

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 : setting standards = Massstäbe setzen

Autor: Cameron, Dan / Streiff, Franziska

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681097>

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: 26.01.2026

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

Although it is rarely discussed in these terms, one way to look at the practice of art in the late 20th century is in light of its having gradually transformed itself from a set of problems based on the production of meaning to a parallel but different set of problems based on its discernment. Arguments tend to flow in both directions as to whether artists in earlier times stood more outside the process of critical judgement or within it, but the fact remains that it has tended to be in large part the artist's skill at using his or her hands and eyes in combination that is most certain to draw out the spectator's wonder.

That this is no longer the case should be beyond question: the progress of technology during the past four decades has created a world in which today it is within the bounds of reason for virtually any middle-class family to make movies about its own exploits, then watch themselves on the home video center—or even in front of millions of TV viewers. A class of schoolchildren can write, edit, design, and publish their own newspaper (complete with photos) using no tools other than a personal computer and printer, and Fax machines transfer text and graphics almost instantaneously to any corner of the globe. With ease of access to such image-generating, -producing, or -distributing technology becoming increasingly commonplace, the production of images is no longer dependent on the talents of the few, but is now subject instead to the caprices of the many. Anyone can originate, adapt, copy, or multiply images, but how few know what a good Inuit mask or a good de Kooning painting looks like, how many fewer know why, and is such a gift more important to being an artist today than any other?

It is a revolution first set into motion by Gutenberg, then shoved into second gear by the invention of photography. By 1915, painting and sculpture found temporary refuge by going underground, seeking shelter in the only place where the camera couldn't find it: the deeper recesses of the human mind. Viewed in this capacity—i.e., from the perspec-

DAN CAMERON is an art critic and curator living in New York. He is also the singer of Infra-Dig, a pop group.

SETTING

tive of making vs. pointing—Duchamp's Readymades became more, for example, than just conspicuous symbols of the absence of the artist's struggle; parading unadorned through the museum's inner sanctum, they stand, in fact, for the less obviously critical problem of the artist's newly-defined ability to see "art" where others perceive only banality or loss.

But as the changes of the latter half of the century have made all too clear, most artists' built-in critical capacity is more

than capable of functioning as a substitute for the critical act itself, culminating in an aesthetic stand-off whereby the artist is in charge of picking and choosing from a seemingly inexhaustible supply of pre-existing material, then arranging it to suit or reflect his or her world-view. Like the structuralists and semioticians who pioneered the late-century mania for subtexts and double entendres, contemporary artists whose work conforms loosely to the moniker "postmodern" are specialists in cutting and pasting their world from a whole into pieces, then re-assembling select parts back together again. Somewhere along the way—at least in the best work of this kind—the power of discernment effectively plays the most important role of all in this process, all but thoroughly displacing the once omnipotent force of the artist's hand.

Obviously, there are other issues bound up in these questions, such as ideology, the psychoanalytic gaze, and the possible impending disappearance of the "high arts" as a separate category unto themselves. Yet this latter situation—which, after being regarded with alarm throughout most of this century, is only becoming a reality now that no one seems to care whether it takes place or not—is perhaps the only one of these concerns which registers strongly in Katharina Fritsch's work, and which also lingers longest after the visual encounter has past. Addressing itself directly to the subject of art's inability to convey the urgency of its own perilous situation, Fritsch's art sets up a literal confrontation in which the very clarity of the project exists largely in order to effectively

STANDARDS

undermine the viewer's expectations, resulting in a tense holding-ground of difficult and carefully guarded information whose meanings have literally reached a stage of critical mass.

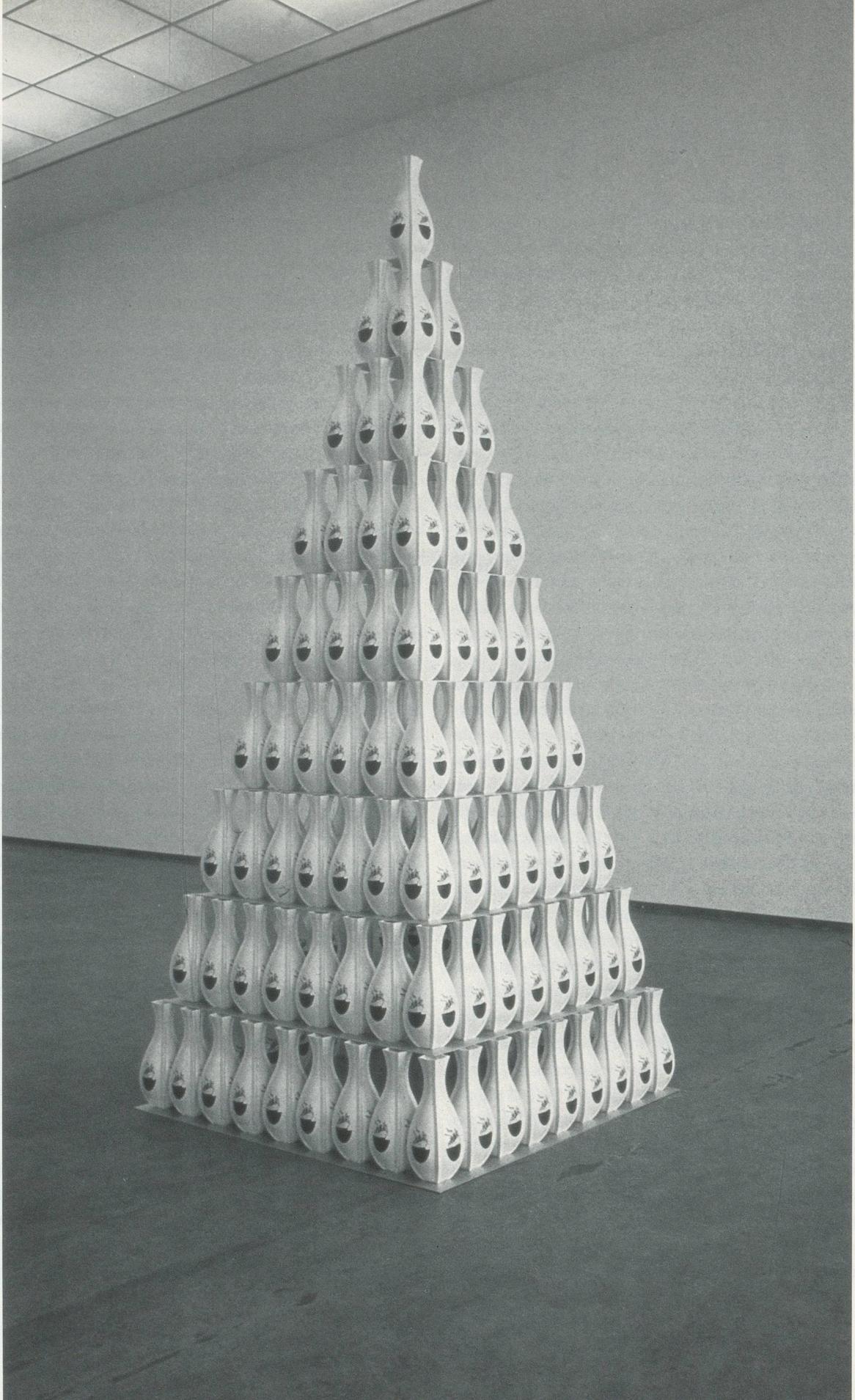
The most facile interpretation of Fritsch's art would have the themes that she chooses standing-in for the hidden subject of art itself. What possible meaning can the Virgin of Lourdes otherwise have in the present-day world of political and economic dissolution, except as a degraded icon to cling to for those who see the very concept of transmittable value gradually slipping from their grasp? Certainly this type of interpretation permits one to place a certain blame on the institutions of art for serving as accessories to the crime of over-exposure, by permitting art to sever itself from societal values in the first place. Yet whereas the spirit of this view of Fritsch's work may be plausible, it can be logically faulted for getting off on the wrong foot, in the sense that the last thing she is looking for in her art is a return to some earlier time when values were supposedly much simpler or more accessible than they are today. More importantly, perhaps, Fritsch's art is really not about critique at all, a realization which becomes particularly important when viewed in comparison to a number of American artists whose work her sculpture superficially resembles. To call attention to this aspect of her work is not to promote the somewhat transparent point of view that criticality has fallen out of fashion, but such a paradox does become important once we begin to consider that our difficulties stem from our having concluded that there is something drastically wrong with art just because it is gradually ceasing to exist.

In somewhat sharp contrast to this line of discussion, what Fritsch's art sets out to accomplish is to propose an altogether new role for art within society, one which is based on putting the artist's sense of discernment to work in quantifiable ways. Dismissing the problem of art's self-designated discursive terrain as a self-imposed barrier, Fritsch goes instead for the

heart of the problem, which is the relentless pursuit of standards for those whose daily contact with art is practically nil. These are the people, Fritsch's argument might go, who have been robbed of the right to benefit from a beautiful world, and whose lives are noticeably poorer for having suffered that deprivation. There is nothing coy or ironic in this observation – just a detached, objective reading of certain evidence which happens to be painfully apparent to anyone who cares to stop and consider the image-flow around them. Abundance, we have been told countless times, is no substitute for quality, and yet to impose new standards – or at the very least to propose models on which new values can be built – brings to mind a type of early-modern optimism that one would associate more with the Bauhaus or the British Arts and Crafts movement than with any major figures of the past fifty years.

And yet, Fritsch's work does not convey any semblance of nostalgia, primarily because of the artist's insistence that the way in which her sculpture is presented must communicate a sense of being suspended between the unquestionably real and the emphatically not-real (the aesthetic, for example). We know that Fritsch's MADONNA has not merely been "found" in an accidental way, but neither has the artist "created" it. What she has done is insist that this specific form is the best cultural vehicle, as it were, for the ideas and feelings it is intended to express, and therefore merits the heightened attention which its replication and new coloring signify. As has quite frequently been mentioned in regards to Fritsch's work, such untempered striving for ideal forms brings up the myriad problems of formalism and its quasi-mythical quest (in its latest guise, at least) for "quality."

The reason why Fritsch's art cannot be considered an extension of that particular set of problems, however, is that her work is as much about the application of those standards as it is about the standards themselves, whereas the abuse of formalism in the recent



KATHARINA FRITSCH, WARENGESTELL MIT VASEN, 1989, Aluminium, Kunststoff, 270 x 115 x 115 cm/TIERED SHELVES WITH VASES, aluminium, synthetic material, 106^{5/16} x 45^{1/4} x 45^{1/4}"
(PHOTO: KATRIN SCHILLING)

past in order to limit the range of art's possible meanings occurred at a time when works of art were considered self-sufficient entities anyway, and therefore not required to define themselves from the inside out. Hence, although the means by which Fritsch has made her art convincing may appear to be formalist in the extreme, she is really more interested in the possibility of applying these underlying standards against those offered by the world outside the realm of art than in duplicating certain sets of formulae which are purported to reliably lead the user to create an extended series of visually perfect forms.

For Fritsch, however, there is much more interest to be found in the sociocultural notion of form as that which is not questioned, which marks important occasions or lends significance to an event, than in any rarefied ideal that can only be understood by those indoctrinated in formalism's historical criteria. For example, the ideological problems that linger in the background of any such problems regarding "perfect" form are offset in the artist's mind by the fact that unstudied responses to her work are usually as valuable (if not more so) than those proffered by her colleagues and contemporaries, whose relation to Fritsch's work is frequently determined by the way in which she manages to live up to (or disappoint) their expectations. For her to state at the outset that art must begin to deal with the observable fact that the objects which make up our visual environment influence one's outlook in a multitude of subtle and/or obvious ways means that Fritsch has already reconciled her role as a crusader for the kinds of standards and values which she believes these objects ought to convey.

Although kitsch has never held an abiding interest for her, Fritsch feels that post-modernism's inability to cope with the accelerated image-fatigue of cultural banality in fact signals a much more serious shortcoming within the self-justifying structure of the avant-garde than in the culture at large. To take an easy example: in the art world, if one object is determined to be less aesthetically important than another, related object, then the former object's application to the cycles of life is quite naturally lessened, while the latter's is, just as naturally, compounded.

However, the late-capitalist consumer structure of objects contains two leading premises that effectively cancel one another out. One is related to the above, in that the more people who buy a product, the more of a standard that product becomes. Yet the other premise – which is as important as the first, if not more so – addresses itself to the problem of variety, particularly the consumer's seemingly insatiable hunger for increasingly specialized variations of everything that exists on a store shelf.

One need not dig too deeply into Fritsch's work before it becomes clear that the common factor which ties much of this material together is beauty: that which has the gift of being able to please. The vitality of this beauty, however, lies in the fact that it can be quite easily replicated, that it only requires having been noticed to be appreciated: her flower/vase combinations are particularly radical statements in this regard, for example, since they almost force the viewer to examine them closely to determine if they are, in fact, some form of trick. This expectation of having one's hopes dashed – which is a critical part of the avant-garde's seduction/abandonment pattern – is, in the end, more of a sociocultural problem than an aesthetic one, however important a role beauty must play in its solution. The underlying concern here is even more basic, however: although one is quite accustomed to noting on a regular basis that the "system" does not work, that it is as unwilling to recognize the conditions of quality as it is over-willing to bend its standards in order to support the claim that quality is in the eyes of the beholder, one is reluctant to insist that it is lack of beauty which makes the whole thing break down (even though on an instinctual level this appears to be the case). This is where Fritsch's interest in de-specializing the work of the artist becomes central to her undertaking: although one does not see these works at first as being uncompromising, the latter point is one on which Fritsch would be forced to disagree. A successful revolution may be fought over virtually any issue at all, but a united people must agree from the start on what is beautiful and what is not, or else they will soon become hapless victims beneath their enemies' feet.

MASSSTÄBE

Eine nur selten erwogene Möglichkeit, das Kunstschaffen im späten 20. Jahrhundert zu betrachten, ist, von der allmählichen Verschiebung dessen Fragestellung auszugehen. Diese lautet nämlich nicht mehr, wie eine Bedeutung *hervorgebracht* werden kann, sondern es geht vielmehr um die parallele Frage des *Erkennens* von Bedeutung. Die Meinungen darüber, ob der Künstler früher in vermehrtem Masse Teil des kunst-kritischen Diskurses war oder nicht, gehen auseinander. Gewiss ist nur, dass das, was den Betrachter in Staunen versetzte, in der Regel weitgehend die Fähigkeit des Künstlers war, Hände und Augen gemeinsam zu gebrauchen. Dass sich dies inzwischen gründlich geändert hat, liegt auf der Hand. Dank des technologischen Fortschritts in den letzten vierzig Jahren kann heute praktisch jede Mittelstandsfamilie ihre Heldentaten selbst aufnehmen und sich diese dann zu Hause am eigenen Videogerät anschauen oder sich vielleicht sogar vor Millionen von Fernsehzuschauern präsentieren. Selbst Schulkinder können inzwischen mit Hilfe eines einfachen Personal-Computers und Druckers ihre eigene Zeitung schreiben, gestalten und drucken (mit Fotos und allem Drum und Dran), und per Telefax können heute beinahe ohne jeden Zeitverlust Texte und Graphiken an jeden beliebigen Ort der Welt gesandt werden. Der Zugang zu dieser bildproduzierenden und -verbreitenden Technologie wird immer leichter; das Schaffen von Bildern hängt nicht länger vom Talent einiger weniger ab, sondern ist heute vielmehr den launischen Einfällen der grossen Masse unterworfen. Jeder kann ein Bild herstellen, adaptieren, kopieren oder vervielfältigen. Doch wie viele wissen, wie eine gute Inuit-Maske oder ein guter De Kooning aussieht? Und wie viele von diesen wissen zudem, *wieso* sie gut sind? Ist die Gabe des Erkennens heutzutage für den Künstler nicht vielleicht sogar entscheidender als alle anderen Talente?

Gutenberg hat diese Revolution angezettelt; beschleunigt wurde sie später durch die Erfindung der Photographie. 1915 dann hatten die Malerei und

die Bildhauer Kunst sich am einzigen möglichen Ort vor der Kamera vorübergehend in Sicherheit gebracht: in den verborgenen Nischen des menschlichen Geistes. Aus diesem Blickwinkel betrachtet – aus der Perspektive des «Machens versus Hinweisens» –, sind zum Beispiel Duchamps Ready-mades mehr als nur augenfällige Symbole dafür, dass der Künstler keinerlei Anstrengungen unternahm. Während sie sich in den heiligen Hallen des Museums schmucklos präsentieren, stehen sie in Wirklichkeit für das nicht ganz offensichtliche Problem der sich neu abzeichnenden Fähigkeit des Künstlers, «Kunst» da zu erkennen, wo andere nur Banalität und Wertlosigkeit sehen. Wie die Veränderungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nur allzudeutlich gezeigt haben, vermag die den meisten Künstlern innenwohnende Fähigkeit zur kritischen Beurteilung den kritischen Akt selbst durchaus zu ersetzen, was schliesslich zu einer Distanzierung von der Ästhetik geführt hat. Der Künstler hat aus einer scheinbar unendlichen Fülle bereits vorhandenen Materials eine Auswahl zu treffen und diese dann so zu arrangieren, dass sie zu seiner – oder ihrer – Weltanschauung passt oder diese reflektiert. Wie schon die Strukturalisten und Semiologen, die der Manie für Subtexte und Doppelsinn im ausgehenden 20. Jahrhundert den Weg geebnet haben, sind die zeitgenössischen Künstler, deren Werk mehr oder weniger unter den Begriff «Postmoderne» fällt, Spezialisten, wenn es darum geht, ihre Welt in Stücke zu zerschneiden und zu zerschlagen und dann bestimmte Teile wieder zusammenzusetzen. Bei diesem Vorgang – jedenfalls bei den besten Werken dieser Art – spielt das Wahrnehmungsvermögen tatsächlich die wichtigste Rolle, ja verdrängt nahezu ganz die einst omnipotente Kraft der Hand des Künstlers.

Natürlich spielen dabei auch noch andere Kriterien mit, wie etwa die Ideologie, die psychoanalytische Fähigkeit sowie das möglicherweise bevorstehende Verschwinden der «Hohen Kunst» als einer Kategorie für sich. Das Verschwinden – dem man nahezu das ganze Jahrhundert hindurch alarmiert

SETZEN

entgegengeschaut hat und das erst jetzt wahr wird, da sich niemand mehr dafür zu interessieren scheint – ist vielleicht das einzige Anliegen, das in Katharina Fritschs Werk einen starken Niederschlag gefunden hat und das nach der visuellen Begegnung am längsten nachklingt. Ihr Werk zielt direkt auf die Unfähigkeit der Kunst, die Dringlichkeit ihrer eigenen gefährlichen Situation zu artikulieren. Dadurch entsteht eine eigentliche Konfrontation, in welcher die Klarheit des Projekts gerade dazu dient, die Erwartungen des Betrachters wirkungsvoll zu untergraben. Dies führt zu einem unnachgiebigen Beharren auf schwer zugänglichen und sorgfältig gehüteten Informationen, deren Inhalte buchstäblich die Stufe einer kritischen Anzahl erreicht haben.

Die einfachste Interpretation von Fritschs Werk würde jene Themen herausgreifen, die die Künstlerin vor das verborgene Kunst-Thema stellt. Welche Bedeutung käme der Jungfrau von Lourdes in der heutigen Zeit politischer und wirtschaftlicher Desintegration noch zu, wenn nicht diejenige eines entwidigten Heiligenbildes, an das sich all jene klammern können, die zusehen müssen, wie das eigentliche Konzept vermittelbarer Werte sich allmählich aufzulösen beginnt? Diese Art der Interpretation erlaubt uns natürlich, den Kunstinstitutionen einen Teil der Schuld zuzuschreiben, weil sie das Verbrechen einer übermässigen Zurschaustellung noch begünstigen und dadurch zulassen, dass die Kunst sich ihrer gesellschaftlichen Werte entledigt. Diese Betrachtungsweise von Fritschs Werk mag plausibel sein, ist jedoch deshalb auszuschliessen, weil die Künstlerin weit davon entfernt ist, in ihrem Schaffen in eine Zeit zurückzukehren, in der Werte angeblich fassbarer und zugänglicher waren als heute. Vielleicht wichtiger aber ist die Tatsache, dass es in Fritschs Kunst gar nicht um die Kritik geht. Dies muss man sich vor allem dann vor Augen halten, wenn man sie mit jenen amerikanischen Künstlern ver-

DAN CARMERON lebt in New York. Er ist Kunstkritiker und Kurator sowie Sänger der Popgruppe Infra-Dig.

gleicht, deren Werken ihre Skulptur oberflächlich gesehen gleicht. Diesen Aspekt ihres Schaffens hervorzuheben heisst jedoch nicht, den eher durchsichtigen Standpunkt zu vertreten, Kritik sei nicht mehr in Mode. Ein solches Paradoxon erlangt jedoch dann Bedeutung, wenn wir einsehen, dass wir deshalb Schwierigkeiten haben, weil wir aus der Tatsache, dass die Kunst allmählich zu existieren aufhört, schliessen, etwas mit der Kunst sei ernstlich faul.

Fritschs Werk will – im Gegensatz zu den erwähnten Absichten – als Vorschlag für eine völlig neue Rolle der Kunst innerhalb unserer Gesellschaft verstanden werden, bei der es darum geht, die Erkenntnisfähigkeit des Künstlers auf messbare Weise ins Werk umzusetzen. Die Künstlerin tut das Problem des diskursiven Terrains der Kunst als eine selbst-auferlegte Einschränkung ab und geht ihrerseits den Kern des Problems an, in einer unermüdlichen Suche nach Massstäben für jene Leute, die praktisch nie mit Kunst in Berührung kommen. Fritsch würde diese Absicht damit begründen, dass es sich dabei um Menschen handelt, denen das Recht genommen wurde, in den Genuss einer schönen Welt zu kommen, und deren Leben dadurch spürbar ärmer geworden ist. Diese Beobachtung ist keineswegs blöde oder ironisch gemeint; es geht lediglich um ein objektives Erfassen gewisser Tatsachen, die sich demjenigen schmerzlich offenbaren, der sich die Zeit nimmt, stehenzubleiben und der ihn umgebenden Bilderflut gewahr zu werden. Überfluss kann zwar, wie wir immer wieder erfahren haben, Qualität nicht ersetzen. Und dennoch kommt durch das Setzen neuer Massstäbe – oder zumindest dadurch, dass Modelle vorgeschlagen werden, auf denen neue Werte aufgebaut werden können – eine Art frühmoderner Optimismus auf, den man eher mit dem Bauhaus oder der Entwicklung des Kunstgewerbes in England in Verbindung bringt als mit irgendwelchen Persönlichkeiten der letzten fünfzig Jahre.

Nostalgie spricht aber dennoch nicht aus Fritschs Werk, vor allem darum nicht, weil die Künstlerin ihre Skulptur so gezeigt haben will, dass der Eindruck entsteht, sie schwebt zwischen dem unzweifelhaft Realen und dem ausdrücklich Nicht-Realen (der Ästhetik, zum Beispiel). Wie wir wissen, hat Fritsch ihre

KATHARINA FRITSCH, DIE GELBE MADONNA, 1987/THE YELLOW MADONNA, (INSTALLATION IN MÜNSTER 1987)





KATHARINA FRITSCH,
ZWEISEITIGER SPIEGEL, 1981,
 $20 \times 15 \times 4 \text{ cm} /$
TWO-SIDED MIRROR,
 $7\frac{3}{4} \times 5\frac{15}{16} \times 1\frac{5}{8}$ ".
(PHOTO: JÖRG SASSE)

Madonna nicht einfach «gefunden»; doch ebensowenig hat die Künstlerin sie «geschaffen». Vielmehr war Fritsch davon überzeugt, dass diese spezielle Form der geeignete kulturelle Träger für die Gedanken und Gefühle war, die ausgedrückt werden sollten, und dass sie deshalb die erhöhte Aufmerksamkeit – ihre Nachbildung und neues Kolorit – verdient. Wie

im Zusammenhang mit Fritschs Werk schon öfters betont wurde, bringt dieses ungemilderte Streben nach idealen Formen auch die vielfältigen Probleme des Formalismus mit sich, sowie dessen gleichsam mythisches Trachten nach «Qualität».

Der Grund dafür, dass Fritschs Werk nicht diesem speziellen Problemkreis zugeordnet werden kann, ist

der, dass es in ihrem Werk nicht nur um die Massstäbe selbst, sondern genauso sehr um deren Anwendung geht, während in jüngster Zeit der Formalismus, mit dem die Anzahl möglicher Bedeutungen der Kunst reduziert werden sollte, just zu einem Zeitpunkt missbraucht wurde, da Kunstwerke sowieso als autarke Gebilde verstanden wurden und sich deshalb nicht des langen und breiten zu erklären brauchten. Das heißt also, dass, obschon die Mittel, die Fritsch überzeugend ins Feld führt, äußerst formalistisch erscheinen mögen, das Anliegen der Künstlerin darin besteht, die dem Werk zugrunde liegenden Massstäbe anzuwenden, sie jenen entgegenzusetzen, die die Welt außerhalb des Kunstbereichs anbietet. Dies ist ihr wichtiger, als auf einem bestimmten Register von Formeln zu spielen, die angeblich ermöglichen sollen, problemlos eine ganze Serie von optisch perfekten Formen zu schaffen.

Fritsch interessiert sich mehr für den soziokulturellen Begriff der Form, für das Nicht-Angezweifelte, für das, was wichtige Anlässe kennzeichnet oder einem Ereignis Bedeutung verleiht, denn für irgend ein vergeistigtes Ideal, das nur von jenen verstanden wird, die die geschichtlichen Kriterien des Formalismus intus haben. So existieren zum Beispiel die ideologischen Probleme, die in den Fragen bezüglich der «perfekten» Form latent vorhanden sind, für die Künstlerin deshalb nicht mehr, weil die von Laien stammenden Antworten auf ihr Werk im allgemeinen genauso wertvoll (wenn nicht wertvoller) sind wie die ihrer Kollegen und Zeitgenossen, deren Beziehung zu Fritschs Werk in der Regel davon abhängt, ob die Künstlerin ihre Erwartungen erfüllen kann oder nicht. Wenn Fritsch von vornherein feststellt, dass die Kunst sich allmählich mit der Tatsache zu befassen habe, dass die Objekte, die unsere optische Umgebung bilden, in mannigfacher subtiler und/oder deutlicher Weise unsere Weltanschauung beeinflussen, zeigt dies, dass sie zu ihrer Rolle als Verfechterin jener Art von Massstäben und Werten steht, die diese Objekte ihrer Meinung nach vermitteln sollten.

Obschon sich Fritsch nie wirklich für Kitsch interessiert hat, spürt sie, dass die Unfähigkeit des Postmodernismus, mit der beschleunigten Bild-Erschöpfung der kulturellen Banalität umzugehen, innerhalb der

sich selbst rechtfertigenden Struktur der Avantgarde in Wirklichkeit viel gravierender ist als in der breiten Kultur. Um ein einfaches Beispiel zu nehmen: Wenn in der Kunstwelt ein Objekt vom ästhetischen Standpunkt aus als weniger wichtig eingestuft wird als ein anderes, verwandtes Objekt, dann wird das erste Objekt automatisch weniger gut verwertbar sein, während die Chance für das zweite Objekt ebenso automatisch wächst. Die spätkapitalistische Konsumstruktur der Objekte basiert jedoch auf zwei massgebenden Prämissen, die sich gegenseitig aufheben. Die eine bezieht sich auf das bereits Gesagte: Je mehr Leute ein Produkt kaufen, desto mehr wird dieses zu einem Massstab. Die andere Prämisse hingegen betrifft die – sicher nicht weniger wichtige – Frage des Sortiments, und ganz besonders das scheinbar unstillbare Verlangen des Konsumenten nach immer spezialisierteren Variationen des Angebots.

Man braucht nicht allzutief in Fritschs Werk einzudringen, um zu erkennen, dass der gemeinsame Faktor, der einen grossen Teil dieser Aussage zusammenhält, die Schönheit ist, also das, was die Gabe hat zu gefallen. Die Kraft dieser Schönheit steckt jedoch darin, dass sie mühelos zu wiederholen ist, dass man sie lediglich zu bemerken braucht, um sie zu würdigen. Fritschs Blume-Vase-Kombinationen sind in dieser Hinsicht zum Beispiel eine besonders radikale Aussage, da sie den Betrachter sozusagen zwingen, sie genauer zu untersuchen, um festzustellen, ob es sich nicht um eine Art Trick handelt. Bei dieser Haltung – der Erwartung, die eigene Hoffnung werde zunichte gemacht (ein entscheidender Teil des Verführen-Sitzenlassen-Musters der Avantgarde) – handelt es sich schliesslich eher um ein kulturoziologisches Problem als um ein ästhetisches, einmal abgesehen von der Rolle, die die Schönheit bei der Lösung des Problems spielt. Hier geht es um ein noch fundamentaleres Anliegen: Zwar hat man sich daran gewöhnt, regelmässig festzustellen, dass das «System» nicht funktioniert, dass es einerseits nicht gewillt ist, die Bedingungen der Qualität anzuerkennen, andererseits seinen Standort bereitwillig senkt mit der Erklärung, die Qualität hänge vom Standpunkt des Betrachters ab. Dennoch zögert man, zu behaupten, das Ganze breche deshalb zusammen, weil die Schönheit fehle (obschon man dies instinkt-



KATHARINA FRITSCH, VASE, 1980,
Kunststoff, Wasser, $15 \times 10 \times 28 \text{ cm}$ /
VASE, synthetic material, water, $5\frac{15}{16} \times 3\frac{15}{16} \times 11$ "
(PHOTO: JÖRG SASSE)

mässig zu spüren scheint). Genau an diesem Punkt wird Fritschs Interesse an einer Spezialisierung der Arbeit des Künstlers für ihr Unternehmen entscheidend. Obschon man ihre Werke zunächst nicht für kompromisslos hält, wäre Fritsch mit dieser Beurteilung sicher nicht einverstanden. Eine Revolution

lässt sich in bezug auf praktisch jedes Thema machen. Doch ein vereintes Volk muss sich von Anfang an darüber einig sein, was schön ist und was nicht – denn sonst werden seine Mitglieder alsbald als unselige Opfer von den Feinden zertreten.

(Übersetzung: Franziska Streiff)