

## REFLEXIV

Wir begegneten uns erstmals 1998 in Basel zwischen zwei Zügen. Katharina Grosse war auf der Durchreise. Die Einladung, eine Arbeit für den Projektraum der Kunsthalle Bern zu entwickeln, war bald ausgesprochen. Wenig später kam die Künstlerin nach Bern, um sich den Raum anzusehen. Ich wollte keine Leinwände ausstellen, soviel war schon bei unserem ersten Treffen vor Ort klar, alles andere entwickelte sich in den anschliessenden Monaten. Katharina Grosse arbeitete zuerst an einem Film, dann parallel an einem Projekt für eine Sprüharbeit. Ich besuchte sie in ihrem Atelier, um mit ihr die ersten Versuche zu besprechen. Es gab ein kleines Kartonmodell des Raumes mit einem Farbfleck aus der Sprühdose zu sehen und eine gesprühte dunkelgrüne Malerei auf Wand und Decke, deren Zauber und Pathos ich mich nicht entziehen konnte: Ein grüner Fleck, wie ihn ein Kind mit einem dicken Filzstift zeichnen würde. Generationen von Künstlern haben in ihren Werken nach Antworten auf die Fragen nach der Bestimmung der Malerei, ihrer möglichen Verfahren und der Rolle des Künstlers gesucht. Sollte es Katharina Grosse wirklich gelungen sein, die Malerei neu zu erfinden, indem sie den malerischen Prozess als performativen Vorgang im Raum abbildete?

Wir entschieden uns für die Sprüharbeit, obschon der Film schon weit entwickelt war. Unser Gespräch begann.

Das in der Kunsthalle Bern schnell und konzentriert gesprühte erste Wandbild *INVERSION* (1998), ein Werk auf Zeit und als solches geplant, benutzte zwar die Architektur als Träger, war aber nicht als architekturbezogene Arbeit angelegt. Grosse sprühte grüne Acrylfarbe in eine Raumecke ohne Vorzeichnung direkt auf Wand und Decke. Die Bäume und Büsche vor den drei grossen Fenstern des Projektraumes liessen das in den Seitenlichtsaal einfallende Licht grün erscheinen. Die für die Arbeit verwendete Farbe konnotierte zwar Natur, doch der Blick aus den Fenstern auf das Grün im Aussenraum, machte vor allem die Differenz deutlich. Die Malerei war faktisch. Sie bildete die Wand in ihrer Oberfläche ab und war zugleich bestimmte Form an einem bestimmten Ort. Als Katharina Grosse *INVERSION* (1998) für beendet erklärte, war die Konsternation im Hause gross. Heute weiss ich weshalb. In der künstlerischen Kommunikation wird nach Umberto Eco der Information, also der uneingeschränkten Vielfalt möglicher Bedeutungen der Vorzug vor einer klaren, evidenten Bedeutung gegeben. Im Unterschied zur klassischen Kunst bricht die Moderne mit den Wahrscheinlichkeitsregeln, um zu einer neuartigen, überraschenden Form und einer anderen Logik des Bildes zu gelangen. Eine Kunst, die «den Reichtum der Ambiguität, die Fruchtbarkeit des Ungeformten, die Herausforderung des Unbestimmten annimmt»<sup>1</sup> muss dennoch auch bestimmte Kommunikationsbedingungen beachten, um überhaupt wahrgenommen zu werden. Wenn das Auge keinen Hinweis mehr auf eine Ordnung findet, ist zwar die grösstmögliche Informationsdichte erreicht, doch gleichzeitig wird alle Information aufgehoben. Eco nennt diese Ununterscheidbarkeit aller Möglichkeiten das «weisse Rauschen». Das Verhältnis von Form und Offenheit ist für ein Kunstwerk entscheidend. Eco spricht vom

Kunstwerk als einem «ästhetischen Faktum» und meint damit die Verschmelzung von Zeichen, Gebärde und Intention. Die ästhetische Information eines Werkes ist seiner Ansicht nach eine der Gesamtbedeutung und umfasst nicht wie bei der konventionellen Kommunikation lediglich Einzelaspekte wie beispielsweise die ikonographische Bedeutung, die sich auf eine gelehrte Konvention bezieht. Die Gleichzeitigkeit von Tätigkeit und Denken ist für Grosse eine grundlegende Eigenschaft von Malerei. Diese Auffassung von Malerei erklärt, weshalb die Künstlerin die konzeptuellen und kompositorischen Entscheidungen seit einigen Jahren in den Malprozess selbst verlegt und auch kaum mehr Entwürfe für ihre Raumarbeiten zeichnet. Rückblickend ist klar, dass die Qualität der Arbeit in der Kunsthalle Bern nicht wie ich zunächst meinte in den Bildkonnotationen zu finden war, die durch die Farbwahl erzeugt wurden, sondern darin, dass die gesprühte Form willkürlich war und die Künstlerin die Malerei der Architektur nicht beordnete. Genau dies war auch der Grund für ihre Ablehnung. Grosse suchte nicht den *genius loci* und lieferte keine ortsspezifische Arbeit. Entscheidend an dieser Arbeit war, dass sie eine absichtslose künstlerische Handlung mit Farbe im Raum zeigte, und vor allem, dass die Künstlerin in Bern dazu ansetzte, die architektonischen Dimensionen des Raumes durch Malerei aufzuheben.

Die ersten Arbeiten waren Bilder. Die Malerei besetzte jene Stelle im Raum, auf die das Auge als erste fiel: Die Malerei verursachte ein Bild, vergleichbar einem Bild gewordenen Blick auf die Wand. Die Dynamisierung des Verfahrens, das sich konzeptuell beispielsweise darin zeigte, dass Grosse die Arbeiten nicht mehr in Modellen vorbereitete, sondern direkt vor Ort im Sprühen entwickelte, und die Verwendung mehrerer Farben führten zu Raumarbeiten, die nicht mehr ausschließlich von einem bestimmten Betrachterstandort aus wahrnehmbar waren. Die Ausstellung im Artsonje Museum im südkoreanischen Gyeongju (2001) nahm Grosse zum Anlass, erstmals einen Raum integral zu bearbeiten und die Arbeit im Gehen zu sprühen. Die Malerei machte die verschiedenen Bewegungen im Raum als illusionistischer Bildraum sichtbar. Seit die Künstlerin Gegenstände, die sie in den Ausstellungsraum bringen lässt, in ihre Sprüharbeiten miteinbezieht, haben ihre Arbeiten installative Eigenschaften. In «Infinite Logic Conference» (2004) in der Kunsthalle Stockholm gab es neben einigen Gemälden auch ein Bett, Kleider und Bücher. Ein zweiter Boden, eine Bücherwand und drei ihrer Gemälde waren Bestandteile des «Double Floor Painting» (2004) in Odense. Einrichtungsgegenstände besprühte sie zwar schon zuvor, beispielsweise 2003 das Bücherregal in der Galerie Conrads in Düsseldorf, doch erst in ihren letzten Arbeiten veränderte sie die Ausgangssituation für den bildnerischen Prozess, indem sie den Raum zuerst einrichtete, um diesen dann insgesamt zu bearbeiten. In Houston sprühte sie eine Bodenarbeit und bearbeitete dabei wiederum Bücher und Kleider, aber auch Zeitungen und Eier. Für ihre jüngste Ausstellung «Constructions à cru» (2005) im Palais de Tokyo in Paris bestellte sie drei verschiedene Sorten Humus von unterschiedlicher Farbe und Feinheitsgrad und liess grosse Mengen dieser manchmal mit Steinen, vereinzelt auch mit Holz durchsetzten Erde in der Halle vor der Längswand zu einer langgezogenen

Hügellandschaft aufschütten. Grosse besprühte die Wand, eine grosse Leinwand, die Erdarbeit, den Boden und die Treppe zum erhöht gelegenen Raum, in dem sie zusätzlich zwei ihrer Gemälde ausstellte. Die Farbe führte sie über die Wand, von der Wand über die Erdarbeit in die Halle oder umgekehrt vom Hallenboden über die Landschaft in die Wand und erzeugte dadurch einen illusionistischen Farbraum im realen Raum. Grosse integrierte die Erdarbeit vollständig in die Malerei, indem sie einen homogenen Farbfilm über die Erde sprühte, der die Oberflächenstruktur des aufgeschütteten Humus abbildete und aus der Ferne die Erdarbeit als Farbkörper erscheinen liess.

Die Fläche wurde in der Entwicklung der modernen Malerei immer wichtiger und die Nachahmung gleichzeitig reduziert bis das Bildfeld in der amerikanischen Farbfeldmalerei der sechziger Jahre mit der Wand identisch wurde. Während sich das Farbfeld an das Betrachterauge wendet, ruft die Assemblage nach einem Betrachter, der sich im Raum bewegt und das Kunstwerk als Körper wahrnimmt. So wurde das Bild im 20. Jahrhundert zwei sich eigentlich gegenseitig ausschliessenden Transformationen unterworfen, die beide eine kritische Befragung der Bildautonomie und die Einbeziehung des Raumes nach sich zogen. Aus dieser Entwicklung gingen unterschiedliche Formen installativer und performativer Arbeiten hervor. Sie thematisierten Raumdarstellung und Raumerleben. Aus der Perspektive des Metiers erscheint Katharina Grosses kongeniale Malerei als Reminiszenz an den abstrakten Expressionismus, die zahlreichen Abbildungen der Künstlerin im weissen Schutzanzug beim Sprühen ihrer Werke bekräftigen diesen Eindruck, doch die Arbeiten evozieren nicht lediglich die heroischen Jahrzehnte des amerikanischen abstrakten Expressionismus, sondern zugleich Environment, Installation und Performance, Kunst also als eine nichtelitäre Praxis. Indem die Künstlerin die Ausstellung als Arbeitssituation auffasst, betont sie die prozessualen Eigenschaften der Entstehung ihrer Arbeiten und die provisorische Natur des geschaffenen Werkes. Ihre Raumbilder erlauben nicht nur Rückschlüsse auf den bildnerischen Prozess, beispielsweise auf die Bewegungen der Künstlerin im Raum, sondern entwickeln wegen der strukturellen Unschärfe gesprühter Flächen auch eine illusionistische Volumenwirkung. Sie bergen die Utopie, Farbe im Raum eines Tages ohne Träger verwenden zu können.

Katharina Grosse schafft Raumarbeiten, hält aber an Praxis und Logik der Malerei fest. Als sie begann, mehrteilige Werke zu schaffen, indem sie einfache Dinge wie ein Buch, ein Kleidungsstück oder ein Bett einbezog, wollte sie nicht lediglich eine dem Betrachter und ihr selber vertraute Situation herstellen, sondern vor allem zusätzliche Farbträger bilden. Ein Bett ist ja nicht nur ein Ort, den alle kennen, sondern auch eine mit einem Tuch bespannte horizontale Fläche im Raum, die bemalt werden kann. Wie seit dem Wandbild INVERSION (1998) die Architektur werden diese Objekte durch die Bemalung visuell in die Fläche geholt, bleiben aber dennoch als Gegenstände erkennbar. Die Verschiedenartigkeit und Veränderlichkeit des Erscheinungsbildes der neuen Arbeiten, ihre Multiperspektivität, entsteht durch die Verbindung der verschiedenen

Raumeinheiten Wand, Boden, Decke mit diesen aus dem Alltag bekannten Dingen. In Paris nun konfrontierte Katharina Grosse das gesprühte Werk zusätzlich mit zwei grossformatigen Atelierarbeiten. Der Einsatz dieser beiden Gemälde gab Hinweise auf Dimension und Massstab des Raumbildes, führte aus dem bemalten Raum heraus und öffnete dem Betrachter damit die Augen für die bildhafte Dimension der Sprüharbeit. «Constructions à cru» (2005) zeigte Malerei im Raum, erzeugte die Illusion einer Welt als Farbe und war Werk und Ausstellung in einem. Diese reflexive Dimension von Katharina Grosses Malerei ist die konstitutive Eigenschaft ihrer Kunst.

Erschienen in: Parkett, Nr. 74, Zürich 2005, S. 140-143.

---

<sup>1</sup> Umberto Eco, «Das offene Kunstwerk in den visuellen Künsten», in: *Das offene Kunstwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977, S. 175.