

KATHARINA FRITSCH

Parkett 87 – 2010

KATHARINA
FRITSCH





KATHARINA FRITSCHE, WOMAN WITH DOG, UMBRELLAS, POSTCARDS (PARIS), 2004, exhibition view, Deichtorhallen, Hamburg /
FRAU MIT HUND, SCHIRM, POSTKARTEN (PARIS), Ausstellungsansicht. (ALL PHOTOS: IVO FABER UNLESS OTHERWISE INDICATED)



From Out There to Down Here

JESSICA MORGAN

KATHARINA FRITSCH, DISPLAY STAND II,
2001, glass, aluminum, and objects dating
from 1981 – 2001, detail / WARENGESTELL II,
Glas, Aluminium, Objekte, Detail.

Much has been said of the unconscious in the work of Katharina Fritsch. It has been described as “sinister and uncanny”¹⁾ and said to deal with “the dark side of the psyche.”²⁾ From her early representations of rats, a monk, and a ghost, to her recent sculptures of a giant, a snake, and an octopus, the ur-myths and fables supposedly summoned by these forms have generally been thought to lead us unwittingly to assess their—and our own—greater psychological depths. Fritsch’s technique is to amplify; her manifestly scrupulous attention to detail, scale, color, and surface allows not only for the immediate comprehensibility of form, but provides one with the sensation of enduring a visitation to the site of a formative experience.

JESSICA MORGAN is curator of Contemporary Art at Tate Modern.

Fritsch’s works are thus taken to be madeleines, in the Proustian sense, evoking the lost memory and imaginary world of childhood.

While I am familiar with the sources from which many of Fritsch’s representations are thought to be derived, I have never been entirely convinced by the psychoanalytic reading of her work. Perhaps I am separated from the work by a generational, or even a national, sort of schism; I do feel quite far removed from any underlying phobias derived from devils, rats, and religious fables. In the urban London of my childhood, the real threats were burglars, muggers, and random street violence. When I look at Fritsch’s RATTENKÖNIG (Rat-King, 1991–93), DOKTOR (1999), or HÄNDLER (Dealer, 2001), my overwhelming impression is of the otherworldly and even hallucinogenic effect of her immaculately modeled, matte surfaces. Their extraordinary autonomy from their surroundings strikes me as ultra-contemporary: rather than appearing like refugees from a recreation of a dance macabre or a German medieval fable, their true home seems closer to commercialized popular culture and to the disarming visual ef-

KATHARINA FRITSCH, COOK, 2008, polyester, color, 79 1/2 x 30 x 40 1/8"; PHOTOGRAPH 6 (BLACK FOREST HOUSE), 2006/2008, silkscreen, plastic, paint, 110 1/4 x 147 3/4", detail / KOCH, Polyester, Farbe, 202 x 78 x 102 cm; 6. FOTO (SCHWARZWALDHAUS), Siebdruck, Kunststoff, Farbe, 280 x 375 cm, Detail.





KATHARINA FRITSCH, COOK, 2008; PHOTOGRAPH 6 (BLACK FOREST HOUSE), 2006/2008; COMPANY AT TABLE, 1988, exhibition view, Deichtorhallen, Hamburg / KOCH, 6. FOTO (SCHWARZWALDHAUS), TISCHGESELLSCHAFT, Ausstellungsansicht.

fects of film. Indeed, the manner in which Fritsch's work resists contextualization in the gallery further suggests some form of digitized projection. This disarming quality is also a result of their resolutely non-reflective surfaces that disallow for any absorption of the surroundings, as well as their pristine finish that sets them apart from the viewer and from any non-Fritsch artworks unfortunate enough to be in their proximity. And yet, the unnerving, apparitional quality of Fritsch's work is distinctly its obdurate existence in space; our relationship to it, unlike cinema's immersion, remains one of impenetrability. These presences do not come across as simulacra crafted in a Hollywood prop shop, but as unmistakably unique sculptural objects that evidently refuse to fit into their surroundings.

Initially, Fritsch achieved this kind of isolation of form (or image) by placing toy-like objects and multiples on display stands (WARENGESTELL, Display Stand, 1979–84). These glass-shelved structures invited a comparison to the world of merchandized display, but to my eye, they even more closely resembled the sort of display cases often found in domestic environments—those used by a family to protect and exhibit its most treasured objects—be they tchotchkes or semi-precious objet d'arts. This is confirmed by Fritsch's selection of the artifacts, which suggest the vagaries and eclecticism of a "personalized" collection—including a group of toy sheep, a mirror, and a bead necklace, as well as a most perplexing translucent, large green gemstone that sits mysteriously high up on the top shelf. Only the stands that

contain mass-produced versions of the same object (WARENGESTELL MIT MADONNEN, Display Stand with Madonnas, 1987/1989, or WARENGESTELL MIT GEHIRNEN, Display Stand with Brains, 1989) evoke a more typical consumer display aesthetic; in this case, the objects obscure the stand that lies beneath them. In fact, it is truly the outline of the packed stand (a tower of Pisa that doesn't lean, and an hourglass form) that dominates our impression, rather than any of the individual items contained within in it. Fritsch eventually chose to substitute the vitrine for a more traditional pedestal, but one all the while elevated to monumental proportions to accommodate its oversized sculptural occupant. ELEFANT (1987), indeed, took tremendous bravura. It was an almost inconceivably grandiose gesture for an artist in her first solo show in Germany, and it quickly established Fritsch's mastery of a form of alienation and of alien forms. The elephant, with its physical attributes—already associated with museology, albeit that of the Museum of Natural History—had long been established as one of the greatest spectacles of the natural world. Fritsch then added to this trope an arresting, dull-green surface. It was a disarming feat, which she took to even greater lengths with her fluorescent-yellow MADONNENFIGUR (Madonna Figure, 1987). The figure stood without a pedestal famously positioned in a Münster public plaza between a department store and the neighboring church. With this work and others like it, Fritsch achieved an otherworldly remove at odds with the dominant interpretation of her work as a projection of our subconscious fears and desires. While dreams and nightmares are characterized by a distortion of reality, Fritsch's figures are outlandish beings separated from contextual grounding.

On the topic of her sculptural work, Fritsch has remarked on her need to “abide by all the various laws of sculpture,” despite her desire to ignore such laws and produce instead what she calls “three-dimensional pictures.”³⁾ But what is meant by three-dimensional pictures? Does this term connote a perfectly constructed, immaculate image existing purely within the mind, rather than in our ever-deficient reality? And what precisely is the difference between a flat image and a sculpture in the round? Is it strictly a matter of detail? Fritsch has spoken of her ability

to think in pictures, to be versed in a kind of personal interior sign language. This notion of language suggests why her work may be difficult to penetrate for anyone who does not have the linguistic tools to make sense of her system of signs. Nevertheless, this “distancing effect” separates her work from other artists of her generation who have similarly dealt with appropriated objects taken from the everyday. Take, for example, Haim Steinbach, Sherrie Levine, and Robert Gober. Or most notably, Jeff Koons, whose works of the eighties and nineties were often cynically “misunderstood,” especially in Europe. In the meantime it has become apparent that Koons' subversive strategy consists more of celebrating popular culture than of criticizing it. Does that put Fritsch in the same camp with Koons?

In my mind, the major difference between the two artists is that Koons makes a deliberate effort at inclusion through the accessibility of his shiny surfaces, overtly sexual subject matter, and reference to toys and popular culture, while Fritsch, conversely,



Katharina Fritsch

detaches her sculptural “pictures” from their origins, making them appear to be frozen in time and out of reach.

With this in mind, it is all the more surprising to see Fritsch’s recent work. The sculptures have now been given backgrounds! No longer are we confronted by alien beings dropped from nowhere into our reality. Now there is the suggestion that they have an appropriate home. This impression comes from the monochromatic, large-scale photos (pictures of pictures). For example, in one piece, a nauseating, cake-icing-yellow-colored chef holds an utterly undesirable plate of food in front of what appears to be an equally uninviting restaurant. In *RIESE* (Giant, 2008), a cement-gray caveman (modeled from a very tall taxi driver from Düsseldorf who stands at 1.95 meters) with an expression of resigned fatalism leans on his Fred Flintstone-like club in front of a dramatic rocky vista. In *ST. KATHARINA* (2007), a matte black replica of a statue of St. Catherine stands against a wall of lush ivy. While the works retain the sculptural ambiguity derived from their standard Fritschian surfaces and pigmentation, the effect of this new contextualization correlates more to filmmaking. In fact, it was most interesting to read in an essay in the cata-

logue for her recent show at Kunsthhaus Zurich that Fritsch had had a fruitful and sympathetic conversation with the legendary set designer Ken Adam, who is known for his work on the early James Bond sets (*Dr. No* and *Goldfinger*) and is the person responsible for the otherworldly settings in Stanley Kubrick’s *Dr. Strangelove*.⁴⁾ What Fritsch’s new backgrounds do in combination with the sculptures is not particularly suggestive of the set design genre; however, they are reminiscent of the “blue screen” effects seen in somewhat dated films and television from the sixties and seventies where actors are artificially superimposed onto virtual sets through a trick of the camera/editing room. The photographic images themselves have a suffused light, a scale, and proportions that recall the movie screen. They create an overall effect considerably more driven by narrative than by any single sculptural moment.

KATHARINA FRITSCH, PHOTO (RIVERBANK), 2009, 12-part silkscreen, plastic, paint, 110 1/4 x 630” / FOTO (FLUSSUFER), 12-teiliger Siebdruck, Kunststoff, Farbe, 280 x 1600 cm.





These new works are also extremely funny, though I suspect I am in the minority in finding Fritsch's work humorous rather than strictly serious. I have always found works such as *MANN UND MAUS* (Man and Mouse, 1991–92) and *KIND MIT PUDELN* (Child with Poodles, 1995–96) to be amusingly witty, and the recent *RIESE* (Giant, 2008) and *KOCH* (Cook, 2008) are even more biting sharp in the way that they spoof a certain type of man. It has been noted that Fritsch uses a live model for her sculptures of men while the female forms are derived from pre-existing statues, like *MADONNENFIGUR*, *ST. KATHARINA*, and *GARTENSKULPTUR (TORSO 2005/06)*. The precision and realism that Fritsch achieves by working from a live model suggests a contemporary, even everyday persona such that even when confronted by the caveman dressed in animal skin we are aware that the subject of her attack was born in the twentieth century. Meanwhile Fritsch's female figures remain sublimely aloof, allowed to rest in the

KATHARINA FRITSCH, *BOOTH WITH FOUR STATUES*, 1985/86 / 2001, wood, paint, plaster, 78 ³/₄ x 78 ³/₄ x 110 ¹/₄", detail /
MESSEKOJE MIT VIER FIGUREN, Holz, Farbe, Gips, 200 x 200 x 280 cm, Detail.

form of ur-archetypes rather than descending to the level of the here and now. Indeed it seems increasingly the case that Fritsch's particular use of surface treatment—the matte coloring that sets them apart in the gallery—also has a gendered aspect, a subtlety that has progressed in the recent works. While previously male figures such as *DOCTOR* (1999), *DEALER* (2001) and *MONK* (1999) were given appropriate coloring for their somewhat clichéd characters (white, red, and black), the recent male figures are not only less immediately easy to identify as “types” (and thus more subtly penetrating), but are matched with colors that appear to have been chosen for their capacity to further repel. By comparison her female figures are let off fairly lightly: a suitably pretty pink used for the recent *WOMAN WITH A DOG* (2004) and a fairly predictable black for the nun-like *ST. KATHARINA*.

It is the disconcerting, satirical nature of her male figures that makes them all the more memorable. Seen in combination with Fritsch's other recent two-dimensional productions, which isolate the clichés of domestic imagery (kitsch fridge magnets and postcards from Paris), her work can be seen to have arrived at a new level of contemporary observation. Perhaps Fritsch's work has lost something of its icy remove through the contextualization of two-dimensional images, but what it has gained is a capacity to register more evocatively in our daily lives: to surround us with pictures in both two dimensions and three, all of which are worthy of dissection.

1) Elizabeth A. Smith, “New Forms for Old Symbols” in *Katharina Fritsch* (Chicago: Museum of Contemporary Art, 2001), p. 7.

2) Lynne Cooke, “Parerga” in *Katharina Fritsch* (New York: Dia Center for the Arts, 1994), p. 6.

3) Katharina Fritsch interview with Susanne Bieber in *Katharina Fritsch* (London: Tate Modern, 2002), p. 98.

4) A Conversation with Ken Adam, Cristina Bechtler, Katharina Fritsch, and Hans Ulrich Obrist, moderated by Bice Curiger. Cristina Bechtler (ed.), *Style and Scale, or: Do You Have Anxiety?* (Vienna, New York: Springer-Verlag, 2009).



KATHARINA FRITSCH, GARDEN SCULPTURE 1 (TORSO), 2006, polyester, paint, 78 3/4 x 15 3/4 x 15 3/4"; POSTCARD 1 (ESSEN), 2006, silkscreen, plastic, paint, 110 1/4 x 157", detail / 1. GARTENSKULPTUR (TORSO), Polyester, Farbe, 200 x 40 x 40 cm; 1. POSTKARTE (ESSEN), Siebdruck, Kunststoff, Farbe, 280 x 399 cm, Detail.

Über das Unbewusste im Werk von Katharina Fritsch wurde schon viel geschrieben. Es hiess, es sei «düster und unheimlich»¹⁾ und befasse sich mit «der dunklen Seite der Seele».²⁾ Von ihren ersten Darstellungen von Ratten, eines Mönchs, eines Gespensts bis zu den neueren Skulpturen eines Riesen, einer

JESSICA MORGAN ist Kuratorin für zeitgenössische Kunst an der Tate Gallery of Modern Art in London.

Von dort draussen hier herab

JESSICA MORGAN

Schlange und eines Tintenfisches wurden die in diesen Formen vermutlich angesprochenen uralten Mythen und Fabeln allgemein so aufgefasst, dass sie uns unwillkürlich dazu führten, deren – und unsere eigenen – psychologische Tiefenschichten zu ergründen. Die Technik Fritschs besteht in einer Verstärkung; ihre erwiesenermassen peinliche Sorgfalt im Umgang mit Details, Massstäblichkeit, Farben und Oberflächen gewährleistet nicht nur die unmittelbare Verständlichkeit ihrer Formen, sondern gibt einem das Gefühl, gleichsam an den Ort einer prägenden Erfahrung versetzt zu werden. Fritschs Werke sind daher als Madeleines im Proust'schen Sinn zu verstehen: Sie beschwören die verlorene Erinnerung und Vorstellungswelt der Kindheit wieder herauf.

Obwohl ich mit den Quellen durchaus vertraut bin, aus denen, wie man allgemein annimmt, viele von Fritschs Darstellungen herrühren sollen, hat mich die psychoanalytische Deutung ihrer Kunst nie wirklich zu überzeugen vermocht. Vielleicht ist es eine generationsbedingte oder sogar eine Art nationale Kluft, die mich von ihrem Werk trennt; unterschwellige Phobien, die mit Teufeln, Ratten und religiösen Legenden zusammenhängen, liegen mir gefühlsmässig ziemlich fern. Im städtischen London meiner Kindheit waren Einbrecher, Strassenräuber und die willkürliche Gewalt der Strasse die wahren Gefahren. Angesichts von Fritschs RATTENKÖNIG (1991–93), DOKTOR (1999) oder HÄNDLER (2001)

KATHARINA FRITTSCH, PHOTOGRAPH 1 (ROSE GARDEN), 1977/2007, silkscreen, plastic, paint, 3 parts, 110 1/4 x 52 3/8" each; GARDEN SCULPTURE 3 (SKELETON FEET), 2006, polyester, paint, 55 1/8 x 15 3/4", exhibition view, Matthew Marks Gallery, New York / 1. FOTO (ROSENGARTEN), Siebdruck, Kunststoff, Farbe, 3-teilig, je 280 x 133 cm; 3. GARTENSKULPTUR (SKELETTFÜSSE), Polyester, Farbe, 140 x 40 x 40 cm, Ausstellungsansicht.





KATHARINA FRITSCH, GIANT, 2008, polyester, paint, 76 ³/₄ x 37 ⁴/₈ x 27 ¹/₂"; POSTCARD 4 (FRANCONIA),
2008, silkscreen, plastic, paint, 110 ¹/₄ x 159 ¹/₂" / RIESE, Polyester, Farbe, 195 x 95 x 70 cm;
4. POSTKARTE (FRANKEN), Siebdruck, Kunststoff, Farbe, 280 x 405 cm.

bin ich zunächst einmal von der überirdischen, ja geradezu halluzinatorischen Wirkung der makellos modellierten, matten Oberflächen überwältigt. Die aussergewöhnliche Autonomie dieser Werke im Verhältnis zur ihrer Umgebung halte ich für ultrazeitgenössisch: Sie scheinen mir in Wahrheit eher in der verkommerzialiserten Volkskultur und den entwaffnenden Bildeffekten des Films beheimatet, als aus einem wiedererstandenen Totentanz oder einer Fabel des deutschen Mittelalters entsprungen zu sein. So wie Fritschs Werke der kontextuellen Einbettung in den Ausstellungsraum widerstehen, wirken sie sogar beinahe wie eine Art digitale Projektion. Diese entwaffnende Qualität geht auch auf die dezidiert nicht spiegelnden Oberflächen zurück, die jede Absorption der Umgebung verunmöglichen, genau wie ihr makelloser Finish sie vom Betrachter und jedem nichtfritschschen Werk abhebt, das das Pech hat, in ihren Dunstkreis zu geraten. Dennoch liegt die verunsichernde, geisterhafte Qualität von Fritschs Arbeiten eindeutig in ihrer unerbittlichen räumlichen Existenz; sie bleiben für uns – anders als ein Film, in den wir eintauchen können – undurchdringlich. Diese Wesen erwecken nicht den Eindruck von Trugbildern aus einer Hollywoodwerkstatt, sondern es handelt sich ganz klar um einzigartige skulpturale Objekte, die sich offensichtlich nicht in ihre Umgebung einfügen wollen.

Es scheint, dass Fritsch diese «Isolation der Form» (oder des Bildes) am Anfang dadurch erreichte, dass sie spielzeugartige Objekte und Multiples auf Gestellen präsentierte (WARENGESTELL, 1979–84). Diese Glasregalgebilde legten zwar den Vergleich mit der Welt der Warenpräsentation nahe, in meinen Augen glichen sie jedoch eher Vitrinen aus dem privaten Bereich – solchen, in denen Familienschätze gehütet und präsentiert werden, egal ob Nippes oder halbwegs kostbare *objets d'art*. Diese Vermutung wird durch Fritschs Wahl der Artefakte bestätigt, die an die Launen und Eklektizismen einer individuell gestalteten Sammlung denken lassen – wie etwa eine Gruppe Spielzeugschäfchen, ein Spiegel, eine Glasperlenkette sowie ein echt verblüffender, lichtdurchlässiger, grosser, grüner Schmuckstein, der sich mysteriöserweise zuoberst auf dem höchsten Regal befindet. Nur jene Gestelle, die mit so vielen Repro-

duktionen ein und desselben Objekts gefüllt sind – WARENGESTELL MIT MADONNEN (1987/1989) oder WARENGESTELL MIT GEHIRNEN (1989) –, dass man unweigerlich an Massenproduktion denkt, beschwören die typische Ästhetik der Konsumgüterpräsentation; in diesem Fall bedecken die Objekte das Gestell, das sie trägt. Tatsächlich ist es in erster Linie der Umriss des prallvollen Gestells (ein nicht schiefer Turm von Pisa und eine Sanduhrform), der unseren Eindruck bestimmt, und nicht eines der darin untergebrachten Objekte. Schliesslich hat sich Fritsch dazu entschlossen, die Vitrine durch einen gebräuchlicheren Sockel zu ersetzen, doch auch dieser wurde zu monumentaler Grösse aufgeblasen, um seinem riesigen skulpturalen «Aufsatz» genügend Platz zu bieten: ELEFANT (1987) erforderte wirklich eine gigantische Leistung. Es war eine fast unvorstellbar grandiose Geste für eine Künstlerin, die gerade mal ihre erste Einzelausstellung in Deutschland hatte, und sie etablierte sogleich Fritschs Meisterschaft im Umgang mit einer bestimmten Art von Verfremdung und fremdartigen Formen. Der Elefant – den man bereits mit der Museumswelt verband, wenn auch mit der des Naturhistorischen Museums – galt mit seinen Körpermerkmalen schon seit Langem als eines der spektakulärsten Naturschauspiele. Fritsch versah das vertraute Sujet mit einer atemberaubenden Oberfläche in mattem Dunkelgrün. Es war eine entwaffnende Bravourleistung, die sie im gleichen Jahr noch mit ihrer MADONNENFIGUR in fluoreszierendem Gelb überbot, die in Münster ohne Sockel an prominenter Stelle in der Fussgängerzone zwischen Warenhaus und Kirche stand. In diesen und ähnlichen Werken erreichte Fritsch jene fremdartige Entrücktheit, die nicht mehr mit der gängigen Interpretation ihrer Kunst als Projektion unterbewusster Ängste und Wünsche übereinstimmt. Während Träume und Alpträume sich durch eine Verzerrung der Realität auszeichnen, sind Fritschs Figuren seltsam fremde Wesen jenseits jedes begründenden Kontexts.

Im Zusammenhang mit ihrem plastischen Werk hat Fritsch von ihrem Bedürfnis gesprochen, «sämtliche Gesetze der Bildhauerei zu befolgen», trotz ihres Wunsches, solche Gesetze zu ignorieren und stattdessen, wie sie sagt, «dreidimensionale Bilder» zu produzieren.³⁾ Aber was ist mit dreidimensiona-

len Bildern gemeint? Bezeichnet dieser Ausdruck ein perfekt aufgebautes, makellostes Bild, das nur im Geist existiert, und nicht in unserer immer mit Fehlern behafteten Wirklichkeit? Und was genau ist der Unterschied zwischen einem flachen Bild und einer Rundskulptur? Ist es nur eine Frage von Details? Fritsch hat davon gesprochen, in Bildern denken zu können und über eine Art persönlicher innerer Zeichensprache zu verfügen. Diese Auffassung von Sprache deutet an, warum ihre Kunst für all jene schwer ergründbar bleibt, die nicht über das sprachliche Werkzeug verfügen, um ihr Zeichensystem zu entschlüsseln. Dennoch hebt dieser «Distanzierungseffekt» ihre Werke von denen anderer Künstler ihrer Generation ab, welche sich ebenfalls mit der Appropriation von Alltagsobjekten befasst haben. Etwa Haim Steinbach, Sherrie Levine oder Robert Gober, allen voran aber Jeff Koons, dessen Werke der 80er- und 90er-Jahre insbesondere in Europa oft als zynisch «missverstanden» wurden. Mittlerweile hat sich herauskristallisiert, dass Koons' subversive Strategie eher darin besteht, die Massenkultur zu zelebrieren, als sie zu kritisieren. Ist Fritsch demselben Lager zuzuordnen wie Koons?

Meiner Ansicht nach besteht der wichtigste Unterschied zwischen den beiden Künstlern, darin, dass Koons – mit der Zugänglichkeit seiner glänzenden Oberflächen, seinen offen sexuellen Sujets und seinen Anspielungen auf Spielzeuge und Populärkultur – einen bewussten Integrationsversuch macht, wogegen Fritsch ihrer Herkunft entthobene skulpturale «Bilder» präsentiert, die wie momenthaft erstarrt und unerreichbar entrückt wirken.

Umso überraschender sind vor diesem Hintergrund Fritschs neuere Arbeiten. Jetzt haben die Skulpturen Hintergründe erhalten! Wir stehen nicht mehr Ausserirdischen gegenüber, die es aus dem Nichts in unsere reale Welt verschlagen hat. Jetzt gibt es Hinweise, dass sie eine eigene Heimat haben. Dieser Eindruck entsteht durch die grossformatigen monochromen Photographien (Bilder von Bildern). In KOCH (2008) streckt uns beispielsweise ein Koch in ekligem Tortengussgelb, vor dem Schwarzweissphoto eines nicht sehr einladend wirkenden Gasthauses, einen gefüllten Teller im selben unappetitlichen Gelb entgegen. In RIESE (2008) steht ein

zementgrauer Höhlenmensch (der Abguss eines 1 Meter 95 grossen Taxifahrers aus Düsseldorf) mit einem Ausdruck resignierter Schicksalsergebenheit auf seine Fred-Feuerstein-artige Keule gestützt vor der dramatischen Ansicht eines felsigen Geländes. ST. KATHARINA (2007) zeigt die mattschwarze Replik einer Statue der heiligen Katharina vor dem Bild einer üppig mit Efeu überwucherten Mauer. Obwohl die Skulpturen das Doppelbödige der typisch Fritsch'schen Oberflächen und Farbpigmente beibehalten haben, hat diese neue Einbettung in einen Kontext eher filmische Qualität. Tatsächlich war es äusserst interessant, in einem Essay im Katalog zu ihrer jüngsten Ausstellung im Kunsthaus Zürich zu lesen, dass Fritsch ein ergiebiges und von gegenseitigem Verstehen geprägtes Gespräch mit dem legendären Filmset-Designer Ken Adam führte; dieser wurde durch seine Dekorationen und Bauten für die frühen James-Bond-Filme (*Dr. No* und *Goldfinger*) berühmt und zeichnet auch für die fantastisch anmutenden Szenerien in Stanley Kubricks *Dr. Strangelove* verantwortlich.⁴⁾ Die Wirkung, die Fritschs neue Hintergründe in Kombination mit den Skulpturen erzeugen, hat eigentlich nichts mit Set-Design zu tun, doch es erinnert von ferne an die «Blue screen»-Effekte etwas älterer Filme oder TV-Produktionen aus den 60er- und 70er-Jahren, in denen die Schauspieler nachträglich in virtuelle Szenerien eingeblendet wurden, was im Wesentlichen ein Kamera- und Montage-trick war. Das Licht in den photographierten Bildern ist gleichmässig verteilt, und in Grösse und Proportionen erinnern sie an die Filmleinwand. Die Gesamtwirkung beruht sehr viel stärker auf dem narrativen Zusammenhang als auf irgendeinem skulpturalen Einzelmoment.

Die neuen Werke sind auch äusserst witzig, obwohl ich mit der Auffassung, dass Fritschs Werk eher humoristisch ist als todernst, vermutlich in der Minderheit bin. Ich habe Arbeiten wie MANN UND MAUS (1991–92) und KIND MIT PUDELN (1995–96) immer witzig-amüsant gefunden, und die neueren Werke RIESE und KOCH sind noch bissiger, durch die Art, wie sie einen bestimmten Männertypus auf die Schippe nehmen. Es wurde darauf hingewiesen, dass Fritsch für ihre Männerskulpturen lebendige Modelle verwendet, während sie die weiblichen Formen

KATHARINA FRITSCH, FRENCH BED, 2009; POSTCARD 6 (IBIZA), 2007; POSTCARD 9 (IBIZA), 2007, exhibition view, Deichtorhallen, Hamburg / FRANZÖSISCHES BETT, 6. POSTKARTE (IBIZA); 9. POSTKARTE (IBIZA), Ausstellungsansicht.



von bestehenden Statuen ableitet, etwa die MADONNENFIGUR, ST. KATHARINA und GARTENSKULPTUR (TORSO 2005/06). Die Präzision und der Realismus, die Fritsch erreicht, indem sie vom lebenden Modell ausgeht, verweist auf einen ganz gewöhnlichen Menschen unserer Zeit, sodass uns, selbst wenn wir vor dem mit einer Tierhaut bekleideten Höhlenmenschen stehen, immer bewusst ist, dass das Ziel ihres Angriffs im zwanzigsten Jahrhundert geboren wurde. Dagegen bleiben Fritschs Frauenfiguren unnahbar erhaben, sie dürfen in den Formen uralter Archetypen ruhen und brauchen nicht auf die Ebene des Hier und Jetzt herabzusteigen. Ja, es scheint sogar zunehmend so, dass Fritschs besondere Oberflächenbehandlung – die matte Farbe, die ihre Skulpturen im Ausstellungsraum abhebt – ebenfalls einen geschlechtsspezifischen Aspekt hat, eine Finesse, die in den neueren Werken stärker zutage tritt. Während frühere männliche Figuren, wie DOKTOR (1999), HÄNDLER (2001) und MÖNCH (1999), eine dem Rollenklischee entsprechende Farbe erhielten (Weiss, Rot, Schwarz), sind die neuen Männerfiguren nicht nur weniger rasch und leicht als «Typen» identifizierbar (und wirken dadurch etwas weniger penetrant), sondern sind mit Farben gepaart, die aufgrund ihres starken Abstossungspotenzials gewählt zu sein scheinen. Im Vergleich dazu kommen ihre Frauenfiguren einigermassen glimpflich davon: ein angemessen

hübsches Rosa für die FRAU MIT HUND (2004) und ein ziemlich vorhersehbares Schwarz für die nonnenartige ST. KATHARINA.

Die beunruhigende, satirische Qualität ihrer Männerfiguren macht diese jedoch nur umso unvergesslicher. Betrachtet man sie zusammen mit Fritschs anderen neueren zweidimensionalen Arbeiten, die Klischees aus dem häuslichen Bildvokabular aufgreifen (kitschige Kühlschrankschmucke und Paris-Postkarten), zeigt sich, dass ihre Arbeit eine neue Stufe zeitkritischer Beobachtung erreicht hat. Vielleicht hat Fritschs Werk durch den Kontext der zweidimensionalen Bilder etwas von seiner eisigen Distanziertheit verloren, dafür aber die Macht hinzugewonnen, stärker in unseren Alltag hineinzuwirken: uns mit zwei- und dreidimensionalen Bildern zu umstellen, die es allemal wert sind, analysiert zu werden.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Elizabeth A. Smith, «New Forms for Old Symbols», in *Katharina Fritsch*, Museum of Contemporary Art, Chicago 2001, S. 7.

2) Lynne Cooke, «Parerga», in *Katharina Fritsch*, Dia Center for the Arts, New York 1994, S. 6.

3) Katharina Fritsch im Interview mit Susanne Bieber, in *Katharina Fritsch*, Tate Modern, London 2002, S. 98.

4) *Style and Scale, or: Do You Have Anxiety? – A Conversation with Ken Adam, Katharina Fritsch, and Hans Ulrich Obrist*, moderiert von Bice Curiger, hg. v. Cristina Bechtler, engl./dt., Springer-Verlag, Berlin/New York 2008.