

Julian Heynen

Gespensterrealismus  
Spectral Realism

### Ein Kammerspiel

Für die Präsentation von *Zita–Щапа* haben Katharina Fritsch und Alexej Koschkarow in den weiten Räumen des Schaulagers einen besonderen Ort geschaffen. Sie haben nicht nur ihren Platz in den vorhandenen Räumen festgelegt, sondern ein eigenes Gehäuse in die Umgebung eingestellt, um so ein Territorium auszugrenzen und als Raum im Raum für ihre Zwecke herzurichten. Die Architektur ist nüchtern, die Masse sind bescheiden: knapp 150 Quadratmeter für fünf nicht gerade kleine Skulpturen und zwei eher monumentale Wandarbeiten. Ein Untertitel kommentiert darüber hinaus die räumliche Qualität dieses Auftritts metaphorisch: Von einem *Kammersstück* ist die Rede. Der Begriff stellt eine Gattungsbezeichnung dar, so wie man unter dem Titel eines Buches Hinweise wie «Roman», «Erzählung» oder «Novelle» finden kann. Das Wort ist ein anderer Ausdruck für das gebräuchlichere «Kammerspiel», also für eine Form des Dramas. Auch wenn die Künstler selbst die Vokabel nur in einem allgemeinen Sinn gebrauchen, um ihr Unternehmen als überschaubar und konzentriert zu beschreiben, ist dieser Verweis auf das Theater doch auch darüber hinaus passend. Der Begriff taucht vor gut 100 Jahren auf und bezeichnet zum einen eine kleine Spielstätte als Alternative zur grossen Bühne eines Theaters, einen Raum, in dem Schauspieler und Zuschauer eng aneinanderrücken. So eröffnete der Regisseur, Intendant und Produzent Max Reinhardt 1902 in Berlin sein Kleines Theater. Zum anderen bezieht sich der Ausdruck auf die Form der an solchen Orten aufgeführten Stücke. Es sind Schauspiele im intimen Rahmen, mit wenigen Figuren, ohne Statistrie und mit zurückgenommener Szenerie. Das Gespräch, der Dialog stehen im Zentrum, und die Aufmerksamkeit richtet sich auf die psychologischen Dimensionen der Charaktere. Nicht von ungefähr gründet der Schriftsteller August Strindberg 1907 in Stockholm ein Intimes Theater, um dort seine *Kammerspiele Opus 1–v* zu präsentieren. Es sind analytische Stücke, die Geschehnisse in der Vergangenheit aufdecken, Idyllen entlarven und das Verhängnisvolle der Verhältnisse betonen. «Kammer» bedeutet hier weniger Bescheidenheit als intellektuellen Anspruch und Exklusivität, gepaart mit solidem Schreibhandwerk und Konzentration. Einige dieser Eigenschaften kann man in den Arbeiten und der Ausstellung von Fritsch und Koschkarow in anderer Form wiederfinden. Es gibt dort ein intuitives Echo auf das Kammerspiel des Theaters, also keine vollständige Adaption oder Übersetzung in das andere Medium, sondern eher eine weitläufige Verwandtschaftsbeziehung. Manche der oben erwähnten Stichworte taugen auch für das «Stück» der beiden Künstler. Womöglich auch jenes, mit dem Reinhardts Kleines Theater eröffnet wurde, nämlich Henrik Ibsens *Gespenster*?

Das Stück im Schaulager spielt in drei Kammern: ein Eingang, zwei Durchgänge. Den ersten Raum teilen sich die Künstler. Dort findet ein grosser, farbiger Auftritt statt. Nach links dann ein Raum mit nur einer Skulptur von Fritsch, rechts hingegen ein dichtes, fast gedrängtes Ensemble von Koschkarows Arbeiten. Die drei Räume sind unterschiedlich gross, präzise auf die Dimensionen des dort Gezeigten abgestimmt; auch die Raumhöhen unterscheiden sich. Hier herrschen Sorgfalt und Berechnung, denn Figuren, Stück und Bühne werden grundsätzlich als Einheit gedacht – um im Bild des Theaters zu bleiben. Die Disziplin der künstlerischen Arbeit im Atelier setzt sich in ihrer Inszenierung fort. Allerdings impliziert dieser Begriff häufig zu Unrecht etwas, das um des Effektes willen nach der «eigentlichen» künstlerischen Arbeit – sozusagen als Marketing-Massnahme – für die Präsentation hinzugefügt wird. Betrachtet man jedoch die Arbeitsweise beider Künstler und bemerkt, was man mit einem ebenso anspruchsvollen wie herausfordernden Begriff als Werkethos benennen könnte, wird die Konsequenz ihres Vorgehens schlüssig. Es geht um die optimalen Bedingungen für eine Arbeit, um ihre grösstmögliche Präsenz, ihre Entfaltungsmöglichkeiten, um ein ganzheitliches Erlebnis – nicht jedoch um das präventive Konstrukt eines Gesamtkunstwerks. Es herrscht eine nüchterne, genaue und konzentrierte Beziehung zwischen Werk und Raum. Das ist eine Lektion, die Minimalismus und zuvor Konstruktivismus bereithalten, hier verwirklicht in anderer Gestalt. Ein weiterer, grundsätzlicher Aspekt der «Bühne» dieser Ausstellung kommt hinzu. Sie ist in sich abgeschlossen, lockt nur mit einem knappen Einblick und markiert so scharf ihren Unterschied zu einem Aussen, zum Leben, zum Alltag, zur ökonomischen, politischen, sozialen usw. Realität. Das kommt fast einer Provokation gleich, wenn man den artistischen Mainstream von heute im Auge hat. Dahinter stehen jedoch nicht Naivität, Arroganz oder Sendungsbewusstsein, sondern der Wunsch, die Kategorien – und damit die jeweiligen spezifischen Möglichkeiten – auseinanderzuhalten und keinen kurzschlüssigen Verbindungen und Vermischungen anheimzufallen.

### Andeutung und Skepsis

Der Titel der gemeinsamen Präsentation verbirgt mehr als er erklärt. Sowohl *Zita* als auch *Щапа* sind kaum ohne Weiteres verständlich. Und selbst wer hinter den Wörtern den Namen und die Person der letzten österreichischen Kaiserin erkennt oder zufällig von dem Fluss Schtschara in Weissrussland gehört haben sollte, ist kaum

### A Chamber Play

Katharina Fritsch and Alexej Koschkarow have devised a special zone for *Zita–Шчара* in the spacious surroundings of Schaulager. Having identified the area they wanted to occupy, they designed their own exhibition architecture—to be inserted into the exhibition space—marking out their terrain as a space-within-a-space, within which they could have free reign. Their architecture is understated and its dimensions are modest: just short of 150 square meters for five, not precisely small, sculptures and two wall pieces that could, in fact, be described as monumental. A subtitle—which makes mention of a *Chamber Play*—adds a metaphorical commentary on this presentation. The German term “Kammerstück” is used here in the same way that “novel” or “novella” or “short stories” might appear under a book title; it replaces the more usual “Kammerspiel.” Even if the artists have only used this term in a general sense as a way of indicating the scale and the concentrated nature of their presentation, the allusion to the theater is in itself entirely apt. The history of the “Kammerspiel” goes back well over a hundred years. Besides being used to describe a particular type of stage play, it is also used to refer to the relevant venue: a smaller space than the main stage in a theater, similar to today’s studio theaters, where the actors and the audience are in close contact with each other. In 1902, in Berlin, the director, producer, and theater owner Max Reinhardt opened his Kleines Theater (Small Theater). The stage plays presented in these smaller venues are more intimate, with fewer characters, no walk-on parts, and pared-back sets. The plot is mainly conveyed through speech or dialogue and the focus is on the psychological dimension of the characters. It was not by chance that August Strindberg founded his Intimate Theater in Stockholm in 1907 in order to present his own *Chamber Plays Opus 1–v*. These are analytical explorations that uncover past deeds, debunk idylls, and draw out the fateful nature of events. In this context, the term “chamber” has little to do with modest means, on the contrary it points to certain intellectual aspirations and exclusivity, coupled with solid play-writing skills and concentration. And equivalents to these qualities can be seen in the display by Fritsch and Koschkarow. Their art intuitively echoes the properties of a chamber play: it does not adapt or translate the stage form into another medium, but rather establishes an extended kinship with it. Some of the key concepts associated with chamber plays also apply to the “play” by these two artists, possibly also including the theme of the inaugural play in Reinhardt’s Kleines Theater, namely Henrik Ibsen’s *Ghosts*?

Fritsch and Koschkarow’s display at Schaulager occupies three chambers, consisting of a main room with one adjoining room on each side of it. The two artists

share the largest, central, chamber, in which a large, colorful event is under way. In the room on the left there is just one sculpture by Fritsch; on the right, by contrast, there is a busy, almost crowded, ensemble of works by Koschkarow. The three rooms are all different sizes, which were determined by their contents; the ceilings are also different heights. These sizes were finalized on the basis of meticulous calculations, because (to put it in theatrical terms) the figures, the play, and the set are all seen as a single entity. The discipline of the work in the artists’ studios continues in the mise-en-scène, although that term often unjustly implies that something has been done purely for effect (and for the sake of the presentation) after completion of the “actual” artistic work—as a marketing strategy, so to speak. However, looking at the work of these two artists and taking into account what might be described in an exacting, even challenging sense, as their work ethos, there is no mistaking the coherence of their methods. Their focus is on creating the optimum conditions for their art, on maximizing its presence and potential development, on instigating a holistic experience—and not on some pretentious construct of a Gesamtkunstwerk. There is a dispassionate, precise, concentrated relationship between the art and the space. This situation embodies, in another form, the lesson that was taught by Minimalism and, before that, by Constructivism. And there is another fundamental aspect of the “stage” for this presentation that comes into play. It is self-contained; it only entices visitors in by means of a small glimpse into it, thus making a sharp distinction between itself and the outside world, between itself and life, the daily round, economic, political, social (etc.) reality. It is almost a form of provocation, compared to today’s artistic mainstream. Yet it is not born of naivety, arrogance, or missionary zeal, but rather of the desire to separate different categories—plus their various, specific possibilities—and not to be drawn into making glib connections and combinations.

### Allusion and Skepticism

The title of this joint presentation conceals more than it reveals. Neither part of the title—*Zita* or *Шчара*—is readily understandable. And even those who recognize the name *Zita* as that of the last Empress of Austria, or who happen to have heard of the Shchara, a river in Belarus, are not much the wiser. Maybe they will associate the Latin script with the cultural background of Katharina



Alexej Koschkarow  
Leninkanopen  
[Canopic Jars of Lenin], 2007

einen Schritt weiter. Vielleicht bezieht er die lateinische Schrift auf die Herkunft der Künstlerin und die kyrillische auf die des Künstlers. In den Augen der Welt, wenn auch wohl nicht in ihren eigenen, war der kaiserliche Status von Zita von Bourbon-Parma alias gekrönte Königin von Ungarn, Königin von Böhmen, Dalmatien, Kroatien, Slawonien, Galizien, Lodomerien, Illyrien und so weiter und so fort mit dem Ersten Weltkrieg beendet. Als farbige Figur aus den Nebenräumen der Geschichte ist sie zweifellos brauchbar für eine Künstlerin, die sich (auch) für eher Skurriles und Abseitiges interessiert, weil es prägnante Bilder und Geschichten anbietet. Der Fluss im Westen von Weissrussland wiederum hat es kaum zu einer vergleichbaren Berühmtheit gebracht. Immerhin wird er in einem deutschen Heeresbericht vom 27. März 1917 erwähnt: «Die auf dem Westufer der Schtschara gelegenen russischen Stellungen zwischen Darowo und Labury wurden gestürmt. Über 300 Russen gefangen, 4 Maschinengewehre und 7 Minenwerfer erbeutet.» Das ist allerdings höchstens eine Fussnote zum Weltgeschehen. Muss man ausserdem erwähnen, dass wir uns hier in den «Bloodlands» des nazistischen Vernichtungskriegs im Osten befinden? Der Fluss mag also durchaus eine Rolle in der familiären Erinnerung von Koschkarow spielen. Konkret führt das an dieser Stelle jedoch kaum weiter. Der Konvergenzpunkt der beiden Titelworte zumindest ist der Erste Weltkrieg, der sowohl in Deutschland als auch in Weissrussland durch den Zweiten in den Schatten gestellt wurde. In die Vorbereitungszeit des gemeinsamen Projekts fiel das Gedächtnisjahr 2014 und damit ein neu erwachtes Interesse an der ersten katastrophalen Vernichtungssorgie des 20. Jahrhunderts. Nach 100 Jahren muss dieses Ereignis einem zeitgenössischen Verständnis erst wieder zugeführt werden. Das sind Operationen an

einem nur wenig präsenten Mythos, der mitunter ein ungläubiges Staunen über das beinahe Vergessene auslösen kann. Der Doppeltitel liefert also nur einen Verdacht, womöglich eine verdeckte Fährte zu Dingen, die dunkel, schwer zu durchschauen und zu begreifen und schliesslich tendenziell unheimlich sind. Er formuliert aber auch so etwas wie ein Dilemma. Titel für einzelne Arbeiten oder Ausstellungen im Sinne von Rufnamen sind mitunter unvermeidlich oder schlichtweg praktisch, gleichzeitig scheuen zumindest diese beiden Künstler die Festlegung, die in solchen Bezeichnungen steckt, denn ihre «Begriffe» äussern sich als Bilder. Eine Skepsis gegenüber der Sprache als Äquivalent zum eigenen Tun bleibt.

#### Drei Akte, keine Auflösung

Der Auftakt könnte kaum heftiger sein: drei menschengrosse, als Puppen erkennbare Figuren, auf wenige, leuchtende Farben reduziert. Und gleich gegenüber ein handgrosser Gegenstand, auf die Dimensionen eines veritablen Möbels gebracht. Hier die scheinbare Vertrautheit und Harmlosigkeit irgendwie folkloristisch anmutender Gestalten, dort ein dynamisches Etwas, das zu bersten scheint. Auf der einen Seite die idyllische Szene zweier altmodisch gekleideter Frauenfiguren und eines kleinen Mädchens mit Ball, aufgestellt wie zu einem Erinnerungsfoto, eingefroren in eine vergangene Zeit und ein bestimmtes Sentiment. Auf der anderen Seite, in die Glätte und Solidität eines keramischen Objekts gekleidet, ein Gegenstand im Augenblick grösster und dramatischster Veränderung: eine explodierende Handgranate. In absurder Weise schiessen aus dem bekannten, griffigen Körper nach allen Seiten gleichsam prächtige Flammen hervor. Oben kräuselt sich eine dichte Rauchsäule, die in ein bis zur Decke reichendes schwarzes Rohr übergeht.

Schon bei der ersten Konfrontation mit diesen Skulpturen ist man einer Überfülle von Bildlichkeit ausgesetzt, und das liegt nicht nur an dem verhältnismässig kleinen Raum, in dem sie sich befinden. Bietet die häusliche



Fritsch and the Cyrillic script with that of Alexej Koschkarow. In the eyes of the world, although not in her own, Zita of Bourbon-Parma, a.k.a. Queen of Hungary, Queen of Bohemia, Dalmatia, Croatia, Slavonia, Galicia and Lodomeria, Illyria, and so on and so forth, lost her imperial status following World War I. As a colorful figure in the wings of history, she is clearly useful to an artist who is interested (among many other things) in phenomena that are off-beat or odd, because they can be such a rich source of pithy image and tales. On the other hand, the river in the western regions of Belarus has no comparable fame—even if it is mentioned in a World War I battle report by a German army officer, dated March 27, 1917: “The Russian positions on the west bank of the Shchara, between Darowo and Labury, were stormed. Over 300 Russians taken prisoner, 4 machine guns and 7 mortars seized.” But that is no more than a footnote in world history. Is it necessary to point out that this was the region of the “bloodlands” of the Nazi regime’s war of annihilation in the east? So that river may well play a part in Koschkarow’s own family history. Yet even that adds little to the viewer’s understanding of the work. At any rate, the point of convergence of the two words in the title is World War I, which was of course subsequently overshadowed by World War II in both Germany and Belarus. The artists’ preparations for this joint project were ongoing during 2014, the centenary of the outbreak of World War I, when there was renewed interest in the twentieth century’s first catastrophic orgy of annihilation. A hundred years after the event there was a need to acquaint contemporary generations with the facts. This meant addressing a saga that few are still properly aware of and that can trigger astonished disbelief at what has all but been forgotten. The two-word title thus provides no more than a suspicion, or possibly a hidden trail, to things that are dark, hard to penetrate or to understand, and ultimately sinister. It also reflects a particular dilemma. These days individual works of art or exhibitions almost inevitably have titles or “given names” for purely practical reasons; at the same time, both of these artists are reluctant to have their works committed to particular meanings by titles of this kind, because their “thinking” in fact takes the form of images. They are skeptical of the use of words as equivalents for their actions.

#### Three Acts—No Denouement

The first scene could hardly be bolder: three life-size “dolls” in just a few vibrant colors. And directly opposite them, a hand-sized object that now has the dimensions of a large item of furniture. The seeming familiarity and harmlessness of folkloristic-looking figures meets a dynamic something that seems to be in the process of exploding. On one side of this room there is an idyllic config-

uration of two female figures in old-fashioned clothing and a small girl with a ball; they could be posing for a souvenir photograph, frozen into the past and a particular sentiment. On the other side, in the guise of a smooth, solid, ceramic sculpture, there is an object that has been captured in the moment of extreme, dramatic change: an exploding hand grenade. Absurdly, magnificent sparks seem to be shooting in all directions out of the easily identifiable, faceted body. A thick column of smoke is curling upward from it and disappearing into a black pipe that reaches right up to the ceiling.

Even in the very first confrontation with these sculptures the viewer has to cope with an overload of imagery. And this is not only due to the relatively small size of the room that they occupy. While the homely group of female figures presents an old-fashioned, yet decipherable, picture, the few, heraldic colors in this group and the nature of the figures’ construction immediately raise questions that go beyond the realms of the familiar. The actual explosion of a grenade—barely perceptible in any detail by the human eye—looks like a monstrous comic-strip motif but is diverted into absurdity by the ceramic material and by the discovery that inside the object there seems to be a cozy fire burning away. Ultimately the potential meanings of these works trip each other up in this juxtaposition, or rather, in their opaque, intertwined roles in this first act of the play. For all the clear lines and independence of the sculptures as precisely formed bodies, their individual semantics and interaction look like an intentionally staged tumult of images. Carefully calculated, visual pressure is ramped up here, very nearly overwhelming the viewer—not by amassing an endless multitude of visual impulses but by the contradictory connections between individual, complex iconic signals. It is also this concentrated pictoriality that allows viewers to gain at least some ground in their efforts to decode this scenario.

The three female figures are in fact enlarged replicas of a particular type of small, traditional doll made from maize leaves and other decorative materials that are sold

Frauengruppe ein wenn auch vergangenes, so doch entzifferbares Bild, wecken ihre wenigen, heraldischen Farben und ihre Machart sofort Fragen, die aus dem Feld des Vertrauten fortführen. Die faktisch und visuell kaum im Einzelnen nachzuvollziehende Explosion einer Granate ist zwar zu einer Art monströsem Comic-Bild stilisiert, wird aber gleichzeitig ins Absurde entführt durch das keramische Material und die Entdeckung, dass im Innern des Objekts ein scheinbar heimeliges Feuer zu brennen scheint. Schliesslich überstürzen sich die möglichen Bildaussagen in der Gegenüberstellung der beiden Arbeiten, besser: in ihrer gemeinsamen, aber opaken Aktion in diesem ersten Akt des Stücks. So scharf umrissen und autonom die Skulpturen als präzise gestaltete Körper sind, ihre jeweiligen Semantiken und ihr Zusammenspiel kommen einem absichtsvoll inszenierten Bildertumult gleich. Hier wird ein überlegt gestalteter visueller Druck aufgebaut, der die Betrachter an den Rand der Überforderung führt, und zwar nicht durch eine Massierung von unendlich vielen Bildimpulsen, sondern durch widersprüchliche Verbindungen einzelner, komplexer ikonischer Signale. Diese konzentrierte Bildlichkeit ermöglicht es schliesslich auch, sich ein Stück weit erfolgreich an die Arbeit der Entschlüsselung zu machen.

Die drei Figuren gehen auf kleine, traditionell – unter anderem in Mittel- und Osteuropa – aus Maisblättern und anderen dekorativen Materialien hergestellte Puppen zurück, die heute als Souvenirs angeboten werden. Die Skulpturen zeigen die Machart der Püppchen gleichsam unter dem Vergrösserungsglas. Man erkennt das äusserst fein gerippte Maisblatt, die Kniffe und Falten in der etwas spröden Faser, die Zweiglein, aus denen der Besen gemacht ist, die Kordeln, die das Haar des Mädchens halten, ebenso wie die Beschränkungen dieser Materialien, wenn es um Details wie Hände oder Gesichter geht. Die extreme Vergrösserung im Verein mit der Klärung und Intensivierung der Farben macht aus dem Folklorespielzeug, diesem Gemüts- und gegebenenfalls Kitschobjekt, aber auch etwas anderes, nämlich eine Art von Figurinen. Ausdrucksstarke und einprägsame Gestalten also, die nicht zuletzt in den dramatischen Künsten als Studien für Kostüme und Bühnenfiguren dienen. Im Englischen spricht man auch von «character design». Solche zwar summarische, aber durch bestimmte Elemente präzisierete Figuren genügen, um nicht nur eine Vorstellung von ihrer visuellen Erscheinung, sondern auch von ihrer Rolle innerhalb einer Geschichte zu bekommen. In diesem Fall sind es Prototypen eines traditionellen häuslichen Zusammenhangs, eines bestimmten Familienbildes. Die Rollen sind klar verteilt, ihre soziologische, womöglich auch psychologische Situation ist angedeutet. Noch ist es nur das Personal einer Genregruppe, aber ein Spiel, ein Drama könnte jederzeit beginnen ...

Die Handgranatenskulptur vis-à-vis wirkt auf den ersten Blick wie das schiere Gegenteil zur herzigen Kleingruppe, wie ein nicht nur semantischer Angriff auf sie. Vorschnell könnte man hier einen Plot von Krieg und Frieden, Genügsamkeit und Bedrohung vermuten. Aber so einfach liegen die Dinge nicht. Das Bild der Skulptur ist zwar von der mörderischen Kleinwaffe geborgt, seine Umsetzung und seine Umfunktionierung jedoch verwischen die direkten Bezüge schnell. Da sind zum einen die professionell gefertigten Keramikelemente, aus denen die Skulptur aufgebaut ist – auch sie haben eine Anmutung von Kunstfertigkeit und Häuslichkeit und strahlen zugleich eine schwer zu bestimmende Kälte aus. Zum anderen ist da die Luke an der Vorderseite, hinter der im Innern ein mechanisches Lichtspiel ein brennendes Feuer vorgaukelt. Das Bild der explodierenden Granate wird von dem eines Ofens, eines Kachelofens, überlagert, ein Einrichtungsgegenstand, der immer noch als Inbild häuslicher Wärme und Gemütlichkeit gilt. Aber auch das ist ein Bild, das sich jederzeit ins Schmutzig-Düstere umwenden kann. Der Titel der Arbeit bringt es mit seinen Mitteln auf den Punkt: *Kalter Ofen*. Ein Widerspruch, an dem so etwas wie Enttäuschung haftet. Und doch: Gab und gibt es nicht auch das Wort vom Kalten Krieg, also einer Form von existenzieller Bedrohung, die umso mächtiger ist, als sie weitgehend unsichtbar bleibt, ja, virtuell scheinen könnte, wenn hinter ihr nicht reale Mächte der Zerstörung stünden? Man kann eben auch hier nicht so genau wissen, was heiss und was kalt ist, ob das eine nicht jederzeit in das andere umschlagen kann oder sogar beides gleichzeitig existiert und sich so jeder einfachen Beurteilung und Moral entzieht. Nicht unpassend tauchte in einem Gespräch in der Werkstatt bei der Herstellung des Ofens angesichts des Miteinanders von kalten Kacheln und heissem Feuer auch die Assoziation eines Fieberzustandes auf. Und könnte man schliesslich in dem Gebilde nicht auch eine fantastische Figur, einen ebenso wütenden wie heimtückischen Wicht, vermuten, eine Allegorie der Täuschung und Vernichtung? Auf jeden Fall liefert die Arbeit ein höchst widerspruchsvolles Bild, das eine Auflösung seiner Rätsel verweigert und es vorzieht, souverän in der Ambiguität zu verharren.

Wie ein Kontrapunkt oder eine Pause wirkt dagegen die einzelne Skulptur von Fritsch im kleinsten Raum: aufgebockt und mittig ausgerichtet, ein Sarg. Seine Form folgt dem sechseckigen, lang gezogenen Typus, der den Umriss der Leiche nachvollzieht. Auf einen reinen stereometri-



Katharina Fritsch  
Mönch [Monk], 1997–1999

as souvenirs in Central and Eastern Europe and elsewhere. The sculptures are like magnified images showing how these dolls are made. The fine lines on each maize leaf are readily identifiable, as are the tweaks and folds in its rather brittle fiber, the little twigs that are used to make the broom, the cords used to tie the girl's bunches, and the limitations of maize leaves when it comes to conveying the details of hands and faces. The extreme enlargement of these figures, plus the clarification and intensification of their colors, turns a folkloristic doll—a sentimental, possibly kitsch object—into something quite different, that is to say, a kind of figurine, reminiscent of the models that are used, not least in the dramatic arts, for costume development and as aids in “character design.” Figurines of this kind—succinct but with certain identifying features—suffice to give an impression not only of the visual appearance of a character but also of his or her role within a narrative. In this case the “figurines” are prototypes of a traditional domestic scenario, of a certain kind of family image. Their roles are distinct and there are pointers to their sociological, or even psychological, situation. As yet these are only the dramatis personae in a single genre group, but a play, a drama, could start to unfold any moment now . . .

At first sight, the hand-grenade sculpture on the other side of the room looks like the polar opposite to this heart-warming little group, like a (not only) semantic attack on them. It would be easy to jump to the conclusion

that the plot here is about war and peace, contentment and menace. But things are not that simple. Although the sculptural motif is taken from a murderous device, its realization and refashioning soon cloud any direct connections. For a start there are the professionally fabricated ceramic components of the sculpture—conveying not only an air of craft skills and domesticity but also a strangely indeterminate coldness. And then there is the opening in the front, inside which a mechanical light-play simulates a burning fire. The image of an exploding grenade is overlaid with that of a traditional tiled stove—an item that still epitomizes homely warmth and comfort. But that is also an image that can turn dirty and dark in an instant. The title of this piece makes precisely this point: *Kalter Ofen* (Cold Oven)—a contradiction that also transmits a sense of disappointment. And yet—wasn't there, and isn't there, still the idea of a Cold War, in other words, a form of existential threat that is all the more menacing for being largely invisible, or which could even seem virtual, if there were not, in fact, real forces of destruction in the background? It is simply impossible, here, to tell with any certainty what is hot and what is cold, whether one might not suddenly turn into the other, or whether both even co-exist, thus obviating any simple judgment or moralization. Not unfittingly, during the production of the stove and its implicit juxtaposition of cold tiles and hot fire, the conversation in the workshop turned to the idea of a human being running a fever. And couldn't this sculpture also be read as some kind of a fantasy figure, a furious, sly little demon, an allegory of deception and destruction? Whatever the case, this piece conveys a highly contradictory image that refuses to provide a solution to its own riddle, preferring to retain its aloof ambiguity.

By contrast, the single sculpture, *Sarg*, by Fritsch, in the smallest of the three rooms, appears like a counterpoint, or a pause for thought: a coffin stands on two trestles in the center of the room. It is constructed in a standard, elongated hexagonal design that is shaped to fit the corpse inside it. Reduced to a purely stereometric form, as in this case, the shape is immediately recognizable; it

schen Körper reduziert wie hier, ist die Gestalt ohne Weiteres erkennbar, sie hat unmittelbar symbolische, ja, piktografische Qualitäten. Was jedoch irritiert, ist die Farbgebung der Skulptur: ein kräftig leuchtendes Mittelblau für den Sarg, ein signalartiges Orange für die beiden ebenfalls auf das Wesentliche zurückgenommenen Böcke. Die in der westlichen Trauerkultur übliche Beschränkung auf Schwarz oder zumindest sehr gedeckte Farben findet nicht statt. An deren Stelle tritt eine ebenso «lebendige» wie einprägsame Kombination «aktiver» Farben mit heraldischer Ausstrahlung. Mit der Verbindung von Sarg und Böcken wird zudem das Verhältnis zwischen Skulptur und Sockel neu verhandelt. Es ist eine schon fast delicate Beziehung von Lasten und Tragen, und die so gebildete Gesamtform spielt auch ein wenig hinüber zu einem Tierkörper, ohne diesen allerdings zu benennen. Über Farbe und Gestalt mischt sich so das Bild der (endgültigen) Ruhe mit der Andeutung einer Transformation. In ihrer strengen, kräftigen und zugleich einsamen Präsenz im Raum arretiert die Arbeit zwar den Blick des Betrachters und lenkt seine Gedanken womöglich auf die Vorstellung eines Endpunkts, in der Choreografie der Ausstellung insgesamt wirkt sie jedoch eher wie ein Zwischenhalt, ein Atemholen.

Von Ruhe kann im dritten Raum keine Rede sein. Hier drängen sich vier Arbeiten von Alexej Koschkarow. Eine gewisse Beklommenheit wird besonders von den sogenannten «Smearings» (Schmierereien) an den Wänden ausgelöst. Es sind 1:1 aus dem Stadtraum von New York herausgelöste Architekturdetails, die in Form von Abrieben als Bilder Eingang in die Inszenierung gefunden haben. Die zwei wappenartigen Schatten-Adler sind trotz ihrer Monumentalität scheinbar provisorisch schräg an der Wand angebracht. Das verschlossene Tor gegenüber erhebt sich dräuend und in seinem zeichnerischen Chiaroscuro dunkel verwischt über das Übrige empor. Wie historische Folien, die im Alltag meist unbemerkt überdauert haben, bilden diese Wandbilder als Realitätspartikel eine Art Hintergrund für die beiden anderen Arbeiten im Raum. Als würde sich ein nur schwer zu beschreibender «drone» zur Begleitung der Melodie über das Geschehen legen. Während bei diesen Bildern die Spuren ihrer Herstellung das Dargestellte immer wieder ins Undeutliche zurückstossen, locken die Skulpturen mit einer Fülle von gut sichtbaren Details. Es sind Architekturmodelle, die in der Verkleinerung keine existierenden oder zu errichtenden Bauten vertreten, sondern



Katharina Fritsch  
Mann und Maus [Man and Mouse]  
1991/1992

Fantasieorte heraufbeschwören. Das eine ist eine eigentümliche Kombination von Stadtmodell, Symbolbild und Zwitter aus Objekt und Figur (*Schtetl*). Das romantisierte Idealbild einer zerstörten Kultur (also der vornehmlich von Juden bewohnten Kleinstädte und Dörfer in Osteuropa vor der Shoa) wird in einer bewusst folkloristischen Bastelmanier eingefangen. Die ironisch ausgespielte Verliebtheit ins Detail geht bis zu einem etwas hervorgehobenen Haus am «Kopf» der Stadtfigur und zum Häusl an ihrem anderen Ende. Die Riesenaxt in der Mitte des Dorfplatzes verschiebt das Bild auf eine symbolische Ebene und fasst das Schicksal dieser Orte beinahe comicartig zusammen. Das absurde Gestell, das diese Modellwelt trägt, wirkt improvisiert und instabil, und je nach Blickwinkel meint man eine geduckte, schleichende, stolpernde Gestalt zu erkennen. – Dahinter erhebt sich ein weiteres Architekturmodell, eine mindestens so fantastische Konstruktion, die aber gleichfalls Bezüge zur gebauten Realität nicht leugnet. Man könnte das Gebilde als Kompositmodell bezeichnen, verbindet es doch nicht nur verschiedene Gebäude, sondern gleichzeitig Aussen- und Innenansichten miteinander. Es ist, als wäre man im Atelier eines exzentrischen Architekten gelandet, der ein Monument entwirft – in wessen Auftrag sei dahingestellt. Wie hat man sich das Gebäude vorzustellen? Es könnte auf einem Hügel stehen, durch den ein vielfach abgewinkelter Gang hinauf zum eigentlichen Denkmal führt. Dort scheint es eine Art Versammlungs- oder Gedenkhalle zu geben, darüber ein Kranz aggressiv nach aussen gerichteter Schächte wie bei einem Bunker. Schliesslich als Bekrönung drei athletische, monumentale Frauenakte,



is instantly symbolic, even pictographic. Yet there is one disconcerting factor: the color of the sculpture. The coffin is finished in a strong, glowing mid-blue, and the similarly simplified trestles are finished in a bright, signal orange. No sign here of the usual preference for black or, at least, very muted colors in Western funerary practices. Instead there is an “animated,” striking combination of “active” colors with an almost heraldic air. In addition, the combination of coffin and trestles also reassesses the relationship between sculpture and plinth. There is an almost delicate balance of weighing down and bearing aloft, with the combined form tending towards the outlines of an animal, albeit not directly saying so. Thus the color and the shape imbue the image of (final) rest with a suggestion of transformation. With its rigorous, powerful, yet lonely presence in the room this work halts viewers in their tracks and possibly turns their thoughts to an endpoint; but in the choreography of the presentation as a whole this work also serves as a “stopover,” as a moment to pause and to take stock.

In the third room, there is anything but peace. Here four works by Alexej Koschkarow jostle for attention. A sense of apprehension is induced by the “smearings” on the walls. These large-format rubbings of architectural details, taken in the streets of New York, have found their way into an artistic *mise-en-scène*. Despite their monumental size, the two eagles, like shadowy coats of arms, appear to have been only temporarily pinned to the wall. The closed door opposite them looms ominously over everything with its darkly blurred, graphic *chiaroscuro*. Like historic backdrops that have endured almost unnoticed in daily life, these wall pieces—particles of reality—set the scene for the other two items in this room. It is as though some kind of an indefinable drone accompanying a melody were enveloping the action. Whereas the traces of how the rubbings were made tend to obscure their subject matter, the sculptures appeal to the viewer with a wealth of very visible details. These works look like architectural models, but rather than representing any existing or proposed buildings their miniature forms are evocations of fantasy sites. One (*Schtetl*) is a whimsical combination of urban model, symbolic image, and hybrid object-figure. This romanticized ideal of a destroyed culture (the small towns and villages in Eastern Europe that were home to so many Jews before the Shoah) is presented here in a deliberately folksy, craft style. The ironic obsession with detail extends from a specially featured house at the “head” of the “town creature” to the privy at the other end. The giant axe in the middle of the town square takes the sculpture onto a different, symbolic level and adds an almost comic-style summary of the fate of these settlements. The ludicrous legs supporting this model world look makeshift and instable; depending on

the angle the work is viewed from, it either appears to be cowed into submission or somehow creeping or stumbling along.—Behind it there is another architectural model, an equally extraordinary construction, which also does not deny its connections to the real built world. It could be described as a composite model, in that it combines not only different buildings but also exterior and interior elevations. It is as though one had landed in the studio of an eccentric architect engrossed in designing a monument—at whoever’s behest. But how would this building work in the real world? It could be positioned on a hill, with a twisting, turning passageway leading up to the actual memorial. At that point there seems to be a kind of meeting place, or hall of remembrance, and above that a circle of shafts turned aggressively outward, as in a bunker. Finally, the structure is crowned by three monumental, athletic female nudes keeping watch, their feet planted well apart, wearing steel helmets and bearing weapons, and accompanied by snarling dogs: heroines in an unknown struggle. This sketchy, yet all too explicit, model embodies the nightmare of a monument. The events and the ideology that are potentially being remembered and celebrated here do not bear thinking about. However, this architectural fantasy reveals a strange side of itself when seen from the rear. Suddenly things appear quite civilized. This side takes the form of the façade of an older, quite grand, but also rather clumsy and dark, private dwelling house. Viewers find themselves at something of a loss for words at the sight of this conglomeration of forms and possible meanings. The title seems to reflect this: *Das was keinen Namen hat* (Which Has No Name). Neither of these sculptural models articulates a utopia in the sense of an ideal; on the contrary they represent dystopias, that is to say, places where lifestyles and dreams have failed or have been irrevocably perverted. Certain indications seem to point to the past, to the annihilation of Judaism in Eastern Europe, and to dictatorships in the twentieth century. However, the forms that Koschkarow has chosen for these works detach them from any overly-simplistic associations. The action here is directed by the realms of historical or political fantasy fiction. For all that they are rooted in historical and current reality, these works negate the supposedly fixed sequence of history: everything is possible all the time, is possible again, and possible for the first time.

breitbeinig Ausschau haltend, mit Waffen in den Händen, einem Stahlhelm auf dem Kopf und von scharfen Hunden begleitet: Heldinnen in einem unbekanntem Kampf. Skizzenhaft und zugleich in allzu hinreichender Weise wird so der Albtraum eines Denkmals formuliert. Die Ereignisse, derer hier gedacht, und die Ideologie, die hier gefeiert werden könnten, möchte man sich gar nicht erst vorstellen. Eine seltsame Wendung nimmt die Architekturphantasie an der Rückseite. Hier wird es scheinbar zivil. Die Fassade eines älteren, zwar repräsentativen, aber auch etwas ungelassen und dunklen Privathauses schliesst das Modell ab. Eine gewisse Sprachlosigkeit macht sich breit angesichts dieses Konglomerats von Formen und möglichen Bedeutungen. Der Titel scheint das zu reflektieren: *Das was keinen Namen hat*. Beide Skulpturen formulieren als Modelle keine Utopien im Sinne von Idealzuständen, sondern Dystopien, also Orte, an denen Lebensweisen oder Lebenswünsche gescheitert oder unabwendbar pervertiert worden sind. Gewisse Andeutungen scheinen dabei auf die Vergangenheit zu weisen, auf das vernichtete Judentum Osteuropas und auf diktatorische Regime des 20. Jahrhunderts. Die Form aber, die Alexej Koschkarow diesen Arbeiten gibt, löst sie aus solch eindeutigen Zusammenhängen. Es sind die Welten der historischen oder politischen Fantasy-Fiction, die hier Regie führen. Bei aller Verankerung in historischer und aktueller Realität heben seine Arbeiten das vermeintlich sichere Gefüge der Zeiten auf: Alles ist jederzeit möglich, wieder möglich, zum ersten Mal möglich.

#### Handwerk und doppelter Boden

Trotz der Sorgfalt, die Katharina Fritsch und Alexej Koschkarow auf die Auswahl der Arbeiten und ihr Arrangement verwenden, und bei aller Verwandtschaft ihres Modus Operandi bleibt *Zita – Illapa* doch das Unternehmen zweier unabhängig arbeitender Künstler. Die Inszenierung ist keine gemeinsame Arbeit der beiden. Das deutet schon der parataktische Titel an, der zwar einen möglichen Berührungspunkt aufzeigt, zugleich aber auf unterschiedliche Hintergründe verweist. Der Gedanke, eine solche Doppelausstellung anzugehen, stammt aus der langjährigen Vertrautheit mit dem Werk des jeweils anderen und wurde in der Vergangenheit auch schon zweimal bei anderen Gelegenheiten erprobt. Wenn die Künstler jetzt erneut und mithilfe der eigens konzipierten Ausstellungsarchitektur noch intensiver ein solches Spiel von Gemeinsamkeit und Differenz inszenieren, gibt es hierfür eine doppelte Basis. Von ihrem Produktionsethos war schon die Rede, genauer sollte man wohl von einem handwerklichen Ethos sprechen. Für beide sind bei der Realisierung ihrer Ideen, bei der Umsetzung der Bilder, die ihnen vorschweben, die genaue Planung, die richtigen Materialien und die minutiöse handwerkliche

Ausführung äusserst wichtig. Das bedeutet einen Prozess des ständigen Handanlegens in einem mehr oder weniger wörtlichen Sinn. Es bedeutet die Durchformung jedes einzelnen Aspektes der Skulptur vor und mit dem Werkstück. Die Figuren von Fritsch entstehen keineswegs – wie es auf den ersten Blick erscheinen könnte – durch die mechanische Vergrößerung gefundener Objekte. Diese mögen zwar Ausgangspunkt für die erste Formulierung einer Idee sein, was folgt, ist jedoch ein aufwendiger, arbeitsintensiver Prozess der plastischen Neu- und Durchbildung. Auch wenn die Künstlerin sich für bestimmte Zwischenstadien im Werkprozess eines 3-D-Druckers bedient und Assistenten ihr helfen, laufen in einem klassischen bildhauerischen Verfahren alle Entscheidungen bei ihr vor Ort zusammen und werden ständig an der sich entwickelnden Arbeit überprüft. Jedes Mass, jedes Teilvervolumen, jede Falte, jede Farbnuance zählen, damit die Skulptur am Ende die von ihr verlangte Präsenz und Dynamik hat. Solche Prozesse und ihre Ziele sind nun beileibe nichts Neues oder Ungewöhnliches in der Geschichte der Skulptur. Man muss in Zeiten eines routinemässig praktizierten, verkürzten Konzeptualismus bisweilen aber wohl darauf aufmerksam machen, dass nicht alles nur irgendwo in Auftrag gegeben oder vorgefunden werden kann, wenn ein überzeugendes Resultat erzielt werden soll – solange es in einem künstlerischen Sinn um reale und zugleich erfundene Objekte im Raum geht.

Alexej Koschkarow kommt aus einer Kultur, in der das Selbermachen nicht nur im Alltagsleben Tradition hat und notwendig war und ist. In der Zeit der Auflösung der Sowjetunion hat er an der Kunstakademie in Minsk studiert. Dass dort noch das hergebrachte Curriculum galt, das die Beherrschung der künstlerischen Handwerke ins Zentrum stellte, versteht sich fast von selbst. Mit seiner Übersiedlung in den Westen und seinem Studium an der Kunstakademie in Düsseldorf hat er diesen Hintergrund jedoch keineswegs aufgegeben. Ob es die Sci-Fi-Fantasy von mit Hecken kopulierenden Roboter Männern, eine Art Geheimarchiv leerer Manuskripte à la Jorge Luis Borges, die Doku-Fiction eines im Krieg geraubten Schatzes, das Modell eines symbolisch aufgebürsteten Checkpoint Charlie oder der Nostalgiekitsch von ägyptisierenden Lenin-Kanopen ist, immer spielt die präzise, bestimmte Materialien des Ausgangsobjektes nachahmende Arbeitsweise eine grosse Rolle. Andeutungen reichen nicht. Die Mimikry muss bis zu dem Punkt getrieben werden, wo das Staunen über die «Echtheit» einsetzt und gleichzeitig das Spiel ironischer Distanzierung durch Übererfüllung



Alexej Koschkarow  
Beutekunst [Looted Art], 2005

#### Craft Skills and Ambiguity

Despite the care that Katharina Fritsch and Alexej Koschkarow have taken selecting and arranging their works, and for all the affinities in their methods, *Zita–Шара* is still the outcome of two artists working independently of each other. The staging is not a collaboration between the two. This is already implied by the paratactic title, which suggests a possible point of contact but which also points to the differentness of the artists' backgrounds. The idea of presenting a joint display derived from their long familiarity with each other's work; they have already exhibited together on two other occasions. In this situation, there is a twofold reason for the artists—with the help of their own exhibition architecture—to engage again, and more intensely, in staging just such an interplay of commonality and difference. Mention has already been made of their work ethos—perhaps it would be more accurate to talk of their ethos of craftsmanship. Both artists attach the greatest importance to the way their ideas are achieved, to the realization of their ideas, to precise planning, the right materials, and scrupulous technical execution. This means that they have to be continuously “hands on” in their approach, to a greater or lesser degree. It means that they themselves determine each individual aspect of a sculpture before and during its final production. Contrary to appearances, Fritsch's figures are most definitely not merely mechanically scaled-up versions of found objects. Although found objects may serve as the point of departure for the initial formulation of an idea, the next stage is a painstaking, laborious process of sculptural creation and refinement. Despite using a 3-D printer for certain intermediate stages in the work's production and with the help of assistants, all the

decisions are taken by her in situ in a classical, sculptural process and are always verified with reference to the actual, emerging work. Each measurement, each partial volume, each fold, each hue counts in the effort to ensure that the finished sculpture has the presence and dynamism Fritsch envisaged for it. Of course, processes and aims of this kind are neither new nor unusual in the history of sculpture. However, in an era of routinely practiced, short-hand conceptualism it is worth pointing out that not everything can be found somewhere or commissioned from someone if the result is to convince the viewer—given that the artistic goal is real, yet invented, spatial objects.

Alexej Koschkarow comes from a culture where making things oneself has been, and still is, a necessary part of daily life. During the dissolution of the Soviet Union he was a student at the Art Academy in Minsk. It almost goes without saying that the curriculum there was entirely traditional and the main emphasis was on mastering the manual skills of artistic creation. And when Koschkarow emigrated to the West, and continued his studies at the Art Academy in Düsseldorf, he by no means abandoned the principles he had already absorbed. Be it a sci-fi fantasy of robot-men copulating with hedges, a “secret archive” of blank manuscripts à la Jorge Luis Borges, a docu-fiction of treasure looted in a war, the model of a symbolically spruced-up Checkpoint Charlie, or “nostalgia kitsch” of faux-Egyptian canopic jars with heads of Lenin, he sets great store by accurately imitating the particular materials of the source object. Approximations will not do. On the contrary, this mimicry has to be taken to the point where the object's seeming authenticity induces open astonishment even as the game of ironic distancing is played out by over-fulfilling viewers' expectations. Thus the hand-grenade stove is clad with properly produced tiles; the model of a village reproduces the





Katharina Fritsch  
Frau mit Hund [Woman with Dog]  
2004

beginnt. Also ist der Handgranaten-Ofen aus sachgerecht hergestellten Kacheln gebaut, beim Dorfmodell wird die nie ganz perfekte Liebe des Hobbyisten zu Material und Detail zitiert, und die apokalyptische Denkmalvision bedient sich des Modellbaus. Allerdings ist Koschkarows handwerkliches Vorgehen weniger planvoll und konzeptionell vorgezeichnet, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Ähnlich wie bei Fritsch und zugleich anders vollzieht sich sein plastisches Denken und Handeln in einer ständigen Auseinandersetzung zwischen Vision, Plan, Form und Inhalt. Es ist ein Weg, Schritt für Schritt, der Wendungen und Intensivierungen zulässt, um das zuvor geahnte, aber noch nicht gewusste Ziel, sprich: das Kunstwerk in seiner Weite und Komplexität, zu erreichen.

Die andere Grundlage, die beide Künstler teilen, ist ihre Vorliebe für zwiespältige Bilder. Bei Fritsch wird sie häufig erst auf den zweiten Blick sichtbar. Das Doppelbödiges zieht sich bei ihr in ein Bild zurück, das an der Oberfläche sofort wiedererkennbar und damit vermeintlich klar ist. Der jeweilige «Prototyp», den sie aus der plastischen Arbeit destilliert, erlangt einen ikonischen Status, dessen Eindeutigkeit bei näherem Betrachten jedoch verächtlich anmutet. Häufig gibt es einen Punkt in der Auseinandersetzung mit ihren Arbeiten, an dem die «Ikone» zum Vexierbild gerät. Ihre Figuren einer Madonna oder eines Mönchs: fromm oder scheinheilig? Die Monstermaus auf der Brust eines schlafenden Mannes: Psychostück oder Lachnummer? Der monumentale blaue Gockel auf dem Trafalgar Square: feministisches Statement oder Symboltier des französischen Rivalen? Für die

Künstlerin ist Ambiguität in ihrem Werk eine subkutane Eigenschaft, ein Aspekt, der nicht immer an die Oberfläche gelangt, aber ständig mitschwingt, bisweilen unmerklich «unter die Haut» geht. Daneben gibt es in Fritschs Werk auch Gegenüberstellungen im engeren ikonografischen Sinn. Den hellen, vorderhand positiven Bildern stehen die dunklen, negativ konnotierten gegenüber. Zum Beispiel, hier ein golden strahlendes Herz aus Ähren und dort ein Totenkopf, oder hier eine rosa Muschelfrau und dort ein schneieker Geschäftsmann mit Teufelsfuss. Beide Modi können auch kombiniert werden, sodass der Effekt des Inkompatiblen oder des Absurden entsteht. Man denke an das strahlend weisse Kleinkind inmitten des vierfachen, dicht geschlossenen Kreises schwarzer Pudel oder an die zwei aufrecht posierenden Fuss skelette vor dem Grossfoto eines Rosengartens.

Die Doppelbödigkeit der Arbeiten von Alexej Koschkarow beginnt schon damit, dass er wiederholt das (Architektur-)Modell als Darstellungsmodus wählt. Es erlaubt ihm nicht nur eine hinreichend exakte Wiedergabe von Details, sondern auch die Erfassung von Objekten und Szenarien, die realiter kaum von den räumlichen, technischen und ökonomischen Möglichkeiten eines Ausstellungsraums geleistet werden könnten. Mindestens so wichtig ist jedoch der Eigensinn von Modellen gegenüber ihren Referenzobjekten in der Wirklichkeit – seien sie real oder bloss gedacht. Die Verhältnisse zwischen Modell und Realität sind nie eindeutig, und genau darin liegt ein grosses künstlerisches Potenzial. Jeder Darstellung in Form eines Modells ist eine grundsätzliche Distanzierung und Ambivalenz gegenüber der Wirklichkeit immanent. Die Ironie ist dabei nur eine Möglichkeit. In manchen Arbeiten Koschkarows kann das Modell den Charakter eines Traums, eines Alptrahms oder vieler Stufen dazwischen annehmen. In seinem schon erwähnten Archiv leerer Manuskripte etwa scheint der Massstab des Raums gerade um so viel verändert zu sein, wie es auch die Dinge im Traum mitunter sind, nämlich kleiner (oder grösser) als in Wirklichkeit. Die Grösse des ikonischen Wachhäuschens in Berlin ist auf die Dimension eines fiktiven historischen Anschauungsmodells reduziert. Erst so wird die krude Mischung aus heroischer Dekoration und Zerstörung als eine Vision möglich, die unerlöst zwischen Vergangenheit, Wunsch, Furcht und Zukunft pendelt. Wenn schon das Medium des Modells eine grundsätzliche, in vielfacher Beziehung produktive Unschärfe beinhaltet, da es die jeweiligen Bilder sozusagen im Modus des Konjunktivs präsentiert, steigern sich die Themen von Koschkarows Arbeiten nicht selten zu einer ausgemachten Zwiespältigkeit. Die befriedete Granate / der pervertierte Ofen ist ein gutes Beispiel dafür, bringt die Arbeit doch Aggressivität und Zerstörung in einem Bild mit Pracht und Gemütlichkeit zusammen. Die Arbeit



hobbyist's never quite perfect love of materials and details, and the apocalyptic vision of a memorial taps into model construction. At the same time, however, Koschkarow's hands-on activities are not as predetermined and conceptualized as they may at first appear. Like Fritsch, albeit by different means, his sculptural thinking and doing unfolds in constant dialogue with his artistic vision and ideas, with form and content. This step-by-step process can accommodate changes and different intensities en route to the as yet unknown destination, that is to say, the work of art in its full breadth and complexity.

The other foundation stone that is part of both artists' makeup is their preference for ambiguous imagery. In Fritsch's case this only properly emerges on closer examination. Yet the ambiguity of an image can withdraw back into it, so that the momentarily perplexing image suddenly seems entirely recognizable and unequivocal again. The "prototype" that she distills through her sculptural work acquires an iconic status, which—on closer scrutiny—is far from as straightforward as it may seem. As viewers engage with her works, there is often a moment when the "icon" seemingly flips into something else. Take her figures of a Madonna or a monk: pious or just sanctimonious? The monstrous mouse on the chest of a sleeping man: psychologically revealing or just a joke? The giant blue cockerel on the Fourth Plinth in Trafalgar Square: feminist statement or a metaphor for Britain's French rivals? Ambiguity is a subcutaneous characteristic of all Fritsch's work: it may not always come to the surface but it always subtly makes its presence felt, often imperceptibly getting under the viewer's skin. Besides that, in Fritsch's work, there are also juxtapositions in a narrower iconographic sense. Bright, positive images are countered by dark images with negative connotations. For instance: a gleaming, golden heart of corn and a skull, or a pink shell-woman and a snazzy businessman with a cloven foot. The different types can also be combined, creating obvious incompatibility or absurdity, as in the case of the gleaming white baby in the midst of a four-deep, close-knit circle of black poodles, or of the two upright skeletons of feet posing in front of a large-format photograph of a rose garden.

The ambiguity of Alexej Koschkarow's works is already seen in the fact that he often uses (architectural) models as his medium. This allows him not only to engage with a high level of (supposedly accurate) detail, it also allows him to present objects and scenarios that

could not otherwise be achieved given the actual spatial, technical, and economic reality of a normal exhibition space. But just as much importance also attaches to the isolation of these models from their reference objects in the outside world—either real or imagined. The relationships between a model and reality are never explicit, and this is precisely what gives them their considerable artistic potential. Each image in the form of a model is fundamentally and intrinsically distanced from reality and ambivalent toward that same reality. And irony is just one possible outcome here. In some of Koschkarow's works the model takes on the characteristics of a dream, or a nightmare, or of anything on the wide spectrum between the two. For instance, in his previously mentioned archive of blank manuscripts, the scale of the room seems to have changed in much the way that things sometimes change in dreams, when they appear smaller (or larger) than normal. The iconic sentry box in Berlin has been reduced to the size of a fictive, historical model. It is only by this means that the crude mixture of destruction and heroic decoration can be seen as a vision that vacillates, unredeemed, between the past, desire, fear, and the future. Given that the model already has a fundamental, variously productive vagueness, since it—as it were—presents the images in question in the subjunctive mood, the themes in Koschkarow's works often instigate open, internal conflict. The pacified-grenade/perverted-stove is a good example of this, in that the work manages to combine aggression and destruction in the same image as finery and coziness. The work thus does not take sides and certainly makes no moral judgment; instead it hones in on the potential simultaneity of wholly incompatible factors. The effect could be described as ludicrous; the tone of the work could be deemed sarcastic—but only if both are read as a realistic view of things.

#### Ghost, Specter—*Gespenst*

Zita and Щапа—one as volatile as the other—hover over these three chambers. Even if one searches for explanations or speculates on their meaning, their roles remain nebulous. Although the Empress and Ex-Empress is undoubtedly a historical figure, her image is clouded by the immense distance separating her time, along with the political ideas she represented, from the lifestyles and thinking of the twenty-first century. Щапа may seem all the more mythical because little is known in the West about this river and its importance to the people who lived and live along it. Zita is one member of a deceased, slightly curious historical grouping, Щапа is something in the East that is barely known in the West. The works on display here make no direct reference to either. There is no hint of didacticism. But there is a substratum where these ideas and the works come into contact. It is the

verweigert so jede Stellungnahme, fällt erst recht kein moralisches Urteil, sondern zielt direkt auf die Gleichzeitigkeit des Unvereinbaren. Den Effekt kann man absurd nennen, den Ton möglicherweise sarkastisch – aber nur wenn man beides als realistische Sicht auf die Dinge versteht.

#### Gespenster

Zita und Шара schweben als flüchtige Begriffe über der Präsentation. Auch wenn man nach Erklärungen sucht und spekuliert, bleibt die Sache doch etwas nebulös. Obwohl die Kaiserin und Ex-Kaiserin ohne Zweifel eine historische Figur ist, verschwimmt ihr Bild in dem immensen Abstand, der zwischen ihrer Zeit sowie der politischen Idee, die sie vertrat, und den Lebens- und Denkweisen des 21. Jahrhunderts besteht. Шара scheint womöglich noch stärker einer mythischen Dimension anzugehören, weil man im Westen wenig über diesen Fluss und seine Bedeutung für die Menschen, die an ihm lebten und leben, weiss. Zita ist Teil eines abgelebten, ein wenig kuriosen Geschichtspersonals, Шара ist etwas kaum Verstandenes im Osten. Die Installation nimmt an keiner Stelle direkten Bezug auf beides. Didaktik ist denkbar fern. Aber es gibt eine untergründige Schicht, in der sich die Begriffe und die Arbeiten berühren. Dort begegnet man Verdrängtem und Wiedergängern. Das Leichenbehältnis von Fritsch wird auf paradoxe Weise untergründig oder hinterhältig, weil es gerade nicht mit dem Farbcode von Trauer und Grusel operiert, sondern die Banalität und das Ungeheure des Todes in einem ebenso strahlenden wie schillernden Zeichen einfriert. Die Folklorepüppchen erhalten ihre Unwirklichkeit schon durch die Überführung aus der Spielzeugwelt in die Menschengrösse. Es findet eine verdächtige Verlebendigung statt, die den kleinen Figuren eigentlich nicht zukommt (höchstens in der Fantasie des Kindes) und sie zu heimlich-unheimlichen Wesen macht. Erst in diesem Massstab bemerkt man beispielsweise, dass sie keine Hände und mehr noch: keine Gesichter haben – so wie häufig in Träumen die Toten. Das *Schittel*-Modell von Koschkarow mutiert unter bestimmten Blickwinkeln zu einer menschenähnlichen Figur. Wenn etwas so Vielgestaltiges und Konkretes wie ein Dorf eine solche Gestalt annimmt, geht es um eine Parallel- oder Metarealität. Die Personifikation

rückt die Sache ins Mythische. Seine durchgeriebenen Bilder an der Wand sind körperlose Schattenerscheinungen par excellence, und *Das was keinen Namen hat* macht nicht erst durch diese Umschreibung deutlich, dass es mit Begriffen nicht zu packen ist. Und ist ein Denkmal nicht per se die Konstruktion des Untoten? Wer oder was auch immer mit ihm (und erst recht mit diesem Modell) beschworen wird, existiert als bedeutungsschwere und mehrdeutige Schimäre. Etwas soll auf immer weiterleben, das es so gar nicht gibt.

Das Kammerspiel von Katharina Fritsch und Alexej Koschkarow hat keine Handlung, und einen verlässlichen Besetzungszettel gibt es auch nicht. Das Spiel der Figuren auf dieser Bühne mündet nicht in ein nachvollziehbares Drama mit klarem Ausgang. Bei aller physischen Präsenz besitzen die Gestalten und Gegenstände gewisse Eigenschaften, die sie in einem übertragenen Sinn zu Gespenstern machen. Sie springen einen gleichsam unerwartet an und entwinden sich gleichzeitig dem Zugriff. In ihnen steckt eine mitunter latente, mitunter deutliche Zwiespältigkeit, die zum Abgründigen neigt. Auch wenn der erste Eindruck noch so klar zu sein scheint, immer gibt es eine Abseite, die makaber, dämonisch oder auch nur koboldhaft sein kann. Gespensterhaft sind die Arbeiten aber auch aus einem anderen Grund. Das Wort meint ursprünglich Lockung oder verlockendes Gaukelbild. In der Tat legen es beide Künstler auf eine Verlockung durch Bilder, durch plastische Bilder an. Daher der ganze planerische, materielle und handwerkliche Aufwand, den sie betreiben. Sie bekennen sich gleichsam zur Kunst als einem Akt ebenso gekonnter wie lächelnder Verführung. Da ihre Bilder grundsätzlich doppelbödig und zwiespältig angelegt sind, verführen sie nicht zu etwas Bestimmtem, sondern verlocken zum Umgang mit der Ambiguität selbst. Sie tun das nicht, um jede Festlegung zu vermeiden, weil diese in einem oberflächlich postmodernen Sinn keine Option mehr darstellt. Insofern handelt es sich nicht um einen Rückzug ins Spielerisch-Ästhetische. Die Verlockung zum selbstverständlichen, aber alerten Umgang mit Ambiguität ist vielmehr einem Realismus geschuldet. «In Kontakt mit der Realität treten wir dann, wenn wir ein Ding nicht mehr auf seine Eigenschaften oder Wirkungen auf andere Dinge reduzieren.» Dabei gehen «Objekte und Seltsamkeit Hand in Hand». Ein Objekt ist «ein ›Ich-weiss-nicht-was‹, aber in einem positiven Sinn»<sup>1</sup>. Oder eben ein Gespenst im Dienste eines künstlerischen (und insofern immer auch spekulativen) Realismus.



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

realm of things suppressed and of revenants. Fritsch's box for a corpse paradoxically acquires a disturbing, insidious aspect because it specifically does not adopt the color coding of grief and horror, but instead freezes the banality and awfulness of death in a luminous, luminescent symbol. The folklore dolls take on an air of unreality by being extracted from their toy world and given human size. A suspect form of animation ensues, to which they have no right (or only in a child's imagination) and that turns them into eerily secretive beings. It is only in this size that it is immediately obvious that they have no hands and, worse still, no faces—like the dead in dreams. From certain angles Koschkarow's *Schteil* model looks almost like a human figure. If something as multifaceted and real as a village appears to take on human form, it has to be in a parallel or meta-reality. The personification of the village shifts things into a different, mythical realm. Meanwhile his rubbings on paper fixed to the wall are the ultimate in shadowy, incorporeal visions and the title, *Das was keinen Namen hat*, makes it very clear that these items cannot adequately be described in words. And is a memorial not per se a construction of the undead? Whoever, and whatever, is invoked by the memorial (and all the more so by this model) only exists as a loaded, ambivalent chimera. Something, which doesn't actually exist, is to live forever.

There is no plot to this chamber play by Katharina Fritsch and Alexej Koschkarow, nor is there a definitive list of characters. The interplay of these figures on their stage does not amount to a comprehensible drama with

a clear outcome. For all their physical presence, these figures and objects have certain qualities that, metaphorically speaking, turn them into specters or phantoms. They jump out at one without warning, yet they elude one's grasp. They have an innate ambiguity—sometimes concealed, sometimes very visible—that tends toward a much darker inscrutability. However lucid one's first impression may be, these works always prove to have an opposite side that can be macabre, demonic, or just mischievous. But these works of art are also like (metaphorical) specters for another reason. The German word *Gespens*—which covers everything from spook to specter—was originally used in connection with temptation or a tempting illusion. And both artists do indeed believe in the capacity of images, sculptural images, to entice the viewer into a different world. That is in itself the reason for all their planning, for the effort they put into sourcing and working with their chosen materials. They are committed to art as an act of skillful, yet smiling, seduction. Their images are designed, on principle, to be ambiguous and conflicting; they do not seduce viewers to do anything in particular but rather entice them into engaging with ambiguity in its own right. Yet this is not in order to avoid being pinned down, because—in a superficial, postmodern sense—this is no longer an option. And in that sense they are not trying to retreat into some kind of playful aesthetic. The artists' endeavors to draw viewers into a natural, yet alert, engagement with ambiguity in fact arise from their own realism: “Contact with reality begins when we cease to reduce a thing to its properties or to its effect on other things.” At the same time, “objects and weirdness go hand in hand.” An object is “an ‘I know not what,’ but in a positive sense.”<sup>1</sup> Or a specter in the service of artistic (hence also always speculative) realism.

Julian Heynen (geboren 1951) ist Kurator und Autor für zeitgenössische Kunst. Er lebt und arbeitet in Berlin. Im Anschluss an die Promotion zu den Schriften von Barnett Newman war er in kuratorischer und leitender Position unter anderem bei den Krefelder Kunstmuseen und am K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen sowie in den letzten Jahren bis heute als Künstlerischer Leiter für besondere Aufgaben an diesem Museum tätig. Er kuratierte den Deutschen Pavillon an der 50. und 51. Biennale Venedig (2003 und 2005) und hat mit Künstlern wie Bruce Nauman, Lawrence Weiner, Franz West, Luc Tuymans, Dominique Gonzalez-Foerster und vielen weiteren zusammengearbeitet. Neben Katalogen und Texten zu Positionen der Gegenwartskunst publiziert Julian Heynen insbesondere zu Themen der Kunst seit den 1970er-Jahren.

Julian Heynen (born 1951) is curator and author for contemporary art. He lives and works in Berlin. After his doctorate in art history on the writings of Barnett Newman, he held curatorial and directorial positions, among others, at the Krefelder Kunstmuseum and K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, and has for some years up to now been Artistic Director for Special Projects for the same institution. He was commissioner of the German Pavilion for the 50<sup>th</sup> and 51<sup>st</sup> Venice Biennale (2003 and 2005), and he has worked with artists such as Bruce Nauman, Lawrence Weiner, Franz West, Luc Tuymans, Dominique Gonzalez-Foerster, to name just a few. In addition to contributing to catalogues and texts on contemporary art, Julian Heynen specializes in writing on art since the 1970s.