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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2010)

**Heft:** 87: Collaborations Annette Kelm, Katharina Fritsch, Cerith Wyn Evans, Kelley Walker

**Rubrik:** [Collaboration] Katharina Fritsch

**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**

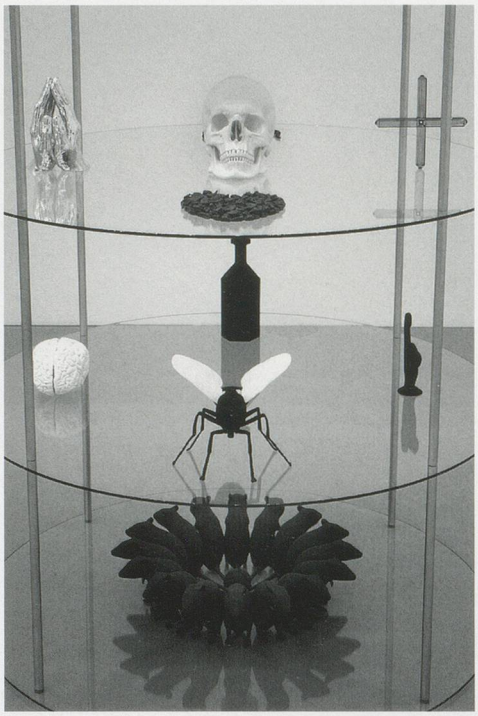
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

**Download PDF:** 08.01.2026

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

# KATHARINA FRITSCH

KATHARINA FRITSCH, WOMAN WITH DOG, UMBRELLAS, POSTCARDS (PARIS), 2004, exhibition view, Deichtorhallen, Hamburg / FRAU MIT HUND, SCHIRME, 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.

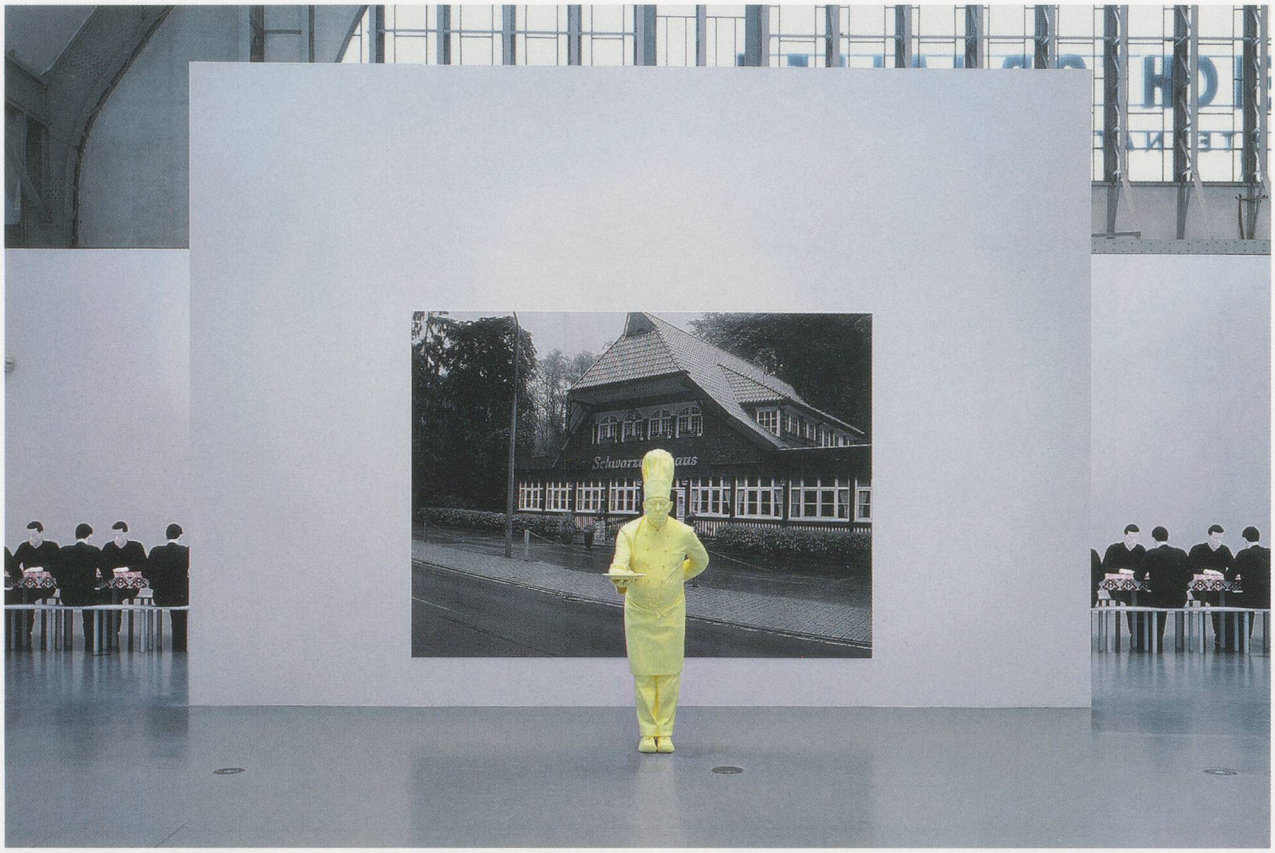
Much has been said of the unconscious in the work of Katharina Fritsch. It has been described as "sinister and uncanny"[1] and said to deal with "the dark side of the psyche."[2] From her early representations of rats, a monk, and a ghost, to her recent sculptures of a giant, a snake, and an octopus, 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 76 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.

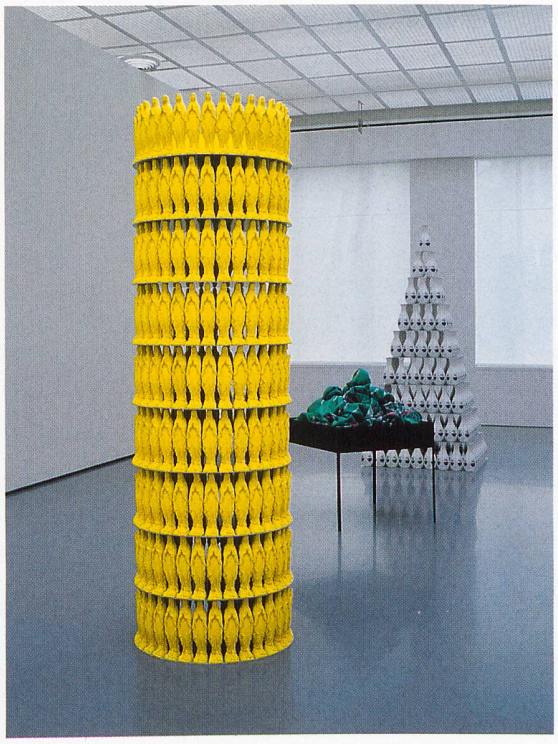
fects of film. Indeed, the manner in which Fritsch's work resists contextualization in the gallery further suggests some form of digitized projection. This disarming quality is also a result of their resolutely non-reflective surfaces that disallow for any absorption of the surroundings, as well as their 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 merchandize 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,

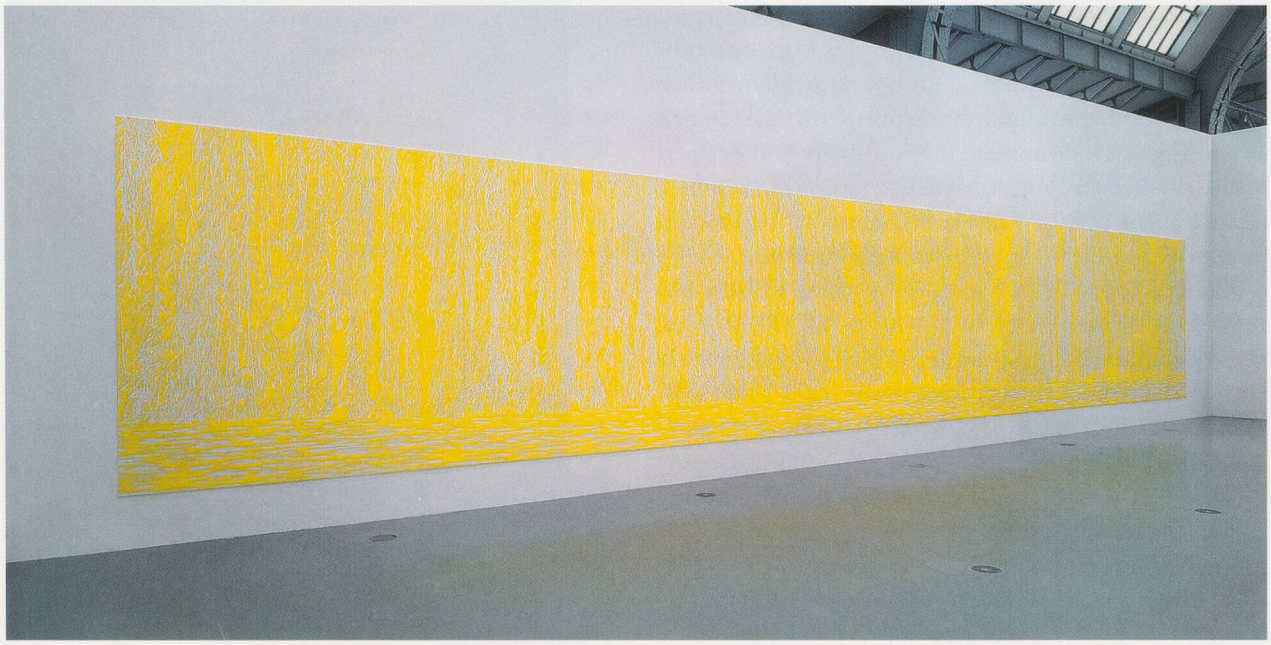


*KATHARINA FRITSCH, DISPLAY STAND WITH MADONNAS, 1987/1989; BARGAIN COUNTER, 1987/1989; DISPLAY STAND WITH VASES, 1987/2001,* exhibition view, Kunsthaus Zürich / WARENGESTELL MIT MADONNAS, WÜHLTISCH, WARENGESTELL MIT VASEN, Ausstellungsansicht.

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 catalogue for her recent show at Kunsthaus 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.

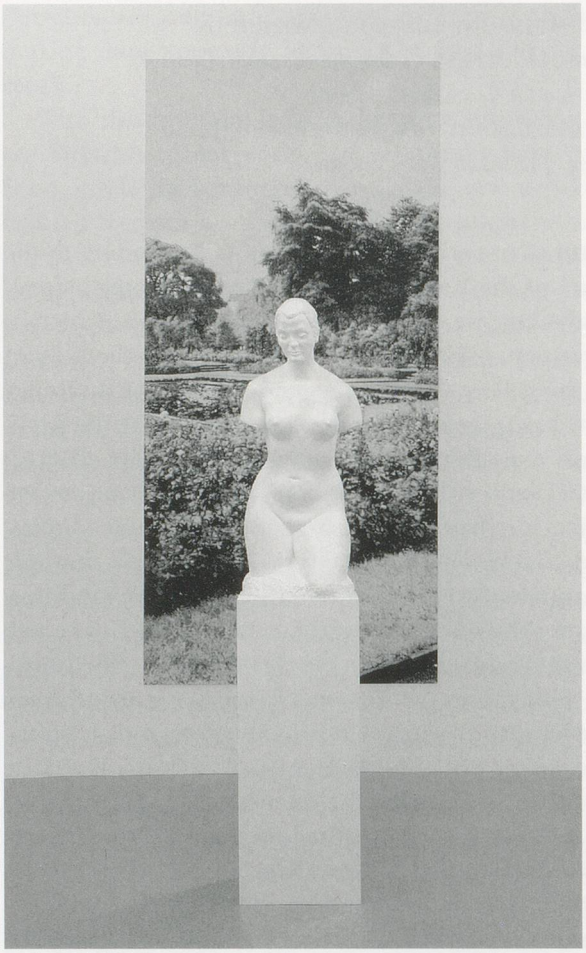


KATHARINA FRITSCH, BOOTH WITH FOUR STATUES, 1985/86 / 2001, wood, paint, plaster, 78 3/4 x 78 3/4 x 110 1/4", detail / MESSEKOJE MIT VIER FIGUREN, Holz, Farbe, Gips, 200 x 200 x 280 cm, Detail.

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 bitingly 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 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 discomforting, 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.

# Von dort draussen hier herab

JESSICA MORGAN

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 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)

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

KATHARINA FRITSCH, 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 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 verkommerzialisierten 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 beinah 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 Reproduktionen 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 Albträume sich durch eine Verzerrung der Realität auszeichnen, sind Fritschs Figuren seltsam fremde Wesen jenseits jedes begründenden Kontexts.

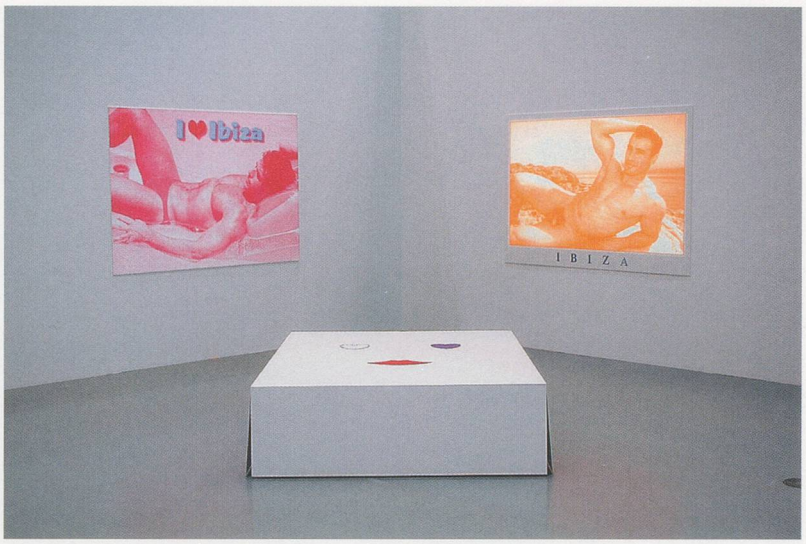
Im Zusammenhang mit ihrem plastischen Werk hat Fritsch von ihrem Bedürfnis gesprochen, «sämtliche Gesetze der Bildhauerei zu befolgen», trotz ihres Wunsches, solche Gesetze zu ignorieren und stattdessen, wie sie sagt, «dreidimensionale Bilder» zu produzieren.[3)] Aber was ist mit dreidimensiona-

len Bildern gemeint? Bezeichnet dieser Ausdruck ein perfekt aufgebautes, makelloses 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 enthobene 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 Montagetrick 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 Kühlschrankmagnete 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.

# "THIS DREAM IS ABOUT YOU"

JEAN-PIERRE CRIQUI

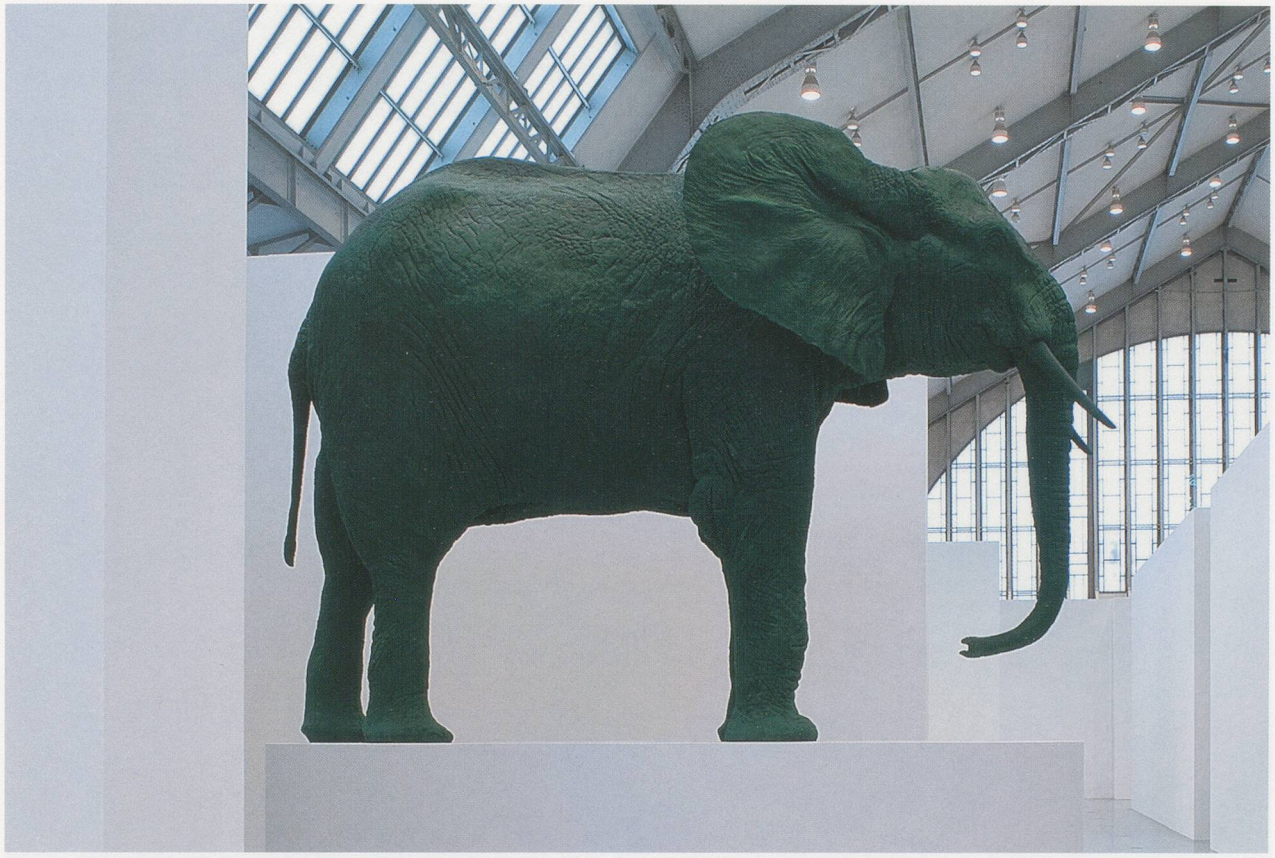
"Orpheus, Homer and Hesiod were only able to make the Chimera; God made the octopus."[1] Thus writes Victor Hugo, at the start of Book IV, Part II, of his novel, *Les Travailleurs de la Mer* (Toilers of the Sea, 1866), the last installment of a trilogy on fate which began with *The Hunchback of Notre-Dame* (1831), followed by *Les Misérables* (1862). Attempting to catch a crab that has escaped under a great rock formation not far from the shore, Gilliatt, the protagonist, finds himself suddenly confronted by a huge octopus that seizes him, forcing him to struggle mightily against it. This battle between man and octopus provides Hugo with the pretext for a long exposition—half description, half digression—that probably stands as the most striking text devoted to this kind of animal in all of French literature. "It is disease embodied in monstrosity."[2]

Apparently it wasn't until the mid-nineteenth century that cephalopods began to take on this terrifying role in the popular imagination. In 1861, in a chapter of *The Sea* (1861) titled "The Plunderer of the Sea (octopus, etc.)," Jules Michelet, letting some dark phantom speak, already associates these animals with the realm of "war" and "murder." Through the episode just evoked, the *Toilers of the Sea*, which brought the world *pieuvre*—until then limited to the dialect of the Anglo-Norman islands—into French, established the creature's demonic legend:

*Your muscles swell, your fibers writhe, your skin cracks under the foul weight, your blood spurts forth and mingles frightfully with the lymph of the mollusk. The creature superimposes itself upon you by a thousand mouths; the hydra itself incorporates with the man; the man amalgamates himself with the hydra. You form but one. This dream is upon you.*[3]

Towards the end of her recent exhibition at the Kunsthaus Zurich (2009), Katharina Fritsch offered onlookers a work in perfect resonance with this Romantic myth of the octo-

JEAN-PIERRE CRIQUI is editor-in-chief of the *Cahiers du Musée national d'art moderne* (Centre Pompidou, Paris). He has just published a monograph study of Wim Delvoye (Idées & Calendes/SuperVision, Neuchâtel).



KATHARINA FRITSCH, ELEPHANT, 1987, polyester, wood, paint, 63 x 165 3/8 x 149 1/2" / ELEFANT, Polyester, Holz, Farbe, 160 x 420 x 380 cm.

# Katharina Fritsch and the Laws of Animal Attraction

pus. I am talking about OKTOPUS (2006/2009). On a slender white platform four feet by four feet, the figure of a bright orange octopus clutches, in one of its tentacles reaching up into the air, a deep-sea diver who is matte black in color, similar to the adjustable-height tripod supporting these elements. This distanced presentation makes the scene akin to a sort of laboratory specimen, an impression even further accentuated by the monochrome, non-mimetic character of the colors assigned to the diver as well as the animal. Living beings usually have a single hue in the sculptural world of Fritsch, who thereby follows what one might call the "Pink Panther principle": that is, her use of color serves an identifying, even symbolic

KATHARINA FRITSCH, OCTOPUS, 2006/2009; BRAIN, 1987/2009; SKULL WITH TOP HAT (MODEL), 2006/2008, exhibition view, Deichtorhallen, Hamburg / OKTOPUS, GEHIRN, TOTENKOPF MIT ZYLINDER (MODELL), Ausstellungsansicht.

purpose, without necessarily being related to the actual appearance of the representations.[4] At the core of this universe, animals hold a prominent place, first of all because of the relative frequency of their appearance, and secondly due to the specific task they are assigned. The manner in which the artist portrays them, but also the situations in which she puts them, makes them ambiguous forces at the intersection of multiple currents: primal human fears and superstitions such as those often described in children's stories, totemic thought and its images, Freudian *Unheimlichkeit* and dreamwork. In Zurich, works from the "Zeitungsillustration" (Newspaper Illustration) series, exhibited not far away from OKTOPUS, gave a precise sense of the latter's complex tonality through a system of echoes. These enlargements of essentially "late-nineteenth-century" engravings on plastic panels similarly showed a deep-sea diver carrying the corpse of a shipwrecked woman, a girl devoured by a crocodile, or even—in keeping with a more indirect, though no less crucial relationship between the octopus and its victim—a group of ladies from New York giving themselves over to the effects of opium.

Because they disturb us, Fritsch's animals hold us, attract us, and even sometimes astound us. When we stand before them, we are g r i p p e d , in the same way as the diver of OKTOPUS.

KATHARINA FRITSCH, NEWSPAPER ILLUSTRATION 4 ("SCENE FROM THE LONDON ZOO: PULLING AN ALREADY SWALLOWED BOA FROM THE MOUTH OF A PYTHON"), 2008, silkscreen, plastic, paint, 52 $^{3}/_{4}$ x 78 $^{3}/_{4}$" / 4. ZEITUNGSILLUSTRATION («SZENE IM SCHLANGENKÄFIG DES ZOOLOGISCHEN GARTENS ZU LONDON: HERAUSZIEHEN EINER BEREITS VERSCHLUNGENEN BOA AUS DEM RACHEN EINER PYTHONSCHLANGE»), Siebdruck, Kunststoff, Farbe, 134 x 200 cm.

This is because the "silence of animals,"[5] which conveys, for those who pay close attention, a considerable weight of meaning, clearly has something in common with the modes of signification proper to imagery and to art, which themselves cultivate a form of (literal or metaphorical) silence. The poetry of Rainer Maria Rilke, particularly the *Neue Gedichte* (1907), is full of this sort of affinity: one need only read, among many others, the poems entitled "Der Hund," "Die Gazelle," and "Die Flamingos" (*In Spiegelbildern wie von Fragonard ...* / In Mirror Reflections like those of Fragonard ...) to enter a world where naked life mingles intimately with the image, and where the most infinitesimal element—as in the case of the ancient torso of Apollo to which Rilke devotes himself—returns our gaze (*denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht* / For there's no place on it that does not see you.)[6]

Animal presence is fundamentally polymorphous in the work of Fritsch, in which we have encountered, over the years, cats (KATZEN IM KÖRBCHEN/Cats in Punnet, 1980, derived from a bronze bibelot); toads (UNKEN, Croakers, 1982/1988, a disk inside a green slip-cover provided with a central label of the same color, which presents the listener with the amphibians' croakings during mating); dogs (the bulldog with which Herr Reimers walked about for an entire day in 1986, at the opening of the outdoor sculptural exhibition "Sonsbeek '86," which was documented by the photograph SPAZIERGÄNGER MIT HUND/Stroller with Dog, 1986, and is comparable to FRAU MIT HUND/Woman with Dog, made eighteen years later, in 2004, where the animal has the distinctive feature of being represented, like its mistress, through other animals, namely conches); birds (LEXIKONZEICHNUNGEN VON VÖGELN/Dictionary Drawings of Birds, 2006/2008, and TAPETE MIT DINOSAURIERN/Wallpaper with Dinosaurs, 2007, where they are presented against a background of prehistoric creatures); reptiles (SCHLANGE/Serpent, 2008, a shiny bronze that looks like a long ribbon of licorice); and insects (3. POSTKARTE [KÄFER]/3rd Post Card [Bug], 2009). And we must not forget one of her most imposing works, and no doubt the first to bring the artist international attention, the life-size ELEFANT (1987), in green polyester, perched atop a tall, white, oval pedestal. But here I shall briefly dwell only on two animal works, which seem to me closely connected.

KATHARINA FRITSCH, NEWSPAPER ILLUSTRATION 6 ("A CROCODILE ATTACKING A GIRL"), 2008 / 6. ZEITUNGSILLUSTRATION («ÜBERFALL EINES MÄDCHENS DURCH EIN KROKODIL»).

KATHARINA FRITSCH, POSTCARD 3 (BEETLE), 2009 / 3. POSTKARTE (KÄFER); FLORENTINE FRITSCH and KATHARINA FRITSCH, REFRIGERATOR, 2008 / EISSCHRANK.

FLORENTINE FRITSCH and KATHARINA FRITSCH, REFRIGERATOR MAGNET, 2008 / EISSCHRANKMAGNET.

MANN UND MAUS (Man and Mouse, 1991/1992) immediately strikes us for the maximum efficiency with which the sculpture highlights the contrast between black and white. It is a profoundly dualistic composition that associates its juxtaposition of man and animal with the duality of those two colors, and with the polarities of up/down, vertical/horizontal, waking/sleeping (the mouse, in any case, being portrayed in a position contrary to sleep). It is certainly hard to imagine that the man's situation is somehow a comfortable one, but such a consideration tries, no doubt, too hard to relate it to some sort of reality, which the size of the rodent contradicts outright. The most likely hypothesis is therefore that of the dream, with the mouse belonging to the brain activity of the sleeper, like the bones one often sees in the balloon over a sleeping dog's head in comic books. For this reason, the erudite reference that came to the minds of many observers and commentators of this work was Henry Fuseli's THE NIGHTMARE (1781), a painting exhibited for the first time at the Royal Academy of Arts, London, in 1782, whose success later led the artist to paint several other versions. It should, however, be pointed out that, unlike what is happening in the Fuseli painting (where the scowling incubus, sitting on the sleeping woman and facing the viewer, embodies a satanic combination of human and animal, with the latter also manifest in the form of a goggle-eyed horse's head), no explicit sign of struggle or suffering is presented in Fritsch's sculpture. It is therefore equally legitimate to see it as derived from any number of ancient religions, such as Egyptian, according to which what looms over the sleeper is his soul—or, according to other references, his totemic deity. Pondering this sort of conjunction between interiority and otherness, Georges Bataille, in his *Theory of Religion*, wrote: "The animal opens before me a depth that attracts me and is familiar to me. In a sense, I know this depth: it is my own."[7)]

Thus it is a logical step, so to speak, from MANN UND MAUS to RATTENKÖNIG (Rat King, 1993). In the latter, the animal has proliferated, and man has disappeared. He will return not long thereafter, combined with an even larger group of animals, in KIND MIT PUDELN (Child

with Poodles, 1995/1996), a joyously absurd pairing of an asexual child with two-hundred and twenty-four poodles arranged in concentric circles around him, a work that has always made me think of the famous snapshot taken by Harold Edgerton in the 1930s which shows a drop falling into some milk—but that's another story. A kind of terror immediately emanates from RATTENKÖNIG (a direct experience of the sculpture here becomes more necessary than ever). The fear derives from the size of the rats, which each stand nearly 10 feet tall, but also from their being organically joined together, which gives one a foreboding of permanently conflicted movement, painful and utterly hellish. The anxiety is generated by the sense of *teeming* (*grouillement*), which Barthes, in analyzing the work of an artist quite unlike Fritsch, Bernard Réquichot, used to explain this particular zoological anomaly: "Now, it seems that the conglomeration of creatures provokes in us a paroxysm of repugnance: swarming worms, nests of serpents, hives of wasps."[8)]

In parallel with this potential chaos, Fritsch's sixteen rats are immobilized for eternity, like sphinxes, and full of mineral majesty; they bring us back to the most archaic sort of religious art. I see them as sly gods of dream and the night—potential catastrophes, which it is up to us to ward off through various offerings and repeated visits to the temple that houses them, though with no guarantee of success. Victor Hugo had evoked a similar phenomenon concerning the evil octopus in the *Toilers of the Sea*, which I will cite to leave our fascination open-ended for now:

*Possibility is a terrible matrix. Monsters are mysteries in their concrete form. Portions of shade issue from the mass, and something within detaches itself, rolls, floats, condenses, borrows elements from the ambient darkness, becomes subject to unknown polarizations, assumes a kind of life, furnishes itself with some unimagined form from the obscurity, and with some terrible spirit from the miasma, and wanders ghost-like among living things. It is as if night itself assumed the form of animals.*[9)]

*(Translation: Stephen Sartarelli)*

1) Victor Hugo, *The Toilers of the Sea*, trans. Isabel F. Hapgood (New York: Penguin Publishers, Signet Classics, 2000), p. 415.
2) Ibid, p. 417.
3) Ibid, p. 419. Both published three years after *Les Travailleurs de la Mer*, Comte de Lautréamont's *Les Chants de Maldoror* and Jules Verne's *Vingt mille Lieux sous les Mers* (1870) perpetuated this myth in very distinctive registers, though both are obviously indebted to Hugo's novel. Concerning the question of when legend rivals scientific observation, see Roger Caillois, *La Pieuvre. Essai sur la logique de l'imaginaire* (Paris, La Table Ronde, 1973).
4) In this way, the octopus in OKTOPUS is a color more suggestive of a fox. Whether this is coincidental or not, it is worth noting that Greek thought likened these two animals to one another, considering them both to be endowed with great shrewdness. See the excellent book by Marcel Detienne and Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'Intelligence. La Mètis des Grecs* (Paris: Flammarion, 1974), particularly chapter II, "Le renard et la poulpe." Marcel Detienne and Jean-Pierre Vernant, *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, trans. Janet Lloyd (Hassocks, England and New Jersey: Harvester Press: Humanities Press, 1978).
5) A passing tribute to the monumental study by Elisabeth de Fontenay, *Le Silence des Bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité* (Paris: Fayard, 1998).
6) A world that is no more and no less than that of the "poem of nature," as invoked by Jean-Christophe Bailly in an essay distinguished by its sensitivity as well as its literary quality, *Le Versant animal* (Paris: Bayard, 2007), p. 118.
7) Georges Bataille, *Theory of Religion*, trans. Robert Hurley (New York: Zone Books, 1989), p. 22.
8) Roland Barthes, *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, trans. Richard Howard (Berkeley: University of California Press, 1985), p. 211. It is interesting to note that the cases Barthes cites in the continuation of this passage all involve Germany (Altenburg, Bonn, Schnepfenthal, Frankfurt, Erfurt, Lindenau).
9) Victor Hugo, *The Toilers of the Sea*, Volume 2 (Cambridge: Little Brown, 1888), p. 200.

# «DIESER ALBDRUCK IST ÜBER EUCH GEKOMMEN.»

JEAN-PIERRE CRIQUI

«Orpheus, Homer und Hesiod haben nur die Chimäre erdenken können; Gott hat den Kraken erschaffen.»[1] So beginnt der 2. Abschnitt des Kapitels «Das Ungeheuer» des 4. Buches vom 2. Teil des Romans *Die Arbeiter des Meeres* von Victor Hugo, nach dem *Glöckner von Notre-Dame* und den *Elenden* der dritte Band seiner Roman-Trilogie über die Schicksalshaftigkeit.[2] Als der Romanheld Gilliatt versucht, nicht weit vom Ufer entfernt eine Krabbe zu fangen, die sich in ein grosses Felsloch geflüchtet hat, findet er sich plötzlich einem riesigen Kraken gegenüber, der sich seiner bemächtigt und gegen den er sich erbittert zur Wehr setzt. Dieser Kampf zwischen Mensch und Krake bietet Victor Hugo die Möglichkeit zu einer ausführlichen Abhandlung – halb Beschreibung, halb Abschweifung –, die von allen Texten der französischen Literatur, die sich mit dieser Tierart befasst haben, zweifellos die erstaunlichste ist: «Schreckliches Wesen, das in Wirklichkeit ein Weichtier ist. Seine Knoten knebeln; seine Berührung ist lähmend. Sein Anblick erinnert an Skorbut und Gangrän. Krankheit hat sich zu Monstrosität zusammengefügt.»[3]

Es scheint, als hätten die Riesentintenfische erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts die Rolle des Untiers in der kollektiven Fantasie übernommen. Bereits 1861 hatte Jules Michelet in seinem Buch *La Mer*[4] im Kapitel «Der Freibeuter des Meeres (Krake usw.)», in dem düstere Phantasien zu Wort kommen, dieses Tier mit der «Welt des Krieges und des Mordes» in Zusammenhang gebracht. Durch die erwähnte Episode in Hugos Roman fand das Wort *pieuvre* für Krake, das bis dahin nur in den Dialekten der anglonormannischen Inseln vorkam, Eingang in die französische Sprache und erhielt seine dämonische Konnotation:

*Was ist eine Kralle gegen diesen Schröpfkopf. Mit den Krallen dringt das Tier in euer Fleisch ein; beim Saugnapf aber dringt ihr selbst ins Tier ein. Eure Muskeln schwellen an, die Fasern krümmen sich,*

---

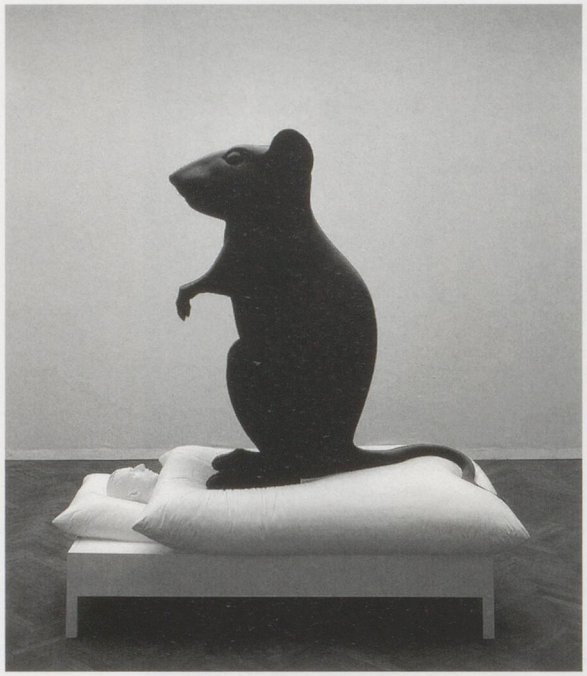
JEAN-PIERRE CRIQUI ist Chefredaktor der *Cahiers du Musée national d'art moderne* des Centre Pompidou. Er ist Autor von *Wim Delvoye* (Ides & Calendes/SuperVision, Neuchâtel).

KATHARINA FRITSCH, ST. MICHAEL, SKELETON FEET, ST. NICHOLAS, GIANT, VASE, SNAKE, ST. KATHARINA, TORSO, MADONNA FIGURE, exhibition view, Deichtorhallen, Hamburg / ST. MICHAEL, SKELETTFÜSSE, ST. NIKOLAUS, RIESE, VASE, SCHLANGE, ST. KATHARINA, TORSO, MADONNENFIGUR, Ausstellungsansicht.

# Katharina Fritsch und die Gesetze animalischer Anziehung

*die Haut platzt unter dem widerlichen Druck, das Blut spritzt auf und mischt sich in abscheulicher Weise mit dem Körpersaft des Mollusken. Das Tier stülpt sich mit tausend gemeinen Mündern über euch; die Hydra verleibt sich dem Menschen ein; der Mensch vermischt sich mit der Hydra. Beide bilden ein einziges Wesen. Dieser Albdruck ist über euch gekommen.*[5)]

Gegen Ende ihrer Ausstellung im Kunsthaus Zürich (2009) konfrontierte Katharina Fritsch das Publikum mit einem Werk, das eine perfekte Reminiszenz an diesen romantischen Mythos des Kraken[6)] ist: OKTOPUS (2006/2009), auf einer dünnen, weissen, quadratischen Platte von 1,20 Metern Seitenlänge liegt ein greller, orangener Oktopus und hält in einem



KATHARINA FRITSCH, MAN AND MOUSE, 1991/1992, polyester, paint, 88 5/8 x 51 1/8 x 94 1/2" / MANN UND MAUS, Polyester, Farbe, 225 x 130 x 240 cm. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

seiner in die Luft ragenden Tentakel einen Taucher gefangen, dessen mattschwarze Farbe derjenigen des höhenverstellbaren Dreifusses ähnelt, auf dem der Oktopus liegt. Die distanzierte Präsentation lässt die Arbeit wie eine Art Musterexemplar in einem Labor erscheinen. Dieser Eindruck wird durch die monochromen, unnatürlichen Farben von Taucher und Tier noch verstärkt. Meistens sind die Geschöpfe im plastischen Universum der Katharina Fritsch einfarbig; damit folgt sie einem Grundsatz, den man das Rosaroter-Panther-Prinzip nennen könnte: Die Farbskala hat Signal-, ja Symbolcharakter, ohne dass sich ein Bezug mit dem tatsächlichen Aussehen des dargestellten Gegenstands aufdrängt.[7] Tiere nehmen in diesem Universum einen bedeutenden Platz ein, einerseits weil sie relativ häufig vorkommen, andererseits wegen ihrer Symbolträchtigkeit. Die Art und Weise, wie Fritsch sie darstellt, aber auch die Situationen, in die sie sie einbettet, verleihen ihnen vieldeutige Kräfte am Kreuzungspunkt verschiedenster Strömungen: seien es die uralten Ängste der Menschheit und ihr Aberglaube, wie sie beispielsweise in Märchen zum Ausdruck kommen, sei es die Eindringlichkeit totemistischen Denkens und seiner Bilder, das Unheimliche oder die Freudsche Traumarbeit. In Zürich machten Arbeiten aus der Serie «Zeitungsillustrationen» (2007/2008), die im gleichen Raum wie der OKTOPUS hingen, dessen vielschichtige Tonalität deutlich, als wären sie ein System von Echos. So zeigten die Vergrösserungen von Illustrationen im Stil der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen Taucher, der den Leichnam einer ertrunkenen Frau trägt, ein junges Mädchen, das von einem Krokodil gefressen wird, oder auch – a priori ohne direkten Bezug zum Kraken oder seinem Opfer, aber nicht minder gravierend – eine Gruppe von Frauen in New York, die sich der Wirkung des Opiums hingeben.

Weil sie uns irgendwie beunruhigen, lassen uns die Tiere der Katharina Fritsch innehalten, ziehen uns an, ja bringen uns zuweilen aus der Fassung. Manchmal geschieht es, dass wir sie ansehen und gepackt werden wie der Taucher vom OKTOPUS. Das liegt zweifellos daran, dass im «Schweigen der Tiere» – für denjenigen, der darauf zu achten weiss – so viel Bedeutungsschwere mitschwingt – ganz ähnlich den Aussageweisen der Bilder und der Kunst, die ihrerseits eine bestimmte Form des Schweigens (im wörtlichen und im metaphorischen Sinne) kultiviert.[8] In Rainer Maria Rilkes Dichtung, insbesondere in den *Neuen Gedichten*, wimmelt es von Spuren einer solchen Affinität; man braucht unter den zahlreichen Gedichten nur «Der Hund», «Die Gazelle» oder «Die Flamingos» («In Spiegelbildern wie von Fragonard ...») zu lesen, um einzutauchen in eine Welt, wo das nackte Leben mit dem Abbild aufs Engste verbunden ist und selbst die kleinste Stelle, wie beim archaischen Torso Apollos, zu dem auch Rilke Zuneigung fasst, unseren Blick erwidert: «denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht».[9]

Die Präsenz des Animalischen ist ganz und gar polymorph im Werk der Katharina Fritsch, wo sich im Laufe der Jahre verschiedene Tiere begegnen: Katzen (KATZEN IM KÖRBCHEN, 1980; nach einer Nippfigur aus Bronze), Amphibien (UNKEN, 1982/88; Single-Schallplatte

in grüner Hülle mit ebenfalls grünem Etikett in der Mitte, das dem Hörer das Quaken der Unken zur Brunftzeit ankündigt), Hunde (die Bulldogge, mit der Herr Reimers im Jahr 1986 am Tag der Eröffnung der Skulpturenausstellung Sonsbeek '86 einen ganzen Tag lang spazieren ging, was auf der Photographie SPAZIERGÄNGER MIT HUND festgehalten wurde, zu dem wiederum die achtzehn Jahre später entstandene Skulptur FRAU MIT HUND (2004) passt, bei der das Besondere ist, dass Hund und Herrin aus anderen Tieren – Muscheln – komponiert wurden. Es folgen Vögel mit urzeitlichen Geschöpfen im Hintergrund (LEXIKONZEICHNUNGEN VON VÖGELN, 2006/07, und TAPETE MIT DINOSAURIER, 2008), Reptilien (SCHLANGE, 2008; ein glänzendes Bronzeobjekt, das wie eine ausgerollte Lakritzschnecke aussieht), Insekten (3. POSTKARTE [KÄFER], 2009), und nicht zu vergessen das imposanteste unter den Säugetieren und zweifellos die erste Arbeit, die Fritsch international bekannt machte, ihr lebensgrosser ELEFANT (1987) aus grünem Polyester, der auf einem hohen, weissen, ovalen Podest thront. Ich möchte mein Augenmerk auf zwei weitere Werke richten, die Tiere in Szene setzen und mir auf das Engste miteinander verbunden zu sein scheinen.

MANN UND MAUS (1991/92) besticht auf Anhieb durch den Schwarz-Weiss-Kontrast der Skulptur: Es ist eine ganz und gar dualistische Komposition, die den Gegensatz von Tier und Mensch mit dem zweier Farben verbindet, aber auch mit den Gegensatzpaaren hoch/tief, waagrecht/senkrecht, wachend/schlafend (zumindest ist die Maus in einer Haltung wiedergegeben, die der eines Schlafenden diametral entgegengesetzt ist). Man kann sich freilich nur schwer vorstellen, dass die Lage des Mannes irgendwie bequem ist, aber das würde bedeuten, dass man sie mit einer realen Situation verbindet, was allein die schiere Grösse des Nagers ausschliesst. Das Nächstliegende scheint also der Traum zu sein, wobei die Maus – wie der Knochen, der in Comics in einer Sprechblase über dem schlafenden Hund zu sehen ist – etwas mit der Hirntätigkeit des Schlafenden zu tun hat. Eine Assoziation, die sich unweigerlich aufdrängt, ist das Gemälde mit dem Titel der NACHTMAHR (1781) von Johann Heinrich Füssli, das 1782 erstmals in der Royal Academy in London gezeigt wurde und dessen Erfolg den Künstler dazu veranlasste, weitere Fassungen zu malen. Doch im Unterschied zu Füsslis Bild (es zeigt einen Alb, ein satanisches Mischwesen, auf einer Frau hockend, das sich mit verzerrtem Gesicht dem Betrachter zuwendet, und im Hintergrund einen glupschäugigen Pferdekopf) findet sich im Werk von Fritsch kein greifbares Zeichen für einen Kampf oder Schmerz. Daher ist es ebenso statthaft, darin eine Abwandlung jener unzähligen antiken religiösen Darstellungen zu sehen, ägyptischen beispielsweise, wo über dem Schlafenden seine Seele thront oder – nach anderer Lesart – sein Totemgott. In seinen Überlegungen über diese Art des Zusammentreffens von Innerlichkeit und Andersheit schrieb Georges Bataille in seiner *Theorie der Religion*: «Durch das Tier öffnet sich vor mir eine Tiefe, die mich anzieht und die mir vertraut ist. In gewissem Sinne ist diese Tiefe mir bekannt: Es ist die meine.»[10)]

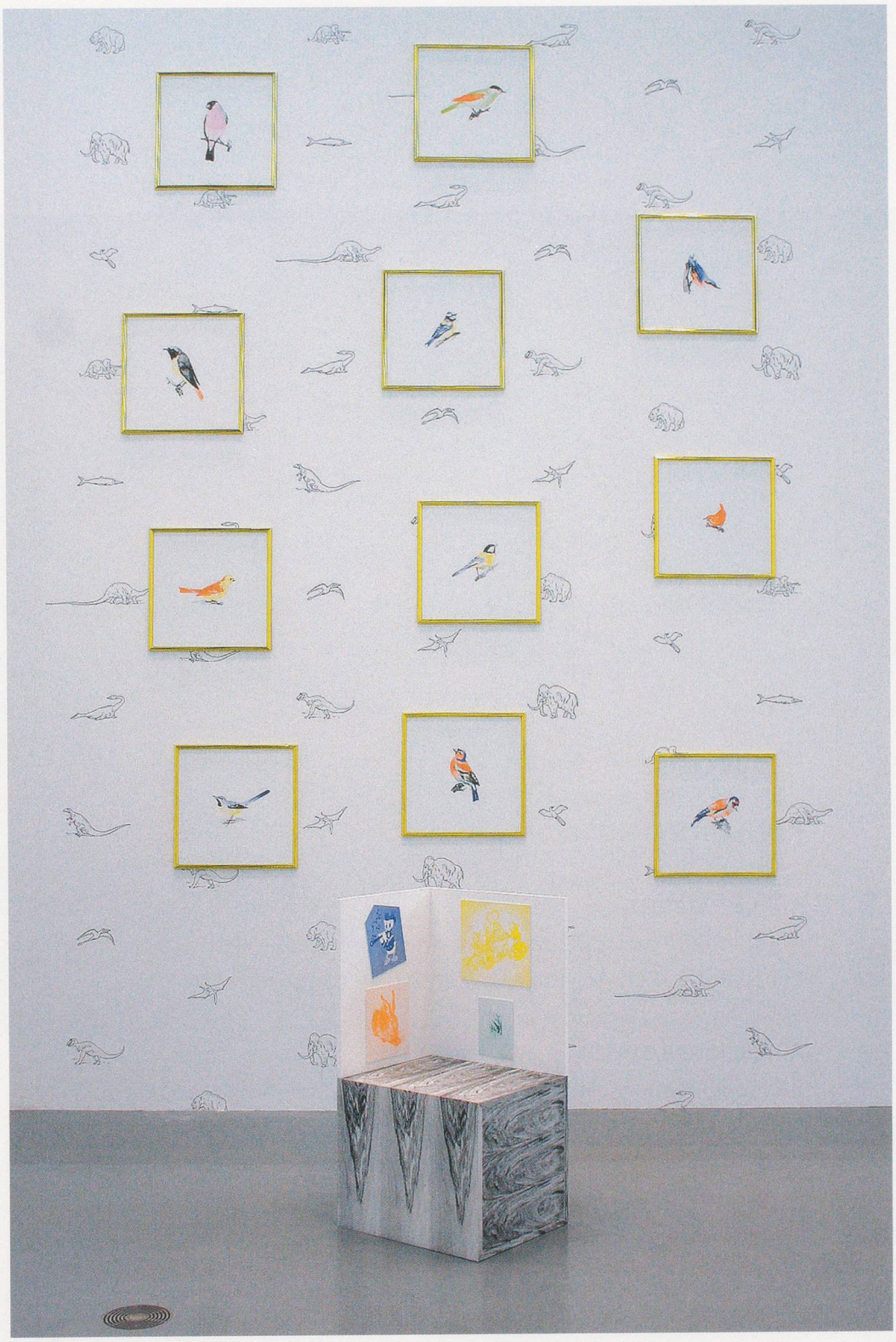
Es ist nur folgerichtig, nach MANN UND MAUS über den RATTENKÖNIG (1991/92) zu sprechen. Die Tiere haben sich stark vermehrt und der Mensch ist verschwunden. (Er wird später wieder auftauchen, inmitten einer noch viel grösseren Tierschar, nämlich in KIND MIT PUDELN [1995/96], einer vergnüglich-absurden Kombination aus einem geschlechtslosen Kind und 224 Pudeln, die in konzentrischen Kreisen um dieses angeordnet sind, was mich immer an das Photo mit dem in Milch herabfallenden Tropfen von Harold Edgerton aus den 30er-Jahren denken liess, aber das ist eine andere Geschichte.) Der RATTENKÖNIG hat etwas imminent Bedrohliches an sich – hier ist die unmittelbare Konfrontation mit der Skulptur notwendiger denn je. Dieses Gefühl der Bedrohung hat mit der Grösse der Ratten zu tun, die alle knapp drei Meter hoch sind, aber auch mit der unentwirrbaren Verknotung ihrer

Schwänze, die jede Bewegung als unmöglich, schmerzhaft, ja infernalisch erscheinen lässt. Es ist das beklemmende Gefühl, wie es durch ein «Gewimmel» ausgelöst wird, jenes Phänomen, welches Roland Barthes im Zusammenhang mit einem von Fritsch weit entfernten Künstler namens Bernard Réquichot untersuchte, indem er diese besondere Anomalie im Tierreich als Beispiel heranzog: «Nun scheint es, dass das Konglomerat von Tieren in uns den Gipfel des Abscheus auslöst: Ein Gewimmel von Würmern, Verknotungen von Schlangen, Nester von Wespen. Dieses märchenhafte Phänomen fasst den ganzen Horror der Tieragglomerate zusammen: der Rattenkönig.»[11] Parallel zu diesem potenziellen Chaos sind die für immer regungslosen sechzehn Ratten von Fritsch, gleich Sphinxen, von mineralischer Majestät erfüllt und verweisen uns aufs Neue auf die religiöse Kunst in ihrer archaischsten Form. Ich sehe in ihnen heimtückische Götter des Traumes und der Nacht – Mächte der Katastrophe, deren unmittelbares Bevorstehen wir bannen müssten (durch diverse Opfergaben, wiederholte Besuche im laizistischen Tempel, der sie beherbergt), allerdings ohne Garantie auf Erfolg. Im Kontext des unheilvollen Kraken in *Die Arbeiter des Meeres* kam Victor Hugo auf ein ähnliches Phänomen zu sprechen, mit dem wir hier enden möchten, indem unsere Faszination in der Schwebe gehalten wird:

*Das Mögliche ist eine furchtbare Matrix. Das Mysterium konkretisiert sich in Monster. Schatten spalten sich aus diesem Block, der Immanenz, ab, zerreissen, lösen sich, rollen, wogen, verdichten sich, entleihen sich die Schwärze der Umgebung, durchwandeln unbekannte Polarisationen, nehmen Leben an, bilden mit der Finsternis wer weiss welche Gestalt und mit dem Miasmus wer weiss welche Seele und dringen als Larven mitten durch die Lebenskraft. Gleichsam tiergewordene Finsternis.*[12]

*(Übersetzung: Caroline Gutberlet)*

1) Victor Hugo, *Die Arbeiter des Meeres*, übers. v. Rainer G. Schmidt, Hamburg, Achilla Press, 2003, S. 407.
2) *Notre-Dame de Paris* erschien 1831, *Les Misérables* 1862, *Les Travailleurs de la Mer* 1866.
3) Siehe Anm. 1, S. 409.
4) Jules Michelet, *Das Meer*, übers. v. Rolf Wintermeyer, Frankfurt/New York 1987; das erwähnte Kapitel beginnt auf Seite 146.
5) Siehe Anm. 1, S. 412.
6) Drei Jahre nach *Die Arbeiter des Meeres* erschienen das Prosagedicht *Les Chants de Maldoror* von Lautréamont (dt. *Die Gesänge des Maldoror*) und der Roman *Vingt mille Lieues sous les Mers* von Jules Verne (dt. *20.000 Meilen unter dem Meer*), die diesen Mythos auf sehr unterschiedliche Weise fortschrieben, wobei ganz offensichtlich Hugos Roman beiden als Inspirationsquelle diente. Zu der Frage, worin die Fiktion mit der wissenschaftlichen Beobachtung konkurriert, vgl. Roger Caillois, *La Pieuvre. Essai sur la logique de l'imaginaire*, Paris 1973 (dt. *Der Krake. Versuch über die Logik des Imaginativen*, übers. v. Brigitte Weidmann, München/Wien 1986).
7) So lässt die Farbe der Krakenfigur Oktopus eher an einen Fuchs denken. Ob nun Zufall oder nicht, in der Vorstellung der alten Griechen gehörten diese Tiere, die beide für äusserst schlau gehalten wurden, zusammen. Siehe das grossartige Buch *Les Ruses de l'Intelligence. La Mètis des Grecs* von Marcel Detienne und Jean-Pierre Vernant (Paris 1974), insbesondere das 2. Kapitel «Der Fuchs und der Krake».
8) Meine Hochachtung für das monumentale Werk von Elisabeth de Fontenay, *Le Silence des Bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris 1998.
9) Rainer Maria Rilke, «Archaischer Torso Apollos», in *Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt a. M., Suhrkamp-Verlag, 1982, S. 58.
10) Georges Bataille, *Theorie der Religion*, übers. v. Andreas Knop, München, Matthes & Seitz, 1997, S. 23 (franz. OA *Théorie de la Religion* [1948], Paris 1973).
11) Roland Barthes, «Réquichot und sein Körper», in *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt a. M., Suhrkamp-Verlag, 1990, S. 219–246, hier S. 222 f. (franz. OA «Réquichot et son corps [1973]», in *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris 1982). Es ist interessant festzustellen, dass die im Anschluss an die zitierte Stelle genannten Fälle alle in Deutschland zu finden sind (Altenburg, Bonn, Schnepfenthal, Frankfurt, Erfurt, Lindenau bei Leipzig).
12) Siehe Anm. 1, S. 414.



KATHARINA FRITSCH, BEDSIDE TABLE, 2009; WALLPAPER WITH DINOSAURS, 2007; LEXICON DRAWINGS OF BIRDS, 2006/2008, exhibition view, Deichtorhallen, Hamburg / NACHTTISCH, TAPETE MIT DINOSAURIERN, LEXIKONZEICHNUNGEN VON VÖGELN, Ausstellungsansicht.

EDITION FOR PARKETT 87

**KATHARINA FRITSCH**

**APPLE, 2009/10**
High speed resin cast, color, hand finished, diameter 5 $^{1}/_{2}$".
Edition of 48/XII, signed and numbered certificate.

**APFEL, 2009/10**
Schnellgiessharz, Farbe, handbearbeitet, Durchmesser 14 cm.
Auflage: 48/XII, signiertes und nummeriertes Zertifikat.

*KATHARINA FRITSCH, 2ND STILL LIFE, 2009/2010, 5 hand-finished casts: scull, madonna, angel (St.Michael), shell, apple; Zellan, high speed resin cast, color, 16 1/2 x 16 1/2 x 11 7/8", special 25 years edition for Parkett /*
*2. STILLEBEN, 2009/2010, 5 handbearbeitete Gussobjekte und -figuren: Totenkopf, Madonna, Engel (St. Michael), Muschel, Apfel; Zellan, Schnellgiessharz, Farbe, 42cm x 42 cm x 30 cm, 25 Jahre Parkett Spezial-Edition.*