

ROSEMARIE TROCKEL



MUSEUM ^{MMK}

DE



ROSEMARIE
TROCKEL

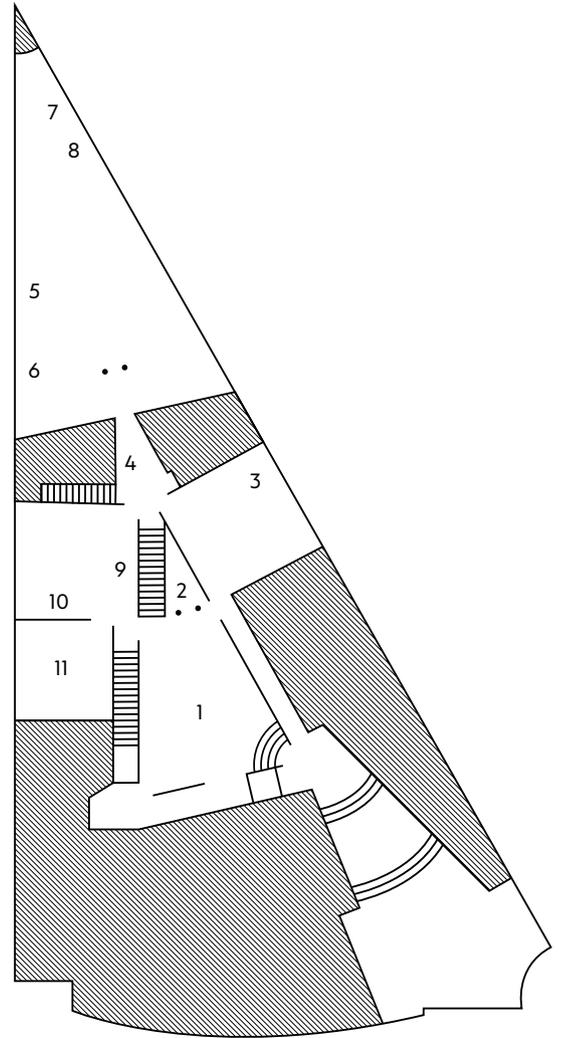
10.12.22 – 18.06.23

Starr wie verschieden blicken die weißen Männer uns entgegen. Sie sind die *Clock Owner*. Sie sind das Zeitregime, sie geben den Takt und den Tag vor. *Notre-Dame*, eine 2,90 Meter große Haarnadel, lehnt ruhig an der Wand. Gewandt und elegant bändigt sie das Wilde, das Ungestüme und das Aufreizende: Sie ist Befreiungsinstrument wie Waffe zugleich. Zur bloßen Lüftung degradiert, füllen vier Ventilatoren ein Fenster aus. Ohne Ein- oder Ausblick zu gewähren, wird das Fenster seiner Idee entrückt, ist statt Öffnung nur Ausschluss.

Die Brutalität wie Absurdität normativer Ordnungen tritt im Werk von Rosemarie Trockel offen hervor. Definitionen, Einschränkungen, Bevormundung und Gewalt aufgrund von Gender werden sichtbar und durchschaubar. Mutig, wehrhaft, riskant und komisch ist ihre Vorgehensweise. In allen Medien, von Zeichnung über Malerei, Fotografie, Skulptur, Installation bis zu Film, richtet sich der soziologische Blick von Rosemarie Trockel gleichermaßen auf gesellschaftliche Ordnungen und politische Strukturen wie auf die Natur. Ihre Beobachtungen und Studien zu Prozessions-spinnerrauen, Staren, Hühnern oder Läusen sind wissenschaftlich fundiert wie genau, der eigene Blick stets kritischer Bestandteil. In ihrem Werk werden Ambivalenzen nicht nur zugelassen, sondern dezidiert herausgearbeitet.

Die umfangreiche Ausstellung zeigt Werke von Rosemarie Trockel aus allen künstlerischen Schaffensphasen, von den 1970er-Jahren bis zu neuen, eigens für das Museum entstandenen Arbeiten.

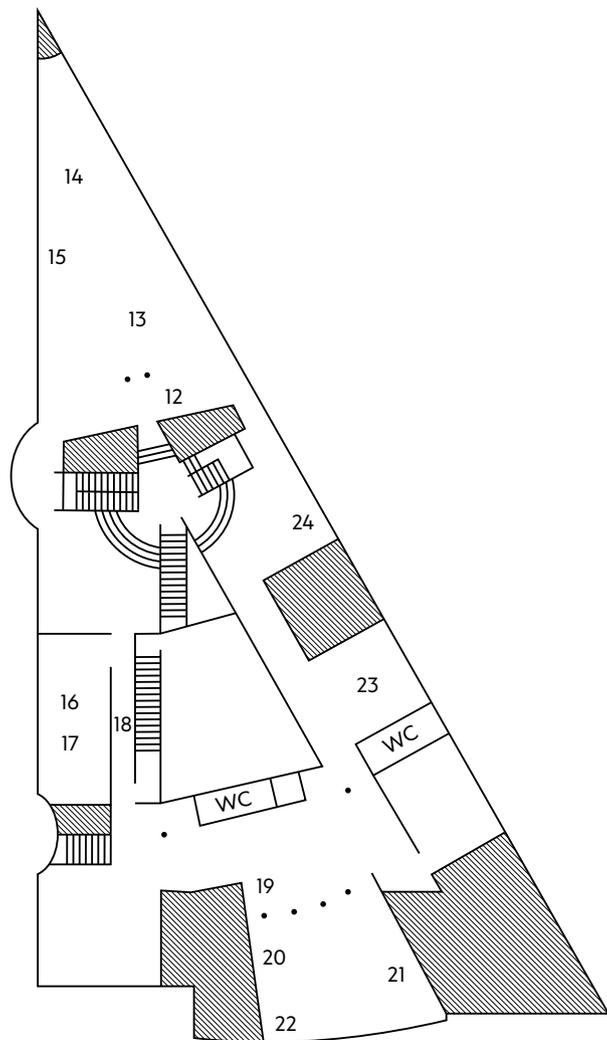
Ebene 1



1. Prisoner of Yourself
2. Ohne Titel („Es gibt kein unglücklicheres Wesen unter der Sonne als einen Fetischisten der sich nach einem Frauenschuh sehnt und mit einem ganzen Weib vorlieb nehmen muss“ K.K.:F.)
3. Buchentwürfe
4. Ann de nuit
5. Ohne Titel
6. Made in Western Germany
7. Ohne Titel
8. Unplugged
9. Justine/Juliette
10. Aus: Briefe an Gott
11. Continental Divide

Der QR-Code unter den Werkbeschriftungen im Ausstellungsraum führt zu Audiobeschreibungen für Menschen mit Sehbeeinträchtigungen.

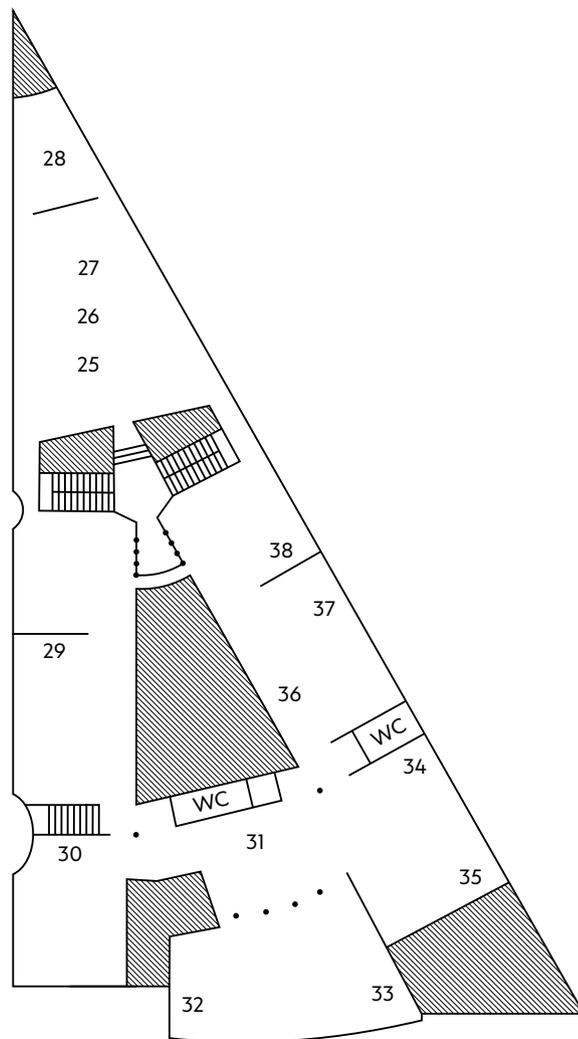
Ebene 2



- 12. Die Gleichgültige
- 13. Studio 45: Haus für Läuse
- 14. Napoli
- 15. Shutter
- 16. Hoffnung
- 17. Gretchenfrage
- 18. Clock Owner
- 19. Wette gegen sich selbst

- 20. Phobia
- 21. Beyond the Valley of the Dolls
- 22. Living Means to Appreciate Your Mother Nude
- 23. S.h.e.
- 24. Musicbox

Ebene 3



- 25. Question of Time
- 26. Pattern Is a Teacher
- 27. Evening Sun
- 28. Geruchsskulptur 2
- 29. Château en Espagne
- 30. Ageism
- 31. Copy Me
- 32. Grater 2

- 33. Zum schwarzen Ferkel 3
- 34. Rush Hour
- 35. White Hope
- 36. CLUSTER V – Subterranean Illumination
- 37. CLUSTER VI – Door Ajar
- 38. Prisoner of Yourself

1. *Prisoner of Yourself*, 1998

38. *Prisoner of Yourself*, 2016

Rosemarie Trockel hat zwei zeitlich weit auseinanderliegende Arbeiten mit dem Titel *Prisoner of Yourself* versehen. Das Werk von 1998 besteht aus einem direkt auf die Wände eines Raumes gedruckten Siebdruck. Seine aus mehr oder weniger gleichen Gittern bestehende Musterung erinnert an einen gestrickten, löchrigen Stoff, dessen Fäden sich in ihrer Dehnbarkeit einer exakten Parallelität verweigern. Trockel, die seit Mitte der 1980er-Jahre mit sogenannten Strickbildern eine gängige „weibliche“ Kulturtechnik in den Kampfplatz der Kunst eingeführt hat, verweist mit diesen Strickmustern auf jene Bilder, mit denen sie berühmt geworden ist.

In den blauen Siebdruckmustern auf der Wand, in denen die Künstlerin zur Gefangenen ihrer selbst geworden ist, ist aber vom Wollfaden nichts mehr übrig. Selbst mittlerweile berühmt und ein Star, ist Trockel auch zur Gefangenen ihrer Arbeit geworden: Die Erfahrung, dass sich das Glück und die Kraft des Anfangs mit der Konzentration auf die eigene Formensprache erschöpfen kann, lässt die Künstlerin zur Gefangenen ihrer Formen werden. Es droht ein Ende im öden Selbstzitat oder in der Mystifizierung des eigenen Tuns – und ein Kontaktverlust zur gesellschaftlichen Wirklichkeit. Das wäre ein Aspekt der Gefangenschaft von Künstler*innen im Selbst: Die Konzentration auf die eigene Formensprache hat den Kontakt zur Realität zerstört. Ein anderer Punkt der Reflexion über das Gefangensein im Selbst deutet auch auf einen möglichen Ausweg. Denn die Konzentration auf das Selbst kann auch dazu führen, jene Muster und Gitter herauszuspinnen, welche der Künstlerin durch gesellschaftliche und persönliche Machtstrukturen oktroyiert wurden. Die so herausgesponnenen Strukturen der Machtverhältnisse können in der Folge ein freieres Verhältnis zu sich selbst konstituieren, das zum Ankerpunkt des Widerstandes gegen die Macht werden kann.

In der anderen Arbeit mit dem Titel *Prisoner of Yourself* aus dem Jahr 2016 überwiegt vor allem die Schwere: 16 Kilogramm ist die aus unsymmetrischen Ausbuchtungen bestehende glasierte Keramikette schwer. Zudem hängen kräftige, grobe Kettenglieder über ihr, die eher an die massiven Fußketten von Strafgefangenen erinnern als an die leichten Strickfäden der früheren Arbeit.

2. Ohne Titel („Es gibt kein unglücklicheres Wesen unter der Sonne als einen Fetischisten der sich nach einem Frauenschuh sehnt und mit einem ganzen Weib vorlieb nehmen muss“ K.K.:F.), 1991

Der in Bronze gegossenen, kopfunter mit den Füßen an einer massiven Kette hängenden Robbe hat Rosemarie Trockel keinen speziellen Titel gegeben, aber sie versah sie mit zwei mehr oder weniger schwerwiegenden Zusätzen: Die Robbe trägt ein aus hellem Kunsthaar gefertigtes Band um den Hals und dem Titel ist ein berühmtes Zitat aus Karl Kraus' Periodikum *Die Fackel* als Untertitel beigegeben: „Es gibt kein unglücklicheres Wesen unter der Sonne als einen Fetischisten der sich nach einem Frauenschuh sehnt und mit einem ganzen Weib vorlieb nehmen muss“.

Dieser Hinweis von Kraus bezieht sich auf die Tatsache, dass das menschliche Begehren zwar seine Objekte an Teilen eines Organismus – wie den Haaren oder Schuhen – finden und davon entfacht werden kann, aber ohne den gesamten Körper niemals auch nur annähernd in den Genuss seines Objektes kommt. Ein Schuh ohne Körper ist – wie eine Perücke ohne Mensch – uninteressant für das auf einen Teil beschränkte Begehren. Das heißt im Umkehrschluss aber auch, dass man die Teile nicht wird „genießen“ können, ohne am übrigen Körper Spuren zu hinterlassen.

Und damit kommt die industrielle Form des modernen Begehrens in die Trockel'sche Robbe. Das auf diese Weise aufgehängte Tier wurde erst zum Symbolbild der Robbenjagd, seit diese industriell mit großen Kuttern betrieben wird. Dabei werden den erschossen oder erschlagen auf dem Land liegenden, schweren Robben die Hinterbeine mit Ketten zusammengebunden und die Tiere anschließend kopfunter über Kräne an Bord gezogen.

3. Buchentwürfe, 1982–1997

Ein guter Buchtitel – wie zum Beispiel *Das Kapital* oder *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* – öffnet als Spitze des Eisbergs bereits unmissverständlich den Weg in die Abgründe des verhandelten Themas. Rosemarie Trockels Buchentwürfe können wie Variationen auf diese hermeneutische Wahrheit gelesen werden, in denen sie ihre Vorliebe für Anspielungen, Verschiebungen und Neukombinationen immer wieder ausprobiert.

So verbindet ihr Titel *Dolce Vita Activa* (1989) Federico Fellinis Film *La dolce vita* von 1960 mit dem Hauptwerk der jüdischen Philosophin Hannah Arendt von 1958, das zwei Jahre später unter dem Titel *Vita activa oder Vom tätigen Leben* auf Deutsch erschien. Arendt geht darin derselben Frage nach, die bei Fellini im „süßen Leben“ der römischen High Society unbeantwortet bleibt, nämlich: Was hält unsere Gesellschaft von Grund auf zusammen? Arendts Antwort darauf lautet, dass es unsere Fähigkeit ist, zu handeln, also tätig zu sein. Politik wird für Arendt zu einem Ausdruck täglicher Handlungsfähigkeit und Handlungsmacht.

Zur Tat oder zur Handlung zu schreiten ist aber – auch bei bestem Willen – nicht ganz so munter möglich, wie es Arendts Buchtitel verspricht. Man kann währenddessen schon einmal von einer Phobie oder *Phobia* (1988) befallen werden, die einen erst mal starr und handlungsunfähig macht. Wächst sich die Phobie schließlich zu einer *Theoriephobie* (1983) aus, kann natürlich auch Hannah Arendt nicht mehr weiterhelfen. In dem Fall genügt es aber vielleicht schon, wenn man sich erst einmal allein besinnt. *Toll, dass du nicht kommst* (1982) ist hier überhaupt nicht ironisch gemeint. Der Titel wird allerdings von einer Abbildung begleitet, die den CSU-Politiker Franz Josef Strauß, leger im Sessel hängend, am Telefon zeigt: Er hatte 1980 als Kanzlerkandidat der CDU/CSU gegen den SPD-Kandidaten Helmut Schmidt verloren. Strauß war dabei der erste Populist der alten Bundesrepublik, der Korruption und persönliche Bereicherung mit einem in Bayern äußerst erfolgreichen Politikstil verband.

Die Titel von Trockels Buchentwürfen werden so, gerade weil sie uns den Inhalt nicht ausbuchstabieren, zu einem persönlichen und politischen Panoptikum ihrer Geschichte, das man für sich selbst neu zusammensetzen kann.

4. *Ann de nuit*, 1992

In *Ann de nuit* (Ann bei Nacht) konfrontiert Rosemarie Trockel die Kreideschrift auf einer Tafel mit einer wischen- den Frauenhand. Trockel deutet mit dem Film sowohl ihre persönliche Faszination wie ihr Nachdenken über einen bestimmten Wissenschaftler und seine Formalisierungen an: 1982 war im „weißen Programm“ der Suhrkamp Wissenschaft das Buch *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität* des damals an der Universität Bielefeld lehrenden Soziologen Niklas Luhmann erschienen. Luhmann avancierte unter anderem aufgrund dieser systemtheoretischen Studie zur Liebe zum Theorie- und Medienstar der 1980er-Jahre. Gerade auch der Kontrast zwischen seiner äußeren Erscheinung und seinen Themen machten den trockensten aller Theoretiker*innen für Künstler*innen und Schriftsteller*innen attraktiv. Der gehemmt wirkende und auftretende Soziologe glich eher einem Verwaltungsbeamten als einem „wildem Intellektuellen“.

Wenn dieser zurückhaltende Mensch dann verkündete, dass es seit Langem zum Wissensbestand der Soziologie gehöre, dass Fühlen und Handeln in Intimbeziehungen an kulturellen Imperativen orientiert sei und dass selbst sexuelle Beziehungen in Phantasie und Praxis diesem Einfluss Einschränkung und Steigerung verdankten, dann hatte man das so noch nicht gehört. Und wenn Luhmann noch hinzufügte, dass in diesem Sinne das Medium Liebe selbst kein Gefühl sei, sondern ein Kommunikationscode, nach dessen Regeln man Gefühle ausdrücken, bilden, simulieren, anderen unterstellen, leugnen und sich mit alledem auf die Konsequenzen einstellen könne, die es hätte, wenn eine entsprechende Kommunikation stattfände, dann löste das erst einmal ernüchternde Verblüffung aus.

Eine Verblüffung, die Trockel ins Bild setzt, wenn sie zu Beginn des Films den Namen „Ann de nuit“ mit Kreide auf eine Tafel schreibt und dann diese „Nacht“ mit einem Tafelbild eröffnet, auf dem steht: „Sociology is the Science of Love“. Über dem Satz findet man noch die beiden Worte „rabbit“ und „hare“, also Kaninchen und Hase – beides Tiere, die häufig mit überschwelliger Sexualität in Verbindung gebracht werden. Ergänzt wird das Tafelbild im unteren Teil durch verschnörkelte Linien, die eher an eine Kritzelei als an ein wissenschaftliches Diagramm erinnern. Und damit sich der Satz im Zentrum nicht als Gesetz manifestiert, kommt von rechts eine Frauenhand ins Bild und

beginnt damit, den Schriftzug zu verwischen. Das unangenehme Geräusch, das beim Abwischen von Kreide auf einer Tafel entsteht, wird zusätzlich verstärkt durch ein lautes Kratzen, das die auffällig langen Fingernägel auf der Oberfläche erzeugen.

5. *Ohne Titel*, 1985

6. *Made in Western Germany*, 1987

Die frühen Strickarbeiten sind zu einem Markenzeichen Rosemarie Trockels geworden und man könnte sie mit einem Paradox kennzeichnen: Durch das bewusste Vermeiden einer individuellen Handschrift, eines persönlichen Strickstils, sind sie zum Hervorhebungssymbol, wenn nicht gar zum Stigma der Künstlerin geworden.

Dabei spielen die Bilder von Anfang an mit den in „Qualitätssiegeln“ eingeschriebenen Widersprüchen: Wenn die Künstlerin etwa in dem Bild *Ohne Titel* das Wollsiegel, das sonst auf Kleidung für hohe Qualität steht, in drei Reihen mit maschinengefertigter Wolle maschinengestrickt nebeneinander reproduziert (und manche auch beschneidet), wird das Qualitätssiegel zum Ornament der technischen Kopierbarkeit – das Wollsiegel wird genauso ersetzt- und austauschbar wie jeder andere industriell hergestellte Gegenstand. Bei dem Werk *Made in Western Germany*, in dem sich der Bildtitel als Endlosreihe in schwarzer Schrift auf grauer Wolle zeigt, wird das Qualitätsmerkmal schließlich zur bloßen Phrase, deren Anschlussfähigkeit an den Kunstmarkt über die oft handlichen Formate der Bilder im Plexiglasrahmen hergestellt wird.

Trockel spielt hier aber nicht nur mit der Dialektik von Anpassung und Widerstand oder Auflehnung, mit der alle künstlerischen Positionen seit dem Beginn der Moderne zu arbeiten haben. Ihre Strickbilder enthalten – und das nicht erst in der Rückschau auf ihr Gesamtwerk – einen Überrest, der sich nicht in die Dialektik von Anpassung und Auflehnung integrieren lässt. Und dieser nicht integrierbare Anteil unterminiert die Diskurse um die Werke. Denn natürlich lassen sich alle Strickbilder in Zusammenhang mit den feministischen Diskursen ihrer Entstehungszeit betrachten: Eine vernachlässigte, mit Frauenarbeit konnotierte Tätigkeit wie das Stricken wird von Trockel entindividualisiert und in die Räume der Hochkunst überführt. Und das geschieht auch in Verbindung mit der Politisierung des Strickens durch die in den 1980er-Jahren im westdeutschen Bundestag erstmals auftauchenden Abgeordneten der Grünen, von denen einige – Frauen wie Männer – strickend im Plenarsaal die Debatten verfolgten.

Die kleinen Ungenauigkeiten, die trotz der maschinellen Fertigung den Strickfäden eigen ist, weist auf den schlichten Tatbestand hin, dass schon die Blickrichtung oder

Perspektive die Wahrnehmung eines scheinbar vermessenen Gegenstands verändern kann. Und bei genauerer Betrachtung kann es passieren, dass kein Motiv auf den Bildern mehr dem anderen gleicht, dass in der Wiederholung der Motive kleinste Differenzen sichtbar werden – welche die Strickfäden ebenso betreffen wie die Motive selbst. In der Wiederholung können die kleinsten, kaum wahrnehmbaren Differenzen liegen, die nicht weniger ein Motor der Veränderung sein können als ein großer Knall.

7. *Ohne Titel*, 1992

8. *Unplugged*, 1994

Rosemarie Trockels Arbeiten um den Herd und die Herdplatten – wie zum Beispiel die drei Herdplatten der Arbeit *Ohne Titel* oder die zwölf Herdplatten von *Unplugged* – sind wie ihre Strickarbeiten oft recht eindeutig interpretiert worden. Der Bezug zu weiblich konnotierten Tätigkeiten wie dem Kochen liegt so nahe, dass er scheinbar keiner weiteren Klärung bedarf.

Wenn Trockel sich also in den 1990er-Jahren den Herdplatten zuwendet, verweist sie auch auf die Langlebigkeit von Strukturen, die Frauen ihren Lebensplatz in der Küche zuweisen. Dass Frauen ihr Leben so selbstverständlich in der Küche und am Herd einzurichten haben, dass sie fast schon selbst zur „Einrichtung“ der Küche zählen, galt ja nicht nur als illustrierter Standard der 1950er- und 1960er-Jahre im Nachkriegs-Westdeutschland. Und diese Strukturen sind in ihrer Konsistenz so zählebig, dass sich der mit ihnen verbundene Horror bereits mit dem bloßen Einsatz einer oder mehrerer Herdplatten wachrufen lässt.

In der Reduktion des Frauen zugeordneten „Lebensentwurfs“ in der Küche auf die Herdplatten schließt Trockel ihre Arbeiten methodisch an die Minimal Art an, in der wenige Zeichen für etwas Größeres stehen, das aber nicht ausgedeutet präsentiert wird und somit Platz für andere Entwürfe bei den Betrachter*innen lässt. Trockels Herdplatten zielen deshalb auch auf die wahrnehmungspsychologische Tatsache, dass sich die Platten im Kopf der Betrachter*innen zu freien, abstrakten Objekten verformen können, die ihre ursprüngliche Gebundenheit ans Kochen und die Küche komplett verlieren.

Die Herdplatte wird so auch Ausgangspunkt zu freigesetzten Imaginationen plastischer Objekte: zu einer schwarzen Schönheit, die sich in Gedanken dreht wie die Schallplatte auf einem Plattenteller und in einen eigenen Garten Eden führen kann. Die Herdplatten stehen so neben der eindeutig feministisch konnotierten Kritik an der standardisierten „Einweisung“ der Frau in die Küchenarbeit auch in einem Zusammenhang mit wahrnehmungspsychologischen und kunstgeschichtlichen Themen.

Der Herd als Thema der Kunst ist nämlich keine Erfindung Trockels, sondern taucht bereits in der Pop-Art auf: Anfang der 1960er-Jahre begannen US-amerikanische Pop-Art-Künstler damit, neben anderen Alltagsgegenständen

auch Herde in ihre Werke einzubeziehen. So hatte Roy Lichtenstein 1961/1962 in seinem Ölgemälde *Kitchen Range* einen aufgeklappten Küchenherd ins Zentrum des Bildes gerückt und Andy Warhol in seinem *Cooking Pot* von 1962 einen in eine Werbeanzeige eingebetteten Kochtopf wiedergegeben. Trockel fügt in ihren Herdarbeiten der Affirmation der Alltagskultur und der Heroisierung dieser Warenwelt, wie sie die Pop-Art betrieb, allerdings neben ihrer eigenen Perspektive noch eine Kritik dieser Alltagsverhältnisse hinzu, von der die Männer der Pop-Art weit entfernt waren.

9. *Justine/Juliette*, 1988

Gleich einem Blatt Papier liegt es da: ein fabrikneues, strahlend weißes Hemd – mit einem kleinen Fleck, der kein Versehen, sondern von Hand mit schwarzem Garn gestickt ist. Das Hemd erhält seine präzise thematische und zeitliche Verortung nicht im Aussehen, sondern mit dem Etikett. „Justine Juliette“ steht da, und darunter „COLLECTION DESIR“ (Wunschkollektion). Wobei Justine und Juliette auf die Titel zweier Romane des Marquis de Sade verweisen, die in ihrer Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte eine eigene Geschichte der Dynamik der einzigen bürgerlichen Revolution erzählen, die diesen Namen verdient – nämlich der französischen.

Der Marquis wurde im April 1801 als Verfasser der „schändlichen“ *Justine* und der „noch schrecklicheren“ *Juliette* zu lebenslanger Haft verurteilt und die Verbreitung des Doppelromans streng verboten. Dabei hatte die Geschichte der Bücher mit einem Erfolg begonnen: Nachdem die Revolutionär*innen 1789 de Sade aus der Haft befreit hatten, veröffentlichte er 1791 anonym *Justine oder die Unglücksfälle der Tugend*. Sechs Auflagen bis 1801 zeugen vom Erfolg der Geschichte um die erste literarische Personifizierung der schwach geborenen starken Frau. Während man Justine aber noch im Kampf mit und gegen das Sittengesetz, im Kampf um Gut und Böse erleben konnte, war im 1801 erschienenen Lebensbericht ihrer Schwester Juliette die Tugend schon besiegt und Ausschweifung folgte auf Ausschweifung – organisiert und in Szene gesetzt von Frauen.

Damit war nicht nur für den Marquis, sondern auch für die Frauen Schluss mit lustig. Die Revolutionär*innen hatten begonnen, sich mit der Machtergreifung Napoleons zu konsolidieren, ihr Tugendideal wurde die bürgerliche Kleinfamilie und die Wünsche hat man in der Folge der industriellen Revolution „maschinisiert“, also in ihre industrielle Produktionsform überführt. Die „COLLECTION DESIR“ verweist auf genau diesen Prozess: auf die maschinelle Verfertigung der Wünsche.

10. *Aus: Briefe an Gott*, 1994

Wie ein Vorhang öffnet sich die Linse: Der Schriftsteller Arthur Miller und die Schauspielerin Marilyn Monroe treten vor die Kameras. Monroe und Miller hatten 1956 auf Millers Farm im ländlichen Roxbury in Connecticut zu einer Pressekonferenz anlässlich ihrer anstehenden Hochzeit geladen. Dem Termin ging ein schwerer Autounfall voraus: Die Pressefotografin Mara Scherbatoff verunglückte tödlich, als ihr Fahrer dem Paar in hoher Geschwindigkeit gefolgt und dabei in einer Kurve von der Landstraße abgekommen ist.

Sichtlich berührt wie schockiert berichten Miller und Monroe in den Originalaufnahmen vom tragischen Unfall der Journalistin, bevor sich beide den Fragen stellen. Während Monroe zur Zukunft ihrer Karriere nach – und trotz – der Eheschließung befragt wird, stehen gegenüber Miller die Vorwürfe unamerikanischer Aktivitäten im Fokus, denen er sich zu jener Zeit vor dem Kongress stellen musste. Sowohl die an das Paar gerichteten Fragen wie auch dessen Verhalten illustrieren Rollenklischees: Schönheit und Geist, Jugend und Alter, Weiblichkeit und Männlichkeit werden als stilisierte Gegensätze aufgebaut. Monroe wird an der Seite des sich selbst wirksam inszenierenden Intellektuellen zur naiven, sinnlichen Schönheit. Obgleich sie sich gegen diesen objektivierenden Blick immer wieder zu wehren suchte und ihn offen thematisierte, bildete das Spiel mit ebendieser Rolle zugleich eine Leitlinie ihrer Außendarstellung. Bewundernd blickt sie Miller auf den Aufnahmen an, umschlingt ihn mit ihren Armen. Trockel überlagert diese Aufnahmen des in Blitzlicht getauchten Paares mit Zeilen aus einem Lied Monroes.

Im Song „Lazy“, den die Schauspielerin im Film *Rhythmus im Blut* (1954) in der Rolle eines Showgirls darbietet, lehnt dieses telefonisch Einladungen verschiedener Verehrer ab. Sie fühle sich nicht gut, sie sei passiv: Sie wolle einfach faul sein und zu Hause bleiben. Trockel lässt zwei Zeilen des Liedes allein wirken – zu hören bleibt, wie Monroe spricht: „Physically I’m in pretty good shape, but mentally I’m comatose. [...] Physically I’m in pretty good shape, it’s my attitude that’s passive.“ In Kombination mit den Aufnahmen des Paares entsteht ein erdrückendes Bild, in dem Monroe selbst die ihr auferlegten Klischees verstärkt: Im Vordergrund steht allein ihr Äußeres, während ihr Intellekt angezweifelt oder ganz verneint wird.

11. *Continental Divide*, 1994

In ihrem Film *Continental Divide* hat Rosemarie Trockel sich selbst gefangen genommen und verhört ihre eingeschüchterte Doppelgängerin auf quälende Art, indem sie schrecklich insistierend nach ihrem Status als Künstlerin befragt. „Who is the best artist?“ lautet die ständig wiederholte Frage dieses Verhörs. Die im Stil einer Überwachungskamera überhöhte Kameraposition sowie der Stuhl, auf dem die befragte Delinquentin sitzt, machen als klassische Utensilien eines Verhörs die Situation deutlich. Zu den Klängen von Maurice Ravels „Boléro“, die leise beginnend im Hintergrund bleiben, um zum Ende lauter und bestimmender zu werden, kreisen die beiden Trockels in unterschiedlichen körperlichen Positionen umeinander.

Auf jede Beantwortung der immer gleichen Frage folgen Zurechtweisungen und körperliche Züchtigungen. Es werden alle möglichen Künstler*innen genannt, von David Hockney, Luc Tuymans und Nan Goldin über Andreas Gursky, Sylvie Fleury oder Jimmie Durham bis zu Martin Kippenberger und Rosemarie Trockel selbst. Der Kommentar zu ihrem eigenen Namen – ein ironisches „You hit the jackpot!“ – gehört dabei zu einem Reservoir an verbalen Erniedrigungen, das noch in den 1970er-Jahren allen Schüler*innen höherer Schulen nur allzu geläufig war: Du sollst erst denken, bevor du den Mund aufmachst!

Eingebettet in rhetorische Züchtigungen, die sich im Laufe der Zeit wandeln können, bleibt aber die grundlegende und anhaltende künstlerische Selbstbefragung: Bin ich der beste Künstler, die beste Künstlerin? Wo genau stehe ich im Ranking? Und wenn man es geschafft hat: Werde ich im Ranking bleiben oder bin ich im nächsten Jahr schon wieder weg? Denn spätestens seit Einzug der Moderne können sich Künstler*innen den kommerziellen Gewinn- und Verlustkalkulationen des Kunstmarktes nicht mehr entziehen.

Die Antwort, die Trockel auf diese Fragen gibt, wird im Titel *Continental Divide* angedeutet. Die kontinentale Teilung, die sich ursprünglich auf die Wasserscheide in Nord- und Zentralamerika bezieht, gilt nicht nur für Landmassen, Staaten und Gesellschaften, sie betrifft auch das menschliche Individuum selbst. Mit den Worten des Psychoanalytikers Jacques Lacan gesprochen, ist jede Ich-Erfahrung von Anfang an gespalten, die Einheit der Person also eine Illusion. Auch deshalb kann die Selbstbefragung nach

dem eigenen Status für Künstler*innen nie ein Ende finden. Leben und Kunst, der private und der öffentliche Mensch bleiben getrennt, ohne je zueinanderfinden zu können.

12. Die Gleichgültige, 1994

Rosemarie Trockels Video *Die Gleichgültige* ist ein Ausschnitt aus Jean Painlevés bekanntestem Werk, dem 1933 in einem Aquarium aufgenommenen Film *L'Hippocampe* (Das Seepferdchen). Painlevé zeigte in dem 13-minütigen 35-mm-Film als einer der Ersten die Paarung von Seepferdchen. Mit poetischem Text übersprochen, inszenierte er die Seepferdchen wie Tänzer*innen im Wasser. Präsentiert wurden seine gut 200 Filme über das Leben unter Wasser aber fast immer als wissenschaftliche Forschung.

Es war ebendiese Verbindung aus Forscherdrang und ästhetischer Präsentation, die Painlevé zu einem einflussreichen Stichwortgeber für Zeitgenoss*innen wie Man Ray und Alexander Calder machten. Durch seine Orientierung an einer über Wissenschaft und Kunst hinausgehenden Öffentlichkeit gelang es ihm immer wieder, auch öffentliche Debatten anzufeuern. Exemplarisch dafür kann der Film *L'Hippocampe* gelten, der eine heftige Kontroverse über die Umkehr der Geschlechterrollen auslöste und das Seepferdchen bis heute als ein Symbol für die Gleichstellung der Geschlechter gelten lässt.

Das weibliche Seepferdchen produziert die Eier, die es, mit einem Dottervorrat versehen, dem Männchen während der Paarung in die Bauchtasche spritzt. In dieser Bruttasche werden die Eier mit den Spermien befruchtet und vom Männchen ausgetragen. Trockel zeigt in ihrem Filmausschnitt, wie die Jungen aus dem Bauch des Männchens zur Welt kommen. „All jenen, die leidenschaftlich danach streben, ihr tägliches Schicksal zu bessern, all jenen Frauen, die sich nach jemandem ohne den üblichen Egoismus sehnen, mit dem sie ihre Sorgen und ihre Freude teilen können“, kommentierte Painlevé seinen Film, „ist dieses Symbol der Zuverlässigkeit gewidmet, welches die maskulinsten Mühen mit der femininsten Brutpflege in sich vereint.“

13. Studio 45: Haus für Läuse, 1994

Rosemarie Trockel macht aus der dunkelblonden, ungekämmten Perücke durch den Titel *Studio 45: Haus für Läuse* gleichzeitig ein Werk der Metonymie wie der Metapher. Mit „Studio 45“ wird in der Arbeit die rhetorische Stilfigur der Metonymie angewandt, in der ein Name für einen Vorgang stehen kann (so wie der Name des römischen Kaisers Cäsar für eine Regierungsform oder eine Epoche steht) oder ein Teil für ein Ganzes (wie ein Segel für das gesamte Schiff). „Studio 45“ lässt unweigerlich an das „Studio 54“ denken, und damit wird eine Epoche der Kunst eingefangen, in der popkulturelle Lebensformen Eingang in die Werke von bildenden Künstler*innen fanden.

Das legendäre „Studio 54“, das sich von 1977 bis 1986 in der 254 West 54th Street im New Yorker Stadtbezirk Midtown befand, zählt bis heute zu den berühmtesten Clubs der Welt. Neben Truman Capote, Lee Radziwill, Bianca und Mick Jagger oder Lou Reed war auch Andy Warhol einer der Stammgäste des für seine Exzesse bekannten Nachtclubs. Warhol, der nie ohne Perücke das Haus verließ, gehört mit seinen Tagebüchern zu den Chronist*innen der Nächte im Club.

Er hatte aber auch ein Gespür dafür, wie schwierig es war, im Alltag im mit Schaben, Kakerlaken und Läusen reich bevölkerten New York Kammerjäger*innen zu engagieren. Indem Trockel den Zusatz „Haus für Läuse“ anfügt, wird die Perücke zur Metapher für die Schwierigkeiten mit den Kammerjäger*innen in New York: Wer seine Läuse nicht aus dem Haus bekommt, muss sich die Haare scheren und die kahle Stelle mit Kunsthaar bedecken. Gleichzeitig spricht aus der Arbeit aber auch eine zarte Verehrung für die Welt Andy Warhols wie auch für die Lebensräume der Läuse. Denn eine Perücke aus Sicht der Läuse zu betrachten und sie als deren Lebens- und Schutzraum derart ins Zentrum zu rücken, ist eines von Trockels wiederkehrenden Motiven: Vom berühmten *Haus für Schweine und Menschen*, das sie 1997 auf der documenta X in Kassel realisiert hatte, ist es nur ein kleiner Schritt zum *Haus für Läuse*.

Wobei besonders zweierlei Läuse gern in Perücken leben: die Kopflaus und die sogenannte Kleiderlaus. Da es wissenschaftlich strittig ist, ob es sich dabei um zwei Arten oder nur um Unterarten handelt, ist es hilfreich, sie anhand ihrer Lebensräume zu beschreiben. Der Lebensraum der

Kopfläuse ist der menschliche Kopf und seine Haare. Sie saugen Blut aus der Kopfhaut, nachdem sie diese mit ihren spitzen Mundwerkzeugen eingestochen haben. Die Kleiderläuse hingegen saugen am gesamten Körper des Menschen Blut, mit Ausnahme des Kopfes. Die beiden Läusearten gehen sich also nahrungsgeografisch aus dem Weg, könnten sich aber in Perücken treffen, da die Kleiderlaus jede Form von Kleidungsstücken als Rückzugs- und Ruheort nutzt.

14. *Napoli*, 1994

Der Film *Napoli* zeigt die Bewegungen riesiger Schwärme von Staren über Neapel. Dabei spielte Rosemarie Trockel der Zufall insofern in die Hände, dass sie gerade eine Kamera dabei hatte, als sie zufällig Zeugin dieses mittlerweile auch in der Wissenschaft als Paradebeispiel für Schwarmintelligenz berühmten Schauspielers von über fünf Millionen Staren wurde.

Mit dem schwächer werdenden Tageslicht versammeln sich im Herbst und Winter Millionen Stare an dafür geeigneten Plätzen. Beginnend mit ein paar hundert Vögeln werden sie schnell Tausende und bewegen sich in der Luft wie in Wellen. Dabei dehnt sich der Schwarm in Flugmanövern auseinander, als wolle er zerfallen, um sich im nächsten Moment wieder zusammenzuziehen. Biolog*innen, Physiker*innen und Computerwissenschaftler*innen um den italienischen Physiker und Nobelpreisträger Giorgio Parisi, die in den letzten Jahren Starenschwärme untersuchten, fanden ausgehend von Filmbildern vom Schwarmflug der Vögel ein bemerkenswert unhierarchisches Organisationsprinzip: Was von der Erde aus betrachtet so aussieht, als sei es nur von einer einzigen Choreografie gestaltet, entpuppte sich als ein von lokalen Kleingruppen gespeistes Informationssystem, wie es sich Kleingruppentheoretiker*innen wie Piotr Alexejewitsch Kropotkin oder die Tierschwarmdenker Gilles Deleuze und Félix Guattari kaum besser hätten ausdenken können. Die Stare besitzen keine zentrale, übergeordnete Koordinations- und Entscheidungsinstanz in ihrem Schwarm, die einzelnen Vögel behalten stattdessen immer nur sechs bis sieben andere Vögel sehr genau im Auge. Auf diese konzentrieren sie sich und deren Bewegungen folgen sie – oder deren Bewegungen veranlassen sie selbst zum Bewegungs- oder Richtungswechsel. Was wie von einem Taktstock dirigiert und koordiniert wirkt, ist das Zusammenspiel ultraschneller Selbstorganisation und Informationsübertragung. Das Grundprinzip der Selbstorganisation besteht dabei in der genauen Beobachtung der sechs oder sieben Nachbar*innen; die Wissensübertragung erfolgt über das Verhalten, die Wissensvielfalt wird schließlich über die große Zahl hergestellt.

Dabei handelt es sich aber um ein Wissen, das Trockel – und allen weiteren Zeug*innen dieses Spektakels – noch nicht zur Verfügung stehen konnte, als sie 1994 ihren Film

schoß. Insofern ist es auch keine Illustration, wenn sie die Stare in ihrer Arbeit zu Jimi Hendrix' „Third Stone from the Sun“ schwärmen lässt. Das überwiegend instrumentale Stück des Musikers, in dem nur manchmal leise von den Leuten, die nichts wissen, die Rede ist, war so etwas wie der Inaugurationsrhythmus seiner ersten Band „The Jimi Hendrix Experience“. Der Song, 1967 auf seiner ersten Platte *Are You Experienced* erschienen, verband Elemente aus verschiedenen Musikformen wie Jazz oder Psychedelic Rock, ohne sie zu synthetisieren. Wenn man so will, war Hendrix' Aneignung all der Stile, die er gebrauchen konnte, um sie nebeneinander erklingen zu lassen, so etwas wie die Schwarmintelligenz des frühen 1960er-Jahre-Pop.

15. *Shutter*, 2006–2010

Für ihre glasierten Keramikarbeiten mit dem Titel *Shutter* hatte Rosemarie Trockel in der Metzgerei ein Stück rohes Fleisch gekauft. Dieses wurde von ihr anschließend so bearbeitet und gedrückt, dass es als Vorlage für die Blöcke mit ihren Linien als Strukturinschriften dienen konnte. *Shutter* kann im Englischen so verschiedene Bedeutungen tragen wie: Verschluss, Klappe, Fenster- oder Rollläden oder auch einfach nur Laden.

Was beim Kauf von Fleisch in jeder Form verschlossen beziehungsweise unsichtbar gemacht wird, ist die Gewalt, die es braucht, um ein Tier zu töten. Das, was man uns an der Fleischtheke so rosig und einladend präsentiert, ist das Produkt eines langen Gewaltprozesses. Dieser beginnt in der Regel schon damit, die Tiere – seien es Schweine, Rinder oder Lämmer – ihrer Kindheit zu berauben, vom restlichen Leben einmal ganz zu schweigen. Kein Mensch kann heute mehr genau sagen, wie alt die Schweine wirklich werden könnten, die Tag für Tag (meist schon im ersten Lebensjahr) geschlachtet und in Fleisch verwandelt werden. Für Trockel aber bleibt diese hinter Läden verschlossene Gewalt im Fleisch präsent und füttert auch ihre Konsument*innen mit dem Gewaltstoff.

16. *Hoffnung*, 1984

17. *Gretchenfrage*, 1984

Man kann Rosemarie Trockels Affenporträt-Zeichnungen anhand ihrer Titel in Phasen unterteilen, die sich wie die Geschichte des enttäuschten Verhältnisses von Menschen und Affen im Allgemeinen lesen lässt. Es gibt die Phase der Hoffnung, die sich besonders in der zugewandten Freundlichkeit der Affengesichter in der aus zehn Zeichnungen bestehenden Serie *Hoffnung* ausdrückt. Diese Gesichter schauen uns direkt an; sie scheinen nicht nur den Blickkontakt zu suchen, sondern überhaupt der Nähe zu den Betrachter*innen nicht abgeneigt zu sein. Eine Geste, die vor allem Makaken, Meerkatzen oder Paviane zeigen, für die dieser direkte Blick keine Drohgebärde darstellt wie beispielsweise für Gorillas. Historisch gesehen waren es auch jene Affen, die wie Javaneraffen früh an asiatischen Tempeln die Nähe zu den Menschen gesucht haben und bis heute als Tempelaffen berühmt sind.

Dass es ebenjene Affen waren, die schließlich als Labor-tiere verheerende Erfahrungen machen mussten, könnte eine der Ursachen für den Ausdruckswechsel im Porträt mit dem Titel *Gretchenfrage* sein. Das Grinsen des Affen hat hier etwas Übertriebenes und die hervorstehenden Zähne wie auch die großen Augen wirken eher beängstigt als freundlich. Vertrauen strahlt dieses Gesicht jedenfalls keines aus. Dabei verweist Trockel mit der *Gretchenfrage* im Titel aber genau auf die Frage nach dem Vertrauen: In Goethes *Faust* wird dieser von Gretchen nach seinem Verhältnis zur Religion befragt, weil sie prüfen möchte, ob sie ihm trauen kann. Faust aber kann diese Frage nicht beantworten, weil er bereits seine Seele an den Teufel verkauft hat.

Die *Gretchenfrage*, die Frage, die sich nicht beantworten lässt, stellt sich für Affen besonders, nachdem der Darwinismus den Menschen in die Reihe der Affen eingeordnet hat. Und sie stellt sich gerade heute, da alle wilden Affenpopulationen dramatisch in ihrer Existenz bedroht sind: Was hatten sie eigentlich davon, dass der Darwinismus ihnen die Menschen an die Seite gestellt hat? Nicht Gutes, könnte man aus der Geschichte der massiven Zerstörung ihrer Lebensräume schließen. Rosemarie Trockel fängt in ihren Bildern etwas von dieser Trauer und vom Erschrecken im Gesicht der Affen ein, als sie feststellen mussten, dass der Darwinismus sich überhaupt nicht dafür interessierte, was eigentlich die Affen von ihren neuen Verwandten hielten.

18. *Clock Owner*, 2017–2018

Die Beschäftigung mit Zeit und Zeitlichkeit durchzieht Rosemarie Trockels Werk auf verschiedenste Weise. In den weißen Keramikmasken unter dem Titel *Clock Owner* wird die Auseinandersetzung mit dem Thema Zeit in einem Punkt konkret: Alle Masken zeigen männliche Gesichter. Die Uhren gehören also ausnahmslos Männern – und diese Männer geben damit einen Takt vor, dem andere Körper zu folgen haben. Dabei sind die Masken vielgestaltig: Sie reichen faktisch von pockennarbig und malerisch bis nüchtern, reduktiv und antik verbartet. Ihre Stimmungen führen über so unterschiedliche Lagen wie komisch-grotesk, tieftraurig, maskenhaft starr bis zu karnevalesk überzogenen Gesichtsverzerrungen. Im Überblick scheinen sie dazu aufzufordern, sich die Maske mit Bedacht zu wählen, weil sie zum eigenen Gesicht werden könnte. Nur dass diese Wahl ein auf Männer beschränktes Vergnügen darstellt.

Dahinter steckt aber ein ganzes Arsenal an Erkenntnissen, die selten thematisiert werden, wenn wir über Zeit sprechen. Unser Bewusstsein verfügt über keine konstitutive Kategorie der Zeit, aber unser Leben spielt sich in einem transparenten Netz von Zeit ab. Die Zeit ist wie der Raum eine Qualität der Beziehungen, die jedes Lebewesen mit anderen Lebewesen und Dingen eingeht, beziehungsweise der Beziehungen, in denen es sich schon immer befindet. Unsere Zeitlichkeit ist also nie nur unsere eigene, auch wenn alles Leben, das in unserer Zeit ist, auch eine „Eigenzeit“ besitzt. Es kann auf diese Eigenzeit auf unterschiedliche Weise eingewirkt werden. Bis heute ist die herrschende Zeitlichkeit männlich geprägt, was beispielsweise so weit geht, dass spezifische Symptome des weiblichen Körpers nur an männlichen Versuchstieren untersucht werden. Trockels *Clock Owner* wissen das, scheinen aber den Ausweg aus der Enteignung indirekt anzudeuten: Denn Masken lassen sich jederzeit abnehmen.

19. *Wette gegen sich selbst*, 2005

Die männliche Gesichtsmaske blickt zwar sachlich, aber doch irgendwie derangiert aus dieser Wandarbeit mit Spiegelfolie und einer Uhr. Die *Wette gegen sich selbst* hat etwas Unfertiges. Das ist in diesem Fall kein Wunder, denn wie soll man diese Wette je gewinnen können, ohne gleichzeitig seiner Selbstauflösung zuschauen zu müssen?

Dass die Zeit eine Frist ist, eine Frist bis zum Tod, ist das eine. Andererseits gibt es noch die beiden großen Wetten der europäischen Denkgeschichte. Die berühmte Pascal'sche Wette des Mathematikers und großen Gläubigers des Christentums, Blaise Pascal, lässt keine Wünsche offen: Pascal sah es selbst für den Fall, dass Gott *nicht* existiert, als die bessere Wette an, an ihn zu glauben, anstatt sich für den Unglauben zu entscheiden. Etwas unsicherer steht es um die andere Wette, die Michel Foucault 1966 an das eher berüchtigte denn berühmte Ende seiner Abhandlung über *Die Ordnung der Dinge* setzte: Man könne sehr wohl darauf wetten, dass der Mensch, diese laut Foucault „junge Erfindung“, sobald seine Voraussetzungen verschwänden, ebenso verschwinden werde „wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand“.

20. *Phobia*, 2002

21. *Beyond the Valley of the Dolls*, 2000

„Moving Walls“ nennt Rosemarie Trockel eine Reihe von Werken wie *Phobia* und *Beyond the Valley of the Dolls*, die mit den Spiegelungen von Aluminiumplatten arbeiten. In *Phobia* sind vier solche flexibel an der Wand befestigten Platten am unteren Rand teilweise mit einer Baumwollborte aus schwarzen Fransen verziert. Während der zarte Stoff an die leichte Kleidung von Cabaret-Tänzerinnen erinnert, bleiben die spiegelnden Aluminiumplatten so hart und kalt, wie Aluminium nun mal ist. Und als wollten die Platten vermitteln, dass man besser aufpassen sollte, ihnen nicht zu nahe zu kommen, verändern sie die Spiegelungen je nach Standort der Betrachter*innen. Das Spiel zwischen dem weichen Stoff und dem harten Aluminium wird so zu einer Frage des Standpunkts der Betrachtung.

Eine Konstellation, die in der Arbeit *Beyond the Valley of the Dolls* mit ihren fünfzig Platten – in fünf Reihen und zehn Säulen angeordnet – fortgeführt wird, allerdings mit einer Verschiebung: War der Gegensatz von Stoff und Metall in *Phobia* quasi materiell greifbar, wird er im „Tal der Puppen“ in den Titel verlagert. *Beyond the Valley of the Dolls* spielt auf den 1970 von Russ Meyer gedrehten gleichnamigen Spielfilm an. Meyer, in seiner künstlerischen Qualität oft als Softporno-Regisseur missverstanden, lässt in seinem Film besonders fetisch-sexualisierte Frauen den Weg ihrer Selbstermächtigung auch über Männerkörper gehen – Trockels Verweis darauf ist hier Witz und Anspielung in einem.

22. *Living Means to Appreciate Your Mother Nude*, 2001

Versunken in den Anblick verschiedener Dias liegt eine junge Frau auf dem Boden: Sie wirkt entspannt, hat die Beine verschränkt und trägt nur Wäsche und einen Pullover. Die Szene wirkt so häuslich und geborgen, dass der Blick auf die Frau seltsam voyeuristisch und die Intimität der Szene beinahe erotisch aufgeladen erscheint.

Obgleich sie nur als ausgeschnittene Fotografie in der dreidimensional aufgebauten Szene liegt, wird die junge Frau vor unserem inneren Auge lebendig. Und schließlich verdoppelt sich der eigene Blick – denn auch sie betrachtet intime Bilder. Dabei deutet der Titel *Living Means to Appreciate Your Mother Nude* auf ein besonderes Verhältnis zur Nacktheit hin: Was bedeutet es, die eigene Mutter nackt zu sehen, ihre Körperlichkeit anzuerkennen?

Während der weibliche Körper beinahe ausnahmslos mit sexuellen Imaginationen aufgeladen wird, bildet der Körper der eigenen Mutter eine paradoxe Ausnahme: Ihr Körper und ihre Sexualität sind der Ursprung des eigenen Selbst – und doch ist ihr Bild von jeglicher Erotik entkoppelt. Die eigene Mutter als Wesen mit sexuellem Begehren wahrzunehmen erscheint widersprüchlich und ist dennoch die einzige Möglichkeit, das eigene Leben zu begreifen, das in der Sexualität eines anderen Menschen wurzelt.

23. *S.h.e.*, 2000/2005

Mechanisch spritzt eine weiße Flüssigkeit auf den Boden. Gegenüber dem orange projizierten Rund befindet sich die Abbildung einer Gerichtsszene als Fotomontage – die Bänke der Richter*innen sind leer. Mit der immer gleichen Bewegung verwischt eine weibliche Figur den Fleck, den die Flüssigkeit auf dem Boden erzeugt. Würde die putzende Gestalt den Kopf heben, dann würde sie ihr Spiegelbild sehen. So ist sie Teil des Bildes, ohne wirklich zu zählen. Denn weder verringert sie den Fleck, der formlos auf dem Boden Gestalt annimmt und wieder zerrinnt, noch wird in dem symbolischen Bereich, welcher das Gericht andeutet, ihre Arbeit gewertet und anerkannt. Präsent ist sie vor allem in ihrer körperlichen, mechanischen Bewegung, in ihrer Arbeit.

Rosemarie Tockel entwirft in *S.h.e.* einen Kreislauf aus Projektion, Bild und körperlicher Erfahrung, der die Frau, die Künstlerin und auch die Arbeiterin miteinander verschaltet. Lässt uns die weiße Flüssigkeit unweigerlich an Milch denken, dann wird hier auf die vielfach in Mythologie und Christentum beschworene Metapher der Unsterblichkeit oder der Segnung der körperlich weiblichen Reproduktion verwiesen. In diesen „Milchstrahl“ würden auch die Besucher*innen geraten, träten sie in die Installation ein. Mit der Präsenz der maschinenbetriebenen Arbeiterin und der durch sie verkörperten Weiblichkeit im Museumsraum zeigt Tockel aber auch die blinden Flecke eines Kunstbetriebs auf, der noch immer patriarchal strukturiert und von extremen ökonomischen Ungleichheiten bestimmt ist. Auch das Museum ist ein Zentrum symbolischen wie realen Kapitals: Wer erhält Anerkennung? Welche Kunst wird gekauft? Welche Künstler*innen werden ausgestellt?

24. *Musicbox*, 2013

In der an ein Herbarium in einem Naturkundemuseum erinnernden Schattenbox-Assemblage *Musicbox* versammelt Rosemarie Trockel Material, das zwischen der Wissensgeschichte von Kunst und Wissenschaft hin und her springt, wie es auch Franz Kafka in seinen Tiererzählungen tut. So sieht man einen lebensechten Gipsabdruck der linken Hand der Primatologin Jane Goodall, die ein Buch aufhält und deren Finger mit einem weißen Wollfaden umwickelt sind. Goodall, von Trockel seit Langem bewundert, zog 1960 nur in Begleitung ihrer Mutter in den Dschungel von Tansania, um dort Schimpansen zu beobachten. Sie war überhaupt die erste Forscherin, die Aufzeichnungen und Aufnahmen von den Menschenaffen lieferte, die etwas mit deren wirklichem Leben zu tun hatten – vor ihr wusste man kaum etwas über das Leben von Schimpansen in der freien Natur.

In Trockels Version dieses Unwissens steht Goodalls Hand in einem Regal über einer Schwarz-Weiß-Abbildung eines Schimpansen, der einen dreiteiligen Anzug, eine Krawatte, einen Hut und Schnürstiefeletten trägt. Der Menschenaffe posiert dabei mit einer nicht angezündeten Zigarette im Mund, an eine Konsole gelehnt. In Verbindung mit dem darüberstehenden Satz „WHAT IT IS LIKE TO BE WHAT YOU ARE NOT“ führt die *Musicbox* direkt zu Franz Kafkas seherischer Erzählung „Ein Bericht für eine Akademie“ von 1917: Darin erzählt der Affe Rotpeter, dass er sich der menschlichen Sprache zugewandt habe, nachdem die Menschen ihm das Alkoholtrinken beigebracht hätten. Über die Menschendroge kommt der Affe zum Menschen – und wie schon der Begriff „Menschenaffe“ den Affen seiner Wildheit beraubt, so kam der Schimpanse vor Goodall in keiner Erzählung zu sich selbst. Kafkas Rotpeter hatte aber nicht nur das Trinken gelernt, ihm war auch beigebracht worden, menschliche Gesten „wie ein Künstler“ zu zeigen. Was, wenn man so will, eine der ungewollten Folgen des menschlichen Experimentierens mit Tieren ist: Sie werden buchstäblich, wie Spinnen auf LSD, zu Künstler*innen.

Trockel verstärkt diesen Effekt noch, indem sie der *Musicbox* die Reproduktion eines Blattes mit Notizen und Zeichnungen von Marcel Duchamp hinzufügt. Die Notizen lauten „Toile d'araignée comme exemple d'isolement ‚naturel‘ d'une carcasse (pseudo-géométrique)

d'inframince“, was so viel bedeutet wie: „Spinnennetz als Beispiel für die ‚natürliche‘ Isolation eines (pseudogeometrischen) Schlachtkörpers von infra-dünn“. Während die Zeichnungen scheinbar gespreizte menschliche Beine darstellen und eventuell auf eine Paarung hindeuten, changiert der Sinn Duchamps zwischen Wort und Bild und bleibt ohne Verbindung zwischen beiden.

25. *Question of Time*, 2012

26. *Pattern Is a Teacher*, 2013

27. *Evening Sun*, 2013

Während sich die von Rosemarie Trockel seit Mitte der 1980er-Jahre angefertigten frühen Strickbilder – wenn auch maschinengestrickt und gestützt auf computergeneriertes Design – noch an die klassisch weibliche Tätigkeit des Strickens angeschlossen haben, gingen die späteren Wollarbeiten einen Schritt weiter: Das sprichwörtliche „Heimchen am Herde“, als das man die an die Hausarbeit gebundene Frau bezeichnete, strickt nicht mehr, sondern klebt die Wollfäden in bunten Streifen direkt auf die Leinwand. Aus der traditionell weiblich konnotierten Handarbeit ist eine Geste der abstrakten Malerei geworden. Und man kann die Streifenwollbilder *Pattern Is a Teacher*, *Question of Time* und *Evening Sun* auch wie eine Erzählung aus Titeln und Mustern lesen. Denn natürlich ist das Muster, als Lehrer*in, auch eine Frage der Zeit. Und die Zeit kommt, wenn sie den Namen verdient, nie aus ohne den Ausblick ins Andere, Weitere, eventuell auch Bessere – ohne den Blick auf die Sonne eben.

Trockel ist mit ihrer Abwendung vom Stricken und der Hinwendung zum Kleben der Wolle aber ihrer ursprünglichen feministischen Intention treu geblieben. Kunstintern sind diese späten Strickbilder auch als Kommentar zu den Streifenbildern männlicher Vorläufer und Kollegen wie Barnett Newman, Daniel Buren und Gerhard Richter zu verstehen. Deren Ernst fügt Trockel im Spiel von Werktiteln und geklebten Wollstreifenmustern den Witz hinzu, der einerseits ihr anhaltendes Interesse an Phänomenen der Verschiebung, der Gegenüberstellung und der Anspielung signalisiert, andererseits aber nach wie vor skeptisch gegenüber der großen Geste der Malerei auf Leinwänden bleibt.

28. *Geruchsskulptur 2*, 2006

Alles glänzt auf der Geruchsskulptur – die kachelhaft designte schwarze Tischoberfläche ebenso wie das vom Körperrumpf getrennte schwarze Kinderbein aus Keramik. Dazu gibt es ein mit Whiskey gefülltes Glas, aus dem der rauchige Geruch des Alkohols immer wieder neu aufsteigt.

Was man auf den ersten Blick für ein Arrangement aus einem surrealistischen Traum in Schwarz halten könnte, entpuppt sich als eine jener Metonymien Trockels, deren Gehalt so finster ist wie die Oberflächen glatt: Glatte Tischplatten kann man rückstandslos reinigen und somit auch gut die Spuren des Verbrechens verwischen, um das es hier geht. Das Kinderbein verweist in Kombination mit dem Whiskey auf den Kindesmissbrauch, zu dessen Entschuldigung die Täter*innen häufig den Konsum von Alkohol anführen. Es geht in der Skulptur also in keiner Weise um die metaphorische Repräsentation einer künstlerischen Tradition wie der des Surrealismus, sondern um die metonymische Bezugnahme auf ein täglich stattfindendes Verbrechen, das die Gesellschaft so gern übersieht, wie sie Whiskey trinkt.

29. *Château en Espagne*, 2014–2015

Die beiden Werke *Château en Espagne* (Schloss in Spanien), zwei an die Wand montierte Klappbetten, bilden eine Verflechtung aus Readymade und Designdiskurs. Zum einen sind sie, im Unterschied zu Rosemarie Trockels Sofas aus Keramik oder Stahl, im Material durchgängig unverändert geblieben: Die Matratzen bestehen aus Schaumstoff mit einem Plastikbezug, der Bettrahmen aus Holz. Mehr gibt es dazu offensichtlich nicht zu sagen im „Schloss in Spanien“. Zum anderen aber sind die Matratzen, so unbezogen, wie sie daliegen, schlicht nur sie selbst, ohne dass sie nach der behandelnden Arbeit durch Bedienstete rufen. Man könnte darin also auch ein politisches Statement für die Macht des Minimalismus sehen.

30. *Ageism*, 2005

Ageism hat Rosemarie Trockel eine ihrer aus Gips gefertigten Armskulpturen benannt. Dabei ruht der Gipsarm auf einer Armlehne wie auf einem Thron. Das Besondere dieses Arms – der die Hand trägt, die in Trockels Werk in verschiedenen Anspielungen bis hin zu konkreten Abgüssen (wie der Hand der Primatologin Jane Goodall) eine große Rolle spielt – sind die Spuren des Alterns, besonders zu sehen am Faltenwurf der Haut rund um den Ellbogen.

Das weltumspannende Phänomen des „Ageism“, der Altersdiskriminierung, tritt vor allem in sogenannten „entwickelten Gesellschaften“ auf. Ihren Schrecken entfaltet diese Form der Diskriminierung aber nicht nur in gesellschaftlichen Brutalitäten wie der, dass man Schauspielerinnen über vierzig nicht mehr für besetzungstauglich hält. Der damit verbundene Diskriminierungseffekt wirkt nicht zuletzt in den Betroffenen selbst, auch in der Wahrnehmung des eigenen Körpers. Die Macht ist, laut Michel Foucault, insofern produktiv, als sie sich die Körper erschafft, die ihr erliegen. Diesem Prozess, der schöpferischen Seite der Macht, lässt sich nur wirkungsvoll begegnen, indem man die Selbstbeobachtung wieder zur eigenen Sache macht – und dies betrifft den Körper ebenso wie den Geist. Wenn der Arm nicht bloß ein Arm ist, sondern der starke Arm der eigenen Sache, kann ihn auch der Faltenwurf des Alters nicht beugen.

31. *Copy Me*, 2013

Bei Rosemarie Trockels Arbeit *Copy Me* handelt es sich um ein unwahrscheinlich langes, in Stahl gegossenes Designer-sofa. Dabei ist der verrostete Gussstahl fast vollständig mit Plastikfolie bedeckt, was man wie einen Hinweis darauf lesen kann, dass dieses Sofa wenig von seiner ursprünglichen einladenden Weichheit behalten hat.

Copy Me beschreibt in diesem Fall kein Wortspiel, sondern eher einen Aspekt der Arbeitsweise Trockels, nämlich die Reproduktion früherer Werke. Dieses Modell von 2013 ist einer Sofaarbeit aus dem Jahr 2010 nachempfunden, die unter demselben Titel firmierte und auf einem Entwurf der Designerin Florence Knoll aus dem Jahr 1954 basierte. Trockel benutzt Sofas gern als Staffelei, um darauf ihre Bilder zu betrachten. Insofern kann man die Arbeit – neben den Konnotationen von Privatheit, die Sofas immer an-klingen lassen – auch als einen Einblick in das Atelier der Künstlerin verstehen.

32. *Grater 2*, 2006

33. *Zum schwarzen Ferkel 3*, 2006

Klar treten die Zacken hervor, scharfkantig und hart. Die großen, metallisch glänzenden Keramiken wirken unmittelbar gewaltsam – wie die Außenwelt abschirmende Tore, monumentale Instrumente oder Waffen. Zugleich zeugt die Materialität der in Keramik gefertigten Arbeiten von Zerbrechlichkeit und Schwere, von Handarbeit und einem langwierigen Prozess der Fertigung.

Die überlebensgroßen Skulpturen können als Küchenreihen gelesen werden, doch verleihen die in den Raum dringenden Spitzen dem Haushaltsutensil den Anschein einer Waffe. Trockel offenbart die kühle Gewalt, die dem Gegenstand innewohnt: In der Überdimensionierung wirkt es nicht mehr wie ein harmloses Werkzeug. Streift man in einem unachtsamen Moment – erschöpft, unkonzentriert oder müde – die Fläche einer Küchenreibe, stechen die Zacken in die eigene Haut. Die schiere Dimension der Keramik verstärkt diese martialische Wirkung. Gleich einem schweren, beschlagenen Tor erinnern die Wandskulpturen auch an andere Werke von Rosemarie Trockel – wie *Shutter* (2006–2010) oder *Challenge* (2020) –, in welchen der vermeintliche Durchgang von Fenstern, Ventilatoren oder Türen geschlossen und opak bleibt.

34. *Rush Hour*, 2021

35. *White Hope*, 2021

Es gibt eine Reihe von Ölgemälden wie *Rush Hour* oder *White Hope*, die Rosemarie Trockel nach ihren Vorlagen in China bei einer auf derartige Arbeiten spezialisierten Firma hat malen lassen. Dabei ist das Malen-Lassen nach eigenen Vorlagen keine besondere Methode der späten Moderne. Solche Auftragsarbeiten gehören schon länger zum Geschäft der Malerei – wie beispielsweise das Anfertigen von Kirchenfenstern in darauf ausgerichteten Handwerksbetrieben.

Eigensinnig bleibt aber die Form der Collage. In *Rush Hour* kombiniert Trockel einen Bus im oberen Bildteil mit einer Titelseite der New Yorker Wochenzeitung *Village Voice*. Während die Schlagzeile über dem Porträt eines besonders effeminierten Andy Warhol die Frage stellt, ob Gott tot sei, zitiert die Aufschrift des Busses darüber die Dichterin Ingeborg Bachmann: „Wenn ich winken muss, werde ich winken“ steht dort in einer Zeile, auf die sich im Original bei Bachmann folgende (von Trockel weggelassenen) Verse anschließen: „Wenn ich dich zum letzten Mal / küssen darf, werde ich es so tun, / rasch, auf die Wange.“ Im Bild scheint es, als ob Andy Warhol diesen Entschluss vernommen hat und seine Wange so zum Kuss hinhält. Trauer ist kaum schöner visuell formulierbar.

Aber auch wenn Gott vielleicht also bereits tot ist, ist noch längst nicht aller Tage Abend. *White Hope*, eine aus drei Porträts bestehende Collage, trägt die Hoffnung mit dem mittlerweile ikonisch gewordenen Bild Julian Assanges in sich. Assange steht dabei für die Wahrheit, die unter all den Lügen der Medien und Politiken dieser Welt schlummert und ans Licht gezerrt werden kann. Und sei es nur mit einem Porträt.

36. *CLUSTER V – Subterranean Illumination*, 2019

37. *CLUSTER VI – Door Ajar*, 2021

„Cluster“ nennt Rosemarie Trockel eine Reihe von Werken, in denen sie eigene Arbeiten in Form von Digitaldrucken zusammenstellt und neu kombiniert. In *CLUSTER V – Subterranean Illumination* sind es 25 überarbeitete, großformatige Drucke, die gemeinsam einen kompakten Bilderries ergeben, der vieles ist, aber bestimmt keine Einheit. Selbst Heterogenität ist ein noch zu schwaches Wort für die Mannigfaltigkeit des Gesamtbildes. Wenn etwa ein Porträt des Schriftstellers Michel Houellebecq an der einen Seite zu sehen ist, während der ehemalige bayerische Politiker Franz Josef Strauß am anderen Bildrand telefonierend in einem Sessel fläzt, dann stellen sie damit nicht etwa zwei Enden einer Parabel dar. Es handelt sich eher um auseinanderstrebende Fügungen, wie auch bei den beiden Autos, die mit ihrer Front in entgegengesetzte Richtungen zeigen, oder bei den Schuhen, die ebenfalls in verschiedene Richtungen weisen.

Womit sich ein mehr oder weniger anschlussfähiger Übergang zu *CLUSTER VI – Door Ajar* herstellen lässt: Auch auf den dort zusammengestellten 14 Digitaldrucken gibt es zwei Autos. Es ist in dem Fall nur ein und dasselbe, schlicht dupliziert, weshalb auch beide Autos in dieselbe Richtung fahren. Das Bild von der titelgebenden „halboffenen Tür“ ist über dem Namensregister eines offensichtlich philosophischen Buches angeordnet, in dem man den Namen des Philosophen Martin Heidegger findet. Der Antisemit und zeitweilige Nazi Heidegger war aber nicht nur der Lehrer der jüdischen Philosophin Hannah Arendt, sondern auch ihr Geliebter. Und die anhaltende Verehrung für die Denkerin der Demokratie – die selbst aus dem sicheren US-amerikanischen Exil heraus nie ein schlechtes Wort über Heidegger verlor – steht damit auch als Kontrapunkt als dauernde, teilnehmende Bewegung im Raum.

So kann man vor jedem der einzelnen Bilder zum Nerd werden, der mit seinem Insiderwissen angeben oder allein bleiben kann, ohne beides synthetisieren zu können – wie man auch in den Clustern selbst keinen wesenhaften Kern finden wird. Mit einem nur leicht abgeänderten Zitat aus dem „Choral vom großen Baal“ des jungen Bertolt Brecht könnte man über alle Cluster Trockels das Motto schreiben: „Sucht euch zwei Augen aus: Eines ist zu viel!“

Impressum

Dieses Booklet erscheint anlässlich der Ausstellung

Rosemarie Trockel

MUSEUM^{MMK}

10. Dezember 2022 – 18. Juni 2023

ÖFFNUNGSZEITEN

Di–So: 11–18 Uhr

Mi: 11–19 Uhr

KURATORIN DER AUSSTELLUNG

Susanne Pfeffer

HERAUSGEBERIN

Susanne Pfeffer

REDAKTION

Lu Pahl

BILDREDAKTION

Leonore Schubert

TEXTE

Ann-Charlotte Günzel, Susanne Pfeffer, Cord Riechelmann

LEKTORAT

Lu Pahl, Anna Sailer, Tina Wessel

KORREKTORAT

Tina Wessel

GRAFIK

Zak Group, London
turbo type, Offenbach

DRUCK

Kuthal Print, Mainaschaff

COVER

Rosemarie Trockel, *First Chlamydia*,
1966/2017, Privatsammlung, © The
artist & VG Bild-Kunst, Bonn 2022

INNENSEITEN COVER

Rosemarie Trockel, *Destroy, She Said*,
2022 (Detail), Sprüth Magers and the
artist, © The artist & VG Bild-Kunst,
Bonn 2022

BILDSEITEN

Rosemarie Trockel, *Sub Rosa*, 2021
(Detail), Collection Massimo Orsini,
Mutina for Art, © The artist & VG
Bild-Kunst, Bonn 2022

Rosemarie Trockel, *Peregrina*, 2022,
Privatsammlung, © The artist & VG
Bild-Kunst, Bonn 2022

MUSEUM^{MMK} FÜR MODERNE KUNST
MUSEUM^{MMK}
Domstraße 10, 60311 Frankfurt am Main
mmk.art

Die Ausstellung wird gefördert durch



