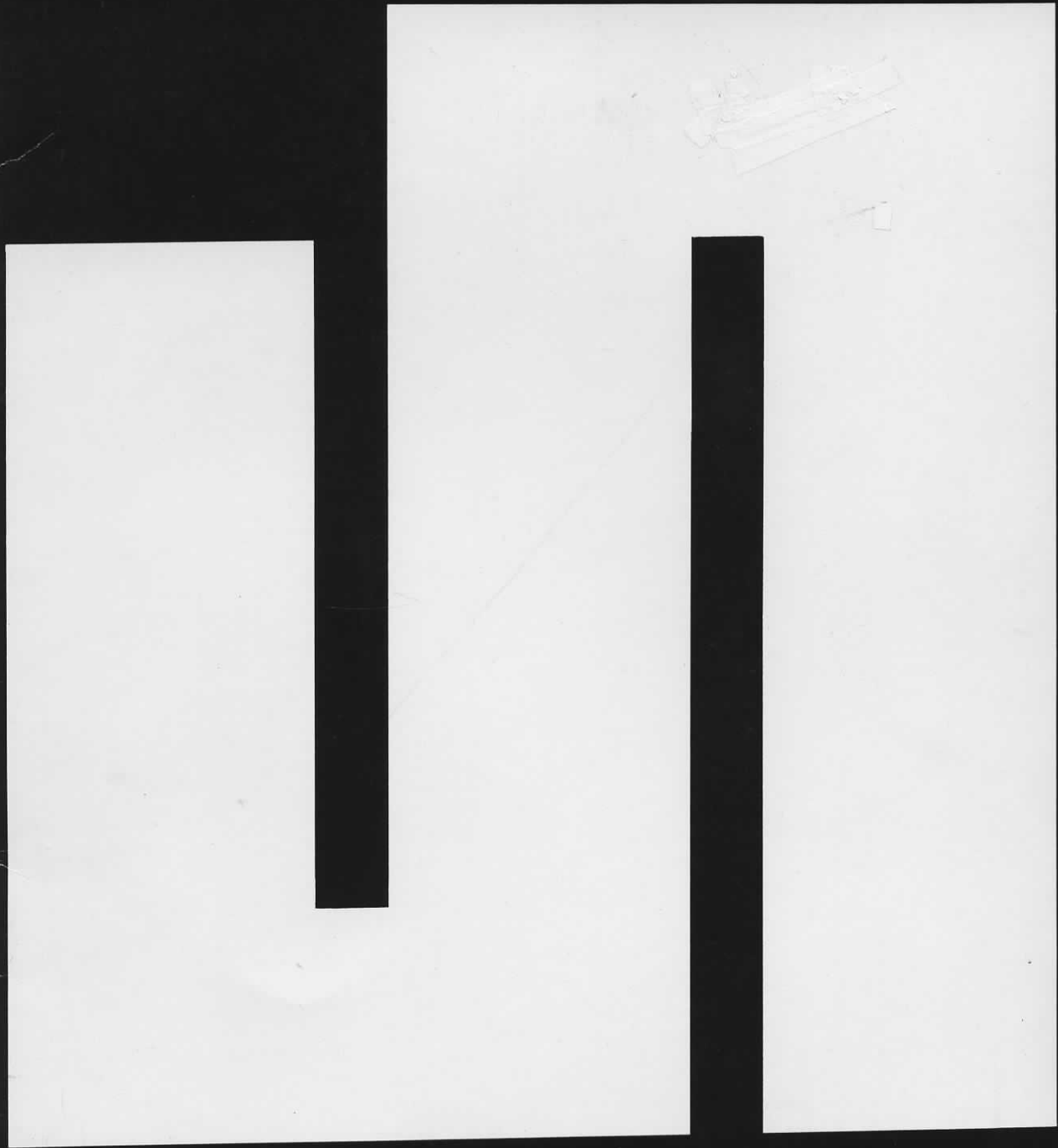


FLUGASCHNE



JULIJE KNIFER

# JULIJE KNIFER

Mäander 1960 – 1990



Julije Knifer im Atelier Kemmler Tübingen, Dez. 88 © Ž. Radaković

*Zusammengestellt von Žarko Radaković*

## Žarko Radaković Die Geschichte von Kasimir Malewitsch

(Tübinger Versuch über Julije Knifer)

Lieber Julije,

in der Zwischenzeit müßte Deine Ausstellung voll im Gang sein. Die Vernissage muß in feierlicher, angenehmer und lebendiger Atmosphäre verlaufen sein. Vielleicht war nicht viel Publikum da. Aber diejenigen, die gekommen sind, waren die „Auserwählten“. Der Bürgermeister, Museumsdirektoren, Künstler, Galeristen, Manager, Freunde. Wie jede Vernissage heute mußte auch diese den Geist von „Heiligkeit“ und „neuer Spiritualität“ atmen. Die Leute haben sich zart und weich durch die Ausstellungsräume bewegt. Sie sind aufeinander zugegangen, haben sich mit den Händen oder nur mit Worten berührt. Die Gläser wurden sanft und schräg in der Hand gehalten, die Flüssigkeit darin schäumte leicht. Manche hielten ihr Gewicht auf einem Bein und verlagerten dann das Gleichgewicht auf das andere Bein. Die Arme waren in den Ellenbogen angewinkelt. Die Brille auf der Nasenspitze. Worte, leise. Blicke, parallel den Worten. Kleine Grüppchen, wie Vogelschwärme, unstill, angeregt. Stimmen verflochten sich in wichtige oder dekorative Gespräche. Alle Sinne waren gleichzeitig aktiviert, vereint durch einen Über-Sinn. Zeit für Synästhesie und Cocktails. Milder Herbst. Altweibersommer. Gedankenstille. Klare Artikulation. Man rückt zum Mittelpunkt. Labiles Gleichgewicht. Ein perfekter Augenblick. Alles ist so „fein“.

Einmal ging ich eilig durch einen langen Gang. Rechts öffnete sich plötzlich eine Tür, und zwei Krankenpfleger fuhren ein Bett, auf dem ein menschlicher Körper lag, an mir vorbei. Es war eine Frau, ich erkannte es an den Augen. Sie blickte, als ob jemand sie zart zwischen Stirn und Nase geküßt habe. Sie hatte den Kopf kahlgeschoren, auf die Seite gelegt, ich möchte sagen, verkrampft. Ihr Körper war mit einem weißen Tuch bedeckt; offensichtlich wurde sie zur Operation gebracht. Genauso offensichtlich war sie ängstlich. Und beruhigt. Und diese Bewegung, vielleicht in den Tod, war feierlich und still. Nur die Krankenpfleger redeten laut. (Als ob sie Witze erzählten.) Ich ging schnell vorbei, senkte den Kopf, tat so, als hätte ich die Szene nicht gesehen. Und dieser Tag barg in sich die Nacht, in die diese Frau zu früh fortging. Auf dem weißen Hintergrund des Tuchs sah ich, daß ihre Augen schwarz und quadratisch waren. Sie fokussierten sich durch schwarze Streifen in schwarze „Mäander“, die weiter vom Bett hinunterliefen, sich in Richtung des Ausgangs bewegten und im Rhythmus eines Slalomläufers sich fortsetzten zum Marktplatz (Du weißt, wo er liegt), wo sich die Leute, inmitten des allgemeinen Gewimmels und der riesigen Unterschiede, zu einer Masse versammelten, die Wärme, Optimismus und Leben ausstrahlte.

Es ist der achte März, mein lieber Julije, der Frauentag. Vor mir ein Bleistiftspitzer, eine leere Kaffeetasse, ein Heftchen, ein Brief von Scott Abbott und das kalte Linoleum, auf dem verkehrt herum ein Teppich liegt.

Ich sitze an der Schreibmaschine und tippe diese Zeilen an Dich, mein lieber Freund: „Süddeutschland ist die Stille des Innenlebens im Getümmel des Außenlebens. Filter, Löscher, Radiergummis und Bleichmittel sind meine notwendigen Gegenstände. Die Devise: Jeden Widerstand vermeiden. Wanderungen sind oft Wanderungen 'mit dem Strom'. Für mich sind sie immer, zu meinem Unglück, 'Widerstandsbewegungen'.“

Deine Ausstellung, mein Julije, war jedenfalls eine „elegante Auführung“. Die Bilder waren so arrangiert, wie es der Organisator gewollt hatte. Du warst mit allen in allem einverstanden.

Einen Augenblick lang sah ich uns beide, wie wir Schach spielten. Es war eine gute Remis-Partie.

Lieber Julije,

wir kochen heute Hammelfleisch. Frische Hammelkeule ist hier schwer zu bekommen. Schon lange sehnen wir uns nach süßem Kohl mit Hammelfleisch. Bisher war das nur ein „bloßer Traum“ ... Und dann, eines Tages (heute), am späten Nachmittag, ich ging durch die Stadt,

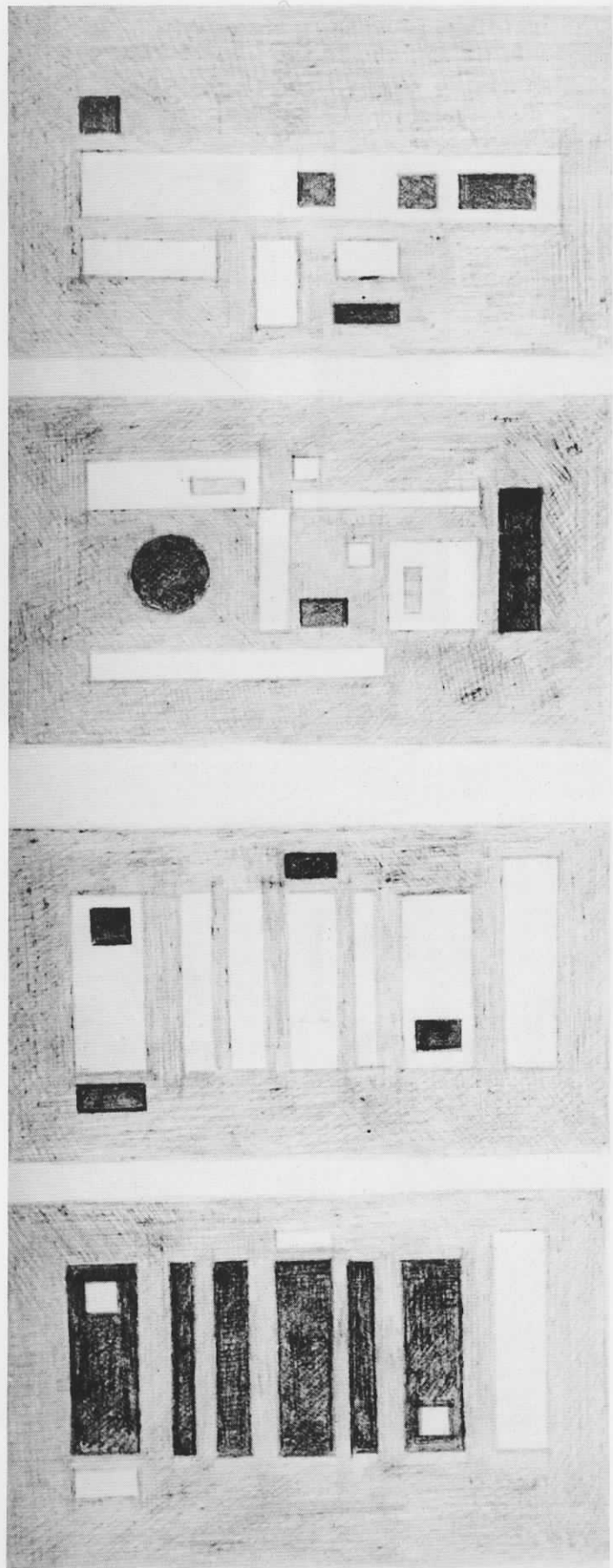
mein verletztes Bein hinterherziehend (wie ein Kriegsversehrter, der aus Vietnam oder Afghanistan zurückkehrt) (wie ein schwächlicher Mittelstürmer, der sich beim Zusammenprall mit einem robusten Libero schwer verletzt hat und zum Invaliden wurde), ging ich an dem Elektrogeschäft gegenüber vom Eisenwarenladen vorbei (Du weißt, wo das ist) und bog um die Ecke zum Café „Piccolo sole d'oro“, von einem starken Wunsch getragen, irgendwelche „unbekannten Gesichter“ zu sehen, diejenigen, die „immer da sind“, und (wie Störche) auf einem Bein an der Bar stehen und stundenlang dort „schwätzen“ über Politik und Fußball, und sich nach allen Frauen und Männern umdrehen, die auf der anderen Seite des Fensters vorbeigehen. Dort also, an der Straßenecke, unmittelbar vor dem Eingang zum „Piccolo“, sah ich, wie im Traum, eine neue Metzgerei, „nur für Pferde, Rind- und Hammelfleisch“: Sie befand sich in den Räumlichkeiten der ehemaligen Bäckerei gegenüber der Zahnarztpraxis von Dr. Wiesner (Du weißt, wo das ist). Sie war (im Vergleich mit der ehemaligen Bäckerei) ungewöhnlich blitzend und hell. Ganz als Imitation von weißem Marmor gehalten. Der weiße Raum war der Hintergrund, auf dem, gleich einer Inschrift, die mit besonderen Lettern geschrieben war, die roten Stücke von Pferde-, Rind- und Hammelfleisch aufgereiht waren. In der Ecke ist auch ein Gerät zum Braten von Kebab. Die Besitzer sind Türken ... Ich ging hinein, ehrfürchtig. „Guten Tag“, sagte ich. Einen Augenblick lang fühlte ich mich wie in einer prunkvollen Kalkhöhle. Wie in einem weiten Raum, in dem die weißen Vierecke wie Weiß auf Weiß weiß strahlten. Einen Augenblick lang roch ich den Duft Deines Deodorants „Mum“, das auch weiß war. Und dann sah ich (wie im Traum) Kasimir Malewitsch: Er stand hinter dem Ladentisch und verkaufte Hammel-, Rind- und Pferdefleisch. Er trug weiße Ärmelschoner und einen weißen Kittel. Mit langen, gelenkigen Fingern zeigte er auf die Reihen von Koteletts, Keulen und Knochen. Mit einem Seitenblick zeigte er auf eine üppige Masse von Hackfleisch. „Ich mag Kohl mit Hammelfleisch“, sagte ich leise und würdig. Er lächelte sanft, väterlich. Er nahm das große Fleischerbeil und hackte mit einem kurzen Schlag, mit einer gewandten Bewegung aus dem Ellenbogen, ein großes Stück Hammelfleisch ab. Die Sonne strahlte durch die Scheibe des großen Schaufensters (hinter dem für einen Augenblick Renate erschien). Kasimir Malewitsch, auch an diesem Tag glatt gekämmt, winkte nur freundlich mit der Hand, in der das schwere, sichere und zuverlässige Fleischerbeil bedeutsam und feierlich in der starken Helligkeit des Neons blitzte. „Ein halbes Kilo Hammelkeule“, sagte ich entschlossen.

Ich habe von Malewitsch geträumt. Du hocktest neben ihm. Es war Frühling, er saß im Gras. Ihr habt Blumen gepflückt. Er weiße, Du schwarze. Ich stand am Fenster des Gartenhäuschens und fotografierte Euch. Von oben. Der Wind wirbelte ein aufgefaltetes Zeitungsblatt umher, das mäandernd über den aufgeblühten Abhang flog. Einen Augenblick lang schien es mir, als sei ich in einer Bibliothek. Ich befand mich in einem Garten in der Haußerstraße in Tübingen. Ganz unten im Obstgarten stand Albrecht Schaal, mit seinem schwarzen Hund. Die Kinder gruben das Gemüsebeet um. Unten ließ jemand seinen Motor im Leerlauf aufheulen. Eine Frau stand am Fenster und kicherte. Malewitsch sagte: „Die Anstrengung des Menschen in der Arbeit existiert, damit sich durch die Arbeit die Lösung eines praktischen Problems vorbereitet.“ Du hast nur mit dem Kopf genickt und gesagt: „Das, woran ich in der letzten Zeit arbeite – ich weiß nicht, wie ich es nennen soll.“ Malewitsch setzte sich näher zu Dir und sagte: „Der Mensch kann existieren nicht nur, weil er denkt, sondern auch weil er aufgewühlt ist; das ist gerade das Grundprinzip seines Lebens.“ Du sagtest: „Mein Ziel ist, eine Form des Anti-Bildes mit minimalen Mitteln zu schaffen.“ Malewitsch lächelte und fügte hinzu: „Aber weil er nicht imstande ist, ein Problem zu lösen bzw. die Grenze einer Sache zu erreichen, ist er gezwungen, zu arbeiten und diese Grenze ständig zu suchen; so vergehen Jahrhunderte, und das Problem bleibt ungelöst.“ Du sagtest, ohne den Gesichtsausdruck zu verändern: „Ich habe versucht, alles aufs äußerste Minimum zu reduzieren.“ Malewitsch warf gleich ein: „Aber der Materialist sieht, daß ein Mensch des Geistes sein Gebäude ohne solides Fundament baut, sogar überhaupt nicht glaubt, daß ein Fundament existiert; der andere sieht dasselbe bei dem Materialisten; das Resultat ist, daß für beide eine objektive Rea-

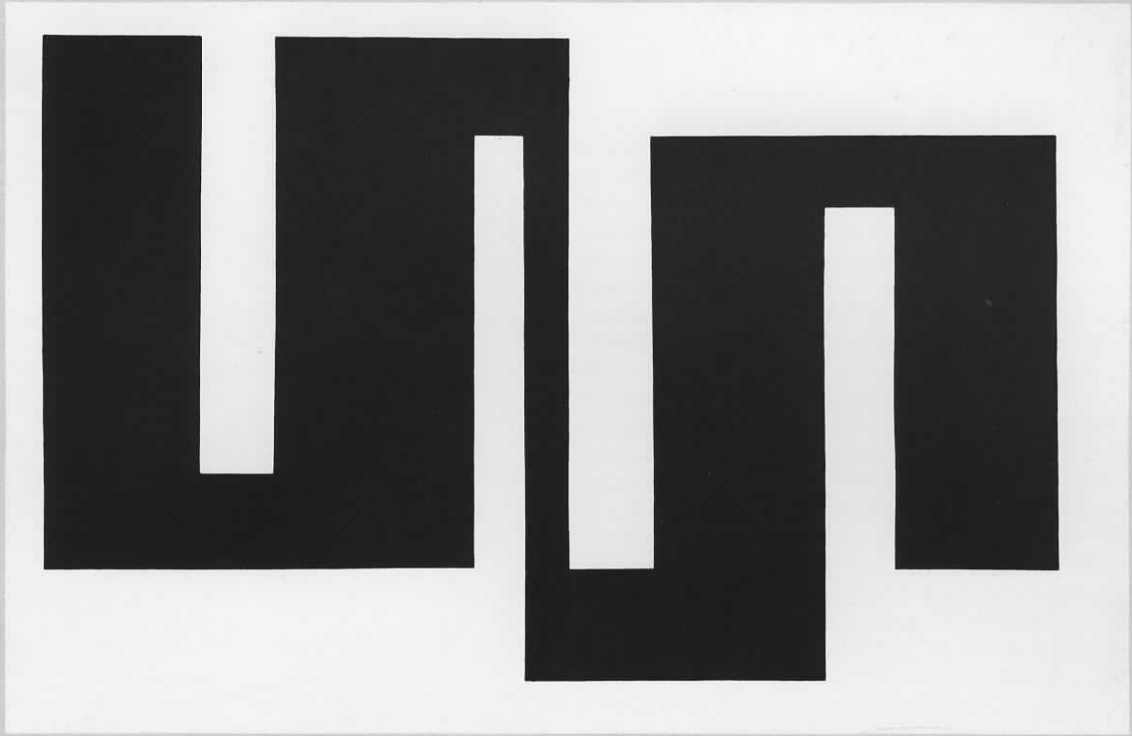
lität nicht existiert, daß jeder seine subjektive hat... und der Streit ist im Gange...“ Du fuhrst ruhig fort: „Die Monotonie und die Wiederholung stellen den Rhythmus dar, der gerade die äußere Form des Inhalts ist... Ich bin im Verlauf des Arbeitsprozesses zum Ziel (zum gesetzten Ziel) gegangen.“ Malewitsch hob diskret die Hand zum Gartenzaun und sagte, wie mit Deiner Stimme: „Wenn Jesus sagte: ‘Sucht Gott nirgends als in euch selbst’, dann könnte auch jeder Techniker sagen: ‘Sucht die Perfektion nirgends als in euch selbst.’“ Du hast nichts gesagt, es sah so aus, als hättest du nichts gehört, Du hast nur mit den Fingerspitzen Deine Mütze in die Stirn gezogen, als würde starker Wind aufkommen. Er, Malewitsch, fuhr fort: „... die Kirche sagt: ‘Der, der nicht betet und nicht Gutes tut, kommt nicht ins Himmelreich’; die Fabrik hat eine ähnliche Parole ausgegeben: ‘Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen.’“ Es sah so aus, als seist Du mit ihm einverstanden gewesen, obwohl Du mit etwas rauher Stimme und kaum merklich erhobenem Ton sagtest: „Für ein besseres gegenseitiges Verständnis der Menschen schlage ich vor, daß wieder feudale Beziehungen eingeführt werden. Ich glaube, daß auf der Linie solcher Beziehungen Herzlichkeit entstehen könnte und völliges Verständnis... Es ist kein Fortschritt, immer nur weiterzugehen, und es ist nicht immer ein Fortschritt, nur weiterzugehen... Man muß unbedingt diese heutige Welt desavandieren.“ Und Malewitsch sagte mit etwas erhobenem Ton: „Es scheint, daß man mit dem Pinsel nicht das erreichen kann, was man mit der Feder erreichen kann. Der Pinsel ist ausgefranst und dringt nicht bis in die Gehirnwindungen vor – die Feder ist durchdringender.“ Und Du verstärkst die Stimme, Deine Hände hast Du immer tiefer in die Manteltasche geschoben, als würde es gleich zu schneien beginnen: „Angesichts dessen muß man die Nacht aufheben. Die Nacht ist nicht zum Schlafen da, die Nacht muß man aufheben!... Man muß die Tage schlafend verbringen, das heißt arbeitend schlafen und schlafend arbeiten.“ Malewitsch verstärkte auch seine Stimme und setzte hinzu: „Kein einziges richtiges Bild der Realität – keine einzige ideale Vorstellung – nur die Wüste!“ Und als ob Du nicht gehört hättest, zogst Du nur die Schultern hoch, der Mantelkragen stellte sich von alleine hoch, die Hände in den Manteltaschen tauchten in Deinen Körper ein, und die Mütze rutschte noch tiefer auf die Nase, und Du sagtest: „Vor allem bitte ich, mich nicht zu sehen, und für jede fremde Wahrnehmung bin ich bereit, eine exemplarische Strafe zu empfangen. Überhaupt, ich melde mich im voraus als Beispiel für Bestrafung... Im bisherigen Leben war ich bescheiden. Dankt meinen Eltern dafür und nicht mir. Ängstlich habe ich die Frauen geliebt. Dankt ihnen dafür und nicht mir... Zeitweise war ich dem Laster des Alkohols und der Sauferei verfallen. So bin ich genügend bestraft, und mit Dankbarkeit werde ich in einem Lager für Des-Identitätsierte eine Rede zum Ruhm der Integration von Alkohol und Unzucht halten. Noch einmal danke für alles.“... Und Du hast Malewitsch nicht gehört, als er gesagt hat: „Das Paradies ist zerstört.“ Ich habe Dich auch nicht gehört, als Du gesagt hast: „Weder progressiv noch regressiv.“ Und dann hörten wir Deine Frau Nada sagen: „Kein Brot und keine Milch hast du für heute besorgt!“ – und meine Frau Zorica: „Den Mülleimer hast du heute nicht rausgebracht!“. Malewitsch bewegte sich langsam den Pfad entlang, der zu dem kleinen quadratischen Parkplatz hinunterführte. (Er ging nach Hause, um sein Geschirr zu spülen). Du gingst den Berg hinauf und hinterließst klare Mäander-Spuren im Schnee. (Du gingst einen Liter Speiseöl kaufen.) Ich schaute in die Ferne und ich telephonierte, am anderen Ende der Leitung hörte man das Knurren der Hunde, die den Schal Malewitschs, Deine Handschuhe und meine Pantoffeln zerfetzen. (Ich paßte auf, daß die Zwiebeln nicht anbrannten.)

Jeden Tag gehe ich in den Zeitungs- und Papierladen am Nonnenhaus in Tübingen und frage nach *Bleistiften 9B* für Dich „Sind noch nicht gekommen“, sagt man mir. Ich habe Dein Geld noch. Ich freue mich über jedes Tabakpapier, das ich dort sehe. Ich denke an Dich. Ich bin da.

Deutsch: Klaus Pieper, Ulrich Venske und Žarko Radaković



Rechts: Julije Knifer, Bleistift/Papier, 350 x 250 mm, 1959 (Ausschnitt)



MÄANDER 1, Öl/Leinwand, 87 x 130 cm, 1960, Privatsammlung Zagreb

Miroslav Mandić:

## SCHRITTE FÜR POESIE, HÖLDERLIN, RIMBAUD UND JULIJE KNIFER

### Wandern von Tübingen nach Charleville

Weil Gehen Mutter ist  
Weil der Weg verbindet  
Weil Einsamkeit tadellos ist

Vierzehnter Tag \*

Ein dicker weißer Nebel und ich.

Laster und Autos tauchen wie Gespenster auf  
und verschwinden darin wie das Verschwinden selbst.

Dieser Weg wirft Wellen.

Ich steige auf die Wellenspitze empor und  
sehe: der Weg wellt sich fort, der Weg flimmert. (So ist  
es gut.)

Ich verneige mich vor ihm und sage:

Miroslav, bitte gehe weiter.

Die Kellnerin hat kräftige Brüste und schöne Augen.

Ich schleppe meine Knochen an den Tisch, ich schaue die  
Kellnerin an.

Wahnsinn und Ruhe inmitten von Angst.

Ich schaue die Kellnerin an und denke über sie nach.

Wie geht es ihr, wenn man ihre Brüste küßt?

Wenn die Vögel hoch fliegen, dann wird es bald schneien.

Plötzlich merke ich die große Stille

ich bleibe stehen

ich stehe

ich rühre mich nicht, und ich höre der Stille zu.

„Ich kann mich nicht von der Stelle rühren.

Ich habe das Gefühl, an dieser Stelle eingegraben zu sein,  
d. h. ich muß mich nicht bewegen.

In gar keine Richtung muß ich gehen.

Ich werde gerade an dieser Stelle bleiben.

Nicht schlecht.

Ich muß mich nicht bewegen.

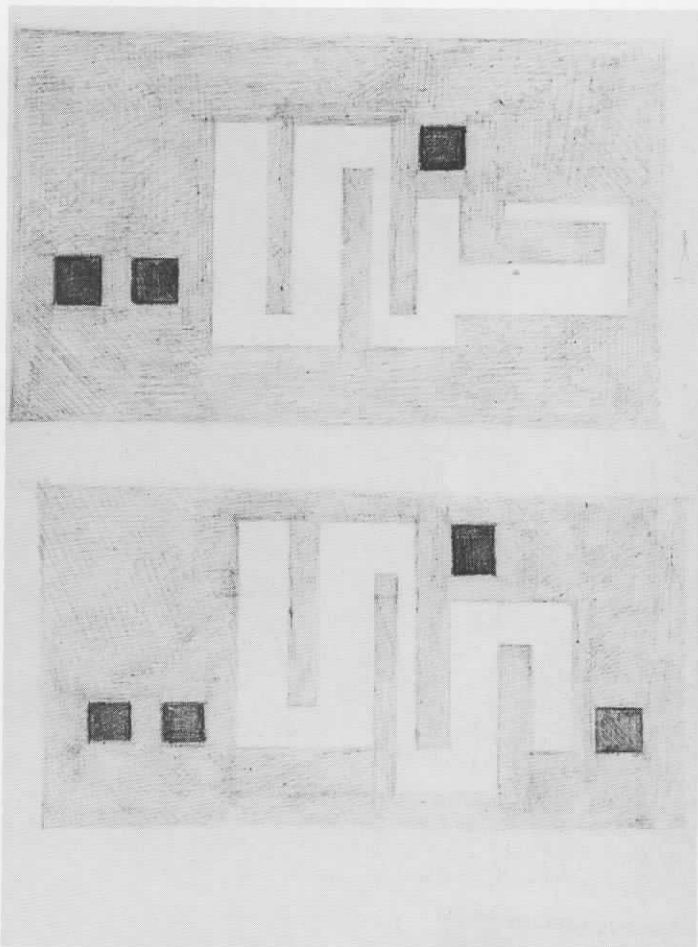
Ich liebe die Bewegung, aber ich weiß nicht, wohin ich  
gehen sollte.

Ich kann weder das Ziel

noch den Weg zum Ziel finden.

Ich bleibe an dieser Stelle eingegraben.

Das ist mein Status“ – sagt Julije Knifer.



Julije Knifer, Skizze, Bleistift/Papier, 165 x 231 mm, 1960

Deutsch: A. Kister und Ž. Radaković

\* Aus dem Tagebuch des Wanderers, der zwischen dem 1.10. und dem 20.10.88 zu Fuß vom Grab des deutschen Dichters Hölderlin in Tübingen zum Grab des französischen Dichters Rimbaud in Charleville gewandert ist.

Jean-Paul Agosti-Facchetti:

## LEKTION DER FRAKTALEN GEOMETRIE

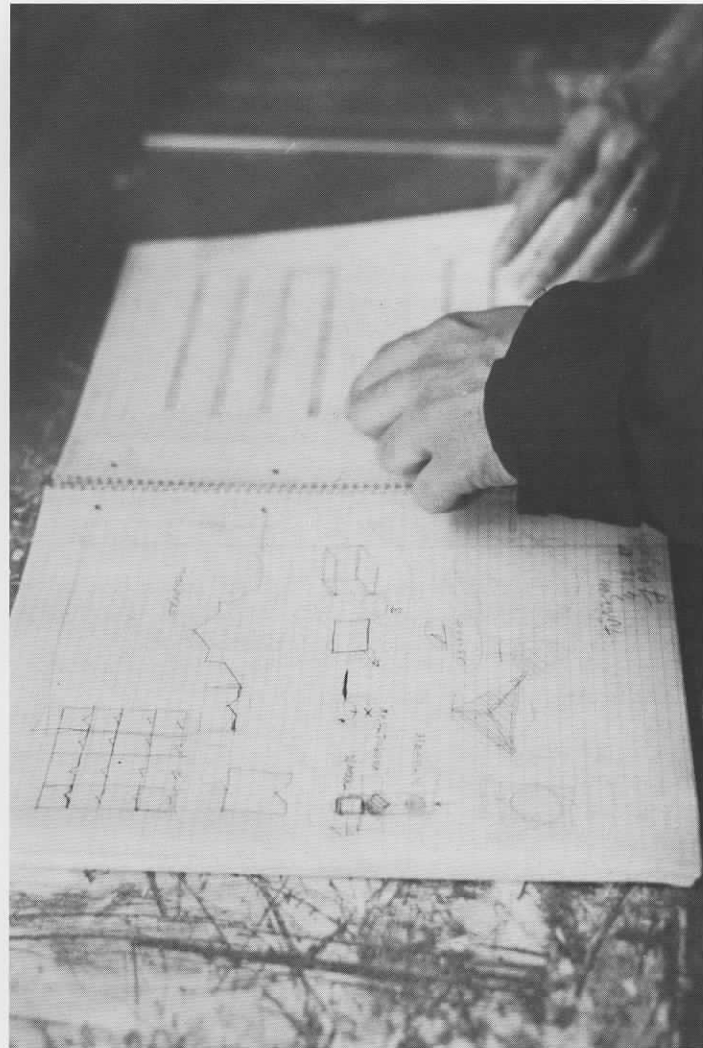


**Agosti:** Wir können ein Modell für einen Kristall herstellen, aber für eine Wolke braucht es andere Mittel.

**Agosti:** Der „Garten“ ist das, was sich orten, was sich quantifizieren läßt... Der eingeschlagene Weg ist schon die erste Wunde für die Landschaft.



**Agosti:** Jedenfalls, wenn ich mich verliere (infinito), imaginiere, erfinde, finde und bilde ich ...



**Agosti:** Legitimer und magischer Gang ... Feste oder Opferungen, dazwischen nur ein kleiner Schritt ... Ist das eine beruhigende Geste?

**Knifer:** Es gibt zwei einander kontrastierende Minima – das Schwarze und das Weiße, gleichzeitig sind sie die Maxima ... Ich habe den Mäander gewählt; dies ist aber keine Sache der Wahl, sondern, einfach –

Deutsch: Tilo Klaißer



Scott Abbott:

## JAZZ SEHEN

### Ein mäandernder Essay über Knifers Wiederholungen 26. August 1990

Wurmsegmente – Schwarz auf Weiß oder Weiß auf Schwarz – sich windende Werke von Julije Knifer.

Kein Wurm, sondern ein Mäander – Knifers Obsession, ein einziges Motiv mit Variationen, seit 1959.

Knifers Mäander (ganz elementare Formen) fordern starke, völlig unterschiedliche emotionale Reaktionen heraus.

In einem Buch mit dem Titel „Arbeitsprozeß Tübingen 1975“ (herausgegeben von Živojin Dacic) zeigt ein Photo eine Gruppe von winzigen Leuten, die in einem Steinbruch stehen und zu einem riesigen Mäanderausschnitt hinaufblicken, der an der Wand des Steinbruchs hängt. In meinen Augen wird die schwarz-weiße Form zu einem fast entzifferbaren und mächtigen politischen Symbol, und die Leute werden zu gefährlichen Verschwörern.

Zwei kleine fette Mäander erinnern mich an die fetten Buchstaben, mit denen Patty Shumway in der 7. Klasse mir zu verstehen gab, daß sie mit mir Händchen halten wollte.

Bei einem großen langen Triptychon muß ich die Augen anstrengen, um es anders zu sehen. Die stilisierten Formen sind sicher eine Reklame für PUMA-Schuhe. (Ja, ich weiß, ein Triptychon wird wohl kaum vier Buchstaben haben.)

Ein sehr langer, ausfaltbarer Mäander erweckt in mir den Wunsch zu tanzen. Ich sehe Jazz.

„Die Monotonie und die Wiederholung stellen den Rhythmus dar.“  
Julije Knifer, zitiert nach Žarko Radaković

Rhythmus ist das Wesen der Kunst, Rhythmus ist das einzige Element, das Malerei, Musik, Literatur, Tanz, Bildhauerei, Film, Theater, Comics, Kochen, Kurzwaren und Sex gemeinsam haben.

Wiederholung zeugt Rhythmus.

Holz und Wiederhols saßen aufm Zaun. Holz fiel runter. Wer blieb drauf? Wiederhols. Oh . . .

Holz und Wiederhols saßen aufm Zaun. Holz fiel runter. Wer blieb drauf? Wiederhols. Oh . . .

Holz und Wiederhols saßen aufm Zaun. Holz fiel runter. Wer blieb drauf? Wiederhols. Oh . . .

Holz und Wiederhols saßen aufm Zaun. Holz fiel runter. Wer blieb drauf? Wiederhols. Oh . . .

etc.

Aus „Clown Torture“, 1987, einer Videarbeit des Amerikaners Bruce Nauman, ausgestellt im Sommer 1990 im Stedelijk Museum Amsterdam.

Ein Witz, den meine Kinder erzählen, zur Kunst erhoben durch einen Clown, der den Worten, die er spricht, glaubt und gehorcht.

Ewige Wiederkehr, aber dieser gefoltete Clown ist kein Übermensch.

Um sein bestimmtes Projekt zu beschreiben, benutzt Knifer einen Begriff, der einst der Name eines bestimmten Flusses war.

„Der Mäander“ regelmäßige, verschieden große Schlingen eines Flusses im Flachland; Zierform in rechtwinklig gebrochenen oder wellenförmigen Linien (nach dem griechischen Fluß Maiandros, heute Menderes in Kleinasien, wegen der zahlreichen Windungen seines Unterlaufs).

„Die Funktion des Mäanders in meinen Bildern ist weder philosophisch noch dekorativ. Die Funktion ist rein visuell.“

Julije Knifer: Notizen

ÄÄANN  
DD MM DD  
EE RR EE  
RR EE RR  
MM DD MM  
ÄÄANN ÄÄ

Bahnhöfe entlang der Linie südlich von Stuttgart: Esslingen, Mettingen, Plochingen, Wendlingen, Nürtingen, Bempflingen, Metzingen, Reutlingen, Tübingen.

Knifers Mäander sind langsame Bewegungen auf ein Ziel zu, das fast verschwunden ist. Freundliche Kunstwerke und nicht erotisches, philosophisches, religiöses, politisches Eindringen. Schnecken Spuren, auf denen man dazu neigt, sich dem „Weltgeist auf dem Pferde“ anzuschließen. Entspannt. Sanft. Vielleicht sogar weise.

„Der Jüngling, wenn Natur und Kunst ihn anziehen, glaubt mit einem lebhaften Streben bald in das innerste Heiligtum zu dringen; der Mann bemerkt, nach langem Umherwandeln, daß er sich noch immer in den Vorhöfen befinde . . . Stufe, Tor, Eingang, Vorhalle, der Raum zwischen dem Innern und Äußern, zwischen dem Heiligen und Gemeinen kann nur die Stelle sein, auf der wir uns mit unseren Freunden gewöhnlich aufhalten werden“.

Vorwort zu „Propyläen“, Goethes Zeitschrift für Kunst und Kunstgeschichte

Knifers Mäander sind reine Form. Leere Form. Völlig offen für relative Interpretationen. Orakel ohne Inhalt. Formale Botschaften.

„Auf die Leerformen . . . war Verlaß . . . Die Erinnerung war dabei keine Erklärung: die Bedeutung des blinden Fenster blieb unbestimmbar, aber wurde, einmal, zum Zeichen, und im selben Augenblick war es beschlossen, ich würde umkehren. Und das Umkehren, weitere Kraft des Zeichens, war nichts Endgültiges, sondern galt allein für die Stunden bis zum kommenden Morgen, wo ich dann erst richtig aufbrechen, mich erst richtig auf den Weg machen würde, mit den sich wiederholenden blinden Fenstern, gleichwo, als meinen Forschungsgegenständen, Reisebegleitern, Wegweisern“.

Peter Handke, „Die Wiederholung“

„Eine zärtliche Langsamkeit ist das Tempo dieser Reden“.

Nietzsche (Motto zu Handkes „Über die Dörfer“)

Louis singt, tief, rau, warm: „Im Fluß, im Bach, da würd ich gerne angeln, doch wär ich lieber hier bei Dir und tanzte Wang an Wangen.“ Eine ganze Reihe von Dingen, die Louis gerne täte. Jedes endet mit einem Reim auf „Wange“. Dann wieder das „doch“ und die Rückkehr zum Hauptwunsch.

Ella singt sich durch dieselbe Serie – Wiederholung mit einer ähnlich warmen, aber völlig anderen Stimme. „Im Fluß, im Bach, da würd ich gerne angeln, doch wär ich lieber hier bei Dir und tanzte Wang an Wangen.“ Einfache Wörter, leichte Reime, genaue und variierte Wiederholungen. Schließlich führen beide Sänger ihre Stimmen zusammen, verweben sie, und eine Stimme setzt die andere fort, beide wiederholen zum dritten Mal die Wörter, die durch gekonnte Wiederholung viel mehr geworden sind als Knüttelverse. Reiche Schwingungen, die übergehen in ein intimes Wangen an Wangen.

Aus dem Amerikanischen: Elmar Schenkel

Pascal Pique:

## FRAGEN AN JULIJE KNIFER

Was hat Sie dazu gebracht, Gegenständlichkeit und Illusionismus aufzugeben, um den Weg der geometrischen Abstraktion einzuschlagen?

Damals haben Sie erklärt, Sie wollten eine „Anti-Malerei“ schaffen, aber Sie sind bei den traditionellen Mitteln der Malerei – Leinwand, Pinsel, Komposition – geblieben. Wie erklären Sie diesen Widerspruch?

Seit 1960, dem Zeitpunkt, zu dem Ihre ersten Mäander entstehen, sind Sie einem zweifachen Kompositionsprinzip, das sich durch die ausschließliche Verwendung von Vertikalen und Horizontalen, von Schwarz und Weiß charakterisieren läßt, treu geblieben. Aber kann man dabei von einer systematischen Kunst sprechen?

Was bedeutet der Begriff „Mäander“ für Sie? Seit Sie den Mäander zu Ihrem Thema machten, wurde Ihr künstlerisches Schaffen durch dessen ständige Wiederholung zu einem Prozeß ohne Anfang und Ende, in dem die Zeit nicht mehr zu gelten scheint. Haben Sie Entwicklung und Fortschritt aus Ihrem Werk verbannt?

Bei aller Homogenität dieser 30 Mäanderjahre gibt es doch Bilder, die sich hinsichtlich des Rhythmus, der Proportionen und des Verhältnisses von Schwarz und Weiß sehr stark voneinander unterscheiden. Wie sind Sie diese Fragen angegangen, besonders die von Inhalt und Form?

Im gleichen Moment, als Sie Ihr „Pattern“ einführten, traten gerade die ersten minimalistischen Künstler in Erscheinung – Ellsworth Kelly oder Kenneth Noland in den USA, François Morellet in Frankreich. Kannten Sie deren Werke, und wie verwandt fühlen Sie sich heute dieser künstlerischen Richtung?

Seit 1959 (?) haben Sie an den Aktivitäten der Gruppe Gorgona in Zagreb teilgenommen, deren Haltung gleichermaßen von Nihilismus und Ironie geprägt war. Können Sie sagen, wie Ihre Malerei dort aufgenommen wurde, und welchen Stellenwert sie innerhalb der vielfältigen Aktivitäten der Gruppe hatte?

Sie waren auch an der Bewegung Nouvelle Tendance beteiligt, die sich von Gorgona durch eine positivistische und scientistische Einstellung unterschied. Inmitten dieser neokonstruktivistischen Bewegung behielten Ihre Bilder doch ihre Eigenständigkeit. Wie erklären Sie dieses Phänomen?

Die abstrakte konstruktive Kunst Osteuropas ist eines der Fundamente der modernen Kunst. Wo sehen Sie selbst Ihren Platz in dieser Tradition, besonders in Hinblick auf die suprematistische Bewegung, die Malewitsch eingeleitet hat?

In einer Rede, die er 1963 in Split hielt, griff Marschall Tito die moderne Kunst heftig an. Wie reagierten Sie damals?

Wiederholt haben Sie das Tafelbild ruhen lassen, um Mäander in Architekturen oder auf 600 qm großen Riesenleinwänden, die im Freien ausgestellt wurden, zu malen. Hatte dieser andere Zugang zur Malerei Folgen?

Ich weiß, daß Ihren Zeichnungen Ausstellungen gewidmet wurden; (1980 im Studio GSU, 1978 in Zagreb und Belgrad). Dies bringt mich auf die Frage, ob es sich bei Ihren Zeichnungen um Skizzen oder um eigenständige Werke handelt, und ob Ihre Gemälde im vorhinein geplant oder im Lauf der Realisierung konzipiert werden? Welche Rolle spielt der Zufall dabei? Ich habe den Eindruck, daß sich mit den ersten Arbeiten von Graphit auf Papier gegen Ende der siebziger Jahre der Unterschied zwischen Zeichnung und Gemälde zu verwischen beginnt. Auch haben Sie zwischen 1981 und 1985 aufgehört zu malen, um sich ganz dieser Arbeit zu widmen. Wie haben Sie diese Technik entwickelt und wie diese kleine Revolution erlebt?

Aus dem Französischen: Annerose Kister

Julije Knifer:

Wenn ich mich an den Tag und die Stunden, als ich starb, erinnere oder darüber nachdenke, komme ich zu dem Schluß, daß das doch ein ziemlich wichtiger Tag in meinem Leben war. Dies dürfte ganz natürlich sein, da das der letzte Tag meines Lebens oder in meinem Leben war. Sicher gab es in meinem Leben auch wichtigere Tage. Auf den Tod habe ich getrost gewartet, obwohl ich nicht einmal wußte, aber auch nicht vermutete, daß ich sterben würde. Nun, das ist auch nicht wichtig.

Jedenfalls begannen meine Erinnerungen nach dem Tod aufzuleben. Wenn Erinnerungen nach dem Tod aufkommen, ist das ein großer Vorteil und ein Privileg. Der Mensch ist unempfindlich und reich an Erfahrungen. Meine Erfahrungen aus der sogenannten Vortodesphase sind vorwiegend bitter. Dagegen fühle ich mich jetzt, in der Nachtodesphase oder in der Phase nach dem Tod, irgendwie gleichmütiger und gleichgültiger. Vor dem Tod war ich ungeduldig, ungerrecht, kleinlich, unbesonnen, neidisch, gemein, schlecht erzogen, unzuverlässig, unverantwortlich, untüchtig, dumm, unintelligent usw., weswegen man mich selbstverständlich für erfolglos hielt; und alle wissen, wie schwer es ist, so zu überleben. Deswegen habe ich nicht überlebt. Auch jetzt nach dem Tod hält man mich nicht für erfolgreich. Doch rettet mich meine angeborene Gleichgültigkeit. So kann ich nicht sagen, daß ich unzufrieden bin.

Ich kann aber auch nicht sagen, daß ich glücklich bin, und diejenigen, die immer noch am Leben sind, belästigen mich ständig und aufdringlich in vulgärer Weise mit besonderen Forderungen und Ratschlägen. Sie mischen sich in meinen persönlichen Tod ein, bzw. in die Phase nach dem Tod. Ab und zu erschrecke ich (und zwar ganz ernsthaft) bei dem Gedanken, daß ich vielleicht überhaupt nicht gestorben bin. In dieser Nachtodesphase kommt es auch vor, daß ich gänzlich ruhig bin, was aber nur scheinbar ist, so wie auch mein Leben scheinbar war. Als man mich nach meinem Tod ziemlich unangebracht und nicht gerade diskret fragte, wie ich mich eigentlich fühlte, wußte ich nicht gleich eine Antwort. Natürlich habe ich nicht vergessen, daß ich einst am Leben war. Die Erinnerungen begannen aber erst später wachzuwerden, als in der Phase nach dem Tod Komplikationen, hauptsächlich moralischer Natur, auftauchten. Mein totes Gewissen begann mich nämlich zu quälen.

In den Tod habe ich alle Gewohnheiten des vergangenen Lebens hinüber oder mitgebracht, die hauptsächlich schlecht oder unnützlich waren. Die Toten mahnten mich diskret, ich solle mich vor alten, schlechten Gewohnheiten hüten. Ich begriff nicht gleich, weshalb. Jetzt ist mir alles (oder beinahe alles) völlig (oder beinahe völlig) klar. Klarer als im Leben, weil ich mich im Tod auf bestimmte Weise verlobendigt habe. Natürlich mit allen Überresten der Vergangenheit, obwohl ich immer versuchte, in der Zukunft zu leben. Immerhin begann ich erst nach dem Tod, sozusagen wahrhaftig zu leben.

Dem Leben gegenüber bin ich tot, aber dem Tod gegenüber bin ich am Leben. Ich kann mich nicht von der Stelle rühren. Ich habe das Gefühl, an dieser Stelle eingegraben zu sein, d.h. ich muß mich nicht bewegen. Ich muß in gar keine Richtung gehen. Ich werde gerade an dieser Stelle bleiben. Nicht schlecht. Ich muß mich nicht bewegen. Ich liebe die Bewegung, aber ich weiß nicht, wohin ich gehen sollte. Ich kann weder das Ziel noch den Weg zum Ziel finden. Ich bleibe an dieser Stelle eingegraben. Das ist mein Status.

Dies sind Notizen vom letzten Monat des Jahres 1995. \*

Deutsch: Ingrid Dacić und Žarko Radaković

\* Aus: Postgorgona 3, Januar 1986, Herausgegeben von Josip Vaništa.

## Adelheid Hoffmann und Hans-Jürgen Slusallek

### ÜBER JULIJE KNIFER

im Gespräch mit Žarko Radaković

**Radaković:** Seit wann kennt Ihr Julije Knifer?

**Hoffmann:** Seine Arbeiten kennen wir seit den siebziger Jahren. Ich erinnere mich an einen kleinen Siebdruck, blau mit goldenem Mäander. . . . Wir haben gerade festgestellt, daß der erste Brief, den er uns schreibt, vom 6.10.1981 ist. Er fängt sehr schön an: „Mit Vergnügen habe ich die Meldung von Ihnen bekommen, die als Resultat irgendwelcher telepathischer Umstände gekommen ist. Seit Monaten habe ich nämlich die Absicht gehabt, Ihnen zu schreiben. Ich möchte Ihnen vor allem für Ihre regelmäßigen Auskünfte danken über Ihre Galerie und Verlagstätigkeiten.“ . . . Also wenn er sagt, daß wir ihm seit Jahren Einladungen schicken, dann haben wir ihm offensichtlich schon seit viel längerer Zeit immer unsere Informationen geschickt.

**Slusallek:** Auf jeden Fall war er bei der Konstruktivisten-Biennale in Nürnberg dabei. Ich weiß noch genau, daß sich Kubiček und Urbásek damals über Knifer unterhalten haben.

**Hoffmann:** Das muß ungefähr 1969 oder 1970 gewesen sein.

**Slusallek:** Sicherlich habe ich schon vorher 'mal etwas von ihm gesehen, vielleicht nur als einzelnes Bild. Aber was mir noch heute präsent ist, ist Knifer damals in Nürnberg. Damals ist mir Knifer als bildnerisches Problem aufgefallen.

**Radaković:** Was bedeutet: „Knifer als bildnerisches Problem“?

**Slusallek:** Allein, daß er Mäander malt. Es ist mir damals sofort klar geworden, daß das etwas Besonderes ist. Zwischen allem anderen wirkte es monoton, war es etwas irgendwie Hölzernes, schwierig zu fassen. Es war uns klar, daß Knifer für uns sehr interessant ist.

**Radaković:** Habt ihr regelmäßig mit ihm Kontakt gehalten?

**Hoffmann:** Ich denke, daß wir ihn jedesmal, wenn er in Deutschland war, getroffen und mit ihm gesprochen haben. Aber wir haben überhaupt keinen Überblick über seine Arbeiten. Wir haben immer wieder ganz isoliert die Eindrücke erlebt, die auf uns zukamen, wenn wir vor einem Bild von Knifer standen.

**Radaković:** War es unter diesen Umständen nicht sehr schwierig, überhaupt zu einer Einschätzung von Knifers Werk zu kommen?

**Slusallek:** Es war sehr schwierig. Wir standen immer vor demselben Problem. Wenn ich vor Knifers Graphit-Zeichnungen stehe und mir vorstelle, daß er einen Monat daran arbeitet und im Grunde genommen an etwas arbeitet, das sich von der nächsten Zeichnung so gut wie gar nicht unterscheidet, (denn man muß schon sehr genau hinsehen, um festzustellen, daß eine Unterscheidung darin liegt), dann stehe ich vor dem Problem Knifer. Eine direkte Entwicklung ist überhaupt nicht zu sehen. Es ist immer wieder dasselbe und trotzdem mit einer kleinen Differenz. Und diese Differenz ist eigentlich nicht auslotbar und auch nicht regelrecht erkennbar. Für mich ist das Problem Knifer wirklich ein Phänomen. Es stellt sich zwar immer wieder unter neuen Aspekten dar, aber es bleibt das gleiche Phänomen.

**Radaković:** Knifer sagt: „Für mich ist die meßbare Zeit überhaupt nicht wichtig. Zeit als Kontinuum existiert für mich nicht. Mein erster Mäander könnte genauso gut mein letzter sein – und umgekehrt.“ Könnte das zu der Schwierigkeit, einen Überblick über das Gesamtwerk Knifers zu gewinnen, passen? Könnte diese Äußerung Knifers ein Schlüssel zur Interpretation seines Werks sein?

**Slusallek:** Ich habe mir oft vorgestellt, wie ein Arbeitsprozeß bei Knifer abläuft. Manchmal hat er etwa gesagt, daß das Blatt, worauf er zeichne, das Format des Tisches habe. Größer könne er es eigentlich auch gar nicht machen. Wenn ich mir vorstelle, daß er dort Tag für Tag sitzt und mit dem Bleistift diese Oberfläche immer wieder zudeckt, dann ist das kein Prozeß, der zielgerichtet wäre. Es, gibt zwar ein Ziel, irgendwann wird die Schraffur dichter, irgendwann hört Knifer auch auf, zu zeichnen. Aber das ist nicht das Ziel, das er direkt angeht, sondern die Zeit, die da abläuft. Die Zeit, in der all die Gedanken gefangen werden. Ohne daß sie dadurch

präzisiert würden, fließen sie mit ein. So ein Mäander weckt ja sofort die Assoziation an einen Fluß. Aber an einen Fluß, der irgendwie fließt, der sich nicht zielgerichtet auf das Meer hin bewegt, sondern so dahinströmt, wie er durch die Umgebung gefangen ist. So fließen die Gedanken in solch ein Zeichnen ein. Das Zeichnen ist eigentlich eine Verdichtung. Es könnte auch ein Text sein, aber es ist eben keiner. Es ist eine Verdichtung, die in eine immer totalere Schwärze übergeht. Mir kommt das wie eine bleierne Undurchdringlichkeit vor. Etwas Metallisches, aber weiches Metallisches – Blei. Darin ist etwas gebettet wie in einen Sarg. Wie sich früher Könige in einen Bleisarg haben legen lassen, damit sie nicht verwesen. Aber eben auch nicht so konstruktiv und wiederum zielgerichtet, sondern es fließt da hinein, und darin ist es, und da drinnen ist es aber auch zeitlos. Und dann ist es wirklich egal, wo es steht, ob am Anfang oder am Ende. Dann ist es da nur festgehalten. Und es ist voll kommen egal, wie die Gedanken sind; sie sind einfach nur eingebettet. Und man kann sie später auch nicht wieder differenziert herausholen. Es bleibt einfach nur da drinnen. Ich glaube, daß da alles – eine gesamte Person – hineinfließt. Die Motorik ist genau so darin gefangen, wie etwa die Gedanken. Denn die Motorik wird ja nicht zu einer Geste, zu etwas Unterschiedenem, sondern es ist ein Aufpassen – man muß darauf achten, daß man gerade noch eine Begrenzung einhält, nicht darüber hinausmalt – ansonsten kann man alles einfach dicht zumalen. Es ist immer dasselbe, trotzdem ist es zielgerichtet – und ist aber auch nicht zielgerichtet. Es ist im Grunde genommen eine absolut widersprüchliche Arbeit.

**Radaković:** Knifer hat in einigen unterschiedlichen Techniken gearbeitet: sehr viele kleinformatige Skizzen mit Bleistift oder Kugelschreiber, Zeichnungen mit sehr weichem Graphit und Bilder. Dabei arbeitete er auch in sehr unterschiedlichen Formaten. Was paßt zu ihm, was gelingt ihm am besten?

**Hoffmann:** Ich möchte noch zu dem Vorigen etwas sagen. Die Frage war, ob es schwierig sei, sich Knifer anzunähern. Es ist schwierig, wenn man eine normale Logik voraussetzt, etwa wie ein anderer Mensch Bilder konstruieren würde, oder wenn man ein System verstehen will. Wenn man mathematische Zusammenhänge durchschauen will, wie zum Beispiel bei Lohse, wenn man einen Schlüssel sucht, wenn man verstehen will, wie etwa Zahlenreihen konstruiert sind. Ich persönlich finde die Annäherung an Knifer nicht schwierig, weil ich ihn eigentlich immer so treffe, wie ich ihn das letzte Mal verlassen habe. Ähnlich ist es bei Herman de Vries. Wenn ich mir den vorstelle, dann sitzt er in seiner Wiese und beobachtet seine Gräser. Wenn ich nach fünf Jahren hinkomme, dann wird der Mensch etwas älter sein, und vielleicht ist die Wiese verändert. Er ist aber immer noch da. Das ist von unserer zielgerichteten logischen Tätigkeit abgelöst. Das irritiert. Das macht Schwierigkeiten. Man steht völlig verduzt davor und überlegt: was hat er denn nun fünf Jahre lang gemacht? Wo ist denn nun die Entwicklung? Die Schwierigkeit liegt dann fast in einem selber, weil man immer denkt:  $a + b = c$ , und heute kann nicht das sein, was gestern war: es muß ja eine logische Entwicklung geben! Bei Knifer ist das eigentlich wie beim Mäander oder wie beim Herzschlag oder wie in der minimal-music. Es ist einfach ein Rhythmus, ein Wiederholen. In der Musik hat man das ohne weiteres anerkannt, in der Malerei ist es wohl schwieriger. Wenn man Knifer-Bilder anschaut, ist keines dem anderen gleich. Und gerade diese Unterschiede sind so schön. Es sind überhaupt keine seriellen Bilder im Sinne der amerikanischen minimal-art; etwa wie bei Donald Judd, wo man das Gefühl hat, daß wirklich nahezu identische Elemente zusammengebaut sind, vielleicht höchstens farblich unterschieden. Auf den ersten Blick denke ich immer: Knifer-Bilder sind gleich. Dann schaue ich hin und stelle fest, wie schwer es fällt, die einzelnen Elemente zu verfolgen und bei diesen gebauten Bildern auszumachen, wo der „Stop“ ist. Sie sind so schwierig, daß ich sie nie nachzeichnen könnte – obwohl ich zunächst immer überzeugt bin, daß ich es könnte. Die Bilder sind aus Einzelblöcken und aus einem fließenden Element zusammengesetzt. Dazwischen gibt es einen Bruch.

**Radaković:** Kann man ein einziges Bild von Knifer im Zimmer haben, es mögen und jahrelang damit leben? Sagen wir, gibt es etwas Erotisches in einem einzelnen Bild Knifers?

**Slusallek:** Davon bin ich fest überzeugt. Ich möchte allerdings eine Einschränkung machen: dies gilt nur für die Graphit-Zeichnungen. Ich habe Knifer bei der Arbeit an Skizzen beobachtet. Er fängt an zu zeichnen, merkt, daß er mit dem Platz nicht auskommt und nimmt ein neues Stück Papier. Dabei erkennt er, daß er viel weiter links anfangen muß und malt die nächste Skizze. Ich glaube, daran merkt man: er hat kein Bild im Kopf, das er malen will. Sondern der Prozeß des Skizzierens fängt irgendwo an und hört wieder auf. Er versucht zwar, etwas auf dem Blatt zu plazieren. Und er schafft das nie. Das ist der Eindruck von den Skizzen, von den paar, die wir haben – die sitzen so verkehrt auf dem Papier, daß man immer denkt: Gut, das Papier ist eigentlich das Unwichtigste. Es hätte eine Wand sein können. Da fängt eigentlich schon ein Widerspruch an: daß er auf ein Papier malt, anstatt an der Küste in den Sand zu malen. Da wäre es, glaube ich, richtig angebracht, weil da links und rechts die Unendlichkeit ist. Und dann ist es egal. Da es aber auf dem Papier ist, liegt es immer schief. Ich glaube, die Skizzen bedeuten für Knifer gar nicht so sehr viel. Es sind keine Vorarbeiten für Graphit-Zeichnungen oder Bilder, sondern sie sind genauso unbeholfen, irgendwo 'reingesetzt, wie sie auch aufhören. Ich glaube, wenn er dasselbe als Graphit-Zeichnung oder als Bild macht, steht er wieder genau vor demselben Problem. Durch die Skizze wurde nichts gelöst. . . Und wenn es überhaupt etwas Erotisches gibt, irgendetwas, was einen ein Leben lang fesseln könnte, dann ist das nur in den Zeichnungen. Ich glaube, in den Zeichnungen ist das wirklich Knifer. Die Bilder sind ein Kompromiß, damit er mit Galerien zusammenarbeiten kann. Damit er in den Strukturen, in denen heute Künstler existieren müssen, überhaupt existieren kann. Das ist wirklich etwas ihm Abverlangtes. Und ich glaube, deswegen hat er auch so große Schwierigkeiten mit Bildern. Die Graphit-Zeichnungen dagegen sind in sein Leben eingebettet. Da kann er, während er Hausmann ist und für seine Frau Nada das Essen vorbereitet, zwischen durch weitermalen und vergessen und auch nicht vergessen. Es fließt alles ein. Hingegen muß er bei den großen Bildern irgendwo hinfahren – die kann er eben nicht bei sich malen. Vorbereitungen sind erforderlich, Technik muß angewendet werden. Alles muß richtig zielgerichtet ablaufen. Ich glaube, hier fangen die Schwierigkeiten an, die mit dem heutigen Kulturprozeß zusammenhängen. Als Künstler muß man mit einer Galerie zusammenarbeiten, die informiert werden muß, wenn eine Ausstellung geplant ist; so und so viele Arbeiten müssen fertig sein, man muß die irgendwie plazieren können. Alles, was da an Logistikfragen auftaucht, hängt damit zusammen. Und deswegen müssen Bilder her, die müssen produziert werden. Aber das sind nun absolut keine Knifer. Ich finde sie zwar interessant, einfach als Form, aber nur, indem ich mir immer wieder die Graphit-Zeichnung vorstelle. Die Graphit-Zeichnung ist dann das Leben für so ein Bild. Das Bild selber, meine ich, hat kein direktes Leben. Genau das ist der Punkt, an dem eventuell Ware produziert wird. Wohingegen die Zeichnungen nie Ware werden könnten. Sie entstehen so langsam. Sie sind so ohne Entwicklung. Es gibt nicht viele Kunden, die dreißig Jahre warten würden, um wieder einmal eine Zeichnung zu bekommen. In der Zwischenzeit würde alles in Vergessenheit geraten. Das heißt, damit könnte man nie eine Galeriepolitik betreiben. Die paar Zeichnungen, die es gibt, wären im Nu verkauft – und dann wäre das Phänomen zuende. Da, an dieser Stelle, setzen auch die Bilder ein. Die Bilder sind der Markt. Die Graphit-Zeichnungen sind Knifers Leben. Die Graphit-Zeichnung ist der eigentliche Knifer.

**Hoffmann:** Ich mag die Graphit-Zeichnungen auch sehr, weil sie Dichte und die lange Zeit, die da einfließt, enthalten. Aber ich glaube, daß jemand, der mit Schwarz und Weiß und geometrischen Formen arbeitet und, sei es auch gequält, ein großformatiges Bild malt, also eine Form in Körpergröße und in Beziehung zum Raum erfährt, sehr viel dabei erlebt. Bei der Ausstellung „Passages“ in der Genfer „Art prospective“ im Juni 1990, wo die Bilder noch einmal vergrößert als Wandmalerei existierten, gab es plötzlich den Bezug zum Raum. Es ist dann kein Kabinettstück oder Notizbuch, sondern es ist Wirklichkeit, die in einer Architektur besteht. Das ist einfach großartig, was da als Wandmalerei entstanden ist. Ich glaube, daß das Bild – selbst wenn es Knifer widerstrebt, vielleicht auch

allein von der Acrylfarbe oder von irgendwelchen Produktionsformen her – ihm als Prozeß sehr wichtig ist.

**Radaković:** Ich habe Knifer im März 1990 in Feldafing bei der Arbeit beobachtet. Knifer nannte seine derzeitige Arbeitsphase „die Zeit der Rekapitulation“. Es handelt sich um den Versuch, „die alten Skizzen auszuwerten, aufzuarbeiten und möglicherweise endlich in große Bilder umzusetzen“ – so Knifer selbst in einem Gespräch mit mir. Die Bilder, die in Feldafing entstanden sind, basieren auf diesen teilweise dreißig Jahre alten Skizzen.

**Slusallek:** Das finde ich unheimlich interessant. Das würde genau meine These unterstützen. Wenn er an die großen Bilder herangeht, dann geht er wie ein Kleinkind an die Welt heran. Er muß ins Ausland fahren, er muß zu Freunden gehen, die Freunde reden ihm drein, schreiben ihm die Größen vor. Das ist, wie wenn man zu einem Kleinkind sagt: jetzt mal' doch etwas! Farbkasten und Malstifte werden hingestellt, ein Zeichenblock ist gekauft worden – damit nun endlich etwas zu Papier gebracht wird. So einen Eindruck hatte ich immer. Und dann malt er Bilder. Aber es ist eine Wirklichkeit, die irgendwie nicht seine eigene ist. Es ist etwas, was sofort von seiner Person getrennt ist und auch immer als etwas Fremdes erfahren wird. Als wir zum Beispiel bei Dacić waren, ist Knifer ständig über seine Bilder gestolpert – weil er damit nicht umgehen kann, weil sie zu groß und zu schwer sind. Er schätzt sie zwar, aber als etwas, was ihm schon wieder fremd ist. Daher kann ich mir sehr gut vorstellen, daß er auf Altes zurückgreift. Er sucht nur noch die Skizzen aus und realisiert sie. Aber es ist nicht wie bei den Zeichnungen dieser Prozeß des Davorsitzens, dieses Problem, anzufangen und an einem bestimmten Punkt aufzuhören, weil das Blatt eben nicht größer ist, und alles in einer rhythmischen Motorik zu verdichten und festzuhalten. Ich glaube, das ist etwas total anderes. Er versucht nicht, ein neues Problem auf die Bilder zu übertragen, (eigentlich sind sie ja etwas Größeres, etwas ganz anderes, was später auch eine andere Wirkung haben wird), sondern er greift auf etwas Zurückliegendes, Festgelegtes, Abgesetztes, Sedimentiertes zurück, damit er überhaupt anfangen kann. Und dann ergibt sich ein ganz mechanischer Prozeß. Das könnte wirklich ein Assistent machen. Diese Gedanken, die ich da äußere, können total falsch sein. Aber so ist es eben, wie ich persönlich versuche, mir das Phänomen Knifer immer wieder zu erklären und ihm näher zu kommen. Ob es so ist, ist eine ganz andere Frage.

**Hoffmann:** Der Unterschied von den Skizzen – wo die Zeichnungen irgendwann drauf sitzen, unbeholfen, und das Papier dann irgendwann aufhört oder in der Mitte endet – zur Graphit-Zeichnung ist ja sehr groß. Bei der Graphit-Zeichnung bezieht sich Knifer auf ein Papierformat, das heißt, das Papierformat wird von der Papierfabrik bestimmt. Er läßt sich also auf eine Realität ein, die ihm vorgegeben ist. Ganz anders als etwa Nemours. Sie beschneidet ihre Zeichnungen; sie sind dann zum Beispiel zweiundsiebzig Millimeter groß. Das heißt, sie setzt auf ein Papier eine Form und wenn sie fertig ist, schneidet sie das Papier ab. Jede Zeichnung ist verschieden groß. Julijs dagegen fängt mit einem Papier an, das er als Realität akzeptiert. Das ist nicht wie auf der Skizze. Bei der Zeichnung muß er genau planen. Er muß etwa sagen: das halbiere ich, das fünftle ich. Das muß er dann auch ausmessen. Es ist ein sehr bewußter Prozeß, den er vorgeben muß, wenn er die Anlage der Zeichnung bestimmt. Es ist genau derselbe Prozeß, den er auch vollzieht, wenn er ein Bild anfängt. Er ist wahrscheinlich nur sehr erschrocken vor dieser großen, weißen Leinwand. Ich glaube, es zeigt auch seine Sensibilität und daß er ein absolut denkender Mensch ist, wenn er sich vor dieser weißen Leinwand überlegt: das genügt ja, warum soll ich die jetzt auch noch bezeichnen, die ist ja wunderschön. Diesen Konflikt vor der weißen Leinwand kennen sehr viele Maler. Sie können nicht beginnen – es muß ja das Furchtbarste sein, eine weiße, perfekte Fläche zu verletzen. Man hat das Gefühl, sie mit seinem ersten Strich kaputtzumachen. Die Planung ist auf der Zeichnung genauso rational wie auf dem Bild. Wenn er auf dem Bild beispielsweise etwas drittelt, eine Mittelachse oder eine Proportion setzt, dann gewinnt er die Planung vielleicht nicht bei Malen, sondern er muß sie vorgeben. Aber ich glaube schon, daß es das selbe Sich-Einlassen auf eine Realität ist. Man kann nicht sagen, daß das

ein Assistent machen könnte. Ich denke, das ist eine Sache, die auch in den Zeichnungen angelegt ist. Oder er müßte bei diesen Skizzen, bei diesem ewigen Mäander bleiben. Aber schon in dem Moment, wo er die Planung seiner Graphit-Zeichnungen macht, ist das etwas Rationales. Es ist ja nicht einfach nur ein ewiges Fortschreiben, wie man etwa einen Schriftzug fortschreibt. Ich finde, das Ergebnis spricht auch dafür. Die Bilder sind dermaßen gut, sie sind vielleicht an den Ecken verbeult, was stören kann. Aber sie sind als Phänomen, so wie sie einem gegenüberstehen, außergewöhnlich gut. Auch die Wandmalereien sind so, daß sie wirklich den Raum beherrschen. Es ist phantastisch, wie er Größen und Breiten berechnet. Es ist gekonnt. Es ist etwas äußerst Schönes, das da entstanden ist. \*

Das Gespräch (hier gekürzt) wurde am 7. Juli 1990 in Friedberg geführt.

## DISKUSSION

*Dany Keller, Rolf Ricke, Sulpiz Boisserée, Ernst Busche, Kunibert Fritz, Želimir Košević, Ješa Denegri*

**Dany Keller:** Über Jahre hin sieht man immer wieder Bilder, ohne daß man – sagen wir – den absoluten Kick bekommt, sich ganz dafür einzusetzen. Dann kommt irgendeine Inspiration oder ein Mensch, der begeistert ist und einem das Werk näherbringt. Man unterhält sich darüber, man diskutiert, und dann geht es einfach weiter. Jeder Künstler hat, wenn man ihn in die Galerie übernimmt, eine andere Vorgeschichte. Keiner ist mit dem anderen vergleichbar.

**Rolf Ricke:** Viele Leute kennen ihn noch nicht und fragen natürlich: wer ist denn das? Wenn ich dann sage, daß das Bilder sind, die schon ein paar Jahre alt sind und den Katalog zeige und sage: schauen Sie mal, das macht er schon seit 1958! – das glauben die fast nicht! Es ist eine große Überraschung für sie.

**Sulpiz Boisserée:** Ich habe in der Arbeit von Julije Knifer die Kompromißlosigkeit und Radikalität und Kontinuität in der Behandlung eines Bildmotives sehr geschätzt, und für mich war es eine Herausforderung, mich durch die Zusammenarbeit an diesen Künstler und dieses Werk heranzuarbeiten und den verschiedenen Aspekten dieser Arbeit näherzukommen.

**Ernst Busche:** Ich habe bei der Eröffnung meiner Ausstellung von Knifer gemerkt, daß die meisten Besucher, die ihn ja nicht kennen, sehr fasziniert von diesem Werk, auch von der Konsequenz des Werkes waren. Es ist üblich, daß Kunstinteressenten oder mögliche Sammler Dinge erst einmal sehen müssen, dann müssen sie sie ein zweites Mal sehen, ein drittes Mal ... Wenn man Knifer also zweimal, dreimal ausstellt, denke ich, daß er durch diese gewisse Konsequenz in der Präsentation Präsenz bekommt und daß man ihn stärker etablieren und in die Wahrnehmung bringen kann. Das muß natürlich über einen längeren Zeitraum gehen; eine Ausstellung reicht nicht aus.

**Sulpiz Boisserée:** Für mich ist es sehr wichtig, mit den Künstlern langfristig zusammenzuarbeiten. Insofern, als ich meine Ausstellung von Knifer auch als Übungsfeld benutze und dann versuche, weitere Ausstellungsorte für den Künstler zu finden und das Werk zu begleiten. Aber nicht, indem ich themenmäßige Vorgaben mache oder versuche, die Künstler irgendwie zu lenken, sondern nur, indem ich versuche, das Werk persönlich zu erleben und ein Umfeld, einen geeigneten Rahmen dafür zu schaffen.

**Rolf Ricke:** In meiner Präsentation gibt es ganz verschiedene Positionen: es fängt mit Knifer an, der eine Position vertritt, die eben auch sehr stark etwas beleuchtet, was man im allgemeinen nicht unbedingt als Bild bezeichnen würde. Dazu kommt eine Arbeit von Schiess, Bilder von Maier und Marioni und Guenther Umberg. Eine ganze Palet-

te von Namen, die eigentlich nichts miteinander zu tun haben, aber zeigen – und das alles in der sogenannten nichtgegenständlichen Malerei – wo die Malerei aufgebrochen wird, und wo sie eigentlich als normales Bild nicht mehr existiert, obwohl sie als Bild sichtbar ist.

**Ernst Busche:** Als ich Knifer sah und im Geiste in meiner Galerie präsentierte, hatte ich spontan die Vorstellung, daß Arp-Skulpturen dazugehören. Das hängt für mich damit zusammen, daß Knifer ja mit diesem sehr streng geometrischen Motiv des Mäanders arbeitet, das aber auf den Fluß Mäander zurückzuführen ist. Also ist in diesem Motiv zum einen strenge Geometrie und Abstraktion, zum anderen aber auch die Natur enthalten. Ähnlich ist es bei Arp, der von Naturhaftem ausgehend Dinge schafft, die sehr abstrahiert sind und auch – im allerbesten Sinne – sehr ornamental wirken. So ist bei beiden Künstlern eigentlich das gleiche Spannungsverhältnis zwischen Natur, Abstraktion und Ornament vorhanden. Diese späten Skulpturen von Arp in ihrer schönen, dunklen Bronzefarbe, die in gewisser Weise ja auch sehr streng sind, kommen diesem strengen Schwarz-Weiß bei Knifer sehr nah und sehr entgegen.

**Kunibert Fritz:** Ich finde es sehr interessant, daß das Thema Mäander so viele Möglichkeiten hergibt – daß sich also gerade durch das Reduzieren auf dieses eine Ornament immer wieder neue Möglichkeiten eröffnen. Und das kann – so glaube ich – nur geschehen, wenn man sich an einer Sache festhält, sich immer wieder daran versucht, damit in Kontakt bleibt und sich damit auseinandersetzt... Ist das ein Wiederholen? Was entsteht, ist nie dasselbe. Es verändert sich immer... Und diese Veränderung muß der Künstler finden. Es ist nicht so, daß der Künstler diese Veränderung von vornherein weiß, sondern sie ergibt sich beim Malen... Wenn ich arbeite und mir selbst gegenüber ehrlich bin, dann kann ich nichts wiederholen.

**Želimir Košević:** „Die Melodien, die man hört, sind süß; noch süßer sind aber die Melodien, die man nicht hört.“ (Platon) Und den Mäander von Julije Knifer könnte man als ein ähnliches Wunder betrachten... Der Mäander ist nämlich in seiner sprachlichen Bemessenheit für sich so schön, daß er eine ästhetische Diskussion anregt.

**Ješa Denegri:** Indem Knifer bewußt auf die Veränderung eines für immer gewählten Gestaltungssystems verzichtet, geht er, dank dieses Bewußtseins, in die methodologisch gerechtfertigte „Monotonie“ seines künstlerischen Grundkonzeptes über. Außerhalb der Kategorien der Expression, Konstruktion oder Reduktion der Form wählt Knifer die Alternative der Wiederholung, die Alternative also, welcher in der Interpretation des künstlerischen Wirkens außervisuellen bzw. mentalen Charakters heute relevante Bedeutung beigemessen wird.

**Dany Keller:** Die Wirkung von Knifers Mäandern ist keine Erfahrung von Monotonie. Diese Bilder lösen äußerste Spannung aus. Kein Bild ist dem anderen gleich. Und diese diskrete Vielfältigkeit ist ausgesprochen faszinierend.

**Kunibert Fritz:** Ich denke, daß Knifer auch sehr viel mit Fraktalen zu tun hat. Der Mäander kommt überall in veränderter Form wieder – und bei den Fraktalen ist das ja ähnlich.

**Sulpiz Boisserée:** Als ich Knifer kennenlernte, sagte er mir – das war einer der ersten Sätze, die er mir sagte – „ich hätte gern einmal etwas anderes gemacht als diesen Mäander – aber ich bin damit einfach nicht fertig geworden“. Das umschreibt sehr gut, wie ernst er seine Aufgabe nimmt und wie er versucht, eigentlich nur ein Bild zu schaffen und ständig in einem Prozeß steht – wie er einfach seine Arbeit enorm ernst nimmt. Ich sehe keine Figur in diesem Mäander. Für mich ist es enorm konkret – es ist Kunst!

*Geschnitten und zusammengestellt von Žarko Radaković*

### Quellen

- Dany Keller im Gespräch mit Ž. Radaković, Köln 18.11.1990.  
Rolf Ricke im Gespräch mit Ž. Radaković, Köln 18.11.1990.  
Sulpiz Boisserée im Gespräch mit Ž. Radaković, Köln 17.11.1990.  
Ernst Busche im Gespräch mit Ž. Radaković, Köln 17.11.1990.  
Kunibert Fritz im Gespräch mit Ž. Radaković, Friedberg 6.7.1990.  
Želimir Košević: Julije Knifer, Zagreb 1989.  
Ješa Denegri: Julije Knifer, Tübingen 1979.



Udo Kittelmann

## Vorläufiges zur Kunst von JULIJE KNIFER

*Ein Rätsel ist Reinentsprungenes. Auch  
Der Gesang kaum darf es enthüllen. Denn  
Wie du anfingst, wirst du bleiben ...*  
Friedrich Hölderlin, *Der Rhein*

“My first painting remind me of the future. I feel no need for progress in terms of either quality or quantity.” (1) Schon in diesen beiden Sätzen wird die künstlerische Maxime von Julije Knifer offenkundig, dessen künstlerisches Werk zu den herausragenden Positionen der ungegenständlichen Kunst in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts zählt und sich bereits seit Anfang der sechziger Jahre kontinuierlich in gewisse Bereiche der internationalen Kunst einfügt.

Dabei verharret die wertende internationale Kunstbetrachtung gegenüber Julije Knifer und seinem Werk zumeist in Schweigen, denn ihr ist das Knifersche Werk nur in wenigen Exponaten oder überhaupt nicht bekannt. Dieses überrascht, denn Knifer nimmt zu Anfang der sechziger Jahre an einigen der wichtigsten internationalen Ausstellungen teil, die bereits über die grundlegenden künstlerischen Manifestationen der nachinformellen Periode informierten; so u. a. an den Ausstellungen *Art Abstrait Constructiv International* in Paris 1961, *Nove Tendencije 1* in Zagreb 1961 und *Konstruktivisten* in Leverkusen 1962, an Ausstellungen also, die auch grundlegend über die Arbeiten u. a. von Dorazio, Manzoni, Morellet und der Gruppe ZERO informierten. Andererseits bleibt das lange Schweigen verständlich, denn erst in gleichzeitiger Kenntnis seiner künstlerischen Absichten und größerer Teile seines heutigen Gesamtwerks wird die besondere Bedeutung des Beitrages von Julije Knifer zur ungegenständlichen Kunst deutlich. Daß Julije Knifer und seinem Werk die ihm gebührende breitere Aufmerksamkeit und Wertschätzung lange Zeit außerhalb seines Heimatlandes Jugoslawien versagt blieb, mag auch gerade in der Wahl seiner hauptsächlichlichen Wirkungsstätte, dem seit langem vom aktuellen Kunstinteresse abseitigen Zagreb liegen; aber auch in seiner bewußten Abwesenheit als Künstler, der als Person und Autor in jedem Fall hinter seinem Werk zurückzutreten hat und nicht zuletzt auch am generellen Manko des Nicht-West-Künstlers.

Bereits 1960 definiert Julije Knifer die endgültige Grundstruktur seiner Bilder, die er bis heute im wesentlichen nicht geändert hat. Für die einzige Thematik seiner Malerei wählt er das *schwarz-weiße Mäander* als ein spezifisches, meditatives Zeichen und als Zeichen seiner völligen Identität. Knifer interpretiert seinen Mäander als Vermerk extremer Rhythmen des Geschehens auf der Bildfläche, die er „in der einmal gewählten Richtung festlegt, wobei er keinerlei Möglichkeit einer eventuellen nachträglichen Änderung der Form und Bedeutung zuläßt“. (2)

Knifers frühzeitige Entscheidung das Zeichen des Mäander zur äußerlichen Form und zum ausschließlichen Inhalt eines bis in die Gegenwart dauernden Arbeitsprozesses primär mentalen Charakters zu bestimmen, setzte ein radikal künstlerisches Bewußtsein und eine Haltung voraus, die von Beginn an ein künstlerisches Scheitern einkalkuliert, und vielmehr noch – um auf ein Notat Walter Benjamins bezüglich der Entstehung von Marcel Prousts Romanwerk *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* zurückzugreifen – den „Einsatz des ganzen Lebens“ erfordert. In der Konsequenz erkennt Julije Knifer denn auch die Dauer und die Beharrlichkeit als Vorbedingung an, ein Kunstwerk nach seiner Herkunft und seinem Bestand zu befragen, wobei Knifers methodische *Strategie der Wiederholung* eines und desselben Zeichenmotivs „nicht aus dem Trend nach quantitativer Verbreitung resultiert, sondern das Resultat einer planvoll bestimmten Richtung des Wirkens ist, durch welche Künstler den Standpunkt ihrer autoreflexiven Beziehung gegenüber den Ausgangspunkten und weiterer Determinanten ihrer Arbeiten manifestieren“ (3). In seiner radikalen Beschränkung auf den einmal gewählten Artikulationsmodus eignet dabei das Werk Knifers „von Beginn an eine unübersehbare monolithische Wirkung, die mit dem Anwachsen des CEvres an Intensität gewinnt“ (4).

Julije Knifers Malerei insistiert nicht auf einer visuellen und ästhetischen Gestaltung, sondern in erster Linie auf einer im Geiste des Künstlers transzendent vorhandenen Vorstellung. Seine Kunst ging nicht auf die Suche nach unbekanntem Formen; sie will ein Erwachen sein und sucht Antworten auf die Frage nach den Grenzen der Natur und den Möglichkeiten der ungegenständlichen Kunst, wie sie sich spätestens seit den Erkenntnissen von Malewitsch und dem russischen Suprematismus stellen.

Innerhalb seines Werkes reflektiert Knifer ausnahmslos die gleiche konzeptuelle, extem gleichförmige Art der Organisation, die bewußt auf die Veränderung des einmal definierten Grundgedankens verzichtet und somit seinem Werk eine nachvollziehbare und offensichtliche Zeitlichkeit mit ihren möglichen Funktionen entzieht. “I wanted to achieve rhythm and extreme contrasts. The simplest and the most expressive rhythm is monotony. Monotony is a flow and rhythm at once. From my work process a monotonous rhythm has emerged. Continuity matters, but chronology does not.” (5) Für Knifer sind Anfang und Ende im üblichen Sinne einer chronologischen Entwicklung absolut nicht evident. Knifer unterstreicht diesen Aspekt seines Werkes, wenn er betont, daß sein Werk in der Folge auf die erste bildhafte Realisation der ersten Idee verweist, und weiter, daß er sein letztes Bild bereits gemalt hat, aber noch nicht das erste. Die bewußt angestrebte und erzielte Monotonie als „Mittel der Transponierung der Kunst in eine überzeitliche Existenz“ (6), aber auch als Registrierung eines existenziellen Prozesses, verweist meines Erachtens nach zusätzlich auf einen bisher nicht beachteten werksimmanenten Aspekt der Absurdität, durch die der Künstler der Erkenntnis Ausdruck verleihen mag, daß sich die Kunst in einem – wie ich es hier einmal formulieren möchte – *Zustand des Wartens auf das Nichts des Neuen* befindet, wonach diese sich immer wieder ihre Urgeschichte aneignet und hier im Besonderen die moderne Kunst, „die diesen Namen verdient“, im Sinne Sedlmayrs „aus der Substanz und dem Geist der alten und ewigen Kunst heraus entsteht“ (7). Auf Julije Knifer mag auch die Erkenntnis Udo Kultermanns zutreffen, der in Fontana, Klein und Manzoni, wie in Newman, Rothko und Still Wegbereiter sieht, „die auf früheren künstlerischen Entwicklungen aufbauten und zugleich in der Lage waren, diese zu überschreiten. Sie schufen eine Kunstform, deren Ziel es war, die chaotischen Entwicklungen während der zerstörerischen Kriegsjahre durch ihre Vision von Reinheit und Stille zu überwinden, durch einen ebenso meditativen, wie humanistischen Bezug zu ihrer Umwelt“ (8). In geistiger Übereinkunft mit diesen Künstlern entwickelte Knifer die reine Form seines Mäander und führte seine Kunst von Beginn an in zukunftsweisende Bereiche der abstrakten Kunst. Stellte seine Konzeption bereits zu Anfang der sechziger Jahre einen originellen Beitrag der damaligen aktuellen Kunst dar, so zeigt sich heute im Rückblick auf die Kunst der letzten dreißig Jahre, daß sein Werk auch zu jeder Zeit danach zur Deutung aktueller künstlerischer Probleme beitrug. Gerade die Manifestationen der Minimal- und Konzeptkunst, und hier besonders durch die Beiträge seiner Zeitgenossen und intellektuellen Weggefährten wie Andre, Buren, Judd, Morellet, Opalka oder Toroni, sowie die Wiederentdeckung der ungegenständlichen Darstellungsform durch eine junge Künstlergeneration in den achtziger Jahren manifestieren die besondere und grundsätzliche Bedeutung des Gesamtwerkes von Julije Knifer. Dabei scheint es Knifer zu sein, der eine Brücke zwischen Generationen abstrakter Künstler schlägt und gleichsam an Hand seines Werkes läßt sich die Quintessenz der Geschichte der modernen abstrakten Kunst beobachten, „daß die Elementarisierung der bildnerischen Mittel und die Vereinfachung des Bildbaus umgekehrt proportional sind mit der Vieldeutigkeit und Universalität dessen, was eben damit metaphorisch evoziert wird“ (9).

Dieser Aufsatz verweist auf einige wenige Aspekte des komplexen Werkes von Julije Knifer. Viel müßte noch gesagt werden über seine Arbeiten und es wird in Zukunft eine notwendige Aufgabe sein, das Gesamtwerk in einem seiner Bedeutung nach entsprechenden Umfang weiter zu analysieren.

Abschließend sei an dieser Stelle aus dem Tagebuch von Yves Klein zitiert, der hier eine Geschichte aus dem alten Persien notierte, die mir geeignet scheint *einen* möglichen Sinn und Zweck der *Beharrlichkeit des Künstlers* besonders anschaulich darzustellen: „Ein Flöten-

spieler begann eines Tages nur einen einzigen, langgezogenen Ton zu spielen. Als er damit nun an die zwanzig Jahre lang fortfuhr, gab ihm seine Frau zu bedenken, daß doch alle anderen Flötenspieler mehrere harmonische Töne und ganze Melodien zu Stande brächten und daß das doch vielleicht abwechslungsreicher sei. Der *montone* Flötenspieler aber antwortete, daß es nicht sein Fehler sei, wenn er die Note schon gefunden hätte, nach der die Anderen noch immer suchten.“ (10)

#### Anmerkungen:

- (1) Julije Knifer, Notes, in: Katalog Julije Knifer, Meander iz Tübingena 1973-88, Zagreb, Galerija Umjetnosti, 1989, S. 48/9, hier S. 48
- (2) Jesa Denegri, in: Katalog Julije Knifer, Kunsthalle Tübingen, 1979
- (3) ebda.
- (4) Friedemann Malsch, Zur Aktualität der Kunst von Julije Knifer, in: Udo Kittelmann (Hrsg.), Julije Knifer, Mäander 1960-90, Dany Keller Galerie München, 1990
- (5) Julije Knifer, a.a.O., S. 49
- (6) Friedemann Malsch, a.a.O.
- (7) Hans Sedlmayr, in: Die Revolution der Modernen Kunst, DuMont Köln, 1985, S. 143
- (8) Udo Kultermann, Die sanfte Revolution, in: Hannah Weitemeier (Hrsg.), Sammlung Lenz Schönberg München, Edition Cantz Stuttgart, 1989, S. 33/4
- (9) Gottfried Boehm, Im Kreis der Wirklichkeit, in: Hannah Weitemeier (Hrsg.), Sammlung Lenz Schönberg München, Edition Cantz Stuttgart, 1989, S. 49
- (10) Yves Klein, in: Mon Livre, 1958. Auf diese Textstelle machte mich freundlicherweise Hannah Weitemeier aufmerksam.

## Julije Knifer oder die Bewegung des immergleichen Bildes

Die Mäander entwickeln sich aus einer Grundform. Der nächste Mäander ist vorbestimmt. Die Reihe kann fortgesetzt werden. Die Graphitdruckfolge ist abgeschlossen. Ein Blatt wird unter das Siebdrucknetz gelegt. Das Sieb wird zehnmal geflutet. Die Farbe trocknet an. Das Sieb wird wieder zehnmal geflutet, es wird wieder gedruckt. Insgesamt zehn mal zehn mal fluten und zehn mal drucken pro Blatt. Die Farbe lastet schwer auf dem Papier, das Blatt wölbt sich. Durch die Farbe wird die Struktur des Papiers betont, sie glänzt wie Blei. Der Druckvorgang ist Monoton. Die Veränderung der Blätter von Blatt zu Blatt ist minimal. Wenn ein Blatt abgeschlossen ist, wird ein nächstes angereicht, das vielleicht ein Element mehr hat, vielleicht aber auch nur die in der Fläche angelegte Richtung betont. Kein Blatt gleicht dem anderen, kein Abzug dem nächsten. Die Büttenstruktur ist von Blatt zu Blatt anders. Die Veränderung ist minimal, aber sichtbar.

Die Mäander beschreiben immer eine einzige Fläche. Diese Fläche ist dicker oder dünner, je nachdem, wieviel Platz sie den Rändern und den Zwischenräumen läßt. Die Fläche wird dünn, ist eine Fläche und keine Fläche, ist eine Linie und keine Linie ist ein Mäander. Der Mäander bleibt immer ein Mäander, ob er vier Zwischenräume besitzt oder drei oder zwei. Mit einem Zwischenraum wäre er kein Mäander. Mit zwei oder mehr Zwischenräumen ist er ein Mäander, er bleibt ein Mäander, wieviele Zwischenräume auch immer hinzukommen. Der Mäander läßt sich nicht unterbrechen, er wäre dann kein Mäander mehr. Wenn das Blatt ausgefüllt ist, beginnt Knifer ein neues.

Julije Knifer malte lange nur schwarze Mäander. Dann vertauschte er Schwarz und Weiß. Es entstand ein weißer Mäander nach dem andern. Knifer ist über sechzig Jahre. Er plant bald mit grauen Mäandern zu beginnen. Jörg Stürzebecher

Aus: Das Quadratische Feuer; Friedberg, Edition Hoffmann 1989

**Julije Knifer**, 1924 in Osijek/Kroatien geboren. 1951-57 Studium an der Kunstakademie Zagreb, u. a. bei Gjuro Tiljak, einem Schüler von Kandinsky und Malewitsch. 1959 Gründung der Gruppe GORGONA in Zagreb (war bis 1966 aktiv). Die der Gruppe angehörigen Mitglieder (Basicovic, Horvat, Jevsovar, Knifer, Kozaric, Mestrovic, Putar, Seder, Vanista) waren Maler, Bildhauer, Architekten und Kunstkritiker. Ihre Gemeinsamkeit lag nicht in einem künstlerischen Programm, sondern vielmehr in einer geistigen Übereinstimmung bezüglich der gemeinsamen Suche nach neuen Medien und Gestaltungsprinzipien der Kunst. Dies geschah in direktem Kontakt zur internationalen Avantgarde ihrer Zeit (Fontana, Manzoni, Morellet, Harold Pinter,

Rauschenberg, Roth). 1960 Entstehung des ersten *reinen* Mäander (MÄANDER 1). Mit diesem Bild definiert Julije Knifer die endgültige Grundstruktur seiner Mäander als genau bestimmte Rhythmusfolge auf der Bildfläche. Lebt und arbeitet in Zagreb, Jugoslawien.

#### EINZELAUSSTELLUNGEN:

- 1958, 1960 Salon ULUH, Zagreb
- 1962 Studio G, Zagreb
- 1966, 1969 Gallery of Contemporary Art, Zagreb
- 1973 Galerie im Zimmertheater, Tübingen
- 1974 Atelier Glasmeier, Gelsenkirchen
- 1976 Galleria del Cavallino, Venedig; Galerija Nova, Zagreb
- 1977 Galerija Studentskog Kulturnog Centra, Belgrad
- 1978 Gallery of Contemporary Art, Zagreb; Galerija Nova, Zagreb
- 1979 Kunsthalle, Tübingen; Galerija Zodijski, Osijek; Galerija Labirint, Ljubljana; Galerija Meduza, Koper
- 1980, 1984 Gallery of Contemporary Art Studio, Zagreb
- 1985 Galerie Hoffmann, Friedberg; Studio D, Tübingen
- 1986 Galerie Hoffmann, Friedberg; Galerie Schoeller, Düsseldorf
- 1987 Galerie Ingrid Dacić, Tübingen
- 1988 Galerie Ingrid Dacić, Tübingen; Galerija Karas, Zagreb; Galerija PM, Zagreb
- 1989 FRAC de Bourgogne + Atheneum (GORGONA, ... Jevsova, Knifer...), Dijon; Galerija Eurna, Ljubljana
- 1990 Dany Keller, München

#### GRUPPENAUSSTELLUNGEN (Auswahl)

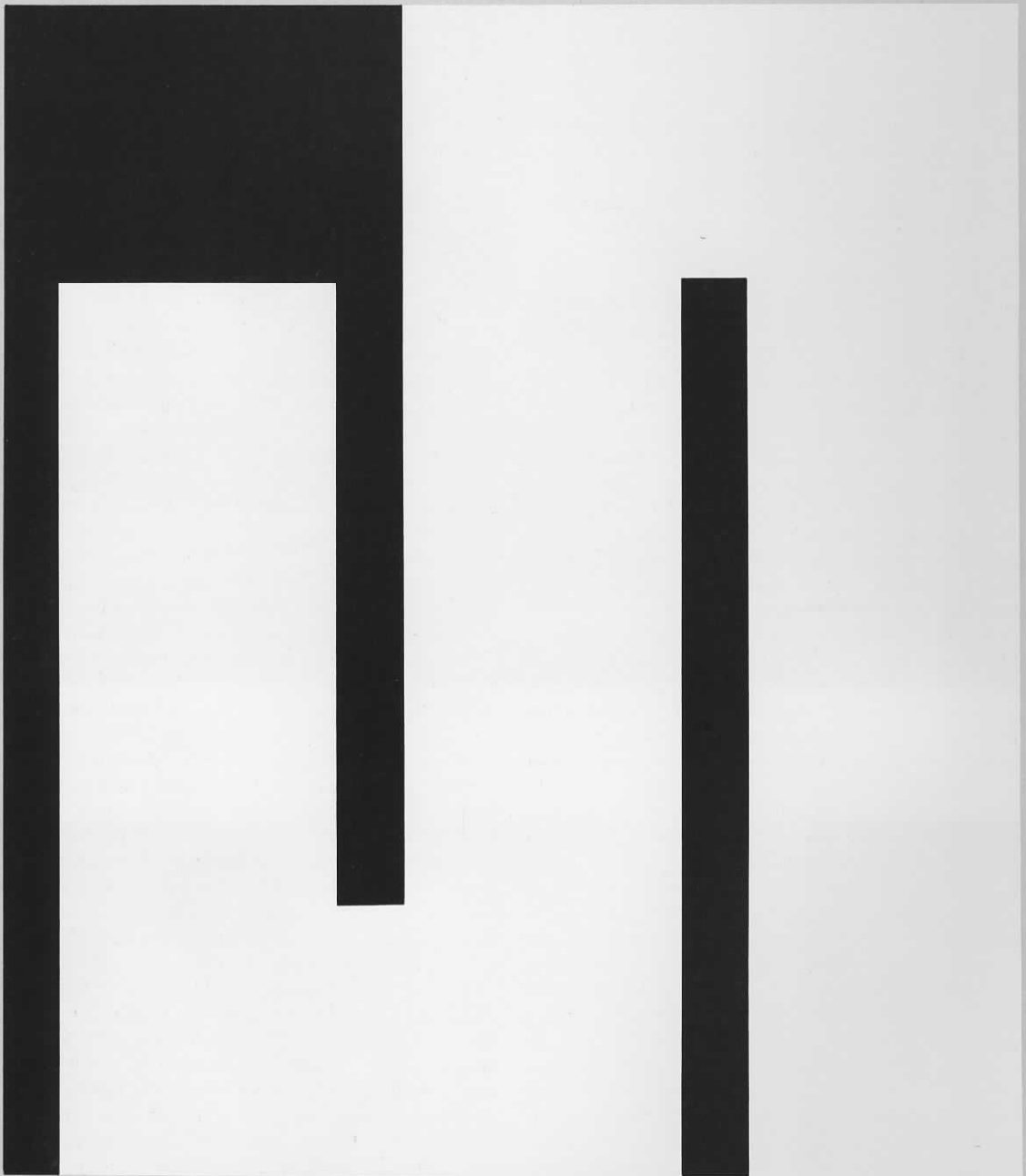
- 1961 Nove Tendencije 1, Zagreb; Art Abstrait Constructiv International, Galerie Denise René, Paris; Studio G, Zagreb; Studio F, Ulm; 1. Triennale (und folgende 2.3.4.5.), Belgrad
- 1962 Konstruktivisten, Städt. Museum Schloß Morsbroich, Leverkusen
- 1963 Nove Tendencije 2, Zagreb; Oltre l'informale, Biennale Internazionale D'Arte, San Marino
- 1964 Neue Tendenzen, Städt. Museum Schloß Morsbroich, Leverkusen
- 1965 Aktuell 65, Bern
- 1967 Expo 67, Montreal
- 1969 Nove Tendencije 4, Zagreb; Contemporary Art in Yugoslavia, Mc Graw-Hill Inc., New York
- 1971 Neue Tendenz, Landesmuseum Mainz
- 1972 De Consequenties van de Machine, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam
- 1973 XII Biennale de Sao Paulo; Contemporary Yugoslav Art, The National Museum of Modern Art, Tokio und Kyoto; Nove Tendencije 5, Zagreb
- 1975 Aspekte, Akademie der Bildenden Künste, Wien; Aspects 75, The Richard Demarco Gallery, Edingburgh
- 1976 XXXVII Biennale di Venezia; Aspects 76, The Third Eye Centre, Glasgow
- 1977 GORGONA, Städt. Museum Mönchengladbach; Trigon 77, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz; Sul Concetto di Serie, Museo Civico di Villa Mirabello, Varese
- 1978 Tendenzen in der Jugoslawischen Kunst, Museum am Ostwall, Dortmund
- 1979 XV Biennale de Sao Paulo
- 1983 Jugoslawischer Konstruktivismus 1921-1981, Hedendaagse-Kunst, Utrecht; L'ultima avanguardia, Palazzo Reale, Milano
- 1986 Konkret Sieben, Kunsthaus Nürnberg
- 1988 Alfons Roig i els seus Amics, Valencia
- 1990 Art Prospektive Geneve, Genf; à la Bibliothek, Kunstverein Salzburg

#### IMPRESSUM

© 1990 FLUGASCHE-Verlag, Lembergstraße 20, 7000 Stuttgart 1  
 Julije Knifer, die Autoren und der Herausgeber  
 Umschlag: Diptychon TU-D2-1973, Acryl/Leinwand, 190 x 300 cm  
 Satz: windhueter, Schorndorf  
 Druck: GuS-GmbH, Stuttgart  
 ISBN 3-925286-89-6

Über den Verlag außerdem erhältlich:  
**100 von JULIJE KNIFER signierte Mäander-Siebdrucke, 2farbig sw gedruckt, Format DIN A3, 240 g-Karton, DM 200,-.**





MÄANDER VW M3 DK, Acryl/Leinwand, 80 x 70 cm, 1990

