

SUSANNE KNAACK: IM FLUSS/ AMID THE FLUX

Die Arbeitsweise von Künstlern in ihren Ateliers ist mit einer besonderen und, wie manche meinen, unergründlichen seelischen Verfassung, einer Art verstecktem, nach innen gekehrten Geisteszustand verbunden, der sich oft dann offenbart, wenn zufällige Einflüsse ein zuvor verborgenes und unvorhersehbares Empfinden der eigenen Imagination hervorbringen. Im Hinblick auf die Vorstellungskraft von Susanne Knaack ist es die Fähigkeit, Bilder zu erschaffen ohne den konventionellen Gebrauch eines Pinsels und all der sonst üblichen, traditionellen Atelierpraktiken. Dabei ist sie dennoch in der Lage, Bilder von eindringlicher Schönheit und subtiler Tiefenwirkung zu erschaffen. Zugleich entsteht eine einzigartige und fesselnde optische Wirkung dadurch, dass Knaacks Werke fast ausnahmslos in achromatischem Schwarz ausgeführt sind, über verschiedene Grautöne (unbunte Farben) bis zu einem achromatischen Weiß. Dies vorausgeschickt lässt sich auch ein heraklithischer Hang zu subtilen, gräulich-grünlich blauen Oberflächenerscheinungen und ein Gespür der Malerin für das Prinzip des ewigen Wandels (*panta rei*) feststellen. In der Folge wird durch Knaacks ausdrucksstarke Beherrschung und Nutzung künstlerischer Wahrnehmung ein intuitiver Prozess heraufbeschworen und in Gang gesetzt. Dem vielzitierten paradoxen Ausspruch der ephesischen Denker zufolge ist die einzige Konstante des Seins die des Wandels, denn „alles ist im Fluss und nichts steht still“¹, was zur Ausdruckskraft eines Künstlers beiträgt sowie der Fähigkeit, diese Momente der sich verändernden Wahrnehmungswirklichkeit festzuhalten und wieder ins Bewusstsein zu bringen, visuelle Entsprechungen zu finden und damit den Zustand konstanter Selbstreflexion zu begründen, der wesentlich ist, um ein kreatives Leben tatsächlich auszufüllen und zu leben.²

In Knaacks Malereiverständnis sind daher die psychologischen und physiologischen Abläufe des Wandels zentral für das Verständnis ihrer Arbeitsweise; hinzu kommen die unerlässlichen und unvorhersehbaren Variablen der Ateliersituation, die einhergehen mit den Begleitumständen geleiteten Zufalls. Daher sind die Parameter dieser Verfahrensweise wechselnd abhängig davon, inwieweit der Farbfluss gelenkt und kontrolliert werden kann durch das Geschick und die Fingerfertigkeit der Künstlerin. Die Idee, die Werkstoffoberfläche als Beweglichkeitsmoment zu nutzen – indem die aufgezugene und grundierte Leinwand hin und her bewegt wird – anstelle eines durch den Pinselduktus bestimmten Auftrags der Acrylfarbe geht zurück auf historische Vorbilder wie die amerikanischen *Stain Painters* und die Farbfeldmalerei des *Abstrakten Expressionismus* der Nachkriegszeit.³ Wobei diese gleichermaßen interessiert waren an der unvorhersehbaren wie unregelmäßigen Durchdringung/Tränkung der unbehandelten oder auch locker gewebten, besonders saugfähigen sog. cotton-duck/ Baumwolltuch mit Farbe.⁴ Das Legen der Leinwand auf den Boden zeigt gleichermaßen eine in erster Linie auf Pollock zurückgehende Tradition und die Ablehnung der Staffeleimalerei, die sich mit den Farbflächenmalern der Nachkriegszeit fortsetzte.⁵ Ansonsten unterscheidet sich Knaacks Ansatz deutlich insofern, als dass sie bewusst ein optisch stärkeres Aufschwimmen bzw. einen Fluxus-Effekt generiert. Auch ist sie ambivalenter im Hinblick auf die Beschaffenheit und den Stellenwert von Rahmen und Werkgrund. Das Ergebnis ist ein Erscheinungsbild von sichtbaren Klümpchen oder kugelförmigen Farbflächen, die einen körnigen oder verlaufenen Eindruck zerkleinerter Fragmente oder Texturen hervorbringen. Zugleich bevorzugt Knaack generell das gerahmte Hochformat das traditionell und psychologisch antithetisch ist zu einem Luft- bzw. topographischen Ansatz, dargestellt im sog. Landschaftsformat. Im Unterschied zu der/den oben genannten

Bewegung(en), deren vordergründiges Anliegen ein sog. Off-The-Frame-Ansatz ist, legt die Künstlerin weniger Wert auf Fragen der Leinwandstruktur und Präsentation.

Besonders in Susanne Knaacks letzten, abstrakteren Arbeiten ohne Titel, steht der gewollt performative Einsatz der Schütt-/Tropfmethode beispielhaft für das Erscheinungsbild und die finale visuelle Umsetzung ihren Werken,⁶ mit besonderem Augenmerk auf der flüssigen Qualität/dem flüssigen Zustand (Tropfen und Spritzer) im bildhaften Resultat. Ihre früheren Werke weisen die Tendenz auf, den Farbfluss gezielt zu lenken und daraus phantasievolle Landschaften entstehen zu lassen, dabei deren gefühlte Tonalität und eine imaginäre Horizontlinie hervorzuheben und so den oberen und unteren Abschluss der Bilder zu definieren. Ein anderer wichtiger Aspekt ihres Schaffens, obschon offensichtlich und als selbstverständlich impliziert, ist das Ausmaß bis zu dem die Manipulationen der Gravitation und den atmosphärischen Einwirkungen unterliegen. Mit anderen Worten: Die Viskosität von Flüssigkeiten ist immer den Einflüssen der Umgebung unterworfen, in der sie verwendet werden, insbesondere beim Einsatz der Schütt-/Tropftechnik. Auch die Positionierung der Leinwandhalterung spielt eine wichtige Rolle: In vertikaler Stellung entstehen beim Gießen rinnsalähnliche Strukturen, geformt durch den unmittelbarsten Einfluss des Gravitationsfeldes – wie es auch von Künstlern wie Morris Louis genutzt wurde. Dennoch, je nach Neigungswinkel und Farbkonsistenz, tendiert die Farbe dazu, aus dem Bild herauszufließen. Wenn der Unterbau jedoch plan ist, so dass das Bild einfach flach auf dem Boden liegen kann, entstehen eher Farbpfützen und –lachen auf der Leinwandoberfläche. Schon bei einer flachen Neigung kann es dazu kommen, dass die Oberfläche überläuft und die Farbe unkontrollierbar über die Kanten bricht, usw. All diese Überlegungen entstehen aus dem Moment heraus und in Verbindung

mit den Manipulations- und Adaptionsbewegungen der Künstlerin. Zugleich muss bedacht werden, wie die verschiedenen Schichten von schwarzer, weißer und grauer Farbe auf den Untergrund aufgetragen werden sollen, ob “nass in nass” oder in unterschiedlichen Trocknungsstufen vor dem weiteren Auftrag. All diese Überlegungen haben bestimmte Auswirkungen auf das Endresultat des fertigen Bildes. Auch sämtliche Aspekte des Verdünnungsgrades und der kontrollierten Farbkonsistenz müssen bedacht werden. Und bei den großen Leinwandformaten, die Knaack manchmal verwendet und die üblicherweise von hinten, vom Keilrahmen her bewegt werden, muss ein labiles Gleichgewicht zwischen dem performativen Verfahren und der kontrollierten Umsetzung des Bildes erzeugt werden.

Genauso wesentlich wie der Schüttprozess ist auch die konzeptionelle Seite für die formale Annäherung an Knaacks Malerei, bildet sie doch die Basis für die ästhetische Entscheidung der Künstlerin über die Abgeschlossenheit ihres Gemäldes. Der Einsatz kontrollierter Zufallseffekte ist ein unverkennbar romantischer Topos, bekannt geworden durch den von Alexander Cozens im 18. Jahrhundert erfundenen Prozess, imaginäre Landschaften aus Zufallskonstellationen von Tintenklecksen auf Papiergrund entstehen zu lassen.⁷ Ebenso wird die Anwendung des *Sfumato* (aus dem Ital. “verraucht”) oder das Verschwimmen von Formen und Grenzen gemeinhin mit romantischen Kunstpraktiken des 19. Jahrhunderts in Verbindung gebracht.⁸ Dies wiederum bringt uns zu den atmosphärischen Empfindungen, die durch Susanne Knaacks Arbeiten hervorgerufen werden. Seit ihrem frühesten Werk aus der Mitte der 90er Jahre hat die Idee des Informellen all ihre Bilder durchdrungen. Zugleich erinnern sie manchmal an Landschaften, Seegemälde und Wolkenformationen o. Ä., die schon immer das Deskriptive vermieden haben zugunsten eines anhaltenden

Gefühls von atmosphärischer Immanenz. Durch den Einsatz von Schwarz und Weiß, der für gewöhnlich mit der Tradition der Landschaftsfotographie in Verbindung gebracht wird, und nur durch ihren spontanen Farbgebrauch wird ein sensorisches Gespür für amorphe Bewusstseinszustände erreicht. Und so scheint es paradox, dass Knaacks fiktive Bezüge zu Landschaften, d. h. von einem willkürlich gewähltem und abstrakten Blickwinkel aus geschaffenen Gemälde, so eindrucksvoll überzeugende organische Effekte hervorbringen. Ihre jüngsten, phänomenologisch-existenzialistisch anmutenden, an Wols erinnernden Arbeiten, die aus ihrer quasi Luftperspektive auf scheinbar aufwändig bekleckerte Oberflächen herabschauen, sind selbsterklärend, von dynamischer Beschaffenheit und seltsam atmosphärischer und hypnotischer Unbeständigkeit veränderbarer Kontraste.⁹ Susanne Knaacks wachsender Hang zu organischen und/oder biomorphen Innenansichten in ihren letzten Werken treibt die malerische Erkundung voran, der sie im Laufe der letzten zwanzig Jahre ihrer Atelierarbeit beständig gefolgt ist – das Streben nach dem materiellen Ausdruck von Erfahrung verbunden mit abstrahierten visuellen Bewusstseinszuständen.

©Mark Gisbourne
26. Dezember 2015 (letzte Fassung 4. Januar 2016)

Übersetzung ins Deutsche: Julia Böttcher

1

Das Studium von Flüssigkeiten im Sinne des "Flow & Flux" wird als 'Rheologie' bezeichnet und Heraklits fragmentarisch überlieferten Aussagen zugeschrieben, in Anlehnung an den Sinnspruch *panta rhei* („alles fließt“) von Simplicios (ca. 490 - ca. 560). Zu den Schriften des Simplicios siehe *Simplicius: On Aristotle et al.* (herausgegeben in neunundzwanzig Bänden von Duckworth, London, 1989-2011).

2

Arthur Schopenhauer ‚Ueber das innere Wesen der Kunst‘, Kap. XXXIV, (Ergänzungen zum dritten Buch), *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819, 1844), „Jedes Kunstwerk ist demgemäß eigentlich bemüht, uns das Leben und die Dinge so zu zeigen, wie sie in Wahrheit sind, aber, durch den Nebel objektiver und subjektiver Zufälligkeiten hindurch, nicht von Jedem unmittelbar erfaßt werden können.“ (“Every work of art accordingly really aims at showing us life and things as they are in truth, but cannot be directly discerned by every one through the mist of objective and subjective contingencies.”) zitiert von Albert Hofstadter und Richard Kuhns (eds.), in: *Philosophies of Art and Beauty; Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1976, S. 452. Sowohl Schopenhauer als auch Nietzsche machten sich die Gedanken des Heraklit von Ephesos zu eigen (wenn auch von entgegengesetzten Standpunkten aus gesehen, einem pessimistischen und einem nicht pessimistischen), siehe: Matthew Meyer, *Reading Nietzsche Through the Ancients (An Analysis of Becoming, Perspectivism, and the Principle of Non-Contradiction)*, Boston und Berlin, Walter De Gruyter, 2014.

3

Die gestische Malerei oder die "Stain Painters" wurden erstmals von dem Theoretiker des Abstrakten Expressionismus Clement Greenberg (1909-94) als "Washington 'Color' School" bezeichnet (eine Wegbereiterin war Helen Frankenthaler mit ihren Werken, die von Morris Louis und Kenneth Noland in ihrem New Yorker Atelier 1953 gesichtet und später von Jules Olitski adaptiert wurden), siehe; *Art and Culture: Critical Essays*, Boston und London, Beacon Press, 1961, sowie Robert C. Morgan (ed.), *Clement Greenberg, Late Writings*, St. Paul und London, University of Minnesota Press, 2003. Diese kritischen Schriften sind Teil eines Sammelwerks zu all den verschiedenen Standpunkten des AAA (American Abstract Artists) der Nachkriegszeit, bis hin zu und einschließlich der „Stain Painters“ der frühen 1960er Jahre; siehe Karen Wilkin, *Color as Field, American Painting 1950-1975*, Newhaven und London, 2007, sowie Stuart Morris und Laura Garrard, *Colourfield Painting: Minimal, Cool, Hard Edge, Serial and Post-Painterly Abstract Art of the Sixties to the Present (Painters)*, Maidstone, Crescent Moon Publishing, 2007.

4 Die Idee, ungeleimte Cotton Duck bzw. unbehandelte Leinwand mit darüber gegossener Farbe zu tränken, war ein Versuch, von Oberflächenfragen wegzukommen und dabei den Prozess des Schaffens stofflich sichtbar zu machen im fertigen Bild, siehe John Elderfield, *Morris Louis*, Museum of Modern Art, New York, 1986; der früheste Vorreiter dieser Gießtechnik auf unbehandelte Leinwand war, in den 1920er, 30er und 40er Jahren, Joan Miro.

5

Siehe Harold Rosenberg, *Art on The Edge*, Chicago und London, Chicago University Press, 1983. Es war Rosenberg, der zuerst den Begriff des Action Painting prägte und damit den Vorschlag des Performativen einbrachte, wohingegen Greenberg den Begriff der Farbfeldmalerei bevorzugte.

6 Seit der Nachkriegszeit wurde die Gießtechnik angepasst und bewusst verwendet. Ein führender Vertreter war der ehemalige Turnerpreisenominierte Ian Davenport (geb. 1966), der sie seit den 1980er Jahren einsetzte, genau zu dem Zeitpunkt, als ihre Anwendung durch die besagten Amerikanischen Meister im Begriff war historisiert zu werden; siehe: Martin Filler und Michael Bracewell, *Ian Davenport*, London, Thames & Hudson, 2014.

7

Alexander Cozens, *A New Method of Assisting the Invention of Drawing* (1785), siehe: *Alexander Cozens, A New Method of Landscape*, mit einer Einführung von Michael Marqusee, London, Paddington Press, 1977; zum Kontext siehe *Alexander and John Robert Cozens*, Newhaven und London, Yale University Press, 1986.

8

Jean Clay, 'The Blurring of Form', Kap. III, *Romanticism*, Paris (Fr. 1980, Eng. 1981), S. 172-211.

9 Zum existenzialistischen *Informel* und Alfred Otto Wolfgang Schulze (1913-51, genannt Wols), siehe P. de Bieberstein Ilgner, T. Kamps, E. Rathke, und K. Siegel, *Wols: The Retrospective*, Kunsthalle Bremen und De Menil Collection Houston, München, Hirmer Verlag, 2013.