Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1992)

Heft: 32: Collaborations Imi Knoebel & Sherrie Levine

Artikel: Imi Knoebel und Grace Kelly : the high

Autor: Crone, Rainer / Moos, David / Moses, Magda

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680455

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

RAINER CRONE • DAVID MOOS

Imi Knoebel und Grace Kelly: The High

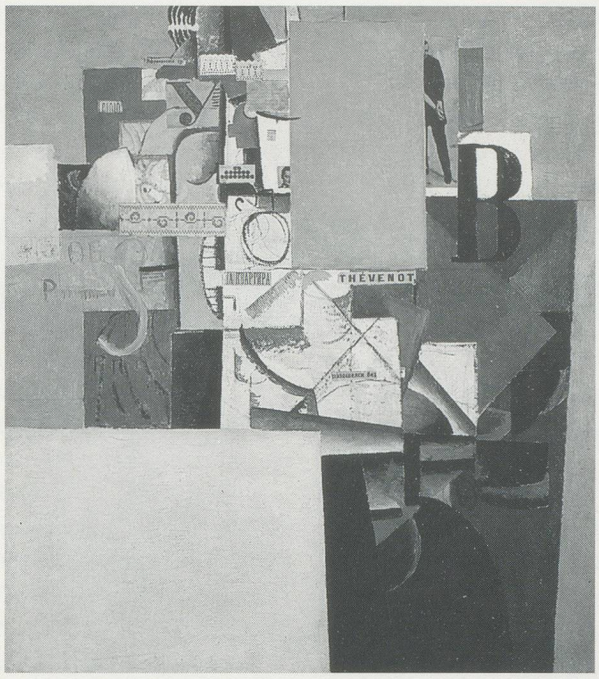
Dieser Mythos (von Sisyphos) ist tragisch, weil sein Held sich seiner bewusst ist. Worin bestünde tatsächlich seine Strafe, wenn ihm bei jedem Schritt die Hoffnung auf Erfolg neue Kräfte gäbe? Heutzutage arbeitet der Werktätige sein Leben lang unter gleichen Bedingungen, und sein Schicksal ist genauso absurd. Tragisch ist es aber nur in den wenigen Augenblicken, in denen der Arbeiter sich seiner bewusst wird. Sisyphos, der ohnmächtige und rebellische Prolet der Götter, kennt das ganze Ausmass seiner unseligen Lage: über sie denkt er während seines Abstiegs nach. Das Wissen, das seine eigentliche Qual bewirken sollte, vollendet gleichzeitig seinen Sieg... Antike Weisheit verbindet sich mit modernem Heroismus. ALBERT CAMUS, *Der Mythos von Sisyphos* (1942)[1)]

Haben die jüngsten Diskurse, die um den Stellenwert der Kunst innerhalb der zeitgenössischen Kultur kreisen, nicht klar gezeigt, dass zuvor gehuldigte Anschauungen, die von einer starren Trennung zwischen Hochkunst und Trivialkultur ausgingen, zu ihrer Ausformulierung nicht notwendigerweise einer unverrückbar-abgehobenen Begrifflichkeit bedürfen? Vom facettenreichen Blickpunkt unserer mediengesättigten Gegenwart aus ist nur allzu offensichtlich, dass sich die Grenzen nunmehr verwischt haben. Was einst ausschliesslich einer aufgeklärten, eingeweihten Elite vorbehalten zu sein schien, ist heute gleichermassen einem breiteren und in hohem Masse aufnahmebereiten Publikum zugänglich. Die ersten Reflexionen über die starre Trennung setzten, wie wir gelernt haben, zu Beginn dieses Jahrhunderts ein. Mit dem Kubismus versuchten Picasso und Braque die abendländische Malerei an bis dahin ignorierte Bereiche der Kultur, an die Welt des Trivialen, des Proletarischen, des Alltäglich-Banalen, anzubinden. Doch ungeachtet der verstärkten Wahrnehmung und Erkundung ihrer nächsten Umgebung blieb ihr Kubismus der Sphäre des Sublimen verhaftet. Um sich von den Bollwerken einer kulturellen Verfeinerungs- und Erhabenheitsgläubigkeit zu lösen, sollte die komplexe Problemstellung der Abstraktion die Assimilation an den «Mainstream» erfordern. Die Kunst musste, wollte sie sich auf eine Ebene herabbegeben, auf der sie auch für die Masse zugänglich wäre, ihr Verständnis, ihre Erfassungsweise der Welt und des gesamten Universums erweitern

RAINER CRONE ist Professor für die Kunst des 20. Jahrhunderts an der Universität München. *DAVID MOOS* ist Doktorand an der Columbia Universität, New York. Sie sind die Verfasser einer Studie über Auguste Rodin, *Eros and Creativity*, und einer Kasimir-Malewitsch-Monographie.

und in der Verfolgung dieses Ziels zugleich ihre Komplexität bewahren, ja sogar noch ausbauen, wenn sie Kunst bleiben wollte.

Dieser zweifache Imperativ – das scheinbar Unergründliche fassbar zu machen, Eintritt in das Allerheiligste zu gewähren, ohne dessen geheimnisvoll-erlesene Essenz zu entweihen – wurde bald darauf von einem Künstler eingelöst, der ausserhalb des traditionellen abendländischen Kulturkreises arbeitete. Kasimir Malewitschs malerisches Werk bietet in seinem Bestreben, die komplexesten und schwierigsten abstrakten Ideen begreifbar zu machen, einen beispielhaft dichten Abriss dieser Entwicklung. Bevor er sich 1915 dem Suprematismus und der komplett ausgearbeiteten «Gegenstandslosen Welt» verschrieb, durchlief er eine eher «malerische» Phase, in der er sich um eine kubo-futuristische Synthese bemühte. FRAU VOR EINER PLAKATSÄULE von 1914 zeigt, wie sich Malewitsch einerseits vom Bildlichen her durch das Gefüge des Kubismus hindurcharbeitet und dabei Anspielungen auf die Welt des fabrikmässig Hergestellten einbezieht, andererseits aber bereits die reine Malerei des Suprematismus vorwegnimmt. Dieses zentrale Bild bedeutet in seiner vollkommenen Vermengung westlicher Stilmittel mit einer eher vergeistigten, abstrahierenden konzeptuellen Bildsprache für Malewitsch zugleich einen Bruch und einen Neubeginn. Einem facettierten, flächigen Arrangement aus rechteckigen Formen stülpt Malewitsch ins Auge springende Vierecke über, die einer ungegenständlichen Malerei entspringen. Die linke untere Ecke des Bildes nimmt eine in horizontalen Pinselstrichen aufgetragene grellgelbe Fläche ein; darüber erhebt sich ein Rechteck aus leuchtendem Rosa, das teilweise ein smaragd- oder türkisgrünes Rechteck sowie ein diagonal plaziertes ultramarinblaues Rechteck verdeckt. Um diese autonomen, übergestülpten Formen sammeln sich Zeitungsfragmente und verschiedenste Papierschnipsel, die collageartig in die Komposition eingefügt wurden. (Das rosafarbene Rechteck zerteilt, um genau zu sein, die Zeitungsabbildung des Gesichtes eines tanzenden Mannes und verkörpert gewissermassen metonymisch das, was sein Kopf möglicherweise in sich birgt.) Mit dieser Art und Weise der Vermengung zwingt Malewitsch die reine Malerei zum Austausch mit dem Alltäglichen bzw. dem banal Gegenständlichen. Seine Erfassungsweise der Welt und des gesamten Kosmos huldigt dem erwähnten zweifachen Imperativ: der Fähigkeit, das Sichtbare und das Konzeptuelle gleichermassen zu veranschaulichen – die zwei getrennten Bereiche menschlichen Erkenntnisstrebens, das Sinnliche und das Intelligible, die letztlich zu den bestimmenden Momenten der Kunst unseres Jahrhunderts werden sollten.



KASIMIR MALEWITSCH, FRAU VOR EINER PLAKATSÄULE, 1914, Mischtechnik, 71 x 64 cm / LADY AT THE POSTER COLUMN, 1914, Mixed media, 28 x 25¼".

Mit der Vergeistigung seines künstlerischen Schaffens verschränkt Malewitsch die intellektuell anspruchsvollen Gefilde der Abstraktion mit der solipsistischen Sphäre des Alltagslebens. Wenn man das Œuvre von Malewitsch in seiner Ganzheit betrachtet, also von dieser frühen kubo-futuristischen Phase über das suprematistische Werk bis hin zu seinem figürlichen Spätschaffen aus der Zeit von 1927 bis zu seinem Tod 1935, gewinnt man einen Blick für das ausschliessliche Anliegen seines malerischen Projektes, das Opake zu erhellen und das nicht-referentielle Abstrakte mit dem greifbar Gegenständlichen zusammenzubringen. Sein Bei-

trag zur abstrakten Kunst betrifft die Art und Weise, wie übergeordnete Konzepte deutbar werden durch das, was im Bild selbst wiedererkennbar ist – der aus seinem ursprünglichen Rahmen gelöste gegenständliche Bezug.

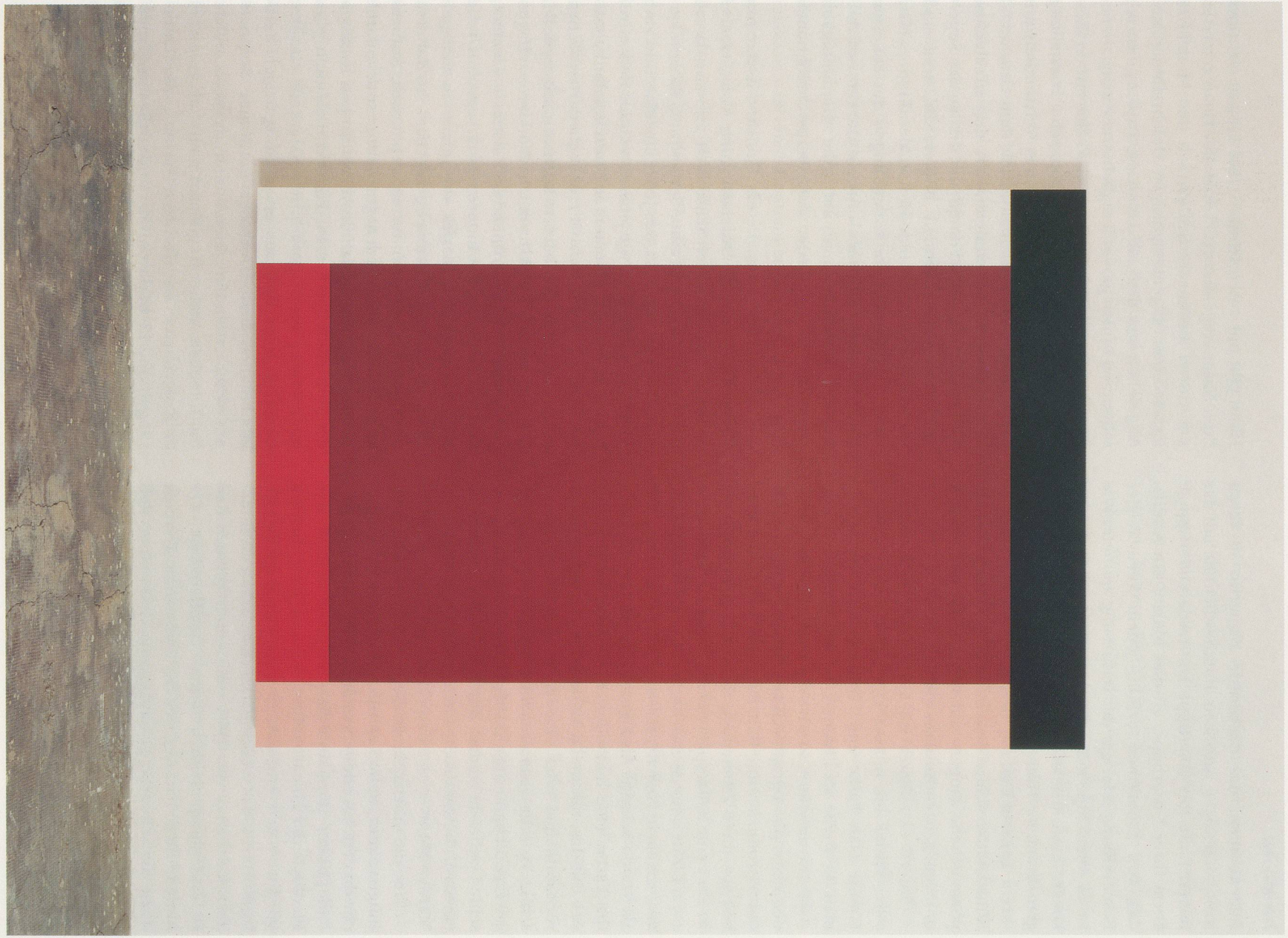
Bei der Distanziertheit und Exaktheit, die Imi Knoebel als Maler an den Tag legt, mag es tatsächlich befremdend wirken, dass er einer neueren Suite grossformatiger abstrakter Bilder den Titel *Grace Kelly* zugedacht hat. Benannt nach einem Filmstar – Leinwandtraum und reale Fürstin in einem –, ist jedem der in Grösse und Format identischen 33 Bilder der Serie bereits im Titel deren Präsenz eingeschrieben, gefolgt von einer die Reihenfolge festlegenden Zahl. Die Bilder sind aufgebaut aus raffiniert ausgesuchten und ausserordentlich schönen Farben, einzig und allein aus Farbe, die praktisch überall jegliche erkennbare Pinselspur verleugnet. In ihrer augenscheinlich nicht-denotativen Reinheit bieten die Farben keinerlei einfachen Anhaltspunkt für die Bilder oder Assoziationen, die der Name Grace Kelly normalerweise in uns auslöst. Durch die aufoktroyierte Verknüpfung mit dem angebeteten Star setzt Imi Knoebel das Reich seiner abstrakten Bilder in direkten Bezug zu dem, was wir gerade nicht als abstrakt verstehen: zu der Welt des Trivialen, des Ruhms, des Eingängigen, Bewunderten, alltäglich Vertrauten, ja, nachdem sich der Staub der Legenden gelegt hat, sogar des durch übermässige Blossstellung beinahe Entstellten. Doch ungeachtet ihres Status ruft Grace Kelly heute Erinnerungen wach. Sie ist genaugenommen Erinnerung, lebendige Erinnerung, erhältlich in jeder Videothek, jeder Kinemathek, auf jedem Andenkenmarkt oder in jedem billigen, der Glorifizierung der Vergangenheit gewidmeten Hollywoodmagazin. Grace Kelly lebt!

Verstünde man, durch welche Dynamik ein Star bis über seinen Tod hinaus lebendig bleibt, so würden sich einem die verborgensten Geheimnisse des Ruhms in der Welt von heute erschliessen, und man erginge sich dabei im Grunde genommen in einer umfassenderen Betrachtung über das Wesen des heutigen Lebens. Ist das Überleben Voraussetzung für das Leben oder nur seine Konsequenz? Als Grace Kelly 1982 bei einem tragischen Autounfall auf der kurvenreichen Grande Corniche an der Mittelmeerküste verunglückte, trat ihr Leben (als posthume Existenz) in eine neue Phase ein. Für eine Schauspielerin, deren Leinwandkarriere eine kaum fünfjährige Zeitspanne umfasste, hinterliess sie einen geradezu unverhältnismässig starken Eindruck. Ihr erster grosser Film, *High Noon* (Zwölf Uhr mittags), in dem sie neben Gary Cooper spielte, brachte ihr den Durchbruch als eine Hauptdarstellerin, die ausgewogen genug war, um jene beziehungsreich-vielschichtigen psychologischen Dramen in Angriff zu nehmen, die eines nach dem anderen ihre Ausstrahlungskraft noch vergrössern sollten: die klassischen Hitchcock-Filme *Dial M for Murder* (Bei Anruf Mord), *Rear Window* (Fenster zum Hof), beide von 1954, und *To Catch a Thief* (Über den Dächern von Nizza) von 1955. Folglich wurde sie als Inbegriff weiblicher Schönheit zur unumstrittenen Königin im Reich der von photographischen Bildern gespeisten Phantasie Amerikas. Wo Marilyn Monroe sinnlich aufreizend war, war Grace Kelly kühl und verkörperte eine eher reservierte Version des blonden Vamps der 50er Jahre, wobei die potentiell verletzliche, jedoch nicht minder verführerische Liz Taylor eine Position zwischen den beiden einnahm.

Grace Kelly war irgendwie anders und aussergewöhnlich, nicht nur in ihrem Auftreten und ihrer Anmut, sondern auch als Persönlichkeit. Denn wie keine ihrer hochgeschätzten Zeitgenossen liess sie auf völlig unkomplizierte Art und Weise – mit der nonchalanten, gleichwohl aber flotten Eleganz einer wahren Fürstin – die Welt Hollywoods hinter sich.

Die offene Beredsamkeit ihrer profunden Ausgeglichenheit war sowohl von der Substanz wie von der äusseren Erscheinung her beträchtlich. Ihre gepflegte, jedoch nie allzu aufwendig gestylte Frisur mit der feinen Andeutung ihres Haaransatzes über der Stirn umriss nicht das überkommene Bild einer Blondine, sondern zeigte auf, wie ein neues aussehen könnte. Die sphärischen Tangenten ihres Gesichts, reflektiert durch die Wölbung und die ungleichmässigen, ausdrucksstarken Linien ihrer Augenbrauen, wanden sich abwärts hin zur weichen Kontur ihrer Lippen, die, obschon zu keinem Lächeln bereit, gleichwohl aber eine von einfühlsamem Verständnis zeugende Schwingung beschrieben. Ihr makelloser Teint, die leichte Färbung ihres Haars, der blasse Farbton ihrer

IMI KNOEBEL, GRACE KELLY II–5, 1990, Acryl auf Holz, 250 x 170 cm / Acrylic on wood, 98½ x 67". (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)



Augenbrauen, das flackernde Blaugrün in ihren mandelförmigen Augen und schliesslich die mit der feinen Linie der Oberlippe kontrastierende üppige Form ihrer Unterlippe, all dies bildete ein Antlitz, das, von Emotionen erfüllt, jedem Versuch der Beschreibung oder gar der Imitierung spottete. Wie ist es überhaupt möglich, dem Menschlichen eine konkrete Ausdrucksform zu verleihen, die all unsere gemeinsamen Träume in ihrer ganzen Tiefe und ihrem ganzen Umfang berührt? Und wie soll der Künstler, der sich zu diesem Ideal bekennt und diese phantastische Aufgabe auf sich nimmt, diese Vision in ihrem ganzen Ausmass wiedergeben?

Sofern es möglich ist, das Repertoire künstlerischer Mittel lose in zwei Kategorien aufzuteilen, so könnte man Farbe und Linie nennen. Beschriebe man die Farbe als diskursiv, emotiv, sinnlich, sensorisch und assoziativ, so wäre die Linie eher deskriptiv, denotativ, photographisch genau und konstitutiv für das reproduzierende Bild. Die Filme von Grace Kelly belegen diese Zweiteilung der Ausdrucksmittel. Sie ist eher eine Schauspielerin der Farbe als der expressiven Linie; oder ist etwa die Farbe jenes blauen Kleides, das sie in *Rear Window* trägt, nicht einprägsamer als dessen Schnitt? Als Figur verkörpert sie die Form der Farbe, eine bildlich nicht fassbare Verdichtung des Gefühls, die wir in keinerlei anderen, ob leicht verständlichen oder eher verschlüsselten Form zu schildern oder skizzieren vermögen. Aufgrund dieser Eigenschaft entzieht sich Grace Kelly (im Unterschied vielleicht zu dem Bild des von der Zugluft aus einem U-Bahn-Schacht hochgewirbelten Kleids von Marilyn Monroe) der Einprägung im Gedächtnis.

Um die Aussagekraft dieser Unterscheidung zu untermauern, brauchen wir uns nur der Bildersprache der Trivialkultur zuzuwenden. Roy Lichtensteins Panoptikum populärer Comicfiguren verhilft der Ideologie der Linearität bzw. Geradlinigkeit, der sich die Farbe stets entzieht, zu ganz konkreter Signifikanz. STUDY FOR CRYING GIRL (Entwurf zu «Weinendes Mädchen») von 1964 stellt einen Versuch dar, Gefühle hauptsächlich unter Zuhilfenahme der Linie in ihrer Wirkung sichtbar zu machen. Wäre da nicht die schwarze geschwungene Linie einer sich bildenden Träne, würden wir gar nicht unbedingt erkennen, dass das Mädchen weint. Die Geste ihrer Hand gibt uns einen Hinweis, ihre Lippen aber und ihre Nase, Augenbrauen sowie ihr Haar zeichnen sich durch die lineare Schlichtheit und Modellhaftigkeit einer allgemeingültigen Beschreibung aus. Abgesehen von den auf das weisse Papier gesetzten schwarzen Linien gibt es lediglich drei Farben: in feinen Linien gestrichelt die drei Primärfarben Rot, Gelb und Blau. Die Lichtensteinsche Darstellung bezieht ihre Dynamik aus unserer Vertrautheit mit der sogenannten Trivialkultur, mit dem Geschwafel von Zeitungsschreiberlingen, mit der effektvollen Schockwirkung von B-Filmen, mit den an der Supermarktkasse aushängenden Boulevardblättern und natürlich mit den Comic-Heften der Kinder. Hier werden standardisierte Vorstellungen des Schönen einem Massenpublikum als Anreiz unterbreitet, das, so die Annahme, nur auf eine Geradlinigkeit anspricht, die sich jeder tieferen psychologischen Deutung widersetzt.

Die Komplexitäten, die ein Gesicht wie das von Grace Kelly in der Durchdringung von äusserer Schönheit und innerer Sensibilität aufweist, lassen sich vermutlich nur in einer Serie von 33 Bildern vermitteln, einer Serie, in der jedes einzelne Bild zum Abbild eines Gesichts wie jenes von Grace Kelly wird. Jedes Bild besteht aus einem beherrschenden zentralen Rechteck, das von vier angegliederten Teilen umrandet wird. Die beiden hochformatigen Teile, die das zentrale Feld seitlich flankieren, tragen gemeinsam ein krönendes drittes Element, umschliessen aber das untere, vierte Segment: Teile eines rechteckigen Puzzles, die immer in der gleichen Anordnung zusammengefügt sind. Im Rahmen dieses streng reglementierten, repetitiven Aufbaus weist Imi Knoebel jedem Segment eine andere Farbe zu und stellt so wechselnde Verbindungen zwischen den fünf Bildteilen her. Die Farbe tritt als wichtigstes strukturelles und deskriptives Merkmal hervor. Obgleich jedes Bild aus einer einzigartigen Farbkombination besteht, werden bestimmte Resonanzen zwischen den einzelnen Bildern der Serie erzielt. Imi Knoebels Atelier ist gleichsam ein Labor, in dem er Experimente mit Tonwert, Farbton, Abschattierungen und Licht durchführt und nicht nur Kombinationen verschiedener Farben erfindet, sondern auch die konkrete Konzentration und exakte Zusam-

mensetzung einzelner Farbtöne. Der Künstler stellt seine eigenen exklusiven Farben her und trägt diese auf Papier auf, das er dann in genau bemessene Streifen schneidet und zu massstabgetreuen Kompositionsmodellen anordnet. Aus dem riesigen Repertoire eigens hergestellter Farben hat Imi Knoebel seine *Grace-Kelly*-Serie konstruiert, die, ausgehend vom Zusammenspiel der Farben, ein ganzes Spektrum von Wirkungen erzielt – als eine zugleich poetische und unmittelbare Reflexion über ein Leben. So bildet beispielsweise in dem Bild III-1 die Art und Weise, wie sich das Weiss gegen einen blassen Fleischton absetzt und zu einem tiefen, ruhigen Orange überleitet, ein entscheidendes Motiv in seinem Diskurs über die Individualität der Existenz. Durch ausgesuchte, kontrollierte Mittel verschafft Imi Knoebel der Malerei die Möglichkeit, sich mit dieser Ambition des modernen Lebens auseinanderzusetzen – in einer Kontemplation über die vergangene und posthume Existenz einer Frau, die ihr Leben gelebt hat, um danach im trivialisierten Bewusstsein der Masse fortzuleben…

Das übergeordnete künstlerische Prinzip scheint darin zu bestehen, zwei oder mehr Farben unmittelbar nebeneinanderzusetzen, und zwar dergestalt, dass der Betrachter, sei es aus der Distanz oder aus der Nähe, dazu verführt wird, das Trennungsmittel der eigentlichen Abgrenzung zu übergehen. Die Art und Weise, wie die verschiedenen Farben voneinander getrennt sind, hat nichts mit Malerei zu tun. Aufgrund ihres nüchternen, systematischen, ja fast mechanischen Aufbaus fügen sich Imi Knoebels mehrteilige Grace-Kelly-Bilder vielmehr in einem übergangslos-ausgewogenen Verhältnis zusammen, das die Farben zum Ausbruch aus ihrer Begrenzung drängt.[2)] Diese Bilder haben aber nichts Lineares an sich: den Abgrenzungen zum Trotz entbehren sie jeglicher Linie. Die Farbe bestimmt bei jedem Bild sämtliche charakteristischen Züge, die keinerlei Bezug zur zugrundeliegenden Malarbeit mehr aufweisen, sondern vielmehr als autonome, gesättigte Elemente in einer Kombination eingebettet sind. Diese besondere Ästhetik wird mithin durch eine Verschmelzung erzielt, die jede ihr von Natur aus eigene Linie bzw. jede Spur der Herstellung verleugnet und einzig die erfundenen Kombinationen und konstruktivistischen Arrangements als wechselseitig aufeinander einwirkende Einheiten – anstatt als blosse Ansammlungen verschiedener Elemente – miteinander harmonieren lässt.

Worin könnte das für Grace Kellys Leben in einzigartiger Weise charakteristische Merkmal bestehen, wenn nicht in ihrer internalisierten Fähigkeit, beim Durchschreiten der vielen Welten ihrer Existenz das Verschiedene zu umfassen und miteinander zu verknüpfen? Von der Leinwand zur Realität, vom Oberflächlichen zum Tiefschürfenden, von einem Kontinent zum anderen, von der neuen Welt zur alten und von der Jugend zur Fürstlichkeit bietet sie ein einzigartiges Beispiel für die ungeheure Kraft der Erfindungsgabe innerhalb der Anlage eines Lebens. Wie aber können wir in dieser rigoros abstrakten Bildersprache die von ihr verkörperte Idee des Glamours, die diese Bilder voraussetzen, nachweisen oder auch nur rational hineindeuten, wenn die «Bedeutungslast» nicht gänzlich auf den Betrachter mit seinem Wissen darum, wer Grace Kelly war (und ist), abgewälzt wird? In Knoebels Bildern fehlen jegliche darstellenden Elemente, sie sind eine von Farbe ausgefüllte Leere. Für uns werden sie zur Orientierungshilfe, die uns den Weg in die Traumwirklichkeit eines Lebens zeigt, das sich nun nicht mehr in reproduktiven Bildern veranschaulichen lässt, da alle nur denkbaren Bilder von Grace Kelly bereits existieren. Es lassen sich keine neuen mehr hinzufügen, nur eben jene, die wir noch kennenzulernen haben: die abstrakten Bilder, um die es hier geht.

Wenn wir am Schluss wieder zu unserem eingangs formulierten Gedanken, von dem zweifachen Imperativ des Sinnlichen und des Intelligiblen, der Trivialkultur und der Hochkunst, zurückkehren, so hat sich in der Einschätzung zwangsläufig etwas gewandelt. Die Trivialkultur muss nicht unbedingt den unüberwindbaren Bastionen der hohen Kunst als abschätzig beurteilter Gegenpol entgegengesetzt sein; Grace Kelly hat uns dies gezeigt. Wenn es Albert Camus möglich war, in seinem synoptischen, aber überaus ergiebigen Essay *Der Mythos von Sisyphos* über das existenzielle Schicksal zu reflektieren und dessen fundamentalste Aspekte freizulegen, so können wir, wie wir festgestellt haben, ähnlich befriedigende Erkenntnisse auch in einem so banalen Bereich der

Aus / From: THE SILVER SURFER, © 1979 MARVEL COMICS GROUP.

Kultur wie den Comics erlangen. Ob in der erhabenen Form bei Camus oder in der trivialen der Comics: Der Gehalt erweist sich als durchaus gleichwertig. Nehmen wir zum Beispiel jenen tragischsten aller philosophisch veranlagten Superhelden, den Silver Surfer. Sich freiwillig in sein Schicksal als Sklave des allmächtigen Galactus fügend (eine Vereinbarung, der er zusgestimmt hatte, um seinen Heimatplaneten zu retten[3)]), kreuzt der Silver Surfer über die monatlichen Seiten seiner Fortsetzungsexistenz, um unentwegt harte Körperarbeit zu verrichten, die den Sisyphos von seinen Göttern gestellten Aufgaben an Mühsal in nichts nachstehen. Wenn man die Comics einmal mit Sorgfalt auf ihren Inhalt hin liest – so, wie man sich etwa einen Western oder einen reisserischen Krimi ansieht, oder auch wenn man, nach heute gängiger Neigung, Räume betritt, die in wohldurchdachter Hängung abstrakte Bilder beherbergen –, so nehmen wir das ganze Sinngeflecht unserer jeweils eigenen Welt, um es für die Erfahrung der Existenz zu verwerten. Die Comic-Künstler könnten genausogut die Architekten dieses um Schicksal und Leben kreisenden Projektes sein.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

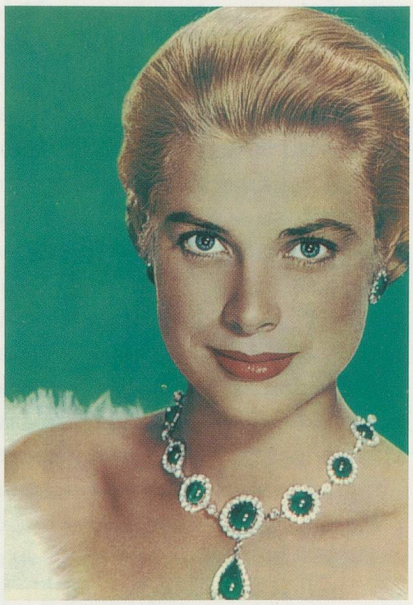
1) Albert Camus, *Der Mythos von Sisyphos,* Reinbek 1959, S. 99–100.

2) Knoebels Bilderserie zwingt jedem einzelnen Bild subtile Veränderungen der Form auf – gleichsam wie der plötzliche Ausdruck einer Gefühlsregung auf einem gedankentiefen Gesicht. Während es keinerlei Variationen im Format der Bilder gibt, wird der strenge, immergleiche Bildaufbau untergraben durch wiederkehrende Kombinationen benachbarter Farben zwischen aufeinanderfolgenden Bildpaaren, so etwa, wenn Weiss auf bestimmten zentralen Bildfeldern und Aussenstreifen wiederholt wird. Wenn man den Blick über den gesamten Zyklus streifen lässt, entsteht in flüchtigen Momenten immer wieder der Eindruck, als fügten sich die abgegrenzten Formen über ihre Ränder hinweg mit einzelnen Teilen anderer Bilder zusammen, was zu einer Verschiebung der klar definierten Formen führt. Die koloristische Subtilität und Eloquenz Imi Knoebels, sein festes Vertrauen in die absolute Individualität der Farben, die er eigens für sich herstellt, zeugen von einem Grad der Erfindungskraft, der allen herkömmlichen Definitionsversuchen spottet, da jede für diese Serie geschaffene Farbe in ein Wechselspiel kombinationsbedingter Mutation eintritt.

3) Als der Weltenvernichter Galactus Narrin Rad in den Silver Surfer verwandelte, stellte er sicher, dass der Surfer bis in alle Ewigkeit auf die Sklavenexistenz festgelegt, an sie gekettet sein würde: «Wer sich das Gewand eines Knechtes von Galactus anlegt, soll dieses... auf ewig tragen!» *(The Silver Surfer,* Bd. 1, Nr. 25 [Dezember 1987], S. 3). Diese Entscheidung von Narrin entspricht jener des Sisyphos, der in vollem Bewusstsein der Folgen seines Handelns einen Entschluss fasste, der sein Schicksal auf immer besiegeln sollte.

RAINER CRONE • DAVID MOOS

Imi Knoebel and Grace Kelly: The High



IMI KNOEBEL, GRACE KELLY, Postcard, 1991.
(GALLERY ACHIM KUBINSKI, COLOGNE)

If this myth of Sisyphus is tragic, that is because its hero is conscious. Where would his torture be, indeed, if at every step the hope of succeeding upheld him? The workman of today works everyday in his life at the same tasks, and this fate is no less absurd. But it is tragic only at the rare moments when it becomes conscious. Sisyphus, proletarian of the gods, powerless and rebellious, knows the whole extent of his wretched condition: it is what he thinks of during his descent. The lucidity that was to constitute his torture at the same time crowns his victory... Ancient wisdom confirms modern heroism. ALBERT CAMUS, "The Myth of Sisyphus," 1942[1]

Has it not become apparent in recent discourses focusing upon the role and placement of art in contemporary culture that previously honored and upheld beliefs about firm divisions between high art and popular culture need not necessarily be defined in intractable sequestered terms? From our multiple vantage point of the present, media inundated and instantaneously attainable, it is abundantly clear that distinctions have collapsed. What once seemed to belong exclusively to the preserves of an enlightened and initiate elite, is now equally accessible to a wider and most willing mass audience of enthusiasts. Ruminations upon these divisions, we have been taught, began early this century. With Cubism, Picasso and Braque sought to bring Western painting into contact with previously ignored cultural terrain, with the banal, the proletarian, the familiar everyday world. But, regardless of increased accessibility and awareness of the surrounding world, Cubism remained in the dominion of the rarified. For the voyage away from culture's bastions of rarified nobility, the complex question of abstraction would require assimilation into the mainstream. For art to come down to a level of mass accessibility it had to expand

RAINER CRONE holds the chair for Twentieth Century Art at the University of Munich. *DAVID MOOS* is completing his PhD at Columbia University, New York. Together they have recently published a revisionary study on Auguste Rodin, *Eros and Creativity*, and a monograph on Kasimir Malevich.

its comprehension and grasp of the world, of the universe, and in thus effecting this task, it had to conserve, even bolster its complexity if it was to remain art.

This double imperative—of making the seemingly impenetrable penetrable, of affording entrance into the sanctuary without defiling its delicate mysterious essence—was supplied quickly by an artist who worked outside the mainframes of Western culture. Kasimir Malevich's painterly oeuvre provides summary access to these ideas, displaying clearly the urge to make accessible the most complex and difficult of abstract ideas. Prior to Malevich's departure into Suprematism and the fully developed Non-Objective World *(Gegenstandslose Welt)* in 1915, he undertook a painterly phase of Cubo-Futurist assimilation. LADY AT THE POSTER COLUMN (1914) displays in iconic terms how Malevich worked through the structure of Cubism, taking into account references to the factory-fabricated world, while anticipating the painterly purity of Suprematism. This pivotal painting is both juncture and departure for Malevich: a consummate meshing of Western idioms with his more refined and abstracted conceptual language of painting. Within the faceted and planar arrangement of rectilinear shapes, Malevich has imposed prominent quadrangles of non-referential painting. The bottom left corner of the painting is occupied by a hot, horizontally brushed yellow, surmounted by a rectangle of bright pink which masks an emerald, or turquoise green, and diagonal ultramarine blue. These detached, imposed shapes are surrounded by fragments of newspaper and various shards of paper collaged into the composition. (In fact, the pink rectangle divides the newsprint-face of a dancing man, metonymically representing what might be inside his head.) In this manner of admixture Malevich forces the purely painterly to commune with the everyday or the colloquial, the common representational. Malevich's comprehension of the world and the universe beyond it addresses this double imperative of being able to elucidate what is visible and what is conceptual: the two distinct realms of human cognitive endeavor, the sensual and the intelligible, that would come to define the art of this century.

In the refinement of his artistic oeuvre Malevich fuses the sophisticated realms of abstraction with the solipsistic zone of everyday existence. In his work, viewed as a totality from this early Cubo-Futurist phase through Suprematism to the late figural work from 1927 to his death in 1935, one comes to understand the painterly project of Malevich as one that exclusively seeks to make the opaque lucid, force the non-referential and abstract to convene with the available and representational. His contribution to abstraction concerns the way in which major concepts are interpretable through what is recognizable in the painting itself—the displaced referential.

For all of the apparent remove and precision that Imi Knoebel effects as a painter, it seems curious indeed that a recent series of large abstract paintings be given the title GRACE KELLY. Named after a movie star—fantasy of the screen and princess of the real—each of the same-sized and same-formatted 33 paintings in the series bear her presence as title, followed by a number ascribing sequence. The paintings are made of ingenious and extraordinarily beautiful colors, of color alone that almost always refutes the tangible trace of any brush. In their apparently non-denotative purity no easy attachment emerges toward what we commonly recognize as, or affiliate with, Grace Kelly. By forcing an attachment to the dearly loved star Knoebel arranges the domain of his abstract painting in direct affiliation with what we understand precisely not to be abstract—with what is common, famous, accessible, admired, familiar, colloquial, even—after the dust of lore has settled—almost blemished by overexposure. But regardless of her status today Grace Kelly brings back memories. In fact, she is memory—living memory available at any video store, revival film theatre, memorabilia outlet, or Hollywood homage tabloid. Grace lives!

To understand the dynamic of how the star exists even after her death is to comprehend the intimate secrets of fame in the modern world and is, perhaps, a larger meditation upon the nature of contemporary existence. Is existence contingent upon survival, or is survival only its consequence? Tragically dead at age 54 in a car crash along the swirling Grand Cornice of the Mediterranean, Grace Kelly's life (as an

after-life) entered a new phase in 1982. For an actress whose film career spanned a brief five years her impact was disproportionately huge. In *High Noon,* her first major film, she starred opposite Gary Cooper, establishing her as a leading lady, poised to tackle those most intimate of complex psychological dramas—vintage Alfred Hitchcock films. *Dial M for Murder* (1954), *Rear Window* (1954), and *To Catch a Thief* (1955) now rank as classics, each having successively augmented the allure and impact of Grace. Consequently, she emerged to preside over the American photo-imagistic imagination as preeminent incarnation of female beauty. If Marilyn Monroe was hot, Grace Kelly was cool, representing a more aloof version of the '50s blonde bombshell, with the potentially vulnerable yet equally alluring Liz Taylor in between. Grace was somehow different and exceptional, not only in demeanor and grace (sic!), but also as a person. For unlike either of her esteemed contemporaries, she exited from the world of Hollywood in an uncomplicated fashion—with the casual yet swift elegance of a true princess.

The open eloquence of her profound poise was considerable in substance as well as in appearance. The coiffed, yet never fastidious, shape of her hair, rising upward from her forehead with its ethereal hairline defined blonde not for what it was, but for what it might be. Echoed by the arc and uneven expressive parting lines of her eyebrows, the spherical tangents of her face circled downward to the lithe line of her lips, not willing a smile but bending in empathetic comprehension. The immaculate tone of her flesh, the tint of her hair, the nearly off-hue of the eyebrows, the flickering blue-green of her almond-shaped eyes, and finally the lushness of her lower lip playing against the refined linearity of the upper, formed a visage that when injected with emotion surpassed any domain of description or even reproductive emulation. How is one able to forge an expression of the human that touches on the depth and magnitude of all our shared dreams? And when the artist—taking on the task of such fantasy—addresses himself to these ideals, how would he be able to render the scope of this vision?

If the artistic means available can be loosely broken down into two categories, then we might refer to color and line. If color is discursive, emotive, sensational, sensorial, and evocative, then line is descriptive, denotative, photographic, and constitutive for the reproductive image. The films of Grace Kelly evidence this division of conveyance. She is an actress of color rather than of expressive line; is not the color of that blue dress she wore in *Rear Window* more memorable than its contour? As a figure she embodies the form of color, an unillustrative density of feeling we cannot draw, or sketch in any other terms, accessible or arcane. Grace eludes capture in memory because of this feature (unlike, perhaps, the wind-blown rising dress of Marilyn Monroe).

We need only consult the repertoire of popular and iconic culture to make these distinctions more secure. Roy Lichtenstein's lexicon of cartoon idols delivers concrete significance to the ideology of linearity that color always manages to escape. STUDY FOR CRYING GIRL (1964) aspired to deliver emotion by relying primarily upon line to describe its impact. If not for the black linear curl of a budding tear we would not necessarily realize that the girl is crying. The gesture of her hand supplies us a clue, but the lips, nose, eyebrows, and hair all contain the linear simplicity and normalcy of generic definition. Besides black line, placed onto the white paper, there are only three colors: the three primary, and linearly penciled, red, yellow, and blue. Lichtenstein's image draws its impetus from our conversance with so-called popular culture, with the stuff of newspapers and pot-boilers, the sensational anxiety of B-movies, supermarket check-out tabloids, and, of course, the child's comic book. Here a standardized vision of beauty is offered as appeal to a mass audience, presumably only able to respond to a linearity that denies interpretation of psychological depth.

The complexities as revealed in a face such as Grace Kelly's, displaying exterior beauty with internal sensitivity, are probably only communicable in a series of thirty-three paintings—a series in which each single painting, by virtue of its colors, becomes a reflection of a face such as that of Grace Kelly's. Each painting is composed of one dominant, central rectangular field bounded by four attached elements. The two vertical elements girding each side

ATELIER / STUDIO IMI KNOEBEL, DÜSSELDORF 1991. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

support a crowning one, yet enclose the lower—pieces of a rectangular puzzle that always fit together in the same configuration. It is within this regimented, and repetitious sequence that Knoebel assigns a different color to each panel, constructing relationships among these five parts. Color emerges as the primary structuring and descriptive trait. While each painting is composed of a unique combination of colors, certain resonances between and among paintings in the series are effected. Knoebel's studio is like a laboratory in which he conducts experiments of tone, hue, shades, and light, inventing not only combinations of color but their actual concentration and definition. Knoebel fabricates his own exclusive tones and hues which he then applies to paper, cuts into precise strips, and arranges into formatted compositional maquettes. Out of the vast variety of individually made colors Knoebel has constructed his *Grace Kelly* series which relies upon the interplay among colors to produce a range of effect that poetically and presently discusses a life. The way that white hinges against a pale flesh tone, in III-1 for example, leading up to a deep and calm orange, becomes a crucial episode in his discourse on the personality of existence. Through selected and controlled means Knoebel permits painting to tackle this aspiration in

the modern world, dwelling upon the past and post-mortem existence of a woman who lived to survive in the popularized, communal mind...

The governing artistic principle, as it seems, is to place two or more colors in unmediated adjacency so that the viewer is lured into passing over, from either near or far, the dividing device of the actual separation. There is nothing painterly about how distinctions between colors have been made. Rather, in cool, systematic, and almost mechanic formulation, Knoebel's multi-panel *Grace Kelly* paintings fit together with a seamless consistency that pushes colors transgressively through their separating boundary lines.[2] But the look of these paintings has nothing linear about it; despite divisions there are no lines. Color determines all characteristic traits, which carry no painterly references but rather remain as discrete saturated components in combination. This specific aesthetic is thus generated through the fusion that denies any intrinsic line or trace of making, allowing the fabricated combinations and constructivist arrangements to cohere as interactive unities rather than compilations of different elements.

What could be the one defining trait of Grace Kelly's existence if not this criterion of internalized comprehension and cohesion as she moved through the worlds of her many existences? From screen to life, the superficial to the profound, from continent to continent, new world to old, and from youth to royalty, she uniquely exemplifies massive invention within the format of life. Yet, how in this rigorously abstracted idiom of painting are we able to justify, even rationalize, the concepts of glamour that she exemplified, that these paintings presume, if the burden of significance is not returned entirely to the viewer, to the viewer's knowledge of who Grace Kelly is? Knoebel's paintings are empty of all images; a vacancy filled by color. The paintings become our guide to the fantasy reality of a life now devoid of depiction because all the images of Grace Kelly already exist. There are no more to add except those we have yet to know, namely, these abstracted ones.

If our last idea is our first, certainly it could not be the same. Low culture need not necessarily be pejoratively pitted against the insurmountable bastions of the high; Grace Kelly has shown us this. If Albert Camus was able to meditate upon and reveal the intricate kernels of Existential destiny in his synoptic yet not unfulfilling essay "The Myth of Sisyphus," then, as we have discovered, one might also find such satisfying knowledge in as common a cultural place as the comics. Whether Camus high and the comics low, the content emerges as equivalent. Take, for example, that most tragic of philosophically inclined superheroes, the Silver Surfer. Fated to a voluntary destiny of servitude to the omnipotent Galactus (an agreement made to save his home planet),[3] the Silver Surfer cruises over the monthly pages of his installment existence to encounter ceaseless labor no more compelling than that arranged for Sisyphus by his gods. When one actually reads with care the content of the comics, as one might view a Western film, a suspense thriller, or even—as we are prone to do today—enter rooms where thoughtfully displayed abstract paintings reside, we take the collectivity of meaning from our worlds in order to apply them to the experience of existence. The artists of the comics might just as well be authors of this enterprise—fate, destiny and existence.

1) Quoted after Albert Camus, *The Myth of Sisyphus*, trans. J. O'Brien, New York, 1955.

2) Knoebel's series forces each painting through subtle changes in shape—like an expression or emotion on the changing face of thought. In his series of paintings where there is no actual variance of format, the rigid and repetitious structure is subverted through recursive combinations of adjacent colors between coupled sequential paintings, for example, where white is repeated on certain inside panels and on outside strips. Traveling over the series, the eye gains transient views of how the confined forms overleap their boundaries to convene with panels in other paintings, thus warping the defined forms. Knoebel's coloristic eloquence and subtlety, his belief in the absolute individuality of the colors that he exclusively fabricates, evidences a degree of invention that surpasses intrinsic qualities of definition, as each color formed for this series enters into a conversation of mutation through combination.

3) When the world-devouring Galactus transformed Narrin Rad into the Silver Surfer he cautioned that the Surfer would eternally be defined and confined by an existence of servitude: "He who assumes the mantle of Herald to Galactus ... shall do so ... forever more!" (*The Silver Surfer*, vol. 1, no. 25, December 1987, p. 3) This decision of Narrin Rad's is concordant to that elected by Sisyphus, who in full knowledge of the consequences about his action took a decision that would seal his fate and infinitely determine his destiny.

IMI KNOEBEL, GRACE KELLY, 1991, INSTALLATION AKIRA IKEDA GALLERY TAURA. (PHOTO: HIROMU NARITA)