

SYSTEM- SPRENGERIN

Text

THOMAS BÄRNTHALER

Fotos

STEPHANIE FÜSSENICH

Mit überbordenden Wandgemälden ist Katharina Grosse zu einem Weltstar der Kunst aufgestiegen. Wie entstehen ihre monumentalen Werke? Das *SZ-Magazin* hat ihr bei einer Arbeit in Paris zugesehen – von Anfang bis Ende



Katharina Grosse, hier mit hochgeklapptem Visier in der Fondation Louis Vuitton, Paris, wurde 1961 in Freiburg geboren, wuchs in Bochum auf und lebt heute in Berlin und Auckland, Neuseeland.

Berlin-Moabit, Sommer 2021. »Gut, aber wenn ich male, will ich meine Ruhe haben!«, sagt Katharina Grosse im Garten ihres Wohnateliers über den Plan: »Das ist, wie wenn man in der Schule eine Rede hält – wird man dabei gestört, kommt man raus.« Der Plan ist, Deutschlands vielleicht radikalste Künstlerin bei der Arbeit zu beobachten, mit dabei zu sein, wenn eines ihrer Werke entsteht. Mit ihr dabei zu reden, wird schwierig genug. Sie wird einen vermutlich gar nicht hören, denn Grosse malt anders als die meisten Künstlerinnen und Künstler. Nicht mit dem Pinsel, sondern mit Spritzpistole und ratterndem Kompressor. Nicht im Kittel, sondern ver mummt in einem weißen Schutzanzug mit Atemmaske und Visier. Nicht in der Abgeschiedenheit des Ateliers, sondern am Ausstellungsort, umgeben von einer Schar an Helfern.

Die Kunst von Katharina Grosse sprengt den Rahmen. Zwar bedient sie auch kleine Formate, doch berühmt ist sie für ihre monumentalen Bilder, die vor Farbe und Strahlkraft bersten und so wirken, als hätten rätselhafte Mächte sie mit Riesengerätschaften erschaffen. Sie füllen Wände und Decken, wabern aber auch gern mal durch benachbarte Räume. Im Hamburger Bahnhof in Berlin malte sie sich 2020 praktisch aus dem Gebäude hinaus, nahm umliegende Bahndämme, Straßen und Gebäude in ihr Bild auf. Als sie 2016 im Auftrag des Museums MoMA PS1 eine vom Wirbelsturm Sandy zerstörte Militärbaracke samt Strand am Rockaway Beach bei New York in grelles Weiß-Rot hüllte, wurden Fotos davon zum Instagram-Hit.

Grosse ist für die zeitgenössische Malerei, was Christo für die Land Art war: ein Pop-Phänomen, das weit über die Kunstwelt hinauswirkt. Und das, obwohl sie, anders als viele Malerinnen und Maler ihrer Generation, die das Gegenständliche wiederentdeckt haben, ausnahmslos auf die Kraft der Abstraktion vertraut. Es gibt Grosse-Stofftaschen, Grosse-Notizbücher, ein Grosse-Kochbuch. 2019 war sie auf dem Cover der deutschen *Vogue*.

Ihr Malen gleicht einer Performance, nur dass man vom Mal-Akt, dem eigentlich spannenden Teil, wie ein Kritiker mal bemerkte, nichts mitbekommt. Das Publikum sieht nur das fertige Werk. Wie

Bevor Katharina Grosse Museumsräume bemalt, baut sie in ihrem Atelier kleine Modelle der Räume nach und fertigt grobe Skizzen an. Auch in Paris hatte sie eine Skizze dabei.



also stellt sie das an? Und vor allem: Warum? Was macht ihre Kunst aus, von der die einen sagen, sie sei schönes, aber letztlich dekoratives Spektakel, und die anderen behaupten, sie sei eine bewusstseinsweiternde Revolution? Was treibt sie an, »die Grenzen der Malerei systematisch zu erweitern«, wie die Jury des Großen Staatspreises für Bildende Kunst Baden-Württemberg befand, der ihr 2013 verliehen wurde?

Entzaubert man den kreativen Akt, wenn man ihn sichtbar macht? Malt sie anders, wenn sie neugierige Blicke spürt? Bei veganen Getreidepuffern an Salat, zubereitet von der Atelierköchin, wird das Für und Wider eines solchen Experiments abgewogen. Grosse möchte den Malprozess nicht übermystifizieren, zieht aber auch Grenzen: »Ich werde nicht jeden Sprühstoß kommentieren, das stört meinen Flow.« Bei der anschließenden Führung durch ihr Berliner Anwesen, einen mehrstöckigen Kubus aus Sichtbeton, geht es dann schon um das Wann und Wo. Auf einem alten Biedermeier-Sekretär in ihrem Privatbüro oben glimmen Räucherstäbchen. Unten sitzen Mitarbeiter vor ihren Rechnern.

Grosse ist eine zugewandte Frau ohne Anflug von Künstlerverschrobenheit. Wenn sie über ihre anstehenden Projekte spricht, wirkt sie auch wie die Chefin einer Firma, deren Auftragsbücher überquellen. Die Welt ist noch im Pandemie-Modus, doch Grosse hat zu diesem Zeitpunkt diverse Ausstellungen in Planung. In Frankreich, den USA, Deutschland und Italien. Die Termine sind in Bewegung, denn in den meisten Museen und Galerien gelten noch Zugangsbeschränkungen. Seit 2015 wird Grosse vom mächtigen New Yorker Galeristen Larry Gagosian vertreten, der auch Damien Hirst, Georg Baselitz und Andreas Gursky unter Vertrag hat sowie die Nachlässe von Picasso und Warhol verwaltet. Sie ist dort eine der ganz wenigen Frauen im Portfolio. Ende der Neunzigerjahre war Grosse mit überformatigen Gemälden bekannt geworden, ab 2002 folgten große Einzelausstellungen in internationalen Museen. Auf Auktionen erzielen einzelne Arbeiten von ihr bis zu 400 000 Dollar.

Die Wahl fällt schließlich auf die Fondation Louis Vuitton in Paris. Eine Gruppenausstellung zusammen mit vier internationalen Größen der abstrakten Malerei. »Da werden wir nächstes Frühjahr etwas Neues ausprobieren«, sagt Grosse. Oben in ihrem Atelier zeigt sie Pappmodelle des Raums, den es zu bespielen gilt. Sie erzählt, sie versuche sich gerade an neuen Techniken und Materialien, geschlitzten Leinwänden und einem speziellen, bedruckbaren Meshgewebe aus Metall-Pailletten. Für die Fondation schwebt ihr ein hausgroßer Fremdkörper aus Holz vor, den sie dort platzieren und übermalen will.

In den nächsten Monaten will sie ihre Ideen für den Raum vorantreiben. Da muss noch viel passieren vor dem Winter. Nicht nur weil zu diesem Zeitpunkt niemand weiß, wie die Pandemie sich entwickelt, sondern auch, weil Grosse dann abtaucht in ein anderes Leben. Die Winter verbringt sie bei ihrer Lebensgefährtin in Neuseeland, wo sie ein Haus mit Atelier an der Küste von Auckland besitzt. Jetzt muss sie zum nächsten Termin. Es wird fast ein Jahr vergehen, bis man sich wiedertrifft.



Der Farbstaub setzt sich überall ab, daher muss die gesamte Umgebung mit Plane abgeklebt werden.

21. April 2022, Paris. Der Raum, den Katharina Grosse bemalen wird, liegt im zweiten Stock der Fondation Louis Vuitton, ist etwa 25 mal 15 Meter groß und hoch wie eine Kathedrale. Ein *white cube*, der sich nach oben hin trichterförmig verjüngt. Es ist Vormittag, die Kastanien im umliegenden Park Bois de Boulogne stehen in voller Blüte, und draußen vor dem Eingang stehen auffallend modisch gekleidete Jugendliche in langen Reihen, um sich eine Werkschau des kürzlich verstorbenen Designers Virgil Abloh im Erdgeschoss anzusehen. Grosse, heißt es, wird sich verspäten, doch ihr Projekt hat auch ohne sie schon begonnen. Eine Woche ist bis zur Fertigstellung veranschlagt, eine Woche darauf ist schon Eröffnung.

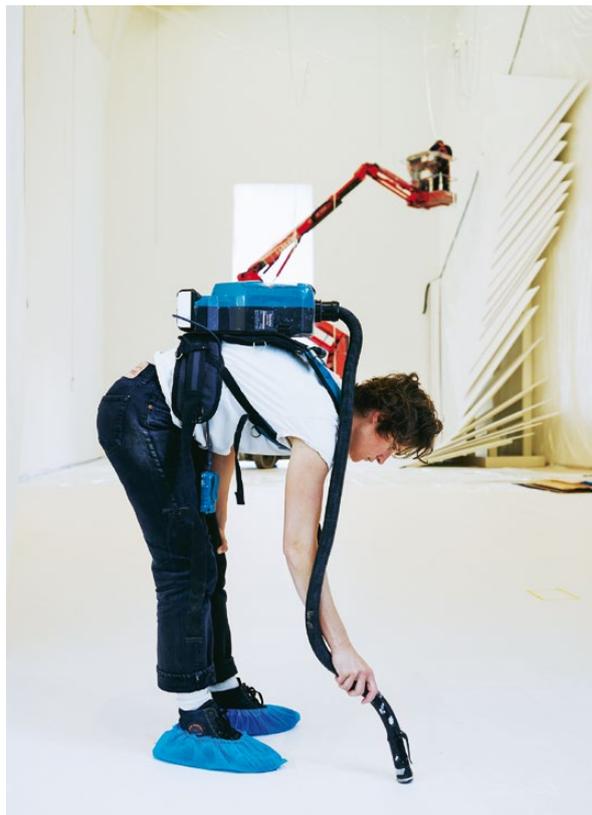
Seit vier Tagen sind Grosses Mitarbeiter damit beschäftigt, die Bühne zu bauen, auf der die Künstlerin ihr Werk verrichten wird. Es geht zu wie auf einem Rohbau. Eine etwa zwölf Meter hohe Holzstruktur wurde gezimmert, eine Art Rampe aus geschichteten Dreiecken, die sich wie eine Rutschbahn von der Decke bis zum Boden erstreckt. Ein Boden aus weißer Kunststoff-Folie wurde verlegt. Darauf, auf einer Straße aus Holzpanelen, steht eine Gelenkteleskoparbeitsbühne, Kranhöhe 15 Meter, Grosses wichtigstes Hilfsgerät. Ein kleiner Bereich gegenüber dem Ausstellungsraum ist zur Werkstatt und Kommandozentrale umfunktioniert worden, mit sorgsam drapierten Werkzeugen auf Tapeziertischen, einer kleinen Kaffeeküche, ein paar Spinden zum Kleiderwechseln. Dutzende Farbeimer sind an einer Wand aufgereiht. Sie haben gefährlich klingende Namen wie Phthalo Turquoise, Cadmium Orange oder Bismuth Yellow.

Überwacht werden all diese Arbeiten von Hans Grosse, 57, Katharina Grosses jüngerem Bruder. Der gelernte Maschinenbauer ist seit mehr als zwanzig Jahren der technische Leiter ihres Teams. Warum, merkt man schon innerhalb weniger Stunden. Er vereint Besonnenheit und Geschick, wie man sie von Problemlösern aus Bankraubfilmen kennt. Immer ansprechbar, nie ungehalten, immer eine Lösung parat. »Ich bin nicht bei ihr, weil ich ihr Bruder bin, sondern weil ich Sachen beherrsche, die für sie von Vorteil sind«, sagt Hans Grosse.

Gerade ist er dabei, das »Masking« voranzutreiben: Alle Gebäudeteile, die nicht zum Kunstwerk gehören, wie Lampen, Türen, Wände, Geräte, selbst die Türklinken, müssen mit Plastikplane abgeklebt werden, auch der Flur vor dem Ausstellungsraum, der schon bald aussieht wie ein Seuchenschutzzelt. »Ons«, wie ihn die Mitarbeiter der Fondation rufen, ist von kräftiger Statur, leicht schlurfender Gang, schrundige Ellbogen und Arbeiterhände. In seiner Hosentasche steckt ein Zollstock. Hans Grosse findet: »Wer den Dreck macht, muss auch dafür sorgen, dass er wieder verschwindet.« Und Dreck wird es bald geben, jede Menge.

Gegen 14 Uhr erscheint Katharina Grosse, begrüßt die zwei Mitarbeiter aus ihrem Berliner Atelier sowie zwei Helferinnen aus Paris, zieht sich eine weiße Schutzhose über ihre Jeans, streift wie alle hier blaue Einwegüberzieher über ihre farbverkrusteten Turnschuhe und sagt: »Ich muss mir erst mal ein Bild machen, bevor es ans Malen geht.« Grosse ist sechzig Jahre alt, sieht aber jünger aus. Als einzige Exzentrik erlaubt sie sich eine übergroße achteckige Brille aus dunkelgrünem Acetat.

Sie war schon gestresst angekommen. Tags zuvor war sie in Venedig, zur Eröffnung ihrer Installation auf der Biennale. Dort ließ sie einen riesigen Vorhang aus besagtem Paillettengewebe über einem schwarzen Bühnenraum drapieren, der wiederum bedruckt war mit einem Gemälde von ihr. Sie ist noch ganz begeistert von dem Ma-



Bei den Vorarbeiten fallen viel Staub und Schmutz an. Grosses Assistentinnen müssen immer wieder den eigens verlegten bemalbaren Kunststoffboden saugen und wischen, damit er später blitzblank wie eine Leinwand ist.

terial, das je nach Blickwinkel »perlmutterartig im Licht schimmert«. Der Launepegel sinkt aber gleich wieder, als ihr Bruder ihr eröffnet, dass man um acht Stunden in Verzug sei.

Nach einer kurzen Musterung steht fest: »Wir müssen noch mal an die Konturen ran.« Sie meint die amorphen Bereiche an Wand und Boden, die nach ihren Vorgaben mit Plane abgeklebt wurden und als Schablonen dienen, hinter denen es weiß bleiben soll. Sie sitzen noch nicht da, wo sie sein sollten. Auch an der Holzstruktur muss nachgearbeitet werden, ein Dreieck hängt etwas durch: »Das gefällt mir nicht.« Die beiden Französischen sind bislang hauptsächlich damit beschäftigt, mit speziellen Staubtüchern immer wieder Staub und Fußspuren vom Boden zu wischen, der bei den Arbeiten entsteht. »Der Staub muss raus«, erklärt Grosse, »sonst habe ich den später in der Farbe und auf dem Bild.« Es ist jetzt halb sechs. Gemalt wird heute nicht mehr, so viel steht fest.

Zu allem Überfluss muss Hans Grosse jetzt auch noch den Bereich vor dem Ausstellungsraum freiräumen, wo er Holzkisten, Folien, Farbeimer und diverse Gerätschaften zwischengestapelt hatte. Niele Toroni, ein Schweizer Grande der analytischen Malerei, möchte diesen Platz spontan für eine »Intervention« nutzen, wie ein Mitarbeiter der Fondation ausrichten lässt. Hans Grosse bleibt cool: »Gruppenausstellung halt. Da ist sich jeder selbst der Nächste. Nicht motzen, einfach machen.« Er fängt sofort an. ▶

Am nächsten Morgen, elf Uhr. »Mit welcher Lanze willstest du anfangen?«, fragt Hans Grosse. »Ein Meter? Einsachtzig?«

»Drei Meter«, gibt Katharina Grosse zurück.

Jene Sprühlanze aus Stahlrohr wird Katharina Grosses wichtigstes Malgerät in den kommenden Tagen sein. Ihr dreißig Meter langer Schlauch wird von einem Kompressor vor der Tür druckbetankt, sobald Grosse im Ausstellungsraum den Abzug ihrer Düse betätigt. Drei Assistentinnen in Schutzanzügen werden den Schlauch halten und führen müssen, wenn Grosse malt, damit er nicht über den Boden schleift oder durch Gemaltes suppt. »Ihr müsst wie eine Feder sein! Ich darf keinen Widerstand spüren, wenn ich hin und her gehe«, sagt sie zu ihnen. Für die Farbzufuhr sind zwei Mitarbeiter am Kompressor verantwortlich. Die Kommunikation läuft auf Zuruf, meistens aber mit Händen und Füßen.

Katharina Grosse bevorzugt Farben des US-Herstellers Golden, eines der Pioniere wasserlöslicher Acrylfarbe, die auch Künstler wie Roy Lichtenstein und Frank Stella verwendeten. »Die sind so schrill, weil sie die höchste Pigmentierung haben, die es gibt«, sagt Grosse. 160 verschiedene Töne zählt Grosses Arsenal in Berlin, 48 davon hat sie nach Paris mitgebracht. Insgesamt etwas mehr als 400 Liter in Eimern von je zwölf Litern.

Gegen den giftigen Farbnebel trägt Grosse dicke Gummihandschuhe, weiße Einweg-Overalls sowie spezielle Ganzkopfmasken, die per Schlauch mit zwei Partikelfiltern am Rücken verbunden sind. Dennoch haben die vergangenen 25 Jahre, die sie schon mit dieser Technik malt, Spuren bei ihr hinterlassen. »Manchmal spüre ich

Am zweiten Mal-Tag versammelt Grosse ihr Team zu einem Ritual: Jeder Einzelne muss sich fallen und von den anderen auffangen lassen.



eine Unwucht in meinem Körper, durch die immer gleiche Bewegung mit der Lanze«, sagt Grosse. Zum Ausgleich hat sie schon alles Mögliche probiert, Alexander-Technik, Tai Chi. Zurzeit schwört sie auf eine ganzheitliche Bewegungstherapie namens Gyrotonic, »das lockert die Gelenkketten«. Aber da ist auch der kehlige Husten, der sie ab und zu anfallartig durchschüttelt, bis ihr Kopf ganz rot wird. »Ich hoffe nicht, dass es Asthma ist. Na, wer weiß.«

Schließlich das Kommando:

»Fangen wir mit Cadmiumgelb an!« Der Kompressor knattert los, und eine erste Aerosolwolke trifft die unbefleckte weiße Wand in ausladenden Schwüngen,

dann den Boden, das Holz. Grosse sprüht im Gehen, tritt ein paar Schritte zurück, prüft, sprüht, prüft. Die Frauen am Schlauch gehen jeden Schritt mit, es mutet an wie eine bizarre Ballettaufführung eines Seucheninterventionsteams. Ein süßlich-nasser Geruch nach Frischgestrichenem breitet sich aus, mit leichter Eiscremenote. Dagegen kommen auch die drei hüfthohen Ventilatoren an der portalgroßen Tür zum Balkon nicht an, die den Farbnebel, so gut es geht, aus dem Raum ins Freie saugen.

Wechseln Künstler beim Malen die Farbe, tupfen sie im Normalfall den Pinsel in den entsprechenden Klecks ihrer Palette. Bei Grosse gestaltet sich das komplizierter. Bei jedem Ruf »Colour Change!« müssen Lanze, Schlauch und Düse gereinigt werden. Dem Gelb war Türkis gefolgt, jetzt verlangt sie nach Pyrrolrot. Die Choreografie dabei läuft konzertiert ab wie ein Boxenstopp bei Autorennen: Alle raus, Lanze auseinanderschrauben und spülen, Schlauch spülen und durchpusten, Eimer wechseln, Kompressor justieren, alle wieder rein. So wird das in den nächsten Stunden Dutzende Male gehen, während Grosse Farbschicht auf Farbschicht legt. Manchmal verzichtet sie auf das Reinigen und ändert die Farbe im fliegenden Wechsel. »Das kann super aussehen, wenn sich alte und neue Farbe kurz mischen.«

Grosse malt nie einfach drauflos. Sie hat eine Vorlage, die sie im Berliner Atelier am Modell entwickelt hat. Ein DIN-A4-Farbausdruck. »Das ist ein grober Fahrplan, den ich heranziehe, wenn ich nicht weiterweiß.« Die meiste Zeit wird er unbenutzt und zerknittert im Vorräum herumliegen.

Gegen Nachmittag ist bereits der halbe Raum mit bunten, sich überlagernden Schleifen und Schlieren bedeckt. Unwillkürlich sucht das Auge nach Strukturen, wie bei einem überdimensionierten Graffiti, von dem man noch nicht weiß, was es einmal zeigen soll. Doch der Vergleich hinkt. Bei Graffiti werden Botschaften übermittelt, Claims abgesteckt. Grosses Kunst ist das Gegenteil. Sie hat keine Botschaft, will nichts bildlich darstellen, und wie sie zu Begrenzungen steht, haben zuletzt ein paar Anwohner des Hamburger Bahnhofs zu spüren bekommen, als sie plötzlich von ihren Fenstern auf knallbunte Häuser und Wege blickten.

»Der Raum«, sagt Grosse in einer Pause, »ist für mich nicht nur Gastgeber, er wirkt in mein Malen hinein, seine Geometrie, sein



Grosses Bruder Hans, gelernter Ingenieur, überwacht die technischen Arbeiten rund um die Installationen.



Grosse war mit ihren Eltern als Kind oft zum Bergsteigen in den Alpen. Höhenangst auf der Hebebühne kennt sie nicht.



Katharina Grosse, hier in Vollmontur mit Visier, Atemmaske, Schutzanzug und Gummihandschuhen, prüft anhand der Skizze, welche Wand sie gleich mit der Lanze in Angriff nehmen wird.

Licht.« Deshalb sei ihr auch wichtig, der futuristischen Architektur der Fondation – sie gleicht einem Raumschiff mit geblähten Segeln aus Glas – etwas Gebautes, eine Holzstruktur entgegenzusetzen. »Ich wollte etwas reinschieben zwischen Raum und Bild, etwas, das der Wucht der Architektur eine Vehemenz entgegenstellt.« Als gäbe es geheime Kräfte in den Dingen, die sie sichtbar machen möchte.

Als Kind, erzählt Grosse bei anderer Gelegenheit, habe sie morgens im Bett im Geiste die Schatten an der Wand weggemalt. »Das hatte eine Zeit lang etwas Obsessives, ein Tick, ich weiß bis heute nicht, was es zu bedeuten hat. Ich bin nicht aufgestanden, bis alle Schatten weggemalt waren.«

Nach drei Tagen sehen die Overalls des Teams aus wie bunte Schlachterkittel. Dafür hat das Bild an Struktur und Tiefe gewonnen. Katharina Grosse war im Flow, hat jeden Tag von morgens bis abends gemalt. Einmal gab es dicke Luft, weil jemand im Team vergessen hatte, die Hebebühne über Nacht zu laden, aber es wurden dann einfach für ein paar Stunden wieder »Konturen gemacht«.

Grosses Malen ist keine rauschhafte, aufwühlende Angelegenheit wie bei den abstrakten Expressionisten, eher ein analytisches Herantasten. »Manche Fragen klären sich erst während des Malprozesses«, sagt sie. »Wie kleinteilig werde ich, wie vielschichtig? Ich identifiziere jetzt erst langsam die verschiedenen Areale.« Boden und Wand zum Beispiel scheinen sich an einer Stelle zu spiegeln, als hätte man sie nass zusammengeklappt. War nicht geplant, gefällt Grosse aber.



An den Wänden und am Boden wurden Bereiche mit Plane abgeklebt, die frei von Farbe bleiben sollen. Die leichte Erhöhung der Schablone am Boden bewirkt, dass die Farbkanten später weichgezeichnet erscheinen.

Andere Bereiche hat sie wieder übermalt. Die Holzstruktur ist vor lauter Magentatürkisgelviolett kaum mehr zu erkennen. Ab jetzt geht es um Feinheiten.

Anruf bei Bazon Brock, emeritierter Professor für Ästhetik und Kulturvermittlung in Wuppertal. »Grosse ist eine denkende Künstlerin in der Tradition von Duchamp, keine Malerei-Pathetikerin«, sagt Brock. »Sie gehört nicht zur Tradition der Malschweine wie Van Gogh oder Jackson Pollock.« Grosse betreibt Malerei, die den Zusammenhang zwischen Bild und Nichtbild zum Gegenstand mache, indem sie die Grenzen dazwischen aufhebe, das habe vor ihr noch niemand gemacht.

Dabei glaubt Grosse selbst, dass ihre Art zu malen gar nicht neu ist, sondern zum Ursprung aller Kunst zurückkehrt, zum Fresko und letztlich zur Höhlenmalerei der Steinzeit. »Die haben Handnegative an die Wand gesprüht!«, sagt sie. Das portable Bild, wie wir es kennen sei eine junge Erfindung, es entstand in Venedig im 12. Jahrhundert, weil die Wände der Kirchen dort zu feucht waren, um darauf zu malen. »Die Idee, das Bild müsse unabhängig von seiner Umgebung sein, halte ich für falsch«, sagt Grosse. Sie kann ihren Ansatz in komplexen Ausführungen erklären. Sie spricht dann von sich perforierenden Bedingungen, vom Malen als Abbild des Denkens und von Zeitclustern in Schichten. Brock sagt: »Ihre Arbeit ist näher an der Architektur und an der Arbeit von erkenntnistheoretischen Philosophen. Sie macht Land Art als Malerei. Sie zeigt die Dimensionalität von Farbe.«



Dem Kompressor, der Grosse Lanze per Schlauch mit dem nötigen Druck betankt, sieht man seine vielen Einsätze deutlich an.



Manchmal muss sich Grosse trotz Hebebühne strecken. Die herabhängenden Schnüre erleichtern später das Entfernen der Planen von der Decke.

Doch ihre Kunst wirkt auch jenseits dieses intellektuellen Überbaus. Die schiere Größe, die suggestiv Pracht der sich überlagernden Knallfarben überwältigen die Sinne, dagegen kann man sich gar nicht wehren. Ein Kritiker verglich diesen Effekt mal mit einem leichten Drogenrausch. Alexander Kluge, der mit Grosse gerade ein Buch macht, sagt am Telefon: »Ich sehe bei ihr keine Wagnerische Überwältigungsstrategie. Ihre Bilder wirken eher wie ein dialogisches Bergwerk, wo man Schichten und Strukturen erkennen kann. Man steigt ins Unbewusste hinab. Grosse hat etwas in sich, das malt. Es malt aus ihr heraus.« Grosse selbst sagt, ihr gehe es um Präsenz, »den Mut, sich aufdrängen wollen. Ich will Wollust erzeugen.« Was für ein Kontrast jedenfalls zu den kleinen, quadratischen, exakt am Raster ausgerichteten Punkten auf Weiß von Niele Toroni im Nebenraum. Der Schweizer gehört einer Künstlergruppe an, die sich in ihrem Manifest strikt weigerte, durch ihre Kunst Gefühlsregungen hervorzurufen.

Katharina Grosse's Problem ist eher, nicht zu übersteigern. »Ich will nicht zu schnell zu groß werden. Das zurückdrehen ist schwer.« Die Farbschlieren scheinen jetzt von einem Kraftzentrum unter der Holzstruktur auszugehen wie Magnetfelder, die sich ausbreiten. Den Boden durchziehen nordlichtartige Wellen. Lässt man das Ganze länger auf sich wirken, bemerkt man die räumliche Staffelung, die sich auch dank der weißen Aussparungen einstellt. Manche Kanten oszillieren mehrfarbig, wie doppelt und dreifach belichtet. Feine Farbspuren an der Bodenkante lassen die Wand gegenüber der Holzstruktur wie einen weißen Vorhang erscheinen.

Fragt man Hans Grosse, ob alles nach Plan läuft, zuckt er nur mit den Schultern: »Sie gibt es erst frei, wenn sie zufrieden ist. Es kam schon vor, dass sie drei Stunden vor Abflug alles noch mal übermalt hat.«

28. April. Gegen 17 Uhr kommt Katharina Grosse applaudierend aus dem Raum, klappt ihre Maske hoch wie ein Visier und ruft: »Fertig!« Die Atemmaske hat rote Abdrücke auf ihrem Gesicht hinterlassen. Als man sie bei der anschließenden Besichtigung auf ein paar Farbnasen und Fußabdrücke aufmerksam macht, winkt sie ab: »Die Frage des Fehlers stellt sich ab einer gewissen Größe nicht mehr. Das sind keine strukturentscheidenden Details. Wenn man darauf zu sehr achtet, wird man ängstlich.«

Grosse will jetzt raus an die frische Luft. Ihr Team hat ihr von einem Bistro in der Nähe erzählt. Der Weg führt durch den Jardin d'Acclimatation, einen Vergnügungspark im Bois de Boulogne. Ihr Thema ist jetzt das Champions-League-Halbfinale am Vorabend und der Auftritt von Villareal gegen Liverpool: »Das war einfach zu wenig!« Grosse verfügt über eine beeindruckende Fußball-Expertise, kennt Spielernamen bis in die Ersatzbänke hinein. »Ich habe als Kind viel Fußball gespielt, fand alles toll daran, auch meine viel zu großen Stollenschuhe. Wir haben uns Fahnen des VfL Bochum aus alten Betttüchern genäht, waren oft im Stadion.« Vom Fußball, sagt Grosse, könne man viel über Kunst lernen. »Wenn ein neuer Spieler aufs Feld kommt, muss er sich erst mal orientieren, sich finden im

Nach einer Woche ist das Werk *Splinter* fertig. Die etwa zwölf Meter hohe Holzstruktur scheint mit den Farbschlieren der Wand zu verschmelzen.



Gefüge. Seine Augen tasten den Raum ab. Mit diesem Blick kann man auf meine Bilder schauen.«

Grosse entstammt einer bildungsbürgerlichen Familie, der Vater war Rektor an der Ruhr-Universität Bochum, die Mutter Künstlerin. Für die drei Kinder gab es nur ein Zimmer. »Also verbrachten wir viel Zeit draußen. Wir sind durch die Bochumer Vorstadt gezogen oder waren im Wald. Wir waren Hordenkinder«, erzählt Grosse. Viel gemalt habe sie nicht als Kind, das sei erst später gekommen, mit zwanzig, da studierte sie schon Anglistik. Ihre Mutter hatte ein Aquarell von ihr gefunden, das ihr gefiel. Sie nahm ihre Tochter mit zu Hans-Jürgen Schlieker, einem abstrakten Maler, der an der Universität Kurse gab. »Bei ihm fing ich an zu malen, auch draußen«, sagt Grosse. »Der meinte, da wäre was bei mir.« 1982 wechselte sie auf die Kunstakademie, zunächst nach Münster, später nach Düsseldorf.

Die malerische Punk-Revolution der »Neuen Wilden« um Martin Kippenberger und Albert Oehlen, die zur gleichen Zeit die deutsche Kunstszene mit hochironischen, dadaistischen Gemälden aufmischte, ging an ihr vorüber. Sie bewunderte die alten Meister. »Damals habe ich noch gegenständlich gemalt. Ich habe schnell den Freiraum gespürt, den ein Bild aufmacht. Dass man eine große Macht hat über ein Feld.« Und dann wurde dieses Feld immer größer. So richtig Fahrt nahm ihre Karriere allerdings erst auf, als sie Mitte dreißig war und die Sprühpistole entdeckte.

Im Bistro, bei Entrecote, Pommes frites und Bier, erzählt Grosse dann auch noch von ihrem zweiten Leben, in Auckland, an der Nordspitze von Neuseeland, wo sie jedes Jahr den Winter zum Sommer macht. 2001 hatte sie dort im Zuge eines Artist-in-Residence-Aufenthalts die Liebe ihres Lebens kennengelernt, die neuseeländische Künstlerin Judy Millar. Sie hat sich ein Haus bauen lassen nach den Plänen eines maorischen Architekten, das war ihr wichtig. Mitten im Busch, zwanzig Minuten zum Strand der Tasmanischen See, Solardach, eigener Wassertank. Millar wohnt im Haus nebenan. »Mich fasziniert es, sich zu verwandeln«, sagt Grosse, »so wie man auch ein anderer wird, wenn man eine andere Sprache spricht.«

29. April, 11 Uhr. Hans Grosse packt schon Paletten, Spanngurte ratschen im Akkord. Das provisorische Mal-Labor muss so schnell wie möglich abgebaut werden. Mit etwa 400 Litern Farbe war das Team angereist, etwa ein Drittel davon, sagt Hans Grosse, wurde verbraucht.

Fotografen sind im Ausstellungsraum zugange. Fürs Archiv und den Katalog. Währenddessen wird die Hebebühne aus dem verwinkelten Gehry-Bau hinausmanövriert. Es dauert einen halben Tag. Jetzt muss nur noch am Licht gedreht werden. Grosse führt die Kuratorin der Fondation durch den Raum. Sie hat sich jetzt komplett des Raumes bemächtigt. Und deswegen muss alles raus, was noch stört. Zum Beispiel die zwei kleinen Go-Pro-Kameras an der Decke, die zur Dokumentation installiert wurden. »Die gehören nicht zur Arbeit!«

Später wird der Firnis auf den Boden aufgetragen, eine Schutzschicht aus Klarlack, denn bald werden viele Besucherinnen und Besucher das Werk begehnen, Putzkräfte werden es jeden Abend durchwischen. Hans Grosse plädiert für feine Schweineborstenpinsel, doch Katharina Grosse gefallen die Pinselspuren am Boden nicht. Manchmal kann sie penibel sein. Man einigt sich, den Firnis aufzusprühen, geht auch schneller. Dafür müssen die Wände noch einmal abgeklebt werden.

Bis Ende August wird Katharina Grosses Bild, dem sie den Namen *Splinter* gegeben hat, im Rahmen der Gruppenausstellung *Fugues in Color* zu sehen sein. Die Menschen werden Fotos davon machen, sie



Eine erste Besucherin mustert das Werk bei der Eröffnung am 4. Mai 2022. Noch bis zum 29. August wird es in der Fondation Louis Vuitton in Paris zu sehen sein.

werden für immer im Internet kursieren. Ein Katalog wird die Ausstellung für die Nachwelt dokumentieren. Das Bild selbst jedoch wird wieder verschwinden, rückstandsfrei. Mitarbeiter der Fondation werden es mit weißer Wandfarbe übertünchen, als wäre es nie dagewesen, werden den eigens verlegten und bemalten Boden herausreißen. Die Holzstruktur, sagt Grosse, wandert dann in ihren Fundus, sie wird vielleicht in einem anderen Werk wieder auftauchen. Werke wie *Splinter* sind Auftragsarbeiten auf Honorarbasis. Als zeitlich begrenzte Installationen entziehen sie sich den Verwertungsgesetzen des Kunstmarktes, weil sie gar nicht erst in den Kreislauf der Überbietung gelangen. In einer Zeit, in der das Sammeln von Kunst zum Privathobby von Milliardären und Oligarchen wurde, ist Grosses Malerei auch ein Plädoyer dafür, die sinnliche Unmittelbarkeit von Kunst im öffentlichen Raum wiederzuentdecken.

»Meine temporären Gemälde haben ihre Daseinsberechtigung für den Zeitraum der Ausstellung«, sagt Katharina Grosse, »das ist meine Form von radikaler Schönheit.« Dann dürfen sie wieder verschwinden, wie die Schatten an der Wand, die sie als Kind weggemalt hat.

THOMAS BÄRNTHALER



hat sich als Souvenir ein auf Papier gedrucktes Schild mitgenommen, das Grosse an mehreren Stellen vor dem Ausstellungsraum aufhängen ließ. Aufschrift: »Please respect the work privacy of the artist.«