

**Teil 1: Abstrakte Annäherung**  
*Part 1: Abstract Approach*

»Stelle dir nämlich Menschen vor in einer höhlenartigen Wohnung unter der Erde, die einen nach dem Lichte zu geöffneten und längs der ganzen Höhle hingehenden Eingang habe, Menschen, die von Jugend auf an Schenkeln und Hälsen in Fesseln eingeschmiedet sind, so daß sie dort unbeweglich sitzenbleiben und schauen nur vor sich hin, aber nach links und rechts die Köpfe wegen der Fesselung nicht umzudrehen vermögen. Licht haben sie von oben von der Ferne von einem Feuer hinter ihnen. Zwischen dem Feuer und den Gefesselten sei oben ein Querweg, längs diesem denke dir eine kleine Mauer erbaut, ähnlich wie die Schranke, die Gaukler vor dem Publikum haben, über die sie ihre Kunststücke zeigen.

— Ich stelle mir das vor, sagte er.

So stelle dir nun weiter vor, längs dieser Mauer trügen Leute allerhand über diese hinausragende Gerätschaften, auch Menschenstatuen und Bilder von anderen lebenden Wesen aus Holz, Stein und allerlei sonstigem Stoffe, während, wie natürlich, einige der Vorübertragenden ihre Stimme hören lassen, andere schweigen.

— Ein sonderbares Gleichnis, sagte er, und sonderbare Gefangene!

»Behold! human beings living in a underground den, which has a mouth open towards the light and reaching all along the den; here they have been from their childhood, and have their legs and necks chained so that they cannot move, and can only see before them, being prevented by the chains from turning round their heads. Above and behind them a fire is blazing at a distance, and between the fire and the prisoners there is a raised way; and you will see, if you look, a low wall built along the way, like the screen which marionette players have in front of them, over which they show the puppets.

— I see.

And do you see, I said, men passing along the wall carrying all sorts of vessels, and statues and figures of animals made of wood and stone and various materials, which appear over the wall? Some of them are talking, others silent.

— You have shown me a strange image, and they are strange prisoners.



»Rheingold - 01«; 280x190cm; 2010. Öl/ Lack/ Bitumen auf Leinwand.

Leibhaftige Ebenbilder von uns! sprach ich. Haben wohl solche Gefangene von ihren eigenen Personen und von einander etwas anderes zu sehen bekommen als die Schatten, die von dem Feuer auf die ihrem Gesichte gegenüberstehende Wand fallen?

— Unmöglich, sagte er, wenn sie gezwungen wären, ihr ganzes Leben lang unbeweglich die Köpfe zu halten.

Ferner, ist es nicht mit den vorübergetragenen Gegenständen ebenso?

— Allerdings.

Wenn sie nun mit einander reden könnten, würden sie nicht meinen, die verwendeten Benennungen kämen den Dingen zu, die sie vor sich sehen?

— Notwendig.

Weiter: Wenn der Kerker auch einen Widerhall von der gegenüberstehenden Wand darböte, sooft jemand der Vorübergehenden sich hören ließe, glaubst du wohl, sie würden den Laut etwas anderem zuschreiben als den vorüberziehenden Schatten?

— Nein, bei Zeus, sagte er, ich glaube es nicht.

Überhaupt also, fuhr ich fort, würden solche nichts für wahr gelten lassen als die erzeugten Schatten?

Like ourselves, I replied; and they see only their own shadows, or the shadows of one another, which the fire throws on the opposite wall of the cave?

— True, he said; how could they see anything but the shadows if they were never allowed to move their heads?

— And of the objects which are being carried in like manner they would only see the shadows?

— Yes, he said.

And if they were able to converse with one another, would they not suppose that they were naming what was actually before them?

— Very true.

And suppose further that the prison had an echo which came from the other side, would they not be sure to fancy when one of the passers-by spoke that the voice which they heard came from the passing shadow?

— No question, he replied.

To them, I said, the truth would be literally nothing but the shadows of the images.

— Ja, ganz notwendig, sagte er.

Betrachte nun, fuhr ich fort, wie es bei ihrer Lösung von ihren Banden und bei der Heilung von ihrem Wahne hergehen würde, wenn solche ihnen wirklich zuteil würde. Wenn einer entfesselt und genötigt würde, plötzlich aufzustehen, den Hals umzudrehen, herumzugehen, in das Licht zu sehen, und wenn er bei allen diesen Handlungen Schmerzen empfände und wegen des Glanzgeflimmers vor seinen Augen nicht jene Dinge anschauen könnte, deren Schatten er vorhin zu sehen pflegte. Was würde er wohl dazu sagen, wenn ihm jemand erklärte, daß er vorhin nur ein Schattenspiel gesehen, daß er jetzt aber dem wahren Sein schon näher sei und sich Gegenständen zugewandt habe, denen ein stärkeres Sein zukomme, und er daher nunmehr auch richtiger sehe? Wenn aber, fuhr ich fort, jemand ihn aus dieser Höhle mit Gewalt den rauhen und steilen Aufgang aufwärts zöge und ihn nicht losließe, bis er ihn an das Licht der Sonne herausgebracht hätte, würde er da wohl nicht Schmerzen empfunden haben, über dieses Hinaufziehen aufgebracht werden und, nachdem er an das Sonnenlicht gekommen, die Augen voll Blendung haben und also gar nichts von den Dingen sehen können, die jetzt als wirkliche ausgegeben werden?

— That is certain.

And now look again, and see what will naturally follow it' the prisoners are released and disabused of their error. At first, when any of them is liberated and compelled suddenly to stand up and turn his neck round and walk and look towards the light, he will suffer sharp pains; the glare will distress him, and he will be unable to see the realities of which in his former state he had seen the shadows; and then conceive some one saying to him, that what he saw before was an illusion, but that now, when he is approaching nearer to being and his eye is turned towards more real existence, he has a clearer vision, -what will be his reply? And you may further imagine that his instructor is pointing to the objects as they pass and requiring him to name them, -will he not be perplexed? Will he not fancy that the shadows which he formerly saw are truer than the objects which are now shown to him? And suppose once more, that he is reluctantly dragged up a steep and rugged ascent, and held fast until he 's forced into the presence of the sun himself, is he not likely to be pained and irritated? When he approaches the light his eyes will be dazzled, and he will not be able to see anything at all of what are now called realities.



— Er würde es freilich nicht können, sagte er, wenn der Übergang so plötzlich geschähe.

Also einer allmählichen Gewöhnung daran, glaube ich, bedarf er, wenn er die Dinge über der Erde schauen soll.

— Ohne Zweifel.

Und schließlich, denke ich, vermag er natürlich die Sonne, das heißt nicht ihre Abspiegelung im Wasser oder wo anders, sondern sie selbst in ihrer Reinheit und in ihrer Beschaffenheit anzublicken und zu betrachten.

— Ja, notwendig, sagte er.

Und nach solchen Vorübungen würde er über sie die Einsicht gewinnen, daß sie die Urheberin der Jahreszeiten und Jahreskreisläufe ist, daß sie alles ordnet im Bereiche der sichtbaren Welt und von allen jenen Erscheinungen, die er dort sah, gewissermaßen die Ursache ist.

— Not all in a moment, he said.

He will require to grow accustomed to the sight of the upper world.

— Certainly.

Last of he will be able to see the sun, and not mere reflections of him in the water, but he will see him in his own proper place, and not in another; and he will contemplate him as he is.

— Certainly.

He will then proceed to argue that this is he who gives the season and the years, and is the guardian of all that is in the visible world, and in a certain way the cause of all things which he and his fellows have been accustomed to behold?



»Das große Kreischen 7«; 240x150cm; 2009. Öl/ Lack/ Acryl auf Leinwand.

— Ja, entgegnete er, offenbar muß er zu diesen Einsichten nach jenen Vorübungen gelangen.

Wenn er nun an seinen ersten Aufenthaltsort zurückdenkt und an die dortige Weisheit seiner Mitgefangenen: wird er da wohl nicht sich wegen seiner Veränderung glücklich preisen und jene bedauern?

— Ja, sicher. «

Aus: Platon, *Politeia*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1998, Buch VII.

16 Platons Höhlengleichnis – ein Synonym für das Streben nach Erkenntnis, nach Wahrheit über die Dinge-an-sich, so wie sie tatsächlich sind, unabhängig von menschlicher Betrachtung. Ein optimistisches Synonym jedoch: Während ein Doktor Faust in der Hoffnung auf Erkenntnis seine Seele an Mephistopheles verkaufen muss, verfügt der platonische Mensch aus sich selbst heraus über die prinzipielle Fähigkeit zur Erkenntnis. Nehmen wir also gewöhnlich auch nur Schatten von Abbildern von Dingen-an-sich wahr, so gibt es doch in dieser Tradition Platons in allen geisteswissenschaftlichen und künstlerischen Disziplinen den Ehrgeiz, der Erkenntnis der Dinge-an-sich näher zu kommen.

— Clearly, he said, he would first see the sun and then reason about him.

And when he remembered his old habitation, and the wisdom of the den and his fellow-prisoners, do you not suppose that he would felicitate himself on the change, and pity them?

— Certainly, he would.«

From: Plato, „The Republic“ in: *Six Great Dialogues*, Dover Publications, New York 2007, Book VII.

Plato's Cave Allegory – synonym for the pursue of knowledge, of truth, of the object-as-such in its original existence, independent from human examination. An optimistic synonym however: While a doctor Faust has to sell his soul to Mephistopheles in the hope of gaining true knowledge, the Platonic human in principle possesses the ability to gain knowledge autonomously. While in everyday life it may be the case that we only perceive shadows of images of things-as-such, all disciplines in arts and humanities to some extent employ the platonic ambition to advance towards the gaining of true knowledge.



»Das große Kreischen 1«; 240x150cm; 2009. Öl/ Lack/ Acryl auf Leinwand.



Abstrakte Malerei kann als eine Veranschaulichung der »Natur der Dinge« begriffen werden. Insbesondere die Geoabstraktion wird in der Regel aufgefasst als eine Rückführung auf die durch weltliche Ausprägungen ungetrübte, reine Idee: die klare, geometrische Form.

Ausgehend vom Kubismus des frühen zwanzigsten Jahrhunderts erhält die abstrakte Tradition ihre zweifellos bedeutungsvollste formale Wendung durch Kasimir Malewitschs »Schwarzes Quadrat auf weißem Grund« von 1915. Suchte der Kubismus die Gegenstände auf neue Weise darzustellen, ihre Elemente auf geometrische Formen zu reduzieren, um dadurch ihrer wahren Natur – ihrer reinen Idee – näher zu kommen, so löste Malewitschs Suprematismus die Verbindung der reinen Idee zu ihren weltlichen Ausprägungen, id est den Dingen, gänzlich auf:

»Wenn der Künstler der vergangenen Jahrtausende das Ding, seine Bedeutung, seine Essenz suchte und sich bemühte, dessen Zweck zu demonstrieren, so hat der Künstler unserer Ära des Kubismus‘ das Ding als solches, seine Bedeutung, seine Essenz und seinen Zweck zerstört.«

Kasimir Malewitsch: „From Cubism to Suprematism in Art. To the New Realism of Painting, to Abstract Creation“, in: *Malevich on Suprematism*, Museum of Art, The University of Iowa, 1999, Seite 23. Übers. d. A.

Starting from early twentieth century Cubism, the abstract tradition undoubtedly took its most influential formal turn through Kazimir Malevich's »Black Square« from 1915. While Cubism was trying to display objects in a new way, to reduce their elements to geometrical forms in order to advance towards their true nature – their Pure Idea – Malevich's Suprematism breaks the link between the Pure Idea and its mundane instances, id est the objects, completely:

»If in the previous millennium the artist sought the thing, its meaning, its essence and tried to demonstrate its purpose, then in our era of Cubism the artist has destroyed the thing as such, and its meaning, essence and purpose.«

Kazimir Malevich: „From Cubism to Suprematism in Art. To the New Realism of Painting, to Abstract Creation“, in: *Malevich on Suprematism*, Museum of Art, The University of Iowa, 1999, page 23.

Das schwarze Quadrat auf weißem Grund: Das platonische »Wenden des Kopfes«, weg von den Schatten, weg auch von den kruden Abbildern: hin zur reinen Idee. Die abstrakte Tradition der Moderne behält einen Großteil dieser Bildsprache bei: die klare Form, die exakten Flächen können verstanden werden als Referenzen auf die Idee an sich, die als »Ideal« frei ist von der Unvollkommenheit ihrer weltlichen Ausprägungen.

Hier fixieren die Arbeiten Timo Behns eine konträre Position: die einer »Erneuerung der Idee«, wie sie im Erkenntnisbereich des Menschen liegt.

Behn fasst das Konzept der Abstraktion nicht als eine Vereinfachung, Idealisierung auf. Im Gegenteil: Was auf den ersten Blick wie eine kluge, ontologische Studie idealer, perspektivisch komplexer oder sogar unmöglicher Räume und Durchgänge anmutet, zerfällt bei näherer Betrachtung in brutale Strukturen, in Kanten, die gleichzeitig exakt und brüchig-unvollkommen sind, zu sich überlagernden, untereinander hervorbrechenden Flächen.

The »Black Square«: The Platonic »turning of the neck«, away from the shadows, away also from the crude images: towards Pure Idea. The abstract tradition in Modernism has to a great extent adhered to this visual language: the clear forms, the exact planes can be understood as references to idea-as-such, which as the »Ideal« is free from the imperfection of its mundane instances.

Here, the works of Timo Behn fix their counter position: a position of a »Reformation of the Idea« as it lies within the scope of human cognition.

Behn does not consider the concept of abstraction as one of simplification, idealisation – on the contrary: What at first grasp appears as an elaborate, ontological study of ideal, complex in perspective or even impossible spaces and doorways, disintegrates into brutal structures when more closely examined, into edges simultaneously exact and brittle, into superposing planes, erupting from beneath each others.

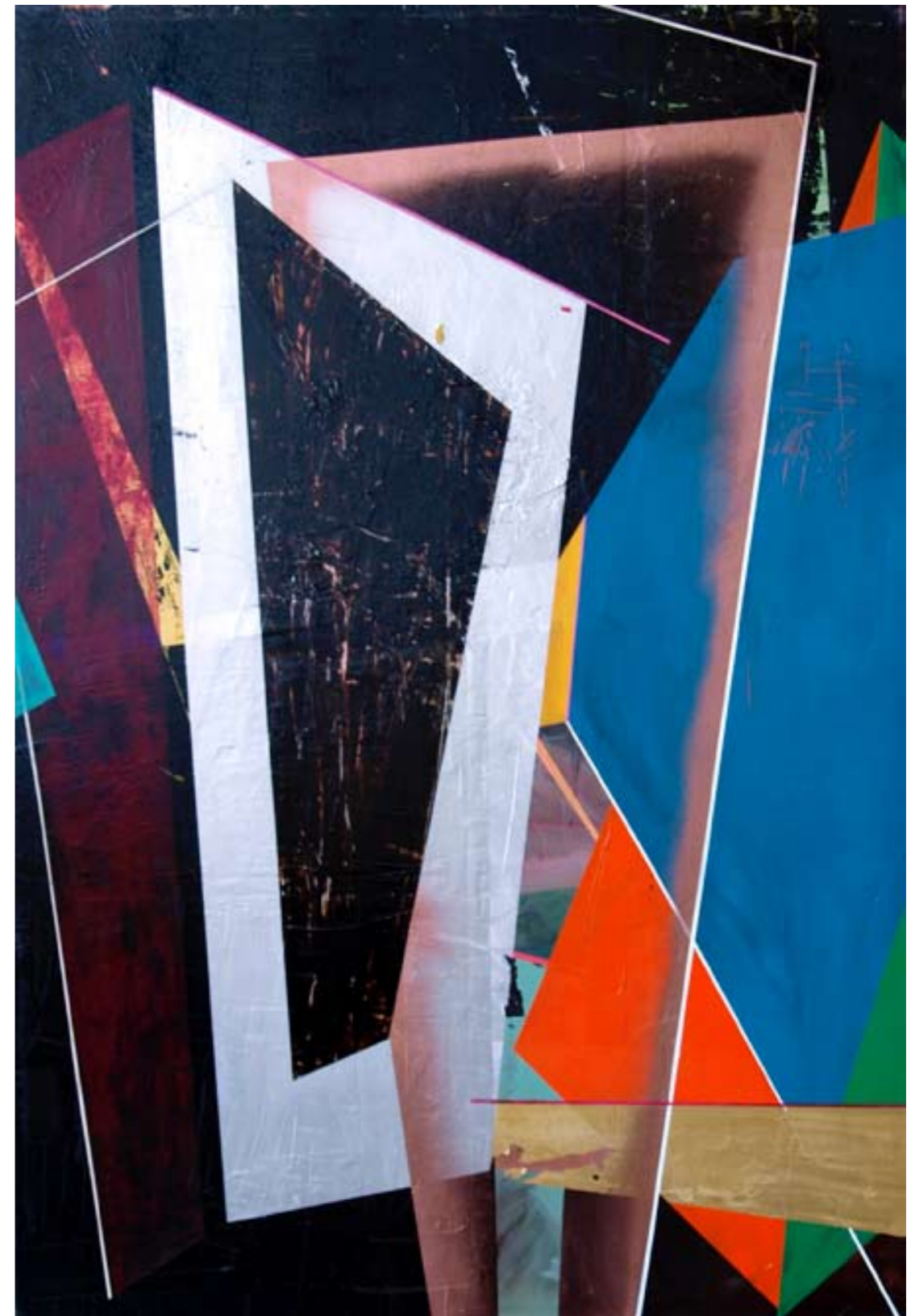
Behns Ausdrucksweise gründet sich auf eine tiefe Kenntnis des Materials, die handwerklich provozierte Abplatzungen, Splitterungen und Durchbrüche ermöglicht. Die Dissonanz in der Struktur, die einer brutalen, allzu weltlichen Unvollkommenheit den Vorzug gibt über das Glatte, Perfekte, Harmonische, das gewöhnliche die Geoabstraktion ausmacht, wird zum Analogon für das, was von der reinen Idee für den Menschen überhaupt fassbar ist. Das Ideal bleibt unerreichbar: Jede Erkenntnis einer reinen Idee, eines Dinges-an-sich, bleibt zutiefst menschlich, liefert nur ein einerseits bruchstückhaftes, andererseits um einen Teil der menschlichen Unvollkommenheit bereichertes Bild.

20

Die Erneuerung der Idee trägt nicht nur Rechnung dem Ding-an-sich, sondern auch, und hierfür zeichnet in den Arbeiten Behns verantwortlich die Dissonanz in der Abstraktion, der genuin menschlichen, und dadurch unvollkommenen, Erkenntnisfähigkeit. Die erneuerte Idee wird so zum Produkt nicht nur des Gegenstandes der Erkenntnis, sondern zum Produkt dieses Gegenstandes und des erkennenden Bewusstseins, das die eigene Begrenztheit auf die erneuerte Idee überträgt.

Behn's formal expression is based upon a deep knowledge of the material, allowing technically provoked crackling, splintering, penetration. This dissonance in structure, preferring a brutal, mundane imperfection over the smooth, the perfect, the harmonic, all of which usually stands for geo-abstraction, becomes an analogue for that portion of the concept of Pure Idea which is graspable for humankind. The ideal remains inaccessible: Every cognition of a Pure Idea, an object-as-such, remains deeply human, provides a picture that is scattered and incomplete on the one hand, but on the other hand enriched with Human Imperfection.

The Reformation of the Idea pays reference not only to the object-as-such, but also – and this is in Behn's work due to the dissonance in abstraction – to the genuine human, and therefore imperfect ability to gain knowledge. Herewith, the Reformed Idea becomes the product of not the object of cognition alone, but the product of both this object and the recognising mind, which transfers its own limitations to the Reformed Idea.



21

»Rheingold - 02«; 280x190cm; 2010. Öl/ Lack/ Bitumen auf Leinwand.



Behns frühe Geoabstraktionen vor 2006 suchten die Dissonanz, die Unvollkommenheit, in schreienden Neonfarben, großen ungrundierten Flächen und eben den rissigen, abplatzenden Farbflächen, die er seitdem handwerklich perfektioniert hat; diese älteren Arbeiten – grell, gegensätzlich, rissig – lassen Harmonie als Sinnbild für Perfektion, reine Idee, ideale Erkenntnis größtenteils gar nicht erst aufkommen.

In Behns neueren Arbeiten seit etwa 2010 liegt der Ursprung der Dissonanz vor allem in den durchbrochenen Strukturen, den rissigen Oberflächen der Malereien. Hieraus ergibt sich ein noch stärkerer Antagonismus zwischen harmonisch komponierten farbigen Flächen mit exakten Kanten und deren durch und durch unharmonischen, zerstörten Oberflächen.

Die Serie »John Cage« aus 2011/2012 kann hier als Extrem angesehen werden: Der durch den tiefschwarzen Hintergrund und die schwebenden Formen provozierte Eindruck von Ausgewogenheit und Leichtigkeit wird sofort dekonstruiert durch die brutal-exakt inszenierte Zerstörung der Oberflächen.

Behn's early geo-abstract paintings of before 2006 sought the dissonance, the imperfection, in violent neon colours, large unprimed planes and of course the craquelé and colour flakings which he has perfected since. These older works – lurid, oppositional, crackled – to a large extent did not evoke the notion of harmony as a metaphor for perfection, Pure Idea or true knowledge.

In Behns more recent works since 2010, the source of dissonance lies particularly within the disintegrated structures, in the fissured surfaces of the paintings. This entails an even stronger antagonism between harmonically composed coloured planes and their through and through inharmonious, destroyed surfaces.

The series »John Cage« out of 2011/2012 can be regarded as an extreme here: The impression of balance and weightlessness, provoked by the deep black background and the floating forms is immediately deconstructed by the brutal destroying of the surfaces.



»John Cage No3«; 200x155cm; 2011/12. Öl/ Lack/ Bitumen auf Leinwand.



Folgt man Adorno, so befreit Behn hiermit die Geoabstraktion von einem Makel, der traditionell in ihrer Makellosigkeit verortet lag:

»Nicht alle avancierte Kunst trägt die Male des Schreckhaften; am stärksten sind sie dort, wo nicht jegliche Beziehung der peinture zum Objekt, jegliche der Dissonanz zur durchgeführten und negierten Konsonanz abgeschnitten ist: Picassos Schocks waren vom Prinzip der Deformation entzündet. Vielem Abstrakten und Konstruktiven fehlen sie; offen, ob darin die Kraft einer noch unverwirklichten, angstloseren Wirklichkeit am Werk ist, oder – wofür manches spricht – ob die Harmonie des Abstrakten trägt gleich der gesellschaftlichen Euphorie in den ersten Dezennien seit der europäischen Katastrophe; auch ästhetisch scheint solche Harmonie im Niedergang.«

Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp 1970, Seite 426.

Mit seiner Erneuerung der Idee ver menschlicht Behn die Idee-an-sich, überwindet ihre Unerreichbarkeit und emanzipiert sich gleichzeitig vom Ideal der Harmonie: Behns Erneuerung der Idee ist im Adorno'schen Sinne die »Entfaltung des Wahrheitsgehalts der Kunst« (Ebd. Seite 168).

If one follows Adorno, Timo Behn here-with frees geo-abstraction from a flaw which has traditionally been lying in its flawlessness:

»Not all advanced art shows the marks of the terrifying; these are strongest where not all relation between peinture and object, not all of the dissonance towards the negated consonance has been cut off: Picasso's terrors were ignited by the principle of deformation. Much of the abstract and the constructivist they are lacking; open, if this is due to a yet unachieved, terror-free reality or – for which much is accounting for – if the harmony of the abstract is as deceptive as the euphoria of the first decades following the European catastrophe. Aesthetically, too, such harmony seems in its downfall.«

Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp 1970, page 426. Author's translation.

With his Reformation of the Idea, Behn »humanises« the idea-as-such, transcends its unattainability and breaks free from the ideal of harmony: Behn's Reformation of the Idea is, in Adorno's sense, the »elaboration of truth in art« (ibid. page 168).



»Rheingold - 04«; 280x190cm; 2010. Öl/ Lack/ Bitumen auf Leinwand.