gagosian
magazin
im englischen
textbereich

Das eigentliche Bild

Gedanken zur Malerei von Karin Kneffel

von Ulrich Wilmes

"Das, was Sie sehen, ist mein Blick auf die Welt.
Ich will keine realen Momente abbilden,
dennoch soll alles im Bild plausibel sein
und als Bildwirklichkeit funktionieren."
(Karin Kneffel in: Julia Rohr, ntv, 5.7.2022)

I

Die im zurückliegenden Jahr 2021 entstandene Werkgruppe der zwölf Diptychen von Frauen mit Kindern bedeutet eine außerordentliche Erweiterung des Themen-Repertoires von Karin Kneffel. Weil Menschenbilder bis auf wenige Ausnahmen bislang so gut wie keine Rolle in ihrer Werkentwicklung spielten. Die Bilder brechen gleich in zwei Problemfelder ihres Schaffens ein, denen sie nach eigener Aussage stets mit Argwohn begegnet ist: das Porträt und das mittlere Format. Die Bilder zeigen jeweils das Gesicht einer Frau in engem Anschnitt und den Kopf eines Kindes und besitzen das gleiche mittlere Hochformat. Die Künstlerin bewältigt hier also eine inhaltliche und eine formale Herausforderung gleichzeitig.

Da Karin Kneffel grundsätzlich keine Bildtitel formuliert, weil sie keine prätentiösen Beschreibungen des Sichtbaren vorgeben will, verweisen die Bilder die Betrachtenden wie immer auch auf sich selbst zurück. Bei den hier zur Rede stehenden, aus farbig gefassten Skulpturen abgeleiteten Darstellungen der von Frauengesichtern und Knabenköpfen legt sich allerdings die gegenständliche Referenz vor die Betrachtung, dass es sich um *Mutter mit Knabe* handelt. Insofern mag sich in diesem Zusammenhang als allgemeine Bezeichnung als Sprachregelung für die Werkgruppe eignen. Damit ist allerdings noch keine hinreichende inhaltliche Sinndeutung für Kneffels Gemälde festgeschrieben. Dies hat

nicht zuletzt damit zu tun, dass den zehn auf historische Artefakte bezogenen Diptychen durch zwei auf realen Porträts beruhende Werke hinzugefügt werden. Besonders bemerkenswert erscheint dabei das erste Selbstporträt im Oeuvre der Künstlerin überhaupt, die sich im Verbund mit dem Kind (ihrem Sohn) dargestellt hat. Auch das zweite Porträt zeigt eine Frau mit (ihrem) Kind, die aus dem persönlichen Umfeld der Künstlerin stammen.

II

Karin Kneffels Realismus wendet sich an eine:n ‚*sehenden*' Betrachter:in, der/die die dargestellten Bildgegenstände nicht bloß ‚*wiedererkennt*', sondern das Bild als Ergebnis einer „phänomenalen Deskription" sieht, die die „Stiftung eines sehr besonderen und sonst nicht formulierbaren Sinngehalts" erklärt. [Max Imdahl, Giotto. Arenafresken, München: Fink, 1980, S. 99.]
Der Begriff ‚sehendes Sehen' in Gegenüberstellung zu einem ‚wiedererkennenden Sehen' wurde von Max Imdahl (1925-1988) eingeführt als elementarer Bestandteil seiner Methode der Werkbetrachtung und -analyse, die er als 'Ikonik' bezeichnet hat. Darin fließen beide Weisen des Sehens in der anschaulichen Aneignung eines Bildes zusammen. „Der ikonischen Betrachtung oder eben der Ikonik wird das Bild zugänglich als ein Phänomen, in welchem gegenständliches, wiedererkennendes Sehen, und formales, sehendes Sehen sich ineinander vermitteln zur Anschauung einer höheren, die praktische Seherfahrung sowohl einschließenden als auch prinzipiell überbietenden Ordnung und Sinntotalität." [Max Imdahl, Giotto. Arenafresken, München: Fink, 1980, S. 92/93.]

Exakt um diese „Differenz zwischen der Wirklichkeit und dem, was das Bild zeigt", geht es Karin Kneffel in ihrer Malerei. [Gabi Czöppan " Ich wollte unbedingt malen", Interview, in*: H.O.M.E.*, Oktober, Heft 10/19, 2019, S.//pp. 138 - 142] Denn: „Die Bildwirklichkeit ist eine Wirklichkeit, die Lebenswirklichkeit eine andere, daran sollte es doch keinen Zweifel geben." [Interview mit Daniel Schreiber, 2010]
Die Wirklichkeitsrelevanz der Werke von Karin Kneffel hat sich im Laufe ihres Schaffens in den vergangenen Jahrzehnten zu einem höchst

komplexen Kosmos entwickelt, dessen vielschichtige Ebenen des Sichtbaren ineinander verflochten erscheinen. Dagegen führen uns die aktuellen Gemälde gewissermaßen zurück an die ‚Wurzeln' von Karin Kneffels Werkentwicklung zu Anfang der 1990er Jahre. Keine vielschichtigen Spiegelungen oder beschlagenen Scheiben verschleiern hier den Blick auf den Bildgegenstand. Vielmehr weisen die seinerzeit entstandenen die kleinformatigen *Tierbilder* – obgleich thematisch völlig anders gelagert – aufgrund ihrer Konzentration auf den Kopf der Tiere vor einem neutralen Hintergrund eine vergleichbare Struktur auf. Über die Auseinandersetzung dieser vielteiligen Werkgruppe mit der Darstellung charakteristischer, individueller Physiognomien kompensierte Kneffel sozusagen ihre Beklemmung gegenüber dem menschlichen Bildnis, dem sich die Künstlerin zu diesem Zeitpunkt ihrer Entwicklung aus unterschiedlichen Gründen noch nicht gewachsen fühlte.
„Mich interessierte das Thema Porträt. Menschendarstellungen erschienen mir zu kompliziert, zu psychologisch, auch zu eitel, und dann war da noch der Kampf um die Ähnlichkeit. Deshalb habe ich mich für domestizierte Haustiere entschieden, die jeder kennt. Das Porträtieren von Tieren bedeutete für mich eine Verfremdung meiner Interpretation des Tieres, auch meiner Sehgewohnheiten und Vorurteile." [Gabi Czöppan " Ich wollte unbedingt malen", a.a.O.]

III

Trotzdem die Darstellungen ein einfach erscheinendes Schema vorgeben, offenbaren auch sie, wie die Gemälde von Karin Kneffel allgemein, eine Überlagerung *diverser Wirklichkeitsschichten*. Diese besitzen jeweils eigene gegenständliche und anschauliche Merkmale, die im Gemälde zur Deckung gebracht werden. Als Ergebnis dieses Prozesses sehen wir das eigentliche Bild vor uns.

Am Anfang standen farbig gefasste Skulpturen aus 14. bis 16. Jahrhundert. Dabei steigerte die Betrachtung der sehr unterschiedlichen Bildwerke Kneffels Fiktionen über den Gegenwartsbezug der historischen Artefakte. Nicht die jenseitige Ekstase, als vielmehr das

diesseitige Dasein interessierten die zeitgenössische Malerin an diesem religiös wie kunsthistorisch aufgeladenen Sujet.

Die kunstfertige Ausführung der Skulpturen verrät ein ungewöhnliches Maß an Subjektivität, die von den Künstlern in ihre Behandlung des Themas eingebracht worden ist. Der darin zum Ausdruck kommende Realismus entstammt nicht der Vorstellung einer dem natürlichen Vorbild entrückten Vollkommenheit, nach der die Meister der Hochrenaissance in ihren Madonnen-Darstellungen strebten. Die ausgeprägten Charakteristika in den Gesichtern der hier betrachteten *Frauen* rufen vielmehr die Vorstellung eines weltlichen Modells auf, nach dem der Bildschnitzer seine Figur geformt hat. Über die Beziehungen des jeweiligen Modells zum Künstler lässt sich dabei trefflich spekulieren. Ob es sich um eine nahestehende Gefährtin oder eine wie immer umworbene Muse handelte, ist wohlfeil, weil nicht nachweisbar. Die These einer engen, wohlmöglich familiären Beziehung wird jedoch gestützt durch eine Auffälligkeit: Die Betonung der Ähnlichkeit ist in den Gesichtszügen von Frau und Kind durchgängig mehr oder minder stark erkennbar – ein Kriterium, das für Karin Kneffel einen wesentlichen Ansatzpunkt für ihre Arbeit lieferte.

Sie hat die vorgefundenen Skulpturen vor Ort fotografiert, und sich im Laufe der Zeit ein Bildarchiv geschaffen, das darauf wartete, in einer Werkgruppe bearbeitet zu werden. Fotografien bilden meistens die ambivalenten Vorlagen für ihre Malerei. Die mediale Transformation eines Gegenstandes in die Zweidimensionalität der Bildfläche steht am Anfang des Prozesses einer Distanzierung, der wesentlich ist für ihr Bildkonzept, insofern die Malerin eine zusätzliche bildliche Ebene schafft und benutzt, die sich zwischen die Realität des ursprünglichen Gegenstandes und seiner Darstellung schiebt. Und diese anschauliche Distanz zu den Skulpturen ermöglicht ihr eine intimere Annäherung an ihr Wesen.

Die Aufnahmen für die von ihr ausgewählten zehn *Mütter mit Knaben* sind aus der Nahsicht aufgenommen. Sie bilden nicht die kompletten Figuren ab, sondern konzentrieren sich auf einen sehr verengten Ausschnitt, der die Gesichter der Mutter respektive die Köpfe und des Kindes zeigen. Die gegenüber der skulpturalen Vorlage vollzogene

Trennung von Mutter und Kind auf separaten Bildtafeln wird so in Szene gesetzt, dass ihre Blicke sich nicht treffen.

Die Umsetzung in Malerei steigert per se die Distanz des Gegenstandes zur Vorlage bis zum Bild, indem sie ihre Beziehung verunklärt. Im Malprozess wird somit die Wirklichkeitsrelevanz des Gemäldes in Bezug auf den Bildgegenstand grundsätzlich herausgefordert. Da die Gemälde Abstraktionen realer Objekte sind, drängen sich immer wieder sowohl die anschaulich besetzten Vorbilder als auch ihre unterschiedlichen psycho-physiognomische Deutungen vor das Auge der Betrachtenden.

Die Skulpturen sowie Ihre farbigen Fassungen weisen sehr unterschiedliche Handschriften auf, die bis auf eine Ausnahme einen hohen handwerklichen Standard aufweisen. Gerade die Behandlung der Oberflächen besitzt eine feinfühlige Glätte, der Kneffels Malweise bei der Übertragung einer Fotografie in ein Gemälde schmeichelt. Die Funktion der Fotografie als Vorlage befördert die haptische Hervorbringung wie die anschauliche Erfahrung einer homogenen Oberfläche. In der Wahrnehmung der Gemälde verstärkt sich dieser Reflex. Obwohl die Spuren, die mit den historischen Alterungsprozessen einhergehen, nicht getilgt werden, auch wenn sie durch von der leichten Unschärfe, in die die Gemälde getaucht werden nivelliert erscheinen.

IV

Jedes der Gesichter der *Frauen* ist auf eine sehr individuelle Weise ausdrucksstark und offenbart eine mehr oder minder ausgeprägte Ähnlichkeit mit den Gesichtern der *Knaben*. Die Isolierung der Bildnisse auf eigenen Bildtafeln verleiht dem Ausdruck, durch den sie korrespondieren, die Anmutung einer profanen Hinwendung. Die Feststellung äußerer Übereinstimmungen war für Kneffel gewiss ein Auswahlkriterium. Dies lassen mehr oder weniger deutlich auch die weiteren Darstellungen erkennen.

Bemerkenswert sind zwei wiederkennbare Merkmale. Die Form und Stellung der Augen mit den fein gezogenen Linien der Brauen sind in den meisten Darstellungen – prägnant erkennbar in [21/06] [21/07]

[21/08] [21/11] [21/13] – annäherungsweise gleichförmig ausgebildet. Eine besonders feingliedrige Zeichnung der physiognomischen Merkmale von Mund, Nase und Augen, die das Aussehen eines Gesichts wesentlich bestimmen, ist in besonderem Maße in den Bildern [21/07] ausgeprägt. Die Formung der schmalen geraden Nasenrücken und die gleiche leichte Hebung ihrer Spitze sind sich genauso wie die weit geöffneten großen Augen mit dem feinen Strich ihrer Brauen und den zu einem angedeuteten Lächeln gehobenen Mundwinkel wie ‚aus dem Gesicht geschnitten'. Die hervorstechende Ähnlichkeit belegt hier unabweisbar die Mutter-Kind-Beziehung. Die gemeinsamen Merkmale verleihen den Gesichtern eine gefällig geneigte Nahbarkeit.

Die Bildnisse [21/13] zeigen die geröteten Wangen als ein gemeinsames äußeres Attribut, das durch den angebissenen Apfel hergeleitet wird und die Darstellung mit einer süßlichen Prägung überzieht. Diese wird vom Lächeln des Knaben befördert. Die Mutter hingegen blickt selbstbewusst, beinahe hochmütig auf den Betrachter hinab. Die Blickachsen laufen in verschiedene Richtungen. Dieses Aneinander-vorbei-blicken ist ein auffälliges Kriterium, das mit einer Ausnahme für alle Darstellungen gilt.
In den Bildern [21/09] hat die Mutter den Blick gesenkt, während der Knabe zu ihr aufschaut. Die Darstellungen weichen darüber hinaus von der Übereinstimmung der anderen ab, als keine ausgesprochene Ähnlichkeit zwischen beiden besteht. Eine bildübergreifende Diagonale verbindet beide Bildtafeln zu einer kompositionellen Einheit. Dies erweist sich als ein Alleinstellungsmerkmal innerhalb der Werkgruppe.
Die Bilder [21/15] in einer anderen Weise unikal innerhalb der Werkgruppe. Zeichnen sich die übrigen Bildnisse durch die ebenmäßigen Züge der Dargestellten aus, so sind *Mutter und Knabe* hier von außergewöhnlich unansehnlicher äußerer Erscheinung. Sie erwecken den Eindruck handwerklicher Unvollkommenheit / Unzulänglichkeit. Die Gesichter wirken in ihrer asymmetrischen Ausbildung seltsam entstellt. Die Blicke sind leer in ein Nichts gerichtet und wirken gänzlich unbeteiligt. Es mutet an, dass die Skulptur eher aus einer Volksfrömmigkeit entsprungen ist, die ihr in welchem Zusammenhang auch immer eine besondere Verehrung erwiesen hat.

Durch die grobe Gewandung der Figuren wird das ungestalte Äußere unterstützt, das die Gesichter wie in einer Rüstung bewehrt umrahmt.

Die anschauliche Herausarbeitung physiognomischer Ähnlichkeit erscheint in den Gesichtszügen als das Resultat eine unmittelbare menschlich-körperliche Beziehung dar, eben die zwischen Mutter und Sohn. Sie erlaubt durchaus eine Rückbesinnung auf die Frage nach dem Modell des Bildhauers und dessen Nähe zu der Frau und dem Knaben.

Im Vergleich dazu erscheinen das Porträt von *Mutter und Kind (Tochter)* [21/16] sowie das *Selbstporträt mit Sohn* [21/24] naturgemäß als signifikant zeitgenössischer. Sie muten wahrer an, da ihre Erscheinung eine direktere Beziehung von dargestellter und empirischer Realität vorstellen. Der Verlauf vom unmittelbaren Wiedererkennen der Abgebildeten zum Verständnis der Darstellung erscheint wesentlich verkürzt. Die Wirklichkeitsschichten sind reduziert und führen von den Modellen über die Fotografien zum Gemälde. Die bilden die Gesichter Frauen vor dunklem Hintergrund ab, aus dem sie leuchtend hervortreten. Die Kinder sind dagegen als Büsten ins Bild gesetzt. Die Blicke sind auch in diesen Bildpaaren gleichgerichtet. *Mutter und Kind* sind en face dargestellt, die Augen streng auf die Betrachtenden gerichtet. Das *Selbstporträt mit Sohn* zeigt zwar die Köpfe in unterschiedlicher Haltung. Während die Frau allein den schräg nach unten herabblickt, ist der Knabe im Halbprofil dargestellt und hat den Blick ebenfalls gesenkt.

Die beiden Porträts vermitteln ein sehr unterschiedliches Beziehungsbild der Personen. Das bildparallele Nebeneinander lässt kaum einen Rückschluss auf das Verhältnis von Frau und Kind zu, während im Selbstporträt eine Verbundenheit zum Ausdruck kommt, deren momentane Befindlichkeit jedoch ambivalent erscheint. Beide Werke zeigen ein zeitgenössisches Bezugsverhältnis von Frau (Mutter) und Kind (Tochter/Sohn) das gegenüber den Darstellungen nach historischen Artefakten eine Verortung in der heutigen Lebenswirklichkeit zur Anschauung bringt.

V

Die Vorlagen für Karin Kneffels Gemälde gehen zurück auf geschnitzte und farbig gefasste Madonnen-Darstellungen. Die Darstellung der *Madonna mit Kind* ist eines der ausgezeichnetsten Themen in der abendländischen Kunstgeschichte. Die Bildnisse sind von großer Bedeutung für die Entwicklung der Verehrung Mariens als *Gottesmutter* – eine Bezeichnung, die auf den zentralen Glaubenssatz Bezug nimmt, dass Jesus Christus zugleich wahrer Gott und wahrer Mensch ist. Sie bestand seit dem frühen Christentum und ist zentraler Bestandteil der Volksfrömmigkeit, die Maria als Mittlerin zwischen Gott und den Menschen in ihrem irdischen Dasein anruft.

Die theologischen Aspekte spielen jedoch für das Konzept der Werkgruppe sowie für die Auswahl der Vorlagen keine Rolle. Ebenso hat Karin Kneffel die Bildwerke nicht nach ihrer kunsthistorischen Bedeutung gesucht oder recherchiert, obwohl ihr die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Malerei ein wesentliches Anliegen ist:
„Mich interessiert auch immer der historische Aspekt von Malerei und so beschäftigte ich mich mit dem Porträt. Man kann sich diesem Thema eigentlich nicht unbefangen nähern. Unsere Sehgewohnheiten sind durch die Kunstgeschichte geprägt.“ [Interview mit Daniel Schreiber, 2010]
Die formale Auflösung der in der Skulptur gegebenen Einheit von Mutter und Kind durch ihre räumliche Scheidung auf zwei separate Tafeln schafft eine Korrektur des Verhältnisses von vorstellbar narrativer zu anschaulich gegenständlicher Referenz.

Kneffels Vorlagen für die Werkgruppe der *Mütter mit Knaben* sind durch ein Zufallsmoment verbunden – sie hat sie gefunden, sie sind ihr an Orten, an denen sie sich auf Reisen aufgehalten hat, begegnet. Die Fundstücke enthalten Spuren ihrer persönlicher Lebenswirklichkeit. Sie zeigen in ihren individuellen Erscheinungen äußerst subjektive Interpretationen des Sujets der Mutter mit Kind.
Die Gemälde richten den Fokus allein auf die *menschliche* Dimension, die der Person der *Muttergottes* innewohnt. Die nicht-hinterfragende, vorbehaltlose Unterwerfung unter die göttliche Bestimmung des eigenen Schicksals und das tradierte Rollklischee der dienenden, schweigenden Frau als Mutter und Erzieherin werden von Kneffel aufgehoben in eine

neuzeitliche Lebenswirklichkeit. Der ungeheure Anspruch, sich dieser Thematik zu stellen, erscheint fast als ein Ding der Unmöglichkeit – zu weit scheinen für die zeitgenössische Künstlerin die existentiellen Sphären von transzendentem Glauben und rationalem Wissen auseinander zu liegen. Die wesentliche Übereinkunft, der Kneffel nachspürt, lässt *Mutter und Knabe* als Individuen aus dem Diesseits erscheinen. Diese Menschlichkeit schafft trotz der räumlichen Distanz, die zwischen die Figuren gelegt wird, eine emotionale Nähe zum Motiv.

Es sind die teils sehr ausgeprägten bildnerischen Eigenarten der Skulpturen, welche sie primär fasziniert haben. Deren Betonung einer familiären Ähnlichkeit ist in den Gesichtszügen der Frauen und Knaben durchgängig mehr oder minder stark erkennbar – ein Kriterium, das für Kneffel einen wesentlichen Ansatzpunkt für ihre Arbeit lieferte – stellt die Menschlichkeit, die von dem Schöpfer und den Betrachtenden der Madonnen-Darstellungen empfunden wurden, in den Vordergrund ihrer künstlerischen Aneignung und Transformation. Mittels ihrer Malerei gestaltet Karin Kneffel aus einer vordergründig wahrgenommenen Verbundenheit einen evidenten Bezug von zeitloser Vergangenheit zur Jetztzeit.