

Max Wechsler

Expeditionen in den Raum der Malerei und der Skulptur und darüber hinaus

*Nur keine künstliche Naivität! Das Geheimnisvolle ist nur etwas wert,
wenn es trotz der Präzisionsatmosphäre eines Ingenieurs sich ergibt.*

Robert Musil

Das verführerische Faszinosum dieses vielschichtigen Œuvres gründet zum einen sicher in der unvergleichlichen Verdichtung der künstlerischen Mittel und Methoden; zum anderen aber auch in der besonderen Form dieser Verdichtung, die nämlich nicht auf die Reduktion als Selbstzweck abzielt, sondern auf paradoxe Weise einen Überfluß an Vielgestaltigkeit und Vieldeutigkeit erzeugt, als wäre hier ein Wunderhorn im Spiel. Man könnte von einer paradoxen Konzentration in der Ausdehnung sprechen, oder umgekehrt von einer Ausdehnung in der Konzentration, aber auch von der gleichzeitigen Präsenz von Offenheit und Geschlossenheit, schließlich sogar von einer disziplinierten Ausschweifung, in der sich das Rationale mit dem Irrationalen verbindet und das Faktische mit der Poesie. Doch wie auch immer, stets wird die Begrifflichkeit der Anschaulichkeit hinterherhinken. Denn das Bildwerk formuliert oder »verfertigt« sich sozusagen »allmählich« im Verlaufe des Schauens wie bei Heinrich von Kleist die »Gedanken beim Sprechen«. Das Werk von Imi Knoebel bildet tatsächlich ein komplex ineinander verwobenes System von bildnerischen Thesen und Antithesen, welche sich sowohl in der Materialität der Arbeiten selbst als auch im Prozeß ihrer Wahrnehmung und ihrer Interpretation auf den verschiedensten Ebenen des Diskurses als ebenso produktive wie irritierende Kräfte manifestieren. Kurz, wir sind mit einem Werk konfrontiert, das sich ebenso souverän wie selbstverständlich in einem weiten Spannungsbogen zwischen den Konzepten der Malerei, des Objekts und der Skulptur bewegt.

Donald Judd hat für derart vielschichtige, die Grenzen der einzelnen Disziplinen sprengende Arbeiten, in denen sich eine neue Auffassung des Bildes und der Skulptur abzeichnet, Mitte der 60er Jahre den Begriff des *specific object* geprägt. Und ich denke, daß sich dieser Begriff mit Einschränkungen auch sinnvoll auf die Arbeiten von Imi Knoebel anwenden läßt. Denn mit dem *specific object* ist nämlich nicht einfach nur eine offene Mischform gemeint, sondern eine grundsätzlich neue Formulierung in Opposition zu den jeweils thematisierten Ausdrucksformen, welche ohne kritische Auseinandersetzung mit den traditionellen Kriterien nicht zu denken ist. Und nicht zuletzt ist damit auch die für dieses Werk so charakteristische Konzeptualität angesprochen, die eine ständige Reflexion des Kunstbegriffs beinhaltet, sich allerdings niemals im Sinne einer rein zerebralen Programmarbeit darstellt, sondern vielmehr ganz direkt an den materiellen Arbeitsprozeß gebunden ist – die ständige Reflexion umfaßt wesentlich auch die spezifischen Qualitäten von Materialien und die damit verbundenen handwerklichen Verrichtungen. Man denke in diesem Zusammenhang zum Beispiel an Dirk Luckows Charakterisierung von Imi Knoebels Atelier als »Farbwerkstatt« oder an Franz Dahlems frühere Schilderung eines Besuchs im Atelier des Künstlers: »Ich sehe das Atelier in der Heerstraße heute mit denselben Augen, mit denen ich eine Schlosserei in unserer Nachbarschaft als Kind sah. Neugierig und erregt, die alte Schmiede in Erinnerung, sah ich Weißbleche, Rohre, Stahlschere, Drähte, Kupfer, Messing, Schraubstock, Drehbänke und eine allgemein gemäßigte Tätigkeit.« Das konzeptuelle Element ist bei Imi Knoebel offenkundig auf ganz besondere Weise praxisorientiert und an Intuition und Emotion gebunden. Oder, um mit Albrecht Dürer zu sprechen: »Malerei bringt eher Besserung als Ärger, wenn sie ehrbar und kunstvoll gemacht ist.«

In der Folge dieser Durchdringung von analytischer Disposition und handwerklicher Präzision entstehen Arbeiten, die als verbindliche bildnerische Setzung nachvollziehbar sind, denn durch die gegebene Sorgfalt seiner Realisierung offenbart das Werk seine innere Gesetzmäßigkeit stets in der denkbar größten Anschaulichkeit. Es stehen hier ganz elementar Strukturen gegen Strukturen, Formen gegen Formen, Linien gegen Linien und Lineaturen gegen Flächen und später auch Farben gegen Farben, Farben gegen Formen und Formen gegen Farben, nicht zuletzt immer auch das Artikulationsfragment gegen die geschlossene Formgestalt oder die offene Form gegen die Präsenz des präzisen Details – und es artikuliert sich immer auch Raum als Bildraum und als realer Raum des Bildes. Diese sehr spezielle Tatsache ist ein zentraler Punkt in Imi Knoebels Arbeiten, denn bei diesem realen Raum des Bildes und des Bildraums handelt es sich letztlich auch um jenen Raum, in dem sich Bildwerk und Betrachter unmittelbar begegnen – es ist dieser Raum der Ort, an dem sich das Bildwerk in der Wahrnehmung verwirklicht; es ist der Ort der Richtigkeit, um nicht von Wahrheit zu sprechen. Die Ansiedlung des Werks in einer gleichzeitig virtuellen und wirklichen Dreidimensionalität gewinnt ihre spezielle Bedeutung vor dem Hintergrund, daß wir es letztlich mit bildhaften, der Malerei verwandten Strukturen und deren spezifischer Ganzheitlichkeit zu tun haben. Denn die betont

farbig komponierten Arbeiten der letzten Jahre – angefangen bei den Figurenbildern bis zu den jüngsten Serien der Aluminiumbilder – lassen keinen Zweifel an der eigentlichen Natur dieser Bildkörper aufkommen: der dieses Œuvre durchfließende »Hauptstrom« ist am Ende eben doch malerisch geladen oder motiviert. Es offenbart sich dieser manifeste Hang zur Malerei aber auch schon in den Anfängen dieses Werks: in den *Linienbildern* (1966–68) oder in den gemalten *Projektionsbildgrößen* (1969/70), schließlich unübersehbar in den *24 Farben - Für Blinky* von 1977 und den *Messerschnitten* (1979). Gerade das Lehr- oder Gesellenstück der Linienbilder erscheint im Rückblick – und wir hatten erst vor kurzem die Gelegenheit, dieses Frühwerk erstmals in solcher Ausführlichkeit in einer Ausstellung zu sehen – als ein dezidiert malerisches, auf den Begriff des Bildes bezogenes Unternehmen, das sich gleichzeitig aber auch schon sehr bewußt mit dem Bild als Gegenstand auseinandersetzt. Nicht nur, daß diese zeichnerisch geprägte Malerei zum Beispiel ganz konsequent auf objekthaften Bildträgern – mit Linnen überzogenen Hartfaserkästen – vorgetragen ist, der Aspekt des Objekthaften oder Skulpturalen zeichnet sich gleichzeitig schon sehr explizit in den Experimenten mit dem Ansatz der Malerei auf der Schmalseite, der in die Tiefe gehenden Kante des Bildträgers ab. Damit steht diese Werkgruppe in einem klaren Gegensatz zu jenem in den *Projektionsbildgrößen* erprobten Bildbegriff. Geht es doch bei diesem Projekt nicht zuletzt auch um die Idee eines immateriellen Bildes – sei es, daß der Künstler das projizierte helle Lichtfeld auf einer weißen Wand mit weißer Farbe aus- oder nachmale, sei es, daß er mit Bleistift ganz einfach nur die Maße eines imaginären Bildes auf die Wand notiere. Wir beobachten in diesen frühen Werken ein zwar konzeptionell angelegtes, aber doch weitgehend von intuitiven Entscheidungen bestimmtes Vorgehen, das sich zudem nicht an einem Einzelbild festmachen läßt, sondern als eine eigentliche Recherche verstanden werden will. Zur Diskussion steht eine Reihe oder Sequenz, ein Mit- und Gegeneinander von Positionen, welche die Basis eines möglichen Bildbegriffs abstecken, ein Diskurs von Positionen, die das Bild in einer Fülle von Annäherungen gewissermaßen erst anstreben. Die hier skizzierte Konfrontation von unterschiedlichen Bildbegriffen und der damit verbundenen Thematisierung der Spannungsfelder zwischen Fläche und Raum, zwischen Bild und Skulptur, findet in der Entwicklung des Œuvres ihren ersten schlüssigen und komplexen Ausdruck im *Raum 19* (1968), der wohl auch so etwas wie das Basislager von Imi Knoebels Expedition in die Welt zwischen den Kategorien darstellt. Der *Raum 19* besteht einerseits aus den das »Bild« dominierenden, geometrisch klar definierten skulpturalen Raumkörpern und andererseits aus Gegenständen, die eindeutig dem Bereich der Malerei zuzuordnen sind, wie etwa Keilrahmen und die gleichsam harten »Leinwände« aus Hartfaser. Bis zu einem gewissen Grad könnte man von rohen primary structures der Skulptur und der Malerei sprechen, von modellhaften Strukturen, in denen die bekannten bildnerischen Problemstellungen prospektiv analysiert, skizziert und reflektiert werden. Und modellhaft meint hier nicht das Provisorische, sondern Beweglichkeit und Offenheit, ein noch unbesetztes Feld für Statements und Bildfindungen aller Art, wie das in den verschiedenen Installationen oder Inszenierungen des Werks über die Jahre deutlich geworden ist. Die beiden auf ihre Essenz reduzierten Disziplinen der Malerei und der Skulptur können sich in diesem Feld ebenso beiläufig wie verbindlich durchmischen, um so – jenseits von Skulptur und Malerei – einen subtilen Dialog zwischen Skulptur und Malerei in Gang zu setzen. Die klare und kohärente Formulierung dieses Modells läßt uns die Darstellung des plastisch-malerischen Ensembles *Raum 19* aus allen möglichen Blickpunkten als Ansicht wahrnehmen: als ein changierendes *tableau*, als Formulierung eines mehrschichtigen Bildes von Überlagerungen unterschiedlicher Gesichtspunkte. Die plastische Wirklichkeit dieser Ansichten evoziert schließlich Bilder mit einer realen Tiefe, die im übertragenen Sinne ins Metaphysische verweisen könnte, genauso wie die Körperlichkeit des Bildwerks als Substanz im übertragenen Sinne verstanden werden kann.

Nicht weniger modellhaft stellt sich der *Genter Raum* (1980) dar, dessen ambivalenter Status zwischen Malerei und Skulptur vielleicht aber noch deutlicher in Erscheinung tritt, weil dieser durch den Einsatz einer ganzen Palette von bunten Farben vielleicht noch offensichtlicher dem Bereich der Malerei zugeordnet werden kann. Und das Adjektiv »bunt« drängt sich insofern auf, als Imi Knoebel den Begriff der Farbe sehr weit faßt und auch Schwarz und Weiß und selbst die Eigenfarben der eingesetzten Materialien, insbesondere den Ton der Hartfaser als Farbwerte versteht. Dennoch steht die Bildhaftigkeit oder der skulpturale Charakter der in dieser Arbeit eingesetzten, monochrom bemalten Tischlerplatten in einer prononcierten Abhängigkeit zu der jeweils gewählten Präsentationsform, zum Raum der Präsentation und zum jeweiligen Gesichtspunkt des Betrachters. Die bildnerische Qualität zeigt sich darin, wie die Elemente des Werks sich darstellen, ob sie in einem konventionellen Sinne wie ein Bild auf der Wand hängen oder zu Stapeln geschichtet über den Raum verteilt sind. Dazu kommt, daß diese Farbflächen sowohl als Vierecke im klassischen Bildformat in Erscheinung treten, als auch in unregelmäßigen Formen, die weniger den Bildcharakter als vielmehr die Formgestalt, die Komposition und die Farbe selbst zum Ausdruck bringen und darüber hinaus den Bildkörper, den inhärenten Objektcharakter des Bildes artikulieren. Das Bild als malerische Problemstellung sucht immer wieder skulptural in den realen Raum vorzustoßen, während es gleichzeitig dazu tendiert, die Idee des

Raumes im Sinne eines Bildraums in sich aufzunehmen und zu umreißen. Doch von dieser vielfältigen Durchmischung gleichzeitig skulpturaler und malerisch bildhafter Wirkungen einmal abgesehen, manifestiert sich in diesen beiden Schlüsselwerken vielleicht am unmittelbarsten die schon angesprochene, für Imi Knoebels Arbeiten so charakteristische Artikulation des realen Raumes, der durch die Bestimmtheit der plastischen Formgestalt als eine eigene Dimension in Erscheinung tritt – als eine Art von begehbarem Denkraum.

Vordergründig scheinen die Anlagen sowohl des *Raum 19* als auch des *Genter Raums* die konkrete Materialisierung des Bildes anzustreben, doch auf den zweiten Blick finden wir darin als gleichwertiges Moment auch den Ausdruck eines energetischen oder dynamischen Charakters, der nicht zuletzt in der Potentialität der beiden Werkkomplexe als Lager oder als »Fond« im Beuysschen Sinne zutage tritt. Diese dynamische Komponente kommt vor allem aber auch dadurch ins Spiel, daß Imi Knoebel den Raum seiner »Bild-Installationen« – und das gilt nicht nur für diese zwei Schlüsselwerke – ähnlich behandelt wie Kasimir Malewitsch den Ausstellungsraum anlässlich seiner legendären Hängung in der Ausstellung *O, I O* in St. Petersburg nutzte. In dieser »Petersburger Hängung« ist das einzelne Bild, das einzelne Element der Arbeit einem umfassenderen Ordnungsrahmen ausgesetzt, in dessen Bereich das Einzelstück zwar seine autonome Position vertritt, diese aber immer gegen eine ebenbürtige Nachbarschaft behaupten muß. Im daraus resultierenden, sich manchmal bis zur Konfrontation steigernden Dialog der Bild-Elemente im Gesamtbildraum kommt ein permanenter Prozeß der drohenden Entgrenzung in Gang, dem durch die Präzision der Bildformulierung entgegengesteuert werden muß. Der Bild-Raum bekommt etwas Pulsierendes, das an Marcel Duchamps *Cœeurs volants* denken läßt, allerdings weniger auf der Ebene des visuellen Effekts, der auf einem raffinierten Spiel mit dem Farbkontrast beruht, sondern vielmehr wegen des sentimental »Herzflimmerns« und der allgemeinen Wahrnehmungs-Erregung, welche sich dabei einstellt. Bei Malewitsch, dessen erneute Entdeckung in den 60er Jahren Imi Knoebels Kunstwollen ganz entscheidend geprägt hat, fand er nicht nur seine Liebe zu einem emotionalen Umgang mit der Geometrie bestätigt, sondern auch seinen Hang oder seine Sehnsucht nach dem immateriellen, nach dem unsichtbaren Bild – nach der Objektivierung der »reinen Empfindung«, so Malewitsch, in der suprematistischen Gegenstandslosigkeit. Nachzuschicken ist, daß Malewitschs Einfluß mit der Bewunderung der amerikanischen Weite in den Bildern eines Barnett Newman oder der Insistenz eines Piet Mondrian einherging – und Joseph Beuys war ohnehin sein Lehrer.

Beispielhaft für diese Auseinandersetzung mit der Entmaterialisierung des Bildes sind sicher die frühen Arbeiten mit *Projektionen*, und ich denke da vor allem an jene Innen- und Außenprojektionen um 1970, bei denen minutiöse Malereien, eigentliche Miniaturen auf einem Glasplättchen im Kleinbildformat auf Wände in Innenräumen oder in die weite Offenheit des Außenraumes projiziert wurden – nichtfarbige Malereien übrigens, gestischer und geometrischer Natur. Zeichensetzungen, die das Zeichen auf paradoxe Weise gleichzeitig in Frage stellen. Denn das Wesen dieser Art von Bildarbeit läßt sich nicht auf ein Bild festlegen, ist doch nie eindeutig auszumachen, ob nun das Original in der fixierten Projektionsvorlage gegeben sei oder im flüchtigen Lichtschein der Projektion oder am Ende gar in den davon gemachten photographischen Aufzeichnungen. Das Bild realisiert sich gewissermaßen in der Interaktion dieser in eins gebrachten Bild-Ebenen, und das Wesentliche passiert in den auftretenden Verzerrungen, in den unscharfen Rändern einer genauen Begrenzung. In der Interaktion bleibt die Sache virulent, und es kann sich zum Beispiel aus der Schräge der Projektion eines Rechtecks die rhomboide Struktur entwickeln, die dann zu einem Ausgangspunkt für die *Drachenbilder* (1971) werden kann. »Die Poesie beginnt dort, wo Tendenz ist«, sagt Wladimir Majakowskij, also da, wo die Dinge eine Inklination – denkbar auch als emotionale Neigung – aufweisen und vom rechten Weg abkommen. Diese »Projektionen« belegen nicht nur den in Imi Knoebels Werk immer wieder aufscheinenden Aspekt des immateriellen oder unsichtbaren, aus dem visuellen in einen gedanklichen Bereich vordringenden Bildes, es läßt sich aus ihnen auch das gestalterische Prinzip der Schichtung und der konsequenten Bild-Konstruktion ableiten, mit denen eben diese Wirkung erzeugt wird. Da sind, von der Farbe einmal abgesehen, schon die *Messerschnitte* (1978–79) angelegt, in denen die verschiedenen Ebenen sichtbar zu einem kohärenten Bild zusammengefügt sind, und wohl auch die *Sandwiches* oder die *Odyshapes* (1994–95), welche die vermeintliche Einheit des Bildes als vielschichtiges Ereignis vor allem an den Rändern problematisieren. Im Falle der *Sandwiches*, zum Beispiel, zeigt sich am Rande das eigentlich unsichtbare Innenleben, und bei den *Odyshapes* thematisiert der Rand eine Rahmenzone, welche als solche nach innen verweist und durch ihre farbigen Auszackungen zur Steigerung der Monochromie im Zentrum beiträgt. Die Oberfläche des Bildes wird von einer gedanklichen Perspektive durchdrungen.

Die Ränder sind sowieso die idealen Orte der Wahrnehmung und der Erkenntnis, denn an ihnen artikuliert sich die Überschneidung des einen mit dem anderen; sie sind der Ort der Abgrenzung und der Vermischung, der Ort auch, wo die Extreme sich berühren. So in der Videoproduktion *Projektion X* (1972): da fährt ein Auto durch die nächtlich leeren Straßen, aus welchem die Projektion einer klaren X-Form in die reale Welt strahlt, deren klare Zeichenhaftigkeit sich an eben dieser Welt sichtbar zeigt und gleichzeitig bricht. Das heißt, es ist die Unregelmäßigkeit der Welt, welche die Gestalt dieser rationalen Figuration bestimmt und verändert, sie unterschiedliche Grade der Sichtbarkeit annehmen läßt. Die Welt funktioniert hier nicht nur als Bildgrund, sie ist vielmehr konstituierender Bestandteil des Bildes. Diese spezielle Form der Welthaltigkeit des Bildes läßt sich, so scheint mir, durchaus auch verallgemeinern, denn es gibt genügend Anzeichen, daß sich Imi Knoebels Arbeiten nicht nur mit formalen Fragen der Gegenstandslosigkeit beschäftigen. Hinter der Auseinandersetzung mit neuen Ansätzen einer geometrisch konstruktiven Kunst, hinter der Radikalisierung des Bildbegriffs steht unübersehbar immer auch der Aspekt der Gegenständlichkeit. Nicht genug, daß die Wahrnehmung und Interpretation – gegen den Anschein der Einfachheit – schon auf der formalen Ebene, in der konzisen Analyse und Reflexion der bildnerischen Mittel, in den werkimmanenten Querverweisen und der permanenten Durchbrechung stilistischer Ordnungen einen hohen Grad von Komplexität erreicht, bringt Imi Knoebel mit seinen subtilen Verweisen auf die Weltwirklichkeit eine Komplikation ins Spiel, welche das Wahrnehmungserlebnis durch eine ganze Reihe von zusätzlichen Klangfarben noch ausweitet. Wird die scheinbar dominante Rationalität seiner Bildsprache schon durch die ebenfalls stets präsenten informellen und expressiven Ausdrucksformen relativiert, so wird diese durch die latente Gegenstandsreferenz noch einmal erschüttert. Es ist vorerst vor allem die Begrifflichkeit der Werk-Titel, die eine vage Irritation bewirkt, auch wenn diese vielfach wohl vor allem die Funktion haben, den Dingen einen Namen zu geben. Aber Imi Knoebel versteht es, in einem feinen Wechselspiel zwischen Titel und Anmutung des Werks in einen Bereich der Poesie vorzudringen, in welchem die Arbeit in eine bestimmte atmosphärische Umgebung gerückt und ein Stück weit anekdotisch aufgeladen wird – wobei er es immer versteht, die gefährlichen Klippen der Besetzung des Bildes durch mißverständliche Buchstäblichkeit mit Bravour zu umschiffen. Denn selbstverständlich darf der wahre Name des Bild-Werks nicht ausgesprochen werden, wenn sich dieses nicht wie Rumpelstilzchen selbst entzweien soll, denn sein eigentlicher Sinn liegt in der Anschauung. Die Basis der Diskussion liegt in der Präzision der Bild-Artikulation, in einer mit verbindlicher Genauigkeit gekoppelten Offenheit. Wieder sind Ambivalenzen im Spiel, welche auf eine im Werk unterschwellig immer wieder angelegte, grundsätzliche Widersprüchlichkeit verweisen, die als paradoxe Unschärfe schon fast zwangsläufig zu unterschiedlichen Fokussierungen der Aufmerksamkeit führt und auf diese Weise mehr als nur einen Bereich der Wahrnehmung eröffnet. Solche Konfrontationen der bildnerischen Setzungen und ideellen Gewichtungen konvergieren in der Regel allerdings nicht in einem manifesten Konflikt, sondern tendieren nach einer Zuspitzung der Positionen im Prozeß der Interpretation. Und so gesehen sind Imi Knoebels Bildwerke auch als Manifestationen einer concettistischen Gleichzeitigkeit des Unvereinbaren zu verstehen, als eine moderne Form der *discordia concors*.

In: Ausst.Kat IMI KNOEBEL, Werke 1968 – 1996, Haus der Kunst München, Stedelijk Museum Amsterdam, Ivam Valencia Centre Julio Gonzáles, Kunsthalle Düsseldorf, Musée de Grenoble, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1996, S. 11-18