

Intimität und Öffentlichkeit. Zu künstlerischen Arbeiten von Elfi Fröhlich — Barbara Straka

26

1 JOHANNES BILSTEIN,
BARBARA STRAKA, MATTHIAS
WINZEN (HRSG.): *Dein Wille
geschehe... – Das Bild
des Vaters in zeitgenössischer
Kunst und Wissenschaft.*
Köln 2000.

2 Vorwort der Herausgeber,
ebd., S. 5.

Anlässlich der Berliner Ausstellung *Das Bild des Vaters in der zeitgenössischen Kunst*¹ zeigte Elfi Fröhlich eine sehr persönlich gehaltene Installation mit dem Titel *Erat est* (2000). Im Beharren auf Glückserinnerung der eigenen Kindheit, mit ihrem Plädoyer für ein positives Vaterbild und im Wunsch nach Fortleben des Dialogs mit dem Vater auch im Hier und Jetzt unterschied sie sich auf ungewöhnliche Art und Weise von den überwiegend kritischen Beiträgen der Künstler zum Thema. Schon das Motto der Ausstellung »*Dein Wille geschehe...*«, ein Zitat aus dem Vaterunser, zielte auf Einbindung der religiösen, politischen, soziologischen und philosophischen Dimensionen der Vaterrolle in den Kontext der Kunst. Ein überaus privates Thema, das jeden angeht, wurde in den öffentlichen Diskurs von Kunst und Wissenschaft gestellt und in der Kontroverse interdisziplinärer Perspektiven beleuchtet.

Das »Bild des Vaters, das über Jahrhunderte hinweg sehr stabil aussah, ist in der Gegenwart gar nicht eindeutig. Was ein Vater zu tun und zu leisten hat, welche Wichtigkeit ihm für das Leben der Kinder und der Mütter zugeschrieben wird – darüber verhandeln und streiten wir auf vielen Ebenen, nicht zuletzt auch im Entwurf immer neuer und sich widersprechender Bilder. Spätestens seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert gibt es eine eigene und starke [...] Tradition harter, existenziell argumentierender und oft denunziatorisch gemeinter Kritik am Vater [...] ›Der riesige Mann, mein Vater, die letzte Instanz‹ (so Kafka in seinem *Brief an den Vater*) – diese Figur hat sich als fast stereotyp reproduzierter Topos im Allgemeingut unserer Kultur niedergeschlagen.«² In der Nachkriegszeit dominierte Mitscherlichs Begriff einer ›vaterlosen Gesellschaft‹, und heute wird die Rolle des Vaters überwiegend auf biologische Funktionen reduziert.

Zum anderen geht es um die Legitimation der Beleuchtung eines so ›privaten‹ Themas innerhalb der ›Öffentlichkeit‹ einer Ausstellung, ein Akt der Überwindung für die Künstlerin, der seinerseits ein bezeichnendes Licht auf den heutigen Diskurs um ›Intimität und Öffentlichkeit‹ (Richard Sennett) wirft und anhand der totalen Entgrenzung dieser ehemals getrennten Räume durch die Medien am Beispiel des Internet und der ›big-brother‹-Spektakel zur Zeit in einer atemberaubenden Entwicklung wahrgenommen werden kann. Schon 1974 analysierte der amerikanische Soziologe Richard Sennett die Auflösung von

Privatsphäre und öffentlichem Raum: »Die Welt intimer Empfindungen verliert alle Grenzen; sie wird nicht mehr von einer öffentlichen Welt begrenzt, die eine Art Gegengewicht zur Intimität darstellen würde. Der Zerfall des öffentlichen Lebens deformiert also auch die intimen Beziehungen, die nun sämtliche Interessen der Menschen mit Beschlag belegen. (...) Der Intimitätskult wird in dem Maße gefördert, wie die öffentliche Sphäre aufgegeben wird und leer zurückbleibt.«³

Vor diesem Hintergrund soll die künstlerische Arbeit von Elfi Fröhlich betrachtet werden. Damit ist zugleich in der oszillierenden Beziehung von Intimität und Öffentlichkeit ein Spannungsfeld angegeben, dem sich die Künstlerin besonders in der Darstellung ihrer persönlichen Vaterbeziehung in einer Ausstellung ausgesetzt sah, das aber auch eine allgemeine Komponente ihres gesamten Werks benennt.

Erat est (lat.: ›Es war, es ist‹, oder: ›Was war, ist‹) nennt Elfi Fröhlich eine Installation mit Diabetrachtern, die authentische Fotografien vom Vater der Künstlerin mit dem Kind und anderen Familienmitgliedern in verschiedenen Lebenssituationen zeigt. Die Bildmotive sind dem privaten Fotoalbum entnommen; im Original sind es jene chamoixgetönten Abzüge der Schwarz-Weiß-Fotografie der fünfziger Jahre mit elfenbeinfarbenem, gezacktem Rand. Die von Elfi Fröhlich ausgewählten Bilder sind Beispiele von millionenfach produzierten Amateurfotos des ersten Nachkriegsjahrzehnts, als das Hobby des Fotografierens die Bevölkerung quer durch alle Sozialschichten hindurch zu beschäftigen begann. Es ist die große Zeit der Schnappschüsse, die die inszenierte Studiofotografie verdrängte, und hier beginnt eine ganz neue, durch das Medium ermöglichte Wahrnehmungsgeschichte dessen, was später als ›oral history‹, als ›Geschichte von unten‹ bezeichnet wurde. Denn Ausdruck des anbrechenden Wirtschaftswunders war auch der Besitz einer einfachen Handkamera, mit der die Befindlichkeit der eigenen Familie in jeder Lebenslage, in allen Höhen und Tiefen, erfasst und für die Nachwelt dokumentiert werden konnte. Familienfotos dienten der Neubildung einer beschädigten Identität der Kriegs- und Nachkriegsgeneration, der Selbstvergewisserung von ausgebombten, vertriebenen, dem Tod entkommenen, in alle Winde zerstreuten Rest-Familien, deren Oberhäupter (ein uns abhanden gekommenes Wort) nicht selten einem Krieg zum Opfer gefallen waren, den sie unter Umständen selbst mit unterstützt hatten. Insofern sind die Vaterbilder von Elfi Fröhlich Beispiele einer seltenen Spezies, da auf den meisten Familienbildern jener Jahre gerade der Vater fehlt. Von hieraus lässt sich eine Parallele von Elfi Fröhlich zu Gerhard Richters unter Verwendung von Amateurfotos gemalten Familienbildern der sechziger Jahre ziehen. Aber der Vergleich

3 RICHARD SENNETT:
Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt a. M. 1996. S. 21, 27.



Erat est Teilansicht der Installation mit neun Dia-Betrachtern, 2000, 400×400×47,5 cm
(oben links)



Erat est Detail, 2000
(oben rechts)

hält nur vordergründig stand: Gerhard Richter nimmt das Familienbild als typisches, für jene Zeit repräsentatives Sujet der Trivialkultur als Vorwand für seine Malerei. Jedes einzelne steht stellvertretend für andere, die er aus seinem riesigen ›Atlas‹ ausgewählt hat. Er entleert das Private in der Form der Öffentlichkeit. Elfi Fröhlich verwendet in *Erat est* auch eigene, private, aber nicht selbst fotografierte Bilder, und sie erzählen von ganz besonderen Momenten im familiären Miteinander: glückliche Erinnerungen. Denn sie zeigen fast ausschließlich den Vater und die Tochter in verschiedenen Lebensalterstufen und in sehr persönlichen Situationen (den Vater umarmend, auf seinen Schultern sitzend, im Sommer mit ihm unter Bäumen), manchmal auch mit dem Bruder, und man könnte von sehr innigen, von Zuneigung geprägten Aufnahmen sprechen. Eines der wenigen gemeinsamen Bilder der Eltern aus unbeschwerten Tagen und auch das einzige Foto des Kindes aus dem ersten Lebensjahr sind Teil des Werks, das bei allem narrativen Gehalt keinesfalls seine Geheimnisse auf den ersten Blick preisgibt: Splitter einer Familiengeschichte, keine zusammenhängende Erzählung, die sich für den Betrachter nachvollziehen ließe. Und darum geht es auch gar nicht. Eine gewisse Intimität der privaten Situation bleibt durch die Form der Inszenierung gewährleistet, indem Elfi Fröhlich Rezeptionsbarrieren in ihre Installation eingebaut hat, die dem Betrachter erst einmal ›draußen vor der Tür‹ lassen.

Die neun Boxen der Diabetrachter sind auf dünne Metallstäbe geschweißt, in Kreisform auf einer Fläche von ca. 4×4 m angeordnet und suggerieren sowohl Fragilität als auch die geradezu magische Wirkung von Unüberwindlichkeit und hermetischer Abgeschlossenheit nach außen, Schutz und Zuwendung nach innen: der Kreis der Familie.

Der Betrachter muss also die Perspektive des Kindes einnehmen, sich auf die Ebene der Bilder begeben, in das Dunkel des Raumes eindringen, das das Dunkel abgesunkener Erinnerung ist. Die Bilder wollen aus der Nacht des Gedächtnisses wieder hervorgeholt werden. Die Dias sind braun getönt und in kleinen Diabetrachtern montiert, von innen mit Batterien erleuchtet. Ihr Zweck ist die momentane, individuelle Betrachtung, nicht der Dauerbetrieb oder ein öffentlicher Diavortrag. Dennoch denkt man unwillkürlich an die Dia-Abende der fünfziger und sechziger Jahre im Familien- und Freundeskreis, und so ist auch ein Stück Mediengeschichte in *Erat est* enthalten, das von einer Zeit erzählt, als die Fotografie noch unperfekt sein durfte. Manchmal fangen die Bilder an zu flackern, wenn die Energie der Batterie dem Ende zu geht, und dann verlöschen die Fotos.

Es mag ein sehr persönlicher Anlass gewesen sein, der Elfi Fröhlich zu dieser – für ihre fotokünstlerische Arbeit nicht unbedingt typischen – behutsamen Inszenierung eines Memento für ihren Vater bewogen hat, in der sie authentische Bilder der eigenen Biographie verwendet. Auch die Form der aus Fotoobjekten bestehenden Rauminstallation ist eher außergewöhnlich, denn bekannt ist ihr Werk überwiegend durch großformatige Fototafeln mit hoher Oberflächenpräzision, von meisterhafter Komposition und malerischer Bildqualität, die sie in Einzelbildern oder Serien raumbezogen präsentiert. »Empfindungsarchetypen« hat sie ein Künstlerkollege Elfi Fröhlichs, Klaus Elle, einmal genannt.

Mit der Wahl eines lateinischen Titels – *Erat est* – eröffnet sich für die Fotoinstallation eine besonders komplexe Interpretation. In der erweiterten Übersetzung als ›Was war, ist‹, stemmt sich das Werk gegen den Verlust der erinnerten Vaterfigur und darüber hinaus gegen den Verlust der (Vater)erinnerung an sich. Es ist ein von der Melancholie des Unwiederbringlichen gezeichnetes Anarbeiten gegen das Vergessen und gegen die Vergänglichkeit, indem es die Vergangenheit in die Gegenwart hinein verlängert und auch in die Zukunft fortzusetzen bestrebt ist. Es soll keine Trennung geben. Der Dialog mit dem Vater soll fortgesetzt werden. ›Was war, das ist‹ und soll auch künftig sein. Diese Option auf die vierte Dimension ist im Titel *Erat est* immanent angelegt, wenn man ihn weiterdenkt. Hier schließt sich der Kreis: Die geradezu meditative, weihevoll aufgestellte der neun Fotostelen zum Rundraum in dessen Mitte eine Projektionsfläche für eigene Erinnerungen des Betrachters ein. Voraussetzung für ihre Evokation ist, dass er sich jenem ›Denkraum der Besonnenheit‹ (Aby Warburg) öffnet, den allein die Künste, personifiziert in den neun Musentöchtern der Erinnerungsgöttin Mnemosyne, gegen das Vergessen zu schaffen im Stande sind.



Auch in *Reflux* (lat., in der Medizin: ›Rückfluss bei Erbrechen‹), einem fotografischen Zyklus der Künstlerin von 1989, geht es um Bewahrung bzw. die Wiederkehr des Vergangenen im Gedächtnis der Bilder, in diesem Fall der ›inneren‹ Bilder, die unauslöschlich durch die Betrachtung der allerersten Fernsehfilme über Auschwitz während der frühen sechziger Jahre im kindlichen Erinnern abgespeichert wurden. Die spätere Arbeit der Künstlerin bestand in der Schaffung einer ästhetischen Form, mit der Ekel und Entsetzen überwunden werden konnten. Inszenierte Fotografie dient hier dazu, »inneren KZ-Bildern einen äußeren Ort zu geben. Auschwitz in uns – das sind schreckliche Bilder aus einer Zwischenwelt, die einen eigenen Status hat. [...] Dabei können Fotowerke von jener riskanten Schönheit entstehen, wie sie dort erscheint, wo jemand versucht, die Arbeit des Unbewussten zu fotografieren«⁴. Wenn es nicht um die äußere Realität, sondern um die unbewussten Wirklichkeiten der Bilder geht, dann sind die Fotowerke nicht Instrumente der äußeren Widerspiegelung, sondern als symbolische Verdichtungen einer zweiten Realität Stimulatoren von Erinnerung, Assoziationen, wahrhaftigen Empfindungen. Darin besteht die von Elfi Fröhlich gemeinte Authentizität, die sie in ihren komplexen, raumbezogenen Fotoinstallationen zu inszenieren sucht: »Es sind Bilder aus dem Un- oder nur Halbbewussten, Wunschbilder und Traumgesichte zugleich. Das Erscheinende wird zur Projektionsfläche eines Stromes innerer Befindlichkeiten, die auf möglichst direktem Wege und ohne Verzerrungen durch die Rollenspiele des selbstbewussten Ich einsehbar gemacht werden...«⁵. Dazu bedarf es jener ›zweiten Realität‹, der Fiktion.

In *Erat est* verlässt Elfi Fröhlich diese fiktionale Ebene, um zur ersten, unmittelbaren Erfahrung ihrer Kindheit zurückzukehren. Die Bilder des Vaters sind so Erinnerungsmächtig, dass sie, einmal stimuliert, aus dem Unterbewussten wieder an die Oberfläche drängen. Jetzt ist es nicht mehr die Zeitgeschichte, die dem Verdrängtwerden entrissen werden will, sondern die Individualgeschichte der Künstlerin. Während zuvor biographische Andeutungen eher verschlüsselt und symbolisch übersetzt in ihren Bildern verborgen waren, so lässt sich seit 1997 ein neues Interesse an der Einbeziehung des Autobiographischen feststellen. Anfangs erschien es Elfi Fröhlich als Problem, selbst auf den Fotos abgebildet zu sein und die eigene Kindheit ins Spiel zu bringen, mit anderen Worten: eine Form zu finden für das schwierige Verhältnis von Öffentlichkeit und Intimität, doch gelingt es ihr, indem das Angebotene durch die Form der Präsentation wieder ein Stück zurückgenommen wird. »Ob durch Unschärfen, Spiegelung oder einen gewissen Monumentalismus. Ich biete etwas sehr Persönliches an, schirme mich aber gleichzeitig ab.«⁶

Reflux, 1989, Diptychon
200×150 cm

Reflux, 1989, Diptychon
200×150 cm
(linke Seite)

4 HELMUT HARTWIG:
Einführung zum Ausstellungskatalog *Elfi Fröhlich, Reflux*. Hrsg. von der Hochschule der Künste Berlin. o. J.

5 KAI UWE SCHIERZ in: *Elfi Fröhlich/Klaus Elle, Im Doppelpack*. Fotoarbeiten und Installationen, Ausstellungskatalog der Galerie am Fischmarkt, Erfurt 1997. S. 1.

6 Elfi Fröhlich im Gespräch mit Klaus Elle und Kai Uwe Schierz, in: *Ausstellungskatalog Im Doppelpack*, ebd., S. 25

Dieses grundlegende Spannungsverhältnis von Nähe und Distanz, ist auch Leitmotiv der Arbeiten Elfi Fröhlichs für den öffentlichen Raum. Wenn ›öffentlich‹ seit Ende des 17. Jahrhunderts »dem prüfenden Blick von jedermann zugänglich« bedeutete und mit ›privat‹ der »durch Familie und enge Freunde abgeschirmte, enge Lebensbereich«⁷ gekennzeichnet war (Richard Sennett), so erleben wir heute die totale Vermischung beider Sphären: »einerseits das ungehemmte Vordringen des öffentlichen Blicks in die Privatsphäre (der ›big-brother-Effekt‹), andererseits den Zerfall der ›res publica‹ durch die Tyrannei der Intimität« (Richard Sennett). Die zunehmende Sexualisierung des Alltäglichen ist nur eine ihrer Ausprägungen. 1992 entwickelte Elfi Fröhlich eine monumentale Fotoarbeit für den U-Bahnhof Alexanderplatz, die an den Hintergleis-Werbeflächen angebracht wurde und ein andächtig schauendes Kind, ein kleines Mädchen, im Museum vor einem erotischen Gemälde mit liegendem Akt zeigte. Als Rückenfiguren appellieren beide an die Identifikation des Betrachters. Privatsphäre, symbolisiert im unschuldigen Blick (des Kindes), Kunstraum und urbaner (Verkehrs-)Raum wurden hier in subtilster Weise von der Künstlerin miteinander konfrontiert. Hinter dem Gleis eröffnet sich die Illusion des Bildraumes, die Kunst tritt an die Stelle der Werbefläche. Visualisiert wird die Durchlässigkeit, wenn nicht Auflösung räumlicher Grenzen, Verwischung von innen und außen, höchster Grad an Sichtbarkeit: das Prinzip der ›durchlässigen Wand‹ (Siegfried Giedion) primäres Postulat der Architektur der Moderne.

Während heute üblicherweise die Hintergleiswerbung auf Bahnhöfen mit kaum noch zu übertreffenden Signalen die Sexualisierung des Blicks betreibt, geht es Elfi Fröhlich um die Inszenierung des Erotischen, indem sie auch mit dieser Fotoarbeit die Distanz des Betrachters einfordert; soeben im Begriff, die Rolle des schaulustigen Voyeurs einzunehmen – er wird unmittelbarer Zeuge der sexuellen Neugier eines Kindes – wird er doch durch den Gleiskörper von der weiteren Annäherung an die Tabuzone abgehalten.



Wurde anfangs darauf hingewiesen, dass die Bewahrung des Intimen in der Zeit der totalen Auflösung der Grenzen von privatem und öffentlichem Raum im Internet fast anachronistisch anmutet, so hat Elfi Fröhlich 1999 in einer Serie von Screenshot-Arbeiten damit begonnen, dieses Thema zu bearbeiten. Ausschnitthaft eröffnen die ›Fenster‹ der Bildschirmoberfläche im Programm *Photoshop* den ausschnitthaften Blick auf zwei erotische Darstellungen eines männlichen und eines weiblichen Unterkörpers, vermutlich das Adam-und-Eva-Motiv in der Sicht eines Malers der Renaissance. Das männliche Geschlecht ist von einer



Ohne Titel, 1992, Installation
im U-Bahnhof Alexanderplatz,
Berlin. Fotoarbeit 185×280 cm
(rechts)

*Tabuisierter Raum – Eindrücke
aus einem Sektionsraum*, 1982,
Installation mit Fotoarbeiten,
Metallschalen, Formalin
(rechts unten)



Screenshot, 1999,
Diagonal 21 Zoll (linke Seite)

Muschel mit Blattwerk verhüllt, das weibliche von einem kleineren Bildschirmfenster im Prozess der Bearbeitung. Sie sind dem Blick nicht preisgegeben, doch wird im nächsten Moment klar, dass es eine erotischere Darstellung des Aktes als die in der Kunst vermittelte gar nicht geben kann: Im vaginalen Symbol der spiralförmig gewundenen Meeresschnecke über dem Phallus wird die Symbiose der Körper vorgestellt und zugleich dem öffentlichen Blick entzogen, da sich das Bild nicht jedem entschlüsselt und die Kunst über Mittel verfügt, ihr Geheimnis zu bewahren.

Gehen wir in der Werkentwicklung der Fotoarbeiten und -installationen Elfi Fröhlichs noch weiter zurück, so wäre auch der 1982 in einem Keller der Berliner Hochschule der Künste eingerichtete *Tabuisierte Raum* als Beispiel für die Verwehrung des öffentlichen Blicks zu nennen. Mit Fotoarbeiten auf gekachelten Wänden und formalinegefüllten Metallschalen auf dem Boden vermittelte die Installation *Eindrücke aus einem Sektionsraum* (so der Untertitel), wie ihn jeder, der schon einmal in derart alptraumhaft klaustrophobischen Räumen wie etwa der ›Pathologie‹ in Sachsenhausen oder Auschwitz als Besucher gestanden hat, nie mehr vergessen wird. Welche ›Werke‹ in solchen Sektionsräumen



Deutsche Werke, 1993,
Fotoarbeit, 120×240 cm



Deutsche Werke, 1993,
Installation in der Akademie
der Künste am Pariser Platz,
Berlin



der Konzentrationslager hervorgebracht wurden, thematisierte Elfi Fröhlich 1993 in der monumentalen Fotoarbeit *Deutsche Werke*, die zwei weibliche Beinpaare nebeneinander stellt: einen fotografisch bearbeiteten Ausschnitt aus einem Cranach-Gemälde und ein fotografisches Detail aus einer Dokumentation medizinischer Versuche an KZ-Häftlingen. Der beklemmende Appellcharakter, sich mit dieser Geschichte auseinanderzusetzen, kann als repräsentativ für den kritischen öffentlichen Diskurs des letzten Jahrzehnts angesehen werden. Während dieser seit der ›Walser-Bubis-Debatte‹ (1999) verräterisch auffällige Ermüdungserscheinungen zeigt, ist die Auseinandersetzung mit dem Tod im Bewusstsein der Öffentlichkeit nach wie vor eine Tabuzone, vielleicht die letzte Bastion einer Würde des Persönlichen, die gewahrt werden will.

Schönheit – Schrecken, Angst – Lust, Eros – Tod, Erinnerung – Geschichte, Intimität – Öffentlichkeit sind die übergeordneten, dualistischen Themen im Werk Elfi Fröhlichs, die im wechselseitigen Spannungsverhältnis von Nähe und Distanz, privater und öffentlicher Sphäre subtil ins Bild gesetzt werden. Sie verweigert sich der Preisgabe persönlicher Identität, rebelliert mit den Waffen der Ästhetik gegen die totale Auflösung der individuellen Freiheit, wie sie zuletzt noch der Künstler in der global entgrenzten Gesellschaft für sich reklamieren kann.