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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1998)

Heft: 53: Collaborations Tracey Moffatt, Elizabeth Peyton, Wolfgang Tillmans

Artikel: "Les infos de l'enfer" : Blindgänger! = a dud

Autor: Liebermann, Valeria / Elliott, Fiona

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681088

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: 15.07.2025

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

«LES INFOS DE L'ENFER»

VALERIA LIEBERMANN

Blindgänger!

Wer kritisiert eigentlich die Kritik? Wird Weitsicht belohnt? Und am andern Ende: Werden die sich aufplusternden Verhinderer später je zur Rechenschaft gezogen?
Wie verantwortungslos eine aufs Angreifen und Kritisieren spezialisierte Kunstkritik sich zuweilen gebärdet, führte kürzlich der Artikel einer mit Scheuklappenblick bewehrten akademischen Wühlmaus vor. Wieder einmal geht's um Faschismusverdacht. Wir baten Valeria Liebermann auf den unsäglichen Anwurf einzugehen.

Bereits Tage nach der Eröffnung des Deutschen Pavillons auf der Biennale Venedig 1995 war die Arbeit MUSEUM, MODELL 1:10 (1995) von Katharina Fritsch heftig umstritten. Es hagelte Kritik an der angeblichen «Gigantomanie» und «Sterilität» der gezeigten Arbeit und an den Ansprüchen der Künstlerin; sie wurde aber auch als einer der Höhepunkte der Biennale hervorgehoben und auf der Titelseite des *Artforum* abgebildet. So unpopulär die Arbeit anscheinend war und ist, so sehr fordert sie noch heute eine hitzige, teilweise beleidigende, aber doch intensive Auseinandersetzung heraus. In einem jüngst veröffentlichten Artikel von Anselm Wagner[1)] zur Ästhetikvorstellung und künstlerischen Ideologie von Katharina Fritsch werden Argumente der 1995 geäusserten Kritik aufgegriffen und für eine voreingenommene Beweisführung ausgeschlachtet. Ausgangspunkt der Abhandlung ist ein von ihm postuliertes Unbehagen, das sich in der Berichterstattung zeigen würde und das vermutlich – so suggeriert er – durch in der Arbeit versteckte, unangenehme Wahrheiten ausgelöst worden wäre. Diese möchte er mit Hilfe einer kunsthistorisch anmutenden Analyse aufdecken und MUSEUM, MODELL 1:10 als Manifestation von Fritschs Ästhetik und Ideologie vorführen, die er als «extrem rückwärtsgewandt, irrational und pseudoreligiös» bezeichnet.

Anhand der wichtigsten Argumente, auf denen Wagner seine These stützt, will ich darlegen, wie er mit einer rein linear-historischen Argumentation und einer vermutlich bewussten Verdrehung von Quellen und Fakten das Werk Fritschs grundsätzlich missversteht. Aus formalen Entscheidungen zieht er unzulässige Rückschlüsse, die zu dem Vorwurf des faschistischen Denkens führen.

Zunächst fällt an seiner «Analyse» auf, dass er auf eine sorgfältige Beschreibung seines Untersuchungsgegenstandes – das MUSEUM, MODELL 1:10 – verzichtet und nur die Erläuterungen aus dem Biennale-Katalog übernimmt. Mit keinem Wort geht er auf die Wirkung der Skulptur im Raum, auf die seltsame Spannung zwischen Anziehung und Abweisung ein, die durch die Höhe und Grösse der Arbeit und die Beziehung der einzelnen Teile zueinander entsteht.

Ihn interessiert vorab – angeregt durch den Titel – die Frage, ob es sich nun um eine Skulptur oder ein Architekturmodell handelt. Anscheinend kann für ihn eine künstlerische Arbeit nur eines von beiden sein, denn das Argument, dass beides gleichberechtigt im Werk angelegt sei, lässt er nicht gelten, auch wenn in dem von ihm

VALERIA LIEBERMANN ist Kuratorin der Sammlung Ackermans in Xanten. Sie arbeitet an einer Dissertation über Katharina Fritsch.

öfters zitierten Interview mit Fritsch[2] diese Möglichkeit angesprochen wird. Die von ihm vorgenommene Trennung von Modell und Skulptur zeigt, wie sehr der Autor in den von Kunsthistorikern so gern aufrechterhaltenen Gattungsgrenzen denkt. Dies überrascht, da er selbst der Künstlerin im Laufe seines Textes vorwirft, sie würde die überholte Trennung in Skulptur und Malerei propagieren, weil sie für die Nutzung des Gebäudes vorschlägt «Skulpturen» im Erdgeschoss und «Malerei» im Obergeschoss auszustellen. Dass sie zwar mit diesen Begriffen arbeitet, sie aber nicht kanonisch versteht, beweist ein Blick auf ihr Œuvre. So kann eine Skulptur eine aus Polyester oder Gips gegossene Figur sein, sie kann aber auch aus Geräuschen,[3] aus mit Geräuschen kombinierten Farbräumen,[4] aus versprühtem Parfum[5] oder Lebewesen[6] bestehen. Darüber hinaus ist der «malerische» Einsatz von Farbe, die den Werken häufig ihre Plastizität nimmt, unerlässlich, da eine bestimmte Farbe unverzichtbarer Bestandteil des jeweiligen Bildes ist. Als Beispiel möchte ich die verschiedenen Versionen der MÜHLE nennen, die zunächst 1979 als kleines «Modell»[7] hergestellt, 1990 als sieben Meter grosses Gebäude in Saarbrücken ausgeführt, ebenfalls 1990 in Form einer Single von *Parkett* veröffentlicht und 1996 als GRAUER RAUM MIT MÜHLENGERÄUSCH während der Ausstellung in Basel gezeigt wurde. Für die Künstlerin sind alle Ausführungen gleich bedeutend und sollen dazu beitragen, das Bild einer Mühle von möglichst vielen Seiten her zu fokussieren. Aus diesem Grund ist die von Wagner versuchte Festlegung unzulässig, MUSEUM, MODELL 1:10 sei entweder Modell oder Skulptur, ebenso sein Argument, Fritsch würde mit klaren Gattungsgrenzen arbeiten.

Nach dem Versuch der genauen Definition des Werkes analysiert er dessen Inhalte. Dabei greift er zwei verschiedene, sich ergänzende, inhaltliche Argumentationsstränge auf. Zunächst konstatiert er einen utopisch-idealistischen Ansatz, der von einer Ideologie der Klarheit und Reinheit bestimmt sein soll. Zur genaueren Bestimmung dieser Ideologie bemüht er einerseits die ästhetischen Vorstellungen von Vertretern der Moderne wie Adolf Loos, andererseits die Visionen des Johannes aus der Offenbarung und deren mittelalterliche Auslegung. Beide Auffassungen seien von einem ähnlichen Wunsch beseelt alles Unreine – bei Loos das Ornament, bei Johannes die Sexualität – abzustreifen und zu vernichten. In diesem Zusammenhang behauptet er, «...dass Katharina Fritschs Menschen- und Tierfiguren immer geschlechtslos sind...»[8], und führt als Beispiel die einzige wirklich geschlechtslose Figur, das Kind bei KIND MIT PUDELN (1995/96), an. Dass aber alle anderen Menschen- oder Tierskulpturen ein zuweisbares, teilweise sogar offensichtliches Geschlecht besitzen, unterschlägt er völlig. So besitzt der ELEFANT (1987), entsprechend dem Naturvorbild (eine Elefantenkuh), Brüste und Vagina, während die Maus und die Ratten ihre Primärgeschlechtsmale unter dem Fell verborgen haben. Auch sind die lebenden Personen, die für Arbeiten wie SCHWARZER TISCH MIT EINEIIGEN ZWILLINGEN (1985) oder SPAZIERGÄNGER MIT HUND (1986) zur Verfügung standen, sicher nicht geschlechtslos gewesen. Seine These, Fritschs Werke würden eine asexuelle Grundvorstellung aufweisen, die konstitutiv für das faschistische Körperbewusstsein sei, lässt sich nicht nur ohne Probleme als aus der Luft gegriffen widerlegen, sondern wirft ein merkwürdiges Licht auf den Autor selber.

Der zweite Punkt für die Festlegung des Inhaltes betrifft das angebliche ideelle Vorbild. Er gibt an, die Künstlerin hätte Richard Wagners Bühnenweihfestspiel *Parsifal* als «geistigen Referenzpunkt»[9] genannt. Diese Verknüpfung stammt aber nicht aus den Aussagen der Künstlerin, sondern von Andeutungen von Hans-Joachim Müller,[10] Jean-Christophe Ammann[11] und Gary Garrels.[12] Aufgrund der falschen Behauptung, Fritsch hätte sich auf Ideen des Wagnerschen Librettos bezogen, analysiert Anselm Wagner ausführlich die Gedanken und Vorstellungen Richard Wagners, aber auch die Auslegung und Bedeutung dieser Oper im Dritten Reich, und zwingt anschliessend seine Erkenntnisse dem Werk Fritschs auf. Zwar relativiert er seine Aussagen etwas, indem er ihr zugesteht, sie würde sich wahrscheinlich eher auf die unpolitische, zeitlose Lesart der Oper beziehen, unterstellt ihr aber gleichzeitig, sie wolle die bei Wagner angelegte, elitäre Vorstellung der «Gralsritter» in die Kunst einführen, da sie anerkennt, ihr Museum sei nur für einen speziellen Künstlertyp geeignet. Gerade die Parsifal-Verbindung zeigt, wie wenig sich der Autor mit der Arbeit und den wirklichen Vorbildern und Anregungen auseinandergesetzt hat. Seit Beginn ihrer künstlerischen Tätigkeit hat Fritsch sich immer wieder Gedanken über Museen und Kunstvereine gemacht und vor allem über den Ausstellungsbetrieb, in dessen Räderwerk sie seit Anfang der 80er Jahre eingespannt ist. 1980/81 hatte sie mit einem befreundeten Künstler – Peter Josef Abels – ein «Kunstmotel» mit

umliegendem Garten erdacht, in welchem die Gäste in einer von Künstlern gestalteten Umgebung übernachten und in Ruhe Kunst geniessen können. Diese Idee wurde nicht weitergeführt, war aber immer wieder Thema gemeinsamer Diskussionen. Zwischen 1989 und 1993 führte Fritsch anlässlich der Vorbereitungen ihrer Ausstellung im DIA Center for the Arts, New York, lange Gespräche mit Charles Wright, dem damaligen Direktor des DIA, über den idealen Ausstellungsort. Dabei kristallisierte sich immer klarer die Vorstellung eines Ausstellungsortes heraus, der all das in sich vereinigt, was sie sich als ideal vorstellte: klare Räume, die aber keine anonyme Neutralität besitzen, Räume der Ruhe und Konzentration, eine Offenheit gegenüber dem Künstler und seiner Tätigkeit, ein Ausstellungsturnus, der dem eingeladenen Künstler eine intensive Auseinandersetzung mit dem vorgegebenen Raum erlaubt, und vor allem ein Ausstellungsbetrieb ohne Terminzwang. Solche Räume könnten dem Betrachter eine Annäherung an die Kunstwerke ermöglichen, die dem entspricht, was der Künstler während der Realisierung eines Werkes erfährt. Ein weiterer Bezugspunkt für die Vorstellung von Orten der Ruhe, an denen man eine ähnliche Grenzerfahrung machen kann, sind die von der Künstlerin entworfenen Friedhöfe, die Anselm Wagner als Beispiel für die «totalitäre Ästhetik» anführt, deren Faszination Fritsch erlegen sein soll. Die Friedhöfe sind allerdings in keiner Weise totalitär gedacht, sondern nur für Leute vorgesehen, die sich nach dem Tod eine anonyme Ruhestätte wünschen. Katharina Fritsch greift mit dem MUSEUM, MODELL 1:10 Überlegungen zum Ort der Kunst auf, welche die gesellschaftliche Relevanz eines Ausstellungsraumes und die Verantwortlichkeit der Künstler für die darin gezeigten Werke einkreisen. Sie nimmt mit ihrer Arbeit eine klare Position als Künstlerin ein um eine Diskussion über die Funktion der Kunst innerhalb der Gesellschaft herauszufordern. Mit diesen Überlegungen steht sie mitten im aktuellen Diskurs um Kunst als Erlebnisort und Dienstleistung.

Hat Wagner mit seiner These der asexuellen Figur und der Parsifal-Assoziation das ideelle Vorbild für das MUSEUM, MODELL 1:10 als faschistoid und totalitär verunglimpft, so versucht er in einem nächsten Schritt auch die formale Gestaltung in eine ähnliche Richtung zu interpretieren. Die Herleitung der oktagonalen Form vom Felsendom in Jerusalem (691/92) über die Aachener Pfalzkapelle (790–805) und das Castel del Monte (um 1250) bis zum Tannenberg-Denkmal (1927) ist zwar lückenhaft, aber in sich schlüssig. Schwierig wird es genau in dem Moment, wo er behauptet, die Künstlerin habe sich bei ihrem Entwurf an diesen Gebäuden orientiert. Denn er ignoriert – wie viele Kunsthistoriker – die Tatsache, dass die Künstler weitgehend mit dem linearen, rein historisch ausgerichteten Kunstverständnis gebrochen haben und sich nur noch sehr selten mit ihren weit zurückliegenden Vorgängern oder der alten Kunstgeschichte auseinandersetzen. Interessanter und sicher aufschlussreicher als eine historische Herleitung der oktagonalen Form wäre eine Untersuchung darüber gewesen, inwieweit andere Künstler der 80er und 90er Jahre ähnliche Räume – sei es im Modell oder als Architektur – geschaffen haben und wozu diese dienen sollten. Ich denke da z.B. an OKTAGON FÜR MÜNSTER (1987) von Dan Graham, oder die ESCAPE VEHICLES (1996) von Andrea Zittel. Auch seine angedeutete Auffassung, die Übernahme einer Form entspräche gleichzeitig der Übernahme einer bestimmten Ideologie, ist äusserst problematisch. Selbst wenn die führenden Köpfe des Nationalsozialismus, wie er sicherlich richtig ausführt, die Aachener Pfalzkapelle oder das Castel del Monte rezipieren und ihre Architekturformen für ihre Zwecke missbrauchen, bedeutet das denn wirklich gleichzeitig, dass alle, die nach den Nationalsozialisten diese formalen Mittel für sich entdecken, sie entsprechend der nationalsozialistischen Vorstellung benutzen?

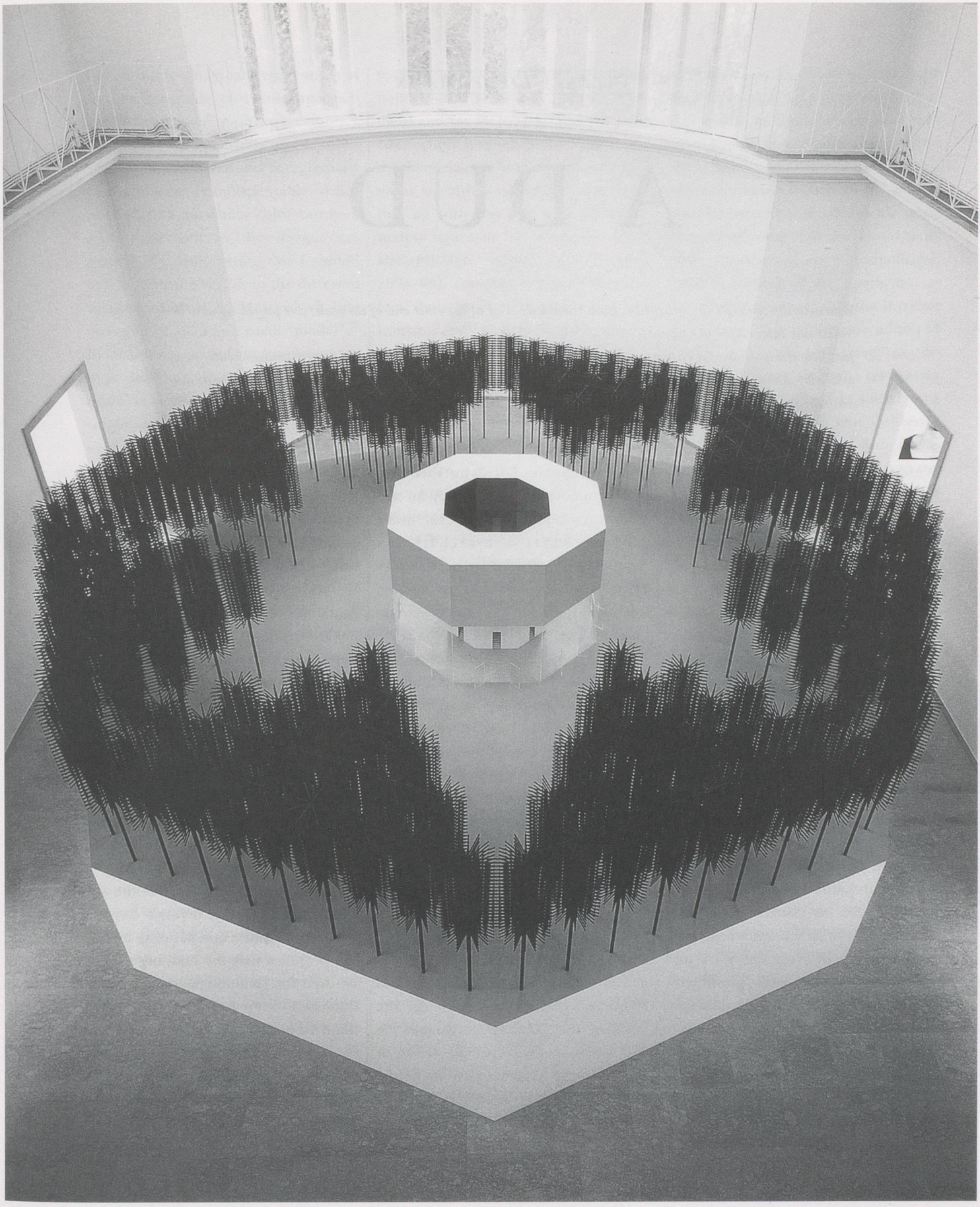
Als Fazit zieht Wagner aus seinen Überlegungen, die Künstlerin hätte wie eingangs erwähnt eine extrem rückwärtsgewandte, irrationale und pseudoreligiös verbrämte Ideologie, die permanent faschistisches Gedankengut anstreife. Betrachtet man ihre Arbeiten aber genauer und lässt sich auf sie ein, so sind sie eher der Beleg für ein Weltbild, das von grundlegenden Polaritäten bestimmt wird, als für ein faschistoides. Die Polaritäten sind zum Beispiel Kunst und Warenwelt, weiblich und männlich, religiös und säkular oder öffentlich und privat. Anstatt diese zu überwinden oder eine der Seiten als erstrebenswert herauszustellen, zeigt sie sie als gegeben, als Komponenten des Lebens, die vor jeder Moral oder jenseits von Gut und Böse vorhanden sind. Als die Erfahrungen, die vorsprachlich und vormoralisch sind. Sie bietet keinen Ausweg aus dem von ihr aufgezeigten Dualismus, sondern weist eher darauf hin, dass dieser im Leben selbst angelegt ist. «Im ganzen Leben ist nichts eindeutig. Alles hat die berühmten zwei Seiten. Je

eher man das akzeptiert, umso klarer kann man denken.»[13] Anstatt den üblichen Weg zu gehen und damit der Tradition des Idealismus zu folgen, möchte sie den Dualismus mit Hilfe des rationalen Geistes nicht überwinden, sondern ihn mit Hilfe von intuitiven Bildern als akzeptable Möglichkeit anbieten. Genau darin liegt meiner Meinung nach, neben der technischen Perfektion und dem unverrückbaren Glauben an die Macht der Bilder, die grosse Qualität der Werke von Katharina Fritsch. Dass sie nicht auf die gängigen, den Alltag bestimmenden ethischen und moralischen Vorstellungen und Thesen spekuliert, sondern eine grösstmögliche Offenheit anbietet. Die einzige «Moral», die für sie neben gesellschaftlichen Konventionen denkbar ist, liegt im vorsprachlichen Staunen, aus dem «...sich erstaunlicherweise eine Moral ‹ergibt›, die dann sichtbar wird, wenn ich eine Skulptur realisiere».[14] Es ist eine Moral, die sich zeigt, wenn man sich auf die Dinge, mit denen man sich beschäftigt, einlässt, ihnen seine volle Aufmerksamkeit und Genauigkeit entgegenbringt und die ihnen inhärenten Regeln beachtet. Diese Regeln, die sich aus den Dingen selbst ergeben, könnten als Metapher für ein soziales Gebilde gedeutet werden.

Das grosse Missverständnis Wagners liegt darin, dass es für ihn anscheinend die wertfrei zu betrachtende Gleichzeitigkeit von Gut und Böse bzw. Richtig und Falsch nicht gibt. Aus diesem Grund kann er sie auch im Werk von Fritsch nicht entdecken und als eigene Qualität gelten lassen. Er ist von der rein oberflächlichen Erscheinung der Arbeit – einem gläsern-goldenen, achteckigen Pavillon, umgeben von einem dunklen, einen Stern aussparenden Wald und einem hohen Sockel – ausgegangen und hat dann nicht die Arbeit ihren internen Regeln gemäss interpretiert, sondern ihr von aussen eine bestimmte Vorstellung angetragen. Um diese Idee zu stützen, hat er die Quellen und Tatsachen, die sich auf Fritsch beziehen, verdreht oder falsch wiedergegeben. Seine Kenntnis der Architekturgeschichte und der Ideologie Richard Wagners und des Dritten Reichs mag sehr fundiert sein, dass man historische Erkenntnisse aber nicht bedenkenlos auf zeitgenössische Kunst projizieren darf, müsste ihm, gerade angesichts der Schwere des Vergleichs, bewusst sein. Wagners Text zeigt, dass er sich überhaupt nicht auf das Werk von Katharina Fritsch eingelassen hat, sondern nur sein philologisches Wissen für ein selbstgerechtes, verantwortungsloses und vermutlich bereits vor der Untersuchung formuliertes Urteil benutzt. Damit betreibt er keine wissenschaftliche Analyse, sondern infamen Rufmord an einer Künstlerin.

1) Anselm Wagner, «Heim ins Reich der reinen Form. Katharina Fritsch, Richard Wagner und der Gral», in: *Noëma*, Nr. 48, Juli/August 1998, S. 50–57.
2) Matthias Winzen im Gespräch mit Katharina Fritsch, in: *Katharina Fritsch*, Ausstellungskatalog, San Francisco Museum of Modern Art, Museum für Gegenwartskunst Basel, Basel 1996, S. 68–85.
3) So die Langspielplatte REGEN (1987), oder die Singles UNKEN (1982/90), MÜHLE, KRANKENWAGEN (beide 1990).
4) z.B. ROTER RAUM MIT KAMINGERÄUSCH (1991).
5) PARFUM IM HAUSFLUR (1984)
6) z.B. SPAZIERGÄNGER MIT HUND (1986)
7) Sie befindet sich auf dem WARENGESTELL (1979–84).
8) Wagner, a.a.O., S. 51.
9) Wagner, a.a.O., S. 52.
10) Hans-Joachim Müller, «Die Zeit, die Kunst, der Stachelbaum», in: *Die Zeit*, Nr. 25, 16.6.1995, S. 50–51.
11) Jean-Christophe Ammann, «Ich stecke gewiss in keiner autistisch-regressiven Phase purer Selbstbespiegelung», in: *Kunstforum International*, Bd. 131, August–Oktober 1995, S. 72–78.
12) Gary Garrels, «An Introduction», in: *Katharina Fritsch*, Ausstellungskatalog, San Francisco Museum of Modern Art, Museum für Gegenwartskunst Basel, 1996, S. 12–31.
13) Matthias Winzen im Gespräch mit Katharina Fritsch, a.a.o., S. 73.
14) Winzen, ebenda, S. 77.

KATHARINA FRITSCH, MUSEUM, MODELL 1:10, 1995, Holz, Aluminium, Plexiglas, Folie, Farbe, 3,3 x 10,4 x 10,4 m / MUSEUM, MODEL 1:10, wood, aluminum, Plexiglas, foil, paint, ca. 130 x 409½ x 409½".



VALERIA LIEBERMANN

A DUD

Who actually criticizes the critics? Is vision rewarded? And at the other end of the scale: Are puffed-up obstructivists ever later called to account?
Just how irresponsible art criticism specializing in brickbats and attack can be was demonstrated recently in an article by a blinkered, academic vole. It's the old story: allegations of fascism. We asked Valeria Liebermann to examine these despicable accusations.

Within days of the opening of the German Pavilion at the Venice Biennale in 1995, Katharina Fritsch's MUSEUM, MODELL 1:10 (1995) was causing a major stir. Critics bombarded both the work and the artist's aspirations with accusations of "gigantomania" and "sterility"—yet, at the same time, it also stood out as one of the highpoints of the Biennale and made the cover of *Artforum.* As unpopular as the work apparently was, and is, today it still provokes heated debate—sometimes insulting, but always intense. In a recent article on Katharina Fritsch's aesthetics and artistic ideology, Anselm Wagner[1)] takes up arguments put forward by critics in 1995 and picks their bones to support his own prejudiced outlook. The starting point for his essay is the alleged disquiet he claims was evident in contemporary reports on the work and which—he suggests—was presumably engendered by unpleasant truths concealed within it. These he then sets out to uncover, backed up by an art-historical-sounding analysis, in order to advance MUSEUM, MODELL 1:10 as a manifestation of what he describes as Fritsch's "extremely backward-looking, irrational, pseudo-religious" aesthetics and ideology.

Taking up the main points that Wagner uses to support his argument, it is my intention to show how his purely linear historical reasoning and his presumably conscious distortion of sources and facts leads to a fundamental misapprehension of Fritsch's work. He draws unsound conclusions from the very form of the piece and accuses the artist of nothing short of fascist attitudes.

The first striking aspect of his "analysis" is that he sidesteps any precise description of the subject of his investigation—MUSEUM, MODELL 1:10—and simply reiterates the account of the work in the Biennale catalogue. He makes no mention of the effect of the sculpture in the space, or of the strange tension in the combination of attraction and rejection that is generated by the height and size of the work and the interconnections between its constituent parts.

His initial concern—kindled by the title—is whether this work is in fact a sculpture or an architectural model. Apparently in his mind an artistic work has to be one or the other, for he will not countenance the idea that a work could be both to an equal degree, despite the fact that this very possibility is aired in the interview with Fritsch[2)] that he frequently cites elsewhere. The separation that he makes between models and sculpture shows the extent to which he adheres to the divisions between different genres so beloved of art historians. This comes as rather a surprise since his essay accuses the artist of propagating a defunct division between sculpture and painting in that she proposes that the building should be used for "sculptures" on the lower floor and for "painting" on the upper floor. A glance at her own work will show that, while she does use this terminology, her understanding of it is certainly not canonic. Thus a sculpture can be a molded polyester or plaster

VALERIA LIEBERMANN is curator of the Sammlung Ackermans in Xanten, Germany. She is writing her dissertation on Katharina Fritsch.

figure, but it can equally well consist of sounds,[3] sounds plus color-spaces,[4] sprayed perfume,[5] or living creatures.[6] In addition her "painterly" use of color, which frequently reduces the plasticity of the objects, is indispensable to her work since a particular color can be a crucial element in the image concerned. To demonstrate this I should like to refer the reader to the different versions of MÜHLE (Mill), which first emerged in 1979 as a small "model".[7] In 1990 it was realized as a seven-meter-high building in Saarbrücken, and again in 1990 it was published as a single record by *Parkett*. In 1996 it was shown in the Basel exhibition as GRAUER RAUM MIT MÜHLENGERÄUSCH (Gray Room with Mill Noise). For the artist these different versions are all of equal importance and are intended to focus on the image of a mill from as many sides as possible. Thus Wagner's assertion that MUSEUM, MODELL 1:10 must either be a model or a sculpture, and his argument that Fritsch is working along clear demarcation lines when it comes to genre, are simply inadmissible.

Having attempted to establish a precise categorization of the work, he then analyzes its contents. In doing so he draws on two different, complementary arguments. Firstly he identifies an idealistic, utopian approach which is supposedly guided by an ideological pursuit of clarity and purity. In order to define this ideology all the more precisely, on the one hand he invokes the aesthetic principles of representatives of Modernity such as Adolf Loos, while on the other hand he quotes the visions of St. John in the Book of Revelations plus interpretations of the latter from the Middle Ages. Both sources are inspired by a similar desire, namely to strip away and destroy everything impure—for Loos this meant ornament and for St. John sexuality. In this connection Wagner claims "...that Katharina Fritsch's human and animal figures are always sexless..."[8] and backs this up with the one and only truly sexless figure in her work, the KIND MIT PUDELN (Child with Poodles, 1995/96), completely suppressing the fact that, by contrast, all her other human and animal sculptures are clearly of one sex or the other, in some cases even quite obviously so. Thus ELEFANT (1987)—like its counterpart in nature (a female elephant)—has teats and a vagina, while the mouse and the rats have primary sexual characteristics hidden under their fur. Equally the living humans behind works such as SCHWARZER TISCH MIT EINEIIGEN ZWILLINGEN (Black Table with Identical Twins, 1985) and SPAZIERGÄNGER MIT HUND (Man Out for a Walk with Dog, 1986) were no doubt not sexless. His proposition that Fritsch's works are in principle asexual, which in itself constitutes a fascist attitude to the body, is not only all too readily countered as utterly farfetched, but also throws an odd light on the author himself.

The second point in his analysis of the work's contents concerns its supposed inspiration. He maintains that the artist has cited Richard Wagner's *Parsifal* (his "Festival Play for the Consecration of the Theater") as a "point of spiritual reference"[9] for this work. The same connection has already been made on previous occasions by Hans-Joachim Müller,[10] Jean-Christophe Ammann,[11] and Gary Garrels,[12] but, as the artist herself has said, there is no truth in this. On the basis of the false claim that Fritsch had drawn on ideas from Wagner's libretto, Anselm Wagner then not only goes in detail into Richard Wagner's thinking and precepts, but also examines the interpretation and meaning of this opera during the Third Reich and finishes by foisting his conclusions onto Fritsch's work. Admittedly he somewhat relativizes his assertions by allowing that she would most likely be drawing on a nonpolitical, timeless reading of the opera, but at the same time alleges that she is trying to introduce into art the elite notion of the "Knights of the Holy Grail," as portrayed by Wagner, since she recognizes that her museum is only suited to a specific kind of artist. This insistence on *Parsifal* shows just how little attention the author has in fact paid to the real forerunners and inspiration for Fritsch's work. Since the outset of her career as an artist, Fritsch has repeatedly looked at the question of museums and public galleries, with particular regard to the exhibitions circuit whose machinery she has been caught up in since the early eighties. In 1980/81 together with a friend, the artist Peter Josef Abels, she devised an "artmotel" set in gardens, where guests could stay in surroundings designed by artists, and enjoy art in peace. Although the idea was never taken beyond this stage, Abels and Fritsch frequently returned to it in their discussions. Between 1989 and 1993, during the preparations for her exhibition in the DIA Center for the Arts in New York, Fritsch engaged in lengthy conversations about the ideal exhibition space with Charles Wright, the then Director of the DIA. As they talked, the idea emerged with increasing clarity of an exhibition space that combined everything that she felt would be ideal: clear spaces, albeit not anonymously neutral, spaces of peace and concentration, an

openness towards the artist and his or her activities, a turnover of exhibitions that would allow the invited artist time to engage on a deep level with the given space, and above all an exhibitions program not fixated on dates. Thus the viewer's approach to the artwork could to a certain extent match the artist's experience during the realization of the work. A further point of reference for the idea of havens of peace, where one could experience a similarly marginal situation, are the cemeteries designed by the artist, which Anselm Wagner cites as an example of the "totalitarian aesthetics" whose fascination Fritsch has allegedly succumbed to. However, the cemeteries are not in the slightest totalitarian: On the contrary, they are only intended for people who specifically would like an anonymous last resting place. In MUSEUM, MODELL 1:10 Katharina Fritsch is addressing issues concerning art venues, focusing on the social relevance of an exhibition space and the responsibility of the artist for the works shown in that space. With this work she is taking up a clear artistic position, in order to stimulate discussion on the function of art in society, thereby moving into the very center of current debate on art as a place to be experienced or as a service provider.

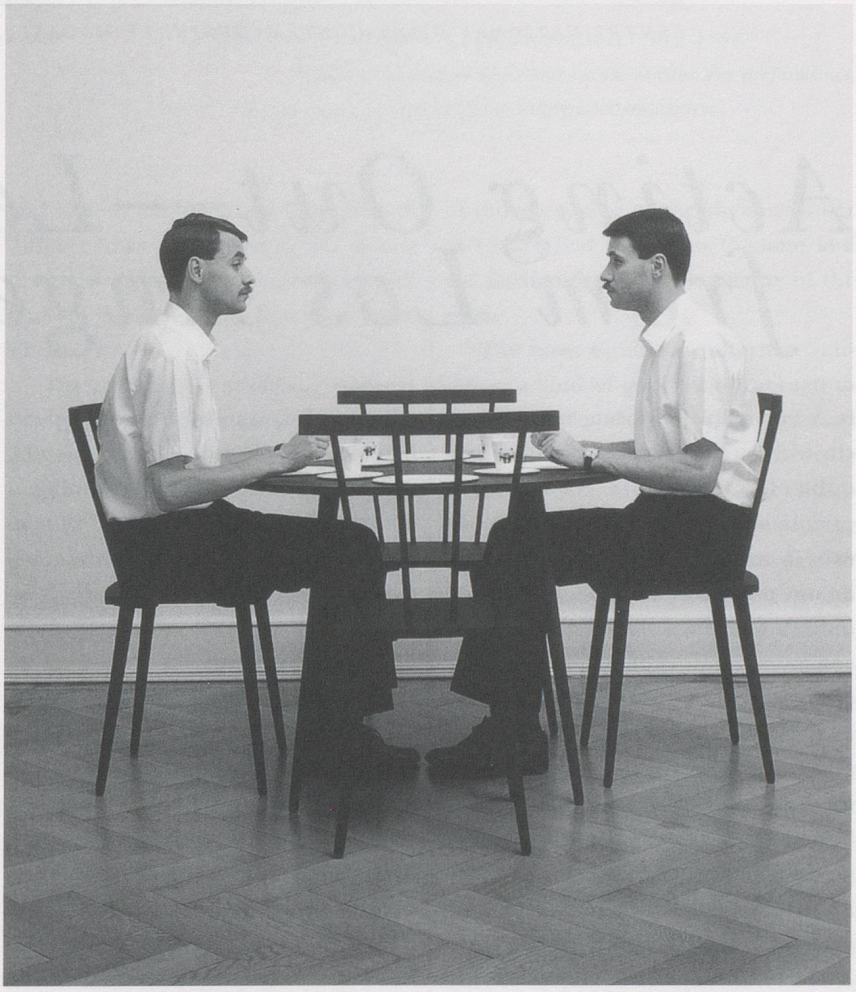
Having expounded on asexuality and *Parsifal* and having thus, by implication, denigrated MUSEUM, MODELL 1:10 as fascistic and totalitarian, Wagner then proceeds to attempt to interpret its formal design along similar lines. His chronology of octagonal forms starting with the Dome of the Rock in Jerusalem (691/92), continuing with the Cathedral in Aachen (790–805) and the Castel del Monte (c. 1250), and ending with the Tannenberg Memorial (1927) has gaps but is otherwise reasonable. However, difficulties arise as soon as he claims that Fritsch has been guided by these structures in her own design. For—like many art historians—he ignores the fact that artists have as good as dispensed with a linear, purely historical understanding of art and nowadays only rarely engage with their distant forebears and the art history of old. It might have been rather more interesting and certainly more revealing if he had instead investigated the extent to which other artists in the eighties and the nineties have created similar spaces—either as models or as full-scale architectural projects—and what the intentions behind these might be. Here I have in mind Dan Graham's OKTAGON FÜR MÜNSTER (Octagon for Münster, 1987) or Andrea Zittel's ESCAPE VEHICLES (1996). Furthermore, his implied attitude that the adoption of a form also means the adoption of a particular ideology is problematic in the extreme. For even if leading National Socialists, as he no doubt quite rightly says, took note of the Cathedral in Aachen or the Castel del Monte and misused their architectural forms for their own purposes, does this really mean that from that moment onwards all those who discover this form for themselves then deploy it in the same vein as the National Socialists?

The conclusion Wagner draws from his musings is—as it was said at the outset—that Katharina Fritsch has an extremely backward-looking, irrational ideology, laced with pseudo-religion and constantly bordering on fascist thought. However, if one looks more closely at her works and enters freely into them, as it were, the worldview they present seems rather to encompass fundamental opposites than to be in any sense fascistic: opposites such as art and the world of commercial goods, female and male, religious and secular, public and private. Instead of resolving these or picking out one or the other as desirable, Fritsch presents them as given, as components of life, predating morality and beyond Good and Evil—experiences that are preverbal and premoral. She does not offer a way out of this dualism, but points instead to the fact that this is in itself part of life: "Nothing in the whole of life is unambiguous. There are the famous two sides to everything. The sooner you accept that, the more clearly you can think."[13] She does not take the usual path, following the traditions of idealism, nor is she intent on overcoming this dualism with the aid of some rational spirit, but wants instead—with the aid of intuitive images—to present it as an acceptable possibility. In my opinion, this—plus technical perfection and her immutable belief in the power of the image—is what lends her work its outstanding quality. She does not speculate on the usual ethical and moral notions affecting our everyday lives but offers the greatest possible openness. For her the only conceivable "morality" besides social convention resides in the realm of preverbal amazement, out of which "...astonishingly enough a morality 'arises' which becomes visible when I realize a sculpture."[14] It is a morality that emerges when one opens oneself up to the things one is dealing with, devotes one's full attention and care to them, and respects their own inherent rules. These rules, which arise from things per se, could be interpreted as a metaphor for a social structure.

It would seem that Wagner's major misapprehension derives from the fact that, as far as he is concerned, there is no such thing as a simultaneity of Good and Evil, Wrong and Right, which should neither be judged one way or the other. For this reason he is unable to perceive it and accept it as a quality in Fritsch's work. He has taken the outward appearance of the work as his starting point—an octagonal pavilion made from glass and gold, surrounded by a wood delineating the shape of a star, and a high plinth—and has not interpreted the work according to its own internal laws, but has imposed an idea on it formed by purely external notions. In order to support this idea he has taken sources and facts relevant to Fritsch's work and either distorted or misreported them. His knowledge of the history of architecture and of the ideology of Richard Wagner and the Third Reich may well go deep, but he must surely also be aware that one cannot heedlessly project historical facts onto contemporary art, particularly in view of the seriousness of the comparison. Wagner's essay shows that he has not engaged with Fritsch's work at all, but has simply used his philological knowledge to arrive at a self-righteous, irresponsible, presumably preformulated judgment. This is not academic analysis, this is character assassination.

(Translation: Fiona Elliott)

1) Anselm Wagner, "Heim ins Reich der reinen Form. Katharina Fritsch, Richard Wagner und der Gral," in: *Noëma* (no. 48, July/August 1998), pp. 50–57.
2) Matthias Winzen in conversation with Katharina Fritsch, in: *Katharina Fritsch,* ex. cat. (San Francisco Museum of Modern Art, Museum für Gegenwartskunst Basel, Basel, 1996), pp. 68–85.
3) See, for instance, the long-playing record REGEN (Rain, 1987), or the singles UNKEN (Toads; 1982/90), MÜHLE (Mill) and KRANKENWAGEN (Ambulance), both from 1990.
4) e.g. ROTER RAUM MIT KAMINGERÄUSCH (Red Room with Chimney Noise, 1991).
5) PARFUM IM HAUSFLUR (Perfume in the Hallway, 1984).
6) e.g. SPAZIERGANG MIT HUND (Man Out for a Walk with Dog, 1986).
7) This model has a place on the WARENGESTELL (Display Stand, 1979–84).
8) Wagner, op. cit., p. 51.
9) Wagner, op. cit., p. 52.
10) Hans-Joachim Müller, "Die Zeit, die Kunst, der Stachelbaum," in: *Die Zeit,* no. 25, 16.6.95, pp. 50–51.
11) Jean-Christophe Ammann, "Ich stecke gewiss in keiner autistisch-regressiven Phase purer Selbstbespiegelung," in: *Kunstforum International* 131, August–October 1995, pp. 72–78.
12) Gary Garrels, "An Introduction," in: *Katharina Fritsch,* ex. cat. (San Francisco Museum of Modern Art, Museum für Gegenwartskunst Basel, Basel, 1996), pp. 12–31.
13) Winzen, op. cit., p. 72.
14) Winzen, ibid., p. 78.



KATHARINA FRITSCH, SCHWARZER TISCH MIT EINEIIGEN ZWILLINGEN, 1985, Herr Wiegmann und Herr Wiegmann, Holz, Farbe, Kunststoff, Höhe und Durchmesser je 150 cm, Ausstellungsversion / BLACK TABLE WITH IDENTICAL TWINS, Herr Wiegmann and Herr Wiegmann, wood, paint, plastic, height and diameter ca. 59" each, exhibition version.