

# **Katharina Fritsch : "this dream is about you" : Katharina Fritsch and the laws of animal attraction = "dieser Alldruck ist über euch gekommen" : Katharina Fritsch und die Gesetze animalischer Anziehung**

Autor(en): **Criqui, Jean-Pierre / Sartarelli, Stephen / Gutberlet, Caroline**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2010)**

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

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679666>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# “THIS DREAM IS ABOUT YOU”

---

JEAN-PIERRE CRIQUI

---

“Orpheus, Homer and Hesiod were only able to make the Chimera; God made the octopus.”<sup>1)</sup> 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.”<sup>2)</sup>

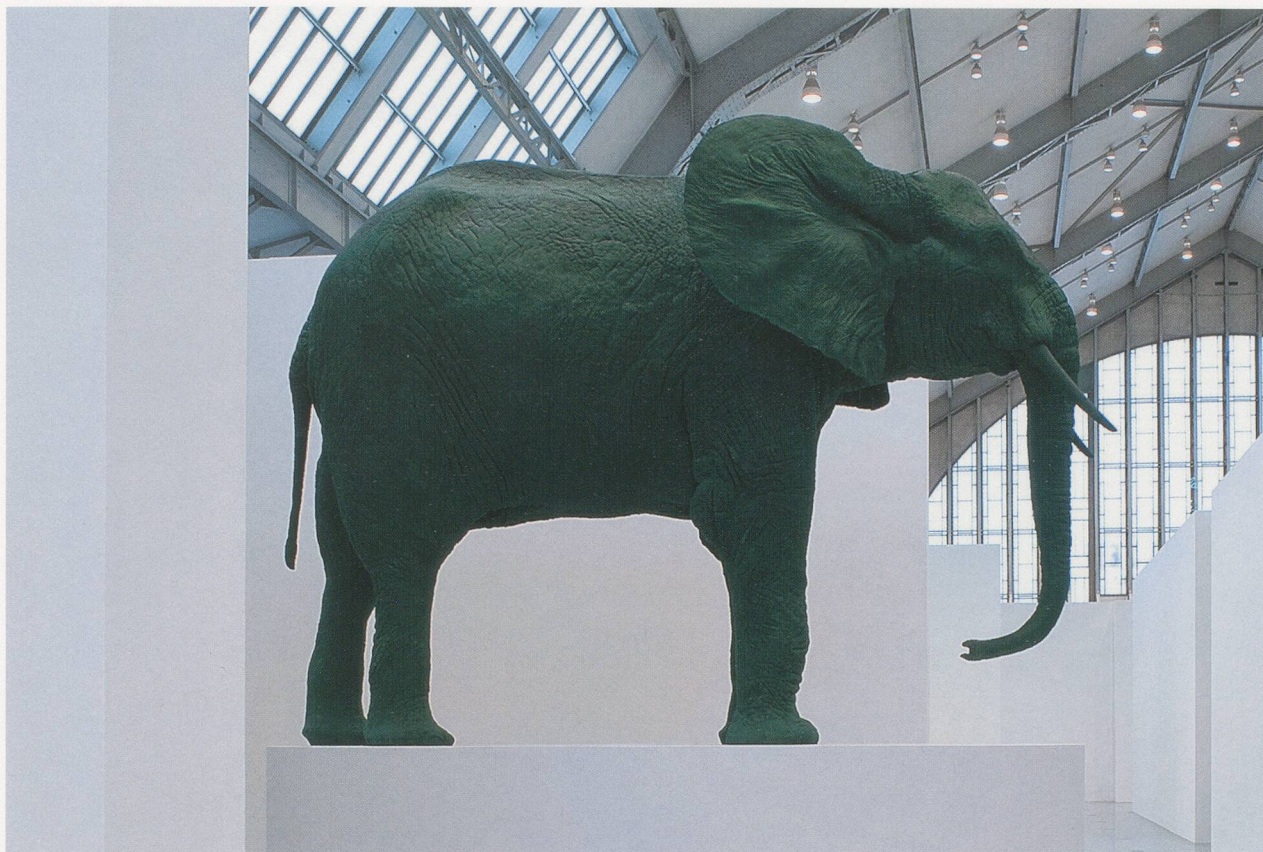
Apparently it wasn't until the mid-nineteenth century that cephalopods began to take on this terrifying role in the popular imagination. In 1861, in a chapter of *The Sea* (1861) titled “The Plunderer of the Sea (octopus, etc.),” Jules Michelet, letting some dark phantom speak, already associates these 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.*<sup>3)</sup>

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 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

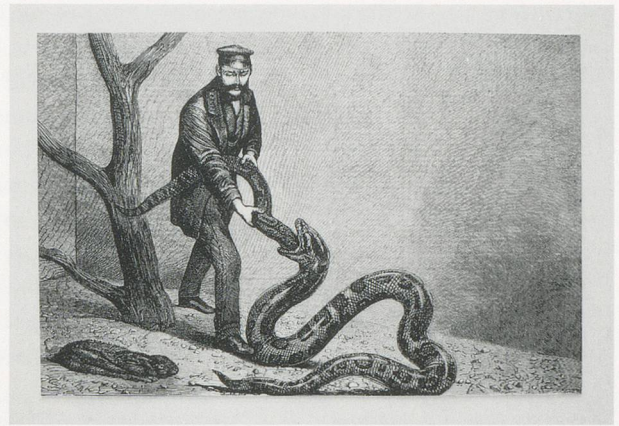


KATHARINA FRITSCH, OCTOPUS, 2006/2009; BRAIN, 1987/2009; SKULL WITH TOP HAT (MODEL), 2006/2008, exhibition view, Deichtorhallen, Hamburg / OKTOPUS, GEHIRN, TOTENKOPF MIT ZYLINDER (MODELL), Ausstellungsansicht.

purpose, without necessarily being related to the actual appearance of the representations.<sup>4)</sup> 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 "Zeitungssillustration" (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 gripped, in the same way as the diver of OKTOPUS.

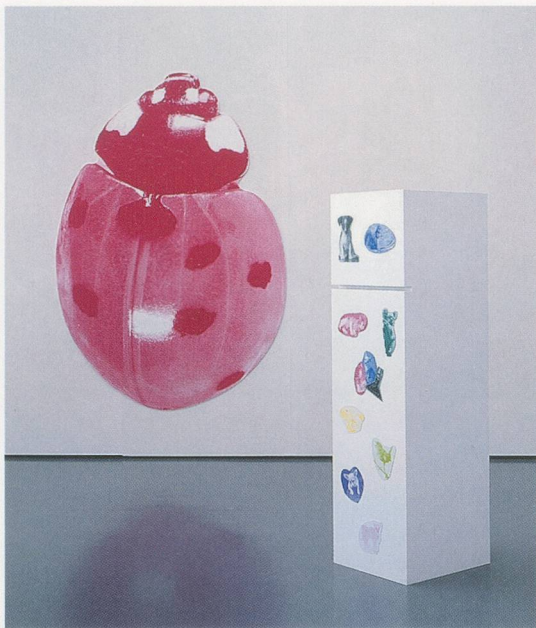
KATHARINA FRITSCH, NEWSPAPER ILLUSTRATION 4  
 ("SCENE FROM THE LONDON ZOO: PULLING AN ALREADY  
 SWALLOWED BOA FROM THE MOUTH OF A PYTHON"),  
 2008, silkscreen, plastic, paint, 52  $\frac{3}{4}$  x 78  $\frac{3}{4}$ " /  
 4. ZEITUNGSILLUSTRATION («SZENE IM SCHLANGEN-  
 KÄFIG DES ZOOLOGISCHEN GARTENS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



This is because the “silence of animals,”<sup>5)</sup> 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.*)<sup>6)</sup>

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

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."<sup>7)</sup>

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.”<sup>8)</sup>

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.*<sup>9)</sup>

(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.»<sup>1)</sup> 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 Schicksalhaftigkeit.<sup>2)</sup> 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.»<sup>3)</sup>

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*<sup>4)</sup> 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).

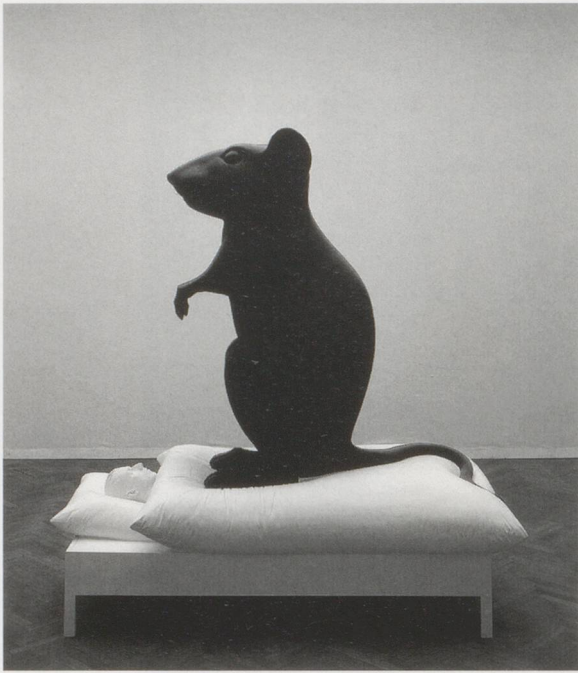




# Katharina Fritsch und die Gesetze animalischer Anziehung

*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 verleiht sich dem Menschen ein; der Mensch vermischt sich mit der Hydra. Beide bilden ein einziges Wesen. Dieser Albdruck ist über euch gekommen.<sup>5)</sup>*

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<sup>6)</sup> 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.<sup>7)</sup> 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 «Zeitungsskizzen» (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.<sup>8)</sup> 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».<sup>9)</sup>

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 Anhub 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.»<sup>10)</sup>

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 imminently 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.»<sup>11)</sup> Parallel zu diesem potenziellen Chaos sind die für immer reigungslosen 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 Schwebel 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 Polarisierungen, 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.*<sup>12)</sup>

(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 Métis 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 FRITSCHE, 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.

