

Max Frisinger – Circulus Gloriosus

Das Material für seine Installationen findet Max Frisinger vorwiegend auf Baustellen, Müllhalden und Schrottplätzen des globalisierten Warenkreislaufs. Anders als bei den mittlerweile folkloristisch gewordenen Zitaten von Ready Made und Pop Art interessiert ihn dabei allerdings nicht die so lange und erregt diskutierte Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Ware.

Stattdessen überlässt Frisinger vorwiegend auch jene Verfremdungsprozesse, die bei Ready Made und Pop Art noch weitgehend in Händen der Künstler lagen, der Maschinerie von Verwertung und Recycling. Die Autonomie der künstlerischen Formentscheidungen verlagert sich damit fast ausschließlich auf außerkünstlerische Mechanismen. Der Effekt dieser Art von Arbeitsteilung ist, dass in den Arbeiten Frisingers Kunst selbst als ein Recyclingsystem erfahrbar wird, das dem Unbeachteten und Verworfenen der Zivilisation zu ästhetischer Wertigkeit verhilft und damit ganz buchstäblich durch Ent-Sorgung zum *Verbesserungsferment der Wirklichkeit* (Wolfgang Welsch) wird.

So suggeriert Frisingers „Buderus“-Serie mit ausgedienten Heizkörpern (seit 2012), die durch ihre Entsorgung beschädigt und fragmentiert wurden, mit ihrer Präsentation auf Sockeln ästhetische Wahlverwandtschaften zu archäologischen Artefakten, Knochen, Schädeln – oder aber zu avantgardistischer Plastik und Architektur.

Noch nachdrücklicher geschieht dies in seinen Vitrinen-Arbeiten, die in Abgrenzung von ihren berühmten Vorbildern bei Joseph Beuys oder Dieter Roth eben nicht mehr das Abseitige, Verfallsmäßige des Mülls als Antithese zur künstlerischen Überlieferung ausstellen, sondern seine Transformation in imaginäre szenische oder abstrakte Raumstrukturen, die mitunter an mobile Modelle für Opernbühnen oder Schaukästen historischer Darstellungen oder an die dreidimensionalen Reliefs der konstruktivistischen Avantgarde erinnern. Seit 2008 hat Frisinger an verschiedenen Orten wie der Hamburger Katharinenkirche, der Kunsthalle Nürnberg oder, im Jahr 2011, auch im Kunstmuseum Bonn dieser Strategie des ästhetischen Re-Entry mit großformatigen Rauminstallation, die Architektur und Anti-Architektur zugleich sind, eine monumentale Dimension gegeben.

Arbeiten mit Kunstpostkarten wiederum (wie „history does not repeat itself, but it rhymes“, 2014), die die darauf reproduzierten, „ikonenhaften“ Kunstmotive in Bildform recyceln und die Frisinger im „Google-Format“ als Bilderkacheln ausstellt, bilden einen inhaltlichen Zusammenhang zur medialen Reproduktion von Kunstwerken, deren endlose Wiederholung letztlich Symptome einer kollektiven Verdrängung von Geschichte in der Mediengesellschaft darstellen, wie der us-amerikanische Romancier Don DeLillo in seinem Roman „Underworld“ bereits 1997 seine Figur der Installationskünstlerin Klara Sax, die ebenfalls Abfallprodukte recycelt, sagen lässt: *Millionen von gestanzten Einzelteilen, endlos wiederholt. Und wir versuchen, diese Wiederholung aufzuheben, ein Element gefühlten Lebens zu finden, und vielleicht liegt darin eine Art Überlebensinstinkt, ein Graffiti-Instinkt – uns durch Grenzüberschreitung offen zu äußern, zu zeigen, wer wir sind.*

Das Zirkuläre von Produktion und Reproduktion ist damit selbst Teil des künstlerischen Ausdrucks, denn indem es nicht immer dieselben (identischen) Produkte erzeugt, bricht es den Kreislauf ewiger Wiederholung durch gezielte Abweichung auf. Frisingers Hänge-Installation aus circa dreißig Schutztrutschen-Elementen in der Galerie Gisela Clement schlägt eine Brücke zwischen den infrastrukturellen Gemeinsamkeiten von Recycling und

Kunstsystem: Wird mittels solcher röhrenförmigen Schuttrutschen üblicherweise kleinteiliger Bauschutt bei der Renovierung von Gebäuden aus höheren Etagen zum Abtransport in Auffangbehälter befördert, sind sie hier ebenso Teil der Infrastruktur des Entsorgungssystems, wie die Galerie Teil der Verwertungsinfrastruktur des Kunstsystems ist. Indem die einheitliche Kunststoff-Passform der Schuttrutschen mit Feuer zersetzt wurde und die farbige Fragmente wie räumliche Strukturen an den Decken der Galerie schweben, verwandeln sie zugleich den White Cube der Galerie in eine begehbare Gesamtinstallation. Mit den wie erstarrte Farben wirkenden, geschmolzenen Kunststoffformen erinnert die Installation zugleich an die Trompe l'oeil-Effekte an Wänden und Decken barocker Kirchen oder die malerischen Rauminstallationen von Roberto Matta und Emilio Vedova.

In der Feierlichkeit ihrer buchstäblich erhabenen Erscheinung aber verweisen Frisingers schwebende Farbstrukturen weniger auf die ewige Morgenröte der Transzendenz, als vielmehr auf die Unterwelt des kollektiven Unbewussten, der Welt des Entsorgten und Verdrängten, an deren Grenzlinie ihr Ursprung liegt.

Text: Carsten Probst