

HELMUT
FRIEDEL

**KATHARINA
GROSSE**
DIE
MALEREI
UND IHRE
SEHEBENEN

Womit beginnen, wie den Faden der Ariadne aufnehmen, um das Gesehene in eine nachvollziehbare Geschichte zu überführen, wenn doch das Bild, die Malerei von Katharina Grosse sich über Raum und Ort so sehr ausdehnt, dass das Auge sie gar nicht mehr mit einem Blick zu erfassen vermag? Alle festen Körper scheinen dazu berufen, zumindest potenziell zu Trägern der Malerei von Katharina Grosse zu werden. Damit öffnet sich ein schier unbegrenztes Feld des Malens, und doch offenbart sich damit zugleich auch dessen klare, materiale Grenze. Malerei bleibt trotz aller räumlichen Expansion immer Form und Farbe auf einem Malkörper.

Letzterer, obschon er stets ein materiales Substrat besitzt, drückt sich permanent in einer anderen medialen Form aus. So sieht es aus, als seien alle Bildträger in einem gigantischen Wandlungsprozess damit befasst, den Raum des Bildes wie auch den des Betrachters zu verändern. Nicht allein die vertikale wie horizontale Ausdehnung des Malfeldes, die Katharina Grosse für sich entdeckt hat, hebt die so oft eingeschränkte Blickrichtung des „Gegenübers“ auf, sie bietet stattdessen das Unten wie Oben, das Dazwischen, den Übergriff auf Gegenstände des Alltags und künstlich geschaffene Objekte, auf Schutt und Erde, auf Rasen als Malfläche an – ja, sie stellt den Innenraum dem Außen gleich. So scheinen die Malfluten eigene Bildebenen zu erzeugen, die die Grenze zwischen dem Hier und Dort, zwischen Illusion und Wirklichkeit schlichtweg aufheben. Und dennoch bleibt die Malerin Katharina Grosse ihrem künstlerischen Ausdrucksmittel äußerst treu. Ihr gestaltendes Handeln konzentriert sich auf die Setzungen von Form und Farbe. Jeder Farbauftrag, egal ob winzig klein oder weit ausgedehnt, findet seine Form durch die Begrenzung der Farbfläche, gleich welcher Natur die Malerei jeweils ausfällt.

Bei einer monochromen Fläche resultiert die Form aus dem verwendeten Bildträger. Insofern handelt die Malerin auch in ihren umgreifenden Farb-Raum-Setzungen – im Unterschied zu Künstlern, die auf farbige Illusion durch selbstleuchtende Lichtquellen, Projektionen oder Hinterleuchten setzen – aus dem Wissen wie dem Gefühl um die Qualitäten und Möglichkeiten der Malerei heraus. Dementsprechend werden zwar die technischen Anwendungsbereiche des Malens ausgelotet und erweitert, aber nicht grundsätzlich infrage gestellt. Befreit von der traditionellen Vorstellung, Malerei diene der Hervorbringung von Illusionen, indem sie etwas darstellt, das nicht nur der Wirklichkeit, sondern auch einer imaginierten Vorstellungswelt entspricht, hatten bereits in den Zehner Jahren des 20. Jahrhunderts Maler wie Kandinsky, Mondrian oder Malewitsch auf ganz unterschiedliche Art das „Malerische“ neu erfasst. Am radikalsten hat

sicher Kasimir Malewitsch das Verständnis vom Bild als Abbild ausgelöscht. Sein berühmtes *Schwarzes Quadrat* ist eine Übermalung aller Bilder, aller Ikonen und nur noch Malerei: Farbe und Form – weiß und schwarz, Quadrat auf Quadrat. In diesem Sinne ist auch Grosses Malerei immer Übermalung, da jeder Bildträger ein Gegenstand, oft ein recht flacher Körper ist, der aufgrund seiner Materialität aber immer auch schon Farbe hat – und sei es in der reduziertesten Weise, als weißes Blatt Papier oder einfaches Stück gewebten Stoffes.

Anders als Arnulf Rainer, der in den 50er-Jahren damit begonnen hatte, eigene Bilder und die von anderer Hand durch Übermalung zu tilgen, um sein Bild zu finden, das, von unnötigem Ballast weitschweifiger Darstellung befreit, zu einer eigenen „Geschichte“ fand, hatte Lucio Fontana mit dem Schnitt durch die Leinwand eine neue Bildgrenze gefunden. Mit seinem „Concetto spaziale“ – in verschiedenen Manifesten zwischen 1946 und 1952 veröffentlicht – eröffnete er den Raum vor wie hinter der Leinwand. Die durchtrennte, aufgeschlitzte, gelöcherte Leinwand, die Malfläche, über Jahrhunderte hinweg die Illusionsebene der Malerei schlechthin, erwies sich nun als durchlässige Form für eine Malerei von Raum. Dieser Raum ist keine Illusion mehr, sondern physische Realität. *La fine di Dio* (1963/64) betitelte Fontana eine Serie von großformatigen, eiförmigen Leinwänden, deren Perforationen, handfeste Löcher, von ihm voll großer Sinnlichkeit und Leidenschaft mit Farbe befangert wurden. Ein Ertasten des Übergangs wird dabei sichtbar, an welchem die Malerei in andere Ebenen vordringt.

Nicht weniger radikal verhält sich Jackson Pollock gegenüber der Malfläche in seinen „Drip Paintings“ (1947 und folgende Jahre), wenn er den Abstand zwischen Farbe und Bildträger thematisiert. Anstelle der unmittelbaren Bearbeitung der Leinwand oder Holztafel mit dem Pinsel, der die aufgenommene Farbe unter dem Druck des Auftrags wieder abgibt, tröpfelt Pollock flüssige Farbe auf die am Boden ausgebreitete Leinwand. In den Foto- und Filmdokumenten von Hans Namuth (ab 1950) ist gut zu sehen, dass nun die Körperbewegung

des Malers ausschlaggebend für das Bildresultat wurde. In beinahe tanzenden, kreisenden Körper- wie Armbewegungen umrundet der Künstler die Malfläche und hinterlässt prägnante Farbspuren unterschiedlicher Töne. Die so erzielten Zeichen beanspruchen damit einen anderen Raum als ihre konventionell gemalten ‚Brüder‘. Die Bildebene bewegt sich scheinbar hinter der Malerei, die sich vor ihr in einen unbegrenzten Raum hinein ausdehnt wie eine stellare Konstellation vor der tiefen Folie des Alls.

Und so lässt sich die Fülle an Öffnungswinkeln der Malerei, die sich Ende der 40er- und in den 50er-Jahren auftaten, noch um weitere Dimensionen ausweiten. Sei es etwa die Ausdehnung der Farbe in den weiten Bildflächen bei Barnett Newman, die den Betrachter in ihren Bann ziehen (*Who's afraid of Red, Yellow and Blue*, 1966 bis 1970, lautet der Titel einer Serie von vier großformatigen Werken), wie auch in den „schwebenden Farbfeldern“ bei Mark Rothko.

In der Folge wird die Wandfläche zur Malfläche und damit der gesamte Raum zur Bildebene, etwa bei Blinky Palermo (ab 1968) oder Sol Lewitt (*Wall Drawings* ab Ende der 60er-Jahre), aber auch bei den farbigen *Boxes* von Donald Judd.

Farbe besetzt nun die Wände der Räume wie die Objekte selbst und löst sich von der Fixierung auf die Bildtafel. Diese Künstler gehen recht respektvoll mit den neu eroberten Möglichkeiten um, so als wollten sie den Raum durch ihre Arbeit klären und reinigen, ihn präzisieren, als dass sie gegen die gegebene räumliche Situation ankämpften oder sie gar „überspielten“. Präzise Abgrenzung, klare und überschaubare, ja kontrollierbare Ordnung charakterisiert diese Arbeiten.

Auch die sich wölbenden, gepolsterten Bildkissen (ab den 1960er-Jahren) von Gotthard Graubner, dem Lehrer von Katharina Grosse an der Düsseldorfer Kunstakademie, sollen in diesem Kontext als „Bildquelle“ für ihre Malexpansionen in Erinnerung gebracht werden.

Katharina Grosse greift Ende der 1990er-Jahre zu einer malerischen Strategie, in der die hier nur sehr knapp geschilderten Errungenschaften der Malerei wie selbstverständlich aufgehen und so radikal neue Bilder entstehen. 1998 führt sie einige monochrome Wandmalereien in Grün aus, eine davon mit leichter Umfassung in Gelb. Unmittelbar spürbar wird der andere Ausdruck, der ‚neue Wind‘, welcher mit dieser Malerei einhergeht. Präzision in geometrischer Hinsicht wird erwidert mit dem Gefühl eines Schwebens der Farbe. Katharina Grosse scheint weniger eine ihr zugedachte Fläche besetzen als vielmehr den Raum mit einer Wolke oder einem Regenbogen einnehmen zu wollen. Als solche unfassbaren Körper können sie nicht auf eine Fläche gepresst werden, vielmehr verlangen sie nach einem Raum, der von Luft umgeben ist.

Erreicht wird dieses Leichte, Schwebende durch die Art des Farbauftrags. Statt eines deckenden, pastosen Farbauftrags mit Pinsel und Rollen wählt Katharina Grosse die Sprühpistole. Damit ergeben sich neue, eigene Ausdrucksmöglichkeiten: die Distanz zwischen den Malflächen und der Malerin, und ein sehr spezifischer Farbauftrag, der zarte, weiche Übergänge und Verläufe kennt, aber kaum dicht geschlossene Flächen, stattdessen tropfende, rinnende Farbflüsse, sofern viel Farbe auf eine Stelle trifft. Die Durchlässigkeit der fein verstäubten Farbe eröffnet nicht allein Transparenz, sondern eine Feinheit in den Farbabstufungen, die sich nicht mit „heller“ oder „dunkler“ beschreiben lassen, sondern sich durch die Dichte der Farbe in Bewegung zu befinden scheinen. Die Malerei erreicht eine Stofflichkeit und damit Dinglichkeit, die sie in die Nähe realer Wolken rückt. Wie auch Nebel und Atmosphäre sich nicht auf eine plane Fläche binden lassen (es sei denn, man versteht sie darzustellen wie Caspar David Friedrich), so erfasst die Malerei von Grosse den Raum in jeder Dimension, neben den Wänden und der Decke auch den Boden, also alle Richtungen samt oben und unten. Jedoch vermeidet sie, alle potenziellen Raumflächen gleichzeitig in ihr Bild einzubeziehen. So bleibt deutlich das Abheben vom Raum und Ort im Sinne der Malerei. Ein Verschmelzen in der Art eines Environments findet nicht statt. Aber

der so unhierarchisch gesehene Raum wird zu einem Mal drama, das auch die in ihm befindlichen Gegenstände und Materialien mit erfasst. Farbe verfärbt Sande und Erden am Boden, Möbel und Bücher wie plastische Körper, von der Künstlerin geschaffen und im Raum ihres Malaktes eingebracht. Alles scheint einer Malordnung unterworfen und untergeordnet zu sein. Farbe, die jedem Körper als Akzidenz zukommt, überlagert ihn nun mit neuen, ihm fremden Tönen, übernimmt das Regiment in einer gigantischen Übermalung – und bringt so eine „schöne neue Welt“ hervor. Der Betrachter, als Einziger nicht in Farbe getaucht, bewegt sich innerhalb vielfacher Ebenen des Bildes.

Da sich unsere Ausstellung im Museum Frieder Burda in Baden-Baden, die gemeinsam mit der Künstlerin entwickelt wurde, auf eine Auswahl von Tafelbildern konzentriert, soll hier weiter versucht werden, die spezifischen Ausdrucksmodi von Grosse in ihren „Tafelbildern“ zu charakterisieren. Beim Blick auf die raumgreifenden Arbeiten der Malerin haben wir uns auf eine Besonderheit ihres Schaffens beschränkt, nämlich den Umgang mit gesprühter Farbe. Betrachtet man jedoch die Genese ihres Werkes, so wird klar, dass auch andere Malverfahren bei Katharina Grosse Verwendung fanden. Stehen also die Ergebnisse ihrer Malerei als „Tableaux“ in einer inneren Bildlogik mit den eben geschilderten malerischen Bewältigungen von Räumen? Dazu sollen einige der ausgestellten Werke betrachtet werden.

Eine riesige, über 7 Meter hohe und 10 Meter breite Ellipse aus dem Jahr 2009 (**Abb. S. 166/167**) weitet sich in einem Bogen vom Fußboden zu der hinter ihr liegenden Wand. Der Bildkörper aus glasfaserverstärktem Kunststoff okkupiert Raum und gibt ihn im gleichen Augenblick etwa durch die kreisrunde Öffnung in seiner Mitte auch wieder frei. Eine weiße Form, die durch Malerei weiter akzentuiert wird. Die gesprühten Farbverläufe werden radikal begrenzt durch Schablonen, die während des Malvorgangs auf dem Untergrund lagen. An der rechten Seite hinterlassen sie drei rechteckige Aussparungen, am linken Rand ist etwa ein Drittel der Bildbreite beim Malen abgedeckt

geblieben. So arbeiten die beiden Farbebene – die des weißen Bildträgers mit der des bunten Farbauftrags – gegeneinander. Sie zeigen die wechselseitige Bedingtheit von Farbe und deren Träger; sie machen auch deutlich, wie sich die optische Ebene von den realen Gegebenheiten entfernt, denn der „Regenbogen“ gesprühter Farbe schwebt in einer anderen Sphäre als der Bildträger. Dieser sucht die Nähe zur Architektur allein schon durch das Weiß, aber auch durch den tatsächlichen Raumanspruch, der mit dieser Malfläche gegeben ist. Weil ihr aber alles Orthogonale abgeht, scheint dieser Raumkörper einer anderen Sphäre und Wirklichkeit anzugehören.

Geht man nun von dort aus ein Jahr in der Entwicklung zurück, so kann man bereits in einem weiten Querrechteck (2008, Abb. S. 80) das Raumgreifende der kreisenden Bewegung in den elliptisch und oval kreisenden Sprühformen erkennen, die die verdichtete Farbkonzentration zur Mitte hin umrunden und durchstreifen. Die in der *Ellipse* von 2009 durch Abdecken ausgesparten, reinen weißen Flächen werden hier durch deckenden Weißauftrag mit der Malerrolle erreicht. Dadurch drängen sich die Farben als eigene Territorien nach vorne und betonen ihre Materialität gerade in den Erdkrümeln, die sich an ihren Rändern verdichten.

Im selben Raum hängt eine enorme Bildfläche (2005, Abb. S. 78/79) von nahezu 4 mal 9 Metern der *Ellipse* gegenüber. Die Malfläche wird vielfach von Farbbahnen so überlagert, dass sich eine Räumlichkeit innerhalb des Bildes auftut, die den Betrachter in unbekannte Malgründe zieht. Fußspuren in der Tiefe des Bildes, aber auch an anderen Stellen machen deutlich, dass das Bild aus der Horizontalen in die Vertikale gebracht wurde und damit den Blick in eine andere Bildebene versetzt. Die größere Pastosität verleiht zudem den Farbbahnen eine Dichte und damit physische Präsenz, wodurch eine tatsächliche Räumlichkeit aufscheinen kann.

Wendet man sich nun den zuletzt entstandenen und bisher nicht öffentlich gezeigten beiden Leinwänden zu (beide 2016, Abb. S. 162/163) wird man erneut einer erstaunlichen Räumlichkeit begegnen,

die Katharina Grosse durch ihre Malerei zu erzielen versteht. Ein Davor und Dahinter von Farbflächen unterschiedlicher Dichte und Farbbintensität durchzieht das Bild. Farbströme von fließender Farbe, gelegentlich gebremst und gestaut, hinterlassen Querlinien und Farbnester, die von Schwämmen oder Flechten herrühren könnten. Erst wenn klar wird, dass Katharina Grosse hier Schablonen auf eine ganz besondere Art eingesetzt hat, lässt sich der Entstehungsprozess des Bildes besser vorstellen. Die Malerin arbeitet auch hier in Farbräumen, in denen sie kontrollierend vorgeht, sich aber den eigenen Möglichkeiten des Farbmaterials nicht widersetzt. Die Sprühfarbe darf in Kaskaden über die Malfläche farbige Linien ziehen und den Farbflächen, die wie aus prismatischer Brechung hervorgegangen aussehen, zur Seite stehen. Das Bild strahlt eine Erscheinung aus, die aus der Natur herrühren und die zugleich aus einer anderen Welt zu stammen scheinen.

So ist unverkennbar, dass sich Katharina Grosse mit ihrer Abstraktion nicht nur in den Raum hineinwagt und ihn auf bisher unbekannt Weise erobert, sondern dies auch innerhalb der Möglichkeiten des Zweidimensionalen auslotet. Sie nimmt den Betrachter dabei mit in die Malvorgänge, in das Erleben von Raumgefühlen von dem, das mal zu Füßen lag und nun ein echtes Gegenüber bildet, zu Abstufungen und Verdeckungen, wie durch lebendiges Raumgefühl, das ihren Arbeiten eingimpft ist, und dies nicht allein in den eben geschilderten Beispielen, sondern bereits in ihrem frühen Werk. In dem Bild *Ohne Titel* (1996, Abb. S. 40), das nach eine sehr elementaren Teilung in vier gleiche Teile aussieht, bringt ein radikaler Farbauftritt durch Farbwahl und Dichte des Auftrags eine Raumstaffelung ins Spiel. Aus dem Nebeneinander der Farben wird ein Erfahren von Raum. Die Malfläche wird kräftig durchwirkt und schafft so eine lebendige Sehebene, die sich weit vom Realgrund abhebt.

KATRIN
DILLKOFER

ÜBER DIE
WESENTLICHE
UNBESTIMMBARKEIT
IN
KATHARINA
GROSSES
MALEREI

„Der Zufall kam, mir das zweideutigste Ding der Welt in die Hände zu legen und die unendlichen Überlegungen, zu denen es mich veranlaßte, konnten mich ebensogut zu dem Philosophen machen, der ich war, wie zu dem Künstler, der ich nicht gewesen bin.“¹

Signalrot breitet sich aus (Abb. S. 49). Zweimal setzt es an. Vertikal ist sein Impuls. Keine Konturen, die begrenzen. Weich verblasst es an den Rändern oder drängt um die Kante des Keilrahmens, die es verschwinden lässt. Das Rot macht Fläche zum Körper. Darunter und daneben ein Nebel aus dumpfem Grün, das an den Wölbungen der

einst lockeren, nicht gespannten Leinwand haften bleibt. Groß ist dieses Bild, in dem als einem der ersten von Katharina Grosse die Farbe mittels der Sprühtechnik auf die Malfläche gelangt. Man muss sich bewegen, um das Bild in all seinen Dimensionen sehen zu können – ihm nahekomen und davon zurückweichen. Das gilt für den Körper wie für den Blick selbst. Das Sehen wird hier zum physisch-sinnlichen Vollzug, vergleichbar dem Prozess, in dem das Bild zu seiner Gestalt gelangt. Der Blick setzt immer wieder von Neuem an, ist auf kein Ziel und kein Ende hin ausgerichtet.

Wenn Katharina Grosse malt, scheint sie in einer radikalen Weise das Absichtsvolle des Schaffensprozesses zu unterlaufen. Weder die Größe des Formats, die Ausdehnung der Farben noch deren exakte Kontrastbeziehungen und Überlagerungen auf der Malfläche werden im Vorhinein komponiert oder kalkuliert. Die Entscheidung, was auf der Malfläche geschieht, wird in der Gegenwärtigkeit des Malaktes getroffen. Dabei vertraut Katharina Grosse auf die unwahrscheinlichen Möglichkeiten der Farbe. Farbe ist Licht, ist Erscheinung, ist Wahrnehmung – nicht irgendeine äußere Qualität eines Gegenstandes. Auf der Malfläche ist sie materiell an Pigmente und Bindemittel gebunden. Farbe verfügt über sensitive und emotionale Potenziale. Durch den Intellekt allein ist sie nicht zu bewältigen. Sie entfaltet ihre Wirkung, bevor die Sprache sie begrifflich fixieren kann. Sie ist autonom und kann in vielerlei Verhältnisse und Konstellationen treten, wenn sie dazu befähigt wird. Sie kann beispielsweise klingen oder unbestimmbare, fremd-vertraute Räume eröffnen. Kurz: Sie ist ein synästhetisches Phänomen. Katharina Grosse findet in ihrer Malerei Spielräume der farbigen (Un)möglichkeiten, indem sie lockerlässt von einem zielgerichteten Daraufhin. Ihre Farbgestalten entstehen durch eine Herausforderung des Kontingenten.²

In den frühen 1990er-Jahren malt Katharina Grosse eine ganze Reihe von klein- bis mittelformatigen Bildern (**Abb. S. 35–38**), die alle Aufmerksamkeit auf das widerstrebige Spiel von Farbpassagen lenken. Beim

ersten Hinsehen scheinen diese Farbzonen beinahe unspektakulär hingestrichen. Allmählich treten jedoch die Richtungsimpulse des Pinsels deutlich hervor, dessen Züge sich horizontal und vertikal überlagern. Indem die Methodik des Farbauftrags in den Fokus der Betrachtung rückt, gewinnen Details eine beinahe dramatische Wirkung: Die leichte Abweichung der Pinselzüge von den strengen Orthogonalen steigert den Effekt des Ineinander- und Gegeneinanderdrängens der Farbzonen. Die flutenden Farben geraten in Streit um ihr Territorium auf der begrenzten Malfläche. Die faktischen Ausmaße der Leinwand scheinen für das Bild zu eng zu sein.

Malfläche und Bildebene sind niemals kongruent, weil die Malerei die Oberfläche vergrößert. Sie hat eine expansive Kraft und bringt Bildräume hervor, die anders sind als die Räume unserer alltäglichen, dreidimensionalen Wirklichkeit. In einer Serie großformatiger Arbeiten Anfang der Nullerjahre (**Abb. S. 56**) bringt Katharina Grosse zwei Bildmittel zusammen: Farbe und Linie werden zu schmalen Farbbändern vereint, die sich in konzentrischen Bögen oder Kreisformationen in ebenso schmalen Abständen staffeln und zu einem multidimensionalen Gewebe verspannen. Unzählige Schichten kreuzen, verschlingen und krümmen sich in der Gegenwärtigkeit der Wahrnehmung, die immerzu die Zentren jener Kreisformationen ausfindig zu machen sucht und unaufhörlich über die Leinwand springt. Zeit wird spürbar, aber paradoxerweise nicht im Sinne eines linearen Ablaufs oder einer bestimmten Leserichtung, sondern als eine Dauer, die sich in der ‚Allschau‘ des panoramaartigen Formats verdichtet oder ausdehnt.

Im Jahr 2005 sind die farbigen Linien durch den Auftrag zu breiten Bahnen erweitert. Hart und gerade durchfahren sie in farbigen Schlieren das enorme Format und verkeilen sich unauflösbar ineinander (**Abb. S. 78/79**). In kleinen Lücken bricht das Weiß der Malfläche durch. Dort werden zuerst bläuliche Fußspuren sichtbar, die sich auch über die Farbbahnen hinweg ausbreiten. Die Künstlerin hat innerhalb des Malprozesses die Leinwand betreten. Ihr Körper ist Teil des Bildes und

damit auch unserer ästhetischen Erfahrung geworden, die physische Bewegung einfordert.

Die gleichen Fußspuren treten auch in einem Tondo von 2006 (Abb. S. 100) in Erscheinung, dessen Durchmesser beinahe zweieinhalb Meter misst. Er bietet sich als eine erdige Scheibe dar, auf der Ocker-, Braun- und Grüntöne sich gegenseitig durchdringen. Das Drunter und Drüber verläuft nicht mehr in geordneten Bahnen, sondern folgt einer wilden ‚Grabung‘ in die Untiefen der Leinwand hinein. Obwohl die Fußspuren die Formation der Bahnen verunklären, hebt sich doch ein hellerer, ockerfarbener Strang hervor, der leicht aus dem Zentrum geschoben den Durchmesser des Kreises markiert und eine Art Steg über die darunterliegenden Schichten legt. Im Gegensatz zum obigen Querformat, in dem die Bildebene in die Weite expandiert, zieht sich das Bildgeschehen im Tondo zusammen. Die zentrifugalen Kräfte des Formats wenden sich nach innen.

Aus der Betrachtung allein lässt sich nicht rekonstruieren, wie dieser Tondo entstanden ist. Und doch drängt es einen zu wissen, wie dieses Bild seine Gestalt gefunden hat und ob dieses Aussehen auch sein letzter Zustand ist oder sein wird. Den Zweifel an der Bestimmbarkeit des gestalteten Gegenstandes hat auf eine sehr feinsinnige Weise Paul Valéry ins Recht gesetzt und so die Unbestimmbarkeit zu einem fundamentalen Wesensmerkmal ästhetischer Gestaltprozesse erklärt. In seinem Dialog *Eupalinos oder der Architekt*³ lässt er Phaidros und Sokrates (nach ihrer ersten Begegnung bei Platon) einander ein zweites Mal im Jenseits begegnen. Dort, wo die absolute Wahrheit der reinen Ideen waltet, geraten die beiden erstaunlicherweise ins Schwelgen über die Genüsse und Freuden einer Schönheit, die an die Endlichkeit des menschlichen Lebens gebunden ist. Im ewigen Jenseits verliert jeder besondere Augenblick an Bedeutung. Die Notwendigkeit, zu differenzieren, ist nicht mehr gegeben. Gerade der ideengläubige Sokrates kommt gewaltig ins Schleudern, als er Phaidros von dem Fund eines seltsamen, faustgroßen weißen Gegen-

standes berichtet, der ihm einst als Jüngling vom Meer vor die Füße gespült wurde. Angesichts dieses „zweideutigsten Dings der Welt [objet ambigu]“ bedrängt ihn die Frage: „Wer hat dich gemacht [...]. Du erinnerst an nichts, gleichwohl bist du nicht gestaltlos. Bist du ein Spiel der Natur, o du Namenloses [...]?“⁴ Und auf Phaidros' Frage, aus welchem Stoff es gemacht sei, antwortet Sokrates: „Der Stoff war genau wie seine Form: Stoff für Zweifel.“⁵ War der Urheber „ein Sterblicher, der einer Idee gehorcht, der mit seinen eigenen Händen ein Ziel verfolgt, das dem Stoff, den er angreift, fremd ist?“⁶, oder „handelte es sich um die Frucht einer unendlichen Zeit?“⁷ Sokrates kann nicht ausschließen, „daß ein Stück Marmor oder Stein, das völlig unförmig der ständigen Erregtheit der Wasser anvertraut worden war, durch einen Zufall anderer Ordnung eines Tages wieder hervorgezogen wird und nun an ein Bildnis Apollos erinnert.“⁸ Die Nicht-Entscheidbarkeit der Frage, ob der Gegenstand seine Gestalt einer Künstlerhand verdankt oder dem Wirken der Natur, wird dem jungen Sokrates so unerträglich, dass er den Gegenstand zurück ins Meer befördert. Die Frage hat sich dadurch allerdings nicht erledigt. Die faszinierende Wirkung, die das „objet ambigu“ in der Erinnerung auf den jenseitigen Sokrates ausübt, betont die Bedeutung, die Paul Valéry der ästhetischen Erfahrung einräumt. Zugleich rüttelt er an den Normen der klassischen Ästhetik, die Naturschönes und Kunstschönes stets hierarchisch unterschied: Natur und Kunst zeigen den gleichen Hang zum Beispiellosen und ähneln sich in der Verwirklichung unwahrscheinlicher Möglichkeiten. Durch die aufkeimende Frage des Sokrates lenkt er die Aufmerksamkeit außerdem vom Ergebnis des Gestaltprozesses auf den Gestaltprozess selbst. Die Zielgerichtetheit der Absicht weicht der Möglichkeit des Kontingenten, das in seiner Gestalt allerdings keineswegs beliebig ist.

Um zu Katharina Grosses Tondo zurückzukehren: Der Künstlerin scheint es wie Paul Valéry zuvorderst nicht um das fertige Gemälde, sondern um die Gestaltwerdung eines Bildes zu gehen. Es ist durchaus denkbar, dass der Tondo weitere Gestaltprozesse durchläuft, wie

es vielen anderen Bildern geschehen ist. Ein Gemälde mit zwei dunkeltürkisen Kreisen hat schon verschiedene Arbeitsphasen und unterschiedliche örtliche Situationen erfahren. Im Jahr 2004 war es in der Ausstellung *raumfürraum* in Düsseldorf Teil einer ortsspezifischen Arbeit (**Abb. S. 46/47**), in der es mit einem anderen Gemälde eine Raumecke akzentuierte. Es wurde vor farbig gesprayten Wandpassagen knapp oberhalb des Bodens aufgehängt. Der Boden wurde mit Erde aufgeschüttet und diese ihrerseits besprayed. In diesem Zustand waren auf der weiß grundierten Leinwand nur die beiden dunkeltürkisen Kreise zu sehen. Zwei Jahre später gerät das Gemälde im Amsterdamer De Appel Arts Centre in eine ähnliche ortsspezifische Konstellation (**Abb. S. 4/5**). Nun wurde es auf dem Boden an eine Wand gelehnt, der Boden wiederum mit Erde aufgeschüttet. Diese Aufstellung wurde über die Bodenränder hinweg besprayed, sodass die Farben auf das Gemälde übergingen. Herausgelöst aus den Relationen, in die es in der Raumarbeit getreten war, kann es nun wieder als singuläres Tafelbild in Erscheinung treten.

Katharina Grosse wagt es, sich überraschen zu lassen von dem, was die aktuelle Entscheidung im Malvorgang hervorbringt. Sie provoziert genuine Unbestimmbarkeit, indem sie die Unmittelbarkeit eines subjektiven Bildausdrucks unterläuft. Sie entwickelt verschiedene methodische Vorgehensweisen, um Distanz herzustellen. Eine Serie frühester, kleinformatiger Arbeiten, die 1990 entstehen (**Abb. S. 6–10**), lässt bereits das Bedürfnis erkennen, im Gestaltprozess einerseits die Vorstellung einer chronologischen Entwicklung aufzubrechen und andererseits durch ein methodisches Vorgehen die Rückkoppelung an ein schöpferisches Subjekt zu stören (zu unterwandern). Katharina Grosse richtet ihr Interesse darauf, den Gestaltprozess umzukehren – die Vorwärtsbewegung in eine Rückwärtsbewegung zu verwandeln. Das Weiß der Grundierung erscheint hier oftmals als oberste Schicht. Gleichzeitig bilden sich organisch anmutende Strukturen und Formationen aus Pinselzügen, die von den Rändern zum Zentrum hin drängen. Die expansive Kraft der Malerei macht eine Kehrtwendung und verdichtet sich im Inneren des Bildes.

In krassem Gegensatz hierzu scheinen die jüngsten Arbeiten von Katharina Grosse (**Abb. S. 162/163**) die Höhe des Formats beinahe zu sprengen. Knapp vier Meter genügen den emporwachsenden Gebilden nicht, um sich zu erstrecken. Prächtig sind die Bilder in ihrer vielschichtigen und komplexen Farbigkeit. Matte und leuchtende Passagen durchdringen sich gegenseitig. Wie die Äste einer Tanne spreizen sich sichelartige Ausbuchtungen von der rechten Bildvertikalen leicht schräg nach unten, bis sie beinahe an die linke Bildgrenze stoßen. Es tropft von diesen Ausbuchtungen hinab, von oben bis unten, teilweise über die darunter befindlichen Ausbuchtungen hinweg. Diese scheinen beim ersten Hinblicken von einer eindeutigen Kontur umrissen, die sich aber bei genauerem Hinsehen in eine vieldimensionale Krümmungslinatur verwandelt. Die Schablonen, die diese linearen Grenzzonen erzeugten, wurden über verschiedene Arbeitsphasen hinweg immer wieder leicht verrückt. An jenen Lineaturen ereignet sich eine Art Spiel der Dimensionen, in dem sie zeitliche und räumliche Bezüge im Bild im gleichen Moment verdichten und voneinander scheiden. In der Weise, wie sich die beiden riesigen Gemälde darbieten, kommt einem Naturhaftes oder Organisches in den Sinn, wenngleich sich diese Ahnung nicht exemplifizieren lässt.

Selbst einer metaphorischen Sprache gelingt es nicht, das zu treffen, was sich in Katharina Grosses Malerei ereignet. Es ergeht einem genau so wie dem verzweifelt bemühten Sokrates in Paul Valéry's Dialog, der den seltsamen Gegenstand aus dem Meer mit seiner philosophischen Terminologie nicht Herr werden kann. Stattdessen veranlasst ihn die Suche nach Worten zu der schönsten prosaischen Beschreibung, deren Wesen in der leidlichen Erduldung des Unbestimmbaren liegt: „[E]ine weiße Sache von der reinsten Weiße; geglättet, hart, zart und leicht. Sie glänzte in der Sonne auf dem geleckten Sand, der dunkel scheint, übersät mit Funken. Ich nahm sie; ich blies sie an; ich rieb sie gegen meinen Mantel, und ihre eigentümliche Form unterbrach alle meine übrigen Gedanken. [...] Vielleicht war das ein Knochenstück von einem Fisch, in seltsamer Weise abgenutzt

von dem scheuernden feinen Sand unter den Wassern. Vielleicht ein Stück Elfenbein, zugeschliffen für einen unbekanntem Gebrauch von einem Handwerker von jenseits des Meeres. Wer weiß?“⁹

In der Begegnung mit Katharina Grosses Malerei tauchen immer wieder paradoxe Situationen auf, für die einer begrifflichen Argumentation die Möglichkeiten fehlen. Katharina Grosse vermag in ihrer Malerei einen Umgang mit den Dingen zu finden, die ein analytisches, dialektisches Denken schlicht gegeneinanderwenden würde. Sie arbeitet mit den paradoxen Parametern unserer Wirklichkeitserfahrung, ohne diese in einer Synthese aufzulösen. Ihre Malerei setzt immer wieder von Neuem an und ist dabei gleichzeitig in einer radikalen Weise konsequent. Das Paradoxe bleibt bestehen, verwandelt sich in einen Gedanken, wird zur Frage: Wie verhält sich das Sichtbare der Welt zu den unsichtbaren Potenzialen der Wirklichkeit? Was wäre geschehen, wenn Sokrates die Gegenwart des seltsamen Gegenstandes in seinen unendlichen Strukturmöglichkeiten ertragen hätte und ihn nicht zurück ins Meer geworfen hätte? Hätte er womöglich die Idee einer absoluten Wahrheit fahren lassen?

¹ Sokrates berichtet Phaidros von einem höchst seltsamen Fund, dem sog. *objet ambigu*. Siehe: Paul Valéry, *Eupalinos oder der Architekt* (1921), in: Paul Valéry, *Werke*, hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt, Bd. 2: *Dialoge und Theater*, hg. von Karl Alfred Blüher, Frankfurt am Main 1990, S. 48.

² Vgl. die Definition des Begriffs von Niklas Luhmann: „Kontingenz ist etwas, was weder notwendig ist noch unmöglich ist; was also so,

wie es ist (war, sein wird), sein kann, aber auch anders möglich ist. Der Begriff bezeichnet mithin Gegebenes (zu Erfahrendes, Erwartetes, Gedachtes, Phantasiertes) im Hinblick auf mögliches Anderssein; er bezeichnet Gegenstände im Horizont möglicher Abwandlungen.“ Siehe: Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, 4. Aufl. Frankfurt am Main 1993, S. 152.

³ Paul Valéry, *Eupalinos oder der Architekt* (1921), in: Valéry 1990 (wie Anm. 1), S. 7–85.

⁴ Ebd., S. 51.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 52.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd., S. 51f.