

THE UTILITY OF THE USELESS

A conversation with Christoph Knecht

From: „Christoph Knecht“ publication for the exhibition: Christoph Knecht, Kunstverein Bretten e.V., Thomas Lindemann (editor), Karlsruhe: Info Verlag, 2012, pp. 13-20. English translation by Paul Becker.

The first time I met Christoph Knecht was in the year 2001. I was working at Meyer Riegger in Karlsruhe, preparing my first exhibition at the gallery, when Chris did a school internship there. Several years later, probably in 2005, we met again: in Düsseldorf, on the street. Chris had begun his studies at the Kunstakademie Düsseldorf, while I was a research assistant at the Kunsthalle Düsseldorf. Ever since then we've been on friendly terms, and our paths cross on occasion. Now, towards the end of his time at the Akademie, we met once more. This conversation took place in August, 2012.

Peter Gorschlüter (PG)¹: Let us start with your childhood: You were born in Bretten, a small town in Baden. Looking back on your life – is there a point in your biography, a key event, that moved you to become an artist?

Christoph Knecht (CK): For me there was no key event, like a Eureka effect, that made me realise I wanted to be an artist. I've always been drawing and painting. My grandfather had a certain influence on me. He was very good at drawing himself, and often made me presents of art books, pencils, and paper. My parents often took me to museums when I was a child. Thus art was a natural part of my environment, even though I knew no artists. I was fascinated by China at a very early age, and so for my twelfth birthday I was given a course in Chinese ink painting. Later, during adolescence, I became interested in graffiti, where I could channel motifs from Chinese painting. In principle, all impulses since have fed on and influenced each other, and one thing led to the next quite naturally. There never was any question as to what I wanted to do after school. That had pretty much always been clear.

PG: To me, what your work reveals most clearly is a desire, or rather an urge, to introduce art to the present, the reality of life. This manifests itself in the way you repurpose everyday and disposable products, such as doilies and paper plates, into canvases for etchings or ink drawings, in bronze doner kebab statues, or in pictures such as Mittelstandsrealismus (Bourgeois Realism). On the other hand, you also use traditional artistic techniques and procedures, such as dry-point and ceramics, or bronze sculpture. You transpose them into the present, while simultaneously delving into their materiality, their place in art history. What is it that interests you in working with these classical artistic procedures and materials? What are your themes?

CK: I never wanted to make art that deals only with itself, that can only be understood and contemplated in the context of art. I think it's very important for an artist to be honest. Often, it's this honesty that distinguishes good art. I find the fact that it can be read by the general public, whether young or old, to be positive. Take the Doner, for instance: These days, particularly for my generation, it's a highly charged cultural symbol. The Doner as we know it, in the form of a sandwich, was only invented in the early 1970s by Turkish immigrants in Berlin. Today it's the most popular fast food in Germany, having even supplanted the Currywurst. It thus represents a new picture of Germany, a picture of my generation. When I cast this

CHRISTOPH KNECHT

emblem in bronze, a material that will survive you and me, whose creation comes at the end of a complex work sequence and, as you point out, has a firm place in art history, the Doner is elevated, taken out of its everyday environment – where it's generally perceived as a cheap dish imported from Turkey – and stylised. I did the same with the Toast Hawaii, which also became popular in Germany during a specific period in time, the 1950s, and stood, or still stands, for a certain bygone picture of Germany. The potato as well, which appears throughout my early work, is a symbol that I associate with Germany, and particularly with home. So I work with what surrounds me and interests me.

Concerning the techniques, the way it works is that they pretty much choose me – that is, the motif selects the form into which it fits, where it “makes sense.” I can't, and won't, restrict myself to any one technique. I like to experiment, and at the Akademie in particular I was able to use the most diverse studio facilities. I learned, for example, how to etch and to create bronze and ceramics. What interests me in these techniques differs from medium to medium. Many works, though, have one thing in common: they require a lot of technical effort, in other words they almost represent a non-creative process. For instance, a multitude of individual operations is necessary before a copper plate is ready for etching with ferric chloride. This can be annoying, but it's just part of the deal. I imagine this might be why it's so unpopular among young artists – it takes such a long time until you can hold a finished product in your hands.

PG: You also draw upon several historical traditions of painting, quoting and re-interpreting the vanitas still life, natural-history illustrations, or landscapes. What is the significance of painting in your own work?

CK: It's very important, although I wouldn't place it higher than the other forms.

All techniques have their characteristics and advantages, and the visual impulse that prevails at any given time will choose the technique that suits it best.

I would say that I come from the tradition of drawing. This explains my fascination for etching. Here I appreciate the line, the drawing in the plate that gives the line its own individual character. I also like the alchemical aspect, experimenting with all different potions and powders, with heat and with cold, as well as the different operations necessary to complete such a plate.

The different picture carriers, whether they're a bowl of French Fries or high-class laid paper, are given a special surface feel by the printing process, bringing along the quality of something long forgotten, something old – similarly to bronze, which I like a lot. What is special here is that pretty much everything needs to be perfect, since retouching or making improvements is almost impossible. The case is very similar for ceramics; here, too, improvements are almost out of the question, and you use many different temperatures and techniques. With the majolica procedure that I applied for my first ceramics works, the painted motif is only properly visible after the burning.

Working with bronze and aluminum, on the other hand, requires a whole other kind of thinking, since a lot needs to be planned in advance and, in contrast to painting, from a certain point onwards you can no longer be spontaneous and there aren't constantly decisions to be made.

PG: You speak of alchemy, of potions and powders, of heat and of cold: Going beyond artistic procedures, even, your work is full of references to ritual, mysticism, and mythology. What interests you about the unfathomable?

CK: The unfathomable.

CHRISTOPH KNECHT

PG: Do you have any artistic heroes? Where do you draw your inspiration from?

CK: Of course there is a number of artists whose work I appreciate a lot. But I don't see them as heroes. After all, I'm not trying to follow anyone. But of course I let myself be inspired, by positions from art history as much as by artists from my own generation. Where exactly inspiration comes from is hard to pin down and can differ significantly from work to work.

PG: So you won't name names or sources?

CK: It changes periodically. During adolescence, for instance, I couldn't stand Kirchner and Magritte, two artists whom I've since come to appreciate a lot. It's also often the case that I like artists that have little to no overlap with my own work. However, one thing I can say for certain: it was Goya's Caprichos that led me to start working with etching and aquatint. Often it isn't artists from the past so much as colleagues that I met while studying, with whom I've collaborated in the studio. I think that such interexchange with your peers is an important source; another source can be anything and everything, from depictions of medicinal plants in centuries-old pharmacopoeia to, well, a Doner.

PG: In 2009 you went to China for one year – not to Beijing or any of the country's other economic and cultural metropolises with several million inhabitants each, but to Sichuan province, far from any metropolitan environment. There you lived and worked in an abandoned university, several kilometers from the closest town. What made you do this, and how did your stay in China influence your artistic work?

CK: China has always fascinated me, ever since childhood. When I was 19, I seized my first opportunity. I had just finished school. The Akademie in Düsseldorf had accepted me. Everything was pretty much settled, until a letter turned up in my mailbox which said that English teachers were needed in Shanghai. I immediately applied for a job and was accepted. So then I went to Shanghai for a year, working and living there and having a really good time. That was in 2003.

When I began to study, right after coming back from China, I thematised this feeling that I had after my return from Shanghai: a feeling of home that I'd never known before. This occupied me during the early stage of my studies, and it led to many works that circle around this sensibility, this idea. I realised that the best way to get to know oneself and one's environs is from afar, and that it's extremely important for me to periodically leave home – and I mean really leave. I think that this was what led me to go to China again during my studies.

In principle, this was as far away as one could get: I was on the other side of the world, in a country which is extremely different from my native Germany, not only culturally, but in all respects and facets. And then again, in that country, I was far removed from the centres and metropolises, from so-called civilisation. I literally felt like I was at the end of the world. For me, this was a challenge, a sort of test. We always strive for extremes, and I had found mine. It was along the lines of: Alright, now you can see how you manage all on your own. I already knew the big cities of China. Country living, hermitism – I don't think I'll ever get to experience something like that again. It was a challenge, also with regard to my work. In Germany, I had been working on this theme of "home" very intensively, and all of a sudden I found myself torn away from everything that could provide me with a reference, with exchange and, in a way, with stability.

CHRISTOPH KNECHT

My time in China, then, was a time for experimentation. I had a lot of space in which to try myself out and work in all different directions. But it also wasn't easy: at a certain point you've read all the books, watched all the movies, internet and telephone are kilometers away. Then there you are, stewing in your own juice – without any possibility of exchange. With no friends and colleagues, who know you and your work and who speak your language – both literally and artistically. There weren't even any human beings around me. That was very difficult, in a way. I found out that I, personally, need this avenue of exchange. Perhaps at some point in the future I'll live in the countryside once more, but in my current situation it's simply invaluable for me to be able to see a lot of things, to have the possibility of exchange. In spite of all this, I took a lot of things home with me – ideas and impressions and thoughts that I still draw upon today. By learning the language and spending time with friends, I did after all have the feeling that I understood some of what's going on over there.

My friend and Chinese instructor, for instance, not only made me memorise the characters but also wanted me to learn poems, to get to grips with the philosophy, and to study the history of the country. This is what made it possible for me to understand certain things in the first place. The works I created after coming back from China deal very intensively with the difference between these models of thinking.

PG: Can you be more specific? How did your second stay in China change your work, your image of the country?

CK: My image of the country hasn't changed as a result of this second stay. It's difficult to judge what's happening there using our standards, because conceptualities differ and they have another perspective. This becomes clear when you read texts by Confucius, for instance, who is strongly anchored in Chinese culture and still fundamentally shapes everyday life to this very day.

PG: Were you in contact with artists in China? The connection of contemporary Chinese art to the Western-influenced art market and discourse is a recent development, but one that is proceeding at a rapid pace. On the other hand, China has always been a source of fascination to European artists. I am thinking, for example, of Thomas Bayrle. What is your view of this fascination?

I met several artists in China; these meetings varied significantly. But there are very few whose work is interesting to me. One of them is the artist YuZiwei. Right at the very beginning I hardly spoke any Chinese, and so we would meet at an internet café in the nearest village and sit in front of Google Translate nights on end in order to talk. We also exchanged pictures, and I invited him to two exhibitions in Germany. For the most part, though, I had the feeling that Chinese artists are still too focused on the West, while I'm waiting for them to get back to their own great art history and draw from it – I think that this phase of return has already begun, but it still needs some time. We have to consider that the concept of art as we know it today is a very recent phenomenon in China.

Several years ago, individuality was still considered a swear word in China, and could get you sent to a labour camp. Anything "beautiful" was not only frowned upon, but plain prohibited. Even one's own thoughts and privacy were waved aside as bourgeois decadence. Any art and culture was simply erased. Since the opening up of China under Deng XiaoPing, the objective has been to fill the resulting void. And one way of doing this has been to orient oneself on the history of Western art.

CHRISTOPH KNECHT

Concerning fascination: Back when I went there for the first time, I was unbiased. I had been interested in China since childhood, but there were no expectations that could be disappointed. I think this is also the reason why I like it so much, why I've always had a good time there. One should try to leave behind the opinions and attitudes that are shaped by one's native culture and to open up to what is happening elsewhere. For me, as an artist, it was interesting to go to China and to expose myself to this culture and development. After all, I also studied at the Royal Academy in London. Here everything is straight-forward, one speaks the same language on many levels, there's a shared European history. There aren't too many differences. China, on the other hand, is completely different. They have another way of thinking. Well, the new is always more interesting than the familiar. I imagine that this could be the source for the fascination with China: the other, from top to bottom. There has long been a fascination with China, but it's always alternated with fear. Fear of the country's alienness, of its enormous power.

PG: Back to Germany, and to your own work: There are pictures – such as the series *Ernte Dank, Unter uns (Thanksgiving, Among Us)* – and installations, like the *Hochsitz (Deer Stand)*, which explicitly deal with German traditions, or “Germanness.” To my mind, these works resonate with criticism and irony, like your *Kartoffelgranate (Potato Grenade)*, but they also express a leaning towards romanticism, and the idea of home. What is your view on this?

CK: Your own regional and cultural provenance shapes you irrevocably. There's nothing you can do about it. However, this also bears great potential. When I was talking about honesty in art, earlier, this is what I meant – that here is where I'm from – and I became very aware of it when I was a long way away from anything familiar. So at first I dealt with what I am, where I'm from, and such a preoccupation of course also leads to criticism, and irony as a form of criticism. Concerning romanticism: I don't know. The term romanticism, and the adjective romantic, have very different connotations today than they did in the 18th and 19th centuries. They communicate something anachronistic now, images of love and longing. Originally, romanticism was an expression of progressiveness, a turning away from established, traditional templates via the tools of poetry and a concentration on one's own provenance as well as on the world of saga and myth. In this respect, my work may very well be romantic, since it, too, tells of these ruptures and poetic gulfs, such as when blossoms sprout from a doe's anus, or when a hunter performs cunnilingus on an animal.

PG: Let us make a jump to the present: Recently, in an accident in the studio, you broke both of your arms in several places. For a while it was unclear whether the healing process would proceed in such a way that you would regain your motor skills to their full extent. What went through your head with regards to your creative work during this time?

CK: The accident happened exactly one month before my final presentation at the Akademie, so it was pretty awkward timing. I could easily have postponed the exam, but I saw it as a sort of challenge, like: If I graduate with two broken hands, what else can possibly happen to me? So I said to myself: now more than ever. It was definitely a precarious situation; I had multiple operations and had to stay at the hospital for a while. The doctors couldn't, or wouldn't, make a prognosis. But I never doubted that I'd be able to work again. Maybe I was just trying not to think about “what would happen if...”

CHRISTOPH KNECHT

PG: Then your final presentation: It was an entire room in which you combined and related sculptural works, etchings, ceramics and oil paintings with one another. What were the relations in terms of content? Was it a self-contained installation, or a “best-of” of your time at the Akademie?

CK: Principally, it's what I'd done before I fell from the ladder. I had been planning to create further works before the exam, but this just wasn't feasible with two broken arms. So I needed to regroup and work with what I had. But they were all works from this past year, and which relate to one another. The Plant-of-Opportunities series, for instance, extends through several forms of media. The plant motif was explored in etchings, paintings, and ceramics. The other works inserted themselves into this overall picture. A journalist reporting on the circuit of the Akademie called my final presentation a “*cabinet as whimsical as it is virtuosic, recalling the chambers of a 19th-century polymath.*”²

PG: What about this plant, then? Why is the series called Plant of Opportunities?

CK: I began the series in China in 2010, continuing to work on it after my return to Germany. My templates were biological plant studies from the Renaissance. The template forms a rough structure, which I then step outside of. This results in abstract forms that mingle with the plant, calling up associations of leaves or seeds, but which aren't specific likenesses. The difference between foreground and background is blurred in some places, roots grow high up in the air. This gives an impression of permanent motion. At the time when I began working on the series, I was reading Chinese philosophy. One philosopher, Zhuangzi, interested me particularly. His writings are associated with Daoism. In his works, nature is something like the highest authority, there is no good and no evil, no black and white, no up, no down ... all is in permanent motion.

The series Plant of Opportunities deals with this thought. In a way, it's a very playful world view, and in contrast to confucianism, it's not a real social system based on hierarchy and morality. Rather, it's about the interior of each individual human being. What Zhuangzi writes is so incredibly fascinating, and so different from our Western view of things, for example when he writes of the utility of the useless, which in our society has no place whatsoever, but which certainly makes sense in the context of art.

PG: You presented the Plants of Opportunities in a room installation which, among other aspects, was characterised by walls painted charcoal grey and found objects, such as an old chest of drawers and a carpet, which simultaneously served as a plinth and a carrier, respectively, for your works. Where do you get your appetite for stage management, your interest in the display, format, and conditions of exhibition? What relation do the found objects have to your own works?

I was lucky enough to get my own room for the final presentation. I then had it redesigned to my specifications. A new wall was set up in order to make the room smaller and to create more space for showing pictures. I decided to have the walls painted grey so that the unframed etchings would stand out more, and in order to emphasise the cabinet aspect. Since the works relate to one another, I wanted to show them in a room that suited the purpose thematically and created an overall picture. My interest in a specific idea of time and aesthetics, which is reflected in the works and their presentation, also exists outside of the studio or the exhibition. For instance, I collect the most diverse objects, found objects, that is to say things that surround me in everyday life. They already have their own history and traces of usage. It's similar to the themes that I explore: I work with what interests me, what surrounds me.

CHRISTOPH KNECHT

PG: How do the connections in your work materialise? Is there a plan behind them?

CK: Often I only realise it myself afterwards. Mostly during the work process I work in different directions and with different materials, at which point I'm not yet able to say what the works have to do with one another or where the connection is. In retrospect, when the works are finished and I make a selection for an exhibition, everything links up and connections emerge that I hadn't been aware of before. That's when it becomes clear to me why it was important to create certain works at a certain time, and how these insert themselves into the bigger picture.

PG: Now you are going through a period of reorientation: Where should I live and work from now on? And of what? Which friendships remain? What is the next step artistically? How can I find ways of showing my art to people? With whom do I want to tread these paths? Looking into the future: Is there something that drives you onwards in particular?

CK: All these questions are real, and important. But there are few answers, and that has its advantages. Principally, I have the feeling of continually being at point zero. Often, I bring about these new beginnings myself, and quite consciously, be it by going to new places or trying out new materials. This uncertainty of course bears insecurities, but it also guarantees continuing excitement.

¹ *Peter Gorschlüter is the deputy director of the MMK Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main. From 2008 to 2010, he was head of exhibitions and displays at Tate Liverpool, and from 2002 to 2007 he was a curator and assistant director at the Kunsthalle Düsseldorf. Between 1999 and 2002, he worked at the Meyer Riegger Galerie in Karlsruhe, organising his own showroom c/o Peter Gorschlüter.*

² *Magdalena Kröner, in: artnet, February 10th, 2012*

VON DER NÜTZLICHKEIT DES UNBRAUCHBAREN

Im Gespräch mit Christoph Knecht

Aus: „Christoph Knecht“, Publikation anlässlich der Ausstellung: Christoph Knecht, Kunstverein Bretten e.V., Thomas Lindemann (Hrsg.), Karlsruhe: Info Verlag, 2012, S. 13-20

Das erste Mal begegnete ich Christoph Knecht im Jahr 2001. Ich bereitete als Mitarbeiter von Meyer Riegger meine erste Ausstellung in den Räumen der Karlsruher Galerie vor, als Chris dort ein Schülerpraktikum absolvierte. Einige Jahre später, vermutlich 2005, begegneten wir uns wieder: in Düsseldorf auf der Straße. Chris hatte sein Studium an der Kunstakademie Düsseldorf aufgenommen, ich war mittlerweile wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Kunsthalle Düsseldorf. Seither sind wir freundschaftlich verbunden, und gelegentlich kreuzen sich unsere Wege. Jetzt, einmal mehr, zum Ende seiner Akademie-Zeit. Dieses Gespräch wurde im August 2012 geführt.

Peter Gorschlüter (PG)¹: Beginnen wir mit deiner Kindheit: Du bist in Bretten, einer badischen Kleinstadt, aufgewachsen. Wenn du selbst zurückblickst: Gibt es einen Punkt in deiner Biografie, ein Schlüsselereignis, das dich bewogen hat, Künstler zu werden?

Christoph Knecht (CK): Ein bestimmtes Schlüsselereignis, so etwas wie einen Aha-Effekt, bei dem ich feststellte, dass ich Künstler werden will, gab es bei mir nicht. Ich habe schon immer gezeichnet und gemalt. Mein Großvater hatte einen bestimmten Einfluss auf mich. Er konnte selbst gut zeichnen und schenkte mir oft Kunstbücher, Stifte und Papier. Mit meinen Eltern war ich als Kind oft in Museen. Kunst war also nichts Fremdes in meinem Umfeld, obwohl niemand Künstler war. Aber ich war schon sehr früh von China fasziniert und so bekam ich zu meinem zwölften Geburtstag einen Kurs in chinesischer Tuschemalerei geschenkt. Später dann als Jugendlicher wurde Graffiti interessant; hier flossen wiederum die Motive aus der chinesischen Malerei ein. Alles befruchtet sich seither im Prinzip gegenseitig, und eines führte zum anderen. So stellte sich dann auch gar nicht die Frage, was ich nach der Schule machen wollte. Im Grunde war das immer schon klar.

PG: Was sich für mich bei deinen Werken offenbart, ist dieser Wunsch oder besser gesagt Drang, die Kunst an die Gegenwart, an die Lebenswirklichkeit heranzuführen. Das äußert sich ganz offenkundig bereits in der Verwendung von Alltags- und Wegwerfprodukten, wie Tortenspitze und Pappteller als Träger für Radierungen oder Tuschezeichnungen, in bronzenen Döner-Skulpturen oder in Bildern wie Mittelstandsrealismus. Andererseits machst du dir traditionelle künstlerische Techniken und Verfahren zu eigen, wie die Kaltnadelradierung und die Keramik, aber auch die Bronzeskulptur. Du überträgst sie in unsere Gegenwart, setzt Dich aber gleichzeitig mit ihrer Materialität und Verankerung in der Kunstgeschichte auseinander. Was interessiert Dich an der Arbeit mit diesen klassischen künstlerischen Verfahren und Materialien? Was sind deine Themen?

CK: Ich wollte nie Kunst machen, die sich ausschließlich mit sich selbst beschäftigt und nur im Kunstkontext betrachtet und verstanden werden kann. Ich denke, als Künstler ist es sehr wichtig ehrlich zu sein.

CHRISTOPH KNECHT

Diese Ehrlichkeit macht dann unter anderem auch gute Kunst aus. Dass sie auch von einer breiten Masse, ob jung oder alt, gelesen werden kann, empfinde ich als positiv.

Der Döner zum Beispiel: Der ist heute, vor allem für meine Generation, ein kulturell hochgradig aufgeladenes Symbol. Der Döner, also wie wir ihn kennen, als Sandwich, wurde ja erst Anfang der 1970er Jahre von türkischen Einwanderern in Berlin erfunden. Heute ist er das beliebteste Fast Food der Deutschen und hat sogar die Currywurst abgelöst. Er steht also für ein neues Deutschlandbild, ein Bild meiner Generation. Wenn ich nun dieses Wahrzeichen in Bronze gieße, ein Material, das dich und mich überlebt, dessen Herstellung einen komplexen Arbeitsvorgang voraussetzt und, wie Du sagst, auch kunstgeschichtlich aufgeladen ist, wird der Döner erhöht und aus dem alltäglichen Umfeld, in welchem er vor allem als billiges, vermeintlich aus der Türkei importiertes Essen wahrgenommen wird, herausgehoben und stilisiert. Das Gleiche habe ich mit dem Toast Hawaii gemacht, das ja auch in einer ganz bestimmten Zeit, in den 1950er Jahren, in Deutschland populär wurde und damals wie heute für ein bestimmtes, vergangenes Deutschlandbild stand beziehungsweise steht. Ebenso ist die Kartoffel, die immer wieder in meinen frühen Arbeiten auftaucht, ein Symbol, das für mich mit Deutschland und nicht zuletzt mit Heimat zu tun hat. Ich arbeite also mit dem, was mich umgibt und interessiert.

Mit den Techniken ist es eher so, dass diese mich aussuchen, also das Motiv sucht sich die Form, in die es passt, in der es „Sinn“ ergibt. Ich kann und will mich nicht auf eine Technik festlegen. Ich probiere gerne aus und in der Akademie konnte ich verschiedenste Werkstätten benutzen. So habe ich gelernt, Radierungen zu machen und Bronze und Keramik herzustellen. Was mich daran reizt, ist von Medium zu Medium unterschiedlich. Viele Werke haben aber eines gemein: Es ist viel handwerkliches Arbeiten notwendig, also ein nicht-kreativer Prozess sozusagen. Bis zum Beispiel eine Kupferplatte für das Ätzen in Eisen-3-Chlorid vorbeireitet ist, bedarf es einer Fülle an Arbeitsschritten. Das nervt manchmal, aber es gehört eben dazu. Ich denke, das könnte auch der Grund sein, weshalb es unter jungen Künstlern so unpopulär ist – es dauert lange, bis man ein Ergebnis in den Händen hält.

PG: Es sind auch historische Bildgattungen, wie das Vanitas-Stilleben, naturkundliche Darstellungen oder das Landschaftsbild, die du zitierst und neu interpretierst. Welchen Stellenwert hat für dich die Malerei in deinem Werk?

CK: Einen hohen, wobei ich sie nicht über die anderen Gattungen stellen würde. Alle Techniken haben ihre Eigenarten und Vorteile. Und die jeweilige Bildidee sucht sich dann ihre Technik. Ich würde sagen, dass ich aus der Zeichnung komme. Das erklärt auch meine Faszination für die Radierung. Hier schätze ich die Linie, die Zeichnung in der Platte, in der die Linie einen ganz eigenen Charakter bekommt, und ich mag das Alchemistische, das Experimentieren mit verschiedensten Mittelchen und Pulvern, mit Hitze und Kälte, und die unterschiedlichen Arbeitsschritte, bis so eine Platte fertig ist.

Die verschiedenen Bildträger, ob es jetzt eine Pommes Schale ist oder hochwertiges Büttenpapier, haben durch den Druck eine besondere Haptik und bringen auch die Eigenschaft etwas längst Vergangenen, etwas Altem mit sich, das ich sehr mag, ähnlich wie in der Bronze. Besonders hierbei ist, dass eigentlich alles sitzen muss, da du nicht oder ganz schlecht retuschieren und verbessern kannst. Ganz ähnlich verhält es sich mit der Keramik, auch hier kannst du kaum verbessern, auch hier arbeitest du viel mit unterschiedlichen Temperaturen und Techniken. Bei dem Majolika-Verfahren, das ich bei meinen ersten Keramikarbeiten angewandt habe, siehst du erst nach dem Brand richtig, wie das gemalte Motiv aussieht.

Das Arbeiten mit Bronze und Aluminium setzt wieder ein ganz anderes Denken voraus, da schon viel im Vorhinein geplant sein muss und du ab einem gewissen Zeitpunkt, anders als in der Malerei etwa, nicht mehr spontan sein kannst und nicht ständig Entscheidungen treffen musst.

CHRISTOPH KNECHT

PG: Du sprichst von Alchemie, von Mittelchen und Pulvern, Hitze und Kälte: Auch über die künstlerischen Verfahren hinaus steckt deine Arbeit voller Bezüge zum Ritual, der Mystik und Mythologie. Was interessiert dich an dem Unergründlichen?

CK: Das Unergründliche.

PG: Hast du künstlerische Vorbilder? Woher schöpfst du Inspiration?

CK: Es gibt natürlich eine Reihe von Künstlern, deren Arbeiten ich sehr schätze. Als Vorbilder sehe ich diese nicht an. Ich versuche ja keinen nachzuahmen. Aber ich lasse mich natürlich inspirieren. Das können Positionen aus der Kunstgeschichte sein, aber auch Künstler meiner Generation. Woher genau die Inspiration kommt, ist schwer festzumachen und kann von Arbeit zu Arbeit total verschieden sein.

PG: Du willst also keine Namen oder Quellen nennen?

Das ändert sich von Zeit zu Zeit. Als Jugendlicher, zum Beispiel, mochte ich Kirchner überhaupt nicht, und Magritte war mir ein Graus. Heute sind das zwei Künstler, die ich überaus schätze. Oft ist es auch so, dass ich Künstler mag, bei denen es kaum Überschneidungspunkte zu meiner eigenen Arbeit gibt. Eines kann ich aber mit Bestimmtheit sagen, dass Goyas Caprichos der Grund waren, weshalb ich mit Radierung und Aquatinta begonnen habe.

Oft sind es weniger die Künstler aus der Geschichte als Kollegen, die ich während des Studiums kennengelernt habe, mit denen ich zusammen im Atelier gearbeitet habe. Ich denke dieser Austausch mit Gleichaltrigen ist eine wichtige Quelle, die andere kann alles sein: etwa Darstellungen von Heilpflanzen in Arzneibüchern, die hunderte von Jahren alt sind, genauso wie ein Döner eben.

PG: Du bist 2009 für ein Jahr nach China gegangen, nicht etwa nach Peking oder in eine der anderen mehrere Millionen Einwohner zählenden wirtschaftlichen und kulturellen Metropolen des Landes, sondern in die Provinz Sichuan, abseits jeglicher städtischer Umgebung. Du hast dort in einem verlassenem Universitätskomplex gelebt und gearbeitet, mehrere Kilometer entfernt von der nächsten Ortschaft. Was hat dich dazu bewegt, und wie hat der Aufenthalt in China deine künstlerische Arbeit beeinflusst?

CK: China hat mich schon immer fasziniert, das ging seit meiner Kindheit so. Als ich dann 19 war, ergriff ich die erste Chance. Eben hatte ich die Schule beendet. Die Akademie in Düsseldorf hatte mich schon angenommen. Im Prinzip war alles klar, bis ein Brief ins Haus flatterte, in dem stand, dass Englischlehrer in Shanghai gesucht würden. Ich bewarb mich sofort um einen Platz und wurde genommen. Dann bin ich also ein Jahr nach Shanghai und habe dort gearbeitet und gelebt und eine wirklich gute Zeit gehabt. Das war 2003.

Als ich anfang zu studieren, gerade zurück aus China, habe ich dieses Gefühl thematisiert, dass ich nach meiner Rückkehr aus Shanghai hatte: ein Gefühl von Heimat, das ich vorher nicht kannte.

Das hat mich dann in der Anfangszeit meines Studiums beschäftigt, und es sind viele Arbeiten entstanden, die diese Empfindsamkeit, diese Idee umkreisen. Ich habe gemerkt, dass man sich und seine Umgebung

CHRISTOPH KNECHT

am besten aus der Ferne kennen lernt, und habe für mich festgestellt, dass das für mich sehr wichtig ist, immer mal wieder wegzugehen, und zwar wirklich weg. Ich denke, das war dann auch die Motivation, nochmals während des Studiums nach China zu gehen.

Im Prinzip war das so weit weg wie nur möglich: Ich war auf der anderen Seite der Welt, in einem Land, das nicht nur kulturell, sondern in allen Facetten und Belangen extrem unterschiedlich ist zu meiner Heimat Deutschland. Und dann war ich in diesem Land auch noch ganz weit weg von den Zentren und Metropolen, der sogenannten Zivilisation. Ich fühlte mich sprichwörtlich am Ende der Welt.

Für mich war das eine Herausforderung und eine Art Test sozusagen. Im Grunde strebt man ja immer nach Extremen, und so habe ich mein Extrem gefunden. Nach dem Motto: OK, guck mal jetzt, wie du klar kommst. Die Metropolen in China kannte ich ja schon. Das Landleben und das Einsiedlertum – ich glaube so etwas werde ich nie wieder erleben können. Es war eine Herausforderung, auch auf meine Arbeit bezogen. Ich hatte in Deutschland sehr intensiv an diesem Heimat-Thema gearbeitet und fand mich plötzlich herausgerissen aus allem, was mir Referenzen bietet und Austausch und Halt im gewissen Sinne.

Die Zeit in China war für mich dann eine Zeit zum Experimentieren. Ich hatte sehr viel Raum, um mich auszuprobieren und in verschiedene Richtungen zu arbeiten. Es war aber auch nicht leicht:

Irgendwann hast du alle Bücher gelesen, alle Filme geguckt, Internet und Telefon sind ein paar Kilometer entfernt. Und dann stehst du da in deinem eigenen Saft – ohne Austausch. Ohne Freunde und Kollegen, die dich und deine Arbeit kennen und deine Sprache – auch übertragen im Kunst-Sinne – sprechen. Es gab nicht einmal Menschen um mich herum. Das war teilweise schon sehr schwierig. Ich habe für mich festgestellt, dass ich diesen Austausch brauche. Vielleicht werde ich irgendwann noch einmal aufs Land ziehen, aber in meiner momentanen Situation ist es einfach gut, wenn ich viel sehen kann, wenn Austausch da ist. Trotzdem habe ich sehr viel mitgenommen, Ideen und Eindrücke und Gedanken, von denen ich jetzt noch zehre. Durch das Erlernen der Sprache und den Umgang mit meinen Freunden hatte ich das Gefühl, doch ein bisschen von dem zu verstehen, was da drüben abgeht.

Mein Freund und Chinesischlehrer etwa ließ mich nicht nur die Zeichen pauken, sondern wollte auch, dass ich Gedichte lerne, etwas von der Philosophie mitbekomme und die Geschichte des Landes kennen lerne. Erst so war es mir überhaupt möglich, einige Sachen zu verstehen. Die Arbeiten, die nach China entstanden sind, beschäftigen sich sehr stark mit dem Unterschied dieser Denkmodelle.

PG: Kannst du das näher erläutern? Wie hat der zweite Aufenthalt in China dein Bild von dem Land verändert?

CK: Mein Bild von diesem Land hat sich durch diesen zweiten Aufenthalt nicht verändert. Es ist schwierig, in unseren Maßstäben darüber zu urteilen, was dort passiert, da sich die Begrifflichkeiten unterscheiden und die Auffassung eine andere ist. Dies wird klar wenn man zum Beispiel Texte von Konfuzius liest, welcher stark in der chinesischen Kultur verankert ist und den Alltag bis heute maßgeblich prägt.

PG: Hattest du Kontakt zu Künstlern in China? Die Anbindung chinesischer zeitgenössischer Kunst an den westlich geprägten Kunstmarkt und Diskurs ist eine junge, wenn auch rasante Entwicklung der letzten Jahre. Andererseits hat China schon immer auf europäische Künstler eine große Faszination ausgeübt. Ich denke da zum Beispiel an Thomas Bayrle. Wie erklärst du dir diese Faszination?

CK: Ich habe einige Künstler in China kennen gelernt; es waren ganz unterschiedliche Begegnungen. Es gibt aber sehr wenige, deren Arbeit für mich interessant ist. Einer davon ist der Künstler YuZiwei.

CHRISTOPH KNECHT

Damals zu Anfang konnte ich kaum Chinesisch sprechen, und wir verabredeten uns in einem Internetcafé im nächsten Dorf, um Nächte lang vor Google-Translate zu sitzen und uns auszutauschen. Auch haben wir Bilder getauscht, und ich habe ihn zu zwei Ausstellungen nach Deutschland eingeladen. In den meisten Fällen war es aber so, dass ich das Gefühl hatte, dass die chinesischen Künstler noch zu sehr nach Westen schauen und ich auf den Zeitpunkt warte, an dem sie sich wieder verstärkt auf ihre eigene große Kunstgeschichte besinnen und daraus schöpfen – ich denke, diese Phase der Rückbesinnung hat schon begonnen, es braucht aber noch etwas Zeit. Man muss bedenken, dass diese Art von Kunst, wie wir sie heute kennen, ein ganz junges Phänomen in China ist.

Vor einigen Jahren war Individualität ein Schimpfwort und Grund für Arbeitslager in China. Jegliches „Schöne“ war nicht nur verpönt, es war schlichtweg verboten. Sogar eigene Gedanken und eine Privatsphäre wurden als bürgerlich dekadent abgetan. Jegliche Kunst und Kultur wurde dem Erdboden gleichgemacht. Seit der Öffnung Chinas durch Deng XiaoPing galt es dann, dieses entstandene Vakuum zu füllen. Das geschah eben auch durch das Abarbeiten an der westlichen Kunstgeschichte.

Was die Faszination angeht: Damals, als ich das erste Mal dorthin kam, war ich sehr unvoreingenommen. Ich hatte mich zwar bereits in meiner Kindheit immer wieder mit China beschäftigt, hatte aber keine großen Erwartungen, welche enttäuscht werden konnten. Ich denke auch, dass das der Punkt ist, wieso es mir dort so sehr gefällt und weshalb ich immer eine gute Zeit hatte. Man sollte versuchen, seine durch die hiesige Kultur geprägte Meinung und Einstellung beiseite zu schieben und sich zu öffnen für das, was dort passiert. Für mich als Künstler war es interessant, nach China zu gehen, um mich dieser Kultur und Entwicklung auszusetzen. Ich habe ja auch in London an der Royal Academy studiert. Hier ist alles klar, man spricht auf vielen Ebenen die gleiche Sprache, hat eine gemeinsame, europäische Geschichte. Es unterscheidet sich nicht viel. China hingegen ist komplett anders, es wird einfach anders gedacht. Naja, das Neue ist immer interessanter als das Bekannte. Ich kann mir vorstellen, dass das die Faszination für China ausmacht: das Andersartige, und zwar von Grund auf. Diese Faszination für China gab es ja schon lange, aber immer im Wechsel mit der Angst vor diesem Land. Vor der Andersartigkeit und der enormen Macht.

PG: Zurück nach Deutschland und zu deiner eigenen Arbeit: Es gibt Bilder – wie die Serie Ernte Dank, Unter uns – und Installationen wie den Hochsitz, die ganz unmittelbar auf deutsche Traditionen oder „Deutschtum“ Bezug nehmen. Da schwingt für mich Kritik und Ironie mit, wie zum Beispiel in deiner Kartoffelgranate, aber auch ein Hang zur Romantik, zum Heimatbegriff. Wie siehst du das?

CK: Die eigene regionale sowie kulturelle Herkunft prägt dich, unwiderruflich. Da kannst du nichts dagegen tun. Das birgt aber auch ein großes Potenzial, und wenn ich vorhin über Ehrlichkeit in der Kunst gesprochen habe, dann meine ich genau das, dass das eben meine Herkunft ist und mir dies sehr bewusst wurde, als ich weit weg von allem Vertrauten war. Ich habe mich also erst einmal mit dem beschäftigt, was ich bin, woher ich komme, und so eine Beschäftigung bringt dann natürlich auch Kritik und Ironie als eine Form der Kritik mit sich. Was die Romantik angeht: Ich weiß nicht. Dem Begriff Romantik und dem Adjektiv romantisch haften heute ja ganz andere Bedeutungen an als noch im 18. und 19. Jahrhundert. Da schwingt jetzt etwas Anachronistisches mit, Bilder von Liebe und Sehnsucht. Ursprünglich war die Romantik Ausdruck von Progressivität, ein Abwenden von althergebrachten, klassischen Vorbildern durch die Mittel der Poesie und ein Hinwenden zur eigenen Herkunft wie auch zur Sagen- und Mythenwelt. Insofern sind meine Arbeiten vielleicht schon romantisch, denn sie erzählen auch von diesen Brüchen und

CHRISTOPH KNECHT

poetischen Abgründen, etwa wenn aus dem Anus des Rehleins im Walde ein Blütenstrauch wächst, oder der Jäger Cunnilingus mit dem Tier betreibt.

PG: Springen wir in die Gegenwart: Du hast dir kürzlich bei einem Unfall im Atelier beide Arme mehrfach gebrochen. Es war eine zeitlang nicht klar, ob der Heilungsprozess so verlaufen würde, dass du deine motorischen Fähigkeiten uneingeschränkt wiedererlangen würdest. Was ging dir in dieser Phase in Bezug auf deine künstlerische Arbeit durch den Kopf?

CK: Der Unfall war genau einen Monat vor meiner Abschlussprüfung an der Akademie, also ein recht ungünstiger Zeitpunkt. Ich hätte die Prüfung problemlos verschieben können, aber ich habe es als eine Art Herausforderung gesehen. Nach dem Motto: Wenn ich den Abschluss mit zwei gebrochenen Händen hinbekomme, was soll dann noch großartig passieren? Also: jetzt erst recht.

Es war schon eine heikle Situation, ich wurde mehrmals operiert und musste eine Weile im Krankenhaus bleiben. Die Ärzte konnten oder wollten keine Prognose machen. Ich habe aber nie daran gezweifelt, dass ich wieder arbeiten werde. Vielleicht habe ich auch versucht, nicht daran zu denken, was wäre wenn...

PG: Dann deine Abschlussarbeit: Sie war ein ganzer Raum, in dem du skulpturale Arbeiten, Radierungen, Keramik und Ölbilder miteinander kombiniert und in Zusammenhang gestellt hast. Welche inhaltlichen Bezüge gab es hier? War das eine in sich geschlossene Installation oder ein „Best-of“ deiner Akademiezeit?

CK: In erster Linie war es das, was ich hatte, bevor ich mit der Leiter umgekippt bin. Ich hatte eigentlich vor weitere Arbeiten vor dem Abschluss zu realisieren, was dann mit zwei gebrochenen Armen nicht mehr möglich war. So musste ich umdenken und mit dem, was ich hatte, arbeiten. Es waren aber alles Arbeiten, die in diesem letzten Jahr entstanden sind und die sich aufeinander beziehen. Die Plant-of-Opportunities-Serie, zum Beispiel, zieht sich durch verschiedene Medien. Das Pflanzenmotiv war dann als Radierung, Malerei und Keramik zu sehen. Die anderen Arbeiten haben sich eingefügt in dieses Gesamtbild. Eine Journalistin, die über den Rundgang berichtete, schrieb über meine Abschlusspräsentation von einem „*versponnenem wie virtuosem Kabinett, das an die Stube eines Universalgelehrten aus dem 19. Jahrhundert erinnert.*“²

PG: Was hat es mit dieser Pflanze auf sich? Wieso heißt die Serie Plant of Opportunities?

CK: Mit dieser Serie habe ich 2010 in China begonnen und dann in Deutschland weiter daran gearbeitet. Vorlagen sind biologische Pflanzenstudien aus der Renaissance. Die Vorlage bildet ein grobes Gerüst, das ich dann wieder verlasse. Es entstehen abstrakte Formen, die sich mit der Pflanze verbinden und die Assoziationen von Blättern oder Samen hervorrufen, jedoch keine konkreten Abbilder sind. Der Unterschied zwischen Vorder- und Hintergrund schwimmt an manchen Stellen, die Wurzeln wachsen bis in die Höhe. Somit entsteht der Eindruck von permanenter Bewegung.

Zu der Zeit, als ich mit der Serie begann, habe ich mich mit chinesischer Philosophie auseinandergesetzt. Hier hat mich ein Philosoph, Zhuangzi, besonders interessiert. Seine Schriften werden dem Daoismus zugeordnet. In seinen Werken ist die Natur so etwas wie die höchste Instanz, es gibt kein Gut, kein Böse,

CHRISTOPH KNECHT

kein Schwarz, kein Weiß, kein Oben und Unten ..., alles ist in permanenter Bewegung.

Die Serie Plant of Opportunities beschäftigt sich mit diesen Gedanken. Es ist auf eine gewisse Weise eine sehr spielerische Weltanschauung und im Gegensatz zum Konfuzianismus keine wirkliche Gesellschaftsform, die auf Hierarchie und Moral beruht. Viel mehr geht es hier um das Innere des einzelnen Menschen. Was Zhuangzi schreibt, ist so unglaublich faszinierend und unterschiedlich zu unserer westlichen Weltauffassung, etwa wenn er von der Nützlichkeit des Unbrauchbaren spricht, was ja in unserer Gesellschaft überhaupt keinen Platz findet, im Bezug auf Kunst aber durchaus Sinn macht.

PG: Die Plants of Opportunitites hast du in einer Rauminstallation präsentiert, die unter anderem geprägt war von dunkelgrau gestrichenen Wänden und gefundenen Objekten, wie der alten Kommode und einem Teppich, die gleichzeitig als Sockel beziehungsweise Träger deiner Arbeiten dienten. Woher kommt diese Lust am Inszenieren, dein Interesse am Display, dem Format und den Bedingungen der Ausstellung? Wie verhalten sich die Fundstücke zu deinen eigenen Arbeiten?

CK: Ich hatte das Glück, einen eigenen Raum für meinen Abschluss zu bekommen. Diesen habe ich dann nach meinen Vorstellungen umgestalten lassen. Es wurde eine neue Wand eingezogen, um den Raum etwas zu verkleinern und mehr Platz zu schaffen, um Bilder zu zeigen. Für die grauen Wände habe ich mich entschieden, damit sich die ungerahmten Radierungen besser abheben und um die Kabinettssituation zu unterstreichen. Da sich die Arbeiten aufeinander bezogen, wollte ich diese dann auch in einem Raum zeigen, der thematisch dazu passte und ein Gesamtbild entstehen ließ.

Mein Interesse an einer bestimmten Idee von Zeit und Ästhetik, das sich in den Arbeiten und der Präsentation widerspiegelt, existiert auch außerhalb des Ateliers oder der Ausstellung. So sammle ich verschiedenste Sachen, die Fundstücke sind, also Gegenstände, die mich selbst in meinem Alltag umgeben. Sie haben schon eine eigene Geschichte und Gebrauchsspuren. Es verhält sich ähnlich wie mit den Themen, mit denen ich mich auseinandersetze: Ich arbeite mit dem, was mich interessiert, was mich umgibt.

PG: Wie entsteht das Verbindende in deinen Arbeiten? Folgt das einem Plan?

CK: Oft stelle ich das selbst erst im Nachhinein fest. Es ist meistens so, dass ich während des Arbeitsprozesses in verschiedene Richtungen und mit verschiedenen Materialien arbeite und zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht sagen kann, was die Arbeiten miteinander zu tun haben oder wo die Verbindung ist. Im Nachhinein, wenn die Arbeiten fertig sind und ich etwa eine Auswahl für eine Ausstellung treffe, fügt sich alles zusammen, und es entstehen Verbindungen, die mir vorher so nicht bewusst waren. Es wird mir dann klar, wieso es wichtig war, bestimmte Arbeiten zu einem bestimmten Zeitpunkt zu machen und wie sich diese in das Gesamtwerk einfügen.

CHRISTOPH KNECHT

PG: Jetzt durchlebst du einen Moment der Neuorientierung: Wo soll ich zukünftig leben und arbeiten? Und wovon? Welche Freundschaften bleiben? Wie geht es mit meiner Kunst weiter? Wie finde ich Wege, meine Kunst zu zeigen? Mit wem möchte ich diese Wege gemeinsam beschreiten? Wenn du in die Zukunft blickst: Gibt es etwas, dass dich besonders antreibt?

CK: All diese Fragen sind wichtig und da. Es gibt aber wenige Antworten, und das hat auch etwas Gutes. Im Prinzip habe ich das Gefühl, immer wieder am Anfang zu stehen. Oft schaffe ich mir auch diese Anfangssituation ganz bewusst, sei es, an fremde Orte zu gehen oder neue Materialien auszuprobieren. Dieses Ungewisse birgt natürlich Unsicherheiten, ist aber auch Garant dafür, dass es spannend bleibt.

¹ *Peter Gorschlüter ist Stellvertretender Direktor des MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main. Von 2008 bis 2010 war er Sammlungs- und Ausstellungsleiter an der Tate Liverpool sowie von 2002 bis 2007 Kurator und wissenschaftlicher Mitarbeiter der Leitung an der Kunsthalle Düsseldorf. Von 1999 bis 2002 war er Mitarbeiter der Meyer Riegger Galerie Karlsruhe mit einem eigenen Ausstellungsraum c/o Peter Gorschlüter.*

² *Magdalena Kröner, in: artnet, 10. Februar 2012*