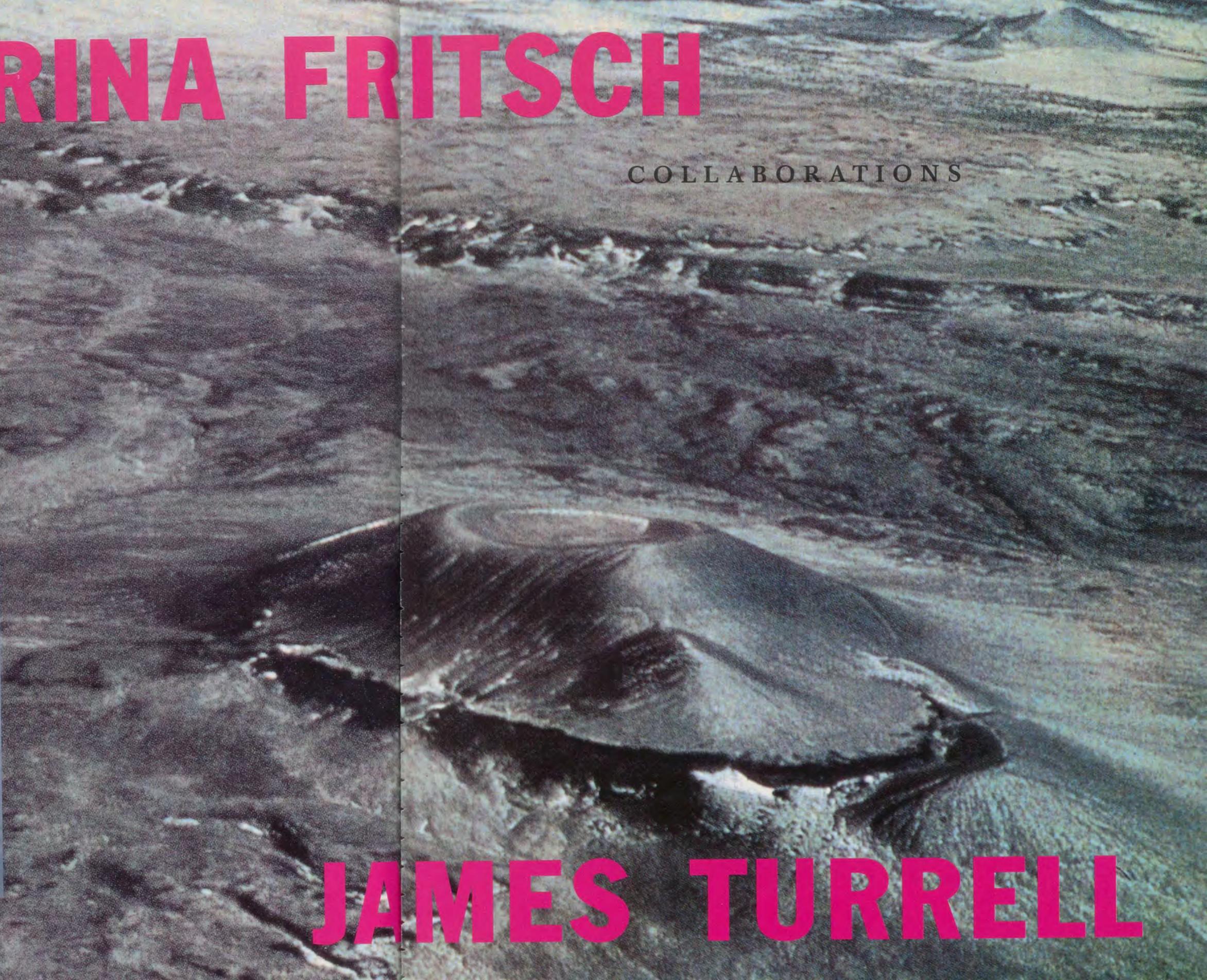


# KATHARINA FRITSCH

COLLABORATIONS



# JAMES TURRELL

# Spekulationen über Lastwagen, Friedhöfe, Füchse und andere Bilder

JULIAN HEYNEN

Kann man von Kunstwerken berichten, die es (noch) nicht gibt? Von Arbeiten, die bislang nur in schematischen Zeichnungen oder knappen Beschreibungen

existieren? Und zwar von solchen Werken, die sich nicht als Konzept, sondern in voller plastischer und bildhafter Wirklichkeit zeigen sollen? Das ist nicht nur eine Frage des eigenen Vorstellungsvermögens, sondern auch eine der Autorschaft. Können es überhaupt mehr als Mutmassungen sein, die so zusammenkommen? Und worin schliesslich besteht die Legitimation, auf diese Weise einer künstlerischen Verwirklichung vorzugreifen? Auf eine

JULIAN HEYNEN ist stellvertretender Direktor der Krefelder Kunstmuseen.

*Der Schiffbrüchige hat die Transparenz des Komplexen an seinem einfachen Gegenstand wiedergefunden.*

Hannes Böhringer

reine Nacherzählung von Ideen und Absichten der Künstlerin wird man sich nicht hinausreden können; denn wo erzählt wird, kommt Eigenes hinzu.

Alle Arbeiten von Katharina Fritsch haben ihren Ausgangspunkt in einem klar und präzise gesehenen Bild eines Dings, einer Situation, das von vornherein beides zugleich in sich birgt: den individuellen Blick und das kollektive Zeichen. Stecken in diesen beiden Elementen nun aber nicht auch Anrecht und Anleitung, der visuell-imaginativen Präzision der Künstlerin zu folgen, das nur angedeutete Bild sich vorzustellen, es sich zu er-sehen? Lassen sich dann die Leitlinien des individuellen Blicks nicht bis zu einem gewissen Grad aus den Merkmalen der vorhandenen Arbeiten herausfiltern? Und sollte man

nicht wenigstens eine Strecke weit den kollektiven Zeichen vertrauen? Gewiss, auch dann bleibt eine solche (Re-)Konstruktion noch ein heikles Unterfangen, ein Versuch für Fortgeschrittene, für Eingesehene gleichsam. Wer so den Standpunkt des reinen Betrachtens verlässt, betritt unsicheren Grund, gerät in den Zustand der aktiven Komplizenschaft und der Spekulation.

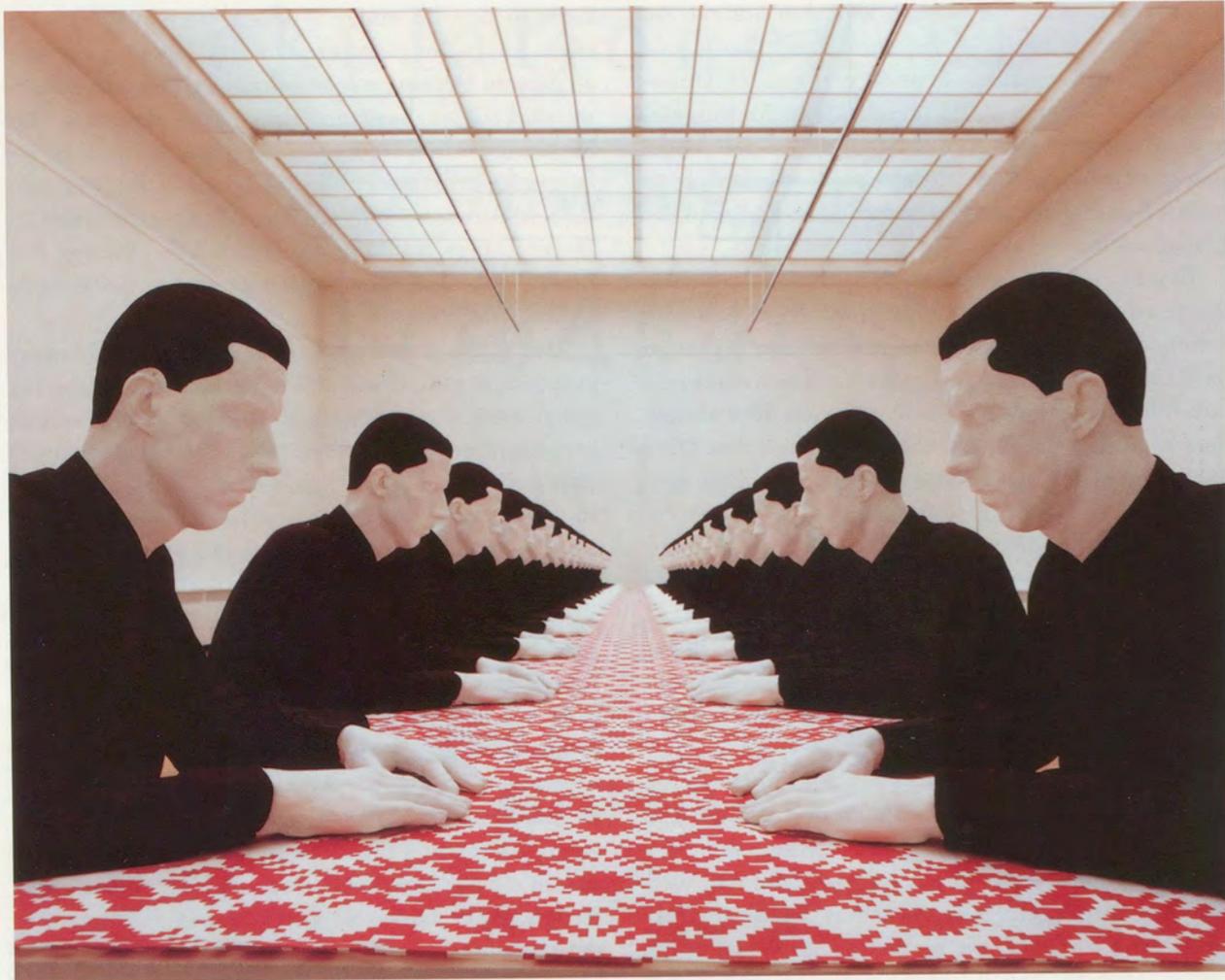
Es gibt im bisherigen Werk Nahtstellen und Übergänge zu dem, was hier im Mittelpunkt stehen soll. Schon der latente Warencharakter vieler Arbeiten hebt sie bei aller Einzigartigkeit doch aus einer rein individuellen Schau heraus. Wir wissen oder ahnen, dass es anderswo ein gleiches oder ähnliches Ding geben muss, das sich anderen Betrachtern darbietet. Die neueren Warengestelle machen es dann an einem einzigen Ort offensichtlich. Aber auch wenn Auftritt und Erscheinung des Ungewöhnlichen, des Singulären im Vordergrund stehen, wie beim ELEFANT oder bei der TISCHGESELLSCHAFT, ist das Öffentliche ein wesentlicher Bestandteil der Situation: Orte kollektiver Erlebnisse – und seien es Orte des Sehens und Schweigens.

Ist der tatsächliche Austritt aus dem Museum, ist der Eintritt in den Raum, den man den alltäglichen oder öffentlichen nennt, also nur ein gradueller oder ist er nicht vielmehr ein ganz entscheidender, weil mit ihm die Spielregeln verändert werden? Dort «draussen» stellt sich die Statusfrage in verschärfter Form. Denn fördert in dieser neuen Situation die prinzipielle Ähnlichkeit der Arbeiten mit ihren Vor-Bildern nicht ein Aufgehen, ein Verschwinden im Alltäglichen? Wo ist der kritische Punkt, an dem die Kunst-Dinge zugleich eingebettet und doch auch hervorgehoben sind? – Der SPAZIERGÄNGER MIT HUND im Park von Sonsbeek war eine solche Einfügung in einen Gesamtzusammenhang. Er war die präzise Konstruktion einer an diesem Ort möglichen, ja sogar wahrscheinlichen Figur, deren Stimmigkeit in formaler, farblicher, soziologischer und psychologischer Hinsicht jedoch bis zu einem Punkt getrieben worden war, an dem ihr Realismus jederzeit in Gefahr stand, als Fiktion beargwöhnt zu werden. Dieser Mann und sein Hund wanderten als ein überdeutlich gewordenes Bild, ja mit einem Hauch von Bühnenpräsenz, durch einen stadtnahen

Park, in den für einige Wochen die Kunst in Form einer Ausstellung eingezogen war. Die Figur schien an diesem Ort eine solche Erkennbarkeit und Glaubwürdigkeit zu besitzen, dass viele Besucher der Meinung waren, sie hätten sie gesehen, obwohl sie aufgrund praktischer Schwierigkeiten nur ein einziges Mal kurz aufgetreten war. Die an einem solchen Detail zutage tretende kollektive Verankerung des Bildes gab ihm den Anschein eines beiläufigen (Alltags-)Mythos.

Das schwarz und weiss lackierte Wohnanhängergespann, abgestellt auf einem Parkplatz, oder der rot gestrichene Lastwagen mit Anhänger, der endlos kreuz und quer durch Deutschland fahren soll, operieren auf einem ähnlichen Feld. Als Transportmittel sind sie völlig in das pragmatische und mentale Grosssystem des Verkehrs eingeschlossen. Durch (unter anderem) ihre präzisierte Farbgebung heben sie sich jedoch soweit davon ab, dass ihnen Symbolisches zuwächst. Der Widersinn der stillgestellten Räder, des «*ruhenden Verkehrs*», und das Bild der rastlosen Bewegung, der Reise ohne Ende und Ziel, erinnern an ältere Mythen. Aber so wie beim Lastwagen ein wenig die Erzählung vom Fliegenden Holländer durchklingt, so setzt sich die Arbeit doch auch von solchen Märchen- und Bühnenstücken ab, indem sie das Geschehen nicht auf der Ebene einer fernen, einer kunstvoll geschaffenen Fiktion, sondern im vertrauten Strom des Alltäglichen ansiedelt. Sie verliert dadurch im Vergleich mit den traditionellen Mythen an Eingrenzung, Dramatik und Autorität. Statt dessen gewinnt ein solches Bild an Wahrscheinlichkeit, es bietet seine symbolischen Potentiale eher beiläufig an und setzt ihre Ausbeute viel stärker in die Verantwortung des einzelnen. Und es verwirklicht die symbolische Zuspitzung, dieses Aufscheinen einer neuen und tieferen Sicht, als die Sache eines unverhofften Augenblicks. Jede neue Begegnung kann dem Bild (in gewissen Grenzen) eine andere Bedeutung geben – oder es auch im Strom der vorbeiziehenden Eindrücke unerkannt belassen.

Dort, wo der Ausgangspunkt ein im allgemeinen Bewusstsein hinreichend genau umrissenes Zeichen ist, etwa beim ELEFANT oder bei der MADONNA, wird mit gezielten Manipulationen eine mehrfache



KATHARINA FRITSCH, TISCHGESELLSCHAFT, 1988/DINNER PARTY,  
(INSTALLATION KUNSTHALLE BASEL 1988, PHOTO: FRANK FENSTERMACHER)

KATHARINA FRITSCH, TISCHGESELLSCHAFT, 1988,  
1600 x 170 cm./DINNER PARTY, 630 x 67",  
(INSTALLATION KUNSTHALLE BASEL, 1988, PHOTO: NICK TENWIGGENHORN)



Distanz geschaffen. Das beginnt mit dem Status dieser Dinge an ihrem öffentlichen Ort: Auch wenn sie von ihrer Art her grundsätzlich dort hingehören könnten, ihr tatsächlicher, unerwarteter Auftritt isoliert sie, ja hebt sie für einen Moment schockartig aus ihm heraus. Die Mittel hierzu sind die subtile Veränderung des Massstabes, die Stilisierung durch Symmetrie und Frontalität sowie die neue Farbe. Die im Auftrag und in der Nachbarschaft eines Energieunternehmens errichtete, überlebensgross erscheinende MÜHLE in ihrer hellgrauen Makellosigkeit und mit dem selbständig sich drehenden Rad führt diese gleichzeitige Einbettung und Distanz eines symbolisch vorbelasteten Bildes in der Dimension der Landschaft vor. Die bis zur Verkitschung geläufige Idylle wird nach ihrem Kern an kollektiver Glaubwürdigkeit befragt und darüber hinaus in eine neue, zeitgenössische Umgebung gesetzt.

Ausser der MÜHLE (und wenn man so will der MADONNA) ist noch keines der grossen, «öffentlichen» Projekte verwirklicht worden. Gemeint sind hier besonders jene stadt- und landschaftsräumlichen Anlagen, die ganz unterschiedlichen, aber geläufigen Funktionen dienen. Es sind Prototypen, die nach gewissen räumlichen und «atmosphärischen» Voraussetzungen verlangen und sich selbst in ihren Dimensionen den jeweiligen Gegebenheiten anpassen müssten. Der RASENPLATZ MIT ACHTZIG PAPPELN hat einen ovalen Grundriss und bildet und thematisiert in lapidarer Weise den Versammlungsort für eine Nachbarschaft, der sich dadurch auszeichnet, dass er keine bestimmte Art seiner Benutzung vergibt, sondern nur einen Rahmen anbietet. Der Rahmen besitzt gerade soviel Zeichenhaftigkeit, dass er die Stelle als einen Ort des *Wir* und des *Hier* markiert, ohne ihn damit jedoch auf eindeutige, auf bestimmende Weise auszuzeichnen, zu überhöhen. – Eine verwandte Situation würde auch mit dem TENNISPLATZ geschaffen. Als von mehrstöckigen Wohnbauten umstandene Sportanlage hätte er in dem ungewöhnlich, nämlich 22 Meter hohen Metallgitterzaun allerdings eine Anomalie vorzuweisen, die das «Thema» fast schon auf theatralische Weise formuliert: Spielen und Zusehen, die Akteure und die im Anonymen, *sie* und *wir*, das Besondere und das Alltägliche. Aber auch hier wird

nicht wirklich eine Bühne konstruiert, findet nicht wirklich eine Inszenierung statt. Die Anlage des Platzes unterstützt, formuliert und präzisiert nur das, was in der gewählten Situation vorhanden ist: das ständige Hinundhergleiten zwischen unbewusster Pragmatik und schauspielerischem Hervortreten einzelner Momente in diesem sozialen Raum.

Mit den Friedhöfen hat Katharina Fritsch kollektive Räume einer ganz besonderen Art entworfen. Es sind anonyme Begräbnisstätten, eingebunden in eine strenge, geometrische Ordnung, aus der man verschiedene Hinweise auf traditionelle Symbolik herauslesen könnte. Die Anlagen erschliessen sich zuerst einmal dem einzelnen, der in sie hinein und auf wechselnden Wegen durch sie hindurchgeht. Es sind sehr einfache und im doppelten Wortsinn auch weite Bilder, Sinnbilder, die von ihren realen Dimensionen her jedoch durchaus überschaubar bleiben. Der FRIEDHOF FÜR REIHENGRÄBER auf einem Quadrat von 184 Metern Kantenlänge und das Achteck des FRIEDHOFS FÜR URNENGRÄBER mit einem Durchmesser von 96 Metern grenzen Bezirke aus, die schon durch ihre konzentrierte Anlage und Farbgebung Räume der Ruhe, der Betrachtung schaffen. In der formalisierten Natur dieser Parks geht die ständige Wiederkehr des Gleichen in ein eindrucksvolles Bild von müheloser Konzentration über. So bewegt sich auch hier das Öffentliche ganz wesentlich in den Dimensionen von Vorstellung, Erinnerung und «Mythos». Es wird deutlich, wie diese Projekte sich direkt an die anderen Arbeiten anschliessen und deren Potential einer kollektiven Bildlichkeit in einen Raum grösserer sozialer Möglichkeiten hinein erweitern. Da sie dabei trotz aller irritierenden Pointierung einen Weg prinzipieller Integration wählen, tendieren sie – ähnlich dem «Warencharakter» anderer Arbeiten – zu einer gewissen Anonymität. Das scheint mir, zumal unter den weiterhin ungeklärten Verhältnissen von Kunst und Öffentlichkeit, nicht die schlechteste Art, auf diesem Feld tätig zu werden.

Neben den sich sehr weit in den alltäglichen Umraum zurückziehenden Projekten gibt es aber auch andere, die mehr auf das Aussergewöhnliche, das Ereignishafte, ja das Wunderbare zielen. Der



KATHARINA FRITSCH, ROTER LASTWAGEN, 1980/86.

Modell für Lastwagen, der endlos durch Deutschland fährt, Blech, Kunststoff, Lack, 30 x 5 x 6,5 cm / RED TRUCK. Model for a truck that drives endlessly through Germany, sheet metal, synthetic material, synthetic resin, 11<sup>13</sup>/<sub>16</sub> x 2 x 2<sup>9</sup>/<sub>16</sub>". (PHOTO: JÖRG SASSE)

VERGNÜGUNGSPARK MIT VIER PLÄTZEN bietet auf knappem Raum, ein wenig wie in der Übersichtlichkeit einer Modelllandschaft, ein Quartett ebenso beiläufiger wie symbolträchtiger Attraktionen. Der im Durchmesser gut 100 Meter grosse Rasenkreis wird von asphaltierten Wegen durchschnitten, an deren Kreuzungen lapidare «Zerstreuungen» auf den Besucher warten: ein Ziegelschornstein (die Arbeit, als sie noch sichtbar war?), ein ganz flaches, ovales Becken (ein Spiegel, Narziss?), ein schlanker Turm aus Beton, auf hohen Beinen, mit Uhren an allen Seiten, vier nach innen, vier nach aussen (nichts ohne Zeit?) und schliesslich, etwas abseits des Wegs vier schwarze runde Wasserlöcher, scheinbar unendlich tief (Geheimnisse, Löcher in der Welt?). Wie auf dem frühen «Warenstell» drängen sich auch hier die Angebote – und doch bleibt jedes Ding für sich. Nach

einem System, einem Programm sucht man vergeblich; nur so ist Zerstreuung möglich.

Einen Schritt weiter hinein in die Unwägbarkeiten der Inszenierung, in die Verlockungen der Künstlichkeit gehen zwei Projekte, die die Natur selbst manipulieren. Es sind «lebende Bilder», die in zoologischen Gärten verwirklicht werden könnten, jenen Orten der kurzweiligen Erbauung, die ihre enge Verwandtschaft zum Theater nie leugnen können. Da wären dann ein paar in ihrem Fell leuchtend rot eingefärbte Füchse, die auf dem grünen Rasen eines Freigeheges herumlaufen würden. Oder es gäbe eine Reihe von schwarz-weißen Tapiren, die (wie auf einer Bühne) in einem allseits verspiegelten Gehege lebten, das sie und die Zuschauer zugleich reflektiert. Man stelle sich diese Szenen als abstrakte Muster vor, als stilisierte Bewegungsmomente, als eine Choreo-

KATHARINA FRITSCH, DUNKELGRÜNER TUNNEL, 1979,

eingefärbtes Wachs, 8 x 8 x 80 cm /

DARK GREEN TUNNEL, colored wax,

3<sup>3</sup>/<sub>16</sub> x 3<sup>3</sup>/<sub>16</sub> x 31<sup>1</sup>/<sub>2</sub>".





KATHARINA FRITSCH,  
SPAZIERGÄNGER MIT HUND, 1986/  
MAN WALKING HIS DOG.

KATHARINA FRITSCH,  
MÜHLE, 1990,  
Kraftwerk an der Römerbrücke  
in Saarbrücken, H. 700 cm/  
MILL, power station at the roman  
bridge in Saarbrücken, 275 1/2"

graphie unbewusster Akteure, ja vielleicht als die verkehrte Welt eines Traums, und man wird unweigerlich die Faszination und den Zweifel spüren, den diese so leichthändig herbeigeführte Konfrontation, diese verführerische Vermischung von Natur und Kunst hervorruft. Ich sehe diese Bilder vor mir und bin mir doch ihrer Realität nicht sicher. Sie formulieren ein Extrem, das das Wunderbare und/oder das Abgründige ganz schutzlos in den Alltag lenkt. Hier mag es dann auf des Messers Schneide stehen, ob das Bild gelingt oder mit schalem Nachgeschmack in seine Bestandteile zerfällt.

Die grossen, öffentlichen Projekte mit ihrer hartnäckigen Ambition, über den *Weissen Kubus* hinaus Bedeutung zu haben, werfen noch einmal mit Nachdruck einige der zentralen Fragen auf, um die es in

diesem Werk geht. Wie kann man Bilder, die aufgrund ihrer Klarheit und Gültigkeit uns allen nicht aus dem Kopf gehen – schon immer in ihm waren –, so einrichten, dass sie ihre Kraft und Bedeutung behalten und doch nicht versteinern oder peinlich werden? Wie kann Kunst in einer Zeit, die von der ständigen Ablösung der Bilder und Werte durch neue Bilder und Werte geprägt ist, Wichtiges festhalten, ohne sich in Sentimentalität, Nostalgie oder Pseudo-Mythisches zu verabschieden? Welches Mass an Naivität und Distanz, an Vertrauen und Kritik ist in einem Bild möglich, ohne dass es zerspringt oder verdampft? Das zielt heute auf eine realistische Haltung ebenso wie auf Widerstand gegen einen aufs äusserste beschleunigten Status quo.

