

Wolfgang Ullrich

## Ontologisches Neuland

### Drei Bilder

Im Jahr 2014 malte Karin Kneffel drei Bilder eines kleinen Außenbereichs des Barcelona-Pavillons, den Mies van der Rohe als Beitrag des Deutschen Reichs zur Weltausstellung 1929 entworfen hatte und der in den 1980er-Jahren am ursprünglichen Ort neu errichtet wurde. Das prägende Element dieser mit Mauern nach außen abgegrenzten Ecke, Gegenpol zur rechtwinkligen Architektur, ist eine Bronzeskulptur von Georg Kolbe, die in einem flachen, mit schwarzen Glasplatten ausgekleideten Wasserbecken steht. Die Skulptur – eine leicht überlebensgroße unbekleidete Frauenfigur – bildet auch das Zentrum von Kneffels Serie. Doch selbst wer kunsthistorisch versiert ist und schon viel gesehen hat, wird von den drei Gemälden (wie von vielen anderen Werken Kneffels) überrascht und ziemlich herausgefordert, um zu verstehen, was genau auf den Bildern dargestellt ist.

Dass dafür auch Bildung nötig ist, zumal Kneffel ihren Bildern keine Titel gibt, die Aufschluss über ihre Sujets geben, stellt dabei noch die geringste Hürde dar – und befreit zugleich nicht von den anspruchsvolleren Dimensionen des Rezeptionsprozesses. Denn selbst wenn man den Barcelona-Pavillon als Thema identifiziert, ist noch längst nicht sicher, was man eigentlich sieht. So lässt sich etwa rätseln, warum die Figur auf einem der drei Gemälde eine andere Körperhaltung hat als beim historischen Vorbild. Immerhin kann man aber auch das noch halbwegs leicht herausfinden, ist doch in Texten über den Barcelona-Pavillon nachzulesen, dass Kolbe ursprünglich mit zwei Figuren, nämlich den als Pendant konzipierten Allegorien *Morgen* und *Abend* vertreten sein wollte, Mies van der Rohe dann aber – sei es wegen der eleganteren Haltung oder wegen des avantgardekonformerem Titels – nur erstere aufstellte. Karin Kneffel revidiert diese Entscheidung, indem sie auf einem ihrer Gemälde *Morgen* durch *Abend* ersetzt.

Doch wenn auch das geklärt ist, helfen Nachschlagewerke oder andere Quellen nicht mehr weiter. Nun liegt alles daran, wie genau man hinschaut – wie viel Geduld und analytisches Geschick man mitbringt. Denn statt den kunsthistorisch bedeutsamen Ort einfach nur abzubilden, macht Kneffel ihn auf jedem der drei Bilder zum Schauplatz eines Geschehens voller Indizien und Spuren. Bei der *Abend*-Version blickt man durch eine leicht beschlagene Fensterscheibe auf die Skulptur und ihr Ambiente. Sie ist aber nicht nur wegen der dadurch

entstehenden Unschärfe lediglich undeutlich zu erfassen, sondern auch weil es – passend zu ihrem Titel – dunkel ist; allein aus dem Gebäudeinneren fällt etwas Licht auf die Szene, gerade ausreichend, dass die Skulptur einen Schatten auf die Wand hinter ihr wirft. Er ist zum Teil verdeckt von einer anderen figürlichen Erscheinung: von einem Strichmännchen, das auf das beschlagene Fenster gezeichnet wurde. Mit ausgestreckten und erhobenen Armen und einem nach unten hin geöffneten Kreisbogen als Mund in einem emojihaft simplen Gesicht wirkt dieses Männchen trotzig. Es stellt sich protestierend in den Weg und stört die freie Sicht.

Mit Strichzeichnung, Skulptur und Schatten staffelt Kneffel also drei Figuren von jeweils anderem Realitätsgrad im Bildraum direkt hintereinander. Da eine der Figuren nur auf einer Glasfläche entsteht (als wäre sie im Nu wegzuwischen) und eine andere gänzlich ungreifbar ist, verdecken sie nicht, was hinter ihnen liegt, sondern legen sich als zusätzliche Schicht davor. Dieselbe Bildfläche ist damit simultan mehrfach besetzt, und eben das macht es so schwierig, zu verstehen, was genau man sieht. Und wie ist es erst zu deuten? Ist das Strichmännchen vielleicht eine Variante von Signatur? Drückt Karin Kneffel damit ihren Unmut darüber aus, dass Mies van der Rohe die Skulptur *Abend* nicht auf dem Gelände seines Pavillons haben wollte? Betreibt sie zusätzlich eine gewitzte Form von Understatement, da sie, die virtuose Malerin, sich mit einer so naiv-unbeholfenen Strichfigur darstellt?

Aber vielleicht stammt die Strichzeichnung ja auch von Kindern, die sich beim Besuch des kühl-modernistischen Ortes langweilen und dies ihren Eltern signalisieren wollen. Oder muss, kann, soll man sich als Betrachter des Gemäldes gar selbst als Urheber der Fensterkritzelei fühlen? Steht man denn nicht direkt an der Scheibe? Und ist die Figur nicht noch ganz frisch? Sonst wäre die Scheibe ja neu beschlagen, oder es lief Kondenswasser über die freigelegten Stellen. (Das ist nur bei den Augen der Fall und sieht so aus, als würde sie weinen, was die negativen Emotionen, die sie ausstrahlt, noch verstärkt.) Ist das Strichmännchen also als ein missliebiger Kommentar gegenüber dem Pavillon oder auch gegenüber dem Gemälde zu verstehen? Bezieht die Künstlerin die Betrachtenden auf diese Weise in ihr Bild ein, suggeriert, sie könnten es jederzeit verändern? Imaginiert sie damit gar eine ikonoklastische Geste? Oder soll die Figur als von ihr vorweggenommener Angriff – noch weiter gedacht – eine apotropäische Funktion erfüllen und also ähnlich wie einst eine

Fratze oder ein als Ungeheuer gestalteter Wasserspeier auf einer mittelalterlichen Kathedrale böse Geister vom Bild oder vom Pavillon fernhalten?

Bei einem anderen Bild derselben Serie sind Spuren auf dem beschlagenen Fenster so angelegt, dass man sie kaum der Künstlerin, aber sowohl Besuchern des Pavillons als wiederum auch Rezipienten des Gemäldes zuschreiben kann. Es handelt sich um gröbere, etwas ungeduldige Wischbewegungen, wie sie gerne mit dem Handballen vollzogen werden, um doch noch durch eine Scheibe blicken zu können. In diesem Fall wird damit erreicht, dass die sonst nur verschwommen erkennbare Kolbe-Skulptur hinreichend sichtbar wird, zumal es wiederum ziemlich dunkel ist. Allerdings hat es auch etwas Voyeurhaftes, gerade eine nackte Frau „freizurubbeln“, und vielleicht hat die Person es weniger aus Liebe zur Kunst tat denn aus der vagen Hoffnung, es möge eine echte Nackte hinter der Scheibe sichtbar werden. Das erotische Begehren scheint auch noch nicht erloschen, nimmt Kolbes Bronzefigur doch auf einmal eine leichte Färbung von Inkarnat an, wird also zu Fleisch. Und fällt auf ihre Oberschenkel am meisten Licht, so dürften ihre grazil erhobenen Arme und die leicht eingeknickten Knie erst recht sexuelle Fantasien wecken.

Das dritte Gemälde der Serie wird diesbezüglich expliziter. Diesmal sitzt ein jüngerer Mann mit Hut und Koffer – offenbar ein Tourist – am Bildrand und ist damit beschäftigt, Kolbes *Morgen* abzuzeichnen, wobei er sich, wie ein Blick auf seinen Zeichenblick zeigt, gerade für die weiblichen Formen der Skulptur interessiert. Sie hat nun noch etwas mehr Farbe bekommen, ja es scheint, als ereigne sich ein pygmalionhafter Moment und das Werk des Bildhauers werde lebendig. Auch sonst kippt alles auf dem Bild ins Surreale. Wie weit darf man seinen Augen noch trauen? Ist da nicht wieder eine Fratze auf die Scheibe gemalt? Doch werden Teile davon wie auch andere Partien des Bildes von grellen Lichtspots – Spiegelungen einer Beleuchtung des Innenraums – überstrahlt. Sie lösen den Bildraum weitgehend auf, in dem plötzlich zudem Elemente auftauchen, die sich noch schlechter lokalisieren und identifizieren lassen und mit der Maserung des Travertins der Mauern interferieren. Sind es Spiegelungen, Projektionen – oder nur Fantasien? Ist da oben rechts etwa wirklich ein Kopf mit großen Augen und einer großen dreieckigen Nase?

### **Schatten, Spiegel, Fenster**

Mag die Geschichte der Kunst voll von illusionistischen Superlativen und Trompe-l'œil-Effekten sein, mag sie aus zahllosen Chimären und anderen Fantasien bestehen, so dürfte

sich das alles kaum einmal so verdichten wie auf Gemälden Karin Kneffels. Dass sie an derselben Stelle eines Bildes ein Objekt, ein Fenster, eine Spiegelung und einen Lichtreflex malen kann, ja dass sie so viele Spielarten von Bildhaftigkeit parallel und in immer neuer Kombination in Szene setzt, führt aber nicht nur zu einer Vermehrung von Sichtbarem, das alles gleichzeitig in Erscheinung tritt, sich Konkurrenz macht und die Betrachtenden an die Grenzen ihrer Möglichkeiten bringt, sondern vergegenwärtigt zugleich diverse Topoi über die Entstehung der Kunst und den Charakter von Bildern.

Um nur die drei wichtigsten kurz zu erwähnen: Plinius notierte im 1. Jahrhundert die Anekdote, die bildende Kunst sei dadurch entstanden, dass eine junge Korintherin, die von ihrem Geliebten Abschied nehmen musste, den Schatten nachgezeichnet habe, den sein Gesicht auf eine Wand geworfen hatte.<sup>1</sup> So konnte sie sein Profil bewahren und ihn vergegenwärtigen, solange er abwesend war. Ausgehend von dieser Anekdote erklärte man nicht nur Schatten zu den ersten und zu natürlichen Bildern und legitimierte ganze Gattungen wie den Scherenschnitt oder die Grisaille-Malerei, sondern es ließ sich vor allem auch die Memorialfunktion von Bildern stärken. Sie können selbst etwas Vergangenes festhalten, etwas, das es nicht mehr gibt, kann auf ihnen genauso wirklich erscheinen wie etwas real Anwesendes. Auf Bildern ist alles Gegenwart und alles Erinnerung.

Genauso lassen sich Bilder als Spiegel deuten. Schon Platon stellte im 4. Jahrhundert vor Christus diesen Vergleich an, wollte damit aber nicht Bewunderung darüber signalisieren, dass Bilder die Welt wahrheitsgetreu verdoppeln können, sondern verlieh im Gegenteil seiner Missbilligung Ausdruck, dass man von ihnen getäuscht werde.<sup>2</sup> Gerade weil auf Bildern alles echt aussieht, kann man ihnen zum Vorwurf machen, dass das, was sie abbilden, nicht zu greifen und nicht zu benutzen ist, also gar nicht richtig existiert. Daher ist Malerei für Platon Lüge, ist Fake und nicht Fiktion und steht auf niederster Seinsstufe.

Genauso lässt sich die Spiegel-Metapher jedoch einsetzen, um Maler und Malerinnen dafür zu preisen, sie könnten wie ein Spiegel alles abbilden, würden es dabei aber zugleich von seiner irdischen Materialität befreien, ihm Leichtigkeit und Transzendenz verleihen und so – im Gegenteil – gerade auf eine höhere Seinsstufe heben. Oder kann das Bild eines beliebigen Gegenstands nicht viel edler, verheißungsvoller, beglückender sein als dieser selbst?

Seit dem 15. Jahrhundert und dank Leon Alberti ist es ferner beliebt geworden, Bilder als Fenster aufzufassen.<sup>3</sup> Damit lässt sich würdigen, dass sie Ausblicke auf beliebige Welten öffnen, ja immer schon über den Standpunkt derer hinausreichen, die sie betrachten. Als

Rezipient ist man gerade nicht Teil der Welt, die sie zeigen – was Sehnsucht wecken, aber auch als Entlastung empfunden werden kann. In jedem Fall lässt sich als Fenster verstandenen Bildern mit Schaulust begegnen.

Karin Kneffel gelingt es, in ihren Gemälden die unterschiedlichen – meist getrennt voneinander verhandelten – Traditionen des Verständnisses von Bildern gleichermaßen aufzunehmen und in einer bisher ungeahnten Virtuosität miteinander zu verbinden. Bei ihr bestehen Bilder nicht nur aus Schatten, Spiegelungen und Fenstern, sondern in ihnen kommen auch Eigenschaften zusammen, die den verschiedenen Bildbegriffen entsprechen. So ist in Kneffels Malerei oft nicht zu bestimmen, was längst vergangen ist und was einen aktuellen Zustand abbildet, ja in welcher Zeit man sich befindet. Zudem erscheinen ihre Sujets ein wenig immaterieller als üblich, wie eine Fata Morgana und große Illusion, sich in all den Spiegelungen und Projektionen vervielfältigend und verflüchtigend. Und schließlich blickt man auf sie wie auf Dinge einer anderen Welt, erlebt sie als etwas Fernes, so nah man auch vor ihnen stehen mag. In der Summe ereignet sich Bildlichkeit auf Kneffels Gemälden also vielschichtig, auf geradezu undurchschaubare Weise. Sie changieren zwischen Auflösung und Steigerung gewohnter Erscheinungsweisen; in ihnen entsteht ontologisches Neuland.

### **Der Spuk der Moderne**

Dabei sind Kneffels Themen – nicht nur bei der Serie zum Barcelona-Pavillon – immer wieder Orte der westlichen Moderne. In einzelnen Serien und Gemälden beschäftigt sie sich mit Haus Esters und Haus Lange in Krefeld oder mit einem von Bruno Taut geplanten Wohnhaus in Istanbul, aber auch mit Museumsräumen, in denen Kunst des 20. Jahrhunderts zu sehen ist, sei es in der Staatsgalerie Stuttgart, im Frankfurter Städel, in der Berliner Nationalgalerie oder im Lehmbruck Museum in Duisburg. Und da Kneffel ihre Gemälde mit umso mehr Arten von Bildlichkeit aufgeladen und jenes ontologische Neuland umso sorgfältiger ausgearbeitet hat, je intensiver sie sich seit den Nullerjahren mit der Kunstgeschichte der klassischen Moderne befasst hat, liegt es auch nahe, zwischen beidem einen Zusammenhang zu sehen. Man darf also mutmaßen, dass sich der Charakter ihrer Malerei bei anderen Sujets anders entwickelt hätte und dass dieser einiges über ihr Verhältnis zur – und ihr Verständnis von – Moderne verrät.

Dank der vielfältigen Brechungen und Überlagerungen und wegen der dadurch entstehenden Verfremdungen erscheinen die Räume, Skulpturen und Gemälde auf Karin

Kneffels Bildern wie verhext oder verzaubert. Es ist, als würde es in ihnen spuken. Dass es oft dunkel ist, dann aber plötzlich irgendwo ein Licht auftaucht, verstärkt diesen Eindruck, ebenso wie jede Unklarheit darüber, ob eine Figur ein Mensch oder eine Skulptur ist, ob sich etwas vor oder hinter einer Glasscheibe abspielt, ob es sich bei einem Phänomen um eine Spiegelung oder eine Projektion handelt oder von was für einer Lichtquelle ein Schatten herrührt. Eine derart verwunschen-unheimliche Atmosphäre kennt man sonst vor allem aus Erzählungen und Filmen von alten Schlössern, in denen Untote oder Geister ihr Unwesen treiben.

Ist die Moderne also ein Spuk? Sind ihre Orte gar nicht nüchtern, nicht die oft propagierten White Cubes, sondern im Gegenteil Räume voll unerlöster Objekte und Beziehungen? Und malt Karin Kneffel deshalb apotropäische Fratzen auf die Fenster dieser Orte, weil sie unheilvolle Mächte der Avantgarden bannen will? Zumindest entsteht auf ihren Gemälden ein ganz anderes Bild der Moderne, als deren Protagonisten es selbst vermittelt hatten. Und den berühmt gewordenen Satz des Kurators Roger M. Buergel, wonach „die Moderne unsere Antike“ sei, mit dem er die von ihm verantwortete *documenta 12* im Jahr 2007 erläuterte, hört man auf einmal mit einem düsteren Unterton.<sup>4</sup> Ist die Moderne vielleicht nicht deshalb nach wie vor so präsent in vielen zeitgenössischen *Œuvres*, weil sie als das strahlende Vorbild, als geradezu allgemeingültiger, unüberholbarer Maßstab fungiert, sondern weil sie zum Wiedergänger mutiert ist und sich als solcher in vielfältigster Gestalt in die Werke heutiger Künstler und Künstlerinnen einschleicht, ja zur Obsession geworden ist? Man täte Karin Kneffel gewiss Unrecht, unterstellte man ihr, sie wollte in ihren Gemälden Geistergeschichten erzählen, aber vermutlich kommt man den Bildern näher, wenn man darin Mahnungen, zumindest aber Reflexionen erkennt. Die Moderne einfach nur als Zeitalter heroischer Avantgarden zu feiern, erscheint der Künstlerin genauso falsch und einseitig wie die Meinung, man habe mit deren Ideen heute nichts mehr zu tun. Kneffel selbst nutzt ihre Freiheiten als Malerin, um – wie auf der *Abend*-Version der Pavillon-Bilder – historische Anordnungen zu verändern oder um – wie auf Bildern zum Haus Lange – Werke von Künstlerinnen in eine männlich dominierte Welt zu schmuggeln. Anderswo lässt sie Sammler ausrutschen und erlöst Putzfrauen aus Nebenrollen, versetzt also lange stabile Ordnungen in Unruhe. Doch ihre so anspruchsvolle Malerei, bei der alles immer wieder anders zum Bild wird und dadurch an Bestimmtheit verliert, verheißt, dass noch viel mehr Unruhe möglich ist. Es geht darum, diese Unruhe auszuhalten und selbst in sie

hineinzugeraten – sich in den Sog des ontologischen Neulands ziehen zu lassen und unter dessen Bedingungen neu über die Moderne nachzudenken.

---

<sup>1</sup> Vgl. Plinius: *Naturalis historia*, Buch XXXV/151.

<sup>2</sup> Vgl. Platon: *Politeia*, 596d.

<sup>3</sup> Vgl. Alberti, Leon: *De pictura*, Buch I/19.

<sup>4</sup> „Genuss wie im Restaurant“ – Roger M. Buergel im Gespräch mit Mathias Schreiber, Susanne Beyer und Ulrike Knöfel, in: *DER SPIEGEL*, Nr. 18, 25.04.2004.