

Mentale Konstruktionen – Zeichnung als Utopische Landschaft

Mit **Cittá fuori porta**, einer großformatigen Arbeit zur Peripherie von Rom, vermied Anke Becker die hier gängigen Topoi und setzte sich stattdessen mit den räumlichen Strukturen am äußersten Stadtrand auseinander. Wochenlang durchquerte sie mit einem Mofa die von Siedlungsfetzen zerrissene Landschaft und fotografierte diese beiläufig, oft aus der Bewegung heraus. Bewusst klammerte sie den Akt des Fotografierens aus, das Innehalten, die Motivsuche, die Komposition des Ausschnitts, kurzum: die Gestaltung konkreter Erinnerungsbilder. Die so entstandenen Fotos reproduzierte sie mit einem Farbkopierer, zerschnitt die Kopien und montierte einzelne Fragmente als Fixpunkte auf eine Papierbahn, um von diesen Inseln konkreter Ortsbezüge ausgehend, die zeichnerische Neukonstruktion ihrer Erinnerung aufzuspannen. Inmitten der wuchernden Zeichnung blieben weiße Flecken, unbekanntes Terrain, das nicht gesehen und atmosphärisch erfasst wurde. Gegen die scheinbare Leere der Landschaft konstruierte Anke Becker die ineinander verflochtenen Vorstellungsbilder möglicher Verbindungen. *Cittá fuori porta* ist Wegbeschreibung, atmosphärische Verdichtung und mentale Kartierung, ganz im Sinn der durch Michele de Certeau oder Rudolf Arnheim beschriebenen Rezeptionsmechanismen.¹ Und ohne sie zu entschlüsseln, wird durch diesen Prozess der ‚künstlerischen Landnahme‘ die Peripherie in ihrem Wesen greifbarer.

Zeichnungen sind für Anke Becker nicht Mittel um das eigentlich Sichtbare abzubilden, sondern Bestandteil und Ausdruck von Gedankenarbeit. Texturen, topografische Strukturen und räumlichen Beziehungen formt sie zu immer neuen Varianten utopischer Landschaften. **Are you still seeking Diamonds (soon this space will be too small)** erzeugt mit einer bewegten Formensprache innerhalb der inselartigen Formation – dies ein Verweis auf den Archetypus der Utopie² – den Eindruck einer sich ständig wandelnden Topografie, bis schließlich der Titel, aus einzelnen ausgeschnittenen Buchstaben am Rand der imaginierten Landschaft, nicht nur deren Bildhaftigkeit ins Bewusstsein rückt, sondern fast ironisch auf die Vergeblichkeit des Suchens verweist.

Als Metaphern einer sich permanent verändernden Welt lassen sich auch die **Architekturen im Grünen** lesen, deren ausufernde Formationen mit ihren satten Grau- und Grüntönen über

¹ Siehe Michele de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988 (Paris 1980), S. 220f.; Rudolf Arnheim, *Die Dynamik der architektonischen Form*, Köln 1980 (New York 1977), S. 158.

² Das Inselmotiv geht letztlich auf Platons Beschreibung des fiktiven Inselreichs Atlantis zurück und wurde von Thomas Morus in seinem 1517 veröffentlichten Roman „Utopia“ wieder aufgegriffen. Morus formulierte die Idee eines idealen und nicht näher lokalisierbaren Inselstaates und formte damit das „Urbild“ einer Utopie.

den Blattrand weiter gedacht werden können. In den zahlreichen Dimensionssprüngen ihrer aus unzähligen scharfkantigen Fragmenten zusammengesetzten Binnenstruktur steigern sie jene Nervosität innerer Bewegung, die in den Splintern der collageartigen Zeichnung per se angelegt ist. Auffallend häufig finden sich hier einmontierte Fragmente aus Fassaden spätmoderner Bauten mit ihren prägnanten geometrischen Texturen, aber auch vegetabile Elemente, Bilder von Pflanzen oder Wasser, die durch ihre unerwartete Gegenständlichkeit irritieren und bereits dadurch Unsicherheit provozieren, dass vertraute Elemente und nachvollziehbare Tiefenräumlichkeit immer wieder gestört, konterkariert und partiell aufgelöst werden. Der ständige Wechsel zwischen Nah- und Fernsicht, die Suche nach räumlichen und inhaltlichen Zusammenhängen, erzeugen jene Ruhelosigkeit des Auges, die nichts anderes ist, als eine permanente *(De-)konstruktion* der bildlichen Realität.³

Ausgehend von den auf dem Blatt verteilten Fragmenten beginnt Anke Becker die schichtweise in alle Richtungen wachsenden Zeichnungen sorgfältig auszuloten, ohne eine im Vorfeld definierte Blickrichtung oder Komposition zu verfolgen. Bereits durch die Vielzahl der Striche ist die Entstehung der Zeichnung verlangsamt und entspricht weniger der Theorie des *disegno*⁴ - im Sinne einer unmittelbaren und direkten Formulierung des künstlerischen Gedankens - als vielmehr einer gedanklichen Sedimentation, eines kontinuierlichen Veränderungs- und Entwurfsprozesses. In ihren Zeichnungen diskontinuierlicher Landschaften bildet sie nicht in sich schlüssige ideale Zustände oder imaginäre Schauplätze möglicher Utopien ab, sondern die Zeichnungen selbst sind utopische Orte, die teils auf beschriebene und gezeichnete Utopien referieren, wie in **Eldorado**, die erstmals Ansichten aufgetürmter Strukturen zeigen. In ihrer kristallinen Anmutung erinnern sie an die Suche nach architektonischen Grundformen in geologischen Formationen und durch ihre plakative Hinterfangung mit einem Strahlenkranz an die schwärmerischen Utopien einer Aussöhnung von Natur und Architektur der 1920er Jahre.⁵

Anders als Hans Arp, der Störung und Zerfall fast fatalistisch als Teil des künstlerischen Konzepts in seinem Spätwerk einbezog,⁶ sieht Anke Becker die Fragilität des Materials als

³ Zum Sehen als Sinnestätigkeit siehe: Gottfried Boehm, Sehen – Hermeneutische Reflexionen, in: Ralf Koenersmann (Hg.), Kritik des Sehens, Leipzig 1999 (1997), S. 272-298.

⁴ Zum Begriff des *disegno* siehe: Erwin Panofsky, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig/Berlin 1924; Wolfgang Kemp, Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, 1974, S. 219-240.

⁵ So die Auseinandersetzung mit dem Mont Blanc-Massiv durch Viollet-le-Duc im 19. Jahrhundert und die durch Paul Scheerbart beeinflusste 'Alpine Architektur' Bruno Tauts ab 1917.

⁶ „Wozu sich um Genauigkeit, Reinheit bemühen, da sie doch nie erreicht werden kann? Der Zerfall, der gleich nach Beendigung einer Arbeit einsetzt, wurde nun von mir willkommen geheißen. [...] Das Sterben des Bildes brachte mich aber nicht mehr zur Verzweiflung, ich hatte mich mit seinem Tod abgefunden und ihn in das Bild einbezogen. [...] Gestalt war zu Ungestalt geworden, das Endliche zu Unendlichem, das Einzelne zu Ganzem.“ Hans Arp, On my way. Poetry and essays 1912-1947, New York 1948, S. 77.

integralen Bestandteil der Arbeit, als eine fast schon notwendige Veränderung, die sie bereits im Prozess der Produktion berücksichtigt. Zerfall als unvermeidbare Eigenschaft des Kunstwerks zerstört daher nicht eine einmal erreichte Ordnung, sondern wird als kalkulierter Transformationsprozess ein Wesensmerkmal der Arbeit. Unvermeidliche Farbveränderungen von Markern und Filzstiften und die Fragilität des Papiers setzt sie mittlerweile gezielt ein, um die Kontraste in Teilbereichen im Laufe der Zeit zu steigern und Strukturen des Bildes zu verändern. Dahinter steht keine „Ruinentheorie“ der Zeichnung, sondern ein aus der Faszination für die Fragilität und Veränderung des Materials entstammender, bewusster Umgang mit dem Unvermeidlichen. Bezogen auf den Bildgegenstand der Utopie bedeutet es, dass diese zwar per se angreifbar ist, es andererseits vermag, gerade durch ihre innere Substanz und Wandlungsfähigkeit die Zerstörung produktiv einzubeziehen, fast im Sinne eines Schutzmechanismus. Die Zeichnung als Utopie bleibt somit in einen Gestalt bildenden Prozess eingebunden und wird im übertragenen Sinn zur Zeichnung, die sich selbst weiterzeichnet.