Interview mit Walter Smerling und Karin Kneffel am 7. März 2024 im Atelier der Künstlerin

WS *Sie zeigen in Ihren Bildern eine Realität, die uns im ersten Moment sehr vertraut scheint. Tatsächlich sind Ihre Bilder voller Geheimnisse, das Gemalte ist tatsächlich nicht Realität, sondern künstlich und voller Rätsel. Man steht fasziniert davor und kann diesen Bildern kaum ausweichen. Was denken Sie, woran liegt das?*

KK Vielleicht daran, dass durch diese fast fotografische Präzision der Bilder eine Realität entsteht, deren Eindeutigkeit und Direktheit dann beim genaueren Betrachten ins Imaginäre rutscht. Der Bildraum öffnet sich und gleichzeitig entsteht eine Distanz. Ich möchte nicht, dass man sich im Bild verliert oder darin aufgeht. Manchmal sagen Menschen, gerade wenn sie abstrakte Bilder anschauen, dass sie sich so wunderbar in den Bildräumen verlieren könnten. Das war nie mein Ziel. Mir war immer wichtig, dass man meine Bilder anguckt, sich mit ihnen auseinandersetzt. Das Bild als ein Gegenüber, mit dem der Betrachter kommunizieren kann, so wie ich auch. Bilder sind für mich Denkräume, in denen man sich bewegen kann, die meine Beschäftigung mit der Welt zeigen.

WS *Liegt es vielleicht auch daran, dass Sie die Realität verdrehen, um den Betrachter bewusst im Unklaren zu lassen? Oder wollen Sie uns vielleicht auf eine Entdeckungsreise schicken?*

KK Das hört sich sehr nach Kalkül an. Mein Antrieb, Bilder zu malen, hat zunächst einmal nur mit mir zu tun, mit meinem Blick auf die Welt, meinen Fragen an die Wirklichkeit, meinen Verunsicherungen und Irritationen. Ich male also erstmal nur für mich und versuche mir ein Bild zu machen, Dinge zu klären und denke dabei nicht daran, was ich bei einem möglichen Betrachter auslösen könnte. Ich gehe nur auf meine eigene Entdeckungsreise. Die Bilder zeigen, wie ich mich Dingen und Sachverhalten zu nähern versuche, z.B. in meinen Fensterbildern dem Haus Esters und Haus Lange in Krefeld, ursprünglich zwei Villen, die Anfang der 1930er Jahre von Mies van der Rohe gebaut wurden und heute Museum sind. Man spürt sofort beim Betreten des Hauses Esters, dass es nicht als Museum, nicht als White Cube, sondern als Wohnhaus konzipiert wurde. Dieses Erinnern im Gegenwärtigen beschäftigte mich und so wollte ich dem Verwobensein von Gegenwart und Vergangenheit nachspüren und dann am Ende vielleicht auch Betrachter in diesen Möglichkeitsraum für das Unwahrscheinliche mitnehmen. Die Besucher konnten sich beim Betrachten der Bilder quasi beim Sehen zusehen. Sie schauten beim Eintreten durch ein Fenster in das Haus aus rotem Backstein und dann quasi zeitversetzt im Innenraum noch einmal auf dieselbe Situation, nur diesmal im Bild und von der Vergangenheit eingeholt, denn mein Bild zeigte den Blick in den Wohnraum der Familie Esters um 1930.

WS *Mit anderen Worten: Sie sind eine Hyperrealistin? Ihre Kunst verleiht den Objekten eine Intensität, weil Sie den Anblick z.B. von Trauben intensiver empfinden oder eben diesen Trauben eine Präsenz geben wollen, die sie normalerweise vielleicht nicht haben.*

Interview with Walter Smerling and Karin Kneffel on 7 March 2024 in the studio of the artist

KK Ich glaube, die Bezeichnung Hyperrealismus trifft es nicht. Mich interessiert weder die extreme Zuspitzung noch die fotorealistische Übersteigerung der Realität. Bei den Früchtebildern beschäftigten mich Fragen zu Realität und Realismus, die Besonderheit einer gemalten Darstellung gegenüber der Realität. Was ist mit der Schönheit? Und was soll man eigentlich warum nicht mehr malen können?

Ja, den Trauben eine Präsenz geben, das stimmt da schon eher. Es sieht aus wie eine Traube, aber es ist eine Idee von Trauben, am Ende ist es Malerei. Bei der Arbeit an der Traube poppte bei mir unweigerlich der Früchtekorb von Caravaggio auf – also nicht so vorsätzlich, aber die Kunstgeschichte ist immer mit im Boot. Da wir kein Ding so sehen können, wie es ist, sondern immer nur die Vorstellung, die wir von den Dingen haben, gibt es keinen unvoreingenommenen Blick. Die Monumentalität der Früchte half mir, die Differenz zwischen der Wirklichkeit, wie es sie gibt, und dem, was das Bild zeigt, herauszuarbeiten. Dabei erschien mir die Übergröße so schön unangemessen und deshalb so passend. Denn durch die starke Vergrößerung konnte ich einzelnen Details so nahe kommen, dass ich selbst den Überblick verlor und mich weg von der Realität des Gegenstandes mehr der Materialität der Malerei näherte.

Bei diesem großen Blumenbild hier im Atelier ist es ähnlich, man hat gleich die vielen schon gemalten Stillleben aus der Kunstgeschichte vor Augen. Den Strauß gibt es ja so nicht, aber im Bild wirkt er real. Das macht wahrscheinlich auch einen Teil der Faszination aus.

WS *In den Darstellungen von Räumen oder Häusern schauen sie sehr genau auf Details und auch auf die Kunst, die darin zu sehen ist. Viele großartige Künstler werden*

A *Karin Kneffel,* Ohne Titel, *Öl auf Leinwand, 1998, Inv.-Nr. 1998/LXVI*
B *Caravaggio,* Früchtekorb, *um 1596, Mailand, Bibliotheca Ambrosiana*

A



B



WS *You show us a reality in your paintings that seems very familiar at first glance. Your paintings are in fact full of secrets. That painted is in fact not reality, but instead artificial and full of puzzles. One stands fascinated before them and can hardly evade these images. Why do you think that is?*

KK Probably because, as a result of this nearly photographic precision of the images, an unambiguous and direct reality originates that then slips into the imaginary when examined more closely. The pictorial space opens up, while a distance is established at the same time. I don't want people to lose themselves in or be absorbed by the painting. Sometimes people say, especially when they look at abstract paintings, that they could so wonderfully lose themselves in the pictorial spaces. That was never my goal. It has always been important to me that one looks at my paintings, engages with them. The painting as an opposite, with which the viewer can communicate, just as I also do. Paintings are for me spaces of thought, in which one can move, that show my involvement with the world.

WS *Could it also be because you distort reality to consciously leave matters unclear for the viewer? Or do you perhaps wish to send us on a voyage of discovery?*

KK That sounds very calculated. My impulse to paint initially has only to do with myself, with my perspective of the world, my questioning of reality, my uncertainties and irritations. This means that I am first of all painting only for myself and attempting to come to my own conclusions, clarify things. I'm not thinking about what I might trigger in a potential viewer. I am only going on my own journey of discovery. The paintings show how I attempt to approach things and issues, for example, in my window paintings of Haus Esters and Haus Lange in Krefeld, originally two villas that Mies van der Rohe built at the beginning of the 1930s and are today a museum. One immediately senses upon entering Haus Esters that it was not conceived of as a museum, not as a white cube, but instead as a residence. I am interested in this remembering in the present and thus wanted to trace the interweaving of present and past, to then in the end possibly also take viewers with me into this space of possibility for the improbable. Visitors could see themselves seeing the paintings, so to speak. When entering, they looked through a window into the house of red brick and then, in a sense time-displaced in the interior, once again at the same situation, only this time in the painting and caught up with by the past, because my painting showed the view into the living space of the Esters family in around 1930.

WS *In other words: you are a hyperrealist? Your art lends the objects an intensity because you perceive the sight of, for example, grapes more intensely, or you want to give precisely these grapes a presence they normally might not have.*

KK I don't think the term hyperrealism is appropriate. I am interested neither in extreme intensification nor in the photorealistic exaggeration of reality. In the case of the fruit paintings, I occupy myself with questions revolving around reality and realism, the distinctiveness of a painted representation in comparison with reality. What about beauty? And what should one no longer actually paint, and why not? Yes, giving the grapes a presence, that's more like it. It looks like a grape, but it is an idea of grapes. In the end it's painting.

When working on the grape, I inevitably thought of the Basket of Fruit by Caravaggio – not so intentionally, but art history is always along for the ride. Because we can't see a thing as it is, but instead always only the conception we have of things. There is no such thing as the unbiased gaze. The monumentality of the fruits helped me elaborate the difference between reality as it exists and that shown by the painting. In the process, the oversize seemed so nicely inappropriate and therefore so fitting. This is because, with the pronounced enlargement I was able to get so close to details that I lost the overview myself and moved away from the reality of the subject and more toward the materiality of painting.

It's similar with this large floral painting here in the studio. One also has the many already painted still lifes from art history before one's eyes. The bouquet doesn't exist in this form, but it seems real in the painting. That is likely also part of the fascination.

WS *In the representations of spaces or buildings, you look very closely at details and at the art that can be seen in them. Many fantastic artists are cited there. In many paintings I also notice that you represent spaces as they are, and the artworks found in them. Here, for example, Eric Fischl, Gerhard Richter, Bruce Nauman or Andy Warhol. These are big names in contemporary art you are citing in your paintings – what interests you about this?*

KK They don't necessarily have to be big names in art history, they can also be small or not included at all. But when I refer to particular places, like the Esters and Lange houses, or also to a painting that hung there at that time, I of course want to incorporate the actually shown artworks. The painting by Eric Fischl, for example, hung in his exhibition in Haus Esters, and he in turn cited Gerhard Richter's woman descending the stairs, Bruce Nauman's famous neon sign: "The true artist helps the world by revealing mystic truths" and Andy Warhol's Marilyn Monroe. I refer to a very impressive exhibition there and continue to cite in my painting, namely Eric Fischl's painting on the wall of Haus Esters with museum visitors in front of it, who in turn remind me of photographs by Thomas Struth, in which he shows museum visitors in front of paintings.

WS *Your views of and through glass panes also generate an atmosphere of the mysterious. The look through da zitiert. Mir fällt auch bei vielen Bildern auf, dass Sie Räume so darstellen, wie sie sind und welche Kunstwerke sich in ihnen befinden. Hier zum Beispiel Eric Fischl, Gerhard Richter, Bruce Nauman oder Andy Warhol. Es sind große Namen der zeitgenössischen Kunst, die Sie in Ihren Bildern zitieren – was reizt Sie da?*

KK Es sind nicht zwangsläufig große Namen der Kunstgeschichte, es können auch kleine oder auch gar keine sein. Aber wenn ich mich auf bestimmte Orte, wie die Häuser Esters und Lange, oder auch auf ein dort damals hängendes Bild beziehe, möchte ich natürlich die real gezeigten Kunstwerke mit einbeziehen. Das Bild von Eric Fischl z.B. hing in seiner Ausstellung im Haus Esters und er zitierte darauf Gerhard Richters *Frau, die Treppe heruntergehend*, Bruce Naumans berühmtes Neonschild: »The true artist helps the world by revealing mystic trues« und Andy Warhols *Marilyn Monroe*. Ich beziehe mich auf seine sehr eindrückliche Ausstellung dort und zitiere auf meinem Bild weiter, nämlich Eric Fischls Bild an der Wand des Hauses Esters mit Museumsbesuchern davor, die mich wiederum an Fotografien von Thomas Struth erinnerten, auf denen er Museumsbesucher vor Bildern zeigt.

WS *Ihre Scheibenansichten und -durchblicke erzeugen auch eine Atmosphäre des Geheimnisvollen. Der Blick durchs Fenster gibt oftmals den Einblick in eine Privatsphäre, die Sie eigentlich nichts angeht.*

KK Die Blicke durch Scheiben sind anfangs aus der Not geboren. Ich wollte mich mit der Geschichte der Häuser Esters und Lange beschäftigen, hatte aber nur historische Schwarzweiß-Fotografien aus dem Archiv. Um nicht kolorieren zu müssen und

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

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

C



mir Farben für das damalige Mobiliar ausdenken zu müssen, kam mir die Idee einer Scheibe, durch die vielleicht ein Abendlicht fällt. Die gedachte Beleuchtung schuf die Farben im Bild. Zudem spielen Fenster in den beiden Häusern eine große Rolle. Es entstehen fließende Bewegungen, ein Übergang von Innen nach Außen. Damit fing alles an. Mir gefiel bei den Scheiben auch, dass sie eine Distanz zwischen dem Betrachter und dem Bildraum aufbauen. Er kann sich nicht darin verlieren, und es entsteht gleichzeitig ein voyeuristisches Moment. Wenn man durch eine Scheibe in einen Innenraum schaut, hat man das Gefühl, etwas Verbotenes zu tun. Das geht mir manchmal so, wenn ich nachts durch Straßen gehe und dabei unweigerlich in beleuchtete Wohnzimmer hineinschaue. Man dringt in gewisser Weise in eine Intimsphäre ein, kann aber den Blick nicht abwenden.

WS *Wieder ein Moment des Geheimnisvollen. Ist es der Blick aus dem Nachbarhaus auf das Haus Esters?*

KK Theoretisch aus dem Nachbarhaus, wenn es denn da an dieser Stelle ein Nachbarhaus gäbe, aber faktisch schaue ich durch eine imaginäre Scheibe in das Haus der Familie Esters in den 1930er Jahren, welches mit den altmodischen Möbeln der Familie eingerichtet war, was sicher nicht im Sinn von Mies van der Rohe war. Die Lampe, die im Vordergrund steht und sich spiegelt, hat Mies entworfen und den eigenwilligen Stuhl daneben Lilly Reich. Die Lampe hatte im Verhältnis zu ihrem Schirm einen recht kleinen Standfuß und die Besitzer beanstandeten, dass sie deshalb immer mal umfiel. Mir war es wichtig, auf diesem Bild auch Lilly Reich in Erscheinung treten zu lassen. Vieles aus der gemeinsamen Arbeit der beiden geht auch auf Lilly Reich zurück, aber fast alle Entwürfe liefen später unter dem Label Mies van der Rohe und die museale Aufarbeitung von Lilly Reichs Nachlass begann erst vor einigen Jahren.

D *Karin Kneffel,* Ohne Titel, *Öl auf Leinwand, 2011, Inv.-Nr. 2009/03*

D *Karin Kneffel,* Untitled, *oil on canvas, 2011, Inv. No. 2009/03*

D



the window often provides insight into a private sphere that is actually none of our business.

KK The views through the panes were initially born of necessity. I wanted to deal with the history of the Esters and Lange houses, but only had historical black and white photos from the archive. In order not to have to colourise and make up colours for the furnishings of the time, I had the idea of a pane through which evening light might be falling. The imagined lighting created the colours in the painting. Windows also play a significant role in both houses. Flowing movements occur, a transition from inside outwards. That's how it all started. What I also liked about the panes was that they establish a distance between viewers and the pictorial space. They can't get lost in it, and a voyeuristic moment arises at the same time. One has the feeling of doing something forbidden when one looks inside through a pane of glass. That is how I sometimes feel when I walk the streets at night and inevitably look into lit living rooms. One intrudes into a sphere of intimacy but can't look away.

WS *Once again, a moment of mystery. Is it the view from the neighbouring house onto Haus Esters?*

KK Theoretically from the neighbouring house, if there was in fact a neighbouring house at this place, but in fact I am looking through an imaginary pane into the house of the Esters family in the 1930s, which was furnished with the old-fashioned furniture of the family; surely not how Mies van der Rohe imagined things. Mies designed the lamp standing in the foreground and reflecting, and Lilly Reich the idiosyncratic chair next to it. The lamp has a quite small base in relation to its shade, and the owners complained that it was always falling over as a result. It was important to me to also allow Lilly Reich to appear in this painting. Much of the joint work of the two can also be traced back to Lilly Reich, but almost all designs were later communicated under the label Mies van der Rohe, the museum reappraisal of Lilly Reich's estate only began a few years ago.

WS *You see, that's interesting to learn. But I don't find this out as a viewer, as someone looking at this painting and thinking: "Lovely, wonderfully painted." Viewers can neither see nor intuit such backgrounds, for example, with this house in Mülheim: where am I? And what does the painter want to say to me? Am I also in a neighbouring house here? And why?*

KK Viewers don't need to be aware of my precise reasons for the origination of a painting in order to interpret it for themselves and acquire a sense of the atmosphere and the space, perhaps even a feeling of unease. This is a typical "Ruhrpott" house, similar to the one I grew up in. I sometimes drive past it on my way to Mülheim.

WS *ou come from the Ruhr region... from Marl.*

KK Yes, from Marl. But you will find precisely this type of house there. And then a film starts to play for me when I see such a house. Dustbins are standing

in front of it, and everything is very bleak and shabby. Once when I was driving past it at night, the large shadow of a tree fell onto the house, caused by a lit streetlight, and my imagination was triggered. Childhood emotions surfaced, also unpleasant ones. You're surely familiar with this. You look at a line on the wall as a child and see monsters. The boredom and claustrophobia that often overcame me on Sundays was suddenly there again. However, this boredom often lends the imagination wings and can be the basis for creativity. One needs good ideas when boredom comes. This house then became worthy of painting and of being a motif for a painting, and it became beautiful.

WS *... that the painting doesn't answer for me.*

KK I don't think paintings answer questions. As an artist, I attempt to formulate questions, questions about the world, about life, about painting.

WS *To still paint paintings today is quite a big challenge. Everyone makes their own images today with smartphones. Despite omnipresent digitalisation, you have persistently decided in favour of painting. Pure painting – what is your conception?*

KK Painting is what I can do best, what interests and moves me most, allows me the greatest freedom and at the same time causes me the most problems. The belief in the possibilities of painting is my motivation.

WS *What you suggest in your painting here with Velázquez – a painting with a mood that might make it seem as if you were there....*

KK The origination of the paintings often has a complicated background. But that is initially not at all so important for viewing. Painting also allows very direct access. In this painting by Velázquez, for example, many probably don't even notice that Las Meniñas are painted laterally reversed. Those who want more detailed information can read all about it, and this is surely important for a deeper understanding of a painting. However, I find that one doesn't need to understand paintings down to the last detail, or that one absolutely needs to know what my reason was for painting such a work. That's what is wonderful about painting, that one can first of all find out a great deal looking without knowing a single detail about the origin story, and this for as long as one wants and wherever one wishes to start in a painting. Viewers can begin wherever something catches their eye. The painting layers, from the first to the last brushstroke, so to speak, are visible. One recognises textures, rougher and finer, glazed and pasty spots, depths, sharpness and blurriness. Everything is revealed and can be seen at a glance, without a beginning or an end and without a time limit.

WS *Several of your small black and white paintings seem like research material with their deletions and markings.*

KK In a certain sense they can also be understood as such, or as commentary images, but they are autonomous, finished paintings. The first originated in 2009.

WS *Sehen Sie, das ist jetzt interessant zu erfahren, das erfahre ich aber nicht als Betrachter, als jemand, der auf dieses Bild schaut und sich denkt: »Schön, wunderbar gemalt. Solche Hintergründe kann der Betrachter weder sehen noch ahnen, wie z. B. bei diesem Haus in Mülheim: Wo befinde ich mich? Und was will die Malerin mir sagen? Befinde ich mich hier auch in einem Nachbarhaus? Und wieso?*

KK Ein Betrachter muss meine genauen Beweggründe für die Entstehung eines Bildes nicht kennen, um das Bild für sich zu deuten und ein Gefühl für die Atmosphäre und den Raum zu bekommen, vielleicht sogar ein Gefühl des Unbehagens. Es handelt sich hier um ein typisches Ruhrpott-Haus, ein ähnliches wie das, in dem ich aufgewachsen bin. Ich fahre da manchmal vorbei auf dem Weg nach Mülheim.

WS *Sie kommen ja aus dem Ruhrgebiet ... aus Marl.*

KK Ja, aus Marl. Aber da gibt es auch genau diesen Häusertyp. Und dann läuft bei mir ein Film ab, wenn ich so ein Haus sehe. Mülltonnen stehen davor und alles ist ganz öde und schäbig. Einmal fiel nachts, als ich daran vorbeifuhr, verursacht durch eine beleuchtete Straßenlaterne, ein großer Baumschatten auf das Haus und meine Phantasie entzündete sich, Kindheitsgefühle stiegen in mir auf, auch unangenehme. Sie kennen das sicher, man schaut als Kind auf eine Linie an der Wand und es entstehen Monster. Die Langeweile und Enge, die mich an Sonntagen oft überfiel, waren plötzlich wieder da. Aber diese Langeweile beflügelt ja auch oft die Phantasie und kann die Basis für Kreativität sein. Wenn die Langewei-

E *Karin Kneffel,* Ohne Titel, *Öl auf Leinwand, 2011, Inv.-Nr. 2013/16*
F *Karin Kneffel,* Ohne Titel, *Öl auf Leinwand, 2011, Inv.-Nr. 2010/02*

E *Karin Kneffel,* Untitled, *oil on canvas, 2011, Inv. No. 2013/16*
F *Karin Kneffel,* Untitled, *oil on canvas, 2011, Inv. No. 2010/02*

E



F



le kommt, braucht man gute Ideen. Und so wurde dieses Haus bildwürdig und Bildmotiv und es wurde schön.

WS *Das Bild beantwortet aber nicht meine Fragen?*

KK Ich denke nicht, dass Bilder Fragen beantworten. Als Künstlerin versuche ich, Fragen zu formulieren, Fragen an die Welt, ans Leben, an die Malerei.

WS *Heute noch Bilder zu malen ist ja schon eine große Herausforderung. Jeder macht heute seine Bilder per Smartphone. Trotz der allgegenwärtigen Digitalisierung haben Sie sich mit aller Konsequenz für die Malerei entschieden. Pure Malerei – was ist Ihre Konzeption?*

KK Malen ist das, was ich am besten kann, was mich am meisten interessiert und berührt, mir die größtmögliche Freiheit gibt und mir gleichzeitig die meisten Probleme bereitet. Der Glaube an die Möglichkeiten von Malerei, das ist meine Motivation.

WS *Was Sie hier in ihrem Bild mit Velàzquez andeuten – ein Bild dessen Stimmung vermuten lässt, sie wären dabei gewesen …*

KK Die Entstehung der Bilder hat oft einen komplizierteren Hintergrund. Aber das ist für die Betrachtung erst einmal gar nicht so wichtig. Die Malerei ermöglicht auch einen sehr direkten Zugang. Viele sehen wahrscheinlich bei diesem Bild von Velàzquez z. B. gar nicht, dass die *Las Meniñas* seitenverkehrt gemalt sind. Wer da Genaueres wissen möchte, kann das alles nachlesen und es ist sicher für das tiefere Verständnis eines Bildes von Bedeutung. Aber ich finde, dass man Bilder nicht bis ins Ende hinein verstehen, oder unbedingt wissen muss, was bei mir der Anlass war, ein

G *Karin Kneffel,* Ohne Titel, *Öl auf Leinwand, 2011, Inv.-Nr. 2009/10*

G



The starting point was a poster by Willi Baumeister for an exhibition in 1927 with the title "Die Wohnung" (The Apartment). "Wie wohnen?" (How to live?) was written on it, and the middle-class, plush and fussy furnishings of that time were crossed out with two red, crossed bars. That was my direct point of reference. These kind of furnishings were also In Haus Esters, and also found their way into the houses of van der Rohe. Mies could not possibly have been pleased with this, so I also crossed it out following the example of Willi Baumeister. And then the history of painting also popped up before my inner eye and I thought of Malcolm Morley, who signalled the end of his photorealistic period in 1970 with paintings of a racing track crossed out in red. And Gerhard Richter's twenty-metre-long painted brushstroke is of course also a reference point.

WS *We thus have insight into your work process, your procedure with this large, detailed wall.*

KK I provide insight into my work methods on this large and most prominent wall of the exhibition in a salon hang, but not with sketches or drawings. Here too, these are finished, fully formulated oil paintings in a somewhat smaller format. The references for these paintings are often printed black and white archival photographs, to which I have added a comment or remark, painted or crossed out, usually with pasty red oil paint, a little bit like how photographers do on their contact sheets when looking for the best negative. I then executed the whole thing like a trompe-l'œil in illusionistic, flat painting, like, for example, the sentence: "I am not a kitchen", "Ich bin keine Küche". I remembered this sentence while researching for an exhibition in Istanbul about German-speaking intellectuals who were recruited for teaching positions at Turkish universities by Atatürk during the National Socialist era. It was formulated by the Austrian architect Margarete Schütte-Lihotzky, more or less the inventor of today's fitted kitchen, because, as a female architect, she was only allowed to build kitchens and not houses. Then there is of course the sentence from Mies van der Rohe: "I must have a wall behind me" and otherwise many red crossings-out or added painting.

WS *You have painted fruit, nature paintings, houses, interiors and then Madonna paintings?*

KK I made a big detour around Madonna paintings in churches and museums for years, because I always thought I wouldn't be interested in the religiously defined image of motherhood and the idealised representation. Also, many believers in fact pray in churches if front of the representations of the mother of God. One doesn't want to disturb them and moves on. I then had my key moment in the Museum Wiesbaden in front of a crescent moon Madonna with child. I stood entirely captivated in front of this very individual woman with her highly expressive face. I couldn't forget her, her liveliness, her shimmering complexion, her attentive, not at all exalted gaze and her loving devotion to the child. At that moment I was no longer interested in the historical context. I then began, wherever I was, to look at Madonna figures more closely and to create a small photographic archive over several years, without knowing what might eventually come of it.

G *Karin Kneffel,* Untitled, *oil on canvas, 2011, Inv. No. 2009/10*

WS *In some cases one also had the impression that it was a figure from reality, from our society, from the media, or one that we know from somewhere.*

KK From the start, my main focus of attention was on painted wooden figures from the fifteenth and sixteenth centuries, because I was interested in the human dimension and wanted to paint very contemporary and realistic portraits. I zoomed closer into the faces and cut them off at the forehead so I could represent them liberated from religious attributes, without accessories like veils of haloes. The result was highly individual, idiosyncratic, emancipated and approachable portraits of women, some forbidding, some approachable in their expression, but they grew increasingly lifelike in the course of the painting process. I then later had the idea to combine them with real images of people and first of all looked around in my closer family circle. This resulted in the portraits of my daughter-in-law and my granddaughter, and then a portrait of myself and my son around from thirty years ago; a strange feeling to paint oneself 30 years back in time. The portrait of my daughter-in-law, which seems like a modern icon, is hanging in the Franz Gertsch Museum in Burgdorf. I will show my own portrait in Küppersmühle with five more diptychs. In proximity with the sculpture portraits, the portraits of people will become more sculptural and the Madonna figures more lively and contemporary.

WS *To summarise, your work is an appeal to the viewer to look more closely.*

KK Well, one should always look very closely and not believe everything one sees, and think about things, but in the end come to their own conclusions and perhaps be a bit astonished.

One of my favourite sentences about painting is by John Berger, something like: The paradox of painting is that it invites viewers inside, so that they can view the world outside from within.

H *Karin Kneffel,* Ohne Titel, *Diptychon, Öl auf Leinwand Inv.-N. 2023/12a+b*

H *Karin Kneffel,* Untitled, *Diptych, oil on canvas Inbv.-No. 2023 12a+b*

H





solches Bild zu malen. Das ist ja gerade das Wunderbare an Malerei, dass man, ohne jedes Detail der Entstehungsgeschichte zu kennen, erst mal vieles »ergucken« kann und zwar solange man will und wo immer man auch im Bild anfangen möchte. Der Betrachter kann da beginnen, wo sein Auge hängenbleibt. Die Malschichten, quasi vom ersten bis zum letzten Pinselstrich, sind sichtbar. Man erkennt Strukturen, gröbere und feinere, lasierende und pastose Stellen, Tiefen, Schärfen und Unschärfen. Alles ist offensichtlich und auf einen Blick zu sehen, ohne Anfang, ohne Ende und ohne Zeitlimit.

WS *Einige Ihrer kleinen schwarzweißen Bilder wirken mit ihren Streichungen und Markierungen wie Recherchemittel.*

KK In gewisser Weise sind sie auch so zu verstehen, oder wie Kommentarbilder, aber es sind eigenständige, fertige Bilder. Das erste entstand 2009. Ausgangspunkt war ein Plakat von Willi Baumeister für eine Ausstellung 1927 mit dem Titel »Die Wohnung«. »Wie wohnen?« stand darauf, und das bürgerliche, plüschige und überladene Mobiliar der damaligen Zeit war mit zwei roten gekreuzten Balken durchgestrichen. Das war mein direkter Bezugspunkt. Im Haus Esters gab es auch dieses Mobiliar, das auch in den Häusern van der Rohes Einzug hielt, und es konnte Mies nicht gefallen, so strich ich es in Anlehnung an Willi Baumeister auch durch. Und auch da poppte dann gleich die Malereigeschichte vor meinem inneren Auge auf und mir fiel Malcolm Morley ein, der 1970 das Ende seiner fotorealistische Periode mit einer rot durchgestrichenen Malerei einer Rennbahn einläutete. Und natürlich ist auch Gerhard Richters gemalter 20 Meter langer Pinselstrich ein Bezugspunkt.

WS *Also mit dieser großen, kleinteiligen Wand haben wir einen Einblick in Ihren Arbeitsprozess, in Ihre Vorgehensweise.*

KK Auf dieser großen und exponiertesten Wand der Ausstellung gebe ich in einer Petersburger Hängung einen Einblick in meine Arbeitsweise, allerdings nicht mit Skizzen oder Zeichnungen. Auch hier handelt es sich um fertige, ausformulierte Ölbilder im etwas kleineren Format. Oft handelt es sich bei den Vorlagen für diese Bilder um ausgedruckte archivarische Schwarzweiss-Fotografien, denen ich einen Kommentar oder eine Bemerkung, eine An- oder Durchstreichung, meist mit roter Ölfarbe pastos hinzugefügt habe, ein bisschen so, wie es Fotografen auf ihren Kontaktabzügen beim Aussuchen des besten Negatives machen. Das Ganze habe ich anschließend wie ein Trompe-l'œil in illusionistische, flächige Malerei umgesetzt, wie z. B. den Satz: »I am not a kitchen«, »Ich bin keine Küche«. Dieser Satz blieb mir in Erinnerung, als ich für eine Ausstellung in Istanbul über deutschsprachige Intellektuelle recherchierte, die im Nationalsozialismus von Atatürk in der Türkei in den Lehrbetrieb der Universitäten aufgenommen wurden. Er wurde von der österreichischen Architektin Margarete Schütte-Lihotzky, quasi der Erfinderin der heutigen Einbauküche, formuliert, weil sie als weibliche Architektin immer nur Küchen bauen durfte und keine Häuser. Dann gibt es auch noch den Satz von Mies van der Rohe: »Ich muss eine Wand hinter mir haben« und ansonsten viele rote Durch- oder Anstreichungen.

WS *Sie haben Früchte gemalt, Naturbilder, Häuser, Interieurs und dann Madonnenbilder?*

KK Ich habe jahrelang einen großen Bogen um Madonnenfiguren in Kirchen und Museen gemacht, weil ich immer dachte, dass mich das religiös geprägte Bild der Mutterschaft und die idealisierte Darstellung nicht interessieren würde. Außerdem beten in Kirchen immer viele Gläubige hauptsächlich vor den Muttergottesdarstellungen, da will man auch nicht stören und geht weiter. Mein Schlüsselerlebnis hatte ich dann im Museum Wiesbaden vor einer Mondsichelmadonna mit Kind. Ich stand ganz gebannt vor dieser sehr individuellen Frau mit dem ausdrucksstarken Gesicht. Ich konnte sie nicht vergessen, ihre Lebendigkeit, ihren schimmernden Teint, ihren aufmerksamen, gar nicht verklärten Blick und ihre liebevolle Zuwendung zum Kind. In dem Moment interessierte mich der historische Kontext nicht mehr. Und ich begann, wo immer ich war, mir Madonnenfiguren genauer anzusehen und über mehrere Jahre ein kleines fotografisches Archiv anzulegen, ohne zu wissen, was daraus vielleicht entstehen könnte.

WS *Bei manchen hat man auch den Eindruck, es ist eine Figur aus der Realität, aus unserer Gesellschaft, aus den Medien oder eine, die wir von irgendwo her kennen?*

KK Mein Hauptaugenmerk lag von Anfang an auf farbig gefassten Holzfiguren aus dem 15. und 16. Jahrhundert, da mich die menschliche Dimension interessierte und ich sehr gegenwärtige und realistische Portraits malen wollte. Ich zoomte die Gesichter näher heran und schnitt die Stirn an, sodass ich sie, befreit von religiösen Attributen, ohne Accessoires wie Schleier oder Heiligenscheine darstellen konnte. Und es entstanden sehr individuelle, eigenwillige, emanzipierte und zugewandte Frauenportraits, manche abweisend, manche zugewandt im Ausdruck, aber vor allem bekamen sie im Malprozess immer mehr Lebensnähe. So entstand später die Idee, sie mit realen Menschenbildern zu kombinieren und ich sah mich erst einmal in meinem näheren familiären Umfeld um. Es entstanden die Portraits meiner Schwiegertochter und meiner Enkeltochter und anschließend ein Portrait von mir und meinem Sohn vor etwa 30 Jahren, ein komisches Gefühl, sich 30 Jahre versetzt zu malen. Das Portrait meiner Schwiegertochter, das wie eine moderne Ikone wirkt, hängt im Franz Gertsch Museum in Burgdorf, mein eigenes Portrait werde ich in der Küppersmühle mit fünf weiteren Diptychen zeigen. In der Nähe der Skulpturenportraits werden die Menschenportraits skulpturaler und die Madonnenfiguren lebendiger und zeitgenössischer.

WS *Zusammengefasst ist Ihre Arbeit eine Aufforderung an den Betrachter genau hinzuschauen.*

KK Naja, genau hinschauen sollte man schon immer und nicht alles glauben, was man sieht, darüber nachdenken auch, aber sich am Ende ein eigenes Bild machen und ein wenig staunen vielleicht.

Einer meiner Lieblingssätze über Malerei ist von John Berger, etwa sinngemäß so: Das Paradox der Malerei ist, dass sie den Betrachter in ihren Innenraum einlädt, damit er von da aus die Welt draußen betrachten kann.

