

## Aus einem Gespräch zwischen Louise Neri und Katharina Grosse

[...]

Louise Neri: Im allgemeinen haben Deine Wandbilder weder Objektcharakter noch eine äußere Begrenzung. Sie können im Sinne eines Dekors, einer Szenografie oder eines Themas fungieren, als Hintergrund oder als Vordergrund.

Katharina Grosse: Malerei ist das einzige Medium, das eine panoptische Struktur im Hinblick auf den Blick und eine synoptische Struktur im Hinblick auf die Zeit zuläßt. In den Sprayarbeiten intensivieren sich diese physiologischen Erfahrungen. Es läßt sich schwer sagen, was man tatsächlich auf ihnen sieht, und ich verwende auch keine Zeit darauf, anderen Leuten meine Arbeiten zu erklären. Statt dessen beschreibe ich die Aktivität selbst bzw. die Dinge, die mir an dem Raum gefallen, in dem sie stattfinden. Im vorliegenden Fall gab es zahlreiche Interferenzen: die Türe, die Fenster, das Treppenhaus sowie den Kontext der witzhaften ›musealen‹ Ausstellung der Chapman-Brüder im Stockwerk darunter.

L. N: Anstatt die architektonischen Elemente zu verunklären, gestehst Du ihnen zu, geometrische Formen von innen quasi aus dem Gemälde auszutanzen und einen Rahmen für die sich von draußen ergebenden Blicke auf die Arbeit zu schaffen. In einem Kontext, der auch restriktiv hätte sein können, hast Du das Bild so strukturiert, daß der Betrachter aus weiter Entfernung in es hineingezogen wurde und sich in ihm bzw. durch seine verschiedenen Räume hindurchbewegen konnte.

Du hast berichtet, kürzlich gesehen zu haben, wie eine Sol LeWitt-Wandarbeit entstand. Das läßt sich wohl kaum mit Deiner Arbeitsweise vergleichen, außer vielleicht bezogen auf einige Überlegungen zu den Aspekten Kontext und Anleitung. In LeWitts Werk wird wenig dem Zufall überlassen, seine Arbeiten werden von anderen nach seinen Anweisungen ausgeführt, Du hingegen produzierst Deine Arbeiten selbst, wobei zufällige Aspekte innerhalb des Herstellungsprozesses eine wichtige Rolle spielen.

K. G.: Es stimmt, daß ich die einzige Person bin, die innerhalb des Prozesses sichtbar wird, vor kurzem allerdings habe ich die Bedeutung erfahren, die Teamwork für die größeren Auftragsarbeiten hat und in welcher Weise dies zum Endergebnis beiträgt. Ich glaube, inzwischen könnte ich die Entscheidungen anderer Menschen in meine eigenen miteinbeziehen, aber anders als LeWitt würde ich meine Entscheidungsprozesse niemals völlig transparent machen.

L. N: Trotzdem exponierst Du Dich in Deiner Arbeit.

K. G.: Es stimmt natürlich, daß nichts einstudiert ist. Es ist ein transparenter Prozeß, der meine Anwesenheit bezeugt.

L. N: Du vertrittst demnach eine humanistische, ja subjektive Position. LeWitt zeigt eine objektive Ebene innerhalb einer streng analytischen Methode. Dein Werk läßt sich nicht auf diese Art schematisieren.

K. G.: Es läßt sich eben nicht kopieren.

L. N: Nicht einmal von Dir selbst!

K. G.: Trotzdem würde ich sagen, daß meine Arbeit analytisch ist.

L. N: Bezogen auf Dich selbst?

K. G.: Bezogen auf den gesamten Arbeitsprozeß, auf jede Art von Bewegung, die im Hinblick auf das bildliche Denken im Raum stattfindet: In der ersten Phase betrachte ich den Raum und meine Rolle im Verhältnis zu diesem Raum, und zwar ohne auf eine vorgefaßte Idee zurückzugreifen. In der zweiten Phase nehme ich das, was ich gemacht habe, und beziehe mich erneut auf den Raum, der

bereits die erste Bildidee enthält. In der dritten Phase greife ich auf, was ich gemacht habe, und beziehe mich wieder auf den Raum, der jetzt die ersten beiden Bildideen enthält, und so weiter, bis ich aufhöre.

L. N: Es handelt sich also um einen dialogischen Prozeß?

K. G.: Ja, um einen Dialog mit der Gesamtsituation, mit den Bildfakten, die sich angesammelt haben. Diese Fakten sind immer sichtbar. Aus diesem Grund muß ich an einem bestimmten Punkt aufhören, andernfalls könnten diese Fakten verdeckt und der Prozeß plötzlich verunklärt werden.

L. N: Was Du als Deinen Arbeitsprozeß beschrieben hast, verweist stark auf die >strukturierte Improvisation< in der Tanztechnik, ein streng disziplinierter Prozeß, bei dem der Zufall sowie intuitive Elemente in seine Quellcodes miteinbezogen werden, ein Binärsystem aus Konzept und Emotion, bei dem man sowohl der Initiator wie auch der Rezipient der Arbeit ist.

K. G.: Meine Arbeit wird durch viele verschiedene Dinge konditioniert. Ich bezeichne das als die Zusammenstellung des von mir verwendeten Instrumentariums, das ich selbst auswähle und zu dem auch der Raum zählt. In einer solchen konditionierten Situation entwickle ich eine Geheimsprache, die aus einer Reihe komplizierter Entscheidungen besteht. Die Art, wie ich meine Arbeit reflektiere, basiert auf Sachen, die ich bereits gemacht habe, einschließlich derer, die ich nicht wiederholen möchte. Ich glaube, in meiner Arbeit und in meinem Reagieren auf etwas, das ich vorher gemacht habe, gibt es keine Kluft zwischen Emotionen und Intellekt. Was ich mache, ist mir vollkommen bewußt, aber ich möchte es nicht erörtern bzw. benennen.

L. N: Um weiter über Dein Verhältnis zu historischen Vorgaben zu reden, ich fand es immer interessant, daß Du dich gleichermaßen auf so viele kulturelle Bereiche bezogen hast. Du hast Dich eindeutig nicht offen nach einer klassischen Vorgabe positioniert. Statt dessen hast Du sämtliche Deiner flüchtigen, unbezeugten Aktivitäten dieselbe Bedeutung zuerkannt.

K. G.: Das würde ich jetzt nicht mehr tun.

L. N: Aber Du hast diese Dichotomie ja begründet.

K. G.: Ich habe keinerlei Vorurteile gegen expressive Formen. In den letzten 50 Jahren haben Künstler an der Erklärung ihrer Absichten gearbeitet. Die Malerei ist ein schnelles Medium, besonders die Art, wie ich arbeite. Sie muß nicht übersetzt werden, sondern man kann Ideen direkt transportieren. Sie kann eine erstaunliche Menge von Wissen in sich aufnehmen, durch das eigene Notwendigkeiten geschaffen werden. Ein Gemälde läßt sich innerhalb kürzester Zeit verändern. Die Geschwindigkeit hängt davon ab, wie flexibel man mit den eigenen Regeln umgeht; sie steht in direkter Verbindung zu den eigenen mentalen Fähigkeiten. Außerdem ist die Malerei ein fantastisch altes Medium. Ihre Geschichte stellt für mich überhaupt keine Belastung dar, weil ich sie komplett nutzen kann. Aus diesem Grund ist die Malerei für mich immer noch so fruchtbar.

L. N: Wie das unausschöpfliche Potenzial des menschlichen Körpers. Du hast die Höhlenmalereien einmal als »die ersten Spraybilder« bezeichnet. In bezug auf Deine eigene Arbeit erweckt dies in mir die Vorstellung einer archäologischen Überlagerung. Dein Wandbild für die Ausstellung >Inside the White Cube< ist zwar nicht mehr sichtbar, aber trotzdem noch vorhanden, begraben unter mehreren Schichten weißer Farbe. Obwohl wir Deine Arbeit also als vergänglich bezeichnen, ist sie doch in Wahrheit unauslöschlich.

K. G.: Dieses Paradox zwischen >vergänglich< und >permanent< nehme ich so nicht wahr. In dieser Hinsicht habe ich offensichtlich einen völlig anderen Begriff von Zeitlichkeit als der Betrachter. Jede Arbeit beinhaltet sämtliche anderen Arbeiten, die ich jemals gemacht habe, weil ich immer mit nichts anfangen und an einem Punkt aufhören, wo ich nicht mehr weiß, wie ich weitermachen soll. Die Zeit der höchsten Anspannung kann für mich die Zeit zwischen dem Beenden eines Bildes und dem Beginn des nächsten sein, wenn ich nicht kommuniziere.

L. N: Obwohl Du sagst, Du fängst >mit nichts< an, fängst Du doch tatsächlich mit allem an.

K. G.: Manchmal greife ich auf ein Wissen zurück, ohne mir dessen überhaupt bewußt zu sein. Darum glaube ich, ist es wichtig, sehr aktiv zu sein, viele Arbeiten zu produzieren, um den Gedanken- und Tätigkeitsfluß am Laufen zu halten. Wie ich schon gesagt habe, kann ich manchmal zwischen zwei Arbeiten nicht einmal bestimmt sagen, ob der Beginn der einen Arbeit das Ende der vorhergehenden oder ob das Ende der einen der Beginn einer anderen ist. Die Zeit hat für mich eine völlig andere Funktion, ausgehend von der Idee der Permanenz. Ich nehme meine Arbeiten nicht in bezug auf ihren Wert wahr.

Aus: Louise Neri im Interview mit Katharina Grosse, in: ANTIPODES, Inside the White Cube, London 2003; aus dem Englischen übersetzt von Ralf Schauf, in: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 66, Heft 9, (Anfang) Juni 2004