

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1990)

Heft: 25: Collaborations James Turrell and Katharina Fritsch

Artikel: Katharina Fritsch : Spekulationen über Lastwagen, Friedhöfe, Füchse und andere Bilder = speculations on trucks, cemeteries, foxes and other images

Autor: Heynen, Julian / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681096>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

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 voranzugreifen? Auf eine

*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

JULIAN HEYNEN ist stellvertretender Direktor der Krefelder Kunstmuseen.

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.

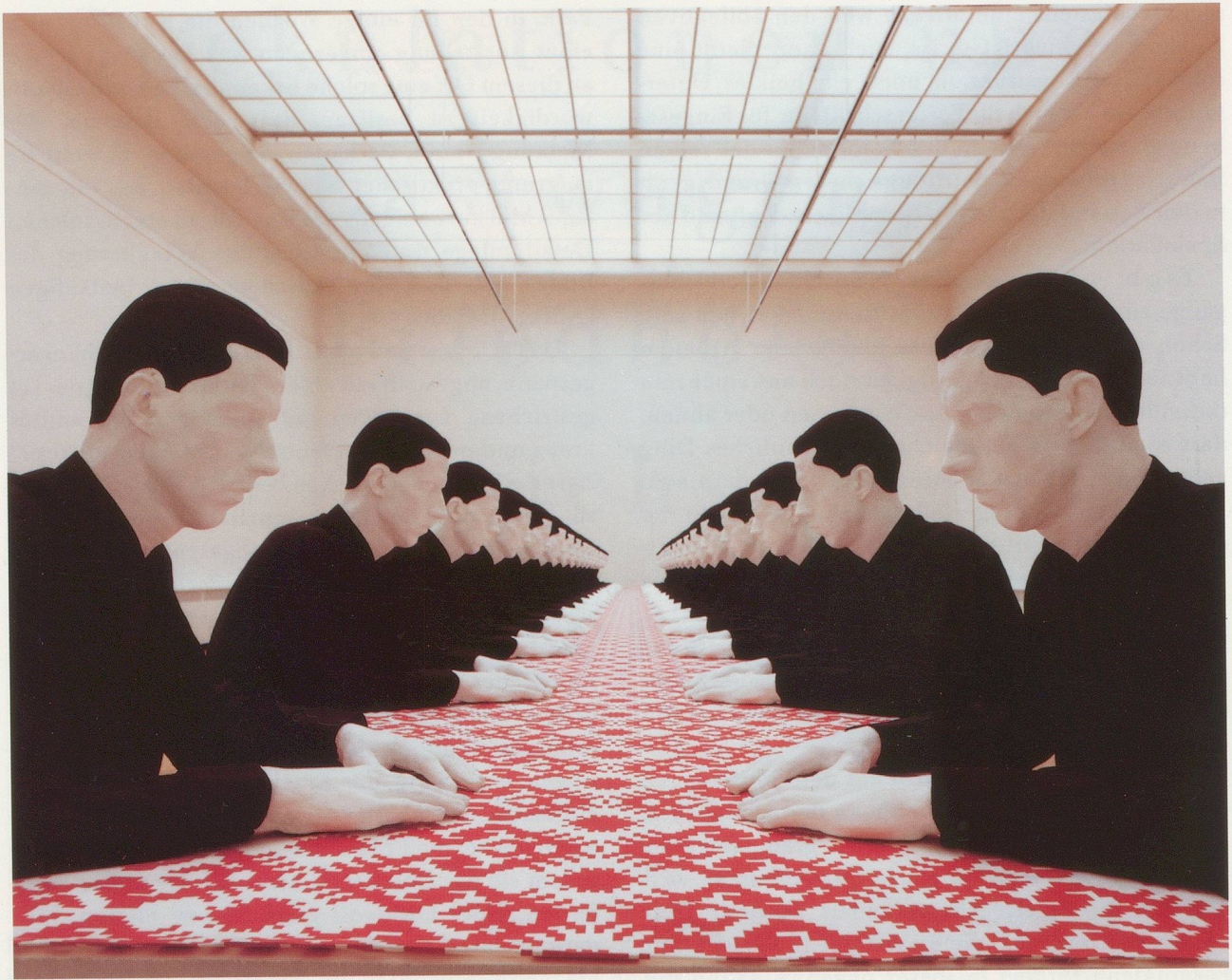
Es gibt im bisherigen Werk Nahtstellen und Übergänge zu dem, was hier im Mittelpunkt stehen soll. Schon der latente Warencharakter vieler Arbeiten hebt sie bei aller Einzigartigkeit doch aus einer rein individuellen Schau heraus. Wir wissen oder ahnen, dass es anderswo ein gleiches oder ähnliches Ding 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 Wohnanhänger-gespann, 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 unerkant 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 FRIEDHOFES 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, 11¹³/₁₆ x 2 x 2⁹/₁₆". (PHOTO: JÖRG SASSE)

VERGNÜGUNGSPARK MIT VIER PLÄTZEN bietet auf knappem Raum, ein wenig wie in der Übersichtlichkeit einer Modellandschaft, 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 «Warengestell» 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,

3³/₁₆ x 3³/₁₆ x 31¹/₂".



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"



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

graphie unbewusster Akteure, ja vielleicht als die verkehrte Welt eines Traums, und man wird unweigerlich die Faszination und den Zweifel spüren, den diese so leichtfertig 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.





Speculations on Trucks, Cemeteries, Foxes, and Other Images

JULIAN HEYNEN

Can one talk about artworks that do not (yet) exist? About works that have only reached the stage of diagrams or scant descriptions? Works that are not planned as concepts, but as concrete physical and pictorial realities? Not only our imaginative faculties but the issue of authorship is at stake here. Is everything at this stage mere conjecture? What, if anything, justifies anticipating artistic implementation in this fashion? Certainly not simply recounting the artist's ideas and intentions, because where there is narrative, there is personal perspective.

All of Katharina Fritsch's works start with a clear and precisely visualized image of a thing: a situation

JULIAN HEYNEN is Deputy Director of Museums in Krefeld.

*The castaway has rediscovered
the transparency of complexity in
his simple object.*

Hannes Böhringer

that, by definition, incorporates both the individual view and the collective sign. But do not these two elements establish the right and the directives for following the artist's visual imagining precision, for conjuring up the intimated image, for dis-covering it? Might not the guidelines for individual viewing be gleaned to a certain extent from the characteristics of existing works? And should we not put at least some faith in the collective sign? Admittedly, even then (re-)construction is not smooth sailing; it is an experiment for advanced studies, for initiates. Leaving the confines of pure observation means stepping on thin ice and engaging in a condition of active complicity and speculation.

There are seams, transitions between earlier work and the essence of recent proposals. The commercial

character of many works, no matter how unique they may be, precludes an exclusively individual approach. We know or suspect that the same thing or at least something similar must exist elsewhere for the eyes of other viewers. The more recent display units make this obvious in one and the same place. But even when the presentation and appearance of the unusual, the singular, take precedence as in *ELEPHANT* or *COMPANY AT TABLE*, the public element is essential to the situation and involves places of collective experience – even if they are places of seeing and silence.

Is the departure from the museum, the move to space that is known as common or public, merely a difference in degree or is it not, in fact, a highly consequential move, entailing, as it does, a change of rules? Out “there,” the issue of status is aggravated. Does the underlying similarity between the works and their models not make it even easier for them to blend into their new situation, to disappear into daily life? Exactly when are the scales balanced between the assimilation and the accentuation of art-things? – A case in point is *MAN WALKING HIS DOG* in Sonsbeek Park. He was so precisely constructed in such a suitable, likely place, he was so true in form and color, so true sociologically and psychologically that his realism was constantly in danger of becoming suspect, of being taken as a fiction. This man and his dog – an overstated image, verging on a staged presence – strolled through an urban park that had been taken over for a few weeks by art in the form of an exhibition. The figure was possessed of such familiarity and credibility that many visitors thought they had seen him although he had made only one brief appearance due to practical difficulties. This indicates a collective mooring of the image that gave it the look of a casual (ordinary) myth.

Similar forces are at work in the black-and-white lacquered car with trailer on a parking lot, or the trailer truck painted red that is meant to drive endlessly all over Germany. As means of transportation, the two pieces are completely ensconced in the pragmatic and mental mega-system of traffic. But their precision of color is one factor (among others) that sets them off against the system and lends them symbolic significance. The paradox of wheels that

are stationary, of “resting traffic,” the image of restless motion, of an aimless journey without end – all are reminiscent of old, familiar myths. The truck prompts memories of the Flying Dutchman, for instance, but being set in the familiar flow of daily life rather than in the remote, artfully created realm of fiction, the work belies its association with fairytales or plays and functions with less constraint, less drama, less authority than traditional myths. Instead the image seems more probable and rather casually extends its symbolic potential to the individual who must also bear the burden of exploiting it. And it heightens the symbolic focus, the emergence of newer and deeper insights, by means of the unexpected moment. Every new encounter lends the image new meaning (within limits) – or lets it flow by unrecognized in the stream of passing impressions.

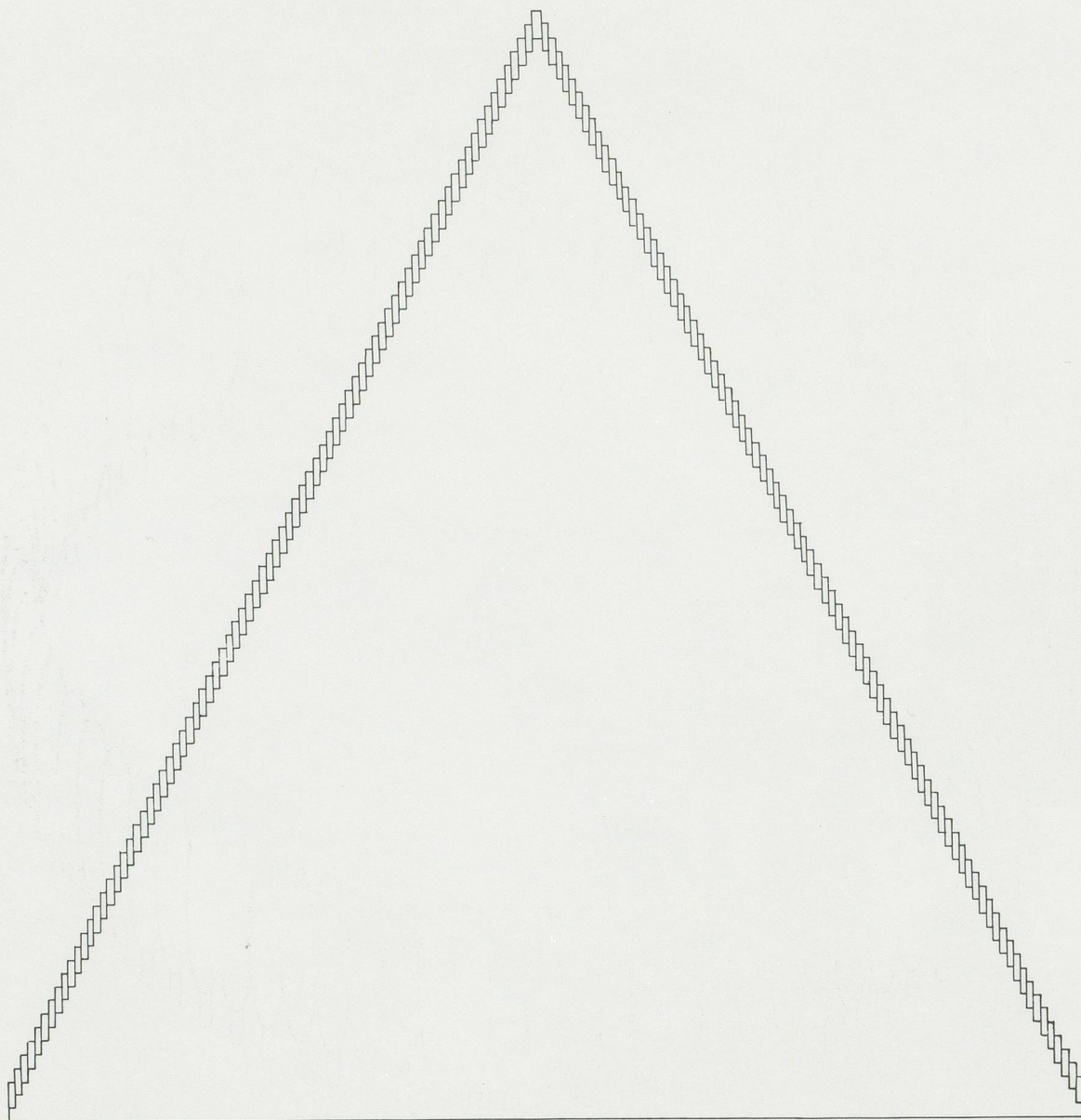
In cases where the initial sign is sufficiently defined in the collective conscious, as in *ELEPHANT* or *MADONNA*, multiple distance is established through precise manipulation, beginning with the status of these things in their public location. Even if they could, by nature, belong where they are, their actual, unexpected appearance isolates them, even dislodges them for one startling instant. This effect is achieved by such devices as subtle shifts in scale, stylization through symmetry and frontality, and color. *MILL*, located in the vicinity of the power plant that commissioned it, seems much larger than life. With its light-gray impeccability and its independently revolving wheel, it demonstrates the simultaneous embeddedness and distance of a symbolically overworked image in the dimension of the landscape. The hackneyed, all-too-familiar idyll is tested for its core of collective credibility and placed in a new, contemporary context.

With the exception of *MILL* (and, if you like, *MADONNA*), none of the large “public” projects has been carried out. Designs have been made for landscaping city spaces which serve a variety of everyday purposes. They are prototypes that require certain spatial and “atmospheric” conditions, as well as having to adjust their own dimensions to existing parameters. The oval-shaped *LAWN WITH EIGHTY POPLARS* is nothing but a place for a neighborhood to congregate. Its only distinction lies in not delimit-

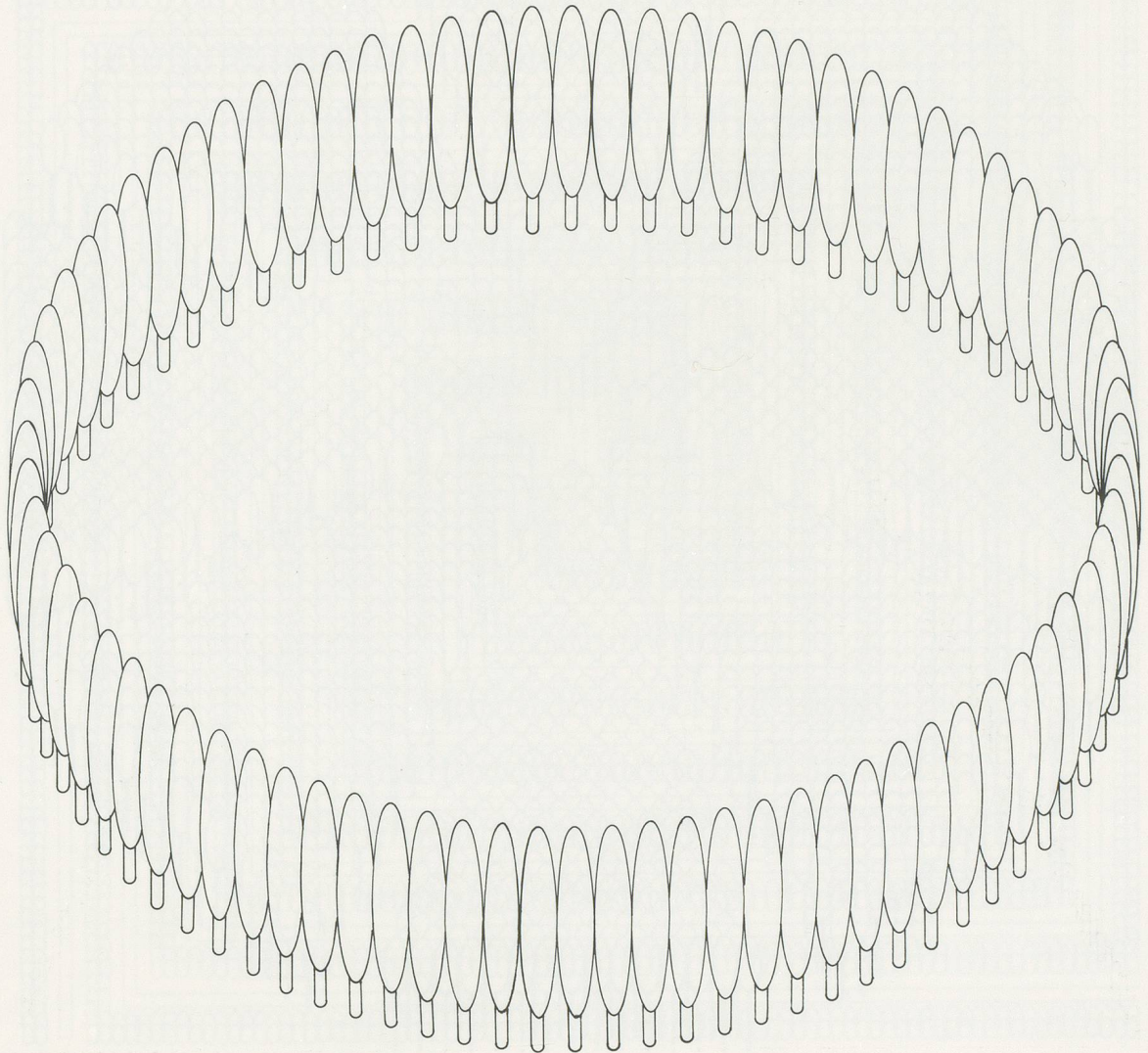


KATHARINA FRITSCH, KOJE MIT VIER FIGUREN, Holz, Gips, 200 x 200 x 280 cm/BOOTH WITH FOUR FIGURES, wood, plaster, 78³/₄ x 78³/₄ x 110¹/₄".
(INSTALLATION AT THE FORUM [ART FAIR] IN ZÜRICH, 1985, GALERIE SCHNEIDER, KONSTANZ)

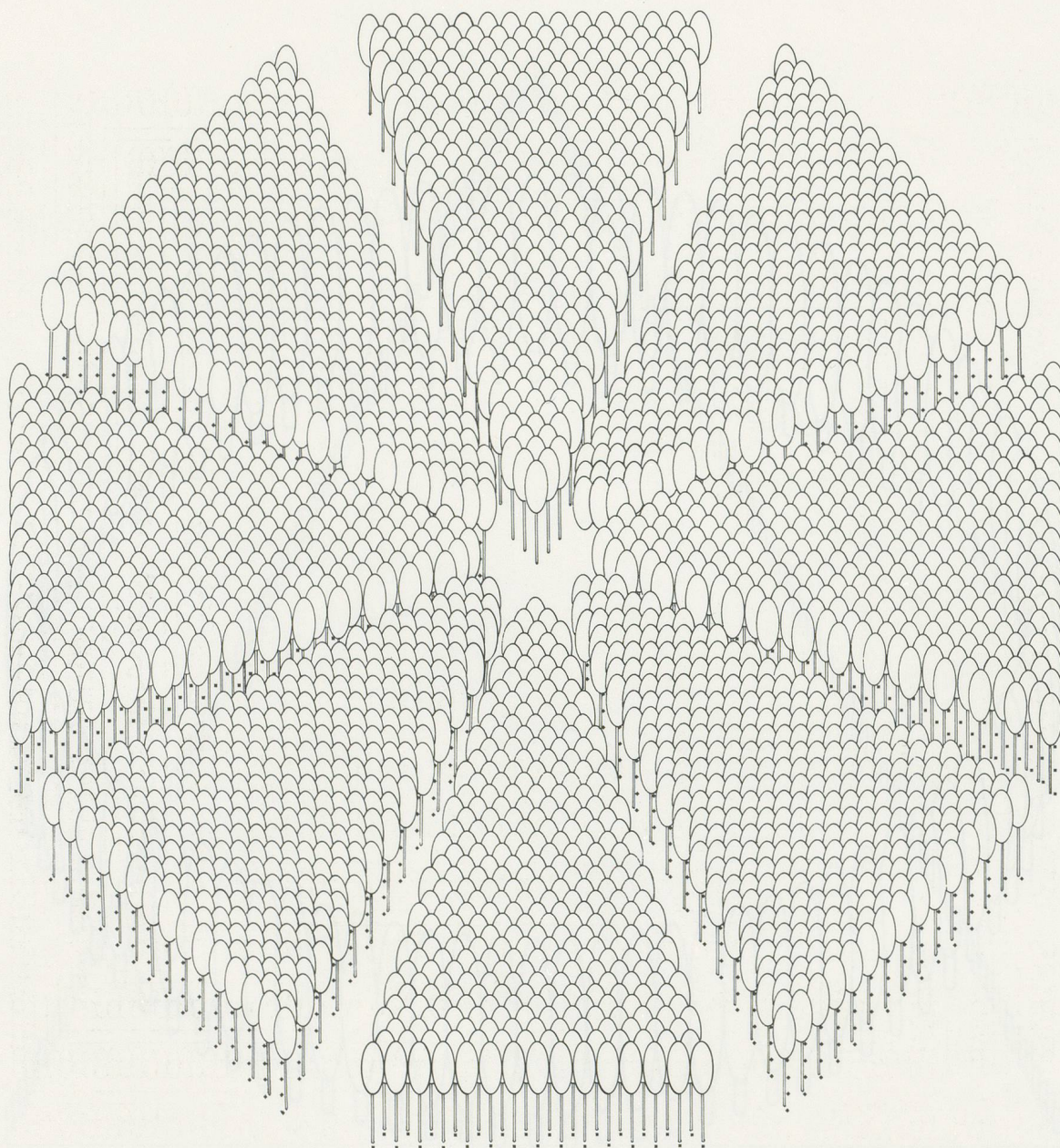
Katharina Fritsch



KATHARINA FRITSCH,
TREPPE MIT JE ACHTZIG STUFEN, 1983/84, (AUFRISS)/
STAIRCASE WITH EIGHTY STEPS ON EACH SIDE, (ELEVATION)



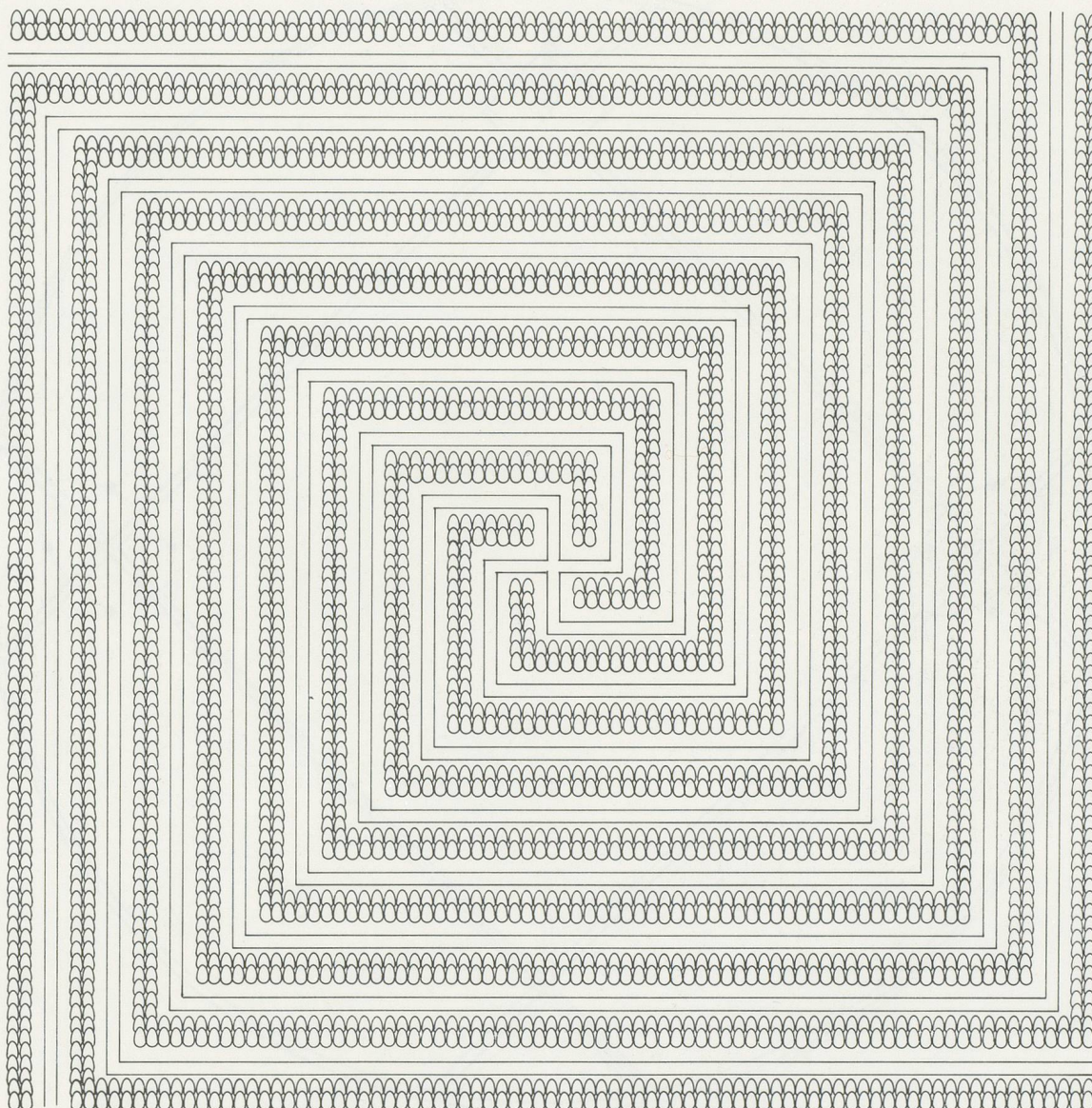
KATHARINA FRITSCH,
RASENPLATZ MIT ACHTZIG BÄUMEN, (PAPPELOVAL), 1983/84/
LAWN WITH EIGHTY TREES (OVAL OF POPLARS)



KATHARINA FRITSCH,
FRIEDHOF FÜR URNENGRÄBER, 1982/83,
die quadratischen Gräber mit jeweils einer ge-
pflanzten Birke und einer zwanzig mal zwanzig
Zentimeter grossen schwarzen, in den Boden ver-

senkten Platte, bilden zusammen einen achteckigen
Wald mit einem sternförmigen Freiplatz in der
Mitte, von dem acht sich nach aussen verbreiternde
Wege strahlenförmig ausgehen./

CEMETERY FOR URNS, the square graves, each
with a birch tree planted on a black plaque, $7\frac{3}{4}$ "
square, lowered into the ground, form an octagonal
forest with a star-shaped area in the middle from
which eight paths radiate outwards.

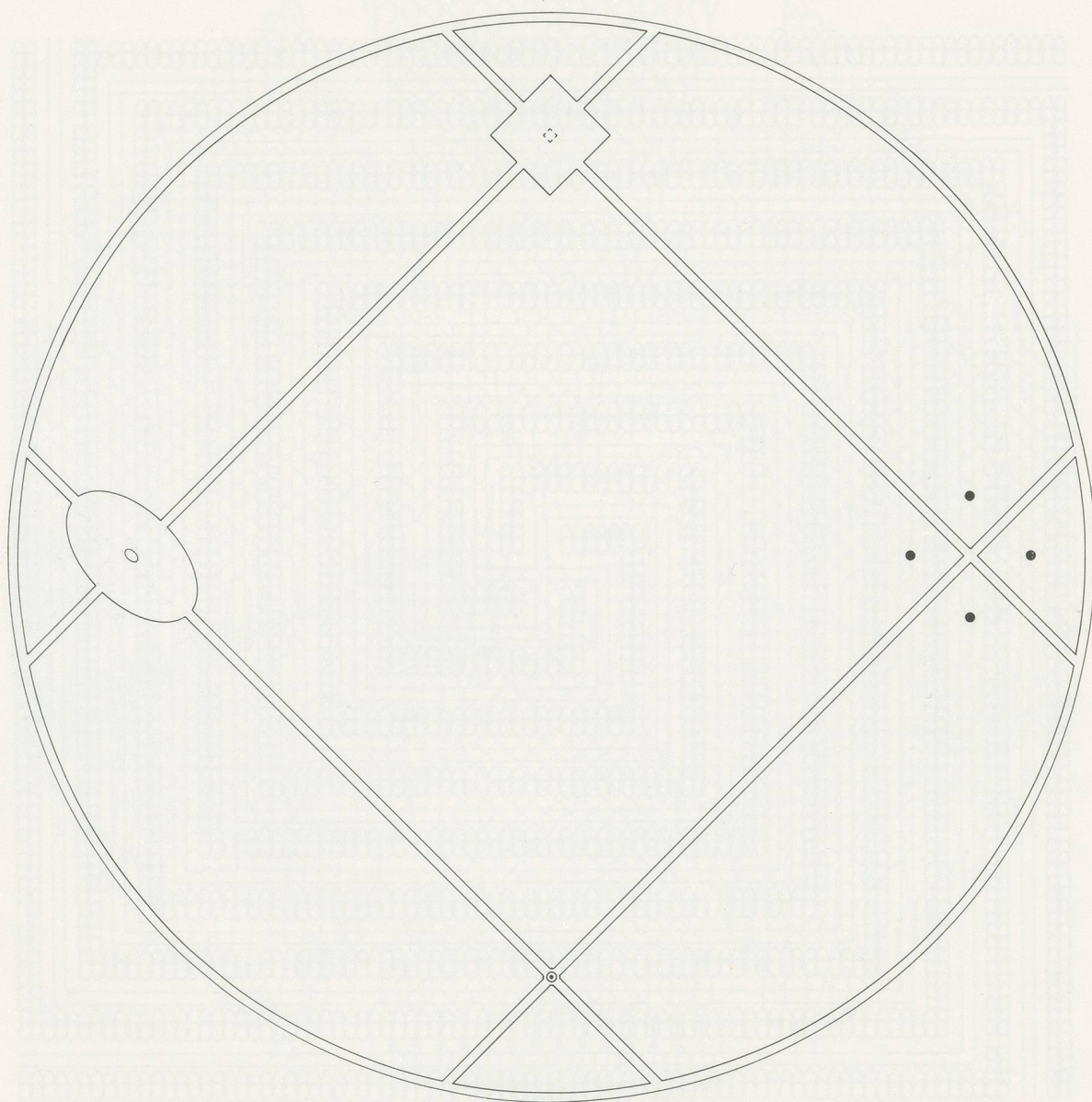


KATHARINA FRITSCH,
FRIEDHOF FÜR REIHENGRÄBER, 1980/82,
die mit Rasen bepflanzten Gräber liegen rechts und
links der asphaltierten Wege, die von Norden,
Süden, Osten, Westen zum kreuzförmigen Mittel-
punkt und von dort in eine der vier Himmels-

richtungen wieder hinausführen. Die vier Meter
breiten Streifen zwischen den Gräbern sind dicht
mit Vogelbeerbüschen bepflanzt, die im Sommer
orangefarbene Früchte tragen./

CEMETERY FOR ROW GRAVES, the rectangular
graves on which grass has been planted lie to the

right and left of asphalt paths that lead to the
cross-shaped center from the north, south, east, and
west, and from there back out again. The thirteen-
foot strips between the graves are densely planted
with rowanberry bushes that bear orange berries
in summer.

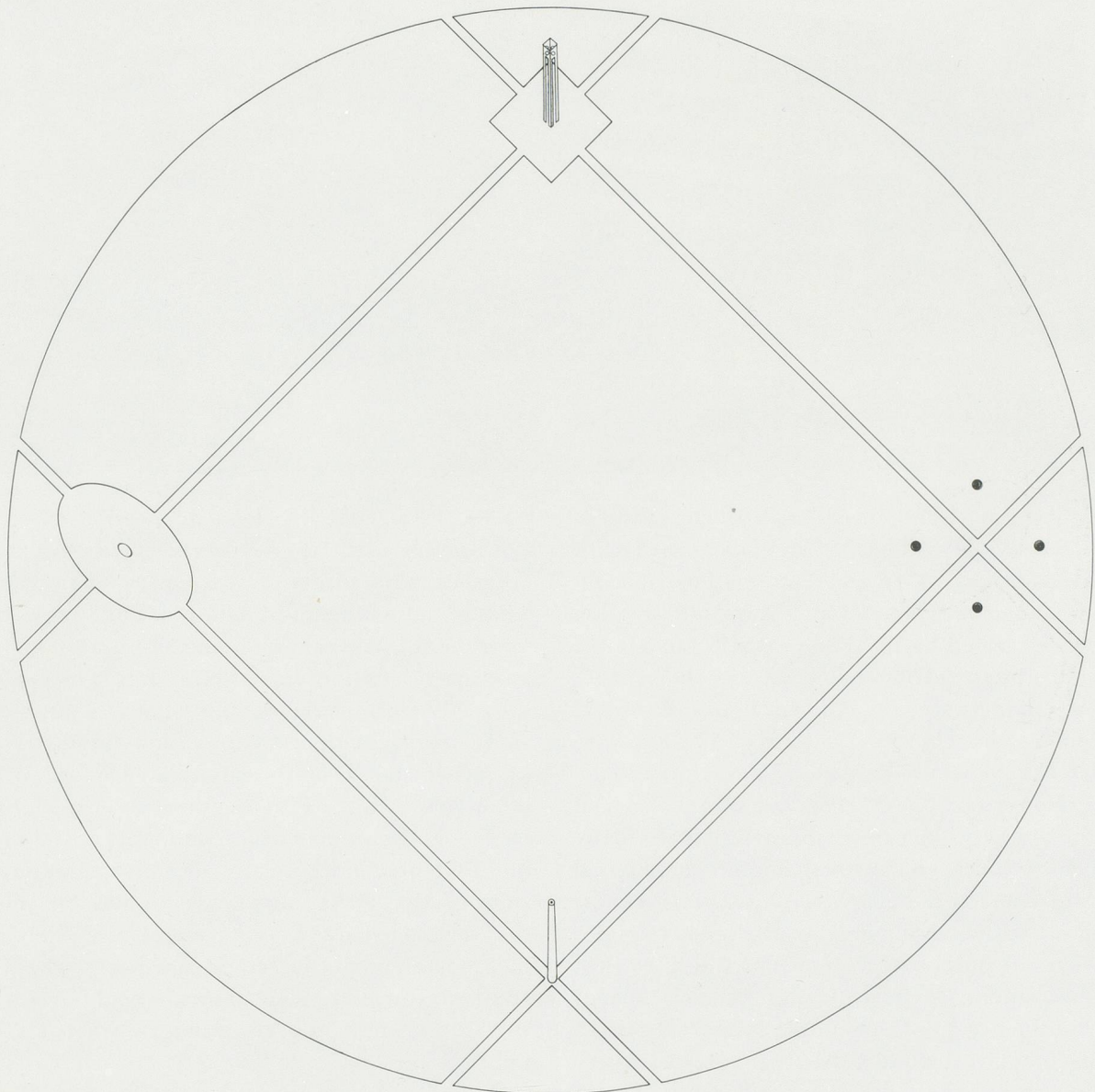


KATHARINA FRITSCH, VERGNÜGUNGSPARK, 1983/84

runder Park mit vier Plätzen und asphaltierten, ein Meter breiten Gehwegen,
dazwischen Rasenflächen/AMUSEMENT PARK, circular park with four squares
and asphalt paths, each thirty nine inches wide, with lawn between.

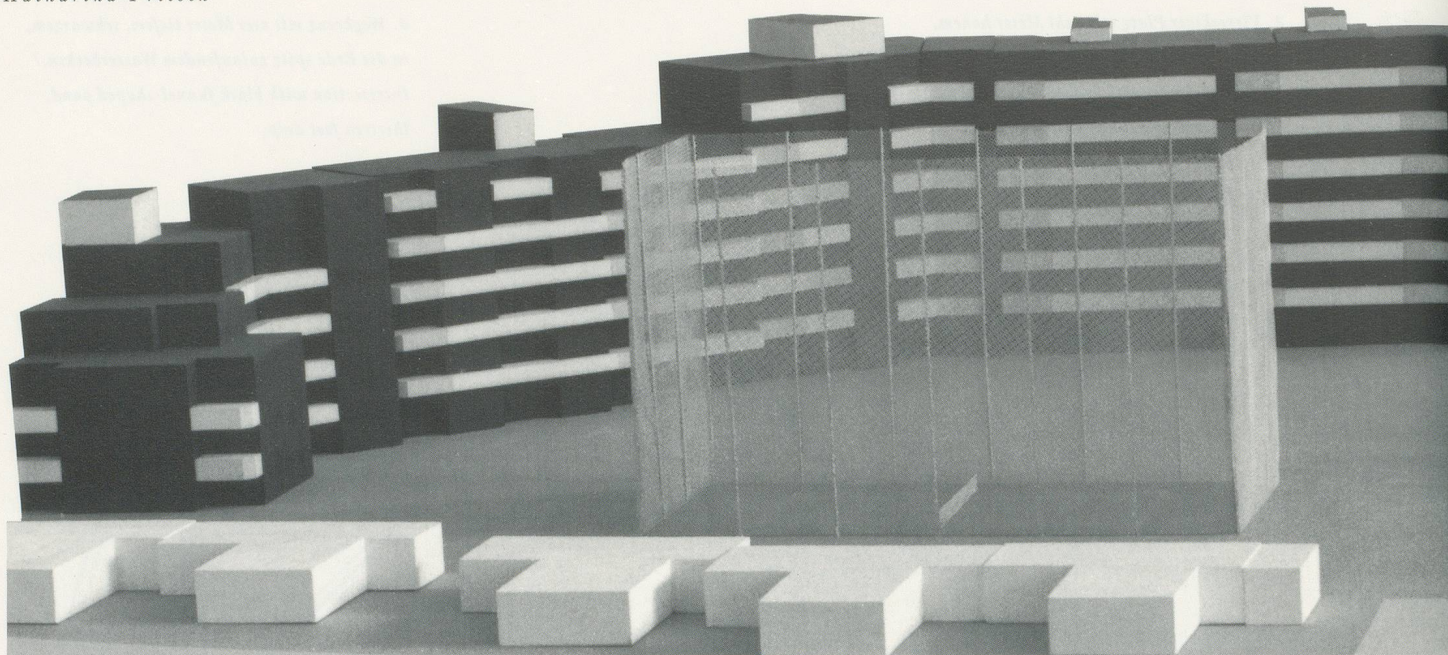
2. Viereckiger Platz mit acht Meter hohem,
grauem Uhrturm (vier Uhren aussen, vier innen)
aus Beton./Square with gray concrete watchtower
with four clocks outside and four inside.

4. Wegkreuz mit vier Meter tiefem, schwarzem,
in die Erde spitz zulaufendem Wasserbecken./
Intersection with black funnel-shaped pond,
thirteen feet deep.



1. Ovaler Platz mit ovalem, silbernen
Aluminiumwasserbecken mit zwei Zentimeter
hohem Rand./Oval square with oval, silvered
aluminium trough, with rim three quarters
of an inch high.

3. Runder Platz mit acht Meter hohem, rotem,
gemauertem Schornstein./Circular square with
red brick-clad chimney, twenty-six feet high.

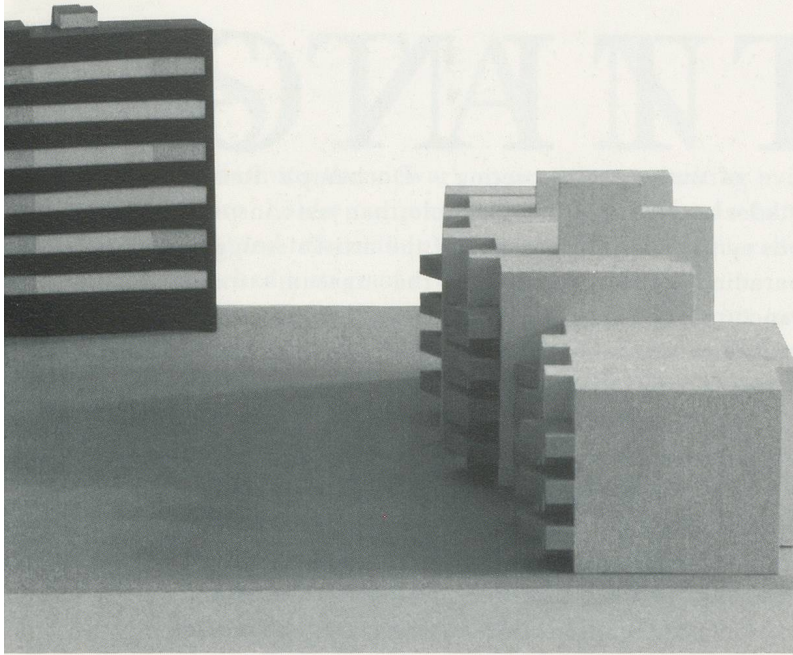


ing its use but merely providing a frame. And the frame is provided with just enough semiosis to mark the site as a place of WE and HERE without specifying or enhancing it in any way. – A related situation would be created by TENNIS COURT. Surrounded by multi-storied apartment houses, it would incorporate a striking anomaly with an almost theatrical treatment of its subject in the form of a 72-foot wire mesh fence: playing and watching, the actors and the other anonymous ones, THEY and WE, the special and the ordinary. But even in this case, it is not really a stage that has been constructed nor is there a real performance. The design of the site underscores, formulates, and defines the situational givens as it glides between unconscious pragmatism and theatrical emphasis upon specific aspects of the social space.

With the design of cemeteries, Katharina Fritsch has become involved in collective spaces of a very special nature. Hers are anonymous burial sites embedded in a rigid, geometrical order that is open to a variety of traditional symbolic readings. First of all individuals can walk into and through these sites on several different paths. The images are simple and both literally and figuratively wide; allegories, whose real dimensions are within easy grasp. The CEMETERY FOR ROW GRAVES is laid out in a square, the sides of which are 200 yards long; the octagonal

CEMETERY FOR URNS has a diameter of 105 yards. Both define areas whose concentrated design and coloring create places of peace and contemplation. The formal treatment of nature in these parks converts the constant return of sameness into an impressive image of effortless concentration. Once again, the public framework bears essentially on the dimensions of imagination, memory, and “myth.” These projects prove to be directly related to the artist’s other work, while extending their potential for collective imagery into a space with more social possibilities. Since they basically opt for integration, despite making a disconcertingly pointed statement, they incline towards a certain anonymity – similar to the “commercial character” of other works. One could do worse, it seems to me, in dealing with the still poorly defined relationship between art and public spaces.

In addition to projects immersed in an ordinary context, there are others that target the exceptional, the eventful, even the marvelous. AMUSEMENT PARK WITH FOUR PLACES with its closely spaced quartet of casual and yet symbolically charged attractions is somewhat like a scale-model landscape. A circular lawn, a good 320 feet in diameter, is crisscrossed with asphalt paths at whose intersections laconic “distractions” await the visitor: a brick



KATHARINA FRITSCH, TENNISPLATZ, 1987,

Modell, Holz, Draht, 23 x 150 x 125 cm/

TENNIS COURT, model, wood, wire, 9 1/16 x 59 x 49 1/4"

(WESTFÄLISCHES LANDESMUSEUM FÜR KUNST UND KULTURGESCHICHTE, MÜNSTER)

smokestack (labor, when it was still visible?), an extremely flat, oval basin (a mirror, Narcissus?), a slim concrete tower on spindly legs, with clocks on all sides, four turned inwards, four turned outwards (nothing without time?), and finally, a little way off, four round, black, seemingly fathomless water holes (secrets, holes in the world?). As in the early DISPLAY UNIT, the offers are crowded – and yet each thing remains distinct. Distraction is feasible only by waiving the search for a system or a program.

The impenetrability of staging, the temptations of artificiality are taken a step further in two projects that manipulate nature itself. They are tableaux vivants to be executed in zoos as places of entertaining enlightenment that can never quite belie their kinship with the theater. There would be a few foxes with fur dyed a luminous red that would run around on the green grass of an open-air enclosure. Or there would be a number of black-and-white tapir living (as if on stage) in a mirrored enclosure that would reflect both them and the public. Imagine these scenes as abstract patterns, as stylized stills of motion, as actors engaged in unconscious choreography, perhaps even as the topsy-turvy world of a dream, and one cannot help but feel the fascination and doubt engendered by such facilely activated confrontation, such a seductive blend of nature and art. I

see these pictures before me but I am still not sure of their reality. They articulate an extreme that steers the marvelous and/or unfathomable, both utterly defenceless, into the ordinary. Such images teeter on the knife-edge between success and the insipid after-taste of disintegration.

The large public projects with their stubborn ambition of signifying beyond the "white cube" emphatically advance some of the issues that are central to Katharina Fritsch's oeuvre. How can one arrange images that are so clear and valid that we cannot get them out of our minds (that have always been there), without draining them of strength and meaning, without becoming rigid or embarrassing? How can art, in an age characterized by the constant replacement of images and values with new images and values, make an important statement without indulging in sentimentality, nostalgia or pseudo-mythos? What measure of naivité and distance, faith and criticism is possible in one picture before it shatters or evaporates? The objective is a realistic attitude as much as it is resistance to a flagrantly accelerated status quo.

(Translation: Catherine Schelbert)