

Zita–Щаpa

«... ein breiter und mächtiger Strom,
der mit der ganzen Erhabenheit des
Schicksals dahinfließt.»

“... a broad and mighty river flowing
onward with all the majesty of Fate.”

«... ein breiter und mächtiger Strom, der mit der ganzen Erhabenheit des Schicksals dahinfließt.»

In diesen Worten von Nathan Haskell Dole aus dem Vorwort seiner 1889 erschienenen englischen Übersetzung von Leo Tolstois *Krieg und Frieden* (1869)¹ klingt bereits der Erste Weltkrieg an; er lag zwar noch ein Vierteljahrhundert entfernt, dennoch schwelten schon damals erste Frühformen dieses Konflikts in der besetzten Hauptstadt von Bosnien-Herzegowina. Und knapp 100 Jahre später sollten die Balkanstaaten in einem durch nationalistischen Eifer und ethnische Feindseligkeiten angeheizten Territorialkonflikt versinken, der den Gedanken an eine zyklische Wiederholung der Geschichte glaubhaft erscheinen liess.

Krieg ist die Matrix, auf der die epischen Narrative einer Zivilisation aufbauen; er ist die Ursache des Heldenkults und der Grund für die Errichtung zahlloser architektonischer und skulpturaler Denkmäler im Namen der Toten. Das Kriegsritual wird in historischen Reinszenierungen zelebriert und geprobt; es wird in Spielen – von Schach über Fussball bis hin zu *Call of Duty* – ausgelebt und widerspiegelt sich auch Tag für Tag in unserer masslosen umgangssprachlichen Verwendung martialischer Metaphern. Von Generation zu Generation lassen sich die Muster der Kriegskausalität verfolgen, dennoch lassen diese Echos aus der Vergangenheit die katastrophalen Folgen, die sie zu prophezeien scheinen, immer wieder zu. Das macht den Bedeutungsgewinn aus den Lektionen der Geschichte zu einem sowohl pädagogischen als auch ontologischen Problem.² Und so fragen wir uns, ob die Geschichte vom Schicksal dazu bestimmt ist, die blutigen Kämpfe auf der Weltbühne immer und immer wieder *ad absurdum* durchzuspielen.

Die Installation *Zita–Щапа* bietet Raum zum Nachdenken über die Frage des nie endenden Krieges und tut dies in Gestalt eines «Kammerstücks» in der Schauspieltradition August Strindbergs. Das skulpturale Drama entfaltet sich in drei Akten, aufgeführt von einem kleinen Ensemble aus Objekten, die als Vermittler zwischen Vergangenheit und Gegenwart fungieren. Im Raum-Zeit-Teleskop der Raumabfolge im Schaulager sind sie von Kriegsanzügen umgeben – ein konstanter thematischer Sog in dieser Präsentation, der tatsächlich wie ein mächtiger Strom durch die Zeit zieht.³

Zita und *Щапа* verweisen auf die beiden unterschiedlichen Ausgangspunkte von Katharina Fritsch und Alexej Koschkarow. Die Namen stehen buchstäblich und im übertragenen Sinn für Verwandtschaftsbeziehungen zur Zeit des Ersten Weltkriegs: *Zita* von Bourbon-Parma war aufgrund ihrer Heirat mit Kaiser Karl von Österreich die letzte Kaiserin von Österreich-Ungarn; der Fluss

Щапа (Schtschara) in Weissrussland, der in die Memel mündet, war eine militärische Verteidigungslinie, an der Koschkarows Urgrossvater im Ersten Weltkrieg verwundet wurde.

Diese ebenso persönlichen wie historischen Ausgangspunkte bilden das narrative Grundgerüst der Inszenierung, in der sich die Künstler in imagistischen freien Versen artikulieren und dabei mit zahlreichen Kadenzen und vielschichtigen Verweisen arbeiten, die den Werken erlauben, sich vom Assoziativen ins Ikonografische und wieder zurück zu wenden. Das Zusammenspiel im Wechsel zwischen essenziellen, vereinheitlichten und atektonischen barocken Formen, zwischen Fritschs ans Immaterielle grenzenden, zeitlosen, farbgesättigten Oberflächen und der Körperlichkeit von Koschkarows architektonischem Personal zeichnet sich durch überraschende Gegensätze im emotionalen Ausdruck aus. Diese Wirkung wird zusätzlich verstärkt durch Massstabsverschiebungen, den Wechsel zwischen Bewegung und Stillstand und durch die assoziativen Bezüge zwischen Bild und Form.

Die Werke der Künstler begegnen sich im zentralen Raum, wo Fritschs *Puppen*, eine Dreiergruppe lebensgrosser Frauengestalten, auf Koschkarows *Kalter Ofen* treffen, eine Keramikskulptur in der Form einer riesigen Handgranate. Wie eine architektonische Fantasie übersteigt das Werk sein dekoratives Erscheinungsbild, um eine tiefere moralische Konsequenz zu erlangen. Seine dynamische, futuristische Aufmachung erinnert an die schwebenden Formen modernistischer Meisterwerke, etwa des Philips-Pavillons von Le Corbusier und Iannis Xenakis für die Brüsseler Weltausstellung 1958, die unter dem Motto «Entre utopie et réalité» (Zwischen Utopie und Wirklichkeit) stand. Koschkarows Skulptur ist jedoch klar auf der Seite der gewalttätigen Wirklichkeit angesiedelt und persifliert die humanistischen Ideale des Philips-Pavillons, in dem seinerzeit in einer poetischen Demonstration globaler Brüderlichkeit Bilder von Kulturen aus aller Welt an die Wände projiziert wurden. Sie zeigt eine engere Verwandtschaft mit den schmucklosen Militärdenkmalern der Sowjetzeit, etwa jenen, die Josip Broz Tito, «Präsident auf Lebenszeit» der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien, in Auftrag gab, um an den Widerstand zu erinnern und die Standorte ehemaliger Konzentrationslager im früheren Jugoslawien zu

- 1 Nathan Haskell Dole, Vorwort zu / Preface to Leo Tolstois, *War and Peace*, New York: T.Y. Crowell & Co., 1889, S./p. iv.
- 2 Siehe/See Christopher Clark, «Echoes of 1914: are today's conflicts a case of history repeating itself?», in: *The Guardian*, 16.1.2014, <http://www.theguardian.com/world/2014/jan/15/1914-conflicts-history-repeating-first-world-war>
- 3 Antonio Monegal und / and Francesc Torres, *At War*, Ausst.-Kat./exh.cat. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 2004, S./p. 30.

“... a broad and mighty river flowing onward with all the majesty of Fate.”

Words by Nathan Haskell Dole in the preface to his 1889 translation of Leo Tolstoy’s *War and Peace* (1869)¹ portend the Great War, which was a quarter century ahead of him but whose incipient morphology was, even then, seething within the occupied capital of Bosnia-Herzegovina. Nearly one hundred years later, the Balkan states descended into territorial conflict fueled by nationalist fervor and ethnic antagonism lending credence to the idea of history’s cyclical recurrence.

War is the matrix upon which epic narratives of civilization are constructed, the cause that gives rise to hero cults, and is the reason for countless architectural and sculptural monuments erected in the name of the dead. The war ritual is celebrated and rehearsed in historical reenactments, played out in games from chess and football to *Call of Duty*, and is echoed by the daily hyperbolic use of martial metaphors in the vernacular. There are discernable patterns of war’s causality from generation to generation, yet these echoes of the past never cease to permit the catastrophic outcomes they seem to foretell, making the production of meaning by way of history’s lessons equally pedagogical and ontological.² And so we ask whether history is bound by fate to reenact bloody hostilities on the world stage over and again *ad absurdum*.

The installation *Zita–Шчара* offers a space for rumination on the question of war without end, taking the form of a “Kammerstück,” or chamber piece in the theatrical tradition of August Strindberg. The sculptural drama unfolds in three acts performed by a small company of objects that serve as intermediaries between past and present. Adumbrations of war envelop them in the telescope of space and time that the galleries at Schaulager represent—a constant thematic current in the exhibition that runs through time; indeed, like a mighty river.³

Zita and *Шчара* refer to two separate points of departure for Katharina Fritsch and Alexej Koschkarow, respectively. They represent consanguineous tributaries of literal and figurative bloodlines during World War I: *Zita* of Bourbon-Parma was the last Empress of Austria-Hungary through her marriage to Emperor Charles of Austria, and the River *Шчара* (Shchara) in Belarus, leading to the larger Neman River, was a line of military defense where Koschkarow’s great-grandfather was wounded during World War I.

These points of departure, both personal and historical, provide the exhibition with a skeletal narrative structure within which the artists engage in imagistic free verse, employing multiple cadences and layered references that allow their works to shift from the associative to the iconographic and back. Their interplay between essential, unified and atectonic baroque form, between the near immateriality of Fritsch’s amaranthine surfaces saturated with color and the bodily incarnate in Koschkarow’s architectonic personages, is characterized by unexpected contrasts of emotional expression amplified by shifts in scale, exchanges between movement and stasis, and through associative relationships between image and form.

The artists’ works meet in the central gallery, where Fritsch’s *Puppen* (Dolls), a trinity of life-size female figures, encounters Koschkarow’s *Kalter Ofen* (Cold Oven), a ceramic sculpture in the form of a giant hand grenade. Like an architectural fantasia, the work transcends its decorative appearance to reach deeper moral consequences. Its dynamic, futuristic design echoes the airborne forms of modernist masterworks such as Le Corbusier’s and Iannis Xenakis’s Philips Pavilion for the 1958 World’s Fair subtitled “Between Utopia and Reality.” However, positioned squarely on the side of violent reality, Koschkarow’s sculpture travesties the humanistic ideals of the Philip’s Pavilion where images of world cultures were projected on interior walls in a poetic display of global fraternity. Rather, it possesses a deeper kinship to austere, Soviet-era war monuments like those commissioned by Josip Broz Tito, “President for Life” of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia, to commemorate the Resistance and to mark sites of concentration camps in the former Yugoslavia. They were designed as ennobling tributes to the courage and valor of the National Liberation Army meant to inspire the patriotic fortitude of generations within the Socialist Republic. Examples such as the enormous concrete volume/void at Kadinjaca depicting a stylized silhouette of a bomb blast, or the Brutalist structure at Kosmaj, south of Belgrade, depicting the force of an explosion, seem to celebrate the impact of war as the sensation of violent, sexual euphoria—the reification of physical, orgasmic release. Especially now, more than fifteen years after the Yugoslavian Republic disintegrated during the Balkan wars of the 1990s, the monuments possess a paradoxical beauty in their decrepitude that belies the wartime episodes they commemorate. Similarly, Koschkarow’s *Kalter Ofen* improbably distills countless heroic virtues and ideals in one singularly violent image of a detonating, yet frozen, bomb, its projectiles at once implying physical violence and male sexual energy.

brandmarken. Sie waren zum ehrenden Gedenken an den Wagemut und die Tapferkeit der Nationalen Befreiungsarmee bestimmt und sollten die patriotischen Kräfte späterer Generationen der Sozialistischen Republik wecken. Beispiele wie die riesigen, einem Weg entlang aufgereihten Betonstelen in Kadinjača, welche die stilisierten Umrisse einer Bombenexplosion darstellen, oder die brutalistische, die Kraft einer Explosion verkörpernde Konstruktion auf dem Berg Kosmaj, südlich von Belgrad, scheinen den Schock des Krieges zu feiern, als handle es sich dabei um das Gefühl einer heftigen sexuellen Euphorie – die Verdinglichung einer körperlichen, orgastischen Freisetzung. Heute, über 15 Jahre nach dem Zerfall der Republik in den Jugoslawienkriegen der 1990er-Jahre, weisen diese Denkmäler in ihrem verfallenen Zustand eine paradoxe Schönheit auf, die das Kriegerische der Ereignisse vergessen lässt, an die sie erinnern sollen. In ähnlicher Weise verdichtet Koschkarow's *Kalter Ofen* zahllose heroische Tugenden und Ideale zu dem höchst gewalttätigen Bild einer in ihrer Detonation erstarrten Bombe, deren Projektile zugleich physische Gewalt und männliche Sexualenergie implizieren.

Das ungewöhnliche Erscheinungsbild der Skulpturen ist trügerisch. Katharina Fritsch's Figuren greifen die Form gesichtsloser Maisblattpuppen auf, während Koschkarow's Granate zugleich an einen Ofen denken lässt. Die Figuren, zwei Erwachsene und ein Kind, stehen in einem gewissen Abstand zur geöffneten Ofentür, als fürchteten sie sich vor der Gefahr, die vom Ofen ausgeht, oder umgekehrt: als würden sie von der Wärme seiner Glut angezogen. Die erwachsenen Figuren sind als Hausmädchen und Kammerzofe gekleidet und tragen die Attribute von Kaiserin Zitas Namenspatronin, der Schutzheiligen der Diensthofen, die für ihre Bescheidenheit und Keuschheit bekannt war. Überdies ist in der Dreiergruppe eine Allegorie der Lebensalter angedeutet. Ihr stoischer Gleichmut steht im Kontrast zu der latenten Gewalt, die Koschkarow's im Moment der Detonation festgehaltenes Konglomerat aus Granate und Kanonenofen beinhaltet. In der Mitte des angrenzenden Raums ist Fritsch's sargförmige Skulptur *Sarg* aufgebahrt und vervollständigt so den Kreislauf der Generationen.⁴

Der zentrale Raum dient Katharina Fritsch und Alexej Koschkarow als gemeinsamer Ort, an dem ihre metaphorischen Herkunftslinien beginnen, enden und ineinandergreifen. Paradoxerweise ist es zugleich ein Ort der Brüche, wo Nichtgreifbares und Materielles, Moral und Korruption, Gleichgewicht und Chaos ins Spiel kommen. Diese Widersprüche verstärken sich noch durch die paradoxe Beziehung zwischen den Skulpturen und den Gegenständen, die sie darstellen. So lodert beispielsweise in Koschkarow's Ofen ein simuliertes Feuer, das durch einen

4 Die Freundschaft und die künstlerische Verbundenheit von Fritsch und Koschkarow zeigen sich oft in formalen oder thematischen Entsprechungen zwischen ihren Werken. So erinnert beispielsweise Fritsch's *Sarg* an Koschkarow's *Gondolino* (2003), und Koschkarow's Anspielung auf sternförmige Ummauerungen in *Das was keinen Namen hat* lässt an Fritsch's *Museum, Modell 1:10* (1995) denken.

The friendship and artistic confraternity between Fritsch and Koschkarow is often revealed through formal or thematic correspondences between their works. For example, Fritsch's *Sarg* brings to mind Koschkarow's *Gondolino* (2003) and Koschkarow's allusion to star-shaped immurements in *Das was keinen Namen hat* recalls Fritsch's *Museum, Modell 1:10* (1995).

altmodischen Theater effekt mittels Glühlampe und Reflektor erzeugt wird und so das erschreckende Bild einer tödlichen Splitterbombe mit einem launigen Bühnenrequisit abmildert. Fritsch's Puppen wiederum verweisen auf grazile Volkskunstfiguren, die aus den getrockneten Hüllblättern von Maiskolben gefertigt werden; gleichzeitig sind es jedoch totemistische Idole, die über geheimnisvolle prophetische Kräfte zu verfügen scheinen.

Im Raum daneben stehen zwei fantastische, hybride Skulpturen von Alexej Koschkarow, in denen architektonische und figurative Bilder vereint und transformiert wurden. An den Wänden hängen drei grossformatige Zeichnungen, einerseits *Höllentor* und gegenüber das zweiteilige Werk *Bellevue*. Die Skulpturen, *Das was keinen Namen hat* und *Schtetl*, sind die Hauptakteure dieser düster-expressionistischen Mise en Scène. Sie erinnern an frühe architektonische Figuren des amerikanischen Bildhauers H. C. Westermann wie *The Evil New War God* (1958) und *Angry Young Machine* (1959). Ihre Kritik an der martialischen Rhetorik des Kalten Krieges reflektierte die Stimmung einer aufstrebenden Generation von Aktivisten, die sich für Bürger- und Menschenrechte einsetzte und gegen den Krieg in Vietnam eintrat. In Westermann findet Koschkarow's emotional und politisch brisantes Werk einen überraschenden, aber adäquaten Vorläufer. Dessen skurrile, höchst originelle Variante der Figuration entstand in den 1950er-Jahren als Reaktion auf einen internationalen Stil, der eine elementare, von der geometrischen Abstraktion geprägte Ästhetik bevorzugte. Westermann's Sensibilität glich jener von neodadaistischen Künstlern wie Jasper Johns oder Robert Rauschenberg, welche sich für die Rückkehr zu einer literarischen, gesellschaftlich relevanten Kunst interessierten, die mit ihren formalen Dissonanzen Emotionen auslöste und danach strebte, Kunst und Leben durch unerwartete Kombinationen von Materialien und Bildern zusammenzuführen. Doch Westermann war zugleich ein vollendeter Handwerker, für den die materielle und strukturelle Integrität seines Werkes eine nach aussen gewendete Manifestation seiner Persönlichkeit darstellte und der absolu-



Alexej Koschkarow
Gondolino, 2003



Katharina Fritsch
Museum, Modell 1:10, 1995

The particular appearances of the sculptures are deceiving. Katharina Fritsch's figures take on the form of faceless corn-husk dolls while Koschkarow's grenade doubles as an oven. The figures, two adults and a child, stand at a distance from the oven's open door as if suspicious of the danger it threatens or, conversely, drawn to the warmth of its glow. Dressed as a housemaid and chambermaid, the adults bear the attributes of Empress Zita's namesake, the patron saint of domestic servants known for her humility and chastity. Furthermore, the threesome suggests an allegory of the ages. Their stoicism stands in contrast to the latent violence implied by Koschkarow's grenade-cum-pot-bellied-stove suspended in mid-detonation. In the gallery behind them, Fritsch's coffin-shaped sculpture, *Sarg* (Coffin), lies in state at the center of the room, completing the generational cycle of life.⁴

This central space serves as a coterminal site for Katharina Fritsch and Alexej Koschkarow, where their metaphorical bloodlines begin, end, and pool together. It is also, paradoxically, a site of disruption where the ineffable and the material, morality and corruption, equipoise and chaos, are played out. These contradictions are reamplified by the paradoxical relationship between the sculptures and the objects they represent. Koschkarow's oven, for example, opens onto a simulated fire produced by way of an old-fashioned theatrical effect using a light bulb and reflector, moderating its horrific image of a deadly fragmentation bomb with a humorous stage prop. In turn, Fritsch's dolls refer to delicate folk effigies made with

dried, decomposed husks but are at the same time totemic idols that seem endowed with mysterious oracular powers.

In a space adjacent to this central gallery are paired two fantastic, hybrid sculptures by Alexej Koschkarow in which architectural and figurative images are conjoined and transmogrified. On opposing walls are hung three huge drawings, titled *Höllentor* (Gates of Hell) and *Bellevue*, a work in two parts. The sculptures, *Das was keinen Namen hat* (Which Has No Name) and *Schtetl* (Shtetl), are the central characters in a darkly expressionistic *mise-en-scène*. They conjure up early architectonic personnaes by American sculptor H. C. Westermann, such as *The Evil New War God* (1958) and *Angry Young Machine* (1959), that served as a critique of bellicose rhetoric during the Cold War and reflected the mood of a rising generation of activists who stood up for civil and human rights and against war in Vietnam. Westermann is an unexpected but felicitous antecedent to Koschkarow's emotionally and politically charged work. His quirky, highly original form of figuration emerged in the 1950s in response to an international style that favored a fundamental esthetic characterized by geometric abstraction. His sensibility was akin to neo-Dada artists like Jasper Johns or Robert Rauschenberg who were interested in returning to a literary, socially relevant art that provoked emotion through its formal dissonances and which sought to collapse art and life through unexpected adjacencies of materials and images. But Westermann was also a consummate craftsman for whom the material and structural integrity of his work was an outward manifestation of his personal character and which conveyed an absolute seriousness of purpose. Like Koschkarow, paradox and



Jan Kempenaers
Spomenik #3 (Kosmaj), 2006

ten Ernsthaftigkeit seines Anliegens entsprach. Die Basis des künstlerischen Konzepts von Westermann wie von Koschkarow sind die Paradoxien und Rätsel ihrer Suche nach Wahrheit und Schönheit in einer aus den Fugen geratenen Welt mittels handwerklich anspruchsvoller, solide ausgeführter Objekte.

Alexej Koschkarows Zeichnungen dokumentieren besondere Dinge, die er in New York City und Umgebung entdeckte und deren Oberflächen er in Frottagen festhielt. Diese dem Surrealismus entlehnte Technik verleiht den Bildern eine wohlwollend magische Wirkung, die an das künstlerische Vermächtnis von Max Ernst erinnert und sie assoziativ der Erfahrungswelt des Unbewussten zuweist. *Höllentor* ist eine Frottage des gewaltigen Bronzetors von Burns Hall, einem Gebäude des New Yorker St. Joseph's College. An der gegenüberliegenden Wand hängen zwei riesige Adler, die wie übertrieben grosse Schatten aus einem Film von Fritz Lang wirken. Ihre Abbilder sind Abriebe wuchtiger Steinskulpturen, die heute über den Central Park Zoo wachen, einst jedoch die Überführung der First Avenue in Brooklyn zierten. Diese Brücke führte damals von einer ausgedehnten vorstädtischen Grünanlage ins industrielle Brachland und fungierte gewissermassen als Übergang in eine zeitgenössische Vision der Hölle. Physische Kraft, ein scharfes Auge und eine gottähnliche Luftherrschaft sind Eigenschaften des Adlers, der diverse Formen politischer und ideologischer Herrschaft symbolisiert. In Cartoons aus der Zeit des Kalten Krieges wurde der Adler beispielsweise dem russischen Bären gegenübergestellt, um eine Pattsituation zwischen den Mächten zu Lande und in der Luft anzudeuten. Nach der Auflösung der Sowjetunion ersetzte Russland den Bären durch den Doppeladler aus dem Wappen der Zaren und verwies damit auf die Expansionskraft des Russischen Kaiserreichs zurück. Koschka-

rows Adlerpaar, von der Rückseite gesehen und gespiegelt, gemahnt an das Doppeladlersymbol des zaristischen Russlands, an die Habsburger-Dynastie und die Österreichisch-Ungarische Monarchie. In der Einzelfigur des Adlers drängt sich sogleich die düstere Vereinnahmung des Motivs im Dritten Reich auf, aber auch Assoziationen zu seiner Verwendung als Machtsymbol durch totalitäre Regime und demokratische Staaten werden wach. Eine Konstante der im Lauf der Geschichte wechselnden Funktionen des Wappentiers – sei es im faschistischen Deutschland, Italien, Spanien oder in den demokratischen USA – ist der von Fall zu Fall bedrohliche oder erhabene Aspekt des Adlers, was seiner Verwendung im Rahmen dieser Installation eine komplexe Vieldeutigkeit verleiht.

Mit seinem wirbellosen Körper, der wie ein Spinnenleib auf dünnen, mehrgliedrigen Beinen steht, wirkt das zwischen den beiden Adlern positionierte *Schtetl* zoomorph. Der kuppelförmige Kopf dient zugleich als Dorfplatz auf einer von einer kreisförmigen Bebauung umsäumten Anhöhe. Die leere Mitte, die lediglich von einer in einem Baumstumpf steckenden Axt besetzt ist, kündigt ebenso von Ansiedlung wie Vertreibung. Die Geschichte beginnt mit den gewöhnlich, aber nicht ausschliesslich jüdischen *Schtetl* als privaten, von polnischen Adligen gegründeten Handelsplätzen und führt über die den Juden zugewiesenen Aufenthaltsorte im Russischen Kaiserreich und die räumliche Trennung der jüdischen von der nichtjüdischen Bevölkerung zu Schauplätzen der Gewalt während der Pogrome der 1880er-Jahre und zur anschliessenden Vertreibung der europäischen Juden aus dem Ansiedlungsrayon im Westen des Russischen Kaiserreichs im 19. und frühen 20. Jahrhundert; sie endet mit der endgültigen Zerstörung des *Schtetl* als jüdisch geprägter Siedlung mit eigenen kommunalen sozialen, kulturellen und ökonomischen Strukturen durch den Holocaust. Als tragikomische nomadische Personifikation verdichtet Koschkarows *Schtetl* die Geschichte der jüdischen Diaspora – von den Ufern des Flusses Schtschara in Belarus,



H. C. Westermann
The Evil New War God, 1958



H. C. Westermann
Angry Young Machine, 1959

the enigma of seeking truth and beauty on a planet “gone nuts” through finely crafted, soundly engineered objects is the baseline of Westermann’s artistic project.

Alexej Koschkarow’s drawings document particular objects he discovered in and around New York City, capturing the impression of their surfaces by way of frottage. His use of the surrealist technique imbues the images with a sort of sympathetic magic evoking the legacy of Max Ernst and, by association, commits them to the realm of unconscious experience. *Höllentor* is taken from an immense bronze doorway at Burns Hall, St. Joseph’s College. Across the room are two colossal eagles rendered like exaggerated, filmic shadows by Fritz Lang. Their image was taken from massive stone sculptures that now stand sentinel at the Central Park Zoo but which once had adorned the First Avenue overpass in Brooklyn. At the time, the overpass led from an expansive suburban greenspace to an industrial wasteland, essentially functioning as the passage to a modern-day vision of hell. Physical power, acute vision and god-like supremacy of the air are attributes of the eagle representing forms of political and ideological dominance. For example, during the Cold War the eagle was pitted against the Russian bear in political cartoons suggesting a stalemate between the supreme earthbound and airborne powers. After the dissolution of the USSR, Russia adopted the double-headed eagle of the Imperial Standard of the Tsar over the Russian bear, harkening back to the expansive might of the Russian Empire. Shown from behind and mirrored, Koschkarow’s eagles evoke the double-headed symbol

of Tsarist Russia, the Habsburg dynasty, and the Austro-Hungarian Empire. Individually, they echo the sinister adaptation of the eagle by the Third Reich and invite association with its use as a symbol of power by totalitarian regimes and democratic governments alike. What remains consistent among their different iterations over time, whether in fascist Germany, Italy and Spain or in the democratic United States, is the alternately menacing and august aspect of the eagle, which lends a layered ambiguity to its use in the exhibition.

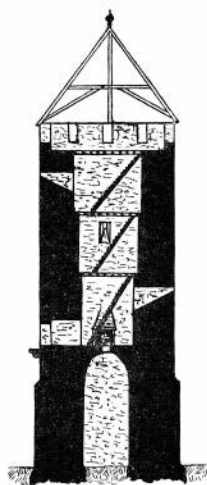
Positioned between them, *Schtetl* looks zoomorphic, with an invertebrate body like a spider standing upright on spindly, jointed legs. Its dome-shaped head doubles as the mound of a village square surrounded by a circle of buildings. The vacant center, occupied only by an axe buried in the stump of a tree, suggests both settlement and displacement – from the origin of characteristically, but not exclusively, Jewish shtetls as private market towns established by Polish nobility; to places of exile for the Jewish people during the Russian Empire and their segregation from non-Jewish Russian populations; to sites of violence during pogroms of the 1880s and the eventual displacement of European Jewry from the Pale of Settlement in the nineteenth and early twentieth centuries; to the final destruction of the shtetl as a distinctively Jewish settlement of communal social, cultural and economic

wo sich die Überlebenden der ersten Massaker im Shtetl von Slonim 1941 und 1942 versammelten⁵, bis zum «imaginären Shtetl» der kulturell und gesellschaftlich abgegrenzten Enklaven jüdischer Eigenständigkeit und der Bewahrung jüdischer Kultur in aller Welt. Zu diesen Enklaven gehört auch der Teil von Brooklyn, in dem Koschkarow lebt und arbeitet – in der Skulptur kommt dies konkret im Parkettholz aus dem Atelier des Künstlers zum Ausdruck.

Das was keinen Namen hat steht dem *Shtetl* gegenüber wie ein regloser, aber nicht wehrloser anthropomorpher Titan. Der Titel ist eine treffende Beschreibung der architektonisch-anatomischen Hybridität der Skulptur. Sie ruht auf einem offenen, netzartigen Gerüst, um das herum ein Schacht in Form einer Kohlenrutsche verläuft und sich schliesslich wie die Karikatur eines riesigen Penis auf dem Boden windet. Mit ihren anatomischen Bezügen erinnert die Struktur dieses unteren Teils an Westermanns *Angry Young Machine*, bleibt letztlich jedoch dem grotesken Kopf untergeordnet, der wie *Shtetl* architektonisch anmutet. Dieser Kopf versinnbildlicht – mit seinem zornigen Gesichtsausdruck, der Dornenkrone, dem aufgerissenen Mund und den leeren Augenhöhlen – den fremdartigen, gefährlichen Charakter des gesamten Objekts, das einem Ungeheuer von Hieronymus Bosch ähnelt. Seine stachelförmigen Zinnen ragen aggressiv hervor, eine sarkastische Anspielung auf die Lichtstrahlen der Aufklärung im Diadem der Freiheitsstatue; noch stärker erinnern sie aber an die in *Kalter Ofen* angedeutete sexuelle Gewalt.

Der Kopf ähnelt einem Betonbunker aus dem Zweiten Weltkrieg, wie sie noch heute an den Ufern der Schtschara stehen. Auf der Rückseite mutiert die architektonische Typologie der Konstruktion zu der eines mittelalterlichen Gutshauses, dessen vornehme, provinzielle Häuslichkeit durch eine Fassade personifiziert wird, deren Gesichtszüge in einem leeren Blick erstarrt sind. Durch die Verbindung dieser beiden architektonischen Masken schafft Koschkarow einen Januskopf, der einander ergänzende Gegensätze wie Ordnung und Chaos, Zivilisiertheit und Ursprünglichkeit, Komödie und Drama verkörpert und die Gleichzeitigkeit von geschlossener und offener Form, Einheit und Mehrdeutigkeit im zentralen Raum reflektiert, in dem die Werke beider Künstler aufeinandertreffen.

Auf der Konstruktion stehen drei kräftig wirkende nackte Frauenfiguren, die den phallischen Stahlhelm des Dritten Reiches tragen und erstmals als «Pin-ups» in Koschkarows Installation *Checkpoint Charly* (2009) auftauchen. Die bewaffneten Soldatinnen, die resolut aufrecht und breitbeinig auf der Skulptur stehen, treten in der



Schema eines Bergfrieds /
Diagram of a keep

(männlich geprägten) Rolle heroischer Kämpferinnen auf und verweisen auf die allegorische Figur der römischen Siegesgöttin Victoria; neben einer gewissen erotischen Spannung verleihen sie der Gewalt des Krieges eine symbolische moralische Rechtschaffenheit. Koschkarows Soldatinnen stehen im Widerspruch zu heteronormativen Repräsentationen des Weiblichen und sind von den sexuell, gesellschaftlich und politisch aggressiven/progressiven «roten Frauen» in Klaus Theweleits bahnbrechendem Buch *Männerphantasien* (1977/1978) inspiriert, die in Wirklichkeit Suffragetten, Pazifistinnen und andere Aktivistinnen waren und für die erste Welle des Feminismus im 20. Jahrhundert stehen.⁶ Theweleit beschrieb die «rote Frau» als Inbild der liberalen, kommunistischen Feindin der paramilitärischen Freikorps-Soldaten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Ihr furchtloser Aktivismus, ihre Unabhängigkeit und Selbstbeherrschung drohten die Moral der Freikorps-Männer zu untergraben, indem sie deren sexuelles Begehren weckten und dadurch die gemeinsamen Grundlagen ihres asexuellen, homosozialen Kultes erschütterten. Zudem legt Theweleit dar, dass die «rote Frau» in der Fantasie der Freikorps-Männer eine imaginierte Hure war, die unter ihrem Rock eine Flinte und an ihrem Oberschenkel ein Messer trug und die Soldaten in eine ekstatische Befreiung, das heisst in den Tod lockte. Daher nahmen die Freikorps-Männer zu ihrer «Selbstverteidigung» die «roten Frauen» ins Visier und penetrierten ihre Körper mit ihren Schwänzen ebenso wie mit Gewehrkugeln und Messern, was aus Theweleits Sicht zu einer sadistischen Befreiung aus ihrer Soldatenrolle und zu einer vorübergehenden Auflösung ihrer Männlichkeit führte, wodurch sie eine Art postkoitale Reinheit erlangten. So erklärt Theweleit die psychosexuelle Angst und den Frauenhass der Freikorps- und späteren nationalsozialistischen Truppen und klagt das männliche Ego im Allgemeinen an, indem er von einer universellen männlichen Angst spricht, physisch und psychisch vom «Anderen» überschwemmt, genötigt und unterdrückt zu werden. In ihrer Darstellung

5 Die gesamte Bevölkerung von 39000 Juden, die im Shtetl von Slonim lebte, wurde zwischen 1941 und 1943 von der nationalsozialistischen Wehrmacht ermordet. / The entire population of 39,000 Jews from the shtetl Slonim was murdered by the Nazi Wehrmacht between 1941 and 1943. Siehe / See Nachum Alpert, *The destruction of Slonim Jewry. The story of the Jews of Slonim during the Holocaust*, New York: Holocaust Library, 1989.

6 Siehe Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, 2 Bde., Frankfurt am Main: Roter Stern, 1977/1978.

See Klaus Theweleit, *Male Fantasies*, 1977/1978, Trans. Stephan Conway, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.



Colonial Road Bridge, Brooklyn
August 1940



Owl's Head Park
Januar / January 1934

interdependence during the Holocaust. In its tragicomic, nomadic personification, *Schtetl* compresses the history of Jewish diaspora from the banks of the Shchura River in Belarus, where survivors of the first massacres from the shtetl Slonim gathered between 1941 and 1942⁵, to the “imagined shtetl” of culturally and socially distinctive enclaves of Jewish self-sufficiency and cultural preservation around the world. Among them is the neighborhood of Brooklyn where Koschkarow lives and works, which physically manifests in the sculpture in the form of flooring from the artist’s studio.

Das was keinen Namen hat encounters *Schtetl* like an anthropomorphic Titan, inert but not without its defenses. Its title aptly describes the sculpture’s architectural hybridity. It is supported by an open, reticulated framework around which snakes a tendrillar shaft in the shape of a coal chute that twists onto the floor like the caricature of an enormous penis. The structural configuration of its lower body recalls Westermann’s *Angry Young Machine* in its anatomical references but is ultimately subordinate to the grotesque head on top which, like *Schtetl*, is also architectural. The head—bearing a wrathful expression with spiny crown, wide-open jaws and hollow eye sockets—emblemizes the strange and dangerous nature of the object itself, like a monster by Hieronymus Bosch. Its spiky battlements jut aggressively outward, sardonically calling to mind the rays of enlightenment in the Statue of Liberty’s diadem but more strongly recalling the implied sexual violence of *Kalter Ofen*.

The head resembles a fortified bunker, like the concrete pillboxes from World War II that still exist along the banks of the Shchura River. Around the back, the architectural typology of the structure shifts to that of a medieval manor house whose genteel, provincial domesticity is personified by a façade whose features form a vacant stare. Fusing these two architectural masks, Koschkarow creates a Janus head that embodies complementary opposites such as order and chaos, civilization and the primeval, and comedy and drama, echoing the simultaneity of closed and open form, unity and multivalency, in the central gallery where the two artists’ works meet.

The structure is mounted by three powerful-looking nude women wearing the phallic Stahlhelm of the Third Reich who first appeared as “pin-ups” in Koschkarow’s installation *Checkpoint Charly* (2009). Armed and standing erect with spread legs planted resolutely atop the structure, the soldier women are cast in the (typically male) role of heroic combatant and relate to the allegorical figure of Victory, providing a symbolic moral rectitude to the violence of war in addition to an erotic charge. Koschkarow’s female soldiers contradict hetero-normative representations of the feminine and channel the sexually, socially and politically ag(pro)gressive “Red Woman” of Klaus Theweleit’s influential *Male Fantasies* (1977/1978)—who were actually suffragettes, pacifists, and other activists representing the first wave of feminism in the twentieth century.⁶ Theweleit described the Red Woman as the essence of the liberal, Communistic enemy to the paramilitary soldiers of the Freikorps in the first decades of the twentieth century. Their intrepid activism, independence and self-possession threatened to break down the Freikorps’ morale by arousing sexual desire and thus shaking the undivided foundation of their asexual and homosocial cult. Further, he argued, as the subject of the Freikorpsmen’s fantasies, the Red Woman was an imaginary whore who brandished a gun beneath her skirt and held a knife strapped to her thigh, luring soldiers to an ecstatic release/death. Thus in “self-defense” the Frei-



Alexej Koschkarow
Tortenschlacht [Pie Fight]
2001

einer weiblichen Militanz widersprechen Koschkarows Figuren der Klischeevorstellung eines pazifistischen Feminismus und verkörpern die paradoxe Idee eines militanten Pazifismus. Bewaffnet und zum Handeln bereit, lösen sie gleichzeitig Männerwünsche und -ängste aus, treiben, wie Theweleit behaupten würde, den Verlust männlicher Nüchternheit voran und führen letztlich die Auflösung der männlichen Identität in der körperlichen und emotionalen Ekstase herbei.

Der Titel der Skulptur, *Das was keinen Namen hat*, verweist auf Betty Friedans Werk *The Feminine Mystique* (1963), das die zweite Welle des Feminismus massgeblich prägte. Friedans «Problem ohne Namen» war die nicht in das zentrale Bild der amerikanischen Wohlstandsgesellschaft – die Kernfamilie – passende, allgemeine existenzielle Unzufriedenheit der Frauen in der Nachkriegszeit.⁷ Mit seinen Anspielungen auf Friedans Appell an die Amerikanerinnen der Nachkriegszeit, sich selbst zu verwirklichen, und auf Theweleits Theorie der Angst der Männer vor dem Verlust ihrer Männlichkeit entwirft Koschkarow eine absurde Komödie, die in der die Geschlechtergrenzen überschreitenden Tradition von Guillaume Apollinaires *Les mamelles de Tirésias* (1917) steht. Deren Verbindung der zyklischen Wiederkehr des Krieges mit der Angst der Männer vor Entmannung und Impotenz zieht die heroischen Denkmäler der Geschichte, die dem Krieg und seinen Helden gewidmet sind, ins Lächerliche. Die Verknüpfung von forschender Sexualität mit militantem Feminismus verweist auf die aktuelle poststrukturalistische, dritte Welle des Feminismus, für die Pussy Riot exemplarisch ist; diese geht über Fragen der blossen Selbstverwirklichung hinaus und verteidigt wandelbare Identitätskonzepte, die Fragen von Biologie, Sexualität, Freiheit und Menschenrechten mit einschliessen.

Koschkarow legt in *Zita – Щапа* nahe, dass das Kontinuum des Krieges von Männerhand gemacht ist. Der Krieg ist ein wiederkehrendes Thema in seinem Schaffen, von

7 Siehe Betty Friedan, *Der Weiblichkeitswahn. Ein vehementer Protest gegen das Wunschbild von der Frau*, Reinbek: Rowohlt, 1966.

See Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, New York: W. W. Norton & Co., 1963.

8 Ich danke Katharina Fritsch aufrichtig für die mir vermittelten Einblicke in das Werk von Alexej Koschkarow, besonders hinsichtlich seiner Bezüge zu Klaus Theweleits bahnbrechendem Buch. Auch Alexej, für den ich grosse Bewunderung hege, danke ich von Herzen für die Einladung, einen Beitrag zu dieser Publikation zu verfassen.

I would like to give my sincere thanks to Katharina Fritsch for her insights into the work of Alexej Koschkarow, particularly as it relates to Theweleit's influential book. And heartfelt thanks to Alexej, whom I admire tremendously, for inviting my participating in this publication.

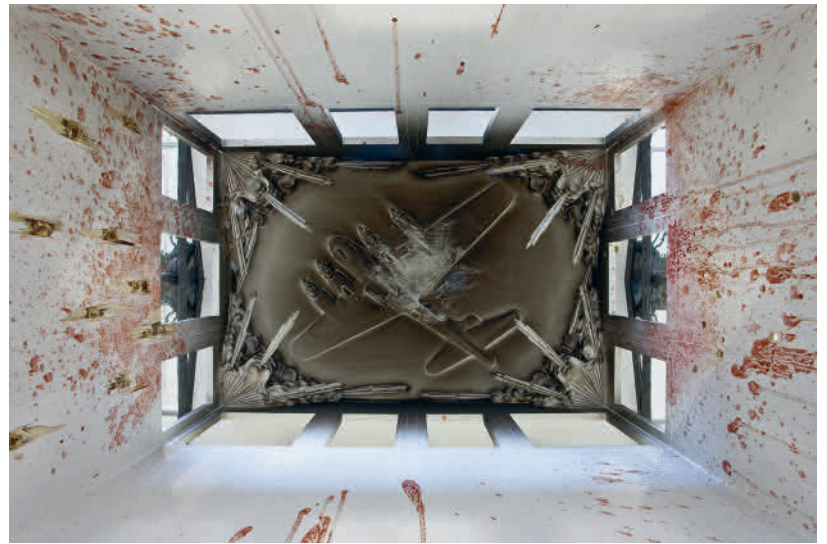
der Slapstick-Performance *Tortenschlacht* (2001) bis zu seiner Installation *Checkpoint Charly*, einer derben Satire auf die Paranoia des Kalten Krieges. Doch auch wenn der Krieg den thematischen Zusammenhang zwischen Koschkarows hybriden Objekten in der Ausstellung bildet, ist ihr gemeinsames Kennzeichen letztlich die Paradoxie. Der Krieg selbst ist paradox, denn er liefert Argumente für das Absurde und Regeln für die Anarchie. Er fördert das Abscheulichste und Schändlichste im Menschen zutage und ist zugleich eine der am stärksten beliebten Institutionen der Kulturgeschichte, der seit Jahrtausenden Triumphbögen und Heldendenkmäler gewidmet werden. So benennt man epochale Kapitel der Geschichte nach ihren Kriegen, vom Peloponnesischen Krieg bis zu den Golfkriegen, und verknüpft paradoxerweise die menschliche Fähigkeit zu töten und zu zerstören mit den produktiven und schöpferischen Errungenschaften des Menschen. In seinen hybriden Konstruktionen verbindet Koschkarow das Schreckliche und das Heroische zu einer schmerzhaften Anklage der männlichen Mordlust und des männlichen Egos im Allgemeinen, das dem Aufruf zum Krieg immer wieder folgt – trotz der Lektionen, zu deren Wiederholung die Geschichte verdammt zu sein scheint.⁸



Alexej Koschkarow
Kalenderblätter [Calendar Sheets]
(Normandie II), 2009

korpsmen targeted those who represented the Red Woman, penetrating their bodies with their pricks as well as with bullets or knives, representing to Theweleit a sadistic release from their soldiering and momentary dissolution of their virility before achieving a sort of postcoital purity. Theweleit accordingly interprets the psychosexual fear and hatred of women by the Freikorps and by the later regiments of the Nazi party, indicting the male ego in general by suggesting a universal male dread of being physically and psychologically immersed, coerced and oppressed by the “other.” By introducing a female militancy, Koschkarow’s figures contradict the stereotype of pacifist feminism and embody the paradoxical notion of militant pacifism. Armed, they are poised for action, simultaneously provoking male desire and fear and, as Theweleit would argue, hastening a loss of male sobriety and leading ultimately to the dissolution of male identity through bodily and emotional ecstasy.

The sculpture’s title, *Das was keinen Namen hat*, alludes to Betty Friedan’s formative work of second-wave feminism, *The Feminine Mystique* (1963). Friedan’s “problem that has no name” was the general, existential discontent among women in the postwar decades that contradicted the quintessential image of American prosperity: the nuclear family.⁷ Through his allusions to Friedan’s call for self-actualization among women in postwar America and Theweleit’s theory of men’s fear of emasculation, Kosch-



Alexej Koschkarow
Checkpoint Charly
(nach karibischer Krise)
[After Caribbean Crisis]
2009

karow creates an absurdist comedy in the gender-bending tradition of Guillaume Apollinaire’s *Les mamelles de Tirésias* (1917), that connects war’s cyclical recurrence with men’s fear of emasculation and impotence, making a travesty of history’s valorous monuments to war and war heroes. Its conflation of bold sexuality and militant feminism suggests the ascendancy of our present, post-structuralist third-wave feminism, exemplified by Pussy Riot, which has moved beyond mere self-actualization toward mutable notions of identity as it pertains to biology, sexuality, liberation, and human rights.

In *Zita–Iljapa*, Koschkarow proposes that the continuum of war is man-made. War has been an abiding theme in his work, from the slapstick war of pies performed in *Tortenschlacht* (Pie Fight, 2001) to his installation *Checkpoint Charly* bristling with burlesque satire of Cold War paranoia. And while it is the thematic that connects each of Koschkarow’s hybrid objects in the exhibition, paradox is ultimately their unifying characteristic. War itself is paradoxical, providing a rationale for the absurd and rules for anarchy. It is the embodiment of the most abject and ignoble of human potential, while also representing one of the most exulted institutions in the history of civilization commemorated in triumphal arches and in heroic sculpture for millennia. Thus epochal chapters of history are named for their wars, from the Peloponnesian War to the wars of the Persian Gulf, paradoxically conflating human capacity for death and destruction with generative, creative human achievement. Koschkarow unites the horrific with the heroic in his hybrid constructions that sting in their indictment of men’s bloodlust and the male ego, generally speaking, which seems endlessly to heed the call to war in spite of the lessons that history seems blighted to repeat.⁸

Michael Rooks, geboren in Ottawa, Illinois, in den Vereinigten Staaten, ist seit 2010 Wieland Family Curator of Contemporary and Modern Art am High Museum of Art in Atlanta. Im selben Jahr war er Kommissär und Co-Kurator für den amerikanischen Pavillon an der 12. Architektubiennale in Venedig. Davor war er Kurator unter anderem am Museum of Contemporary Art Chicago, am Contemporary Museum Honolulu und der Honolulu Academy of Arts. Zu seinen Ausstellungen zählen «Alex Katz, This Is Now» (2015), «Radcliffe Bailey: Memory As Medicine» (2011), «Situation Comedy: Humor in Recent Art» (2005) und die Retrospektive zu H. C. Westermann (2001), aus deren Anlass er den Werkkatalog zu den Skulpturen realisiert hat.

Michael Rooks, born in Ottawa, Illinois in the United States, has been Wieland Family Curator of Contemporary and Modern Art at the High Museum of Art in Atlanta since 2010 and was commissioner and co-curator of the U.S. Pavilion at the 12th Venice Architecture Biennale in the same year. Prior to joining the High Museum, he held curatorial positions at the Museum of Contemporary Art Chicago, The Contemporary Museum Honolulu, and the Honolulu Academy of Arts. His exhibitions include "Alex Katz, This Is Now" (2015), "Radcliffe Bailey: Memory As Medicine" (2011), "Situation Comedy: Humor in Recent Art" (2005), and the retrospective H. C. Westermann (2001) for which he wrote the Westermann catalogue raisonné of sculpture.