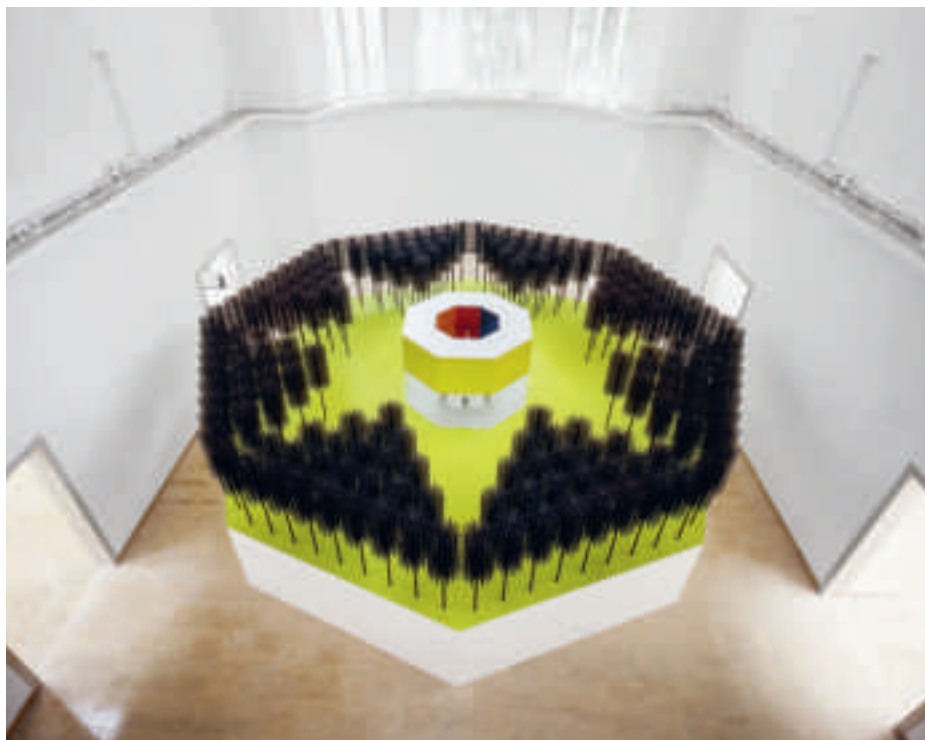


Jacqueline Burckhardt

«Wovon man nicht sprechen kann ...»  
“Whereof one cannot speak ...”



Katharina Fritsch  
Museum, Modell 1:10, 1995

Während ich diesen Katalogbeitrag für das Projekt *Zita–Illapa. Kammerstück* von Katharina Fritsch und Alexej Koschkarow schreibe, haben die beiden Künstler noch lange nicht die letzte Feile an ihre neuen Werke gelegt. Ich wurde jedoch mit Fotos von Skizzen und Modellen versorgt und habe im Januar und Februar 2016 Katharina Fritsch in Düsseldorf und Alexej Koschkarow in Brooklyn in ihren Ateliers besucht. Beiderorts wurde fieberhaft am *Kammerstück* gearbeitet. Mein Text gründet somit auch auf der Sichtung der unvollendeten Skulpturen und den Gesprächen mit den Künstlern. Mit Lampenfieber sehe ich dem Augenblick entgegen, da sich mein imaginiertes «Kammerstück» am realen zu messen hat.

Katharina Fritsch und Alexej Koschkarow sind beide Solisten. Dennoch arbeiten sie bereits zum dritten Mal aus Anlass einer Doppelausstellung zusammen. Erstmals geschah dies 1999, als Fritsch im Rahmen des Siemens-Kulturprogramms «Damenwahl» in der Kunsthalle Düsseldorf Koschkarow zu einem Pas de deux aufbot. Fritsch zeigte damals ihr achteckiges *Museum, Modell 1:10*, das sie zur 46. Biennale Venedig (1995) für den Deutschen Pavillon kreiert hatte, und Koschkarow wartete mit seiner neuen Installation *Befruchtung von Hecken* auf: einem roten Heckenlabyrinth aus Kunststoff, in dem man hindurchspazierend auf sieben Roboter stiess, lebensgrosse nackte «Mohren» mit silbernen Turbanen, die mit langsamen Hüftbewegungen die Hecken begatteten. Der faszinierend perverse Lustgarten belegte das offene Geschoss über dem Raum mit Fritschs *Museum*. So war auch erstmals die Aufsicht auf das Modell gewährt, die in Venedig verwehrt geblieben war, weil die dort vorhan-

dene, aber zu wenig stabile Galerie aus finanziellen Gründen nicht hergerichtet werden konnte. 2012 kam es in einer Düsseldorfer Galerie zum zweiten gemeinsamen Auftritt. Mit der damals entstandenen Holzskulptur *Schtetl* und der grossformatigen Frottage *Höllentor* sind im *Kammerstück* zwei Werke von Koschkarow zu sehen, die heute zur Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung zählen. Beide gehören zu den ersten Arbeiten, die der Künstler kurz nach seinem Umzug von Berlin nach New York in seinem neuen Atelier in Brooklyn schuf.

Katharina Fritschs und Alexej Koschkarows profundes gegenseitiges Interesse am Werk des anderen und ihre freundschaftliche Vertrautheit sind über die Jahre so weit gediehen, dass sie für ihr drittes – und bisher engstes – Zusammenspiel im Schaulager die Inhalte, Grössen und Proportionen der Werke wie auch deren Anordnung, ja selbst die Ausstellungsarchitektur gemeinsam konzipierten. Das *Kammerstück* mit insgesamt sieben Werken, zwei von ihr und fünf von ihm, soll zu einem kleinen, aber energetisch hoch aufgeladenen Gesamtkunstwerk werden. Eine Vielzahl an Gedanken liegt den Inhalten und Stimmungen zugrunde, die sich durch die Räume ziehen werden. Ein «Kammerstück» hört sich intim und gemütlich an, ist in dieser Inszenierung aber alles andere als das. Obschon klein, ist es mit tiefensten existenziellen Themen befrachtet, die in die Zeit des Ersten Weltkriegs zurückführen, die Zeit des ersten industriell geführten Massenkriegs, dessen Ausmass an Grausamkeit alle früheren Kriege übertraf. Zehn Millionen Soldaten fielen, sieben Millionen Zivilisten kamen um, dreissig Millionen Verletzte wurden registriert. Ein fundamentaler kultureller Epochenbruch hatte sich ereignet, in dem Vieles wurzelt, was uns heute prägt. Im *Kammerstück* werden nicht nur die einzelnen Werke Stimmungsträger



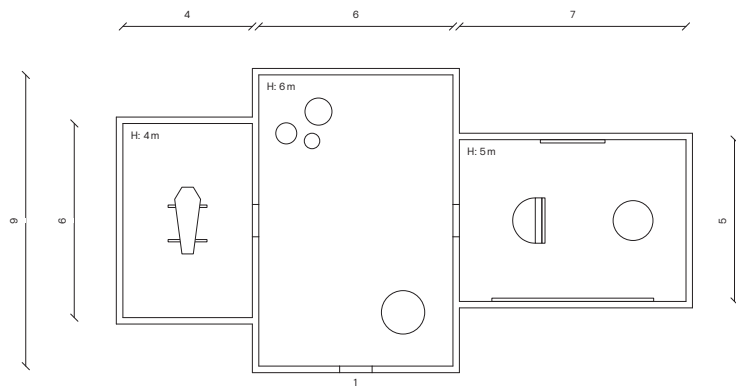
Alexej Koschkarow  
Befruchtung von Hecken  
[Insemination of Hedges], 1999

While I am writing this essay on the project, *Zita–Илара. Chamber Piece* by Katharina Fritsch and Alexej Koschkarow, the artists are still far from putting the finishing touches on their new works. I have, however, been supplied with photographs of sketches and models and when I visited their studios—Katharina Fritsch in Düsseldorf and Alexej Koschkarow in Brooklyn—at the beginning of this year, they were both feverishly busy on their *Chamber Piece*. What I say here is therefore based on the knowledge of unfinished sculptures and on conversations with the artists. I must admit having a bit of stage fright in anticipation of the encounter between the chamber piece I am imagining and the completed project.

Katharina Fritsch and Alexej Koschkarow are both soloists, and yet this is the third time they have shared an exhibition. Their first joint venture took place in 1999 when Fritsch invited Koschkarow for a pas de deux at the Kunsthalle Düsseldorf as part of the Siemens Arts Program, “Damenwahl” (Ladies’ Choice). Fritsch presented her octagonal *Museum, Modell 1:10*, which she had created for the German Pavilion at the 46<sup>th</sup> Venice Biennale (1995), and Koschkarow contributed his new installation *Befruchtung von Hecken* (Insemination of Hedges). While negotiating the red plastic labyrinth of the latter, visitors encountered seven robots, life-sized naked “moors” wearing silver turbans and inseminating the

hedges with gyrating hips. This fascinatingly perverse pleasure garden was installed in the open gallery above the room containing Fritsch’s *Museum*. For the first time, therefore, viewers were able to see her model from above, a perspective that was not available in Venice because it was too expensive to renovate the existing but unstable gallery. In 2012, the two artists joined forces again at a gallery in Düsseldorf. Koschkarow’s wood sculpture *Schtetl* (Shtetl), made on the occasion of that exhibition, and his large-format frottage, *Höllentor* (Gates of Hell), are included in *Chamber Piece*. Both works, now in the collection of the Emanuel Hoffmann Foundation, are among the first that the artist created shortly after moving from Berlin to his new studio in Brooklyn, New York.

The artists’ third—and so far closest—collaborative project testifies to a profound interest in one another’s work and a mutual trust and friendship that has grown over the years: content, dimensions, and proportions of the works, as well as their arrangement and even the exhibition architecture, are all the result of their shared undertaking. The seven works in *Chamber Piece*, two by Fritsch and five by Koschkarow, form a small, but extremely charged Gesamtkunstwerk or total work of art. Varied thoughts underpin the content and mood of the works running through the rooms. To begin with, the words “chamber piece” connote intimate and cozy; the Schaulager project is anything but. Although small, it is freighted with the deadly earnest of existential themes that take us back to World War I, when large-scale industrial warfare, introduced for the first time, led to unprecedented mass atrocities: registered



Grundriss / Floor plan  
Zita – Цита  
Kammerstück von / Chamber  
Piece by Katharina Fritsch  
und / and Alexej Koschkarow  
Schaulager, Basel, 2016

sein, auch ihr wechselwirkendes Beziehungsspiel in der fein austarierten Inszenierung wird die Atmosphäre bestimmen.

Auf den Ersten Weltkrieg verweisen die Namen im Titel des Stücks: Zita, die letzte Kaiserin in Europa, und Цита, Schtschara, der Fluss in Weissrussland. An seinem Ufer, in einer romantischen Landschaft wurde 1915, wie es die Ironie des Schicksals will, Alexej Koschkarows Urgrossvater als russischer Soldat an der Front im Kampf gegen die Deutschen verwundet. Koschkarow erklärte mir, der Titel *Zita – Цита* entspreche auch seinem Hang zur Symmetrie, Schtschara schreibe sich in kyrillischer Schrift wie Zita in lateinischer mit nur vier Buchstaben. Zudem kündeten die beiden Namen und Schriften eine West-Ost-Thematik an, um die es im *Kammerstück* auch geht – allein schon durch die kulturelle Herkunft der beiden Künstler. Als der Eiserner Vorhang fiel, war Koschkarow 17 Jahre alt. Beide haben sich mit ausgewählter Literatur in die Thematik vertieft: Fritsch mit Christopher Clarks *Die Schlafwandler. Wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog* (2012) und durch Internetrecherchen über Zita, die letzte Kaiserin Österreichs, und den Untergang der Habsburgermonarchie wie auch des Deutschen Kaiserreichs. Koschkarow einmal mehr mit der Lektüre von Franz Kafka. Zudem wies ihn Fritsch auf Ron McCreas Publikation *Building Taliesin: Frank Lloyd Wrights Home of Love and Loss* (2012) hin. Das Buch handelt vom Sommersitz des Architekten Frank Lloyd Wright, einem idealen Gebäudekomplex zum Wohnen und Arbeiten – ein Modellbeispiel organischer Architektur mit dazugehöriger Farm, eingebettet in eine idyllische Landschaft über dem Fluss Wisconsin. Wright benannte den Ort nach dem legendären Barden Taliesin aus Wales, der im 6. Jahrhundert lebte und die schönen Künste besang. Er bewohnte Taliesin mit seiner Geliebten Mamah Borthwick und einigen Mitarbeitern und Angestellten. Doch am 15. August 1914, zufällig wenige Tage nach Ausbruch

des Ersten Weltkriegs, steckte ein psychisch gestörter Angestellter Taliesin während Wrights Abwesenheit in Brand und erschlug Mamah, deren Kinder und vier weitere Anwesende mit der Axt. Brutaler hätte Wrights Traum nicht zerstört werden können.

Im *Kammerstück* wird nichts von alledem illustriert. Zwar schweigen sich die Künstler über mögliche Analogien zur heutigen Weltlage aus, doch kommt man nicht umhin, an das gefährliche politische, wirtschaftliche und ideologische Schlenkern und Wanken der Jetztzeit zu denken. Die Architektur des *Kammerstücks* setzt sich aus einer Folge von drei Räumen mit unterschiedlichen Dimensionen und Proportionen zusammen, selbst die Raumhöhen variieren und es wurden eigens Decken eingezogen. Sonst ist alles schlicht und nüchtern gehalten. Ein hellgrauer Belag überdeckt den Holzboden des Schaulagerbaus von Herzog & de Meuron, und für die Beleuchtung kommen gängige Neonröhren zum Einsatz. Der Grundriss der Raumsuite ist leicht kreuzförmig, was ihr den Anschein einer Kapelle verleiht. Museologen würden das Gebilde vielleicht als *Period Rooms* bezeichnen wie jene eigenständigen Ambienti, die in historischen Museen für Exponate hergerichtet sind, die aus einer bestimmten Epoche stammen und zusammengehören. Das Gehäuse des *Kammerstücks* soll im Schaulager wie ein Fremdkörper wirken, als hätte es sich von einem anderen Standort abgekoppelt, um hier zu stranden.

Das Inszenieren von Gehäusen in Gehäusen ist Katharina Fritsch wie Alexej Koschkarow vertraut. Fritschs achteckiges *Museum, Modell 1:10* war präzise den Raumdimensionen des Deutschen Pavillons in Venedig angemessen, und bereits 1985 bis 1986 entstand ihre minimalistische Skulptur *Messekoje mit vier Figuren*, ein Bau mit quadratischem Grundriss, dessen äussere Ecken mit vier identischen, gotisierenden St.-Nikolaus-Statuetten bestückt waren. Und Koschkarow konstruierte 2008 ein *Ägyptisches Badezimmer*, 2009 das Kontrollhäuschen *Checkpoint Charly* und bereits 2002 hatte er in die Kölner Galerie Jablonka Lühn einen mysteriösen, üppigen Bibliotheksraum aus Holz- und Marmorimitation eingebaut, den man durch ein Cheminée betrat. Der Raum war mit fingierten Akten vollgestopft, zwischen denen ein Totenkopf auftauchte, ein Vanitas-Symbol, das auf die verronnene Lebenszeit jener Menschen verwies, von denen die Akten hätten handeln können.<sup>1</sup>



Katharina Fritsch  
 Messekoje mit vier Figuren  
 [Booth with Four Figures]  
 1985–1986/2001

casualties of ten million soldiers and seven million civilians; thirty million more wounded. This war represents a fundamental rift in civilization; it is the root of much that has left its mark on us all, up to the present day. Not only do the individual works in *Chamber Piece* communicate a mood, the atmosphere is also defined by their minutely calibrated interaction.

The names in the title of the piece reference World War I: Zita, the last Empress in Europe, and Illapa, the Belarusian Shchara River. In a romantic landscape along its shores, a Russian soldier fighting on the front lines against the Germans was wounded in 1915; this was Koschkarow’s great-grandfather. Koschkarow told me that the title *Zita–Illapa* also gratifies his penchant for symmetry since, in Cyrillic script, Shchara only has four letters, like Zita in Latin script. In addition, the two names and scripts prefigure another theme of *Chamber Piece*, namely, the relationship between East and West, beginning with the cultural heritage of the two artists. Koschkarow was 17 years old when the Iron Curtain fell. Both artists have immersed themselves in their topic through reading and research: Fritsch studied Christopher Clark’s *The Sleepwalkers. How Europe Went to War in 1914* (2012) and trawled the Internet for in-depth information on Austria’s last Empress Zita and the collapse of the Habsburg monarchy and the German Empire. Koschkarow returned to one of his favorites: Franz Kafka. In addition, Fritsch drew his attention to Ron

McCrea’s *Building Taliesin: Frank Lloyd Wright’s Home of Love and Loss* (2012). The book introduces architect Frank Lloyd Wright’s summer residence, an ideal complex of buildings to accommodate living and working—a model example of organic architecture with adjoining farm, nestled in the idyllic landscape above the Wisconsin River. Wright had named the complex after a legendary, sixth-century bard from Wales, who sang of the fine arts. The architect lived there with his mistress Mamah Borthwick, a small professional staff, and a few employees. On August 15, 1914, coincidentally a few days after the outbreak of World War I, Wright’s dream came to an abrupt and brutal end. While he was away on business, a deranged employee set fire to Taliesin and then axed to death Mamah, her two children, and four employees. None of that is illustrated in *Chamber Piece*. The two artists say nothing about possible analogies to the present day, but one cannot help thinking of today’s increasingly precarious political, economic, and ideological climate. Architecturally, *Chamber Piece* occupies three rooms, each different in size and proportion; even the heights of their custom-built ceilings vary. Otherwise, the whole is plain and understated. Light-gray cladding covers the wooden floor of the Schaulager building, designed by Herzog & de Meuron; commercially available neon tubes supply the lighting. The ground plan hints at the shape of a cross, giving the suite of rooms the appearance of a chapel. Museologists would perhaps speak of period rooms, like those installed in historical museums to evoke a specific era. *Chamber Piece* is meant to be an alien body, is meant to appear as if wrest from somewhere else and stranded at Schaulager.



Alexej Koschkarow  
Checkpoint Charly  
Waffenpyramide  
[Pyramid of Weapons], 2009

Der einzige Zugang ins *Kammerstück* führt direkt in den grössten und mittleren der drei Räume, der im kreuzförmigen Grundriss dem «Querschiff» entspricht. Eine Figurengruppe im linken hinteren Raumteil zieht beim Eintreten den Blick auf sich: drei leuchtend gelbe, menschengrosse Puppen, zwei Frauen mit Kopftuch, die eine mit einem weissen Handtuch über dem rechten Arm, die andere, den Kopf leicht geneigt, trägt eine rote Schürze und in der Hand einen Besen; vor den Frauen ein Kind, die Haare zu seitlichen Schwänzchen zusammengebunden, einen grossen grünen Ball umfassend. Alle drei haben kugelige Köpfe ohne Gesichter und ihre bauschigen Röcke fallen bis auf den Boden.

Als Vorlage dienten Katharina Fritsch drei kleine Puppen aus Maisblättern, die sie in einem Souvenirladen in Bratislava gefunden hatte. Sie liess die Figuren scannen und anhand der digitalen Daten stark vergrösserte 3-D-Prints herstellen, allerdings immer noch kleiner als die endgültigen Figuren. Dann folgte der Prozess, den Fritsch bei jeder ihrer Skulpturen vornimmt: Die ersten Prototypen werden in Gipsabgüsse übertragen, weil sich dieser Werkstoff besser bearbeiten lässt als der Kunststoff, den der 3-D-Drucker ausspuckt. An den Gipsmodellen nimmt sie dann das akribisch genaue, bildhauerische Ummodellieren vor. Sie reduziert die Detailformen auf deren Essenz hin, abstrahiert und idealisiert sie bis zu jenem sensiblen Grad an Perfektion, den nur das sichere Auge der Künstlerin als den richtigen erkennen kann. Danach lässt sie die bearbeiteten Modelle erneut scannen und in ihrer endgültigen Grösse herstellen. Der Scan,

Print- und Bearbeitungsvorgang ist langwierig und kann sich mehrmals wiederholen, so oft, bis für die Künstlerin alles stimmt und die Figuren den Auftrag der leuchtenden und zugleich absolut matten Acrylfarben im Spritzverfahren erhalten.

Katharina Fritsch versteht sich als Bildhauerin. Doch um den Akt des «Hauens» geht es ihr nicht, sondern um das Bestreben, ein Bild von höchster Einprägsamkeit zu finden, eines, das sich ins Gedächtnis einbrennt. So verdanken die Skulpturen ihre ikonische Erscheinung der Formreinheit und Massstäblichkeit, aber auch ihrer spezifischen Farbigkeit, denn die Künstlerin versteht sich auch als Malerin. 1980 wurde für sie der Besuch einer Ausstellung von Kasimir Malewitsch in der Kunsthalle Düsseldorf, in deren Mittelpunkt das Spätwerk (1928–1932) stand, zu einem zündenden Erlebnis. Es fesselten sie die volkstümlichen Szenen mit den vereinfachten Formen und den kräftigen, flächigen Farben, die auf Malewitschs radikale, suprematistische Phase folgten, mitunter nachdem die kommunistische Partei den Suprematismus als unverständlich für das Proletariat und somit als nicht funktionalisierbar und verwerflich deklariert hatte. Es faszinieren sie aber auch jene drastischen Comicstrips, mit denen 1914 die russischen Avantgardisten – Malewitsch, der futuristische Dichter und Maler Wladimir Majakowski oder der Maler Aristarch Lentulow – Kriegspropaganda betrieben und mit abgründigem Humor enthusiastisch ihrem Kampfrausch Ausdruck verliehen. In grellen, poppigen Farben stellen ihre plakativen Comics, die übrigens belegen, dass die amerikanische Comic-Kultur Wurzeln in Osteuropa hat, lustvoll und sarkastisch die Grausamkeiten des Kampfs dar: Russen spiesen Deutsche auf, eine russische Bäuerin ersticht mit der Heugabel einen österreichischen Soldaten. Diese Comics nehmen den traditionellen Stil des Luboks auf, des russischen Volksbilderbogens mit satirischem, sozialkritischem und patriotischem Inhalt. Interesse am Lubok hatten in Russland vor den Avantgardisten bereits slawophile Künstler des 19. Jahrhunderts gezeigt, und Alexander Schewtschenko schreibt 1913: «Als Ausgangspunkt für unsere Kunst betrachten wir den Lubok, das Primitive, die Ikone, weil wir darin die stärksten und unmittelbarsten Wahrnehmungen des Lebens finden und darüber hinaus die reinste Form der Malerei.»<sup>2</sup>

Auch bei Katharina Fritsch ist es die leuchtend monochrome Farbigkeit, welche die stilisierten Figuren zu entrückten, zeichenhaften Erscheinungen werden lässt. Sie sagt, es sei in ihrer Kunst die Farbe selber, die



Alexej Koschkarow  
Ägyptisches Badezimmer  
[Egyptian Bathroom], 2008



Alexej Koschkarow  
Ohne Titel (falsches Holz,  
falscher Marmor, falsche Akten)  
[Untitled (Fake Wood, Fake  
Marble, Fake Documents)], 2002

The idea of a nested structure is not new to the art of Katharina Fritsch and Alexej Koschkarow. Fritsch's octagonal *Museum, Modell 1:10* precisely matched the dimensions of the German Pavilion in Venice and from 1985 to 1986 she created a very early Minimalist sculpture, *Messekoje mit vier Figuren* (Booth with Four Figures): a square structure embellished with four identical, faux-Gothic St. Nicholas statuettes at the corners. And in 2008, Koschkarow in turn constructed *Ägyptisches Badezimmer* (Egyptian Bathroom), *Checkpoint Charly* in 2009, and earlier on, in 2002, a mysterious, sumptuous library out of wood and imitation marble. When visitors stepped through the fireplace—the only means of accessing the library inserted into the Jablonka Lühn gallery in Cologne—they came upon a room stuffed with fake files, in which a skull made an appearance as a Vanitas symbol, referring to time that has run out and to the past lives of all those who might have been mentioned in the files.<sup>1</sup>

The only entrance to *Chamber Piece* leads directly into the largest room in the middle, which would correspond to the transept in a cruciform ground plan. Attention is immediately drawn to a trio of life-sized figures standing toward the back of the space to the left: luminous, yellow dolls, two women wearing head scarves, one of them with a white towel draped over her right arm, the other, her head slightly inclined, wearing a red apron and holding a broom; the third figure standing in front of the two women is a child clutching a big green ball, her hair in pigtails sticking out left and right. All three have spherical heads, no faces, and full-length dresses with puffed sleeves.

The figures are based on three small, corn-husk dolls that Fritsch came across in a souvenir shop in Bratislava. She had the figures scanned and the digital data converted into 3-D prints, vastly enlarged but still smaller than the final figures. The next step involved a process that Fritsch applies to all of her sculptures. She made plaster casts of the first prototypes because that material is more responsive to sculpting than the plastic that issues from a 3-D printer. She then moved on to the meticulous and painstaking process of remodeling the plaster casts. As in all of her work, she honed the details until they were reduced to essentials, abstracted and idealized to that sensitive degree of perfection that only the unerring eye of the artist can recognize as being right. She then had the elaborated models scanned once again and produced in their final size. Scanning, printing, and sculpting are protracted processes that may be repeated several times until the artist is satisfied with the outcome and ready to have the figures spray-painted in luminous but completely flat acrylic paint.

Katharina Fritsch sees herself as a sculptor but the act of “carving” is not her main concern. She seeks to create images so compelling that they are indelibly burned into memory. The effect is indebted not only to the iconic impression of pure form and scale but also to the distinctive coloring of her sculptures: the artist also



Kasimir Malewitsch  
Junge Mädchen auf dem Felde /  
Young Girls in the Field,  
1928-1929

ihre Gestalt suche, nicht umgekehrt. Und die Farbe wechselt ihre Gestalt immer von Neuem. Nimmt das Gelb heute die Form der Puppen an, war es gestern jene eines Totenschädels und vorgestern die einer Madonna. Dabei ist es die vollkommen matte Farbe, die bei ihr ihre Autonomie bewahrt und nur vom Licht bestimmt ist, im Gegensatz zur glänzenden Farbe, die zwangsläufig die Reflexionen ihres Umfelds aufnimmt.

Zu Fritschs kostbarstem Rohstoff gehören die archetypischen, im kollektiven Bewusstsein verankerten Motive aus der Populärkultur. Die gelben Puppen im *Kammerstück* scheinen zunächst den Bezug zum Boden und zu den christlichen Werten einer sich selbst versorgenden Gemeinschaft darzustellen, eine bäuerliche Genreszene voller Unbekümmertheit. Betrachtet man sie länger, weicht diese Illusion dem Gefühl eines Widerstrebens. Ihre Zeitlosigkeit und Grösse, ihre formale Stilisierung und distanzierende monochrome Farbigekeit irritieren, aber auch die Tatsache, dass sie gesichtslos sind und dadurch gänzlich unbeseelt wirken. Fritsch selbst bezeichnet sie gar als devote Frauen mit angsteinjagenden stumpfen Kugelköpfen, die mit ihrer zur Schau getragenen Unterwerfung emotionale Erpressung betreiben könnten.

Verfolgen wir zudem, wohin sich die Figuren ausrichten, ist es gänzlich aus mit der Behaglichkeit in dieser Kammer: Sie schauen auf Alexej Koschkarows riesige Handgranate schräg vis-à-vis. Diese Skulptur ist ein Hybrid, Granate und Ofen zugleich, ein *Kalter Ofen*, wie der Künstler ihn nennt, aus weisser bleiglasierter Kera-

mik. In seinem Bauch, der mit der Sprengladung gestopft sein könnte, dreht sich wie eine Art goldene Trommel eine zerknüllte und durchlöchernde, elektrisch angetriebene XXL-Aludose für Gurken, in der ein schummriges Licht aufflammt und so tut, als flackere hier ein Feuer. Im Ersten Weltkrieg wurde die Granate bei Grabenkämpfen als eine der effizientesten Waffen eingesetzt, dabei verdankt sie ihren Namen zynischerweise dem Granatapfel, der in vielen Kulturen als Liebes-, Fruchtbarkeits- und Unsterblichkeitssymbol gilt. Als Vorlage für die Skulptur benutzt Koschkarow das Granatenmodell mit den markanten rechtwinkligen Sollbruchstellen, das für ihn als Bildhauer formalästhetisch am meisten hergibt. Rundum setzt er in die Sollbruchstellen Explosionsstrahlen aus Keramik ein, auf einigen von ihnen kommt die Skulptur zu stehen. Aus der Explosionskrone steigt eine Stichflamme auf, während ein schwarzes Rohr bis zur Decke reicht und den Rauch abzuleiten vortäuscht. Das präzise inszenierte Beziehungsspiel zwischen Ofen und Puppen wird in dieser Kammer eine gärende ambivalente Stimmung der Unsicherheit im Vertrauten verbreiten, ein Oszillieren zwischen idyllischer Häuslichkeit und schwelender Gefahr.

Trete ich bei meinem imaginierten Gang durch das *Kammerstück* in den rechten Raum ein, treffe ich dort auf vier Arbeiten Koschkarows. Mein Blick fällt zunächst auf eine seltsam verworrene architektonische Assemblage, eine dadaistische Vision von Kraftmeierei und Rad schlagender Borniertheit, eine apotropäische Parodie auf den Geist eines Terrorregimes, die uns kalte Schauer durch das Rückenmark fahren lässt. Die Schreckensbastion ist etwas mehr als zwei Meter hoch, ein modellartiges Gegen-





Wladimir Majakowski  
 «Выезжал казак за Прут,  
 видит немцы прут да прут» /  
 “The Cossack goes out to  
 the Prut ...” 1914

sees herself as a painter. In 1980 she attended an exhibition at Kunsthalle Düsseldorf that highlighted the late work (1928–1932) of Kazimir Malevich. It proved to be a seminal experience. Fritsch was enthralled by the simplified shapes and planes of strong colors in the artist’s vernacular scenes. He had painted them following his radical Suprematist phase, which he had abandoned, not least, because the Communist Party condemned Suprematism as being incomprehensible to the proletariat and therefore incapable of being functionalized. But she is also fascinated by the drastic comic strips with which representatives of the Russian avant-garde—for instance, Malevich, the futurist writer and painter Vladimir Mayakovsky, and the painter Aristarkh Lentulov—enthusiastically touted war propaganda with inimitably outlandish humor. Their comics, in garish pop colors, blatant and oversimplified (incidentally demonstrating that American comics descend from Eastern Europe), took sarcastic pleasure in glorifying the horrors of war: Russians are seen impaling Germans and a Russian peasant woman stabs an Austrian soldier to death with her pitchfork. The comics adopted the traditional style of the lubok, popular Russian prints whose subject matter could be satirical, socially critical, or patriotic. However, Slavophile



Kasimir Malewitsch  
 «Es kam der Österreicher bis  
 Radziwill, da besorgten es ihm  
 die Weiber mit der Heugabel» /  
 “An Austrian went to Radziwill  
 and came right on to a Peasant  
 Woman’s Pitchfork,” 1914

artists of the 19<sup>th</sup> century had already shown an interest in luboks prior to the avant-gardists. In 1913, Alexander Shevchenko writes, “We consider the lubok, the primitive and the iconic, the starting point of our art because we find there the strongest and most immediate perception of life and beyond that, the purest form of painting.”<sup>2</sup>

The detached, emblematic impression of Fritsch’s figures is similarly generated by their luminous, monochromatic palette. According to Fritsch, it is color that seeks a form in her art, and not the converse. And her colors keep changing their shape. If yellow is embodied in the shape of dolls today, it took the shape of a skull yesterday and of a Madonna the day before yesterday. As mentioned, the paint that preserves its autonomy in her work is flat and subject only to light, in contrast to glossy paint that necessarily reflects its surroundings.

Fritsch culls her most valuable raw material from the archetypal motifs of popular culture that are anchored in collective memory. The yellow dolls in *Chamber Piece* would appear, at first sight, to represent the down-to-earth life and Christian values of a self-sustaining society, a genre scene of carefree peasant existence. That first impression fades as other disconcerting factors take precedence: timelessness and size, stylization and standoffish monochromatic palette, and facelessness through which the figures are completely deprived of soul. Fritsch herself describes them as devout women with frighteningly mute spherical heads, whose patent display of submission is tantamount to emotional blackmail.

Should any traces of comfort remain in this chamber, they are definitively banished the moment we follow the direction in which the figures face. They are looking



Alexej Koschkarow  
Kalenderblätter [Calendar sheets]  
(Volkssturm), 2009

über mit Menschenmass, dessen kubistische Formen die Gestalt einer aufgerichteten Kobra mit aufgerissenen Rachen bergen. Koschkarow gibt der Skulptur den Titel *Das was keinen Namen hat*, wohl weil das, was dieser Vision zugrunde liegt, sprachlos macht, nicht in Worte zu fassen ist oder im Dunkeln bleibt. Das Gebilde erinnert denn auch an den bedrohlichen und unfassbaren Kontrollapparat, der das Leben in Kafkas *Das Schloss* (1922) steuert. Jedoch: Wovon man nicht sprechen kann, daraus erwächst Kunst. Den Kopf der Kobra krönen ins Lächerliche verzerrte, sexualisierte Kriegsallégorien in weiblicher Gestalt: drei schwarze, symmetrisch postierte Soldatinnen mit stählernen angespannten Muskeln in martialischer Imponierhaltung, die von ihren Helmen abgesehen schamlos nackt sind.<sup>3</sup> Ganz oben auf der Bestie steht breitbeinig aufgepflanzt die Herrin dreier schwarzer Kampfhunde der blutrünstigsten Rasse, Zerberus mal drei. Rechts und links wird sie von zwei identisch aussehenden Soldatinnen flankiert, die über den Schiessscharten beziehungsweise Augen der Kobra stehen, wobei sich die eine nach vorne und die andere nach hinten richtet. Sie wirken wie Automatenfiguren, die sich im Räderwerk der Gewaltmaschinerie im Kreis drehen. Zum Wurf ausholend halten sie in ihrer Rechten eine Granate beziehungsweise eine Kugel und stützen sich mit der Linken auf einen Stock beziehungsweise eine Panzerfaust – Objekte, die ebenso Waffen wie Spielzeuge für die grässlichen Hunde sein könnten.

Diese Materialisierung einer Ideologie und zugleich Verherrlichung der Macht ist Koschkarows Parodie auf eine groteske Männerphantasie, die in ihrer Absurdität keineswegs dem Buch *Der Krieg hat kein weibliches Gesicht* (1985) der weissrussischen Schriftstellerin Swetlana

3 Koschkarow lässt diese Figuren bereits 2009 in seinen *Kalenderblättern* aufleben. Vgl. Alexej Koschkarow, hrsg. von Katharina Fritsch, Düsseldorf, 2010, S. 44–45.

Koschkarow introduced these figures in his *Kalenderblätter* (2009). See Alexej Koschkarow, edited by Katharina Fritsch, Düsseldorf, 2010, pp. 44–45.

4 Vgl. Bettina Friedli, «Alexej Koschkarow», in: *Future Present. Die Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung*, Basel: Laurenz-Stiftung, 2015, S. 638–639.

See Bettina Friedli, “Alexej Koschkarow,” in: *Future Present. The Collection of the Emanuel Hoffmann Foundation*, Basel: Laurenz Foundation, 2015, pp. 638–639.

Alexijewitsch widersprechen will. Die auf Interviews basierenden Aufzeichnungen der Literaturnobelpreisträgerin von 2015 erzählen vom Schicksal rund einer Million Frauen in der Roten Armee im Zweiten Weltkrieg, die in der offiziellen Erinnerung ausgeblendet und in Vergessenheit geraten sind, weil Ehre und Ruhm den Männern vorbehalten blieben. In Koschkarows *Das was keinen Namen hat* führen zwei Wege hinauf. Der eine ist ein Fahrzeugtunnel, der nach einigen Kurven ausweglos im Rachen der Kobra endet. Der andere ist der Treppenaufgang, der als ein skulpturales Kleinod überrascht. Er besteht aus zwei ineinander verschlungenen Wendeltreppen, die eigentlich viel zu verspielt sind, um in die Düsternis dieses Bunkers hinaufzuführen. Da sie es aber tun, wirkt die Abgründigkeit der architektonischen Situation noch gemeiner. Wie verirrte Versatzstücke aus einem manieristischen Lustschloss scheinen sie hier aufzutauchen. Eine weitere Überraschung bietet die Rückseite des Kobrakopfs: Dort zeigt sich das schwarze Modell eines gutbürgerlichen Wohnhauses, dessen Fassade durch die Anordnung der Erker ebenfalls ein Gesicht erhalten hat. Koschkarow liess sich dazu von den eklektischen Wohnhäusern der reichen Handelsleute aus dem frühen 20. Jahrhundert in Brooklyns elegantem Quartier Clinton Hill inspirieren. Unbekümmert trifft hier Renaissancestil auf amerikanische Kolonialarchitektur, Jugendstil auf Neoromanik und auf alle erdenklichen Exotismen.

Doch Koschkarow treibt das architektonische Verwirrspiel noch weiter: Hinter der janusköpfigen Kobra steht die Skulptur *Schtetl*, die das ideale Modell einer osteuropäischen jüdischen Siedlung darstellt, eine Form dörflichen Zusammenlebens, die mit dem Zweiten Weltkrieg verschwand. Dicht aneinandergedrängt schmiegen sich ringförmig Holzbauten um eine Hügelkuppe, auf der sich ein grosser Platz ausdehnt, in dessen Mitte ein gigantisches Monument steht: eine in einen Baumstrunk getriebene Axt.<sup>4</sup> Im Spiel mit den Assoziationen erinnert mich diese Axt nicht nur an die Mordwaffe in Taliesin, sondern auch an die Wunde von Gregor Samsa in Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* (1915). Im Rückenpanzer Gregors, der zum Käfer mutiert ist, steckt der faulende

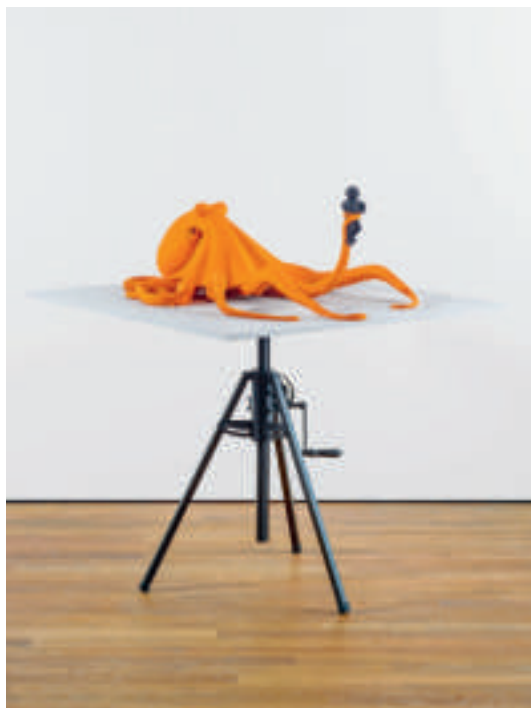
diagonally across at Alexej Koschkarow’s gigantic hand grenade. The lead-glazed ceramic sculpture is a hybrid, both hand grenade and stove, as indicated by the artist’s title: *Kalter Ofen* (Cold Oven). In its belly, which could be stuffed with explosives, a crushed and perforated XXL-aluminum can, that once contained cucumbers, has been motorized so that it rotates like a golden drum and flashes in the dim light as if it were a flickering fire. Hand grenades, the most efficient weapons in the trenches of World War I, are cynically named after pomegranates, known in many cultures as symbols of love, fertility, and immortality. Koschkarow has based his sculpture on a type of hand grenade with right-angled breaking points, for it best serves his purpose esthetically and formally. Explosive rays in ceramic come shooting out of the breaking points all around and also serve as the legs. In addition, a flame shoots out of the top while a black stove pipe for the nonexistent smoke reaches up to the ceiling. The meticulously planned relationship between stove and dolls oscillates between idyllic domesticity and festering danger, investing the familiar with a smoldering sense of ambivalence and uncertainty.

Proceeding on my imaginary tour of *Chamber Piece*, I enter the room to my right and encounter four works by Koschkarow. The first thing I see is a curiously convoluted architectural assemblage, a Dadaist vision of swaggering bravado and cartwheel obstinacy, an apotropaic parody of a reign of terror that sends shivers down my spine. The bastion of horror is a mere six-and-half feet tall, the model of an “other” in human scale, its cubist shape conjuring up an erect cobra with yawning jaws. Koschkarow titles the sculpture *Das was keinen Namen hat* (Which Has No Name), most likely because his vision is based on something that is beyond speech and beyond words, something that remains in the dark. The sculpture also evokes visions of the menacing, incomprehensible surveillance in Kafka’s *The Castle* (1922). Luckily, however: Whereof one cannot speak, thereof emerges art. The head of the cobra is crowned with posterously distorted, sexualized war allegories in female form: three black, symmetrically posing women soldiers, bombastic, steely-muscled, and stark naked except for their helmets.<sup>3</sup> The mistress of three black and bloodthirsty attack dogs, Cerberus to the third power, stands firmly, feet apart, at the very top of the beast. She is flanked left and right by two identical women soldiers, respectively facing front and rear and planted above the embrasures, that is, the eyes of the cobra. They look like automatons, revolving in the gears of this machinery of violence. Leaning with their left hands on a bazooka,

they are about to hurl a hand grenade held in their right hands. The objects could as easily be toys—a stick and a ball—for the ghastly dogs.

This ideology, and glorification of power made flesh, is Koschkarow’s parody of an absurdly grotesque male fantasy that certainly does not intend to contradict Belarusian writer Svetlana Alexievich’s *War’s Unwomanly Face* (1985). Based on interviews, this book by the 2015 Nobel Prize winner in literature gives a voice to some one million women who served in the Red Army in World War II. They had been ignored, relegated to oblivion by official memory, confirming that honor and victory are still a male privilege. Two paths lead up to Koschkarow’s *Das was keinen Namen hat*: a tunnel for motorized vehicles that takes a few curves only to end in the yawning mouth of the cobra and a staircase that is a surprising sculptural jewel. The latter, consisting of two intertwined spirals, is much too playful to access such a dismal, cheerless bunker. However, by so doing, the stairs merely heighten the abysmal gloom of the architectural creation, for they crop up like set pieces gone astray from a Mannerist castle. Another surprise awaits viewers at the back of the cobra’s head. There, Koschkarow has added a residence, in black, with bay windows in the façade that form a face. He was inspired by the eclectic homes erected by wealthy merchants in the elegant Clinton Hill neighborhood of Brooklyn in the early 20<sup>th</sup> century. Insouciantly, Renaissance style meets American colonial architecture, and nouveau art meets not only neo-Romanticism but a host of random exotic follies.

Koschkarow’s architectural imagination goes even further: *Schtetl* emerges behind the cobra’s Janus head. It represents the ideal model of Eastern European Jewish settlements and their distinctive community life, wiped out in the course of World War II. Houses constructed of wood form close-knit circles around a hill with a large square on top. A gigantic monument marks the middle of the square: a tree trunk cloven by an axe.<sup>4</sup> Giving association free rein, I think of the murder weapon in Taliesin, but also of Gregor Samsa’s wound in Kafka’s tale, *The Metamorphosis* (1915). Gregor, transformed into an insect, struggles with an apple hurled at him by his father. Unable to remove it, it remains stuck and rotting in his carapace until he dies. *Schtetl* also has zoomorphic traits; like an insect with a wound in its back, it is poised on unsteady, rickety legs, as if trying to walk away.



Katharina Fritsch  
Oktopus [Octopus], 2006/2009

Apfel, mit dem sein Vater ihn beworfen hat und den abzustreifen dem Käfer bis zu seinem kläglichen Verenden nicht gelingt. Auch das *Schtetl* besitzt zoomorphe Züge und scheint sich wie ein Insekt mit einer Wunde auf dem Rücken unsicher auf seinen langen, einknickenden Beinen fortbewegen zu wollen. Es kommt die Ahnung auf, es verwandle sich hier eine Heimat zur Hölle. Dieses Gefühl verstärkt sich noch, wenn ich an der Längswand daneben das *Höllentor* betrachte, Koschkarows Frottage oder «Smearing» (Schmiererei), wie er seine Arbeiten in Abriebtechnik nennt. Er hat sie, ebenfalls in Brooklyns Quartier Clinton Hill, vom Eingangsportal eines 1901 erbauten Patrizierhauses abgenommen, indem er eine vorgrundierte Leinwand über das Tor legte und mit Grafit den Abrieb vornahm. Als ich vor dem Portal stand, erschien mir dieses weit weniger unheimlich als das davon angefertigte «Smearing». Das liegt am starken Grafitauftrag, womit Koschkarow auf der Leinwand eine drohende Finsternis über das Tor zu legen wusste, die am Mahnspruch über Dante Alighieris Höllentor in der *Divina Commedia* keinen Zweifel lässt: «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate» (Lasst, die ihr eintretet, alle Hoffnung fahren). An der gegenüberliegenden Längswand prangen zwei «Smearings» von Adlern. Sie stammen von Steinplastiken aus dem Jahr 1912, die heute im Zoo des Central Park in New York stehen.<sup>5</sup> Im *Kammerstück* hängen sie so, dass sie einander zugewandt sind. Das erinnert mich an die Doppeladler in den Wappen sowohl des österreichischen Kaiserreichs wie auch des russischen Zarenreichs, in denen sich die beiden Köpfe des Doppeladlers voneinander abwenden. Ist in der spezifischen Hängung dieser «Smearings», in denen die Krafttiere wie bedrohliche Schatten auftauchen, eine Anspielung auf die fatale

Konfrontation der beiden Kriegsmächte im Ersten Weltkrieg auszumachen? Mit diesen Grafitarbeiten vollzieht Koschkarow in seiner Kammer sowohl einen Wechsel des Massstabs wie des Realitätsbezugs. Entsprechen die Schreckensbastion und das *Schtetl* architektonischen Fantasien in Modellgrösse, dokumentieren die «Smearings» im Massstab 1:1 dekorative Elemente mit symbolhaftem Gehalt, die von historischen Bauten in New York stammen. Es haftet ihnen etwas Spukhaftes an, denn sie tragen unmittelbare Spuren von Objekten, in denen Geschichte steckt. Je höher die Erhebungen auf den Objekten, desto dunkler treten sie in der Grafitwolke der Frottage hervor, als wolle das Objekt seine unergründliche Nachtseite zeigen. Der Zufall will es, dass die Architektur des *Kammerstücks* annähernd in der Ost-West-Achse ausgerichtet ist und folgerichtig Koschkarow die Kammer im Osten, Fritsch jene im Westen belegt. Schreite ich in meiner Vorstellung zurück ins «Querschiff» am Granate-Ofen-Hybrid vorbei, drängt sich mir unter dem Eindruck des hölzernen *Schtetls* die erschreckende Konnotation noch stärker auf: der Albtraum der Schoah.

Ein paar Schritte weiter trete ich in die dritte und letzte Kammer ein, in der nur eine Skulptur von Katharina Fritsch steht, der *Sarg*. Er besitzt eine normale Länge von ungefähr zwei Meter, wie ihn der Bestatter anbieten würde, und doch ist das für uns alle ultimative Gehäuse, so wie es sich in dieser Skulptur manifestiert, nirgendwo sonst zu finden. Auf den Sarg hat sich das strahlende Ultramarin von Fritschs gigantischem *Hahn/Cock* (2013) gelegt und auf die Malerböcke das leuchtende Orange des *Oktopus* (2006/2009), der mit einem Tentakel den schwarzen Taucher umfängt. Der Raum ist hell, ohne die düster-feierliche Atmosphäre eines Ortes, wo die Toten wohnen, wie etwa der Wiener Kapuzinergruft, in der die sterblichen Reste von Kaiserin Zita ruhen. In seiner ikonischen Erscheinung ist der Sarg ins Zeitlose, Unreduzierbare und Ewigmenschliche entrückt. Darin liegt paradoxerweise seine beruhigende Symbolkraft.

Selbstbewusst treten die Werke in diesem kleinen *Kammerstück* auf – jedes ein Protagonist mit der je eigenen künstlerischen Rhetorik der Autorin oder des Autors. Im Zusammenspiel entwickeln sie einen unheilig sich potenzierenden Dialog, in dessen Zentrum eine prekäre Condition humane steht. Sie machen Wissen, Wähnen, Fürchten und Begehren erfahrbar und geben Visionen des Häuslich-Alltäglichen, der Verletzlichkeit, der pervertierten Macht und Zerstörung zur Reflexion frei. Als Basso continuo zieht sich eine Gewissheit durch das *Kammerstück*: Keine Macht vermag die schöpferische Energie der Kunst zu vernichten. Und: Wovon man nicht sprechen kann, daraus erwächst Kunst.



Katharina Fritsch  
Hahn/Cock, 2013

The whole evokes the premonition of another metamorphosis, from home to hell, a feeling that is reinforced when I look at the *Höllentor* on the adjoining wall. Koschkarow also sourced his frottage, or “smearing” as he calls his rubbings, from the Clinton Hill neighborhood of Brooklyn; it is the entrance to a mansion built in 1901. When I stood in front of the actual portal, it seemed much less disturbing than Koschkarow’s smearing. The thick graphite coating that the artist has applied to the canvas transforms the gate into menacing darkness, leaving no doubt about the warning above the Gate to Hell in Dante Alighieri’s *Divina Commedia*: “Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate” (Abandon all hope, ye who enter here). The two eagles emblazoned on the wall opposite are smearings of stone sculptures from 1912, now installed at Central Park Zoo in New York.<sup>5</sup> In *Chamber Piece* they face each other, which makes me think of the double-headed eagles in the coats of arms of the Austrian and Russian Empires. In both cases, the eagles’ heads are back to back. Does the hanging of these smearings, in which the animals of power appear like menacing shadows, perhaps allude to the fatal confrontation between

the two warring powers in World War I? The rubbings in Koschkarow’s chamber change not only the scale but also the reference to reality. The bastion of horror and the *Schtetl* are models of architectural fantasies while the smearings show full-scale decorative elements of symbolic import from historical buildings in New York. The effect is eerie for they bear unfiltered traces of objects freighted with history. The higher the relief on the objects, the darker does the graphite cloud of the frottage become, as if the object were intent on displaying its unfathomable nocturnal side.

The rooms of the *Chamber Piece* happen to be laid out on an east-west axis so that Koschkarow fittingly occupies the room to the east and Fritsch the one to the west. I return in my imagination to the transept, still under the impression of the wooden *Schtetl* and as I pass the hybrid of hand grenade and stove, its horrendous connotation becomes even more inescapable: the nightmare of the Shoah.

I take a few more steps and enter the third and last chamber, containing a single sculpture by Katharina Fritsch, the *Sarg* (Coffin). It is about six-and-a-half feet long, the usual length of coffins supplied by funeral homes, but nowhere else would we ever encounter our ultimate resting place as manifested in this sculpture. The coffin, painted the same radiant ultramarine as Fritsch’s gigantic *Hahn/Cock* (2013), rests on radiant orange sawhorses, like the color of the artist’s *Oktopus* (2006/2009) that holds up a black diver in one tentacle. The room is bright; it does not have the gloomy, somber atmosphere of a place where the dead live, like the Imperial Crypt in Vienna that houses Empress Zita’s mortal remains. The iconic appearance of the coffin makes it timeless, irreducible, and eternally human, lending it a paradoxically comforting symbolic effect.

Each of the works in this small *Chamber Piece* makes a statement of their own; they are imbued with the distinctive artistic rhetoric of their makers. Together, they enter into a dialogue of relentless and increasingly unholy co-gency, with the precarious *condition humaine* at its core. The knowledge, phantasmagory, fear, and desire with which they are informed become palpable; they submit their visions of domesticity, vulnerability, perverted power, and destruction to us for reflection. A comforting *baso continuo* accompanies the *Chamber Piece* throughout: No authority shall ever destroy the creative energy of art. And: Whereof one cannot speak, thereof emerges art.

Jacqueline Burckhardt, 1947 in Basel geboren, ist Kunsthistorikerin und Kunstkritikerin. Nach ihrer Ausbildung als Restauratorin am Istituto Centrale del Restauro in Rom promovierte sie 1989 nach einem Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und aussereuropäischen Kunst an der Universität Zürich. Sie ist Mitbegründerin und Redakteurin der Kunstzeitschrift *Parkett*. Von 2006 bis 2015 war sie künstlerische Beraterin und Kuratorin für ortsspezifische Kunstprojekte bei der Novartis in Basel, von 1998 bis 2006 amtierte sie als Präsidentin der Eidgenössischen Kunstkommission. Seit 2009 ist sie Direktorin der Stiftung Sommerakademie am Zentrum Paul Klee in Bern. Sie ist Mitglied zahlreicher Kunstkommissionen und schreibt regelmässig Beiträge für Ausstellungskataloge und Publikationen zu zeitgenössischer Kunst.

Jacqueline Burckhardt, born in 1947 in Basel, is an art historian and art critic. Trained as an art restorer at the Istituto Centrale del Restauro in Rome, she earned her doctorate in art history at the University of Zürich in 1989 after studying art history, archaeology, and non-European art. She is co-founder and editor of the art magazine *Parkett*. From 2006 to 2015, she was commissioned as art consultant and curator for site-specific art works at Novartis in Basel, and from 1998 to 2006 she was president of the National Committee of the Arts in Switzerland. Since 2009, Burckhardt has been the director of the Summer Academy at Zentrum Paul Klee in Bern. She is a member of numerous art committees and regularly writes contributions for exhibition catalogues and publications dedicated to contemporary art.