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 : first impressions = erster Eindruck

Autor: Liebmann, Lisa / Nansen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680456

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: 12.01.2026

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

LISA LIEBMANN

IMI KNOEBEL

First Impressions

Despite a fantastic resurgence over the last twelve years of American enthusiasm for European art—above all, many might argue, for work by German artists who came of age in Beuys' orbit—Imi Knoebel remains a virtual stranger to America, even to New York. While successive waves, schools, generations, and sorts of German artists were being celebrated, often quite extravagantly, by critics, curators, and collectors alike, there was nothing at all of Knoebel's to be seen anywhere in this country until 1987. Since then the situation has improved only somewhat. Three Knoebel shows of recent work at the Barbara Gladstone Gallery, for example, seemed a bit taciturn, perhaps for want of any illuminating context. A more breathlessly pristine reinstallation of two earlier pieces at the Dia Art Foundation in 1987 offered a wider perspective but also failed to spark much excitement. That, as far as I can tell, is about it: quiet ripples from the large and influential body of work of Beuys' fabled *Meisterschüler*. Furthermore almost no one talks about him, whereas his friend, the late Blinky Palermo, though also not well-know in America, is sporadically invoked with great reverence by Julian Schnabel, for instance, in his early '80s series of hommage paintings. It is as with James Dean, who only made three movies: to know who Palermo was seems to be to know enough.

I personally experienced Knoebel's work on one other occasion, in Kassel at Documenta 7, in 1982. What I remember is clear: a large squarish room filled choc-a-bloc with stacks, piles, assorted hangings and semi-slapdash arrangements of monochrome, lacquer-painted panels, some shaped like doors, in shades of black, gray and white, and a palette of bright hues. There were signs of gestural restraint in the rectilinear bone-structure of this piece, but they seemed vestigial. Instead of the architectonic classicism, or the mathematicalism that such properties at least initially imply, there, through the doorway, was a space articulated by means of a dynamic rhetoric of rigorous profusion—a Baroque array of straight lines and flat planes. Knoebel's spectrum of subtle tones and contrasting clarion colors, and the general air of structured disorder certainly had something to do with this effect of harnessed, giddy energy. But there was something else. For all the material straightforwardness of this room, distinct metaphoric emanations could be sensed—something to do with the absurd, with the destruction of houses and dislocation of doors, or with the constructive wreckage of studios or playrooms. What was this piece about?

Ten years after this vivid sighting, I've learned that Knoebel considers this piece—known as the GHENT ROOM, and originally assembled there in 1980 for an exhibition at the Museum van Hedendaagse Kunst—to have been a mere shadow or fragment of itself in Kassel. In Bernhard Bürgi's catalogue *Commentaries* on the works Imi Knoebel showed at the Bonnefanten Museum, Maastricht in 1989, we may all read that "None of the reinterpretations

LISA LIEBMANN is an art critic who lives in New York.

(Eindhoven, Kassel [Documenta 7], Winterthur, Bonn, New York, Maastricht, 1982–1988) have been able or have sought to duplicate the charged layering of space and picture, suspended between amorphous and crystalline principles, that characterized the installation in Ghent. The installation of GHENT ROOM in Winterthur, 1983, stressed the intrinsically scattered structure of the work with sweeping, almost gestural verve, while the installation at the Dia Art Foundation in New York, 1987, favored a compact structure occupying only part of the available space, in accompaniment to the 24-part white picture." Wow. I hadn't even recognized the Dia reinstallation to be of the very piece I had seen in Kassel before.

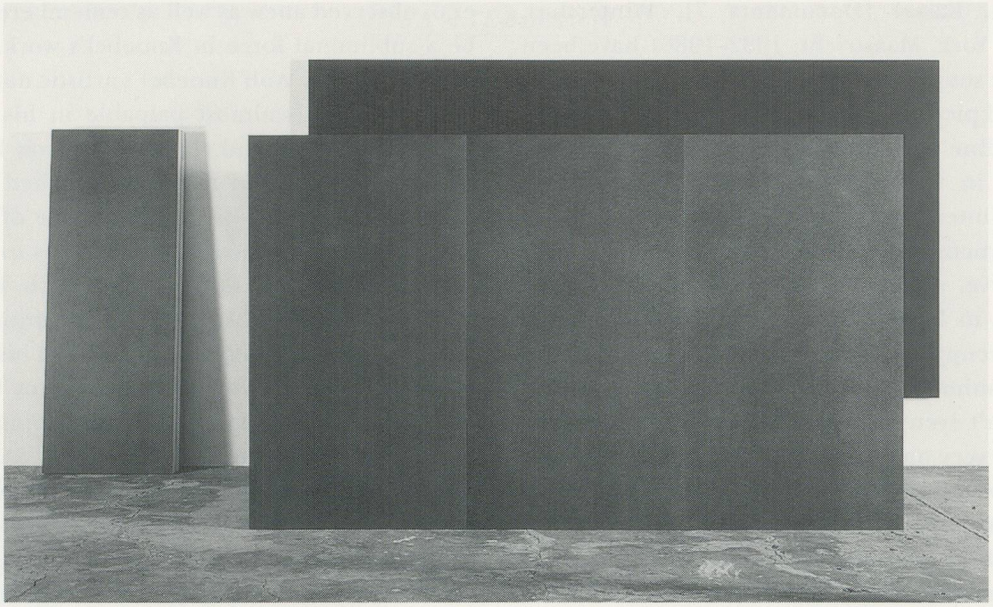
These *Commentaries* brought me closer to a point I had been groping for. It seems to me that Knoebel regards each of his room-scale pieces as a complex but individual painting, rather than as a scatter-work or installation per se, only a painting that will be serially decomposed and reassembled, sometimes angled or truncated to the degree of becoming an aspect or "detail" of itself, according to the proportional and atmospheric givens of any specific site. A room, in turn, is used as a kind of anecdotally-enriched volumetric support, almost like an easel or proscenium in a fairy tale, which might suddenly break open and yield to a fully realized, unanticipated world.

Knoebel's way of seeing further suggests the traditional vantage of the painter. His geometric forms are abstracted, for instance, often quite directly, from nature and his own life's experience, including his experience of existing art—art, indeed, from the Modernist canon. The 1983 Winterthur reinstallation of the GHENT ROOM, for example, obviously keyed into a Léger painting with which it shared the space, while at the same time elsewhere in the museum, a reinterpretation of Knoebel's seminal ROOM 19, from 1968, assumed the configuration of a crèche centered around Henri Rousseau's 1903 POUR FÊTER LE BÉBÉ.

Nor, more obliquely, can one help but think of Caspar David Friedrich—that proto-Minimalist of the haunted North—upon discovering that Knoebel's carpentered triangles echo the shape of a top-floor window through which he saw Dresden as a child at the end of the war. The power of childhood in general, observed anew as well as remembered, seems to be a subliminal force in Knoebel's work. It is puckishly present in Wolf Knoebel's artistic name, Imi, for instance, and is almost palpable in his precarious balances of order and chaos, in the way he seems to exult in process and resist the finished thing, and most of all through his brilliant sense of color. This general sense of buoyance even calls to mind Jörg Immendorff's LIDL pictures and their Baby Power screed. His recent abstract portrait paintings—multi-paneled but essentially traditional—of his daughters, along with the clearly young and sunny SIXTINA—a trumpeting arrangement of white, orange, yellow, and red—and the more fashionable SASKIA—side-panels of Lacroix and St. Laurent pinks, two horizontal bands of Chanel red, bordering a center-panel of sky-blue—denote the presence of a strict and childlike Matissean papa. And while the shape of these and other portraits from 1989–1991 recall the structures of Brice Marden's early '80s *Thira* series, there is something ineffably Warholian about them as well.

Knoebel's mentor was Beuys, however, and his lodestar is Malevich. This apparent contradiction, between the humble and the exalted, between the near-fetishistic incarnation of spirit in doggedly plain materials, and the distillation of spirit into vaulting and near-absolute iconic form—in short between the great anti-formalist and the supreme formalist of this century—is resolved within Knoebel's work by a common thread of exquisite subjectivity. Beuys and Malevich were spiritualist aesthetes, not ideologues at all, and likewise, nothing about Knoebel's work suggests a program. Almost everything about it, rather, seems to derive from a classical-romantic ethos of perception and observation. Nor does he seem to have the epic impulses of the warrior. For all their implied violence, the scratched, animated surfaces of Knoebel's recent group of "Battle" paintings, for instance, more nearly suggest Twombly, say, than Kiefer.

And yet he is that most conflicted and sensitized of creatures, a postwar German artist, who moved from East to West, and a clear-cut maverick individualist whose sense of generation and cultural identity was nonetheless forged on the extraordinarily po-



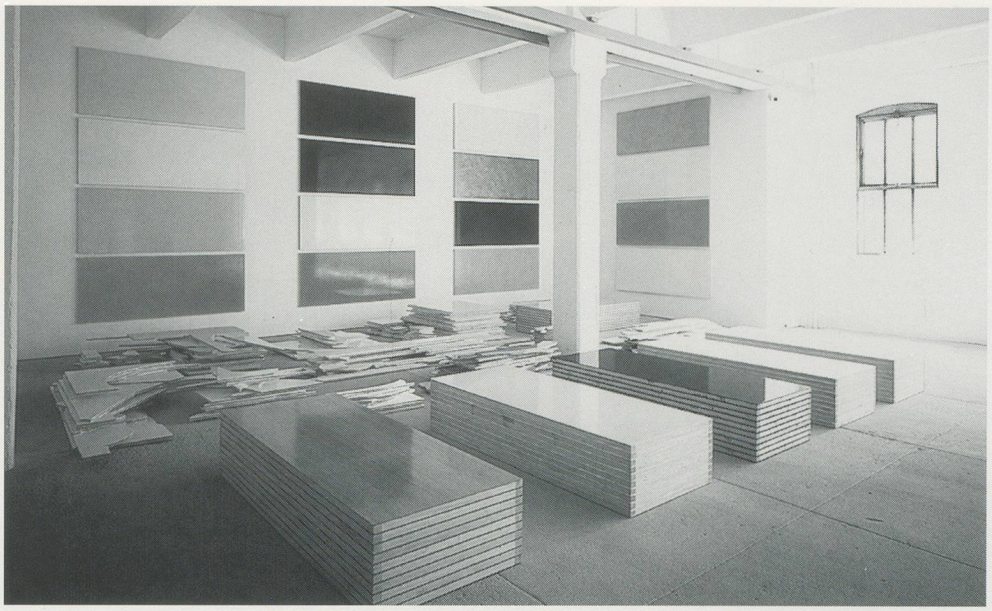
IMI KNOEBEL, DASS DIE GESCHICHTE ZUSAMMENBLEIBT, 1989, Hartfaser und Acryl auf Hartfaser / TO MAKE HISTORY STAY TOGETHER, 1989, INSTALLATION BARBARA GLADSTONE GALLERY NEW YORK. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

lemical anvil of circa '68 and circa Beuys that shaped many of his colleagues into provisional Maoists. This is not a contradiction either, and merely a paradox at best, but it may have something to do with Knoebel's compromised position in America. His work is in many ways the embodiment of a new sort of Faustian argument, in which the temptations of Arcadia must surely seem satanic at times. (Well, *The Devil and Daniel Webster* is not *Faust.*)

I think that Knoebel has more in common, however, with the American Elsworth Kelly, than with many artists in Europe to whom he is more routinely linked. There are, for instance, many obvious physical and plastic similarities in their work, namely irregular geometries and colors that are as idiosyncratically personal as they are baldly matter-of-fact. But it also seems reasonable to suggest that Kelly's unpeopled photographs of end-of-war France, and his many sublime plant drawings later on, find a more unexpectedly plangent correspondence in the younger Knoebel's triangulated emblems of the Dresden window, and more directly, in Knoebel's light-projections onto building walls and his photographs of starry night-skies to which he had added individual stars. A romance with the material, visible world—carpentry and photography, cities, stars or plants—is present, subsumed, in even their most stringently non-objective work.

One can make a ready comparison between Knoebel and painter Vija Celmins. First of all, it is easy to imagine how images of sea and sky might suggest some kind of continuity, real or symbolic, to people who have been dramatically impelled to move. But it is, perhaps, on a more confounded, metaphysical plane that these artists most resoundingly connect. Celmins' work as a whole, like so much of Knoebel's, appears at once and in equal measures literal and abstract, carpentered and ethereal, stubbornly pragmatic and yet uncomfortably, but inevitably poetic. With this in mind, it occurs that both Celmins and Knoebel have a surprising lot in common with the Californians Robert Irwin, John McCracken, and Larry Bell. Different as they undoubtedly are, each dances on the head of the same pin.

Knoebel, furthermore, has had a significant influence in the drier and, arguably, more fancy-free arena of post-Conceptual and post-Minimalist art. Thomas Ruff's galaxy photographs are, of course, an



IMI KNOEBEL, GENTER RAUM 1980,
GHENT ROOM 1980, INSTALLATION DIA ART FOUNDATION, NEW YORK 1987.

obvious example; Martin Kippenberger's polymorphous and perverse installations, too, are often Knoebelesque in feeling, whatever else they may mean to provoke, and Günther Förg has indeed constructed an entire opus along the Palermo/Knoebel axis. In America, among many other things, we have the team of Kate Ericson and Mel Ziegler, whose various, schematically-ordered elegies to standard house-paint colors may recall Knoebel's workshop motif. Recently, out of concern for this article, I asked a sculptor friend what she made of Knoebel's work. It spoke to her, she replied at once, because of the workshop-storage metaphor. "Storage," she said, "is every artist's biggest problem."

Should you find this thought to be dauntingly mundane, I submit the case of Stephen Prina, who has made of this issue a virtual gesamtkunstwerk. In an exhibition this spring at MoMA entitled "Allegories of Modernism: Contemporary Drawing," in which certain developments into sculptural or installation formats were examined—a show that furthermore included a notably large number of German artists, such as Sigmar Polke, Gerhard Richter, Förg, Kippenberger, Albert Oehlen, and Rosemarie Trockel—Knoebel was once again nowhere in sight. Bewilderingly enough, however, at the culmination point of the show, in what was surely meant to be his place, was Prina's fifty-unit tour de force, MONOCHROME PAINTING 1988–1989, a sort of cramped, mini-installation of numerous black-painted panels hanging on the walls, leaning against files, horizontally stacked, vertically-slotted and otherwise disposed of, stored. This piece was nothing other than Knoebel's GHENT ROOM drained of color, schematized and condensed, and given an absurdist or nihilistic twist.

For Knoebel, however, structure, whether schematic or random, seems innate rather than imposed, more a chrysalis than a frame, and what emerges suggests subliminal powers, mnemonic and metaphoric rather than rational—like distilled and abstracted aspects of experience rather than any concept or conceit. The room I saw in Kassel, with its wood shavings strewn here and there, conveyed a nursery's boldness rather than any mere point of view. His work, finally, has to do with progress and regression, construction and destruction, and indeed, most poetically, with childhood, in the light of actual space and place.

IMI KNOEBEL, ROTE ZEICHNUNGEN, 1990, Lack auf Plexiglas, 206 x 149 cm /
RED DRAWINGS, 1990, lacquer on plexiglass, 81⅛ x 58⅝". (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

IMI KNOEBEL, FOLIENZEICHNUNGEN, 1990, Lack auf Folie, 140 x 100 cm /
FOIL DRAWING, 1990, lacquer on foil, 55⅛ x 39⅜". (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

LISA LIEBMANN

IMI KNOEBEL

Erster Eindruck

In den letzten zwölf Jahren hat die amerikanische Begeisterung für europäische Kunst – vor allem wohl für deutsche Künstler, die in Beuys' Gefolge gross wurden – zwar eine geradezu phantastische Wiederbelebung erfahren ; doch Imi Knoebel ist für Amerika, ja selbst für New York, letztlich ein Fremder geblieben. Kritiker, Kuratoren und Sammler haben, zuweilen recht stürmisch, Bewegungen, Schulen, Generationen und sonstige deutsche Künstler gefeiert. Doch von Knoebel sah man in diesem Land bis 1987 rein gar nichts. Seither hat sich die Lage nur wenig gebessert. So wirkten zum Beispiel die drei Knoebel-Ausstellungen mit neueren Arbeiten bei Barbara Gladstone ein wenig unzugänglich, vielleicht weil es keinen Kontext gab, der das Verständnis erleichtert hätte. Eine frischwirkende Neu-Installation früherer Werke in der Dia Art Foundation bot 1987 zwar einen umfassenderen Eindruck, der allerdings auch nicht eben viel Aufsehen erregte: soweit ich das beurteilen kann, handelte es sich um einen stillen Ausläufer des ebenso umfang- wie einflussreichen Werks von Beuys' berühmtem Meisterschüler. Der verstorbene Blinky Palermo ist zwar auch nicht gerade berühmt in Amerika, doch hin und wieder wird er mit grosser Ehrfurcht, z. B. von Julian Schnabel, beschworen. Es ist so ähnlich wie mit James Dean, der nur drei Filme gemacht hat: zu wissen, wer Palermo war, scheint zu reichen.

LISA LIEBMANN ist Kunstkritikerin und lebt in New York.

Ich selbst bin Knoebels Arbeit noch bei einer anderen Gelegenheit begegnet; es war 1982 bei der 7. Documenta in Kassel. Ich erinnere mich deutlich: ein grosser rechteckiger Raum war angefüllt mit Haufen und Stapeln, sortiert gehängten und halbwillkürlich arrangierten monochromen Lacktafeln, manche in der Form von Türen. Die Farben reichten von Schwarz-Grau-Weiss-Schattierungen bis hin zu einer Palette leuchtender Farbtöne. In der geradlinigen Strukturierung dieser Installation gab es Anzeichen gestischer Beschränkung, doch sie schienen eher rudimentär. Anstelle des architektonischen Klassizismus oder der mathematischen Anklänge, die von solchen Räumen zumindest ansatzweise ausgehen, war hier – im Blick durch die Tür – ein Raum mit der dynamischen Rhetorik rigoroser Fülle zum Sprechen gebracht worden, eine barocke Anordnung der geraden Linien und planen Ebenen. Knoebels Spektrum der subtilen Töne und kontrastierend-kräftigen Farben sowie die allgemeine Atmosphäre einer strukturierten Unordnung trugen sicherlich zu diesem Eindruck gebändigt-überschwenglicher Energie bei. Doch da war noch etwas. Bei aller materiellen Direktheit dieses Raums waren auch gewisse metaphorische Anklänge spürbar, etwas, das mit dem Absurden zu tun hatte, mit der Zerstörung von Häusern und dem Herausreissen von Türen, oder mit dem konstruktiven Chaos in Ateliers oder Spielzimmern. Wovon handelte dieses Werk? Zehn Jahre nach dieser eindrucksvollen Besichti-

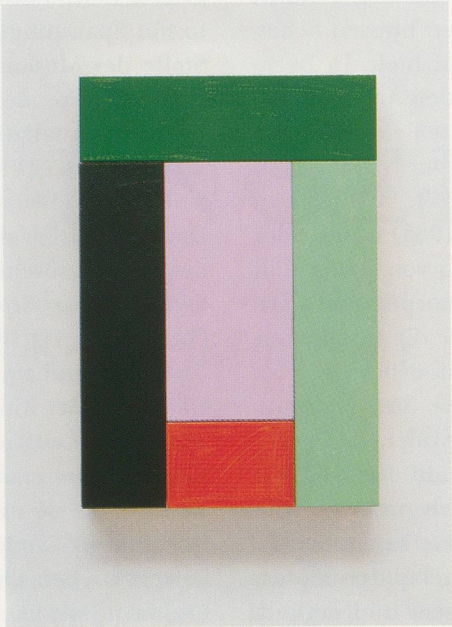
gung erfuhr ich, dass Knoebel diese Arbeit – bekannt als der GENTER RAUM, der gleichzeitig 1980 zu einer Ausstellung des Museums van Heedendagse Kunst entstanden war – in Kassel für einen blossen Schatten oder ein Fragment seiner selbst hielt. In Bernhard Bürgis Katalog *Kommentare* zu den Arbeiten, die Imi Knoebel 1989 im Bonnefanten Museum in Maastricht zeigte, lesen wir: «Keine der Neuauflagen (Eindhoven, Kassel [Documenta 7], Winterthur, Bonn, New York, Maastricht, 1982–1988) wollte oder konnte die komplexe Überlagerung von Raum und Bild im Spannungsfeld zwischen amorphen und kristallinen Prinzipien wiederholen, die die Installation in Gent auszeichnete. Die Installation des GENTER RAUMS 1983 in Winterthur betonte die verstreute Struktur des Stückes mit schwungvoller, fast gestischer Verve, während die Installation 1987 in der New Yorker Dia Art Foundation sich mehr auf die Kompaktheit der Struktur konzentrierte, indem sie nur einen Teil des zur Verfügung stehenden Raums nutzte und durch das 24teilige weisse Bild ergänzt wurde.» Grosses Staunen, mir war nicht einmal aufgefallen, dass die Installation in der Dia Art Foundation von eben dem Stück herrührte, das ich in Kassel gesehen hatte.

Diese beflissene kleine Broschüre brachte mich jenem Punkt näher, nach dem ich gesucht hatte. Ich glaube, Knoebel betrachtet jedes seiner Stücke in Raumformat als komplexes, doch für sich selbst stehendes Bild und nicht so sehr als etwas Verstreutes oder als Installation an sich; vielmehr als Bild, das seriell zerlegt und wieder zusammengefügt wird, zuweilen so sehr entstellt oder verkürzt, dass es zum Aspekt oder «Detail» seiner selbst wird, je nach den räumlichen oder atmosphärischen Gegebenheiten seines Standorts. Und andererseits wird der Raum als eine Art anekdotisch bereicherter, dreidimensionaler Träger verwendet, fast wie eine Staffelei oder als Proszenium in einem Märchen, das vielleicht unvermittelt hervorbricht und sich zu einer veritablen, ungeahnten Welt entfaltet.

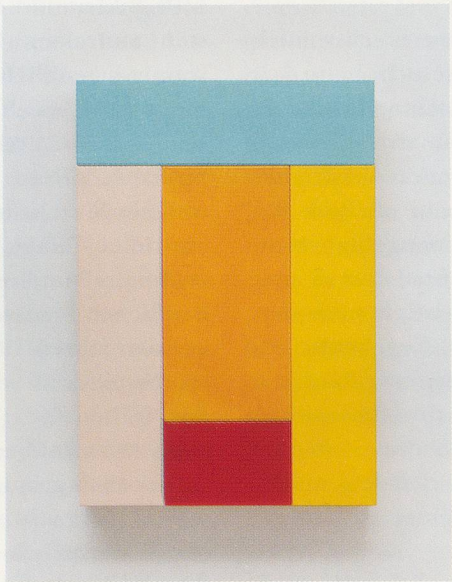
Knoebels Weitblick verrät die traditionelle Position des Malers. Seine geometrischen Formen beispielsweise sind oft ganz direkt von der Natur oder seiner eigenen Lebenserfahrung hergeleitet, auch von seiner Erfahrung mit vorhandener Kunst, und zwar aus dem Kanon der Moderne. Die Neu-Installation des GENTER RAUMS 1983 in Winterthur integrierte beispielsweise einen Léger, mit dem sie sich in ein Spannungsverhältnis begab. Und an anderer Stelle des Museums befand sich zugleich Knoebels richtungweisender RAUM 19; er erinnerte an die Figurenkonstellation einer Krippe in Henri Rousseaus POUR FÊTER LE BÉBÉ von 1903.

Früher oder später muss man auch an Caspar David Friedrich denken, diesen Proto-Minimalisten des gespenstischen Nordens, wenn man darauf kommt, dass Knoebels gezimmerte Dreiecke die Form eines Dachfensters wiederaufnehmen, durch das er als Kind am Ende des Krieges auf Dresden sah. Die Macht der Kindheit, erinnert oder vom heutigen Standpunkt aus neu bewertet, scheint in Knoebels Arbeit immer eine unterschwellige Rolle zu spielen. So zwinkert sie uns beispielsweise in Wolf Knoebels Kunstnamen, Imi, zu und ist in seiner heiklen Balance zwischen Ordnung und Chaos deutlich spürbar, darin, wie er sich in der künstlerischen Prozedur ergeht und das fertige Produkt meidet, vor allem aber in seinen leuchtenden Farben. Deren Lebensfreude erinnert letztlich sogar an Jörg Immendorfs LIDL-Bilder und ihre Baby-Power-Tirade. Die jüngsten abstrakten Frauenporträts und die offenbar sonnig-jugendliche SIXTINA – ein grelles Arrangement aus Weiss, Orange, Gelb und Rot – sowie die modischere SASKIA – Nebentafeln in Lacroix- und-St.-Laurent-Rosa, zwei Querformate in Chanel-Rot und ein Mittelstück in Himmelblau – bestehen zwar aus vielen Tafeln, sind aber doch ihrem Wesen nach traditionell und verraten einen ebenso rigorosen wie kindlichen Matisse-Papa. Diese und andere Portraits aus den Jahren 1989 bis 1991 erinnern einerseits an die Strukturen von Brice Mardens *Thira*-Serie aus den frühen 80er Jahren und haben doch zugleich auch etwas unübersehbar Warhol-haftes.

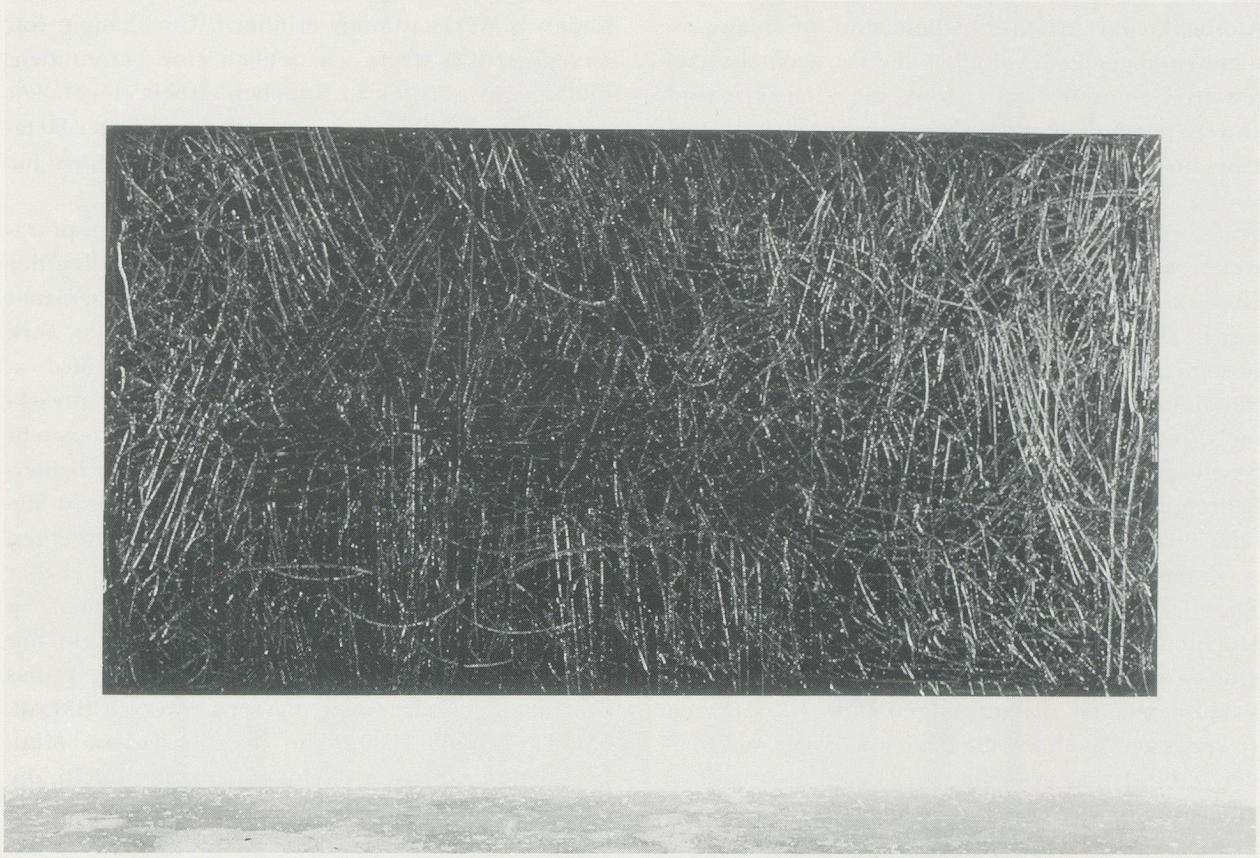
Knoebels geistiger Vater jedenfalls war Beuys, und sein Leitstern ist Malewitsch. Dieser augenscheinliche Widerspruch zwischen dem Bescheidenen und dem Exaltierten, zwischen dem schon fast fetischistischen Niederschlag des Geistes in unerbittlich schlichtem Material einerseits und der Destillation des Geistes zu spannungsgeladener, nahezu absoluter, ikonenhafter Form andererseits, kurz zwischen



IMI KNOEBEL, CIRCE, PORTRAIT, 1992, Acryl auf Holz, 50 x 37 cm / Acrylic on wood, 19⅝ x 14½". (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)



IMI KNOEBEL, DIANA, PORTRAIT, 1992, Acryl auf Holz, 50 x 37 cm / Acrylic on wood, 19⅝ x 14½". (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)



IMI KNOEBEL, DIE SCHLACHT Nr. 8, 1991, Lack auf Hartfaser, 240 x 450 cm /
BATTLE PAINTING NO. 8, 1991, lacquer on fiberboard, 94½ x 177⅛". (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

dem grossen Anti-Formalisten und dem grössten Formalisten dieses Jahrhunderts löst Knoebel in seinem Werk durch die Allgegenwärtigkeit einer bedingungslosen Subjektivität. Beuys und Malewitsch waren spirituelle Ästheten und in keiner Weise Ideologen. Entsprechend ist auch in Knoebels Arbeit keinerlei Programm zu finden. Vielmehr scheint fast alles darin einem klassisch-romantischen Ethos der Wahrnehmung und Beobachtung zu entspringen. Und auch die epischen Impulse eines Kämpfers gehen ihm wohl ab. Bei aller darin mitschwingenden Gewalttätigkeit scheinen die zerkratzt-beseelten Oberflächen von Knoebels neuer Werkgruppe der *Schlacht*-Bilder zum Beispiel eher an Twombly zu gemahnen als etwa an Kiefer.

Trotzdem ist er eine überaus widersprüchliche und hochsensible Natur, ein deutscher Nachkriegskünstler, der vom Osten in den Westen übersiedelte, ein rigoroser Einzelgänger, dessen kulturelle Identität und Position innerhalb seiner Generation auf jenem extrem polemischen Amboss der 68er Generation und des Kreises um Beuys geschmiedet wurden, der viele seiner Kollegen vorübergehend zu Maoisten werden liess. Das ist zwar keineswegs ein Widerspruch, allenfalls ein Paradox, doch es könnte etwas mit Knoebels schwierigem Stand in Amerika zu tun haben. Sein Werk ist in mancherlei Hinsicht eine Art neuer Faustscher Auseinandersetzung, in der die Versuchungen Arkadiens gewiss zuweilen satanisch erscheinen. (Zugegeben, *The Devil and Daniel Webster* ist nicht *Faust.*)

Doch ich glaube, Knoebel hat mehr mit dem Amerikaner Elsworth Kelly gemein als mit vielen Künstlern in Europa, mit denen er sonst gern in Ver-

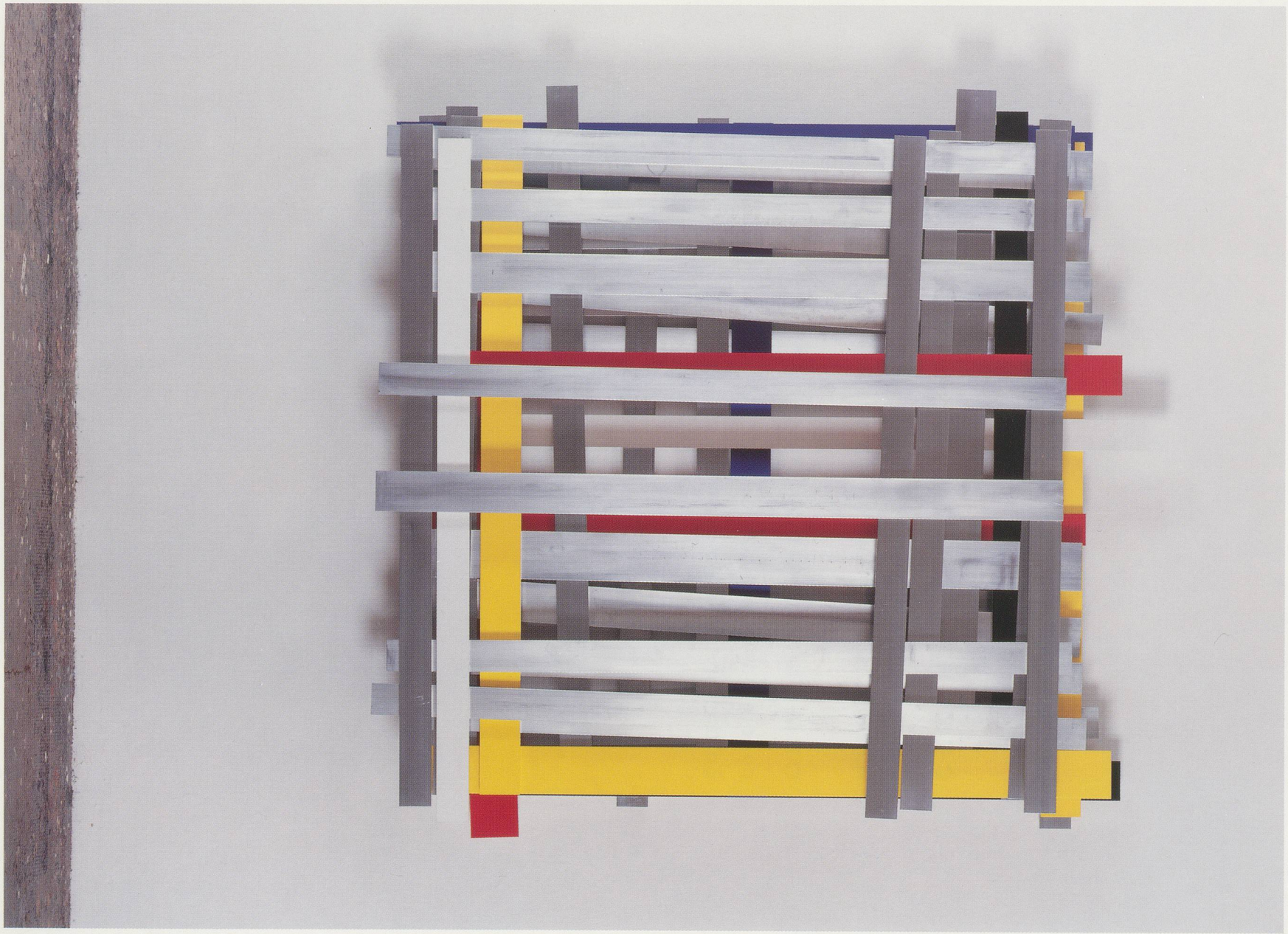
bindung gebracht wird. Die äusserlich-plastischen Ähnlichkeiten in ihrer Arbeit sind beispielsweise nicht zu übersehen, vor allem die Unregelmässigkeiten in Geometrie und Farbe, die gleichermassen extrem persönlich und sachlich-nüchtern sind. Doch eine überraschendere und augenfälligere Entsprechung finden Kellys menschenleere Photos aus Frankreich am Ende des Krieges und später seine vielen grandiosen Pflanzenzeichnungen in jenen Dreiecksformen, die der jüngere Knoebel vom Fenster in Dresden herleitete sowie noch unmittelbarer in seinen Lichtprojektionen an Hauswände und den um einen Stern erweiterten Photos des Sternenhimmels. Noch in ihren ungegenständlichsten Werken beschwören sie die materielle, sichtbare Welt – Schreinerarbeit und Photographie, Städte, Sterne oder Pflanzen.

Einen Vergleich kann man auch ziehen zwischen Knoebel und der Malerin Vija Celmins. Zunächst leuchtet es ein, dass Bilder von Meer und Himmel eine – reale oder symbolische – Kontinuität für Menschen darstellen, die gezwungen waren, ihre Heimat zu verlassen. Doch was die beiden Künstler miteinander verbindet, ist wohl auf einer tieferen, metaphysischen Ebene zu suchen. Wie auch oft bei Knoebel wirkt Celmins' Werk insgesamt gleichermassen gegenständlich wie abstrakt, handfest geschreinert und vergeistigt, stur pragmatisch und zugleich auf irritierende, aber unausweichliche Art poetisch. Wenn man das bedenkt, kommt man darauf, dass Celmins und Knoebel verblüffend viel mit den Kalifornern Robert Irwin, John McCracken und Larry Bell gemeinsam haben. So unterschiedlich sie zweifellos sind, sitzen sie doch alle auf demselben Ast.

Darüber hinaus hat Knoebel starken Einfluss auf die nüchternere und möglicherweise phantasielosere Szene der Postconcept- und Postminimalart gehabt. Thomas Ruffs Galaxien-Photos sind da natürlich ein gutes Beispiel; Martin Kippenbergers polymorph-perverse Installationen transportieren ebenfalls oft ein an Knoebel erinnerndes Gefühl, unabhängig davon, was sie sonst noch provozieren wollen; und Günther Förg hat ja tatsächlich ein ganzes Opus entlang der Palermo/Knoebel-Achse produziert. In Amerika haben wir, neben vielen anderen, das Team Kate Ericson/Mel Ziegler, dessen vielfältige schematisch geordnete Elegien auf Standard-Wandfarben an Knoebels Werkstattmotiv erinnern. Unabhängig von diesem Artikel fragte ich neulich eine befreundete Bildhauerin, was ihr zu Knoebels Arbeit eingefallen sei. Spontan antwortete sie, die Werkstatt-Lager-Metapher spreche sie an. «Die Lagerung», sagte sie, «ist für jeden Künstler das grösste Problem.»

Sollten Sie diesen Gedankengang für allzu prosaisch halten, so verweise ich auf Stephen Prina, der daraus ein regelrechtes Gesamtkunstwerk gemacht hat. In diesem Frühjahr fand im MoMA in New York eine Ausstellung mit dem Titel *Allegories of Modernism: Contemporary Drawing* statt, in der die Entwicklung hin zu Bildhauerei und Installation untersucht wurde. Beteiligt waren unter anderen auch bemerkenswert viele deutsche Künstler, beispielsweise Sigmar Polke, Gerhard Richter, Förg, Kippenberger, Albert Oehlen und Rosemarie Trockel. Knoebel aber suchte man wieder einmal vergebens. Doch zu meiner Verblüffung fand sich am Höhepunkt der Ausstellung, also sicher dem richtigen Ort, Prinas fünfzigteiliger Kraftakt namens MONOCHROME PAINTING 1988–1989, eine Art überladene Mini-Installation zahlreicher schwarzbemalter Tafeln, die an den Wänden hingen, in Stapeln lehnten, horizontal aufeinander liegend, senkrecht aufgereiht, oder sonstwie behandelt waren, gelagert. Dieses Stück war nichts anderes als Knoebels GENTER RAUM ohne Farbe, schematisiert und komprimiert und mit einem absurd-nihilistischen Anstrich versehen.

Doch Struktur, sei sie schematisch oder zufällig, scheint für Knoebel eher aus dem Werk selbst heraus zu erwachsen als von aussen zugesetzt zu werden, ist eher Teil des Ganzen als sein Rahmen. Unbewusste Kräfte werden da beschworen, doch weniger rationale Kräfte sind es, als vielmehr mnemonisch-metaphorische, Filtrate oder Abstraktionen von Erfahrung und nicht so sehr Begriffe und Konzepte. Der Raum mit den verstreuten Holzschnipseln, den ich in Kassel sah, vermittelte denn auch mehr die Kühnheit eines Kinderzimmers als einen blossen Standpunkt. Sein Werk schliesslich hat mit Fortschritt und Regression zu tun, mit Konstruktion und Demontage und, auf äusserst poetische Weise, auch mit der Kindheit – im Licht des jeweiligen Raums und Standorts.

(Übersetzung: Nansen)

IMI KNOEBEL, SNOWFLAKES AND SUNSHINE, 1992, Acryl auf Aluminium, 198 x 191 cm / Acrylic on aluminium, 78 x 75⅛". (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)