wolfgang ullrich

edgar knoop

und die idee der autonomie

Wolfgang Ullrich

Edgar Knoop und die Idee der Autonomie

„Im Jahr 1967 hatte Edgar Knoop seine erste größere Ausstellung im Kunstverein in München. In derselben Stadt wurde ich im selben Jahr geboren, und der Hofgarten, an dem der Kunstverein liegt, gehörte damals zu den bevorzugten Orten meiner Eltern. Bei einem seiner Wege zum Kunstverein könnte Edgar Knoop also an dem Kinderwagen vorbeigekommen sein, in dem ich lag.“ Wolfgang Ullrich

Farbhöhen und Harmonien

Autonome Kunst ist Grundlagenforschung. So einfach das klingt, so wenig selbstverständlich ist es. Und das umso weniger, da die Idee der Autonomie in den letzten zwei Jahrzehnten an Strahlkraft verloren hat und die Entwicklung der Kunst bei weitem nicht mehr so stark zu prägen vermag wie während der gesamten Klassischen Moderne. Als Edgar Knoop Kunst studierte und seine ersten Werke schuf, stand aber noch außer Frage, dass man als angehende:r Künstler:in möglichst schnell eine Frage oder ein Problem identifizieren und dann in einzelnen Serien, Gruppen, Werkformen durcharbeiten wollte. Wichtig war, dass es sich um ein neues und ein eigenes Thema handelte und dass sich die in der künstlerischen Arbeit gewonnenen Ergebnisse auch auf andere Bereiche übertragen ließen. Ob die Werke selbst einer breiteren Öffentlichkeit gefielen und gut verkäuflich waren, sollte hingegen keine Rolle spielen. Sich daran zu orientieren, hätte geheißen, auf Kriterien und Interessen Rücksicht zu nehmen, die nicht der Kunst selbst entstammten. Diese hätte also an Autonomie eingebüßt, mit der Folge, dass darunter die Konzentration auf das selbst gewählte Problem, ja die Qualität und Reinheit der Werke gelitten hätte.

Eines der ersten großen Themen im Œuvre von Edgar Knoop ist der von ihm selbst geprägte Begriff ‚Farbhöhe'. Er griff damit das in vielen farbtheoretischen Untersuchungen seit Goethe und Schopenhauer erwähnte Phänomen auf, dass Farben „raumaktiv" sind, also je nach farblichem Umfeld anders zur Geltung kommen. [1] So können sie sich entweder – sehr aktiv – in den Vordergrund drängen, weshalb man sie mit Adjektiven wie ‚schreiend' und ‚hervorstechend' beschreibt, oder aber – eher passiv – im Hintergrund bleiben und als ‚verhalten' und ‚still' empfunden werden. Sind sehr helle und stark gesättigte Töne, am ehesten aus dem Gelbbereich, am raumaktivsten, so attestiert Knoop ihnen auch die größte ‚Farbhöhe'. Die Farbhöhe stellt für ihn also eine Größe dar, „die mit steigender Helligkeit und Sättigung zunimmt". [2] Mit Farbprofilen aus Plexiglas und Acrylfarben veranschaulichte er die Wirkung unterschiedlicher Farbhöhen, färbte also etwa Endpunkte unterschiedlich langer Stifte so ein, dass ihre Länge mit der jeweiligen Farbhöhe korrespondierte. [Abb 1: Edgar Farbprofil, 1976]

Seine Untersuchungen zur Farbhöhe sah Knoop als Voraussetzung an, um künftig etwa eine fundiertere „Auswahl von Signalfarben im Straßenverkehr" vorzunehmen. Beim Farbfernsehen könne man „mit Hilfe von Farbhöhenwerten zu einer besseren Steuerung von Kontrastproblemen" gelangen; vor allem aber für die Architektur sah er dank seiner Grundlagenforschung zur Farbhöhe zusätzliche Möglichkeiten einer „guten farbsystematischen Umweltgestaltung", ja „neue Ansätze für ein buntkräftigeres Gestalten". [3] Exemplarisch konnte er das später bei einigen Projekten im öffentlichen Raum umsetzen, etwa 1981/82 bei der Gestaltung der ‚Besucher- und Patientenstraße' im Klinikum München-Großhadern oder 1996 mit der Arbeit „Mikado, 96" auf dem Gelände der Universität Augsburg.

Mit seinen frühen Farbuntersuchungen positionierte Knoop sich und seine künstlerische Arbeit nicht nur nah an wissenschaftlicher Forschungsarbeit, sondern ließ auch bereits erkennen, wie sehr er sich für ‚Kunst am Bau'-Projekte oder andere Raumgestaltungen interessierte. Gerade weil seine eigentliche künstlerische Tätigkeit streng autonom war, lieferte sie also die Grundlage für angewandtes Arbeiten. Damit stellte Knoop sich in seinem Selbstverständnis als Künstler in

[1] Edgar Knoop: „Die Farbhöhe und ihre Bedeutung für die Materialisation des Farbraums", in: Die Farbe 18 (1969), S. 252–262, hier S. 252.
[2] Ebd., S. 255.
[3] Ebd., S. 262.

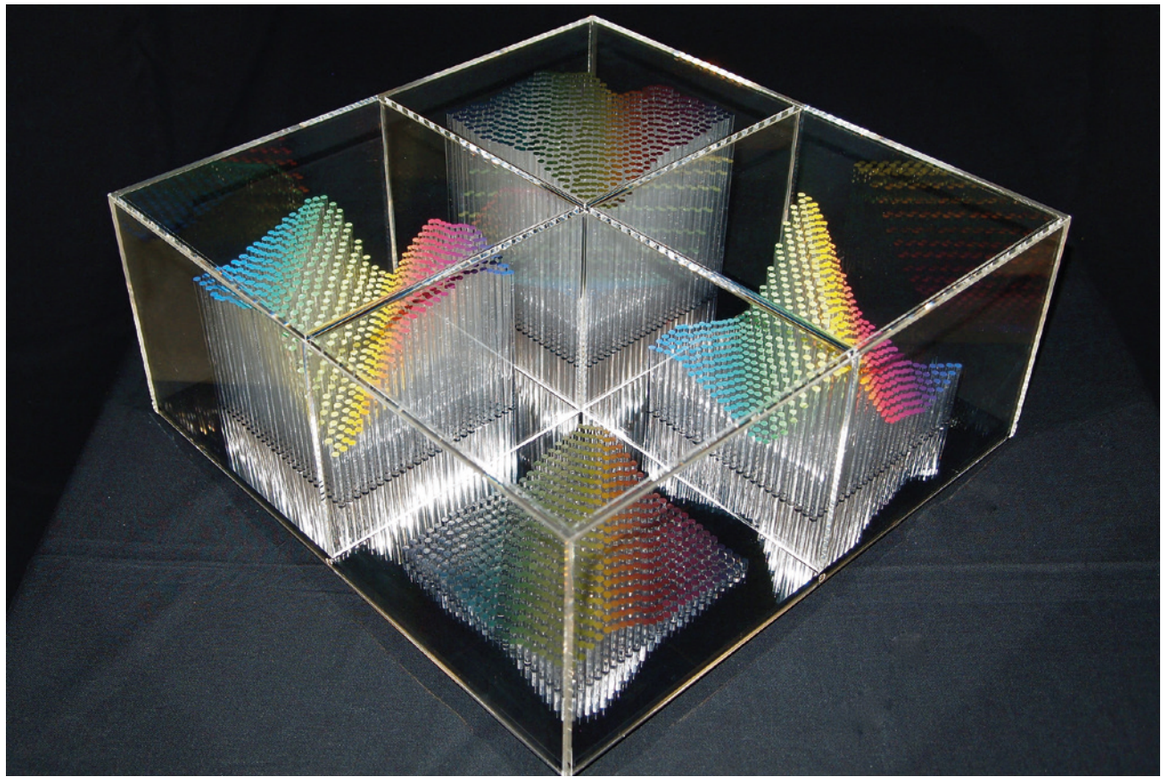


Abb. 1: Edgar Knoop, Farbprofil , 1976, Acrylfarben auf Plexiglas, 34 × 34 × 13 cm

eine Tradition, zu der schon etliche Vertreter des Bauhauses oder avantgardistischer Bewegungen wie ‚De Stijl' gehörten und die in den 1960er Jahren etwa von Max Bill und anderen Angehörigen der Ulmer Hochschule für Gestaltung, aber auch von Victor Vasarély und anderen Künstlern der Pariser Galerie Denise René fortgesetzt wurde. Knoop hatte also Vorbilder, zu denen sein akademischer Lehrer Jean-Jacques Deyrolle sowie der dänische Bildhauer Robert Jacobsen gehörten, der, seinerseits von Denise René vertreten, ebenfalls eine Professur an der Münchner Akademie der bildenden Künste innehatte. An ihr studierte Knoop zwischen 1960 und 1965, und 1972 kehrte er an sie zurück: für eine eigens auf ihn zugeschnittene Professur für experimentelle und angewandte Farbtheorie, die er bis zum Jahr 2000 bekleidete.

Ein weiterer wichtiger Ort und Ausgangspunkt für Entwicklungen der Kunst der 1960er Jahre waren die zuerst – ab 1961 – in Zagreb, dann auch in anderen europäischen Städten veranstalteten Ausstellungen unter dem bald schon programmatischen Titel „Nove Tendencije" bzw. „Nouvelle Tendance", die, international angelegt, wissenschafts- und technikaffine künstlerische Positionen zu den Themen Licht, Raum, Bewegung versammelten. Für eine Teilnahme an diesen Ausstellungen war Knoop noch zu jung, aber sie boten dem Kunststudenten Orientierung und Legitimation für das eigene experimentelle Arbeiten. Ihr Erfolg bestärkte vor allem auch einen damals bei etlichen Künstler:innen schon vorhandenen Fortschrittsglauben, der eine endgültige Verschmelzung von Kunst, Wissenschaft und Technik nicht ausgeschlossen erscheinen ließ. Damit aber erhielt die Idee der Autonomie der Kunst auch eine spezifische Prägung, sah man im Künstler doch nicht länger ein Genie,

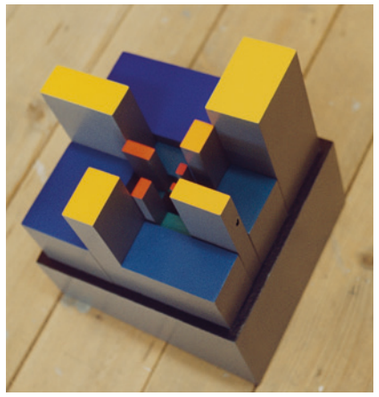


Abb. 2: Edgar Knoop, Farbraumobjekt, 1968, Acrylfarben auf Holz, 21 × 21 cm

das, isoliert von allem anderen, geheimnisvolle, unergründliche Dinge tut, sondern eher einen Ingenieur oder, allgemeiner, jemanden, der mit großer Sorgfalt und kompromisslos ein selbstentwickeltes Programm verfolgt, das mit den Programmen anderer Künstler:innen verbunden werden und von ihnen profitieren kann, das sich aber auch in der Zusammenarbeit mit anderen Fachleuten professionell umsetzen lässt. Im Umkreis jener ‚Neuen Tendenzen' strebte man also nach einer „Demystifizierung und Transparenz der Kunst", wie die Kunstwissenschaftlerin Margit Rosen diese Veränderungen der 1960er Jahre zusammenfasste. [4]

In einem 2007 verfassten Rückblick auf die „Nove Tendencije" würdigt der an den damaligen Ausstellungen beteiligte Computerkünstler und Science Fiction-Autor Herbert W. Franke Edgar Knoop als Künstler, dessen Werke „auf derselben Linie" lägen. [5] Und wie ambitioniert Knoop gerade in der ersten Phase seines künstlerischen Wirkens an Verbindungen zwischen Kunst, Wissenschaft und Technik arbeitete, wird auch daran deutlich, dass er in seinen Werken nie nur eine einzelne Frage behandelte, sondern auf der Suche nach neuen Erkenntnissen jeweils mehrere Forschungsgebiete miteinander in Beziehung brachte. In denselben Farbraumobjekten, in denen er mit Farbhöhen experimentierte, setzte er sich also etwa auch mit der Fibonacci-Folge auseinander. [Abb 2: Farbraumobjekt, 1968] So bemalte er eine kleine Fläche mit einer Farbe geringer Farbhöhe, und wählte für Flächen, die um den Faktor 2, 3, 5 oder einer der folgenden Fibonacci-Zahl größer sind, Farben mit entsprechend mehr Farbhöhe aus. Raumaktivere Farben zeigen so mehr Fläche, was ihre aufdringliche Wirkung gegenüber stilleren Farben weiter erhöht und zu umso mehr Dynamik führt. Dass diese aber keinen disharmonischen oder gar aggressiven Charakter annimmt, verhindert wiederum die Anordnung der Flächen gemäß der Fibonacci-Folge. So stehen jeweils zwei aufeinanderfolgende Fibonacci-Zahlen in einem Verhältnis zueinander, das sich immer genauer dem Goldenen Schnitt annähert, dessen Proportionen schon seit der Antike als besonders schön und harmonisch galten.

Dass Knoop genauso wie von Erkenntnisinteresse von Harmoniestreben getrieben ist, lässt seine Werke aber nicht nur als Fortsetzung einer langen Geschichte von Kunst und Architektur erscheinen, sondern offenbart auch eine künstlerische Haltung, die in den 1960er und 1970er Jahren alles andere als selbstverständlich war. Vielmehr waren damals viele Künstler (jenseits der ‚Neuen Tendenzen') politisch engagiert, Kunst sahen sie ausdrücklich als Ort von Protest und Provokation an. In ihren Werken rebellierten Aktionskünstler:innen, Vertreter von Fluxus oder Nouveau Réalisme, aber auch viele Maler:innen daher gegen jegliche Regeln, und Autonomie hieß für sie im Gegensatz zu Knoop, mit allem zu brechen, was als schön oder harmonisch empfunden werden konnte.

Zwar deutet auch Knoop an, es als problematisch anzusehen, wenn das „Spiel der Harmonien das Ziel und den eigentlichen künstlerischen Sinn der Malerei überhaupt" darstellen sollte, doch wendet er sich damit vor allem gegen subjektivistische Ansätze, bei denen ohne feste Grundlage irgendwelchen oberflächlichen Harmoniebedürfnissen Ausdruck verliehen wird. Für ihn geht es hingegen um „die Suche nach einem verbindlichen Ordnungssystem der Farben", ja er ist überzeugt, dass wahre Harmonie nur dort existiert, wo eine Ordnung, eine

4 Margit Rosen: „The Art of Programming. The New Tendencies and the Arrival of the Computer as a Means of Artistic Research", in: Dies. (Hg.): A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art: New Tendencies and Bit International, 1961–1973, Katalog ZKM Karlsruhe 2011, S. 27–42, hier S. 31 („...the demystificavtion and transparency of art").

5 Herbert W. Franke: „Das Wunder von Zagreb" (2007), auf: https://www.heise.de/tp/features/Das-Wunder-von-Zagreb-3413574.html.

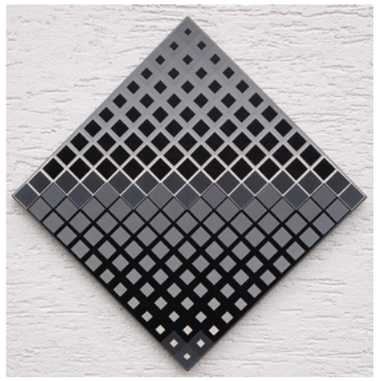


Abb. 3: Edgar Knoop, Tafelbild, 1965-66, Acrylfarben auf Leinwand, 55 × 55 cm

allgemeingültige Systematik als solche erkannt und dann mit bildnerischen Mitteln befolgt wird. [6] In vielen Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre untersucht er solche Systematiken – zum Beispiel mögliche Spielarten von Kompensation zwischen Farben, die sich, auf bestimmte Weise einander gegenübergestellt, einander in ihrer Wirkung ausgleichen können und damit für ein harmonisches Gesamtbild sorgen. [Abb. 3: Tafelbild, 1965-66] Auch hier begnügte Knoop sich aber meist nicht damit, Farben kompensativ einzusetzen, sondern steigerte die harmonische Wirkung zusätzlich dadurch, dass er sich für die Proportionierung der einzelnen Farbflächen an den Verhältnissen des Goldenen Schnitts orientierte. [7] Dass er häufig zudem quadratische Bildformate wählte, trug ebenfalls zu Ausgewogenheit bei, die er schließlich eigens zum Thema machte, indem er die Quadrate auf die Spitze stellte, so als seien sie genau ausbalanciert und würden bei der geringsten Unwucht zur Seite kippen.

Ein Foto aus dem Jahr 1978, das Edgar Knoop in seinem Atelier in der Münchner Kunstakademie zeigt, bringt seine künstlerischen Interessen besonders prägnant zur Geltung. [Abb. 4: Atelieraufnahme, 1978] Der Künstler platziert einen wiederum quadratischen und auf der Spitze stehenden Quader aus Plexiglas auf einen Sockel. Mit konzentriertem Blick tariert er gerade den richtigen Winkel aus. Der Quader ist den Betrachter:innen zugewandt, die in ihm ein von einem schwarzen Rahmen umgebenes Feld mit einem regenbogenartigen Farbverlauf – von Blau und Grün über Gelb und Orange hin zu Rot und Violett – sehen können. Knoop selbst blickt jedoch seitlich auf das Objekt, das auch nur aus dieser Position erkennen lässt, dass die Farben auf Stäben in der ihrer jeweiligen Farbhöhe entsprechenden Länge angebracht sind. Umgeben ist der Künstler von Studien, die Farbverläufe und ihre Übersetzung in räumliche Strukturen – in Farbprofile – zum Thema haben, aber auch von Vitrinen, in denen sich weitere Arbeiten befinden. Das Atelier ist also gleichermaßen Forschungsstätte und Ausstellungsraum, in ihm werden nicht nur Werke geschaffen, sondern auch in ihren Grundlagen entwickelt und in bereits vollendetem Zustand präsentiert. Dass zwischen Machen und Zeigen nicht getrennt wird, stellt eindrucksvoll Knoops Streben nach Erkenntnis unter Beweis. Er will selbst so viel wie möglich erforschen, zugleich aber – vor allem auch als Hochschullehrer – anderen Menschen vermitteln und nahebringen, was er selbst herausgefunden hat. Kunst ist für ihn nicht weniger als fortwährende Aufklärung.

6 Edgar Knoop: „Kompensative Farben unter dem Aspekt harmonischer Farbqualitäten", in: Die Farbe 18 (1969), S. 240–251, hier S. 247.

7 Vgl. ebd., S. 251.

Abb. 4: Edgar Knoop, Atelieraufnahme, Akademie der Bildenden Künste München, 1978

Abb. 5: Edgar Knoop, Hommage à Isaac Newton, Modern Art Studio Freising, 1997

Farbe und Licht

Der Anspruch von Vermittlung und Aufklärung legt es auch nahe, sich nicht auf wenige Werkformen, Materialien und Medien zu beschränken, sondern immer wieder andere Formate, ja noch mehr Alternativen in der Umsetzung von Experimenten und Konzepten zu suchen. Auf diese Weise lässt sich passgenau auf unterschiedliche Orte, Anlässe und Rezipient:innen reagieren. Edgar Knoop verfolgte ab den 1970er Jahren eine derartige ‚Media Mix'-Strategie, verband damit jedoch im Unterschied zu vielen anderen Künstler:innen und Marken, die sich dieser Strategie bedienen, keine kommerziellen Motive. Statt eigene Produkte besser an Kund:innen möglichst verschiedener Milieus verkaufen zu können, ging es ihm vielmehr darum, noch anschaulichere Darstellungsweisen für die eigenen Forschungen zu finden und diese zugleich in größere kunsthistorische Zusammenhänge zu stellen.

Knoop scheute sich nicht einmal, vermeintlich altmodische Werkformen wie die Tapisserie neu zu nutzen. So entwickelte er in den frühen 1980er Jahren eine Serie großformatiger Wandteppiche, mit denen er einmal mehr sein Konzept der Farbhöhen zur Geltung brachte: Ihre Florhöhe hängt von der jeweiligen Farbe ab, und bei raumaktiveren Farben wie Gelb haben sie längere Fasern als bei stilleren Farben wie Blau. [Abb. 5: Tapisserien aus der Serie Hommage à Isaac Newton] Erfreuten sich Tapisserien lange Zeit vor allem innerhalb der höfischen Kunst großer Beliebtheit, da sie für repräsentative und idealisierende Zwecke geeignet, zugleich aber robuster und mobiler als etwa Gemälde waren, so betreibt Knoop damit eine „Hommage à Isaac Newton", würdigt schon im Titel der Serie also einen der größten Physiker der Wissenschaftsgeschichte. Knoops Wahl von Tapisserien lässt sich als Ausdruck des Wunsches interpretieren, sich damit in die Zeit Newtons zurückzuversetzen und diesen mit einer Werkform zu ehren, die ihm selbst vertraut gewesen sein dürfte. Vor allem aber erhält das Forschen und Experimentieren in Knoops Tapisserien eine geradezu erhabene Dimension: Wo sonst ein Adelsgeschlecht oder heroische Siege gefeiert wurden, werden nun Farbe, Licht und Raum als ehrwürdigste Gegenstände der Kunst und der Wissenschaft groß in Szene gesetzt.

Abb. 6: Edgar Knoop, let there be neon, 1979, Leuchtstoffobjekt, Plexiglas, 21 × 89 x 89 cm

In anderer Hinsicht sind Tapisserien aber sehr modern und zeitgemäß. So kann man die Fäden wie Pixel auffassen, in den Wandteppichen also Vorläufer heutiger Bildschirme – von Fernsehgeräten und Computern – sehen, auf denen Bilder ebenfalls aus vielen einzelnen Farbpunkten zusammengesetzt sind. Dass diese ihre Farbwirkung aber erst durch Licht erhalten, unterscheidet sie grundsätzlich von Teppichen oder Gemälden, die ihre Farbigkeit dem Einsatz von Pigmenten und anderen Farbstoffen, ja diversen Techniken der Färbung verdanken. Edgar Knoops ‚Media Mix'-Strategie wäre jedoch nicht wirklich umfassend, hätte er diese so heterogenen Arten von Farbigkeit nicht gleichermaßen in sein Werk aufgenommen. So hat er sich keineswegs nur auf Werkformen beschränkt, bei denen Farbe aus Pigmenten besteht und insofern Material ist, sondern genauso mit lichtabhängigen Farbphänomenen gearbeitet. Ende der 1970er Jahre entstanden etwa Leuchtstoffobjekte, und sogar bereits ein Jahrzehnt zuvor hatte Knoop erste Versuche mit Laserstrahlen angestellt: Für ein Projekt im Zusammenhang der Olympischen Spiele 1972 in München entwarf er 1969 „Light-Space-Graphics", ein Netz von Laserstrahlen, das den Olympiaturm und zwei benachbarte Gasometer einbezog. [Abb. 6: Leuchtstoffobjekt der Serie let there be neon, 1979]

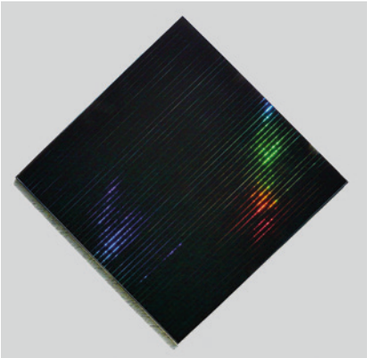


Abb. 7: Edgar Knoop, Lichtkinetische Collage, 1994, Karton auf Diffraktionsfolie, 100 × 100 cm

Abb. 8: Edgar Knoop, Lichtkinetische Objekte, Ausstellung Wilhelm - Hack - Museum Ludwigshafen, 1993

Die in dieser Hinsicht weitaus größte Rolle spielen in Knoops Œuvre jedoch lichtkinetische Arbeiten. Statt elektrisch produziertem Licht sind ihre Grundlage jedoch Kunststofffolien (sogenannte Diffraktionsfolien oder holografische Folien), bei denen natürliches Licht zu Farbeffekten führt. Hier wird „pigmentäre farbigkeit durch spektrale lichtreflexion ersetzt“, wie er es selbst formulierte. [8] Und als kinetisch lassen sich Objekte, bei denen derartige Folien zum Einsatz gelangen, deshalb bezeichnen, weil ihre Farbwirkung nie statisch ist, sondern, ähnlich wie bei einigen Spielarten von Op-Art, von der Betrachtungssituation abhängt. Mit diesen Objekten ist daher auch – so nochmals Knoop selbst – eine „aufforderung zur interaktion an den betrachter“ verbunden; „durch veränderung seines standpunktes oder der lichtquelle“ könne er „verschiedene farbigkeiten am objekt [...] erleben“. [9]

In den 1990er Jahren schuf Knoop zahlreiche lichtkinetische Collagen, bei denen Karton oder auch Tipp-Ex auf Diffraktionsfolie angebracht wurde, so dass diese nur noch partiell, oft sogar nur in millimeterdünnen Streifen zugänglich für Licht blieb. [Abb. 7: Lichtkinetische Collage, 1994] Umso leuchtender wirken die Farben, die je nach Blickwinkel anders aus dem Inneren der Bildobjekte zu dringen scheinen. Für lichtkinetische Reliefs kombinierte Knoop die Folie mit Plexiglas, und bei zum Teil raumhohen lichtkinetischen Stelen ist sie in Körper aus Kunststoff oder Metall – etwa aus Aluminium – integriert. [Abb. 8: Lichtkinetische Objekte]

Der Dichter und Theoretiker Eugen Gomringer würdigt diese Stelen als „gerät[e] farbtheoretischer forschung und zugleich [...] technisch-ästhetische produkt[e]“. Er sieht in ihnen wie auch in Knoops lichtkinetischen Collagen nicht weniger als „eine neue, raffiniertere op-art [...], die alle früheren spielformen der sechziger jahre plump erscheinen“ lasse. [10] Sofern die Stelen frei im Raum stehen, bieten sie die größtmögliche Varianz an Erscheinungsweisen, und wer sie umrundet und dabei aus jeweils anderer Höhe und mit unterschiedlich geneigtem Kopf auf sie blickt, erlebt ein besonders intensives und bewegliches Licht- und Farbspiel. Da die Form der Stele aber zugleich schlicht und einfach ist, verwirklicht sich bei dieser Werkgattung beispielhaft, was der Kunsthistoriker und Museumsdirektor Dieter Ronte 1996 als Prinzip von Edgar Knoops gesamter Arbeit herausgestellt hat: „er sucht die optimierung der wahrnehmung durch die minimalisierung seiner ästhetischen mittel auf reizauslösende Effekte“. [11]

Besonders eignen sich lichtkinetische Stelen auch für Arbeiten im öffentlichen Raum, wo sie unterschiedlichen Arten von Licht – bei Sonne oder Regen, zu unterschiedlichen Tages- und Jahreszeiten – ausgesetzt sind. 2008 bekam Edgar Knoop, der schon früher wiederholt Wettbewerbe für Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum gewonnen hatte, die Gelegenheit, in Seeboden am Millstätter See in Kärnten – dies seit 2002 auch sein Wohnsitz – zwei Stelen aus Edelstahl und Aluminium auf einer Kreisverkehrsinsel errichten zu lassen. [Abb. 9: Twins, 2008] In sie sind aber nicht nur Diffraktionsfolien eingearbeitet, sondern zusätzlich hat Knoop sie mit LED-Leuchten ausgestattet, die bei Nacht für starke und vielfältige Lichteffekte sorgen und sowohl die Folien als auch das Metall zum Leuchten bringen. Natürliches und elektrisches Licht werden hier also in ihren Wirkungen miteinander verbunden und ergänzen einander in ihren Möglichkeiten.

[8] Edgar Knoop: „lichtkinetische arbeiten 1991–1995 (auswahl)“, in: Christine Wetzlinger-Grundnig (Hg.): Edgar Knoop. 1964–2014, Katalog Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt 2014, S. 69.
[9] Ebd.
[10] Eugen Gomringer: „Das Werk von Edgar Knoop – ein ästhetisches Programm für Licht, Farbe und Bewegung“, in: Ebd., S. 70–74, hier S. 73.
[11] Dieter Ronte: „Einleitung“, in: Edgar Knoop. Objekte – Projekte, Katalog Konrad-Adenauer-Stiftung St. Augustin , S. 9f., hier S. 9.

Abb. 9: Edgar Knoop, Twins, 2008, Lichtreflexionstelen, Aluminium, Stahl, Lackfarben, Diffraktionsfolie, Seeboden (Millstätter - See)

Neuanfänge und Revisionen

Künstlerische Autonomie würde zu einseitig verstanden, reduzierte man sie darauf, dass ein Künstler unbedingt eine eigene Handschrift braucht, die allen seinen Werken ein Alleinstellungsmerkmal verleiht. Als Grundlagenforschung verstanden, meint Autonomie vielmehr, dass man sich immer wieder neue Forschungsfragen stellen, gar mehrfach an einem Nullpunkt ansetzen kann. Eine eigene Handschrift ist hingegen vor allem für die Chancen auf dem Kunstmarkt ein wichtiges Kriterium. Sie wird dann schnell zur ‚Corporate Identity’ – zu einem Markenzeichen – und ist daher im strengen Sinne gar nicht autonom, sondern von ökonomischen Zielen geleitet. Viele Künstler gerade in der Generation von Edgar Knoop haben eine einmal erfolgreich etablierte Werkform vornehmlich aus Gründen der Wiedererkennbarkeit beibehalten – und nicht, weil sie mit jeder weiteren Variante ein Forschungsfeld noch besser erfassen oder noch stärker systematisieren wollten. Das Arbeiten in Serien wird bei ihnen zur manufakturartigen Produktionsweise, während es bei Künstler:innen, die einen ambitionierteren Begriff von Autonomie vertreten, erkenntnisgetrieben ist und bleibt. Claude Monet hat die Kathedrale von Rouen nicht aus Marktkalkül heraus so oft gemalt, sondern weil ihn beschäftigt hat, wie viele unterschiedliche Farbwirkungen dasselbe Gebäude bei wechselnden Lichtverhältnissen haben kann. Dagegen fiele es schwer, für die abstrakten, mit Hilfe von Rakeln erzeugten Farbkompositionen Gerhard Richters eine Forschungsfrage zu identifizieren, die die große Anzahl an Bildern dieses Typs rechtfertigen könnte. Hier reagiert der Künstler vielmehr auf eine große Nachfrage mit einem entsprechend großen Angebot.

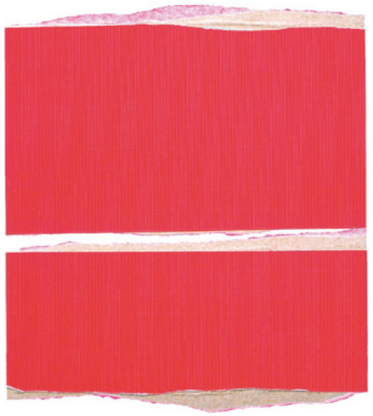


Abb. 10: Edgar Knoop, horizonte, 2005, Collage, Karton auf Papier, 100 × 100 cm

Dass Edgar Knoop immer in Serien gearbeitet hat, ist bei ihm allein den jeweiligen Forschungsinteressen geschuldet, und dass es im Lauf seines künstlerischen Lebens eine Reihe sehr verschiedener Werkformen gibt, zeugt von seiner Neugier. Wenn er ein Themenfeld umfassend bearbeitet, die Klarheit eines Konzepts optimiert, die Möglichkeiten einer Versuchsanordnung komplett durchgespielt hatte, wurde es Zeit für einen Neuanfang. So ist Knoops Œuvre bei aller Konsequenz, mit der er seine künstlerischen Anliegen jeweils verfolgte, ziemlich heterogen. Wer sich mit seinen Farbprofilen oder anderen Arbeiten zum Thema ‚Farbhöhe' befasst hat, wird etwa von der Werkgruppe „Horizonte", die ab 1995 entstanden ist, überrascht sein. Zwar gibt es auch hier schmale Streifen zwischen aufgeklebten Kartonagen, aus denen intensive Farben herausleuchten, zudem sind diese Streifen bezogen auf die Gesamtkomposition oft im Goldenen Schnitt angelegt, doch diese Ähnlichkeiten zu früheren Werkgruppen sind gegenüber den Unterschieden zweitrangig. [Abb. 10: horizonte, 2005]

Verweist schon der Titel der Werkgruppe auf die reale Welt, so verraten Knoops eigene Erläuterungen sogar ein geradezu mimetisches Interesse, spricht er doch von einer „auseinandersetzung mit landschaften, wie sie im ständigen wechsel bei aufenthalten anlässlich von ausstellungen, vortrags- und seminarreisen in verschiedensten ländern nord- und südamerikas sowie mittelasiens, des vorderen orients und des maghreb erlebt wurden". [12]

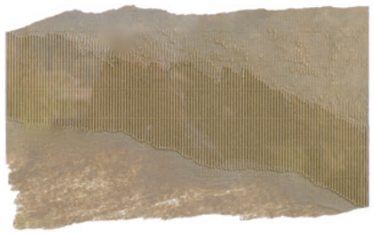


Abb. 11: Edgar Knoop, horizonte, 2003, Karton auf Papier, 70 × 70 cm

Tatsächlich denkt man bei einigen Blättern aus der „Horizonte"-Serie an Wüstenlandschaften, bei anderen scheint sich Knoop hingegen mit dem Himmel über der Horizontlinie zu beschäftigen oder dem Wechselspiel von Meer und Himmel zu widmen. Gegenständliche Assoziationen fallen also nicht schwer, außer die verwendeten Kartons sind mit grellen Neonfarben bedruckt, wie man sie in der Natur nirgendwo antreffen könnte. Doch markanter als die Farben sind die Risse an den Kanten der Kartons, aus denen die Bilder collagiert sind. [Abb. 11: horizonte, 2003] Statt die Kartons zu schneiden oder die Rissstellen zu präparieren, um möglichst gerade Flächen zu bekommen, hat Knoop die Kantenverläufe offenbar dem Zufall überlassen. Sie sind nicht nur häufig unruhig, in abruptem Zick-Zack, sondern bei mehrschichtigem Karton auch uneinheitlich. Anders als wenn der gesamte Karton auf einmal durchgerissen würde, ergeben sich Flächen mit jeweils einzeln freigelegten Schichten. Da diese Flächen nicht nur unterschiedlich breit, sondern vor allem auch unterschiedlich dick sind, entstehen reliefartige Bildräume, was den Eindruck von Landschaft weiter verstärkt.

Mit derart naturalistischen Elementen setzt sich Knoop von der Tradition konstruktivistischer Kunst ab, ja kritisiert diese durch seine alternative Werkpraxis als zu ideologisch-reduktionistisch. Damit aber erweist er sich nochmals in anderer Hinsicht als autonom: als unabhängig von Schulen und großen Autoritäten. Seine „Horizonte" lassen sich insbesondere als Gegenposition zu Piet Mondrians Kunstauffassung verstehen, die Generationen von Künstler:innen nach ihm prägte. So war Mondrian dafür eingetreten, die wahrnehmbare Welt vollständig zu transzendieren, da sie mit all ihren Einzelheiten und kontingenten Formen verstelle, dass es eine universale Ordnung gebe. Diese komme erst durch die Rückführung einzelner Elemente und ihrer Beziehungen auf rechte Winkel und Grundfarben zur Geltung. Alles, was sich diesen Prinzipien nicht unterordnen lasse und daher die Ruhe und Harmonie

12 Edgar Knoop: „Collagen zum Thema ‚horizonte' (horizons/ mirages) seit 1995", in: Wetzlinger-Grundnig, a.a.O. (Anm. 8), S. 89.

Abb. 12: Edgar Knoop, jazz graphics, 1984, Kunstverein Heidelberg

störe, müsse also eliminiert werden: „Würde beispielsweise ein Baum über den Horizont hinausragen, so würde unser Blick sofort unwillkürlich eine Linie von diesem Baum zum Mond ziehen. Diese schräge Position würde sich, in Widerspruch zum Gleichgewicht, der horizontalen und vertikalen Position der Landschaft entgegensetzen, und die große Ruhe wäre gebrochen". [13] So formulierte Mondrian es 1919/20 in einem seiner Grundsatztexte – einer radikalen Abkehr von jeder Abweichung und erst recht von jeglicher Kontingenz. Knoop nimmt Mondrians Plädoyer für klare Horizonte in seiner Werkgruppe erst einmal auf, gibt dann jedoch gerade Unkalkulierbarem – spontanen und zufälligen Elementen – Raum. Er verweigert sich den Reinheitsphantasien seines Vorgängers und gelangt so zu komplexeren Bildentwürfen, in denen Idealisiertes und Beiläufiges einander ergänzen.

Generell werden Knoops Werke mit zunehmendem Alter des Künstlers offener für Welterfahrungen, die sich nicht auf Formeln bringen lassen. Offener und gelassener verhält sich Knoop aber auch hinsichtlich der Definition seines Œuvres, gibt es nun doch vermehrt Arbeiten, vor allem Fotografien, deren Werkstatus nicht eindeutig ist. Sie sind ihrerseits oft spontan entstanden oder haben Zufälliges oder Improvisiertes zum Gegenstand. So fotografierte Knoop ‚objets trouvés' an den Stränden Nordafrikas oder fing die Atmosphäre von Jazz-Festivals mit fotografischen Mitteln ein. [Abb. 12: jazz graphics, 1984] Nachdem er sich nach eigener Aussage zuerst nur für „die konstruktion wie die technischen möglichkeiten" von Fotoapparaten interessiert (und diese daher auch zu sammeln begonnen) hatte, faszinierte ihn also „später die erzeugung von fotos selbst". [14] Er zeigte sie jedoch nur vereinzelt bei Ausstellungen und hielt sie noch ferner vom Markt als andere Werkformen.

„Spielerische Leichtigkeit im Umgang mit den fundamentalen elementen der künstlerischen Gestaltung", ja „Leichtigkeit und heitere Gelassenheit" attestiert der Kunsthistoriker Hajo Düchting auch der jüngsten umfassenden Serie Knoops, die unter dem Obertitel „networks" seit 2005 entstanden ist. [15] Schon auf den ersten Blick erscheinen die

13 Piet Mondrian: „Natürliche und abstrakte Realität" (1919/20), in: Michel Seuphor: Piet Mondrian, Köln 1957, S. 301–351, hier S. 309.

14 Edgar Knoop: „fotoserien", auf: http://www.edgarknoop.at/index.php?option=com_content&view=article&id=67&Itemid=68.

15 Hajo Düchting: „tänze der farbe – zu den neuen arbeiten von edgar knoop", in: Wetzlinger-Grundnig, a.a.O. (Anm. 8), S. 110–112, hier S. 112.

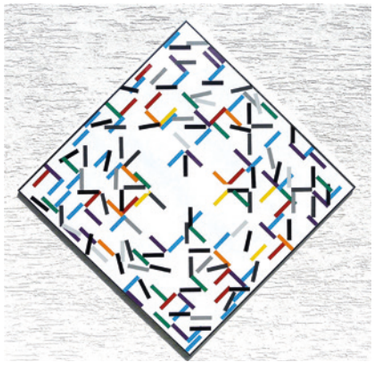


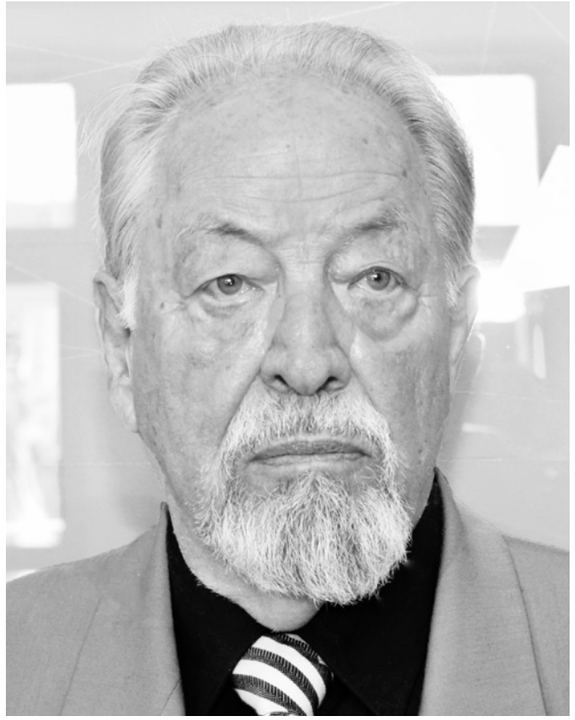
Abb. 13: Edgar Knoop, networks, 2006, PVC-Folie, Karton, Bleistiftzeichnung, 100 x 100 cm

Arbeiten dieser Serie wie freie Variationen auf streng-orthodoxe Vorbilder des Konstruktivismus; die Distanzierung von jemandem wie Mondrian ist hier noch sichtbarer als bei den „Horizonten“, aber dennoch bricht Knoop nicht einfach mit den Prinzipien abstrakter Kunst. [Abb. 13: networks, 2006] Vielmehr wirkt es so, als habe er mit „networks“ eine Summe seines Schaffens gezogen, ja eine große Revision vorgenommen. Vieles aus früheren Serien taucht wieder auf – die Technik der Collage, auf die Spitze gestellte Quadrate, Anordnungen gemäß der Fibonacci-Folgen, Kontraste zwischen stark raum-aktiven Farben und Farben geringer Farbhöhe –, aber zugleich sind die Elemente so subtil miteinander verbunden, dass es Geduld und analytische Hartnäckigkeit braucht, um Knoops Gestaltungsprinzipien zu erfassen.

Bei einigen der Bilder ließ er eine Vorzeichnung aus Bleistift stehen, was einerseits zum Verständnis der Kompositionen hilft, ihre Komplexität andererseits aber umso bewusster macht. Strahlenförmig verlaufende Linien, die sich in unterschiedlichen Winkeln schneiden und manchmal zusätzlich von Kreisbögen unterteilt werden, sorgen für ein dichtes Netz, das die Stellen für rechteckige Streifen vorgibt, die Knoop in Form von PVC-Folien unterschiedlicher Farbigkeit aufklebt. Die Farben der Streifen folgen dabei ebenso wie ihre Positionen Regeln, doch lässt Knoop sich genügend Spielraum. Er vermeidet Symmetrien, achtet aber auch darauf, dass die Dichte der Streifen variiert, wodurch die Bildfläche eine geradezu rhythmische Strukturierung erfährt. Statt sich allein auf die farbtheoretischen Grundlagen und konstruktivistischen Formgesetze der „networks“ zu konzentrieren, kann man diese Bilder also genauso wie Musikstücke rezipieren. So profitiert man unmittelbar von der Freiheit, die Edgar Knoop für sich erlangt hat – und erkennt vielleicht, dass es sich dabei um eine weitere Dimension künstlerischer Autonomie handelt. Diese meint nun nicht mehr nur Grundlagenforschung, sondern genauso das Sich-Lösen von Regeln, die man selbst gesetzt hat.

Auf nochmals ganz andere Weise hat Edgar Knoop seine Autonomie in einer Ausstellung im Jahr 2020 unter Beweis gestellt. Erstmals in seiner langen Laufbahn als Künstler trat er dabei als Kritiker des Kunstbetriebs in Erscheinung. Unter dem Titel „kitsch as art can – honi soit qui mal y pense“ präsentierte er eine Reihe von Ensembles und Installationen aus Konsumprodukten und Designstücken, von denen viele sowohl unter Kitschverdacht geraten können als auch als Angebote auf dem Kunstmarkt vorstellbar sind. [Abb. 14: „requiem zur unbestechlichkeit der kunst“, 2020] Etliche der von Knoop ausgewählten Objekte zeichnet dabei eine exponierte Farbigkeit aus, die tatsächlich schon längst keine Eigenheit erkenntnisorientierter Kunst mehr ist, sondern mit der zum Kauf verführt und zu guter Laune animiert werden soll. Könnte man die Installationen für sich genommen ihrerseits als postmoderne Grotesken oder auch als Satyrspiele eines Künstlers deuten, der im Alter auf nichts mehr Rücksicht zu nehmen braucht, so verrät eine Tafel vor einem der Ensembles Knoops mahnend-sentimentale Haltung: „REQUIEM ZUR UNBESTECHLICHKEIT DER KUNST. R.I.P.“ ist auf ihr zu lesen. Die gesamte Ausstellung, ja sein Spätwerk hat Edgar Knoop also dem Befund gewidmet, dass es mit der Autonomie der Kunst zu Ende gehen könnte. Er signalisiert, dass er kapiert hat, wie der heutige Kunstbetrieb funktioniert, aber indem er diesen so überspitzt vorführt, behauptet er sich selbst zugleich als durch und durch autonomer, als unbestechlicher Künstler.

Abb. 14: Edgar Knoop, „requiem zur unbestechlichkeit der kunst – honi soit qui mal y pense“, 2020, Galerie Sikoronja, Rosegg



Portrait Edgar Knoop, 2021, Fotograf: Reinhard Kager, Millstatt

Edgar Knoop: Biografische Daten

1936	geb. in Dortmund
1957 - 1960	Ludwig-Maxilian-Universität München, Philosophie und Kunstgeschichte
1960 - 1965	Akademie der Bildenden Künste München, Malerei, Grafik und Kunsterziehung
1965 - 1967	Assistentenz unter Jean J. Deyrolle, A.d.B.K. München
1967 - 1972	Lehrtätigkeit als Kunsterzieher und Lehrbeauftragter an der A.d.B.K. München
1972 - 2000	Hochschullehrer an der A.d.B.K. München, Professur für experimentelle und angewandte Farbtheorie
1997	Ehrenprofessur der Technischen Universität Tiflis/Georgien
1957 - 2002	Atelier und Wohnsitz in München
Seit 2002	lebt und arbeitet in Seeboden/Millstätter - See/Österreich

Künstlerische Aktivitäten, Gestaltungen im Öffentlichen Raum (Auswahl)

Gestaltung für das Klinikum München - Großhadern, 1981/82
Gestaltung der Klinik für Psychiatrie und Psychotherapie der Johannes - Gutenberg - Universität Mainz, 1986/87

Bühnenbild für „On the Chimborazo“ von Tankred Dorst, Elysium Theatre Company, New York, 1987

Gestaltung im Aussenbereich des Sportzentrums an der Hochstrasse, München, 1990/92 und 2018 (Neuaufstellung)

Gestaltung der Wirtschaftsfachschule Senden, 1994

„Mikado“, drei Stelengruppen im Aussenbereich der Universität Augsburg, 1996

Art-Consulting für das Großraumbüro Dr. Sennewald Medizintechnik GmbH. München, 2002

Aufstellung von 2 Lichtreflexionsstelen in Seeboden, 2008

Gestaltung des Kulturhauses der Gemeinde Seeboden, 2021

Lehrtätigkeit und Vorträge im Ausland (Auswahl)

Hunter College New York, 1972

Massachusetts Institute of Technology (MIT), Boston, 1974

Institut Technologique D’Art, D’Architecture et D’Urbanisme de Tunis/Tunesien, 1987

Academia de Bellas Artes, Medellin/Kolumbien, 1988

Faculty of Applied Arts, Helwan - University of Cairo/Ägypten, 1988, 1990

University of Damascus/Syrien, Dept. of Architecture, 1990

University of Alexandria/Ägypten, Dept. of Architecture and Technology, 1990, 1992

Sommerakademie Salzburg/Österreich, 1993

Technische Universität Tiflis, Dept.of Architecture, Tiflis/Georgien, 1997

Akademie der Bildenden Künste, Almaty/Kasachstan, 1997, 1999

Zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland

https://de.wikipedia.org/wiki/Edgar_Knoop

http://fr.wikipedia.org/wiki/Edgar_Knoop

http://www.edgarknoop.at

https://www.artsy.net/show/21er-haus-edgar-knoop-subway-813

https://wikiscuba.com/wiki/Edgar_Knoop

Der Autor

Wolfgang Ullrich lebt als Kulturwissenschaftler und freier Autor in Leipzig, forscht und publiziert zur Geschichte und Kritik des Kunstbegriffs, zu bildsoziologischen Themen sowie zu Konsumtheorie.
Mehr unter www.ideenfreiheit.de.

Das Künstlerarchiv der Stiftung Kunstfonds

Edgar Knoop übergab dem Archiv große Konvolute seines Oeuvres als Vorlass, unter anderem frühe Tafelbilder aus den 1960er und 1970er Jahren, kinetische Skulpturen der 1980er Jahre sowie ein großes Konvolut aus Collagen aus den 1990er und 2000er Jahren.

Das Künstlerarchiv der Stiftung Kunstfonds versteht sich als ein Ort „zwischen Atelier und Museum“: Zum einen ist das Archiv ein Depot, das Kunstwerke sammelt, ordnet, inventarisiert, sie erforscht und nicht zuletzt der Öffentlichkeit und Wissenschaft zugänglich macht. Zum anderen versteht es sich als eine agile Plattform, in der Visionen und Konzepte für ein Künstlerarchiv der Zukunft stetig neu diskutiert, entwickelt und ausprobiert werden. Im April 2010 wurde das 2.000 qm große Archivgebäude in Pulheim-Brauweiler bei Köln eröffnet, dank finanzieller Unterstützung des Landes Nordrhein-Westfalen und des Landschaftsverbandes Rheinland. Es bietet mehr als 50.000 Bildern, Skulpturen, Fotos, Skizzenbüchern und Entwürfen Platz.

Weitere Infos: kunstfonds.de

Wolfgang Ullrich

Edgar Knoop and the Idea of Autonomy

"In 1967, Edgar Knoop had his first major exhibition at the Kunstverein in Munich. I was born in the same city that same year, and the Hofgarten, where the Kunstverein is located, was one of my parents' favorite places to visit at the time. Thus, on one of his trips to the Kunstverein, Edgar Knoop might very well have passed by the baby carriage in which I was lying." Wolfgang Ullrich

Color Heights and Harmonies

Autonomous art is fundamental research. As simple as that may sound, it is not self-evident. And all the less so since the idea of autonomy has lost its radiance in the last two decades and is no longer able to shape the development of art nearly as strongly as it did throughout the classical modern period. When Edgar Knoop studied art and created his first works, however, there was still no question that, as an aspiring artist, one strove to identify a question or a problem as quickly as possible and then work through it in individual series, groups, or forms of works. What was important was that it was a new and original theme and that the results obtained from the artistic work could also be transferred to other areas. Whether the works themselves appealed to a broader public and were easily marketable did not play a role. To be guided by this would have meant taking into account criteria and interests that did not originate in art itself. This would have meant a loss of autonomy, with the consequence that the concentration on the self-chosen problem, indeed the quality and purity of the works, would have suffered.

One of the first major themes in Edgar Knoop's oeuvre is the term "Farbhöhe" (color height), which he himself coined. With this, he picked up on the phenomenon mentioned in numerous color-theoretical studies since Johann Wolfgang von Goethe and Arthur Schopenhauer, namely that colors are "spatially active," i.e., they come into their own differently depending on the color environment. [1] Thus, they can either—very actively—push themselves into the foreground, which is why they are described with adjectives such as "loud" and "prominent," or—more passively—remain in the background and are perceived as "restrained" and "quiet." Assuming that very bright and strongly saturated tones, most likely from the yellow range, are the most spatially active, Knoop also attests them the greatest "color height." For him, color height thus represents a quantity "that increases with increasing brightness and saturation." [2] He used color profiles made of plexiglass and acrylic paints to illustrate the effect of different color heights, for example, coloring the end points of rods of different lengths in such a way that their length corresponded to the respective color height. [fig 1: Edgar Knoop, Color Profile, 1976]

Knoop saw his research on color height as a prerequisite for, among other things, making a more well-founded "selection of signal colors in road traffic." With regard to color television, "one could achieve a better control of contrast problems with the help of color height values"; but above all for architecture, thanks to his fundamental research on color height, he saw additional possibilities for "good color-systematic environmental design" [3] and even "new approaches for a more color intensive design." He was later able to implement this in exemplary way in a number of projects in public spaces, such as the design of the "Visitors' and Patients' Boulevard" of the Munich-Großhadern Clinic in 1981/82 and the work Mikado '96 on the grounds of the University of Augsburg in 1996.

With his early color investigations, Knoop not only positioned himself and his artistic work in the proximity of scientific research, but also already indicated how much he was interested in "art and architecture" and other spatial design projects. Precisely because his artistic activity was strictly autonomous, it thus provided the basis for applied, commissioned work. Knoop's self-image as an artist thus placed him in a tradition to which quite a few representatives of the Bauhaus and

[1] Edgar Knoop, "Die Farbhöhe und ihre Bedeutung für die Materialisation des Farbraums," in: Die Farbe 18, 1969, pp. 252–262, hier p. 252.
[2] Ibid., p. 255 [translated].
[3] Ibid., p. 262 [translated].

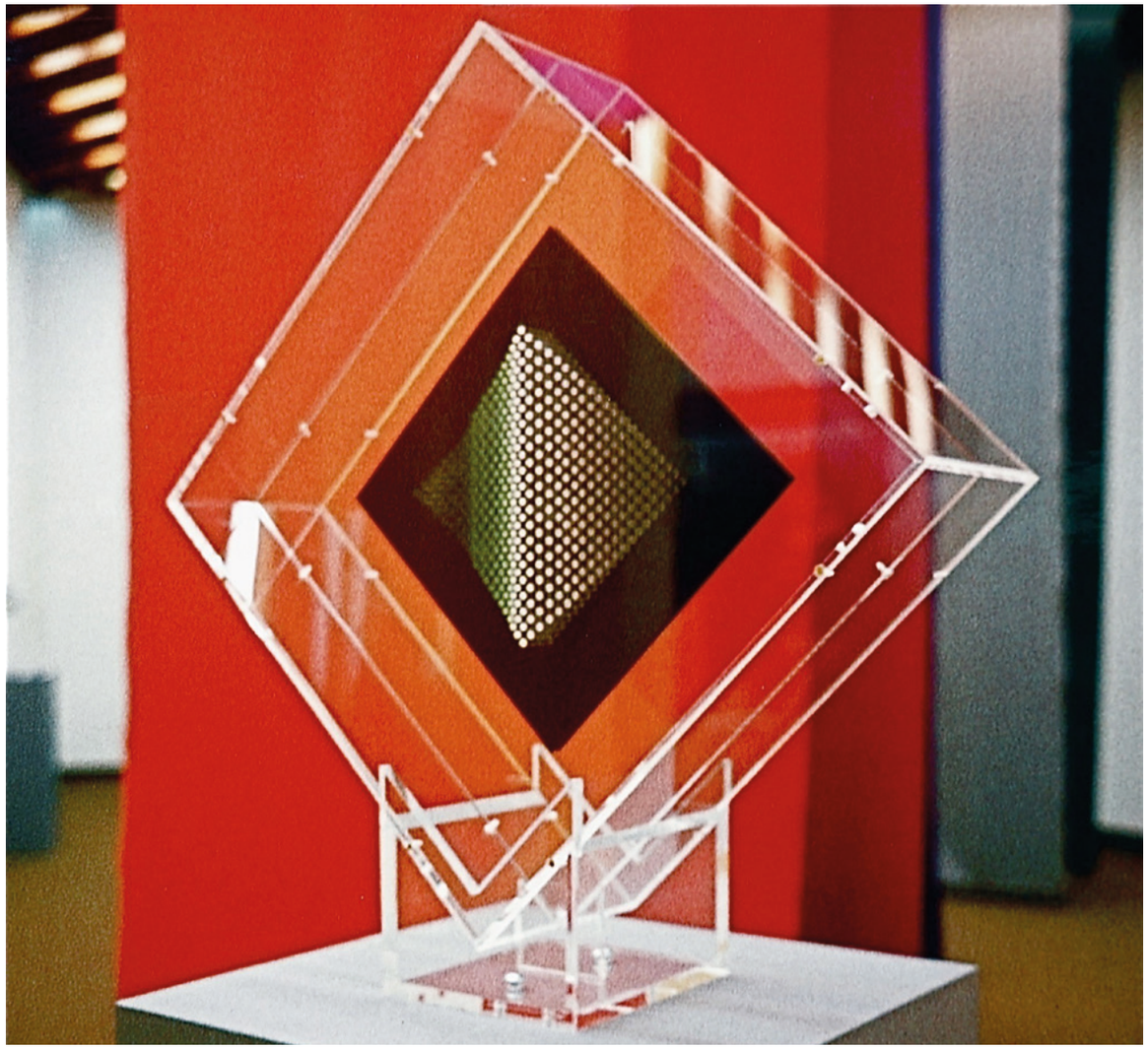


Fig. 1: Edgar Knoop, Color Profile, 1976, two-sided, acryl paints on plexiglass, 34 × 34 × 13 cm

avant-garde movements such as De Stijl already belonged and which was continued in the 1960s, for example, by Max Bill and other members of the Ulm School of Design (HfG), but also by Victor Vasarely and other artists represented by Galerie Denise René in Paris. Knoop thus had role models, including his academy professor Jean-Jacques Deyrolle as well as the Danish sculptor Robert Jacobsen, who was represented by Denise René and held a professorship at the Academy of Fine Arts Munich. Knoop studied there between 1960 and 1965; and in 1972, he returned to the academy for a professorship in experimental and applied color theory, which was specially tailored to him and which he held until 2000.

Another important place and starting point for developments in the art of the 1960s were the exhibitions held first in Zagreb — from 1961 onwards — and then in other European cities, under the soon to be programmatic title Nove Tendencije or Nouvelle Tendance, which brought together international artistic positions with an affinity for

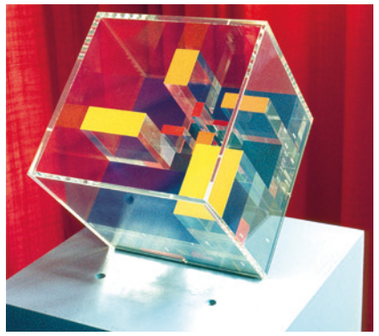


Fig. 2: Edgar Knoop, Color Space Object, 1968, acrylic paints on plexiglass, 21 × 21 x 21 cm

science and technology on the themes of light, space, and movement. Although Knoop was still too young to participate in these exhibitions, they offered the art student orientation and legitimation for his own experimental work. Their success also strengthened a belief in progress, already present in many artists at the time, that made an ultimate fusion of art, science, and technology appear likely. With this, however, the idea of the autonomy of art also took on a specific character, since the artist was no longer seen as a genius who, isolated from everything else, did mysterious, unfathomable things, but rather as an engineer or, more generally, as someone who carefully and uncompromisingly pursued a self-developed program that could be linked to and benefit from the programs of other artists, but which could also be professionally implemented in collaboration with other specialists. In the circle of these "New Tendencies," one thus strove for "the demystification and transparency of art," as the art historian Margit Rosen summarized these changes of the 1960s. [4]

In a review of the Nove Tendencije movement written in 2007, the computer artist and science fiction author Herbert W. Franke, who was involved in the exhibitions at the time, praises Edgar Knoop as an artist who worked "along the same lines." [5] And how ambitiously Knoop worked on connections between art, science, and technology, especially in the first phase of his artistic activity, is also clear from the fact that he never dealt with just one single question in his works, but rather related several fields of research to each other in his search for new insights. For example, in the same color space objects with which he experimented with color heights, he also dealt with the Fibonacci sequence. [fig 2: Color Space Object, 1968] He thus painted a small area with a color of low color height, and for areas larger by a factor of 2, 3, 5, or one of the following Fibonacci numbers, selected colors with correspondingly more color height. More spatially active colors thus occupy more area, which further increases their obtrusive effect compared to quieter colors and leads to correspondingly more dynamics. However, the fact that this does not take on a disharmonic or even aggressive character is prevented by the arrangement of the areas according to the Fibonacci sequence. Thus, in each case, two successive Fibonacci numbers stand in a relationship to each other that approximates ever more precisely the golden ratio, the proportions of which have been considered particularly beautiful and harmonious since antiquity.

The fact that Knoop is driven by a desire for harmony just as much as by an interest in knowledge not only makes his works appear to be a continuation of a long history of art and architecture, but also reveals an artistic attitude that was anything but self-evident in the 1960s and ' 70s. For many artists at the time (beyond the "New Tendencies") were politically engaged; they explicitly saw art as a site of protest and provocation. With their works, action artists, representatives of Fluxus and Nouveau Réalisme, and many painters rebelled against any rules, and for them, in contrast to Knoop, autonomy meant breaking with everything that could be perceived as beautiful or harmonious.

Although Knoop also hinted at considering it problematic if the "play of harmonies should represent the goal and the actual artistic meaning of painting in general," he turned primarily against subjectivist approaches, in which any superficial need for harmony is given expression without a firm foundation. For him, in contrast, it is about "the search for a binding

[4] Margit Rosen, "The Art of Programming. The New Tendencies and the Arrival of the Computer as a Means of Artistic Research," in: A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art: New Tendencies and Bit International, 1961–1973, ed. idem, exh. cat. ZKM | Karlsruhe, 2011, pp. 27–42, here p. 31.

[5] Herbert W. Franke, "Das Wunder von Zagreb," in: Telepolis, May 28, 2007, URL: https://www.heise.de/tp/features/Das-Wunder-von-Zagreb-3413574.html [last accessed on February 13, 2022].

Fig. 3: Edgar Knoop, panel paintings, 1966, acrylic on canvas, 144 × 144 cm

system of order for colors"; indeed, he is convinced that true harmony exists only where an order, a universally valid system, is recognized as such and then followed with artistic means. [6] With numerous works created in the 1960s and '70s, he investigated such systematics—for example, possible variations of compensation between colors, which, juxtaposed in a certain way, can balance each other out in their effect and thus provide for a harmonious overall image. [fig. 3: panel paintings, 1966] Here as well, Knoop usually did not content himself with using colors in a compensatory manner but rather increased the harmonious effect by orienting the proportions of the individual color areas to proportions of the golden ratio. [7] The fact that he often chose square picture formats also contributed to the balance, which he finally made a theme of its own by rotating the squares so that they stood on their tips, as if they were precisely balanced and would tip to one side at the slightest imbalance.

A photograph from 1978 depicting Edgar Knoop in his studio at the Academy of Fine Arts Munich brings out his artistic interests particularly succinctly. [fig. 4: studio shot, 1978] The artist places a plexiglass cuboid, again square and standing on its tip, on a pedestal. With a concentrated gaze, he tries to find the right angle. The cuboid faces the viewer, who can see in it a field surrounded by a black frame with a rainbow-like color gradient—from blue and green to yellow and orange to red and violet. Knoop himself, however, looks sideways at the object, which only from this position allows us to see that the colors are mounted on rods of the length corresponding to their respective color heights. The artist is surrounded by studies dealing with color gradients and their translation into spatial structures—into "color profiles"—as well as by display cases containing other works. The studio is thus both a research facility and an exhibition space, in which works are not only created, but also fundamentally developed and presented in their completed state. The fact that there is no separation between producing and presenting is impressive proof of Knoop's quest for knowledge. He wants to explore as much as possible himself, but at the same time—especially as a university lecturer—he strives to communicate to others and make them aware of what he has discovered on his own. For him, art is nothing less than perpetual enlightenment.

[6] Edgar Knoop, "Kompensative Farben unter dem Aspekt harmonischer Farbqualitäten," in: Die Farbe 18, 1969, pp. 240–251, here p. 247 [translated].

[7] See: ibid., p. 251.

Fig. 4: Studio of Edgar Knoop at the Academy of Fine Arts Munich, 1978

Fig. 5: Edgar Knoop, Objekte – Projekte, retrospective at the Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt, 2014

Color and Light

Fig. 6: Edgar Knoop, let there be neon, fluorescent object, 1979, plexiglass, 34 × 34 x 55 cm

The aspiration of mediation and enlightenment also suggests not limiting oneself to only a few forms of works, materials, and media, but rather to always looking for other formats, even more alternatives in the realization of experiments and concepts. In doing so, it is possible to react in a tailor-made way to different places, occasions, and recipients. Edgar Knoop pursued such a “media mix” strategy from the 1970s onwards, but unlike many other artists and brands who used this strategy, he did not associate it with commercial motives. Instead of being able to sell his own products better to customers from as many different milieus as possible, he was more interested in finding even more vivid ways of presenting his own research and at the same time placing it in a larger art historical context.

Knoop was not even averse to making new use of ostensibly antiquated forms of work such as the tapestry. In the early 1980s, for example, he developed a series of large-format tapestries with which he once again brought his concept of color heights to bear: Their pile height is dependent upon the respective color, so that the fibers of more spatially active colors such yellow are longer than those of quieter colors such as blue. [fig. 5: Tapestries from the series Hommage à Isaac Newton] Whereas tapestries long enjoyed great popularity, especially within courtly art, as they were suitable for representative and idealizing purposes, but at the same time were more robust and mobile than, for example, pain-tings, Knoop pursued an Hommage à Isaac Newton with them, thus already paying tribute to one of the greatest physicists in the history of science in the title of the series. Knoop’s choice of the tapestry as a medium can be interpreted as an expression of his desire to transport himself back to Newton’s time and to honor him with a form of work that he himself must have been familiar with. Above all, however, in Knoop’s tapestries, research and experimentation take on an almost sublime dimension: Where otherwise a noble family or heroic victories were celebrated, color, light, and space are now grandly staged as the most venerable objects of art and science.

In other respects, however, tapestries are very modern and contemporary. The threads can be understood as pixels, and the tapestries can be seen as precursors of today’s television and computer screens, on which images are also composed of many individual dots of color. However, the fact that these only obtain their color effect through light distinguishes them fundamentally from carpets or paintings, which owe their colorfulness to the use of pigments and other dyes, indeed to various techniques of coloring. Edgar Knoop’s “media mix” strategy would not be truly comprehensive, however, if he had not equally incorporated these so heterogeneous types of colorfulness into his work. He has by no means limited himself to forms of work in which color consists of pigments and is thus material but has also worked with light-dependent color phenomena. In the late 1970s, for example, Knoop created fluorescent objects; and even a decade earlier, he had already conducted his first experiments with laser beams: In 1969, for a project in connection with the 1972 Summer Olympics in Munich, he designed “light-space-graphics,” a network of laser beams that incorporated the Olympic Tower and two neighboring gasometers. [fig. 6: fluorescent object from the series let there be neon, 1979]

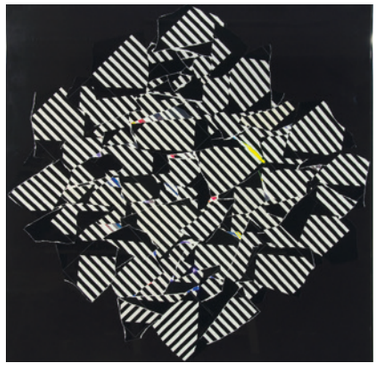


Fig. 7: Edgar Knoop, light-kinetic collage, 1994, cardboard on diffraction foil, 100 x 100 cm

Fig. 8: Edgar Knoop, light-kinetic steles, subway 813, Belvedere, 21er Haus, Vienna, 2016

In this respect, however, the by far most important role is played by light-kinetic works in Knoop's oeuvre. Instead of electrically produced light, however, they are based on plastic foils (so-called diffraction or holographic foils), with which natural light leads to color effects. Here, "pigmentary colorfulness is replaced by spectral light reflection," as he himself put it. [8] And objects in which such foils are used can be described as kinetic because their color effect is never static, but rather depends on the viewing situation, as is the case with some varieties of op art. These objects are therefore also connected—as Knoop himself stated—with an "invitation to the viewer to interact"; "by changing one's point of view or the light source," one can "experience different colors on the object." [9]

In the 1990s, Knoop created numerous light-kinetic collages in which cardboard or even Tipp-Ex correction fluid was applied to diffraction foil so that it remained only partially accessible to light, often only in millimeter-thin strips. [fig. 7: light-kinetic collage, 1994] The colors, which seem to emerge differently from within the pictorial objects depending on the angle of view, thus appear all the more luminous. For light-kinetic reliefs, Knoop combined the foil with plexiglass, and in the case of light-kinetic steles, some of which are room-high, the foil is integrated into bodies made of plastic or metal, such as aluminum. [fig. 8: light-kinetic steles]

The poet and theorist Eugen Gomringer praises these steles as "device[s] of color-theoretical research and at the same time [...] technical-aesthetic product[s]." He sees in them, as well as in Knoop's light-kinetic collages, nothing less than "a new, more refined op art [...] that makes all the earlier forms of the sixties appear ungainly." [10]

When the steles stand freely in the space, they offer the greatest possible variety of appearances, and those who walk around them, looking at them from various heights and with differently inclined heads, experience a particularly intense and moving play of light and color. Since the form of the stele is simple and unpretentious, this type of work exemplifies what the art historian and museum director Dieter Ronte pointed out in 1996 as a principle of Edgar Knoop's oeuvre as a whole: "He seeks to optimize perception by minimizing his aesthetic means to stimulus-triggering effects." [11]

Light-kinetic steles are also particularly suitable for public spaces, where they are exposed to different types of light—in sun or rain, at different times of the day and year. In 2008, Edgar Knoop, who had already repeatedly won "art and architecture" competitions as well as those for art in public spaces, was given the opportunity to have two steles made of stainless steel and aluminum erected on a roundabout island in Seeboden on Lake Millstatt in Carinthia, which has also been his residence since 2002. [fig. 9: Twins, 2008] However, not only are diffraction foils incorporated into them, but Knoop has also furnished them with LED lights that provide strong and varied lighting effects at night and make both the foils and the metal glow. Natural and electric light are thus combined here in their effects and complement each other in their possibilities.

[8] Edgar Knoop, "lichtkinetische arbeiten 1991–1995 (auswahl)," in: Edgar Knoop. 1964–2014, ed. Christine Wetzlinger-Grundnig, exh. cat. Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt, 2014, p. 69 [translated].

[9] Ibid. [translated].

[10] Eugen Gomringer, "das werk von edgar knoop – ein ästhetisches programm für licht, farbe und bewegung," in: exh. cat. Museum Moderner Kunst Kärnten (see note 9), pp. 70–74, here p. 73 [translated].

[11] Dieter Ronte, "einleitung," in: edgar knoop. objekte – projekte, exh. cat. Konrad Adenauer Foundation, St. Augustin, 1996, pp. 9f., here p. 9 [translated].

Fig. 9: Edgar Knoop, Twins, 2008, light reflection steles, aluminum, steel, lacquer paints, diffraction foil, Seeboden, Lake Millstatt

New Beginnings and Revisions

Artistic autonomy would be understood too one-sidedly if one reduced it to the fact that an artist necessarily needs his own signature style, which gives all his or her works a distinguishing feature or USP in the sense of marketing. Understood as fundamental research, however, autonomy means that one can always ask oneself new research questions, even start at a zero point several times. An individual signature style, on the other hand, is an important criterion, especially for chances on the art market. It then quickly becomes a "corporate identity"—a trademark—and is therefore not autonomous at all in the strict sense, but rather guided by economic goals. Many artists, especially in the generation of Edgar Knoop, have retained a once successfully established work form primarily for reasons of recognizability—and not because they wanted to grasp a field of research even better or systematize it even more strongly with each additional variation. For them, working in series becomes a manufactory-like mode of production, whereas for artists who represent a more ambitious concept of autonomy, it is and remains knowledge-driven. For example, Claude Monet painted Rouen Cathedral so often not out of market calculation, but rather because he was preoccupied with how many different color effects the same building could have under changing light conditions. In contrast, it would be difficult to identify a research question for Gerhard Richter's abstract color compositions created with the help of squeegees that could justify the large number of paintings of this type. Here, the artist is rather responding to a great demand with a correspondingly large supply.

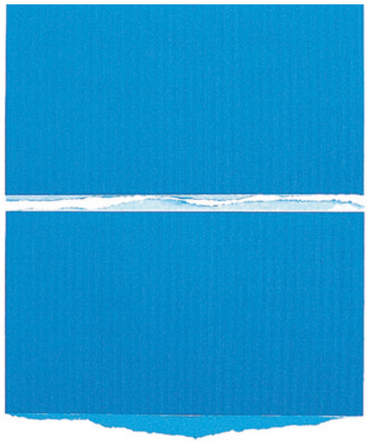


Fig. 10: Edgar Knoop, horizons, 2005, collage, cardboard on paper, 100 × 100 cm

The fact that Edgar Knoop has always worked in series is due solely to his respective research interests, and the fact that there are a number of very different work forms in the course of his artistic career testifies to his curiosity. After he has comprehensively worked on a thematic field, optimized the clarity of a concept, completely played through the various possibilities of an experimental arrangement, it is time for a new beginning. For all the consistency with which he pursued his artistic concerns in each case, Knoop's oeuvre is thus quite heterogeneous. Anyone who has dealt with his "color profiles" or other works on the theme of "color height" will be surprised, for example, by the group of works titled Horizons, which were created from 1995 onwards. Although, here as well, there are narrow stripes between glued-on cardboard panels from which intense colors shine out and, moreover, these stripes are often laid out in the golden ratio in relation to the overall composition, these similarities to earlier groups of works are secondary to the differences. [fig. 10: horizons, 2005]

The title of this group of works already refers to the real world, and Knoop's own explanations betray an almost mimetic interest, since he speaks of an "examination of landscapes as they were experienced in constant change during stays on the occasion of exhibitions and lecture and seminar trips in the most diverse countries of North and South America as well as Central Asia, the Near East, and the Maghreb." [12]

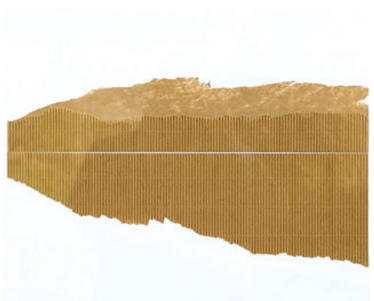


Fig. 11: Edgar Knoop, horizons, 2003, cardboard on paper, 70 × 70 cm

Indeed, some of the sheets from the Horizons series are reminiscent of desert landscapes; in others, however, Knoop seems to be concerned with the sky above the horizon line or with the interplay of sea and sky. Figurative associations are therefore not difficult, except in cases where the cardboard used is printed with garish neon colors that cannot be found anywhere in nature. But more striking than the colors are the tears at the edges of the cardboard from which the pictures are collaged. [fig. 11: horizons, 2003] Instead of cutting the cardboard or preparing the tears in order to get the straightest possible surfaces, Knoop apparently left the lines of the edges to chance. Not only are they often uneven, in abrupt zigzags, but in the case of multi-layered cardboard, they are also inconsistent. Unlike a situation, in which the entire cardboard was torn through at once, the result is surfaces with individually exposed layers. Since these areas are not only of different widths, but also of various thicknesses, relief-like pictorial spaces are created, which further intensifies the impression of a landscape.

With such naturalistic elements, Knoop sets himself apart from the tradition of Constructivist art, even criticizing it as too ideologically reductionist through his alternative work practice. In this way, however, he proves himself to be autonomous in another respect: independent of schools and great authorities. His Horizons can be understood in particular as a counter-position to Piet Mondrian's conception of art, which influenced numerous subsequent generations of artists. Mondrian had advocated transcending the perceptible world completely, since it, with all its details and contingent forms, prevented the existence of a universal order. This only comes into its own through the reduction of individual elements and their relationships to right angles and primary colors. Everything that cannot be subordinated to these principles and thus disturbs the peace and harmony must therefore be eliminated: "If, for example, a tree were to project above the horizon, our gaze would immediately and involuntarily draw a line from this tree to the moon.

[12] Edgar Knoop, "collagen zum thema 'horizonte' (horizons/mirages) seit 1995," in: Wetzlinger-Grundnig 2014 (see note 8), p. 89 [translated].

Fig. 12: Edgar Knoop, jazzgraphics, 1984, Heidelberger Kunstverein

This oblique position would oppose, in contradiction to the equilibrium, the horizontal and vertical position of the landscape, and the great calm would be broken." [13] This is how Mondrian formulated it in 1919/20 in one of his fundamental texts—a radical renunciation of any deviation and even more so of any contingency. With his own group of works, Knoop initially takes up Mondrian's plea for clear horizons but then gives space precisely to the incalculable—spontaneous and random elements. He refuses the fantasies of purity of his predecessor and thus arrives at more complex pictorial designs in which the idealized and the incidental complement each other.

In general, as Knoop grows older, his works become more open to experiences of the world that cannot be reduced to formulas. Knoop is also more open and relaxed with regard to the definition of his oeuvre, as there are now more works, especially photographs, whose status as works is not clear. They are often created spontaneously or have random or improvised things as their subject matter. Knoop photographed "objets trouvés" on the beaches of North Africa and captured the atmosphere of jazz festivals with photographic means. [fig. 12: jazzgraphics, 1984] According to his own statement, although he was initially only interested in "the construction and the technical possibilities" of cameras (and therefore also began to collect them), he was later fascinated by "the generation of photos." [14] However, he showed them only sporadically at exhibitions and kept them even further away from the market than other forms of work.

The art historian Hajo Düchting also attests to a "playful ease in dealing with the fundamental elements of artistic design," indeed a "lightness and cheerful serenity" in Knoop's most recent, comprehensive series, which has been created under the collective title networks since 2005. [15]

[13] Piet Mondrian, "Natürliche und abstrakte Realität" [1919/20], in: Michel Seuphor, Piet Mondrian (Cologne 1957), pp. 301–351, here p. 309 [translated].

[14] Edgar Knoop, "fotoserien," in: http://www.edgarknoop.at/index.php?option=com_content&view=article&id=67&Itemid=68 [translated; last accessed on February 14, 2022].

[15] Hajo Düchting, "tänze der farbe – zu den neuen arbeiten von edgar knoop," in: Wetzlinger-Grundnig 2014 (see note 8), pp. 110–112, here p. 112 [translated].

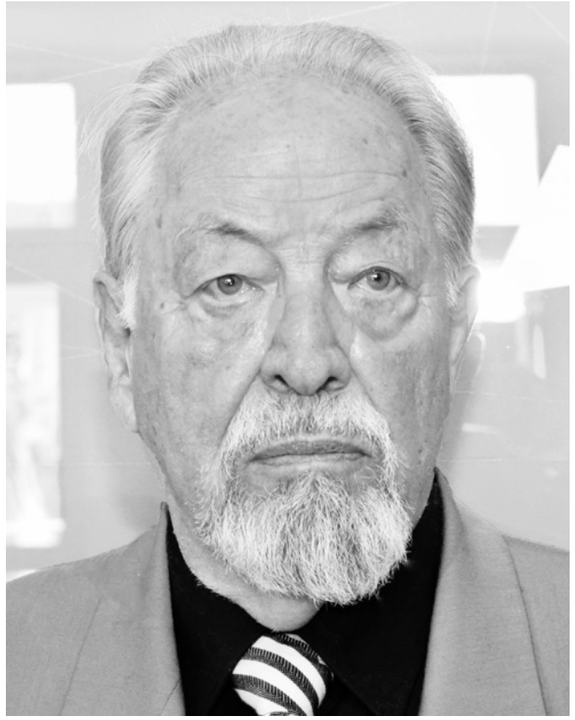
Fig. 13: Edgar Knoop, networks, 2006, PVC foil on canvas, Ø 30cm

At first glance, the works in this series seem like free variations on strictly orthodox models of Constructivism. The distancing from someone like Mondrian is even more visible here than in the Horizons. Nevertheless, Knoop does not simply break with the principles of abstract art. [fig. 13: networks, 2006] Rather, it seems as if, with networks, he has drawn a sum of his oeuvre, indeed made a major revision. Much from earlier series reappears—the technique of collage, squares standing on their tips, arrangements according to Fibonacci sequences, contrasts between strongly spatially active colors and hues of low color height—at the same time, however, the elements are so subtly interconnected that it takes patience and analytical persistency to grasp Knoop's design principles.

In some of the paintings, he left a preliminary pencil drawing, which on the one hand helps to understand the compositions, but on the other hand makes their complexity all the more conscious. Radiating lines that intersect at different angles and are at times additionally subdivided by circular arcs provide a dense network that dictates the locations for rectangular stripes that Knoop affixes in the form of PVC foils of varying colors. The colors of the stripes follow rules, as do their positions, but Knoop nevertheless allows himself enough leeway. He avoids symmetries, but also makes sure that the density of the stripes varies, giving the picture surface an almost rhythmic structure. Instead of concentrating solely on the color-theoretical principles and Constructivist formal laws of the networks, one can thus understand these pictures like pieces of music. In this way, the viewer profits directly from the freedom that Edgar Knoop has gained for himself—and perhaps recognizes that this is another dimension of artistic autonomy. This now no longer means only fundamental research, but also the breaking of rules that one has set oneself.

Edgar Knoop demonstrated his autonomy in a completely different way in an exhibition in 2020. For the first time in his long career as an artist, he appeared as a critic of the art business. Under the title "kitsch as art can – honi soit qui mal y pense," he presented a series of ensembles and installations made of consumer products and design pieces, many of which can be suspected of being kitsch as well as being conceivable as offerings on the art market. [fig. 14: Requiem zur Unbestechlichkeit der Kunst, 2020] Several of the objects selected by Knoop are characterized by a pronounced colorfulness that has in fact long ceased to be a characteristic of knowledge-oriented art but is intended to seduce people into buying and to incite a sense of cheerfulness. Whereas the installations themselves could be interpreted as postmodern grotesques or as satyr plays by an artist who, in his old age, no longer needs to show consideration for anything, a plaque in front of one of the ensembles reveals Knoop's admonishingly sentimental attitude: "REQUIEM FOR THE INCORRUPTIBILITY OF ART. R.I.P." can be read on it. Edgar Knoop thus dedicated the entire exhibition, indeed his late work, to the insight that the autonomy of art could be coming to an end. He signals that he has understood how the contemporary art industry functions, but by presenting it in such an exaggerated way, he simultaneously asserts himself as a thoroughly autonomous, incorruptible artist.

Fig. 14: Edgar Knoop, requiem zur unbestechlichkeit der kunst – honi soit qui mal y pense (Requiem for the Incorruptibility of Art), 2020, Galerie Sikoronja, Rosegg



Edgar Knoop, 2021, photo: Reinhard Kager, Millstatt

Edgar Knoop: Biographical Data

1936	born in Dortmund
1957 - 1960	Ludwig Maximilian University of Munich, Philosophy and Art History
1960 - 1965	Academy of Fine Arts Munich, Painting, Printmaking, Art Education
1965 - 1967	Assistant to Jean J. Deyrolle, Academy of Fine Arts Munich
1967 - 1972	Art Educator and Associate Professor, Academy of Fine Arts Munich
1972 - 2000	Professor for Experimental and Applied Color Theory, Academy of Fine Arts Munich
1997	Honorary Professor, Georgian Technical University, Tbilisi, Georgia
1957 - 2002	Studio and residence in Munich
Seit 2002	lives and works in Seeboden on Lake Millstatt, Austria

Artistic activities, works in public space (selection)

Design for the Munich-Großhadern Clinic, 1981/82

Design for the Clinic for Psychiatry and Psychotherapy, University Medical Center Mainz, 1986/87

Stage design for On the Chimborazo by Tankred Dorst, Elysium Theatre Company, New York, 1987

Design for the grounds of the Sports Center on Hochstrasse, Munich, 1990/92 and 2018 (re-installation)

Design for the Senden Business School, 1994

Mikado, three groups of steles on the grounds of the University of Augsburg, 1996

Art Consulting for the open-plan office of Dr. Sennewald Medizintechnik GmbH, Munich, 2002

Installation of two light-reflection steles in Seeboden, 2008

Design for the Seeboden Kulturhaus, 2021

Teaching activity and lectures abroad (selection)

Hunter College New York, USA, 1972

Massachusetts Institute of Technology (MIT), Boston, USA, 1974

Institut Technologique d'Art, d'Architecture et d'Urbanisme de Tunis, Tunisia, 1987

Academia de Bellas Artes, Medellin, Colombia, 1988

Faculty of Applied Arts, Helwan University, Cairo, Egypt, 1988, 1990

Department of Architecture, University of Damascus, Syria, 1990

Department of Architecture and Technology, University of Alexandria, Egypt, 1990, 1992

Summer Academy, Salzburg, Austria, 1993

Department of Architecture, Georgian Technical University, Tbilisi, Georgia, 1997

Kazakh National Academy of Arts, Almaty, Kazakhstan, 1997, 1999

Numerous exhibitions in Germany and abroad

https://de.wikipedia.org/wiki/Edgar_Knoop

http://fr.wikipedia.org/wiki/Edgar_Knoop

http://www.edgarknoop.at

https://www.artsy.net/show/21er-haus-edgar-knoop-subway-813

https://wikiscuba.com/wiki/Edgar_Knoop

The Author

Wolfgang Ullrich lives as a cultural scholar and freelance author in Leipzig. He researches and publishes on the topics of history and criticism of the term “art,” sociological topics revolving around imagery, and theory of consumption.
For further information, please visit: www.ideenfreiheit.de.

The Artists Archive, Stiftung Kunstfonds

Edgar Knoop handed over to the archive large groups of works from his oeuvre as a promised bequest, including early color panels from the 1960s and 1970s, kinetic sculptures from the 1980s, and a large group of collages from the 1990s and 2000s.

The Artists Archive of the Stiftung Kunstfonds sees itself as a place “between studio and museum”: On the one hand, the archive is a depot that collects, orders, inventories, and researches works of art and makes these accessible to the public and academia. On the other hand, it sees itself as an agile platform, where visions and concepts for an artist archive of the future are constantly being discussed, developed, and tested. In April 2010, the 2,000-square-meter archive building in Pulheim-Brauweiler near Cologne was opened, thanks to financial support from the state of North Rhine-Westphalia and the Rhineland Regional Council. It offers space for more than 50,000 paintings, sculptures, photos, sketchbooks, and drafts.

For further information, please visit: kunstfonds.de

Impressum I Imprint

Publikation der Stiftung Kunstfonds I A publication of the Stiftung Kunstfonds

Text I text: Prof. Wolfgang Ullrich

Titel I cover design: Edgar Knoop

Gestaltung I Graphic design: cdlx, Berlin

Übersetzung I translation: Gérard Goodrow

© Stiftung Kunstfonds

© Abbildungen: So nicht anders vermerkt, © Edgar Knoop
© Illustrations: unless otherwise noted © Edgar Knoop

April 2022

Alle Rechte vorbehalten. I All rights reserved

kunstfonds.de

Die Stiftung Kunstfonds wird gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien und der Stiftung Kulturwerk der VG Bild-Kunst. I The Stiftung Kunstfonds is funded by the Federal Government Commissioner for Culture and the Media and the Stiftung Kulturwerk of VG Bild-Kunst.

STIFTUNG**KUNSTFONDS**

Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

Bild Kunst