Die Leinwand als Glasscheibe
Die Malerin Karin Kneffel

Kay Heymer

Die verführerischen Bilder von Karin Kneffel zeigen die Welt, gesehen durch eine Glasscheibe. Ihre Bildwelt ist vertraut und gleichzeitig rätselhaft – sie zeigt extrem vergrößerte Früchte, Innenräume, Landschaften und Architekturen, die durch Spiegelungen oder von Kondenswasser beschlagene Scheiben nur undeutlich erkennbar sind. Kunstwerke älterer Meister sind in ihren Räumen ebenso zu sehen wie Menschen, die alltäglichen Verrichtungen nachgehen. Karin Kneffels Malweise ist dabei sehr genau und zeigt die Dinge, ohne dass eine expressive künstlerische Handschrift dazwischentritt. Ihre Malerei ist ein zeitgemäßes Wechselspiel zwischen Naturbezug und Künstlichkeit. Ihr malerisches Werk entwickelt sich seit dem Ende der 1980er Jahre, und während sie stets Aspekte ihrer Sicht auf die Welt präsentiert hat, sind ihre Werke zunehmend komplexer und auch technisch anspruchsvoller geworden. Zu den Konstanten in ihrer Arbeit gehört auch der zunächst banal anmutende Umstand, dass ihre Gemälde nie betitelt sind, was ihre Distanz zum jeweiligen Bildthema zum Ausdruck bringt. Ihre Malerei war von Anfang an eine fundierte Reflexion über die Tradition der Malerei und ihre verschiedenen Gattungen wie Stillleben, Landschaft, Portrait oder Historienbild. Sie hat dabei die traditionellen Vorgaben nicht vorbehaltlos akzeptiert und in ihrer Arbeit wiederholt, sondern sich stets neue Fragestellungen und Lösungen überlegt. Ihre Auseinandersetzung mit der Gattung des Portraits war am Ende der 1980er Jahre beispielhaft für ihren persönlichen Zugriff. Sie malte Portraits von Tieren, um den Problemen und Eitelkeiten der Menschen aus dem Weg zu gehen. In ihrer Arbeit sind immer wieder Momente der Verweigerung, des Ausweichens und der Infragestellung über-

The canvas as a pane of glass
The painter Karin Kneffel

kommener Vereinbarungen zu bemerken. Ikonografischen Festschreibungen steht sie distanziert gegenüber, wie sie auch generell skeptisch gegenüber inhaltlichen, erzählerischen Themen ist. Überspitzt formuliert, malt sie ihre Motive nicht um der Motive willen, sondern um ein neues, herausforderndes Bild in die Welt zu setzen.

Karin Kneffels Malerei ist keine Verweigerung der Auseinandersetzung mit der Welt und ihren Erscheinungen, wie man sie in der gegenstandslosen Malerei und der Abstraktion findet. Jedoch geht es ihr auch nicht um eine eindimensionale Wiedergabe dessen, was sie gesehen und für bildwürdig empfunden hat. Ihre Malweise ist die bewusste Entscheidung für eine Formensprache, die seit der Erfindung der Zentralperspektive in der flämischen und der italienischen Malerei an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert praktiziert wird. Dieser Darstellungsmodus wurde bestimmend für die Entwicklung der abendländischen Malerei, und erst mit dem Beginn der Moderne (Cézanne) beginnt die Gültigkeit dieser Darstellungsform zu erodieren. Karin Kneffel nutzt also eine malerische Formensprache, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts immer wieder in Frage gestellt wurde, die aber dennoch bis heute eine gültige Option für Malerinnen und Maler repräsentiert.

Die wichtige, aber ambivalente Rolle der zentralperspektivischen Darstellung in der Malerei wurde mir bei meiner Arbeit an der Ausstellung mit David Hockney im Jahr 1999 besonders bewusst, da sich dieser britische Maler sehr intensiv mit dieser Frage auseinandergesetzt und in seinem Werk eine bemerkenswerte Antwort darauf gegeben hat.

The seductive paintings of Karin Kneffel show the world seen through a pane of glass. Her pictorial world is familiar and at the same time puzzling – she presents extremely enlarged fruits, interiors, landscapes and architectures that are only indistinctly recognisable through reflections or panes of glass fogged by condensation. Artworks of older masters can be seen in her spaces just as often as people performing everyday activities. Karin Kneffel's painting style is very precise in its process and shows things without the intervention of an expressive artistic signature. Her painting is a contemporary interaction between a connection with nature and artificiality. Her painting work has been developing since the end of the 1980s, and while she has always presented aspects of her view of the world, her works have become increasingly complex and more technically ambitious. Also among the constants of her work is the at first seemingly banal circumstance that her paintings are never titled, which expresses her distance from the respective pictorial theme. From the start, her painting has been a well-founded reflection upon the tradition of painting and its various genres, such as still life, landscape, portrait or history painting. In the process, she has not accepted the traditional rules without reservation and repeated them in her work but has instead always considered new questions and solutions. Her involvement with the portrait genre at the end of the 1980s is indicative of her personal point of access. She painted portraits of animals in order to avoid the problems and vanities of human beings. Moments of refusal, evasion and the questioning of traditional stipulations are repeatedly apparent in her work. She encounters iconographic fixations from a distance and is generally

sceptical of narrative themes revolving around content. Formulated with some exaggeration, she does not paint her motifs for the sake of the motif, but rather in order to position a new, challenging image in the world.

Karin Kneffel's painting is not a refusal to contend with the world and its manifestations, as is found in non-representational painting and abstraction. However, she is also not primarily interested in a one-dimensional reproduction of what she has seen and found worthy of portrayal. Her style of painting is a conscious decision in favour of a language of form that has been practised since the invention of central perspective in the Flemish and Italian painting produced at the end of the fourteenth and in the early fifteenth century. This mode of representation was definitive for the development of Western painting, the validity of which only began to erode with the beginnings of modernism (Cézanne). Karin Kneffel thus uses a pictorial language of form that has been repeatedly placed in question since the mid-nineteenth century, but which still nonetheless represents a valid option for painters to the present day.

I became particularly conscious of the important but ambivalent role of central perspective representation in painting in the context of my work on the exhibition with David Hockney in 1999, as this British painter had occupied himself with this question very intensively and provided a remarkable response to it in his work.

The question of the relationship between Hockney and Kneffel and their different dealings with the conventions of central perspective representation thus provided the starting point for my fascination with and analysis of the works of Karin Kneffel. As of

Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Hockney und Kneffel und ihrem je unterschiedlichen Umgang mit den Konventionen zentralperspektivischer Darstellung bildete somit den Anfang meiner Faszination und Analyse der Werke von Karin Kneffel. Hockney hatte seit Ende der 1960er Jahre eine Reihe eindrucksvoller, realistischer und zentralperspektivisch organisierter Bilder gemalt, in denen er den »fotografischen« Blick einsetzte und dabei seine vielbeachteten großformatigen Doppelportraits schuf, in denen der Betrachter den Figuren unmittelbar gegenübersteht, die in Lebensgröße vor dem Betrachter positioniert sind. Hockney wurde aber zunehmend unzufrieden mit dieser Darstellungsform, da der zentralperspektivische Kamerablick zwei entscheidende Mankos aufwies: 1. Die Zeit blieb auf den Sekundenbruchteil beschränkt, in der der Auslöser der Kamera betätigt wurde. Die Malerei erfordert jedoch gerade bei dieser detaillierten und realistischen Darstellungsform sehr viel Zeit. Hockneys berühmtes Bild *A Bigger Splash* hat diese Paradoxie zum Thema. Das 2. Manko betrifft die Distanz – eine kameragemäße Darstellung impliziert, dass das Gesehene durch eine Glaslinse gesehen wird und dass ein fotorealistisches Bild eine Scheibe zwischen Bildraum und Betrachter setzt, die es verhindert, physisch in den gezeigten Raum einzutreten. Die Distanz ist nicht überbrückbar.

Als wir die Bildauswahl für die Bonner Ausstellung im Jahr 1999 diskutierten, fiel mir auf, dass sein Bild *Still Life on a Glass Table* (Abb. A) ie eine Metapher für das von Hockney als Dilemma empfundene Problem funktioniert. Der Glastisch hat dieselben Maße wie die Leinwand, auf die das Bild gemalt wur-

A *David Hockney*, Still Life on a Glass Table, *1970–71, Acryl auf Leinwand, 183 × 274,4 cm, Privatsammlung*
B *Aspekte desselben Tisches, Diagramm nach Gombrich, 1994*

A *David Hockney*, Still Life on a Glass Table, *1970/71, 183 × 274,4 cm, acrylic on canvas, private collection*
B *Aspects of the same table, Diagram after Gombrich, 1994*

A B





de. Im Sinne der Wahrnehmungskonstanz, wie sie von Ernst Gombrich einmal beschrieben wurde, kann man sich den Tisch hochgeklappt vorstellen (Abb. B).[1]

Somit kann man anhand dieses Bildes von Hockney darauf schließen, dass die Leinwand wie die transparente Glasscheibe des Tisches funktioniert – man kann hindurchsehen, bleibt aber immer vom Bildgeschehen getrennt. Er erlebte diese erzwungene Distanz zum Bildgegenstand als Verhinderung und Verlust.

Hockney hat sich in seiner weiteren Entwicklung von dieser realistischen Malweise entfernt und legt bis heute sehr viel Wert auf seine malerische Handschrift, weil er so mehr Möglichkeiten hat, Nähe zwischen Bild und Betrachter herzustellen.

Karin Kneffel kannte diese Geschichte nicht, ich denke aber, dass ihre Malweise und ihre spezifische Form des Realismus gewisse Affinitäten und – wichtiger noch – Gegensätze zur Arbeit von David Hockney aufweist. Der wichtigste Gegensatz betrifft dabei die Malweise – Karin Kneffel stand der Handschriftlichkeit bzw. der »peinture« immer distanziert gegenüber, und sie hat innerhalb ihrer nüchternen und genauen Malweise verschiedene Wege gefunden, diese Nüchternheit auf faszinierende Weise einzusetzen.

Karin Kneffel hat immer gegenständlich gemalt und dabei ihre Motive zunächst in ihrem Frühwerk im Sinne des Hyperrealismus stark vergrößert und ihre Präsenz erheblich gesteigert. Man kann dies z. B. bei dem Gemälde Ohne Titel von 2004, das ein stark vergrößertes aufgeschlagenes Ei zeigt, und den übergroßen Trauben in dem Gemälde aus dem Jahr 1998 gut nachvollziehen.

C *Miguel de Prèt (zugeschrieben),* 2 Trauben, *1630–1644, Öl auf Leinwand, 29 × 38 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid*

C *Attributed to Miguel de Prèt, 2 bunches of grapes, 1630–1644, Oil on canvas, 29 × 38 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid*

C



1 Ernst H. Gombrich: *Das forschende Auge. Kunstwahrnehmung und Naturnachahmung*. Frankfurt am Main - New York 1994.

the end of the 1960s, Hockney painted a series of impressive and realistic paintings organised according to the principles of central perspective, to which he applied the “photographic” gaze, thereby creating his much-admired large-format double portraits, in which the viewer directly faces the figures, which are positioned life-sized before them. However, Hockney grew increasingly dissatisfied with this form of representation, as the central perspective camera viewpoint demonstrated two decisive shortcomings: 1. The time remained restricted to the fraction of a second in which the shutter release of the camera was activated. Painting, however, requires a great deal of time, particularly for this detailed and realistic form of representation. Hockney’s famous “A Bigger Splash” painting had this paradox as its theme. The second shortcoming involved the distance – a camera-like representation implies that what is seen is viewed through a glass lens, and that a photorealistic image places a pane between the pictorial space and viewers, making it impossible to physically enter the shown space. The distance cannot be overcome.

When we were discussing the selection of paintings for the Bonn exhibition in 1999, it occurred to me that his painting *Still Life on a Glass Table* (Fig. A) functions like a metaphor for the problem viewed by Hockney as a dilemma. The glass table has the same dimensions as the canvas on which the image was painted. In the sense of the constancy of perception, as Ernst Gombrich once described it, one can imagine the table as upturned (Fig. B).[1]

One can thus conclude on the basis of this painting by Hockney that the canvas functions like the transparent glass pane

1 Ernst H. Gombrich: *Das forschende Auge. Kunstwahrnehmung und Naturnachahmung*. Frankfurt am Main - New York 1994.

of the table – one can look through it, but it always remains separate from the image narrative. He experienced this forced distance from the pictorial object as hindrance and loss.

In his subsequent development, Hockney distanced himself from this realistic style of painting and subsequently attaches a great deal of importance to his painterly signature even today, as this offers him more possibilities to establish proximity between the painting and the viewer.

Karin Kneffel was not aware of this story, but I think that her painting style and her specific form of realism demonstrate certain affinities and, even more importantly, contrasts with the work of David Hockney. The most important contrast here involves the style of painting – Karin Kneffel has always maintained a distance from the signature character or the "peinture" and has found several ways within her sober and precise style of painting to apply this sober-mindedness in a fascinating manner.

Karin Kneffel has always painted representationally, and in her early work initially greatly enlarged her motifs in the sense of hyperrealism, considerably enhancing their presence. One can comprehend this well, for example, in the untitled painting from 2004, which shows a greatly enlarged, cracked egg, and in the oversized grapes in the untitled painting from 1998. The isolation of the pictorial motifs is a familiar topos of modern art, but also appears occasionally in earlier periods. One can observe a coincidental but quite striking counterpart in a still life from Spain attributed to the Spanish painter Miguel de Prèt, from the period around 1630-1644 (Fig. C). The format is of course considerably smaller than that of Kneffel,

Die Vereinzelung der Bildmotive ist ein vertrauter Topos der Klassischen Moderne, kommt gelegentlich aber auch schon früher vor. Eine zufällig, aber durchaus frappant erscheinende Entsprechung kann man bei dem Stillleben aus Spanien beobachten (Abb. C). Es wird dem spanischen Maler Miguel de Prèt zugeschrieben und entstand etwa 1630 – 44. Das Format ist natürlich erheblich kleiner als bei Kneffel, die vergleichbare Präsenz und Exaktheit der Wiedergabe ist jedoch frappierend, wenn auch rein zufällig.

Karin Kneffel hat in ihrer Malerei die Genauigkeit der Darstellungsweise beibehalten und anders als Hockney war sie ja nie an malerischer Faktur bzw. »Handschriftlichkeit« interessiert. Als ich dann die ersten Bilder sah, in denen sie die Glasscheibe vor dem Bildraum tatsächlich gemalt hatte, musste ich sofort an meine Gespräche mit Hockney zurückdenken, und ich bin fasziniert davon, wie sie es gelöst hat, den »Kamerablick« in ihrer Malerei produktiv und mit großer Komplexität einzusetzen. Ihre vielschichtigen Räume, Spiegelungen und Brechungen – etwa durch die Wassertropfen auf einer beschlagenen Scheibe – haben ihrer Malerei eine erhebliche Tiefe verliehen. In ihren Werken wird das in unterschiedlicher Form sichtbar. Die Ausstellung zeigt, wie sich Karin Kneffel der Vielschichtigkeit der Darstellung von Raum und Zeit aus verschiedenen Richtungen nähert: einerseits durch extreme Nahsicht und starke Vergrößerung wie in ihren frühen Früchtebildern, und andererseits durch die Darstellung von Innen- und Außenräumen mit verschiedenen Effekten von Spiegelung, Transparenz, Schärfe und Unschärfe.

D *Karin Kneffel,* Ohne Titel, *Öl auf Leinwand, 1998, Inv.-Nr. 1998/LXVI*
E *Karin Kneffel,* Ohne Titel, *Öl auf Leinwand, 2009, Inv.-Nr. 2009/04*

D *Karin Kneffel,* Untitled, *oil on canvas, 1998, Inv. No. 1998/LXVI*
E *Karin Kneffel,* Untitled, *oil on canvas, 2009, Inv. No. 2009/04*

D



E



Karin Kneffels Malerei ist eng verwoben mit der Tradition der Malerei, ist aber gleichzeitig sehr zugänglich und bezieht auch alltägliche Erlebnisse und Erfahrungen ein. Sehr viele ihrer früheren Gemälde zeigen Flüssigkeiten und Spiegelungen. Die prallen und extrem vergrößerten Trauben aus dem Jahr 1998 (Abb. D), der Fischer und die unbekleidete Frau im Fluss von 2003 oder die knietief im Wasser stehenden Figuren des Bilderzyklus aus dem Jahr 2005 sind nur einige Beispiele. Hinzu kommen Interieurs, in denen der glänzende Fussboden eine wichtige Rolle spielt, in dem sich ein Hund oder eine Menschenmenge zu spiegeln scheinen. Der Hund ist in seiner Spiegelung allerdings später gesehen worden, denn er hat eine andere Haltung eingenommen. Karin Kneffel weist mit diskreten Störungen der plausiblen Darstellung immer wieder darauf hin, dass die Malerei nicht das zeigt, was ist, sondern das, was die Malerin uns zeigen will.

Mit der Ausstellung »Haus am Stadtrand« im Krefelder Museum Haus Esters 2010 vollzog Karin Kneffel einen entscheidenden Schritt. Hier tauchten zum ersten Mal Gemälde auf, in denen ein Interieur durch eine Scheibe hindurch gezeigt wurde, wobei die Scheibe mitgemalt wurde. Da dies eigentlich unmöglich ist und der Aufgabe einer Glasscheibe eigentlich widerspricht, malte sie derartige Interieurs bei Dämmerlicht, und sie malte Wassertropfen, die den Einblick in das Interieur beeinträchtigen und zur gleichen Zeit bereichern. So zeigt das Bild *Ohne Titel* von 2009 (Abb. E) einen Raum im Haus Esters durch eine von großen Tropfen und Spritzern bedeckte Scheibe. Die Spritzer erscheinen wesentlich schärfer als das durch die Scheibe gesehene Interieur.

F *Karin Kneffel,* Ohne Titel, *3 Teile, Öl auf Leinwand, 2009, Inv.-Nr. 2009/09*

F *Karin Kneffel,* Untitled, *3 parts, oil on canvas, 2009, Inv. No. 2009/09*

F



but the comparable presence and exactitude of the rendition is nonetheless astonishing, if also purely coincidental.

Karin Kneffel has retained the accuracy of her form of representation in her painting and, unlike Hockney, has never been interested in painterly facture or "signature". When I then saw the first paintings in which she had in fact painted the glass pane in front of the pictorial space, I immediately recalled my discussions with Hockney, and I am fascinated with how she solved the problem of productively utilising the "camera perspective" in her painting with such complexity. Her multi-layered spaces, reflections and refractions, for example, through the drops of water on a steamy pane, have lent her painting considerable depth. This becomes visible in various forms in her work. The exhibition shows how Karin Kneffel approaches the complexity of the representation of space and time from various directions: on the one hand through extreme close-up views and pronounced enlargement, as in her early fruit paintings, and on the other hand through the representation of interiors and exteriors with various effects of reflection, transparency, definition and soft focus.

Karin Kneffel's painting is closely interwoven with the tradition of painting but is at the same time very accessible and refers to everyday experiences. A great many of her earlier paintings show liquids and reflections. The firm and extremely enlarged grapes from 1998 (Fig. D), the fisherman and the nude woman in the river from 2003 or the figures standing up to their knees in water of the painting cycle from 2005 are only a few examples. These are joined by interiors in which the shining floor plays a key role, in which a dog

or a crowd of people appears to be reflected. However, the dog was only seen in its reflection later, because it had adopted a different posture. With discreet disruptions of plausible representation, Karin Kneffel repeatedly points out that painting does not show what is, but instead that which the painter wishes to show us.

Karin Kneffel took a decisive step with the exhibition "House on the Edge of Town" in the Haus Esters museum in Krefeld in 2010. Here, we for the first time see paintings in which an interior is shown seen through a pane of glass, with the pane also being painted. Because this is actually impossible and in fact contradicts the function of a pane of glass, she painted these interiors at twilight, with painted drops of water that impair the view into the interior and at the same time enrich it. The untitled painting from 2009 (Fig. E) thus shows a room in Haus Esters through a pane covered with large drops and splashes. The splashes appear as considerably more in focus than the interior seen through the pane.

The interior of Haus Esters, furnished and decorated with artworks, can also be seen in a three-part painting from 2009 (Fig. F). The scene is immersed in a yellowish twilight. A display case with sculptures by the sculptor Renée Sintenis can be seen in the right section of the painting. A plate with a sliced open lemon can be seen on a coffee table – like a reference to the golden era of the Dutch still life painting of a Willem Claesz Heda. The furniture is solid middle-class and does not correspond with the modern language of form, as the architect Walter Gropius might have intended for his spaces . Karin Kneffel used the opportunity of her solo exhibition to carry out thorough research on the history of Haus Esters

2 Vgl. die Aussagen der Künstlerin in ihrem Gespräch mit Walter Smerling, S. 187ff.

In einem dreiteiligen Bild von 2009 (Abb. F) ist ebenfalls ein Innenraum des Hauses Esters zu sehen, möbliert und mit Kunstwerken eingerichtet. Die Szene ist in ein gelbliches Dämmerlicht getaucht, im rechten Bildteil ist eine Vitrine mit Skulpturen der Bildhauerin Renée Sintenis zu sehen. Auf einem Couchtisch steht ein Teller mit einer aufgeschnittenen Zitrone – wie eine Referenz an die goldene Ära der niederländischen Stilllebenmalerei eines Willem Claesz Heda –, die Möbel sind gutbürgerlich und entsprechen nicht der modernen Formensprache, wie sie sich der Architekt Walter Gropius gewünscht hätte. Karin Kneffel hatte die Gelegenheit ihrer Einzelausstellung genutzt, um eine aufwändige Recherche zur Geschichte des Hauses Esters und seiner Nutzung durch die Familie des Kunstsammlers durchzuführen und sich dabei mit den Kunstwerken auseinanderzusetzen, die sich während der 1930er Jahre in diesem Haus befunden hatten.[2]

Schaut man genauer auf die Wassertropfen, so kann man in ihnen die Spitzgiebelfassaden der Häuser gegenüber erkennen. Auch in diesem Bild ist der Gegensatz zwischen Schärfe und Unschärfe ein wesentlicher Hinweis auf die unterschiedlichen Zeitebenen ihrer Malerei.

Ihre Recherche zu diesem Ausstellungsprojekt ist durch eine ganze Serie kleinformatiger Gemälde und Diptychen dokumentiert, in denen sie alte Schwarzweiß-Fotografien der Wohnung im Haus Esters mit seiner Ausstattung auswertete. Die Gemälde sind überwiegend schwarzweiß gehalten, nur die roten scheinbar gestisch schnell vorgenommenen Markierungen stechen als Farbimpulse hervor. Die rote Farbe wird als teigig-flüssige Masse dargestellt und entspricht den zügig aufgetragenen Markierungen auf den Fotografien, mit denen

die Malerin wichtige Details hervorhob und Unwichtiges durchstrich. Allerdings sind ihre Markierungen in den Gemälden minutiös und genau abgemalt worden. Sie sind genau so wenig spontan wie die Spritzer in Hockneys *Bigger Splash*. Auch Karin Kneffel setzt die Paradoxie der Darstellung schneller Bewegung mit langsamen malerischen Mitteln souverän ein.

Das Krefelder Projekt von Karin Kneffel eröffnete die Möglichkeit, Werke anderer Künstler in ihre Bilder einzubringen, ohne sie im Sinne postmoderner Zitatkunst zu benutzen. Ältere Kunst ist in der Bildwelt von Karin Kneffel ein selbstverständlicher Bestandteil. Neben den Werken von Künstlern der Klassischen Moderne – Marc Chagall, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Juan Gris etc. – tauchen auch Werke der jüngeren Vergangenheit auf. Das Krefelder Projekt war auch deshalb eine interessante Herausforderung für die Künstlerin, weil acht Jahre zuvor der amerikanische Maler Eric Fischl ein ähnliches Projekt im Haus Esters durchgeführt hatte – er stellte Szenen eines älteren Paares mit Schauspielern in diesem Haus nach, fotografierte sie und malte danach einen Zyklus großformatiger Bilder.[3] Mit ihrem Bild von 2011 (Fig. G) erinnerte Karin Kneffel an dieses frühere Projekt und zeigte auch noch einige Werke der 1960er Jahre: Andy Warhol's Marilyn, die Frau auf der Treppe von Gerhard Richter und Bruce Naumans *Window or Wall Sign* von 1967 – eine Neonschrift mit dem poetisch-kryptischen Text »The true artist helps the world by revealing mystic truths«.

Das Thema von Kunstwerken in Museumsräumen bot vielfältige Möglichkeiten für Karin Kneffel, ihre spezifische Form vielschichtiger Darstellungen von Räumen weiter zu entwickeln. So malte sie eine Gruppe von

G *Karin Kneffel,* Ohne Titel, *Öl auf Leinwand, 2011, Inv.-Nr. 2011/04*

G *Karin Kneffel,* Untitled, *oil on canvas, 2011, Inv. No. 2011/04*

G



3 Eric Fischl. *The Krefeld Project*. Museum Haus Esters, Krefeld, 2003–2004.

and its use by the family of the art collector and to occupy herself with the artworks found in this house in the 1930s.[2]

Looking more closely at the drops of water, one can recognise the pointed gable façades of the buildings opposite in them. In this painting too, the opposition between sharp focus and blurriness is an essential reference to the different time axes of her painting.

Her research for this exhibition project is documented by an entire series of small-format paintings and diptychs, in which she evaluated old black and white photographs of the apartment in Haus Ester with its furnishings. The paintings are predominantly black and white. Only the red, seemingly gestural and quickly executed markings stand out as colour impulses. The red colour is represented as a doughy-fluid mass and corresponds with the quickly applied markings on the photographs, with which the painter emphasised vital details and crossed out what she deemed unimportant. However, her markings in the paintings are meticulous and have been precisely depicted. They are as little spontaneous as the splashes in Hockney's painting "A Bigger Splash". Karin Kneffel also masterfully applies the paradox of the representation of rapid movement through a very slow painterly process.

The Krefeld project of Karin Kneffel allowed the possibility to incorporate the works of other artists into her paintings, without using them in the sense of post-modern art citation. Older art is a self-explanatory component in the pictorial world of Karin Kneffel. In addition to the works of modern artists like Marc Chagall, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Juan Gris, etc., works of the more recent past also appear. The Krefeld project was there-

2 See the statements of the artist in conversation with Walter Smerling in this catalogue, pp. 187ff.

fore also an interesting challenge for the artist, because the American painter Eric Fischl had carried out a similar project in Haus Ester eight years before. He recreated scenes of an older couple with actors in this building, photographed them and then painted a cycle of large-format paintings.[3] With her painting from 2011 (Fig. G), Karin Kneffel reminded us of this earlier project and also showed several works from the 1960s: Andy Warhol's "Marilyn", "Woman walking down a staircase" (1965) by Gerhard Richter and Bruce Nauman's "Window or Wall Sign" from 1967 – neon lettering with the poetic-cryptic text "The true artist helps the world by revealing mystic truths."

The theme of artworks in museum spaces offered Karin Kneffel a variety of possibilities to further develop her specific form of multi-layered representations of spaces. She thus painted a group of visitors in front of the painting "Las Meniñas" (1656) by Diego Velázquez, and several paintings were produced in which the Lehmbruck Museum in Duisburg was shown with its sculptures and several people carrying out everyday activities like cleaning, or who have slipped on the smooth floor. The artist grounds her representations with anecdotal, narrative details like these and makes them accessible with subtle humour. In the process, the message of her painting is always open. It cannot be pinned down to a concrete narrative, but instead makes apparent how rich and complex the possibilities of painterly representation can be.

The foggy panes with their condensation and the quickly drawn stick figures, crossings-out or short texts are inspiring contradictions. As images, they document off-handedness, ephemer-

3 Eric Fischl. *The Krefeld Project*. Museum Haus Esters, Krefeld, 2003–2004.

Besuchern vor dem Gemälde *Las Meniñas* von Diego Velázquez, und es entstanden mehrere Gemälde, in denen das Duisburger Lehmbruck-Museum mit seinen Skulpturen und einer Reihe von Menschen gezeigt wurde, die alltägliche Verrichtungen wie Putzen ausführen oder die auf dem glatten Fußboden ausgerutscht sind. Mit anekdotischen, erzählerischen Details wie diesen erdet die Künstlerin ihre Darstellungen und macht sie mit subtilem Humor zugänglich. Dabei bleibt die Aussage ihrer Gemälde immer offen, sie ist nicht auf eine konkrete Erzählung festzulegen, sondern verdeutlicht, wie reich und komplex die Möglichkeiten malerischer Darstellungen sein können.

Die beschlagenen Scheiben mit ihrem Kondenswasser und den schnell gezeichneten Strichmännchen, Durchkreuzungen oder kurzen Texten sind inspirierende Widersprüche – als Image dokumentieren sie Lässigkeit, Flüchtigkeit und Schnelligkeit, als Malerei sind sie technisch sehr anspruchsvoll und erfordern langsame Sorgfalt und genaues Hinsehen. Karin Kneffel arbeitet mit Hilfe von Fotografien und nutzt auch digitale Hilfsmittel, immer bleibt ihre Malerei aber dem Medium getreu. Die Malerei von Karin Kneffel bleibt auch in einer Zeit digitalen Overkills eine gültige und anders nicht zu leistende Aussage.

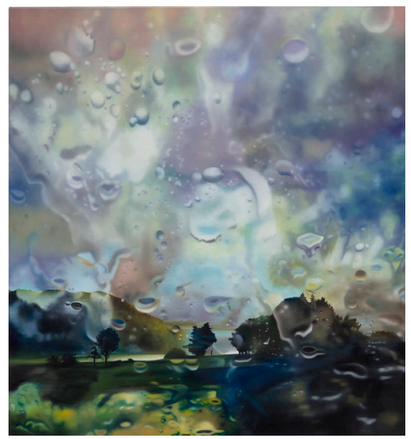
In ihrem Werk reflektiert Karin Kneffel die Mittel der Malerei immer wieder neu. Sie kehrt zu früheren Themen zurück und verwandelt sie in neue Aussagen. Eine Reihe kleinformatiger Diptychen zeigt das am Beispiel eines Rückgriffs auf ihre früheren Früchtebilder (Abb. H).

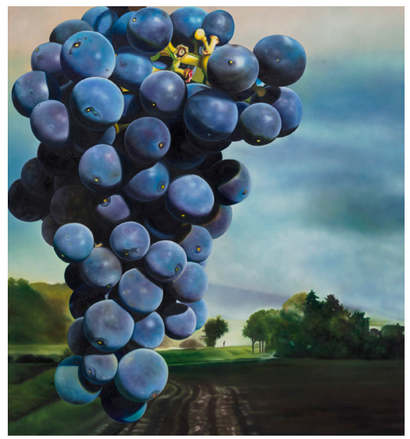
Hier wird – wie im Titelblatt der Winzerzeitschrift *Wonnegauer Magazin* – eine saftige blaue Weintraube vor einer Landschaft präsentiert, ein

H *Karin Kneffel*, Ohne Titel, *Diptychon, Öl auf Leinwand, 2023, Inv.-Nr. 2023/18a+b*

H *Karin Kneffel*, Untitled, *Diptych, oil on canvas, 2011, Inv. No. 2023/18a+b*

H





gleichzeitig banales wie malerisch perfekt vorgetragenes, verführerisches Bild. Die andere Tafel des zweiteiligen Bildes zeigt dieselbe Landschaft, diesmal völlig unscharf, weil sie durch eine regennasse Scheibe gesehen wurde. Karin Kneffel spielt mit dem Illusionismus der Malerei ein unterhaltsames, tiefgründiges Spiel.

Eine weitere, neue Werkgruppe stellt Frauen und Kinder dar, die auf mittelalterlichen Madonnenskulpturen basieren. Hier hat die Künstlerin Werke älterer Bildhauer und ihrer Fassmaler mit neuen Augen gesehen und sie aus ihren traditionellen ikonografischen Verstrickungen bereit. Karin Kneffel hat nur die Frauen und unidealisierte, menschliche Wesen gezeigt, ohne den Ballast ihrer religiösen Bedeutung zu berücksichtigen. Sie weist mit dieser ästhetischen Entscheidung darauf hin, dass Kunst eine universelle Sprache ist, die sich auch ohne rituell, sozial oder politisch aufgeladenen Sinn als Inspirationsquelle und grundlegend poetische Aussage lesen lässt.[4]

Die Kunst von Karin Kneffel ist ebenso universell wie vielschichtig verwoben mit ihren kulturellen Wurzeln. Ihre Malerei fußt auf der reichen Tradition der abendländischen Kunst. Sie stellt ihre eigene Gegenwart her und bleibt verführerisch, herausfordernd und faszinierend. Ihre vielfältigen Anspielungen und Verweise lesen zu lernen, macht einen Großteil der Faszination aus. Ihre erzählerische Ambivalenz hält sie lebendig. Gegenwart ist immer dann, wenn man ein Bild von Karin Kneffel betrachtet. Ganz lapidar hat sie in ihrer Malerei die gewebte Leinwand in eine durchsichtige Glasscheibe verwandelt.

4 Siehe das Gespräch mit Walter Smerling in diesem Katalog, bes. S. 197ff. sowie den Beitrag von Ulrich Wilmes, S. 22–42.

ality and rapidity. As painting, they are technically highly sophisticated and call for slow attention and close inspection. Karin Kneffel works with the help of photographs and uses digital aids, but her painting always remains true to the medium. The painting of Karin Kneffel also always retains a valid statement that even at a time of digital overkill could not be provided in any other way.

In her work, Karin Kneffel always reflects upon the means of painting in a new way. She returns to earlier themes and transforms them into new statements. A series of small-format diptychs shows this through the example of recourse to her earlier fruit paintings (Fig. H).

Like the cover design of a Vintner journal such as the *Wonnegauer Magazin*, juicy, blue grapes are presented here in front of a landscape, a both banal and perfectly executed, seductive image in painterly terms. The other panel of the two-part painting shows the same landscape, this time completely blurred, because it is seen through a pane of glass wet from the rain. Karin Kneffel plays an entertaining, profound game with the illusionism of painting.

Another new group of works represents women and children based on medieval Madonna sculptures. Here, the artist looked at the works of older sculptors and their painters with new eyes and liberated them from their traditional iconographic entanglements. Karin Kneffel showed only the women and non-idealised human beings, without considering the ballast of their religious significance. With this aesthetic decision, she points out that art is a universal language that can also be read without a ritually, socially or politically charged context as a source of inspiration and a fundamentally poetic statement.[4]

4 See the conversation with Walter Smerling, pp. 197ff., and the essay by Ulrich Wilmes in this catalogue, pp. 22–42.

The art of Karin Kneffel is as universal as it is multifariously interwoven with her cultural roots. Her painting is based on the rich tradition of Western art. It creates its own present and remains seductive, challenging and fascinating. Learning to read the variety of allusions and references is a large part of the fascination for her work. She keeps her narrative ambivalence alive. The present is always that moment when one is looking at a painting by Karin Kneffel. In her paintings, she has quite succinctly transformed the woven canvas into a transparent pane of glass.



[21]

Ohne Titel / Untitled, 2010