

Interview Katharina Grosse / kunstaspekte L. Frangenberg

Im Rückblick auf die Ausstellungen in Stockholm ("Infinite Logic Conference" März-Juni 2004), Odense ("Double Floor Painting" Juni-Sept. 2004), Lissabon ("Some Atlas" Sept.-Okt. 2004) und Houston ("Perspektives 143" Sept.-Nov. 2004), mit Ausblick auf die Installation in der Kunsthalle Düsseldorf, Eröffnung am 3.12.04.

Hauptthema: raumbezogene Sprayarbeiten der letzten Ausstellungen

Das Interview fand am 05.10.04 im Atelier von Katharina Grosse in Düsseldorf statt.

kunstaspekte:

Wie erleben Sie den Unterschied zwischen dem Malhandwerk mit Pinsel oder Quast und der Arbeit mit der Sprühpistole und anderen technischen Hilfsmitteln? Bei Wandarbeiten, wie der im Kunstverein Ruhr 2002 zum Beispiel, bildeten sich durch lang gezogene, klar konturierte Pinselzüge ablesbare vertikale und seitliche Körperbewegungen ab. Ist dieser Bewegungsablauf bei den Sprayarbeiten noch wichtig für die Entwicklung der malerischen Strukturen? Inwieweit gibt es Rückwirkungen auf das inhaltliche Verständnis Ihrer Arbeiten?

Grosse:

In dem Moment, wo man mit dem Pinsel die Fläche bemalt, berührt man sie und verdeckt damit gleichzeitig, was gemalt wird. Man überträgt die Körperbewegung direkt auf die Malfläche. Beim Sprayen bin ich dagegen vom Umraum total entkoppelt, das heißt, ich bin in einen Schutzanzug mit Maske, Handschuhen und Brille eingepackt. Manchmal habe ich sogar etwas vor den Ohren, dann höre ich meine eigenen Schritte nicht mehr. In dem Moment bin ich in der engsten und kleinsten räumlichen Hülle, die es gibt. Meine unmittelbare körperliche Beziehung zum Raum ist weitgehend reduziert, wodurch meine optische Wahrnehmung der räumlichen Situation ihr größtmögliches Potential entwickelt. Ich bin dabei sowohl Betrachter als auch Verursacher der malerischen Aktivität.

kunstaspekte:

Bei den Sprayarbeiten ergibt sich im Gegensatz zu den linear oder grafisch-flächig geprägten Tafelbildern und Wandarbeiten der Eindruck einer losgelösten, schwebend-treibenden Bewegung.

Grosse:

Mit dem Pinsel ergibt sich eine Ablaufsystematik, bei der physisch Strecken zurückgelegt werden. Ich musste mich immer von rechts nach links oder von oben nach unten in die Bildfläche hinein- und wieder herausbewegen. Diese Bewegungen wurden sehr stark vom gebauten Raum geprägt. Ich konnte nur von der Decke zum Boden oder vom Beginn bis zum Ende der Wand malen. Dann wurde die Bewegung gestoppt, und alles andere, um das zu überbrücken, wäre eine illusionistische Erfindung gewesen, im Sinne von Kaschieren. Deshalb habe ich mit dem Sprayen begonnen. Das Sprayen lässt Zugriffe zu, die unmittelbar aus dem Sehen kommen, während das Malen von Linien mit dem Pinsel stark aus der Körperbewegung entwickelt wird. Die Bewegung mit dem Auge ist der Bewegung mit der Spraypistole viel verbundener. Man bewegt sich von der vom Körper bestimmten Maßstäblichkeit weg. So kann ich damit andere Sichtbarkeitsverfahren zeigen, weil ich körperlich vom Raum unabhängiger bin. Technisch gesehen wird Farbflüssigkeit mit Druckluft zu kleinen Bällen geformt, die auf der Wand zerplatzen. Daraus entsteht das Bild. Es ist, als ob sich eine große Farbwolke im Raum befände, die sich wie durch ein Druckverfahren auf der Wand abbilden würde. Das heißt, die plastische Oberfläche des Raumes wird als Gegenstand genutzt, das Bild zu zeigen.

Eigentlich beschäftige ich mich mit unterschiedlichen Vergrößerungsverfahren gleichzeitig, sowohl beim Malen mit dem Pinsel als auch beim Sprühen mit der Pistole. Beim Laufen mit dem Pinsel erweitere ich systematisch das Bildfeld, wohingegen beim Sprühen der gesamte

Handlungsrahmen expandiert, weil die Bewegungen wegen der wegfallenden Oberflächenreibung ungehindert und schnell sind. Diese Schnelligkeit kann ich durch Hilfsmittel wie den Scherenlift nochmals potenzieren und so meine Körpergröße der Gebäudegröße annähern.

kunstaspekte:

Die Sprayarbeiten im Raum entwickeln sich also stark aus den Sehbewegungen während des Arbeitens vor Ort in einer konkreten Räumlichkeit. Welche Funktion haben in diesem Zusammenhang die in Katalogen abgebildeten, schachtelartigen Raummodelle? An ihnen werden offenkundig Wirkungen simuliert. Stellen sie nur ein "Training im Kleinen" dar oder stehen sie für vorbereitende, grundsätzlichere Überlegungen?

Grosse:

Ich brauche die Modelle vor allen Dingen dann, wenn Leinwände Teil der Planung sind. Ich möchte deren Größe im Verhältnis zu den anderen Gegebenheiten vorab festlegen.

Ich habe aber, als ich mit den Sprayarbeiten anfang, Modelle gebaut, um zu schauen, wo die Arbeit im Raum sitzen soll. Zu der Zeit waren die Raumarbeiten noch kompakter. Ich probte im Modell u.a. in dem Glauben, ich könnte die Wirkung und die Bedeutung der Arbeit simulieren, ja kontrollieren und die Entscheidungsfindung am Ort vorwegnehmen. Sehr schnell wurde allerdings deutlich, dass die unter Modellbedingungen getroffenen Entscheidungen bei der Fortentwicklung der Gedanken vor Ort im Raum hinderlich waren. Zudem suggeriert das Modell einen Überblick, ein Außenstehen, welches vor Ort so nicht erfahrbar ist, aber in der Erinnerung präsent bleibt.

Ich war immer fasziniert, wie unterschiedlich die Wahrnehmung derselben Konstellationen ist, sieht man sie in verschiedenen Maßstäben, z.B. im Modell, wo eine malerische Handlung in einer Zeit von etwa 2-3 Minuten abläuft, die in Originalgröße vor Ort ca. 4 Tage dauert. Durch diese Modelle wurde mir klarer, wie wichtig das zeitliche Element für die Realisation meiner Arbeit ist.

kunstaspekte:

Wieweit sind Sie dabei von Graffitis inspiriert? Sie sagten in einem Interview, Ihre Arbeiten hätten Ähnlichkeiten mit Graffitis, leiteten sich aber von einem anderen Hintergrund ab.

Grosse:

Ich empfand, als ich mit den Sprayarbeiten begann, dass meine Bilder und Raumarbeiten den Gesetzen des gebauten Raumes zu stark folgten. Ich fragte mich, ob es eine Verfahrensweise gibt, eine Bewegungsmöglichkeit für Malerei, die sich im Raum ungebundener verhalten kann. Das Faszinierende beim Malen ist ja die Farbfläche, der Film, der über alles hinweg laufen kann, und da ist für mich das Sprayen die einzige Möglichkeit, sich über alles hinweg zu setzen. Dieses auch aggressive Element ist einer der wesentlichen Punkte, und den teile ich mit den Graffiti-Leuten: dass sie im öffentlichen Raum handeln und etwas sichtbar machen. Mich fasziniert gleichzeitig die Großzügigkeit und Aggressivität, mit der sie sich öffentlich visuell mitteilen. Mir ist aber der territoriale Anspruch der Graffitiszene fremd. Der ist so besitzergreifend wie ein Gartenzaun, den man um seinen Vorgarten macht. Im Graffiti wird geschrieben bzw. werden die Felder durch Konturen festgelegt. Meine Malerei dagegen bewegt sich vom Zentrum aus, sie ufert aus und ist netzartig in alle Richtungen verzweigt.

kunstaspekte:

Sie erwähnten im gleichen Zusammenhang einen Bezug zur "Performance". Wie verhält es sich damit?

Grosse:

Meiner Arbeitsweise im Raum liegt die Einheit von Ort, Zeit und Handlung zugrunde. Ihr Ergebnis, die Malerei vor Ort, ist als Faktum für einen festgelegten Zeitraum temporär zugänglich. Auf diese Weise wird der Zusammenschluss von sich eigentlich ausschließenden, zeitlichen Systemen exponiert: das Nacheinander von Handlungen (Performance) während des Malens und das gleichzeitig Sichtbare der entstandenen Arbeit.

kunstaspekte:

Wie erleben Sie das von Ihnen eben erwähnte aggressive Moment in den Arbeiten?

Grosse:

Das aktive aggressive Moment entspringt meinem Wunsch, mich überdeutlich sichtbar zu machen, und dabei möglichst nahe an andere heranzutreten. Diese für mich positive Aggression entspricht dem Potential von Malerei, die ihr eigene Präsenz zu entfalten.

kunstaspekte:

Entstehen mit diesen aggressiven Momenten auch die disharmonischen Bereiche in Ihren Arbeiten, die Verschattungen der oft leuchtenden Farbigkeit, die dunklen Farbpfützen?

Grosse:

Ich gehe nach dem Prinzip größtmöglicher Offenheit vor. Ich arbeite sehr stark mit der Idee, dass man, wenn man an die eine Handlungsweise glaubt, sie auch wieder verschwinden lässt. Dass kann ich nur erreichen, indem ich alle Möglichkeiten nutze, die mir zur Verfügung stehen: dass zum Beispiel ein Element zu groß ist und dann wieder zu klein wird. Irgendwann kommt der Punkt, wo man nichts mehr erweitern und auch nichts mehr eindämmen kann. Dann ist die Arbeit abgeschlossen.

kunstaspekte:

Was führte Sie in diesem Zusammenhang dazu, zusätzlich konkrete Objekte, zum Beispiel Regale und Betten, aber auch Kleidungsstücke oder Münzen, in Ihre Arbeiten einzubeziehen? Verliert die Arbeit dadurch nicht einen Teil ihres schwebenden, ephemeren Charakters und wird wieder fassbarer und maßstäblicher an den Raum gekoppelt? Kommt nicht mit den Objekten auch ein narratives Moment ins Spiel, dass eine Malerei unterläuft, die als Motiv ihre eigene Struktur zeigt?

Grosse:

Das Moment des Narrativen stellt sich immer ein, schon wenn ich nur eine Farbe auf die Wand spraye. Jemand sagt dann, es sieht aus, als ob eine Waschmaschine von oben ausgelaufen ist. Ich hatte ganz am Anfang bei den ersten Sprayarbeiten versucht, mögliche Assoziationsebenen zu unterbinden. Irgendwann verstand ich, dass es Unsinn ist, dass diese Form der Festlegung auch der Versuch war, die Rezeption zu kontrollieren. Ich glaube aber, dass das unmöglich ist. Ich kann mich nur mit meinem eigenen Interesse beschäftigen. Das kann ich beeinflussen und damit kann ich präzise umgehen..

kunstaspekte:

Ein unaufgeräumtes Bett erzählt eine andere Geschichte, auch auf einer anderen Alltagsebene, als ein Farbfleck an der Wand.

Grosse:

Stimmt. Meine Überlegung ist, dass die Gegenstände durch die Farbe, mit denen ich sie bearbeite, transformiert werden, also auf eine andere Funktionsebene gebracht werden. Dadurch wird auch die bekannte Kongruenz von Gegenständlichkeit und erzählerischer Struktur aufgegeben und zwar, weil ich mit meinen Farbflächen, mit denen ich die Gegenstände überziehe, die bekannte Zuordnung von Gegenstandsoberfläche, -farbe und -körper störe. Die von mir eingeführte Farboberfläche tritt in Konkurrenz mit den vorhandenen Objektoberflächen, das Volumen **der Dinge** kann **nicht mehr eindeutig einer dieser Oberflächen** zugeordnet werden. Ich wollte der Farbe Körper geben und stellte gleichzeitig

fest, dass die mit Farbe besprühten Gegenstände ihr Volumen optisch auch wieder zu verlieren scheinen.

Überhaupt bin ich dazu gekommen, weil ich mein Schlafzimmer ausgesprayt habe. Ich wollte wissen, was mit einem privaten Raum im Gegensatz zu einem öffentlichen geschieht, wenn ich meinen eigenen Besitz einbeziehe.

kunstaspekte:

Wie zufällig oder persönlich geprägt ist die Auswahl der Gegenstände?

Grosse:

Es sind alltägliche Gegenstände, deren Größe, Beschaffenheit und Gebrauch jeder aus seinem Leben kennt. Bücher, Kleidungsstücke aus unterschiedlichsten Textilien, Münzen, ein Regal, ein Bett. Mit all diesen Dingen sind spezifische Raumvorstellungen verbunden, auf die ich verweisen will. Jeder kann sie nachvollziehen, während er mit der Arbeit in Verbindung gerät. Solange man z.B. noch im Bett liegt, kann man dem eigenen Körper alle möglichen Maßstäblichkeit zuordnen. Sobald man aufsteht und mit den Füßen den Boden berührt, befindet man sich in einer neuen Größeneinheit, in direkter Verbindung mit dem Maßstab der Umgebung. Geld steht wiederum für andere Möglichkeiten des räumlichen Transfers, wie auch Bücher qualitativ verschiedene Parallelwelten eröffnen.

kunstaspekte:

Die temporären Raumarbeiten werden wieder überstrichen und entfernt. Welchen Stellenwert hat damit die mediale Vermittlung, zum Beispiel durch die oft sehr bewusst und dynamisch gestalteten Kataloge? Inwieweit treten diese dynamisierten Layouts endgültig an die Stelle der Arbeiten? Entstehen mit den Katalogen "neue" Arbeiten über die üblichen Strategien des Bekanntmachens hinaus?

Grosse:

Ich habe keinen der Kataloge selber gemacht. Ich überlasse das vollkommen den Leuten, die damit beauftragt werden. Wir sprechen natürlich vorher darüber. Für die Ausstellung in Stockholm zum Beispiel legten wir fest, dass der Katalog wie ein Buch erscheinen sollte. Mit Vorspann, Abspann und einem Textteil von Lars Mikael Raatamaa, einem Architekten und Schriftsteller. Er schreibt nicht direkt über meine Arbeit, sondern er lässt den Leser an einem fiktiven Gespräch teilhaben, in dem es um Urteilsfindung geht, gekoppelt an Fragen des guten und schlechten Geschmacks und die damit verbundene Macht solcher Äußerungen. Die Gesprächsteilnehmer analysieren die Beziehungsgeflechte von Filmen in verschlüsselter Weise, also z. B. A trifft B, verliebt sich in Z und findet am Tag Y heraus, dass auch Ae? A kennt etc. Nach ein paar Seiten kann man Rückschlüsse ziehen und erkennt, dass es sich u.a. um Filme von Lynch, Coppola und Greenaway handelt.

kunstaspekte:

Noch einmal zurückgefragt: vieler Ihrer großen, temporären Arbeiten werden von den meisten Betrachtern nur über die Kataloge und deren Layouts wahrgenommen. Was wird da transportiert? Welche Bezüge zum Original sind noch nachvollziehbar?

Grosse:

Man nimmt die Arbeit wie aus großer Entfernung wahr. Die Bezüge untereinander werden deutlicher, und wenn man das Buch schließt, wird klar, dass nichts mehr außerhalb der Fotografien existiert.

kunstaspekte:

Beim Blättern der aktuellen Kataloge stellt sich in Bezug auf die temporären Sprayarbeiten der Eindruck einer großen, fließenden Bewegung ein. Man meint einen Gesamtprozess zu erleben, bei dem sich an den einzelnen Orten jeweils nur ein flüchtiges Beispiel

materialisiert, das anderswo wieder eine neue Ausprägung erfährt. Spielt für Sie die Frage nach der fertigen Arbeit überhaupt noch eine Rolle?

Grosse:

Dieser Prozess hat sich über die letzten Jahre so entwickelt. Aus ganz einfachen Elementen und er ist immer komplexer geworden. Man kann nicht sagen, dass es eine große Bewegung ist, die sofort wieder variiert. Es ist nur so, dass ich nach einer Möglichkeit suche, ein Vor-Ort-Denken mit Erfahrungen und Bildern zu kombinieren, die ich im Atelier mache, wo ganz andere Zeitvorgänge beim Arbeiten eine Rolle spielen

kunstaspekte:

Sie sprechen häufig nicht nur von den körperlichen, sondern auch von den geistigen Erfahrungen, die den Arbeitsprozess prägen. Haben diese mit dem Erlebnis der unterschiedlichen zeitlichen Abläufe zu tun?

Grosse:

Ich erkenne durch das Malen die Tatsache, dass es ein unauflösliches Verhältnis von Aktion und Reaktion gibt. Jeder Versuch, dieser Gesetzmäßigkeit zu entgehen, ist unnötige Anstrengung. Ich denke, Ursache und Wirkung sind vertauschbar. Deswegen ist ein ausgeprägtes Bewusstsein der Gleichzeitigkeit eine geistige Fähigkeit, die man beim Malen braucht.

kunstaspekte:

Ihre Sprayarbeiten schaffen sich als Malerei auch Platz außerhalb der institutionellen Räume. Verlassen Sie mit ihnen endgültig den "White Cube" der Präsentation von Malerei? Mit anderen Kunstformen wird dieser Schritt schon länger durchgespielt. Wenn die Malerei die Ausstellungsräume verlässt, verliert sie in Konkurrenz zu den vielen Alltagsphänomenen nicht auf Dauer einen Teil der Aufmerksamkeit, die ihr die Institutionen mit der Qualität der dortigen Präsentation sichern? Ist damit ihre Arbeit auch ein Test, die Malerei aus angestammten Schutzräumen, die sie eigentlich braucht, zu entlassen? Steht dies auch im Zusammenhang mit der Unterminierung des Anspruches auf Dauer?

Grosse:

Ich lasse mich auf die Konditionen ein, in die die Arbeit eingebettet wird. Im White Cube sind andere gegeben als im Außenraum oder in dem Turmzimmer eines Wasserschlosses (Anmerkung: Wandarbeit in Schloss Dyck bei Düsseldorf). Die Arbeit oder ihre Bedeutung verschwindet dann, wenn ihre Beziehung zu diesen Konditionen undeutlich wird und sie dadurch z.B. ihre Maßstäblichkeit verliert. Das kann sowohl im Museum, als auch im Außenraum passieren. In meinen Raumarbeiten beschäftige ich mich mit Übergangsphänomenen und daher liebe ich den Wechsel von der gesicherten Zone des Ateliers zum fragwürdigen Kontext, in dem die Sinnfälligkeit der Arbeit unstabil und unkontrollierbar scheint. Mir macht es Spaß, dem Glauben an Beständigkeit mit dem Verfallsdatum der Wandarbeiten zu begegnen.

kunstaspekte:

Sie äußerten sich auch schon zur politischen Dimension Ihrer Arbeit. Würden Sie uns diese Gedanken kurz skizzieren?

Grosse:

Mir geht es um ungehindertes Denken im öffentlichen Raum. Ich exponiere mich und meine malerischen Handlungen, die für eine bestimmte Zeit in der Öffentlichkeit sichtbar werden. Die so entstandene optische Information ist ungebremst in dem Sinne, dass sie weder durch Filterapparate noch Prozessoren läuft. Dadurch trägt die Arbeit eine große Intimität in sich, befreit von der Angst zu scheitern.

kunstaspekte:

Frau Grosse, wir danken Ihnen für das Gespräch.