Face of a Woman, Head of a Child

Die Malerin Karin Kneffel zeigt in der Ausstellung *Face of a Woman, Head of a Child* erstmals überhaupt ihre eindrückliche Serie der Madonnenbilder (Kat. 34–35, 40–46, 50, 54). Immer aus einem Diptychon bestehend, kombiniert sie das Gesicht einer Muttergottesfigur mit dem Kopf des dazu gehörigen Christuskindes. Als Vorlagen dienen Kneffel spätgotische Skulpturen aus dem vorwiegend süd- und mitteleuropäischen Raum, die zwischen dem 15. und 16. Jahrhundert entstanden sind. Der englischsprachige, von ihr selbst gewählte Titel ist ein zentraler Ansatzpunkt, denn die Fokussierung auf das »Gesicht einer Frau« und auf den »Kopf eines Kindes« produziert vom Körper losgelöste Großaufnahmen, die bei Betrachter*innen unterschiedliche Affekte hervorrufen und überraschende Intimitäten zwischen Mutter und Kind aufzeigen.

Ohne die Zusatzinformation, dass Madonnen porträtiert wurden, wäre eine zweifelsfreie Einordnung nicht möglich, da sich Heiligenfiguren in der Regel nicht durch den Kopf, sondern durch Attribute identifizieren lassen. Jahrhundertelang galt in der universellen Bildsprache Europas eine Frauendarstellung mit Kind als Muttergottes mit Jesus. Ihre Darstellung war einer streng festgelegten Ikonographie unterworfen, bei der erst mit der Zeit eine leichte Veränderung weg von einer Steifheit hin zu einer Lebendigkeit und Kindlichkeit erfolgte. Durch Kneffels Fokus auf extreme Ausschnitte entfallen alle Attribute. Körper und Kleidung spielen keine Rolle mehr, nur noch die Ausschnitte der Gesichter und Köpfe der Dargestellten sind relevant – sowie ihre Interaktion untereinander.

Eine dialogische Beziehung zwischen Künstlerin und Dargestellten (eigentlich ein Wesenskern der Porträtmalerei) existiert hier nicht. Denn Kneffel malt keine realen Menschen, sondern die Idee zweier Personen: die Muttergottes und das Jesuskind. Die Vorlagen ihrer Bilder – die jeweiligen spätgotischen Skulpturen – sind für sie prinzipiell nebensächlich. Kneffel will keine museale Vermittlung betreiben, um auf kunsthistorische Vorbilder zu verweisen. Sie will auch keinen »edlen Wettstreit« zwischen Bild oder Skulptur aufzeigen. Vielmehr zitiert sie Historisches, das sie schließlich variiert und für eine heutige Lesart modernisiert. Kneffel zeigt keine realen Porträts, die die Endlichkeit menschlichen Daseins widerspiegeln. Sie präsentiert überirdische Porträts der Gottesmutter und des ewigen Kindes, deren Gesichter nie altern werden und in einem ewig-flüchtigen Zustand eingefroren sind.

Face of a Woman, Head of a Child

With the exhibition *Face of a Woman, Head of a Child*, the painter Karin Kneffel is presenting her impressive series of Madonna paintings (cats. 34–35, 40–46, 50, 54) to the public for the first time. Each diptych combines the face of a figure of the Mother of God with the head of the accompanying Christ Child. Kneffel's models are late Gothic sculptures, mainly from Southern and Central Europe, created between the fifteenth and sixteenth centuries. The title, which she chose herself, is a central point of departure, as the focus on the "face of a woman" and the "head of a child" produces close-ups detached from the body, which evoke different emotions in the viewer and reveal surprising intimacies between mother and child.

Without the additional information that the "sitters" were statues of the Madonna, an unambiguous classification would not be possible, as figures of saints are usually identified by their attributes rather than by their heads. For centuries, the common pictorial language of Europe was that a depiction of a woman with a child represented the Mother of God with the Child Jesus. Their depiction was subject to a strictly defined iconography, in which a slight change from stiffness to liveliness and childishness took place only over time. Kneffel's focus on extreme cropping eliminates all attributes. Body and clothing no longer play a role; only the cropping of the faces and heads of those portrayed – as well as their interaction with each other – are relevant.

A dialogical relationship between artist and sitter, which is actually an essential aspect of portrait painting, does not exist here. For Kneffel does not paint real people, but rather the idea of two persons: the Mother of God and the Child Jesus. The models for her paintings – the respective late Gothic sculptures – are in principle of secondary importance to her. Kneffel does not want to make a museum presentation in order to refer to art-historical models. Nor does she want to show a "noble rivalry" between painting and sculpture. Instead, she quotes historical material, which she ultimately varies

Dabei gelingt es Karin Kneffel, eine verblüffende Fülle an Individuen hervorzubringen, die nicht monumentalisiert und ihrer Funktion mit Zwang unterworfen sind. Durch die Fokussierung auf die Gesichter und Köpfe entfällt das Überirdische, und das Menschliche hält Einzug. Ihre Darstellungen transportieren unterschiedlichste Regungen, die mal berührend sind, mal belustigend, mal verschroben und manchmal sogar skurril. Die Paare interagieren durch unverhohlene und offensichtliche Parallelitäten miteinander. Sie blicken sich an, verströmen Liebe, Mutterstolz, Kindvertrauen, gegenseitige Zuversicht, Lebenslust, sogar prophetisches Leidwissen und viele weitere, meistens überwiegend positive Emotionen. Die psychologische Verfasstheit des einen Porträts ist immer eng an die des anderen gekoppelt. Für Betrachter*innen geradezu offenkundig ist die in allen Paaren durchgehend frappante Porträtähnlichkeit, die sie als zweifelsfrei familiär zusammengehörig auszeichnet. Die Serie ist immer in Diptychen angelegt, kein Kinderbild ist ohne das der Mutter zu denken – und umgekehrt. Hintergründe spielen keine Rolle, Kneffels Fokus liegt ausschließlich auf den Gesichtern, die bestimmte Empfindungen transportieren. Alle Mienen sind in ihrer Emotion und Aussage präzise aufeinander abgestimmt. Alle stellen starke Persönlichkeiten dar, die munter, gesund und wohlgenährt sind. Vor allem die Kinder weisen eine propere, wuchtige Kraft auf.

Impuls & Umsetzung Gesichter sind die wichtigsten Orientierungsgrößen im wechselseitigen Miteinander, über die der Mensch Zugang zu seinem Gegenüber erhält und soziale Kompetenz aufbaut. Kneffel lehnte es jahrelang ab, das klassische Porträt in ihr Œuvre aufzunehmen, das sie als zu psychologisch und zu persönlich empfand. Finden sich vereinzelte Menschen und Gesichter auf ihren frühen Werken, so sind diese meistens verfremdet und für eine bestimmte Botschaft adaptiert (siehe z. B. die Darstellung von Doris Day in Kat. 28, in die eine Hand mit einem Pinsel hineinragt, der das Antlitz der Schönen noch formt).

Den Impuls für ihre Madonnenporträts fand Kneffel schließlich, indem sie durch Kirchen flanierte und Skulpturen photographierte. Jahrelang konnte sie mit den tradierten Madonnen im kirchlichen Kontext nichts anfangen, wie sie freimütig bekannte. Erst in der durch das Coronavirus bedingten Isolation der letzten Jahre fand Kneffel die nötige Ruhe, um die Reihe mit Bedacht auszubauen und ihr eine individuelle Form und Aussage zu verleihen.

and modernises for a contemporary reading. The portraits Kneffel presents are not real portraits that reflect the finiteness of human existence, but supernatural portraits of the Mother of God and the eternal Child Jesus, whose faces will never age and are frozen in an ever-fleeting state.

In doing so, Karin Kneffel succeeds in creating portraits of an astonishing variety of individuals who are not monumentalised and forced into their function. By concentrating on the faces and heads, the supernatural aspect is omitted, and the human aspect is emphasised. Her images convey a wide range of emotions, sometimes touching, sometimes amusing, sometimes whimsical, sometimes even bizarre. The mothers and their children interact through blatant and obvious parallels. They look at each other, exude love, maternal pride, filial trust, mutual confidence, lust for life, even prophetic knowledge of suffering, and many other mostly positive emotions. The psychological constitution of one portrait is always closely linked to that of its counterpart. For the viewer, the striking resemblance between the portraits in all the pairs is thoroughly obvious and distinguishes them as undoubtedly belonging together as a family. The works in the series are always presented in the form of diptychs, and no portrait of a child can be imagined without that of the mother – and vice versa. Backgrounds play no role; Kneffel concentrates exclusively on the faces, which convey certain emotions. All the facial expressions are precisely coordinated in their emotion and statement. All portray strong personalities who are lively, healthy and well nourished. The children in particular display a real, powerful strength.

Impulse & Implementation Faces are the most important factors in interpersonal relationships, for its through faces that people gain access to their counterparts and build up social competence. For years, Kneffel refused to include the classical portrait in her oeuvre, considering it too psychological and too personal. Where isolated people and faces are found in her early works, they are usually alienated and adapted for a specific message (see, for

Karin Kneffels Einstieg in die Materie bildet stets die Photographie der Vorlage. Die Gesichter in den Fokus zu nehmen, erregte ihr Interesse. Die Photographie der Gesichter und Köpfe bildet somit ihre erste künstlerische Interaktion, die noch vor dem eigentlichen Malakt kommt. Dabei sei angemerkt, dass sich Kneffel nicht für Photographie an sich interessiert, um das Medium zu reflektieren, sondern dass sie diese als Hilfsmittel für die Komposition nutzt und sie wie eine Art zeitsparenden Skizzenblock einsetzt. Als Format zur Umsetzung des Malaktes wählt Kneffel das bislang in ihrem Œuvre eher negierte Mittelformat, da es sich zur Konzentration auf die Gesichter eignet. Kneffel ist eher für ihre winzig kleinen oder monumental großen Formate bekannt (z. B. die beiden sieben Meter und zehn Zentimeter langen Feuer- und Pfirsichbilder unter Kat. 4 und 5).

Wirkung & Wirklichkeit Ein Ziel ihrer Madonnenbilder ist, die Mutter und das Kind nicht in der immer gleichen christlichen Tradition der Malerei als Unbefleckte Empfängerin und Leidtragende (= Madonna) und als Erlöser und Hoffnungsträger (= Jesuskind) zu zeigen, sondern beide Figuren in einem gleichrangigen Verhältnis von Bestimmtheit und Unbestimmtheit wiederzugeben, in einer Art dialogischer Subjektivität. Kneffels Frauenbilder sind nicht auf ihre ausschließliche Mutterrolle reduziert, die Kinderbilder spiegeln keine klischeehaft putzigen Mangelwesen wider. Beide Dargestellten sind gleichrangige Personen, die auf Augenhöhe miteinander interagieren und ernst zu nehmende Gegenüber und Miteinander im Dialog sind.

Dabei nicht uninteressant zu erwähnen ist, dass Kneffel Projektionen und Interpretationen zeigt, im übertragenen Sinn also Bilder von Bildern von Bildern, nicht doppelte, sondern sogar dreifache Imaginationen, die einen Vergleich mit Platons »Höhlengleichnis« zulassen. In Kneffels Porträts wollen Betrachter*innen Wirklichkeit sehen, doch dargestellt sind nur die Spiegelungen, Abbilder und Ideen einer Realität, durch die man lediglich eine Vorstellung der Welt erhält – die schon zuvor eine Auslegung eines Bildhauers war und im Anschluss durch die Ausschnitthaftigkeit der Photographie und den Malakt eine weiterführende Interpretation der Künstlerin darstellt.

Eine Madonna springt aus der Serie heraus, da sie einer alternativen Herkunftsform unterliegt (Kat. 50): Ihre Vorlage bildet keine real existierende Skulptur, sondern wurde durch künstliche Intelligenz generiert. Karin Kneffel bat den Algorithmus eines Computersystems um das Idealbild einer Madonnendarstellung, aus der

example, the depiction of Doris Day in cat. 28, in which a hand with a brush is seen still painting the face of the beautiful woman).

Kneffel found the impulse for her portraits of the Madonna and Child by visiting churches and photographing the sculptures there. For years, she had little use for the traditional image of the Madonna in the ecclesiastical context, as she freely admits. It was only in the isolation of the last few years caused by the coronavirus pandemic that Kneffel found the necessary peace to carefully expand the series and give it an individual form and statement.

Karin Kneffel's starting point is always the photograph of the model. It is the concentration on the faces that arouses her interest. Photographing the faces and heads is thus her first artistic interaction, which precedes the actual act of painting. It should be noted that Kneffel is not interested in photography as such in order to reflect on the medium, but that she uses it as an aid to composition, as a kind of time-saving sketchbook. Kneffel has chosen the medium format, hitherto rather neglected in her oeuvre, as the format for implementing the act of painting, because it allows her to concentrate on the faces. Kneffel is better known for formats that are either tiny or monumental, such as the two fire and peach paintings (cats. 4 and 5), each 710 centimetres wide.

Effect & Reality One of the aims of Kneffel's Madonna paintings is to not always show the mother and the child in the always same Christian tradition of painting as the recipient of the Immaculate Conception and later mourner (= Madonna) and as the Redeemer and bearer of hope (= Child Jesus), but to render both figures in an equal relationship of definiteness and indefiniteness, in a kind of dialogical subjectivity. Her images of women are not reduced to their exclusive role as mothers, and the images of children do not reflect stereotypically cute deficient beings. Both "sitters" are persons of equal rank, interacting with each other on an equal footing, to be taken seriously as counterparts and fellow beings in dialogue.

sie im Anschluss das Gesicht extrahierte. Das Resultat ist geradezu karikaturesk. Die Gesichter beider muten für eine Skulptur übertrieben affektiert an, weisen angespannte Mundwinkel und gespitzte Lippen auf. Doch auch hier zeichnen physiognomische Parallelen wie die mandelförmig gebogenen Augen und die spitzen Nasen die Dargestellten als eindeutig familiär zusammengehörig aus. Dieses ungewöhnliche Paar reiht Kneffel bedenkenlos in die Reihe der anderen ein und beobachtet mit geradezu spitzbübischer Freude und Neugierde, ob Betrachter*innen der unterschiedliche Ursprung auffällt.

Familie Karin Kneffel geht noch einen Schritt weiter und reiht in die Serie der Madonnenbilder sogar Porträtgruppen ihrer eigenen Familie mit ein, wodurch ein zusätzlicher Mehrwert an Inhalt entsteht. Ein Doppelporträt zeigt ihr jüngeres Antlitz in Kombination mit dem Kinderkopf ihres Sohnes (Kat. 54). Dieser Vorlage, die in den 1990er-Jahren entstanden ist, aber erst jüngst auf die Leinwand umgesetzt wurde, setzt sie ein Duett von heute entgegen, das Doppelporträt ihrer Schwiegertochter mit dem Antlitz ihres Enkelkindes (Kat. 35). Die vorab genannten Parameter wiederholen sich auch hier: unter anderem die Familienähnlichkeit, das Zusammenspiel der Protagonist*innen, die Gleichrangigkeit ihrer Präsenz usw.

Josephsbilder In einem nachfolgenden Schritt ergänzt Kneffel einen feministisch nicht uninteressanten Aspekt: Sie fügt den Madonnen sogenannte Josephsbilder an, deren Vorlagen sie zum einen abermals in Skulpturen findet (Kat. 47), zum anderen ebenfalls in der eigenen Familie. Ihren nunmehr erwachsenen Sohn setzt sie in Beziehung zu dessen Kind, dem bereits zuvor genannten Enkelkind (Kat. 48). Fakt und Fiktion weisen eine stimmungsvolle Analogie auf, denn der schöne, reine und bärtige Joseph, den Kneffel in seiner stringenten Klarheit als skulpturale Vorlage in einer Kirche in Perugia (S. 66, Abb. A) gefunden hat, kommuniziert mit dem ebenso angelegten Josephsbild ihres Sohnes. Am Joseph fasziniere sie, so Kneffel, nicht der christlich konnotierte Hintergrund, sondern die schlichtweg fortschrittliche Tatsache, dass er »ein uneheliches Kind« großzog, so Kneffel.

Die beiden genannten Josephsbilder werden überhöht von einem dritten Josephsbild, das von Kneffels Ehemann inspiriert ist (Kat. 49). An diesem Bild bemerkenswert ist, dass es als kantiger Solitär auftritt, bisher also keinen kindlichen Widerpart besitzt, und damit aus der Serie herausragt. Dieses Josephsbild strahlt eine

It is interesting to note that Kneffel presents projections and interpretations. In a figurative sense, these are images of images of images – not double but even triple imaginations – which allow a comparison with Plato's allegory of "The Cave". In Kneffel's portraits, viewers want to see reality, but what she depicts are merely the reflections, images and ideas of a reality, through which one receives only an idea of the world – this was already a sculptor's interpretation before and subsequently represents a further interpretation by the artist through the cropping of the photograph and the act of painting.

One Madonna in the series stands out due to its different origin (cat. 50). In this case, her model was not a real existing sculpture, but was generated by artificial intelligence. Karin Kneffel asked the algorithm of a computer system for the ideal image of a representation of the Madonna, from which she then extracted the face. The result is almost caricature-like. The faces of both the mother and the child seem exaggeratedly affected for a sculpture, with the corners of their mouths tensed and their lips pursed. Yet here, too, physiognomic parallels such as the almond-shaped eyes and the pointed noses mark those depicted as clearly belonging to the same family. Kneffel unhesitatingly places this unusual pair among the others and observes with almost mischievous delight and curiosity whether the viewer notices their different origins.

Family Karin Kneffel goes one step further and even includes groups of portraits of her own family in the series of Madonna paintings, which adds an additional level to the content. A double portrait depicts her younger face in combination with the head of her son as a child (cat. 54). This model, conceived in the 1990s but only recently transferred to canvas, is juxtaposed with a contemporary duet, the double portrait of her daughter-in-law with the face of her grandchild (cat. 35). The parameters mentioned above are also repeated here: among other things, the family resemblance, the interplay of the protagonists, the equal status of their presence, and so on.

natürliche Autorität, würdevolle Präsenz und Autarkie aus, die einerseits als klassisch bezeichnet werden kann, aber andererseits trotzdem eine zeitgemäße Aura besitzt. Abermals gibt es keinen Vorder- oder Hintergrund, keine Perspektive, keinen räumlichen Bezug zum Bildraum. Der Dargestellte, der seinen Blick über die Betrachter*innen hinweg in einen fiktiven, nicht zuordenbaren Außenbereich richtet, ist bildbeherrschend. Seine einprägsame Physiognomie kreiert Kneffel durch einen komplexen Dialog von Photographie und Malerei, Realität und Fiktion, Vergangenheit und Gegenwart, Detailgenauigkeit und Präsenz. Selbst ohne das Wissen um die dargestellte Person fühlt man intuitiv die Bedeutsamkeit dieser Darstellung, in der Kneffels bildbestimmende Lust an der Verbindung sinnlicher Motive mit komplexen Inhalten kulminiert.

Kleve & Burgdorf Beide Serien der Madonnen- und Josephsbilder erstmals im musealen Kontext zu präsentieren, ist im Klever und Burgdorfer Museum wie prädestiniert. Im Museum Kurhaus Kleve zum einen, da sich in der Klever Sammlung bedeutende Madonnenskulpturen der niederrheinischen spätmittelalterlichen Bildschnitzkunst befinden, die zusammen präsentiert werden und inhaltlich aufeinander aufbauen und sich ergänzen; im Museum Franz Gertsch zum anderen, das durch seinen berühmten Namensgeber von Beginn an einen besonderen Fokus auf figürliche Malerei legt.

Mehr noch, Kneffels Serie »Face of a Woman, Head of a Child« führt das Museum Kurhaus Kleve dazu, eingefahrene Sichtweisen in Bezug auf seine eigene Sammlung zu hinterfragen. Kneffel integriert die berühmteste Mutter-Kind-Darstellung aus der Sammlung des Museum Kurhaus Kleve in ihre Ausstellung: Ewald Matarés *Mutter und Kind* (1930/31, 1964, Kat. 57). Dabei handelt es sich um eine feingliedrige, über zwei Meter siebzig hohe Mutter-Kind-Darstellung aus Amaranthholz, bei der die weibliche Figur ein Kind in beiden Händen hält, mit dem sie körperlich verbunden ist. Die Hände der Mutter verschmelzen mit dem Rücken des Kindes, dessen Hände sich mit ihrer Brust und dessen Füße sich mit ihren Knien vereinigen. Lässt die eindrucksvolle Höhe der Skulptur für Betrachter*innen nur die immer gleiche Sichtweise zu (nämlich von unten nach oben), fokussiert sich Kneffel auch hier wieder auf die Gesichter, indem sie neben der Skulptur zwei Photographien präsentiert.

Das Antlitz von Matarés Mutter (Abb. A), das dem Kind zugewandt ist und daher von Betrachter*innen gesehen werden kann, ist geläufig. Doch das Antlitz des Kindes (Abb. B), das die Mutter fokussiert und den



Ewald Mataré, detail of the face of the mother, from: Mother and Child*, 1930/1931–1964, Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré Collection, donation Guido de Werd 2021 from the estate of Sonja Mataré (1926–2020)*

A

Ewald Mataré, Detail des Kopfes der Mutter, aus: Mutter und Kind*, 1930/1931–1964, Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré-Sammlung, Schenkung Guido de Werd 2021 aus dem Nachlass Sonja Mataré (1926–2020)*

Joseph Paintings In a subsequent step, Kneffel added an aspect that is interesting from a feminist point of view: she supplemented the Madonnas with so-called Joseph paintings, the models for which she again found in sculptures (cat. 47), as well as in her own family. She related her now adult son to his child, the grandchild mentioned above (cat. 48). Fact and fiction have an atmospheric analogy, for the beautiful, pure and bearded Joseph, whom Kneffel found in his stringent clarity as a sculptural model in a church in Perugia (p. 66, fig. A), communicates with the similarly created “image of Joseph” in the form of her own son. According to Kneffel, what fascinates her about Joseph is not the Christian background but the simple, progressive fact that he accepted and raised “an illegitimate child”.

The two Joseph paintings mentioned above are complemented by a third Joseph painting inspired by Kneffel’s husband (cat. 49). What is remarkable about this painting is that it appears as a solitaire, that is to say, it does not yet have a child counterpart, and thus stands out from the series. There is a natural authority, dignified presence and self-sufficiency about this Joseph painting that is both classical and contemporary. Once again, there is no foreground or background, no perspective, no reference to the pictorial space. The painting is dominated by the subject, who looks beyond the viewer into a fictional, unclassifiable external space. Kneffel created his memorable physiognomy through a complex dialogue between photography and painting, reality and fiction, past and present, attention to detail and presence. Even without knowing the identity of the person portrayed, one intuitively senses the meaning of the image, in which Kneffel’s image-defining delight in combining sensual motifs with complex content culminates.

Kleve & Burgdorf It seems predestined to present the two series of Madonna and Joseph paintings for the first time in a museum context in Kleve and Burgdorf. On the one hand, in the Museum Kurhaus Kleve, because the Kleve Collection includes important carved wooden medieval Madonna

Blicken des Publikums gegenüber verschlossen ist, gleicht einer Offenbarung. Es weist Ewald Mataré als ungeahnt feinsinnigen Beobachter kindlicher Physiognomie und Emotion aus. Während das Gesicht der Mutter unvollendet blieb, ist das Kinderantlitz liebevoll ausgearbeitet. Es besitzt offene, neugierige Augen, ein zartes kleines Stupsnäschen und eine sich der Mutter zuwendende Haltung. Während die Mutter in ihrer Maskenhaftigkeit des Gesichtes wie eine fremdländische Sphinx anmutet, mit der sich keine Gefühlsregung verbinden lässt, appelliert das unbedarft anmutende Kindergesicht an den Beschützerinstinkt der Betrachter*innen.

Seitdem sich Matarés Skulptur in der Sammlung des Museum Kurhaus Kleve befindet, wurde sie noch nie aus diesem ungewöhnlichen Blickwinkel betrachtet – was ausschließlich Kneffels kluger und weitsichtiger Anregung zu verdanken ist.

Fazit Karin Kneffel ist eine virtuose Künstlerin, die in ihren mit großer Delikatesse gemalten Werken Alltägliches mit Erhabenem mischt, Doppeldeutigkeiten einbaut und Aspekte der Verführung und Distanz miteinander verschränkt. Ihre Gemälde sind von unverhohlener Schönheit, denen anrüchige Themen fehlen und die bei Betrachter*innen intuitiv Gefallen und Anerkennung hervorrufen. Ihre Bilder transportieren klare und verständliche Botschaften, die meist positiv behaftet und lebensfroh sind und die die Herzen und Empfindungen der Menschen berühren.

In akademischen Kreisen wurden ihre Bilder zu Beginn ihrer Karriere unterschätzt. Sie seien zu figürlich, kritisierte man zu einer Zeit, als die Abstraktion bevorzugt wurde. Zudem seien ihre Bilder zu perfekt gemalt, zu schön und zu ansprechend, wodurch sie automatisch als verdächtig galten. Alle können sie verstehen, wodurch ihnen – so die Kritik – das Konzeptuell-Rätselhafte fehle. Doch genau das ist ihre Stärke: Kneffels Bilder besitzen eine ästhetische Präsenz und emotionale Zugänglichkeit, wodurch sie im aktuellen Zeitalter der Informationsüberflutung, Beiläufigkeit und Bedeutungslosigkeit markant und wesentlich sind.

Karin Kneffels Arbeitsweise ist seriell. Egal, ob es sich um ihre Obstbilder, ihre Kerzenbilder, ihre Madonnenbilder etc. handelt – sie malt stets in Serien. Seit den 1990er-Jahren, als Kneffel durch ihre Tierporträts und Obstbilder bekannt wurde, definiert sie sich alle paar Jahre neu, indem sie neue Werkgruppen erfindet, die alle



B

Ewald Mataré, Detail des Kopfes des Kindes, aus: Mutter und Kind*, 1930/1931–1964, Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré-Sammlung, Schenkung Guido de Werd 2021 aus dem Nachlass Sonja Mataré (1926–2020)*

Ewald Mataré, detail of the face of the child, from: Mother and Child*, 1930/1931–1964, Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré Collection, donation Guido de Werd 2021 from the estate of Sonja Mataré (1926–2020)*

sculptures from the Lower Rhine, which are presented together, building on and complementing each other in terms of content; and on the other hand, in the Museum Franz Gertsch, which, through its famous namesake, has had a special focus on figurative painting from the very beginning.

Moreover, Kneffel's series *Face of a Woman, Head of a Child* prompts the Museum Kurhaus Kleve to question entrenched perceptions of its own collection. Kneffel has integrated into her exhibition the most famous depiction of a mother and her child in the collection of the Museum Kurhaus Kleve: Ewald Mataré's *Mother and Child* (1930/31, 1964, cat. 57), a filigree mother and child carved from amaranth wood and standing more than 270 centimetres tall. In both hands, the female figure holds a child to whom she is physically connected: the mother's hands merge with the back of the child, whose hands are joined to her chest, and whose feet are joined to her knees. While the impressive height of the sculpture allows the viewer only one perspective (from bottom to top), Kneffel again focuses on the faces by presenting two photographs next to the sculpture.

The face of Mataré's mother (fig. A), turned towards the child and therefore visible to the viewer, is familiar. But the face of the child (fig. B), turned towards the mother and thus hidden from the gaze of museum visitors, is like a revelation. It shows Ewald Mataré to be an unexpectedly sensitive observer of children's physiognomy and emotions. While the mother's face is left unfinished, the child's is tenderly worked out. It has open, inquisitive eyes, a delicate little nose and a posture turned towards the mother. While the mother's mask-like face looks like an alien sphinx with which no emotion can be associated, the child's seemingly innocent face appeals to the viewer's protective instinct.

Since Mataré's sculpture has been in the collection of the Museum Kurhaus Kleve, this is the first time it has ever been viewed from this unusual angle – thanks entirely to Kneffel's clever and prescient suggestion.

eint, dass sie ansprechend und scheinbar alltäglich, aber durchgängig von tieferen Bedeutungsebenen und Referenzen getränkt sind. Während ihre Serien Gruppennamen tragen, haben ihre Einzelwerke nie spezifische Bildtitel und heißen einfach *o.T. (Untitled)*. Lediglich eine Inventarkennung unterscheidet sie voneinander.

Egal, um welche Serie es sich handelt, all ihre Motive zelebrieren das Dargestellte. Sie entfachen das Interesse an den Dingen, die immer in ein umfassendes Weltverständnis und Aktualität eingebunden sind. Kneffels Obstbilder zeigen perfekt geformte, vollreife Äpfel, Weintrauben oder Pfirsiche (Kat. 5, 33, 36, 38, 51–53), denen jedwede Deformität oder Faulstelle fehlt. Das wie ein Warenfetisch bildfüllend dargestellte Obst fungiert als frugale Verlockung und Betörung, die bei Betrachter*innen sinnbildliche Assoziationen von Verführung und Fruchtbarkeit erwecken. Ihre Früchtestillleben lassen religiöse Konnotationen zu, bei denen zum Beispiel Äpfel ein Motiv des Sündenfalls im Paradies sein können (aber nicht müssen). Kneffels bildfüllende, monumentale Feuerbilder (Kat. 1–4) zeigen Naturgewalten, die menschliche Urängste hervorrufen und Mitteleuropäer*innen mit christlicher Herkunft automatisch an das Fegefeuer oder Purgatorium denken lassen, in dem die Seelen der Verstorbenen geläutert werden (oder Angehörige der Generation Z an den Klimawandel und Waldbrände). Kneffels Kerzenbilder (Kat. 23–27, 30) sind Vanitas-Darstellungen, die die Unbeständigkeit und Zerbrechlichkeit des menschlichen Lebens thematisieren und bei der die herabbrennende Kerze eng mit der Endlichkeit des Seins und der unaufhaltsam verrinnenden Zeit verbunden ist. Ihre wie Drippings angelegten Glasscheibenbilder mit Wassertropfen (Kat. 31, 32) fungieren weniger als Spiegel, die in der Ikonographie von Gegenständen negativ behaftet sind und mit Eigenbetrachtung, Eitelkeit und Selbsterkenntnis zu tun haben, sondern eher als goldschimmernde Oberflächen, die den Menschen die Dimension des Göttlichen erahnen lassen. Ihre Beichtstuhlaquarelle (Kat. 14–18) weisen sowohl einen spirituellen als auch geheimnisvoll-voyeuristischen Sinngehalt auf – welche Sünder*innen haben dort wohl von ihren Verfehlungen berichtet?

Kneffels Motive besitzen zweifelsohne eine nicht nur religiös anmutende, sondern auch immer gesamtgesellschaftlich ansprechende Symbolik, die Betrachter*innen – je nach deren individueller Prägung und Herkunft – immer genügend Spielraum für sinnstiftende und sinnliche Eigeninterpretationen lässt.

Conclusion Karin Kneffel is a virtuoso artist who mixes the mundane with the sublime, incorporating ambiguity and intertwining aspects of seduction and distance in her delicately painted works. Her paintings are of overt beauty, devoid of any dubious themes and intuitively evoke pleasure and appreciation in the viewer. Her paintings convey clear and understandable messages, mostly positive and joyful, that touch people's hearts and sensibilities.

In academic circles, her paintings were underestimated at the beginning of her career. They were too figurative, people criticised at a time when abstraction was favoured. Moreover, her paintings were considered too perfect, too beautiful and too appealing, which automatically made them suspect. Everyone can understand them, which – according to the critics – makes them lack conceptual mystery. But this is precisely their strength: Kneffel's paintings have an aesthetic presence and emotional accessibility that make them striking and essential in this age of information overload, casualness and meaninglessness.

Karin Kneffel's working method is serial. Whether it is her fruit paintings, her candle paintings, her Madonna paintings, etc. – she always works in series. Since the 1990s, when Kneffel became known for her animal portraits and fruit paintings, she has redefined herself every few years by creating new groups of works, all of which have in common that they are appealing and seemingly mundane but consistently imbued with deeper levels of meaning and reference. While her series as such are titled, her individual works never have specific image titles and are simply designated as *o.T. (Untitled)*. Only an inventory number distinguishes them from one another.

Regardless of the series, all her motifs celebrate what is depicted. They arouse an interest in things that are always integrated into a comprehensive understanding of the world and their topicality. Kneffel's fruit paintings depict perfectly formed, fully ripe apples, grapes or peaches (cats. 5, 33, 36, 38, 51–53) that show no signs of deformation or decay. Depicted like a commodity

Karin Kneffel malt alles, was sie will und was man aufgrund einer gesellschaftlichen Etikette »eigentlich nicht darf« – und hat Erfolg damit: Früchtestillleben, wenn Frauen keine Früchtestillleben mehr malen sollen; Madonnenbilder, von denen man eigentlich meint, sich an ihnen sattgesehen zu haben; Familienmitglieder, die sie in Relation zu göttlichen Wesen setzt; brennende Erde oder schlicht und einfach Wassertropfen auf einer Glasscheibe, mehr nicht. Mit dieser Haltung der geistigen Freiheit agiert sie auch als bemerkenswertes Vorbild in jedweder Instanz.

fetish, the fruit functions as a frugal temptation and beguilement, evoking allegorical associations of seduction and fertility in the viewer. Her fruit still lifes allow for religious connotations, where apples, for example, can be (but are not necessarily) a motif of the Fall of Man in Paradise. Kneffel's monumental fire paintings (cats. 1–4), whose motifs fill the entire composition, depict natural forces that evoke primal human fears and automatically make Central Europeans of Christian origin think of purgatory, where the souls of the deceased are purified (or make members of Generation Z think of climate change and forest fires). Kneffel's candle paintings (cats. 23–27, 30) are vanitas images that explore the transience and fragility of human life, in which the burning candle is closely linked to the finiteness of existence and the inexorable passage of time. Her glass pane paintings with water droplets (cats. 31, 32), composed like drip paintings, function less like mirrors – which have negative connotations in the iconography of objects and are associated with self-observation, vanity and self-awareness – and more like shimmering golden surfaces that allow the viewer to sense the dimension of the divine. Her confessional watercolours (cats. 14–18) have both a spiritual and a mysterious, voyeuristic meaning: what sinners might have confessed their transgressions there?

Kneffel's motifs undoubtedly possess a symbolism that is not only seemingly religious, but also always appeals to society as a whole, leaving the viewers – depending on their individual characters and backgrounds – enough room for meaningful and sensual interpretations of their own.

Karin Kneffel paints everything that pleases her and that social etiquette says should not be painted – and she does it well: still lifes of fruit at a time when women are no longer allowed to paint still lifes of fruit; Madonna paintings, which people actually feel they have had enough of; family members whom she relates to divine beings; burning earth or simply droplets of water on a pane of glass, nothing more. This attitude of spiritual freedom also makes her a remarkable role model.