

SALLY MCGRANE
JÖRG DAUR
ALEXANDER KLAR
ANNIKA REICH
TERESA PRÄAUER
MONIKA RINCK
ANN COTTEN
DUSTIN BREITENWISCHER

SIEBEN STUNDEN
SEVEN HOURS

12

ACHT STIMMEN
EIGHT VOICES

50

DREI BÄUME
THREE TREES

110

INDEX

1987–2015

ARBEITEN AUF PAPIER

WORKS ON PAPER

129

FRÜHERE LEBEN

Kurz bevor Tom und ich uns trennten, waren wir noch bei den Adelmans zum Abendessen eingeladen. Es war Sommer. Mein Großvater war schon im Winter gestorben, doch noch immer lag ein Schatten über meinen Tagen.

Auf der Beerdigung, die wir Fest nannten, trug natürlich niemand Schwarz – in Kalifornien glauben wir aus Prinzip nicht an den Tod. Meine Tante hatte beim Caterer tausend Garnelen bestellt, wir schmückten die Wände mit riesigen Papierbögen in Neonfarben. Die Pink- und Orangetöne und das unnatürliche Grün, alle strahlten sie ein geheimnisvolles inneres Leuchten aus. Das Papier kam von Rollen, die noch aus der Fabrik meines Großvaters stammten. Die Neonfarben waren seine Erfindung.

Im Krieg, kurz bevor seine Staffel in den Pazifik aufbrechen sollte, war mein Großvater an Tuberkulose erkrankt. Später hatte er dann auf den Werften gearbeitet, wo er die Decks mit Teer abdichtete. Wenn der Teer abgekühlt war, wurden die Kriegsschiffe mit spezieller Leuchtfarbe markiert, um die Flugzeuge zu leiten, die nachts auf See landeten. Nach dem Krieg erfand er dann eine Formel für Neonfarbe, die auch am Tag leuchtete. Er war davon überzeugt, dass die Menschen ein bunteres Leben führen wollten. Und er wollte ihnen dabei helfen.

Das Kleid, das ich auf seiner Beerdigung, die wir Fest nannten, trug – ärmellos mit einem schmalen Faltenrock –, war

so gelb, dass man fast blind davon wurde. Ich hatte es extra gekauft und glaube, es hätte meinem Großvater gefallen.

Mein Großvater mochte Tom, auch wenn er nicht viel für Deutsche übrig hatte und Tom seine Herkunft gelegentlich aufs Brot schmierte. In den Sechzigern hatte er sogar kurz mit dem Gedanken gespielt, in Deutschland eine Farbenfabrik aufzumachen. Neonfarben waren groß in Mode – selbst auf den Hochzeitseinladungen meiner Mutter marschierten grell lila Tulpen über das Papier. Am Ende aber entschied er sich für Belgien, weil alle Deutschen, mit denen er sprach, angeblich nichts mit dem Krieg zu tun gehabt hatten.

Und Tom mochte meinen Großvater. Was er von der Beerdigung hielt, weiß ich nicht, wahrscheinlich kam ihm vieles, was wir taten, merkwürdig vor, aber er stand die ganze Zeit bei mir und hielt meine Hand. Er war mir überhaupt in dieser Zeit ein besonders guter Freund.

Ich hatte schon viel von den Adelmans gehört. Persönlich kennengelernt hatte ich sie noch nicht, obwohl Tom und ich schon fast zwei Jahre zusammen waren. Sie waren Freunde seiner Familie, und Tom hatte eine Weile bei ihnen gewohnt, als er von Berlin hierher zog, um Geschichte zu studieren.

Frank Adelman Sr. war als junger Mann aus Deutschland geflohen. Er und seine Verlobte hatten die Flucht sorgfältig geplant und sich alle nötigen Papiere be-

sorgt, doch als sie an die Grenze kamen, ließen die Soldaten nur ihn passieren, seine Verlobte aber hielten sie fest.

„Er wäre niemals ohne sie gegangen“, sagte Tom einmal, und seine Stimme kippte dabei. Wir waren auf dem Weg zu einem Abendessen mit Freunden, als er das sagte, und er wollte gerade einparken. Ich blickte in der Dunkelheit zu ihm hinüber und sah an der stocksteifen Haltung seines schlaksigen Körpers, dass er traurig war. „Woher“, flüsterte er, „woher soll ich wissen, was ich an seiner Stelle getan hätte?“

„Das kannst du nicht wissen“, sagte ich. „Das weiß niemand.“ Dann legte ich ihm die Hand in den Nacken, der warm und angespannt war. „Gott sei Dank weißt du es nicht.“

Am Ende gelang Adelman Sr. und seiner Verlobten doch noch die Flucht aus Deutschland. Sie landeten auf einer Insel in der Karibik, wo sie beide jemand anderen heirateten. Nach dem Krieg zog Adelman Sr. dann nach New York und wurde ein erfolgreicher Sportreporter. Er war erst kürzlich gestorben, etwa zur gleichen Zeit wie mein Großvater.

Frank Jr. war Rechtsanwalt, und er und seine Frau bewohnten ein hübsches kleines blaugestrichenes viktorianisches Holzhaus an der Bay am südlichsten Zipfel der Stadt. Tom klingelte, und Frank Jr. und seine Frau Grace öffneten gemeinsam die Tür. Sie waren zierlich, freundlich und ergraut und erzählten von ihrem früheren

Leben in Brooklyn, als die Nachbarn jeden Tag um Punkt zwei die Autos von einer Straßenseite auf die andere stellten, um der Straßenreinigung Platz zu machen. Fast wie eine Party sei das damals gewesen, sagten sie.

Das Haus war modern und gemütlich eingerichtet. Auf dem Boden lagen helle Holzdielen, im Wohnzimmer stand eine Couch und ein pastellfarbener Zweisitzer, den sie den „Loveseat“ nannten. Wir setzten uns auf die Couch.

„Mein Schwiegervater“, lachte Grace, „musste nur einen Blick auf eine Frau werfen, die die Straße herunterkam, schon sagte er: ‚Sie kommt daher, sie geht dahin, sie ist verliebt, er bricht ihr Herz.‘ Solche Sachen dachte er sich immer aus.“

„Mein Vater war ein verfluchter Lügner, meistens jedenfalls“, sagte Frank Jr. mit einem leicht bitteren Ton in der Stimme.

„Manchmal“, warf Grace ein, „wurde er natürlich erwischt.“

„Aber er war sehr intuitiv“, fuhr Frank Jr. fort, „er wusste über die Menschen Bescheid, und er war schlau, verflucht schlau. Er las alles, was er in die Finger bekam. Geografie, Geschichte, was auch immer. Er wusste einfach alles.“

Grace und Frank Jr. hatten keine Kinder und sie warfen einander die Bälle zu wie ein junges Paar, obwohl sie seit dreißig Jahren verheiratet waren. Vielleicht hatten sie einander auch einfach so gern, dass sie es mit ihren geistreichen Neckereien der ganzen Welt zeigen mussten. Ich fühlte mich jedenfalls von Anfang an wohl und entspannt in ihrer Gegenwart.

Als es dunkel wurde, knipste Grace das Licht an und rief uns zum Essen. Es gab Lasagne. Ihre Familie stammte aus Italien, echte New Yorker Italiener, und Frank fragte: „Hab ich je erzählt, wie er mich mit nach Deutschland genommen hat?“

„Nein“, sagte Tom neugierig.

Frank drehte sich auf dem Loveseat zu Tom und sagte: „In Deutschland war er ein echter Star. Ich war noch jung, so um die dreißig, wie du jetzt. Und ich hatte mir nie Gedanken darüber gemacht. ‚Ich bin Frank Adelman aus New York‘ und so weiter. Aber als wir dort waren! Zu seinen Ehren wurde ein Festessen im Hotel gegeben – so viele Leute. Alle kamen, um ihn zu sehen. Ich konnte es kaum fassen!“ Dann hielt er inne, sah zu Boden und fuhr plötzlich müde fort: „Ich glaube, er wollte mir seine Welt zeigen, ein Stück davon wenigstens.“

Für den Rest des Abends erzählte Frank Witze. Später erzählte mir Tom, dass Frank Jr. nach dem Tod seines Vaters vierzig Tage lang nicht aufgestanden sei.

Ich kannte die Gegend kaum, in der die Adelsmans lebten, obwohl ich in der Stadt aufgewachsen war und mir fast jeder Winkel vertraut war. Hier war die Luft schwerer und wärmer als weiter westlich am Meer; das Salz der Bucht hing in der Luft. Und obwohl wir drinnen saßen, konnte ich spüren, wie anders die Atmosphäre hier war. Es fühlte sich ruhig und wohligh an, so als wäre alles gut – für diesen einen Abend. Da fragte Grace, ob wir Lust

auf ein Eis hätten. „Ja“, sagten wir beide plötzlich, Tom und ich.

Tom und ich befanden uns schon im Trennungsprozess, und tatsächlich sollte dies einer unserer letzten gemeinsamen Ausflüge sein. An jenem Abend dachten wir beide nicht daran, und im Rückblick weiß ich nicht, ob wir es verstanden hätten, wenn uns klar gewesen wäre, dass wir so etwas bald nicht mehr zusammen erleben würden. Irgendwie hatten unser guter Wille und unsere Zuneigung nicht gereicht, um die Skepsis auszuschalten, mit der unserer Seelen aufeinanderprallten.

Beim Eis fragte ich Grace nach ihrem Beruf. „Ich bin Hypnotherapeutin“, sagte sie heiter, als machte sie einen Tanzschritt, den sie vor langer Zeit gelernt hatte und inzwischen mit einer gewissen Nachlässigkeit ausführte. Sie sagte, sie rede ihre Patienten in einen Trancezustand, in dem ihre Geschichten oft automatisch in frühere Leben zurücksprangen. „Es ist komisch“, sagte Grace, „aber jeder Mensch in eurem jetzigen Leben war auch schon in euren früheren Leben dabei, wenn auch in einer anderen Rolle. Der Ehemann einer Patientin war früher ihr Vater und so weiter. Wenn die Leute erkennen, welche Rolle diese Menschen in ihren anderen Leben hatten, klärt sich im jetzigen Leben vieles schnell auf. Es ist wirklich faszinierend.“

„Ihre Freunde reden mit den Toten“, bemerkte Frank Jr. über den Tisch und verdrehte die Augen. Grace sagte: „Na ja,

ein paar tun es. Ich nicht. Aber manchmal tauschen wir Dienste aus, und einmal tauschte ich mit einer Frau, die Kontakt mit Geistern aufnimmt. Es war wirklich unglaublich – sie sah meinen Großvater –, sie wusste nichts von ihm, ich hatte ihn nie erwähnt. Er starb, als ich noch ein Kind war. Aber sie sagte, der, den sie am deutlichsten bei mir sah, sei ein alter Mann, der einen Hut trug und immer auf seine Augen zeigte. Sie sagte, er liebe mich sehr und würde immer über mich wachen. Es stimmt, als Kind war er mir besonders nah, und er war blind.“

Später auf dem Bürgersteig sagte ich zu Tom: „Ist es nicht eine interessante Vorstellung, dass wir in allen unseren Leben aufeinandertreffen, nur in anderen Rollen?“

Die Schiffswerften, inzwischen fast alle stillgelegt, waren nur ein paar Straßen entfernt, und ich konnte ihre Gegenwart noch hier auf dem holprigen Bürgersteig spüren. Ein gespenstischer Nebel sammelte sich in den riesigen Platanenblättern über uns, aber es war nicht kalt, noch nicht. In der Luft lag eine wunderbare Stille.

„Ich habe befürchtet, dass du das interessant findest“, sagte er. Ich küsste ihn, und er küsste mich gedankenverloren zurück. Und dann ließ ich ihn gehen, obwohl ich das Gefühl hatte, die ruhige, fast warme Nacht hielt für uns einen Augenblick bereit, der niemals wiederkäme.

PAST LIFE

Shortly before we broke up, Tom and I went to dinner at the Adelmans'. My grandfather had died in the winter and even though it was now early summer, my days were still shadowed. Tom had been a good friend through it all. At the funeral, which we called a celebration, of course no one wore black—in California, we don't believe in death, as a matter of principle. My aunt ordered a thousand prawns from the caterers and inside we hung the walls with enormous sheets of fluorescent-colored paper, pinks and oranges and a single shade of unnatural green, all radiating a mysterious internal glow.

The paper was industrial-sized, torn from rolls left over from my grandfather's factory. The colors themselves were his invention: Just before his squadron was supposed to leave for the Pacific, he had gotten tuberculosis. Afterward he worked in the shipyards, pouring tar for the decks. Once the tar cooled, the warships were marked with a special glow-in-the-dark paint, to guide the airplanes making night landings at sea. My grandfather was inspired. After the war he came up with a formula for paint that glowed neon, but during the day, and in all different colors. He used to say that he thought people wanted to live brighter lives, and he was helping. My own dress was an unbelievable shade of yellow, nearly blinding, sleeveless with a narrow, pleated skirt. I bought it for the funeral and I thought my grandfather would have liked it.

My grandfather liked Tom, too, though as a rule he didn't care for Germans, and couldn't help holding his nationality against him, at least some of the time. Once, in the '60s, my grandfather had thought about opening a paint factory there. It was the time for neon colors—my mother's wedding invitations, for example, featured a row of slightly eerie purple tulips marching across the paper—and business was thriving. My grandfather chose Belgium instead, because all the Germans he talked to had had nothing to do with the war. "Now then," he said to me, "I thought to myself, 'that just can't be.'"

Tom liked my grandfather too, of course, though he said his own grandfather had been much less conservative. I don't know what Tom thought of the funeral—I think a lot of the things we did seemed crazy to him—but he stood by me the whole time, and held my hand.

I had heard a lot about the Adelmans, though I had never met them, even though by now Tom and I had been together for nearly two years. They were family friends, and when he first moved to the city from Berlin to study history Tom had lived with them, for a bit. Frank Adelman Sr. had escaped Germany as a young man. He and his fiancée had it all planned—all the papers, and so on. At the border the guards let him through, but they stopped his fiancée. "He said there was no question," Tom told me, once. "He refused to leave without her."

Tom's voice had broken a little, then, he had started telling me the story one night as we were driving to meet friends for dinner and Tom paused, to claim a parking place. I looked over in the darkness and saw, from the way he held his tall, thin body—stiff, like a knife—that he was upset. "How do I know," he said, softly. "How do I know what I would do in that situation?"

"You don't know," I said. "Nobody knows."

I put my hand on his back, it was warm and tense. "And anyway, thank God," I said, "that you don't know."

In the end Adelman Sr. and his fiancée got out, together, and ended up on a Caribbean island, where they both married other people. After the war, Adelman Sr. moved to New York and became a famous sports reporter. He had just died, around the same time in fact as my grandfather. I was sorry I hadn't gotten a chance to meet him.

Frank Jr. was a lawyer and the house a pretty little wooden Victorian in the southernmost part of the city, on the bay-side, painted blue. Tom rang the doorbell and Frank Jr. and his wife, Grace, both came to the door at once. They were petite and graying and friendly, and they told us when they lived in Brooklyn twice a week all the neighbors switched their cars from one side of the street to the other at 2 pm

on the dot, because of street cleaning. It was almost like a party, they said.

Inside, the house was modern and comfortable, with light hardwood floors. “My father-in-law!” laughed Grace, when we had taken our places on the sofa, across from the pastel loveseats. “You know, he’d take one look at a woman walking down the street and he’d say, ‘This is where she is coming from, this is where she is going, she’s in love, and she’s having her heart broken.’ And he would have invented the whole thing!”

“My father was a damned liar, most of the time,” agreed Frank Jr., in a voice that was rough and a little bitter around the edges.

“Of course,” said Grace, “sometimes he got caught.”

“But at the same time,” Frank Jr. continued, “he was very intuitive. He knew things about people and he was smart. He was fucking smart. He read everything he could get his hands on. Geography, history, you name it. He knew everything about it.”

Grace and Frank Jr. had no children and treated one another, I thought, with the kind of pacing jocularity of a new couple, even though they had been married for thirty years. Or perhaps it was that they seemed to enjoy one another very much in a way that needed to be demonstrated by their ability to spar. I felt immediately comfortable and at ease with them; I liked Frank Jr. and his wife very much.

Grace switched on a lamp, as it was getting dark, and then she said dinner was probably ready, if we were hungry—she had baked a lasagna, her family was Italian, real New York Italians, you know, and Frank Jr. said, “Did I ever tell you about the time he took me to Germany?”

“No,” said Tom, with interest.

Frank Jr. turned on the loveseat to face Tom, and said, with a new vigor, “You know, he was a fucking celebrity there. I was a young man, probably thirty—your age. And I never really thought about it. ‘Aus New York bin Ich Frank Adelman’ and all that. But when we got there—! There was a banquet in his honor at the hotel—all these people there. All to see him. I couldn’t fucking believe it!” Then he paused, looked back down at the floor. In a tired voice he said, “I think he wanted to show me his world, a little.”

The rest of the night Frank Jr. spent making jokes. Later, Tom told me that after his father died, Frank Jr. didn’t get out of bed for forty days.

The neighborhood where the Adelmans lived was one I didn’t know well, although I had grown up in the city and knew most of its corners. The air there was heavier and warmer than it would have been further west, toward the ocean; the salt of the bay hung unobtrusively in the air outside. Tom and I were in the process of separating, and in fact this

was one of our last outings together. But I don't think either of us thought about it that night, and looking back I don't know if we would have understood it, if we had realized it. Somehow our mutual goodwill and very real affection had never quite been able to override the wariness with which our souls insisted on regarding one another.

Over dessert I asked Grace what she did for a living. "I'm a hypnotherapist," she said brightly, as if executing the steps to a dance she learned long ago and now rehearsed with something approaching unconcern. She said she talked her clients into a trance state and that their narratives often flipped automatically into past lives once they were there. "It's funny," said Grace, "but everyone in your life now was also in your past lives, in different roles. For one woman, her husband was her father and so on. And once people realize who the people in their lives were, it straightens everything in this life out for them very quickly. It's really an amazing thing."

"Her friends talk to the dead," said Frank Jr., across the table, rolling his eyes. Grace said, "Yes, well, some of them do. I don't. But sometimes I trade services, so I traded with a woman who contacts spirits and it was the most amazing thing—she saw my grandfather—she didn't know anything about him, I never even mentioned him. He died when I was a child. But she said that the person she saw

most clearly with me was an old man who wore a hat and kept pointing to his eyes. She said he loved me very much and had been watching over me. And it's true, he was a very special person to me as a child, and he was blind."

Later, as we made our way down the sidewalk, I said to Tom: "Isn't that interesting to think about, that we all keep reappearing in each other's lives, just in different roles." The shipping docks, now nearly defunct, were just a few streets away and their presence seemed to seep over the uneven sidewalk where we were standing. A low, ghostly fog was gathering in the broad leaves of the plane trees overhead, but it wasn't cold, or not yet. There was a wonderful stillness in the air.

"I was afraid you'd be interested in that," he said. I kissed him, and he kissed me back absentmindedly. I let him stop, even though it seemed to me that the quiet, almost warm night held in it a moment that, for us, wouldn't come again.

ZOOM IN / ZOOM OUT

Große schwefelgelbe Papiere und kleine Kohlezeichnungen erwarten den Museumsbesucher im ersten großen Saal der Ausstellung von Katharina Grosse, doch ist es auch das, was er sieht? Vielleicht springen ihm zuerst die gar nicht so kleinen Zeichnungen links und rechts vom Eingang ins Auge. Kräftige Striche in Kohle auf weißem Papier. Vielleicht erkennt er Muster, Raster, rinden- oder stoffähnliche Strukturen, die sich zu Oberflächen verbinden oder indifferente Räume zeigen. Vielleicht wird er aber auch von den wandfüllenden Arbeiten in den Raum hineingesogen. Gelb, schwefelgelb gleiten Papierbahnen von der Decke über die Wände, greifen auf den Boden aus und drücken die Wand weg. Sie bieten dem Blick kaum Halt, dem Schauen dafür aber umso mehr. Hier wechselt der Blick, springt im Schauen zwischen Wand und Farbe, Architektur und Farbraum.

Die kleinformatischen Kohlezeichnungen lenken den Blick in die Lücken, die sich auf der Wand zwischen den Papierbahnen ergeben. Sie machen Platz, schieben die Bahnen beiseite, ermöglichen und erfordern ein Nähertreten. Jede der Zeichnungen steht für

sich. Gerade weil sie linear zu lesen sind, lassen sie sich leichter abtasten als die malerischen Bahnen, klären deutlicher die Verhältnisse zwischen Bildgrund und Gegenstand.

Hier deutet sich bereits – die Zeichnungen sind aus dem Jahr 1989 – ein Ringen um Fläche und Räumlichkeit beziehungsweise deren gegenseitige Verschränkung an. Wie Schraffuren binden sich die Linien an die Oberfläche, lassen partiell einen Hintergrund durchscheinen oder einen Raum erahnen. Einmal bilden sich Umrisse ab, ein anderes Mal bewegt sich die Linie frei über das Papier. Eine der Zeichnungen trägt malerische Spuren, ein breiter Pinselstrich legt sich als weitere Ebene auf das Blatt. Die Zeichnungen entstehen in der Fläche, sie geben und nehmen Raum. Schraffuren streichen aus, halten fest, Linien bilden Gitter bilden Flächen. Sie zoomen den Blick heran und bringen ihn auf Abstand. Im Raster erscheinen die Zeichnungen beinahe mechanisch erzeugt.

Auch die großen Bahnen spiegeln den Prozess, fast gleichförmig fällt der Pinsel von oben nach unten. Bahn fügt sich an Bahn, die einzelnen Bahnen überlappen sich leicht. Im

Farbauftrag wiederholt sich dieses Prinzip. Oder ist es umgekehrt? Sind es nicht zuerst die Pinselstriche, die sich aneinanderfügen, überdecken und so eine Fläche bilden? Das Format ist groß, die Pinselspuren sind gewaltig. Die Farbigkeit strahlt in den Raum und verbirgt zugleich die Wand, die diesen fasst. Der Raum geht aus den Fugen und drängt den Betrachter zurück. Oder er saugt ihn auf. Die geschichteten Bahnen bilden durch ihren tatsächlichen Versprung eine Räumlichkeit ab, die aufgetragene Farbe schafft diese Räumlichkeit rein visuell.

Wo ist die Bildfläche, wo beginnt der Bildraum? Der Betrachter bekommt ein Angebot, das sich im selben Moment wieder entzieht. Gerade der Wechsel zwischen Papierbahn und Wandfläche irritiert, die großen Flächen erscheinen als Bilder im Raum, als Wand oder als zweite Ebene, die sich vor die Wände schiebt. Diese Ebene steht im Kontrast zur Architektur der Decke, die sich wie ein Himmel darüberwölbt. Die Malerei zieht in den Raum ein, verkleidet und definiert ihn neu.

Katharina Grosse ändert die Verhältnisse. Dabei passt sie ihre Werke und Installationen

immer wieder an und transformiert Werke wie Räume in eine je neue Gestalt. Die verwendeten Elemente bilden ein Vokabular, das eine Verbindung zwischen Studio und in-situ-Werk bildet. Beides bedingt sich bei Katharina Grosse gegenseitig.¹ Und dennoch oder gerade deswegen entstehen immer wieder völlig andere Räume.

So zeigt sich die ursprünglich im Lenbachhaus (2002) und in Kiel (Kunsthalle, 2002/2003) gezeigte Arbeit aus schwefelgelben Bahnen in Wiesbaden komplett verwandelt. Anstatt eine Wand als fortlaufendes Band zu markieren, erscheint sie hier verteilt im Raum unterbrochen und zur Seite gedrängt durch die Einsprengsel der kleinen Kohlezeichnungen. Dadurch springt der Blick, anstatt sich an der Wand entlang zu tasten. Der Betrachter fühlt sich nicht nur optisch von der Farbe umfasst und in die Bildfläche gezogen, sondern steht tatsächlich inmitten derselben. Dabei bleibt es ihm aber verwehrt, das Ganze auf einmal wahrzunehmen, er muss sein Schauen unterbrechen, muss absetzen und sich immer wieder

¹ Vgl. Jean-Charles Vergne, *Une beauté crasse*, Katalog FRAC Auvergne/Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2008, S. 95.

neu verorten. Motiv und Hintergrund fallen in eins und beharren gleichzeitig auf ihrer Zweiheit. Sehen die Betrachter einen Raum, Architektur oder vielmehr Bilder oder gar Objekte in diesem?

Die Architektur der Wiesbadener Gemäldegalerie, entworfen von Theodor Fischer im Stil des Neoklassizismus, bietet hier einen besonderen Rahmen, der Anspruch und Herausforderung für Werk und Betrachter ist. Beim Eintreten öffnet sich der Raum weit nach oben, die Decke entzieht sich dem Blick, schwingt über den Wänden in die Höhe. Die Wände allein bieten dem Beschauer Halt, unterbrochen und strukturiert von den in Holz gefassten Durchgängen – und jetzt, in ähnlicher Weise, von zwölf Papierbahnen, die dem Schauen den Rhythmus vorgeben. Architektur, Ornament und Malerei (als illusionärer Raum) treten in ein Spannungsfeld. Oder ist es ein Rollentausch: Malerei wie Ornament, Malerei wie Architektur, der ganze Raum als Malerei?

Jean-Charles Vergne beschreibt diese Verwandlung in seinem Essay zur Ausstellung im FRAC Auvergne im Jahr 2008. Als Kronzeugen führt er Le Corbusier und

Richard Serra sowie (zumindest in der praktischen Umsetzung) Giotto di Bondone an.² Die Ausstellung, über die er schreibt, zeigt auch Arbeiten auf Papier, aber Vergne nimmt vor allem auf die in situ und auf Architektur ausgeführten Werke Bezug. Er beschreibt den Eingriff in die vorhandene architektonische Struktur als Negation und letztlich Auflösung derselben, als eine bewusste und andauernde Störung des Raumgefüges. Die oben vorgestellte, raumgreifende Papierarbeit dagegen spielt vielmehr mit dem Raum, als dass sie ihn dauerhaft sprengen würde. Zwar legt sie vor dessen Wände eine optische Alternative und stellt die Grenze zwischen Decke und Boden in Frage, doch bleibt diese erkennbar temporär. Nicht nur die sichtbare Materialität der Papierbahnen, sondern auch die freigelassenen Wandpartien machen deutlich, dass sich hier Malerei und Architektur nicht auf Dauer verbinden. Die Wahrnehmung verbleibt in der Möglichkeit, eine abschließende Bestimmtheit fällt aus. Die früh im Werk entstandenen Kohlezeichnungen haben das Spiel mit Fläche, Umriss und Raum der späteren bahnfüllenden Malereien bereits vorweggenommen.

² a.a.O., S. 111

ACHT STIMMEN

ZOOM IN / ZOOM OUT

Large, sulfur-yellow papers and small charcoal drawings await museum visitors in the first large room of Katharina Grosse's exhibition; but is that what they see?

Perhaps the first things to catch their eyes are the not-so-small drawings on either side of the entrance? Firm strokes in charcoal on white paper. Perhaps they make out patterns, grids, structures like bark or fabric that come together into surfaces or show indifferent spaces. Or perhaps visitors are drawn into the room by the wall-size works. Yellow, sulfur-yellow strips of paper glide from the ceiling over the walls, extend to the floor and press the walls away. They offer the casual gaze barely any halt, but all the more for the longer look. The gaze alternates, leaps into looking between wall and color, architecture and colored space.

The small-format charcoal drawings guide the eyes into the gaps arising on the wall between the paper strips. They make space, push the strips aside, enable and demand a step closer. Each of the drawings stands alone. For the very reason that they are to be read in a linear sense, they are easier to scan than the pictorial strips, more

clearly clarifying the relations between pictorial support medium and object.

Here, we see an early indication—the drawings date from 1989—of the struggle for surface and spatiality, or their mutual entanglement. Like crosshatching, the lines are bound to the surface, partially leaving a background visible or hinting at a space. On one occasion, contours form; another time the line moves freely across the paper. One of the drawings bears painting-like traces, a broad brushstroke placed on the page as an extra layer. The drawings come about in the surface, giving and taking space. Hatchings cross out, hold firm, lines form grids that form surfaces. They zoom in the gaze and distance it. In the raster, the drawings appear almost mechanically created.

The large strips also mirror this process, the brush falling almost uniformly from above to below. Strip conforms to strip, the individual strips overlapping slightly. This principle is repeated in the color application. Or is it the other way around? It is not first the brushstrokes that abut, overlay and thus form a surface? The format is large, the traces of the brush major. The chromaticity

radiates into the room and at the same time hides the wall that encloses that space. The room comes apart and pushes the observers back. Or it sucks them in. The layered strips form a spatiality through their actual protrusion, while the color applied creates this spatiality on a purely visual level.

Where is the pictorial surface, and where does the pictorial space begin? The observer is granted an offer that is withdrawn at the same moment. This alternation between paper strip and wall surface is confusing, the large surfaces appearing as pictures in the space, as a wall or second level that inserts itself in front of the walls. This level is in contrast to the architecture of the ceiling, which arches above it like a sky. Painting occupies the space, disguises it and redefines it.

Katharina Grosse changes relations. In doing so, she readapts her works and installations over and over, transforming works and spaces into new forms. The elements she uses form a vocabulary that makes a connection between the studio and in situ work. The two are mutually dependent in Katharina Grosse's work.¹

¹ See Jean-Charles Vergne, *Un beauté crasse*, exh. cat. FRAC Auvergne (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008), 95.

And yet, or perhaps for this very reason, absolutely different spaces come about every time.

Thus, the sulfur-yellow strips originally shown in the Lenbachhaus (2002) and in Kiel (Kunsthalle, 2002/2003) appear completely transformed in Wiesbaden. Instead of marking a wall as a continuous ribbon, here the work appears interrupted in the space and pushed to the side by the embedded charcoal drawings. The gaze skips instead of scanning smoothly along the wall. Visitors not only feel optically embraced by the color and drawn into the pictorial surface, but are actually standing in the middle of it. However, they are not given an opportunity to perceive the work as a whole; they must interrupt their looking, break off and relocate themselves over and over. Motif and background fall into one and simultaneously insist on their twoness. Do the observers see a room, architecture or rather pictures or even objects within it?

The architecture of the Wiesbaden painting gallery, designed by Theodor Fischer in the neoclassical style, here offers a special framework that is a demand upon and a

challenge to the work and the visitors. On entering, the room opens up vertically, the ceiling moving out of view, rising high above the walls. The walls alone support the gaze, interrupted and structured by the wood-framed doorways—and now in a similar way by twelve paper strips that set the rhythm for looking. Architecture, ornament and painting (as illusionary space) enter into a mutual tension. Or is it a role reversal: painting as ornament, painting like architecture, the entire space as painting?

Jean-Charles Vergne describes this metamorphosis in his essay on the 2007 exhibition in FRAC Auvergne. His chief witnesses are Le Corbusier and Richard Serra, as well as (at least in the practical implementation) Giotto di Bondone.²

² Ibid., 111.

The exhibition he writes about also shows works on paper, but Vergne refers above all to the in situ works and those carried out on architecture. He describes the intervention into the existing architectural structure as a negation and ultimately a dissolution of the latter, as a conscious and sustained disruption of the spatial structure. The room-filling work on paper introduced above, in contrast,

plays with the space rather than destroying it for good. Although it does place an optical alternative in front of the room's walls and questions the boundary between ceiling and floor, this remains recognizably temporary. Not only the visible materiality of the paper strips, but also the stretches of wall left free make it clear that painting and architecture are not melded permanently. The perception remains in the possibility; there is no final certainty. The charcoal drawings, made early in Katharina Grosse's oeuvre, have already anticipated the game with surface, contour and space played out in the later strip paintings.

WELCHE FARBE HAT DIE FARBE
HINTER DER FARBE?

Katharina Grosses Arbeit überschreitet Grenzen. Ihre großen installativen Arbeiten haben nicht nur die gerahmten Ränder der Leinwand hinter sich gelassen, sie beziehen Wände, Böden, Räume und in den Raum eingebrachte Materialien und Gegenstände mit ein. Katharina Grosses Arbeit überschreitet also nicht nur Grenzen, sondern erkennt sie nicht an. Die Begrenzung des Bildträgers ist für sie reine Konvention, also nur der Vereinbarung der Künstler mit der Lebenswirklichkeit des Produktions- und Distributionsprozesses geschuldet. Tafel- oder Leinwandmalerei enden in der Regel an einer Stelle, an der man der Praktikabilität halber aufhören sollte, damit eine Arbeit transportabel bleibt. Die Fläche der Malgrundlage zu verlassen war für Katharina Grosse also nicht nur eine Grenzüberschreitung, sondern vor allem ein Konventionsbruch, der neuen technischen Möglichkeiten des Farbauftrages zu verdanken war.

Die wirklichen Grenzen der Malerei liegen aber dort, wo weder Auge noch Pinsel hinfinden. Es ist diese Beschränkung, die Katharina Grosse in ihren Arbeiten auf Papier auslotet. Ihre Suche nach der noch unbekanntem Grenze unserer Wahrnehmung des Bildes führt uns in ihren Arbeiten in völlig neue Bereiche des Betrachtens. Die Frage, welche Farbe jene Farbe hat, die

unter der sichtbaren Farbe liegt, lässt uns dabei tatsächlich eine Grenzüberschreitung erleben: Wir können so Dinge sehen, die zwar wirklich sind, aber in der ihr eigenen Wirklichkeit nicht sichtbar werden. Tatsächlich sieht man in ihnen etwas, das von einer Überlagerung freigegeben wird.

Die früheste Arbeit des Raumes, *o.T.* von 1995 (1995/30385) exponiert das Thema: Am rechten Rand schimmert es in der unteren Hälfte gelb unter einer lasierenden Farbschicht hervor, darüber deutet sich ein rosafarbener Ton an. Offensichtlich existieren unter der vertikalen roten Fläche das horizontale gelbe und das rosafarbene Feld weiter. Der lasierende Bereich am rechten Bildrand ist eine Nichtfarbe des Bildes, eine Maske, die durch die Verstellung des Blickes das Geheimnis der Farbe hinter der Farbe anspricht.

Das hochformatige Bild *o.T.*, 1996 (1996/30225) und das Querformat *o.T.*, 1996 (1996/30285) führen das Thema nun systematisch durch. Das Querformat weist vier vertikale Farbstreifen (Blau, Orange, Gelb und Rosa) auf, die ein horizontaler Streifen in der oberen Bildhälfte überlagert. Dieser Streifen, lapidar aufgetragen, stellt das Bild auf den Kopf. Zwei neue Farben führt er herbei, Grün und Dunkelblau, dazu eine Nichtfarbe über dem Orange, das darunter

klärend hervorlugt. Und weil das Blau in der Kreuzung ein Blau bleibt, klärt sich der Farbwert des oberen Balkens als Blauton auf.

Indem Katharina Grosse hier die Grundsätzlichkeiten des Malens zum Thema des Bildes macht, indem sie ein Bild über Malerei malt, gibt sie uns Gelegenheit, über die Farbe nachzudenken, die das Wesen der Malerei ausmacht. Dabei muss uns jenes Feld am meisten reizen, dessen Farbe ich etwas nachlässig als „Nichtfarbe“ beschrieben habe. Die Begegnung des orangenen Feldes mit dem blauen Querbalken lässt lediglich an einem blinden Fleck das Orange hervorschwimmern, es ist die Farbe hinter der Farbe. Wie durch eine Sonnenbrille sieht man keine wirklichen Farben, sondern lediglich abgedunkelte Werte. Während nebenan die Farben einen anderen Wert erhalten, weiß man an dieser Stelle nur, dass es sich um Orange handelt, weil man – sozusagen – unter der Brille hindurchsehen kann.

Die Farbe unter der Farbe ist eine geradezu historische Obsession von Künstlern, welche die Untermalung für eine Vielzahl von Effekten heranzogen: Da wäre etwa der rötliche Bolus unter dem Goldgrund, der das Gold erst so recht feurig schimmern lässt, da ist die weiße Leinwandgrundierung, auf der die Farben leuchten, da ist die grüne

und bräunliche Untermalung des menschlichen Körpers, die in virtuosem Naturalismus das Inkarnat des Rubens'schen Personals in ihrer schönen, speckigen Reife glänzen lässt. Immer *wirkt* die Farbe darunter, ohne in ihrem eigentlichen Wert sichtbar zu sein.

Wie bei einer guten Orchestrierung hören die Hörer keinesfalls jede Stimme, aber erhalten durch die Mischung der Klangfarbe der einzelnen Instrumente eine Klangfarbe eigenen Wertes. Nicht umsonst agiert die Sprache in Musik und bildender Kunst mit demselben Vokabular: Der Farb- wie der Klangton bilden in beiden „Zusammenklängen“ eine „Klangfarbe“ oder einen „Farbton“. Es sind dabei immer die Töne hinter den Tönen und die Farben hinter den Farben, welche den Ton prägen.

Katharina Grosses virtuose Spielerei mit der Farbe hinter der Farbe wird im Querformat o.T., 1999 (1999/3054S) weitergetrieben: Die horizontalen und vertikalen Felder überlagern hier eine gestische Untermalung, die im linken Feld bläulich erscheint, im rechten Feld bräunlich. Darüber vermeint man grüne und gelbe Werte zu erkennen. Das „Darüber“ und das „Darunter“ liest sich im Übrigen nicht eindeutig, ebenso wie die Mischung der Farbwerte im rechten Feld keinen eindeutigen Ton herbeiführt. Dieses Bild erscheint in seinen stumpfen Tönen mysteriös neben den klaren Bildern, die hier vorangingen.

Es führt hin zu einer Gruppe von Bildern aus demselben Jahr, in welchen sich Farbfelder schwebend auflösen. *o.T.*, 1999 (1999/3083S) und *o.T.*, 1999 (1999/3194S) sind zwei schwerelos wirkende Arbeiten, in denen das „Darüber“ und „Darunter“ in ein „Miteinander“ überführt wird. Wo zuvor eine Systematik anklang, findet nun freie Assoziation statt. Die horizontalen Felder, deren Farbwerte ineinanderübergehen, kontrastieren mit den mit dem Pinsel aufgetragenen Bereichen. Ihre zum Teil in Farbverläufen ineinanderübergehenden Ränder führen ein Element der Bewegung in die Bilder ein, das der Frage des „Davor“ und „Dahinter“ ein vermeintlich zeitliches Element hinzufügt: In 1999/3194S stellt sich die Erwartung des „Vorüberziehens“ des nebelhaften, orangenen Bildbereiches ein, welche dann den Blick auf einen von Gelb überlagerten grünen Streifen freigäbe.

Die gesprayte Illusion des Amorphen prägt eine Gruppe von Werken, die der Farbe dominante, klar umrissene Formen entgegengesetzt (1999/3037S, 1999/3041S, 1999/3074S und 1999/3127S). In dieser Gruppe erscheinen die vorangegangenen Überlagerungen von Farbwerten als Folie, vor der kraftvoll farbige Gebilde tanzen, wabern und schweben. Die Kraft der Formen lenkt von den weiterhin sich im Hintergrund überlagernden Farbwerten ab.

Nun sind es die Ränder der Formen, an welchen Farbe unter der Farbe hervorleuchtet. Hier wird die Farbe hinter der Farbe zum Träger der Illusion einer Dreidimensionalität, einem räumlichen Davor und Dahinter, das die Formen wie kosmisches Material im Weltraum darstellt, allerdings einem Weltraum, der als Farbraum eigenen visuellen Gesetzen folgt. Wo in unserer Blickgewohnheit das Schwarz des Weltraumes unendliche Tiefe lesen lässt (natürlich auch nur eine Konvention), markiert die Künstlerin hinter ihren schwebenden Gebilden mit der Farbe einen ähnlich unfokussierbaren Raum.

Es ist die Farbe hinter der Farbe, die hier das, was man sieht, zum Protagonisten macht, ähnlich dem Bolus hinter dem Goldgrund. Und schließlich gelingt die Illusion, dass man durch das Farbgebilde hindurchsehen kann: 1999/3041S erzeugt im Kontrast der durch Farbüberlagerung unscharfen Ränder mit dem klaren Grün den Eindruck einer Durchsicht durch das Gebilde. Was man sieht, ist allerdings lediglich Farbe. Was man nicht sieht, ist die Farbe darunter.

WHAT COLOR IS THE COLOR
BEHIND THE COLOR?

Katharina Grosse's work transcends boundaries. Her large installation works have not only left the framed margins of the canvas behind them; they integrate walls, floors, rooms, and materials and objects brought into the space. Katharina Grosse's work thus not only transcends boundaries—it refuses to accept them. For her, the limitation of the pictorial medium is nothing but convention, owed to the artist's mere agreement with the reality of the production and distribution process. Panel or canvas painting generally ends at a point at which one ought to stop for practical reasons, so that the work can be transported. Thus, for Katharina Grosse to leave the space of the painting surface was not only a transgression of boundaries, but above all a break with convention, due to the new technical possibilities for paint application.

The real boundaries of painting, however, lie where neither the eye nor the brush can venture. It is this limitation that Katharina Grosse plumbs in her works on paper. Her search for the as-yet-unknown boundary of our perception of the picture leads us, in her work, into absolutely new areas of seeing. The question of what color the color *beneath* the visible color is, does in fact enable us to experience a transgression of boundaries: In this way, we can see things that *are* real,

but are not visible in their own reality. What we in fact see in them is something that is released by superimposition.

The earliest work in the room, *Untitled* from 1995 (1995/30385), begins this theme. On the right-hand edge of the lower half, there is a yellow shimmer beneath a glazing layer of paint, above it a hint of pink. The horizontal yellow and pink sections obviously continue to exist beneath the vertical red section. The glazing area on the right-hand edge of the picture is a noncolor in the picture, a kind of mask that addresses the secret of the color behind the color, the paint beneath the paint, by adjusting the gaze.

The vertical-format picture *Untitled* 1996 (1996/30225) and the horizontal-format *Untitled* 1996 (1996/30285) systematically implement the theme. The horizontal format features four vertical strips of color (blue, orange, yellow and pink), covered by a horizontal strip in the upper half of the picture. This strip, applied curtly, turns the picture on its head. It introduces two new colors, green and dark blue, plus a noncolor above the orange, which peeks out to clarify from beneath it. And because the blue in the cross remains a blue, the color value of the upper strip emerges as a blue tone.

By making the essentialities of painting the subject of the picture, by painting a

picture about painting, Katharina Grosse gives us an opportunity to think about the color that constitutes the essence of painting. What must interest us most is that section with the color I have described rather loosely as “noncolor.” The point at which the orange section meets the blue horizontal strip allows the orange to shine through only at a blind spot; it is the color behind the color. As if through sunglasses, we do not see real colors, but only darkened values. While the adjacent colors maintain a different value, at this spot all we know is that it is orange, because we—so to speak—can look underneath the rim of the glasses.

The paint beneath the paint is somewhat of a historical obsession for artists, who have used base color for a multitude of effects: for instance the reddish bole beneath a gold background, which makes the gold shimmer in such a fiery light, the white canvas grounding on which the colors glow, the green and brownish base color for the human body, which makes the incarnate of Rubens’s personnel in his virtuoso naturalism shine in their beautiful, rounded maturity. The color beneath always *takes effect* without being visible in its actual tone.

Just as in a good orchestration, the listener does not hear every voice, but receives, through the mixture of the individual instruments’ acoustic color, a mixed acoustic color with its own value. There is good reason why the languages of music and visual art trade in the same vocabulary: In both types of “chords,” color tones and acoustic tones form a single “timbre” or “shade.” It is always the notes behind the notes and the colors behind the colors that set the overall tone.

Katharina Grosse’s virtuoso games with the color behind the color are taken further in the horizontal-format *Untitled*, 1999 (1999/3054S). Here, the horizontal and vertical sections are superimposed on a gestural background, which appears bluish in the left-hand section, and brownish in the right-hand section. Above that, we think we can make out green and yellow values. The “above” and the “below” are not quite clearly legible, incidentally, just as the mixing of color values in the right-hand section does not bring about a clear-cut shade. With its dull tones, this picture appears mysterious alongside the clear pictures that came before it.

It leads on to a group of pictures from the same year, in which color fields dissolve in midair. *Untitled*, 1999 (1999/3083S) and

Untitled, 1999 (1999/3194S) are two works that appear weightless, in which the “above” and “below” are translated into a “together.” Where previously there was an intimation of a systematic approach, now free association takes place. The horizontal fields, their color values merging into one another, contrast with the sections applied with a brush. Their margins, partly merging in color gradients, introduce an element of movement into the pictures, adding to the issue of “in front” and “behind” an apparently temporal element. In *1999/3194S*, an expectation of the nebulous orange section of the picture “passing by” arises, which would then release the view of a green strip superimposed by yellow.

The sprayed illusion of the amorphous marks out a group of works that opposes color with dominant, clearly defined shapes (*1999/3037S*, *1999/3041S*, *1999/3074S* and *1999/3127S*). In this group, the previous superimpositions of color values appear as a backdrop, in front of which strongly colored forms dance, swirl and float. The strength of the shapes distracts from the color values that continue to superimpose one another in the background.

Now it is the edges of the shapes where color shines out from beneath the color. Here, the color behind the color becomes the medium for the illusion of three-dimen-

sionality, a spatial in front and behind that presents the shapes like cosmic material in outer space, albeit an outer space that obeys its own visual laws as a color space. Where in our habitual gaze the black of outer space is read as never-ending depth (merely another convention, of course), the artist uses color to mark out a space similarly impossible to focus on behind her floating forms.

It is the color behind the color that makes what we see here into a protagonist, similar to the bole behind the gold background. And ultimately, the illusion that one can see through the color’s forms is a successful one: Through the contrast of the out-of-focus edges, achieved by superimposed colors against the clear green, *1999/3041S* creates an impression of looking through what is pictured. What we see, however, is only color, paint. What we don’t see is the color beneath it.

DURCH DIE WELT BLÄTTERN

Blätter überall Blätter. Durch die Welt will ich mich blättern. Das ganz große Aufbäumen. Ich will, dass es nur so holzt und fällt, die Wurzeln sunny side up, die Krone kopfüber. Das Fallen, das Fällen, Sprossen, Knospen und der fetteste Ring. Alles ist erlaubt, gestämmt und verästelt, Meer ist möglich.

Manche hebt der Wind, manche denken gar nicht dran. Die Scheite sind längst verfeuert, bevor der Stamm ins Unterholz kracht. Der Stamm wird noch geschüttelt, da saftet der Apfel bereits ins Gras. Ich trinke ihn sprudelnd und schlucke ihn zum Baum hinab, zu meinem Baum, zum Baum in mir. Das Prickeln auf den Knospen meiner Zunge. Astrein.

Ich schaue in den Blätterwald und blicke mich von dahinter an. So viel Wald wie Wild. Dickicht und kein Durchkommen. Kreuz, Quer, Nadel, Spur, Stamm, Schraffur, Reh, geschnitzter Stock mit Filzstift vollgekritzelt, Grün und Gewehr, Braun und RÖTE, Regentropfen und Lotuseffekt, ein zerknülltes Taschentuch, Ocker, Matsch und Wirbel, Laub, Versteckspiel viel und Moos – die Welt ist Membran zwischen mir.

Ich sehe den Wald nicht vor lauter Bäumen, ich sehe die Bäume nicht. Bäume sind keine Hinterwäldner, keine Vordergründer. Die Welt ist nicht mein Hintergrund, ich bin nicht der ihre. Die Welt ist zwischen mir – sie und ihre Blätter. Ich sehe das, ich habe die Welt im Blick. Ich blicke die Welt und schau sie nicht an.

Umsägen kann ich die Bäume, kann sie umblicken, blicke sie von hier nach dort, von heute nach morgen hin. Sie machen mit, sie brauchen mich nicht dazu. Der Wald beschleunigt sich in seinen Teilchen. Ich sehe ihn entkörperert und verkörperert. Moosen und grasen, malen und rupfen, rastern und tupfen.

Der Baum ist nicht in mir vorgesehen. Untersteh' dich, sagt der Baum zu mir, ein altersmüder Regenschirm. Mein Verstand sein Unterstand. Bäumchen wechsele dich/mich. Ich drücke mit dem Daumen Blätter aufs Blatt. Die Jägerin lässt es heute bleiben, kein Peng, sie verschont das Reh, das seine Spur verwischt mit jedem Satz.

Ich kann mich durch die Farben blättern, bis es spritzt und tropft. Ich kann mich durch die Formen schlagen, bis es harzt und knarzt. Im Baum bin ich nur gelandet, weil dort die Schaukel hängt, schwingt mich ins Blau. Schaukelt jetzt das Himmelblau, wird mein Blick grellorange, das Licht streift dann das Grün, ich blättere es mit den Zehen auf. Fliegen macht blau. Blaupausen im Überschlag, bis die Welt sich durch die Blätter drückt. Blätter überall Blätter.

LEAFING THROUGH THE WORLD

Leaves, leaves, everywhere. I want to leaf through the world. Stand tall as a mighty oak. I want sticks, rustling, sailing and falling, the roots sunny-side up, the crown head over heels. The falling, the felling, fresh verdant buds and the fattest of rings. Anything grows, rooted and branched, and all the sap to drink.

Some rise on the wind, most don't even dream of it. The logs long since ashes before the trunk crashes down to the undergrowth. The trunk still shaken while the apple bleeds juice into the grass. I drink it fizzing and swallow it down to my tree, the tree inside me. Buzzing on the buds of my tongue. Nipped.

I stare into the woods and spot myself from behind them. This much wood can be as wild it wants. A thicket, no through road. Crisscrosses, cones, tracks, trunks, crosshatch and chaffinch, carved stick bescribbled with felt tips, ripe green and rifles, brown, RED, raindrops and lotus effect, a scrunched tissue, ocher, mud and whorl, forest foliage, hide and seek amid the moss—the world is a membrane between me.

I can't see the wood for the trees,
 can't see the trees. Trees aren't back-
 wooders, foregrounders. The world is not
 my background and nor am I its. The world
 is between me—it and its leaves. I can see
 that, I have the world in my sights. I sight
 the world and don't look at it.

I can saw the trees down, stare them
 down too, stare them from here to there,
 from today to tomorrow. They play along,
 they don't need me for it. The woods
 accelerate into their particles. I see them
 disembodied and embodied. Mosses and
 grasses, painting and plucking, screening
 and dabbing.

The tree is not foreseen inside me.
 Gimme shelter, the tree says to me, a
 jaded umbrella. My helter-skelter its
 shelter. Strip the willow, do-si-do and
 around we go. Who's tree and who's me?
 With my thumb I stamp leaf after leaf. The
 huntress not bothering today, no kapow,
 sparing the doe that smudges its tracks
 with every line.

I can leaf through color until it
splashes and drips. I can beat up shape
until it creeks and creaks. I landed up in
the tree because that's where the swing
is, swinging me out of the blue. Swinging
now sky-blue, my sights turn bright or-
ange, then light brushes the green and I
leaf it open with my toes. Flying cures the
blues. Blueprints in a somersault, until
the world presses through the leaves.
Leaves, leaves, everywhere.

ECHTE FARBEN

Kennst du dieses Lied? Das mit den echten Farben? Ich hab's umgeschrieben. Aber ich hab's oft im Kopf. Oder hör's am iPod, wenn ich durch die Stadt radle. Fredro Starr und Jill Scott, bitte sehr.

Nicht Phil Collins? Oder Cindy Lauper?

Na, sicher nicht.

Aber immer Phil Collins bashen?!

Du mit deinen dicken Augenlidern, sei nicht mutlos, bitte, und ich auch nicht, ach, ich weiß, es ist nicht leicht, sich ein Herz zu fassen inmitten der andern, da kann man rasch die Sicht verlieren.

Hm.

Und das schwarze Papier, das ich gefressen hab, auf dem steht, dass ich klein bin.

Ist das der Originaltext, oder hast du das umgeschrieben?

Im Original heißt es: Die Dunkelheit in dir macht, dass du dich klein fühlst.

Und das fandest du nicht gut?

Auf Englisch schon, aber im Deutschen ...

Da ist es dir zu kitschig.

Na, weil das so tausendmal gesagt worden ist:
die Dunkelheit in dir.

Aber stimmt doch, oder?

Schon. Aber das schwarze Papier stimmt auch.
Weißt, ich stell mir vor, die Katharina Grosse hat
da so hundertmal mit Tusche raufgeschrieben,
dass ich klein bin.

Du?

Na, nicht ich im Speziellen. Man halt.

Die arbeitet ja gar nicht mit Tusche.

Naja, für diesen Text jetzt aber hab ich mir das
so vorgestellt. Aber ich sehe deine echten Far-
ben, die durchscheinen, ich seh deine echten
Farben, deshalb lieb ich dich. Hab keine Scheu,
sie zu zeigen, deine echten Farben, echte Farben
sind herrlich, wie die eines Malkastens.

Wenn Fredro das rappt, klingt es schon
ganz gut.

Eben. Stell dir vor, er rappt es so deutsch-türkisch: Ey, deine krassen Farben ey, ey, dein fetter Malkasten ... Zeig mir deinen Mund, dann, sei nicht unglücklich, kann mich gar nicht erinnern, wann ich dich das letzte Mal lachen gesehen hab. Wenn die Welt dich verrückt macht und du alles auf dich genommen hast, was du tragen kannst, ruf mich an, weil du weißt, ich bin auch da.

Und da dann der Ladies-Chor: Ich bin da-ha, da-ha, da-haaa!

Ja, aber schon ernst gemeint. Weißt du, es soll nicht nur schieß Ironie sein.

Ja, ja, schon klar. Ich bin da.

Ja. Aber ich sehe deine echten Farben, die durchscheinen, ich seh deine echten Farben, deshalb lieb ich dich.

Du liebst mich?

Nicht dich.

Schade.

Hab keine Scheu, sie zu zeigen, deine echten Farben, echte Farben sind herrlich, wie die eines Malkastens. Und dann, dann rappt wieder einer so rein. Nein, wir lassen eine Frau reinrapen, vielleicht die Fiva, die dann so: Zeig mir deine Farben, zeig mir deinen Malkasten, zeig mir deine Farben, zeig mir deine Spraydosen (dafür lieb ich dich), zeig mir deine Farben, zeig mir dein Acryl, Erde auf Papier, (186 × 24 × 18 cm).

Sie rappt die Klammern mit?

Naja, sie rappt sie vielleicht ganz leise rein.

Und Erde auf Papier, das ist wieder die Anspielung auf die Bilder von der Grosse?

Ja, genau.

Und die Zentimeter zum Schluss?

Sind ein Kunstobjekt. In der Größe meines Lovers.

Ach so, dann hast du das alles für ihn umgedichtet?

Nein, schon für die Katharina Grosse und ihre Bilder und die Farben.

Ach so.

TRUE COLORS

Do you know that song? The one about the true colors? I've rewritten it. But it's often in my head. Or I listen to it on my iPod when I'm cycling around town. Fredro Starr and Jill Scott, if you please.

Not Phil Collins? Or Cindy Lauper?

No way, not them.

Why is everyone always bashing Phil Collins?!

You with your thick eyelids, don't be despondent, please, and I won't be either, oh, I know it's not easy to take heart in the midst of others, you can soon lose sight of things.

Hm.

And the black paper I ate up, where it said that I'm small.

Are those the original lyrics or did you rewrite it?

The original goes: The darkness inside you makes you feel small.

And you didn't like that?

I liked it in English, but in German...

It's too kitschy for you.

Well, because it's been said a thousand times:
the darkness inside you.

But it's true, isn't it?

Yeah. But the black paper's true as well. You
know, I'm imagining that Katharina Grosse wrote
on it a hundred times in ink that I'm small.

You?

Well, not me in particular. A general you.

She doesn't even work with ink.

Alright, but for this text here I just imagined it like
that. But I see your true colors shining through,
I see your true colors, that's why I love you. Don't
be scared to show them, your true colors, true
colors are wonderful, like a paint box.

It sounds pretty good when Fredro
raps that.

Exactly. Imagine him rapping it kind of Turkish-German-style: Ey, your crass colors ey, ey, your phat paint box... Show me your mouth, then, don't be unhappy, can't even remember when I last saw you laughing. When the world makes you crazy and you've taken all you can carry, call me, because you know I'll be there too.

And then the ladies' choir: I'll be there-hair! There-hair! There-haaaiir!

Yeah, but it's serious, you know. It's not supposed to be just fucking irony.

Yeah yeah, I know. I'll be there.

Right. But I see your true colors shining through, I see your true colors, that's why I love you.

You love me?

Not you.

That's a pity.

Don't be scared to show them, your true colors, true colors are wonderful, like a paint box. And then, then some guy comes in again with a rap. No, we'll get a woman rapper, Fiva maybe, and she'll be like: Show me your colors, show me your paint box, show me your colors, show me your spray cans (that's why I love you), show me your colors, show me your acrylics, earth on paper, (186 × 24 × 18 cm).

Does she rap the parentheses?

Well, maybe she can rap them really quietly.

And earth on paper, that's going back to Grosse's pictures, right?

Right, exactly.

And the centimeters at the end?

They're an art object. The size of my lover.

Oh right, then you rewrote it all for him?

No, it was really for Katharina Grosse and her pictures and colors.

Oh, right.

IL PSICOPOMPO UND
DIE WÄCHTERINNEN

Betreten des Raumes von seitlich: Il Psicopompo begleitet die Seelen auf der Fläche der Zeit durch papierne Übergangsräume, führt sie in das Blickfeld der Wächterinnen und berät sie: Freundlich müsst ihr fallen, sagt Il Psicopompo, freundlich wie die halblangen Haare am Hinterkopf der jungen Wächterin. Und die Seelen bemühten sich zu fallen. Es war ihnen in ihrer Verwirrung, als spiegelten die Haare an der Herrenhand sich im Lack. Ja, im Lack, und Schlaufen ragten für und für, wogend, bunte Blasen zogen wie Lungen sich Schläuche heran. Was das wohl ist. Schleusen sinds, flüsternten die Wächterinnen und schauten lange leer in Richtung der Prozedur.

Du musst freundlich fallen, wies Il Psicopompo meine ausgewilderte Seele ein weiteres Mal an. Wir gerieten nun vollends in das Blickfeld der Wächterinnen, wo wir für Momente erstarrten. Bitte halten Sie Abstand. Il Psicopompo wedelte mit Fähnchen von der anderen Seite des Raums. Oder war es ein Schirmchen? Dies ist ein hungriges Bild, womit es füttern, hm, fragten die Wächterinnen in die Runde und wuschen sich die Hände zu Ende. Dann kam die liebe Schablone. Es kam Messianismus und Liebesgeschehen und viele winzig kleine Verletzungen, mit denen man nicht rechnen konnte. Es war um die Hiebe geschehen. Da lag wie im regen Sehnen verborgen, leicht verdreht zwischen den Gängen im Wechsel der Farben – eine sehr lange Umarmung.

Akzentuieren durch Verhüllen, gab Il Psicopompo bekannt. Wo haben wir diese fremden Orte?, testete er das Wissen der Seelen. Diese hatten keine Antwort, weil sie die Antwort waren. Heilsam gab sich etwas darüber und zeigte, wohin der Weg zu gehen hatte. Scheu in Rot und Blau, weg aus dem Gemenge, durch eine der vielen Schleusen, wollten die Seelen. Nein, sie wollten nicht. Die Wächterinnen wandten sich indes gegen eine leere Ankunft: Nichts mehr genießen zu können und auch das

nicht genießen zu können, was man bekommt, dafür, dass man jetzt nichts genießt, ist nicht gut. Sie hielten die Seelen zurück. Und doch ist dies alles von Gesten überwachsen. Doch?, fragen die Wächterinnen erstaunt. Wie von lebenden Gesten überwachsen. Schläuche, Oktopusse, in eine helle Unterwelt gebannt, in der ein helles Unterweltenwasser fließt und die Gesten verwilderten. „Selbstverständlich“ wäre das richtige Wort gewesen, nicht „doch“. Ja.

Die Wächterinnen erwähnten im Folgenden ausgewilderte Gestik und das Rattanmuster des Universums. Sie erwähnten Triangulationen, flache Falte, die die Gegenwart bewahrte. Es ist gut, wenn es nicht aufgegeben werden muss. Die Heftung erfolgte fast bis hin zur Perforierung. O. Die Distanz trug sich als Verspätung ein, als andere Farbe im Zeitverlauf. Sie war das, was solange nicht scheiterte, wie man Zeit hineingab. Wenn hinter den Papieren blaue Wasser in einem Studiobassin geschichtet werden und dort für die Dauer der Kamerafahrt gehalten sind in einer hohen Biegung, worauf lebende Schwäne den Hintergrund bilden, vor dem, das sieht man nicht, die Hochbefiederte sich dreht, wiegt, sogar ausschlägt vielleicht, vor allem aber singt – dann bilden die Wächterinnen in ihren guten Uniformen ein bewegtes Spalier. Fontänen! Fontänen. O, ihr immensen imaginären Breiten der Übermalung.

Die Bilder waren Schleusen, die so weit in die Zeit ragten, dass die Seelen sie in großen Bögen umgingen. Dies verwirrte die Wächterinnen. Wo war Il Psicopompo? Il Psicopompo e futschikato! Nein! Das kann nicht sein. Was passierte denn, wenn die Schlucht sich des Glatten bemächtigt, oder das Glatte sich als eine Schlucht in die Zeit hineingab? Was mischte sich dann unter den Raum? Zusammenlegen, berichteten die Seelen auf Nachfrage der Wächterinnen, wir haben das alles zusammenge-

legt. Die haben alles zusammengelegt. Wer sind die? Die Dörflichen, vielleicht. Niemals. Schuhe und Kraken. Die Wächterinnen kamen und umstellten die Seelen (n plus vier). Sie waren safe.

Die Seelen standen nun leicht klumpig zurechtgemacht an der Außenwand mit deutlichem Bezug zur Ecke. Hingegen die Schleusen lockten gelassen und ohne Züge von Übernachtigung. Dieses Eindrücken der Nadeln, es sind doch keine, von Nägeln, die einen Schirm am Kopf haben, so ein Dach, wie nennt man die? Es kommt immerzu nur der Traum der letzten Nacht und schiebt sich ganz dunkel davor, sagten die Wärterinnen und zitierten den Satz von Chvátal: „Zur Bewachung eines jeden überschneidungsfreien, geschlossenen und planaren Polygons mit n Seiten sind $\lceil n/3 \rceil$ Wächterpunkte stets ausreichend und manchmal notwendig.“

Um Missverständnissen vorzubeugen: Die besondere Aufgabe von Il Psicopompo war nicht Bewachung, sondern Begleitung durch den papiernen Übergangsraum: das Verfllossene aufmuntern, das heißt, es finden und auffordern, ganz mitmachen zu wollen um jeden Preis – und das Unverfllossene stünde anbei, in der Gleichgültigkeit eines abgewandten Blicks. Der Blick der Wächterinnen aber blieb stabil. Sie sangen. Noch immer wollten die Seelen kaum etwas anderes als schwimmen und vergehen und auch flach sein, falls das benötigt würde oder irgendwie dazugehört. Wieder hörten sie die Wächterinnen singen: Reißzweck, ja. Verlaufsform, nein. / Will der Wind sein / der darin ist / ich will sie (die Stunden und die, die sich nicht sicher sind, mich zu lieben) biegen / und als Farben haben. So der Gesang der Wächterinnen.

Gefällt wird, was gefällt. Die Seelen verschwanden. Il Psicopompo sagte: jajaja.

IL PSICOPOMPO AND
THE GUARDS

Entering the room from the side, Il Psicopompo accompanies souls across the plane of time through transitional spaces made of paper, leads them into sight of the female guards, and gives them advice. “Your fall must be friendly,” says Il Psicopompo, “friendly like the medium-length hair on the back of the young guard’s head.” And the souls did their best to fall. In their confusion, it seemed to them as if the hairs on the gentleman’s hand were reflected in the high gloss. Yes, in the high gloss, and bows protrude for ever and ever, undulating, colorful blisters drew tubes toward themselves like lungs. What might this be? “They’re sluices,” whispered the guards and took a long, vacant look in the direction of the procedure.

“Your fall must be friendly,” Il Psicopompo once again told my soul as it returned to the wild. We now fully entered the guards’ field of vision, where we froze for some moments. Please keep your distance. Il Psicopompo waved little flags from the other side of the room. Or was it a little umbrella? “This is a hungry painting, what shall we feed it?” the guards asked the assembled company, before washing their hands. Then came the beloved stencils. There was Messianism and love happened, and many tiny injuries that were not to be anticipated. The strokes were done. As if concealed in busy desire, slightly twisted between passages in the alternating colors lay a very long embrace.

“Accentuate by veiling,” announced Il Psicopompo. “Where do we have these strange places?” he asked, testing the souls’ knowledge. They gave no answer, because they were the answer. Something salutary came over the scene and pointed the way. Shy in red and blue, the souls wanted to get out of the melee, through one of the many sluices. No, they didn’t want to. Meanwhile, the guards turned against an empty arrival: no longer being able to enjoy anything, and not even being able to enjoy

what one gets for not enjoying anything, is not good. They held the souls back. But all of this is overgrown with gestures. “But?” asked the guards, astonished. As if overgrown with living gestures. Tubes, octopuses, banished to a bright underworld where bright underworld water flows and the gestures returned to the wild. “Naturally” would have been the right word. Not “but.” Yes.

Thereafter, the guards mentioned gestures returned to the wild and the wickerwork pattern of the universe. They mentioned triangulations, flat folds that preserved the present. It’s good if it doesn’t have to be abandoned. The pinholes were almost like a perforation. Oh. Distance logged itself as lateness, as another color in the course of time. It was the thing that didn’t fail as long as more time was being added. When, behind the papers, blue waters are layered in a studio basin and held there, bent right over, for the duration of a camera shot, with living swans forming the background against which, hidden from view, the woman in the feather headdress rotates, sways, maybe even kicks, but above all sings—then the guards in their good uniforms form a mobile trellis. Fountains! Fountains. Oh, you immense imaginary expanses of overpainting.

The paintings were sluices that protruded so far out into time that the souls gave them a wide berth. This confused the guards. Where was *Il Psicopompo*? *Il Psicopompo e finito*! No! That cannot be. What would happen if the canyon overpowered the smooth, or if the smooth entered time as a canyon? What would be blended with space? “Amalgamate,” the souls explained to the guards on request, “we amalgamated it all.” They amalgamated everything. Who are they? Villagers, perhaps. Never. Shoes and krakens. The guards came and rearranged the souls (n plus four). They were safe.

The souls now stood in a somewhat clumpy arrangement along the exterior wall with clear ties to the corner. The sluices, on the other hand, enticed casually and with no traces of sleeplessness. This pushing in of needles, that's not what they are, of pins with umbrellas on the top, like a roof, what are they called? "Last night's dream always comes and moves darkly in front of it," say the guards, quoting Chvátal's theorem: "To guard a simple polygon with n vertices, $n/3$ guards are always sufficient and sometimes necessary."

To avoid misunderstandings: the special task of Il Psico-pompo was not to guard but to guide through the transitional space made of paper, to cheer up that which has passed away, to find it and encourage it to participate wholly at all costs—and that which has not passed away stands by, in the indifference of an averted gaze. But the gaze of the guards remained stable. They sang. The souls still wanted little other than to swim and to pass away and also to be flat, should this be required or somehow part of the deal. Once again, they heard the guards singing: Thumbtacks, yes. Continuous form, no. / Want to be the wind / that's inside / I want to bend them (the hours and those not sure they love me) / and have them as colors. Such was the song of the guards.

What you fall for gets felled. The souls vanished.
Il Psicopompo said: Yes yes yes.

CLARA CLARITY speaks, BUT IT IS TOO EASY
TO UNDERSTAND TO UNDERSTAND

They smash it because they want to
sie schmeißen es weil sie es wollen

es weg und gegen die Wand
it wakes and then the wall

intensity only, intensity only
in selten nie ohne, selten nie ohne sinn

werten die brechen, werten die brechen
they who break devour they who break devour

as we know from bears who get at the trash
als wir kannten die Bären die im Müll wühlen

(dive and caper, walk on, dive and caper, walk on)
(Diven die kaputtgehen, Diven die kaputtgehen)

wußten wir, wie wir den Müll hoch hängen
wanted we to hang our high heels high

now they trail in the mud
jetzt hängen sie hintennach

and we are glad it's not our head
und wir argwöhnen es ist noch nicht tot

thud thud
thud thud
doof doof
doof doof

ACHT STIMMEN

(7) GEFÄLLT / (8) IM GANG / (3) BEKRÄFTIGT

Auf geworfenem und gespanntem Stoff liegen drei Baumstämme. Von Farbfeldern gebunden, gestimmt und entgrenzt entsteht dabei eine Szene, die keine Landschaft ist, sondern ein sich selbst intensivierendes Kraftfeld, das sich zwischen den Säulen des Ausstellungsraumes in Spannung versetzt.

7 Stunden dauern an,
8 Stimmen deuten an:
3 Bäume liegen da.

Katharina Grosses Arbeit ist *da*. Sie verwaltet nicht nur die Bedingungen ihrer Existenz, sondern ihr ausdrückliches Wesen beruht in der offenen Darbietung dieser existenziellen Bedingungen. Dabei erscheint die Arbeit mit einem Gestus ästhetischer Transaktualität: unmissverständlich öffnet sie einen Bereich zwischen Flüchtigkeit und Verbleib. Für einen unbestimmten Moment (es mögen wohl mehr als sieben Stunden sein) ist sie gezeichnet von einer archaischen Mehrstimmigkeit. Sie ist gezeichnet von einer Kraft, die ihrer Natur nach das eigene Leben auch im Tode zu überdauern weiß: das Bild von drei entkronten Baumstämmen, die mit entblößten Wurzeln darniederliegen.

Von äußeren Kräften wurden die Stämme gefällt, verschickt und gelegt, und dennoch scheint es, als hätten sie sich auf besondere Weise selbst in die Fülle ihrer exzessiven Gegenwart begeben, einer Gegenwart, die in dieser Arbeit die Gleichzeitigkeit des Moments und dessen vitalen Nachlebens bedeutet. Übereinandergelegt erscheinen die Stämme in stoischer Ruhe und erinnern an mythische Wesen aus einer längst vergessenen Zwischenwelt. Es steckt Kraft in diesen Stämmen. Sie produzieren ein ihnen eigenes Kraftfeld.

Im Zeichen ihrer beunruhigenden Ruhe zieht die Arbeit die Betrachterin in sich hinein, ohne sphärisch zu sein. Vielmehr hält

sie, in den Worten Heideggers, *die Schwerkraft der reinen Kräfte, die unerhörte Mitte, der reine Bezug, der ganze Bezug, die volle Natur, das Leben, das Wagnis*. Und all jene, so stellt er weiterhin fest, *sind das Selbe*.¹ Beschworen wird hier der Zug in das Innere dieses Kraftfeldes.

Das Wagnis, von dem Heidegger spricht, zeigt sich in Grosse Arbeit in der Form einer Kunst der unerhörten Mitte – einer Kunst, die das Un-Erhörte klangvoll hervorbringt und im Spannungsfeld ihrer Schwerkraft erscheint. Das Wagnis

¹ Heidegger, Martin. „Wozu Dichter?“ Holzwege. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2003. S. 269–320; hier: S. 283.

zeigt sich hier also als eine Kunst, die ihrer eigenen Erfahrbarkeit eine Form geben will, um der Betrachterin den Weg zu bahnen, der sinnlichen Natur ihres Erfahrens in voller Ansicht nachspüren zu können.

Wie die Ameisen auf im Walde ruhenden Stämmen lustwandelt sie im schmalen Korridor eines Zwischenraums, in dem sich nicht nur die Arbeit in der Erfahrung materialisiert, sondern sich die Materialisierung ihrer Erfahrung performativ darbietet. Dabei ist die Betrachterin stets bedroht, diesem flüchtigen Zwischenraum zu entgleiten. Die Spannung aber, die in dieser Drohung steckt, übersetzt sich wiederum in die Arbeit, denn sie überträgt sich im Moment ihrer Erkenntnis in die materielle Spannung der gezogenen Stoffbahnen. Und während sich nun die Spannung in der Kraft der Stämme und im Zug der Farben entgrenzt, taucht sie erneut in dem Erfahrungsraum der Betrachterin ein.

Die Stämme entladen die Kraft, sie vermessen ihre Umgebung und arbeiten im Angesicht ihrer Rezeption. Man sagt ja, dass *Holz* arbeitet, und meint damit *Holz* als die Kraft einer Materialität, die auch nach ihrem Sterben in Bewegung bleibt. Die Bewegung des Holzes ist dieses Arbeiten – sein *reiner Bezug* zu seiner Umgebung und sein reiner Ausdruck in ihr. In der schweren Ruhe der Stämme zeigt sich die Kraft, die vom Holze ausgeht. Bei Grosse entlädt sich diese Kraft im transgressiven Spiel der Far-

ben. Dabei schürt die Färbung der Farbe zwar eine Spannung, die in den Grenzbereich ihres drohenden Zerberstens drängt, aber sie vermag es, die Erscheinung der Arbeit im Kraftfeld des Holzes zu verwirklichen. Darin ist sie bewegt. Dadurch begeistert sie.

Die um sich greifende Kraft der Arbeit ist demnach immer auch die Kraft der Betrachterin. Sie lenkt ihren Blick auf die vielfachen Bezüge, innerhalb derer sie immer schon, wenn auch oft unversehens in ihrer Welt verbunden ist. Das Abschreiten und Abtasten von Farbe, Stoff und Holz stellen die Betrachterin im wahrsten Sinne in die Arbeit und so vor die Unsichtbarkeit ihrer verstrickten Erfahrung. Deshalb steht sie selbst voller Drang in den Bezügen einer ästhetischen Kraft, die ihr für einen kurzen Moment als ihre eigene erscheint.

Der Heidegger'sche Bezug zeigt sich dabei als das Wesen einer ästhetischen Suchbewegung, in der die Kunst Katharina Grosses arbeitet und in der die Betrachterin dieser Kunst sich selbst im Zwischenraum der reinen Bezüge begegnet. In den verstrickten Bezügen dieser Arbeit – 7 Stunden, 8 Stimmen, 3 Bäume – öffnet sich die bewegte Sphäre einer Erfahrung, von deren Grenzen aus unbesetzte Kraftfelder erschlossen und dargestellt werden. In diesen Bezügen ist sie da.

ACHT STIMMEN

(7) FELLED / (8) ON THE MOVE / (3) REINFORCED

Three tree trunks rest on thrown and stretched fabric. Bound, determined and delimited by color fields, the resulting scene is not a landscape but a self-intensifying force field that places itself under tension between the pillars of the exhibition space.

*7 hours pass,
8 voices imply:
3 trees lie there.*

Katharina Grosse's work is *there*. It does not merely administer the conditions of its existence; its explicit nature rests upon the open presentation of these existential conditions. The work thereby appears with a gesture of aesthetic transactuality: it unmistakably opens up a space between ephemerality and continuance. For an undetermined moment (it may well be more than seven hours) it is characterized by an archaic polyphony. It is characterized by a force capable of outlasting its own life even in death: the image of three decrowned tree trunks, lying prone with their roots exposed.

The trunks have been felled, dispatched and laid out by external forces and yet it appears as though they had embarked of their own accord, in a particular way, on the wealth of their excessive present, a present that in this work means the simultaneity of the moment and its vital afterlife. Laid across one another, the trunks assume a stoic calm and recall mythical creatures from a long-forgotten intermediate world. There is strength in these trunks. They produce a force field all of their own.

Under the banner of its unsettling calm, the work pulls the observer in without being spheric. Rather, to use Heidegger's words, *it holds the gravity of the pure forces, the unheard-of center, the pure draft, the whole draft, full Nature, life, the venture*. And all these, he continues, *are the same*.¹ What is invoked here is the pull into the inside of the force field.

The venture to which Heidegger refers is shown in Grosse's work in the form of an art of the unheard-of center—an art that loudly yields the unheard-of and appears under the tension of its own gravity. The venture is thus shown as an art that intends to give shape to its own ability to be experienced, so as to carve out a path for the observer for tracing the sensual nature of her experience in full view. Like ants on trunks resting in the forest, she wanders the narrow corridor of an intermediate space, in which the work not only materializes in experience, but also presents the materialization of her experience in a performative manner. The observer is at constant threat of slipping out of this ephemeral intermediate space. The tension, however, inherent to this threat translates itself into the work, as it conveys itself in the moment of its recognition into the material tension of the stretched fabric strips. And while the tension delimits itself in the strength of the trunks and in the pull of the colors, it immerses itself anew in the observer's experiential space.

¹ Martin Heidegger, "What Are Poets for?," *Poetry, Language, Thought*, trans. Alfred Hofstadter (New York: Harper & Row, 1971), 87–140; here, 103.

The trunks discharge the strength, measuring their surroundings and working in view of their reception. The Germans say that *wood works*, meaning wood as the strength of a materiality that remains in motion even after its death. The wood's movement is this work—its *pure draft*, its utmost connection to its surroundings, and its pure expression within them. The heavy peace of the trunks expresses the strength emanating from the wood. In Grosse's work, this strength is discharged in the transgressive interplay of the colors. The coloring of the paint fuels the tension which pushes into the margins of its immanent bursting, yet it is able to realize the work's appearance in the force field of the wood. This is what makes it moved. This is what creates enthusiasm.

The escalating force of the work is therefore also the observer's force. It guides her eye to the many references within which she

has always been tied to her world, albeit often utterly unaware. Pacing out and sweeping the paint, fabric and wood place the observer inside the work, in the *truest sense*, and thus confront her with the invisibility of her entangled experience. For this reason, she herself stands full of compulsion within the references of an aesthetic force that seems for a brief moment to be her own.

Heidegger's *draft* thereby shows itself as the essence of an aesthetic exploratory movement, within which Katharina Grosse's art works, and in which the observer of this art encounters herself in the in-between space of her pure drafts. The moved sphere of an experience opens up. On its margins and in the entangled connections of this work unoccupied force fields are developed and presented—7 hours, 8 voices, 3 trees. In these drafts, in these connections, the work is there.

Sally McGrane

ist in Berkeley, Kalifornien, geboren und lebt in Berlin. Sie ist Journalistin und Schriftstellerin. Für den *New Yorker*, die *New York Times*, *Wired*, *Duell*, BBC und FAZ schreibt sie über Kultur, Architektur, Theater, Gesellschaft, Technologie, Wissenschaft und Wirtschaft. Außerdem arbeitet sie gerade an einem Kinderbuch, einer Liebesgeschichte und einem Spionageroman.

/ was born in Berkeley, CA, and lives in Berlin. She is a journalist and writer. As a journalist, she writes about culture, architecture, theater, society, technology, science and business for the *New Yorker*, the *New York Times*, *Wired*, *Dwell*, BBC, FAZ, and others. As a writer, she is working on a children's book, a love story and a spy novel.

Dr. Jörg Daur

(*1973)

lebt und arbeitet in Wiesbaden. Er studierte Kunstgeschichte, Philosophie, Klassische Archäologie und Religionswissenschaften in Tübingen und Frankfurt am Main. Er ist stellvertretender Direktor und Kustos für moderne und zeitgenössische Kunst am Museum Wiesbaden. Arbeitsschwerpunkte im Bereich der Kunst der Moderne, im Besonderen der 1960er und 1970er Jahre. / lives and works in Wiesbaden. He studied art history, philosophy, classical archaeology and religious studies in Tübingen and Frankfurt am Main. He is now deputy director and curator for modern and contemporary art at Museum Wiesbaden. His focus is on modernist art, particularly of the 1960s and 1970s.

Dr. Alexander Klar

(*1968)

lebt und arbeitet in Wiesbaden. Er studierte Kunstgeschichte, Geschichte und Archäologie. Seine Museumsaufbahn begann 1997 am Solomon R. Guggenheim Museum in New York. Nach Abschluss seiner Promotion über Stiltheorie des 19. Jahrhunderts im Jahr 2000

folgten Stationen an der Peggy Guggenheim Collection in Venedig und an der Kunsthalle in Emden. 2004 wechselte Alexander Klar ans Research Department des Victoria and Albert Museum in London. Er war Gründungsdirektor des Emil-Schumacher-Museums in Hagen. Seit 2010 ist er Direktor des Hessischen Landesmuseums in Wiesbaden. / lives and works in Wiesbaden. He studied art history, history and archaeology. His museum career began at the Solomon R. Guggenheim Museum in New York in 1997. After completing his PhD on 19th-century style theory in the year 2000, he worked for the Peggy Guggenheim Collection in Venice and the Kunsthalle in Emden. In 2004 Alexander Klar went on to the research department of the Victoria and Albert Museum in London. He was the founding director of the Emil Schumacher Museum in Hagen and has been the director of Museum Wiesbaden since 2010.

Annika Reich

(*1973)

lebt in Berlin. Sie schreibt Romane und Essays, unterrichtet an der Kunstakademie Düsseldorf und ist Mitherausgeberin des FAZ-Blogs *Ich. Heute. 10 vor 8*. Mit Katharina Grosse und Ulrich Loock hat sie 2014 im Verlag der Buchhandlung Walther König die Monografie *Katharina Grosse* herausgegeben. Ihr letzter Roman *Die Nächte auf ihrer Seite* erschien 2015 im C. Hanser Verlag. / lives in Berlin. She writes novels and essays, teaches at Kunstakademie Düsseldorf and is coeditor of the FAZ blog *Ich. Heute. 10 vor 8*. The monograph *Katharina Grosse*, edited by Katharina Grosse, Ulrich Loock and Annika Reich, was published in 2014 by Verlag der Buchhandlung Walther König. Her most recent novel *Die Nächte auf ihrer Seite* was published by C. Hanser Verlag in 2015.

Teresa Präauer

(*1979)

lebt in Wien. Autorin und bildende Künstlerin. 2009 erschien das Postkartenbuch *Taubenbriefe*, 2010 *Die Gans im Gegenteil* mit Wolf Haas. Ihr Romandebüt *Für den Herrscher aus Übersee* wurde 2012 mit dem aspekte-Literaturpreis für das beste deutschsprachige Prosadebüt ausgezeichnet; der Künstlerroman *Johnny und Jean* erhielt u. a. den Hölderlin-Förderpreis 2015 und war für den Preis der Leipziger Buchmesse 2015 nominiert. / lives in Vienna. Writer and visual artist. Her book of postcards *Taubenbriefe* was published in 2009, followed in 2010 by *Die Gans im Gegenteil* with Wolf Haas. Präauer's debut novel *Für den Herrscher aus Übersee* won the aspekte-Literaturpreis for the best German-language prose debut in 2012; her 2015 artist novel *Johnny und Jean* received the Hölderlin emerging writers' prize and was shortlisted for the Prize of the Leipzig Book Fair.

Monika Rinck

(*1969)

lebt und arbeitet in Berlin. Zuletzt erschien der Essayband *Risiko und Idiotie* im Verlag kookbooks. Monika Rinck übersetzt gemeinsam mit Orsolya Kalász aus dem Ungarischen, kooperiert mit Komponisten und Musikern und lehrt von Zeit zu Zeit. Im Jahr 2015 erhält sie den Heimrad-Bäcker-Preis und den Kleist-Preis. / lives and works in Berlin. Her book of essays *Risiko und Idiotie* was recently published by kookbooks. She works with Orsolya Kalász on translations from the Hungarian, cooperates with composers and musicians, and occasionally teaches. In 2015 she was awarded the Heimrad Bäcker Prize and the Kleist Prize.

Ann Cotten

(*1982)

geboren in Iowa, schreibt seit etwa zehn Jahren Texte verschiedener Art auf Deutsch und Englisch, die von verschiedenen Leuten aus verschiedenen Gründen geschätzt werden. / was born in Iowa. For around ten years she has been writing German and English texts of various kinds, which are valued by various people for various reasons.

Dustin Breitenwischer

(*1983)

lebt und arbeitet in Freiburg. Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter für Nordamerikanische Literatur und Kultur an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Er promovierte an der Freien Universität Berlin. Seine Dissertation trägt den Titel *Die Kunst dazwischen zu sein* und behandelt die Selbstdarstellung ästhetischer Erfahrung in der amerikanischen Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts. Die Veröffentlichung folgt im Frühjahr 2016. / lives and works in Berlin and Freiburg. He is Assistant Professor for North American Literature and Culture at Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. He has completed his PhD at Freie Universität Berlin. His dissertation *Die Kunst dazwischen zu sein* deals with the spatialization and the dissolution of boundaries in the self-representation of aesthetic experience in 20th- and 21st-century American Art. It will be published in spring 2016.

Diese Publikation erscheint
anlässlich der Ausstellung /
This catalog is published on
the occasion of the exhibition

**SIEBEN STUNDEN,
ACHT STIMMEN,
DREI BÄUME**

**SEVEN HOURS,
EIGHT VOICES,
THREE TREES**

10. Juli – 11. Oktober 2015
July 10 – October 11, 2015

Museum Wiesbaden

Außer den Genannten dankt
Katharina Grosse / Beside
the named Katharina Grosse
thanks Barbara Gross, Helga
de Alvear, Johann König, Jona
Lueddeckens, Judy Millar,
Mark Müller, Louise Neri,
Rosemarie Schwarzwälder
und / and Museumsverein
Ritschl e. V.

Museum Wiesbaden

Direktor / Director
Alexander Klar

Kurator / Curator
Jörg Daur

*Restauratorische Betreuung /
Conservateur*
Anne-Sophie Bennke, Beatrix
Loew, Pascale Regnault, Ines
Unger

Registrar
Caren Jones

*Ausstellungsaufbau /
Exhibition Setup*
Stefan Bressel, Michael Edler,
Bjarte Gismarvik, Michael
Krag, Jens Lehmann, Hel
Menzel, Sven Prothmann,
Christian Rücker, Kostas
Tsobanidis, Günther Zehetner

Studio Katharina Grosse

*Ausstellungskonzept /
Exhibition concept*
Natalija Martinovic

*Restauratorische Betreuung /
Conservateur*
Peter Most

*Ausstellungsaufbau /
Exhibition Setup*
Kerstin Gottschalk, Hans
Grosse, Marcel Prüfert

© Katharina Grosse und / and
Verlag der Buchhandlung
Walther König, Köln

© VG Bild-Kunst, Bonn 2015
für / for Katharina Grosse

© VG Bild-Kunst, Bonn 2015
für / for Nic Tenwiggenhorn

Herausgeber / Editors
Katharina Grosse,
Annika Reich

*Gestaltung und Lithografie /
Design and Lithography*
Koch und Braun, Berlin

*Redaktion / Editorial
Management*
Natalija Martinovic

Bildredaktion / Photo Editing
Anja Majer

*Autoren und Übersetzer /
Authors and Translators*
Dustin Breitenwischer
(Katy Derbyshire)
Ann Cotten
(Ann Cotten)
Jörg Daur
(Katy Derbyshire)
Alexander Klar
(Katy Derbyshire)
Sally McGrane
(Sophie Zeitz-Ventura)
Teresa Präauer
(Katy Derbyshire)
Annika Reich
(Katy Derbyshire)
Monika Rinck
(Nicholas Grindell)

Korrektorat / Proofreading
Sophie Reinhardt (D) /
Keonaona Peterson (E)

Schrift / Typeface
Akkurat

Papier / Paper
Munken Polar
Luxo Art Samt

Druck / Printing
DZA Druckerei zu
Altenburg GmbH

Erschienen im / Published by
Verlag der Buchhandlung
Walther König, Köln
Ehrenstr. 4, 50672 Köln

Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbiblio-
thek: Die Deutsche National-
bibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detail-
lierte bibliografische Daten
sind über <http://dnb.d-nb.de>
abrufbar. / Bibliographic
information published by the
Deutsche Nationalbibliothek:
The Deutsche Nationalbibli-
othek lists this publication in
the Deutsche Nationalbiblio-
grafie; detailed bibliographic
data are available in the Inter-
net at <http://dnb.d-nb.de>.

Printed in Germany

Vertrieb / Distribution
Deutschland & Europa /
Germany & Europe
Buchhandlung Walther
König, Köln
Ehrenstr. 4, 50672 Köln
Tel. +49 (0) 221 / 20 59 6-53
Fax +49 (0) 221 / 20 59 6-60
[verlag@buchhandlung-
walther-koenig.de](mailto:verlag@buchhandlung-walther-koenig.de)

Großbritannien & Irland /
UK & Ireland
Cornerhouse Publications
70 Oxford Street
GB-Manchester M1 5NH
Fon +44 (0) 161 200 15 03
Fax +44 (0) 161 200 15 04
publications@cornerhouse.org

Außerhalb Europas /
Outside Europe
D.A.P. / Distributed Art
Publishers, Inc.
155 6th Avenue, 2nd Floor
USA-New York, NY 10013
Fon +1 (0) 212 627 1999
Fax +1 (0) 212 627 9484
elshowitz@dapinc.com

Museumsausgabe /
Museum edition

ISBN 978-3-89258-105-5

Buchhandelsausgabe /
Book trade edition

ISBN 978-3-86335-812-9