

Franz-Joachim Verspohl

Richtkräfte – Sichtkräfte. Ein Dialog zwischen Joseph Beuys und Imi Knoebel

in: Dirk Martin, Carmen Knoebel (Hg.), Imi Knoebel – Werke 1966 bis 2006, Ausst.-Kat. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein 2007, S. 30–41

Joseph Beuys hat wie kaum ein anderer Künstler im 20. Jahrhundert mit seinem Kunstbegriff eine erweiterte Erwartungshaltung gegenüber der Kunst verbunden. Ein Teil seiner Schüler bewunderte zwar sein öffentliches Engagement, räumte aber im Gegensatz zu anderen der Auseinandersetzung mit seinem künstlerischen Œuvre Vorrang ein. Der persönliche Austausch mit dem Lehrer über Fragen der bildnerischen Form beschränkte sich jedoch, wie oft betont worden ist, auf knappe Äußerungen, da in der Akademieklasse das Prinzip galt, jeder Beteiligte habe seine künstlerische Ausdrucksform selbst zu finden. Unter seinen Schülern ließ Beuys vor allem Blinky Palermo, aber auch Imi Knoebel und Imi Giese gewähren,¹ ja er überließ den beiden Freunden den Raum 19 der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf als Atelier, ohne je mehr zu tun, als hineinzuschauen und die Achseln zuckend zu äußern, dass er zu ihren künstlerischen Versuchen nichts sagen könne.²

Statt Kritik oder vorgebrachten Lobs bezeugte Beuys seinen Respekt vor den Werken Palermos und Knoebels durch unmittelbare Förderung, wie sie bereits in der Überlassung des Atelierraumes deutlich wird. Später schlug er sie für Ausstellungsbeteiligungen vor und trug sogar persönlich ein Bild von Palermo (Peter Heisterkamp) in die Galerie Schmela, wo es in der von Beuys kuratierten Gruppenausstellung *Weiß / Weiß* neben einem Bild Sigmar Polkes gezeigt wurde.³ 1970 waren Palermo und Knoebel sicher auch deshalb an der von Jürgen Harten und Richard Demarco geplanten Ausstellung *Strategy: Get Arts* in Edinburgh beteiligt, weil der Lehrer ihre Präsenz befürwortete.⁴

Als Beuys zu der 1980 in Gent organisierten Ausstellung *Kunst in Europa nach '68* im Museum van Hedendaagse Kunst eingeladen wurde, schlug er vor, auch seinen Schüler Knoebel an der Gruppenausstellung mit einem Werk zu beteiligen.⁵ Der Lehrer stellte sein Environment *Wirtschaftswerte* (Abb. 1) aus, das er in einem Raum „an der Übergangsstelle“ zwischen dem „alten Museum der Schönen Künste“ und dem „Museum der Modernen Kunst“ platzierte.⁶ In der Installation hebt Beuys den ursprünglichen Schau- und Gebrauchswert der Wirtschaftswerte auf und überführt ihn in einen Anschauungs- oder Ausstellungswert. Die aus der Verpackungsindustrie der DDR übernommenen Waren werden zum Element einer Demonstration. Indem Beuys sie nicht mit „ein Ausstellungswert“ oder „ein Kunstwert“ bezeichnet, bleibt ihr ursprünglicher Wirtschaftswert vordergründig erhalten, wengleich sie durch Selektion Kunstwert erhielten, der selbst wieder



Abb. 1
Joseph Beuys: *Wirtschaftswerte*, 1980
© VG BILD-KUNST, Bonn 2009



Abb. 2
Imi Knoebel: *Genter Raum* (Beuys Knoebel Palermo, Dia Art Foundation, New York, 1987)
© VG BILD-KUNST, Bonn 2009

Wirtschaftswert ist. Die Bezeichnung „1 Wirtschaftswert“ verweist also nicht allein auf die Herkunft, sondern auch auf den jetzigen Zustand des „Kunstwerts“ als „Wirtschaftswert“. Diese Verdoppelung – eine Negation – vergegenwärtigt erst den Wert als „inhaltliche“ Qualität und damit die Genese und Geltung des Produkts, das nun als Resultat gesellschaftlicher Transformation verstanden werden kann. In den ursprünglich die Installation umgebenden niederländischen Stilleben des Ausstellungssaales agieren die *Wirtschaftswerte* vermittelt, hier bei Beuys direkt. Sie werden „Aktionsobjekte“. Mit ihnen erweitert Beuys den klassischen Anschauungswert der Kunst.

Auch Imi Knoebel präsentierte eine Rauminstallation, der er den Titel *Genter Raum* (Abb. 2) gab und dessen 449 lackierte Holzteile in variabler Anordnung EIN Bild sind. Der Raum stellt die SUMME von Knoebels Schaffen bis 1980 dar: Die Bearbeitung erfolgte mit hoher Präzision, Farbspuren des Fertigungsprozesses sind nur an den rohen Schnittkanten der Teile zu sehen. Bei dem Material handelt es sich um Türblätter in der Größe von 200 mal 80 mal 4 Zentimetern. Sie hängen als Querformate in Gruppen übereinander an den Wänden. Weitere Türblätter liegen in Stapeln auf dem Boden. Ein Stapel ist an die Wand gelehnt. Dazu kommen unregelmäßig gesägte Abschnitte aus weniger starken Sperrholzplatten. Diese sind, zu Haufen geschichtet, hinter den in einer Reihe angeordneten Stapeln aus Türblättern ohne erkennbare Ordnung im Raum verteilt.

Den Charakter eines Lagers teilt der *Genter Raum* mit vielen Installationen von Beuys, etwa mit der aus Filzstapeln geschaffenen Werkgruppe, die den Obertitel *Fond* (Abb. 3) trägt. Doch während Beuys in seinen Environments den mobilen, transformierbaren Status der Elemente wach halten will, appellieren die zwischen Chaos und Ordnung oszillierenden Schichtungen Knoebels an die Dynamik des Sehens und Wahrnehmens von Bildern. So wie sich das Auge vor einem Gemälde hin und her bewegt, über die bemalte Fläche springt, so sieht es sich im *Genter Raum* in seiner eigenen Tätigkeit zu, oder, anders ausgedrückt, in der Anordnung der Teilelemente des Environments konstituiert, befragt und prüft sich das Sehen im Kontext aller Facetten der Seinsmodi, deren Summe das Erlebte, ‚le vécu‘, ist. Knoebel geht vom Primat des Sehens aus. Die Werke von Beuys sprechen alle Sinne, deren Vitalität er zu reaktivieren beabsichtigt, simultan an.

Zum unmittelbar mit dem *Genter Raum* vergleichbaren Werk von Beuys wird *Richtkräfte 1974 – 1977* (Abb. 4), Staatliche Museen zu Berlin, in dem einhundert Tafeln auf einer monumentalen Holzpalette scheinbar regellos geschichtet sind. Zwar springt die symbolische Aufladung der Installation nicht sofort ins Auge, doch wird sie in den drei auf Holzstaffeleien platzierten Tafeln evident. Mit ihnen werden alle von der Dreiheit als Prinzip ausgehenden Lehren, seien sie kultischen oder religiösen, seien sie politischen oder kulturellen Ursprungs, wachgerufen. Die Tafeln deuten zugleich auf die Austauschbarkeit der Präsentationsstücke, die mit Texten und Diagrammen gefüllt



Abb. 3
Joseph Beuys: *Fond III*, 1969
© VG BILD-KUNST, Bonn 2009



Abb. 4
Joseph Beuys: *Richtkräfte 1974–1977*, 1977

© VG BILD-KUNST, Bonn 2009

sind. Da es sich um Schultafeln und Beschriftungen mit Kreide handelt, ist nicht nur die Auswahlmöglichkeit der Schaustücke visualisiert, sondern auch die Veränderbarkeit der Anschriebe suggeriert. Joseph Beuys demonstriert in *Richtkräfte* den „Erweiterten Kunstbegriff“, der das Kunstwerk nicht mehr auf seinen allgemeingültigen Anschauungswert beschränkt wissen will, sondern zum flexibel verwendbaren „Aktionsobjekt“ mit ihm innewohnenden, eigenen Vermögen

macht – Fähigkeiten, mit denen heute auch verstärkt Avantgardearchitekten experimentieren, denen Baukunst nicht mehr Kulisse oder Folie ist, sondern weitaus häufiger eine agierende Maschine. Immer selbstverständlicher werden Beweglichkeit vortäuschende Bauelemente, deren sich die Gegenwartsarchitektur durch Einsatz verfügbarer variabler Elemente aller Technikbereiche, vor allem aber der Optik, Akustik und der Haustechnik rückversichert. Fassaden mit Interferenzmustern, die sich im Vorbeifahren verändern, und mit Farben, Licht, Geräuschen und Gerüchen variierbare Räume sollen unmittelbar auf die menschliche Wahrnehmung und Empfindung wirken.⁷

Für Beuys besaßen Dinge, die sich ihm anboten, die Kraft, Strukturen zu generieren. Sie selbst bestimmten – der Künstler war ihr Medium – die Finalität ihres Gestaltungsprozesses. Der Künstler trat das Hoheitsrecht der Finalstruktur seines Gestaltens an das Ding ab:⁸ „Also ich sage nie: Ich erkläre das Ding für fertig, sondern ich warte darauf, bis der Gegenstand sich meldet und sagt: Ich bin fertig [...] Ich entscheide nie, ob's fertig ist, sondern der Gegenstand muss sich melden und sagen: So, ich bin fertig. Ich versuche, das zu verwirklichen, was die Intention verwirklichen will; also was jetzt da kommt und steht und noch nicht ganz fertig ist, was das Holz oder der Stein will, aus sich heraus, dem spüre ich nach.“⁹ Dieser Intention folgt Knoebel nicht. Er setzt die Werkgenese des Bildes in Beziehung zur Genese der Fixierung einer Bildvorstellung im Auge respektive im Gehirn des Betrachters. Die Werkentstehung geschieht im Dialog mit den Werkstoffen, die der Künstler jedoch nach seinen Vorstellungen formt, indem er sie in die Künstlichkeit überführt und der Werkidee gefügig macht.

Die in Jena und Ludwigshafen gezeigten großformatigen Bildtableaus aus der Werkgruppe *Ich Nicht* resümieren nicht nur den bisherigen bildnerischen Weg, den der Maler zurückgelegt hat, sondern deuten auch dessen malerische Perspektive an. Indem Knoebel auf die Frage Barnett Newmans *Who's Afraid of Red, Yellow, and Blue* (Abb. 5) antwortet *Ich Nicht*, erklärt er programmatisch, die von Klee als „unterbewusste Bilddimensionen“¹⁰ bezeichneten psychologischen Wirkmechanismen im Gemälde nicht mehr zur Geltung kommen lassen zu wollen, auf die es Newman gerade ankam. 1969 schrieb dieser über sein Anliegen bei der Ausführung der gleichnamigen Bildserie, dass er sich mit ihr „gegen ein Dogma, das Rot, Gelb und Blau auf eine Ideendidaktik beschränkte oder sie bestenfalls malerisch einsetzte, erwehre. Warum diesen Puristen und Formalisten nachgeben, die Rot, Gelb und Blau mit einer Hypothek belastet und die Farben in eine Idee verwandelt hatten, die sie als Farben zerstörten? Für mich lag gerade darin ein besonderer Reiz, diese Farben zu nehmen, um auszudrücken, was ich wollte: die Farben nicht belehrend, sondern expressiv zu machen und sie von der Hypothek zu befreien. Warum sollte man vor Rot, Blau und Gelb Angst haben?“¹¹

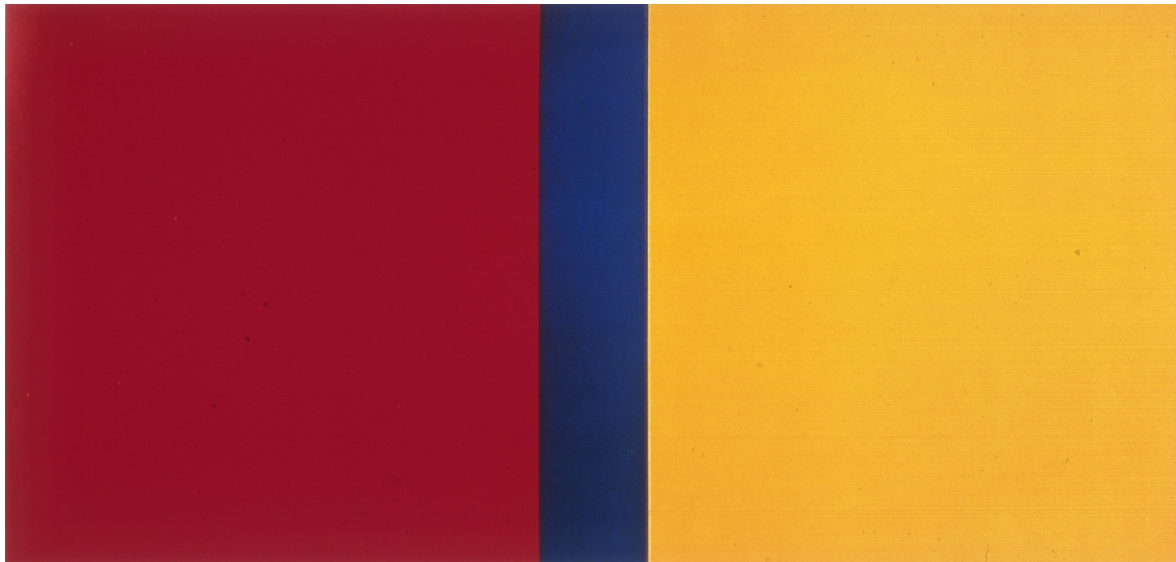


Abb. 5
Barnett Newman: *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV*, 1969–1970

© VG BILD-KUNST, Bonn 2009

Der Betrachter wohnt in Newmans Bildern der Entstehung der Farbe bei. Newman selbst hat dieses Erlebnis mit der Kategorie des „Erhabenen“, des „Sublimen“, verbunden und auf diese Weise überhöht. Er aktiviert eine ästhetische Kategorie des 18. Jahrhunderts, die der englische Philosoph Edmund Burke entscheidend geprägt hat. In der „Erfahrung einer alle vertrauten Erfahrungen übersteigenden Erfahrung“ soll der Betrachter überwältigt werden, so wie dies etwa beim Anblick von Naturphänomenen geschieht, die nicht alltäglich sind. Die Einförmigkeit (uniformity) der Leinwand und das gleichzeitige Werden der Farbe verweisen den Betrachter auf Vorgänge außerhalb seiner selbst und damit auf ihn selbst zurück. In einer 1948 erschienenen Schrift *The Sublime Is Now* schrieb Newman, der Mensch habe das Verlangen nach absoluten Emotionen und er liefere sie gleichsam ideologiefrei, ohne historische Bezüge und Konnotationen. Max Imdahl hat daraus den Schluss gezogen, in der durch die Erhabenheit der Bilderscheingung bedingten konkreten Situation der Überwältigung werde das Präsenzerlebnis des Beschauers als eine neue Erfahrung und Erklärung seines Selbst und seiner Freiheit zum Thema.¹²

Tatsächlich sind in den Wandbildern vergleichbaren Tableaus von Knoebel alle experimentellen Teiloperationen im Umgang mit der Linie, den Helldunkeltönen und der Farbe, die zu spekulativen Analogien verleiten könnten, durch Kombinationen von Maßen (Zeichnung), Gewichten (Tonalität, Helligkeitswert) und Qualitäten (Farbwert) auf verschiedenen Malgründen ersetzt. In den Bildeinzelteilen kultiviert Knoebel die drei bildnerischen Dimensionen und belässt ihnen dank der Weise ihrer Verwendung den Charakter eines reinen Elementes, unterstützt dadurch, dass sie einen jeweils eigenen Farbträger aus Aluminium oder Kunststofffolien erhalten. Gleichzeitig jedoch synthetisiert die Gesamterscheinung der Bilder die Dimensionen, die in der verwendeten Spannweite

alle elementaren Aspekte des Bildnerischen aufscheinen lassen, sodass jene Polyphonie entsteht, die bereits Paul Klee beschwor: „Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig. Sie ist jeweils ein Beispiel, ähnlich wie das Irdische ein kosmisches Beispiel ist. Die Freimachung der Elemente, ihre Gruppierung zu zusammengesetzten Unterabteilungen, die Zergliederung und der Wiederaufbau zum Ganzen auf mehreren Seiten zugleich, die bildnerische Polyphonie, die Herstellung der Ruhe durch Bewegungsausgleich, all dies sind hohe Formfragen, ausschlaggebend für die formale Weisheit, aber noch nicht Kunst im obersten Kreis. Im obersten Kreis steht hinter der Vieldeutigkeit ein letztes Geheimnis und das Licht des Intellekts erlischt kläglich.“¹³

Man könnte von Knoebels Verhältnis zu Beuys, und wohl auch von seinem Verhältnis zu Barnett Newman, das sagen, was Ulrich Rückriem über die Beziehung von Palermo zu Beuys betont: „Er war ein Beuys-Schüler [...] Er hat sich doch wirklich vollkommen von Beuys wegbewegt, auch von dessen Denken und Fühlen [...] Es gibt eben so Sachen bei Beuys, die sind unabhängig, weil es letzten Endes die Form war, die wichtiger war, die Form [...] Das sind im Grunde genommen formale Dinge, die bleiben, und die sind sehr wichtig.“¹⁴ Die Form ist es auch, die Knoebel an Newman interessierte, nicht seine Theorie des Erhabenen. Zu folgern wäre, dass Knoebel mit Beuys und Newman die Fähigkeit teilt, „Objektenergie“ zu erzeugen.¹⁵ Doch sie haftet den Werkstoffen nicht an, sondern entsteht im Dialog des Künstlers mit ihnen. Statt der „Richtkräfte“ und der psychischen Energie der Kunstwerke, auf die sich Beuys und Newman konzentrieren, setzt Knoebel auf deren reine „Sichtkräfte“.

Ob Joseph Beuys 1980 im Anblick des *Genter Raums* vor ihnen kapitulierte? (Abb. 6) Sein Blick in Knoebels Environment verrät keine eindeutige Reaktion. „Man sieht das, was man sieht“, erklärte Frank Stella 1966, dessen Kommentar des berühmten Satzes auch von Imi Knoebel stammen könnte: „Meine Malerei basiert darauf, dass nur das, was gesehen werden kann, auch da ist. Es ist tatsächlich ein Objekt. Jedes Bild ist ein Objekt, und jeder, der sich intensiv genug damit beschäftigt, muss sich schließlich der Objektivität dessen, was er macht, stellen. Er macht einen Gegenstand. All das sollte als selbstverständlich angesehen werden. Wenn das Bild nur prägnant genug, akkurat genug oder richtig genug wäre, kann man es eben nur ansehen. Alles, was jemand in meinen Bildern erkennen soll und was ich in ihnen erkenne, ist, dass man die ganze Idee ohne Verwirrung sehen kann. Ich weiß nicht, was es sonst noch gibt. Es ist wirklich etwas, wenn man ein visuelles Erlebnis erreichen kann, das angenehm ist, das es wert ist, hinzusehen, das jemanden erfreut, einfach etwas machen zu können, das es wert ist, hinzusehen.“¹⁶



Abb. 6
Imi Knoebel und Joseph Beuys im
Anblick des *Genter Raums*, 1980
© VG BILD-KUNST, Bonn 2009

Fotos: Claudio Abate (Abb. 3), Jörg P. Anders (Abb. 5), Jürgen Müller-Schneck (Abb. 4), Klaus Staeck (Abb. 1), Nic Tenwiggenhorn (Abb. 2, 6)

- 1 Petra Richter: *Mit, neben, gegen. Die Schüler von Joseph Beuys*, Düsseldorf 2000.
- 2 Mitteilung Imi Knoebel.
- 3 Klaus Staeck: „Von Palermo habe ich zwei Grafik-Editionen verlegt. Beuys hatte ihn mir [...] neben Katharina Sieverding und Reiner Ruthenbeck, Imi Giese, Imi Knoebel [...] empfohlen“. Digne M. Marcovicz (Hg.), *„To the people...“ Sprechen über Blinky Palermo*, Köln 2003, S. 33. Franz Dahlem: „1964 habe ich Palermo kennengelernt [...] Beuys hatte damals schon versucht, wichtigen Studenten Ausstellungen und Kontakte zu vermitteln.“ Ebd., S. 117.
- 4 Edinburgh 1970, *Strategy: Get Arts, International Festival*, College of Art. Imi Knoebel zeigte die *Projektion X*, *Projektionsbildgrößen*, *Weißer Bilder*. Telefonische Mitteilung Imi Knoebels am 03. 07. 2006.
- 5 Mitteilung Imi Knoebel.
- 6 Klaus Staeck & Gerhard Steidl (Hg.), *Joseph Beuys. Das Wirtschaftswertprinzip*, Heidelberg 1990, S. 9.
- 7 Siehe Franz-Joachim Verspohl: „Architektur als Aktionsobjekt“, in: Winfried Nerdinger (Hg.), *Architektur + Sport. Vom antiken Stadion zur modernen Arena*, München 2006, S. 155–169. Sowie ders.: „Im Spannungsfeld von Attraktion, Animation und Pragmatismus. Facetten des Stadionbaus der Gegenwart“, in: Hans-Werner Schmidt (Hg.), *Ballkünstler*, Leipzig 2006, S. 130–153.
- 8 Siehe Wolfram Högerebe: *Pictor laureatus. Imi Knoebel zu Ehren. Werke von 1966 bis 2006*, Lehrstuhl für Kunstgeschichte mit Kustodie, Jena 2006, S. 79.
- 9 Volker Harlan: *Was ist Kunst? Werkstattgespräche mit Beuys*, Stuttgart 1983, S. 37.
- 10 Siehe Paul Klee in Jena 1924. *Der Vortrag*, Stadtmuseum Göhre, Jena 1999, S. 69.
- 11 Barnett Newman: *Selected Writings and Interviews*, John P. O'Neill (Hg.), New York 1990 und 1992, S. 192.
- 12 Siehe Max Imdahl: *Barnett Newman. Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III*, Stuttgart 1971.
- 13 Paul Klee: *[Schöpferische Konfession]*, in: Kasimir Edschmid (Hg.), *Schöpferische Konfession*, Berlin 1920, S. 38 f.
- 14 Digne M. Marcovicz (Hg.), *„To the people...“ Sprechen über Blinky Palermo*, Köln 2003, S. 85.
- 15 Christoph Danelzik-Brüggemann: „Ironie auf Sperrholz. Das Münchner Haus der Kunst zeigt eine runde Werkschau des kregelen Beuys-Schülers und Farbanalytikers Imi Knoebel“, *tageszeitung*, 8. Oktober 1996, S. 17.
- 16 Zitiert nach Gregor Stemmerich (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden und Basel 1995, S. 46 f.