

## EINFACHHEIT, KARGHEIT, WÄRME

### IMI KNOEBEL: VEB-KONTOR UND HARTFASERBILDER

Martin Hentschel

#### Die Schönheit der Hartfaser

„Wenn ich einmal Bilanz ziehen würde“ so sagt Imi Knoebel, „dann würden meine Hartfaserarbeiten den gewichtigsten Posten ausmachen.“ Doch diese Bilanz muss noch warten; einstweilen schaut der Künstler lieber nach vorne. In seinem Atelier hängt eine Reihe von neuen farbigen Entwürfen, die er sorgsam und gelassen begutachtet. Nur wenn sie seinem prüfenden Blick über einen längeren Zeitraum standhalten, finden sie den Weg ins große Format.

Hartfaserarbeiten gehören zu den zentralen Werken der Ausstellung *Imi Knoebel. VEB-Kontor* in der Galerie Bärbel Grässlin. Das Hauptwerk der Ausstellung wird von drei *Hartfaserbildern* (alle 1968/2017) begleitet. Jeder einzelnen Arbeit ist eine Wandfläche des Ausstellungsraums zugeordnet; das lässt auf den Rang der *Hartfaserbilder* schließen. Alle drei haben unterschiedliche Formate. Die Maße sind nach Aussage des Künstlers „intuitiv“ gewählt. Diese Intuition verdankt sich einer bald fünfzigjährigen Erfahrung.

Hartfaser: Ein Allerweltsmaterial, dessen Schönheit entdeckt zu haben der Künstler wie kein anderer für sich beanspruchen kann. In der Tat gehört sie zu den grundlegenden Materialien, die Knoebel seit den ersten Schaffensjahren für seine Arbeit nutzt. Sie ist integraler Bestandteil des Werkkomplexes *Raum 19*, den Knoebel 1968 geschaffen hat und der nunmehr in vier Versionen existiert. Die Version *Raum 19 III* (1968/2006) erfährt auch weiterhin neue Varianten – zuletzt zu sehen in Tony Craggs Wuppertaler Skulpturenpark Waldfrieden. Benannt nach dem gleichnamigen Raum der Klasse Joseph Beuys an der Kunstakademie Düsseldorf, gilt *Raum 19* Max Wechsler zufolge als „Basislager für Imi Knoebels Expedition in die Welt zwischen den Kategorien“. In der Tat sind sämtliche Stücke dieses Komplexes zwischen Bild und Skulptur angesiedelt, und in dieser Spanne bewegt sich Knoebels Werk bis heute.

Angesichts seiner von Kasimir Malewitsch beeinflussten Arbeit am Immateriellen, in der Werkgruppen wie die Serie *Linienbilder*, Lichtprojektionen und darauf bezogene Bilder mit purer weißer Farbe (1966–1968) entstehen, war es für den Künstler wichtig, „zumindest ein Bein auf dem Boden zu behalten“. In diesem Kontext war die Hartfaser für ihn „fast wie so ein Zurückbringen, so ein Halt, so ein Gegenstand, der erst einmal wieder da ist. [...] Es hat mich fasziniert, weil es immer am schändlichsten behandelt wurde, dieses Material. Weil es so billig war und überall benutzt wurde, gerade nach dem Krieg und in den

sechziger Jahren“. Für Knoebel, der bis 1977, dem Todesjahr seines Freundes und Weggefährten Blinky Palermo, keine Bildfarbe in seiner Arbeit zulässt, ist die braune Farbe der Hartfaser zugleich die erste Farbe in seinem Œuvre – neben Schwarz und Weiß: „Weil das so eine wunderbare Farbigkeit hatte, eine Wärme. Dieses Material strahlte etwas aus, was du sofort annehmen konntest. Sonst wäre ich ja nie dabei geblieben!“ Die 1982 und 1993 geführten Gespräche mit seinem ehemaligen Kommilitonen und jetzigen Freund Johannes Stüttgen geben lebhaft Auskunft über Knoebels erste künstlerische Findungsprozesse.

### **Spuren**

Es mag vielleicht erstaunen, dass die aktuellen *Hartfaserbilder* neben den genannten Formatunterschieden auch sonst unverwechselbare Charakteristiken aufweisen, wirken sie doch auf den ersten Blick eher unpersönlich. Doch näher besehen finden sich bei jeder einzelnen Arbeit Spuren, die auf die industrielle Fertigung der Hartfaser zurückgehen, etwa Farbveränderungen und kleine Einsprengsel. Es sind nicht zuletzt solche Merkmale, die die „Wärme“ des Materials ausmachen, von der Knoebel spricht. Im Verhältnis zu heutigen Maßstäben industrieller Produktion, die der Künstler sich selbst etwa bei der Verwendung von Aluminium setzt, gehört das Produkt Hartfaser eher in die Sphäre des Handwerks. Das handwerkliche Erscheinungsbild trägt jedenfalls nicht wenig zur Aura von Knoebels Hartfaserarbeiten bei. Entscheidend für deren ästhetische Qualität, ob sie nun als Bild oder als Skulptur auftreten, ist allerdings immer, dass sie sich in klarer Abgrenzung von ihrer jeweiligen Umgebung artikulieren. Das führt die gegenwärtige Ausstellung exemplarisch vor Augen.

### **Die Vorgeschichte von VEB-Kontor**

Damit kommen wir zur Rauminstallation *VEB-Kontor* (1990/1997/1998). Nach dem Fall der Berliner Mauer am 9. November 1989 reagiert Knoebel kurz entschlossen. Mit Unterstützung des Düsseldorfer Konzerns Henkel stellt er Nachforschungen über den Standort der Firma an, die IMI produziert, „ein vielseitig verwendbarer Starkreiniger zum Entfernen von Verschmutzungen verschiedenster Art von Gegenständen und Einrichtungen in Haushalt und Gewerbe“, wie es auf der Verpackung heißt. Die Marke ist dem Künstler noch aus DDR-Zeiten geläufig, auch wenn sie im elterlichen Haushalt nicht verwendet wurde. Wie sich herausstellt, ist der Hersteller, das Waschmittelwerk Genthin GmbH in Sachsen-Anhalt, noch aktiv. Vor dem Mauerfall war die Firma, wie fast alle Firmen in der DDR, ein „Volkseigener Betrieb“ (VEB); auf dem Weg zur Wiedervereinigung zwischen DDR und BRD musste die Rechtsform unverzüglich geändert werden.

Am 20. Juni 1990 gibt Knoebel die offizielle Bestellung über 7.000 Päckchen IMI heraus, am 26. Juli erfolgt die Rückantwort der Firma. (Ein Faksimile des Schreibens ist im Katalog *Imi Knoebel. Werke 1966–2014*, Kunstmuseum Wolfsburg 2014 abgedruckt.) Der Briefkopf enthält bereits neben dem Logo von Genthin das von Henkel. Der Konzern wird die Firma, die er 1921/1922 als Tochterunternehmen gegründet hatte und die 1945 von der sowjetischen Militärbehörde enteignet worden war, im November 1990 von der Treuhandverwaltung zurückkaufen – eine Story zur deutschen Geschichte, die in Knoebels *VEB-Kontor* quasi versiegelt enthalten ist. Jedenfalls lautet die besagte Rückantwort, dass man die vom Künstler gewünschte Verpackung zwar nicht mehr produziere, dass man aber bereit sei, sie mit den noch vorhandenen alten Druckwalzen neu zu produzieren und zu befüllen. Am 2. Oktober trifft die Lieferung von 10 Paletten IMI in Düsseldorf ein. Dort werden sie bis auf weiteres von Imi und Carmen Knoebel in der hauseigenen Garage gelagert.

### ***VEB-Kontor*, in seinen Einzelheiten betrachtet**

Lange Zeit weiß Knoebel nicht, was er mit dem voluminösen Schatz, in dem sein selbstgewählter Vorname tausendfach multipliziert verborgen liegt, anfangen soll. Erst sieben Jahre später, anlässlich der Schau *Imi Knoebel. Eine Ausstellung* in der Kunsthalle Düsseldorf, finden die Paletten schließlich Eingang in die Installation. Diese trägt vorerst den Titel *Kontor*; er wird später (nach 2002) in *VEB-Kontor* umbenannt. Alle Elemente der Arbeit sind bereits 1997 vorhanden, erfahren aber in der nachfolgenden Zeit mehrere Umstellungen.

Neben *Raum 19* und *Genter Raum* (1980) ist *VEB-Kontor* die dritte raumgreifende Installation des Künstlers und ein bedeutendes Hauptwerk wie die beiden zuvor genannten Arbeiten. Die einzelnen Bestandteile, so wie sie in der gegenwärtigen Ausstellung gezeigt werden, sind rasch benannt. Nebeneinander aufgereiht sehen wir 10 Paletten IMI Starkreiniger, in 350 braune Kartons verpackt und mit transparenter Folie verschweißt. Auf den Kartonagen lässt sich noch das Logo der Firma Genthin erkennen, die IMI-Verpackungen selbst bleiben unsichtbar. Eine zweite Reihe setzt sich aus vier hohen und vier niedrigen Hartfaserkuben zusammen. Auf den niedrigen stehen drei Pappkartons, davon ist einer geschlossen, die übrigen geöffnet. Die beiden geöffneten enthalten Kehrwalzen – im DDR-Sprachgebrauch der Ausdruck für Kehrbesen. Aus dem mittleren Karton schauen zwei Kehrwalzen heraus; der rechte Karton ist vorderseitig grob mit weißer Farbe bestrichen, so dass der Kartonageaufdruck weitgehend verdeckt wird. Hinter den Hartfaserkuben befinden sich je fünf hochformatige Hartfaserpaneele. Die vordere Reihe steht auf dem Boden und lehnt an die hintere, während diese an die Galeriewand

gehängt ist. Die Hartfaserpaneele sind in ihrer Machart mit den einzelnen *Hartfaserbildern* identisch. Dagegen sind die vier Wandstücke, die seitlich etwas abgerückt und geschichtet stehen, allseitig verschlossen, das heißt, sie haben noch jeweils eine mit Hartfaser geschlossene Rückseite. Ein einzelnes orangefarbenes Trapez bildet den oberen Abschluss der gesamten Anlage.

### **Variabilität**

Wichtig ist, dass die gegenwärtige Ordnung der einzelnen Elemente ohne weiteres veränderlich ist – darauf legt der Künstler großen Wert. So zeigt beispielsweise die Fassung, die Knoebel 2002 im Kunstverein Braunschweig aufbaut, eine völlig verschiedene Situation: Unter anderem sind dort die Einzelobjekte ringsum im Raum verteilt, sämtliche Hartfaserpaneele lehnen an den Wänden und sind nicht etwa gehängt – letzteres bedingt durch die geringe Raumhöhe. Auch die Hartfaserkuben und das Wandstück sind anders sortiert. Einer der Pappkartons mit Kehrwalzen steht offen auf dem Boden. Lediglich *eine* Veränderung ist seit dieser Fassung dauerhaft: Knoebel hat zwischenzeitlich alle Keilrahmen aus der Installation entfernt, um eine größere Konzentration auf das für ihn Wesentliche zu erreichen. Doch ansonsten sind die Komponenten seit 1970 konstant geblieben, auch wenn das Trapez wegen räumlicher Bedingungen bislang in keiner Fassung zu sehen gewesen ist. Die Elemente sind wie gesagt grundsätzlich variabel, und diese Variabilität gilt nicht minder für den *Genter Raum* und *Raum 19*. Sie ist eine der Grundprinzipien in Knoebels Arbeit. Zu Recht bemerkt Colin Lang 2015 im Katalog zur Ausstellung *Imi Knoebel. Kernstücke*, Museum Haus Esters, Krefeld: „Genauer betrachtet, ist die Ansammlung grundlegender Elemente in *Raum 19* ein Inventar an prospektiven Ausgangspunkten, die sich ganz nach Knoebels Werkwünschen in beliebiger Anzahl zu möglichen künftigen Arrangements gliedern lassen.“ Das trifft auch auf *VEB-Kontor* zu.

### **Arbeit mit Fundstücken**

Anders als in den genannten Rauminstallationen zieht allerdings der lebensweltliche Aspekt von *VEB-Kontor* eine besondere Aufmerksamkeit auf sich. Kein anderes Werk im Œuvre des Künstlers wartet mit einer derart umfangreichen Anzahl an Alltagsprodukten auf. Dabei ist dem Künstler das Arbeiten mit Fundstücken aus dem Alltag durchaus nicht fremd. Davon erzählen etwa die Werkgruppe *Radio Beirut* (1982) oder die singulären Werke *Selbstporträt mit Pappkarton* (1983/1984/1987) und *24.1.1986* (1986) – um nur wenige zu nennen. Die letztgenannte Arbeit baut Knoebel einen Tag nach dem Tod von Beuys. Neben dem Arbeitsprinzip Schichtung, das Knoebel mit seinem

ehemaligen Lehrer teilt, markiert gerade die Verwendung von Fundstücken eine gemeinsame Schnittstelle. Bei aller Strenge, die sich in Knoebels Œuvre immer wieder äußert, ist er eben nicht der Künstler, der sich auf den Purismus der Minimal Art reduzieren lässt. Darauf deutet auch ein Werk wie *VEB-Kontor* mit seinen ‚unordentlichen‘ Pappkartons hin.

### ***VEB-Kontor und Wirtschaftswerte***

Beuys lädt Knoebel 1980 nach Gent ein zur Teilnahme an der von Jan Hoet kuratierten Ausstellung *Kunst in Europa na '68* im Museum van Hedendaagse Kunst (heute S.M.A.K.). Dort zeigt Knoebel den *Genter Raum* – in Nachbarschaft zu Beuys' *Wirtschaftswerte*. Beide Rauminstallationen haben im Genter Museum ihren ersten öffentlichen Auftritt. Ein knapper Vergleich zwischen *Wirtschaftswerte* und *VEB-Kontor* wird jüngst im Katalog zur Ausstellung *Wirtschaftswerte / Museumswerte*, Kunsthalle Düsseldorf 2017 gezogen. Andererseits bestehen zwischen Knoebel und Beuys grundsätzlich gravierende Unterschiede, auf die des Öfteren hingewiesen wird, nicht zuletzt von Knoebel selbst. Schauen wir die beiden zuletzt angeführten Arbeiten näher an: Beuys stellt in seinem Environment eine Fülle von Fundstücken zur Schau, zum einen Grundnahrungsmittel wie Erbsen, Mehl, Bohnen, Reis, Speisesalz etc., zum anderen Haushaltsgegenstände wie Wundpflaster, Verbandszeug, Waschmittel, Briketts, Fliegenfänger etc. Es sind vorwiegend Waren aus der DDR, bei deren Auswahl der Künstler in erster Linie solchen Produkten den Vorzug gibt, die sich durch äußerst bescheidene Verpackungen auszeichnen. „Mit dieser arte povera“, so der DDR-Autor Heiner Müller 1985, „beschwört Beuys eine Palette von mentalen Generatoren und Energiereserven, die allesamt auf höhere geistige Zustände verweisen.“

Demgegenüber arbeitet Knoebel bei *VEB-Kontor* mit Produkten, die – mit Ausnahme jener Kehrwalzen – gänzlich unsichtbar bleiben. Diese sinnliche Verslossenheit führt umgekehrt zu einer deutlich höheren formalen Stringenz gegenüber Beuys. So fügen sich die IMI Paletten visuell nahtlos in das Bild ein, das die Installation als Ganzes abgibt. Nichtsdestoweniger kann man eine überraschende Parallelität entdecken. Denn hier wie dort lassen sich die Alltagsgegenstände, ob sichtbar oder verborgen, als „Energiespeicher“ verstehen. Das ist innerhalb des Beuysschen Denksystems evident, im Hinblick auf Knoebel aber noch erklärungsbedürftig. Darum geht es im Folgenden.

### ***Gegen groben Schmutz***

Das Erzeugnis IMI Starkreiniger verweist nicht von ungefähr auf den Künstler selbst und damit auf eine ganz bestimmte künstlerische Haltung. Es ist diese Haltung, die Knoebel speziell in der Zeit um 1968, in gewissem Maße aber auch

noch heute prägt. In den künstlerischen Anfängen, so wissen wir, arbeitet Knoebel eng mit seinem Künstlerfreund Rainer Giese (1942–1974) zusammen. Beide geben sich denselben Vornamen „Imi“. Grenzenlos begeistert von Malewitsch und den russischen Konstruktivisten, lassen sie sich die Haare kurz scheren und laufen in weißen Staubmänteln durch die Gegend. Mit diesem coolen Outfit und entsprechend forschen Auftritten gegenüber den übrigen Studenten von Beuys versuchen sie, ihren Platz in der Beuys-Klasse zu erobern. Erstaunlicherweise gelingt das bereits nach kurzer Zeit – in der Weise, dass sie sich den Raum 19 in der Akademie als Arbeitsplatz mit eigenem Schlüssel aneignen. Die Reinlichkeit, die Imi & Imi dort zelebrieren, ist zugleich eine Invektive gegen die Malerkollegen vor Ort, im weiteren Sinne gegen alle möglichen Formen gegenständlicher Malerei. „Wir hatten natürlich einen ganz schönen Fimmel,“ gesteht Knoebel 1982 rückblickend, „was unseren sauberen und cleanen und wirklich reinen Arbeitsplatz anging – daß kein Staub aufgewirbelt werden durfte!“ Doch die künstlerische Haltung, die sich hier äußert und damals unverhohlen die Bahn bricht, ist für die Anschauung von *VEB-Kontor* bedeutsam. Das zeigt sich in Elementen wie Hartfaserkubus, Hartfaserpaneel und Wandstück, die auf die entscheidende Anfangsphase im Künstlerleben von Knoebel hindeuten und die er auch anderweitig immer wieder neu zur Geltung bringt, vornehmlich in den Varianten zu *Raum 19*. (In der ersten Fassung von *Raum 19* heißen die Kuben und Paneele übrigens schlicht „Kisten“ und „Bilder“.)

Auf der Basis dieser konzentrierten, von allen Nebensächlichkeiten befreiten Formensprache wird unversehens klar, wie die elementaren Formen in *VEB-Kontor* mit den übrigen Komponenten – der geballten Batterie IMI Starkreiniger und den Kehrwalzen – symbolisch zusammenwirken: Hier soll ausgemistet werden – und zwar gründlich!

So gesehen ist in der Installation zugleich die Aktion *Ausfegen* aufgehoben, die Beuys zusammen mit zwei Studenten in Berlin während der Demonstrationen zum 1. Mai 1972 durchführt. Doch während sich Beuys' Aktion nach eigener Aussage gegen die „ideologie-fixierte Orientierung der Demonstranten“ richtet, geht es bei Knoebels virtuellem Reinigungsprozess um die Klarheit der Formensprache gegenüber jenen Künstlern, die nach seiner Auffassung atavistisch in den Schlacken herkömmlicher Malerei feststecken. Der für Knoebels Ausstellung in Braunschweig 2002/2003 (mit *VEB-Kontor* als Hauptwerk) gewählte Titel IMI GEGEN GROBEN SCHMUTZ spricht genau diesen Zusammenhang an. Man kann den Titel als Gebärde betrachten – ähnlich den Gebärden russischer Revolutionskünstler. Er setzt ein Ausrufezeichen hinter die Kunst, auch wenn er mit einem selbstironischen Unterton daherkommt.

### **Das leuchtende Trapez**

Das Ausrufezeichen, von dem hier die Rede ist, lässt sich in *VEB-Kontor* sogar physisch wahrnehmen, und zwar in Form des orangefarbenen Trapezes, das über der ganzen Anlage zu schweben scheint. Eine 1998 mit Eisenoxydrot gemalte Version hängt seit mehr als zehn Jahren an einer Außenwand, die der Künstler tagtäglich von seinem Atelier aus sehen kann. Aus Hartfaser geschnitten, gehört das Element Trapez von Anfang an zum grundlegenden Inventar von *Raum 19*; daran lässt sich die Bedeutung erkennen, die der Künstler dieser Form beimisst.

Wir gehen sicher nicht fehl, in der schrägen Hängung, die in *Raum 19* und jetzt wieder in *VEB-Kontor* auftritt, eine Reminiszenz an die Hängung zu sehen, die Malewitsch und seine Mitstreiter 1915 in der legendären Ausstellung *0.10* und noch deutlicher in der UNOWIS-Ausstellung 1923 praktizierten; beide Ausstellungen fanden in Petrograd statt (heute Sankt Petersburg). Innerhalb der Ordnung, die Knoebel für die Installation *VEB-Kontor* wählt, hat die Position des Trapezes eine ähnliche Ausstrahlung wie die eines Kruzifixes über einem Altar. Diese Konnotation verleiht wiederum der künstlerischen Haltung, die dem genannten Reinigungsprozess zugrunde liegt, eine weitere kämpferische Note.

### **Der karge Raum**

Unterdessen wird die bisher exponierte Lesart von *VEB-Kontor* von einer zweiten überlagert. Diese kommt ins Spiel, wenn wir die Biografie des Künstlers noch ein wenig weiter zurückverfolgen: Wie bekannt, verbringt Knoebel seine Kindheit in Grumbach bei Dresden (DDR) und siedelt 1950 nach Westdeutschland um. Doch ab 1952/53 gelingt es ihm und seiner Familie immer wieder, die Großmutter Olga Lina Wilsdorf in Grumbach zu besuchen. Ihr hat Knoebel übrigens 1985 in Form seiner Publikation zur Ausstellung im Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, ein wunderbares Andenken zugeeignet.

Bis zum Fall der Berliner Mauer, so erzählt der Künstler heute, habe er den Ort Grumbach als seine Heimat betrachtet, danach nicht mehr. Von hier aus gesehen spielt in dem ersten Akt, der zur Entstehung von *VEB-Kontor* führt – dem Auftrag zur Herstellung von IMI Päckchen – sicherlich auch ein Stück weit jene erloschene Liebe zur alten Heimat eine Rolle.

Mehr noch: Die Installation als Ganzes betrachtet – insbesondere in einer Version, in der die einzelnen Komponenten im Raum verteilt sind wie seinerzeit in Braunschweig – evoziert das Szenarium eines realen Kontors (in der Bedeutung von Geschäftsraum). Ein Kontor aus der Zeit, als die DDR noch eine Lebenswirklichkeit war. Wir stellen uns also einen äußerst kärglich eingerichteten Raum vor, in dem IMI Starkreiniger als einziges Produkt – sozusagen in Form

eines Displays – angeboten wird, neben einem armseligen Restposten an Kehrwalzen. Was dergestalt vor unserem geistigen Auge als Betrachter entsteht, ist für den Künstler womöglich ein Erinnerungsbild, das die Konzeption von *VEB-Kontor* beeinflusst haben kann. In dieser Lesart nimmt das leuchtende Trapez die Funktion eines Firmenschildes ein.

### **Ein Reisender**

Lassen sich die beiden Lesarten, die sicherlich nicht gleichwertig sind, in Einklang bringen? Die Antwort lautet: Vermutlich nicht, und vermutlich sind auch weitere Lesarten denkbar. Das liegt in der Natur der Kunst und in der Natur von komplexen Werken allemal.

Wenn man dennoch nach einem Bindeglied sucht, so wird man es in der Persönlichkeit des Künstlers selbst finden. Er ist es, der als Reisender zwischen Osten und Westen, zwischen Empathie für russische Revolutionskunst und DDR-Heimat einerseits und Respekt gegenüber der Kunst von Beuys andererseits seinen ganz eigenen und unverwechselbaren Weg gefunden hat. Als solcher ist er Urheber einer Kunst, die – wie wir gesehen haben – vieles kategorisch ausschließt, aber auch vieles, was vermeintlich am Rande liegt, einzuschließen vermag. Dafür stehen paradigmatisch Knoebels Arbeiten mit Hartfaser, dem Material, das gleichermaßen Einfachheit, Kargheit und Wärme in sich vereint.

## SIMPLICITY, SPARSENESS, WARMTH

### IMI KNOEBEL: VEB-KONTOR AND FIBERBOARD PICTURES

Martin Hentschel

#### The beauty of fiberboard

“If I were to take stock,” Imi Knoebel says, “my fiberboard works would be the most important item.” Yet this stocktaking is going to have to wait; for the moment, the artist prefers to look forward. In his studio a row of new, colorful drafts hangs, which he inspects carefully and calmly. Only if they withstand his scrutiny for a longer period of time, do they make it into a large format.

Fiberboard pieces are among the main works in the exhibition *Imi Knoebel. VEB-Kontor* in Galerie Bärbel Grässlin. The main work in the exhibition is accompanied by the three *Hartfaserbilder* (fiberboard pictures) (all 1968/2017). Each individual work is accorded a section of wall in the exhibition space, enabling the rank of the *Hartfaserbilder* to be deduced. All three have different formats. According to the artist, he chooses the dimensions “intuitively”. This intuition comes from almost 50 years of experience making them.

Fiberboard: An everyday material, the beauty of which the artist can claim to have explored far more than anyone else. Indeed, it is one of the basic materials Knoebel has been using in his work since his very first creative years. It is an integral part of the *Raum 19* complex of works, which Knoebel created in 1968, and which now exists in four versions. New versions of *Raum 19 III* (1968/2006) are still being created – most recently on display in Tony Cragg’s sculpture park Waldfrieden in Wuppertal. Named after the eponymous room in which Joseph Beuys held his class at Kunstakademie Düsseldorf, *Raum 19*, or so Max Wechsler suggests, serves as the “base camp for Imi Knoebel’s expedition into the world between categories”. Indeed, all the pieces in the complex are something between picture and sculpture, and even today Knoebel’s oeuvre oscillates between these two poles.

In view of his work with the immaterial, influenced by Kasimir Malevich and from which work groups such as the *Linienbilder* (line drawings), light projections and related pictures in pure white (1966–1968) emerged, it was important for Knoebel “to keep at least one foot on the ground”. In this context, for him fiberboard was “almost like something being brought back, such a foothold, such an object, which is back again. [...] I was fascinated by it, this material, because it was always treated with the greatest distaste. Because it was so cheap and was used everywhere, particularly after World War II and in the 1960s.” For Knoebel, who until 1977, the year in which his friend and fellow artist Blinky Palermo died, had not used color at all in his work, the brown of the fiberboard was also the first

color in his oeuvre – alongside black and white, “because it had such a wonderful colorfulness about it, a warmth. This material radiated something that you could immediately absorb. Otherwise I would have never stuck with it!” Conducted in 1982 and 1993, the conversations with his former fellow student and now friend Johannes Stüttgen provide a lively account of Knoebel’s first artistic discoveries in this regard.

### **Traces**

The fact that, alongside the differences in format previously mentioned, the current *Hartfaserbilder* also reveal other unmistakable characteristics, may come as a surprise; after all, at first sight if anything they seem impersonal. On closer inspection, however, each and every work has traces of the industrial method used in the production of the fiberboard, for example, color impurities and small sprinklings. It is not least features such as these that account for the material’s “warmth” that Knoebel mentioned above. In relation to present-day standards of industrial production, which the artist sets himself, for example, when it comes to the use of aluminum, if anything fiberboard as a product belongs to the world of tradesmen and the crafts. At any rate, the artisanal appearance plays no small role in the aura of Knoebel’s fiberboard works. However, the fact that, be they a picture or a sculpture, they articulate themselves in a way that is clearly distinct from their particular surroundings, is always key to their aesthetic quality. The current exhibition is a prime example of this.

### **The story behind *VEB-Kontor***

Which brings us to the installation *VEB-Kontor* (1990/1997/1998). Knoebel responded both resolutely and quickly to the Fall of the Berlin Wall on November 9, 1989. With the support of Düsseldorf-based company Henkel, he began conducting investigations into the site occupied by the company, which produces IMI, “a highly versatile, powerful cleaning agent that helps you get rid of all types of dirt from objects and fittings in homes and businesses” or so the packaging reads. Knoebel is still familiar with the brand from his days in Communist East Germany, even though it was never used in his family home. As it turns out, the manufacturer, the detergent works Genthin GmbH in Saxony-Anhalt, is still in business. Before the Fall of the Wall the company, like almost all companies in East Germany, was a “Volkseigener Betrieb” (VEB), or state-owned company; in the course of the process of German reunification, its legal structure had to be changed immediately.

On June 20, 1990 Knoebel officially ordered 7,000 packs of IMI, and on July 26 he received an answer from the company. (A facsimile of the letter is

printed in the catalog *Imi Knoebel. Werke 1966–2014*, Kunstmuseum Wolfsburg). In addition to the Genthin logo, the letterhead also features that of Henkel. In November 1990, the corporation then re-acquired from the *Treuhandanstalt*, the agency established to privatize East German enterprises, the firm it had founded as a subsidiary in 1921-2, which the Soviet Army had expropriated in 1945. It is a tale from Germany history that is sealed, as it were, in Knoebel's *VEB-Kontor*. At any rate, the answer the artist received stated that though the company no longer produced the packaging he wanted, it was willing to manufacture it again with the print rollers still in its possession, and fill the packs accordingly. On October 2 a cargo of 10 palettes of IMI arrived in Düsseldorf, where Imi and Carmen Knoebel stored them in their garage for the time being.

### ***VEB-Kontor*, observed in its details**

For a long time Knoebel did not know what to do with the voluminous treasure in which the first name he chose for himself appears thousands of times. It was only seven years later, on the occasion of the exhibition *Imi Knoebel. Eine Ausstellung* in Kunsthalle Düsseldorf, that the palettes finally featured in the installation. The initial title he chose for the piece was *Kontor*; but he then renamed it *VEB-Kontor* (after 2002). All the elements of the work were already present in 1997, but subsequently underwent several changes.

Alongside *Raum 19* and *Genter Raum* (1980), *VEB-Kontor* is the artist's third large installation and, like the two previously mentioned items, is a significant major piece in its own right. As displayed in the current exhibition, the individual parts are quickly identified. We see, lined up in a row, 10 palettes of the powerful cleaning agent IMI, packaged in 350 brown boxes and sealed in transparent foil. The Genthin logo can still be discerned on the boxes, although the IMI packaging itself is invisible. A second row is made up of four tall and four short fiberboard cubes. On the low ones there are three cardboard boxes, one of which is closed, while the others are open. The two open ones contain roller brushes, of which two poke out from the middle box; the box on the right is coarsely painted white, for the most part concealing the printing on it. Behind the fiberboard cubes there are five portrait-format fiberboard panels. The front row is on the floor and leans against that to the rear, which hangs from the gallery wall. In the terms of the way they are made, the fiberboard panels are identical to the *Hartfaserbilder*. The four wall pieces, on the other hand, which on the side are set slightly apart and in layers, are sealed on all sides, in other words in each instance their rear is sealed with fiberboard. A single orange trapezoid marks the highest point of the entire installation.

## Variability

The artist places great importance on the fact that the way the individual elements are configured can be readily changed. By way of example, the version Knoebel assembled in 2002-3 in Kunstverein Braunschweig presented a totally different situation: Among other things the individual elements were distributed all around the space, all the fiberboard panels were leant against the walls, and were not suspended – the latter on account of the low height of the ceiling. The fiberboard cubes and the wall piece were also arranged differently. One of the cardboard boxes with roller brushes stood open on the floor. Since this version, only *one* change has been permanent: In order to achieve a greater focus on what for him is of fundamental importance, Knoebel removed all stretcher frames from the installation. Otherwise, the components have remained constant since 1970, even if, due to spatial restrictions, the trapezoid did not feature in any of the previous versions. As already mentioned, the elements are basically variable, and this variability applies no less to the *Genter Raum* and *Raum 19*. It is one of the core principles of Knoebel's oeuvre. In the 2015 catalog for the exhibition *Imi Knoebel. Kernstücke*, (Museum Haus Esters, Krefeld), Colin Lang rightly remarks: "*Raum 19*'s collection of foundational elements is more precisely an inventory of prospective points of departure, which can be marshalled into any number of potential future arrangements according to Knoebel's wishes for the work." The same also applies to *VEB-Kontor*.

## Working with found objects

Unlike in the other installations mentioned, the everyday aspect of *VEB-Kontor* deserves special attention. No other work in the artist's oeuvre features such a large number of everyday products. That said, the artist is no stranger to working with found objects from everyday life. The *Radio Beirut* (1982) group and the individual works in *Selbstporträt mit Pappkarton (Self-Portrait with Cardboard)* (1983/1984/1987) and *24.1.1986* (1986), to name but a few, testify to this. Knoebel assembled the last work a day after Beuys' death. In addition to the technique of layering, which the artist shared with his former teacher, the use of found objects is also something they have in common. Despite all the stringency that is repeatedly expressed in Knoebel's oeuvre, he is not an artist who can be reduced to the purism of Minimal Art, as is readily indicated by a work such as *VEB-Kontor* with its 'untidy' cardboard boxes.

## *VEB-Kontor* and *Wirtschaftswerte*

In 1980, Beuys invited Knoebel to Ghent, Belgium, to take part in the exhibition *Kunst in Europa na '68*, which Jan Hoet curated at Museum van Hedendaagse Kunst

(nowadays S.M.A.K.). Knoebel showed *Genter Raum* there – alongside Beuys' *Wirtschaftswerte* (*Economic Values*). The two installations were displayed in public for the first time in the Ghent museum. There is a brief comparison of *Wirtschaftswerte* and *VEB-Kontor* given in the recent catalog for the exhibition *Wirtschaftswerte / Museumswerte* in Kunsthalle Düsseldorf in 2017. However, that is not to say there are no fundamental differences between Knoebel and Beuys, and these are frequently referred to, not least of all by Knoebel himself. Let us take a closer look at the last two works mentioned: In his environment Beuys presents a wealth of found objects: on the one hand, basic foodstuffs such as peas, flour, beans, rice, table salt etc., on the other, household goods such as plasters, bandages, detergents, briquettes, fly catchers. They were primarily goods from East Germany, and when choosing them Beuys primarily gave preference to products that were characterized by their extremely modest packaging. "With this arte povera," East German playwright Heiner Müller said in 1985, "Beuys evokes a range of mental generators and energy reserves, all of which indicate higher intellectual circumstances."

In contrast, for *VEB-Kontor* Knoebel works with products which, with the exception of the roller brushes, remain totally invisible. Conversely, this sensory reserve spawns a clearly greater formal stringency than that achieved by Beuys. The IMI palettes, for example, blend almost seamlessly into the appearance of the installation as a whole. Nonetheless, there is a surprising parallel, as in both instances the everyday objects, be they visible or concealed, can be regarded as "energy stores". In Beuys' approach this is quite manifest, whereas in Knoebel's case it needs some explanation, and will be addressed in what follows.

### ***Against rough dirt***

It is no coincidence that the powerful cleaning agent IMI refers to the artist himself and as such to a specific artistic stance. It is this stance which, in particular in the period around 1968, defined Knoebel, and to a certain extent still does so to this day. We know that in his early artistic days Knoebel worked closely with his artist friend Rainer Giese (1942–1974). Both gave themselves the same first name "Imi". Absolutely mad about Malevich and the Russian Constructivists, they both had their hair cut short and went around in white dust coats. With this cool outfit and by behaving in a correspondingly brash manner in front of Beuys' other students, they attempted to get a place in Beuys' class. Astonishingly, they succeeded after only a short while – by appropriating, with a key of their own, Room 19 in the Academy as their workspace. The neatness Imi & Imi celebrated there was at the same time an invective aimed at their fellow painters at the academy, and by extension at all possible forms of figurative

painting. Looking back, Knoebel said in 1982, “with regard to our neat, clean and really pure workplace we were obsessed with not throwing up any clouds of dust!” Yet the artistic stance expressed here and which, at the time, blatantly broke fresh ground, is significant when contemplating *VEB-Kontor*. This is evident in objects such as the fiberboard cube, the fiberboard panel and the wall piece, which are suggestive of the early days in Knoebel’s artist life, and which elsewhere he repeatedly brought to the fore, primarily in the variations on *Raum 19*. (In the first version of *Raum 19* the cubes and panels are just called “boxes” and “pictures”.)

On the basis of this concentrated formal idiom, liberated as it was from all trivialities, it suddenly became clear how the elementary forms symbolically interact with the other components – the compact battery of powerful IMI cleaning agent and the roller brushes: There was going to be some clearing out done here – and thoroughly as well!

In this sense, the action *Ausfegen* (Sweeping Out), which Beuys conducted with students during the demonstrations on May 1, 1972 in Berlin is nullified in the installation. Yet while Beuys’ action was, in his own words, aimed at the “demonstrators’ ideologically fixated stance”, Knoebel’s virtual purification process is about the clarity of the formal idiom in contrast with those artists who, in his opinion, were atavistically stuck in the cinders of traditional painting. The title IMI GEGEN GROBEN SCHMUTZ (Imi against rough dirt) chosen for Knoebel’s exhibition in Braunschweig 2002-3 (with *VEB-Kontor* as the main work) touches upon precisely this context. One can regard the title as a gesture – similar to those by Russian revolutionary artists. It emphasizes art, even if it has a self-deprecating undertone to it.

### **The shining trapezoid**

In *VEB-Kontor*, the emphasis we are talking about here can even be perceived physically, in the form of the orange trapezoid that appears to be hovering above the entire installation. For more than ten years now a version painted in iron oxide red in 1998 has been suspended from an outside wall which the artist can see day-in day-out from his studio. Cut from fiberboard, the trapezoidal element was from the outset a basic part of the inventory of *Raum 19*; it is a clear indication of the significance the artist accords this shape.

We are certainly not wrong in seeing in the slanting hanging that features in *Raum 19*, and again in *VEB-Kontor*, a reminiscence of the hanging Malevich and his cronies staged in 1915 in the legendary exhibition *0.10*, and even more explicitly in the UNOWIS exhibition in 1923; both exhibitions were held in Petrograd (now Saint Petersburg). Within the order Knoebel chooses for the

installation *VEB-Kontor*, the trapezium has an aura similar to that of a crucifix above an altar. In turn, this connotation gives another militant note to the artistic stance on which the purification process mentioned is based.

### **The sparse room**

The previous interpretation of *VEB-Kontor* now has a different reading vying for contention. This comes into play if we delve back a bit further into the artist's biography: As we know, Knoebel spent his childhood in Grumbach near Dresden in the GDR, before his family settled in West Germany in 1950. As of 1952-3, however, he and his family repeatedly managed to visit his grandmother Olga Lina Wilsdorf in Grumbach. Incidentally, in 1985 Knoebel dedicated a wonderful piece to her memory in the form of his publication for the exhibition in the Kröller-Müller Museum in Otterlo in the Netherlands.

Until the Fall of the Wall, the artist recalls today, he had regarded Grumbach as home, but afterwards no longer did. Bearing that in mind, in the first act, which led to the creation of *VEB-Kontor* – the contract for the manufacture of the IMI packs – that faded love of his home certainly played some sort of role.

Indeed, there is more to this, too. Viewed as a whole, the installation, in particular in a version in which the individual components are spread throughout the space, like the one in Braunschweig, evokes a scene resembling a genuine *Kontor*, or business premises, from the days when Communist East Germany was still an everyday reality. It conjures up the picture of an extremely sparsely furnished room in which, alongside a pathetic number of left-over roller brushes, the powerful cleaning agent IMI is the only product on offer, so to speak in the form of a display. What emerges in our observers' mind's eye in this way is for Knoebel possibly a recollection, and one that may well have influenced the conception of *VEB-Kontor*. Interpreted this way, the shining trapezoid assumes the function of a company sign.

### **A traveler**

Can the two interpretations, which are most certainly not equal in validity, be reconciled? The answer is probably not, and other interpretations are probably conceivable as well. That is in the nature of art, and always in the nature of complex works.

If one nevertheless still seeks for a link between them, then it is to be found in the artist's personality. He is the one who, as a traveler between East and West, between empathy for Russian revolutionary art and his first home in the GDR on the one hand, and respect for Beuys' art on the other, found his very

own, unmistakable way. As such he is the originator of art which, as we have seen, categorically excludes a lot, but also succeeds in including much that is supposedly marginal. Knoebel's works using fiberboard, a material which combines simplicity, sparseness, and warmth in equal measure, are prime examples of this.