

## Max Wechsler: Malerei als Konstruktion aus Form und Farbe als Gegenstand

"Ich will auf nichts als auf die Farbe kommen", meinte Imi Knoebel vor ein paar Jahren. "Ich trage die Farbe auf, setze sie ein und versuche, auf diese Weise eine Farbe zu gewinnen. Ich bringe die Farbe in die verschiedensten Zusammenhänge. Das hält es offen. Es gibt keine Farbe, mit der ich nicht arbeite. Somit gibt es dahinter kein System. Auf diesem Weg liegen dann die wunderschönsten Bilder, die ich nie gemeint habe."

Die Farbe ist ein Aspekt in Knoebels Werk, der lange Zeit kaum in Erscheinung getreten ist, seit den 70er-Jahren zunehmend an Präsenz gewinnt, um in den letzten Jahren in zunehmend malerischer Artikulation zu eigentlichen Apotheosen der Farbe aufzublühen. Aber selbst an diesem Punkt ist eine reine Schwelgerei in Valeurs nicht angesagt, denn die Betrachtung des Aspekts Farbe impliziert eine Auseinandersetzung mit den Begriffen des Bildes und der Malerei und in der Folge mit Form und Raumfragen, denn die besondere Qualität des oeuvres von Imi Knoebel ist – bei aller Klarheit seiner Präsenz – nicht zuletzt durch eine Reihe von "Unschärferelationen" charakterisiert. Dieses Werk ist in seiner vielschichtigen Komplexität nämlich im Spannungsfeld zwischen den klassischen Disziplinen der Kunst angesiedelt. Das heisst, um Heisenbergs Erkenntnis im übertragenen Sinne etwas zu strecken, dass bei der Betrachtung des Werks vom Standpunkt der Skulptur dessen Bildhaftigkeit, und bei der Betrachtung vom Standpunkt des Bildes oder der Malerei dessen Skulpturalität nicht eindeutig zu fassen ist. Das eine evoziert immer das andere und vice versa.

In den mittlerweile legendären 60er-Jahren, jenen Jahren des Umbruchs und der an- und aufbrechenden Utopien, in denen Imi Knoebels künstlerische Arbeit als Student an der Kunstakademie in Düsseldorf anhebt, waren nicht nur die Begrifflichkeiten der Kunst ganz entscheidend in Frage gestellt, sondern auch Vorstellungen über das, was ein Werk sei und was nicht. Vermochte sich der skulpturale Bereich – vielleicht wegen seiner grösseren Realitätsnähe - einigermassen unbeschwert in alle erdenklichen Dimensionen hinein zu erweitern: zum Objekt, in die Installation, das Environment, in das Happening oder die Aktion; so genoss die Malerei, als Inbegriff des traditionellen Verständnisses der Kunst, in den Diskussionen der Avantgarden eine sehr reduzierte Wertschätzung, wenn ihre Berechtigung nicht sogar grundsätzlich in Frage gestellt wurde. Die Malerei sah sich im Wesentlichen auf die verschiedenen Ausformungen des europäischen Informel oder auf das amerikanische hard edge und die postpainterly abstraction als Reflexion der hohen Schule des Abstrakten Expressionismus reduziert; während die gegenständliche Figuration geradezu tabuisiert war und sich nur noch in einer konzeptuell oder ironisch gebrochenen Form manifestieren konnte – ihren legitimsten Ausdruck fand sie in den vieldeutigen Manifestationen im Umkreis der Pop-Art. Die Malerei, diese ausgezeichnete, über Jahrhunderte verfeinerte und mit Bedeutungen angereicherte Form der Bildarbeit, die sich gerne auf das naheliegende Medium der Fotografie verlagerte.

Tatsächlich war in der herrschenden Diskussion eine unbefangene in der Farbmaterie rührende informelle oder gegenständlich expressive, nicht weniger als eine rational motivierte in der Tradition der konkreten Kunst sich manifestierende Malerei obsolet geworden – nur noch als Naivität oder eine Art von Sündenfall zu interpretieren.

Dennoch, und das muss auch gesagt sein, liessen sich eine Vielzahl von jungen Künstlern nicht davon abhalten, eben doch und gegen den Trend zu malen und noch einmal zu malen. Was übrigens eine alte Geschichte ist, denn die klassischen Disziplinen bilden in der Regel noch immer den Einstieg zur Kunst, nur hat sich heute das Spektrum des Klassischen um einige Positionen erweitert, wenn nicht gar verwässert – jedenfalls gibt es keine vergleichbaren Tabus mehr, dafür vielleicht eine ganze Reihe ebenso restriktiv wirkender Trends. Aber das ist eine andere Geschichte, denn damals musste, wer malen und dennoch am Puls der Zeit bleiben

wollte, einen wachen Geist und ein gesteigertes Bewusstsein für die latente und die akute Problematik des Unternehmens entwickeln. Jörg Immendorff demonstriert die Fähigkeit zum Beispiel mit dem brillanten Bild "Hört auf zu malen!" von 1966 – ein von zwei resolut gepinselten Diagonalen durchkreuztes expressiv abstraktes Bild, über das in malerischen Schriftzügen der Titeltext gesetzt ist – und bringt damit die Lage mit aberwitziger Präzision auf den Punkt. Denn da wird in einer massiv verquer zum herrschenden Zeitgeist formulierten und bemerkenswerten Malerei, eben diese selbst durch die in das Bild integrierte und dem Zeitgeist entsprechende sprachliche Formulierung negiert: Immendorff schafft mit gewitzter Hand eine paradoxe Situation, in welcher der Augenschein das Bild über den Text triumphieren lässt, während gleichzeitig der Text das Bild desavouiert. Er malt zwar zülig drauflos, und doch genügt das Bild den zeitgeistigen Ansprüchen, die Tradition als solche, die gesellschaftlichen Funktionen der Kunst und die Analyse ihrer formalen Möglichkeiten und Wirkungsweisen kritisch zu hinterfragen. So hart und so hintersinnig war das damals.

Soviel dazu, denn es kann hier nicht um einen historischen Abriss der Entwicklung der Malerei und der Kunst in den 60er-Jahren gehen, weil in erster Linie natürlich die Malerei von Imi Knoebel das Thema dieser Betrachtung sein soll. Die punktuelle Abschweifung soll nicht mehr als ein klimatischer Hinweis sein und drängt sich nur insofern auf, als selbstverständlich auch Knoebel sich auf seine Weise mit diesem zeitgeistlichen Dilemma konfrontiert sah und daraus seinen eigenen Weg zu seiner Kunst erarbeiten musste. Und es ist nicht auszuschliessen, dass die damals intensiv gärende Kunst-Situation ihren Teil dazu beigetragen hat, sein noch vages Kunstwollen zuerst einmal in einem weiten Feld von Möglichkeiten anzusiedeln. Denn obwohl am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn tatsächlich eine Beschäftigung mit der Malerei stand, manifestiert sich Knoebels Frühwerk in einer Breite von Ausdrucksformen, die nur sehr beschränkt spezifischen Disziplinen der Kunst zugeordnet werden können: erst allmählich liess sich sein scheinbar disparates Schaffen als ein konsistentes Ganzes wahrnehmen, in dem alles mit jedem und jedes mit allem verknüpft und aufeinander bezogen ist.

Dennoch, Imi Knoebels erste geschlossene Werkgruppe, die "Linienbilder" (1966-68), sind als ein grundsätzlich malerisches Unternehmen angelegt: auf Chassis montierte, weiss grundierte Leinwände fungieren als Bildträger, welche, von vertikal geführten schwarzen Linien besetzt, zum Experimentierfeld für serielle Kompositionen in der Fläche gemacht werden. Bemerkenswert ist dabei, dass die Linien nicht primär sich selbst thematisieren, sondern gleichwertig auf die Abstände zwischen den einzelnen Strichen verweisen, auf die daraus resultierenden weissen Linien. Da wird auf elementarer Ebene die Figur-Grund-Beziehung durchgespielt, und es entstehen Verdichtungen und Verdünnungen, die das Bild mal heller, mal dunkler erscheinen lassen, mal die Ränder, dann wieder die satte Erscheinung der Fläche betonen und nicht zuletzt auch optisch bewirkte, irrationale Bewegungen ins Bild tragen. Dann kommt in einer weiteren Phase die an quadratischen Bildformaten studierte Thematisierung der Ränder und Kanten dazu, die das Bild in den Bereich einer realen Räumlichkeit erweitern – mit dem aus vier quadratischen Bildern geschaffenen "Schwarzen Kreuz" (1968) ist die Malerei schliesslich nicht länger mehr nur in die Fläche eingebunden, sondern bekommt hier in Einheit mit der Materialität des Bildträgers den Charakter eines Objekts. Diese sehr reduzierte Malerei, die auf fast alle traditionellen Aspekte des Malerischen, wie etwa ein Motiv oder die Stofflichkeit und Buntheit der Farbe verzichtet, kann als Versuch gesehen werden, die von Mondrian postulierte "vollkommenste Erscheinung abstrakter Gestaltung" zu realisieren, selbstverständlich aber auch als Auseinandersetzung mit minimalistischen und konzeptuellen Positionen der Zeit, und nicht zuletzt steht sie für Knoebels Annäherung an die Malerei über eine grundsätzliche Beschäftigung mit dem Bild und der Bildhaftigkeit an der Grenze zum Skulpturalen.

Im Rückblick ist es darum absolut folgerichtig, dass in dieser Zeit auch das vierteilige Ensemble "Raum 19" (1968) entsteht: ein in Hartfaser gearbeitetes, skulptural und räumlich angelegtes Werk, das einerseits aus kubischen, aber auch rund abgeschlossenen Quadern und Kästen

besteht, andererseits aus Tafeln und Keilrahmen und Elementen davon, die wiederum in den Bereich der Malerei verweisen. "Raum 19" erweist sich heute – nach mehreren Realisationen in Form von jeweils raumbezogenen Installationen in situ im Rahmen von Ausstellungen und Sammlungspräsentationen – als ein Schlüsselwerk, in dessen Anlage sich nicht nur ein präzises bildnerisches Vokabular, sondern auch ein eigenständiges bildnerisches Denken formuliert und manifestiert. Man könnte von rohen primary structures der Skulptur und der Malerei sprechen, von Strukturen und Formkonstruktionen im Raum, an denen Knoebel die zentralen Problemstellungen seiner Kunst skizziert, analysiert und reflektiert. Indem er die Disziplinen der Malerei und der Skulptur auf deren Essenz reduziert, schafft er ein konzentriertes Wahrnehmungsfeld, auf dem Malerei und Skulptur ohne ideologischen Anspruch als unterschiedliche Prinzipien miteinander in einen Dialog treten können.

Das Prinzip Malerei und seine möglichen Ausdrucksformen sind also schon angelegt; es fehlte nur noch die Farbe, um das Bild als Malerei im engeren Sinne zum Erblühen zu bringen. Imi Knoebel hat die anfängliche Beschränkung auf Weiss und Schwarz und die Materialfarbe der Hartfaser allerdings in keiner Weise als Einschränkung verstanden, und die drei "Nicht-Farben" sind ihm so lieb, dass diese auch heute, da er in seiner Werkstatt über Hunderte von präzise bestimmten Farben verfügt, noch immer einen festen Bestandteil seiner Buntfarben-Palette bilden. Die damalige Beschränkung ist vielmehr als Reduktion im Sinne einer Konzentration zu verstehen. Dabei offenbart sich gerade im Falle der Hartfasertafeln – wenn man sie denn einmal als potentielle Bilder verstanden hat - ganz selbstverständlich die Identität von Bild und Bildträger: die Hartfaser als materieller Bildgrund und als Farb-Fläche macht die charakteristische Tendenz des Bildes zum Objekt und des Objekts zu einer Bildhaftigkeit ganz unmittelbar einsichtig. Man könnte in diesem Zusammenhang recht eigentlich von ungemalten Bildern sprechen, denn auch im "Schwarzen Kreuz" oder in den "Drachen" und den "Weissen Bildern" der frühen 70er-Jahre ist die Artikulation des Farbauftrags auf ein Minimum reduziert und derart anonymisiert, dass die Trägerstruktur gleichsam mit dem Bild identisch wird. In diesem Kontext müssen natürlich auch die seit 1975 entstehenden "Mennigebilder" in Betracht gezogen werden, denn auch in ihnen spielt die Verbindung von Bild und Bildträger auf einer explizit malerischen Ebene. Diese grossen getischlerten geometrischen Figurationen sind mit einem monochromen, schwarzen oder orangen Farbauftrag versehen, der sich durch die Natur der dabei verwendeten Rostschutzfarbe gewissermassen als uneigentliche Malerei präsentiert, denn die gemeinhin als Grundierung eingesetzten Mennige wirken wie eine Haut des Bildträgers und unterstützen dessen Objektivität; eine Wirkung, die von der industriellen Herkunft dieser Bleioxyd-Farben noch bekräftigt wird.

Im Vordergrund des Interesses stehen die Formkonstruktionen der Bilder und deren Anordnung auf der Wand: es ist, wie wenn die Form als motivischer Bildgegenstand aus der Bildfläche herausgestiegen wäre und sich auf dem realen Bildgrund der Wand selbst in einer übergeordneten Komposition als materialisierter Bildgegenstand objektiviert. Das heisst, die in Knoebels Arbeiten immer manifeste Tendenz zur Objektivierung im doppelten Wortsinn – als Vergegenständlichung und als Klärung – bringt als Referenz unwillkürlich den Raum ins Spiel, der das Konzept Bild als zweidimensionale Wirklichkeit sowohl verdeutlicht als auch in Frage stellt. Diesen zwischen den Disziplinen und Dimensionen schillernde Realität des Bildes – allerdings von der zweidimensionalen Bildebene her thematisiert – zeigt sich schliesslich in bemerkenswert zugespitzter Form in der Werkgruppe "Projektionen" (1968-74). Imi Knoebel projizierte dabei präzise geometrische Figurationen wie Balken, Kreuze oder Drei- und Vierecke als lichtweisse Bilder in Innen- und Aussenräume, so dass das Bild tatsächlich zu einer reinen Vision wird, zur immateriellen Manifestation einer absolut flächigen Form, deren eigentliche Substanz aber, die geometrische Klarheit und absolute Flächigkeit, nun als Reflexion ihrer selbst an der Welt gebrochen, verzerrt und von der realen Räumlichkeit wiederum an eine objektive Realität gebunden und räumlich gefasst wird.

Von diesen dialektischen Verknüpfungen von Bild und Objekt, diesem steten Changieren zwischen bildhafter und skulpturaler Qualität, führt eine Parallele zur engen Beziehung zwischen der Farbe und der Form in den betont malerischen, buntfarbigen Arbeiten von Imi Knoebel. Dieses Phänomen ist umso erstaunlicher, als dabei keine konventionellen und auch keine vom Künstler erarbeiteten systematischen Korrespondenzen und Übereinstimmungen von bestimmten Farben mit bestimmten Formen im Spiel sind; von symbolischen Interpretationen und Wertungen der Farben und der Formen schon gar nicht zu reden. Weder Synästhesien in der Art Rimbauds sind da als Intention auszumachen, noch die von Kandinsky als sakrosankt postulierten Übereinstimmungen zwischen den Grundfarben Rot, Gelb und Blau mit den Grundformen Quadrat, Dreieck und Kreis und ihren dreidimensionalen Pendants. Aus dem Blickpunkt des Betrachters lassen sich solche Identifikationen und poetischen Deutungen allerdings nie ganz verdrängen, weil die verinnerlichten Konventionen der Bild- und Kunstbetrachtung als prägende Basis mehr oder weniger bewusst stets präsent sind. Unsere Erinnerungen an optische, gestalterische oder symbolische Farbsysteme funktionieren somit nicht nur als dialektischer Hintergrund für die Wahrnehmung der reinen Farbe, vielmehr bilden sie auch ein freies Assoziationspotential, das unwillkürlich mit der ebenso realen wie abstrakten, bisweilen suprematistisch abgehobenen Wirklichkeit von Knoebels Bildern korrespondiert.

Die konkrete Anbindung der Farbe an die Form zeigt sich sehr schön im Erscheinen der im ersten Werk auftauchenden Buntfarbe, dem Grün, das sich in der Form des Siebenecks manifestierte: "Grünes Siebeneck" (1975). Nun ist ihm dieses Grün nicht irgendwie zugefallen, denn wie Imi Knoebel einmal erzählte, war das Grün für ihn "einfach die notwendigste, die richtigste, die natürlichste – ja die existentiellste Farbe"; und er hatte eine genaue Vorstellung von diesem Grün. Bemerkenswert ist nun, dass Imi Knoebel mit seinem geliebten Grün gerade die von der Moderne verfeimte, von der klassischen Farbtrias ausgestossene Farbe wählte, wo seine Entwicklung doch so sehr von den Positionen der grossen Abstraktion geprägt war. Diese Abweichung vom modernen "Pfad der Tugend" spiegelt sich auch in der Wahl des Farbträgers, der in Form eines Siebenecks dem kleinstmöglichen unregelmässigen Polygon entspricht also eine freie Figuration zulässt. Doch zum Grün, einmal gefunden, stossen bald weitere Farben, und 1977 überspringt Knoebel mit den "24 Farben für Blinky Palermo" seinen eigenen Schatten, um es etwas dramatisch zu formulieren, und setzt dem früh verstorbenen Freund gleichzeitig ein Ehrenmal der Dankbarkeit, dass dieser ihm den Weg zur Farbe eröffnet hatte.

Die "24 Farben für Blinky Palermo" bestehen aus monochrom bemalten unregelmässigen Vielecken, die als einzelne Bildobjekte die jeweiligen Farben regelrecht materialisieren: die klaren aus Sperrholzplatten gesägten Konturen der objekthaften Farbgründe verleihen der Farbe einen definierten Körper, der sie in den Raum ausstrahlen lässt. So zeigt sich die Farbe auf einzigartige Weise verdinglicht, denn eher als von einem gelben Bild, zum Beispiel, würde man von einem Gelb sprechen. Die Farbe emanzipiert sich ganz selbstverständlich von ihrem Träger und verselbständigt sich in der ihr von ihm vermittelten Form als eine Farbe an sich – weniger als Bild, mehr als Objekt. Die Farbe ist ein Material, ein autonomer Werkstoff wie andere geworden. Die Umriss dieser Farb-Objekte lassen unwillkürlich an die herrlichen Papierschnitte von Henri Matisse denken, an den direkten Zugriff auf die reine Farbe – sie vermitteln die Lust des "découper à vif dans la couleur", wie das Meister Matisse genannt hat. Knoebel hat dieser Lust noch einmal in den "Messerschnitten" (1977-80) nachgegeben – Kompositionen von auf weissem Grund collagierten Papierschnitzeln, die er mit einem zeichnerisch geführten Messer aus farbigen Blättern ausgeschnitten hatte, beschränkte aber die Farben auf Rot, Gelb und Blau – denn die Ausuferung der Form wollte mit der Disziplinierung der Farbe unterlaufen werden. Diese Findung der Farbe und die folgenden intensiven Auseinandersetzungen mit der Farbe als Form und der Farbe im Spannungsverhältnis zur Form kulminierten schliesslich in der dichten Installation des "Genter Raums" (1979-80): einem weiteren Schlüsselwerk zum ambivalenten Status von Knoebels Arbeit im Zwischenraum von Malerei und Skulptur. Die Farbe, sehr verkürzt

dargestellt, erscheint hier als Material, als Abfall, als Bildtafel und als skulpturaler Block – das Ganze ist ein grosses Farb- und Formereignis im Raum.

Systematische Ansätze haben oft ein klares Ziel vor Augen und tendieren nicht selten auf eine Wahrheit hin; nicht aber die Arbeit von Imi Knoebel, so systematisch und so utopisch sie angelegt sein mag. Der Nullpunkt der Malerei ist für ihn kein Ende, sondern ein Ausgangspunkt. So wie er sich am Anfang – von der Unerbittlichkeit von Kasimir Malewitschs Quadrat zutiefst betroffen – vor allem mit der Form auseinandersetzte und mit ihren skulpturalen Beziehungen zur Fläche und zum Raum, so erweiterte er nach der Entdeckung der Farbe seinen Fokus vermehrt auch auf die skulpturalen oder real-räumlichen Möglichkeiten im Bereich der Malerei. Dabei lassen sich, auf dem Hintergrund der in seinem Werk stets vorhandenen Dichotomie von Strenge und Offenheit, wiederum zwei unterscheidbare, aber ebenbürtige Arbeitsbereiche herauskristallisieren: eine Malerei im streng konstruierten geometrischen Bereich der Form – mit Schwergewicht auf die Grundfarben der Moderne, die Farben Mondrians, die Farben Barnett Newmans, die Farben aber auch von Goethe und von Runge; dann die Auseinandersetzung mit der unendlichen Vielfalt der Farben in Verbindung von freien, auch mit rechten Winkeln noch sehr informellen Konstruktions-Kompositionen. Wenn Knoebel mit den überlieferten Standards der Moderne arbeitet, dann bewahrt und belebt er ihre Faszination; die dabei mitlaufenden Ideologien werden nicht unterschlagen, vorerst aber einmal ignoriert.

Zu dieser neuen Bildarbeit fand Imi Knoebel auch ein neues Material, Aluminium in Form von Platten und von Profilen, das ihm die Realisation der Re-Konstruktion des dekonstruierten Bildes, der dekonstruierten Malerei nach seinen Vorstellungen erst möglich machte. Die ‚Aluminiumbilder‘ zeigen auf, wie sich die Konstruktion des Bildes konkretisiert, wie die Farben sich schichten, wie die Probleme der Komposition sich artikulieren. Die monochromen Bildelemente befinden sich zwar immer in der gleichen Ebene des Bildes, nicht aber auf der gleichen Fläche, so dass ganz beiläufig und ohne jeden Illusionismus die Idee von der absoluten Flächigkeit des Bildes in Frage gestellt wird. Es entstehen hier Bilder, in denen jedes einzelne Farbelement immer seine singuläre und autonome Form und Farbigkeit behaupten kann und doch in einen Gesamtzusammenhang integriert ist. Es sind in einem gewissen Sinne durchsichtige Bilder, so durchsichtig wie Francis Picabias berühmtes ‚tableau en cordes‘, wie André Breton es nannte, der als "Danse de Saint Guy" (1922) bekannte, mit Schnüren verspannte Goldrahmen. So durchsichtig aber auch wie Piet Mondrians späte Bilder der New Yorker Zeit, in denen er seine Kompositionen mit farbigen Klebebändern anlegte. Bei Picabia sieht man durch das Bild die Wand, bei Mondrian farbige Streifen auf der ergrauten Leinwand. Irgendwo dazwischen – und da bewegt sich die neue Malerei von Imi Knoebel – ist die Welt des Bildes, wo die Farbe Körper hat und Raum gewinnt. Nicht zuletzt darum trank Léger lieber roten als weissen, eigentlich gelben Wein, weil: "Rot hat mehr Volumen!"

Leicht gekürzte Fassung aus: Imi Knoebel, Tag und Nacht & BUNT, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Luzern 1997