: Die Höhle ist ein (scheinbar) geschlossenes System, Körper und Blickrichtung sind fixiert, was die Gefangenen für Realität halten, sind die Trugbilder einer Inszenierung. Nun widerfährt einem der Probanden, wenn auch wider Willen, die zweifelhafte Auszeichnung, die Höhle und seine Mitgefangenen über einen verborgenen Tunnel verlassen zu dürfen. Der Aufstieg zum Licht der Erkenntnis ist mühsam, doch schließlich begreift der Auserwählte die Sonne als wahre Urheberin des Schattenreiches. Im Unterschied zum irrationalen Flackerlicht der Höhle erzeugt das Sonnenlicht scharf umrissene, intelligible Gegenstände, die diskursiv auf den Begriff des Wahren und Guten gebracht werden können. Der Begriff zeugt die Ordnung, die Ordnung wiederum die Hierarchie, und aus der Hierarchie lässt sich der ideale Staat, die *Politeia* entwickeln. An ihrer Spitze steht der Auserwählte, der Philosoph, der nun seinerseits den Lichtkegel der Erkenntnis auf die Schattenwelt richtet, um die Zurückgebliebenen von ihrem Irrglauben zu befreien. Ausgeschlossen aus Platons utopischem Staat bleibt der bildende Künstler. Während der Tischler immerhin einen brauchbaren Tisch als Ausprägung der Idee des Tisches herstellt, ist der gemalte Tisch eine nutzlose Illusion. Daher muss der Maler als unverbesserlicher Nachahmungstäter und Schattenbildner auch weiterhin sein Dasein in der Höhle fristen. Die Anschauung des wahrhaft Seienden ist ihm verwehrt.

Was aber, wenn sich Platon geirrt hätte?

Wenn Kunst und Malerei, schon in der Antike, nie Nachahmung, sondern stets produktive Aneignung des Künstlers, die individuelle Leistung seiner Imagination gewesen wären? Wäre dann nicht auch, über 2000 Jahre später, der Aufstand der Moderne gegen die Naturnachahmung ein Schattenboxen gewesen, dessen eigentlicher Gegner nicht eine spezifische künstlerische Wahrnehmung und Wiedergabe des Sichtbaren, sondern der im Bildnerischen zur akademischen Doktrin verfestigte gesellschaftliche Status quo war? Anders gefragt: Wo verläuft die Demarkation zwischen Realität und Illusion, zwischen Wahrnehmung und Imagination, zwischen Produktivität und Rezeption? Und lässt sich hier überhaupt von Demarkation – ein politischer Begriff zur Festlegung territorialer Grenzen – sprechen? Ist mit dem 21. Jahrhundert nicht eine Zeit angebrochen, in der diese Begriffe neu verhandelt werden, indem ihre Grenzen geöffnet, erweitert, wenn nicht aufgelöst werden?

In Anna Krammigs Arbeiten schwingt der abendländische Diskurs über die Erscheinungsweise der Kunst untergründig nach: von Platons Schattenhöhle über Hegels synthetische Definition des Kunstschönen als sinnliches Scheinen der Idee bis zum modernen Bild als Flächenraum. Ihre Bilder berichten von Begegnungen einer Licht-

mit einer Schattenwelt, von Raumausschnitten, deren unwägbare Präsenzen sich wechselweise verflüchtigen und verdichten, von Gegenständen, die gleichermaßen einer sichtbaren wie einer unsichtbaren Welt anzugehören scheinen. Welches Gewicht, fragt sich der Betrachter, haben diese zwischen Erdschwere und Himmelsleichte angesiedelten Bilder, die Gegenstände markieren, ohne sie zu begrenzen? Wirkt das Spiel zwischen den Realitätsebenen nicht umso eindringlicher, eben weil es sich dem fixierenden Blick entzieht und dem vieldeutigen Prozess der Wahrnehmung öffnet?

Anhand der Arbeit „Ohne Titel (Gelb)“ (2016) (S.107) lassen sich diese Begegnungen unterschiedlicher Realitäts- und Verdichtungsgrade exemplarisch aufzeigen. Das Setting der Szene übernehmen zwei kubische Balkone, die einer Fassade vorgelagert sind. Genau genommen, zeigt sich der untere Balkon als querrrechteckige Fläche, die den Zugang zum Bildraum beschränkt, ohne ihn zu blockieren. Das leuchtende Gelb, in das die verschwommen-bewegten Schattenzweige hälftig eingezeichnet sind, öffnet die Fläche hin zu einer unbestimmbaren, lichten Weite. Umso dichter strömt das Dunkel aus der hochkant darüber gestellten Vegetationszone, deren Blattspitzen über die Fassade zum oberen Balkon greifen. In diesem Bereich der Finsternis scheinen chaotische, unheimliche Kräfte am Werk. Dunkle Triebe, nicht Schattenlichte sind ihr Beweggrund. Nimmt man den bläulichen Schatten hinzu, den der obere Balkon auf die Fassade wirft, entstehen vor dem Auge des Betrachters unterschiedliche Qualitäten von Licht- und Schattenabstufungen, deren Übergänge, so sehr sie auch von der orthogonalen Bildtektonik begrenzt werden, flüssig sind – ein Charaktermerkmal von Krammigs Malerei. Denn diesseits der alten Demarkationslinien von gegenständlich und abstrakt entwickeln ihre Bilder ein Fluidum, das die Bildgegenstände über die ihnen je eigenen Grenzen hinausträgt und ungewohnte Sehkonstellationen freisetzt. Das Prinzip der Kausalität, nach dem ein Schattenwurf von einem „realen“ Gegenstand hervorgerufen wird, wird in „Ohne Titel (Gelb)“ als Möglichkeit inmitten der Wahrscheinlichkeit aufgehoben. Die Schatten werden autonom und damit zu einer in sich selbst begründeten, nach eigenen Gesetzen sich entfaltenden bildnerischen Realität. Erst durch diese imaginären Wirkkräfte können Schatten wie Gegenstände und Gegenstände wie Schatten einander begegnen – und berühren.

Im Diptychon „Ohne Titel (Alpenhof)“ (2015) (S.18/21) sind es die unterschiedlichen Reflexionsgrade, die den Einblick in das Zimmer zu einem Kabinettstück ins Leere laufender Seherwartungen und Realitätskonstruktionen werden lassen. Wo verlaufen die Grenzen zwischen Innen und Außen, zwischen dem Betrachter- und dem Bildraum? Solange es nur Spiegelungen sind, die diese Grenzen überschreiten, kann unser Sehapparat die daraus resultierenden Raumüberschneidungen als Täuschungen wahrnehmen und rationalisieren. Was aber, wenn der „reale“ Gegenstand einer Tischlampe die Zimmergrenze an eben der Stelle durchdringt, wo die Fensterscheibe verlaufen müsste, oder gar frei im Außenraum steht? Krammig entwirft ein Szenario, das „Realität“ auf eine Weise verrückt, dass sie als Möglichkeit neu in den Blick rückt. Der Raum wird nicht mehr vornehmlich durch Wandflächen und architektonische Strukturen definiert. Das Licht durchströmt den Raum, durchdringt ihn mit einem Lichtschimmer, verflüssigt seine Grenzen zu einer diffusen Räumlichkeit. Der Raum, als Wahrnehmungsqualität

formuliert, wird durch Schattenlinien und Lichtschemen selbst zum gestaltbildenden Medium. Oder werden hier nicht vielmehr zwei Realitäten, eine abbildhafte und eine imaginäre, übereinander oder ineinander geblendet, als handelte es sich um die fotografische Aufnahme zweier unterschiedlicher Zeitzustände? Doch auch diese Annahme trägt, da hier keine zeitliche oder gar logische Folge von Situationen, vielmehr eine Räumlichkeit inszeniert wird, die sich selbst zu reflektieren scheint – die sich nach eigenen Gesetzen und unabhängig von unseren Seherfahrungen gestaltbildend reflektiert.

Platon hat sich geirrt.

Sein wesentlicher Irrtum bestand darin, dass er die Künstler, und gemeint sind hier natürlich die bildenden Künstler, als nicht staatstragend aus seinem idealen Gemeinwesen ausschloss. Seine Erkenntnis war logozentrisch, sie zielte auf die klare Abgrenzung begrifflicher Ideen, die er als präexistente metaphysische Gegebenheiten definierte. Es liegt auf der Hand, dass die der Kunst innewohnende Ambivalenz der Darstellung ein nicht zu unterschätzendes explosives Potenzial im Gefüge der *Politeia* bedeutet hätte. Doch besteht ein funktionierendes Gemeinwesen, wie wir heute wissen, nicht nur aus dem Zusammenwirken von Wissen, Macht und Hierarchie und den sie repräsentierenden Funktionsträgern. Der soziale Zusammenhalt entsteht durch die Interaktion von Menschen und wird genährt von ihren Erinnerungen, Vorstellungen und Projektionen. Gesellschaften verkörpern neben Funktionsräumen auch symbolische Räume und nicht zuletzt: Empfindungsräume. Krammigs Malerei spürt diesen Empfindungsräumen nach. Wie in „Ohne Titel (Kopf 3)“ (2015) (S.32), erfasst sie die sichtbaren Phänomene als sinnliche Qualitäten, sei es in ihrer materiellen Präsenz oder immateriellen Berührbarkeit. Die Schatten sind gleichsam eine imaginäre Haut, deren Verletzlichkeit, bisweilen auch Unheimlichkeit mehr über die menschliche Psyche aussagen als Studien und Statistiken. Die menschliche Perspektive ist nicht in das starre Korsett einer Blickrichtung des Entweder-Oder, von Illusion oder Wahrheitserkenntnis eingebunden, wie von Platon postuliert. Als Fähigkeit zur Wahrnehmung erschließt sie einen Zwischenbereich, wo Licht und Schatten eine sich immer wieder neu konstituierende, fluktuierende Wirklichkeit hervorbringen. So auch in „Ohne Titel (Palme 7)“ (2015) (S.64/65). Die beiden vertikalen Streifenformen wirken wie räumliche Zäsuren und sind zugleich Übergänge in eine zweite, diaphane und opake Schattenwelt, die ihre eigenen Dynamiken, Gesetze und Verdichtungen erzeugt. In Anna Krammigs Bildern werden Beziehungsmomente von Gegenständen als Erfahrungsspuren einer fluiden Wirklichkeit gedeutet, deren Vielgestaltigkeit und Rätselhaftigkeit den Schauer ästhetischer Erkenntnis freisetzt; eine Erkenntnis, deren Möglichkeitssinn weder begrifflich festzustellen noch visuell zu fixieren ist und „nicht unterscheidet zwischen dem, was ist und dem, was nicht ist“ (Robert Musil) – eine Malerei im Konjunktiv.

Velten Wagner



o.T. (Gelb), 2016
100 x 80 cm
Öl auf Leinwand



o.T. (Alpenhof), 2015
zweiteilig
80 x 70 cm
Öl auf Leinwand





o.T. (Alpenhof), 2015
zweiteilig
100 x 70 cm
Öl auf Leinwand





o.T. (Kopf 3), 2015
80 x 70 cm
Öl auf Leinwand



o.T. (Kopf 2), 2015
60 x 50 cm
Öl auf Leinwand



Traces of Absence

„Représenter, c’est rendre présent l’absent.“ ¹

In *Vie et mort de l’image. Une histoire du regard en Occident*, Régis Debray defines representation as generating not simply a mere presence, but the very presence of something that was hitherto qualified by its absence. Representation understood as a gesture – but also as a sociological and more generally ethnological phenomenon – thus ontologically swings between these two irreducible poles: a state of presence (the picture, even the image) and a state of absence (the depicted thing). What is more, the actuality of the representation as such is precisely subject to the absence of the represented object, that is, the condition of existence of the representation is that what is represented be absent. A portrait, for instance, is a means of fixing a person’s features, bearing witness to their appearance, but first and foremost it actualizes their existence insofar as the person is in essence neither omnipresent nor eternal. In other words, through their pictures, the deceased and the absent are remembered and perceived. The act of portraying therefore consists of a testimony by anticipation of someone’s absence. In extreme cases, portraits even come to substitute the person herself, thus literally acting not only *in place of*, but also as the absent. In the absence of the king, portraits were to be honored as if they actually were the king.² Religious icons function in a similar way, inasmuch as they incarnate the gods or the subject of devotion. In ancient Greece, the statue of a god signified the concretization of the God’s actual presence in the temple – in short: the statue was the god. As for Catholicism, although the icon cannot be in itself the target of devotion – this would be idolatry – it is *through* the icon that the faithful find the opportunity to adore God; in other terms, the icon acts here as a mediator, providing access to the intangible-but-omnipresent Christian God. Regardless of the religion and its specificities, icons or idols – this is after all just a matter of interpretation – allow the faithful to overcome the gods’ impalpable character, to make them present and to actually physically console the existential angst of god’s absence.

Moving away from icons and portraits, it appears that Debray’s overarching definition of representation applies to a much broader range of visual signs than mere iconic representations. Let us consider now what might be the oldest visual signs consciously created by men: the nearly 40,000 years old hand stencils that were discovered in several caves around the globe. Cavemen obtained these proto-images by blowing pigment on and around a hand that was firmly pressed against the cave walls. The “depicted” hand thus happens to be the negative image of a handprint where the pigment did not reach the surface of the wall. In other words, it is the *presence* of a hand, or rather the *absence* of pigments, that creates the picture: an absence generating an image.

Considered as a sign, the trace is probably the most explicit example of the absent made present.³ A footprint for instance leaves a physical mark on the ground. It is a track, the trace of my presence. This footprint can however only be observed insofar as my foot has moved away. Therefore, if it reveals my presence, that is also precisely because I am no longer present. The footprint is thus as much an indicator of my existence as a sign of my absence. The adoration of Jesus’s footprints on the Ascension Rock in Jerusalem is based on this very ambiguity. The prints are said to be the last trace of Jesus on earth and to have appeared as he ascended to

heaven, that is, they testify both to the actual presence of Jesus on earth and to his departure from earth. Nonetheless, Resurrection is not only a departure, but also a founding moment for the Christian cult. After having incarnated God on earth, it is indeed precisely by leaving the land that Jesus made possible the conversion of God’s earthly presence into an omnipresence. Thus materializing the mystery of God’s presence on earth, Jesus’s footprints in the Ascension Rock count among the crucial relics of Christianity, while simultaneously illustrating a key aspect of our visual culture.

Holy relics, just like the aforementioned royal portraits, not only bear witness to the actual existence of an individual, but are moreover considered to be endowed with a certain power. While the portrait represents a political authority, the relic is indeed believed to have mystical properties. In such cases, it is not only the object itself that activates the feeling of a presence, but also an unfathomable symbolical puissance directly emanating from this very object. However, if both these types of objects are material and visual witnesses of a presence, the relic, ontologically considered as a trace, makes us enter the realm of another category of signs. With the trace, it is no longer the iconic character of the image, but rather its indexical function that is at stake.

Semiotics define indexes as a type of signs involving an actual connection between the object and its representation, that is, they physically ensue from what they stand for. Our traces – footprints, relics, and much more – are particular kinds of representations in that they bear an indexical character. In the case of traces, it is a physical contingency between the represented thing and the representation that characterizes the absent made present.⁴ Admittedly, representations such as portraits also imply a physical relation to their object by means of resemblance. However, this qualified level of indexicality is essentially subordinate to that of iconicity. Similarly, a relic for instance is never free of a certain iconic value, although the fundamental nature of the representation is indexical.

Photography perhaps catalyzes the tension between iconicity and indexicality in the most explicit way. Because of its visual similarity with what it represents, photography can at first sight be associated with painting under the category of iconic signs. Nevertheless, qualified as a *message sans code* by Barthes, photography is considered as perfectly analogous to reality, that is, it is not a coded representation of reality, but rather an image of reality itself.⁵ Therefore, and because it corresponds to a mechanical capture of reality, photography appears to technically belong to the category of indexes.⁶ Moreover, Barthes postulates that the photographic image “establishes ... an awareness of [the thing’s] *having-been-there*”.⁷ Like Jesus’s footprints, photography functions as the indexical trace of a former presence, subsequently authenticating the existence of what is now absent.

Basing herself among others on Barthes, Rosalind Krauss investigated in her two-part article *Notes on the Index* the manifestations of indexicality in 1970s American contemporary art, particularly under the influence of photography.⁸ She demonstrated how works of fine art tend, like photography, to become uncoded messages, that is, to become indexical signs or traces. According to Krauss, the art

¹ Régis Debray, *Vie et et mort de l’image. Une histoire du regard en Occident*, Paris: Gallimard, 1992, p. 35.

² Louis Marin, *Portrait of the King*, London: Macmillan, 1988.

³ “Trace” must be understood here as a generic term referring to all kinds of prints, tracks, marks, etc.

⁴ “An index is a sign, or representation, which refers to its object not so much because of any similarity or analogy with it, nor because it is associated with general characters which that object happens to possess, as because it is in dynamical (including spatial) connection both with the individual object, on the one hand, and with the senses or memory of the person for whom it serves as a sign, on the other hand.” (C. S. Peirce, “Logic as Semiotic: The Theory of Signs» in *Philosophical Writings of Peirce*, New York: Dover Publications, 1955, p. 107.)

⁵ See Roland Barthes, “The Photographic Message” and “Rhetoric of the Image” in *Image – Music – Text*, London: Fontana Press, 1977, pp. 15–31 and 32–51.

⁶ See Peirce, op. cit., p. 106.

⁷ Barthes, “Rhetoric of the Image”, op. cit., p. 44.

⁸ Rosalind Krauss, “Notes on the Index: Seventies Art in America,” pt. 1 and 2, *October*, nos. 3 and 4, Spring and Autumn 1977, pp. 68–81 and 58–67.



of the seventies is thus characterized by a referential dynamic in which the works seem to give account of, stand for, or draw the attention to an outward object, consequently activating an indexical mechanism within the work. Furthermore, Krauss remarks that this kind of work generates a sensation of time-remoteness. In other words, the creation of indexical works would by nature institute for the viewer a temporal distance between the work and the object it refers to, even though this object is physically contiguous to the work. Similar to Barthes's *having-been-there* effect of photography, Rosalind Krauss showed that an indexical sign seemed to inevitably put at a distance its referent object. Somehow paradoxically, the stronger the indexicality – the physical bond of representation with the represented thing – the more remote the referent seems to appear. Because a trace is contingent upon the absence of what it denotes, everything thus happens, in the case of an indexical sign, as if the state of absence of the represented object suddenly was generated from the receptive side, in order for the representation to be fulfilled.

In his essay about *differance*, Jacques Derrida offers the following definition: “The trace is not a presence but is rather the simulacrum of a presence that dislocates, displaces, and refers beyond itself.”⁹ A trace acts as if something that is absent were really present. What is more, thus simulating a presence, the trace acts at the same time as the marker of an absence.¹⁰ It is nevertheless through this very simulation that the trace is able to “refer” and to function as an index. By indicating an absence, the trace becomes in turn a (simulated) presence, thus representing – making present – what is absent. That is to say, the trace as an indexical sign tends in essence to draw our attention not towards itself as an object, but towards what is precisely physically absent, yet nonetheless present through its own trace.

Looking at indexical traces in contemporary artworks one can observe that the phenomenon extended far beyond the seventies. Trace in art has become much more than a mere tendency that thrived as an artistic equivalent to innovative theories in the field of Semiotics. It looks as if technological developments, particularly the generalization of digital imagery, have come to erode the trust in photography as an indexical medium. In turn, other ways of creating, simulating and depicting indexical signs blossomed as artistic practices and strategies. Furthermore, the semiotic approach towards art remains a vivid trend within the art-critical agenda that entails a particular attention, from the receptive side, for indexical signs in art.

In *Of Grammatology*, Derrida coins the concept of *instituted trace* and makes it a cornerstone in the deconstructivist approach of textual analysis.¹¹ In short, it is by making its inherent contradictions explicit that the deconstruction of a text becomes possible and subsequently the reconstruction of its meaning – at least of a meaning. Just like Derrida's “instituted trace”, trace conceived as a paradigm in art ontologically points out a breach. One can therefore resort to a similar approach with art, even if leaning towards the speculative, provided that if language can be art, art is no language as such. On an interpretative level, the functions of the trace allow the highlighting of gaps, contradictions and flaws within the artwork, and meaning lies precisely within breaches: Does

the artwork seem to shout out its own meaning? I become deaf to it. Does it seem on the contrary to conceal it and to cover it up? I am suddenly challenged by the artwork, my curiosity is aroused and the possibility of a dialogue arises. On the scale of creation, now, the very resort by artists to the concept of the trace pushes the whole concept to its most extreme: a *meta* level – a reflexive dynamic – gets activated and it is the trace itself that is represented and comes into play. Thus becoming an artwork, the trace reveals its own mechanisms that in turn become flaws likely to generate a new meaning. Recording a trace, casting an object, depicting a shadow, or capturing a fragment: all kinds of strategies are employed when it comes to staging reality by means of indexical signs. In so doing, the artist actively witnesses the world and makes us aware of the constantly subjective character of perception. Representing traces is representing the present.

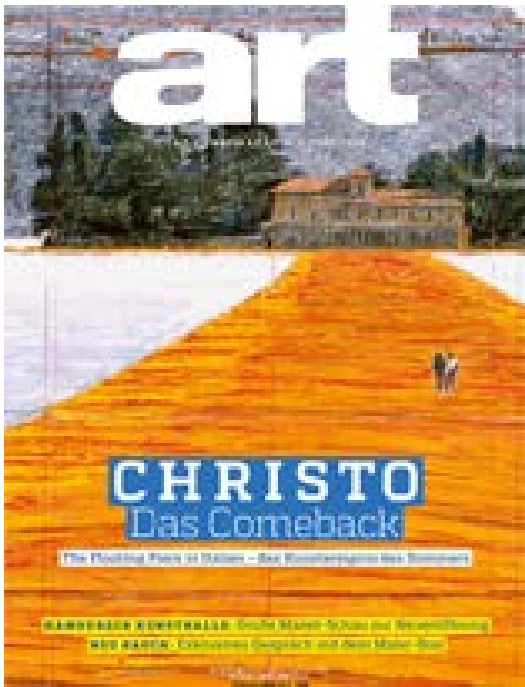
Simon Würsten
First published in: Joerg Franzbecker and Christian Huebler (Hg.), Teilungen [E-Book, published on the occasion of the ZHdK Master Fine Arts Degree Show 2016], Zurich, 2016.

⁹ Jacques Derrida, “Differance” in *Speech and Phenomena. And Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, translated by David B. Allison, Evanston: Northwestern University Press, 1973, p. 156.

¹⁰ “To dissimulate is to feign not to have what one has. To simulate is to feign what one hasn't. One implies a presence, the other an absence.” Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, translated by Sheila Faria Glaser, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994, p. 3.

¹¹ Jacques Derrida, *Of Grammatology*, corrected ed., translated by Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore/ London: The John Hopkins University Press, 1997.





STARTER // DIE NEUEN KÜNSTLER



> Atmosphärisches
Schattenreich
OHNE TITEL
(PALME 4), 2015,
45 X 33 CM

ANNA KRAMMIG

GEBOREN: Heidelberg, 1981.

WOHNORT: Zürich/München.

AUSBILDUNG: Lehramt in Kiel, dann Kunst an der École Régionale des Beaux-Arts Nantes, HfK Bremen und AdBK München.

GALERIE: Andreas Binder, München.

INITIALZÜNDUNG: Der leidenschaftliche Bilderstreit auf 3sat in den Neunzigern.

HÖHEPUNKT: 2009 Ausstellung im Hangar7 in Salzburg. Danach hatte ich Vertrauen, dass es irgendwie klappt. Gefühlt wird derzeit jedes Angebot besser, soll bitte so weitergehen!

TIEFPUNKT: Die üblichen Studiumstiefs und Ratlosigkeit im Atelier.

HELDEN: Viele meiner Kollegen, Literatur und Poesie und die erfahrenen Maler-Hasen Hammershøi, Rembrandt, Willikens, Menzel, Manet, Bonnard, Schjerfbeck und viele andere.

CREDO: Weitergehen, dorthin geraten, wo ich noch nicht war.

EIN RAT, DER IHNEN GEHOLFEN HÄTTE:

Der von Karl Valentin: Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit.

WARUM KÜNSTLERIN, NICHT BANKER?

Das muss mit den Zahlen zu tun haben.



Dunkle Wesen

Anna Krammig malt Schattenwürfe und Spiegelungen, in denen die Außenwelt in den Innenraum übergeht

Figuren ohne Schatten gelten als Spukwesen. Das erzählen uns nicht zuletzt die Märchen der deutschen Romantik. Was aber, wenn sich bloße Schatten ohne deren ersichtliche Verursacher in Innen- und Außenräumen breit-machen, wie stumme Zeugen einer womöglich längst vergangenen Herkunft? Anna Krammig gelingt es, in ihrer lasierenden Malerei ein atmosphärisches Reich der Schattenwürfe mit unglaublicher Stimmigkeit zu projizieren. Silbrige Silhouetten von Menschen tauchen auf Falten werfenden Vorhangstoffen auf, fingerförmige Pflanzenblätter zeichnen sich auf sonnigen Hausfassaden ab, Spiegelungen von Mobiliar überschneiden sich zu rätselhaften Raumstrukturen. Die in Deutschland und der Schweiz lebende Künstlerin malte bis vor ein paar Jahren fast ausschließlich Interieurs, in denen die Draperien von Stoffen oder Gegenständen den Widerhall für die dort lebenden, aber abwesenden Menschen vorgaben. Doch dies war Anna Krammig mit der Zeit zu hermetisch, und sie versetzte ihr raffiniertes Schattenspiel auch in Landschaften, vor den Hintergrund des Himmels und neuerdings sogar unter Wasser. »Ein spannender Punkt war auch, wie man die Außengeschehnisse der Welt auf Innenräume legen kann, sodass sozusagen das Raumgefühl komplett gesprengt wird und sich in mehrere Ebenen auflöst«, sagt die Künstlerin. »Das hat mir unglaublich viel Freiheit gegeben.« Anders als im Märchen atmen Anna Krammigs Schattenwesen allerdings eine durchaus irdische Vitalität. //

BIRGIT SONNA



2014

Text

Die Malerin Anna Krammig © Prof. Dr. Jean-Christophe Ammann

Gedichte © Michael Krüger

Gestaltung

Werner Jeker, Les Ateliers du Nord

www.werner-jeker.ch

Herausgeberin

Anna Krammig

www.annakrammig.com

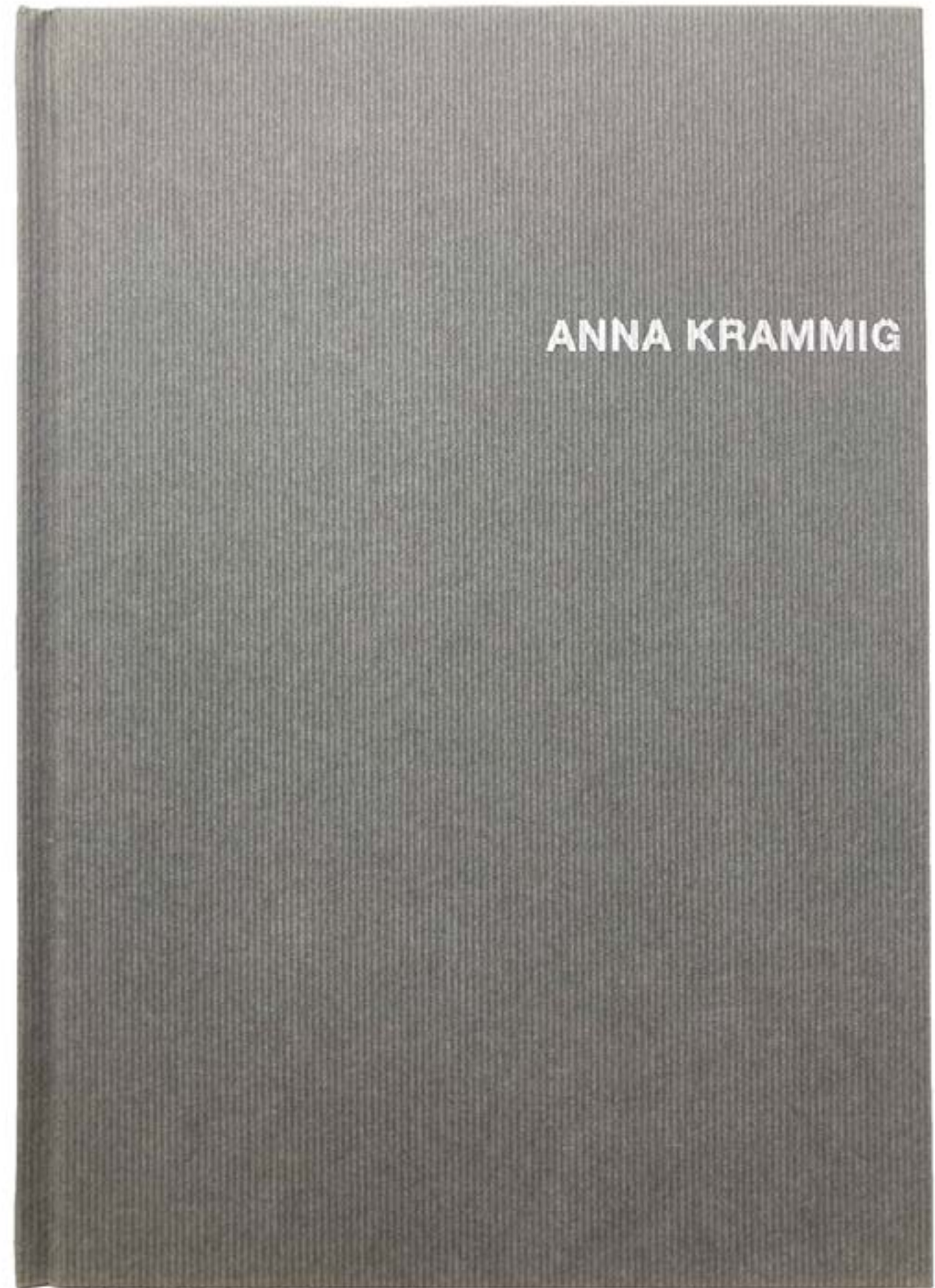
Druck

ZVD, Heidelberg

www.zvd.info

Auflage

600 Stück



Die Malerin Anna Krammig

“O, Kunst ist noch etwas anderes: Das ist die Not, Stück für Stück das Leben abzubilden, Stein um Stein stellst du ein Mosaik zusammen, das einen Teil vom Bild des ganzen Lebens zeigt; das ist das Schauen, Riechen, Tasten und Hören, das Pulsieren jeder Nervenspitze, ein unaufhörliches sich über sich selbst Bücken, das Horchen in die eigene Schale hinein...”^[1]

Alle Bilder von Anna Krammig sind irgendwie Stillleben. Stille Leben mit Gerüchen wie aus der Erinnerung gemalt, mit neugierigen Blicken, wie wir sie aus der Kindheit gewohnt sind. Aber da ist kein Pathos, sondern ein aufmerksames Gliedern von Licht und Schatten, von Zimmerfluchten und Blickkorridoren, von Flächen und Raumtiefen. Es sind vor allem die Interieurs, die die Künstlerin in letzter Zeit in Anspruch nehmen. Fast möchte man sagen: vergegenständlichte Abstraktionen, sparsam, aber doch mit den entscheidenden, ins Wahrnehmungsfeld gerückten Details: Eine Türklinke, ein Thonetstuhl, ein Heizkörper mit Wärmeregulator, eine spaltweit geöffnete Tür, eine Geländerverzierung....

Intermezzo: In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gab es einen heftigen Konflikt zwischen Abstraktion und Figürlichkeit. Er zog sich durch das gesamte Jahrhundert bis ins letzte Viertel hindurch. Dann gab es einen Paradigmenwechsel. Die allgemeine modernistisch geprägte Richtung mutierte in einen Umkreis von 360°, aber der Konflikt schwelt weiter. Ausläufer einer längst vergangenen Avantgarde werden mit aufklärerischem Impetus weiterhin hartnäckig ins Feld geführt. Man kann es auch so sagen: „Objektive“ Recherche gegen Intimität und Innerlichkeit. Beides braucht sich überhaupt nicht auszuschließen, aber man beharrt ideologisch auf der Polarisierung. – Das zeigte sich kürzlich im Ausschreibungstext einer Hochschule für bildende Künste. Gesucht wird ein Lehrstuhlinhaber für Malerei, aber der Künstler, so heißt es, soll „medienübergreifend“ tätig sein, als sei die alleinige Malerei heute unzeitgemäß. So ein Unsinn!

Zurück zu Anna Krammig. Sie ist Malerin. Sie malt figürlich. Und weil solches anachronistisch ist, ist es zeitgemäß, denn für ihre Generation hat die Faszination des Digitalen den Zenith überschritten.

Die Malerei ist heute das Schwierigste, vor allem die figürliche, weil die Tradition verloren gegangen ist. Wenn in Belletristik und Film das Drama und die Poetik des Menschseins im Vordergrund stehen, stellt sich die Frage, weshalb die Malerei davon ausgeschlossen sein soll.

Anna Krammig steht mitten drin in den Räumen und den Landschaften, die sie malt, sie erzählt uns in einer präzisen Wahrnehmung, durch Schichten der Erinnerung, die Plötzlichkeit des Sehens.

Ich sprach von den Gerüchen. Es sind vor allem die Böden. Gebohnerte Böden. Aber da ist auch der Geruch der Treppenhäuser. Jener von Kammern mit Dachschrägen und eingebauten Schränken, deren Türen offen stehen. Man kann den Geruch nicht definieren, erkennt ihn jedoch sofort, wenn man ihm begegnet. Das hat auch mit der Malerei zu tun. Die Pinselstriche zerfließen in eine schimmernde Fläche, die eine lichtdurchflutete Tiefe erhält. Das helle Licht der Wände sammelt sich wie Staub als Schatten in Ecken und Kanten.

Es gibt die schneebedeckten Waldböden mit den Schatten der dunklen Stämme. Man riecht die Feuchtigkeit. Der Schnee knirscht nicht. Die Stille ist allgegenwärtig. Kein Gekrächze von Krähen. Keine Spuren von Menschen oder Tieren. Kahle Bäume und Geäst stehen dicht nebeneinander, wie ein Bambushain, in die Tiefe gestaffelt, ein lautloses Ineinandergreifen von sich durchdringendem Undurchdringlichem, lichtdurchwoben, statisch und oszillierend. Eine Stille, die einen mit sich selbst konfrontiert, die macht, dass man in sich hineinhört, dass das, was man sieht zum Spiegelbild wird, emotionsgeladen und gleichzeitig leer. Leere als Distanz, um die Emotion einzukreisen, zu erfassen, um ihr eine Form und eine Struktur zu verleihen.

Für eine junge Generation von Künstlern ist der Modernismus als kollektive Biographie nur noch mit Einschränkung relevant. Henning Ritter, langjähriger Mitarbeiter der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, schrieb einmal Ende der 1990er Jahre, in der Kunst gäbe es nichts Neues. Weshalb? Weil er glaubte, am Zehnjahresrhythmus der historischen Avantgarden festhalten zu müssen. Für den Maler heute bildet die Tradition die kollektive Biographie, sie gilt es aus einem Bewusstsein und Denken von Gegenwart zu entdecken. Anders gesagt: es gibt nichts zu erfinden, aber vieles zu entdecken.

Die Bilder von Anna Krammig tun was mit mir.

Jean-Christophe Ammann

^[1] Vitomil Zupan, “Reise ans Ende des Frühlings – Blitz in vier Farben“, Klagenfurt/ Celovec 2013, S.39.





o.T. (the painting), 2013
13,5 x 20 cm
Aquarell auf Bütten



o.T., 2013
20,5 x 13,5 cm
Aquarell auf Bütten



Rollo, 2013
20 x 17 cm
Aquarell auf Bütten



Kissenkreuz, 2013
12 x 17 cm
Aquarell auf Bütten

Text
Jean-Christophe Ammann

Gestaltung
Werner Jeker, Les Ateliers du Nord
www.werner-jeker.ch

Herausgeberin
Anna Krammig
www.annakrammig.com

Druck
ZVD, Heidelberg
www.zvd.info

Auflage
400 Stück

ANNA KRAMMIG
DEBÜTANTENFÖRDERUNG 2012

Annas Aquarelle

In ihren kleinformatischen Aquarellen schichtet Anna Krammig Licht. Das Licht wird kompakt. Das Büttenpapier ist mit ein Grund, dass es fast samtig wirkt. Das Aquarell wird zum Lichtspeicher. Es ist nicht so, dass sich die Schichten gegenseitig erschließen. Vielmehr fließen, sickern, sinken sie ineinander – ohne Lichtverlust. Das Licht erhält etwas magisches, sedimentiert sich im Erschauen. Durch die Art ihres Sehens schafft Anna Krammig Räumlichkeit. Es ist, als ob ein Motiv erspäht wird, als ob sie voller Neugier in etwas reinguckt. Plötzliches sehen. Sie schaut nicht um die Ecken. So wie Rafael Alberti sagt:

*Meine Kindheit war ein Geviert
aus frischem Kalk, lebendigem
Kalk mit meinem einsamen fröhlichen Schatten.*

Sie schaut oft aus der Höhe eines Kindes, aber auch, wie erschrocken, in jähe Tiefen. Wie bewahrt man sich solch einen Blick?

Oft transformiert Anna Krammig das Erschaute: Kissen, Bettzeug werden zu Gebirgen, Kleidungsstücke in Regalen zu schlafenden Tierleibern.

Das Licht ist für Anna Krammig eine Potentialität. Es lichtet und verdichtet sich, folgt den Kraftfeldern ihres Blicks und ihres Tuns, schafft einen Stimmungsraum, aber diese Potentialität meint ein Gesamtes: den Gedächtniskörper im Transfer. Anna Krammig gehört einer Generation von Künstlern an, die das Faszinosum digitaler Welten hinter sich gelassen hat. Sie setzt dort an, wo Tradition der Vergegenwärtigung harrt. Sie malt Gedichte von denen Wallace Stevens sagt, dass sie „die Beziehung des Menschen zu den Gegenständen zu ergründen sucht“, und der Dichter fährt fort, und dies trifft ebenfalls auf Anna Krammig zu, dass „der Dichter der Vermittler zwischen dem Menschen und der Welt ist, in der sie leben, und auch zwischen den Menschen untereinander, aber nicht zwischen Menschen und irgendeiner anderen Welt.“

Die Klänge, die Anna Krammig zu zarten und satten Klangkörpern fügt, kommen von weit her. Sie sind in uns verankert. Sie spricht von Sehnsüchten ohne sie zu benennen, weil das Licht diesen Form und Tiefe verleiht.

Jean-Christophe Ammann



Wäscheberg, 2010
20 x 20 cm
Aquarell auf Bütten



o.T., 2011
11 x 13,5 cm
Aquarell auf Bütten





Jacke., 2011
14 x 11 cm
Aquarell auf Bütten

Einführungsvortrag Kunstsalon

von Dr. Florian Welle, Kulturjournalist und Literaturwissenschaftler, Freier Mitarbeiter der SZ
München, Ateliergemeinschaft Elsenheimerstraße 15, 26. April 2012

**Gabriele Drexler, Jenny Forster, Klaus von Gaffron, Anna Krammig, Horst Thürheimer, Ovis Wende,
Thomas Wunderl, Kirsten Zeitz**

Meine Damen und Herren, liebe kunstinteressierte Gäste, liebe anwesende Künstler -
Ich begrüße Sie recht herzlich zum 49. Kunstsalon in den Ateliers der Elsenheimerstraße
(...)

Anna Krammig

(...) Lange Zeit malte Anna Krammig bis zu dreimetergroße Bilder, mit denen sie die Welt der Natur untersuchte. Man könnte auch sagen: sie zerrte sie wie ein Naturforscher unter ein Vergrößerungsglas. So zoomte sie mit ihren Ölgemälden bis vor kurzer Zeit etwa noch so nahe an Waldböden heran, dass die Genauigkeit und Exaktheit, die das mikroskopische Verfahren eigentlich garantieren sollte, sich in ihr Gegenteil zu verkehren schien. Der Boden war als solcher beinahe nicht mehr zu erkennen. Krammigs damalige Werke bewegen sich genau an dieser prekären Grenze zwischen Naturstudie und Abstraktion.

Heute malt sie kleinformatische Bilder. Zwölf von ihnen hängen in dem Atelierraum nebenan. Krammig hat sie allerdings so gehängt, dass sie zusammen wieder ein großes Gemälde ergeben. Wobei sie Wert darauf legt, dass jedes der Bilder auch für sich alleine stehen kann. Der Wand liegt kein bis ins Detail ausgetüfteltes Arrangement zu Grunde: Anna Krammig ist keine Konzeptkünstlerin. Trotzdem hat sie nichts dagegen, wenn der Betrachter in seinem Kopf die einzelnen Ölbilder miteinander in Beziehung bringt und sie zu einer, zu **seiner** Geschichte, zusammenbaut. „Ich finde das schön“, sagt sie, „und würde das unter einem Mehrwert verbuchen“.

Was sehen wir? Wir sehen zum Beispiel die Ecke einer Bettdecke, ein Kissen, einen Kleiderschrank, einen Stapel Wäsche. Krammig hat nicht nur das Format geändert, sondern hat sich mit ihm auch ein neues Terrain zu erobern begonnen: das Interieur. Die Natur ist nur mehr im Bildhintergrund zu erahnen, etwa über den Blick durch ein geöffnetes Fenster. Meistens malt sie menschenleere Zimmer. Die Menschen sind allerdings indirekt da, durch die Gegenstände, mit denen sie sich tagtäglich umgeben. Diese unterliegen bei Krammig wiederum, wie einst bei ihren Naturstudien, einer starken Fokussierung. So wächst der Stapel Wäsche zu einem wuchtigen Bergmassiv an.

Als Bildvorlage dienen ihr Fotos, die sie ganz gezielt schießt – etwa in den Wohnungen von Freunden. Ihre Gemälde sind allerdings alles andere als trockene, fotorealistische Arbeiten. Was interessiert sie? Krammig sagt: „Ein kleiner Zweifel, der hinter so augenscheinlichen und banalen Dingen wie einer Bettdecke steckt.“ Man könnte sagen: Krammig arbeitet an so etwas wie einer Philosophie der kleinen Dinge.

Das Licht, mit denen sie ihre Bilder durchwirkt, spielt dabei eine zentrale Rolle. Es ist häufig ein diffuses, das die Räume und die Gegenstände so illuminiert, als würde darüber ein zarter Schleier liegen. So werden aus ihren Räumen Stimmungsräume. Sie atmen Schönheit - **und** Melancholie. Der Schriftsteller Wilhelm Genazino schreibt in seinem Büchlein, das den Titel trägt „Das Licht brennt ein Loch in den Tag“ an einer Stelle, an der er von einem Vorhang spricht: Er (der Vorhang, also) bewirke eine „durchsichtige Verheimlichung“. Diese Formulierung, denke ich, könnte sehr passend sein für das, was Anna Krammig in ihren Arbeiten zur Darstellung bringt.



ANNA KRAMMIG





ANNA KRAMMIG

Für die 1981 geborene Künstlerin hat das Malen mit Konzentration und Konstante zu tun. Vor der Leinwand findet sie jene Fokussierung, die ihr durch häufiges Unterwegs-Sein, durch Ortswechsel und viel Bewegung sonst vielleicht verloren ginge. Und so versucht sie, alles um sich herum sehr genau wahrzunehmen und nach der Wesenhaftigkeit der Dinge zu fragen. Oft sucht sie jene Dinge, die beiläufig auftauchen, die so „banal“ sind, dass kaum jemand sie beachtet. In diesen Motiven steckt für Krammig „eine enorme Stimmung“ und ihre Bilder empfindet sie wie „gewaschen“, um sich für die Geschichte, die zum Beispiel ein kleines Stück Waldboden erzählt, zu öffnen und etwas Neues herauszufinden und zu erzählen. Mit ihrer Malerei begibt sie sich in eine Art von Klärungsprozess, das Malen als Filter, um Wesentliches hervorzuholen.

Das Arbeiten an Serien nutzt die Malerin dabei wie eine Überprüfungstechnik. Hält das Thema? Bleibt es spannend genug, auch wenn das vierte, fünfte Stück eines winzigen Boden-Abschnittes gemalt wird? Halten die verschiedenen Blickwinkel? Wie stark kann man mit der Perspektive spielen, ohne dass die Konstruktion an Halt verliert?

Und so wird ihr Blick immer forschender und ihre Technik immer ausgereifter, wenn Krammig zum Beispiel an dem Polyptychon von Waldboden arbeitet (*Waldboden II*) oder an den Arbeiten auf Papier, wie in *Grasfenster*, einer der aktuellsten Arbeiten in dieser Ausstellung. Darin fokussiert und vergrößert sie winzige Grasstücke, die in vielen Variationen auf den ersten Blick wie ein Rechenexempel oder eine Dokumentation einer Biologin wirken. Doch bleibt sogar in dieser nüchternen Anordnung, in diesem sezierenden Blick ein Anteil von Poesie, die in jeder Naturbetrachtung steckt, erhalten.

Die Fotografie dient der Künstlerin zum Sammeln und Bewahren möglicher Motive. So gibt es inzwischen ein großes Archiv, das beim „Bauen“ der Bilder hilft. Nicht selten stößt sie dann auf ältere Bilder, auf frühere Blicke, die sich dann mit neuen Problemen und Fragestellungen verbinden. Mit der Zeichnung werden die Elemente auf der Leinwand verortet, und zwar zumeist sehr spontan und direkt auf der Leinwand: „Dort werden die maßgeblichen Entscheidungen getroffen, bekommen die einzelnen Elemente durch die Malerei erst ihre endgültige Form und ihren Ausdruck“, so Anna Krammig. Die Konzentration auf bestimmte Motive und einzelne Sujets sollen in Anna Krammigs Bildern wohl auch dazu führen, dass das Klare, Einfache erhalten bleibt und sichtbar wird, ganz so, wie sie es auch in den Schriften des Politikers und Philosophen Michel de Montaigne mag: „Die Sprache, die ich liebe, ist einfach und natürlich: auf dem Papier nicht anders als aus dem Mund; eine Sprache voller Saft und Kraft, kurz und bündig, weniger geschniegelt und gebügelt als unverblümt und ungestüm.“ (Montaigne 1533 – 1592).

For the artist, born in 1981, painting is about concentration and constancy. In front of the canvas she finds the focus that would probably otherwise be lost through her frequent travelling, through changes of place and constant movement. And in this way she attempts to understand everything around her very precisely and to question the essence of things. Often she searches for the things that crop up by the way, that are so “banal” that hardly anyone takes any notice of them. For Krammig there is “an enormous atmosphere” in these motifs and she sees her paintings as if “washed” in order to open up for the story, which for example tells of a small piece of woodland floor, and to find out and relate something new. With her painting she sets out on a kind of purification process, painting as a filter in order to bring out something essential.

The artist uses the working on series like a control technique. Will the theme hold? Will it remain exciting enough even if the fourth, fifth piece of a tiny floor section is being painted? Do the various perspectives hold? How much can you play with perspective without the construction losing its stability?

And in this way her gaze becomes ever more researching and her technique ever more mature, when Krammig for example is working on the polyptych of woodland floor (Waldboden II) or on works on paper, such as in Grasfenster (grasswindow), one of the latest works in this exhibition. In this she focuses on and enlarges tiny pieces of grass, which at first glance seem like an arithmetical exercise or a documentation by a biologist. But even in this sober arrangement, in this dissecting gaze, there is a portion of poetry in each observation of nature.

Photography serves the artist to collect and preserve possible motives. Thus in the meantime there is an extensive archive that helps in “building” pictures. Not seldom she then comes across older pictures, earlier views, that then combine with new problems and questions. The elements are located on the canvas by drawing and indeed usually very spontaneously and directly on the canvas: “There the important decisions are taken, only then do the individual elements acquire their final form and their expression through the painting,” says Krammig. In Anna Krammig’s paintings, the concentration on particular motifs and individual subjects is certainly also intended to ensure that the clarity and simplicity is retained and becomes visible, just as the politician and philosopher Michel de Montaigne would like in his writings “The way of talking I love best is natural and plain – a muscular expression of man’s self, not so eloquent as prompt and brusque.” (Montaigne 1533 – 1592, Autobiography, p. 20)





“Kaktus”, 2009
80 x 70 cm, oil on canvas



“Lichterboden II”, 2009
40 x 50 cm, oil on canvas



“Waldboden II”, 2009
75 x 250 cm (5-part), oil on canvas



“Grasfenster”, 2009
200 x 133 cm, oil on paper



“Hütte”, 2009
250 x 266 cm, oil on paper