ANDREAS BEE

Und da ist stets ein Rest, der sich nicht reimt

And There Is Always Something Left Over That Does Not Rhyme

Das Andere

Reden wir zunächst noch nicht von der Kunst Karin Kneffels, erinnern wir uns vielmehr daran, dass das wirklich Erstaunliche an Bildern ihre Fähigkeit ist, geistige, emotionale und körperliche Reaktionen hervorzurufen. Konzentrieren wir uns für einen Moment auf jene eigentümlichen und nicht selten überraschenden, letztlich ganz und gar unberechenbaren Kräfte, die ein Bild verströmen kann. Rufen wir uns ins Bewusstsein, dass all diejenigen, die Bilder machen, solange sie an ihnen arbeiten, in einer anscheinend verkehrten Welt leben, in d wer sich alles Formale zum Inhaltlichen und alles sogenannte Inhaltliche zum Formalen wendet. Bedenken wir nicht zuletzt, dass vom Standpunkt desjenigen, der mit Worten arbeitet, Erinnerungen stumm sind, eben weil sie zum überwiegenden Teil nicht aus Worten, sondern aus Bildern bestehen. Persönliche Erlebnisse aber verknüpfen sich bei den meisten von uns mit Bildern, nicht mit Worten.

Indem wir für Bilder Worte finden, tun wir etwas hinzu. Sprache kommt hinzu. Lässt sich überhaupt, so kann man sich also fragen, ein tiefes, auf Erfahrung gründendes Wissen aus dem Umgang mit Werken der Kunst in Worte fassen? Benötigen wir nicht vielmehr, um das Bild in seinen Besonderheiten zu erleben, eine Form des Verstehens, die das Besondere des Werks im Akt des Betrachtens anerkennt und wahrt, eine Form, die das Bild nicht zu erklären und sein Geheimnis nicht zu beseitigen sucht?

Das Verhältnis von Wort und Bild bleibt kompliziert, denn so wie das Dunkel sich nicht hinreichend als die Abwesenheit von Licht beschreiben lässt, kann das Bild nicht einfach als Gegensatz zum Wort begriffen werden, sondern nur als das Andere, als etwas, das eigenen Gesetzen gehorcht, Gesetzen, die sich allein in der Anschauung kundtun. Das, was ein Bild letztlich ausmacht, ist eben nicht das, was sich in Worte fassen lässt.

Dennoch sollten wir nicht verstummen und uns davon abhalten lassen, einander wenigstens versuchsweise ein wenig von dem zu erzählen, was wir mit den Bildern von Karin Kneffel erlebt haben

The Other

Rather than talking straight away about the art of Karin Kneffel, let us instead begin by remembering that the truly astonishing thing about images is their ability to evoke intellectual, emotional, and physical reactions. Let us concentrate for a moment on those peculiar and not seldom surprising, ultimately entirely unpredictable forces which an image can emit. Let us become conscious of the fact that all those who create images live in a seemingly inverted world for as long as they work on them, one in which all form becomes content and all so-called content becomes form. Not least, let us consider that memories are mute from the standpoint of someone who works with words, precisely because these primarily consist not of words, but instead of images. However, for most of us, personal experiences are mostly linked with images, not with words.

We add something when we find words for images. We add language. One can thus ask oneself whether it is even possible to express in words a deep knowledge based on experiences of dealing with works of art. In order to experience the image in its idiosyncrasies, don't we instead need a form of understanding that acknowledges and upholds that which is special about the work in the act of viewing it – – an understanding that does not attempt to explain the image and reveal its secrets?

The relationship between word and image remains complicated, because, much as it is inadequate to describe darkness as the absence of light, the image cannot be understood simply as the antithesis of the word, but instead only as the other, as something subject to its own laws, laws manifested only in perception. The features which ultimately characterize an image cannot be expressed in words.

Nonetheless, we should not lapse into silence and let ourselves be stopped from at least trying to tell one another a little about what we have experienced with the images of Karin Kneffel and what went through our heads when regarding them. This in the

und was uns dabei durch den Kopf gegangen ist. In der Hoffnung, dass ein wenig von dem verstanden wird, was wir meinen gesagt zu haben.

Wie ein lebendiges Gegenüber fordert das Werk etwas von uns. Zunächst Aufmerksamkeit und Konzentration. Aufmerksamkeit ist das große Stimulans und steht am Anfang eines fruchtbaren Austauschs. Aufmerksamkeit ist das Gegenteil von stumpfsinnigem, interesselosem Dämmern. Bringt man den Werken Karin Kneffels Aufmerksamkeit entgegen, fragt man sie, was sie wollen, was sie begehren, dann kann ein Dialog entstehen, in dessen Verlauf sich beide Seiten bereichern und verändern. Auch die Natur lasse sich, so meinen Physiker, durch intensive Beobachtung in ihrem Verhalten beeinflussen. Sie sprechen vom Quanten-Zeno-Effekt und behaupten, dass durch konzentriertes Beobachten ein radioaktiver Kern am Zerfall gehindert werden könne. Und umgekehrt könne man durch Beobachtung den Zerfall eines bereits in Auflösung befindlichen Kerns beschleunigen.

Überträgt man in Gedanken das Gesagte auf Szenen intimer Beziehungen, dann glaubt man zu verstehen, wovon die Rede ist. Doch was auf diesem Feld offensichtlich wird – dass man sich selbst durch die wahrgenommene Beobachtung eines anderen möglicherweise nicht mehr wie üblich verhält –, gilt ebenso für die Begegnung mit Kunstwerken. Auch wenn hier das Wechselspiel nicht so offensichtlich sein mag, verändern wir uns auch in diesem Prozess – jedenfalls dann, wenn wir den Werken etwas Wesenhaftes zuerkennen. Umgekehrt kann auch ein Betrachter das Werk verändern, so wie Walter Benjamin die Zeichnung eines Engels von Paul Klee durch seinen persönlichen Blick hoch aufgeladen und zu einem der bedeutendsten Kunstwerke der jüngeren Geschichte gemacht hat.[1] Doch es muss ja nicht gleich auf etwas Grundsätzliches hinauslaufen, es ist ja schon ein Gewinn, wenn Texte, wie Boris Groys es einmal ausgedrückt hat, die Kunstwerke wie Kleider umhüllen und schützen.

Anhaltende Aufmerksamkeit ist also ein notwendiger, wechselseitiger, für Bilder geradezu lebenserhaltender Prozess. Fehlt sie, können sie siechen oder gar sterben. Aufmerksamkeit da-

hope that a little of what we think we have said is actually understood.

Like a living counterpart, the work demands something of us. First, attention and concentration. Attention is the great stimulant, and the prerequisite for any fruitful exchange. Attention is the opposite of stolid, indifferent dozing. If one pays attention to Karin Kneffel's works, asks them what they want, what they desire, then a dialogue can arise, in the course of which both sides are impacted and enriched. According to physicists, nature can also be influenced in its behavior through intensive observation. They speak of the quantum Zeno effect and claim that the decay of a radioactive core can be prevented through concentrated observation. Conversely, one could also accelerate the decay of an already disintegrating core through observation.

When one conceptually translates this concept to scenes of intimate relationships, one might gain an understanding of what this is all about. However, what becomes apparent in this field—that one perhaps no longer behaves as usual when one becomes aware of being observed—also applies for the encounter with works of art. Even though the interplay might not be so obvious here, we also change in this process—at least if we acknowledge something essential to the works. Vice versa, a viewer can also change the work, just like Walter Benjamin did when he charged the drawing of an angel by Paul Klee through his personal viewpoint and turned it into one of the most important works of art in recent history.[1] However, things need not always lead to something fundamental. It is already an asset when texts, as Boris Groys once expressed it, cloak and protect the works of art, like clothing.

Sustained attention is thus a necessary, reciprocal process of virtually life-sustaining importance for images. Where it is absent, they can waste away or even die. Attention, on the other hand, vitalizes them. What is of decisive importance is that looking at an image with interest results in a kind of exchange of glances, whereby we can sense: "There is no spot that does not see you."[2]

gegen vitalisiert. Entscheidend ist, dass es durch den interessierten Blick auf ein Bild zu einer Art Blickwechsel kommt und wir spüren können: „Da ist keine Stelle, die dich nicht sieht.“[2] Welche Bedeutung einer Arbeit zukommt, hängt letztlich von der Art der Zuwendung ab. Denn alle Kunst handelt im Grunde vom Betrachter. Wir sind es, die den Werken ihre Existenz verleihen.

Fensterbilder

Zu den beeindruckendsten Bildern von Karin Kneffel gehören jene Werke, in denen Fenster- oder Glasscheiben auftauchen. Ob bedampft oder mit Tropfen versehen, ob spiegelnd oder sanft transluzid, diese Glasscheiben halten den Betrachter auf Distanz und verdrehen ihm gleichzeitig den Kopf. Ständig schwanken wir zwischen einem beiläufigen und einem fokussierten Blick. So sehen wir zum Beispiel in einem Bild hinter der Glasscheibe einem Betrachter beim Betrachten und Zeichnen einer Skulptur von Georg Kolbe im Barcelona-Pavillon von Mies van der Rohe über die Schulter und werden gleichzeitig durch ein auf beschlagener Glasscheibe mit dem Finger skizziertes En-face-Porträt angeblickt (Abb. S. 95). Wir ertappen uns also dabei, wie wir einen Betrachter betrachten, von ihm angeblickt werden und uns so selbst als Betrachter wahrnehmen, der möglicherweise wiederum von jemand anderem beim Betrachten betrachtet wird. Kurz: Wir sehen uns beim Sehen zu.
Ganz ähnlich verhält es sich mit vier Bildern, auf denen wir durch eine Glasscheibe einer Gruppe von Studenten und Studentinnen der Münchener Malereiklasse von Karin Kneffel beim Betrachten eines Gemäldes von Gerhard Richter zusehen können (Abb. S. 100–103). *Betty* gehört zu den bekanntesten Motiven in Richters Œuvre und zeigt seine zehnjährige Tochter in einem rot-weißen Bademantel. Ihr Blick ist auf den Hintergrund gerichtet, dort, wo man eines von Richters grauen Bildern aus den 1970er-Jahren zu erkennen meint. Wir, die Betrachter der Arbeit von Kneffel, sehen durch eine Glasscheibe, die das

The significance ascribed to a work ultimately depends upon the type of attention. This is because all art is principally about the viewer. It is we who lend the works their existence.

Window Paintings

Among the most impressive paintings by Karin Kneffel are those works in which windows or panes of glass appear. Whether fogged over or with drops of water, whether reflecting or softly translucent, these panes of glass hold the viewer at a distance while at the same time turning heads. We constantly alternate between an glance offered *en passant* and a focused gaze. Thus, for example, in one painting we look over the shoulder of a viewer behind the pane of glass, who is observing and drawing a sculpture by Georg Kolbe in the Barcelona Pavilion of Mies van der Rohe, and at the same time we are looked at by a full-face portrait sketched with a finger onto a steamed-over pane of glass (fig. p. 95). We thus catch ourselves looking at a viewer, being looked at by him or her, and thus perceiving ourselves as viewers, while in turn being observed in our act of viewing by someone else. In short: we watch ourselves seeing.
The case is very similar with four paintings in which we can see a group of students of the Munich painting class of Karin Kneffel through a glass pane, looking at a painting by Gerhard Richter (fig. pp. 100–103). *Betty* is one of the most well-known motifs in Richter's oeuvre and shows his ten-year-old daughter in a red-and-white dressing gown. Her gaze is directed toward the background, where we think we can make out one of Richter's grey paintings from the 1970s. Through a pane of glass reflecting the play of light of the leaves of a tree, we, the viewers of Kneffel's work, see the viewer of a painting in a museum, in which a viewer, Richter's daughter Betty, can be seen looking at a painting by her father. In another painting in this series, a member of the group is turned away from Richter's painting,

Lichtspiel des Blattwerks eines Baumes spiegelt, den Betrachtern eines Bildes im Museum zu, auf dem eine Betrachterin, Richters Tochter Betty, beim Betrachten eines Bildes ihres Vaters zu sehen ist. Auf einer anderen Malerei dieser Serie hat sich ein Mitglied der Gruppe vom Bild Richters abgewandt, blickt zurück und fixiert uns, die Betrachter der Arbeit von Karin Kneffel, durch die beschlagene und mit „hello“ beschriftete Scheibe (Abb. S. 100). Wir werden beim Beobachten „ertappt“. In das nächste Bild wurde, wie mit dem Finger auf die beschlagene Scheibe, ein Augenschema gezeichnet, in dem der Hinterkopf eines Betrachters die Pupille bildet (Abb. S. 102). Das letzte Werk der Reihe zeigt in den Kondensbeschlag der Fensterscheibe mit dem Finger konturierte Figuren, die sich formal an den Rückenansichten der Betrachter im Innenraum orientieren und uns aber im Gegensatz zu diesen anblicken (Abb. S. 103). So wie sich die Bedeutung eines Begriffs erst im Satzzusammenhang komplett erschließt, entfalten auch die Malereien von Karin Kneffel erst dann ihre volle Wirkung, wenn sie im Zusammenhang gesehen werden.

Das alles erinnert sehr an Heinz von Foerster und seine faszinierende, in den 1950er-Jahren entwickelte Kybernetik zweiter Ordnung, mit der er darlegt, dass wir für ein umfassenderes Verständnis der Welt nicht mehr von einem objektiven, kontrollierenden Standpunkt ausgehen können, sondern vielschichtige Interaktionen beachten und in Rechnung stellen müssen. Foerster betont, dass alles, was gesagt oder – wie in unserem Fall – gezeigt wird, von einem Betrachter an einen Betrachter adressiert wird, der zuweilen mit dem ersten Betrachter identisch ist. Wenn ich dem folgen kann und zudem weiß, dass ich niemals vollständig überblicken kann, was ich tue, kann es für mich hilfreich sein, meine Beobachter zweiter Ordnung zu beobachten, indem ich mir die Frage stelle, ob sie etwas über mich wissen, was ich nicht weiß.
Das klingt kompliziert, ist es aber nicht, denn es gehört zu den Dingen, die wir beherrschen, ohne zu wissen, dass wir sie beherrschen. Kurz: Foerster machte darauf aufmerksam, dass wir

looks back and gazes fixedly at us, the viewers of the work by Karin Kneffel, through the steamed-up pane of glass with the word “hello” written on it (fig. p. 100). We are “caught” observing. In the next painting, an eye schema is drawn on the steamed-up pane of glass, as if with a finger, in which the back of the head of a viewer forms the pupil (Fig. p. 102). The last work of the series shows figures contoured into the condensation of the windowpane. In terms of form, these are oriented to the rear views of the audience inside, but unlike them, they are gazing at us (Fig. p. 103). Just as the meaning of a word or term is only completely apparent in the context of a sentence, the paintings of Karin Kneffel also only reveal their full impact when seen in their context.

All of this is highly reminiscent of Heinz von Foerster and his fascinating second-order cybernetics, which he developed in the 1950s and with which he demonstrated that we can no longer presume an objective, controlling standpoint for a more comprehensive understanding of the world, but must instead bear in mind complex interactions and take them into account. Foerster emphasizes that everything that is said or, as in our case, shown is addressed by one viewer to another, who is sometimes identical with the first viewer. If I can follow this and also know that I can never entirely oversee what I do, it can be helpful for me to observe my second-order observers, in that I ask myself whether they know something about me that I do not know.
This sounds more complicated than it, as it is one of the things we are proficient at without knowing that we are proficient at it. In short: Foerster made us aware that it is we who make observations, and that what we see is dependent upon the differentiations we make. That is in turn linked with the philosophy of “Jacques Derrida, who also did away with the idea that objects could ever be transparent to observers, and these observers transparent to themselves. Second-order cybernetics, like deconstruction, opposes this Enlightenment optimism.”[3]

es sind, die Beobachtungen anstellen, und dass es von den von uns gemachten Unterscheidungen abhängt, was wir zu sehen bekommen. Das wiederum verbindet sich mit der Philosophie von „Jacques Derrida, die ebenfalls den Gedanken verabschiedet, dass Gegenstände für Beobachter und dieser Beobachter für sich selbst jemals transparent sein können. Die Kybernetik zweiter Ordnung wendet sich ebenso wie die Dekonstruktion gegen jenen Aufklärungsoptimismus."[3]

Doch zurück zu den Glasscheiben in den Bildern Karin Kneffels. Wenn wir als Kinder abends aus unseren behaglichen und geschützten Zimmern schauten, war die Fensterscheibe die Grenze zur unendlich weit erscheinenden Welt, in die wir uns hineinfantasierten. Wenn wir heute umgekehrt als Erwachsene in der Dämmerung von der Straße aus wie Einbrecher oder Voyeure schaulustig in die beleuchteten Stuben blicken, kehren wir zurück in einen Raum, ja manchmal dringen wir in die Intimsphäre anderer ein und verbinden nicht selten damit das Gefühl, etwas Unerlaubtes zu tun. Steht man ganz nah vor einer Fensterscheibe, so schaut man nicht nur hindurch, sondern in der Spiegelung vielleicht auch auf sich selbst und auf das, was hinter einem liegt. Damit dieser Blick zurück nach vorn im gemalten Bild plausibel erscheint, hängt alles von der Stimmigkeit der gemalten Illusion ab. Das ist in der Praxis viel komplizierter, als es zunächst erscheinen mag, denn die Künstlerin muss beispielsweise die Tropfen auf einer Scheibe und die Spiegelungen in diesen Tropfen auf derselben Ebene unterbringen, auf der das gesamte Bild mit seinen verschiedenen Perspektiven entsteht.
Schauen wir in der alltäglichen Welt durch eine reale Scheibe, fokussieren wir entweder die Regentropfen *auf* dieser Scheibe und sehen dann den Hintergrund nicht mehr deutlich, oder aber wir schauen *durch* die Scheibe und sehen die Tropfen auf der Scheibe kaum noch. Der Hirnforscher Wolf Singer vergleicht das mit der Betrachtung eines Ameisenhaufens: Entweder wir richten unsere Aufmerksamkeit auf die Ameisen selbst und sehen dann das einzelne Insekt mit all seinen Details, oder aber wir erweitern unseren Fokus und bemerken nunmehr die großen

Back to the panes of glass in the paintings of Karin Kneffel. When we looked out from our snug and protected rooms as children, in the evenings, the windowpane was the boundary with the seemingly endless world, into which we imagined ourselves. In contrast, when we as adults today look into the lit parlors from the darkness of the street, like burglars or voyeurs, we return into a space, in fact we sometimes intrude into the privacy of others and often associate this with the feeling of doing something forbidden. When one stands very close to a windowpane, one not only looks through it, but also perhaps at oneself in the reflection, as well as at what is behind one. For this look back forwards in the painted image to appear plausible, everything depends upon the coherence of the painted illusion. This is in practice much more complicated than it might initially appear because the artist must, for example, place the drops on a pane of glass and the reflections in these drops on the same level at which the entire painting with its various perspectives originates. When we look into the everyday world through a real pane of glass, we either focus on the raindrops *on* this pane and then no longer see the background clearly, or we look *through* the pane and hardly perceive the drops on the pane. The brain researcher Wolf Singer compares this with the observation of an anthill: We either direct our attention to the ants themselves and then see the individual insect in all its details, or we expand our focus and now notice the larger currents of movement on this anthill, but then we no longer see the details. We are generally unable to perceive both simultaneously.
The artist paints simultaneously what we only experience separate from one another in our everyday experience. For her, desultory and focused seeing, perspective, drops, close-up and distance, the flat pane itself, and the spatial depth are all on one level. Her painting makes something possible that does not exist as such in everyday perception. Not seldom, viewers of Kneffel's paintings get the sense as if a powerful blow were revealing reality to be a stage setting that has begun to totter.

Bewegungsströme auf diesem Ameisenhaufen und dafür eben nicht mehr die Details. Beides gleichzeitig wahrzunehmen ist uns in der Regel nicht gegeben.
Was wir im alltäglichen Erleben nur getrennt voneinander erfahren, malt die Künstlerin gleichzeitig. Bei ihr liegen beiläufiges und fokussiertes Sehen, liegen Durchblick, Tropfen, Nah- und Fernsicht, die flache Scheibe selbst und die Raumtiefe auf einer Ebene. In ihrer Malerei wird etwas möglich, was es in der alltäglichen Wahrnehmung so nicht gibt. Und nicht selten beschleicht den Betrachter angesichts der Bilder von Kneffel das Gefühl, als reiche ein kräftiger Stoß und die Realität entpuppe sich als Kulisse und geriete ins Wanken.

Sukzessiv, zeitlich, nicht räumlich

Die Bewohner des Planeten Tlön sind Idealisten, schreibt Jorge Luis Borges. „Die Welt ist für sie nicht ein Zusammentreffen von Gegenständen im Raum, sondern eine heterogene Reihenfolge unabhängiger Handlungen. Sie ist sukzessiv, zeitlich, nicht räumlich."[4] Die Bilder von Kneffel scheinen in diese Welt zu passen. Denn auch hier spielen sich die Dinge häufig nacheinander ab. So ist etwa das Spiegelbild des mehrfach auftauchenden Dalmatiners einer anderen Zeitlichkeit zuzurechnen als seine Abbildung im Raum (Abb. S. 113, 117 und 121). Auf Tlön setzt der „totale Monismus oder Idealismus [...] die Wissenschaft außer Kraft. Eine Tatsache erklären (oder beurteilen) heißt, sie mit anderen verbinden."[5]
Wie die Metaphysiker auf Tlön nicht an der Wahrheit, ja nicht einmal an der Wahrscheinlichkeit interessiert sind und stattdessen das Erstaunen suchen, so ist auch die Kunst von Karin Kneffel ein dialektisches Spiel, eine *Kunst des Als-ob*. Hier wie dort verdoppeln sich die Dinge und neigen dazu, uneindeutig zu werden.
Eine der vielen Schulen auf Tlön kommt beispielsweise gar zur „Leugnung der Zeit: Sie stellt die Überlegung an, daß die Ge-

Successive, Chronological, Not Spatial

According to Jorge Luis Borges, the inhabitants of Planet Tlön are idealists. "Their world is understood not as a concurrence of objects in space, but as a heterogeneous series of independent acts. It is successive, chronological, not spatial."[4] The paintings of Kneffel appear to fit into this world. This is because, here too, things often take place successively. Thus, for example, the reflection of the frequently appearing Dalmatian should be assigned to a chronology different than that of its representation in the space (fig. pp. 113, 117 and 121). On Tlön, "total monism or idealism [...] invalidates science. Explaining (or judging) a fact means to link it with others."[5]
In the same vein that the metaphysicians on Tlön are not interested in truth, not even in probability, and instead search for astonishment, the art of Karin Kneffel is also a dialectic game, an *art of as if*. Here, as there, things double themselves and tend to become ambiguous.
One of the many schools on Tlön, for example, even goes as far as to deny time: It invites the consideration that the present is undefined, that the future only possesses reality as a present hope, that the past only possesses reality as present memory. Another school claims that *all of time* has already passed, and that our life is only the memory or the still dozing and doubtlessly falsified and mangled reverberation of an irretrievable process. Yet another school claims that we are awake somewhere else while we sleep here, and that each person is thus two people[6].
Borges describes Tlön as an extraordinarily complex labyrinth designed by human beings, full of memory images and vacancies, full of secrets that want to be deciphered, but cannot be.
Kneffel's paintings appear as sensually charged mazes or laby-

genwart undefiniert sei, daß die Zukunft nur als gegenwärtige Hoffnung Wirklichkeit habe, daß die Vergangenheit nur als gegenwärtige Erinnerung Wirklichkeit habe. Eine andere Schule behauptet, daß bereits *alle Zeit* abgelaufen und daß unser Leben nur die Erinnerung oder der nachdämmernde und unzweifelhaft verfälschte und verstümmelte Widerschein eines unwiederbringlichen Vorgangs sei." Wieder eine andere Schule behauptet, „daß, während wir hier schlafen, wir woanders wachen, und daß so jeder Mensch zwei Menschen ist"[6]. Borges beschreibt Tlön als ein vom Menschen entworfenes, hochkomplexes Labyrinth voller Erinnerungsbilder und Leerstellen, voller Geheimnisse, die enträtselt werden wollen, aber nicht enträtselt werden können.

Kneffels Bilder erscheinen wie sinnlich aufgeladene Irrgärten oder Labyrinthe für das Auge und den Verstand. Sie ähneln mit ihren verschränkten, verschachtelten Zeitebenen und Tiefenschichten Verwirrspielen und sind gleichzeitig – trotz aller Wendungen und Kehren, vermeintlicher Rückwärtsbewegungen und Irritationen – stimmige Abfolgen von Gängen und Wegen. Wer sich in die Labyrinthe und Irrgärten Karin Kneffels hineinwagt, begegnet jedoch nicht Ungeheuern wie dem legendären Minotaurus, sondern eher sich selbst, und er erschreckt vielleicht ob seiner von „Gewohnheiten narkotisierten Wahrnehmung"[7]. Aber er erlebt auch, wie einst der Besucher einer Irrgartenanlage im Barock, das sinnliche Vergnügen am Suchspiel mit all seinen Abzweigungen, Weggabelungen, Sackgassen und weiteren Irritationen.

Schuld, Sühne und Sex

Ein Serie von Aquarellen zeigt aus unterschiedlichen Perspektiven einen Beichtstuhl in einer katholischen Kirche in Spanien (Abb. S. 139–145). Dass er den meisten Besuchern des Gotteshauses wie eine aus der Zeit gefallene Monade erscheint, deuten einige achtlos und schnellen Schrittes an ihm vorbeiziehende, in billige Regencapes gekleidete Touristen an.

Ein junger, mit Chorhemd und Stola bekleideter Priester hat den

rinths for the eye and the intellect. With their interlocked, interlaced time planes and layers of depth, they resemble deliberate attempts at confusion and are at the same time, despite all twists and turns, putative movements backwards and irritations, consistent sequences of corridors and paths. Those who dare enter the labyrinths and mazes of Karin Kneffel will, however, not encounter monsters like the legendary Minotaur, but rather themselves, and will perhaps be shocked by their "perception [...] narcotized by habit."[7] However, they will also experience, like the visitors of a maze did in the Baroque period, the sensual pleasures of the game of seeking, with all its branches, forks, dead ends, and other irritations.

Guilt, Atonement, and Sex

A series of watercolors shows a confessional in a Catholic church in Spain from various perspectives (fig. pp. 139–145). That it appears to most visitors to the house of God like an antiquated monad is suggested by several tourists clad in cheap rain capes heedlessly and quickly passing it by.

A young priest clad in surplice and tippet has left the upper part of the leaf door to his booth open, so that we can see him attentively and intently listening to a kneeling woman, of whom we can only glimpse part of her legs, clad with fine black stockings and low pumps. In the rear part of the illuminated booth, a sign informs us that this priest offers to hear confessions in Spanish, Italian, and English.

To confess one's sins to others in the hope of forgiveness is as old as Christianity itself. Confession was thus an attempt by generations of the faithful to purify the soul and erase their transgressions. Most sinners experienced absolution as a liberation from burning feelings of guilt. And yet, inseparably bound

oberen Teil der Flügeltür seiner Kabine offen gelassen, sodass wir mitbekommen, wie er aufmerksam und konzentriert einer knienden Frau zuhört, von der wir nur einen Teil ihrer mit feinen schwarzen Strümpfen und flachen Pumps bekleideten Beine zu sehen bekommen. Im hinteren Teil der beleuchteten Kabine informiert ein Schild darüber, dass dieser Priester bereit ist, die Beichte in Spanisch, Italienisch und Englisch abzunehmen.

Anderen seine Sünden in der Hoffnung auf Vergebung zu bekennen ist so alt wie das Christentum selbst. So war die Beichte für Generationen von Gläubigen ein Versuch, die Seele zu reinigen und ihre Verfehlungen zu tilgen. Die meisten erlebten die Absolution als eine Befreiung von brennenden Schuldgefühlen. Und doch gehört zur Geschichte der Beichte auch untrennbar ihr Missbrauch.

Kam die Form der Beichtstühle ursprünglich dem Bedürfnis entgegen, das Beichtgeheimnis gegenüber Dritten und eine gewisse Anonymität gegenüber dem Priester zu wahren, so sollte sich andererseits gerade die Intimität des Möbels als Problem erweisen. Nach der Einführung im 16. Jahrhundert nahmen sexuelle Übergriffe und die Verführung von Frauen im Beichtstuhl zu: „Zu einer Zeit, da Priester zu strenger Disziplin in der Keuschheit und im Zölibat aufgerufen wurden, und im übrigen Gelegenheiten zu meiden hatten, die zur Sünde der Unkeuschheit verführen könnten, sahen sich viele Priester durch das neue Beichtmöbel offenbar eher zur Unkeuschheit herausgefordert."[8]

Das von Karin Kneffel isoliert gemalte Trenngitter (Abb. S. 139) wirkt einerseits durch die profilierte Einfassung wie ein gerahmtes, abstraktes Bild mit einem Kreuzmusterrapport und weist gleichzeitig auf die problematischen Übergriffe in dieser intimen Konstellation. Das distanzierende Gitter, das häufig noch durch einen Vorhang ergänzt wurde, diente der „Augenzucht" *(custodia oculorum)* und erinnert an die durch gemalte Oberflächenreflexe erkennbaren Glasscheiben, die sich in den übrigen Blättern der Serie zwischen Betrachter und den ohnehin atmosphärisch dichten Kirchenraum mit seinen spezifischen Lichtverhältnissen schieben.

with the history of confession is its abuse.

The design of the confessional originally addressed the need to preserve the seal of confession with regard to third parties and to offer a certain degree of anonymity with regard to the priest, but it was precisely the intimacy of the furnishings that presented a problem. Following its introduction in the sixteenth century, sexual assaults and the seduction of women in the confessional increased: "At a time when priests were called upon to exercise strict discipline in chastity and celibacy, and were in particular to avoid circumstances that could seduce them to the sin of unchastity, many priests instead apparently saw themselves provoked to unchastity by the new confessional furnishings."[8]

The partition mesh, painted in isolation by Karin Kneffel (fig. p. 139), seems on the one hand like a framed, abstract painting with a crossed-pattern repeat due to the profiled edging, and at the same time refers to the problematic assaults in this intimate constellation. The distancing mesh, which is often supplemented with a curtain, served the purpose of ensuring the "custody of the eyes" *(custodia oculorum)* and is reminiscent of the panes of glass in the remaining sheets of the series. They are recognizable by the painted surface reflections, which position themselves between the viewers and the already atmospherically dense church space with its specific light conditions.

On another sheet, light reflections dominate the space (fig. p. 140), although the surface on which they originate is not clear. Another time, there are colorful, circular lights that cannot be more precisely defined (fig. p. 143), or reflections of a bush or a tree (fig. p. 144), and finally, with a finger, like a child's drawing, someone has drawn a stick man—with the corners of his mouth pointing downward—on the steamed-up window between the church space and the viewer (fig. p. 145).

One is taken at one's word in a confessional. It is a place where everything can be said and nothing may be disclosed. Unless it becomes a locus of abuse, the confessional is a refuge of compassion and relief. Friedrich Nietzsche was of the opinion that

Auf einem weiteren Blatt dominieren Lichtreflexe den Raum (Abb. S. 140), bei denen nicht klar ist, auf welcher Oberfläche sie entstanden sind. Ein anderes Mal sind es farbige, nicht näher bestimmbare kreisrunde Lichter (Abb. S. 143), sodann Spiegelungen eines Buschs oder Baums (Abb. S. 144), und zuletzt hat jemand auf die beschlagene Scheibe zwischen Kirchenraum und Betrachter mit dem Finger in der Art von Kinderzeichnungen ein Strichmännchen mit heruntergezogenen Mundwinkeln gezeichnet (Abb. S. 145).

In einem Beichtstuhl wird man beim Wort genommen, er ist ein Ort, an dem alles gesagt und nichts verraten werden darf. Der Beichtstuhl ist, wenn er nicht zu einem Ort des Missbrauchs wird, ein Refugium der Barmherzigkeit und der Erleichterung. Friedrich Nietzsche war der Meinung, dass die tiefste Nützlichkeit des katholischen Priesters „immer die gewesen ist, ein heiliges Ohr, ein verschwiegener Brunnen, ein Grab für Geheimisse zu sein“[9].

Der Beichtstuhl fordert jeden fantasiebegabten Menschen heraus, ist wie eine Maschine zur Erzeugung von aufgeladenen, oft hoch erotischen Bildern, ein Ort der geradezu zwangsläufigen Koppelung von Erotik und Sexualität an den Begriff der Schuld, ein „*Vikariat der Sinne.* – ‚Man hat auch die Augen, um zu hören', sagte ein alter Beichtvater, der taub wurde; ‚und unter den Blinden ist *der* König, wer die längsten Ohren hat.'“[10]

Zwischen Hund und Wolf

Wenn das Licht langsam verschwindet und der Schäfer plötzlich nicht mehr sicher ist, ob er noch den eigenen Hund sieht, der hinter der Herde seine Bahnen zieht, oder vielleicht schon den Wolf, dann ist jener Grad von Desorientierung erreicht, der bezeichnend ist für die Zeit des Übergangs vom Tag zur Nacht. Es ist das Zwielicht, das uns verunsichert und daran zweifeln lässt, dass das, was wir zu sehen glauben, auch das ist, was wir eben

the most profound usefulness of the Catholic priest has “always been to be a divine ear, a discreet fountain, a grave for secrets.”[9] The confessional challenges those people gifted with a vivid imagination, is like a machine for generating charged, often highly erotic images, a place for the almost obligatory coupling of eroticism and sexuality with the concept of guilt, a “*vicariate of the senses.*—‘One also has the eyes to hear,' said an old confessional priest who grew deaf, ‘and in the country of the blind, the one with the biggest ears is king'.”[10]

Between Dog and Wolf

When the light slowly disappears and the shepherd is suddenly no longer certain whether he can still see his own dog prowling behind the herd, or whether it is perhaps already the wolf, then the degree of disorientation has been reached that is characteristic of the period of transition from day to night. It is the twilight that unsettles us and sows doubt about whether what we believe we can see is also what we were able to recognize clearly only a moment before. Definite clues are lost in this light; identity and difference can no longer be clearly differentiated. The indeterminateness of twilight often results in a loss of orientation, evokes a sense of oppression and anxiety, and gives birth to ominous fantastical shapes and creatures.

However, the twilight is not only the phase of departure from the day and transition into night, with all its fears—it is also the time of peace and contemplation. A moment of melancholy is often inherent to it. This is in turn a stepchild of art and a loyal companion of many artists. Many of Karin Kneffel's paintings are saturated with all of this and are nonetheless more than this. She virtually dives into the atmosphere of this special twilight, seeks and finds mysterious worlds and stories in this intermediate realm. Thus, with the house paintings (fig. pp. 127 and 130), for example, we find ourselves right in the middle of this cloudy, indefinite, intermediate realm, in a light that tinges things idiosyncratically and joins much together that was

noch klar erkennen konnten. Sichere Anhaltspunkte gehen in diesem Licht verloren, Identität und Differenz sind nicht mehr klar zu trennen. Die Unbestimmtheit der Dämmerung führt nicht selten zum Verlust der Orientierung, evoziert Bedrücktheit und Bangnis und lässt bedrohliche Fantasiegestalten entstehen.
Doch die Dämmerung ist nicht nur die Phase des Abschieds vom Tag und des Übergangs in die angstbesetzte Nacht, sie ist auch die Zeit der Ruhe und der Einkehr. Vielfach schwingt in ihr ein Moment der Melancholie mit. Diese wiederum ist ein Stiefkind der Kunst und eine treue Weggefährtin vieler Künstler. Nicht wenige Bilder Karin Kneffels sind getränkt von alldem und dennoch mehr als dies. Sie taucht geradezu in die Atmosphäre dieses speziellen Zwielichts ein, sucht und findet im Zwischenreich rätselhafte Welten und Geschichten. So sind wir beispielsweise bei den Hausbildern (Abb. S. 127 und 130) mittendrin in jenem wolkigen, unbestimmbaren Zwischenreich, in einem Licht, das die Dinge eigentümlich tönt und vieles miteinander verbindet, was eben noch getrennt war. Im letzten Abendlicht, in der spärlichen Beleuchtung, mit der Blässe der Gegenstände, dem Mangel an Farbkontrasten allein ist dieses Traumreich jedoch nicht ausreichend beschrieben. Es braucht mehr, um das zu erzeugen, was wir mit dieser Vorstellung verbinden.
Dämmerung kann sich heranwälzen, man kann in sie hineintreten, sie kann einen verschlingen – und schließlich ist man ganz von ihr umgeben, man ist selbst in der Dämmerung. Dann gewinnt sie den Charakter eines Mediums. Sie vermittelt unsere Beziehung zur Welt und lässt sie uns in besonderer Weise erscheinen. Es ist die Unbestimmtheit, die Ungegenständlichkeit, das Verschwinden von Differenzierungen, die dieses Weltverhältnis bestimmen. Mit dem Verschwinden der Differenzierungen und der Entgegenständlichung werden auch die Grenzen für die Sinne diffus, und Wahrnehmung wird reduziert auf ihr Erstes und Letztes: ein ahnungsvolles Spüren. Dämmerung muss man erfahren, um sie darstellen zu können (Abb. S. 50/51, 53, 64/65 und 112).
Viele Werke werden von einer wohltuenden Ambivalenz getragen. Sie vermitteln uns, was es bedeutet, wählen zu können und das Sowohl-als-auch dem Entweder-oder vorzuziehen. Durch

distinct a moment ago. However, the last light of the evening, the sparse illumination, the paleness of the objects, the lack of color contrasts alone are inadequate to describe this realm of dreams. More is needed to create that which we associate with this idea.
Twilight can waltz upon us, we can step into it, it can swallow us up—and we are then finally entirely surrounded by it, ourselves in the twilight. It then takes on the character of a medium. It conveys our relationship with the world and allows it to manifest itself to us in a unique way. It is the indeterminacy, the lack of concreteness, the disappearance of differentiations that define this relationship with the world. With the disappearance of differentiations and the de-objectification, the boundaries also become diffuse for the senses, and perception is reduced to its first and last: an apprehensive sensing. One must experience twilight in order to be able to represent it (fig.pp. 50/51, 53, 64/65 and 112).
Many works are borne by a beneficial ambivalence. They convey to us what it means to be able to choose and to prefer "as well as" to "either/or." They intensify attention through their ambiguity, through their game of deception, through their oscillation between reality, fiction, and pictorial reality. Sometimes they appear as sensually experienceable proofs of the significance of the sense for possibility that Robert Musil derives from the existence of the sense for reality. Like all people gifted with this sense, Karin Kneffel also wants to see the forest where those viewers who are only endowed with a mere sense for reality see only trees. The forest, however, Robert Musil wrote, is something that can only be expressed with difficulty, while trees mean so-and-so many solid cubic meters of a certain quality.
The work of Karin Kneffel celebrates the surface and nevertheless knows much about the darkest recesses of the eye. Its aesthetic tension, like its irritating and at the same time stimulating effect, originates from the friction between the real and the

ihre Mehrdeutigkeit, durch ihr Vexierspiel, durch ihr Oszillieren zwischen Realität, Fiktion und Bildwirklichkeit intensivieren sie die Aufmerksamkeit. Manchmal erscheinen sie wie sinnlich erfahrbare Belege für die Bedeutung des Möglichkeitssinns, den Robert Musil aus der Existenz des Wirklichkeitssinns ableitet. Kneffel will, wie alle mit diesem Sinn begabten Menschen, gleichsam den Wald, wo die mit dem bloßen Wirklichkeitssinn ausgestatteten Betrachter nur die Bäume sehen. Der Wald aber, schrieb Robert Musil, ist etwas schwer Ausdrückbares, wohingegen Bäume soundso viel Festmeter bestimmter Qualität bedeuten.

Die Malerei Karin Kneffels feiert die Oberfläche und weiß dennoch viel von den Untiefen des Auges. Ihre ästhetische Spannung wie auch ihre verstörende, gleichzeitig stimulierende Wirkung entsteht durch die Reibung zwischen Realem und Irrealem, zwischen Wirklichkeit und Fantasie. Und es bleibt stets ein Rest, der sich nicht reimt.

Diese Bilder haben den Vorteil, dass man sie wie nie ganz zu lösende Probleme mit sich herumträgt, als sinnliche Erinnerung an etwas, was man noch nicht geklärt hat. Sie verengen die ästhetische Erfahrung nicht, sondern erweitern ihre Möglichkeiten. Max Ernst, den der surrealistische Schriftsteller René Crevel einen „Zauberer der kaum spürbaren Verrückungen“ [11] genannt hat, hätte seine helle Freude an ihnen gehabt.

1 <https://de.wikipedia.org/wiki/Angelus_Novus> [14.2.2022].

2 Eigentlich: „[…] denn da ist keine Stelle, // die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.“

Rilke, Rainer Maria: „Archaïscher Torso Apollos“, in: ders.: *Die schönsten Gedichte*, Berlin 2011, S. 82.

3 Baecker, Dirk, und Alexander Kluge, *Vom Nutzen ungelöster Probleme*, Berlin 2003, S. 97.

4 Borges, Jorge Luis: „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“, in: ders.: *Werke in 20 Bänden*, Bd. 5, Fiktionen: Erzählungen 1939–1944, Frankfurt am Main 2004, S. 21.

5 Ebd., S. 23.

6 Ebd., S. 24.

7 Wagner, Thomas: „Das Bild trägt uns, soweit wir sehen können. Karin Kneffels Malerei und ihre Spiele mit Sein und Schein“, in: Ausst.-Kat. *Karin Kneffel. Haus am Stadtrand*, hrsg. von Martin Hentschel, Kunstmuseen Krefeld / Museum Haus Esters, Krefeld 2009, S. 74.

8 Cornwell, John: *Die Beichte. Eine dunkle Geschichte*, Berlin 2014, S. 82.

9 Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft*, Werke in drei Bänden, hrsg. von Karl Schlechta, München 1982, (358) S. 231.

10 Ebd., (223) S. 152.

11 Zitiert nach: „Max Ernst. Notizen für eine Biografie“, in: Ausst.-Kat. *Max Ernst – Retrospektive*, hrsg. von Werner Spies, Haus der Kunst, München, Nationalgalerie Berlin, München 1979, S. 202.

unreal, between reality and the imagination. And there is always something left over that does not rhyme.

These paintings have the advantage that one carries them around like problems that can never be solved entirely, as a sensual reminder of something one has not yet clarified. They do not narrow the aesthetic experience, but instead expand its possibilities. Max Ernst, whom the Surrealist author René Crevel called a “magician of barely noticeable displacements,” [11] would have taken immense pleasure in them.

1 <https://de.wikipedia.org/wiki/Angelus_Novus> [14 February 2022].

2 Actually: “[…] for there is no place, // that does not see you. You must change your life.” Rilke, Rainer Maria, “Archaïscher Torso Apollos”, in: ibid., *Die schönsten Gedichte* (Berlin, 2011), p. 82.

3 Baecker, Dirk, and Alexander Kluge, *Vom Nutzen ungelöster Probleme* (Berlin, 2003), p. 97.

4 Borges, Jorge Luis, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, in ibid., *Werke in 20 Bänden*, vol. 5, Fiktionen: Erzählungen 1939–1944 (Frankfurt am Main, 2004), p. 21 (translated).

5 Ibid., p. 23.

6 Ibid., p. 24.

7 Wagner, Thomas, “Das Bild trägt uns, soweit wir sehen können. Karin Kneffels Malerei und ihre Spiele mit Sein und Schein”, in *Karin Kneffel. Haus am Stadtrand*, ed. Martin Hentschel, exhib. cat. Kunstmuseen Krefeld / Museum Haus Esters (Krefeld, 2009), p. 74.

8 Cornwell, John, *Die Beichte. Eine dunkle Geschichte* (Berlin, 2014), p. 82.

9 Nietzsche, Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft*, works in three volumes, ed. Karl Schlechta (Munich, 1982), (358) p. 231.

10 Ibid., (223) p. 152.

11 Cited from “Max Ernst. Notizen für eine Biografie”, in *Max Ernst – Retrospektive*, ed. Werner Spies, exhib. cat. Haus der Kunst, Munich, Nationalgalerie Berlin (Munich, 1979), p. 202.