Karin Kneffel

Henrike Mund
Im Gespräch mit Karin Kneffel

HM
In unserer Ausstellung „Einfühlung und Abstraktion. Die Moderne der Frauen“ geht es auch um den sozial-gesellschaftlichen Aspekt im Leben von Künstlerinnen seit Ende des 19. Jahrhunderts, das heißt die Ausbildungsmöglichkeiten, ihren Kampf um Anerkennung gegen gesellschaftlichen Widerstand. Wie wurden Sie Künstlerin? Fiel die Entscheidung, diesen Beruf zu wählen, bewusst?

KK
Sicher war es eine bewusste Entscheidung für ein Studium der Freien Kunst. Diese konnte ich allerdings erst treffen, nachdem ich schon ein Studium der Germanistik und Philosophie, mein zweites großes Interessensgebiet neben dem Malen, begonnen hatte. In meinem doch recht kunstfernen Umfeld im Ruhrgebiet stand nach dem Abitur die Möglichkeit eines Kunststudiums einfach nicht zur Diskussion. Als ich dann merkte, dass es für mich mit der Kunst Ernst werden könnte, nahm ich meinen Mut zusammen und beendete mein anderes Studium, um ganz auf die Malerei zu setzen. Dabei war ich dann zu Beginn der 80er-Jahre glücklicherweise nicht mehr mit den großen Problemen und Widerständen konfrontiert, mit denen sich meine Kolleginnen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts herumschlagen mussten, wie z. B. einem Studierverbot für Frauen an einer Kunstakademie. Zum Glück hatten die Frauenbewegungen Ende des 19. Jahrhunderts und dann die feministische Bewegung in den 60er-Jahren doch Großes geleistet, und so studierten in den 80er-Jahren immerhin schon gleich viele Frauen wie Männer an den Akademien, allerdings bei einer hauptsächlich bis ausschließlich männlichen Professorenschaft.

HM
Warum wählten Sie die Malerei und nicht ein anderes Medium, z. B. Video, Installation, Performance?

KK
Mich hat die Malerei schon immer am meisten herausgefordert, beunruhigt und beschäftigt. Ich bin nach wie vor fasziniert davon, dass in einem gemalten Bild alles gleichzeitig offenbar ist. Man sieht im selben Augenblick den Anfang und das Ende eines Bildes, den ersten und den letzten Pinselstrich, und auch die Irrungen und Wirrungen des Weges dorthin sind immer sichtbar. Das Malen ließ mich nicht mehr los, und es gab auch nichts anderes, was ich besser konnte. Allerdings war die Malerei auch und gerade in den 80er-Jahren sehr von Männern geprägt und besetzt, und so versuchten viele Frauen andere, neue Wege zu beschreiten und beschäftigten sich verstärkt mit Performance, Video, Fotografie oder Installation.

HM
Während der Zeit Ihres Studiums an der Kunstakademie Düsseldorf (1981–1987) gab es sehr starke männliche malerische Positionen in Deutschland: Baselitz, Lüpertz, Immendorff etc. und parallel auch das Aufkommen der „Neuen Wilden“. Haben Sie diese als stark empfunden? Wie präsent waren diese Maler für Sie in Ihrer Studienzeit?

KK
Sehr präsent. Das war die Malerei, die überall zu sehen war und mit der man sich auseinandersetzte. Als dann auch noch die „Neuen Wilden“ auf dem Plan erschienen, wurde es immer schwieriger, dieser, ich nenne es einmal „Malwut“, zu entgehen und trotzdem zu malen. Ich erinnere mich noch daran, wie ratlos wir in der Richter-Klasse waren und wie wir erst versuchen mussten, uns die Voraussetzungen dafür zu schaffen, dass die Malerei wieder auf breiterer Ebene diskutiert werden konnte.

HM
Sie selbst haben bei bekannten Malern studiert, bei Norbert Tadeusz und Gerhard Richter. Was haben Sie von Ihren Lehrern mitgenommen?

KK
Vieles, ihre Bilder, die Begeisterungsfähigkeit, das Augenmerk für Farbklänge, Schattierungen und das Kolorit eines Bildes, den tiefen Glauben an die Möglichkeiten von Malerei, das Nachdenken über Malerei …

HM
Gab es auch einen Einfluss der Düsseldorfer Fotoschule, der Becher-Schule, auf Sie?

KK
Wir haben alle gleichzeitig hier studiert. Die 80er-Jahre an der Düsseldorfer Kunstakademie waren eine spannende Zeit, viele Freundschaften entstanden. Die Auswirkungen des Mediums Fotografie auf die klassischen Kunstgattungen, im Besonderen auf die Malerei und im Speziellen auf die Malerei in der damaligen Richter-Klasse, und der gleichzeitige Einfluss der Malerei auf die Bildproduktion der Fotografie verstärkten den Austausch mit der Becher-Klasse deshalb in besonderer Weise.

HM
Wie war die Situation an der Kunstakademie Düsseldorf? Hatten Sie das Gefühl, sich als Frau mehr durchsetzen zu müssen als männliche Mitstudenten?

KK
Nein, an der Akademie noch nicht, dort fehlten höchstens die weiblichen Vorbilder. Erst nach dem Studium im Ausstellungsbetrieb wurde die starke männliche Präsenz und der oft verschwindend geringe Frauenanteil offenbar, und ich merkte, dass in vielen Gruppenausstellungen, in Sammlungen, bei Preis- und Stipendienvergaben wesentlich weniger Frauen berücksichtigt wurden.

HM
Wie beurteilen Sie das Verhältnis von männlichen und weiblichen Studierenden heute aus der „entgegengesetzten“ Sicht als Professorin? Von 2000 bis 2008 waren Sie Professorin an der Hochschule für Künste in Bremen und seit 2008 sind Sie Professorin für Malerei an der Akademie der bildenden Künste in München. Hat sich für weibliche Studierende etwas geändert seit Ihrer Studienzeit?

KK
Heute hat sich die Situation insofern geändert, als dass mittlerweile etwa 70 % der Studierenden weiblich sind. Aber nichtsdestotrotz bleiben am Ende

wohl immer noch mehr Männer über. Meine kuriose Erfahrung ist: Wir stecken oben Frauen rein und unten kommen Männer raus! Sicherlich hat sich die Beteiligung und Teilhabe der Frauen erhöht und auch an den meisten Akademien gibt es zum Glück mittlerweile mehr als nur eine Alibi-Quotenfrau unter den Lehrenden. Einiges hat sich verbessert, aber paritätisch ist die Situation noch immer nicht, wie aber wahrscheinlich auch in vielen anderen Bereichen.

HM

Werden Sie oft darauf angesprochen, dass Sie Meisterschülerin bei Gerhard Richter waren? Ihre Malerei ist in meinen Augen eine spannende Fortsetzung der Malerei von Gerhard Richter. Richters Auseinandersetzung mit den Themen Bild – Abbild, Abstraktion – Figuration ist auch bei Ihnen zu finden, aber vielleicht noch stärker im Sinne einer „postmodernen" Sichtweise: Realität an sich wird infrage gestellt, alles ist vielmehr Diskurs; auf eine Ebene folgt eine weitere Ebene folgt eine weitere. Der Betrachter wird sich schließlich seiner selbst als Akteur einer Ebene bewusst. Ist dies eine richtige Empfindung? Was haben Sie über das „Sehen" in all den Jahren der Malerei herausgefunden?

KK

Ja, und gerade werde ich wieder darauf angesprochen! Es ist erstaunlich, dass einem dieser Stempel der Schülerin, des Schülers noch immer anhaftet. Jetzt liegt mein Studium doch schon 27 Jahre zurück, ich bin Malerin und lehre selbst seit vielen Jahren an einer Akademie und doch werde ich immer noch als Schülerin bezeichnet. Dieses Schicksal teile ich übrigens mit den ehemaligen Becherschülern. Die Arbeit in der Richterklasse und damit natürlich auch die Auseinandersetzung mit dem Werk Gerhard Richters waren sicher der Ausgangspunkt meiner eigenen Entwicklung, aber nicht mein Referenzpunkt schlechthin. Viele Künstler, viele Kollegen waren auf meinem Weg wichtig und sind im Laufe der Jahre dazugekommen. Insofern empfinde ich mich auch nicht als „Fortsetzer", abgesehen davon, dass sich Gerhard Richter sicher lieber selber und besser darum kümmert. Auf der Suche nach der Vergegenwärtigung dessen, was nur Malerei kann, spielt das Nachdenken über das alte Thema Bild-Abbild natürlich auch bei mir eine Rolle. Und da ich nicht zu sehr an der Eigenwertigkeit von Formen, Farben, Machart und Stil interessiert bin, alles Postulate der Moderne zur Definition eines Bildes, könnte man insofern von einer postmodernen Sichtweise sprechen, als mein Hauptaugenmerk auf den Motiven und ihrer Beziehung zueinander liegt. Ihre treffende Beschreibung der Ebenen in meinen Bildern und die Bewusstwerdung des Betrachters als Akteur einer Ebene relativiert sich da wieder, wo die Ebenen ja nicht nur übereinander, sondern auch ineinander liegen, verschmelzen und alles sehr ungleichzeitig bleibt, sodass ein Betrachter sich eigentlich nicht wirklich lokalisieren und in ein sinnfälliges Ganzes integrieren kann.

HM

Was ist der Hintergrund Ihrer Arbeit „Ohne Titel", 2009, in der Sie eine Innenansicht aus dem Haus Esters von Mies van der Rohe in Krefeld mit zwei roten Balken durchkreuzt haben? Haben Sie hier nicht nur den Bruch zwischen dem bürgerlichen Mobiliar der Esters und dem Stil des modernen Bauens von Mies van der Rohe um 1930 thematisiert, sondern auch einen (humorvollen) Schlussstrich gegenüber der Arbeit Ihres Lehrers Gerhard Richter gezogen?

KK

Es ist ein Bildzitat in mehrfacher Hinsicht und letztlich natürlich auch ein humorvoller Verweis auf Gerhard Richters 20 Meter langen Pinselstrich, in erster Linie aber ein Verweis auf ein Plakat der Stuttarter Werkbundausstellung von 1927, übertragen auf eine alte Fotografie des sehr „unangepassten" Mobiliars der Familie Esters in dem Haus des Neuen Wohnens von Mies van der Rohe.
Aber es gibt für mich auch noch den Bezug zu Malcom Morleys rot durchkreuztem Rennbahnbild, das den Abschluss einer bestimmten Malphase in seinem Werk bildete und nicht zuletzt Roy Lichtensteins „yellow brushstroke".

HM

Sie wählen gern Motive des Alltags, das Selbstverständliche, vielleicht sogar das, was man gern übersieht. Auf der einen Seite sind diese Motive (auch Interieurs) sachlich, nüchtern und mit großer Präzision dargestellt, auf der anderen Seite erscheinen sie aber immer einmal wieder hyperreal, ornamental oder durch entsprechende Perspektivwahl, wie starke Untersicht oder Nahsicht, extremen Ausschnitt oder extreme Vergrößerung übersteigert. Ihre Malerei ist sowohl unterkühlt als auch sinnlich und stimmungsgeladen. Bisweilen ist die Wirkung gar unheimlich oder bedrohlich. Findet man bei Ihnen eine Mischung aus Barock und Neuer Sachlichkeit?

KK

Da fühle ich mich viel zu sehr kategorisiert und das sind mir auch zu viele Schubladen. Ich gehe ja nicht durch die Welt und suche die Dinge, die man gern übersieht, um sie dann nicht zu übersehen und zu malen oder um sie sinnlich oder unterkühlt oder gar bedrohlich darzustellen. So kalkuliert funktioniert Malerei zum Glück nicht. Meine Bilder haben mit mir zu tun, mit den Themen, die mich gerade beschäftigen und dadurch mein Augenmerk auf gewisse Sachverhalte fokussieren, mit meinem Blick auf die Welt, mit der Suche nach Fragen, mit Ungereimtheiten, mit Vorlieben auch, und alles in dem Spannungsverhältnis zwischen Bildwirklichkeit, Realität und Fiktion. Ich nutze die Dinge und die Lust am Umgang mit Vorhandenem, um meine Ideen umzusetzen. Aber ihre Bedeutung für mich stellt sich oft erst im Nachhinein dar.

HM

Welche Rolle spielt das Zitieren von Kunst oder bekannter Architektur in Ihren Werken? Ist die Auswahl zufällig? Warum haben Sie sich z. B. Philip Johnsons Four Seasons im Seagram Building in New York als Ort für eine Reihe von Gemälden ausgesucht?

KK

Es ist weniger ein Zitieren von etwas als die Auseinandersetzung mit und eine Weiterführung der Themen, die mich gerade beschäftigen und mich dadurch viel fokussierter auf gewisse Sachverhalte schauen lassen, z. B. die Beschäftigung mit Architektur und im Besonderen der von Mies van der Rohe. Die Auswahl ist aber keineswegs zufällig, sondern dann doch folgerichtig. Bei der Planung meiner New Yorker Ausstellung 2012 fiel mein Augenmerk auf das Seagram Building in der Park Avenue in New York,

eben auch ein Entwurf Mies van der Rohes, den er in Zusammenarbeit mit Philip Johnson fertigstellte. Als ich das erste Mal das im Gebäude beherbergte berühmte Four Seasons Restaurant außerhalb der üblichen Öffnungszeiten besuchte, war ich gleichermaßen von der eigentümlichen entleerten Aura der Räume und ihrer historischen Dimension gefangen genommen. Übrigens fühlte ich mich am Treppenaufgang gleich in die Bielefelder Kunsthalle versetzt, deren Treppe fast identisch aussieht. Eigentlich wollte ich das Gebäude nur besichtigen, doch die Räume nahmen mich so gefangen, dass ich mehrmals wiederkam und letztendlich entstanden daraus dann später fünf Bilder.

HM

Bei der von Ihnen in Ihren Bildern „zitierten" Kunst (Rubens, Tiepolo, Kolbe, Mueller, Lehmbruck, Sintenis, Nauman, Richter …) oder Architektur (Mies van der Rohe, Johnson …) hat man den Eindruck, dass man ihnen nie in ihrer „ursprünglichen" Form begegnen kann: losgelöst von der Zeit und dem Ort ihrer Entstehung zeigen Sie diese in einem jüngeren, alltäglichen Kontext, der dann aber durch eine Glasscheibe betrachtet nochmals in räumliche und zeitliche Distanz zum Betrachter rückt. Selbst Ihr gemaltes Werk liegt schon in der Zeit zurück, in dem Moment, in dem man es anschaut. Der Betrachter, der vor dem Bild steht und durch die gewählte Perspektive bewusst zum Betrachten aufgefordert wird, wird sich des Jetzt, in dem er steht, und des kurzen Augenblicks seiner subjektiven Rezeption bewusst. Geht es in Ihren Werken, in der Kunst oder Architektur „zitiert" werden, um diese Art von Rezeption?

KK

In gewisser Weise ja. Ergänzend fällt mir dazu noch ein Zitat von Martin Hentschel aus seinem Text „Osmose zwischen Zeiten und Räumen" ein: „Doch diese Verdoppelung des Betrachters löst das Rätsel des Bildes nicht; sie setzt vielmehr eine Reihe weiterer Irritationen in Gang, die dem wiedererkennenden Sehen nach und nach den Boden entziehen."

HM

Die meisten Ihrer Arbeiten empfinde ich als narrativ, manchmal sogar cineastisch (Anlehnungen an Filme, z. B. von Hitchcock, sind ja belegt). Die verschiedenen Seh- oder Erzählebenen in Ihren Arbeiten habe ich schon erwähnt. Wo Sie als Künstlerin (Autorin/Regisseurin) stehen, ist nicht auszumachen. Und doch scheint es in einigen Arbeiten eine Kommunikation mit dem Betrachter (Leser/Zuschauer) zu geben. Kürzlich musste ich angesichts eines Werkes lachen – es zeigt, verkürzt gesagt, zwei Touristen beim Fotografieren im Barcelona Pavillon von Mies van der Rohe. Bei diesem Werk ist auf eine feuchte Fensterscheibe ein Smiley gemalt. Meine eigene Reaktion angesichts dieses Werkes hat sich in der Fensterscheibe „gespiegelt". Haben Sie diese Reaktion vorhergesehen oder gar intendiert? Bei all der Ernsthaftigkeit Ihrer Auseinandersetzung mit der Malerei gibt es auch viel Humor. Kommunizieren Sie mit dem Betrachter? Denken Sie an diesen beim Malen?

KK

Humor hilft mir, den Unzulänglichkeiten des Lebens gelassener entgegenzutreten. Malerei ist Kommunikation, zunächst einmal meine Kommunikation mit dem Bild, das Nachdenken im Bild und in dem Moment des Öffentlichmachens natürlich auch die Kommunikation des vollendeten Bildes mit dem Betrachter. Allerdings denke ich beim Malen nie an einen möglichen Betrachter. Ich male in dem Moment nur für mich und bin mit dem Bild und allen auftretenden Problemen und Fragen verstrickt. Trägt die Idee? Gibt es noch etwas hinzuzufügen? Ist das Bild fertig? Habe ich es mir zu leicht gemacht und hätte ich es besser machen können? War das Ganze zu kurz gedacht? Und am Ende stellt sich dann eine gewisse Distanz in den Bildern ein, die den Betrachter in gewisser Weise auf Abstand hält. Ich empfinde meine Arbeiten nicht als narrativ, da sie ja eigentlich keine Geschichten oder Ereignisse in Form von Sinngebung erzählen. In einem literarischen narrativen Text braucht es den vermittelnden Erzähler zwischen Erzählhandlung und Rezipient. Und wie Sie schon sagten: Wo ich als Künstlerin stehe, ist nicht auszumachen.

HM

In vielen Ihrer Werke sind Putzfrauen zu finden. Wie kommen Sie zu diesem Motiv?

KK

Auf die Putzfrau stieß ich eher zufällig, als ich mir eine Reihe alter Hitchcockfilme anschaute und bestimmte erinnerte Filmmomente suchte. Ich bemerkte, wie oft in dieser Zeit in Filmen Putzfrauen auftauchten, die zwar für die eigentliche Handlung keine allzu große Bedeutung hatten, aber doch in allen Filmen sehr detailreich und liebevoll in Szene gesetzt waren. Und ich suchte noch das passende Personal für einige meiner Bilder, um den von mir in Erwägung gezogenen Archivfotografien, die mir als Vorlage dienen sollten, den gestellten Charakter zu nehmen und dem Ganzen etwas mehr Normalität zu geben. Mir gefiel dabei der Gedanke, dass der Blick auf eine Inkunabel der modernen Architektur unter dem Blickwinkel des Sauberhaltens ein ganz anderer sein muss und damit die Aura des Raumes etwas außer Kraft gesetzt werden könnte. Dieser andere Blickwinkel hat ja auch schon die uns bekannten Skandale ausgelöst, als z. B. die Badewanne von Beuys sauber geschrubbt und damit das Kunstwerk zerstört wurde. In dem Sinne hat die Putzfrau in der Kunst ja doch schon eine lange Tradition. Und selbst Adorno spricht in seiner „Theorie der Halbbildung" über die berühmte Putzfrau: „Hinge Erkenntnis von nichts ab als der funktionellen Beschaffenheit der Gesellschaft, so könnte wahrscheinlich heute die berühmte Putzfrau recht wohl das Getriebe verstehen …"

HM

… was wieder ein schönes Beispiel dafür ist, wie nah bei Ihnen die Komplexität des Daseins an der Welt unseres Alltags ist. Herzlichen Dank für das Gespräch.