

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 : Arbeit im Erfolg - Arbeit in der Erfolgslosigkeit = working with success - working with unsuccess

Autor: Bumiller, Rudolf / Britt, David

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680437>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.04.2025

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

ARBEIT IM ERFOLG – ARBEIT IN DER ERFOLGLOSIGKEIT

1973 erschien in den Vereinigten Staaten als Zusammenfassung der Konzept-Ära das Buch: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: A Crossreference Book of Information on Some Esthetic Boundaries, Consisting of a Bibliography into Which Are Inserted a Fragment Text, Art Works, Documents, Interviews, and Symposia, Arranged Chronologically and Focused on So-Called Conceptual or Information or Idea Art with Minimal, Antiform, Systems, Earth, or Process Art, Occurring now in the Americas, Europe, England, Australia; and Asia (with Occasional Political Overtones), Edited and Annotated by Lucy R. Lippard.*

Beraten durch die Gewährsleute Ursula Meier, Germano Celant, Seth Siegelaub, art & project, Konrad & Erika Fischer, Ken Friedman, Lisa Bear, Willoughby Sharp und Charlotte Townsend, stellt Lucy R. Lippard die Bewegung dar. Das gut recherchierte Buch umfasst 220 Künstlernamen – von Vito Hannibal Acconci bis La Monte Young –, darunter befinden sich neben mittlerweile zu Klassikern der Epoche gewordenen Helden der Bewegung Künstler wie Siah Armajani, Jon Borofsky, Scott Burton, Adrian Piper und Jeff Wall, die erst viel später in anderen Zusammenhängen bekannt geworden sind.

RUDOLF BUMILLER ist Künstler und lebt in Stuttgart.

Die aufgeführten deutschen Künstler – Monika Baumgartl, Bernd & Hilla Becher, Joseph Beuys, Hanne Darboven, Hans Haacke, Sigmar Polke, Charlotte Posenenske, Klaus Rinke, Ulrich Rückriem, Wolf Vostell, F.E. Walther – beweisen eine gute Einsicht in die deutsche Situation.

Beuys und Vostell waren die umtriebigen Protagonisten der damaligen Szene in Deutschland und damit deutlich sichtbar. Darboven, Haacke und Walther haben zu der Zeit in New York gelebt. Die Namen insgesamt verweisen auf Konrad Fischer als Informanten.

Imi Knoebel, der in diesem Zeitraum, 1966–72, altersgemäss und zeitgemäss mit Systematisierung und Entmaterialisierung sein Werk begründete, findet sich in diesem Buch nicht erwähnt. Seine Projektionen, die weisse Bilder durch kurze Lichtblitze ersetzen, der HARTFASERRAUM, der der Ausstellung Dauer verlieh, schienen nicht relevant gewesen zu sein für das, was zur Verhandlung anstand.

Einzelpräsentationen u. a. bei René Block und art & project, die X-PROJEKTION 1972 für Gerry Schum in Darmstadt – eine Inkunabel im neuen Medium Video – genügten nicht, um ihm einen Platz unter den 220 Künstlern der Entmaterialisierungsbewegung der Jahre 1966–72 zu verschaffen. Obwohl in

Düsseldorf arbeitend, war er nicht an die entscheidenden Infosysteme angeschlossen, und seine Galerie Heiner Friedrich (München/Köln) war wohl zu dieser Zeit Einbahnstrasse für amerikanische Künstler, ihre deutsche Abteilung wegen der ungewöhnlichen Vermischung «traditioneller» und «progressiver» Kunst noch nicht genügend identifizierbar.

Als das Buch 1973 erschien, hatte Knoebel gerade eine Arbeit für beendet erklärt, die unter dem Lippardschen Begriff «System» hätte Karriere machen können, die aber als Information nicht vorhanden war: O.T. (250 000 ZEICHNUNGEN), 1969–73. 250 000 Zeichnungen im Format DIN A4 sind in Mappen (sogenannte Bücher) einsortiert und liegen in einer festgelegten Reihenfolge, jede auf einem eigenen Fachboden, in sechs hohen, schmalen Schränken. Die Schränke sind im Normalfall geschlossen, können aber von beiden Seiten durch zwei Türen geöffnet werden, so dass ein interessierter Betrachter das Werk an jeder Stelle einsehen kann. Die DIN-A4-Blätter besitzen durchgängig ein reduziertes Motiv: 3 bis 250 mit dem Lineal gezogene senkrechte Linien, deren Abstand und Anzahl variieren.

Diese von der «seriellen» Kunstpraxis geerbte Aufgabenstellung wird von Knoebel mit der Unbegrenztheit ihrer Möglichkeiten angenommen, ohne sie durch ästhetische und praktische Überlegungen als Bild, Serie oder Ausstellung zu begrenzen.

Er erreicht innerhalb der Systematik dieser Arbeit eine Linienfolge, deren Verwirklichung bei gleichbleibendem Arbeitstempo nach seinen Berechnungen 300 Jahre in Anspruch genommen hätte. Darauf bricht er den Vorgang ab und stellt die Viertelmillion Zeichnungen als Fragment vor. 1975, als die Arbeit in der Düsseldorfer Kunsthalle zum ersten Mal gezeigt wird, unter der Treppe im Eingangsbereich, grell beleuchtet von Glühbirnen an der niedrigen Decke, war alles, was das Werk mit den Konzepten der Jahre 1966–72 verbunden hatte, verschwunden.

Die beharrliche Verfolgung der Konzeption überschritt den Punkt, bis zu dem Ideen und Konzepte noch ausstellbar sind.

Die Ausstellung wird an dieser Stelle als unzureichende Vereinfachung eines in dieser Form nicht mehr darstellbaren Sachverhalts erkannt. Die gela-

gerte Form des Konzepts eröffnet einen Weg aus den Konventionen, die mit dem Ausstellen und Zeigen verbunden sind.

Aus den 250 000 ZEICHNUNGEN formulierte sich aber auch ganz folgerichtig das, was gleichzeitig mit den Arbeiten geschah, die Lucy R. Lippard als Strömungen erfasst hatte.

Die nach der Zäsur von 1972/73 erfolgte Hinwendung zum Tafelbild, seinen konservativen Impulsen und den sich neu formulierenden Interessen des Kunsthandels zwang alle diese belehrenden, didaktischen, forschenden und protokollierenden Demonstrations-, Beweisführungs-, Dokumentations- und Erläuterungsmaterialien ins Depot – in die gelagerte Form, auf die sie, weil zeigeorientiert und vom Hier und Jetzt erfüllt, gar nicht vorbereitet gewesen waren.

Lediglich F.E. Walther, der seinen Demonstrationsobjekten ab 1975 in einem breiten Schrank Lagerzustand verordnete, und Hanne Darboven, deren EIN JAHRHUNDERT 1970 in einem Jahr bei Konrad Fischer «Zeigezeit» hatte und seither im Regal in Aachen und später in Wien Lagerzeit als Bedingung erfährt, waren durch die beständige Erneuerung der Beobachtung ihrer Konzepte und Werke in der Lage, diesem neuen Zustand durch die Werkgestalt Rechnung zu tragen.

Knoebels Arbeiten waren mit dieser neuen Struktur gesättigt: Der HARTFASERRAUM, der Block der MENNIGEBILDER, später der GENTER RAUM, die RITTERBILDER und EIGENTUM HIMMELREICH. Noch DIE LATEINER aus Zürich (1987) und die SCHATTENRÄUME aus Maastricht (1989) sind von der lagern- und nicht von der zeigenden Struktur bestimmt. Das Zeigen wird als die Ausnahmesituation begriffen, die für das Werk dann und wann zustande kommt, doch ist die meiste Zeit durch die Depotexistenz definiert, wo liegen/stapeln/lehnen/eingepackt sein vorherrschen.

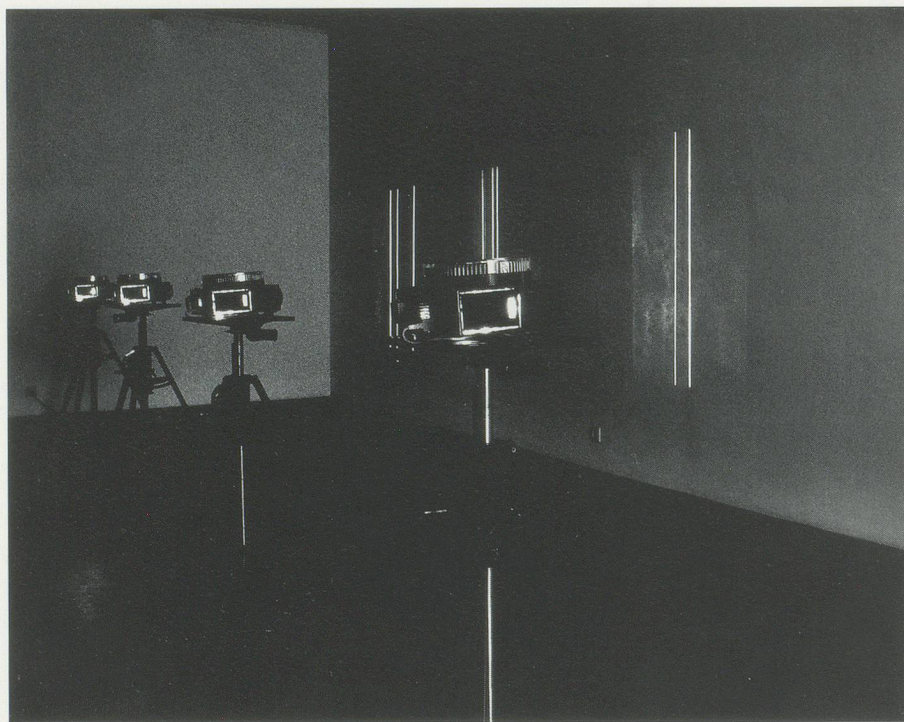
Franz Dahlem hat in einem Katalogtext (für Knoebel) eine 24stündige Öffnung der Museen und Ausstellungen verlangt und die unbedingte Beleuchtung der Werke bei Nacht.

Für die nicht mehr in der Architektur ruhende, sondern auf den Betrachter bezogene theatralische und zeigefreudige Ausstellungskunst ist «Dunkelheit und Depot» eine unübersehbare Schwachstelle.

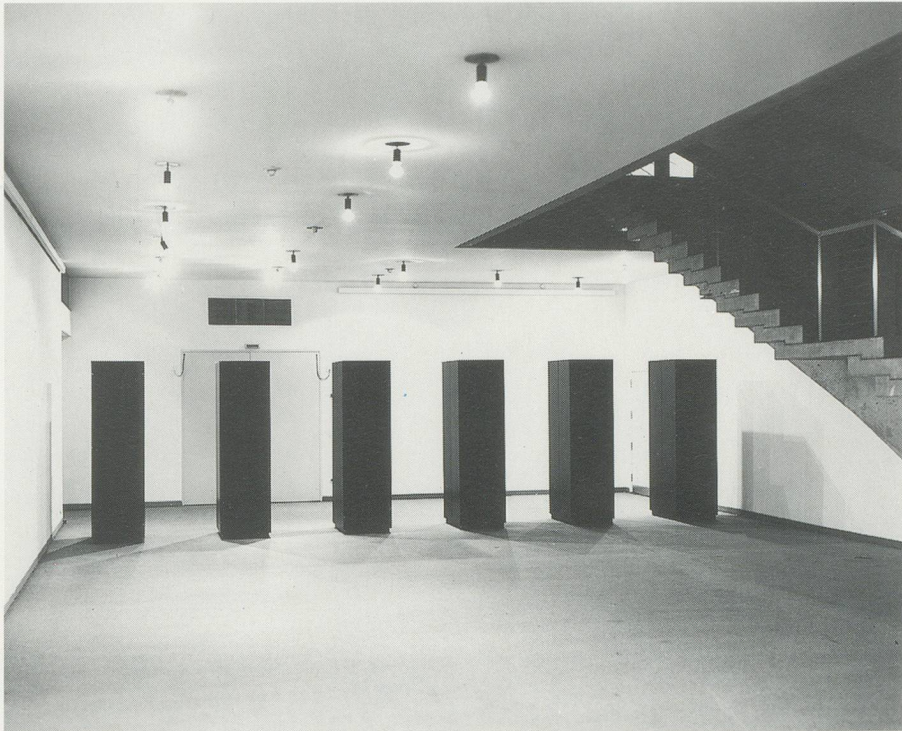
Imi Knoebel



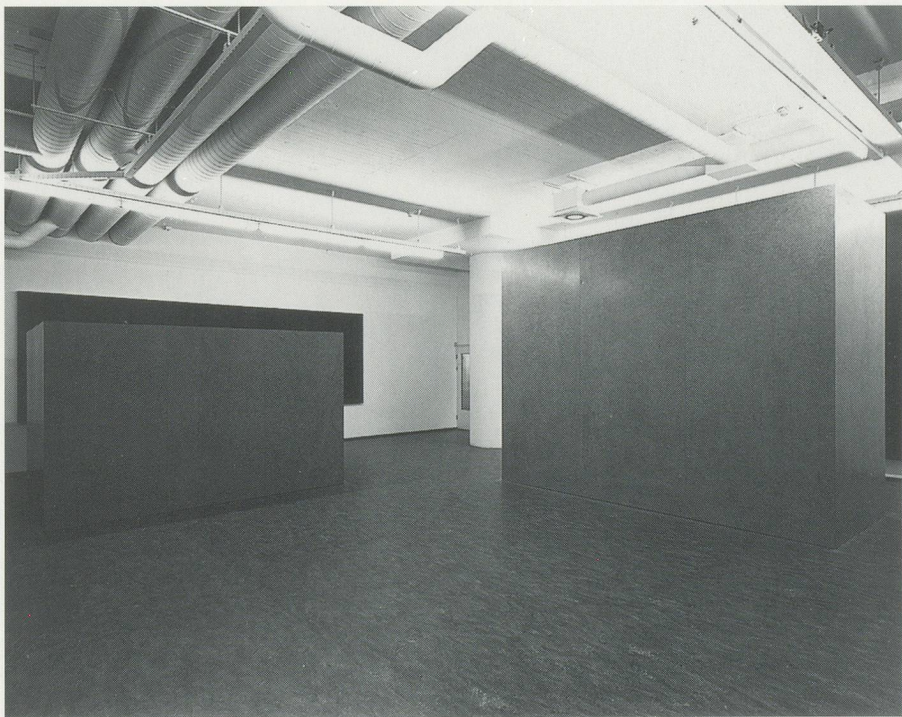
IMI KNOEBEL, AUSSENPROJEKTION / OUTDOOR PROJECTION, 1971.



IMI KNOEBEL, PROJEKTION, GALERIE HEINER FRIEDRICH, KÖLN 1972. (PHOTO: TIMM RAUTER)



IMI KNOEBEL, 250 000 ZEICHNUNGEN / 250 000 DRAWINGS, INSTALLATION, KUNSTHALLE DÜSSELDORF 1975.



IMI KNOEBEL, SCHATTENRAUM 2 + 3 / SHADOW ROOM 2 + 3, MAASTRICHT 1988. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

Völlig absurd sind die sich zum «Gesehenwerden» spreizenden Werke in den Ausstellungssälen während der Nacht ohne Licht und Publikum. Knoebels Werke dieser Zeit sind wie geschaffen für die Nächte in den Ausstellungen und die lange Nacht im Lager.

Wenn zum Erfolg Zeigen gehört und «Nichtzeigen» gleichzusetzen ist mit Erfolglosigkeit, dann könnte man in den radikalsten Werken von Knoebel eine Strategie erkennen, das «Kunstwerk im Erfolg» vom «Kunstwerk in der Erfolglosigkeit» zu unterscheiden.

Voller Genugtuung über die Existenz solcher Werke schrieb ich in distanzierter, aber schwerer Bewunderung einige Texte an Imi Knoebel, um mich zu erkennen zu geben und zu erforschen, wie weit ich ihn erkannt hatte:

BLICK IN DIE AUSSTELLUNG

Rechter Hand, direkt neben dem Eingang in den Saal, eine grosse, nach Norden liegende verglaste Wand, die den Blick frei gibt auf einen Garten mit reichem Baumbestand. Linker Hand, an der nach Osten liegenden Wand, zwei Bilder: Runges LEHRSTUNDE DER NACHTIGALL und Schwinds ASCHENBRÖDEL. Auf der nach Süden liegenden Wand LA CHARGE, L'ALERTE, LES BICHES EN FUITE, eines von Courbets Jagdbildern, daneben DIE RUDERER von Marées. Die dritte Wand wird vom Boden bis fast unter die Decke eingenommen von Klingers URTEIL DES PARIS, daneben mit viel Platz nach allen Seiten UM DEN FISCH von Paul Klee. Dann der Ausgang aus dem Saal, genau gegenüber dem Eingang auf der anderen Seite der grossen, verglasten Wand.

KNOEBEL UND PALERMO

Im Gegensatz zu Palermo, der als Handwerker von Auftrag zu Auftrag zieht und sorgfältig einzelne Werkstücke herstellt, behandelt Imi Knoebel seine Objekte mit dem Mass an Zuwendung, das nötig ist, damit sie existieren – durchaus vergleichbar der Aufmerksamkeit, die ein Bauer den einzelnen Momenten seines Hofes zukommen lässt. So verfährt Imi Knoebel in seinem Werk wie auf einem Gehöft, wo mit höchstem Sachverstand vieles betrieben wird: Milchvieh, also Butter und Käse, vielleicht Bullen zur Zucht und Jungvieh, vielleicht ein paar Ochsen und Schweine, Wiesen

zur Weide und fürs Winterfutter, Äcker mit verschiedenen Getreidesorten, Wälder, in denen im Winter Holz geschlagen wird, jede Menge Obstbäume, also auch Most und Schnaps, jede Menge Kleinvieh, also Hühner und Gänse, ein Hund und ein Paar Katzen, vielleicht ein schönes Pferd und Tauben auf dem Dach, eine Mühle am Bach und ein Steinbruch an der Strasse.

Der zweite Text scheint ihm gefallen zu haben. Er veröffentlichte ihn im Katalog *Das Geriede* (Otterlo, 1985).

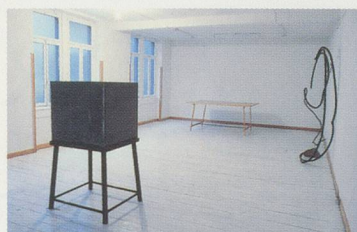
Die grossen Monographien in deutschsprachigen Kunstzeitschriften, («*Kunstforum*» 1987, «*Wolkenkratzer*» 1986) haben den Auftritt Knoebels nach 1985 begleitet und aus dem konkreten Werk eine brauchbare Information gemacht.

Knoebels Arbeit in der Erfolglosigkeit ist als gelungen anerkannt worden, und sein Werk hat vom Dunkel ins Helle gewechselt, vom Hören ins Sehen, vom Lagern zum Zeigen. Wenn sein Kunstentwurf ab der zweiten Hälfte der 80er Jahre gebraucht wird als Abgrenzung, Mode, Spekulation, Unterhaltung, Wertanlage, Nachschub, dann hatte sich das Werk im Spotlight der Erfolgskunst zurechtzufinden.

Diese «Erfolgskunstwelt» ist eine amerikanische Kreation. Die Heroen der New Yorker Nachkriegsmalerei geben in ihr die Himmelsrichtungen ab: Newman nach Norden und Pollock nach Süden als Pole, als Äquator in östlicher Richtung De Kooning, die westliche Richtung ist «rauschenbergerisch». (Stella, der in diese Erfolgskunstwelt als Künstler hineingeboren wurde, ist die Verwirklichung derselben innerhalb eines Werkes.) In dieser Erfolgskunstwelt sind die guten Bilder und Objekte Annäherungen an die Pole und Richtungen – nicht im Sinne einer Kopie, sondern in der Übertreibung und Übersteigerung dieser – jenseits aller Authentizität – objektiv und allgemein gewordenen Kategorien der zweiten (amerikanischen) Moderne.

Mit der Knoebel eigentümlichen Präzision verwandelt sich seine Arbeit in das Werk als Erfolg.

Die nach wie vor zugrundeliegenden Exerzitien der Farbe und Form, der Collage heterogener Teile, der gestischen Malerei und der spezifischen Orte münden nun in die Kategorie des taghellen Erfolgs: in vor weisser Wand schwebende grossformatige



IMI KNOEBEL, EIGENTUM HIMMELREICH / PROPERTY HEAVENLY KINGDOM, 1983,
GALERIE SCHOOF, FRANKFURT 1983. (PHOTOS: UTE SCHEDEL)

Bildkörper, die im Sinne klassischer Kunstpraxis die Erfindung herunterspielen und die minimale Differenz betonen. Konstruktive Strenge, leidenschaftliche Präsenz des Körpers, Extravaganz der malerischen Geste, Organisation des Heteronomen – mit den Figurenbildern, den schwarzen geritzten Schlachtenbildern, mit Malerei auf Hartfaser und struppigen Materialcollagen usw. bespielt Knoebel die beleuchtete Bühne, auf der das Erfolgsstück aufgeführt wird.

Gezielte Differenz und kritische Distanz innerhalb des repräsentierten Kanons sind die Informationen für den Betrachter. Die typisierenden Kunstwerke und die Allgemeinheit des Ausdrucks bilden

eine Episode und nicht das Schicksal des Werklaufts. Erfolg und Popularität werden zu Mitteln, die das Erscheinungsbild dieser Arbeiten prägen bis in die Titel hinein.

«Erfolg» ist keine letzte Stufe mehr, und «weltbekannt» ist nicht das Ziel

«Die Ziele früherer Maler können meine Mittel werden», hatte Jasper Johns in den 60er Jahren formuliert. 1987, in der Hochzeit der Figurenbilder, fragte ich Imi Knoebel, an welcher Stelle seines Werks bzw. seiner Biographie er sich im Moment befinde. Ohne nachzudenken antwortete er: «An der Vollendung des zweiten Drittels.»

WORKING WITH SUCCESS – WORKING WITH UNSUCCESS

In the United States in 1973, there appeared a book that summed up the period of Conceptual Art. Its title was: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: A Crossreference Book of Information on Some Esthetic Boundaries, Consisting of a Bibliography into Which Are Inserted a Fragment Text, Art Works, Documents, Interviews, and Symposia, Arranged Chronologically and Focused on So-Called Conceptual or Information or Idea Art with Minimal, Antiform, Systems, Earth, or Process Art, Occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with Occasional Political Overtones), Edited and Annotated by Lucy R. Lippard.*

Lippard presents the movement with the aid of consultants and informants Ursula Meier, Germano Celant, Seth Siegelaub, art & project, Konrad & Erika Fischer, Ken Friedman, Lisa Bear, Willoughby Sharp, and Charlotte Townsend. This well-researched book mentions 220 artists, from Vito Hannibal Acconci to La Monte Young; alongside those who have since been recognized as the classics of the movement, it lists artists such as Siah Armajani, Jon Borofsky, Scott Burton, Adrian Piper, and Jeff Wall,

who have since made names for themselves in entirely different contexts.

The German artists mentioned—Monika Baumgartl, Bernd & Hilla Becher, Joseph Beuys, Hanne Darboven, Hans Haacke, Sigmar Polke, Charlotte Posenenske, Klaus Rinke, Ulrich Rückriem, Wolf Vostell, Franz Erhard Walther—reveal a sound grasp of the German art situation. Beuys and Vostell were the most active figures on the contemporary German art scene, and thus highly visible; Darboven, Haacke, and Walther were then living in New York. The German list as a whole points to Konrad Fischer as the informant.

Imi Knoebel, who was a contemporary, working on the systematization and dematerialization of art throughout the period in question, 1966–72, was not mentioned in Lippard's book. His projections, replacing white pictures with brief flashes of light, and his FIBERBOARD ROOM, designed to lend durability to the exhibit, did not at the time seem relevant. Neither his individual presentations at Galerie René Block, at art & project, and elsewhere, nor the X-PROJECTION for Gerry Schum in Darmstadt in 1972—a pioneer achievement in the new medium of video—sufficed to earn him a place among the 220 artists

RUDOLF BUMILLER is an artist and lives in Stuttgart.



IMI KNOEBEL, *DIE LATEINER / THE LATINISTS*, GALERIE BRUNO BISCHOFBERGER, ZÜRICH 1987.

chosen to represent the dematerialization movement of the years 1966 to 1972. Although working in Düsseldorf, he was not plugged in to the crucial information systems; and his gallery, Galerie Heiner Friedrich (Munich and Cologne), seems at that time to have been a one-way street for American artists. Its German side, with its unusual mixture of "traditional" and "progressive" art, still lacked definition.

When the book came out in 1973, Knoebel had just concluded a work that ought to have made its name within Lippard's designation of Systems Art but did not form part of the "information" available to her. This was *O.T. (250 000 ZEICHNUNGEN)* [Untitled (250,000 Drawings)], of 1969–73. In it, two hundred and fifty thousand drawings in standard, typewriter-paper format are arranged in folders (known as "books") and stacked in a preordained sequence, each in its own pigeonhole, in six tall, narrow cabinets. The cabinets are normally kept closed, but they have doors both front and back, so that an interested viewer can inspect the work at any point. The sheets all carry the same simple motif: between 3 and 250 ruled, vertical lines, varying both in number and in spacing. Part of the legacy of "Serial" art, this undertaking was accepted by Knoebel in all its

limitless potential: no factor, aesthetic or practical, was permitted to confine it within the limits of a picture, a series, or an exhibition. The work established a linear sequence that Knoebel—by his own calculation—would have taken 300 years to complete; whereupon he broke off the sequence and presented the quarter-million drawings as a fragment.

By 1975, when it was shown for the first time at the Kunsthalle in Düsseldorf—beneath the stairs in the front hall, harshly lit by light bulbs fitted to the low ceiling—all the work's links with the Conceptual Art of 1966–72 had disappeared. The artist's inexorable pursuit of his conception had gone far beyond the ultimate point where ideas and concepts cease to be exhibitable. The exhibit was acknowledged to be an inadequate simplification of something that, in this form, could no longer be shown. The concept in its "stored form" afforded an escape from the conventions of exhibiting and showing.

At the same time, 250,000 DRAWINGS logically implied the fate that was now befalling the work included by Lippard in her survey. The momentous change of direction that took place in 1972–73, the ensuing shift back toward the conservatism of the easel painting, and the emerging demands of the art

trade, banished all those didactic works of research, record, and exposition to the reserve collections: they were relegated to the "stored form" for which—being of their time, and filled with the Here and Now—they had not been prepared. Only Franz Erhard Walther, who from 1975 onward arranged his demonstration materials in the "stored state" in a wide cabinet, and Hanne Darboven, whose ONE CENTURY went through one year's "showing time" at Konrad Fischer's gallery in 1970 and has since necessarily existed in "store time," on the shelf in Aachen and later in Vienna, were constantly engaged in reviewing and revising their work and their concepts, and were thus able to take account of the new state in which that work would henceforth exist.

Knoebel's works—FIBERBOARD ROOM, the block of RED LEAD PICTURES, and later GHENT ROOM, NIGHT PICTURES and OWNING HEAVEN—were saturated with this new structure. THE LATINS, from Zurich (1987), and the SHADOW ROOMS from Maastricht (1989), are defined by their structure-as-stored, not by their structure-as-shown. Showing is treated as the exception; something that happens to the work from time to time. Most of the time, it is defined by its existence in store, dominated by the state of lying/leaning/being stacked/being packed. In a catalogue text for Knoebel, Franz Dahlem called for museums and exhibitions to be kept open twenty-four hours a day, or at least for the works to be routinely lit every night. Exhibit art, no longer architecture-based but relating solely to the spectator, had turned theatrical and demonstrative, and so "darkness and storage" had become its Achilles heel. Gallery works, flaunting themselves, eager to "be seen," become entirely absurd at night, when there is no light and no public; Knoebel's works of that period seem to be made for gallery nights and for the long night of the storeroom.

If showing is part of success, and if "not showing" is the same as "unsuccess," then Knoebel's most radical works reveal a strategy for distinguishing the "artwork in success" from the "artwork in unsuccess." I found the existence of such works so satisfying that—in a state of detached but grave admiration—I sent a number of texts to Imi Knoebel, with a twofold aim:

to make myself known to him, and to find out just how well I had come to know him.

A VIEW OF THE EXHIBITION

On the right of the entrance to the room is a large, north-facing, glass wall, which affords a view of a garden area thickly planted with trees. On the left, on the east wall, are two pictures: Runge's THE NIGHTINGALE'S LESSON and Schwind's CINDERELLA. On the south wall are one of Courbet's hunting scenes, THE ALERT, THE CHARGE, THE DEER IN FLIGHT, and THE OARSMEN by Marées. The third wall is occupied, almost from floor to ceiling, by Klinger's JUDGMENT OF PARIS; next to this, surrounded by plenty of empty space, is AROUND THE FISH, by Paul Klee. Then comes the exit from the room, exactly opposite the entrance, at the far end of the big, glass wall.

KNOEBEL AND PALERMO

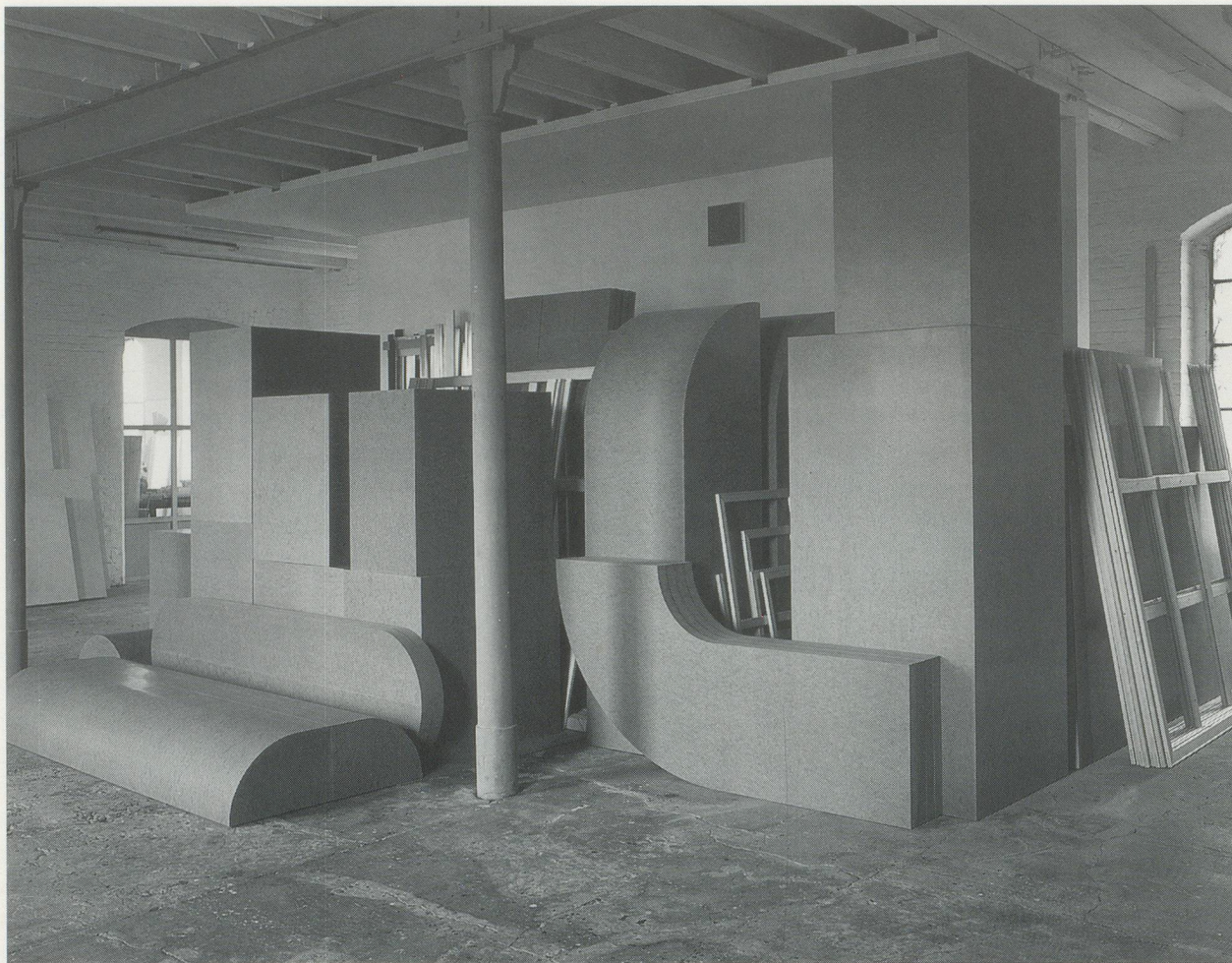
Palermo is a craftsman, moving on from one commission to the next and assembling individual pieces with the utmost care; by contrast, Imi Knoebel pays his objects just so much attention as they need in order to exist—the attention that a farmer devotes to the separate departments of work on his land. Imi Knoebel treats his work like a farm, on which many different activities are kept going with great skill. Dairy cattle, therefore butter and cheese; perhaps some bulls for breeding; young stock; perhaps a few oxen and pigs; grass for pasture and winter feed; cereal crops of various kinds; woodland for winter felling; any number of fruit trees, and therefore fruit juice and liquor; any amount of chickens and geese; a dog and a couple of cats; perhaps a fine horse; pigeons on the roof; a mill on the stream; and a quarry by the roadside.

He seemed to like the second of these texts, and he published it in the catalogue *Das Geriede* (Otterlo, 1985).

Knoebel's emergence after 1985 was accompanied by major articles in German art magazines (*Kunstforum*, 1987; *Wolkenkratzer*, 1986), which turned the existing work into available information. The work done by Knoebel in the state of unsuccess was now recognized as successful; and his output moved from darkness into light, from being heard of to being seen, from store to show. Enlisted from the mid 1980s onward, to serve the purposes of demar-



IMI KNOEBEL, SELBSTPORTRAIT / SELF PORTRAIT, 1983/84/87.



IMI KNOEBEL, RAUM 19 II / ROOM 19 II, 1992. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

cation, fashion, speculation, entertainment, investment, and continuity of supply, his art had to adapt itself to existence in the spotlight of artistic success.

In art, the "world of success" is an American creation. Its cardinal points are marked by the heroes of postwar New York painting: the poles are Newman in the North and Pollock in the South; on the equator to the East is De Kooning; and the West is all Rauschenbergesque. (Stella was born, as an artist, into the world of success, and he embodies the whole of that world within a single oeuvre.) In the world of success, good pictures and objects are approximations to one or other of the cardinal points—not as

copies but as intensifications and exaggerations of those four categories, which have now transcended authenticity to become objective and universal criteria of the Second (American) Modernism.

With characteristic precision, Knoebel's work has transformed itself into success art. The basic exercises in color and form, the collage of heterogeneous components, the gestural painting, and the specific sense of place, on which it continues to be based, now qualify it for the limelight of success. Huge images floating in front of a white wall, which in terms of classical artistic practice play down the element of invention and emphasize minimal distinctions; strict

IMI KNOEBEL, *DER AFRIKANER*, 1985, Acryl auf Sperrholz, je 244 x 122 cm /
THE AFRICAN, 1985, Acrylic on plywood, 96 x 48" each. (NIC TENWIGGENHORN)



structure; forceful physical presence; extravagance of painterly gesture; organization of the disparate: with his figurative images, his scraped, black battle pieces, his works painted on fiberboard, and his shaggy material collages, Knoebel fills the brightly lit stage with a successful show. Within the conventions of performance, the information that reaches the spectator is made up of meticulous distinctions and a state of critical detachment.

With their generalizing tendency and their typified forms of expression, these artworks constitute an episode in Knoebel's artistic career; they are not its destiny. Success and popularity are used within

the works as devices that define their outward appearance and even their titles.

"Success" is no longer the last step, and "world-famous" does not describe the end in view. Jasper Johns said in the 1960s that earlier painters' ends might become his means. In 1987, when Imi Knoebel's production of figurative images was at its peak, I asked him to define the stage he considered himself to have reached in his work, or in his life. Without pausing for thought, he answered: "Two thirds completed."

(Translation: David Britt)



IMI KNOEBEL, CEMENTI, 1991, 24 x 12 x 7,5 cm / 9½ x 4¾ x 3". (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

IMI KNOEBEL, Z. T. NO. 3, 1988, Acryl auf Holz, 252 x 192 cm / Acrylic on wood, 99 1/4 x 75 7/8". (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

