Elfi Fröhlich

Überwindung der Grausamkeit
Gespräche mit Breton

Berlinische Galerie

Elfi Fröhlich

Überwindung der Grausamkeit
Gespräche mit Breton

Eine photographische Installation

1991
Berlinische Galerie
Museum für moderne Kunst
Photographie und Architektur

Unabhängig von dem, was eintrifft, oder nicht eintrifft, ist es wunderbar,
in der Erwartung zu leben

Inhalt

4 Hommage à Breton

Janos Frecot
Berlin
5 Bilder aus der Schwärze/ Erinnerung an das Leben

Monika Faber
Wien
7 Das seltsam symbolische Leben …

Bildteil
11 (Originalgröße der Photoarbeiten je 100 x 150 cm)

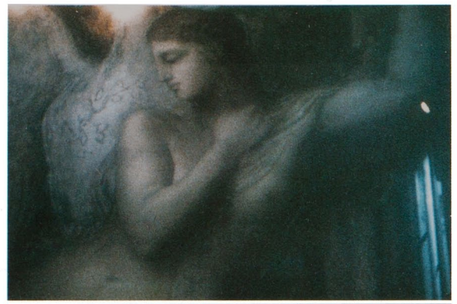
Karl-Josef Pazzini
Hamburg
35 Gespräche

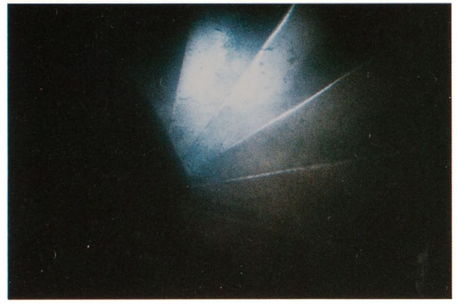
38 Faksimiles aus den Konzeptbüchern

Virginia Heckert
New York
40 ›Après toi, mon beau langage‹

46 Biografie

48 Zitatquellen





Hommage à Breton

Janos Frecot

Bilder aus der Schwärze / Erinnerung an das Leben

Die Gespanntheit der Sekunde, in der Jäger und Gejagter verschmelzen, die Zerrissenheit zwischen Schmerz und Lust, schlimme Müdigkeit bei gereiztester Wachheit; dann der Moment der Unaufmerksamkeit, der Dezentration, ein Abdriften der Augenpeilung, ein Verschwimmen der Bilder, Unschärfe stellt sich ein, auch Übereinanderkopiertes, Farbstichiges, die Filterungen stimmen irgendwie nicht, in allen Geräten beginnen die Filme sich rasend rückwärts zu spulen, überlagert von Bildfetzen der nächsten Saison, ein schwarzes Gedröhn schwillt an und wieder ab, in das Tohuwabohu der entgleitenden Gegenständlichkeiten langt spitz die silberne Pinzette der Momentaufnahme, entnimmt einen Schnitt aus dem Gewebe und lagert ihn ab.

Farben, Formen, Hautbeschaffenheit, Ertastbares. „‚Rot' – das ist der Name für den Netzhauteindruck einer Frequenz von 4.10^{14} Hertz; und ‚rot' sagt eine Einheit von Leben und Tod" (Franz Fühmann: „Der Sturz des Engels. Erfahrungen mit Dichtung").

Rot ist die Farbe der Revolution, mit Blut und Liebe gefärbt. Aber Blut wird braun, wenn es trocknet, und die Füße des Gekreuzigten fließen zu Bockshufen aus, Gott und Satan verschmelzen.

Die schottischen Zinnen bei Nacht und das Macht-das-Tor-auf-Tor, aber welche Form hatte sie gesehen, die Zinnen oder den gezinkten Himmel darüber, die Säulen oder das fletschende Gebiß, die Mauer oder den Kamm aus Nacht, mit dem die Meduse ihr Haar kämmt?

Die Hautoberfläche der Kröte: metallische Lava, erkaltet, doch hörbar das Pulsieren des Atems, oder die steinerne Sphinx, das ist nicht mehr Stein, so schimmert Fleisch auf dem Weg zur Verwesung. Nichts ist, was es ist, alles ist mit allem eins und uneins, und das Gegenteil ist wahr.

Die Momentaufnahme löst aus dem scheinbaren Kontinuum des Geschehens ein Bild heraus als Stellvertreter, Symbol oder Beweis aus einem vieldimensionalen Ablauf. Die Ideologie der Photographie basiert auf dem Glauben an die Wahrheit der Momentaufnahme als an die Wahrheit der Bilder.

Elfi Fröhlichs Arbeit „Überwindung der Grausamkeit – Gespräche mit Breton" ist ein deutliches Dementi der platten Oberfläche. Sie gebraucht Bilder der Wirklichkeit und entkleidet sie zugleich ihrer Abbildhaftigkeit. Aus Wörtern – Gebrauchsgegenständen – werden Worte: Bedeutungen. Der Ernstfall ist die Sprache der Lyrik. Elfi Fröhlichs Verfahren ist eines der Dichtung, ihre Arbeit ein Gedicht aus Bildern. Und zugleich, im Dementieren der Oberflächen, eine zutiefst politische Arbeit: Das hat Kunst so an sich.

Monika Faber

Das seltsam symbolische Leben …

„Wenn ich glaube, so sehr auf den Wert dieser beiden Methoden (automatisches Schreiben und Traumberichte) hinweisen zu müssen, dann nicht, weil sie für mich als das einzige intellektuelle Rüstzeug gelten, sondern weil sie für einen geübten Beobachter weniger als alle anderen Anlaß zu Verwirrung oder Schwindel bieten und weil man bisher noch nichts Besseres fand, um dem Menschen ein gültiges Gefühl für seine Möglichkeiten zu geben. Selbstredend widersetzen sich die Bedingungen, die uns das Leben stellt, einer fortgesetzten, scheinbar so zweckfreien Übung des Denkens. Diejenigen, die sich ihm rückhaltlos ergeben haben – so tief auch einige unter ihnen dann wieder gefallen sein mögen –, werden eines Tages erfahren, daß sie nicht vergeblich ins Herz eines inneren Zaubers geschleudert worden sind." (André Breton, 2. Manifest des Surrealismus, 1930)

Elfi Fröhlichs Arbeit „Überwindung der Grausamkeit – Gespräche mit Breton" besteht aus einer Installation von dreizehn in sich selbständigen Bildern oder Bildkomplexen. Die großformatigen Fotografien sind nicht im Sinne einer Erzählung aneinandergereiht, um ein kontinuierliches Fortschreiten von Gedanke zu Gedanke zu ermöglichen – mindestens ebenso wichtig wie Nachbarschaften sind hier Querbezüge durch den Raum, sind rhythmisch immer wiederkehrende formale oder thematische Motive: Ein auffälliger Wechsel der Intensität der Farbigkeit oder des Einsatzes von Farbigkeit beherrscht den Gesamteindruck vielleicht zuallererst. Ein roter Vorhang – wohl auch thematisch einer der „aktuellsten" Akzente der Serie – leuchtet zwischen dunklen oder eher blassen Flächen; die auf den ersten Blick glasklar wirkende Präzision der in so engem Ausschnitt wiedergegebenen Malereien der beginnenden Neuzeit hebt sich ab von amorphen Bildflächen, deren Quellen in der Realität zumindest vieldeutig, wenn nicht rätselhaft erscheinen.

Noch deutlicher lassen sich schon bei oberflächlicher Betrachtung ikonographische Zusammenhänge ablesen, einzelne Motive erscheinen immer wieder, etwa das Motiv des Blickes oder des Auges – das nicht nur ganz konkret in den Frauendarstellungen des Fouquet und des Petrus Christus wirkt, sondern in ganz anderer Weise auch bei der einem wissenschaftlichen Film entsprungenen Aufnahme des Oberkörpers einer Kröte. Und sich auch weiterspinnen läßt in jenem hellen Kreisausschnitt, der tatsächlich aber die Wiedergabe einer Kugel oder eines Ausschnittes daraus ist. Noch weiter faßbar wären alle Anklänge an Kreise, Kugeln oder sphärische Ausschnitte aus ihnen, alle Hinweise auf menschliche oder tierische Haut, auf den bewußten Bezug zu anderen Kunstwerken …

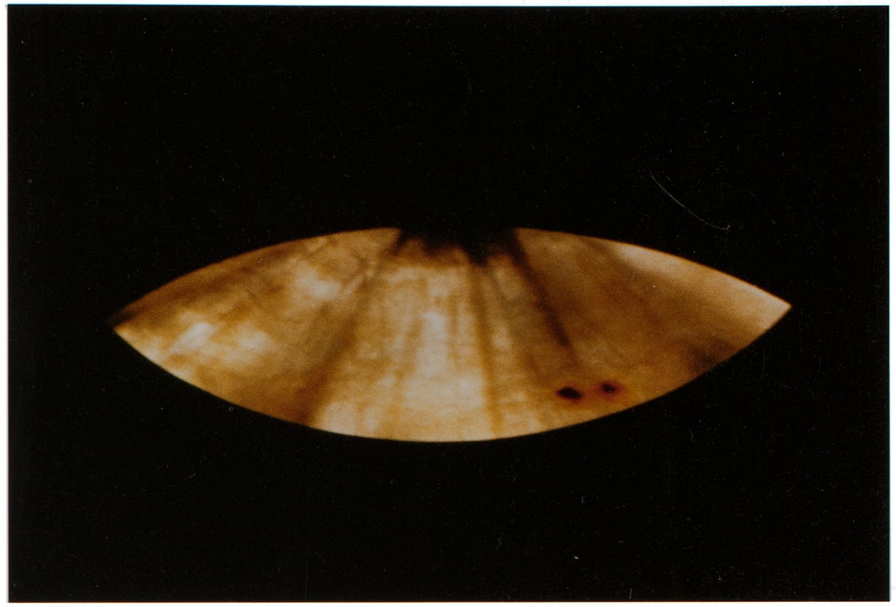
Jedem einzelnen dieser Motive ließe sich wohl nachgehen in Bretons zahlreichen Schriften – und das „Gespräch" Elfi Fröhlichs mit diesen scheint ein sehr reales zu sein. Ein konkretes Beispiel sei der schon erwähnte rote Vorhang, der einen gemeinsamen Bildkomplex mit einer nächtlichen Aufnahme des Brandenburger Tores bildet. Der rote Vorhang war für Breton NICHT das Herrschaftssymbol, als das er

vielleicht in Herrscherportraits Verwendung gefunden hat – „Vorhang, Vorhang“ war vielmehr Ausdruck größten Mißbehagens, nicht nur im Theater. Symbolwelten gewinnen also ein sehr existenzielles Eigenleben, deren Nachvollziehbarkeit durch den Betrachter vielleicht oft schwierig ist. Fröhlichs Bezug auf Breton erschöpft sich aber bei weitem nicht auf die Verwendung solcher durch Breton zum Teil neu besetzten Motive (welche im übrigen zum Teil in sehr verballhornter Form ohnehin schon Alltagsgut geworden sind). Vielmehr stellt auch ihre Arbeits- und Vorgangsweise eine sehr bewußte Identifikation mit seinen Methoden dar. Ausgangspunkte der Arbeit sind niedergeschriebene assoziative Träume. Ihnen entnimmt die Künstlerin Hinweise, in welcher Richtung sie ihre Motive auswählen will. Bei der Auswahl selbst spielen – wie im „klassischen“ Surrealismus – sowohl Zufall als auch rationale Suche eine Rolle. Ziel ist das Zusammenführen der einzelnen Bausteine zu einer gesamten Idee, vielleicht vergleichbar mit der Vorgangsweise in Collagen oder auch ganzen Raumgestaltungen – etwa den Ausstellungen – der Surrealisten.

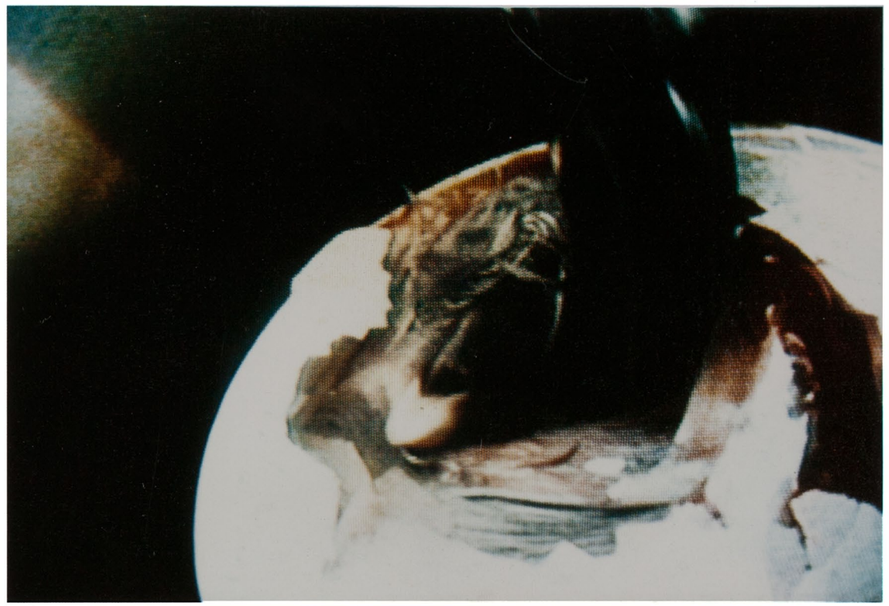
So sehr Elfi Fröhlich sich diesem vorgegebenen Wechselspiel Rationalität – Irrationalität, automatisches Vorgehen – bewußter Einsatz der Mittel auch aussetzt, sosehr die Bezüge zu Breton sich in vielfacher Hinsicht ganz real nachvollziehen lassen – so sehr scheint sie aber eine Künstlerin unserer Zeit, die in all diesem nur einen Ausgangspunkt zum Absprung in Neues sehen kann. Und tatsächlich vollzieht sich hier vieles, was im „klassischen“ Surrealismus gar nicht möglich gewesen wäre – aber wohl auch kein Gegenstand der Diskussion oder auch nur des Nachdenkens gewesen sein mag. Schon für Breton spielte die Fotografie als Möglichkeit, das Geheimnis, die im Inneren vorgestellte Idee, realiter im Außen zu finden, eine zentrale Rolle, die bis vor ganz wenigen Jahren noch sehr unterschätzt wurde. Seit der Mitte der dreißiger Jahre wurde von einer ganzen Reihe von Künstlern dann auch konkret daran gearbeitet, die „Gebote“ surrealistischer Methode auf das technische Medium anzuwenden. Elfi Fröhlich kann auf all das zurückgreifen, was ihr vielleicht in dieser Richtung bekannt ist – sie kann aber nicht jene Naivität mimen, die tatsächlich ein Hauptunterschied zwischen damaliger und heutiger Verwendung von Fotografie zu sein scheint. Ihre Möglichkeiten, als Flaneur dem Irrationalen im Alltag zu begegnen, mögen unverändert sein – ihr Einsatz der Fotografie, um diese Begegnungen zu belegen, sind es nicht, können es auch nicht sein. Hier spielt zu viel Bewußtsein um die medienimmanente Reflexion und Wandlung eine Rolle. Es kann kein Zufall sein, daß das Thema „Haut“ zumindest fünfmal ganz konkret in dieser Arbeit vorkommt – aber kein einziges Mal verwendet Elfi Fröhlich eine Aufnahme eines menschlichen oder tierischen Körpers direkt. Sie nimmt Beispiele aus der Malerei – und hier scheint mir die Auswahl gerade dieser Bilder, deren Glätte und Undurchdringlichkeit, bezeichnend –, Beispiele aus dem Film, eine Skulptur. Und diese Vorbilder werden nun nicht einfach reproduziert, sondern auf vielfältige Weise modifiziert: Der Körper der steinernen Sphinx gewinnt durch den Einsatz eines farbigen Blitzlichtes unglaublich „fleischliche“ Qualitäten, die Reproduktion von Petrus Christus' „Bildnis einer jungen Frau“ wird schräg gehalten – es entsteht eine Art „Tiefenschärfe“, die im Gemälde selbst nie vorhanden war.

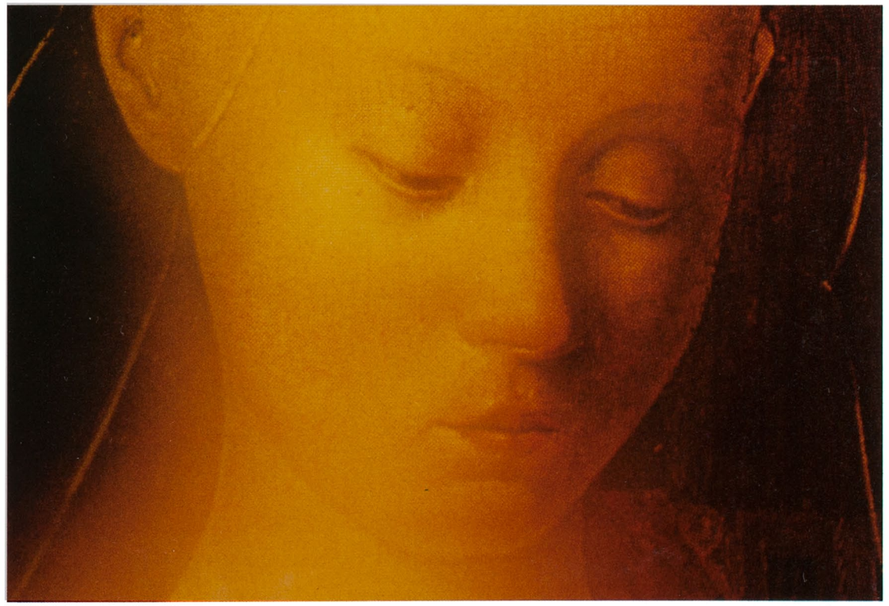
Elfi Fröhlichs Versuch, auf den Spuren oder im Gespräch mit André Breton die „Grausamkeit zu überwinden“, die nicht nur ein allgemein menschliches Problem ist, sondern deren Mythen und Märchen die Künstlerin in den letzten Werken vor allem nachgegangen ist, erweist sich als glückhafter Ausweg aus der Gefahr der Formalisierung, die die zeitgenössische Fotografie weithin zu bestimmen scheint. Ihre Installation lebt vom Gleichgewicht des Geheimnisvollen, von der Möglichkeit, Vieldeutigkeit durch Formen UND Inhalte der Fotografie zu evozieren. Weder monomane Gesten des Pathos noch das Streben nach umfassender Nachvollziehbarkeit sind das Ziel. Wie setzte Breton im Manifest von 1930 fort?

„Diese sehr direkten Methoden – die, ich wiederhole es, allen zur Verfügung stehen –, die wir so hartnäckig in Vorschlag bringen, so wie es darum geht, nicht mehr wesentlich Kunstwerke zu produzieren, sondern aufzuklären über den nicht-erkannten und doch erkennbaren Teil unseres Seins, wo alle Schönheit, alle Liebe, alle Kraft, die wir kaum kennen, in intensivem Licht leuchten – diese unmittelbaren Möglichkeiten sind nicht die einzigen. Man kann, scheint es, sich gegenwärtig viel versprechen von gewissen Methoden der reinen Enttäuschung: ihre Anwendung auf Kunst und Leben soll zum Ergebnis haben, daß die Aufmerksamkeit nicht mehr aufs Wirkliche, sondern aufs Imaginäre gerichtet sei, auf die *Kehrseite des Wirklichen* sozusagen. Man stelle sich dabei gern Romane vor, die zu keinem Ende führen können, so wie es Probleme gibt, die ohne Lösung bleiben. Wann werden wir den Roman haben, in dem die hinreichend durch einige winzige Besonderheiten charakterisierten Personen ganz so handeln, wie es vorauszusehen war – jedoch mit einem überraschenden Ergebnis? Und wann den anderen, in dem die Psychologie darauf verzichtet, auf Kosten der Wesen und Ereignisse ihre großen, unnützen Pflichten herunterzustümpern, um zwischen zwei Klingen einen Sekundenbruchteil wirklich zu *halten* und da den Keim des Unfalls zu erhaschen? Und jenen anderen noch, wo es zum ersten Mal keinen lebenswahren Dekor mehr geben wird, der uns ja nur das seltsam symbolische Leben verbirgt, das die gebräuchlichsten sowohl als die genauesten geschilderten Gegenstände nur im Traume führen?“

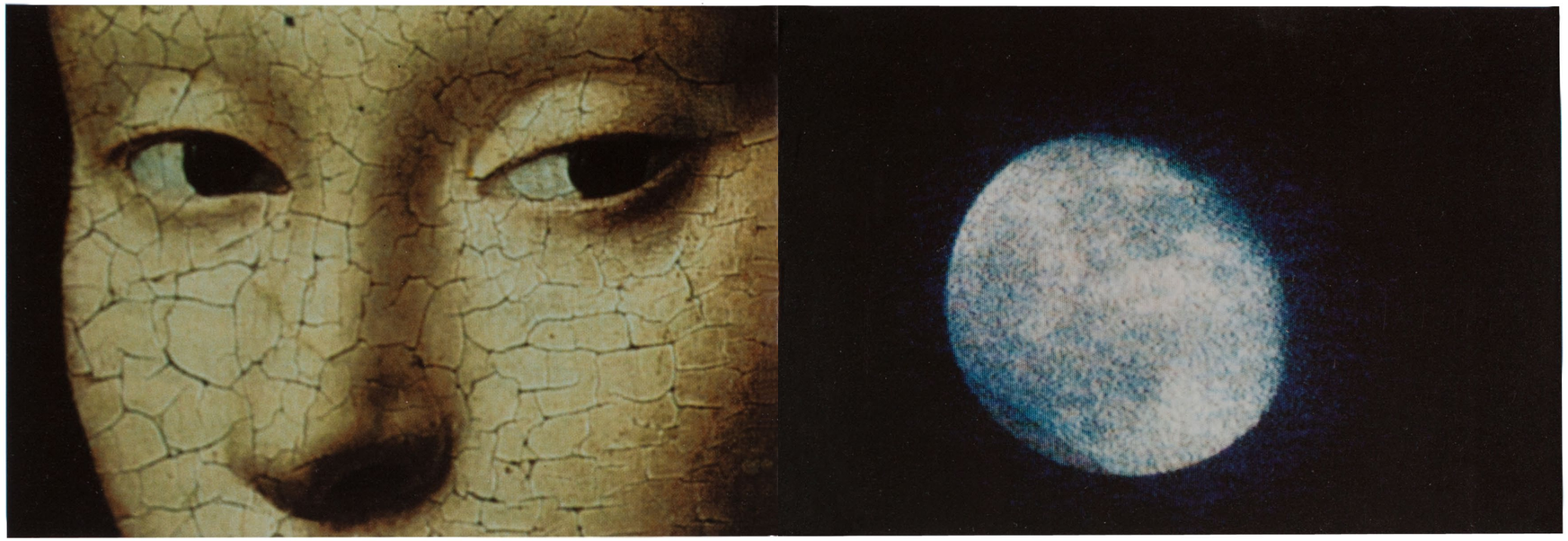


Über den ein Vorhang aus Tau sich hob mit Fransen vom grün gewordenen Blut



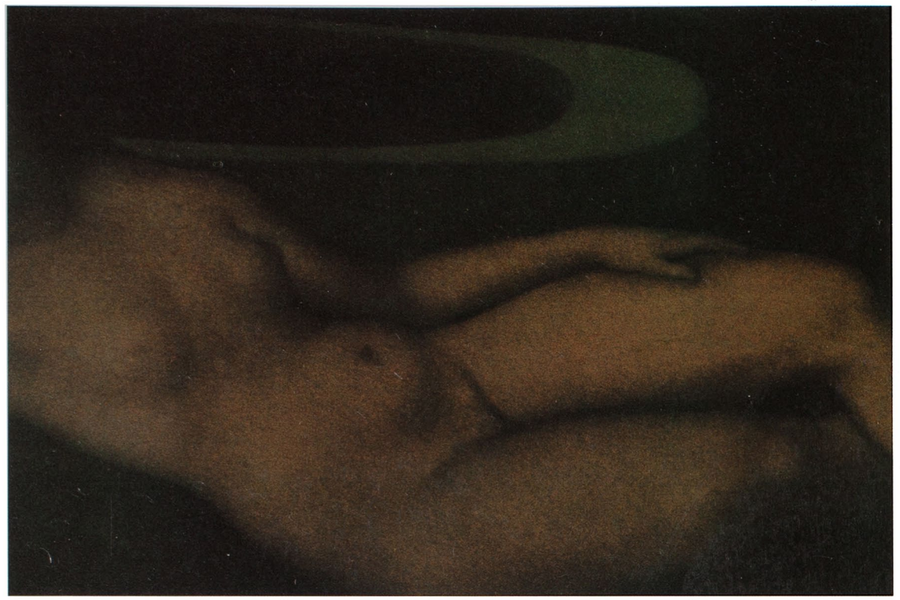


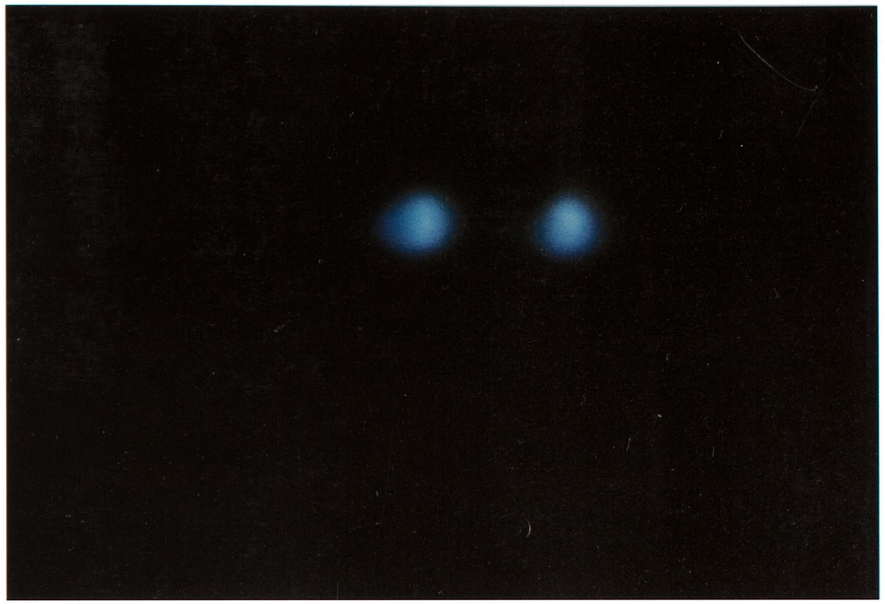
Unter dem Anschein von Schritten, die am Abend zum Turm zurückkehren
wo geheimnisvolle Zeichen wohnen



Du wirst mich weiter fortreißen, als ich gelangen konnte, und deine Arme werden Höhlen sein,
in denen es von hübschen Tieren und Hermelinen heult

Während wir schlafen, ist die Königin der Launen mit dem Halsband aus erloschenen Sternen beschäftigt, die Farbe der Zeit zu wählen. So gewinnen die seltenen Zwischenumstände des Lebens eine unvergleichliche Wichtigkeit





Öffnet zwei Augen verschiedener Farbe auf die falsche Welt
Das eine wie Eisensulfat auf den Rosten der Wimpern
das andere wie diamantenbesetzter Schlamm

Karl-Josef Pazzini

Gespräche

„Da war nur noch der undankbare Tod, der uns achtete. Jedes Ding ist an seinem Platz und niemand kann mehr sprechen: jeder Sinn wurde gelähmt und Blinde waren würdiger als wir" (Breton 1981 b, 8).

Was macht einer, der von Photoarbeiten festgehalten wird, ohne daß er identifizieren, genau verstehen kann, der aber auch nicht weg kann? Ich nehme den Hinweis „Gespräche mit Breton". Breton, von dem hat er gehört und gelesen. Ach ja, Breton. Der ist doch tot. Der lebt natürlich. Er hat sich eingeschrieben in das Gedächtnis. Das Gedächtnis ist ein Raum, in dem alles nebeneinanderliegt. Die Sprünge von einer Spur zur anderen lassen die Zeit entstehen. Freud, mit dem Breton gerne ausführlicher geredet hätte, hatte für den Surrealismus verstopfte Ohren.

Hören

Im Gespräch steckt die Sprache, in der Sprache die Stimme. Zur Stimme, zumal zur ersten, die immer eine weibliche ist, ge-hört das Hören. Hören und Verstehen ist etwas radikal anderes. Wer nur verstehen will, sabotiert zugleich das Hören, denn er eilt dem, was gesagt wird, voraus, geht in die Höhe der Idee oder die Tiefe des Wesens.

In der Photographie geht es um Oberflächenbehandlung. Alles liegt auf einer Ebene. Alles oder Nichts.

„Dieser Formel werde ich nie widersprechen, sie ist ein für allemal die Waffe der Leidenschaft, wenn sie sich zur Verteidigung der Welt gegen die Welt selbst entschließt" (Breton: Nadja). – Leidenschaft ist nicht ohne Schnitte, ohne Grausamkeit. Dalís und Buñuels „Chien andalou" beginnt mit einem Schnitt durchs Auge.

Verdunkelung

Elfi Fröhlich gibt uns Photographien zu sehen, etwas, das vom Licht geschrieben ist. Licht, Aufklärung und Photographie gingen lange wie selbstverständlich zusammen. Verdunkelungsgefahr.

Die Vorbereitung für die Unfähigkeit zu hören, zuzuhören, liegt nicht zuletzt in der Schärfe der mit der Photographie möglichen Abbilder, in die sich die Natur objektiv angeblich selber eingeschrieben hat. Das Sehen und der Blick setzen auf die Vollständigkeit, die Wiederholbarkeit, die vollständige Wiederholbarkeit. Welche oder wessen Natur hat sich hier eingeschrieben?

„Um gewisse Pflanzen zu photographieren, ist der Kameramann gezwungen, einen Fächer zu halten und ist gezwungen so zu tun, als tanzte er" (Breton 1981 b, 43).

Wie kommt das zusammen: Gespräch, Wort, Stimme, Hören auf der einen, Licht, Sehen, Schreiben auf der anderen Seite? – Elfi Fröhlich legt das Gespräch über Photoarbeiten nahe.

Fläche

Wenn eine Wand, eine Projektionsfläche, eine Mauer wegfällt, öffnet sich der Blick auf die eigenen Projektionen. Das hat der Wegfall der Mauer uns nahegebracht. In einem Fall.

Unter dem Brandenburger Tor ein Vorhang. – Wenn ich nach einem Vorhang von historischer Bedeutung suche, wir hatten doch so viele Ereignisse von historischer Bedeutung seit dem 9. November 1989, 1938, 1918 und folgende, dann fällt mir der Vorhang des Tempels ein, der zerriß, als Jesus am Kreuz starb. Dieser hier ist nicht zerrissen, nur die Mauer ist abgebaut. Ein Tag von historischer Bedeutung. Andere Mauern, Projektionsflächen stehen noch. Bei Elfi Fröhlich zerbröseln sie. Sie steckt ihren Fuß in einen Pferdehuf.

„Ein wenig weiter ist jedoch ein Loch von unbekannter Tiefe, das alle unsere Blicke auf sich zieht, es ist eine Orgel wiederholter Freuden. Einfachheit der alten Monde, ihr seid gelehrte Geheimnisse für unsere von Gemeinplätzen unterlaufenen Augen" (Breton 1981b, 18).

Das Schreiben mit Licht findet wie jedes Schreiben auf einer zweidimensionalen Oberfläche statt. Klar abgegrenzt gegen das Umfeld. Die Fläche selber wird dabei negiert. Die Materialität der Oberfläche verschwindet fürs Auge. Die naturgemäße Photographie lebt von Illusionen. Die Illusion erzeugt den Durchblick. Bei Elfi Fröhlichs Photographien gelingt kein Durchblick.

Sie schiebt das Abgebildete so weit nach vorne, daß der Durchblick nicht gelingt. Das Fenster ist (mit einem Vorhang?) zugezogen, verstellt, verfärbt. Die Mauer am Brandenburger Tor wird erst wieder sichtbar, seit sie weg ist. Auf ihr laufen Filme von vor 1945, 1938, 1933, 1918 … Lein*wand*, Projektions*fläche*, Bild*schirm*, Matt*scheibe* werden zum Hindernis.

Die Projektionsflächen tauchen bei den Arbeiten von Elfi Fröhlich als Flächen wieder auf. Diese Flächen aber zerbröseln. Sie zerbröseln „regulär" bei den vom Videobildschirm photographierten Arbeiten. Die Zeilen- und Punktestruktur wird sichtbar. Es wird deutlich, wie wir die Punkte computieren müssen, um ein Bild zu erhalten. Computieren wir, erscheint z. B. eine Kröte. Schlucken müssen wir sie nicht. Sie ist gefangen.

Anders beim Gemäldeausschnitt aus Jean Fouquets „Maria mit Kind". Wird hier die Struktur der Leinwand sichtbar oder das Moirée der Reproduktion? Die Leinwand kann es eigentlich nicht sein, die liegt doch hinter der Farbe. Aber oberflächlich gesehen, …

Humor

Beim anderen Gemälde etwas anders: Die Fläche zerspringt aus Trockenheit und Spannung (Petrus Christus „Bildnis einer jungen Frau"). Gegen die Trockenheit hilft Humor.

„Der Humor als paradoxer Triumph des Lustprinzips über die realen Verhältnisse, muß natürlich in einem Augenblick, in dem die Verhältnisse äußerst prekär erscheinen, in der von Bedrohungen überschatteten Epoche, in der wir leben, eine defensive Note annehmen", sagt Breton (1981a, 12). Und er weist noch eigens darauf hin, daß es die englischen Leser dabei besser haben wegen Swift und Caroll.

Als Alice ins Kaninchenloch stürzt, also von der Oberfläche verschwindet, konnte sie sich in aller Ruhe umsehen, denn der Schacht – und das bleibt unentschieden – war „entweder wirklich überaus tief, oder aber sie fiel ihn sehr langsam hinunter … Als erstes spähte sie in die Tiefe hinab, um zu erkennen, was ihr dort bevorstand, aber es war so dunkel, daß man nichts sehen konnte …". In einem Film hatte der Fernsehzuschauer die Gelegenheit, kurz (in) die Augen von Alice zu sehen, die aus der Dunkelheit leuchteten. Die Augen erscheinen als helle Kreise im Dunkeln. Eher wie zwei Lichter in der Ferne.

Augen

„Niemals hatte ich solche Augen gesehen … Was ist das Außergewöhnliche, das sich in ihren Augen bewegt? … in ihrem Blick lese ich die Ungeduld, dann Bestürzung …" (Breton: Nadja).

Der Blick auf die Photos wird erwidert. Eine Spiegelung. Der Blick ist nach der Stimme das erste Objekt für die kleinen Subjekte. Er wird mit Energie besetzt. Wer schlecht sieht, ist aufs Hören verwiesen. Fröhlichs Photos sind

schlecht fürs Sehen. Sie sind nicht übersehbar, unübersehbar. Wegen des Formats. Man muß lauschen, um etwas sehen zu können. Mehrere Filter gegen das präzise, sich einschreibende Licht der Identifizierbarkeit.

Der Photoapparat ist in der Lage, die Reflexe auf der eigenen Linse festzuhalten. Diese bringt er ins Bild. „Reflux" hieß eine vorangegangene Arbeit Elfi Fröhlichs.

Aus dunklen Bildern sehen Augen. Augen sehen dunkle Bilder. Dunkelheit wird in Elfi Fröhlichs Arbeiten nicht – wie in Deutschland üblich – zur Tiefe.

„Ich wiederhole es, lieber gehe ich in der Nacht und halte mich dabei für den, der im Licht geht" (Breton: Nadja).

Motivforschung

Ein Stück Sphinx von einer Brücke, wund, roh, wie nach abgezogener Haut. Ein Abzug. „Abzüge" und „Ausschnitte" – die Sprache zeugt von der Grausamkeit der Abbilder.

Ein Turm, der sich so gerade unscharf gegen den Nachthimmel abhebt. Rätselhaft.

Ein oben geöffneter Kuppelbau ergibt photographiert ein Auge.

Ein abgeschnittener Akt von Cranach. Dazu passen die anderen Gesichter – dann doch nicht. Ganzheit ist nicht zu haben.

Ein aufbrechendes Ei. Befreiung aus der Höhle, dem geschlossenen Raum, aus dem heraus schon gehört werden konnte, aber noch kaum etwas zu sehen war.

Die Kröte steht so manches Mal für Fruchtbarkeit. Hier wirkt sie bedrohlich.

Die Wundmale sind zu groß.

Der Vorhang ist zu rot. Ich weiß sogar, daß er mal blau war.

Die Künstlerin geht ins Museum, blättert in Kunstwerken, ist nachts unterwegs, sucht belebte Dioramen, das Nachttierhaus im Zoo auf. Sie kennt Leute, die Pferdefüße haben, hat Farbfilter, und sie schneidet, macht Ausschnitte, enthält viel vor, sieht fern. Im Fernsehen kann die Erde vom Mond aus gesehen werden.

„Vergessen Sie nicht, Messieurs, daß Sie nicht die Herren sind. Abstände müssen gewahrt werden. Mit den besten Grüßen" (Breton 1981b, 32).

Literatur
André Breton: Das Weite suchen. Reden und Essays. Frankfurt a. M. 1981 (a)
André Breton: Die magnetischen Felder. Gefolgt von Bitte und Ihr werdet mich vergessen. München 1981 (b)
André Breton: Nadja. Frankfurt a. M. 1984

BOTSCHAFTEN / ...
gegenseitig /
ANALOGIEN /

das Weibliche –
das Bedrohliche
Quellmythe: Angst vor der Liebe

SPHINX: Kraft und Vielfältigkeit

MOND

FÜLLE – ANGST

Kröte

C und viel der offenen Form?

Auge – OSIRIS
Ellipse – planet Himmelsauge
Mund
Erde – PLANET
Vorhang SSSSS
Hand
Huf / Aura
Beine
Hirsch
Busen
Landschaft mit weißem Hasen
Brunnen
Kugel
Salz
Kamm
Halbmond
Türmchen

HUF (Teufelsfuß) AURA

Hand

Hölle
Auge Heiliger Geist

HÖLLE ?

HIRSCH

Aktaion beobachtet Diana beim Bad / Artemis. Diana verwandelt Aktaion in einen Hirschen, der von seinen eigenen Hunden zerrissen wird.

Der Hase: als Symbol für die Vergänglichkeit der Zeit.

SALZ

geheimnisvolle schwarze Dunkelheit

„Die Hirsche auf den Lichtungen [illegible] von allem die weißen Hirsche deren Geweihe seltsame Musikinstrumente [illegible] Bretter weisen selber“

Das Göttliche

[illegible] göttliche Liebe ?

Breton;

Ein Traum: ich sehe einen Koffer und stelle ihn mitten auf den Place du Panthéon.
Er ist schwarz lackiert und in der Mitte befindet sich eine gefärbte Fotografie mit einer Handschrift. Ein weißes Blatt in einem [illegible] Umschlag.

Schwarz, verschwommen, undeutlich. Der Place du Panthéon ist in schwarzes Licht gehüllt und hier entrolle ich eine große Photographie der Barock-Sphinx. gleichzeitig

schwarz

gehe ich in das Café, wo die afrikanischen Einflüsse mich an Marokko als an Algerien erinnern.

Die Zeit bleibt stehen und während ich auf dem roten Leder-Fauteuil sitze läuft Herr Hase aus dem Wunderland über alle kleinen Holztische und wirft Uhrzeiger und Noten in den Raum. Große Partitur-Zeilen erscheinen, und ich sehe, daß sich in ihnen schon kleine Bleistift-Tiere zaghaft eingezeichnet hatten. Zwei Männer des Surrealismus in doppelten Umrißlinien erscheinen und entrollen die große schwarze Sphinx-Fotografie.

Es gibt Fotografien: eine Breton erscheint und hat Theat. der Affen Gott und hat die Schrift gesehen(?) wird

in den schwarzen Koffer auf dem Place du Panthéon.

Virginia Heckert

«Après toi, mon beau langage»[1]

I see the shadowy image of a castle tower. I recently saw castles. In Scotland. I see the golden, glowing head of a Madonna. The birth of a penguin. And there, a dimly lit, barren landscape, across which I can barely see a hare scampering. Or is it a hare? No, there's the hare across the way. But it's upside down, lifeless, flat: the yield of a successful hunt, of a somber still-life. But the ears, that pair of diagonally slanting appendages – haven't I seen them somewhere before?

To see, to look knowingly. Is that the look the sphinx would give us, if it had eyes with which to see, if its stone flesh hadn't been raw? A red curtain: a red satin curtain. A gate. And a wall, the boundary of my city, when it used to be my city. The castle: a refuge? Salvation?

She reclines, she sees nothing, she has no eyes to see: she is all body, all female body. But the other eyes see, not from the suppleness of a female body, but from a wisened, shriveled, cratered landscape of a woman's face. A planet: the Earth. Her gaze drifts to the earth. Two earths, two beams, two eyes? And Osiris' eye. I see it clearly, I am certain I do. But can it be that her foot has grown into a horse's hoof? I am no longer so certain. I would ask the king and queen, but I can hardly discern them. Take me back to the castles!

Überwindung der Grausamkeit: conquest of cruelty. Traces of unpleasantness, but only traces, can be found in Elfi Fröhlich's newest body of work, for it is not yet überwundene Grausamkeit, but the effort – or the desire – to conquer it. Cruelty, or the unpleasant, has been

Ich sehe die schemenhaften Umrisse eines Schloßturms. Kürzlich sah ich Schlösser. In Schottland. Ich sehe das goldene, leuchtende Haupt einer Madonna. Die Geburt eines Pinguins. Und dort, eine trübe, kahle Landschaft, in der mein Auge gerade noch einen davonlaufenden Hasen erkennen kann. Ist es wirklich ein Hase? Nein, der ist dort drüben. Aber er liegt auf dem Rücken, leblos, flach: die Ausbeute einer erfolgreichen Jagd, eines düsteren Stillebens. Aber die Ohren, dieses Paar schräg herunterhängender Anhängsel – habe ich sie nicht schon einmal irgendwo gesehen?

Sehen, wissend sehen. Ist das der Blick, den die Sphinx uns zuwerfen würde, hätte sie Augen zu sehen, wäre ihr steinerner Körper nicht roh? Ein roter Vorhang: ein roter Satinvorhang. Ein Tor. Und eine Mauer, die Mauer um meine Stadt, als es noch meine Stadt war. Das Schloß: ein Ort der Zuflucht? Errettung?

Sie legt sich zurück, sie sieht nichts, sie hat keine Augen zu sehen: Sie ist nur Körper, nur weiblicher Körper. Andere Augen sehen, nicht aus der Weichheit eines Frauenkörpers, sondern aus den weisen, gebrochenen Furchen eines Gesichts. Ein Planet: die Erde. Ihr Blick wendet sich ihr zu. Zwei Erden, zwei Strahlen, zwei Augen? Und das Auge des Osiris. Ich sehe es ganz deutlich. Ja, ich bin sicher. Aber kann es sein, daß ihr Fuß sich in einen Pferdefuß verwandelt hat? Ich bin nicht mehr so sicher. Ich würde den König und die Königin fragen, aber ich kann sie kaum erkennen. Bringt mich zurück zu den Schlössern!

Überwindung der Grausamkeit: Spuren von

a recurring theme in Fröhlich's work of the last few years – in "Orale Motive" (1984), "Inszenierung der Authentizität" (1987), "Reflux" (1989) – and now, in "Überwindung der Grausamkeit – Gespräche mit Breton", she appears to admonish herself by suggesting that there may indeed be other ways to look at life.

There is something liberating about Elfi Fröhlich's work, in the sense that she allows her mind to wander amongst a myriad of interests, to ramble on almost incessantly about these interests, and then to "spew out" a picture of them (an especially fitting description of the idea behind the work cycle "Reflux"). And this is a fascinating part of this process, because, enigmatic as they may be, the pictures provide more order than do the ramblings. They are the crystallization of all that she has thought about and worked out or not quite worked out for herself, and the viewer, looking at these images in the context of this installation, senses he is privy to something, but doesn't quite know what, and himself becomes enmeshed in the complexity of it all because he must re-invest the images with meaning.

I imagine Elfi Fröhlich as a theorist of sorts, perhaps a linguist or a historian, or maybe even a "pictographer", someone well-informed in the interdisciplinary aspects of her field, and at the threshold of offering her own proposal as to how and where and when things came into being. And in this modern age she has a multiplex of technology surrounding her as the means by which she is able to project her thoughts into images, images which flash across a panorama of screens. She is at the control panel, and every once in awhile she just says "Stop!" and all the images on all screens are frozen and she quickly reaches for her notebook and sketches what she sees. Eventually, certain images begin to repeat themselves in her notes, and she realizes that her sketches represent the codification of the essential units of a language based purely upon visual signs.

In some ways this description perhaps does injustice to Elfi Fröhlich's working process: in

etwas Unangenehmem, aber nur Spuren, entdecke ich in Elfi Fröhlichs neuestem Werk, denn es ist noch nicht *überwundene* Grausamkeit, sondern der Wunsch darum, sie zu besiegen. Grausamkeit (oder das Unangenehme) ist ein immer wiederkehrendes Thema in Elfi Fröhlichs Arbeiten der letzten Jahre, so in „Orale Motive" (1984), „Inszenierung der Authentizität" (1987), „Reflux" (1989) – und nun, in „Überwindung der Grausamkeit – Gespräche mit Breton" scheint sie sich selbst mahnend daran zu erinnern, daß man das Leben auch noch mit anderen Augen betrachten kann.

Da ist etwas Befreiendes in Elfi Fröhlichs Werk, insofern sie ihren Gedanken erlaubt, zwischen unzähligen Interessen hin und her zu wandern, sich unablässig damit zu beschäftigen, um dann ein Bild davon „auszuspucken" (übrigens eine besonders passende Beschreibung der Idee hinter dem Werkzyklus „Reflux"). Und hier ist eine faszinierende Stelle innerhalb dieses Vorgangs, denn die Bilder, so rätselhaft sie auch sein mögen, schaffen mehr Ordnung als die Gedanken. In ihnen kristallisiert sich all das, worüber sie nachgedacht und sich erarbeitet hat, oder auch was ihr nicht ganz klargeworden ist, und der Betrachter, der sich diese Bilder im Kontext ansieht, fühlt, daß er in irgend etwas eingeweiht ist, weiß aber nicht genau, in was. So wird er selbst in die Komplexität des Ganzen hineingezogen, denn er muß die Bilder erneut mit Sinn füllen.

Ich stelle mir Elfi Fröhlich als eine Art Theoretikerin vor, vielleicht Linguistin oder Historikerin, oder vielleicht sogar eine „Piktografin", die über die interdisziplinären Zusammenhänge ihres Arbeitsgebiets gut informiert ist und kurz davor steht, ihre eigene Version von der Genese aller Dinge anzubieten. Und in diesem modernen Zeitalter hat sie eine Unmenge an Technologie um sich herum, mit der sie in der Lage ist, ihre Gedanken in Bilder umzusetzen, Bilder, die über mehrere Bildschirme laufen. Sie selbst sitzt an der Steuerung, ab und zu sagt sie einfach „Stop!", und sämtliche Bilder auf allen Bildschirmen erstarren. Dann greift sie zu

other ways, it may be fitting. Two questions come to mind: first, what is the source of these images which flash across the screens and which she translates – not just transcribes – onto her sketch-pad, in her photographs? And second, what is the structure which provides the way into this language? To begin to answer these questions, we need to look at the thought and working processes which actually did bring this body of work into fruition.

In its straightforward listing of three points of departure, an early working title, "Photographie aus Märchen/Überwindung der Grausamkeit/Gespräche mit Breton", clues us into three levels: form (the desire to overcome cruelty as a theme by making pictures which were aesthetic, even beautiful), content (an interest in combining fairy tale elements with mythical elements, including the possibility of creating new tales), and method (identification with André Breton and the automatism of Surrealism). It was on this basis the images of "Überwindung der Grausamkeit – Gespräche mit Breton" emerged.

The earliest images, none of which survived the editing and refining process, could be referred to as staged photography in the purest sense of the term. They were fairy tales or myths which Elfi Fröhlich had re-invented around such classic themes as the frog prince, the werewolf, Nosferatu, Frankenstein, complete with all the associations that belong to such myths, from childhood fears and wonderment to Freudian interpretations, from sexual initiation to the struggle between good and evil. And, in and of themselves, the images were beautiful, in terms of composition, narrative and mood. Missing, however, from the works at this time was a certain "automatistic" element (although it was not entirely absent from the circumstances which had led to her staged photographs). Thus, it became clear to Elfi Fröhlich that she needed to change her priorities and return, in principle, to the methods she had already developed with "Inszenierung der Authentizität".

She thus re-focused her energies and con-

ihrem Notizbuch und skizziert, was sie sieht. Schließlich beginnen einige Bilder sich in ihren Aufzeichnungen zu wiederholen, und sie erkennt, daß ihre Skizzen die Kodifizierung wesentlicher Einheiten einer Sprache darstellen, die ausschließlich auf visuellen Zeichen basiert.

In mancher Beziehung mag diese Beschreibung Elfi Fröhlichs Arbeitsprozeß sicher Unrecht tun, in anderer wiederum erscheint sie mir nicht unpassend. Es stellen sich zwei Fragen: Erstens, was ist die Quelle dieser Bilder, die über die Bildschirme laufen, und die sie auf ihren Skizzenblock und in ihre Fotos übersetzt – nicht nur überträgt? Und zweitens, über welche Struktur erhält man Zugang zu dieser Sprache? Um diese Fragen zu beantworten, möchte ich die Gedanken- und Arbeitsprozesse erhellen, die dem Entstehen dieses Werkes vorausgegangen sind.

Die direkte Benennung dreier Ausgangspunkte in einem frühen Arbeitstitel, „Photographie aus Märchen/Überwindung der Grausamkeit/Gespräche mit Breton" erschließt uns drei Ebenen: Form (der Wunsch, Grausamkeit als Thema zu überwinden durch die Herstellung von ästhetischen, ja schönen Bildern), Inhalt (Interesse an der Verbindung von Märchenelementen mit mythischen Elementen, einschließlich der Möglichkeit, neue Geschichten zu erfinden), und Methode (Identifikation mit André Breton und dem Automatismus des Surrealismus). Auf dieser Basis konnten die Bilder zu „Überwindung der Grausamkeit – Gespräche mit Breton" entstehen. Die ersten Bilder, die jedoch wieder verworfen wurden, könnten als inszenierte Fotografie im reinsten Sinne des Wortes bezeichnet werden. Es waren Märchen oder Mythen, die Elfi Fröhlich um solch klassische Themen wie den Froschkönig, den Werwolf, Nosferatu oder Frankenstein herum neu erdacht hatte, mit all jenen Assoziationen, die zu solchen Mythen gehören, von Kindesängsten und Kindesstaunen zu Freudschen Interpretationen, von der ersten sexuellen Erfahrung zum Kampf zwischen Gut und Böse. Diese Bilder waren an und für sich

centrated more on Breton, studied his works and what had been written about him. She poured over his imagery and began to approach him in her daydreams, to ask him questions, to write him letters, to make telephone calls to him, to spend the night in his room in the "Hotel des Grands Hommes", thereby blurring the boundaries between reality and projection, as Breton and the Surrealists in general had done. And she found inspiration in one of his sayings: "After you, my lovely language".

As part of her working process Elfi Fröhlich used writing as a means of both liberating and structuring her thoughts. She put down her ideas and associations and what was happening in her (day-)dreams. This transformed into sketches for photographs she knew she would find, photographs which concentrated on objects and details of objects, autonomous objects which became allied as the cast of characters in her own narratives.

"After you, my lovely language." Ultimately, the images are about language, about pictorial language. Even without the use of words, visual signs are the units with which the artist writes and the viewer reads, and in both cases it is an active translation, or interpretation, which occurs. The signs become the fulcrum, the terminus of condensed meaning poured in by the artist and the source of potential meaning to be amplified by the viewer. In the reduced simplicity of their forms (circle, elipse, crenulation), Elfi Fröhlich's signs are laden equally with compressed and potential meaning (eye, head, planet, cave; tower, gate, hand). Her work cannot be approached objectively, for to do so is a "castrating gesture", as Roland Barthes tells us. The archetypal simplicity of the images and their apparently arbitrary confrontation with adjacent or opposite images allows for a multiplicity of interpretations and therefore demands that the viewer provides the structure which will allow him to imbue the language with meaning; he must write his own stories. This may be a language of signs which each individual develops for himself, but is also a universal language

schön; gestalterisch, erzählerisch und in ihrer Stimmung. In den Fotoarbeiten dieser Phase fehlte jedoch ein gewisses „automatistisches" Prinzip (obwohl nicht völlig in den Umständen, die zu den inszenierten Bildern geführt hatten), wodurch Elfi Fröhlich klar wurde, daß sie ihre Prioritäten ändern mußte – und sich im Grunde einer Arbeitsweise zuwandte, die sie sich schon in „Inszenierung der Authentizität" erarbeitet hatte.

Sie orientierte also ihre Energien neu und konzentrierte sich stärker auf Breton, studierte seine Werke und was man über ihn geschrieben hatte, und vertiefte sich in seine Bildersprache. Und sie begann, sich ihm in ihren Tagträumen zu nähern, ihm Fragen zu stellen, ihm Briefe zu schreiben, Telefongespräche mit ihm zu führen, in seinem Zimmer im Hôtel des Grands Hommes zu übernachten, und dadurch die Grenzen zwischen Realität und Projektion zu verwischen – so wie es Breton und die Surrealisten im allgemeinen getan hatten. Und sie fand Inspiration in einem seiner Aussprüche: „Nach Dir, meine schöne Sprache."

Elfi Fröhlich nutzte in ihrem Arbeitsprozeß das Schreiben als Möglichkeit, ihre Gedanken zu befreien und zu strukturieren. Sie notierte ihre Einfälle und Assoziationen und was sich in ihren (Tag-)Träumen ereignete. Das Aufgeschriebene transformierte sich in Skizzen für Fotografien, von denen sie wußte, daß sie sie finden würde – Fotografien, die sich mit Gegenständen und Details von Gegenständen befaßten, autonome Gegenstände, die sie zu Handlungsfiguren ihrer eigenen Geschichten machte.

„Nach Dir, meine schöne Sprache." Letztlich sind es Bilder über Sprache, über Bildsprache. Selbst ohne den Gebrauch von Wörtern sind visuelle Zeichen jene Einheiten, mit denen der Künstler schreibt und der Betrachter liest, und in beiden Fällen ist es eine aktive Übersetzung oder Interpretation, die stattfindet. Die Zeichen werden zum Drehpunkt, zum Endpunkt verdichteter Bedeutung, vorgegeben durch den Künstler, und zur Quelle möglicher

because each of us *can* read it; "Après toi, mon beau langage" empowers us also – with the gift of tongues.

Form as a sign, as symbol, as archetype. Objects reduced to their lowest common denominator, made accessible to us as simple forms, ideas, colors, emotions, but also shrouded in darkness, mystery, enigma. This strange nearness/distance is how Walter Benjamin defined "aura". Twelve of the seventeen images in this installation have been borrowed from other sources – from films, satellite imagery, paintings, sculpture – but all have been reworked in some way. Selective focus, filtering, or simply the transferral from the original medium into the photographic medium are the operations that work to "distance" the objects; fragmentary views and the over-scale size of the prints bring them closer. Regardless of the extent to which the images have been reworked, objects have been taken out of their original context and put into new contexts, but isn't this also what we do when we read? We can make sense out of words and ideas only when we see them in relation to others, when we assign them meaning according to context. Not knowing the etymological roots of words does not preclude our being able to understand them in context. Similarly, we need not know exactly where these images originated to be able to read them. The fact that the installation has been designed to have no real beginning or end but instead to surround us gives us additional freedom to fabricate contexts.

I have the overwhelming sense that Elfi Fröhlich wants to tell us about being female, about seeing photographically, and about seeing in general. Eyes literally pierce the space of the installation, pierce us, are cast downward, or are notable in their detachment or absence from female bodies. We have not lost our fairy tales entirely, and it is still a plurality of meanings which confront us – there is our fair maiden-virgin mother, our frog prince or earth goddess, our mythical creature, part horse's hoof, part human extremity, exuding a diabolical/divine radiance, our enchanted landscape/primal cave. All have been filtered through Elfi Fröhlich's experience and her unconscious, projected through her; photography and her way of seeing the world have provided a structure which gives new life to these symbols, personalized them into a kind of self-portrait. I have found a different way to structure them, have filtered them through my own experience, written a different story, and have likewise claimed them as my own.

1 André Breton: Introduction au discours sur le peu de réalité. Paris 1927

Bedeutung für den Betrachter. In der reduzierten Einfachheit ihrer Formen (Kreis, Ellipse, Zickzacklinien) tragen Elfi Fröhlichs Zeichen zugleich komprimierte und potentielle Bedeutung (Auge, Kopf, Planet, Höhle, Turm, Tor, Hand). Man kann das Werk nicht objektiv lesen, dies wäre, um mit Roland Barthes zu sprechen, eine kastrierende Geste. Die archetypische Einfachheit der Bilder und ihre anscheinend willkürliche Konfrontation mit benachbarten oder gegenüberliegenden Bildern läßt Raum für verschiedene Deutungen und verlangt deshalb vom Betrachter, selbst die Struktur zu liefern, die der Sprache Bedeutung verleiht; kurz gesagt, er muß seine eigenen Geschichten schreiben. Hier kann es sich um eine Zeichensprache handeln, die jedes Individuum für sich selbst entwickelt, aber es ist auch eine Universalsprache, weil jeder sie lesen *kann;* „Après toi, mon beau langage" verleiht uns auch die Begabung, viele Sprachen zu sprechen.

Form als Zeichen, als Symbol, als Archetypus. Gegenstände reduziert auf ihren kleinsten gemeinsamen Nenner, uns zugänglich gemacht als einfache Formen, Ideen, Farben, Emotionen, aber auch eingehüllt in Dunkelheit, Geheimnis und Rätselhaftigkeit. Diese merkwürdige Nähe/Distanz ist das, was Walter Benjamin als „Aura" bezeichnet. Zwölf der siebzehn Bilder dieser Installation entstammen anderen Quellen – Filmen, Satelliten, der Malerei, Bildhauerei – aber alle sind auf bestimmte Weise neu erarbeitet worden. Besondere Einstellung, Filter oder einfach die Übertragung aus dem ursprünglichen ins fotografische Medium sind die Vorgänge, die den Objekten Distanz verleihen; Teilansichten und überdimensionale Formate bringen die Bilder näher heran. Unabhängig davon, inwieweit die Bilder bearbeitet worden sind, sind Objekte aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang genommen und in neue Kontexte gebracht worden, aber tun wir das gleiche nicht auch, wenn wir lesen? Wir können Worte und Gedanken nur verstehen, wenn wir sie in Verbindung mit anderen sehen, wenn wir ihnen im Kontext Bedeutung beimessen können. Die etymologische Bedeutung von Wörtern nicht zu kennen, heißt nicht, daß wir sie im Kontext nicht verstehen können. In ähnlicher Weise brauchen wir nicht genau zu wissen, welchen Ursprung diese Bilder haben, um sie lesen zu können. Die Tatsache, daß diese Installation bewußt keinen eigentlichen Anfang oder ein Ende haben soll, sondern um uns herum aufgebaut ist, gibt uns die zusätzliche Freiheit, Kontexte herzustellen.

Ich habe das eindringliche Gefühl, daß Elfi Fröhlich uns darüber erzählen will, was es heißt, Frau zu sein, über das fotografische Sehen und über das Sehen im allgemeinen. Augen durchdringen buchstäblich die Installation, durchdringen uns, sind niedergeschlagen, oder man bemerkt sie in ihrer Loslösung oder ihrer Abwesenheit vom Körper. Wir haben unsere Märchen noch nicht ganz verloren, und es gibt eine Vielfalt an Bedeutung, mit der wir konfrontiert sind – da ist unsere blonde mädchenhaft-jungfräuliche Mutter, unser Froschkönig oder unsere irdische Göttin, unser Fabelwesen aus Pferdehuf und menschlichen Gliedmaßen, mit diabolisch/göttlicher Ausstrahlung, unsere Zauberlandschaft/Urhöhle. Alle wurden durch Elfi Fröhlichs Erfahrungen und ihr Unterbewußtsein gefiltert und aus ihr heraus erzeugt; Fotografie und ihre Art, die Welt zu sehen, haben eine Struktur geschaffen, die diesen Symbolen neues Leben verleiht und die sie sich einverleibt zu einer Art Selbstportrait. Ich habe eine andere Möglichkeit gefunden, sie zu strukturieren, habe sie durch meine eigenen Erfahrungen gefiltert, eine andere Geschichte geschrieben, und sie doch genauso für mich in Anspruch genommen.

Aus dem Amerikanischen von Christel Liesenfeld-Steinberg

Biografie

1951:
Geboren in Lünen/
Nordrhein-Westfalen.

1968–71:
Studium an der Werkkunstschule Dortmund und am College of Art, Leeds, GB.

1971–76:
Studium an der Hochschule der Künste Berlin.

Ab 1970:
Studienaufenthalte in Trogir, Amorgos, Rye, Venedig, Bangkok, Prag, Moskau, London, Wien, Budapest, Rom, Marienbad, Glasgow, Paris.

1976–80:
Dokumentarische und erzählerische Fotografie.
Grafik. Text. Konzeption.

1978–79:
Studium am Modellversuch Künstlerweiterbildung Berlin.

1979–81:
Projekte.
Lehraufträge am Modellversuch Künstlerweiterbildung Berlin.
Lehrtätigkeiten in kulturpädagogischen Bereichen.

1981:
Atelier im Künstlerhaus Bethanien, Berlin.

1982–85:
Zeichnung und Fotografie.
Computerarbeiten.
Fotografische Erzählungen.

1985–87:
Fotografische Sequenzen und Installationen.

1987:
„Inszenierung der Authentizität"

1989:
„Reflux"

1990:
„Überwindung der Grausamkeit – Gespräche mit Breton"

1981–89:
Dozentin für Fotografie und Bildende Kunst an der Hochschule der Künste Berlin.

1989:
Workshops im In- und Ausland.

1990:
Gast-Professorin an der Hochschule der Künste Berlin.

Lebt und arbeitet in Berlin.

Einzelausstellungen

1989:
„Reflux" (K),
Atelier am Käuzchensteig, Berlin.

„Inszenierung der Authentizität" (K), in Goethe-Instituten und Galerien in:

1988:
Turin

1989:
Rom
Mailand
Palermo
Tel Aviv
Athen

1990:
Ankara
Istanbul
Rotterdam
Kopenhagen
Barcelona

1991:
Tokyo
Seoul
Singapore
Bangkok
Manila

1991:
„Überwindung der Grausamkeit – Gespräche mit Breton" (K),
Berlinische Galerie
Martin-Gropius-Bau Berlin.

Stipendien

1980:
Künstlerstipendium des Senators für Kulturelle Angelegenheiten Berlin.

1986:
Stipendium für zeitgenössische deutsche Fotografie der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung.

1987:
Atelierstipendium des Senators für Kulturelle Angelegenheiten Berlin.

1988/89:
Kunstfonds Werkstipendium, Bonn.

1990:
Arbeitsstipendium für Fotografie des Senators für Kulturelle Angelegenheiten Berlin.

Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl)

1980:
„Punk gegen Bürgerwehr",
CHAOS, Berlin.

1982:
„Gefühl und Härte – BerlinBilder" (K),
Kulturhaus, Stockholm.

„Berlin – Amsterdam",
De Meervaart, Amsterdam.

„Berlin fotografisch" (K),
Berlinische Galerie.

„Tabuisierter Raum – Eindrücke aus einem Sektionssaal" (K),
Hochschule der Künste Berlin.

1983:
„Großstadtdschungel" (K),
Kunstverein München.

„22 Fotografinnen – ein Querschnitt zeitgenössischer Fotografie" (K),
Hahnentorbung Köln, Kunsthaus Hamburg.

1984:
„Berlin-Bilder" (K),
Goethe-Institut Brüssel.

1985:
„Licht" (K),
Museum für Verkehr und Technik, Berlin.

„Elementarzeichen" (K),
Staatliche Kunsthalle Berlin.

„Alles Fotografie",
Hochschule der Künste Berlin.

1986:
„Gegenlicht" (K),
Staatliche Kunsthalle Berlin.

„Hautnah" (K),
Künstlerwerkstatt München.

1987:
„Die Sammlung.
Berlinische Galerie",
Martin-Gropius-Bau Berlin.

„22. Ausstellung des Westdeutschen Künstlerbundes" (K),
Karl-Ernst-Osthaus Museum, Hagen.

„Fliegendes Atelier",
Historisches Wasserwerk Teufelssee, Berlin.

1988:
„10 Deutsche Fotografinnen" (K),
Museu di Arte, São Paulo,
Goethe-House New York.

1988/89:
„Berlin-Bilder",
Goethe-Institute in Tokyo, Seoul, Hongkong, Singapore.

1988:
„Ten Contemporary Berlin Photographers – Pictures from within the Wall" (K),
Linden Gallery, Melbourne.

„Questioning Europe" (K),
I. Fotografie Biennale Rotterdam.

1989:
„150 Years of Photography"
Exhibition Hall Latvia, Riga.

„Gold: Art + Design" (K),
Galerie Pels-Leusden
Villa Grisebach, Berlin.

„Stipendien für Zeitgenössische Deutsche Fotografie der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung 1986/87" (K),
Museum Folkwang, Essen.

„Photographie als Photographie" (K), Martin-Gropius-Bau Berlin.

„10 Deutsche Fotografinnen" (K),
Photography Center, Los Angeles.

„Das Ende der Produktion",
Akademie der Künste Berlin.

1990:
„Perspektiven. Fotografinnen in Deutschland und Japan" (K),
Kawasaki City Museum, Japan.

„5. Nationale der Zeichnung" (K),
Atelier-Galerie, Augsburg.

„City Fokus. Six photographers from West Berlin" (K), in
Collins Gallery, Glasgow, GB.
und

„City Art Gallery", Leeds, GB.

(K) = Katalog.

Zitate

Katalogseite 2:
André Breton:
L'Amour fou.
Frankfurt a. M. 1981
Katalogseiten 12, 16, 34:
André Breton:
Der weißhaarige Revolver.
Berlin 1984
Katalogseiten 24, 28:
André Breton:
Löslicher Fisch.
Berlin 1982

Impressum

Herausgeber:
Berlinische Galerie e.V.
Ausstellung vom 1. Februar 1991
bis 1. April 1991
Berlinische Galerie
Museum für moderne Kunst,
Photographie und Architektur
Martin-Gropius-Bau
Stresemannstr. 110
W-1000 Berlin 61
Die Ausstellung wird
anschließend gezeigt:
Photographische Sammlung
im Museum Folkwang, Essen
Juli/August 1991
Galerie d'Art Contemporain
Centre St. Vincent
Herblay (Paris)
1992
Katalogredaktion:
EF und Janos Frecot
Kataloggestaltung: EF
Installationsphoto:
Henryk Weiffenbach, Berlin
Porträtphoto: Selbstporträt
Druck: Brüder Hartmann, Berlin
Lithos: O.R.T. Kirchner + Graser,
Berlin
Satz: Nagel Fototype, Berlin
© 1991 Elfi Fröhlich,
Berlinische Galerie und Autoren
ISBN 3-927873-08-X