

Dorothea Frigo

# Dorothea Frigo

Dokumentation der künstlerischen Arbeiten von  
Dorothea Frigo, Teil I



# Frühe Arbeiten

Material: Copy Art, Tuschearbeiten auf Papier, einzeln und als Serie in Form von Editionen. Wir haben uns entschieden, mit einzelnen Sequenzen darauf zu verweisen, indem wir sie punktuell mit einstreuen. Sie vervollständigen das Bild eines multiperspektivischen Arbeitsansatzes.

Die Arbeiten, die in diesem Katalog zu sehen sind und einen Zeitraum von mehr als 30 Jahren abbilden, zeugen darüber hinaus von einer zyklischen Arbeitsweise, die ein linear operierendes Denksystem gezielt in Abrede stellen und gleichzeitig bewusst hinter sich lassen will. Beispielhaft dafür stehen die „Türme“. Anfang der 80er Jahre entstanden noch während der Akademiezeit die ersten Tontürme (Abb. S. 17) und auch die Türme aus gebrochenem Holz (Abb. S. 18–22). Nach einer knapp 10jährigen Pause griff Dorothea Frigo 1993 den Werkkomplex der „Türme“ unter anderen Voraussetzungen auf und produzierte eine neue Gruppe. Abermals 10 Jahre später, als die Künstlerin die Möglichkeit hatte in einer Ziegelei zu arbeiten, entstand wieder eine neue Variante von Türmen unter völlig veränderten Produktionsbedingungen. Retrospektiv gesehen wirkt es so, als habe die Künstlerin in den frühen Jahren ihres Schaffens einen Fundus erarbeitet, den sie im Laufe ihres künstlerischen Schaffens immer weiter erschließt und variantenreich fortführt.

Von essentieller Bedeutung für alle hier gezeigten Arbeiten ist die bildhauerische Beschäftigung mit dem polaren Prinzip von Leichtigkeit und Schwere, dem die Künstlerin über all die Jahre hinweg mit unterschiedlichsten Materialien und Methoden auf die Spur zu kommen sucht. Im Grunde sind die Federn ein leichtes Material, das vor allem durch seine Farbigkeit wirkt. Damit hat die Künstlerin riesige Objekte wie Flügel, Tromben, Kreise, Quadrate gemacht, auch Verspannungen im Raum mit diesen Formen als Installationen. Bei diesen unterschiedlichen Raumeingriffen wird visuell schnell deutlich, dass die Federobjekte, obwohl sie sehr leicht sind, durch die Farbe und das Flauschige im Raum ein unheimliches Gewicht bekommen. Dieses scheinbar

Leichte und doch Schwere strahlt auch eine ungeheure Kraft aus, die den Raum füllt und atmosphärisch auflädt.

In all ihren Arbeiten versucht Dorothea Frigo Alltagsgegenstände mit einer einfachen Methode in einen anderen Zustand zu versetzen. In Werkgesprächen hebt sie immer wieder hervor, wie wichtig ihr es ist, visuell eine Art Transformation des Gegenstandes zu erzeugen. Ausschlaggebend um diese Wandlung zu erzielen, sind weniger die gezielt ausgewählten Materialien, als vielmehr die künstlerischen Verfahren, mit denen Dorothea Frigo diese Materialien bearbeitet. Es sind oft unspektakuläre Verfahren, die, konsequent angewendet, den Materialien eine immaterielle Komponente hinzufügt ohne die materielle Ausgangsebene zu verleugnen. Diesen transformatorischen Übergang mit den Mitteln der Kunst herzustellen ist ein wesentliches Anliegen von Dorothea Frigo.

Karolina Breindl-Sarbia

Dorothea Frigo, 1979  
Akademie der Bildenden Künste München



## „Leicht wie eine Feder, schwer wie Ton, biegsam und fest wie Metall, eingehüllt in Fäden“

Bei den Vorarbeiten zu diesem Katalog hat Dorothea Frigo ihren ganzen künstlerischen Fundus einmal gründlich umgestülpt, hat aussortiert und geordnet, alte Blätter entdeckt und vergangene Ereignisse wieder erinnert. In diesem Zusammenhang ist sie auf ein altes Foto gestoßen: ein frühes Selbstporträt aus Ton, Metall, Spiegel und Papier aus dem Jahre 1980.

Die Arbeit existiert nicht mehr. Jedoch hat sie im weiteren Verlauf ein Fragment desselben gefunden, ein Zettel auf dem stand: „Leicht wie eine Feder, schwer wie Ton, biegsam und fest wie Metall, eingehüllt in Fäden.“ Später als sie mir den Satz vorlas, war sie nach wie vor fasziniert und enthusiastisch zugleich über die Worte, die sie damals selbst geschrieben hat. Sie hören sich in ihren Ohren wie ein künstlerisches Credo an. Tatsächlich wurde aus diesen Worten eine Art künstlerisches Programm, das sie im Laufe ihrer Schaffenszeit einzulösen versucht hat. Sie repräsentierten für sie eine Art Körpervision. Die Auseinandersetzung mit dem Körper in seiner physischen Präsenz gehörte damals – wie heute immer noch – zum Standard für jeden auszubildenden Bildhauer an der Akademie. Aber es war weniger der sichtbare Körper in seiner Oberfläche, der sie interessierte, sondern eher der Körper, der spürt und fühlt. Sie arbeitete mit einem nach innen gerichteten Blick und wollte Körpergefühle zum Ausdruck bringen; Gefühle, die sie bewegen, erregen, stimulieren, hemmen, blockieren. Sie wollte künstlerische Formen finden, um diese körperlich wahrnehmbaren Energien zu visualisieren. Von besonderer Wichtigkeit war ihr der bewegte, energetisierte Körper, wie sie ihn beim Tanzen und im T'ai Chi erlebte. Bewegung empfand sie immer als Erweiterung des eigenen Körpers. Als Folge davon entstand eine Fülle an gestischer Tuschemalerei, die sie als informelle Bewegung des Körpers auf Papier verstand. Darüber hinaus aber war es in ihrem Selbstverständnis als angehende Bildhauerin zwingend erforderlich, neue Materialien zu erproben, um diese neue Körperauffassung umzusetzen. Ihr ging es um Themen wie Schutz und Geborgenheit,

um den Vorgang des (sich) Öffnens und Verschließens, um die Erfahrung von Grenzen zwischen innen und außen. In diesem Zusammenhang kleidete sie hart gebrannte Toneier mit weichen Daunenfedern aus, umwickelte Tonspindeln mit Baumwollfäden, baute aus zerbrochenen Obstkisten Holztürme. Sie modellierte einfache, archaische Objekte, oft paarweise arrangiert, in Anspielung auf Paarbeziehungen, zwischen Mann und Frau oder Mutter und Kind.

Die frühen Arbeiten Dorothea Frigos sind in ihrem Entstehungszusammenhang nicht zu verstehen ohne den damaligen gesellschaftspolitischen Hintergrund, der geprägt war von der Debatte um eine sogenannte „Frauenkunst“, die eng verbunden war mit der politisch engagierten Frauenbewegung Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre. Die Anfänge der „Frauenkunst“ lesen sich als eine Geschichte des Wunsches nach Selbstbestimmung und Selbstdefinition. Künstlerinnen entwarfen Bilder eines veränderten Selbstbewusstseins. Der Kreativitätsmythos vom unabhängigen und genialen Künstler, dessen schöpferische Produktion in transzendente Bereiche gehoben wurde, war ihnen obsolet geworden. Statt den Mythos des genieverdächtigen Künstlerindividuums fortzuschreiben, wurde das Kunstmachen von den weiblichen Künstlerinnen als eine Tätigkeit verstanden, die sich gerade nicht aus einem einmaligen, vermeintlich autonomen Impuls speiste, sondern der Prozess der Auseinandersetzung mit Themen aus den eigenen Lebenszusammenhängen wurde in den Mittelpunkt gerückt.

Ebenso in den 70er Jahren wurde erstmals die Frage nach einer spezifisch weiblichen Ästhetik aufgeworfen<sup>1</sup>. Die Suche nach einem bildnerischen Ausdruck aus einer weiblichen Perspektive war für einige Künstlerinnen eine leidenschaftliche Suche nach sich selbst. Notwendige Voraussetzung dafür war die Befreiung des weiblichen Körpers aus den einformigen kulturellen Konstruktionen, wie sie ihnen von Männern zugewiesen wurde. Die Frauen sehnten sich nach einer nicht unterdrückten, selbst bestimmten, sexuellen, leibhaften Sprache. In dem

Standardwerk „Frauen in der Kunst“ das Gisliind Nabakowski zusammen mit Helke Sander und Peter Gorsen verfasst hat, bringt die Autorin Sexualität, Psychoanalyse, Frauenbewegung und Kunst in einen Dialog<sup>2</sup>. Die autonome Suche nach weiblicher Sexualität beabsichtigt nicht den Bruch mit dem männlichen Geschlecht, sondern war vielmehr ein Bekenntnis der Frauen zu ihrem eigenen Geschlecht. In Deutschland entwickelte sich die neue Kunst-richtung der Body Art und Performance Art, die das Medium Film und Video für sich in Anspruch nahmen, ein ästhetisches Medium, das nicht von Männern schon vordekliniert war. Zu den federführenden Künstlerinnen gehörten z.B. Valie Export, Barbara Hammann, Rebecca Horn, Friederike Pezold, Miriam Cahn. Prototyp für eine ganze Künstlergeneration in den 70er und 80er Jahren war die 1943 geborene Künstlerin Ulrike Rosenbach. In ihren Kunstaktionen kombinierte sie oftmals mythologische Bilder mit Videoaufzeichnungen ihres eigenen Körpers wie z.B. in den „Reflexionen über die Geburt der Venus“, einer video-live-action von 1978, in der die berühmte Botticelli-Venus der italienischen Renaissance in einer auf Lebensgröße gedehnten Reproduktion mit dem Körper der Akteurin zur Deckung gebracht wird. Im Monitor der Aktion überlagern sich das reale Selbstbild mit dem mythischen Schönheitsideal, um sich danach wieder abzulösen. Feministisch inspirierte Kunst beabsichtigte einerseits den weiblichen Körper aus der Obhut und Phantasie männlichen Begehrens zu befreien. Andererseits wollte sie weibliche Rollenbilder und Symbole bewahren, aber unter weiblicher Kompetenz umschreiben und mit selbstgewählten Attributen erweitern. Ob Venus-, Mutter- oder Madonnenrolle, ob Maria, die Unbefleckte, oder Eva, die Verführerin, die feministische Auseinandersetzung mit überlieferten Rollenbildern verfolgte nie das Ziel, die Rollen zu verdammern oder abzuschaffen. Vielmehr wurde das Depot der bilderproduzierenden Kultur des Abendlandes in seinen Stereotypen kritisch unter die Lupe genommen. Es war nicht leicht, eine spezifisch

weibliche Bildsprache zu finden. Denn in den kulturell tradierten Weiblichkeitsbildern, die nahezu ausschließlich von Männern geformt wurden, schlägt sich die Unterdrückung der Frau auch im Bild visuell nieder. Deshalb ist die Geschichte der Frau mit der Geschichte der Bilder zu verknüpfen. Weil ein Teil der Körperunterdrückung durch Bilder erfolgt, und diese teilhaben an der Verformung, Standardisierung, Entpersönlichung des weiblichen Körpers zum Objekt, kommt der Darstellung des Körpers der Frau in den 70er Jahren eine so zentrale Rolle zu. Fast 40 Jahre sind seit der Frauenbewegung ins Land gegangen. Emanzipation war damals wie heute das Stichwort in den Diskussionen. In den 70er Jahren definierte man den Begriff in der Familiendebatte weitestgehend negativ als Wendung gegen weibliche Fremdbestimmung und überholte Rollenmodelle. Doch die polarisierende These von der patriarchalen Dominanz, die weibliche Unterdrückung herstellt und Selbstbestimmung verhindert, ist mittlerweile selbst ideologiekritisch untersucht worden und entspricht nicht mehr den komplexen gesellschaftlichen Mechanismen mit seinen vielfältigen Anforderungen an das Zusammenleben von Mann, Frau und Kindern. Noch immer ist die Gesellschaft darüber gespalten, wie traditionelles Familienbild mit flexiblen Arbeitsmarktrealitäten organisiert sein will. Um einen positiv formulierten Emanzipationsbegriff, der nicht das Gegeneinander, sondern das Miteinander der Geschlechter in den Mittelpunkt stellt, wird bis heute gerungen. Die Diskussion um Selbstbestimmung und Bindungsnotwendigkeit in einem sozialen System ist nach wie vor virulent und wird unter veränderten Vorzeichen nicht weniger kritisch wie damals weiter geführt.

<sup>1</sup> Bovenschen, Silvia, (1976), Gibt es eine weibliche Ästhetik? In: Frauen/Kunst/Kulturgeschichte, Ästhetik und Kommunikation 25, Jg.7

<sup>2</sup> Nabakowski, Gisliind, Sander, Helke, Gorsen, Peter, (Hgg.), (1980), Frauen in der Kunst, Band 1 und Band 2, Edition Suhrkamp, Frankfurt/Main, insbes. Band 2, S. 162 ff



Weiblicher Akt, 1979  
Tonmodell, lebensgroß

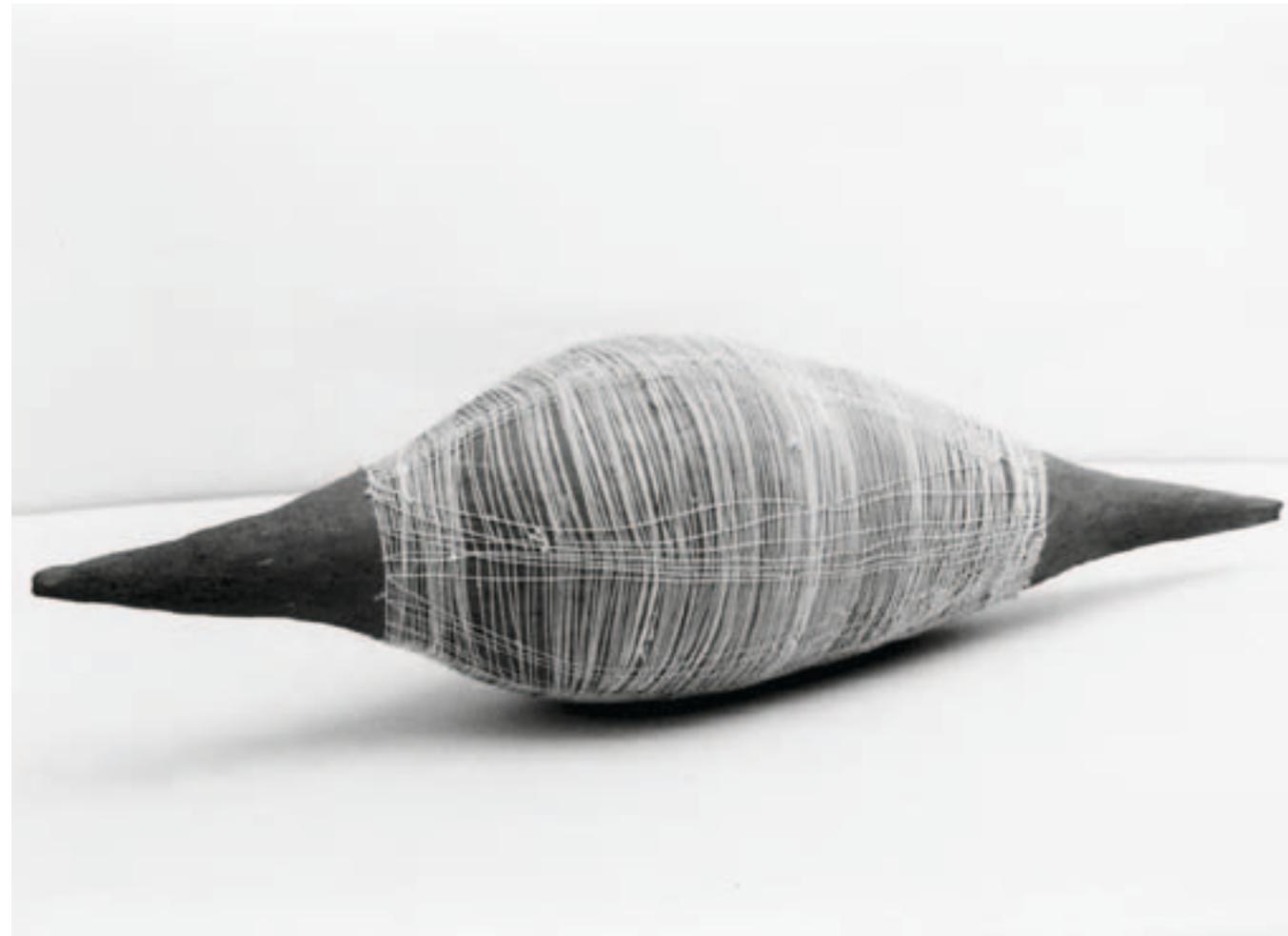


Geboren, 1980  
drei Formen  
Ton gebrannt, Federdaunen  
handgroß



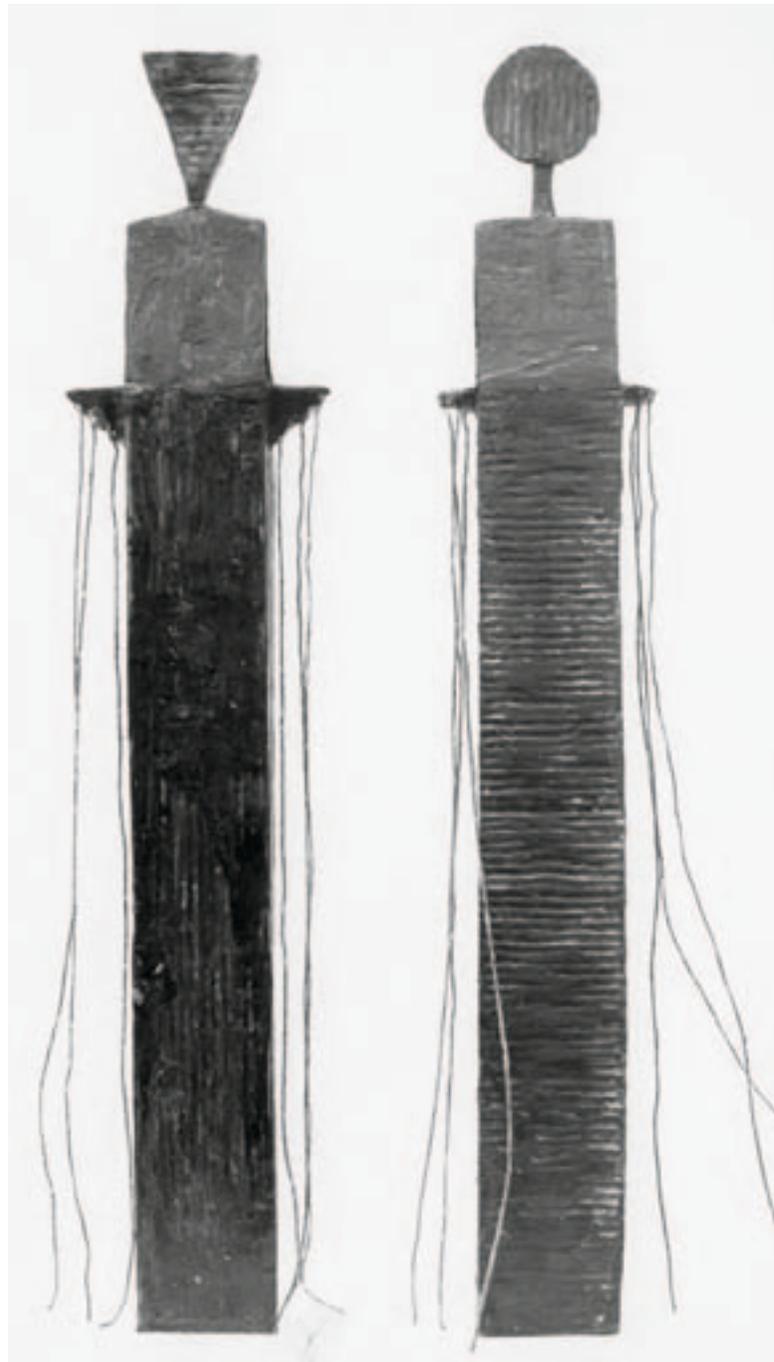
Toneier, 1981  
vier Formen  
Ton gebrannt, Federdaunen  
handgroß  
Privatsammlung

Spindelform, 1980  
Ton gebrannt, Draht  
L: 30 cm, ø 12 cm



Spindelform, 1980  
Ton gebrannt, Garn  
L: 60 cm, ø 15 cm

Mondsichelturn, 1981  
Ton gebrannt  
H: 82 cm, B: 19,5 cm, T: 8,5 cm



Paar, 1982  
Wachsmoelle für Bronzeguss  
H: 71 cm, B: 8 cm, T: 4 cm



Zwei Türme aus gebrochenem Holz  
 Holzrelief  
 Bronzeguss einer Paar-Figur  
 Diplomausstellung 1983  
 Akademie der Bildenden Künste München

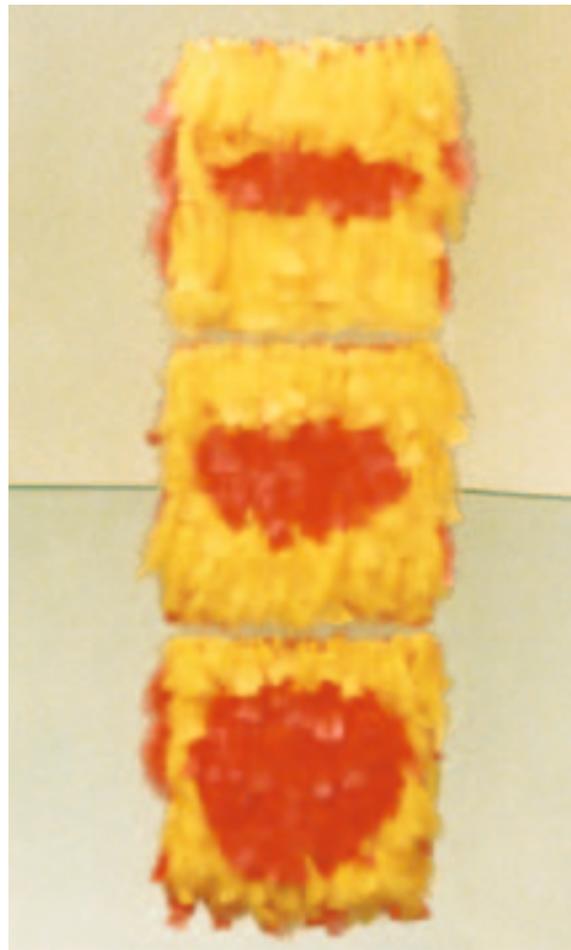
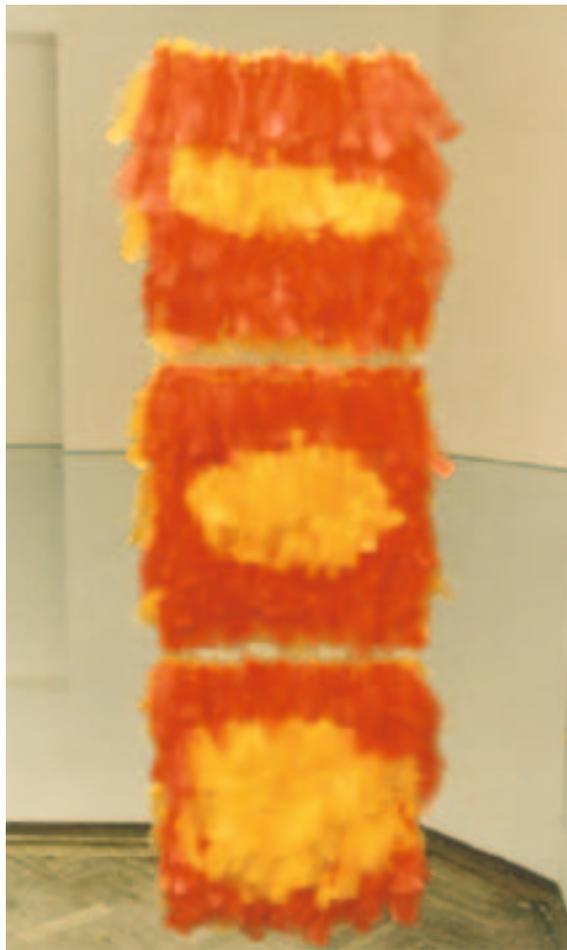
Zwei Türme aus gebrochenem Holz, 1983  
 Obstkistenholz, verleimt  
 je H: 280 cm, B: 40 cm, T: 30 cm  
 Akademie der Bildenden Künste München





Zwei Türme aus gebrochenem Holz, 1983  
Obstkistenholz, verleimt  
*In der Landschaft stehend, vom Wind umgeworfen.*  
je H: 280 cm, B: 40 cm, T: 30 cm

Begegnung Rot/Gelb und Gelb/Rot, 1980  
farbige Federn, Tüll, H: 140 cm, B: 50 cm, T: 8 cm  
Privatsammlung



Roter Mond, 1981  
farbige Federn, Tüll, H: 160 cm, B: 140 cm



Federarbeiten



„Man sollte nicht glauben, dass eine Sache, die leicht aussieht, auch tatsächlich leicht ist.“

Generell sind die Federarbeiten von Dorothea Frigo in drei zeitlich aufeinanderfolgende Phasen einzuteilen. Am Anfang steht die schwarz-weiß-rote Phase (1982–87), die sich schwerpunktmäßig mit dem Thema „Flügel“ beschäftigt. Danach experimentierte sie über einen Zeitraum von ca. zwei Jahren fast ausschließlich mit roten Federn. Die zentrale Arbeit aus dieser Zeit ist der rote Federmantel (Abb. S. 30), ein Halbkreis, der später zum Federkreis (Abb. S. 39/40) erweitert wird. Von 1988 an arbeitete sie primär mit blauen Federn, meist in Form von Flügeln und Quadraten, oft auch miteinander kombiniert. Markant an den Federarbeiten ist die Reduktion auf Primärfarben, speziell rot und blau, die eine spezielle farbpsychologische Wirkung im Raum erzeugen. Während die Farbe Rot auf emotionale Empfindungs- und Wahrnehmungsqualitäten fokussiert und mehr dem körperlichen Prinzip zuzuordnen ist, steht die Farbe Blau in Anspielung auf Naturphänomene wie Wasser und Luft mehr für ein geistiges Prinzip, das an die romantische Naturauffassung anknüpft. Zwei Arbeiten aus der ersten Federperiode sind besonders erwähnenswert, weil sie ein künstlerisches Selbstverständnis markieren, das von einer untypischen bildhauerischen Auffassung geprägt ist, die aus einer weiblichen Perspektive heraus zu sprechen beabsichtigt. Es handelt sich zum einen um das „Federbild“ mit dem Titel „Roter Mond“ (Abb. S. 23) aus dem Jahre 1981 und um die Ausstellungsobjekte im Münchner Gasteig von 1986 (Abb. S. 30). Für Dorothea Frigo stellten sie eine Art Initialzündung dar, so die Künstlerin in einem Gespräch. Bei dem Federbild verwendete sie zum ersten Mal Federn, sogenannte Schießbudenfedern, die man auf Volksfesten an Schießständen als Trostpreis erhält. Die schrill bunten Farben und das federleichte Material faszinierten die Künstlerin und stellten für sie in den 70er Jahren eine bildhauerische Herausforderung dar. Experimentell überprüfte sie die Materialeigenschaften der Feder und fand immer mehr heraus, dass sie ihrem bildhauerischen Credo aus den künstlerischen Anfängen – leicht wie eine Feder,

schwer wie Ton, biegsam und fest wie Metall, eingehüllt in Fäden – sehr entgegen kamen. Das liegt vor allem an den zwei Funktionen, die Federn generell auszeichnen. Das Federkleid bildet eine Art Luftmantel und verfügt deshalb zum einen über eine ausgezeichnete Wärmedämmung. Zum anderen erweisen sich Federn an den Schwingen des Vogelflügels als unübertroffene Konstruktionsteile im Hinblick auf das Flugvermögen. Diese beiden Fähigkeiten, Wärmeschutz und Flugvermögen, sind es, die es den Vögeln gestatten, so erfolgreich die ganze Erde zu besiedeln. Auch die Färbung der Federn als Warn-, Tarn- oder Signaltracht spielt bei den Vögeln eine nicht zu unterschätzende Rolle. Unter veränderten Vorzeichen verwendet die Künstlerin die Besonderheiten der Feder auch in ihrem Werk. Dorothea Frigo nahm die Federwedel zunächst auseinander und begann die kleinen Einzelteile zu einem bunten Bild zusammenzufügen, einer malerischen Komposition aus Formen, die sich gegenseitig durchdringen: ein roter Kreis, ein violettees Dreieck mit gelber Begrenzung, eingebettet in ein blaues Quadrat als Grundform. Die Nachhaltigkeit dieses Bildes bestand für die Künstlerin darin, die relativ einfachen Formen – Kreis, Dreieck, Quadrat – zu erkennen, sie auseinander zu dividieren und farblich gesondert zu behandeln. Aus dieser Konsequenz heraus entstanden einfarbige Federobjekte, die sich von der Wand ablösten und in den Raum gingen. Beispielhaft dafür ist die Ausstellung im Gasteig (Abb. S. 30). Gezeigt wurde dort ein schwarz-weiß-rot Federvlies mit dem Titel „Federbett“ als Wandobjekt in Anspielung an die Paarbeziehung zwischen Mann und Frau, ein roter Halbkreis, titulierte als „Frauenmantel“, der auf Körperhöhe gehängt war, dass man sich als BetrachterIn darin einhüllen konnte. Zwischen Boden und Decke war noch ein schneeweißes, herzförmiger Flügel verspannt. Die federleichten Flügelobjekte faszinierten die Künstlerin derart, dass sie begann, Flügelobjekte zu entwerfen, die den ganzen Raum einnahmen, vom Boden bis zur Decke. Die Flügelobjekte entwickelten

sich zu eigenständigen Federskulpturen, raumfüllend und rundum begehbar. Später wurden aus den offenen Flügeln geschlossene Trombenformen mit einem leeren Innenraum (Abb. S. 37), besser bekannt im Sprachgebrauch als Windhosen. In der Zeit als sie mit den blauen Federn arbeitete, entwickelte sie fast nur noch Federobjekte, die speziell auf die Gegebenheiten des Ausstellungsortes abgestimmt waren; es waren Rauminstallationen mit Feder-tromben (Abb. S. 55), Federkegeln (Abb. S. 58, 60), Federsäulen (Abb. S. 57) oder Würfel (Abb. S. 60). An den Kegeln und Säulen kann man auch ein typisches Prinzip der künstlerischen Arbeitsweise von Dorothea Frigo erfassen. Denn Ausgangspunkt dieser Arbeiten ist das blaue Quadrat (Abb. S. 59), ein Wandobjekt, welches aus vier gleichen, kleinen Quadraten zusammengesetzt ist. Die quadratische Grundform benutzt sie, ohne dass man das als Betrachter direkt erkennen könnte, immer wieder, jedoch in anderen Formationen und Konstellationen: einzeln hängend als Kegel, übereinander hängend als Raumsäule oder als Federschiff (Abb. S. 48–51). Charakteristisch insbesondere für die blauen Federarbeiten ist es, dass sie an die ortsspezifischen Gegebenheiten angepasst sind. Dorothea Frigo nimmt an Orten in der Regel einfache, aber sehr strenge und konsequente Eingriffe vor, die auf einer reduzierten Ästhetik basieren. Festgehalten wird immer ein Moment, der einen Zustand beschreibt, in dem alles Zufällige, und Unverbindliche getilgt ist und das Körperhafte in seinem Wesen erscheint. Dieser Zustand, der in seinen unterschiedlichsten Facetten immer wieder ausponderiert wird, kreist in immer neuen Varianten um das Thema der Leichtigkeit und der Schwere. Obwohl Federn ein sehr leichtes Material sind, können sie durch die Farbe und das Flauschige ein unheimliches Gewicht im Raum erzeugen und eine enorme Kraft entwickeln. Die Federobjekte wirken gleichzeitig leicht wie eine Feder und schwer wie Metall, schwebend im Raum und zugleich fest verankert. Einer Täuschung allerdings sollte man sich nicht hingeben und davor warnt die Künstlerin in einem öffentlichen Ateliergespräch bei dem Künstlerkollegen Wolfgang Koethe 2001, nämlich „dass man nicht glauben sollte, dass eine Sache, die leicht aussieht, auch tatsächlich leicht ist.“ Leicht hat es sich die Künstlerin auch nicht gemacht, Verfahren zu entwickeln, um diese polaren Gegensätze so miteinander zu verbinden, dass sie auf der Ebene der Wahrnehmung beide gleichermaßen präsent wie absent erscheinen. Nach langen Experimenten fand sie eine technische Lösung, die Federn

auf eine plane Fläche zu bringen ohne dass sie ihre Flauschigkeit und Weichheit verlieren: Sie webte quasi die dünnen fragilen Kiele der farbigen Federn in einen dichtmaschigen Tüll und verflocht sie so eng miteinander, dass sie eine durchgehend bewegte Oberfläche bildeten. Durch die Art und Weise wie Dorothea Frigo ihr Material künstlerisch behandelt, gelingt es ihr, einem so banalen Alltagsgegenstand wie einer Schießbudenfeder Aspekte des Erhabenen abzurufen. Einfache Federflügel transformieren sich dergestalt zu Symbolen der Freiheit. Bei den Arbeiten „Roter Kreis“ (Abb. S. 39, 40) und „Blaues Quadrat“ (Abb. S. 59) kann man sogar von einer Art „monochromen Malerei“ sprechen, die eine Balance von Leichtigkeit und Schwere zum Ausdruck bringt, die in die spirituelle Dimension verweist wie es ein Mark Rothko mit seinen späten monochromen Bildern beabsichtigt hat. In Dorothea Frigos Arbeiten spielt die kulturgeschichtlich philosophische Bedeutung der Feder eine wesentliche Rolle. Darüber hat sie viel recherchiert und Material gesammelt. Überlegungen zur Feder beginnen fast zwangsläufig mit der indianischen Kultur, denn nirgendwo sonst sind Federn als sakrales Attribut so stark verwendet worden. Sie waren zugleich Dekoration des Häuptlings, Zeichen seiner Macht und Symbol seiner Göttlichkeit. Sie begleiteten den Toten, zierten seinen Poncho und seine Maske. Sie waren in den indianischen Kulturen so kostbar wie Gold. Dem Krieger verliehen sie Kampfesmut und dem Schamanen übersinnliche Kräfte. Vor diesem Hintergrund ist der Frauenmantel von Dorothea Frigo im Münchener Gasteig von 1986 zu sehen, mit dem klar definierten Unterschied, dass Frigo die Federn in ihrem Zusammenhang weiblich attribuiert hat. Erika Billeter, die eine kleine kulturgeschichtliche Abhandlung über die Feder geschrieben hat, zitiert Platon aus seinem „Phaidros“, in dem er sich über Beschaffenheit und Wesen der Feder folgendermaßen äußert: „Die Kraft des Gefieders besteht darin, das Schwere emporzuheben und hinauszuführen, wo das Geschlecht der Götter wohnt. Es hat auch irgendwie weitgehenden Anteil bekommen an der Leiblichkeit der Götter.“<sup>3</sup> Diese Definition umfasst alles, was die Feder, das Gefieder oder das Federkleid in nahezu allen Kulturen bedeuten. Feder – das ist die Metapher für Transzendenz; die Maske, die die Verwandlung des Menschen in ein Vogelwesen, Gottwesen oder Dämonwesen möglich macht. Sie verkörpert den ewigen Traum des Menschen, Vogel zu werden, sich aus eigener Kraft in den Himmel erheben zu können, aller Erdschwere zu entfliehen,



Tanz ohne Ende, 1986  
Flügel im Atelier  
Fäustlestraße, München

Seite 26:  
Großer weißer Flügel im Treppenhaus, 1986

<sup>3</sup> Erika Billeter, (1983), Das Schwere überwinden, in: du. Die Kunstzeitschrift, 1/1983, S. 31–49, insbes. S. 31

um dem Göttlichen eine Spur näher zu kommen. Die Feder, losgelöst vom Körper eines Wesens, das zwischen Himmel und Erde lebt, ist in allen Religionen und Kulturen Symbol einer nicht irdischen Materie und Mittel, sich der Erdschwere zu entziehen. Es ist sicher kein Zufall, dass die Personifikation des Engels – erkennbar als ausgezeichnetes, erhabenes Wesen an seinen gefiederten Flügeln – in nahezu allen Religionen vorkommt. Das Gefieder erhebt ihn über das banale Menschsein, hebt ihn heraus aus den Geschöpfen dieser Welt, denn vom Vogel hat er sich nur die Flügel geliehen, um so, schwebend über allem, den Traum des Menschen zu realisieren. Ob die Flügel der Engel sich in einer Vision des himmlischen Jerusalem majestätisch vor einem Goldgrund

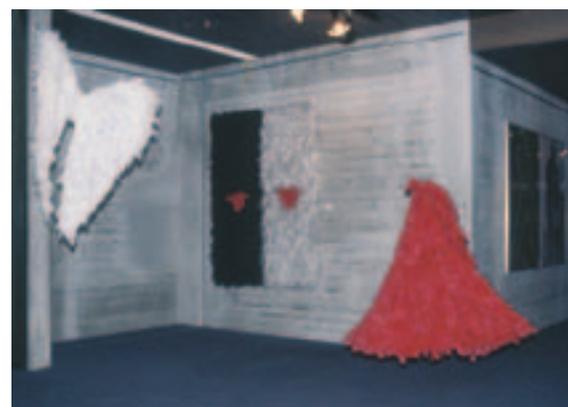


Frauenmantel, Flügel, Federbett, 1985  
Skizze für Installation zur Ausstellung  
Kunstküder, Frauenmuseum Bonn

behaupten oder zierlich als Ornamentform die Figuren umspielen, immer obliegt ihnen als himmlische Wesen die wichtige Funktion zwischen Himmel und Erde zu vermitteln.

Egal ob indianischer Schamane, christliche Engelsegestalt oder heidnischer Götterbote, die Form ändert sich in ihrem Erscheinungsbild, sie ist kulturell variabel und vielfältig, was hingegen bleibt ist ihre essentielle Bedeutung als Mittlerwesen zwischen der irdischen und der göttlichen Welt, Bindeglied zu sein zwischen der materiellen und der immateriellen Welt. In diese kulturellen Geschöpfe legen die Menschen bis heute ihren Wunsch nach Transzendenz; sie sind Sinnbilder für religiöse Erfahrungen, die die menschliche Ratio übersteigen, und Ausdruck spiritueller Sehnsüchte. Sie wurden erdacht, um Zwischenwesen zu kreieren, die den Menschen symbolhaft in ein größeres Ganzes einbinden. Mit ihren Federarbeiten reiht sich Dorothea Frigo in diese kulturgeschichtliche Tradition ein, indem sie zeitgemäße „moderne“ Sinnbilder entwickelt, die auf diese alten Mythologien verweisen.

Frauenmantel, Flügel, Federbett, 1986  
Installation  
Kulturzentrum Gasteig München



Ohne Titel, 1988  
Fotokopie, Tusche, Kreide  
21x18 cm

#### Tanz der Schatten

In Mauern der Unendlichkeit  
mit Dächern aus Illusion  
verfangen, gefangen  
alles nur zum Schein

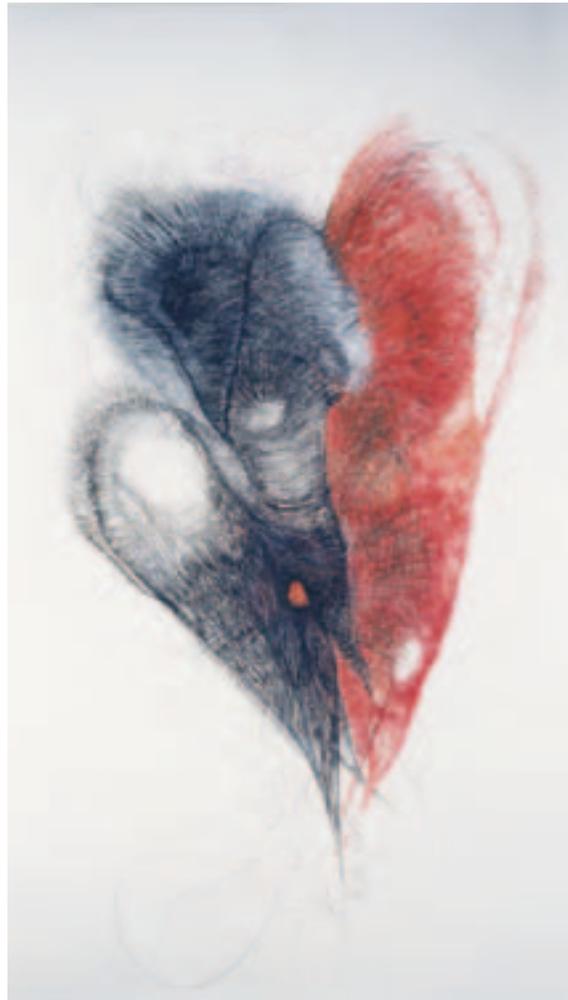
Windgeistern gleich  
mit schwarzen Flügeln  
bauen sie Paläste der Dunkelheit

Grenzen nur zum Spiel  
Räume zum Durchfliegen  
Bewegung ist alles

Giganten der Nacht  
federleicht  
brausen in Schwärmen  
lebendig in jedem Flügelschlag

Godela Berendes

Schwarze, weiße und rote Flügel, 1987  
H: 220–300 cm  
Atelier Fäustlestraße



Ohne Titel, 1988  
Ölcreide und Graphit auf Papier, 325x150 cm





Ohne Titel, 1987  
Tuschemalerei auf Papier, 100x70 cm



Ohne Titel, 1987  
Tuschemalerei auf Papier, 100x70 cm

Tromben schwarz und weiß, 1987/88  
Federn, Tüll, H: ca. 300 cm





Porträt Antonia Frigo, 1987  
Atelier Fäustlestraße



Großer roter Kreis, Trombe, kleiner Kegel, 1988/89  
rote Federn, Tüll  
Atelier Fäustlestraße

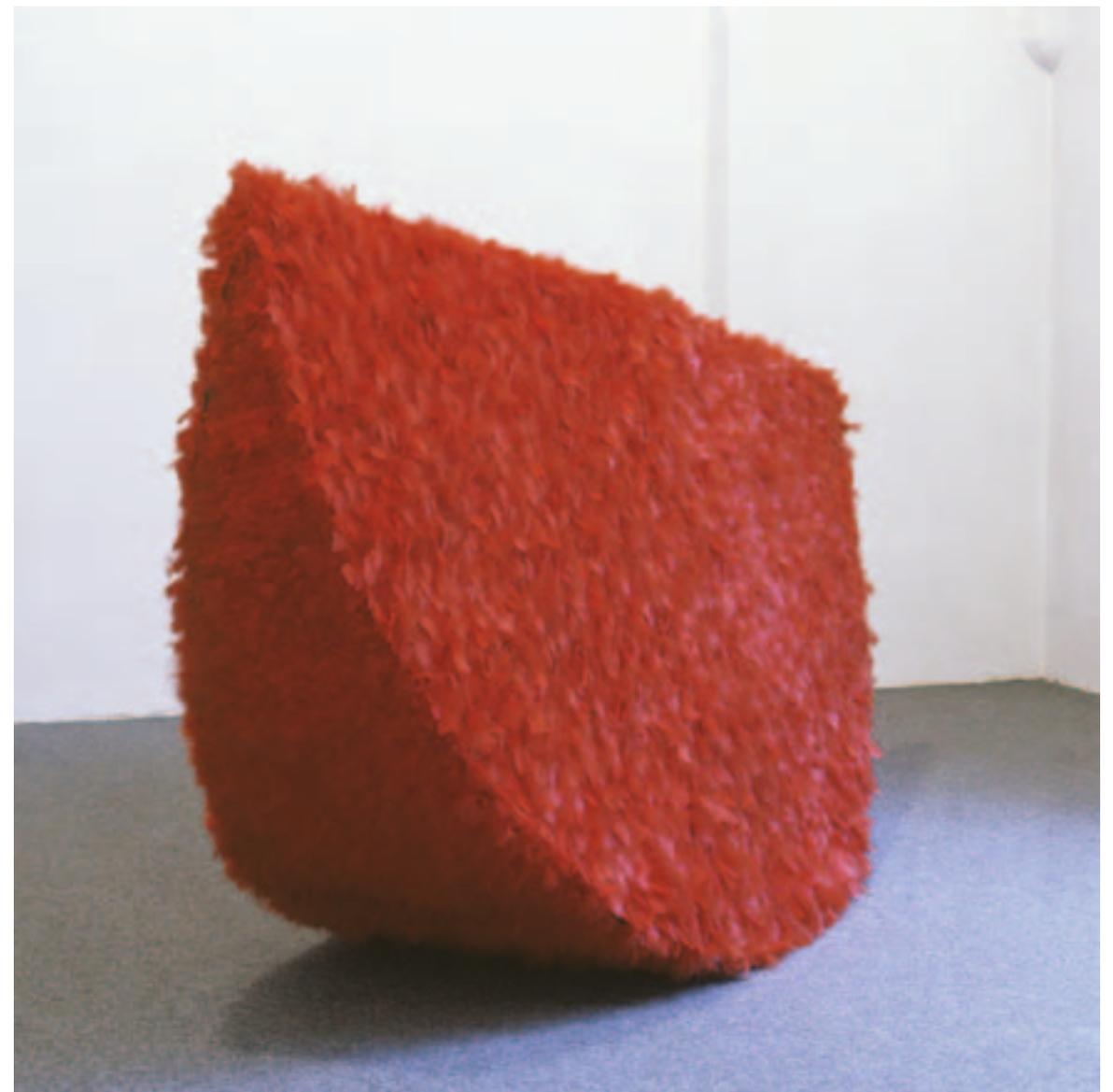


Großer roter Kreis, 1990  
Federn, Tüll, ø 300 cm  
Biennale, Museum für Kunsthandwerk Frankfurt



Großer roter Kreis, 1990  
Federn, Tüll, ø 300 cm  
Kunsthalle Lothringer Straße 13 München

Rotes Segment, 1992  
Federn, Tüll, Stahldraht, 150x300x50 cm  
Galerie der Künstler München





T'ai Chi im Atelier, 1987  
Federn, Tüll, H: 300 cm

## Gespräch Monica Fauss mit Dorothea Frigo

Über ihren Weg als Künstlerin

Die Auseinandersetzung mit dem Körper nimmt in deinem Werk einen zentralen Raum ein. Du orientierst dich am menschlichen, vornehmlich weiblichen Körper, ohne dass er selbst Gegenstand der künstlerischen Darstellung werden würde. Dich interessieren vielmehr die körperlichen Wahrnehmungen und Empfindungen. Welche Rolle spielt der Körper in deiner Arbeit?

*Der Körper spielt in allen meinen Arbeiten, früher genauso wie heute, eine ausschlaggebende Rolle in physischer wie psychischer Hinsicht. Schon beim Aktstudium an der Münchner Kunstakademie interessierte mich nicht nur der Blick von außen auf das Modell, sondern der Blick nach innen, der zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper führte. Auslöser war die Geburt meiner Tochter Antonia während des Studiums. Schwangerschaft und Geburt haben meinen Blickwinkel auf den Körper einschneidend verändert. Die Sicht von außen auf den Körper trat in den Hintergrund, die Erfahrung und Wahrnehmung innerer körperlicher Vorgänge trat in den Vordergrund. Als Bildhauerin suchte ich nach neuen Wegen, um diesen Fokus künstlerisch zu formulieren. Themen wie Schutzbedürftigkeit und Verletzlichkeit bekamen sowohl in meinem Leben als auch in meiner künstlerischen Arbeit Gewicht. Die anfänglich figurative Formensprache entwickelte sich organisch hin zu einer abstrakten Figuration. Es entstanden Objekte wie „Toneier“ (Abb. S. 13) oder „Geboren“ (Abb. S. 12), Materialkombinationen aus gebranntem, harten Ton und weichen Federdaunen. Intensive Materialrecherchen waren für mich notwendig, um die Sinnhaftigkeit bildhauerischen Materials generell zu hinterfragen. Wie Pygmalion wollte ich das bildhauerische statische Objekt in eine lebendige Form bringen ohne auf kinetische oder mechanische Mittel zurückzugreifen, weil ich Themen wie Verwandlung und Vergänglichkeit zum Ausdruck bringen wollte. Beispielhaft dafür steht das Projekt „Türme aus gebrochenem Holz“ (Abb. S. 18–21). Das Zerschneiden, Aufbauen, Umfal-*

*len und Wiederaufbauen; dieser Verwandlungsprozess war für mich symbolisch und auch dem Leben nah.*

Seit fast 30 Jahren übst du regelmäßig T'ai Chi Ch'uan. Diese körperliche und geistige Übungspraxis ist für dich zu einer inneren Notwendigkeit geworden. Inwiefern wirkt sich diese Haltung auch auf deine künstlerische Praxis aus?

*Tanz und Bewegung haben mich schon immer fasziniert, vor allem die bewusste Erfahrung der eigenen Körperenergie. Noch während des Studiums Anfang der 80er Jahre begann ich T'ai Chi Ch'uan zu üben, ein sanfter Kampfsport, auch Schattenboxen genannt. T'ai Chi Ch'uan ist eine taoistische Praxis, die ihren Ursprung in der Naturauffassung und Philosophie des alten China hat. Das Ritual der äußeren Form ermöglicht in fließenden Bewegungsabläufen die Energie im Körper zu lenken, durch Gewichtsverlagerung die leere und volle Körperhälfte wahrzunehmen, um aus dem Tanden, der Körpermitte heraus agieren zu können. T'ai Chi Ch'uan habe ich als Methode erfahren, körperliche Energien gezielt zu kanalisieren. Künstlerisch verfolgte ich das Ziel, dieses Energiepotential zu nutzen und entsprechende Formen der Umsetzung zu finden. Anstatt nach traditioneller Art chinesische Schriftzeichen zu üben, entstanden anfänglich gestische Zeichnungen (Abb. S. 34, 35, 44, 45, 47) als Übertragung von Bewegung auf Papier mit vollem Körperinsatz. Das Energieprinzip des T'ai Chi Ch'uan findet sich nicht nur in meinen Arbeiten mit Spiraldrehungen aus leichten Federn und schwerem Ton wieder, sondern vor allem in meiner künstlerischen Praxis, die darin besteht, Polaritäten wie leicht-schwer, hart-weich, materiell-immateriell sichtbar zu machen, um sie letztendlich zu transformieren. Mit dem physischen Objekt auf geistige Zusammenhänge zu verweisen, ist und bleibt ein elementares Grundanliegen meines künstlerischen Schaffens.*

**Gab es für dich als Künstlerin Vorbilder? Oder anders gefragt: Gab es Antibilder oder Kunst-richtungen, an denen du dich reiben konntest, vielleicht sogar „abarbeiten“ musstest?**

*Natürlich war ich auf der Suche nach weiblichen Vorbildern als angehende professionelle Künstlerin an der männerdominierten Münchner Akademie.*



*Obwohl die Lehrstühle alle mit Männern besetzt waren, entwickelte sich dort trotzdem eine Frauenbewegung aus Studentinnen und Mitarbeiterinnen, die Ausstellungen und Vorträge organisierten. Beim Blick über den Münchner Tellerrand hinaus fand sich damals schon eine respektable Zahl an Künstlerinnen sowohl in Europa als auch in den U.S.A., die ihre weibliche Sichtweise in die künstlerische Arbeit integrierten. Sie praktizierten in ihrer Kunst das, womit ich zur gleichen Zeit befasst war. Ich begegnete den Objekten und Skulpturen von Eva Hesse, die mit neuen Formen und Materialien experimentierte. Mich faszinierten die altarähnlichen Tableaus von Louise Nevelson, schwarze, weiße und goldene Triptychen, Assemblagen aus Alltagsgegenständen.*

*Erica Pedretti arbeitete auch mit Flügeln, die so ganz anders waren als meine und auch ihre Literatur war für mich eine Quelle der Inspiration. Hier im bayerischen Raum fand ich die Bildhauerinnen Lidy von Lidwitz mit ihren organischen, der Natur nahen Holzskulpturen und Marie Luise Wilckens mit ihren transparenten Formen als Künstlerinnen interessant. Sicherlich haben mich die Kunstströmungen der 60er, 70er und 80er Jahre, Arte Povera, Konstruktivismus, Minimalismus, Konzeptkunst und verschiedene prozessuale und gestische Ansätze sehr beeinflusst. Sie gehören zu meinen künstlerischen Wurzeln. Dennoch wurde ich nie eine typische Vertreterin einer dieser Richtungen. Denn in diesem männlichen Kontext fehlte mir die Sichtweise auf die weibliche Existenz und die Auseinandersetzung mit der weiblichen Identität. Schon während der Akademiezeit begann ich Materialien zu benutzen, die in den Bildhauerwerkstätten damals nicht üblich waren: farbige Federn, Spaghetti, Ton- und Videobänder. Mein Interesse verlagerte sich immer mehr hin zu orts- und raumspezifischen Installationen, die auf die Architektur und Geschichte des Ortes Bezug nehmen und oft nur von temporärer Dauer sind. Ich möchte, dass der Ort für die BetrachterInnen neu wahrgenommen werden kann und ihnen gleichzeitig über die körperhaften Objekte im Raum die Erfahrung ermöglichen, sich selbst zu begegnen.*

**Welchen Einfluss hatte deine Herkunft auf deinen Werdegang als Künstlerin? Und wie siehst du – 30 Jahre später – das Verhältnis von Biographie und Werk? Spielen biographische Aspekte in deiner Arbeit eine Rolle?**

*Persönliche Erlebnisse sind in vielen meiner Arbeiten am Anfang von Bedeutung. Im Laufe der künstlerischen Auseinandersetzung verlieren sich die biographischen Spuren. Biografische Bezüge und eigene Befindlichkeiten möchte ich nicht ausklammern. Dennoch spielen sie in meinen späteren Arbeiten keine wesentliche Rolle mehr. Schon mit 10 Jahren hatte ich klare Vorstellungen von meinem Beruf: entweder Operationsschwester oder Bildhauerin. Beide Berufe konnte ich in meinem bisherigen Leben einlösen. Zuerst allerdings wollte ich meinem Freiheitsdrang nachkommen und ging mit 16 Jahren für zwei Jahre nach England. Dort begegnete ich außer dem „Swinging London“ den beeindruckenden Werken von Barbara Hepworth und Henry Moore. Zurück in Deutschland sammelte ich berufliche Erfahrungen als Krankenschwester in*

*der Psychiatrie und besuchte eine Schauspielschule. Erst mit 27 Jahren entschied ich mich, Bildhauerei zu studieren.*

*Meine frühe Kindheit verbrachte ich auf dem Land. Die Wälder, Felder, Gärten und Tiere haben in mir einen starken Bezug zur Natur geschaffen. Im Gegensatz zu diesem Freiraum waren die moralischen und religiösen Grenzen in den 50er Jahren auf dem Land sehr eng gesteckt. Auch die Einstellung in meinem Elternhaus war trotz eines gewissen Freigeistes sehr protestantisch, aber auch ein wenig exotisch. Denn mein Vater wurde in Kamerun, Westafrika, als Kind von Missionaren geboren und meine Großmutter erzählte uns Kindern viele Geschichten aus dieser fremden Welt. Das Interesse an anderen Völkern, ihre Schöpfungsmythen und Lebensformen, haben später meinen Weg als Künstlerin mitbestimmt. Mütterlicherseits hatte ich als Spielfeld die Lager Räume der Pinselfabrik meiner Familie, in denen ein wunderbarer Materialfundus an Holz, Metall, Borsten, Schnüren, Papieren und Farben vorhanden war. Das war mein Kinderspielplatz.*

*Die ersten Turmobjekte und Federarbeiten der 80er Jahre beruhen auf ethnologischen Studien. Ich besuchte die Völkerkundemuseen in Köln, Berlin, München und London, die über einen reichen Fundus an Fetischen und kultischen Objekten mit Federn und Ton verfügen. In den 90er Jahren erhielt ich dann über das Goetheinstitut die Möglichkeit, Projekte und Workshops gemeinsam mit indischen und indonesischen KollegInnen zu realisieren und mich vor Ort mit der fremden Kultur zu befassen und mit meinem eigenen Werk zu verknüpfen. Es entstanden ortsbezogene Installationen im öffentlichen Raum wie „Waste Paper or the Nine Pillars of Wisdom“ (Katalog 3) und „Time Squares“ (Katalog 4) in Indien und schließlich 2002 das Kunst am Bau Projekt „Transparente Linie“ (Katalog 4) für das Goetheinstitut in Jakarta, Indonesien.*

**Lass uns den Blick von der Vergangenheit wieder auf die Gegenwart richten. Vieles hat sich seit dem Beginn deiner künstlerischen Arbeit in den 70er Jahren geändert. Welche Vorhaben konntest du künstlerisch einlösen und wo liegt dein künstlerischer Fokus heute?**

*Die Lebensentwürfe der 70er und 80er Jahre, Kunst und Leben als Einheit zu betrachten, haben sich nicht erfüllt, das wäre auch zu paradiesisch gewesen. Auch Slogans wie „Make Love not War“ gehören der desillusionierten Historie an. Die Aufbruchs-*

*stimmung meiner Generation und der Kampf für eine „bessere Welt“ wurden von ernüchternden Realitäten eingeholt, gleichwohl sich manche alternative und ökologische Lebensform durchgesetzt hat. Nach wie vor sind Umweltprobleme, weltweite kriegerische Verstrickungen und Menschenrechtsverletzungen Teil unseres von Medien gesteuerten Alltags. Was Umwelt und Ressourcen betrifft habe ich z.B. 1988/89 an verschiedenen Ausstellungs-orten in München zum Thema Wasser, speziell zum Münchner Leitungswasser und der Verschmutzung der Isar die Öffentlichkeit durch Kunstprojekte aufmerksam gemacht. 20 Jahre hat es gedauert bis die Isar renaturiert wurde. Die künstlerischen Aktivitäten sind meines Erachtens ein Teil der gesellschaftlichen Kräfte, die wirken müssen, um politisch etwas zu verändern.*

*Künstlerisch bin ich an dem Punkt angelangt mit einem eher distanzierten Blick meine Arbeit der letzten 30 Jahre zu ordnen und zu reflektieren. In all den Jahren habe ich ein umfangreiches Werk ge-*



*schaffen, das ich an vielen Stellen noch vertiefen möchte. Neben einem großen Fundus an mehr traditionellen Zeichnungen gibt es vor allem einen riesigen Komplex an neuen Zeichnungen, speziell meine Tonbandzeichnungen, die mir wichtig sind und an denen ich weiterarbeiten möchte. Eine ganze Reihe dieser Blätter ist bisher weder dokumentiert noch veröffentlicht. Nach wie vor gilt mein Interesse der Kunst im öffentlichen Raum. In dieser Hinsicht möchte ich mich weiterhin der Herausforderung neuer Orte stellen und situative Installationen bzw. Erfahrungsräume entwickeln.*

Das Gespräch mit Dorothea Frigo wurde im November 2009 geführt.

Zeichnungen 1-3:  
Ohne Titel, 1987  
Tusche auf Papier, 59x41,5 cm





Cäcilienbrunnenhaus, 1988  
Installation  
Kunstwoche Heilbronn am Neckar

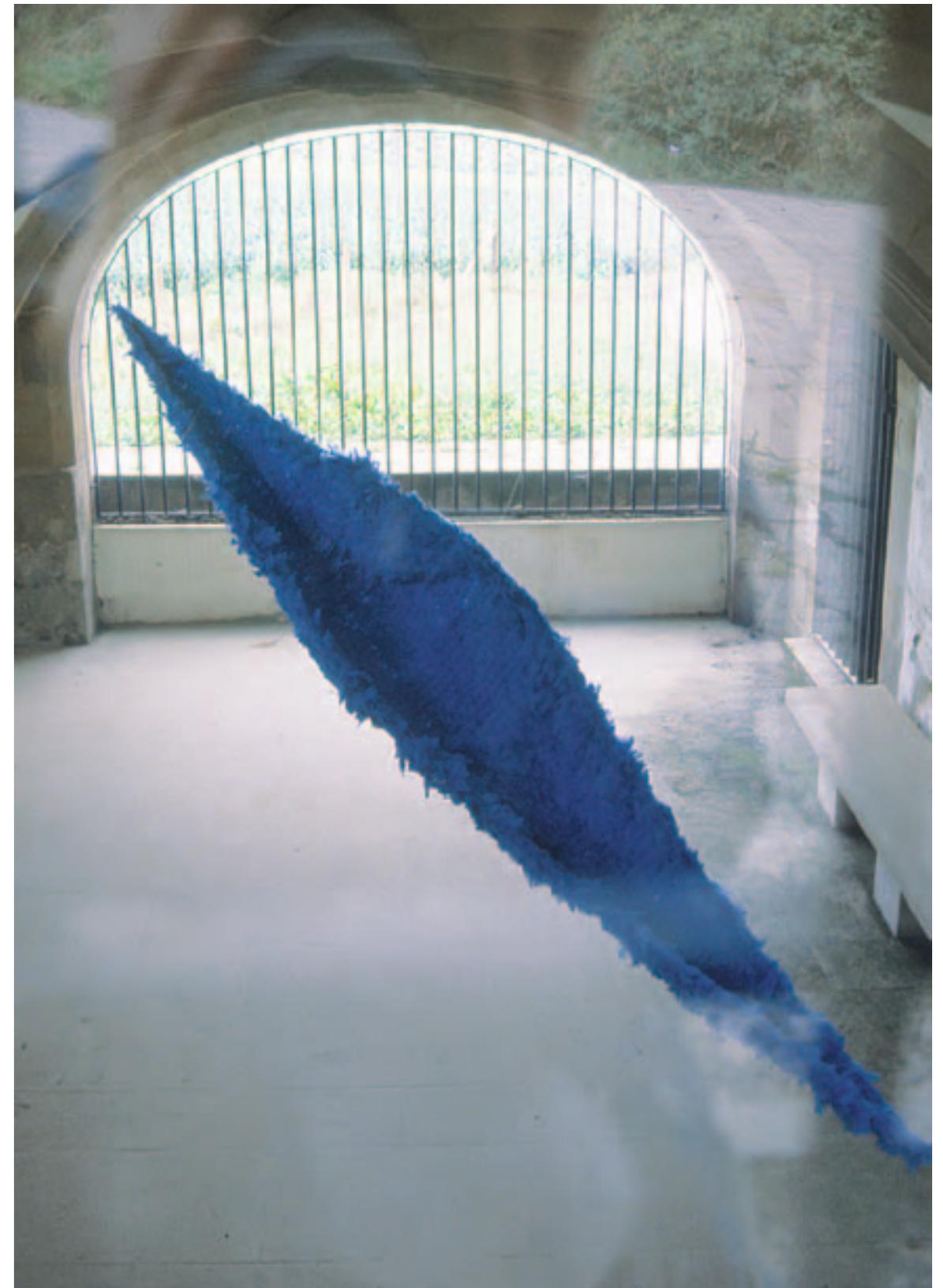
*Dort schwebt eine Federbarke,  
der Raum ist erfüllt vom Klang der Quelle  
die Luft bewegt die blauen Federn.*



Aufbausituation  
Federbarke



Dorothea Frigos Installationen dienen vielfach dazu, Zeichen der Erinnerung zu setzen. Ihre Objekte gewinnen eine spezifische Konnotation erst an dem gewählten Ort. Die zu besetzenden Orte sind verlassene, die noch immer Zeugnisse ihrer Geschichte bewahrt haben, so dass diese mittels der Installation gegenwärtig werden kann. Die Orte für diese Federarbeiten können heterogen sein: Im Cäcilienbrunnenhaus in Heilbronn nahm das quer gespannte Federtier den Raum wie ein Luftschiff. Im Brunnenhaus im Breitenloch ruhten Federreste in einem Brunnentrog wie in einem Steinsarkophag unter einer Glasplatte, in der sich der Himmel der Außenwelt einfing. Die wie zu Grab gelegten Federn zusammen mit denen des „Luftschiffes“ definieren den jeweiligen Raum zu einem Ort des Übergangs,



Federbarke, 1988  
ein Quadrat, zwei blaue Flügel  
Federn, Tüll, L: 580 cm



Federbarke, 1988  
Installation



der seiner ursprünglichen Funktion längst entrissen, nur noch vom Wandel der Zeit zu sprechen vermag. Die Installation thematisierte nicht nur Zeit, sondern die damit einhergehende Inanspruchnahme von Orten sowie deren Vergänglichkeit. Besetzte Orte sind auch die des Verlassens. Dass die Federn des Steintroges am Ende dem Luftraum anvertraut wurden ist der gewählten Sinnstruktur adäquat. Dorothea Frigo sichert nicht die Spuren der Vergangenheit so wie etwa Dorothee von Windheim. Sie spürt sie auf und setzt ihnen ihre Zeichen entgegen. Als Gegen-Zeichen transportieren sie nur bedingt Erinnerung. Zumeist verweisen sie auf zu Erinnerndes, anders gesagt: der Rezipient wird aufgefordert, seine Erinnerung dem Vergessen entgegen zu stellen. Die Installation bietet sich als Projektionsfläche an.

Barbara Schellewald  
Textauszug aus NIKE No. 42/1992



Federbarke, 1988  
Installation  
*Zerstörung und Verwandlung der Barke nach einem Herbststurm.*





Brunnenhaus im Breitenloch, 1988  
Installation

*Dort befinden sich die Federreste  
von der Arbeit an der Barke im Trog,  
geschützt von Glasplatten.*



Brunnenhaus im Breitenloch, 1988  
Installation, Trog, Federn, Glas  
Gesamt- und Detailansichten  
*Nach 7 Tagen findet eine Aktion statt.  
Die Glasplatten werden entfernt und die blauen  
Federreste in die Landschaft und auf den Weg ver-  
streut, der blaue Tüll verbleibt in der Mauerspalte.*



Kobaltidol I–III, 1992  
Ton, hoch gebrannt  
H: ca. 36 cm  
Kunsthof Bonn



Fünf Blaue Tromben, 1992  
Installation  
Federn, Tüll, H: ca. 220 cm  
Kunsthof Bonn

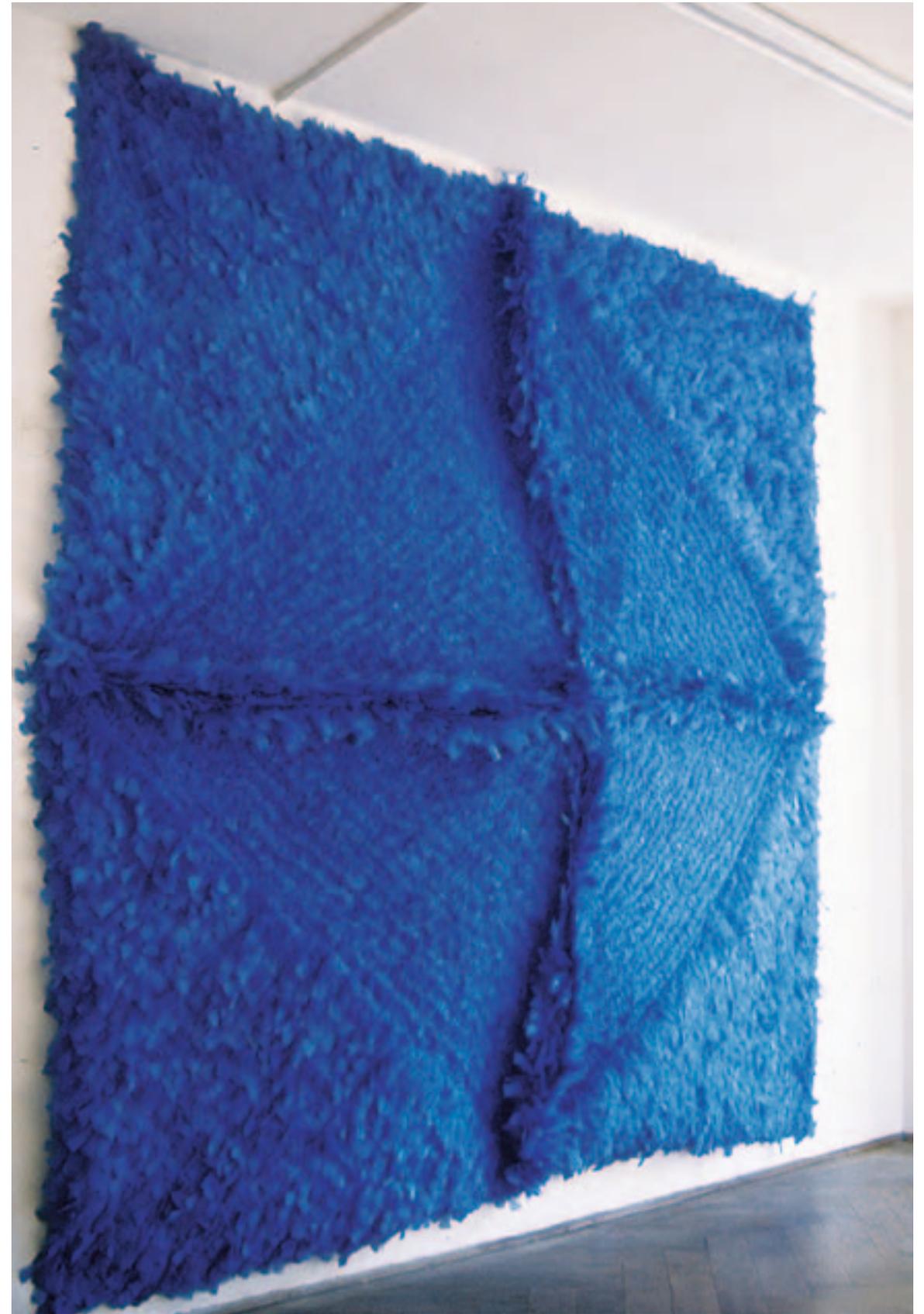
Federsäule blau, 1994  
Detail  
Federn, Tüll



Federsäule blau, 1994  
Sieben Quadrate, je 150x150 cm  
aus blauen Federn  
kegelförmig gehängt, H: 840 cm  
Installation  
Ausstellung „Kunst im Quader“  
Pavillon im Alten Botanischen  
Garten München



Dorothea Frigo, 1994  
Federn, Tüll, H: je ca. 240 cm  
Atelier Fäustlestraße



Großes blaues Quadrat, 1992  
Federn, Tüll, 300x300x15 cm  
Atelier Fäustlestraße



Blauer Würfel, 2009  
Federn, Tüll, Stahldraht 120x120x120 cm  
Galerie Dagmar Behringer München



Blaue Zone, 2008  
Installation vier Federkegel  
Federn, Tüll  
H: je ca. 240 cm  
Kunstbunker Tumulka München

Tontürme



Türme, 1982–1986  
 roter und schwarzer Ton, teils weiß gekalkt  
 H: 130–210 cm

„Die Türme sind für mich Wesen zwischen Mensch und Natur.“

Die Tontürme sind diejenigen Arbeiten innerhalb des Werkes von Dorothea Frigo, die am stärksten auf Kontinuität ausgerichtet sind. Schon zu Akademiezeiten entstanden die ersten Türme. Von 1982–86 experimentierte sie mit den ersten größeren Objekten, dann kam eine fast 10jährige Pause, in der sie sich den Federarbeiten widmete, um dann von 1993 ab verstärkt Turmskulpturen zu schaffen. Hatten die frühen Türme (Abb. S. 64) eher bodenständig-archaischen Charakter, suchen die neueren verstärkt den Weg in die Höhe. Seit mehr als 15 Jahren zieht sich die Künstlerin ein bis zwei Monate im Sommer aufs Land zurück, um diese Skulpturen zu bauen. Während sie in den ersten Jahren an der Technik und dem Material geforscht hat, wurden in den späteren Jahren die Figuren immer gekonnter, verdrehter, gewagter, obgleich die Grundform in ihrer Erscheinung immer gleich blieb. Seit 2005 stellt sie ihre Türme aus frisch gepresster Ziegelmasse in einem Ziegelwerk in Niederbayern her. Im Zuge dessen hat sich nicht nur das Material geändert, auch die Arbeitstechniken haben sich modifiziert und entsprechend perfektioniert. Als Rohmaterial verwendet die Künstlerin frisch gepressten Ziegelton, der weitaus gröber ist in seiner Materialität als die feine Tonerde und deshalb auch nicht so leicht formbar. An den Kleinplastiken (Abb. S. 78–81) lässt sich der Umgang mit dem rohen Material deutlich nachvollziehen. Dorothea Frigo nimmt den frisch gepressten Ziegel, zerschneidet ihn im Längs- und Querschnitt und setzt die Einzelteile wieder neu zusammen, indem sie sie mit Tonschlicker miteinander verstreicht. Entweder sind die kleinen Skulpturen vertikal von unten nach oben gedreht aufgebaut oder horizontal schichtenweise übereinander gesetzt. Von weitem betrachtet ähneln die kleinen Türme Architekturmodellen. Die Assoziationen von den frühen „towerlike structures in nature“ wandeln sich immer mehr hin zu den „skyscrapers in the city“.

Die Tontürme bis 2005 hingegen sind in einer sehr alten Technik hergestellt. Es sind im Grunde genom-

men keramische Skulpturen aus reiner Tonerde, aufgebaut nach einer steinzeitlichen Methode, die auch heute noch in der Baukeramik üblich ist. Die Keramiken damals, meist Gefäße, wurden in Spiralwulst- und Bändertechnik hergestellt. Dorothea Frigo verwendet für ihre Skulpturen die gleiche Methode wie vor viertausend Jahren, arbeitet Schicht auf Schicht in dieser Bändertechnik. Die innen hohlen Skulpturen, werden schon beim Trocknen nach einiger Zeit lederhart bis sie dann im Ofen gebrannt werden. Den Keramiken wird durch das Brennen noch mehr Wasser entzogen und sie gewinnen dadurch an Härte. Der Ton ist dann so verdichtet, dass die Keramiken so gut wie kein Wasser mehr aufnehmen. Um die Materialität der Türme zu unterstreichen, behandelt Dorothea Frigo die Türme oft noch mit Engoben oder Oxyden, elementaren Substanzen wie z.B. Eisen-, Mangan- oder Kupferoxyd, um sie dann in einem Hochbrand oder Kohlebrand zu brennen. Das färbt die Türme nicht nur rot oder schwarz, sondern macht sie auch wasserundurchlässig und somit für den Außenraum tauglich und besonders widerstandsfähig.

Mittlerweile existiert eine große „Skulpturen-Familie“. Es sind mehr oder weniger menschengroße, von allen Seiten umgehbare Plastiken. Gleichwohl die Gruppenmitglieder auch für sich alleine stehen können, werden sie in Ausstellungen fast immer im Verbund mit anderen präsentiert. Auf der einen Seite verstärken sie sich gegenseitig in der Gruppe, auf der anderen Seite treten die einzelnen Türme auch in ihrer Unterschiedlichkeit mit ihren individuellen Charakteren stärker zu tage. Je nach Raumverhältnissen – ob in einem Kellergewölbe, einem dunklen Bunker oder weißen Galerieraum – werden die Figuren anders konstelliert. Ab und an stehen sie auf quadratischen Metallplatten, die die Figuren zu Akteuren in einem schachbrettähnlichen Spiel werden lässt. An anderer Stelle wandern sie vom Innen- in den Außenraum, in Parkanlagen und Landschaftsgärten, wo sie zu „Hütern des Gartens“ mutieren (Abb. S. 72–75). In einem Interview spricht

Die Gruppe, 1993–2004  
Installation, 19 Tonskulpturen, Gesamtansicht  
Ton hoch gebrannt, Oxyd  
H: 130–240 cm



Dorothea Frigo von den Tontürmen als „Wesen zwischen Mensch und Natur“. In der organisch von unten nach oben aufgebauten Form steckt ein Wachstumsprinzip. Was den Menschen angeht, ist es immer auch eine Stele, ein Symbol für den aufrechten Gang des Menschen, der zwischen Himmel und Erde steht.“<sup>4</sup>

Interesse an Turmbauten hat es in der Geschichte der Menschheit seit jeher gegeben. Bekanntestes Beispiel aus der Geschichte ist die Erzählung vom Turmbau zu Babel aus dem Alten Testament, Genesis 3-11. Zusammen mit der babylonischen Sprachverwirrung ist sie trotz ihres geringen Umfangs von nur neun Versen neben der Sintflut eine der bekanntesten Unheilsgeschichten. Die Bibel erzählt von einem Volk, das eine Sprache spricht und beabsichtigt eine Stadt mit einem Turm zu bauen, dessen Spitze bis zum Himmel reichen soll. Als der Herr herabstieg, um sich das Bauwerk anzusehen, befürchtete er, dass den Menschen von nun an nichts mehr unerreichbar sein würde, was sie sich vornehmen, was so viel bedeutet wie dass das Volk übermütig werden könnte und vor nichts zurückschreckt, was ihm in den Sinn kommt. Die Weiterarbeit am Turm endete gezwungenermaßen und das Turmbau-Vorhaben wird als Versuch der Menschheit gewertet, Gott gleichzukommen. Wegen dieser Selbstüberhebung straft Gott die Völker, die zuvor eine gemeinsame Sprache hatten, mit Sprachverwirrung und zerstreut sie über die ganze Erde.

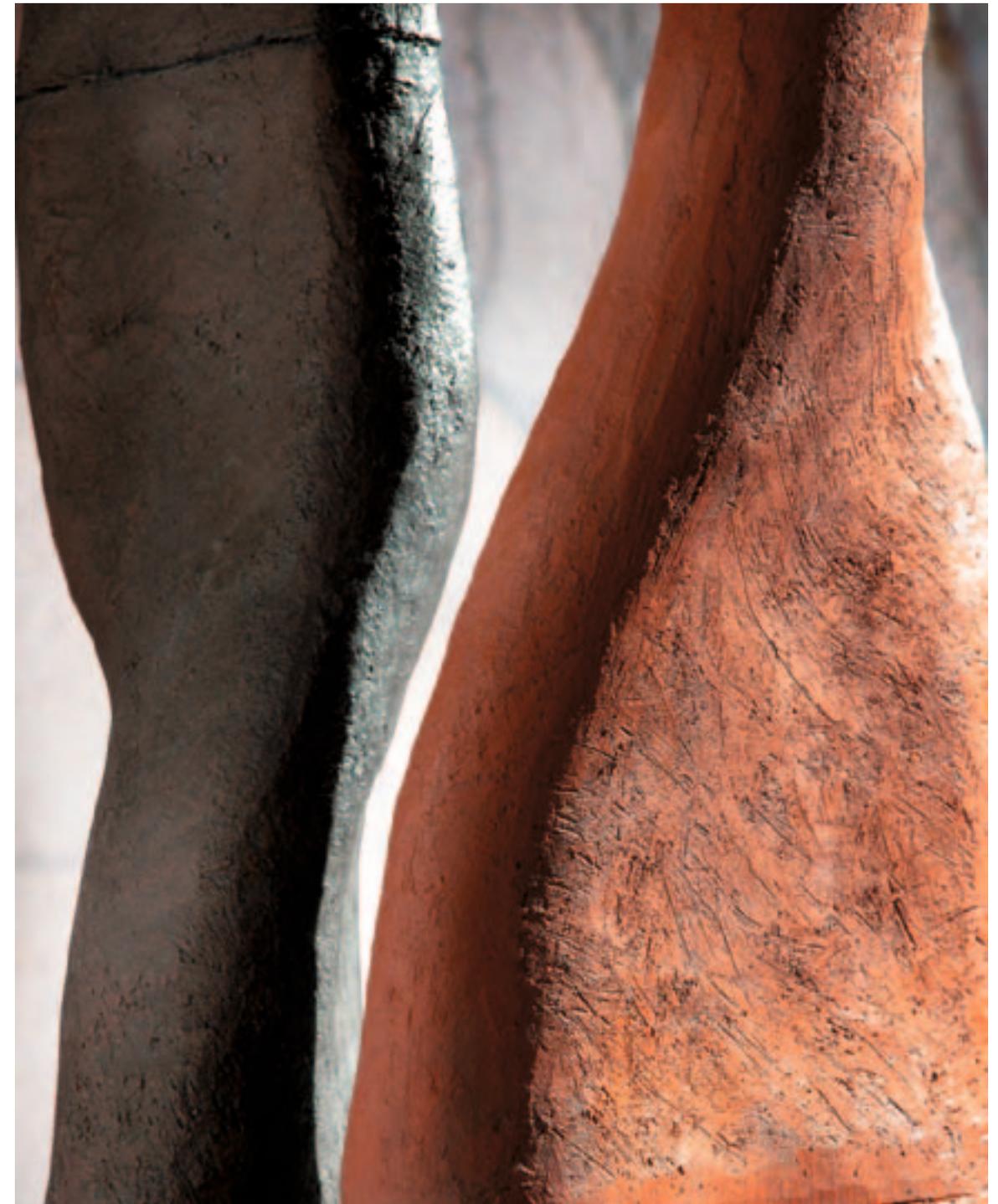
Der Turmbau zu Babel, der in der Geschichte der Bildenden Kunst vielfach dargestellt worden ist, gilt dort als ein Symbol menschlicher Hybris. Oft stellte man den Turm von Babel als spiralförmigen Turm oder als Stufenturm dar. Vorbilder für diese Darstellungen, die sich nahezu allesamt auf die Beschreibungen von Herodot beziehen, gibt es viele, eines ist aber im Hinblick auf Dorothea Frigos Türme erwähnenswert, weil es die Künstlerin selbst immer wieder zitiert und als Quelle der Inspiration und Objekt

der Auseinandersetzung markiert. Es handelt sich um das Minarett von Samarra, einem historisch einzigartigen Turm aus Backsteinen mit einer Höhe von 52 m, der bis heute gut erhalten ist. Er wurde in der Zeit von 836–852 n.Chr. erbaut, und ist Teil einer islamischen Moschee, die im heutigen Irak liegt, nördlich von Bagdad.<sup>5</sup> Der Turm erhebt sich auf einem niedrigen quadratischen Sockel, von dem aus die Pilger in einer siebenfach spiralförmig gewundenen Aufgangsrampe zum Tempel nach oben geführt werden. Es ist ein Turm ohne Ornamente, kraftvoll, und von einfacher, schlichter Schönheit. Abgesehen von der völlig anderen Funktionalität ähnelt er in seinem äußeren Erscheinungsbild dem Tatlin-Turm von 1919, einer bis heute gültigen Architekturikone, die im Entwurf ebenso eine spiralförmig gewundene Stahlkonstruktion aus Eisen, Glas und Stahl vorsah. Klare Konstruktion und schlichte Eleganz ist auch ein Kennzeichen der Türme von Dorothea Frigo. Auch sie schrauben sich schnörkellos vom Boden in die Höhe. Und auch sie verweisen in ihrer Bewegung nach oben in eine spirituelle Dimension, allerdings nicht wie im Turmbau zu Babel als omnipotentes Unternehmen unter Aufgabe des menschlichen Maßes. Im Gegenteil die Türme orientieren sich ausnahmslos am Menschen und den menschlichen Maßstäben.

<sup>4</sup> Aufgezeichnetes, bislang unveröffentlichtes Interview, geführt anlässlich einer öffentlichen Einladung im Atelier des Künstlerkollegen Wolfgang Koethe, 2001

<sup>5</sup> Vgl. Heinle, Erwin; Leonhard, Fritz (Hg.), 1989, Towers – a Historical Survey, Rizzoli International Publications, Inc., New York, S. 48–51

Die Gruppe, 2008  
Detail



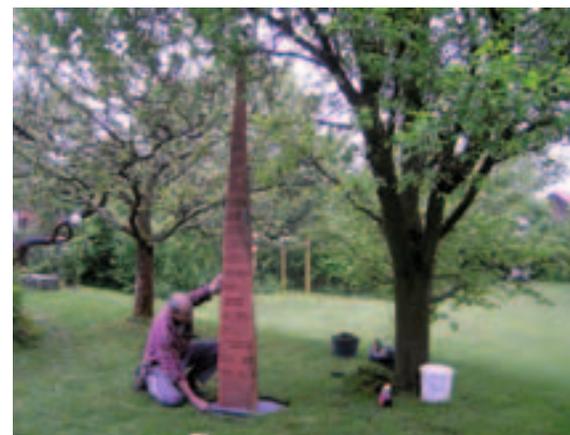




Hüter des Gartens  
Drei Tonskulpturen, 1997/98  
H: ca. 150–175 cm  
Privatsammlung



Tanz ohne Ende, 1997  
Installation, neun Tonskulpturen  
H: ca. 140–180 cm  
Ausstellungsprojekt „Vogelfrei“  
Garten der Akademie für Sprache und Dichtung  
Mathildenhöhe Darmstadt



Hüter des Gartens, 2005  
Aufbausituation 2009  
Skulptur aus Ziegelton  
H: 277 cm  
Privatsammlung

Hüter des Gartens, 1993  
Tonskulpturen  
Roter und schwarzer Ton, hoch gebrannt  
H: 80–180 cm  
Privatsammlung



Hüter des Gartens, 2006  
Ziegelton, Kohlebrand, H: 190 cm  
Privatsammlung



Hüter des Gartens, 2005  
Ziegelton, Kohlebrand, H: 194 cm  
Privatsammlung



Hüter des Gartens, 2006  
Ziegelton, Kohlebrand, H: 153 cm  
Privatsammlung



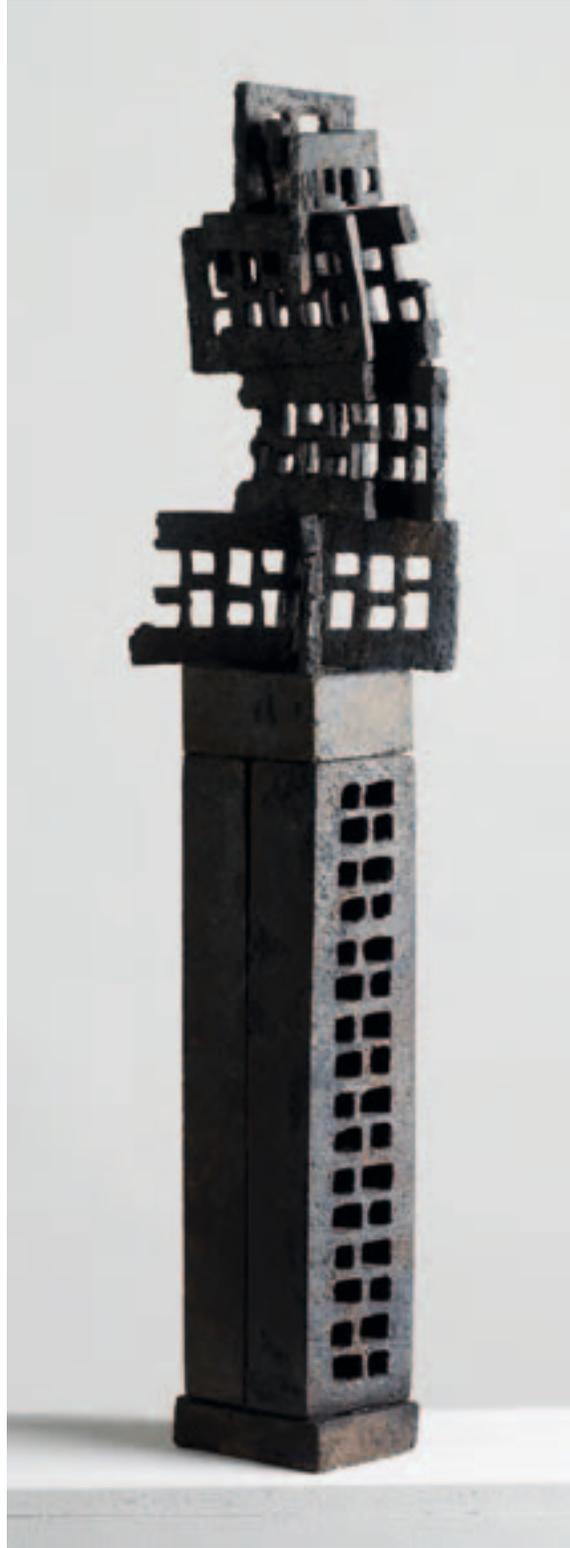


Arbeitssituationen im Ziegelwerk Gima  
Marklkofen, Niederbayern



Türme aus Ziegelton, 2005/07  
H: 150–290 cm  
Atelier Fäustlestraße

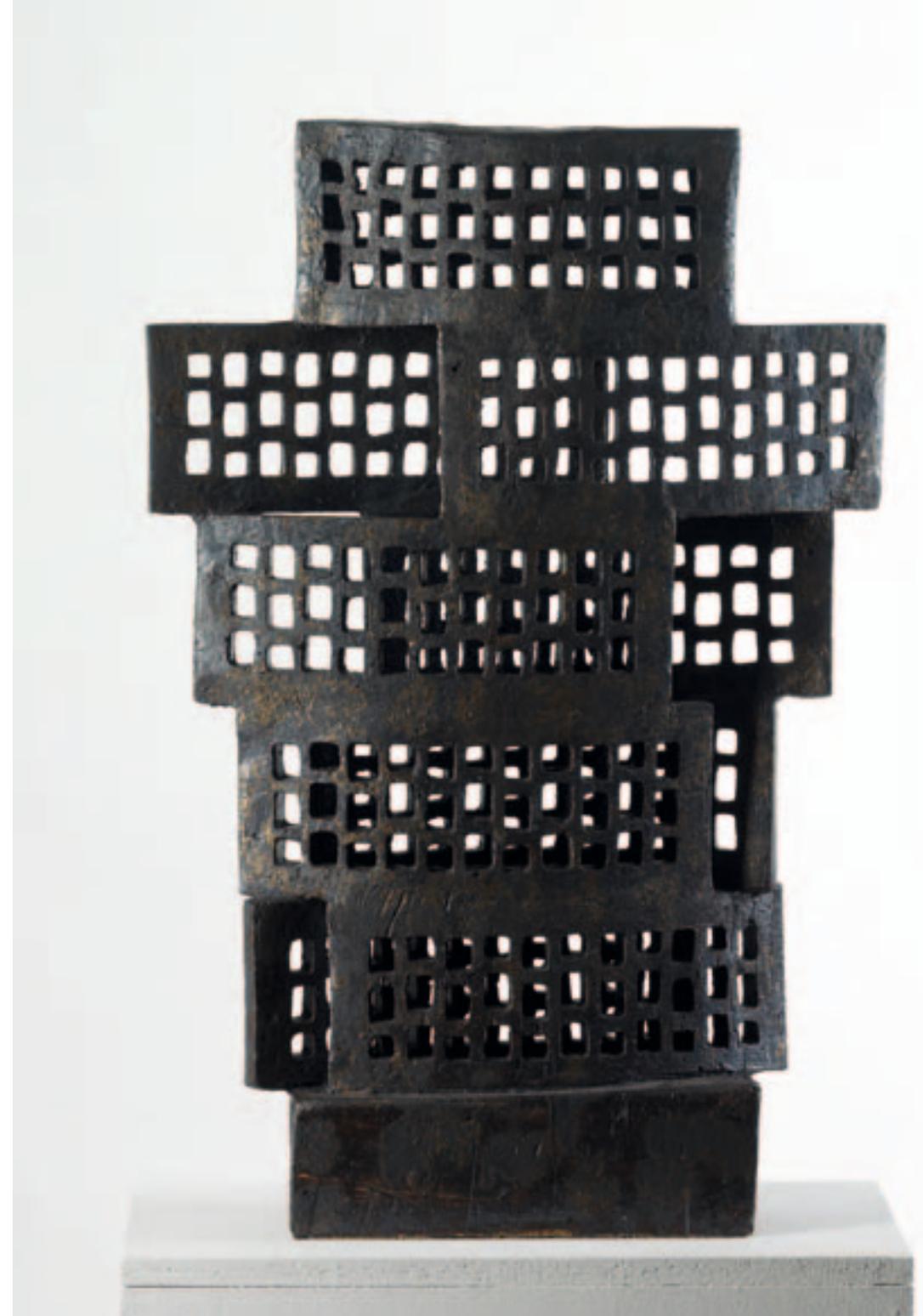
Ohne Titel, 2006  
Serie „Metropolis“  
Ziegelton, Oxyd, hochgebrannt  
H: 82,5 cm



Ohne Titel, 2006  
Serie „Metropolis“  
Ziegelton, Oxyd, hochgebrannt  
H: 62 cm



Ohne Titel, 2007  
Serie „Metropolis“  
Ziegelton, Oxyd, hochgebrannt  
H: 66 cm





Metropolis I  
 Installation, 2008  
 Kulturwerkstatt, Haus 10  
 Kloster Fürstenfeld Fürstenfeldbruck  
 Ziegelton, Oxyd, hochgebrannt  
 H: ca. 40–65 cm



Paar, 2007  
 Serie „Metropolis“  
 Ziegelton, Oxyd, hochgebrannt  
 H: 61 cm



- 1949 geboren in Burk bei Dinkelsbühl/Bayern
- 1977–1983 Studium der Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste München, Diplom
- 1982 Fruchtsaft und Kunst Preis Akademie der Bildenden Künste München
- 1994 Stipendium Hochschulsonderprogramm II der Akademie der Bildenden Künste München
- 1995 Stipendium des Goetheinstituts Hyderabad, Indien, Artist in Residence Programme
- 1997 Katalogstipendium der Prinzregent-Luitpold-Stiftung München
- 1999 Katalogstipendium der Hypo-Kulturstiftung München
- 2001/02 Stipendium des Goetheinstituts Jakarta, Indonesien, Artist in Residence Programme
- 2002 Lehrauftrag Kunstakademie Jakarta, Institut Kesenian
- 2006 Studienaufenthalt in Bamako, Mali/Westafrika
- 2010 Seerosenpreis der Stadt München
- seit 2008 Kuratoriumsmitglied der Stiftung Kunstfonds Bonn

Werkkataloge

- Karolina Breindl, Dorothea Frigo (Hg.), Katalog II, 1997  
Werkgespräch mit der Künstlerin, erschienen anlässlich der Einzelausstellung in der Artothek München
- Karolina Breindl, Dorothea Frigo (Hg.); Katalog III, 1999  
Vorwort von Julian Nida-Rümelin erschienen anlässlich der Installation Nachtprogramm – Videotower `99 im Kulturreferat der Landeshauptstadt München
- Karolina Breindl- Sarbia, Dorothea Frigo (Hg.) Katalog I, 2010  
Interview Monica Fauss mit Dorothea Frigo erschienen anlässlich des sechzigsten Geburtstages von Dorothea Frigo 2009 und der Verleihung des Seerosenpreises 2010

Einzelausstellungen (E) / Projekte / Installationen

- 1988 Cäcilienbrunnen und Brunnenhaus im Breitenloch, Rauminstallation mit blauen Federn Kunstwoche Heilbronn a.N.
- 1989 Federn und Ton, Rauminstallation (E) Kunsthistorisches Institut der Universität Bonn  
Pizze dell'Arte, Installation/Aktion (E) Galerie Babel Heilbronn a.N.
- 1991 Erdzeit „12x12“, Raumarbeit mit Steinkohle (E) Neue Kunst im Hagenbucher, Heilbronn a.N.  
Natura Forte, Künstlerinnenprojekt Künstlerwerkstatt Lothringerstraße München Städtisches Museum Paderborn
- 1992 Leichtigkeit und Schwere Federn und Tonobjekte (E) Kunsthof Bonn
- 1993 Wastepaper or the Nine Pillars of Wisdom (E) Installation Goethe-Institut Hyderabad, Indien  
Zeitsäulen, Installation  
Projekt: Denn die Kunst ist weiblich Evangelische Akademie, Tutzing/Bayern.  
Textile Kunst (K) (Fockner, Frigo, Reese-Heim, Schimmel, Sitter-Liver) Bayerischer Kunstgewerbeverein München
- 1994 Kunst im Quader GEDOK (Fockner, Frigo, Ströbel) Kunstpavillon im Alten Botanischen Garten München
- 1995 Galerie des Kunstvereins Bad Aibling (E)  
Time Squares, Installation (E) Goetheinstitut Hyderabad, Indien
- 1997 Artothek München (E) Werkkatalog II

1997	Nachtstück, Installation Raumsequenzen I, GEDOK (K) Ganserhaus Wasserburg/Inn		Kulturwerkstatt Haus 10 Fürstenfeldbruck Para-Reelle-Welten, Installationen (Frigo, Henning) Kunstabturm Tumulka München	1990	V. Triennale 1990/91 für zeitgenössisches Kunsthandwerk (K) Museum für Kunsthandwerk Frankfurt a.M. Grassi Museum Leipzig Kestner Museum Hannover	2008	Jahresausstellung (K) Kunstverein Ebersberg Lorem Ipsum Berufsverband Bildender KünstlerInnen Infiongelände München
1998	Tanz ohne Ende; Installation Ausstellungsprojekt „Vogelfrei“ Garten der Akademie für Sprache und Dichtung Mathildenhöhe Darmstadt	2009	leicht/schwer (E) Galerie Dagmar Behringer München	1991	Skulptura Ulm Universität Ulm	2009	Jahresausstellung (K) Kunstverein Ebersberg
	Tabula Magna – Pizza Verde, Installation Evangelische Akademie Tutzing	2010	Seerosenpreis (Biglmayer/Frigo) Kunstpavillon Alter Botanischer Garten München		In Progress Europäisches KünstlerInnen Projekt, GEDOK Künstlerwerkstatt Lothringerstraße München	2010	Zimmer frei Villa Dessauer Bamberg
	Türme der Erinnerung, Installation (E) Projekt in Zusammenarbeit mit der Evangelischen Akademie Bad Boll Kulturzentrum Rotebühlplatz Stuttgart		Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl)	1992	A–Z (K) Galerie der Künstler München		Kunst am Bau
	Sinnbilder leiblicher und geistiger Nahrung (E) Installationen/Objekte Kunst im Posthammerhaus Ingolstadt	1981-83	Kunst von/und/mit Frauen Fruchtsaft und Kunst Edition Wende Akademie der Bildenden Künste, München	1994	Die Augen essen mit Kunst im Schloss, Kunstverein Neuhausen a.d.F., Baden-Württemberg	1990	Goldener Käfig Kunstpfad Universität Ulm, Besitz des Landes Baden Württemberg
1999	Nachtprogramm – Videotower '99, Installation (E) Werkkatalog III Kulturreferat der Landeshauptstadt München	1985	Fläche/Volumen, GEDOK (K) Rathaushalle München	1996	Raumkonzept Kubus GEDOK (K) Pasinger Fabrik München	2002	Transparente Linie Goethe Institut Jakarta, Indonesien Besitz der Bundesrepublik Deutschland
2001	Energie-Art, Installationen (Fisahn, Frenzel, Frigo, Hoffmann, Lang) Städtische Galerie Dreieich	1986	Kunst '86 (K) Haus der Kunst München	2000	FruchtFleisch – nature morte 50 Jahre Kunstverein Bad Aibling Galerie Markt Bruckmühl/Obb.		Kunst am Bau Literatur
2002	insight out – upsight down, Installationen (Frigo, Jäger, Nuber) Künstlertreff Stuttgart		Bildwelten '86 Kulturzentrum Gasteig München	2001	Skala, GEDOK Regierung von Oberbayern München		Caius Burri, Karl-Heinz Reiser (Hg.) Kunstpfad Universität Ulm, Ulm 1991
2003	Blickwechsel, Installation (Frigo, Marxreiter) VHV Versicherung München	1987	Kunstkleider Frauenmuseum Bonn		Amazone mit Homepage GEDOK Politische Akademie Tutzing		Finanzministerium Baden-Württemberg (Hg.) Kunst an Staatlichen Bauten in Baden-Württemberg, 1980–1995 Eva Marina Froitzheim Text: Goldener Käfig
2004	PapierGelbStein (Frigo, Frosch, Stangl) Reiffenstuel-Haus, Pfarrkirchen, Bayern	1988	Kunst '88 (K) Haus der Kunst München	2002	Große Kunstausstellung (K) Haus der Kunst München		Bundesbauministerium Berlin (Hg.) Goetheinstitut Jakarta Jahrbuch Bau und Raum, 2005
2006	Spiel I, Installation (K) GEDOK-Projekt „Serienweise“ Liebenweinturm Burghausen, Bayern	1989	Labyrinth, GEDOK (K) Rathaushalle München	2004	Bagage Suspect? Galerie AGBE & GBALICAM Paris		
2008	Lichtgewicht, Installation Waaghäusl, Kloster Fürstenfeld Projekt „Zeitfenster“ (Beisinghoff, Frigo, Herzog-Hellsten)		Kunst '89 (K) Haus der Kunst München	2005	IL FAIT BEAU St. Anne, Musee Fabre Montpellier		
			Umwelt/Mitwelt/Lebenswelt (K) Kulturzentrum Gasteig München	2006	Alles Prophetinnen, (K) 25-jähriges Jubiläum Frauenmuseum Bonn		

Ankäufe	Andrea Heinzinger: Vom Aufbrechen männlicher Machtstrukturen – Künstlerinnen Projekt Evangelische Akademie Tutzing, Süddeutsche Zeitung 26./27.6.1993	Karolina Breindl-Sarbia	Monica Fauss
Bayerische Staatsgemäldesammlung Land Baden-Württemberg Landeshauptstadt München Forschungs- und Kompetenzzentrum der SKW Trostberg/ Campus der Universität Weihenstephan E-ON Bundesrepublik Deutschland/Goetheinstitut Jakarta, Indonesien	Claudia Jaeckel: Kunstvolles Würfelspiel, Pavillon Alter Botanischer Garten, Süddeutsche Zeitung, 21.2.1994  Claudia Niklas: Mit Kunstwerken ein Haus für Kunstwerke bauen, Bayer. Staatsgemäldesammlung Haus der Kunst München, Süddeutsche Zeitung 28.10.1996  Evelyn Vogel: Dem Raum auf der Spur Ganserhaus Wasserburg Süddeutsche Zeitung/ Ebersberg Juni 1997	geb. 1963  1984–1990 Studium der Kunstgeschichte, Kunsterziehung und Literaturwissenschaft an der LMU München; Schwerpunkt: zeitgenössische Kunst, M.A.  1993–1996 Konzeption der Nachlassverwaltung des künstlerischen Oeuvres von Anna Oppermann in Hamburg: Archivierung, Dokumentation, Inventarisierung und museale Rekonstruktionen	geb. 1959  1981–1989 Studium der Volkskunde und Empirischen Kulturwissenschaften an der LMU München, M.A.  Konzeption und PR von Ausstellungen (u.a. kunstraum münchen e.v. und Projekt „Ausbruch der Zeichen“, Künstlerwerkstatt Lothringer Straße) sowie Organisation und PR anderer Events (u.a. Prof. Dr. Peter Glotz MdB und Raysono AG)
Filmbeiträge	Cornelia Gockel: Spannende Spaghetti Artothek München Süddeutsche Zeitung 12.4.1997	1997–1999 Aufbaustudium Bildnerisches Gestalten und Therapie an der Akademie der Bildenden Künste in München	Wissenschaftliche Autorin zum Themenkomplex Brasilien und Interkulturalität, Globalisierung und Kunst
Boris Schafgans: Erdzeit 12x12, Heilbronn a.N., 1991	Peter M. Bode: Mediensalat im Treppenhaus, Installation im Kulturreferat München, Abendzeitung München, 2./3.6.1999	1995–1997 Lehrveranstaltungen an der Akademie der Bildenden Künste in München	2005 „Publizistikpreis Senioren“
Nils Bergmann, Christian Ablinger, Christian Frania: Dokumentation Kunstverein Bad Aibling, Sendung RFR 24.3.1995	Cornelia Gockel: Video-Säulen als Türme der Erinnerung, Installation im Kulturreferat München Süddeutsche Zeitung 12.4.1999	Seit 1995 Zusammenarbeit mit KünstlerInnen: Katalogkonzeption und -produktion Werkgespräche	Bücher:  2007 „Lernen ist Leben. Know-how für die zweite Lebenshälfte“ (Patmos Verlag)
BR Fernsehen „Espresso“: Interview 3.3.1997 Moderation: Karin Schubert	Nike Sauerwald, Dada der Elektronik, Frauen und die neuen Medien in der Kunst Ausstellung: Amazone mit Homepage GEDOK Politische Akademie Tutzing Süddeutsche Zeitung Starnberg 22.1.2001	Kunsthistorikerin und Kunsttherapeutin in München. Veröffentlichungen in den Bereichen Kunst und Kunsttherapie	2009 „Weiter lieben... Wie ältere Menschen ihre Beziehungen leben“ (Kreuz Verlag)
Rezensionen (Auswahl)	Robert Prill: Skulptureninstallation Spiel 1, Tonbandzeichnungen, Liebenweinturm Burghausen, Bayern. Trostberger Tagblatt, 17.5.2006		Kulturwissenschaftlerin, arbeitet als Autorin und freie Journalistin mit dem Schwerpunkt Demographie & Wandel der Altersbilder in München
Elisabeth Müller: Kunst und Fruchtsaft Akademie der Bildenden Künste München Münchner AZ, 09.3. 1982	Ann-Kathrin Grosse: Raumgebilde, Wasserzeichen und Luftblasen Süddeutsche Zeitung, Fürstenfeldbruck 14.2.2008		
Gert Gliewe: Kunst'86, Haus der Kunst München Münchner AZ, 26. 5. 1986	Tönerne Türme und luftige Kugeln Ausstellung Zeitfenster, Kulturwerkstatt Haus 10 Süddeutsche Zeitung, Fürstenfeldbruck 19.2.2008		
Peter M. Bode: Förderkandidaten, Künstlerwerkstatt Lothringerstraße München, AZ München, 14./15.3.1987	Anette Frankenberger: Para-Reelle Welten Trans-Objekte, Dinge und Einrichtungen Kunsthunker Tumulka, 2008 Das Münchner Kunstjournal UND Nr. 36		
Annette Freudenberger: Aus Jagdtrophäen des Jahrmarkts, Federinstallation, Kunsthistorisches Institut der Universität Bonn, Bonner Rundschau 14.11.1989	Johanna Kerschner: Werkschau Dorothea Frigo Galerie Dagmar Behringer, 2009 Das Münchner Kunstjournal UND Nr. 38		
Petra Kollross: Kunst auf neuen Pfaden, Kunstpfad der Universität Ulm, Goldener Käfig Süd-West-Presse Ulm, 28.9.1990			
Andreas Sommer: Das Zeitmaß im Kohle-Quadrat Installation im Hagenbucher Heilbronn a.N. Heilbronner Stimme 14.11.1991			

Mein Dank

gilt allen Förderern, Freundinnen und Freunden, die zum Gelingen dieser Publikation beigetragen haben und auch meine künstlerische Arbeit seit langer Zeit auf vielfältige Art und Weise unterstützen.

Ich danke dem Seerosenkreis, der GEDOK München, dem Kulturreferat der Landeshauptstadt München

und meinen Sponsoren

Sozietät RA/WP Roland Spiegel

und WP/StB Renate Spiegel.

Besonderer Dank an:

Dagmar Behringer, Karolina Breindl-Sarbia,

Godela Berendes, Monique Camus,

Dr. Krista Knirck-Bumke, Dr. Peter Bumke,

Monica Fauss, Antonia Frigo, Giovanni Frigo,

Dr. Gudrun Geigenberger, Claus Girnghuber,

Julia Girnghuber, Jürgen Heinz, Bernhard Herzog,

Dorothea Herzog, Hannelore Kellringer, Ute Ritschel,

Marianne Riesinger-Vogel, Dr. Dieter Vogel,

Prof. Dr. Barbara Schellewald, Hyang Kyu Song,

Brigitte Spiegel, Dr. Eva Weltzien-Rattunde,

Dr. Fred Rattunde, Barbara Wolff, Jürgen Wolff,

Bettina Zenk