



Gegenwartsbefreiung Malerei

Tendenzen im 21. Jahrhundert



links: Hans Ulrich Obrist,
© Foto: Kalpesh Lathigra

rechts: Katharina Grosse,
2017, Foto: Max Vadukul



Keine Angst vor Malerei!

EIN GESPRÄCH ZWISCHEN KATHARINA GROSSE
UND HANS ULRICH OBRIST

Moderiert von Larissa Kikol

Zwei Gesprächspartner, die keine einleitende Vorstellung brauchen und ein Thema, das auf eine vorgestellte Einleitung verzichtet.

BERÜHRUNGEN.

Larissa Kikol: Stellen wir uns euch als Kinder und Teenager vor. Wie sahen eure ersten Erfahrungen mit Malerei aus?

Hans Ulrich Obrist: Bei mir hat alles mit der Malerei begonnen. Erwin Panofsky sagte ja, dass wir die Zukunft mit Fragmenten der Vergangenheit erfinden. Das ist für mich ein schönes Zitat. Ich bin am Bodensee aufgewachsen und besuchte in Kreuzlingen das Gymnasium. Dort stand auch die verlassene Klinik von Dr. Binswanger, wo zu seiner Zeit Aby Warburg behandelt wurde. Als Teenager habe ich mich für dieses verlassene Haus interessiert und dafür wer Aby Warburg war. So kam ich dann zur Kunstgeschichte und zu Warburgs Atlas. Der hat übrigens auch später mein Interesse für Gerhard Richter getriggert. Aber schon vorher, mit 14 Jahren, habe ich mir mein imaginäres Museum im Kinderzimmer gebaut. Dafür hängte ich Postkarten mit Kunstwerken auf, die besorgte ich mir aus Museen und Buchhandlungen. Ich spielte auch dieses Spiel, vielleicht kennt ihr das auch, wo man eine Postkarte abdeckt und dann Millimeter für Millimeter freilegt. Derjenige hat gewonnen, der als erstes errät, welches Bild es ist. Das war ein Spiel, um Malerei zu lernen. Eine andere frühe Erfahrung mit Malerei kam durch Emma Kunz. Meine Mutter hatte immer dieses Heilmittel, *Aion A*, mit dem Bild von Emma Kunz auf der Packung.

Katharina Grosse: Als Kind habe ich immer ein Spiel mit mir gespielt: Ich musste morgens, bevor ich aufstand, mit einem unsichtbaren Pinsel alle Schatten an der Wand, auf der Fensterbank oder der Lampe weg malen. Ich war wie besessen davon. Die Welt zu betrachten ist für mich schon immer damit verbunden gewesen, gleichzeitig etwas in ihr, mit ihr oder auf ihr zu tun. Malerei ermöglicht die Gleichzeitigkeit von Imaginieren und Handeln in ungewöhnlicher Weise, weil es keinen Transmitter gibt zwischen mir und meinen Werkzeugen.

HUO: Gemälde, wie die von Emma Kunz oder auch von Hilma af Klint, entstanden ja nicht durch die Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte. Da lagen andere Praktiken zu Grunde, die spirituel-ler sind. Malerei entsteht ja oft dort, wo wir sie nicht erwarten. Übrigens war einer der einflussreichsten Ausstellungen für mich in den letzten Jahren die von Hilma af Klint. Aber wieder zurück: Für mich war danach die Begegnung mit Edvard Munch unheimlich wichtig. Auch Alberto Giacometti prägte mich. Mit 17 Jahren lernte ich Peter Fischli und David Weiss kennen. So kam ich zur Gegenwart. Die schickten mich auf die Art Basel. Dort habe ich mir

wirklich jedes Bild angeschaut. Kurz danach, Mitte der 80er Jahre, hatte Gerhard Richter eine Ausstellung in Bern. Das war für mich eine ganz wesentliche, ja fundamentale Erfahrung. Ich habe dort Stunden verbracht und besuchte ihn zum ersten Mal in seinem Atelier. Zu dieser Zeit habe ich erfahren, dass Kunst die höchste Form von Hoffnung ist.

LK: Die 80er Jahre waren die Zeit der Neuen Wilden und ihrer Demonstration von Haltungen. Werner Büttner gab Kostproben seines Könnens indem er ein Meerschweinchen imitierte. Erlebstest du Katharina, als junge Studentin, diese Jahre als eine Befreiung für die Malerei?

KG: Es ist schmerzhaft, eingeordnet zu werden in einen bestimmten Zeitzusammenhang, und es ist eine jener Einbahnstraßen, in denen ich nie unterwegs bin. Ich weiß noch nicht mal, wie man in sie einbiegt, sie liegen nicht auf meinem Weg. Ich sehe voneinander entfernte Vorgänge gleichzeitig, je paradoxer desto besser, desto herausfordernder und inspirierender. Ich rausche durch ein Museum und sehe Bilder und Dinge von der Romanik bis heute und lasse sie sich gegeneinander und zueinander und in beiden Modi gleichzeitig resonant begegnen. Ich will dem Chronologischen, dem Zuschreibenden nicht folgen, ich erfahre mich beim Malen selbst als unbenannt, ohne soziale Zuschreibungen, gesellschaftliche Bindungen. Die Anregungen kommen aus allen möglichen Richtungen.

Als Studierende war ich sehr befreundet mit Tänzerinnen und Tänzern von Pina Bausch, fuhr oft nach Wuppertal. Die schnellen Drehungen mit dem Kopf und den langen Haaren beim Tanzen um den Körper herum, mit diesen Haaren, die wie mit scharfen Linien in alle Richtungen schnitten und weit über die Bühne hinaus weisen konnten, die Fingerspitze, die so intensiv in die Luft deutete und die Theatermauern durchbohrte, oder in die Luft geworfenes Wasser, das vom Körper weg noch die Bewegungen weiter formte: All das hat sich mir stark eingepägt und mir gezeigt, wie weit eine theatra-lische Überhöhung der Bewegungen den Raum dehnen kann. Das sind Einflüsse, die genauso wichtig sind wie die Museumsbesuche oder mein Studium von Fußballtaktik; nur in solche Zusammenhänge werde ich nie eingeordnet, weil das ein Felddenken voraussetzt, dass sich jeder Linearität entzieht.

LK: Du hast die Kunstgeschichte ohne Geschichte, also ohne Zeitstrahl, gesehen. Somit stelltest du das Bild an oberste Stelle.

KG: Wenn ich ein Gemälde von Tizian sehe und eine Arbeit von Nam June Paik daneben, dann denke ich nie: Das eine ist alt und das andere zeitgenössisch. Tizian fand in seinem Spätwerk das auseinandergerissene Bild, in dem die Formen aus dem Bildgrund auftauchen, und Paik zersetzt die Bilder durch weißes Rauschen. Da entsteht für mich eine



Malerei ermöglicht die Gleichzeitigkeit von Imaginieren und Handeln in ungewöhnlicher Weise, weil es keinen Transmitter gibt zwischen mir und meinen Werkzeugen. – Katharina Grosse



oben: Katharina Grosse in ihrer aktuellen Ausstellung „Is it You?“ im Baltimore Museum of Art, Foto: Mitro Hood, The Baltimore Museum of Art, © Katharina Grosse und VG Bild-Kunst, Bonn, 2020; unten: Hans Ulrich Obrist während des Ausstellungsaufbaus, *Der zerbrochene Spiegel*, Deichtorhallen Hamburg, 1993, © Courtesy: Deichtorhallen Hamburg/Angelika Leu-Barthel



Zdenek Felix, Hans Ulrich Obrist, Kasper König in der Ausstellung *Der zerbrochene Spiegel*, Deichtorhallen Hamburg, 1993, © Courtesy: Deichtorhallen Hamburg/Angelika Leu-Barthel



Die Kuratoren Kasper König und Hans Ulrich Obrist in ihrer Ausstellung *Der zerbrochene Spiegel*, Deichtorhallen Hamburg, 1993, © Courtesy: Deichtorhallen Hamburg/Angelika Leu-Barthel

Resonanz, aus der heraus es funkt, und genau das ist für mich die Frage: Welche Werke funken sich zu? Wie funktioniert das Erzählen oder das Zeigen? Wir fügen dem Gesamtverständnis von Malerei seit tausenden von Jahren etwas Neues hinzu und verdichten es zu einem Zeitcluster. Dabei ist die kleinste Zelle das einzelne gemalte Bild, das in der Zeitstruktur weder sequenziell, noch chronologisch geschweige denn kausal ist. Und das Bild ist immer ein Cluster, Gleichzeitigkeit.

Durch die Begegnung mit Gerhard Richter Mitte der 80er habe ich erfahren, dass Kunst die höchste Form von Hoffnung ist.

— Hans Ulrich Obrist

HUO: Mein erstes großes Ausstellungsprojekt in den 90er Jahren hatte ja mit Malerei zu tun. Kasper König lud mich auf die Wiener Festwochen ein, um gemeinsam eine Ausstellung zu kuratieren. Die Wiener Festwochen gehörten zu den Ausstellungshäusern mit den größten Budgets damals. In den frühen 90er Jahren gab es sehr wenige Malerei-Ausstellungen. Die letzte Große war 1981, *New Spirit in Painting*, von Norman Rosenthal. Hier wurde der neue Expressionismus, die Neuen Wilden gezeigt. Bei unserer Ausstellung in Wien *Der zerbrochene Spiegel* von 1993 haben wir jedoch keinen gegenwärtigen Trend aufgegriffen, sondern durch mehrere Generationen hinweg die Frage nach der Autonomie von Malerei gestellt. Im Katalog wurden die Werke chronologisch nach dem Geburtstag der Künstler geordnet. Eugène Leroy lebte noch, er ist 1910 geboren, Agnes Martin lebte noch, die ist 1912 geboren,

Maria Lassnig, 1919 geboren, Leon Golub, 1922 geboren. Die vier Ältesten sind seitdem leider verstorben. Aber das großartige an der Kunst ist ja, dass es nicht um das Alter geht. Und so sind wir auch auf viele jüngere Positionen gestoßen wie Albert Oehlen oder eben auch Lisa Milroy. Luc Tuymans und Marlene Dumas waren die Jüngsten.

LK: In solch einem Ausstellungskonzept, das mehrere Generationen umfasst, wird der Rezipient sicherlich irgendwann das Alter der Künstler vergessen und die Werke nebeneinander wahrgenommen haben. Was ja sehr spannend ist und gerade auf diese Weise zu neuen Metaebenen führt. Du, Katharina, sagtest, dass in deiner Wahrnehmung von Gemälden das Chronologische nicht im Vordergrund steht. Wie nimmst du dann Gemälde wahr? Wie gehst du durch ein Museum?

KG: Ich erinnere mich noch an eine Gauguin Ausstellung, die unheimlich voll mit Besucher*innen war. Damit man überhaupt noch was sehen konnte, hingen die Bilder extra hoch. Für mich spielte das überhaupt keine Rolle. Wenn du dich für den malerischen Raum interessierst, also den Cluster, dann fordert die Gleichzeitigkeit aller Ereignisse sofort deine ganze Aufmerksamkeit. Ich frage mich immer: Wie kann ein gemaltes Bild in unserer Welt, in unserem gesellschaftlichen Gefüge erscheinen? Das frage ich mich jeden Tag. Wie kann es an einem spezifischen Ort präsent werden? Und zwar als intime Äußerung. Als Äußerung einer individuellen Position, die einem Körper zugeschrieben werden kann und deren Entstehungsprozess dennoch bedingungslos von den Bedürfnissen der Gemeinschaft perforiert wird.

HUO: Um die Jahrtausendwende änderte sich in meiner Wahrnehmung und der von anderen noch

einmal viel. 2002 kuratierte ich mit Suzanne Page und Laurence Bosse die Ausstellung *Urgent Painting*.

KG: Das war ja wiederum ein ganz anderer Versuch als bei *Der zerbrochene Spiegel*.

HUO: Genau. Es war wieder ein Experiment, um eine Übersicht zu schaffen. Ich kannte ja vorher hauptsächlich nur Malerei aus Europa und Nordamerika. Es ging um das „Wieder“ und „Immer“ und „Hier“ und „Anderswo“. Man kam wieder auf die Malerei zurück und sah sich an, wie die Situation um die Jahrtausendwende war. Es stellten sich Fragen nach dem Atelier, dem Unbewussten und der Distanz. Es gab eine Reaktivierung von Malerei als Praxis und als Debatte. 1993 haben Kasper König und ich uns noch überlegt, wie wir das selbst richtig zusammenfassen können. In der Vorbereitungsphase 1999 war das nicht mehr möglich. Wir wollten inklusiver sein, die verschiedensten Geografien, jenseits der Westkunst, einschließen. Dafür stellten wir neue Spielregeln auf. Wir haben Kuratoren aus allen Kontinenten eingeladen, die zeitgenössische Maler aus vielen verschiedenen Ländern präsentierten. Ich habe eingeladen, um einzuladen. Das war die Spielregel.

Zum Beispiel war Asien eingeschlossen, mit Michael Lin und Karen Leo. Es gab afrikanisch-amerikanische Positionen wie Julie Mehretu, die auf Südamerika mit Beatriz Milhazes und Arturo Herrera eingegangen ist. Russland war durch Vladimir E. Dubossarsky und Alexander A. Vinogradov präsent. Zentralamerika kam dazu mit Federico Herrero. Die Ausstellung war sehr polyphon. Daniel Birnbaum, Thelma Golden, Okwui Enwezor, Charles Esche, Paolo Herkenhoff machten mit. Auch Künstler wie Bernard Frize oder Liam Gillick luden andere Künstler ein. So hinterfragte ich die Idee, ob ein einzelner Kurator in so einer komplexen Landschaft wie der Kunstwelt überhaupt noch einen Masterplan erstellen kann.

LK: Hier lernst du auch Katharina zum ersten Mal kennen?

HUO: Ja, daran erinnere ich mich noch. Ich bin eines Morgens ins Büro gekommen und habe dich mit einem Helm gesehen. Das war ja eine richtige Aktion. Anfänglich habe ich an Georges Mathieu gedacht, dann aber schnell festgestellt, dass es maleisch nichts mit ihm zu tun hatte. Du hast ja damals keine öffentliche Malerei-Aktion gemacht. Bei Mathieu war es ja vielmehr ein Spektakel. Kannst du uns erzählen, was genau du damals gemacht hast? Wie kam es zu den Aktionen?

KG: Ich hatte im Eingangsbereich eine Arbeit gemacht, die ging über die Decke und eine Halbsäulenwand. Man konnte die Arbeit aus unterschiedlichen Richtungen sehen, mal ganz wenig, mal nur die Säule oder auf einmal alles. Ich weiß noch, dass du, Hans Ulrich, die Treppe runter gestiegen bist und mich fotografiert hast. Mein Kompressor lief und du meinstest „Wahnsinn, wie laut das ist!“



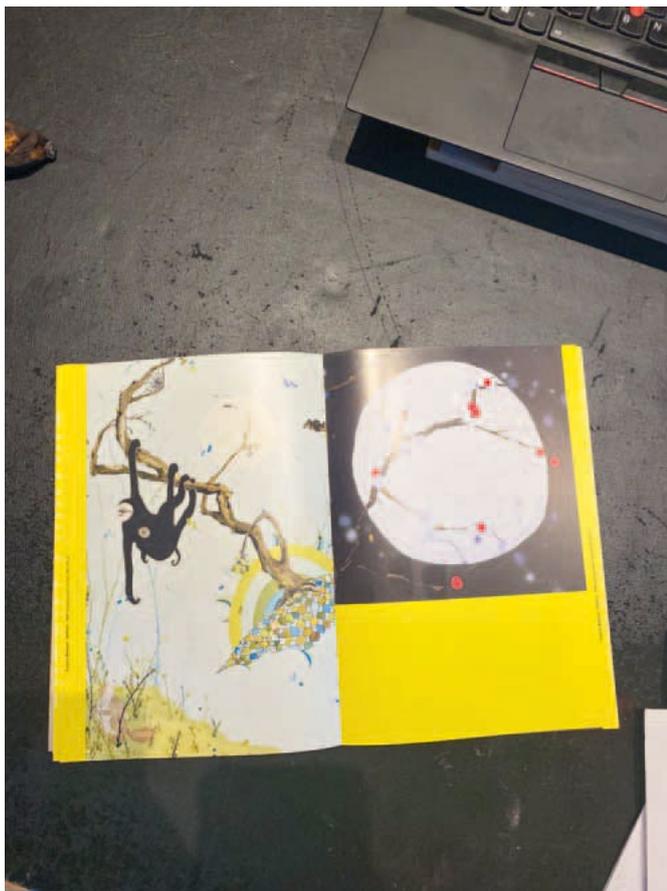
oben und unten: Katharina Grosse, o. T., 1998, Projektraum, Kunsthalle Bern, Acryl auf Wand, 450 × 1,250 × 400 cm, Foto: Michael Fontana, Basel, Courtesy: Kunsthalle Bern, © Katharina Grosse und VG Bild-Kunst, Bonn, 2020





Malerei macht einen
Prototypen von möglichen
Realitäten sichtbar,
die wir sonst nicht sehen.

— Katharina Grosse



links oben: Ausstellungsansicht
Urgent Painting, Franz Gertsch, Alain
Sechas, kuratiert von Hans Ulrich
Obrist, Musée d'Art moderne de la
Ville de Paris, 2002, © Courtesy: Hans
Ulrich Obrist Archive, Chicago.

links unten: Ausstellungsansicht
Urgent Painting, Matthew Ritchie,
kuratiert von Hans Ulrich Obrist,
Musée d'Art moderne de la Ville de
Paris, 2002, © Courtesy: Hans Ulrich
Obrist Archive, Chicago.

oben: Fotografie von Hans Ulrich
Obrist an seinem Schreibtisch,
April 2020, Abbildung in Ausstellungs-
katalog *Urgent Painting*: Laura Owens,
Untitled, 2001, Mischtechnik auf
Leinwand, 269,24 x 171,45 cm

unten: Katharina Grosse, o.T., 2002,
Urgent Painting, Musée d'Art Moderne
de la Ville de Paris, Acryl auf Wand
und Decke, 545 x 1,600 x 188 cm,
Foto: Marc Damage, Courtesy: Musée
d'Art Moderne de la Ville de Paris,
© Katharina Grosse und VG Bild-
Kunst, Bonn, 2020





links und rechts: Katharina Grosse, *The Horse Trotted Another Couple of Metres, Then It Stopped*, 2018, Carriageworks, Sydney, Australien, Acryl auf Stoff, 1,000 × 4,600 × 1,500 cm, Foto: Zan Wimberley, Courtesy: Carriageworks, Sydney, Australien, und Gagosian, ©Katharina Grosse und VG Bild-Kunst, Bonn, 2020

LK: Viele, gerade abstrakte, Maler thematisieren häufig die Musik, die sie beim Malen hören. Sie scheint ein wichtiger Prozessbegleiter zu sein. Bei dir, Katharina, ist es keine Musik, aber ein permanenter Maschinenlärm wie auf einer Baustelle. Der Lärm kann den schaffenden Zustand räumlich markieren und ausdehnen oder auch eine Dramatik schaffen.

KG: Aber die Konditionen, unter denen ich male, haben so vielfältige Aspekte, dass ich gar nicht wahrnehme, welchen Krach ich mache. Im Raum passiert so viel gleichzeitig, das einen großen Einfluss auf mich ausübt. Wie fällt das Licht? Wer läuft da durch? Welchen Roman habe ich gerade gelesen? Was will die Wand? Für mich ist das Entstehen der Arbeiten ein großes Ereignis, aber ich teile es nicht als Performance mit, darum geht es überhaupt nicht. Das Theatralische liegt in der Aufführung von Wirklichkeit. Ich filtere nicht einen bestimmten Aspekt aus dem Cluster heraus.

ZWEIFEL, ANGST UND KONSEQUENZEN

LK: Wenn man ständig Kunst betrachten und sich dazu äußern muss, kann sich die ganz persönliche Kunstbetrachtung verändern. Woran denkst du, wenn ich dich frage, wie du Kunst betrachtest?

HUO: Das ist eine wirklich große Frage. Ein Bild wird ja auch wichtig, wenn man es nicht direkt versteht, weil man dann immer wieder zu ihm zurückkehrt. Es wird gerade interessant, wenn man vor einem Bild steht und es nicht genau erklären kann. Bei Büchern ist es ja ähnlich, manche schleppt man bei jedem Umzug mit, weil man sie immer wieder lesen kann.

LK: Du wurdest letztes vom Musee d'Orsay gebeten ein Bild auszuwählen, das dir besonders wichtig ist.

HUO: Ja, ich entschied mich für das kleine Bild *Posers* von Georges Seurat. Und das hat nichts mit der Bildgröße zu tun. Wir, Katharina, haben ja schon auf der Art Basel über die Idee von „Micro und Macro“ gesprochen. Es gibt ja auch sehr kleine Bilder, die eine große Faszination ausüben. Ein Gemälde ist ja auch ein Pars pro toto.

Es gibt da die Geschichte des großen Kritikers und Kuratoren Félix Fénéon, der das kleine Bild von Georges Seurat bei seinen Reisen in der Manteltasche mitnahm. Auf seinen Hotelzimmern hat er die schrecklichen Bilder ab- und seinen Seurat aufgehängt, um mit ihm zu schlafen. Es geht bei der tieferen Beschäftigung mit Malerei schließlich auch um die Notwendigkeit, mit ihr Leben zu können. Michelangelo hat einmal gesagt, dass Malerei



die Aufgabe hat uns Menschen wachzuhalten, uns zu zeigen was für uns Wichtig ist. Malerei ist notwendig, deshalb ist sie auch nie verschwunden. Das gilt für abstrakte sowie für figurative Malerei. Man kann ja heute nicht mehr behaupten, dass es einen Trend in die eine oder andere Richtung gibt. Das sind parallele Realitäten.

LK: Diese Uneindeutigkeit eines Trends, beziehungsweise sein Nicht-Vorhandensein, kann aber auch zu Unsicherheit führen. Obwohl es erstaunlicherweise sehr wenig Künstler gibt, die zwischen abstrakter und figurativer Malerei hin und her wechseln. Wie erlebst du das bei Gerhard Richter?

HUO: Bei Gerhard Richter sehe ich ja auch seine Vorbehalte gegenüber einer absoluten Bildformulierung, wie ich es schon damals bei seiner Ausstellung in Bern erfahren konnte. Es manifestieren sich bei ihm ja auch Zweifel und Verzweiflung am Medium Malerei. Das zeigt sich auch an seinen ganz verschiedenen Werkserien, wie die abstrakten und fotorealistischen Malereien oder die kleinen, übermalten Fotos. Und trotzdem hat er immer weitergemalt. Hier ging es um Zweifel und Affirmation, Abstraktion und Figuration, um simultanes Vorhandensein von widersprüchlichen Werkgruppen. Das alles kommt in Richters übermalten Fotos zusammen,

die ich 1992 im Nietzsche Haus in Engadin ausstellte. Es war meine zweite Ausstellung, sie kam nach der Küchenausstellung.

LK: Den von dir angesprochenen Punkt des Zweifels am Medium Malerei ist ein interessanter Punkt, der sich ja auch wie ein roter Faden durch die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts zieht. Katharina, du sagst über dich selbst, dass du ein analytischer Mensch bist.

KG: Mich interessiert Zweifel nicht. Mich interessiert: Verantwortung, Prozess, Abweichen vom Plan. Ich habe keine Trauerphase, wenn ich mich umentscheide, vom Plan abweiche, etwas verwerfe. Ich halte dann nicht inne, sondern beschleunige gerade durch das Neue, Unerwartete, das mir mit eigenem Schwung entgegenkommt. Wenn der Prozess im Bild einmal angestoßen ist, habe ich eine ganz bestimmte Grundvoraussetzung getroffen, also beispielsweise wo es stattfindet, auf welchem Untergrund es trifft und mit welchem Farbspektrum. Während und durch das Malen entwickeln sich dann Tatsachen, die die ersten auch wieder umstoßen können. Es entsteht etwas, das ich mir vorher überlegt habe, und etwas, von dem ich nicht wusste, dass es überhaupt stattfinden wird. Ich habe eine Technik entwickelt, mit der ich alles akzeptieren



Katharina Grosse, *Wunderbild*, 2018, National Gallery in Prague, Tschechien, Acryl auf Stoff, Installationsmaße: 1,450 × 5,620 × 670 cm und 1,450 × 5,490 × 690 cm, Foto: Jens Ziehe; Commissioned by National Gallery in Prague; Courtesy Gagosian, Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder und König Galerie, © 2020 Katharina Grosse und VG Bild-Kunst, Bonn





Katharina Grosse, *Rockaway*, 2016, MoMA
PS1's *Rockaway!* series, New York, USA, Acryl
auf Wand, Boden und diversen Gegenständen,
600 x 1,500 x 3,500 cm, Foto: Pablo Enriquez;
Courtesy: MoMA PS1, ©2020 Katharina Grosse
und VG Bild-Kunst, Bonn 2016

rechts: Katharina Grosse, *Making-of Rockaway*,
2016, Foto: Judy Millar, Copyright: Katharina
Grosse und VG Bild-Kunst, Bonn, 2020

kann. Ich übernehme auch die Verantwortung für die Dinge, mit denen ich nicht gerechnet hatte und die unpassend scheinen. Früher dachte ich, es geht um die Diskussion zwischen dem, was ich wollte und dem, was nicht dabei herausgekommen ist. Heute denke ich, dass die Diskussion zwischen dem, was ich wollte, und dem was auch herausgekommen ist, entsteht.

HUO: Es geht auch um Welterzeugung, um Portale.

KG: Ein Bild anzugucken heißt auch: Lösungsvorschläge zu sehen. Um zu diesen Lösungen zu kommen, also um das Bild dorthin fortzuführen, braucht es Mut und Konsequenz. Ich bilde nichts ab. Das Bildfeld beansprucht den gleichen Realitätswert wie die gelebte Wirklichkeit und kann daher auch Lösungen vorschlagen.

LK: Heißt Konsequenz beim Malen auch, dass alles da und existent ist? Eben keine Illusion?

KG: Alles ist Bild. Alles ist Vorstellung. Meine Bilder sind Prototypen dieser Erkenntnis. Das heißt nicht, dass sie Vorbilder sind, an denen wir uns orientieren bzw. die wir kopieren können, sondern das heißt, dass sie Vorab-Exemplare von Realitäten sind, dazu da, die Eigenschaften unserer Realität zu erproben und sie dramatisch zu verdichten. Malerei macht einen Prototypen von möglichen Realitäten sichtbar, die wir sonst nicht sehen. Deshalb baue ich Prototypen der Imagination, damit Sie diese nachbauen und nutzen können für Ihr Feld. Entwürfe sind nicht weniger real als Endprodukte, sie bedürfen nur einer ständigen Aktualisierung.

LK: Kommt es bei dir noch vor, dass du Angst beim Malen hast?

KG: Angst als Schablone, als Muster, als Teil meines Malkastens, ja. Da ist die Angst dann neben Blau, Experiment, Rot, Materialität und Sex platziert, und ich kann sie nutzen. Außerhalb dieses Malkastens habe ich sie mir abtrainiert. Ganz früher habe ich die Entwürfe für große Arbeiten auf Papier gemacht, auf denen etwas stand wie: „Hier gelb“. Auch die Größe der Arbeit und die Abfolge der einzelnen Farben habe ich vorher genau festgelegt mit Regeln wie: „Ich fange mit Gelb an, dann Rot, danach kein Gelb mehr.“ Doch der Plan an sich war ein Problem. Ich wurde Ausführende meines eigenen Entwurfs. In der Genauigkeit des Planes ist immer die Angst versteckt, dass etwas missglücken könnte. Die Abschaffung des Planes hat die Angst mit abgeschafft.

MALEN – AKTION UND TATORT

LK: Sind es Bilder, die du malst oder Welten, die du baust? Hans Ulrich hatte ja eben schon das Wort „Welterzeugung“ genannt.

KG: Das sind Bilder, in denen etwas Paradoxes passiert. Eine Farbe und eine Oberfläche, die man gegenständlich definieren kann, sind nicht aus der gleichen Weltorganisation. Wenn ich einen großen Klumpen Erde nehme und ihn gelb anmale, dann ist das nicht das gleiche Verhältnis wie das zwischen einer Zitrone und Gelb. Ich verbinde das Ortsunabhängige mit einer Örtlichkeit, die bestimmt ist. Das ist mein Arbeitslabor.

HUO: Beim *Zerbrochenen Spiegel* ging es uns ja ums Tafelbild, bei *Urgent Painting* ging es darum in die Stadt rein zu gehen und um Wandmalerei. Malerei kann ja auch auf einen Stein gehen, oder auf den Körper, oder, du Katharina sagtest ja einmal, „Malerei kann auch auf einen Gummistiefel gehen“. Aber trotzdem kehrst du immer wieder zum Tafelbild zurück. Wie verhält sich das bei dir?

KG: Ich komme immer von außen ins Bildfeld und überschreite es nicht von innen. Ich bewege mich also auch nicht aus dem Bekannten ins Unbekannte hinein. Ich komme aus dem Beyond. Das ist meine Perspektive. Die Frage, die mir so oft gestellt wird, wie es für mich war, das erste Mal die Bildgrenze überschritten zu haben, führt also in die falsche Richtung. Sie müsste lauten: Wie ist es, aus einem sich ständig ändernden Beyond ins Bildfeld einzutreten?

Da ist die Angst dann neben
Blau, Experiment, Rot,
Materialität und Sex platziert,
und ich kann sie nutzen.

— Katharina Grosse

LK: Innovationen in der Malerei haben meines Erachtens auch immer mit Vergangenen gebrochen und Geschichte dekonstruiert. Vielleicht muss in diesen Momenten auf einen gewissen Respekt dem Älteren gegenüber verzichtet werden. Ich finde solche Brüche sehr spannend. Daher ist für mich die Sintflutgeschichte auch die bessere Schöpfungsgeschichte, zumindest in Analogie auf die Kunst bezogen. Welche Rolle spielt die Zerstörung von etwas Früherem? Oder auch die Fehler und Störungen in einem Gemälde?

HUO: Danke für die Frage, Katharina, an der Larissas ja anschließt. Genau das haben wir mit der Ausstellung *Iconoclash – Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art* angesprochen, die ich 2002 zusammen mit Bruno Latour, Peter Weibel, Peter Galison, Dario Gamboni, Joseph Leo Koerner und Adam Lowe im ZKM kuratierte. *Iconoclash* bedeutet die klare Absicht zur Dekonstruktion eines Bildes. *Iconoclash* bedeutet aber auch die Ungewissheit darüber, was bei der Zerschlagung eines Bildes wirklich begangen wird.

KG: Für mich ist der Erfahrungsschatz von Menschen, die vor uns gelebt haben, genauso interessant wie neue Erfindungen. In Neuseeland sagen die

Maoris „Wir gehen rückwärts in die Zukunft.“ Wir sind an der Schwelle, Zukunft und Vergangenheit sind austauschbar. Das passt zu mir, weil ich dieses Clustersehen habe. Ich sehe immer ein Gemisch und trenne die Dinge nicht. Ich kann keine Blume malen. Ich habe es versucht, aber es hat nicht funktioniert. Jetzt weiß ich auch, warum: Ich sehe die Blume nicht als Blume. Ich sehe Gemische. Das was ich male, sehe ich auch und denke ich vermutlich auch. Das gemalte Bildfeld erlaubt Überfrachtung von räumlicher Orientierung, die Unüberschaubarkeit von dem, was vorher war und was nachher kommt. Mir wird ermöglicht, mir die Welt gleichzeitig als Vergangenheit und Zukunft vorzustellen, sie als das Ganze zu sehen.

LK: Jetzt muss ich an das Molyneux-Problem von John Locke denken. 1688 fragte er sich, ob Blinde, die vorher einen Gegenstand durch das Fühlen erkennen konnten, ihn bei wieder erlangter Sehfähigkeit auch direkt mit den Augen erkennen würden. Der Empiriker Locke kam durch philosophieren auf die Antwort „Nein“. Heute gibt ihm die Forschung recht. Zu Beginn werden die Objekte nicht unterschieden, der neu Sehende nimmt Farben und Formen wahr, aber keine einzelnen, voneinander separierten Objekte.

HUO: Was mich interessiert, ist die Frage der Collage bei dir, Katharina. Das 20. Jahrhundert war ja bereits ein Zeitalter der Collage und heute, durch die Digitalisierung, ist das noch mal stärker geworden. Das ist auch ein Thema in der ganz jungen Generation. Bei einem Atelierbesuch bei Janiva Ellis sprach ich mit ihr über ihre Collage von digitalen und nicht digitalen Bildern, die aus einer Dringlichkeit entsteht, eben alles einzufangen und trotzdem zu einer eigenen Sprache zu kommen. Bei dir, Katharina, ist das natürlich ganz anders. Es geht bei dir nicht um Zitate oder das Hineinkopieren. Welche Rolle spielt die Collage in deiner Praxis?

KG: Die Collage ist ein Werkzeug für mich, das die Kohärenz aufschneidet und Schlüssigkeit und Logik in Frage stellt. Das Verhältnis der einzelnen Teile ist keines der Auffächerung oder Differenzierung, sondern eines des Sprungs. Es klafft also etwas zwischen den Teilen der Collage, das sich nicht verbinden lässt – aber man kann mitten hineinspringen und schauen, was passiert. Ein solcher Sprung bedeutet, dass man sich darauf einlässt, nie zu landen, sondern im Sprung zu bleiben, weil der Sprung selbst das Grenzgebiet ist, in dem man zusammen handeln und etwas Neues gestalten kann. Indem man mehrere solcher Sprünge durch ein paradoxes oder resonantes Collagieren vollzieht, entstehen Anschlussmöglichkeiten. Das bedeutet eine Offenheit für alle möglichen Zusammenkünfte. So wird ein Prozess eröffnet, der nicht abschließbar ist und ganz anders als ein System funktioniert, dass sich aus Anschlussmustern wie Ähnlichkeit, Kausalität oder zeitliche Linearität speist. Es geht dabei um eine Freiheit, mit allen möglichen Entwürfen zusammen eine bewegliche Freiheit zu gestalten.

HUO: Wie kam es zu den ersten Spraybildern? Was hat dich daran gereizt?

KG: Das erste Bild entstand in Bern. Vorher hatte ich Wandbilder nur mit dem Pinsel gemalt. Aber der Pinsel stößt in den Ecken immer gegen die andere Wand. Ich musste also etwas ändern. Das war zu festgefahren. Der Pinsel hat viel zu sehr dem Raum entsprochen. Der Raum hat ja etwas Messbares. Du kannst sagen, dass er 3×4 Meter groß ist. Aber bei dem Grün weißt du nicht, wie tief es ist. Das ist ein Dilemma: Du hast die gemessene Fläche, auf der das Grün sitzt, aber das Grün kann viel tiefer reingehen. Das eröffnet was.

LK: In der Arbeit *The Horse Trotted Another Couple Of Metres, Then It Stopped* ist hier auf dem Boden diese rote Fläche. Sie sieht wie ein Tatort aus, oder wie ein Opferaltar. Passiert ist aber nur Farbe. Ich mag diese Arbeit sehr gerne, weil sie mich auch an Platons Höhlengleichnis erinnert, nur, dass man hier gar nicht aus der Höhle hinaufsteigen will. In dieser Welt wird für mich die Illusion zu einer Wahrheit, die mir in dieser Situation vielleicht doch Erkenntnisse bringt, die ich außerhalb der Höhle nicht erlangen könnte.

KG: Das Tatortartige hat mich interessiert, wie Honig, der vom Toast auf den Boden tropft. Das ist ein Wagnis, so eine große Distanz, so eine Fallhöhe vom Honig zum Boden. Wenn die Eigenschaften vom Honig sich so ausbreiten dürfen, verschiebt sich die Wahrnehmung von allem.

LK: Es ist schwer dieses Gespräch enden zu lassen. Der Versuch eines Fazits oder einer finalen Zusammenfassung wäre an dieser Stelle nur fahrlässig und kitschig. Lassen wir es deshalb traditionell auf die Hans-Ulrich-Obrist-Weise machen.

KG: Was sind deine unrealisierten Projekte?

HUO: 1. Eine Ausstellung der unrealisierten Projekte, die ich archiviert habe, zu kuratieren.
2. Ein neues *Black Mountain College* zu gründen.
3. Eine Ausstellung mit Hayao Miyazaki zu machen.
4. Einen Roman zu schreiben.

HUO: Katharina, unser erstes Gespräch haben wir vor ungefähr 15 Jahren in Paris geführt. Da wir dort so wenig Zeit hatten, führten wir es auf dem Weg zum Flughafen. Damals habe ich dir zum ersten Mal die Frage nach deinen unrealisierten Projekten gestellt. Konzeptkünstler schreiben ihre unrealisierten Projekte ja oft nieder, daher wissen wir darüber auch so viel. Auch durch Wettbewerbe wie Kunst am Bau, wissen wir viel über unrealisierte Projekte von Bildhauern. Daher stelle ich diese Frage gerne an Maler. Also: Gibt es von dir nicht realisierte Projekte? Vielleicht weil sie zu groß oder zu klein gedacht waren? Oder weil du dich selbst zensiert hast?

KG: Am Meer unter einer Palme sitzen und wie Waltraud Meier Wagner singen.



Katharina Grosse, *Das Bett*, 2005, Acryl auf Wand, Boden und diversen Gegenständen, 280 x 450 x 400 cm,
Foto: Nic Tenwiggenhorn, © Katharina Grosse und VG Bild-Kunst, Bonn; Nic Tenwiggenhorn und VG Bild-Kunst, Bonn, 2020

HANS ULRICH OBRIST

(1968* Zürich, CH) ist künstlerischer Leiter der *Serpentine Galleries* in London. Zuvor war er Kurator des *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*. Seit seiner ersten Ausstellung „Weltsuppe“ (The Kitchen Show) im Jahr 1991 hat er mehr als 300 Ausstellungen kuratiert.

2011 erhielt Obrist den *CCS Bard Award for Curatorial Excellence*, 2015 den *Internationalen Folkwang Preis* und 2018 den *Award for Excellence in the Arts* von der *Appraisers Association of America*. Obrist hat international an akademischen und künstlerischen Institutionen gelehrt und arbeitet als Redakteur für mehrere Zeitschriften und Journale.

Zu seinen jüngsten Veröffentlichungen gehören *Ways of Curating* (2015), *The Age of Earthquakes* (2015), *Lives of the Artists*, *Lives of Architects* (2015), *Mondialité* (2017), *Somewhere Totally Else* (2018) und *The Athens*. Seit 2012 ist Obrist Gründungsmitglied der *Akademie der Künste der Welt* in Köln. Seine Interviews mit Künstlern, Architekten und Filmemachern für das *Interview Project* sind längst wichtige Quellen der zeitgenössischen Kunstforschung.

Hans Ulrich Obrist zählt zu den bekanntesten Gegenwartskuratoren. Er lebt und arbeitet in London.

KATHARINA GROSSE

(1961* Freiburg/Breisgau) wird von König Galerie Berlin, London und Tokio, Barbara Gross Galerie München, Gagosian Gallery New York, London und Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder Wien vertreten.

Sie realisierte zahlreiche internationale Einzelausstellungen. Aus der jüngsten Zeit: Katharina Grosse *It Wasn't Us*, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin (2020), *Mural: Jackson Pollock I Katharina Grosse*, Museum of Fine Arts, Boston, MA, USA (Duo-Show mit Jackson Pollock), (2019), *Mumbling Mud*, chi K11 art museum, Shanghai, China, (2018), *Wunderbild*, National Gallery, Prag, Tschechien (2018), *The Horse Trotted Another Couple of Meters*, *Then It Stopped*, Carriageworks, Sydney, Australien, (2018), *Rockaway*, MoMA PS1's *Rockaway!* series, New York, USA (2016), *Sieben Stunden*, *Acht Stimmen*, *Drei Bäume*, Museum Wiesbaden (2015).

Einen umfangreichen Einblick in ihr Werk gibt die Monografie *Katharina Grosse*, Hrsg. Ulrich Loock, Annika Reich, Katharina Grosse, Köln, 2013. Sie war Professorin an der Kunsthochschule Berlin Weißensee und an der Kunstakademie Düsseldorf. Katharina Grosse zählt zu den bedeutendsten KünstlerInnen dieser Zeit. Sie lebt und arbeitet in Berlin und Neuseeland.