WOLFGANG ULLRICH

Ontologisches Neuland

Ontological Terra Incognita

Drei Bilder

Im Jahr 2014 malte Karin Kneffel drei Bilder eines kleinen Außenbereichs des Barcelona-Pavillons, den Mies van der Rohe als Beitrag des Deutschen Reichs zur Weltausstellung 1929 entworfen hatte und der in den 1980er-Jahren am ursprünglichen Ort neu errichtet wurde (Abb. S. 95–97). Das prägende Element dieser mit Mauern nach außen abgegrenzten Ecke, Gegenpol zur rechtwinkligen Architektur, ist eine Bronzeskulptur von Georg Kolbe, die in einem flachen, mit schwarzen Glasplatten ausgekleideten Wasserbecken steht. Die Skulptur – eine leicht überlebensgroße unbekleidete Frauenfigur – bildet auch das Zentrum von Kneffels Serie. Doch selbst wer kunsthistorisch versiert ist und schon viel gesehen hat, wird von den drei Gemälden (wie von vielen anderen Werken Kneffels) überrascht und ziemlich herausgefordert, um überhaupt zu verstehen, was genau auf den Bildern dargestellt ist.

Dass dafür auch Bildung nötig ist, zumal Kneffel ihren Bildern keine Titel gibt, die Informationen über ihre Sujets nennen, stellt dabei noch die geringste Hürde dar – und befreit zugleich nicht von den anspruchsvolleren Dimensionen des Rezeptionsprozesses. Denn selbst wenn man den Barcelona-Pavillon als Thema identifiziert, ist noch längst nicht sicher, was man eigentlich sieht. So lässt sich etwa rätseln, warum die Figur auf einem der drei Gemälde eine andere Körperhaltung hat als beim historischen Vorbild. Immerhin kann man aber auch das noch halbwegs leicht herausfinden, ist doch in Texten über den Barcelona-Pavillon nachzulesen, dass Kolbe ursprünglich mit zwei Figuren, nämlich den als Pendant konzipierten Allegorien *Morgen* und *Abend* vertreten sein wollte, Mies van der Rohe dann aber – sei es wegen der eleganteren Haltung oder wegen des avantgardekonformeren Titels – nur erstere aufstellte. Karin Kneffel revidiert diese Entscheidung, indem sie auf einem ihrer Gemälde *Morgen* durch *Abend* ersetzt.

Three Paintings

In 2014, Karin Kneffel painted three paintings of a small outdoor area of the Barcelona Pavilion, which Mies van der Rohe had designed as a contribution of the German Empire to the World Exhibition of 1929, and which was erected again at the original site in the 1980s (fig. pp. 95–97). The defining element of this corner, delimited outwards with walls, is an antithesis to the right-angled architecture: a bronze sculpture by Georg Kolbe, which stands in a flat water basin lined with black glass plates. The sculpture, a slightly more than life-sized, nude female figure, is also at the center of Kneffel's series. However, even those versed in art history who have already seen much will be surprised by the three paintings (like by many of Kneffel's works) and quite challenged to understand at all what exactly is represented in the paintings.

That education is necessary for this, especially considering that Kneffel does not give her paintings titles that provide information about her subjects, is in fact only the smallest hurdle—and at the same time does not liberate from the more sophisticated dimensions of the reception process. This is because, even when one identifies the Barcelona Pavilion as the theme, it is still not at all certain what one is actually seeing. One can thus, for example, puzzle as to why the figure in one of the three paintings has a posture different to that of the historical model. It is at least relatively easy to find this out, and it can be read in texts about the Barcelona Pavilion that Kolbe originally hoped to be represented with two figures, namely the allegories *Dawn* and *Evening*, conceived of as companion pieces, but Mies van der Rohe then only installed the former, whether due to the more elegant posture or because of the title, which seemed to better capture the avantgarde mood. Karin Kneffel reverses this decision by replacing *Dawn* with *Evening* in her painting.

Doch wenn auch das geklärt ist, helfen Nachschlagewerke oder andere Quellen nicht mehr weiter. Nun liegt alles daran, wie genau man hinschaut – wie viel Geduld und analytisches Geschick man mitbringt. Denn statt den kunsthistorisch bedeutsamen Ort einfach nur abzubilden, macht Kneffel ihn auf jedem der drei Bilder zum Schauplatz eines Geschehens voller Indizien und Spuren. Bei der *Abend*-Version blickt man durch eine leicht beschlagene Fensterscheibe auf die Skulptur und ihr Ambiente (Abb. S. 97). Sie ist aber nicht nur wegen der dadurch entstehenden Unschärfe lediglich undeutlich zu erfassen, sondern auch weil es – passend zu ihrem Titel – dunkel ist; allein aus dem Gebäudeinneren fällt etwas Licht auf die Szene, gerade ausreichend, dass die Skulptur einen Schatten auf die Wand hinter ihr wirft. Er ist zum Teil verdeckt von einer anderen figürlichen Erscheinung: von einem Strichmännchen, das auf das beschlagene Fenster gezeichnet wurde. Mit ausgestreckten und erhobenen Armen und einem nach unten hin geöffneten Kreisbogen als Mund in einem emojihaft simplen Gesicht wirkt dieses Männchen trotzig. Es stellt sich protestierend in den Weg und stört die freie Sicht.

Mit Strichzeichnung, Skulptur und Schatten staffelt Kneffel also drei Figuren von jeweils anderem Realitätsgrad im Bildraum direkt hintereinander. Da eine der Figuren nur auf einer Glasfläche entsteht (als wäre sie im Nu wegzuwischen) und eine andere gänzlich ungreifbar ist, verdecken sie nicht, was hinter ihnen liegt, sondern legen sich als zusätzliche Schicht davor. Dieselbe Bildfläche ist damit simultan mehrfach besetzt, und eben das macht es so schwierig, zu verstehen, was genau

However, once this has been clarified, not even reference works or other sources offer any further assistance. Now it all depends upon how closely one looks—how much patience and analytical prowess one is able and willing to invest. This is because, instead of simply reproducing the site of art historical significance, Kneffel makes it the setting for an occurrence in each of the three paintings, imbued with evidence and clues. In the case of the *Evening* version, one looks through a slightly steamed-up windowpane at the sculpture and its ambience (fig. p. 97). However, it can only be seen vaguely, not only due to the resulting blurring, but also because, in keeping with its title, it is dark; some light only falls upon the scene from the interior of the building, just enough for the sculpture to cast a shadow on the wall behind it. It is partly concealed by another figural manifestation: a stick man drawn on the fogged-over window. With extended and raised arms and a circular arc opening downward as a mouth in an emoji-like, simple face, this little man appears defiant. He locks the path and impairs a clear view in protest.

With line drawing, sculpture, and shadow, Kneffel thus staggers three figures from the respective other degree of reality directly behind one another in the pictorial space. Because one of the figures is only reproduced on a glass surface (as if it could be wiped away in an instant) and another is completely intangible, they do not conceal what is behind them, but instead position themselves in front, as an addition layer. The same image area is thus occupied multiple times, and it is precisely this that makes it so difficult to understand what exactly one is seeing. How should one even interpret it? Is the stick man perhaps a

man sieht. Und wie ist es erst zu deuten? Ist das Strichmännchen vielleicht eine Variante von Signatur? Drückt Karin Kneffel damit ihren Unmut darüber aus, dass Mies van der Rohe die Skulptur *Abend* nicht auf dem Gelände seines Pavillons haben wollte? Betreibt sie zusätzlich eine gewitzte Form von Understatement, da sie, die virtuose Malerin, sich mit einer so naiv-unbeholfenen Strichfigur darstellt?

Aber vielleicht stammt die Strichzeichnung ja auch von Kindern, die sich beim Besuch des kühl-modernistischen Ortes langweilen und dies ihren Eltern signalisieren wollen. Oder muss, kann, soll man sich als Betrachter des Gemäldes gar selbst als Urheber der Fensterkritzelei fühlen? Steht man denn nicht direkt an der Scheibe? Und ist die Figur nicht noch ganz frisch? Sonst wäre die Scheibe ja neu beschlagen, oder es liefe Kondenswasser über die freigelegten Stellen. (Das ist nur bei den Augen der Figur der Fall und sieht so aus, als würde sie weinen, was die negativen Emotionen, die sie ausstrahlt, noch verstärkt.) Ist das Strichmännchen also als ein missliebiger Kommentar gegenüber dem Pavillon oder auch gegenüber dem Gemälde zu verstehen? Bezieht die Künstlerin die Betrachtenden auf diese Weise in ihr Bild ein, suggeriert, sie könnten es jederzeit verändern? Imaginiert sie damit gar eine ikonoklastische Geste? Oder soll die Figur – noch weiter gedacht – eine apotropäische Funktion erfüllen und also ähnlich wie einst eine Fratze oder ein als Ungeheuer gestalteter Wasserspeier auf einer mittelalterlichen Kathedrale böse Geister vom Bild oder vom Pavillon fernhalten?

Bei einem anderen Bild derselben Serie sind Spuren auf dem beschlagenen Fenster so angelegt, dass man sie kaum der Künstlerin, aber sowohl Besuchern des Pavillons als wiederum auch Rezipienten des Gemäldes zuschreiben kann (Abb. S. 96). Es handelt sich um gröbere, etwas ungeduldige Wischbewegungen, wie sie gerne mit dem Handballen vollzogen werden, um doch noch durch eine Scheibe blicken zu können. In die-

kind of signature? Is Karin Kneffel in this way expressing her dissatisfaction that Mies van der Rohe did not want the *Evening* sculpture on the grounds of his pavilion? Is she also pursuing a cunning form of understatement, in that she, the virtuosic painter, represents herself with such a naive and ungainly stick figure?

Perhaps the line drawing actually originates from children who were bored during their visit to the rather stiff, modernist place and wanted to signal this to their parents. Or must, can, should one, as a viewer of the painting, even see oneself as the creator of the doodle on the window? Isn't one standing directly in front of the pane? And doesn't the figure still seem to be very fresh? Would not the pane otherwise have steamed up again, or would not condensation be running down the bare surface? (This is only the case with the eyes of the figure, which thus looks as if it were crying, which further intensifies the negative emotions it radiates.) Should the stick man thus be understood as an unfavorable commentary about the pavilion or even the painting? Is the artist integrating viewers into her painting in this way, suggesting that they could change it at any time? Is she even imagining an iconoclastic gesture with it? Or, pursuing this further, should the figure fulfil an apotropaic function and thus, similar to a grotesque face or a waterspout designed as a monster on a medieval cathedral, keep evil spirits away from the painting or from the pavilion?

In another painting of the same series, traces are created on the steamed-up window such that one can hardly ascribe them to the artist, but both to the visitors of the pavilion and in turn to the recipients of the painting (fig. p. 96). These are coarser, somewhat impatient wiping movements, as are often made with the balls of the hand to allow seeing through a pane. In this case, the result is that the otherwise only vaguely recognizable Kolbe sculpture becomes sufficiently visible, especially since it is in turn quite dark. However, there is also something voyeuristic

sem Fall wird damit erreicht, dass die sonst nur verschwommen erkennbare Kolbe-Skulptur hinreichend sichtbar wird, zumal es wiederum ziemlich dunkel ist. Allerdings hat es auch etwas Voyeurhaftes, gerade eine nackte Frau „freizurubbeln", und vielleicht hat die Person es weniger aus Liebe zur Kunst denn aus der vagen Hoffnung getan, es möge eine echte Nackte hinter der Scheibe sichtbar werden. Das erotische Begehren scheint auch noch nicht erloschen, nimmt Kolbes Bronzefigur doch auf einmal eine leichte Färbung von Inkarnat an, wird also zu Fleisch. Und fällt auf ihre Oberschenkel am meisten Licht, so dürften ihre grazil erhobenen Arme und die leicht eingeknickten Knie erst recht sexuelle Fantasien wecken.

Das dritte Gemälde der Serie wird diesbezüglich expliziter (Abb. S. 95). Diesmal sitzt ein jüngerer Mann mit Hut und Koffer – offenbar ein Tourist – am Bildrand und ist damit beschäftigt, Kolbes *Morgen* abzuzeichnen, wobei er sich, wie ein Blick auf seinen Zeichenblock zeigt, gerade für die weiblichen Formen der Skulptur interessiert. Sie hat nun noch etwas mehr Farbe bekommen, ja es scheint, als ereigne sich ein pygmalionhafter Moment und das Werk des Bildhauers werde lebendig. Auch sonst kippt alles auf dem Bild ins Surreale. Wie weit darf man seinen Augen noch trauen? Ist da nicht wieder eine Fratze auf die Scheibe gemalt? Doch werden Teile davon wie auch andere Partien des Bildes von grellen Lichtspots – Spiegelungen einer Beleuchtung des Innenraums – überstrahlt. Sie lösen den Bildraum weitgehend auf, in dem plötzlich zudem Elemente auftauchen, die sich noch schlechter lokalisieren und identifizieren lassen und mit der Maserung des Travertins der Mauern interferieren. Sind es Spiegelungen, Projektionen – oder nur Fantasien? Ist da oben rechts etwa wirklich ein Kopf mit großen Augen und einer großen dreieckigen Nase?

in "rubbing free" a naked woman, and perhaps the person did it less out of love for art than with the vague hope that a real naked woman might become visible behind the pane. Indeed, the erotic desire does not appear to have been extinguished yet, as Kolbe's bronze figure suddenly adopts a slight coloring of flesh tone, thus becoming flesh. And while the most light falls on her thighs, it is above all her gracefully raised arms and the slightly bent knee that arouse sexual fantasies.

The third painting is even more explicit in this regard (fig. p. 95). This time, a young man with hat and suitcase, obviously a tourist, sits at the edge of the painting and is drawing Kolbe's *Dawn*. He is especially interested in the feminine forms of the sculpture, as a glance at his drawing pad shows. She now has a little more color, in fact, a Pygmalion-like moment seems to be taking place, with the work of the sculptor coming to life. Everything else in the painting also drifts into the surreal. To what extent can one still trust one's eyes? Isn't that another grimace drawn on the pane? However, parts of it, like other parts of the painting, are outshone by glaring spots of light—reflections of the illumination from the interior. They largely dissolve the pictorial space, in which elements suddenly also emerge that are even more difficult to localize and identify, and that interfere with the texture of the travertine of the walls. Are these reflections, projections,—or only fantasies? Is there really a head with big eyes and a triangular nose up there to the top right?

Schatten, Spiegel, Fenster

Mag die Geschichte der Kunst voll von illusionistischen Superlativen und Trompe-l'œil-Effekten sein, mag sie aus zahllosen Chimären und anderen Fantasien bestehen, so dürfte sich das alles kaum einmal so verdichten wie auf Gemälden Karin Kneffels. Dass sie an derselben Stelle eines Bildes ein Objekt, ein Fenster, eine Spiegelung und einen Lichtreflex malen kann, ja dass sie so viele Spielarten von Bildhaftigkeit parallel und in immer neuer Kombination in Szene setzt, führt aber nicht nur zu einer Vermehrung von Sichtbarem, das alles gleichzeitig in Erscheinung tritt, sich Konkurrenz macht und die Betrachtenden an die Grenzen ihrer Möglichkeiten bringt, sondern vergegenwärtigt zugleich diverse Topoi über die Entstehung der Kunst und den Charakter von Bildern.

Um nur die drei wichtigsten kurz zu erwähnen: Plinius notierte im 1. Jahrhundert die Anekdote, die bildende Kunst sei dadurch entstanden, dass eine junge Korintherin, die von ihrem Geliebten Abschied nehmen musste, den Schatten nachgezeichnet habe, den sein Gesicht auf eine Wand geworfen hatte.[1] So konnte sie sein Profil bewahren und ihn vergegenwärtigen, solange er abwesend war. Ausgehend von dieser Anekdote erklärte man nicht nur Schatten zu den ersten und zu natürlichen Bildern und legitimierte ganze Gattungen wie den Scherenschnitt oder die Grisaille-Malerei, sondern es ließ sich vor allem auch die Memorialfunktion von Bildern stärken. Sie können selbst etwas Vergangenes festhalten, etwas, das es nicht mehr gibt, kann auf ihnen genauso wirklich erscheinen wie etwas real Anwesendes. Auf Bildern ist alles Gegenwart und alles Erinnerung. Genauso lassen sich Bilder als Spiegel deuten. Schon Platon stellte im 4. Jahrhundert vor Christus diesen Vergleich an,

Shadows, Mirrors, Windows

While the history of art may be full of illusionistic superlatives and trompe l'œil effects, and may consist of countless chimeras and other fantasies, one will hardly find all that condensed to such an extent as in the paintings of Karin Kneffel. However, even though she can paint an object, a window, a reflection, and a light reflection at the same place in a painting, even though she stages so many varieties of pictoriality in parallel and in ever-new combinations, she does not aim simply at increasing that which is visible by making everything appear simultaneously, compete with one another, and by impelling viewers to acknowledge the limits of their possibilities—instead, at the same time she brings to mind diverse tropes revolving around the origination of art and the character of images.

Here, only the three most important will be briefly mentioned: In the first century AD, Pliny noted the anecdote that the visual arts originated when a young Corinthian who had to part from her lover traced the shadow cast on a wall by his face.[1] In this way she was able to preserve his profile and envision him as long as he was absent. Taking this anecdote as a starting point, not only were shadows declared to be the first and natural images, and legitimized entire genres such as paper cutting or grisaille painting, but especially the memorial function of images could be reinforced. They can themselves capture something that has passed. Something that no longer exists can appear just as real in them as something truly present. Everything is present and everything is memory in images.

wollte damit aber nicht Bewunderung darüber signalisieren, dass Bilder die Welt wahrheitsgetreu verdoppeln können, sondern verlieh im Gegenteil seiner Missbilligung Ausdruck, dass man von ihnen getäuscht werde.[2] Gerade weil auf Bildern alles echt aussieht, kann man ihnen zum Vorwurf machen, dass das, was sie abbilden, nicht zu greifen und nicht zu benutzen ist, also gar nicht richtig existiert. Daher ist Malerei für Platon Lüge, ist Fake und nicht Fiktion und steht auf niederster Seinsstufe. Genauso lässt sich die Spiegel-Metapher jedoch einsetzen, um Maler und Malerinnen dafür zu preisen, sie könnten wie ein Spiegel alles abbilden, würden es dabei aber zugleich von seiner irdischen Materialität befreien, ihm Leichtigkeit und Transzendenz verleihen und so – im Gegenteil – gerade auf eine höhere Seinsstufe heben. Oder kann das Bild eines beliebigen Gegenstands nicht viel edler, verheißungsvoller, beglückender sein als dieser selbst?

Seit dem 15. Jahrhundert und dank Leon Alberti ist es ferner beliebt geworden, Bilder als Fenster aufzufassen.[3] Damit lässt sich würdigen, dass sie Ausblicke auf beliebige Welten öffnen, ja immer schon über den Standpunkt derer hinausreichen, die sie betrachten. Als Rezipient ist man gerade nicht Teil der Welt, die sie zeigen – was Sehnsucht wecken, aber auch als Entlastung empfunden werden kann. In jedem Fall lässt sich als Fenster verstandenen Bildern mit Schaulust begegnen.

Karin Kneffel gelingt es, in ihren Gemälden die unterschiedlichen – meist getrennt voneinander verhandelten – Traditionen des Verständnisses von Bildern gleichermaßen aufzunehmen und in einer bisher ungeahnten Virtuosität miteinander zu verbinden. Bei ihr bestehen Bilder nicht nur aus Schatten, Spiegelungen und Fenstern, sondern in ihnen kommen auch Eigenschaften zusammen, die den verschiedenen Bildbegriffen entsprechen. So ist in Kneffels Malerei oft nicht zu bestimmen,

Images can also be interpreted as mirrors in precisely this way. Plato already made this comparison in the fourth century BC but did not intend to signal admiration for the fact that images can faithfully reproduce the world. He was instead expressing his disapproval that one is deceived by them.[2] Particularly because everything looks real in images, one can reproach them insofar as what they visualize is intangible and has no utility, and thus does not really even exist at all. Therefore, painting is a lie for Plato, is fake and not fiction, and is at the lowest state of being. However, the mirror metaphor can also be applied to praise painters for being able to visualize everything like in a mirror, but at the same time liberate it from its earthly materiality, lend it lightness and transcendence, and thus, in contrast, elevate it to a higher level of being. Or can the image of an arbitrary object not be much nobler, more auspicious, more exhilarating than the object itself?

Since the fifteenth century, and thanks to Leon Battista Alberti, it has also been popular to interpret paintings as windows.[3] This makes it possible to appreciate that they open up views to worlds of any kind, in fact always extend beyond the standpoint they consider. For this reason, as a recipient, one is not part of the world they show—which can arouse longing, but also evoke a sense of relief. In any case, images understood as windows can be encountered with curiosity.

Karin Kneffel is equally successful in both including the different traditions of the understanding of images, usually negotiated separately from one another, in her paintings and linking them with one another with unprecedented virtuosity. She not only creates images from shadows, reflections, and windows, but also brings together properties that correspond with the various image concepts. Thus, it is often not possible in Kneffel's painting to determine what has long since passed and what visualizes a current state, in fact, in what time one finds oneself. Her subjects also appear slightly more immaterial than usual,

was längst vergangen ist und was einen aktuellen Zustand abbildet, ja in welcher Zeit man sich befindet. Zudem erscheinen ihre Sujets ein wenig immaterieller als üblich, wie eine Fata Morgana und große Illusion, sich in all den Spiegelungen und Projektionen vervielfältigend und verflüchtigend. Und schließlich blickt man auf sie wie auf Dinge einer anderen Welt, erlebt sie als etwas Fernes, so nah man auch vor ihnen stehen mag. In der Summe ereignet sich Bildlichkeit auf Kneffels Gemälden also vielschichtig, auf geradezu undurchschaubare Weise. Sie changieren zwischen Auflösung und Steigerung gewohnter Erscheinungsweisen; in ihnen entsteht ontologisches Neuland.

Der Spuk der Moderne

Dabei sind Kneffels Themen – nicht nur bei der Serie zum Barcelona-Pavillon – immer wieder Orte der westlichen Moderne. In einzelnen Serien und Gemälden beschäftigt sie sich mit Haus Esters und Haus Lange in Krefeld oder mit einem von Bruno Taut geplanten Wohnhaus in Istanbul, aber auch mit Museumsräumen, in denen Kunst des 20. Jahrhunderts zu sehen ist, sei es in der Staatsgalerie Stuttgart, im Frankfurter Städel, in der Berliner Nationalgalerie oder im Lehmbruck Museum in Duisburg. Und da Kneffel ihre Gemälde mit umso mehr Arten von Bildlichkeit aufgeladen und jenes ontologische Neuland umso sorgfältiger ausgearbeitet hat, je intensiver sie sich seit den Nullerjahren mit der Kunstgeschichte der Klassischen Moderne befasst hat, liegt es auch nahe, zwischen beidem einen Zusammenhang zu sehen. Man darf also mutmaßen, dass sich der Charakter ihrer Malerei bei anderen Sujets anders entwickelt hätte und dass dieser einiges über ihr Verhältnis zur – und ihr Verständnis von – Moderne verrät.

like a Fata Morgana and a grand illusion, multiplying and evaporating in all the reflections and projections. Ultimately, one looks upon them like at things from another world, experiences them as something remote, no matter how close one might be standing to them. Taken as a whole, imagery in Kneffel's paintings thus occurs complexly, in a virtually impenetrable manner. Her images oscillate between the dissolution and the enhancement of familiar modes of appearance; ontological terra incognita originates in them.

The Ghost of Modernity

In the process, Karin Kneffel repeatedly addresses locations of Western modernity, not only with the series on the Barcelona Pavilion. In individual series and paintings, she occupies herself with Haus Esters and Haus Lange in Krefeld, or with a residential building in Istanbul planned by Bruno Taut, but also with museum spaces in which art of the twentieth century can be seen, whether in the Staatsgalerie Stuttgart, in the Städel Museum in Frankfurt, in the Nationalgalerie in Berlin, or in the Lehmbruck Museum in Duisburg. And because Kneffel has charged her paintings with a myriad of types of pictoriality and has elaborated this ontological terra incognita with all the more care, the more intensely she has occupied herself with the history of modern art since the 2000s, seeing a connection between both lies close at hand. One might thus conjecture that the character of her painting might have developed differently with other subjects and that this reveals quite a bit about her relationship with, and her understanding of modernity.

Dank der vielfältigen Brechungen und Überlagerungen und wegen der dadurch entstehenden Verfremdungen erscheinen die Räume, Skulpturen und Gemälde auf Karin Kneffels Bildern wie verhext oder verzaubert. Es ist, als würde es in ihnen spuken. Dass es oft dunkel ist, dann aber plötzlich irgendwo ein Licht auftaucht, verstärkt diesen Eindruck, ebenso wie jede Unklarheit darüber, ob eine Figur ein Mensch oder eine Skulptur ist, ob sich etwas vor oder hinter einer Glasscheibe abspielt, ob es sich bei einem Phänomen um eine Spiegelung oder eine Projektion handelt oder von was für einer Lichtquelle ein Schatten herrührt. Eine derart verwunschen-unheimliche Atmosphäre kennt man sonst vor allem aus Erzählungen und Filmen von alten Schlössern, in denen Untote oder Geister ihr Unwesen treiben.

Ist die Moderne also ein Spuk? Sind ihre Orte gar nicht nüchtern, nicht die oft propagierten White Cubes, sondern im Gegenteil Räume voll unerlöster Objekte und Beziehungen? Und malt Karin Kneffel deshalb apotropäische Fratzen auf die Fenster dieser Orte, weil sie unheilvolle Mächte der Avantgarden bannen will? Zumindest entsteht auf ihren Gemälden ein ganz anderes Bild der Moderne, als deren Protagonisten es selbst vermittelt hatten. Und den berühmt gewordenen Satz des Kurators Roger M. Buergel, wonach „die Moderne unsere Antike" sei, mit dem er die von ihm verantwortete *documenta 12* im Jahr 2007 erläuterte, hört man auf einmal mit einem düsteren Unterton.[4] Ist die Moderne vielleicht nicht deshalb nach wie vor so präsent in vielen zeitgenössischen Œuvres, weil sie als das strahlende Vorbild, als geradezu allgemeingültiger, unüberholbarer Maßstab fungiert, sondern weil sie zum Wiedergänger mutiert ist und sich als solcher in vielfältigster Gestalt in die Werke heutiger Künstler und Künstlerinnen einschleicht, ja zur Obsession geworden ist?

Man täte Karin Kneffel gewiss Unrecht, unterstellte man ihr, sie wollte in ihren Gemälden Geistergeschichten erzählen, aber vermutlich kommt man den Bildern näher, wenn man darin

Thanks to the diverse refractions and superimpositions and due to the disassociations resulting from these, the spaces, sculptures, and paintings in Karin Kneffel's paintings appear as if bewitched or enchanted. It is as if they were haunted. Because it is often dark, but then a light suddenly appears somewhere, this impression is intensified, as is any uncertainty as to whether a figure is a human being or a sculpture, whether something is taking place in front of or behind a glass pane, whether a phenomenon is a reflection or a projection, or from what kind of light source a shadow originates. One is otherwise primarily familiar with such an enchanted and mysterious atmosphere from stories and films about old castles haunted by the living dead or ghosts.

Is modernity thus a ghost? Are its locations not level-headed at all, not the oft propagated white cubes, but instead rooms full of unredeemed objects and relationships? And does Karin Kneffel therefore paint apotropaic grimaces on the windows of these places because she wants to exorcize the inauspicious forces of the avantgarde? In any case, an entirely different picture of modernity arises in her paintings than their protagonists conveyed themselves. One suddenly hears the now famous sentence of the curator Roger M. Buergel, according to which "modernity is our antiquity," with which he explained his *documenta 12* in 2007, with a sinister undertone.[4] Is it not that modernity perhaps is still so present in many contemporary oeuvres because it functions as the brilliant role model, as the almost universally valid, unsurpassable standard, but instead because it has mutated into a revenant and, as such, creeps into the works of present-day artists in the most varied forms, has even become an obsession?

Mahnungen, zumindest aber Reflexionen erkennt. Die Moderne einfach nur als Zeitalter heroischer Avantgarden zu feiern, erscheint der Künstlerin genauso falsch und einseitig wie die Meinung, man habe mit deren Ideen heute nichts mehr zu tun. Kneffel selbst nutzt ihre Freiheiten als Malerin, um – wie auf der *Abend*-Version der Pavillon-Bilder – historische Anordnungen zu verändern oder um – wie auf Bildern zum Haus Lange – Werke von Künstlerinnen in eine männlich dominierte Welt zu schmuggeln. Anderswo lässt sie Sammler ausrutschen und erlöst Putzfrauen aus Nebenrollen, versetzt also lange stabile Ordnungen in Unruhe. Doch ihre so anspruchsvolle Malerei, bei der alles immer wieder anders zum Bild wird und dadurch an Bestimmtheit verliert, verheißt, dass noch viel mehr Unruhe möglich ist. Es geht darum, diese Unruhe auszuhalten und selbst in sie hineinzugeraten – sich in den Sog des ontologischen Neulands ziehen zu lassen und unter dessen Bedingungen neu über die Moderne nachzudenken.

1 Vgl. Plinius: *Naturalis historia*, Buch XXXV/151.
2 Vgl. Platon: *Politeia*, 596d.
3 Vgl. Alberti, Leon: *De pictura*, Buch I/19.
4 „Genuss wie im Restaurant" – Roger M. Buergel im Gespräch mit Mathias Schreiber, Susanne Beyer und Ulrike Knöfel, in: *DER SPIEGEL*, Nr. 18, 25.04.2004.

It would certainly not be fair to Karin Kneffel to accuse her of wanting to tell ghost stories in her paintings, but one can probably approach the paintings more closely when one recognizes admonitions, or at least reflections in them. To simply celebrate modernity as an age of heroic avantgardes appears to be just as false and one-sided towards the artist as the opinion that we have nothing more to do with their ideas today. Kneffel herself uses her freedoms as a painter, like in the *Evening* version of the Pavilion paintings, to change historical sets of rules, or, like in paintings for the Haus Lange, to smuggle works by female artists into a male-dominated world. In other places, she allows collectors to slip and redeems cleaning ladies from supporting roles, thus upsetting long stable systems of order. However, her extremely ambitious painting, in which everything always once again differs from the image and thus loses specificity, promises that a great deal more unrest is still possible. The important thing is to endure this unrest and to get caught up in it oneself, to allow oneself to be drawn into the wake of this ontological terra incognita and reconsider modernity once again under these conditions.

1 See Pliny, *Naturalis historia*, book XXXV/151.
2 See Plato, *Politeia*, 596d.
3 See Alberti, Leon Battista, *De pictura*, book I/19.
4 "Genuss wie im Restaurant" – Roger M. Buergel in discussion with Mathias Schreiber, Susanne Beyer, and Ulrike Knöfel, in *DER SPIEGEL*, no. 18, 25 April 2004.