Madonna! Was passiert, wenn Karin Kneffel die berühmteste Mutter aller Zeiten und ihren Sohn malt

Maria ist schon immer in den erstaunlichsten Zusammenhängen aufgetreten. Als etwa der jüdische Schriftsteller Franz Werfel (1890–1945) im Juni 1940 vergeblich versuchte, mit seiner Frau aus Frankreich zu fliehen, um über die spanische Grenze nach Portugal zu gelangen, erhielt er den Rat, sich im Wallfahrtsort Lourdes zu verstecken. Die Lage war chaotisch. Lange Flüchtlingszüge verstopften die Straßen und füllten im Süden Frankreichs die Unterkünfte in den Dörfern und Städten. In ganz Europa hatten Menschen ihre Heimat verlassen müssen, sie kamen zu Fuß, mit der Eisenbahn und mit Autos, aus Deutschland, Frankreich, Belgien, Holland, Polen, Tschechien oder Österreich. Das Benzin war ausgegangen, sodass viele Fahrten im Nichts endeten und Hausrat die Straßenränder säumte, ein Labyrinth aus Matratzen, Möbeln und anderen Habseligkeiten, von denen man gehofft hatte, sie in ein neues Leben mitnehmen zu können. »Lourdes«, so die Auskunft einer französischen Familie, die Werfel und seiner Frau helfen wollte, »sei der einzige Ort, wo ein vom Glück Begünstigter vielleicht noch Unterkunft finden könnte.«[1]

Das Ehepaar schlug sich bis zum Wallfahrtsort durch. Im Versteck legte Werfel ein Gelübde ab: »Werde ich herausgeführt aus dieser verzweifelten Lage und darf die rettende Küste Amerikas erreichen […], dann will ich als erstes vor jeder andern Arbeit das Lied von Bernadette singen, so gut ich es kann.«[2]

In Los Angeles schrieb Werfel in nur fünf Monaten *Das Lied von Bernadette*. Das Buch erschien im Jahr 1941. Der Roman über das vierzehnjährige Mädchen Bernadette Soubirous, der 1858 die Jungfrau Maria erschienen war, wurde ein Beststeller und kurz darauf verfilmt. Werfel schrieb, er habe »gewagt, das Lied von Bernadette zu singen, obwohl ich kein Katholik bin, sondern Jude«.[3] Mit keinem Satz stellt Werfel im Buch die Ereignisse in Frage oder bezweifelt Bernadettes Visionen. Allerdings erzählt Werfel die Geschichte weder aus einer Innenperspektive noch versucht er, die Art und Weise nachzuvollziehen, wie das Mädchen die Wundererscheinungen erlebt haben könnte. Stattdessen schaut er von außen auf die Ereignisse und schildert den Strudel aus Politik und Interessen, der das verschlafene Dorf ergreift und innerhalb weniger Jahre zum berühmtesten Wallfahrtsort der Welt macht. Werfels Blick ist ein phänomenologischer. Und es ist dieser phänomenologische Blick von außen, den auch Karin Kneffel einnimmt, wenn sie ihrem jüngsten Bilderzyklus den nüchternen Titel gibt: »Face of a Woman, Head of a Child«.

Madonna! What Happens When Karin Kneffel Paints the Most Famous Mother of All Time and Her Son?

Mary has always appeared in the most astonishing contexts. For example, when the Jewish writer Franz Werfel (1890–1945) tried in vain to flee France with his wife in June 1940 and cross the Spanish border into Portugal, he was advised to hide in the pilgrimage site dedicated to Our Lady of Lourdes. The situation was chaotic. Large numbers of refugees in cars clogged the roads and filled the shelters in the villages and towns of southern France. People from all over Europe had been forced to leave their homes, coming on foot, by train and by car, from Germany, France, Belgium, Holland, Poland, Czechoslovakia and Austria. Petrol had run out, so many journeys led nowhere, and household goods lined the roadsides, a maze of mattresses, furniture and other belongings that people had hoped to take with them to a new life. According to a French family who wanted to help Werfel and his wife, "Lourdes was the one place where, if luck were kind, one might still find a roof."[1]

The couple made their way to the pilgrimage site. In hiding, Werfel vowed that "if I escaped from this desperate situation and reached the saving shores of America, I would put off all other tasks and sing, as best I could, the song of Bernadette."[2]

In Los Angeles, Werfel wrote *The Song of Bernadette* in just five months. Published in 1941, and translated into English in 1942, the novel about the fourteen-year-old girl Bernadette Soubirous, to whom the Virgin Mary had appeared in 1858, became a best-seller and was soon made into a film. Werfel wrote that he "dared to sing the song of Bernadette, although I am not a Catholic but a Jew".[3] Nowhere in the book does Werfel question the events or doubt Bernadette's visions. However, Werfel does not tell the story from an inside perspective, nor does he try to reconstruct how the girl might have experienced the miraculous apparitions. Instead, he looks at the events from the outside, describing the maelstrom of politics and interests that seized the sleepy village and turned it into the most famous pilgrimage site in the world within a few years.

Zitieren Was macht der Titel mit den Bildern? Die Bezeichnung verrät nicht, was jeder westliche Betrachter auf den ersten Blick erkennt: Kneffel hat die berühmteste Mutter der Kunstgeschichte gemalt, zusammen mit dem berühmtesten Kind. Die Malerin nimmt sich eines der ältesten Themen im christlichen Bildkanon an und begibt sich damit in Gesellschaft der bekanntesten Künstler*innen. Maria und das Jesuskind sind unendliche Male dargestellt worden – von den byzantinischen Ikonen bis zu Raffaels *Sixtinischer Madonna* in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Abb. A).[4]

Aber Kneffel beharrt nicht nur auf Freiheiten in der Titelwahl. Auch formal geht die Künstlerin eigene Wege, wenn sie Mutter und Kind auf getrennte Leinwände verteilt, sodass wir die Beziehung zwischen beiden herstellen müssen. Noch dazu erscheinen Mutter und Kind nicht in Ganzkörperdarstellungen, sondern in Nahaufnahmen, schlicht und ohne religiöses Beiwerk. Kein Schleier, kein Heiligenschein. Die religiösen Attribute fehlen.

Trotz dieser Abweichungen zitiert Kneffel in ihren Gemälden und greift auf historische Vorlagen zurück. Sie bedient sich aus einem persönlich zusammengestellten Fundus von Vorbildern, die sie seit Jahren photographisch dokumentiert. Keine der Figuren, die Kneffel ausgewählt hat, zählt zu den Stars der Kunstgeschichte. Stattdessen bahnt sich die Malerin einen eigenen Weg durch die Ikonographie, entlang von geschnitzten, bemalten, intakten, verwitterten, geliebten, vergessenen und restaurierten Müttern und Kindern, wie sie an unzähligen Orten geschaffen wurden, durch Jahrhunderte hindurch, teils von namenlosen Bildhauern, womöglich auch Bildhauerinnen.[5]

Ihnen allen jedoch verleiht Kneffel eine je eigene Würde. Mit Pinsel und Farbe fängt die Malerin die zerbrechlichen Oberflächen der Figuren ein sowie die kunstvollen Tiefen des alten Schnitzwerks.

Aus dem Bayerischen Nationalmuseum stammt eine Figur, die uns Kneffel in einer Aufsicht zeigt (Kat. 39). *Jesuskind mit der Weintraube* lautet ihre ursprüngliche Bezeichnung, geschnitzt hat die Skulptur um 1470 Michel Erhart, ein Künstler der Spätgotik, vermutlich im Auftrag eines Frauenklosters (Abb. B). Mit knapp vierzig Zentimetern hat sie die Größe einer Puppe und kam auf ähnliche Weise zum Einsatz. Bei den Ordensschwestern war es üblich, solche Jesusfiguren zu Festtagen einzukleiden, zu schmücken und auch zu umsorgen.[6] Die Holzskulpturen erin-



A

Raffael, Die Sixtinische Madonna*, 1512/13, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden*

Werfel's view is a phenomenological one. And it is this phenomenological view from the outside that Karin Kneffel also adopts when she gives her latest cycle of paintings its sober title: *Face of a Woman, Head of a Child*.

Quoting What effect does the title have on the images? It does not reveal what every Western viewer recognises at first glance: Kneffel has painted the most famous mother in the history of art, together with the most famous child. The painter has taken up one of the oldest themes in the Christian pictorial canon, thus placing herself in the company of the most famous artists. The Virgin Mary and the Child Jesus have been depicted countless times – from Byzantine icons to Raphael's *Sistine Madonna* in the Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (fig. A).[4] But it is not only in the choice of title that Kneffel insists on her freedom. Formally, too, the artist goes her own way by painting the mother and child on two separate canvases, leaving us as viewers to establish the relationship between them. Moreover, the mother and child do not appear in full-length portraits, but in close-ups, unpretentiously and without religious accessories. No veil, no halo. The religious attributes are absent.

Despite these deviations from the canon, Kneffel quotes various historical models in her paintings. She draws on a personal collection of models, which she has been documenting photographically for years. None of the figures Kneffel has chosen is among the stars of art history. Instead, the painter makes her own way through the iconography, along carved, painted, intact, weathered, beloved, forgotten and restored mothers and children, as they have been created in countless places over the centuries, sometimes by nameless sculptors, possibly also sculptresses.[5]

But Kneffel gives them all a dignity of their own. With brush and paint, the artist captures the fragile surfaces of the figures as well as the artful depths of the original carving.

From the Bayerisches Nationalmuseum in Munich comes a figure that Kneffel renders in a top view (cat. 39). Originally entitled *Christ Child with*

nerten auf diese Weise nicht nur an Gottes Sohn, sondern wurden zu Stellverstretern von wirklichen Kindern, auf die von den Nonnen mit dem Gelübde verzichtet worden war.

Kneffel schiebt eine beschlagene Scheibe zwischen uns und die Skulptur. Die bezaubernden Locken, den porzellanhaften Teint, die feinen Finger, die leuchtenden Trauben in den Händen – all das sehen wir gestochen scharf. Der Hintergrund verschwimmt.

Beleben Die beschlagene Scheibe holt uns von der Vergangenheit in die Gegenwart. Irgendwer hat eben noch kreisförmig das Kondenswasser weggewischt, um klarer sehen zu können. Fast scheint es, als ob das Jesuskind mit seiner hochgestreckten Hand die Geste aufgreift.

Aber Kneffels Malerei wiegt uns nicht in der Vorstellung, dass wir einen unverstellten oder direkten Zugriff auf die Geschichte hätten. Der kleine Junge, der für Nonnen der Vergangenheit zeitweilig wie ein Sohn war und uns nun so lebendig im Fenster erscheint, setzt ein Spiel aus Verweisen in Gang. In der christlichen Ikonographie stehen die Trauben in seiner Hand für das Blut Jesu, das dieser bei seinem Tod am Kreuz vergoss. In Kneffels Fassung jedoch erscheinen die Früchte zugleich sehr alltäglich, glänzend hinter einer beschlagenen Scheibe, so wie sie in einem Schaufenster erscheinen könnten. Noch dazu greift das Kind in den Räumen der Ausstellung, der Jetztzeit, in der wir uns befinden, wortwörtlich das Motiv auf, das sich ins Riesenhafte vergrößert ein zweites und drittes Mal findet. In beiden Gemälden (Kat. 33 und 38) lässt Kneffel fußballgroße Trauben vom Himmel herunterhängen. Sie schaukeln vor bewegten Wolkenhimmeln, die ebenso real wie unwirklich scheinen. Hat die Malerin die Tür zu einem weiteren mythologischen Raum geöffnet? Schauen wir auf die Früchte mit Tantalos, dem gefallenen König, der die Allwissenheit der Götter auf die Probe stellen wollte und dafür bestraft wurde? Tantalus leidet seitdem an Hunger und Durst, inmitten des schönsten Schlaraffenlands, das für ihn unerreichbar bleibt. So heißt es bei Homer, in der Übersetzung von Johann Heinrich Voss: »Fruchtbare Bäume neigten um seine Scheitel die Zweige, ¶ Voll balsamischer Birnen, Granaten und grüner Oliven, ¶ Oder voll süßer Feigen und rötlichgesprenkelter Äpfel. ¶ Aber sobald sich der Greis aufreckte, der Früchte zu pflücken; ¶ Wirbelte plötzlich der Sturm sie empor zu den schattigen Wolken.«[7]



B

Michel Erhart, Jesuskind mit der Weintraube*, um 1470, Bayerisches Nationalmuseum, München*

Grapes, the sculpture was carved around 1470 by the late Gothic artist Michel Erhart, probably for a convent (fig. B). At just under forty centimetres, it is the size of a doll and was used in a similar way. It was customary for the nuns to dress, decorate and care for such Jesus figures on feast days.[6] In this way, the wooden sculptures not only reminded the nuns of the Son of God, but also became substitutes for the real children that the nuns had renounced with their vows.

Kneffel inserts a fogged-up pane of glass between us and the sculpture. The enchanting curls, the porcelain-like complexion, the delicate fingers, the glistening grapes in the child's hands – we see all this in razor-sharp focus, while the background is blurred.

Reviving The fogged-up window transports us out of the past and into the present. Someone has just wiped away the condensation in a circle in order to see the child more clearly. It is almost as if the Child Jesus is taking up the gesture with his outstretched hand.

But Kneffel's painting does not lull us into thinking that we have an authentic or direct access to the story. The small boy, who was sometimes like a son to the nuns of the past and who now appears so alive to us in the window, sets in motion a play of references. In Christian iconography, the grapes in his hand symbolise the blood of Jesus, which he shed when he died on the cross. In Kneffel's version, however, the fruits appear at the same time very ordinary, shining behind a fogged-up pane of glass, just as they might appear in a shop window. Moreover, in the exhibition, the present time in which we find ourselves, the child literally picks up the motif, which is found enlarged to gigantic proportions a second and third time. In both paintings (cats. 33 and 38), Kneffel has grapes the size of basketballs hanging from the sky. They sway against an overcast sky that seems at once real and unreal. Has the painter opened the door to another mythological space? Are we looking at the fruits together with Tantalus, the fallen king who dared to test the omniscience of the gods and was punished for it? Tantalus has been suffering from hunger and thirst

Michel Erhart, Christ Child with Grapes*, around 1470, Bayerisches Nationalmuseum, Munich*

Äpfel vor »schattigen Wolken« hat Karin Kneffel ebenfalls gemalt (Kat. 36), so übertrieben frisch und saftig, wie sie der arme Tanatalus gesehen haben muss. Oder sind es Paradiesäpfel? Wer jedenfalls wollte Adam und Eva dafür verurteilen, dass sie trotz des Verbots vom Baum der Erkenntnis aßen. Der Zorn Gottes könnte sich in dunklen Wolken ankündigen – wenn es nicht einfach nur ein verregneter Nachmittag ist.

Im Englischen wird zwischen dem offenen »sky« und dem mythologisch bevölkerten »heaven« unterschieden. Wo wir uns befinden, wenn wir Kneffels Gemälde betrachten, bleibt offen.

Der Wirbel der Zitate und Verweise zieht uns in immer weitere Gedankenspiele hinein. Eine der Frauendarstellungen, gemalt von Karin Kneffel, zeigt ein Porträt der Schwiegertochter. Das Enkelkind erscheint neben ihr (Kat. 35, 48, 54), wie auch der Sohn der Malerin, der in einem weiteren Bild auftaucht, wieder zusammen mit dem Enkelkind. In der Nachbarschaft der anderen Werke verwandeln sie plötzlich ihre Gestalt. Die junge Schwiegertochter wird zur modernen Ikone, einem Madonnenbild; das Kind tritt an die Stelle des Jesuskinds und der Sohn wird zu Joseph. Ein historischer Joseph taucht ebenfalls auf, aus Holz geschnitzt, mit braunem Bart, sanften Zügen und in Begleitung eines Jesusknaben in weißem Kittelchen (Kat. 47).

Meisterhaft lässt Kneffel Symbolismus und Realismus, Ikonographie und Oberfläche, Kunst und Leben aufeinandertreffen. Ihre Bilder ziehen jeder Betrachtungsweise einen zweiten Boden ein. Eine Kettenreaktion der Verwandlungen folgt. Aus realen Figuren werden historische und aus historischen reale. Keines ihrer Gemälde ist davor sicher. Ist eine Kerze noch eine Kerze? Und ein Feuer einfach nur ein sehr gut gemaltes Feuer?

Sich ärgern Noch einmal zurück zu den Früchten. Im Werk von Karin Kneffel zählt Obst zu den ältesten Motiven. Auf die Frage, wie sie dazu kam, erzählte sie 2019 in einem Interview anlässlich ihrer Ausstellung in der Kunsthalle Bremen und im Kunstmuseum Frieder Burda in Baden-Baden: »Es hat mich geärgert, dass es damals an der Akademie in Düsseldorf hieß, dieses oder jenes dürfe man nicht malen. Früchte zum Beispiel. Die gehörten zu den Dingen, die plötzlich als unmalbar galten. […] Zu dekorativ, für eine Frau deshalb noch ungeeigneter. Oder es wurde behauptet, Früchte

ever since, in the middle of the most beautiful land of milk and honey, which remains inaccessible to him. As described by Homer, in the translation by E. V. Rieu: “Trees spread their foliage high over the pool and dangled fruits above his head – pear-trees and pomegranates, apple-trees with their glossy burden, sweet figs and luxuriant olives. But whenever the old man tried to grasp them in his hands, the wind would toss them up towards the shadowy clouds.”[7]

Karin Kneffel has also painted apples in front of “shadowy clouds” (cat. 36), as excessively fresh and juicy as poor Tantalus must have seen them. Or are they pomegranates? In any case, who would want to condemn Adam and Eve for eating from the Tree of Knowledge despite the prohibition? The wrath of God could be heralded by dark clouds – or is it just a rainy afternoon?

In English, there is a distinction between the open “sky” and the mythologically populated “heaven” [as opposed to German, where both are called *Himmel*]. Where we are when we look at Kneffel’s painting remains open.

The maelstrom of quotations and references draws us into ever more mental games. One of the depicted women, painted by Karin Kneffel, is a portrait of her daughter-in-law, together with her grandchild (cats. 35, 48, 54), along with the artist’s son, who also appears in another painting, again together with the grandchild. In the context of the other works, they suddenly change form. The young daughter-in-law becomes a modern icon, an image of the Madonna, while the child takes the place of the Baby Jesus, and the son becomes Joseph. A historical Joseph also appears, carved in wood, with a brown beard and gentle features, accompanied by the Child Jesus in a white robe (cat. 47). Kneffel masterfully allows symbolism and realism, iconography and surface, art and life to collide. Regardless of how one views them, her paintings allow for an alternative interpretation. A chain reaction of transformations ensues. Real figures become historical and historical figures become real. None of her paintings can escape this. Is a candle still a candle? And is a fire just a very well-painted fire?

seien doch schon so oft gemalt worden. Zu oft. Auf diese Weise wurden Themen einfach abgehakt. Mir hat das nicht eingeleuchtet. Ich esse heute Äpfel, früher wurden Äpfel gegessen, warum darf man die nicht mehr malen?«[8]

Kneffel hat sich nie an solche Vorstellungen gehalten und noch weniger daran, welche Spielregeln eigens für Malerinnen aufgestellt worden sind. Zu den ungewöhnlichen Wegen, die sie beschritten hat, gehört über die Themenwahl hinaus die Entwicklung einer technischen Meisterschaft, die seit der Moderne selten geworden ist. Diese bricht Kneffel bewusst in überraschenden Elementen: Der Smiley etwa, der in vielen Gemälden auftaucht und sich auch über die Darstellung des Jesuskindes mit Trauben und Feige gelegt hat (Kat. 37), sieht aus, als wäre er mit dicken Fingern hingeschmiert worden. Bei näherer Betrachtung stellt sich jedoch heraus, dass jede Schliere in Lasurtechnik aufgetragen wurde, Schicht für Schicht, in vielen feinen Lagen. Wir stehen einem Trompe-l'Œil gegenüber, das altmeisterlich gemalt die Zeichen des 21. Jahrhunderts trägt. Auch hier bahnt sich die malerische Tradition einen neuen Weg in die Gegenwart. Der Schein trügt.

Erinnern Zu den Erscheinungen, die in Kneffels Kosmos wiederkehren, gehören auch die Tropfen. Sie sind Regen, Kondenswasser oder auch die Überreste eines Putzvorgangs, manchmal blassblau und dunstig, häufig golden und verheißungsvoll schimmernd (Kat. 32). Sie haften an Glasflächen, die uns vom Bildraum trennen. In einem Gespräch führte Kneffel dazu 2019 aus: »Zusammen mit den Scheiben bauen die Tropfen Distanz auf, zwischen dem Betrachter und dem Bildraum. Ich möchte, dass ein Betrachter sich die Bilder anguckt und darüber nachdenkt. Er soll sich nicht darin verlieren. Außerdem gefällt mir das Voyeuristische. Wenn es eine Scheibe gibt, durch die man schaut, hat man das Gefühl, etwas Verbotenes zu tun. Man dringt in eine Intimsphäre ein.«[9]

Uns, die wir außerhalb des Bildes stehen, setzen die Tropfen auf einen Zeitstrahl. Sie markieren die Gegenwart, von der aus wir in die Vergangenheit blicken. Seit 2009 sind es vermehrt historische Räume, in die uns Kneffels Malerei führt, in Zimmer mit vielen Eingängen, die immer neu von der Erinnerung gestaltet werden müssen und die wir durch regennasse Scheiben betrachten. Was bleibt? Wer wird erinnert?

Becoming Annoyed Let us return to the theme of fruit. Fruit is one of the oldest motifs in Karin Kneffel's oeuvre. When asked how this came about, she replied in an interview in 2019 on the occasion of her touring exhibition at the Kunsthalle Bremen and the Kunstmuseum Frieder Burda in Baden-Baden: "It annoyed me that, back then at the academy in Düsseldorf, we weren't allowed to paint this or that. Fruits, for example. They were among the things that were suddenly considered unworthy of being painted. […] Too decorative, and therefore all the more unsuitable for a woman. Or it was said that fruit had already been painted so often. Too often. In this way, certain subjects were simply excluded. That didn't make sense to me. I eat apples today, apples were eaten in the past, so why can't they be painted anymore?"[8]

Kneffel has never adhered to such notions, and even less to the rules laid down specifically for women painters. In addition to her choice of subject matter, one of the unusual paths she has taken is to develop a technical mastery that has become rare since modernism. She deliberately breaks this with surprising elements. The smiley face, for example, which appears in many paintings and is also superimposed on the depiction of the Child Jesus with grapes and a fig (cat. 37), looks as if it has been smeared into the condensation with thick fingers. Closer inspection, however, reveals that each smear has been applied in a glaze technique in many fine layers. We are confronted here with a *trompe l'oeil* that bears the signs of the twenty-first century, painted in the style of the old masters. Here, too, pictorial tradition has found a new way into the present. Appearances are deceptive.

Remembering Among the phenomena that appear time and again in Kneffel's cosmos are drops of water. They represent rain, condensation or even the remains of a cleaning process, sometimes pale blue and hazy, often golden and shimmering with promise (cat. 32). They adhere to the glass surfaces that separate us from the pictorial space. In an interview conducted in 2019, Kneffel elaborated: "Together with the panes of glass, the drops create a sense of

Gegen das Herausstreichen von Frauen etwa aus dem kunsthistorischen Gedächtnis malt Kneffel in Ansichten der rheinländischen Privatsammlungen Esters und Lange an, indem sie neue Elemente hinzufügt. In der Wandvitrine tummeln sich auf einmal viele Skulpturen von Renée Sintenis (1888–1965), der Berliner Graphikerin und Bildhauerin, aus deren Hand unter anderem der »Goldene Bär« der Berliner Filmfestspiele stammt. Kneffel vervielfacht rückwirkend Sintenis' Kunst in der Privatsammlung und verleiht der Künstlerin damit einen größeren Auftritt.

Zu den Zurückgeholten gehören auch die Protagonist*innen von Kneffels Serie Haymatlos aus dem Jahr 2020. Auf den Gemälden treffen wir Werke wieder – Architekturen, Skulpturen und Designs –, die von drei im Exil Lebenden in der Türkei geschaffen wurden: Bruno Taut (1880–1938), Rudolf Belling (1886–1972) und Margarete Schütte-Lihotzky (1897–2000). Kneffel kehrt damit an historische Momente zurück, die Deutschland und die Türkei eng miteinander verbinden und die trotzdem bislang wenig Raum in der deutschen Erinnerung einnehmen. Die Brücke baut der Titel mit einem einzigen Wort, das nicht übersetzt werden muss. »Heimatlos« heißt es im Deutschen, »Haymatlos« im Türkischen, eine Zustandsbeschreibung, die in den 1930er-Jahren in die Pässe der Ausgewanderten gestempelt wurde, die von den Nationalsozialisten gezwungen worden waren, ihre Heimat zu verlassen. In der Türkei wurden sie mit offenen Armen empfangen. Taut baute sich eine Villa an einem der Steilhänge über dem Bosporus. Von Staatspräsident Atatürk erhielt er Aufträge, wie auch Rudolf Belling und Margarete Schütte-Lihotzky.[10]

Verändern Kneffel malt und übermalt die Geschichte. Sie kehrt zu den Lücken zurück und füllt sie, damit sie uns im Gedächtnis bleiben. Sie bringt Surreales auf die Leinwand, bis es Hand und Fuß hat. Und sie verwandelt die Wirklichkeit in ein weitverzweigtes Schachtsystem, dessen Gänge bis in Religion und Mythologie reichen. Wie das Obst, das während der Studienzeit an der Düsseldorfer Kunstakademie als unmalbar galt, haben auch Maria und das Jesuskind in Malerkreisen deutlich an Beliebtheit eingebüßt. Wenn sie in der Moderne und Postmoderne noch prominente Auftritte hatten, dann zahlten sie den Preis der Ironie. Max Ernst ließ Maria 1926 den blonden Jesus übers Knie legen in seinem berühmten Bild *Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen: André Breton, Paul Éluard und dem Maler*.[11] In der Neuen

distance between the viewer and the pictorial space. I want viewers to look at the paintings and think about them. I don't want them to get lost in them. I also like the voyeuristic aspect. When one looks through a pane, one has the feeling of doing something forbidden. One infiltrates an intimate sphere."[9]

For us, standing in front of the painting, the drops place us on a timeline. They mark the present from which we look into the past. Since 2009, it is increasingly historical spaces that Kneffel's painting takes us into, rooms with many entrances that have to be constantly reshaped by memory and which we look at through rain-soaked glass panes. What remains? Who is remembered?

In views of the private collections of the Lower Rhine industrialists Esters and Lange, for example, Kneffel paints against the erasure of women from art-historical memory by adding new elements. In the glass cabinet mounted on the wall, there are suddenly many sculptures by Renée Sintenis (1888–1965), the Berlin-based graphic artist and sculptress who, among other things, created the Golden Bear of the Berlin International Film Festival. Kneffel retroactively multiplies the number of Sintenis's works in the private collection, thus giving the artist greater visibility.

Among those brought back from the past are the protagonists of Kneffel's 2020 series "Haymatlos". In the paintings, we again see works – architecture, sculpture and design – created by three individuals who lived in exile in Turkey: Bruno Taut (1880–1938), Rudolf Belling (1886–1972) and Margarete Schütte-Lihotzky (1897–2000). Kneffel thus returns to historical moments that closely link Germany and Turkey but have so far occupied little space in German memory. The title builds a bridge with a single word: "Haymatlos", a Turkish term derived from the German "heimatlos" (homeless), which, in the 1930s, was stamped on the passports of emigrants forced to leave their homeland by the Nazis. Turkey welcomed them with open arms. Taut built a villa on a steep slope above the Bosporus. He received commissions from President Atatürk, as did Rudolf Belling and Margarete Schütte-Lihotzky.[10]

Nationalgalerie in Berlin fand sich kürzlich die Plastikversion von Mutter und Sohn in einer Installation von Isa Genzken wieder, übergossen mit Farbe, verloren auf dem Müllhaufen der Geschichte.[12] Als Gerhard Richter, bei dem Kneffel Meisterschülerin an der Düsseldorfer Akademie war, 1973 die *Verkündigung nach Tizian* (Abb. C)[13] malte, schien ausgeschlossen, dass der Bildgegenstand noch einmal belebt werden könnte. Richter rang mit der Meisterschaft Tizians, mit der berühmten Vorlage in der Scuola Grande di San Rocco, nicht aber mit Marias Bedeutungsraum.

In Kneffels Gemälden kehren wir nicht zurück. Indem wir uns erinnern, prägen wir das Gedächtnis um, wir verändern und gestalten es. Kneffels Spiel mit den Erinnerungsebenen führt zu einem letzten Gedankenexperiment, in dem wir uns ein fremdes Gedächtnis vorstellen: Was, wenn Außerirdische sich auf unseren Planeten verirren würden und in Kneffels Gemälden wirklich zunächst nicht mehr sähen als »Face of a Woman/Head of a Child«? Was, wenn sie feststellen würden, dass genau diese Motive auf unendliche Male in der Kunst wiederholt worden sind? Müssten unsere extraterrestrischen Gäste nicht glauben, in einer Kultur gelandet zu sein, die alleinerziehende Mütter ganz besonders verehrt und schätzt? Ihre Mühen und Nöte, die Sorgen, die Verantwortung, die Hingabe oder das Glück, das sie empfinden. Und vielleicht würde es auch die Außerirdischen freuen, dass doch auch Joseph auftaucht.

c



Gerhard Richter, Verkündigung nach Tizian*, 1973, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., USA*

Gerhard Richter, Annunciation after Titian*, 1973, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., USA*

Changing Kneffel paints and overpaints history. She returns to the gaps and fills them in so that they remain in our memory. She brings the surreal onto the canvas until it makes sense. And she transforms reality into a widely ramified system of shafts whose corridors extend into religion and mythology.

Like the fruit that was considered unworthy of being painted during her studies at the Düsseldorf Academy of Art, Mary and the Child Jesus have clearly lost their popularity in painting circles. Where they still featured prominently in modernism and postmodernism, they paid the price of irony. In 1926, Max Ernst had Mary bend the blond Jesus over her knee in his famous painting *The Virgin Chastising the Christ Child in front of Three Witnesses: André Breton, Paul Éluard and the Painter*.[11] At the Neue Nationalgalerie in Berlin, a plastic version of the mother and her son was recently included in an installation by Isa Genzken, doused in paint, lost on the rubbish heap of history.[12] When Gerhard Richter, under whom Kneffel was a master student at the academy in Düsseldorf, painted the *Annunciation after Titian* (fig. C)[13] in 1973, it seemed impossible that the subject could be revived. Richter wrestled with Titian's mastery, with the famous model in the Scuola Grande di San Rocco, but not with Mary's semantic space.

In Kneffel's paintings, we do not return. By remembering, we reshape memory, we change and shape it. Kneffel's play with levels of memory leads to a final thought experiment in which we imagine an alien memory: What if aliens strayed onto our planet and initially saw nothing more in Kneffel's paintings than "Face of a Woman/Head of a Child"? What if they were to discover that these very motifs have been repeated endlessly in art? Would our extraterrestrial guests not have to believe that they have landed in a culture that particularly reveres and values single mothers? Their toil and hardship, worries and responsibilities, the devotion, or the happiness they feel. And perhaps the aliens would also be pleased that Joseph actually makes an appearance after all.

1 Vgl. »Ein persönliches Vorwort« in: Franz Werfel, *Das Lied von Bernadette,* Frankfurt am Main, 1975 (1941).
2 Ebd.
3 Ebd.
4 Raffael, *Sixtinische Madonna*, 1512/13, Öl auf Leinwand, 256 × 196 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
5 Für die Bandbreite weiblicher Kunstproduktion in mittelalterlichen Frauenklöstern vgl. *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern,* hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, und dem Ruhrlandmuseum Essen, Ausstellungskatalog, München 2005.
6 Michel Erhart, *Jesuskind mit der Weintraube,* Holz, Höhe 40 cm, Bayerisches Nationalmuseum, München; https://www.bayerisches-nationalmuseum.de/sammlung/00108764.
7 Homer, *Ilias – Odyssee,* übersetzt von Johann Heinrich Voß, Hofenberg 2016, S. 589.
8 *Karin Kneffel. Still,* hrsg. von Kunsthalle Bremen/Museum Frieder Burda, Ausstellungskatalog, München 2019, S. 85.
9 Ebd., S. 86.
10 Der vollständige Zyklus findet sich in: *Karin Kneffel. Haymatlos,* hrsg. von Dirimart Art Gallery, Istanbul 2021.
11 Museum Ludwig, Köln, Inv. ML 10056, Öl auf Leinwand, 196 × 130 cm.
12 Isa Genzkens Installation *Untitled* besteht aus sieben Teilen und stammt aus dem Jahr 2015 (Courtesy Galerie Buchholz).
13 Gerhard Richter, *Verkündigung nach Tizian* [343-1], 1973, Öl auf Leinwand, 125 × 200 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., USA.

1 Quoted in: "A Personal Preface", in: Franz Werfel, *The Song of Bernadette* [1941], trans. Ludwig Lewisohn (New York 1942), p. 5.
2 Ibid., p. 6.
3 Ibid., p 7.
4 Raphael, *Sistine Madonna,* 1512/13, Oil on canvas, 256 × 196 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
5 For detailed information on the range of artistic production in female monastic communities in the Middle Ages, see *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*, exhib. cat. Bundeskunsthalle, Bonn and Ruhrlandmuseum, Essen (Munich 2005).
6 Michel Erhart, *Christ Child with Grapes,* around 1470, wood, 40 cm, Bayerisches Nationalmuseum, Munich, https://www.bayerisches-nationalmuseum.de/en/collection/00108764 [accessed on 16 August 2023].
7 Homer, *The Odyssey*, trans. E. V. Rieu (London 1948), p. 187.
8 Quoted in: *Karin Kneffel. Still*, exhib. cat. Kunsthalle Bremen and Museum Frieder Burda, Baden-Baden (Munich 2019), p. 85 [translated].
9 Ibid., p. 86 [translated].
10 The compete series is illustrated in: *Karin Kneffel. Haymatlos*, exhib. cat. Dirimart Art Gallery (Istanbul 2021).
11 Museum Ludwig, Cologne, oil on canvas, 196 × 130 cm, inv. no. ML 10056.
12 Isa Genzken's untitled installation from 2015 consists of seven parts (Courtesy Galerie Buchholz).
13 Gerhard Richter, *Verkündigung nach Tizian / Annunciation after Titian* [343-1], 1973, oil on canvas, 125 × 200 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC, USA.