

DEUTUNGSMUSTER



Seit dem Ende der achtziger Jahre gilt Rosemarie Trockel als Künstlerin von internationalem Rang. Aber hierzulande ist ihr Werk, das maßgeblichen Einfluß auf die Entwicklung eines feministischen Kunstdiskurses ausgeübt hat, nie umfassend gewürdigt worden. Das scheint sich nun zu ändern: Im kommenden Jahr wird Trockel den deutschen Pavillon auf der Venedig-Biennale gestalten.

Die aktuelle Retrospektive in der Hamburger Kunsthalle präsentiert ihr Schaffen als Reflexion auf die Möglichkeit, das KünstlerInnensubjekt unter den Bedingungen eines ironischen Sprechens neu zu gestalten – und die Kritik an die Grenzen ihrer Selbstlegitimation zu führen.

Rosemarie Trockel, „Leben heißt Strumpfhosen stricken“, 1998

An einer gußeisernen Stange hängen Sieben Suppenkellen, deren Schöpfvorrichtungen durch große Muscheln ersetzt sind. Diese dysfunktionalen Küchengeräte aus Bronze werden unter einem großen Glassturz aufbewahrt und haben die typisch grüne Alterspatina. Kein Titel hilft, den Sinn des Werks zu entschlüsseln. Der Betrachter bleibt auf seine Anschauung und das eigene Vorwissen angewiesen. Könnte Rosemarie Trockels Arbeit demnach durch eine surrealistische Geste bestimmt sein, in der Natur und Kultur als etwas Unvereinbares zusammenkommen wie etwa in der Pelztasse Meret Oppenheims?

Als Auftakt der Ausstellung wirft Trockels Arbeit mit den Schöpfkellen prinzipiell Fragen nach Möglichkeiten und Grenzen der Deutung auf. Ihr gesamtes Werk erinnert daran, daß Künstler und Interpret in der Metaphorik der ‚Schöpfung‘ einen

gemeinsamen Ausgangspunkt haben – ‚Schöpfungen‘ verlangen nach Deutungen, die zumindest dem Anspruch nach versuchen, die Werke ‚auszuschöpfen‘. Aber vielleicht ist gerade eine solche Definition von Interpretation ihr eigentliches Thema. Ist die Patina der Bronze nicht ein angemessenes Äquivalent für hohles Pathos? Scheint nicht auch die Zahl sieben dem Märchen zu entstammen, einer Zeit also, als die Interpreten bekanntlich mit magischen Hilfsmitteln ausgerüstet waren, um die verzauberten Werke zu entschlüsseln?

Entscheidet man sich für diese Deutung, dann ist der ironische Charakter dieser Arbeit unverkennbar: Der Interpret glaubt, das Kunstwerk erklären zu können, und führt in Wirklichkeit nur seine Bildung spazieren. Gerade durch die poetische Geste, den vermeintlich authentischen Charakter dieser Arbeit, wird der Rezipient dazu aufgefordert, sich durch seine Interpretation selbst bloßzustellen.

Seit den achtziger Jahren hat Rosemarie Trockel ein Werk von internationalem Rang entwickelt. Doch während ihr Schaffen in den Vereinigten Staaten im „Museum of Modern Art“ in New York und im „Museum of Contemporary Art“ in Chicago umfassend gewürdigt wurde, fehlte bisher eine europäische Retrospektive. Im nächsten Jahr wird die Künstlerin den deutschen Pavillon der Biennale in Venedig gestalten. Derzeit präsentiert die Hamburger Kunsthalle neun Werkgruppen aus den Jahren 1986 bis 1998, die zeigen, in welchen unterschiedlichen Techniken und Gattungen die Künstlerin gearbeitet hat.

Denn mit der klassischen Moderne hat sich in diesem Jahrhundert die Konzeption von Stil als wahrnehmbarer Identität eines Künstlers verän-

dert. Galt für die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts noch, daß Stil im Sinne der Handschrift eine unbewußte Willensäußerung darstellt, wird Stil – man denke nur an Mondrian – in der Kunst des 20. Jahrhunderts zum wiedererkennbaren Bildkonzept oder gar zum Label. Kunst definiert sich nicht mehr nur als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit, sondern etabliert sich als erkennbare Differenz zu den Werken anderer Künstler, um originell zu sein und wahrnehmbar zu werden: Originalitäts- und Unterscheidungswahn ist demnach das eigentliche Thema der Kunst von Rosemarie Trockel. Hierbei wird die Dialektik des Problems offensichtlich, denn auch die Verweigerung von Stil führt nicht zu seiner Abschaffung. Im Gegenteil: Gerade seine Negation schafft Identität.

Der erste Raum, dem im Rahmen der Ausstellung die Funktion eines Vorspanns zukommt, macht den künstlerischen Ansatz Rosemarie Trockels deutlich. Ins Auge fallen großformatige Hundeporträts. Der hohe technische Aufwand, die glatte, unpräzise Inszenierung machen diese Werke zu Parodien der großformatigen fotografischen Bildnisse Thomas Ruffs. Die Inszenierung der Hunde als ernsthafte Charaktere ist durchaus komisch.

Noch expliziter wird der Zitatcharakter bei der Arbeit „Freude“ von 1988. Unter gestrickten Delfter Kacheln ist spiegelbildlich das Wort „Freude“ zu lesen: ein unmißverständlicher Hinweis auf Sigmar Polkes „Carl Andre in Delft“. Schon die Seitenverkehrung des Wortes „Freude“ könnte als Hinweis auf eine Spiegelung gelesen werden: Trockel reflektiert in ihrem Werk das künstlerische Schaffen eines anderen. Durch den Schriftzug wird insbesondere auch die traditionelle Stickerei auf

Geschirrtüchern assoziiert, zumal der Begriff „Freude“ einen Hinweis auf den hierfür typischen Wortschatz der Erbauung liefert. Immer wieder nutzt Trockel solche Gesten, um künstlerische Pathosformeln zu unterlaufen.

So verwendet sie die künstlerische Konvention der Reihung als Möglichkeit der Entindividualisierung. Man sieht einen modellierten Kopf, der in seiner bewußt rohen, archaischen Gestaltung an Plastiken von Stephan Balkenhol erinnert. Dadurch, daß dieser Kopf in drei identischen Fassungen vorliegt, wird die Idee der künstlerischen Handschrift jedoch ad absurdum geführt.

Auch das Video „Continental Divide“ aus dem Jahre 1994 ist eine Parodie. Hier wird eine in der Zeitschrift *Focus* veröffentlichte Bestenliste der Künstler zum Thema: Trockel stellt in einem inszenierten Verhör, in dem sie zugleich die verhörte als auch die verhörnde Person spielt, immer wieder die Frage, wer der beste Künstler sei – höher, schneller, weiter im Olymp der zeitgenössischen Kunst. Unter Prügel und Drohungen werden der verhörten Person Geständnisse abgepreßt. Der kahle Innenraum, der aggressive Umgang der Personen untereinander und die unablässige Wiederholung sind Stilelemente, die deutlich an Bruce Naumann erinnern.

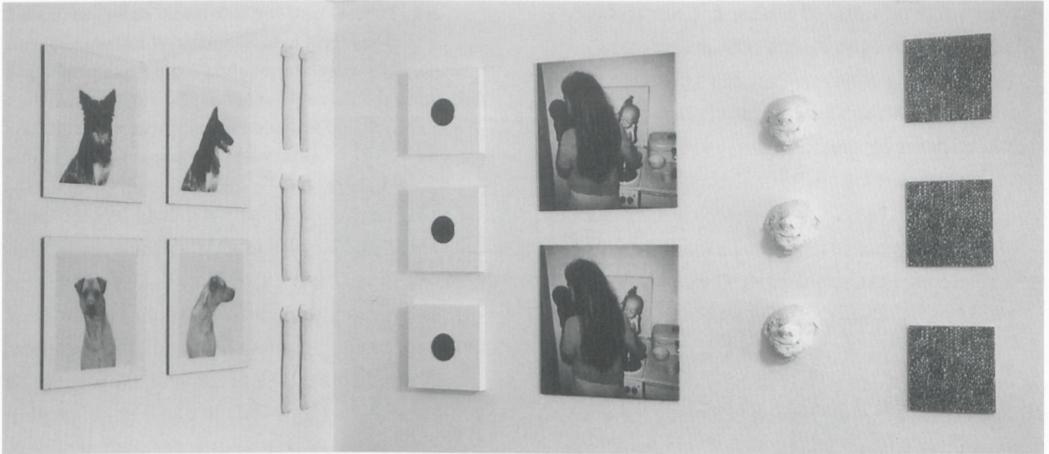
Wer parodiert, behauptet eine Identität, die sich letztlich als Schein herausstellt. So ließe sich die Parodie als eine aktive Form ironischen Sprechens bezeichnen. Denn während das Zitat lediglich eine formale und inhaltliche Wiederholung bedeutet, macht die Parodie deutlich, daß Formwiederholung allein noch nicht Identität des Zitierten garantieren kann, karikiert sie doch zugleich eine naive Konzeption von Form oder Stil im Sinne garantierter Identität. In der Parodie

wird der Kunstcharakter eines Werks oder Stils pointiert vorgeführt, seine Gemachtheit wird offenbar und gleichzeitig der Lächerlichkeit preisgegeben.

Nun besteht der Nach- oder Vorteil der Parodie darin, daß sich die Identität des Parodierenden aufschiebt und unerkennbar bleibt. In dieser Hinsicht stellen viele Werke Rosemarie Trockels einen nur scheinbaren Verzicht auf Autorschaft dar. Doch steht gerade die Reflexion der Autorschaft im Zentrum von Trockels Arbeiten. Der Betrachter sieht ein Bild mit aufgeschlitzter Leinwand, das an die Werke Lucio Fontanas denken läßt. Bei näherer Betrachtung erkennt man die unregelmäßige Struktur eines gestrickten Gewebes, das sich schließlich als gedrucktes, durch Computertechnik hergestelltes Bild offenbart. Der Prozeß der Annäherung entspricht einer permanenten Ent-Täuschung über die eigentliche Identität des Sichtbaren. Einen Kommentar erhält dieses Werk durch die daneben hängende Fotoserie, in der eine Frau in zerschnittenem Kleid präsentiert wird. So wird dem Betrachter nahegelegt, den Bildkörper bei Fontana mit dem zerschnittenen Kleid bzw. mit dem als Material dienenden weiblichen Körper in Verbindung zu bringen.

Konzeption und Strategie vieler Arbeiten sind vergleichbar. Immer wieder arbeitet Trockel mit dem Prinzip der Serialität. Man sieht drei Siebdrucke, die ein identisches Gewebe reproduzieren, was nicht sofort deutlich wird, weil eine Arbeit auf dem Kopf aufgehängt ist. Die gleiche Strategie findet sich einen Raum später, wenn ein solches Gewebebild, das in seiner grafischen Struktur identisch ist, in drei unterschiedlichen Farben präsentiert wird oder in einem positiven und in einem negativen Druckverfahren her-

GARTENARBEIT



gestellt ist. Die Konzeption ist deutlich: Das, was unterschiedlich erscheint, ist in Wirklichkeit identisch. Bilder werden zu Charaktermasken.

Der Hamburger Ausstellung gelingt es, die Problematik der Künstleridentität, die sich im ironischen Gestus versteckt, zu veranschaulichen. Die Abfolge der Werke erlaubt permanente Vor- und Rückverweise, so als würden sich die Werke unentwegt gegenseitig kommentieren und sich der Sinn der gesehenen Arbeiten dabei fortlaufend verändern. Der Rundgang führt uns im Kreis, ist aber als Erkenntnisweg eine aufwärts führende Spirale.

Auch die Vorliebe für bestimmte Motive wie etwa das sprichwörtliche Ei, das dem anderen gleicht, oder auch das Spiel mit der Gewebemetaphorik lassen sich in dieser Hinsicht als bewußtes Spiel mit der Frage der Identität begreifen. So kommentiert ein großformatiges, auf dem Fußboden plaziertes Foto Trockels künstlerischen Ansatz: Man sieht eine auf einem Badetuch liegende junge Frau. Vor ihr ist eine Reihe von

Kunstpostkarten und Fotografien ausgebreitet, die u.a. Motive aus der Kunstgeschichte zeigen. Neben Bellinis Bildnis des Dogen und einer Skulptur von Brancusi ist schließlich eine Spinne mit einem Ei zu sehen, die an die großformatigen Spinnen-Skulpturen von Louise Bourgeois denken läßt. Unter all den Postkarten findet sich auch eine Zeichnung Trockels von einer Revolverheldin, die den verballhornten griechischen Namen derjenigen Technik trägt, der die Kunst von Rosemarie Trockel auf eine Formel bringt: „Die legendäre Ei-Ronny“.

JÜRGEN MÜLLER

Rosemarie Trockel, Werkgruppen 1986-1998, Galerie der Gegenwartskunst, Hamburger Kunsthalle, 4. September bis 15. November 1998.