

Noemi Strittmatter hat bereits während ihrer Studienjahre an der Akademie der Bildenden Künste Stuttgart einen erstaunlichen Karrierestart hingelegt. Zwei Jahre nach ihrer Aufnahme stellte sie im Kunstmuseum Reutlingen aus, es folgten Beteiligungen an Gruppenausstellungen im Kunstverein Konstanz, Einzelausstellungen in der galerie lauffer sowie in der Fritz & Hildegard Ruoff Stiftung in Nürtingen und die Teilnahme an der Art Karlsruhe, für die ihr Werk *fast* (2024) als Titelbild der entsprechenden Ausgabe des Monopol-Magazins ausgewählt wurde. Für das kommende Jahr sind weitere Präsentationen angesetzt, darunter auch eine Soloshow, für die Strittmatter in den Kunstverein Konstanz zurückkehrt. Ihre Werke sind zudem in den Sammlungen der LBBW sowie des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg vertreten – zwei zentrale Akteure in der überregionalen Kultur- und Kunstförderung. Hier reiht sich Strittmatter in kanonische Größen der jüngeren Malereigeschichte wie Elizabeth Payton, Marlene Dumas oder den eng mit der Stadt Stuttgart assoziierten Otto Dix ein. Das alles bezeugt nicht nur Strittmatters Gespür für die aktuellen Malereidiskurse, in dem das hohe Interesse an ihren Arbeiten begründet liegt. Der rege und seit Jahren konstante Ausstellungsbetrieb der Künstlerin kann auch nur aufgrund ihres enormen Outputs und dem damit einhergehenden Interesse an den Dingen in der Welt und ihrer Übersetzung auf Leinwände mit bisweilen beachtlicher Größe realisiert werden. In diesem Text möchte ich drei Aspekte genauer verhandeln, die sich wie ein (angenehm loser) roter Faden durch das noch junge und dennoch reichhaltige Werk Strittmatters ziehen und eng miteinander verschränkt sind: beginnend mit dem Umgang ihrer Malmittel über die Zeitlichkeit, die Strittmatter in den komplexen Kompositionen entwirft, bis hin zu der in den Bildern konstruierten Blickperspektive auf das Abgebildete.

Das Gerippe der Malereien von Noemi Strittmatter besteht aus dem gezielten Einsatz der unterschiedlichen Potenziale und Qualitäten ihrer Malmittel. Dazu mischt die Künstlerin Farben und Pigmente in verschiedener Viskosität an und trägt diese auf die ausgelegten Leinwände auf. Mit breiten Pinselstrichen, Schüttungen und Wischtechniken, die nicht nur erste Farbflächen und Schichtungen definieren, sondern auch Artefakte in Form von Spritzern und Blasen hinterlassen, arbeitet Strittmatter das Bildthema heraus. Sie findet Formen und Figuren, Verhältnisse zwischen diesen und bricht allzu Gegenständliches wieder auf. Im Kontrast zwischen den semi-transparenten Farbschichten, die sich fast wie Aquarelle lesen lassen, und pastosen Lagen aus Öl und Lack, beginnt das Auge Materialien, Strukturen, Physiologien und Emotionen zu interpretieren. Weißräume und scharfkantig abgeklebte Bereiche bilden Akzente und Übergänge zwischen den unterschiedlichen Einsatzmöglichkeiten der Farbe. So entstehen Beziehungen zwischen den Elementen und Ebenen, die klassische strukturgebende Ordnungsgrößen wie Vorder-, Mittel- und Hintergrund ineinanderfließen lassen. Das Resultat sind zutiefst erzählerische und persönliche Bilder, die das Poetische im Alltäglichen herauszustellen vermögen.

Auf einer inhaltlichen Ebene betrachtet, thematisiert Strittmatter Zeitlichkeit, indem sie scheinbar eingefrorene Momentaufnahmen in Beziehung zu einer spannungsgeladenen größeren Rahmenhandlung setzt. Seien es Objektarrangements, Menschen(gruppen) oder Architekturen wie beispielsweise bei der Vorgartenidylle in *Durststrecke* (2024) – ihnen allen wohnt der Kontrast zwischen Flüchtigkeit und Kontinuität, Bruch und Beständigkeit inne. Schaut man die letzten Bilderserien an, zeichnet sich ein erstarkendes Interesse an der Ästhetik sportlicher Aktivitäten oder – allgemeiner gesprochen – dem menschlichen Körper in Bewegung ab. So schiebt sich in *Takt* (2025) ein Ruderboot durch die schweren Schläge seiner Insassen über das Gewässer. In *ringen* (2025) und *Quarterback* (2024) sind es das Aufeinandertreffen zweier Ringer:innen, bzw. Football-Spieler:innen in voller Montur, die das Bildgeschehen bestimmen. Kennt man solche Sportevents aus den zahlreichen Videoübertragungen oder gar dem eigenen Leben, dann erwartet man die Kollision der Körper, die Entladung der Energie beim Versuch, die Kontrahent:in zu Fall zu bringen oder den Ball geschickt an dem gegnerischen Team vorbei zu manövrieren. Dabei interessiert sich Noemi Strittmatter weniger für die soziokulturellen Bezugspunkte dieser Vollkontakt-Sportarten wie etwa die ihnen inhärenten Vorstellungen von Gender, Disziplin und Körperkult. Zu vage sind die durch die Künstlerin artikulierten Figuren, zu unbestimmbar bleibt deren Identität. Strittmatter geht es eher um einen Bildaufbau, der eine in sich verschachtelte Dynamik aus Erwartung und subversiver Unterwanderung entwickelt. Das Ausschnitthafte der Komposition, fast wie eine beiläufige Beobachtung eingefangen, erzeugt im Zusammenspiel mit den kraftraubenden Tätigkeiten und agilen Bewegungen der Dargestellten ein spannungsreiches Beziehungsgeflecht, das sich nie gänzlich auflöst. Das Auge sucht nach einem Moment der Entladung, einem Ort, an dem die erwartungsvolle Neugierde auf den Aufprall, den Abschluss, die Staffelstabübergabe befriedigt wird.

Eine weitere Facette von Zeitlichkeit – fast wie als Gegenentwurf dazu – erscheint in den Bildern, in denen serielle Anordnungen das strukturgebende Element sind. In den treffend betitelten Arbeiten *Masse* (2025) und *Masse (2)* (2025) wirken die Szenen viel statischer, fast zeitlos. Hier schafft es Strittmatter einen Moment des Unheimlichen heraufzubeschwören (das Unheimliche werde ich auch zu einem späteren Punkt nochmal aufgreifen), indem das Geschehen gerade durch den Mangel an zielgerichteten Bewegungsmustern, an abgeschlossenen Handlungen, an erzählerischer Progression gänzlich aus der uns vertrauten Einordnung von Zeit herausfällt. In dieser Herangehensweise verweisen die Gemälde die Betrachtenden auf sich selbst zurück und regen zur Reflexion darüber an, wie wir uns Bildern nähern, wie wir sie lesen und interpretieren.

Die malerische Konstruktion von Zeitlichkeit ist eng an einen fein choreographierten und unnatürlich entrückten Blick gekoppelt, den Strittmatter in Vogelperspektiven, extremen Stauungen oder verwinkelten Sichtfeldern entwirft.

Nur wenige Meter über dem verunglückten Fahrzeug schwebt die Betrachter:in in *wohl oder übel* (2025), das angefahrene Tier bleibt als Silhouette angedeutet im Dunkeln. Auch bei *gewichten* (2024) ist die Draufsicht die zentrale Perspektive, wobei durch die Abstraktion der Figur nicht klar wird, ob der Blick direkt aus ihrem Schädel kommt oder von einer Quelle darüber entspringt. Das Gemälde *zweigradig* (2025) bricht gänzlich mit den Möglichkeiten des menschlichen Sehvermögens und zeigt die Karosserie sowie Teile des Inneren eines Busses gleichzeitig in verschiedenen Bildabschnitten. All diese Konfigurationen evozieren eine entfremdete Zuschauerrolle – abseits des Menschenmöglichen und dennoch mit voyeuristischer Lust für Details.

Auf dem Streifzug durch Strittmatters Bildwelten wird klar: die Betrachtenden haben es hier mit optischen Phänomenen zu tun, die aus einer visuellen Gegenwartskultur stammen, die längst durch die Möglichkeiten der technischen Aufbereitung von Bildern übersättigt ist. Der Reichtum der visuellen Codes, denen sich Strittmatter bedient, stammt aus einem schier unendlichen Fundus digitaler wie analoger Referenzpunkte. Dazu gehören Social-Media-Plattformen, Titelseiten von Zeitungen, Magazinen und Sportzeitschriften, aber auch weitreichende kunsthistorische Verweise lassen sich entdecken und entziffern. In einem weiteren Schritt stilisiert Strittmatter das Quellenmaterial entlang einer übermenschlichen – transhumanen – Blickachse. In diesem Sinne ähneln die in den Gemälden angelegten Perspektiven eher der maschinellen Linse von Überwachungs- und High-Speed-Kameras, GoPros, Smartphones befestigt an Selfiesticks oder Aufnahmen von Drohnen, die weit über dem Boden schwebend das Geschehen in minutiös getaktete Bildsequenzen sezieren. Den Zoom nutzt Strittmatter dabei genauso spielerisch wie den Einsatz von Weitwinkelansichten oder das Fragmentieren und Staffeln von Bildelementen. An dieser Stelle lohnt sich auch der Rückbezug auf das Unheimliche in Form des »Uncanny Valley«. Dieses Gedankenexperiment geht davon aus, dass Roboter oder Puppen Ekel, Abneigung und Grusel hervorrufen, wenn sie zwar fast, aber nicht vollkommen an die Natürlichkeit ihrer menschlichen Vorbilder heranreichen. Ein klassisches Beispiel hierfür ist »Sophia«, ein humanoider Roboter, der Ende 2017 in der internationalen Presse für Aufruhr sorgte. Ihr aus Silikon modelliertes Gesicht und rudimentäre Mimik scheiterten an dem Versuch, menschliche Emotionen zu simulieren und wirkten gerade dadurch unvertraut und unheimlich mechanisch. Mit dem vermehrten Einsatz von künstlicher Intelligenz bei der Produktion von Videos im Internet tritt dieses Phänomen erneut zu Tage, wenn die Gesichtszüge der durch KI generierten Personen unnahbar, emotionslos, apathisch oder aufgrund von Bildrauschen verschwommen erscheinen. Auch wenn Strittmatters Beschäftigung mit den post-digitalen Blickregimen weit mehr als eine moralisierende Kritik an diesen ist, durchzieht das Bewusstsein über die Manipulierbarkeit zeitgenössischer Medien das Werk der Künstlerin wie eine implizite Aufforderung, sich stets kritisch der durchdigitalisierten Gegenwart zu nähern.

Die Arbeiten von Noemi Strittmatter lassen sich zweifellos als Studien einer Bilderflut deuten, die mit immer neuen Schlagzeilen, Rekorden, Werbemaßnahmen und sonstigen audiovisuellen Reizen um die Aufmerksamkeit einer größtmöglichen Zuschauer:innenschaft buhlt. Egal ob bei Sport- oder Kulturevents oder beim knallharten Konkurrenzkampf, dem sich die Anbieter von Waren und Dienstleistungen auf Instagram und Co stellen: wer wahrgenommen werden will, muss auf einfallsreiche Art und Weise im Gedächtnis der potentiellen Konsument:innen hängen bleiben. Anstatt sich jedoch die effekthascherischen Methoden dieser Spektakel anzueignen, beschäftigt sich Strittmatter mit der Logik, wie die hier entworfenen Bilder ästhetisch aufgebaut, medial verbreitet und intellektuell verarbeitet werden. Der vorliegende Katalog *nicht Fisch, nicht Fleisch* ist die erste umfassende Bestandsaufnahme dieser malerischen Investigation und dokumentiert zwei äußerst produktive Jahre, in denen sich die junge Künstlerin eine souveräne Bildsprache angeeignet hat.

Dierk Höhne