Burcu Dogramaci

Kunst hinter Glas. Malen als Auseinandersetzung mit fotografierter Malerei

Der Ort der Malerei

„Mit welcher Art Raum umgibt ein Gemälde die ‚Anwesenheit', die es abbildet? [...] Jedes Bild beginnt mit dem Wort ‚hier'. Aber wo ist dieses *Hier*?"[1] In seinem Text „Das Kunstwerk. Der Ort der Malerei" von 1982 denkt der Kunsttheoretiker John Berger über das Verhältnis von Malerei, Raum und Zeit nach. Dabei unterscheidet er zwischen dem Raum im Bild und dem Raum des Abgebildeten – und bezieht zudem die Gegenwart der Künstler und Künstlerinnen mit ein. Bergers Überlegungen lassen sich für Karin Kneffels Serie zu den Krefelder Häusern Lange und Esters adaptieren. Die Malerin setzte sich in ihrem seit 2009 entstandenen Werkkomplex mit der Innenarchitektur der von Ludwig Mies van der Rohe entworfenen Gebäude und der Sammlung des Textilfabrikanten Hermann Lange auseinander. Vermittler für Kneffels Blick auf und in das Haus Lange war ein Konvolut historischer Fotografien aus dem Archiv der heute als Museum genutzten Villa. Die Aufnahmen entstanden 1930 für die Fotoagentur Berliner Bild-Bericht, wobei sich die Autorschaft beziehungsweise der Name des Fotografen oder der Fotografin nicht nachweisen lässt.[2] In diesen Interieuraufnahmen sind zahlreiche Werke der klassischen Moderne abgebildet, mit denen Hermann Lange in den 1930er Jahren und darüber hinaus lebte. Heute ist die Sammlung verstreut, die Werke befinden sich im Besitz von Kunstmuseen wie dem Frankfurter Städel, der Nationalgalerie zu Berlin und dem Franz Marc Museum.

Innerhalb ihrer umfangreichen Auseinandersetzung mit der Sammlung Lange, die nur im Schwarzweiß der

historischen Fotografien dokumentiert ist, suchte Kneffel die Sammlungsstücke an ihren neuen Orten auf, malte sie auch in den Museumsräumen in ihren künstlerischen Nachbarschaften: die *Zwei Tänzerinnen* von Ernst Ludwig Kirchner im Franz Marc Museum in Kochel am See (Abb.S.28) oder Robert Delaunays *L'équipe de Cardiff* im Van Abbemuseum in Eindhoven. Mit ihren Gemälden schuf die Künstlerin auf diese Weise ein Geflecht oder Netzwerk, deren Knoten die verschiedenen Orte der verstreuten Werke aus der Sammlung Lange bilden.

Insofern steckt hinter Karin Kneffels Serie zum Haus Lange ein mehrfacher Übersetzungsprozess: von der Schwarzweiß-Fotografie über die Erfahrung des originalen Kunstwerks hin zum gemalten Gemälde und Interieur. Kneffels Malerei hat ihren Ort also nicht nur im gemalten Bildraum, den sie verändert und damit ihre eigene Perspektive betont. In den von ihr gemalten Innenräumen sind auch die historischen Vorbilder mit- bedacht. Somit reflektiert die Künstlerin über die gegenständliche Malerei an sich, die referentiell und auf ein Vorbild bezogen ist, aber auch Nachbilder erzeugt –

sei es bei den Betrachtenden oder nachfolgenden künstlerischen Auseinandersetzungen. Der Ort der Malerei ist demnach immer zugleich im Bild und außerhalb des Bildraums, ist gegenwärtig, vergangen und zukünftig.

Fotografie, Malerei, gemalte Malerei

Karin Kneffels Arbeit begann mit der Sichtung der Fotografien aus dem Jahr 1930.[3] Diese zeigen ein menschenleeres, sachlich-kühles Interieur, in dem sich Architektur, Möbel und Kunst in einem wohltemperierten Dialog befinden (Abb. S.15, 34, 60). Die historischen Fotografien stehen ganz in der Tradition der Architekturfotografie jener Jahre. Entlang der größeren Sichtbarkeit der architektonischen Moderne



Studio Karin Kneffel

in Zeitungen und Zeitschriften hatten Architekturaufnahmen eine wichtige Funktion als Multiplikatoren. Fotografien konnten für den Bau oder die Baukünstler werben, aber auch mit eigenen visuellen Mitteln das ästhetische Programm der Architektur vermitteln.[4] Die Zuspitzung auf die bauliche Form und die Innenarchitektur mag erklären, warum die Architekturfotografie der1920er und 1930er Jahre oftmals ohne Menschen auskommt. Die

Fotografien geben dem Interieur und der Sammlung einen eigenen Raum, der eben nicht mit der Realität identisch ist: gezeigt wird ein Idealzustand, der die Benutzung eliminiert.

Schwarzweiß ist dabei eine Form der Distanzierung, der Versachlichung und der unendlichen Gültigkeit, da das Inventar der Räume, also Mobiliar und Gemälde, einheitlich in die Palette der Grautöne getaucht ist. Dennoch hinterließ der Sammler Spuren, die sich vor allem in der Auswahl der Möbel und der Sammlung formulieren. Die Skulpturen und Gemälde sind in eigener Weise an den Wänden und im Raum platziert. Die Einrichtung des sachlichen Baus mit kubischen Einheiten, Flachdach und großen Fenstern ist überraschend gediegen. In der Wohnhalle (Abb.S.60) sind Teppiche ausgelegt, schwere Clubsessel sind um einen runden Tisch angeordnet. Eine Fotografie des Vestibüls zeigt einen weiblichen Torso von Wilhelm Lehmbruck und auf dunkler Wand Ernst Ludwig Kirchners Straßenszene *Potsdamer Platz*. Im Zimmer der Dame (Abb.S.34) ist das Mobiliar zwar reduziert in der Form, doch auch hier sorgen Textilien an Fenstern und Böden für eine behagliche Atmosphäre. Neben einer Lehmbruck-Büste sind zahlreiche kleine Tierskulpturen von Renée Sintenis in einer Glasvitrine aufgereiht.

Zu diesen fotografischen Bildräumen lassen sich Kneffels Gemälde ins Verhältnis setzen. Mit ihrer Malerei tariert sie die Möglichkeiten ihres Mediums aus, das forschen, zeigen, verdecken, verändern kann: Wie bewegt sich Karin Kneffel weg von diesen in Schwarz-weiß gehaltenen, kleinformatigen Fotografien? Waren die zur Reproduktion im Berliner Bild-Bericht gefertigten Fotografien vermutlich für einen Hand-Augenabstand gedacht, verändern Kneffels große Formate (Abb.S.23, 73, 75, 81) – ihre Gemälde messen 180 x 220 bzw. 240 cm – das Verhältnis zwischen Werk und Betrachtern, die in Distanz gehen müssen, um die Übersicht zu behalten und aus nächster Nähe den Farbauftrag, kleine Details erkennen können. Zudem führte sie die Farbe ein, indem sie die im Interieur ausgestellten Kunstwerke identifizierte, sie vor Ort besichtigte und ihnen in ihrer Malerei wieder die Farbe zurückgab (die in den Fotografien eben nicht enthalten war). Ähnlich wie die Fotografien weisen Kneffels Gemälde eine glatte Oberfläche auf. In einem zeitaufwendigen Arbeitsprozess, mit feinem Pinsel und dünnem Farbauftrag in Ölfarbe entstanden die detailreichen Interieurs des Hauses Lange.[5] Auch wenn die Belichtungszeit der historischen Fotografien vermutlich verhältnismäßig lang war – die Fotografien dürften mit Großbildkameras aufgenommen worden sein –, benötigte Karin Kneffel für ihre Gemälde ein Vielfaches mehr an Zeit. Der Faktor Größe und der Faktor Zeit bilden Momente der Differenz zwischen den Fotografien und Kneffels Ölmalerei. Zugleich ist die Invention, die Erfindung, ein bestimmender Beitrag im Übersetzungsprozess. Denn Karin Kneffel fügte ihren Gemälden zahlreiche Details hinzu, die auf den Fotografien für die Agentur Berliner Bild-Bericht nicht zu finden sind.

Welt hinter Glas

Die Betrachter und Betrachterinnen von Karin Kneffels Gemälden (Abb.S.23) sehen eine Welt hinter Glas. Tropfen mit Spiegelungen, Schlieren und irisierende Lichtreflexe betonen die eigentlich unsichtbare gläserne Scheibe. Der Blick muss erst an den flüssigen

Substanzen und den Lichtspielen vorbei, um in die Räume zu blicken, um Teppiche, Möbel und die Werke der Kunstsammlung zu sehen. Dabei hebt sich die bunte Farbigkeit der modernen Malerei – eines Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka oder Marc Chagall – von der grauen Monochromie des Interieurs ab, so als würde sich Kneffel vor allem dort für Farbe entscheiden, wo ihr Pinsel einer Malerei der Vergangenheit begegnet. Zugleich wird neues Bildpersonal hinzugefügt: Im Haus Lange verrichten Raumpflegerinnen ihr Werk, wie in einer Slapstick-Szene rutscht ein Mann auf der Seifen- lauge aus.

In einem anderen Gemälde werden zusätzliche Gegenstände eingefügt, eine brennende Zigarre im Aschenbecher oder ein Teller mit aufgeschnittenen Südfrüchten. Die Zigarre lässt sich als Anspielung auf den Architekten Mies van der Rohe lesen. In Fotoportraits des betagten Baukünstlers hält dieser oft eine Zigarre in der Hand.[6] Damit wäre Mies nicht nur kraft seiner Innenarchitektur anwesend, sondern auch in Gestalt seines Attributs, der Zigarre. Die Südfrüchte sind ein Motiv, das sich im niederländischen Stillleben des 17. Jahrhunderts wie auch bei den Impressionisten finden lässt, das Virtuosität der Malerei vorführt und/oder ein Alltagsobjekt ist, das nun bildwürdig ist. Mit Zigarre und Frucht vollzieht sich der Einbruch des Alltäglichen in die kühle Sachlichkeit des Hauses Lange. Kneffels Malerei führt das Unterschiedliche, manchmal auch Konfligierendes in einem Bildraum zusammen: die reale Situation ist in ihren Gemälden ebenso präsent wie das Imaginierte.

Dem Kanon der Moderne kann sie frei etwas hinzufügen, auch um Asymmetrien kenntlich zu machen. Ein hinzugemalter Sessel von Lilly Reich macht darauf aufmerksam, dass die Architektin, die mit Mies in einer Lebens- und Arbeitspartnerschaft lebte, nie denselben Anteil am Ruhm, an Ehre und Nachwirken hatte.[7]

John Berger schreibt über den Ort der Malerei: „Malen heißt hereinbringen – im doppelten Sinn: in den bewohnten Raum, der das Bild umgibt, und in den Rahmen des Bildes. Das Paradox aller Malerei ist, daß sie den Betrachter in ihren Innenraum einlädt, damit er von da aus die Welt draußen betrachten kann.“[8] Die Glasscheibe steht also nicht nur zwischen den Betrachtenden und dem gemalten Innenraum, sondern auch zwischen dem Innenraum und der Welt da draußen – inklusive des Raums außerhalb des Bildes. Die von Karin Kneffel eingezogene Glasscheibe lässt unterschiedliche Deutungen zu: Glas und Tropfen befördern das genaue Hinsehen, sind aber auch Störungen, Spiegelungen und Wasser sind Elemente der Diffusion. Der Spiegel produziert aber auch ein Bild, das Spiegelbild kann die Funktion eines Doppelgängers übernehmen.[9] Gemalte Selbstportraits entstanden über Jahrhunderte vor allem über die Selbstbefragung im Spiegelbild, bis die Kamera seit ihrer Einführung 1839 als weitere Möglichkeit der Spiegelung des Ichs eingesetzt wurde. Fotografie wurde in ihrer Frühgeschichte als „Pencil of Nature“[10] bezeichnet, was eine Deutung als Spiegel der Welt nahelegt. Mit dem Glas in den Malereien Karin Kneffels wäre ein Hinweis auf Sucher und Objektiv der Kamera gegeben, welche die Welt ebenfalls durch Glas fokussiert. Dennoch bleibt das Glas, durch das für das analoge fotografische Verfahren geblickt wird, in den

fotografischen Abzügen unsichtbar, ist also ein technisches Mittel, um das Licht einzufangen. Karin Kneffel macht das Glas sichtbar und akzentuiert, dass

12

13

der Blick stets gelenkt ist und es sich weder bei der Fotografie noch bei der figurativen Malerei um bloße Abdrücke von Wirklichkeit handelt.

Zugleich bringt sie die Farbe der Moderne in die stillen Innenräume des Hauses Lange. Die Kunst entfaltet damit ein Eigenleben, die Farbe emanzipiert sich von der Form, die in den historischen Aufnahmen bestimmend ist. Zugleich rückt sie die Skulpturen bisweilen nah an den Bildvordergrund (Abb.S.72, 80). Die Torsi scheinen sich anzublicken und miteinander sowie mit den Gemälden zu kommunizieren. Dass die Werke der Sammlung Lange ein neues Umfeld in Museumssammlungen fanden, stärkt den emanzipatorischen Blick auf diese Arbeiten und versteht sie jenseits einer Definition von Kunst als Objekt eines Besitzers oder einer Be- sitzerin. Damit unterscheiden sich Karin Kneffels künstlerische Recherchen nach dem Verbleib der Sammlung Lange von jenen der Provenienzforschung, die Kunst relational begreift und in eine Geschichte wechselnden Besitzes einordnet.[11] Bei Kneffel indes sind die Werke mobile Akteure, die sich von einer Sammlung in die andere zu begeben scheinen. Dort verorten sie sich selbstbewusst und feiern ihre Präsenz in leuchtenden Farben.

Der Blick der Malerei in die Vergangenheit ist damit stets aus der Gegenwart heraus adressiert. Karin Kneffels Serie zum Haus Lange und der Kunstsammlung Hermann Langes fragt dabei, wie sich das Sehen der Malerin zum Sehen der historischen Fotografen verhält. Zudem wird in den Bildraum nicht nur das Sichtbare, sondern auch das nicht direkt im Raum Präsente eingeschlossen: der Sammler, der Architekt, die Kunst und die Künstler und Künstlerinnen.

1. John Berger: „Das Kunstwerk. Der Ort der Malerei“ (1982), in: ders.: *Das Sichtbare & Das Verborgene*, Frankfurt/Main 2007, S. 227–234, hier S. 227.
2. Die Fotoagentur Berliner Bild-Bericht wurde vom Fotografen Wilhelm Niemann begründet. Zum Berliner Bild-Bericht und der Fotoberichterstattung eines anderen Gebäudes von Ludwig Mies van der Rohe, siehe Birgit Hammers: „Vom Dokument zur Legende – Zur Autorschaft der Fotografien des Barcelona Pavillons“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2009, Bd. 72, H. 4, S. 545–556.
3. Vgl. Julia Voss: „Gespräch mit Karin Kneffel in ihrem Atelier in Düsseldorf“, in: *Still. Karin Kneffel*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen 2019, S. 84–94, hier S. 90.
4. Vgl. Burcu Dogramaci: „Stadt der Fotografie. Hamburger Kamerakünstler zur Zeit der Weimarer Republik“, in: *Himmel auf Zeit*, S. 259–296, hier S. 266.
5. Zu Kneffels Malweise siehe Voss, Gespräch mit Karin Kneffel (wie Anm. 3), S. 91f.
6. Siehe etwa auch das Youtube-Video „Mies van der Rohe_ smoking a cigar“, https://www.youtube.com/watch?v= wqBomNUY_0Y, abgerufen 26.2.2022. Vgl. auch Eefke Kleimann: „Fast flüssig“, in: *Still. Karin Kneffel*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen 2019, S. 156–165, hier S. 161.
7. Vgl. Voss, Gespräch mit Karin Kneffel, S. 89.

8. Berger, *Das Kunstwerk. Der Ort der Malerei*, S. 230.
9. Siehe etwa den Stummfilm *Der Student von Prag* (1913) von Hanns Heinz Ewers, in dem ein Student sein Spiegelbild ver- kauft und damit einen autonom handelnden Doppelgänger schafft.
10. Siehe das 1844 veröffentlichte Buch *The Pencil of Nature* von William Fox Talbot, der mit der Publikation sein fotografisches Verfahren Kalotypie vorstellte.
11. „Die Provenienzforschung (auch Provenienzrecherche, Pro- venienzerschließung oder Herkunftsforschung) untersucht die Herkunft und verschiedenen Besitzerverhältnisse eines Kulturguts.“, https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Stiftung/ Grundlagen/Wichtige-Begriffe/Index.html, abgerufen am 25.2.2022.