

Strickmuster

Mit der dreiteiligen Videoinstallation *Fluss der Zeit*, die sie im Sommer '99 in Venedig vorstellte, hat Rosemarie Trockel für ein Novum in der Geschichte der Biennale gesorgt. Zum ersten Mal in fast neunzig Jahren wurden im deutschen Pavillon ausschließlich bewegte Bilder gezeigt. Als reines Faktum wäre dies schon bemerkenswert genug, weil es ein Schlaglicht auf den eigentümlichen Status wirft, den der Film in der deutschen Kunstlandschaft besitzt. Für die Besucher des Pavillons dürfte der Beitrag aber noch in einer anderen Hinsicht erhellend gewesen sein. Vielen dürfte er nämlich bewusst gemacht haben, dass die Arbeit mit dem Medium Film für Trockel kein Nebenschauplatz ist, sondern ein absolut gleichwertiger Bestandteil ihres Ausdrucksrepertoires. Obwohl die Videos und Kurzfilme der Künstlerin auch schon bei früheren Gelegenheiten zu sehen waren, gab es damals wohl nicht wenige, die ihren Namen vor allem mit den Herdplatten-Skulpturen und den Modellbehausungen für Tiere verbanden - manche sogar, wie man fast annehmen muss, mit den Wollbildern der achtziger Jahre.

Über die Gründe, die zur Entscheidung für den Film als Medium des Biennalebeitrags geführt haben, kann man nur spekulieren, da sich Trockel auch diesmal nicht gerade von ihrer auskunftsfreudigen Seite zeigte. Wer die imposanten Räume des deutschen Pavillons kennt, weiß aber, dass eine Ausstellung mit kleinformatigen Bildern und Objekten hier leicht verloren gehen kann. Größer dimensionierte Installationen oder gar Häusermodelle wären erst recht problematisch gewesen, weil sich unweigerlich ein Konflikt mit der Architektur des Ausstellungsgebäudes ergeben hätte. Damit sind aber lediglich Gründe genannt, die *gegen* bestimmte Formate sprechen, während noch nichts darüber gesagt ist, was das Medium Film für Trockel in positiver Hinsicht bedeutet haben könnte. Erste Hinweise liefert in diesem Fall die Arbeit selbst, oder genauer, die verschiedenen Teile des Beitrags. Tatsache ist nämlich, dass es ganz unterschiedliche Darstellungsfunktionen waren, die in den drei Filmen realisiert wurden: *Auge* machte von der Möglichkeit Gebrauch, einem körperlichen Detail eine besondere, geradezu unheimliche Präsenz zu verleihen; wobei nicht unwesentlich war, dass sich dieses Körperteil bewegte und durch Überblendung mehrmals seine Identität wechselte, sprich, zum Auge einer anderen Person wurde. *Kinderspielplatz* könnte man als eine Art Sittengemälde bezeichnen, als filmisches „Tableau vivant“, das gerade durch die Mischung aus geplanten und zufälligen Ereignissen besonders lebendig wirkte. *Sleeping Pill* hatte als Szenario, das sich auf eine zukunftsweisende Form des Zusammenlebens bezog, noch am meisten Ähnlichkeit mit den erwähnten Häusermodellen; wobei sich das Abfilmen der Schlafenden auch deshalb anbot, weil die Künstlerin dadurch keine leibhaftig anwesenden Personen einsetzen musste und das resultierende Bildmaterial überdies noch einer Auswahl unterziehen konnte. Blicke schließlich noch zu erwähnen, dass auch die gleichzeitige Präsentation von drei unterschiedlichen Filmen ihre besondere Wirkung hatte, dass sie beim Betrachten einen „inneren Film“ entstehen ließ, der bei einer Ausstellung mit Objekten und Zeichnungen in dieser Form wohl nicht zustande gekommen wäre.

Die Arbeiten werden hier ganz bewusst in dieser vordergründig-pragmatischen Manier beschrieben, weil sich damit am besten der Zuwachs an Handlungsspielraum, an Darstellungsmöglichkeiten verdeutlichen lässt, der mit dem Einsatz von bewegten Bildern verbunden ist. Natürlich könnte man genauso gut davon ausgehen, dass *Fluss der Zeit* von Anfang an als Film geplant war, womit sich die Frage nach dem Verhältnis von Idee und Realisation, Werk und Präsentationskontext für Trockel in dieser Form gar nicht gestellt hätte. Allerdings würde damit ein wesentliches Merkmal ihrer künstlerischen Arbeit aus dem Blick geraten: die fortgesetzte Erweiterung des Ausdrucksrepertoires mit nahezu jedem Projekt und jeder Werkgruppe, die neu entsteht. Und dazu gehört auch, was man als Tendenz der letzten Jahre bezeichnen könnte: die zunehmende

Bedeutung, die das Inszenierte, Theatralische für sie erlangt hat, die Möglichkeit, die menschliche Figur in Geschichten zu verstricken und den Körper in szenischen Abläufen zu zeigen. Für diese Tendenz sprechen nicht nur die verschiedenen „Miniaturdramen“, die Trockel im Laufe der neunziger Jahre produziert hat - Filme wie *Continental Divide* (1994) oder *Zum Beispiel Balthasar, 6 Jahre* (1996) - sondern auch die Tatsache, dass sie sich zuletzt (2005) sogar in den Bereich des Bühnenschauspiels vorgewagt hat.[1]

Das Bild, das sich aus diesem Blickwinkel ergibt, ist deshalb auch ein anderes als bei einer klassischen Malerin oder Zeichnerin: Was man sieht, sind vergleichsweise deutliche Richtungsänderungen, die die Künstlerin immer wieder auf unbekanntes Terrain führen, die bei ihr aber keine Spezialisierung zur Folge haben, sondern sie früher oder später zu den bereits benutzten Verfahren zurückkehren lassen. Letzteres gilt besonders für die Zeichnung, die bei Trockel wohl noch am ehesten die Funktion eines Leitmediums hat, sprich, die jene Ausdrucksform ist, in der sie ihre Ideen entwickelt und in der sie sich am meisten zu Hause fühlt. Auf jeden Fall ist das Ergebnis keine lineare Abfolge von „Phasen“ oder hermetisch abgeschlossenen Werkgruppen, sondern eine kreisende Bewegung, durch die sich das Spektrum des Darstellbaren ständig erweitert. Metaphern für diese Expansion, die eher ein spontanes Wuchern als eine geregelte Entwicklung ist, kann man sich einige vorstellen, und die meisten sind von den Interpreten des Trockelschen Oeuvres auch schon ins Spiel gebracht worden: Netzwerk, Labyrinth, Faltung, Gespinnst, Gewebe, nicht zuletzt aber auch das von Deleuze und Guattari so überschwänglich gefeierte „Rhizom“. Ganz gleich aber, ob man die Bilder bevorzugt, die das Naturwüchsige dieses Prozesses betonen oder jene, die ihn eher als etwas vom Menschen Gesteuertes erscheinen lassen - das Weitverzweigte, Schweifende an Trockels Vorgehensweise ist der gemeinsame Nenner, das entscheidende Merkmal ihrer Arbeiten, das solche Vergleiche heraufbeschwört.

Traditionelle Kunstwerte, wie die Ausbildung einer persönlichen Handschrift oder die reflexive Durchdringung eines bestimmten Mediums, darüber sind sich die Interpreten ebenfalls einig, spielen bei dieser Art der Werkgenese keine besondere Rolle. Vielmehr gehören diese Werte selbst zu den Phänomenen, die die Künstlerin mit ihrer Arbeit thematisiert. Trockels Untersuchungsgebiet, daran besteht mittlerweile kein Zweifel mehr, ist der Komplex aus Konventionen, Wertvorstellungen, Identitäts- und Verhaltensmustern, der den Kern unserer westlichen Lebensform bildet und nach Art eines „Programms“ unser Verhalten steuert.[2] Ihn fokussiert sie in immer neuen Anläufen und unterzieht ihn mit ihren eigenen, spezifisch künstlerischen Mitteln einer kritischen Prüfung. Auf diese Weise gelingt es ihr zu zeigen, dass es kaum etwas gibt, was daran wirklich notwendig und begründet ist. Vielmehr erscheint unsere Kultur dabei als ein reichlich windschiefes, löchriges Konstrukt, das in erster Linie von Machtphantasien und schlechten Gewohnheiten zusammengehalten wird. Eine besondere Rolle spielen für Trockel deshalb auch die Muster, in denen die Hierarchien und Herrschaftsverhältnisse dieser Kultur kodifiziert sind, die Rollenbilder, Familienstrukturen und Schönheitsideale oder die Schemata, nach denen sie ihr Verhältnis zu den übrigen Lebewesen regelt. Nicht zuletzt aber auch die Ausschlussmechanismen der Kunstwelt, ihre Vorstellungen davon, was zu einer Künstlerpersönlichkeit gehört oder was ein legitimes künstlerisches Verfahren ist und was nicht.

Im Grunde aber, so lesen wir weiter, sei es etwas viel Grundsätzlicheres, was bei Trockel auf dem Seziertisch liegt. Letztlich gehe es um den kognitiven Stil, der in diesen Mustern wirksam ist: jenes identitätsfixierte, logozentrische Denken, das in seinem Verlangen nach Ordnung und Klarheit nicht müde wird, die Phänomene mit Bezeichnungen und Klassifikationen zu überziehen und zu dessen Prinzipien gerade auch das Markieren von Grenzen gehört. Ergebnis dieser Denkweise sei ein System von Kategorien und Begriffen, das die Vielgestaltigkeit des Lebens auf einfache, binäre Oppositionen reduziert, wobei nicht selten sogar einer der beiden Terme zugunsten des anderen abgewertet wird. So, wie es auch bei der traditionellen Gegenüberstellung von „männlich“ und „weiblich“ geschieht, oder, was für Trockel ja fast genauso wichtig ist, bei der Unterscheidung zwischen Haustieren und Schädlingen. Um diesen Habitus ins rechte Licht zu rücken und seine Resultate auf die Probe zu stellen, macht die Künstlerin von einem Verfahren Gebrauch, das nach der Meinung vieler Interpreten eindeutig „dekonstruktive“ Züge trägt.[3] Damit ist in diesem Fall durchaus jene - letztlich philosophische - Form der Analyse gemeint, wie man sie vor allem mit dem

französischen Poststrukturalismus verbindet. Also jene kritische Lektüre bestimmter Texte, die darauf abzielt, ihre Infrastruktur sichtbar zu machen, das Nicht-Thematisierte, Ausgeschlossene, das die Argumentation unterschwellig vorantreibt. Die dabei aber keine neuen Begriffsgebäude errichtet, sondern die Identifikation des „Sinns“ durch eine fortgesetzte Supplementierung der Signifikanten praktisch ins Unendliche verschiebt.[4]

Wenn man dieses Prinzip auf die Arbeit der Künstlerin überträgt, heißt das: Trockel greift bestimmte Phänomene auf - Bilder, Zeichen und Objekte, die sie als signifikant erlebt, aber auch Materialien und Formate, die mit einer bestimmten Bedeutung verbunden sind - um mit ihnen zu experimentieren, um ihr morphologisch-semantisches Potenzial auszuloten. Manchmal geht es ihr aber auch schlichtweg darum, diese kulturellen Muster zu entwerten, ihre suggestive oder appellative Wirkung zu entkräften. So, wie es besonders in den frühen Arbeiten geschieht, wo Trockel politische Symbole und Markenzeichen in Strickmuster verwandelt und damit, wie sie selbst es ausdrückt, eine Art „Logo-Dumping“ betreibt.[5] Nicht ganz so offensichtlich, aber kaum weniger signifikant ist ihr parodistischer Umgang mit bestimmten Methoden, mit Versuchsanordnungen und Präsentationsformen, die damit, wie in *Egg (trying to get warm)* (1994), vom Olymp der Wissenschaften in die Niederungen des Alltags zurückgeholt werden. Grundsätzlich führt sie das solchermaßen Bearbeitete aber nicht auf sein vermeintliches Wesen zurück, sondern entgrenzt und verflüssigt es, indem sie eine Vielzahl von Abwandlungen erzeugt, einen ganzen Hof von Nuancen und Varianten, durch den sein vertrautes Erscheinungsbild immer unschärfer und widersprüchlicher wird.

Operatives Prinzip dieser Verflüssigung ist jene besondere Art des bildnerischen Denkens, das der Künstlerin mit der Zeit so selbstverständlich geworden ist, dass sie selbst beim Aufbau einer Ausstellung noch Gebrauch davon macht. Das heißt: jenes spontane Verfremden und Manipulieren der Formen, jenes Zerlegen und Wieder-Verknüpfen, das immer neue sinnfällige Verbindungen hervorbringt - Kreuzungen zwischen Mensch und Tier, neue, scheinbar unpraktische Formen der Bekleidung oder ebenso neue, phantastisch anmutende Maschinen. Genauso wie es Phänomene zusammenbringt, die auf den ersten Blick gar nichts miteinander zu tun haben, wie etwa Bertolt Brecht und Brigitte Bardot in der Edition *BB* (1993), und sie dem Betrachter damit als etwas bewusst macht, dessen Identität letztlich ein Konstrukt ist. Und bei Trockel heißt das natürlich: das auch ganz anders aussehen könnte. Aus diesem Grund sind die neuen Analogien, die auf diese Weise entstehen, keine tieferen Wahrheiten, sondern lediglich temporäre Fügungen, die früher oder später wieder durch weitere Varianten aufgehoben werden.

Folgt man den Interpreten, so geschieht dies bei Trockel aber nicht nur aus purer Lust an der Überschreitung oder um irgendwelche leidvollen Erfahrungen zu verarbeiten, sondern durchaus mit Blick auf die real existierenden Lebensbedingungen. Was uns die Künstlerin mit ihren Arbeiten vorführe, seien „Möglichkeiten des Anders-Werdens“[6], metaphorische Formen der „Heterogenese“, in denen ein neues Verhältnis zum eigenen Selbst und den übrigen Lebensformen postuliert wird. Vor allem, so lehre uns Trockel mit ihren Arbeiten, könnte dieses Verhältnis offener und toleranter sein, könnte es die zahllosen Übergangsformen und hybriden Konstellationen zulassen, die es tatsächlich gibt oder die sich vorstellen ließen: abweichende Formen der geschlechtlichen Identität etwa, andere, liebevollere Umgangsweisen mit dem Tier, aber auch andere Formen der Kunst. Insbesondere gehörten dazu solche, die weniger starr sind und keine unnötigen Barrieren zwischen den Ausdrucksformen errichten. Das heißt: Statt die Bedeutung bestimmter Formen und Verhaltensweisen festzuschreiben, könnte es in Betracht ziehen, dass diese sich verändern können oder sich schlicht damit abfinden, dass die vermeintlichen Gegensätze manchmal auch Seite an Seite vorkommen.

Nach dieser Lesart wäre Trockels Kunst deshalb auch mehr als nur eine Kritik an bestimmten Zuständen und Missverhältnissen: eine Intervention der grundsätzlichen Art, ein aktives Eingreifen in die bestehende Ding- und Bedeutungsordnung; ja, letztlich sogar eine eminent politische Kunst, die auf die Beseitigung der bestehenden Machtverhältnisse und der daraus resultierenden Zwänge und Beschränkungen abzielt.[7] Trockel selbst wiederum wäre die Differenzdenkerin par excellence, oder besser: die *Differenzpraktikerin*, da es ja

keine Thesen und Theorien sind, die sie uns präsentiert, sondern künstlerische Gebilde, anschauliche Beispiele dafür, dass es auch noch andere Möglichkeiten des Denkens und Handelns gibt. Statt diese Ordnung nachzuahmen oder sie einfach nur zu kritisieren, besetzt sie mit ihren Arbeiten die Lücken, beschwört sie das noch nicht Gedachte, noch nicht Vorgestellte herauf,[8] das für sie genauso zu Leben gehört wie alles bereits Bestehende.

Die Arbeiten von Rosemarie Trockel, das erfahren wir bei dieser Gelegenheit allerdings auch, sind keine klar umrissenen Gebilde, die dem Publikum ihre Wahrheiten ohne weiteres preisgeben. Vielmehr führen sie den Betrachter aufgrund der zahlreichen Bezüge und der ebenso unterschiedlichen Assoziationen, die sie heraufbeschwören, in ein Labyrinth von Deutungsmöglichkeiten. Mehr noch: Was sie ihm anbieten, sind eigentlich gar keine klaren Bedeutungen, sondern lediglich Bedeutungseffekte, lose Enden, aus denen er selbst den Faden knüpfen muss, der ihm den Weg nach draußen zeigt. Wo es sich gar um mehrteilige Installationen oder ähnlich komplexe Ausstellungsformate handelt, gerät das Ganze vollends zu einem Irrgarten aus „Fluchtlinien und funktionalen Ebenen“, die sich „gegenseitig provozieren, abziehen und ablenken, durchstreichen und immer woanders hinführen.“[9]

Aber auch das bessere Verständnis für das Gesamtwerk und seine verschiedenen Phasen, das sich viele Ausstellungsbesucher wünschen, lässt sich nicht auf Anhieb herstellen. Trockels Art zu arbeiten, so lesen wir, führt nicht zu in sich geschlossenen „Werken“, sondern zu offenen Serien, zu losen Verkettungen von ähnlichen Fragestellungen und verwandten Motiven, die sich nur schwer in Abschnitte unterteilen lassen. Streng genommen sei deshalb nicht einmal die Rede von den verschiedenen „Werkgruppen“ angemessen, die bei der Präsentation ihres Oeuvres regelmäßig Verwendung findet. Denn wer das Prinzip der Heterogenese ernst nimmt, müsse eigentlich zur Kenntnis nehmen, dass es bei Trockel gar keine abgeschlossenen Kapitel gibt. Was scheinbar gesichert und erledigt ist, kann zu einem späteren Zeitpunkt erneut aufgegriffen werden, durch neue Varianten relativiert oder auf andere Weise modifiziert werden.[10] Wer daher versuche, etwas Allgemeines über ihre Kunst zu sagen, sehe sich immer wieder mit überraschenden Reprises und Wendungen konfrontiert, die jede Art von Gewissheit ins Wanken bringen - selbst die vermeintliche Identität eines Gesamtwerkes oder Generalthemas. Dass es für diese Art von Kunst keine endgültigen Interpretationen geben kann, keine handlichen Sinnpakete, die man einer Schulklasse mit auf den Weg geben könnte, liegt auf der Hand.

Das Schweigen der Künstlerin, ihre Weigerung, Interviews zu geben oder sich in anderer Form zu ihren Arbeiten zu äußern, ist in gewisser Weise Teil dieser Konstellation. Zunächst einmal bedeutet es natürlich, dass die Frage nach der „richtigen“, autorisierten Interpretation von dieser Seite her unbeantwortet bleibt. Während andere Künstler die Rezeption des eigenen Werkes zu steuern versuchen, indem sie Einblicke in den Produktionsprozess gewähren oder biografische Zusammenhänge sichtbar machen, verzichtet Trockel auf diese naheliegende Möglichkeit der Einflussnahme. Zwar kann man davon ausgehen, dass die Autoren, die dazu auserkoren sind, Katalogbeiträge zu schreiben, über Informationen aus erster Hand verfügen; Trockels Haltung in dieser Frage ist jedoch eindeutig und scheint die Notwendigkeit solcher Stellungnahmen zu dementieren. So hatte sie seinerzeit im Kunstmagazin *Flash Art* erklärt - einem der letzten öffentlichen Interviews, die sie gegeben hat - „I don't believe that an artist should give explanations, we mustn't understand art that way. However, things must be set within a totality which doesn't leave any doubts about their direction.“[11]

Doch ist die „Totalität“, von der die Künstlerin spricht, eben nichts, was sich dem Blick gleich zu erkennen gibt, selbst, wenn man darunter nur den unmittelbaren Kontext der jeweiligen Ausstellung versteht. Zu umfangreich und zu vielgestaltig ist das, was sie im Lauf der Jahrzehnte produziert hat, als dass sich solche „Ganzqualitäten“ auf der Stelle zeigen würden. Dem unkundigen Ausstellungsbesucher kann dies durchaus zum

Problem werden, das er ohne entsprechende Hilfe nicht zu lösen vermag. Für den professionellen Betrachter, den Kritiker oder Theoretiker, ist diese Konstellation dagegen eine Herausforderung, ja, geradezu ein Glücksfall. Denn wo die Kunst keinem allgemeinen Wertekanon mehr folgt und sich ihre Regeln quasi selbst gibt, wird „dem Kommentar eine schier unendliche Karriere eröffnet“, [12] wie Lyotard es mit Blick auf die postmoderne Kunstwelt formuliert hat. Auch im Falle Trockels gibt es für den Sachkundigen genügend Möglichkeiten, diese Karriere voranzutreiben. Manche fühlen sich dann auch dazu ermuntert, am Weiterwachsen der Bedeutungsketten mitzuwirken und den Beziehungsreichtum der Werke zu vergrößern. Dergestalt etwa, dass sie ihr Wissen um philosophische Fragestellungen oder künstlerische Strategien ins Spiel bringen, oder dass sie ihren Assoziationen und Projektionen freien Lauf lassen und sie dem Publikum als weiterführende Gedanken anbieten. Die meisten führen jedoch fort, was Kritiker und Theoretiker schon immer getan haben und was im Grunde ja auch zu unserem Begriff von Erkenntnis gehört: Sie sorgen für Transparenz, indem sie das Charakteristische herausarbeiten, die wiederkehrenden Motive und Verfahren nennen oder die verborgenen Kohärenzen aufzeigen, die sich im Werk der Künstlerin erkennen lassen. Anders ausgedrückt: Sie vereinfachen, sie reduzieren die Komplexität auf das vermeintlich Wesentliche. Eine Aufgabe, die für Trockels Oeuvre durchaus zu leisten ist, da die Werke bei aller Singularität natürlich auch Teil einer bestimmten Tradition sind. Entsprechende Bezüge zu den Paradigmen und Positionen der Moderne, die solche Verallgemeinerungen ermöglichen, sind jedenfalls zur Genüge vorhanden.

Beispiele für diese beiden Vorgehensweisen lassen sich auch im Begleitbuch zum Biennale-Auftritt der Künstlerin finden. Was die sechs Autoren hier an Vermittlungsarbeit leisten - die meisten ausgewiesene Kenner des Trockelschen Werkes, die schon mehrfach über sie geschrieben haben - oszilliert ebenfalls zwischen der Vervielfältigung der Sinnbezüge und der Reduktion des Vieldeutigen. Noch einmal begegnet man hier der differenzphilosophischen Lesart, die die Arbeit der Künstlerin mit Autoren wie Deleuze und Guattari, Lacan und Bourdieu assoziiert und sie damit fast schon in den Rang eines philosophischen Diskurses hebt (Gudrun Inboden). Daneben trifft man aber auch auf eine Deutung, die sich nicht scheut, die gezeigten Filme mit dem Privaten, Anekdotischen zu verknüpfen und sie damit quasi vom Kopf auf die Füße zu stellen (Lisa Zeiger). Zu diesen beiden Varianten gesellen sich Beiträge, die vor allem versuchen, die Arbeiten zu kontextualisieren, sie durch mehr oder weniger ausführliche Exkurse an andere Referenzfelder anzuschließen. Dazu gehören zunächst einmal jene Arbeiten der Künstlerin, die eine Verwandtschaft zum *Fluss der Zeit* erkennen lassen, daneben sind es aber auch bestimmte Motive und Bildformen der älteren Kunstgeschichte, die hier als Bedeutungshorizont fungieren. Eine Art der Kontextbildung, die prinzipiell natürlich genauso berechtigt ist wie alle anderen, die manchmal aber auch etwas konstruiert wirkt, da Trockels Kunst der Moderne zweifellos mehr zu verdanken hat als jeder früheren Epoche. Wichtigstes Bezugsfeld bleibt in diesem Fall jedoch die Kulturgeschichte, was angesichts der Arbeiten, um die es hier geht, ja auch naheliegend ist. So erfährt der Leser Wissenswertes über die Geschichte des Schlafens und Beherbergens, über die kulturgeschichtliche Bedeutung der Maske, aber auch über Kinderspiele und die wachsende Begeisterung für aufwendig konstruierte „Art Cars“. Last but not least werden ihm hier aber auch die zahlreichen Denker vorgestellt, die sich mit ähnlichen Themen beschäftigt haben: Wittgenstein, Berkeley, Nikolaus von Kues, Carl Gustav Jung, um nur einige der namentlich Genannten zu erwähnen.

Der Effekt dieser Kontextualisierungen ist einigermaßen kurios, um nicht zu sagen paradox. Fast unweigerlich entsteht damit nämlich das Bild einer Künstlerin, die in der abendländischen Kultur fest verankert ist, ja, die ihre Arbeiten scheinbar sogar mit Blick auf bestimmte Problemstellungen anfertigt. Das heißt: dieselbe Künstlerin, die uns bisher eher als scharfsinnig-ironische Kritikerin dieser Kultur geschildert wurde, gleichsam als *artiste demolisseur*, tritt nun als Teil eines bestimmten Traditionszusammenhangs auf. Seite an Seite mit den tragenden Säulen unserer Kultur arbeitet sie an deren Problemsubstanz oder liefert doch zumindest einen Beitrag zu ihrer Selbstaufklärung. Wollte man es noch weiter zuspitzen, könnte man auch sagen, dass sie durch den Kommentar der Interpreten nachträglich „eingebürgert“ wird, dass ihre nomadischen Bewegungen gleichsam reterritorialisiert werden. Einmal geschieht dies sogar ganz wörtlich, indem der dreiteilige Biennale-Beitrag aus einer venezianischen Bildtradition, dem Motiv des „Dreikopfs“ (*triciput*) abgeleitet wird, so dass

die Stadt an der Lagune als „Bühne, Projektionsfläche und kultureller Kontext“^[13] der Arbeit erscheint.

Der Drang zur Genealogiebildung mag in diesem Fall etwas mit der besonderen Situation zu tun haben, dem hochhoffiziellen Charakter der Ausstellung, der aus dem jeweiligen Landesvertreter eine Art Staatskünstler macht. Im Prinzip ist der Begleitkatalog zum *Fluss der Zeit* aber auch für weniger offizielle Anlässe repräsentativ, da er ziemlich genau der Art und Weise entspricht, wie man in den wesentlichen Gesellschaften Kunstwerke in verstehbaren Sinn transformiert. Schließlich werden auch die Werke der zeitgenössischen Produktion hier nicht unmittelbar rezipiert, sondern unterliegen bestimmten Formen der Vermittlung, die sich von denen, die man an die ältere Kunst heranträgt, nicht grundsätzlich unterscheiden. Dazu gehören bestimmte Formen der Kontextualisierung, die in der Regel auf Kohärenz angelegt sind und damit auch noch die radikalsten Formen der Negation in einen positiven Beitrag - zur Emanzipation, zur Erweiterung des Ausdrucksrepertoires etc. - verwandeln. Dazu gehören aber auch spezifische Formen der „Subjektivierung“, Bilder vom Künstler, die seine Aktivitäten zumeist als etwas Motiviertes, Zielgerichtetes erscheinen lassen. Das heißt aber: Künstlermonographien oder Katalogbücher, wie das zuletzt Genannte, sind im Grunde selbst Beispiele für die kulturellen Muster und Schemata, um die die Arbeit von Rosemarie Trockel kreist. Sie zeigen uns - beiläufig und in der Regel auch eher unbeabsichtigt - wie eine bestimmte Vorstellung von der Arbeit des Künstlers und seiner Beziehung zur Welt entsteht. Und dazu gehört eben auch, was uns mittlerweile vollkommen selbstverständlich erscheint: dieser Arbeit auf dem Wege der Analogiebildung den Charakter einer quasi-philosophischen oder quasi-wissenschaftlichen Tätigkeit zu verleihen.

Für die „Subjekte“ dieser Deutungsarbeit, die Künstler, haben solche Stilisierungen etwas durchaus Ambivalentes. Auf der einen Seite sind sie eine nützliche Ergänzung, die sie von der Verpflichtung befreit, Auskunft über Sinn und Zweck ihres Tuns zu geben. Nützlich sind sie dabei vor allem deshalb, weil der synthetische Drang der Interpreten gewöhnlich dafür sorgt, dass sich das Fragmentarische, Zerstreute am Ende zu einer Ganzheit zusammenschließt und das Unverwechselbare des jeweiligen Oeuvres - die „Totalität“, von der Trockel spricht - mehr oder weniger deutlich zutage tritt. Auch wird die Kritik der Künstler an Kultur und Gesellschaft dabei fast automatisch zu einer konstruktiven Kritik und die künstlerische Parallelwelt zu einer Gegenwelt mit Vorbildcharakter. Ja, sie selbst sehen sich dabei nicht selten als vorbildlich Handelnde dargestellt, geradezu als Vorzeigesubjekte, und dies ungeachtet der Zweifel, die sie möglicherweise gegenüber der eigenen Arbeit hegen. Andererseits ist das Bild der künstlerischen Arbeit, das im Zuge solcher Exegesen entsteht, auch nicht ganz unproblematisch, da es, wie alle Formen der Subjektivierung, eine normierende Wirkung hat. Nicht nur, weil es auf Seiten des Publikums bestimmte Erwartungen weckt, sondern, weil es auch beim Künstler eine bestimmte Vorstellung vom Sinn und Zweck seiner Tätigkeit erzeugt, die ihm bei seiner Arbeit zum Problem werden kann. Schließlich unterstellt es ihm eine gleichbleibende Anspannung auf eine irgendwie geartete Form von Bedeutung, die keine Ruhepausen kennt - also auch keinen Schlaf und keine Spiele.

Was diese Normierungen angeht, gehört die differenzphilosophische Lesart, die sich um das Werk von Rosemarie Trockel gebildet hat, sogar noch zu den vergleichsweise unproblematischen Varianten. Schließlich gesteht sie der Künstlerin Handlungen zu, die sich nicht sofort und auch nicht in jedem Fall als konsistentes Verhalten ausweisen müssen. Das heißt: Was heute noch unmotiviert und widersprüchlich erscheint, kann sich schon bald als neuartige Form der Überschreitung erweisen, als „Anders-Werden“, das die Trockelsche Sinn- und Kulturkritik um eine weitere Variante ergänzt. So dass selbst eine völlig sinnbefreite, „nutzlose“ Handlung in diesem Fall noch ins Gesamtbild der bisherigen Aktivitäten passt und mittels der entsprechenden Terminologie in eine sinnvolle, nachvollziehbare Entscheidung verwandelt werden kann.

Vielleicht erklärt dies ja auch, warum die Künstlerin, ihrem Unbehagen an Erklärungen und Theorien zum Trotz, diese Deutungen bisher unkommentiert gelassen hat. Denkbar wäre natürlich, dass sie die Beschreibungen schlichtweg als passend empfindet, das heißt, als diejenige Art von Kommentar, den sie selbst abgeben würde, wenn sie zu ihren Arbeiten Stellung nähme. Ja, vielleicht sogar als eine Art von Ideal, das sie

mittlerweile schon als Modell oder Leitbild ihrer künstlerischen Arbeit ansieht. Möglicherweise ist die differenzphilosophische Lesart aber auch nur diejenige, die sie am wenigsten einengt, da sie davon weder zur Fortsetzung ihrer bisherigen Projekte noch zum Festhalten an bestimmten Verfahren genötigt wird. Trockels Umgang mit der Rezeption des eigenen Werkes wäre dann das Ergebnis einer Arbeitsteilung zwischen Künstler und Theoretiker, ihr Schweigen Ausdruck eines *tacit agreement*, das beiden Seiten ein Höchstmaß an Bewegungsfreiheit garantiert. Andererseits würde man sich bei ihr auch nicht wundern, wenn sie das Ganze als eine Art Experiment betrachtete. Das heißt: wenn sie die Bemühungen der Kommentatoren einfach nur beobachten würde - amüsiert und mit Staunen, welche gedanklichen Höhenflüge und rhetorischen Stilblüten ihre Arbeit provoziert.

Was dieses Idealbild stört und zugleich Zweifel an der Möglichkeit einer rein dekonstruktivistischen Deutung weckt, ist die Tatsache, dass es unter Trockels Werken auch solche gibt, die offenbar einem anders gearteten, positiven Sinnprinzip folgen. Bilder des Friedens und des entspannten Zusammenlebens, die ihr gesamtes Oeuvre durchziehen, als seien sie die Fäden, die dem wuchernden Gespinnst der Differenzbildungen Halt verleihen sollen. Manchmal nehmen diese Gegenbilder sogar eine ganz unverblümete Form an, wie bei den Tierbehausungen, von denen manche so aussehen, als sollten sie einem fernen, utopischen Gesellschaftszustand Gestalt verleihen. Besonders das *Haus für Schweine und Menschen* (1997) schien diesem Prinzip zu folgen, da es neben den idealen Lebensbedingungen für die tierischen Bewohner ja auch eine geradezu kontemplative Rezeptionshaltung für die Besucher vorsah. Das heißt: eine, die von einem weniger utilitären Verhältnis zum Tier kündete und damit sogar eine gänzlich andere Lebensform ins Blickfeld rückte.[14] Manche fühlten sich beim Anblick dieses entspannten Miteinanders dann auch an etwas erinnert, was die Künstlerin Jahre zuvor in einem Gespräch mit dem Magazin *Kunstforum* geäußert hatte. Damals hatte sie vom „Vorschein“ der Kunst gesprochen, von der „Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln“ und der „Hoffnung“, die ihr noch nicht abhanden gekommen sei. Formulierungen, die einen direkten Bezug zur Philosophie Ernst Blochs erkennen ließen, und damit zu einem Weltbild, das herzlich wenig mit Verwirrung oder Auflösung zu tun hat, sondern mit der Überzeugung, dass man jeden noch so kleinen Hoffnungsschimmer gegen den Nihilismus der Moderne verteidigen muss. Was aber bedeutet: die die Kunst von Rosemarie Trockel in die Nähe eines konstruktiven Engagements für bestimmte Werte und Überzeugungen rückten.

Schließlich ließe sich damit auch erklären, warum die Künstlerin immer wieder auf das Motiv der Kindheit zurückkommt, das sich im Laufe der Jahre zu einem eigenständigen Themenschwerpunkt ihrer Arbeit entwickelt hat. Denn auch für Bloch ist die Kindheit ein Bereich, in dem das „Prinzip Hoffnung“ Nahrung findet, da sie in der Regel durch das Lebensgefühl der Zuversicht bestimmt ist. Genauer gesagt steht sie hier für ein Leben, in dem das Utopische noch als reale Möglichkeit erscheint und Regeln und Zwänge, die in der Welt der Erwachsenen als normal angesehen werden, nichts Ewiges, Unverrückbares sind. Aus der Blochschen Perspektive betrachtet hatte deshalb auch Trockels *Kinderspielplatz* etwas von einem utopischen Gegenbild, da die Welt der kindlichen Wünsche und Phantasien hier einmal ausdrücklich in den Mittelpunkt gestellt wurde. Dagegen traten die Erwachsenen hier lediglich als Randfiguren auf, die nichts Wesentliches zum Geschehen auf der Spielfläche beizutragen hatten und die kindliche Idylle manchmal sogar störten. Andererseits hat die Künstlerin bei verschiedenen Gelegenheiten erkennen lassen, dass sie das Paradies der Kindheit als etwas Gefährdetes ansieht, dass es sich, um nochmals mit Bloch zu sprechen, um eine „Heimat“ handelt, aus der man vertrieben werden kann. So wie in dem bereits erwähnten Kurzfilm *Zum Beispiel Balthasar, 6 Jahre*, der dieses prekäre Glück mit beeindruckend schönen Bildern heraufbeschwört. Nicht zuletzt aber auch, indem er offen lässt, ob es sich bei der Reise der beiden Kinder um eine Flucht oder eine andere, weniger dramatische Form des Abschiednehmens handelt. Beziehungsweise, ob hier eine reale Situation dargestellt ist oder sich das Ganze nur im Traum abspielt.

Um der Genauigkeit willen sollte man auch nicht vergessen, dass längst nicht alle Tierbehausungen Trockels

eine derart idyllische Situation heraufbeschwören, wie man sie in Kassel zu sehen bekam. Neben den vergleichsweise realistischen, auf konkrete Verbesserungen zielenden Modellen gibt es auch solche, die ziemlich weit an den biologischen und sozialen Tatsachen vorbeigehen, wie das frühe *Erdloch für Fledermäuse* (1989), der *Mückenbus* (1996) oder das *Haus für Tauben, Ratten und Menschen* (2000), so, wie es bei ihr ja auch einen Unterschied gibt zwischen Behausungen, die tatsächlich an lebenden Tieren erprobt wurden und solchen, die niemals über den Status des Modells hinausgelangt sind. Zwar kann man davon ausgehen, dass bei allen die Idee einer gewandelten Beziehung zum Tier eine Rolle spielt, doch ist nicht zu übersehen, dass dabei auch noch andere Bezüge im Spiel sind oder sich zumindest damit verbinden lassen. So besaß schon das „Hühnerhaus“, das 1993 in der Galerie Hufkens in Brüssel ausgestellt wurde, unverkennbar die Züge einer modernen, funktionalen Wohnmaschine, weshalb man sich fragen könnte, ob mit den Hühnern damals nicht auch wir Menschen gemeint waren. Beziehungsweise: ob mit der durchrationalisierten Konstruktion nicht zugleich das fragwürdige Menschenbild der modernen Architektur exponiert werden sollte. Genauso wie man die scheinbar so idyllische Beobachtungssituation, an der sich in Kassel so viele Besucher erfreuten, auch als Anspielung auf den hemmungslosen Voyeurismus verstehen könnte, mit dem unsere moderne Wissensgesellschaft nahezu jeden Aspekt des menschlichen und tierischen Lebens unter die Lupe nimmt. Ganz zu schweigen von jener alltäglichen Schaulust, die Millionen dazu bringt, den Bewohnern eines Containerdorfes oder Dschungelcamps bei ihren täglichen Verrichtungen zuzusehen.

Was eindeutige Zuordnungen erschwert, ist ferner, dass sich die meisten Arbeiten Trockels noch in einem anderen Register bewegen: Mindestens genauso wichtig wie das utopische ist hier auch das komische Element, sind Witz und Sarkasmus, Ironie und Parodie sowie das gezielte Spiel mit den Abwehrreaktionen und Ekelgefühlen des Betrachters. Die ganze Palette der Affekte und Emotionen, die die Künstlerin auch bei anderen Gelegenheiten einsetzt und die gewissermaßen die Tonart bildet, in der sie ihre Kritik an Kultur und Gesellschaft vorträgt. In den Tierbehausungen ist dieser besondere Modus besonders deutlich zu vernehmen, da sich Trockel hier einer Tradition bedient, die vom einfachen Vergleich zwischen Mensch und Tier bis hin zur literarischen Gattung der Fabel reicht. Das heißt: bei der das Tier gewissermaßen als Stellvertreter fungiert, der ihr die Möglichkeit gibt, bestimmte Sachverhalte - menschliche oder kulturelle Phänomene im weitesten Sinne - zu thematisieren, ohne sie direkt ansprechen zu müssen. Etwa die Frage nach dem, was Menschen und Tiere verbindet oder was vielleicht dazu angetan wäre, unser Selbstverständnis als vernünftige, moralisch denkende Wesen in Frage zu stellen.

Man kann daher auch ausschließen, dass Humor bei Trockel lediglich eine Sache des Naturells ist oder dass er nur der Unterhaltung des Betrachters dient. Abgesehen davon ist das, was in ihren Arbeiten an Witz und Komik aufscheint, von ausgesprochen subtiler Art, wobei das Komische bisweilen sogar ins Absurde, Boshafte umschlägt, wie beim erwähnten *Mückenbus*. Das heißt: Man hat es mit einer Art von Humor zu tun, die wohl eher eine operative, rhetorische Funktion hat, die den Betrachter provozieren und zum Nachdenken anregen soll. Als Künstlerin, die die Politisierung der Kunst in den siebziger Jahren erlebt hat, zu deren Erfahrungsbestand aber auch die Folgenlosigkeit dieser Politisierung gehört, weiß Trockel, wie problematisch es ist, sich im Medium der Kunst für eine bestimmte Sache zu engagieren. Genauso wie sie weiß, dass ein solches Engagement sich heute ganz anderer Ausdrucksformen bedienen muss als in den Zeiten, da Aufklärung und Enthüllung noch nicht im industriellen Maßstab betrieben wurden. Schließlich sind die Sachverhalte, um die es ihr geht, durch die Berichterstattung der Medien mehr oder weniger bekannt. In manchen Fällen sind sie durch die Flut der medialen Schreckensbilder sogar schon zu Traumata geworden, vor denen sich unser Bewusstsein schützen muss. Das gilt gerade auch für die Art und Weise, wie man in den westlichen Gesellschaften mit Tieren umgeht und für die Bedingungen, unter denen man Kinder aufwachsen lässt - Sachverhalte, über die wir dank der medialen Berichterstattung weitaus mehr wissen als jede Generation vor uns. Für eine Künstlerin, die dennoch darauf Bezug nehmen will, liegt es deshalb nahe, sich anderer, metaphorischer Darstellungsformen zu bedienen und mit Anspielungen zu arbeiten statt auf direkte Weise Kritik zu üben. Nachvollziehbar wäre deshalb auch, dass sie ihre Darstellungen soweit vom Alltäglichen entfernt, dass sie als „utopische“ oder nicht ganz ernst gemeinte Entwürfe erscheinen. Schließlich sind solche

Verschiebungen durchaus geeignet, dem Betrachter einen Zugang zum Verdrängten zu ermöglichen, insbesondere, wenn sie mit Witz und Ironie gepaart sind.

Viele Künstler gehen in dieser Situation ja noch einen Schritt weiter, indem sie die besagte Stellvertreterfunktion auf Objekte übertragen. Das heißt: Statt Menschen oder andere Lebewesen als Opfer und Betroffene dazustellen, produzieren sie Gegenstände, in denen sich die kulturellen Entwicklungen spiegeln oder von denen sie zeichenhaft verkörpert werden. So, wie es die Koreanerin Kim Sooya mit ihren „Bottaris“, den buntfarbigen Bündeln getan hat, die bei ihr zu Emblemen eines neuen, globalen Nomadentums werden, oder die amerikanische Künstlerin Andrea Zittel mit ihren „Living Units“ und „Escape Vehicles“, in denen sich das gewandelte Verhältnis von Individuum und Öffentlichkeit spiegelt. Auch Trockel hat neben ihren bevorzugten „Subjekten“, den Tieren, Kindern und Frauen, verschiedentlich Objekte benutzt, um bestimmte Vorstellungen zu artikulieren. Gemeint sind vor allem die schon erwähnten Kochplattenherde, die bei ihr ja nicht nur als Readymades vorkommen, sondern auch zu Bildobjekten verarbeitet werden und sogar in diversen Videos als Akteure und Requisiten auftreten. Im Laufe der Zeit sind sie zu einem festen Bestandteil ihres Motivrepertoires geworden, in dem sie zunächst als Chiffre für das Häusliche oder für eine bestimmte Vorstellung von kleinbürgerlicher Redlichkeit fungieren. Wo sie aber auch die Funktion eines formalen Kürzels haben, das ihr die Möglichkeit gibt, einen ironischen Meta-Diskurs über künstlerische Formen und Wertsysteme zu führen - über das metaphysische Pathos der geometrischen Abstraktion etwa oder, ganz generell, über Grenzziehungen in der scheinbar so freien Kunst der Moderne.

Typisch für Trockel ist aber wiederum, dass diese Objektivierung bei ihr keine nüchtern-analytische Form annimmt, sondern dass sie mit Überzeichnungen und ironischen Untertönen verbunden ist. Vor allem aber: dass dabei ausgesprochen vieldeutige Zeichen entstehen, die ein ganzes Spektrum von Bezügen aufweisen und beim Betrachter genauso unterschiedliche Gedanken und Gefühle hervorrufen. Assoziationen, die sich im Einzelfall sogar widersprechen können und die sich deshalb auch nur schwer in einer stimmigen Meta-Interpretation auflösen lassen. Wer entsprechend disponiert ist, wird in den Herd-Arbeiten in erster Linie eine Kritik der weiblichen Rollenstereotype sehen, bei anderen wird der Anblick der - inzwischen altmodisch gewordenen - Kochplatten dagegen eher nostalgische Gefühle wecken, Erinnerungen an die eigene Junggesellenküche etwa oder an den ersten gemeinsamen Hausstand. Ja, selbst die erwähnte differenztheoretische Lesart darf hier noch einmal ihren dekonstruktivistischen Furor entfachen und eine Vielzahl von Fluchtlinien und Trugbildern ausfindig machen. So sind die Herde in ihrer ganzen Vieldeutigkeit wohl eher dazu angetan, den Betrachter mit sich selbst zu konfrontieren, mit den eigenen, prägenden Lebenserfahrungen und Verstehensmustern. Sie werden buchstäblich zu einem „Differenzierungs-Herd“^[15], an dem sich die Geister scheiden und von dem die herrschenden Konflikte und Lebenseinstellungen der Gegenwart prismatisch zerlegt werden.

Legitim wäre deshalb sogar eine Deutung, die versucht, den Perspektivismus der Meinungen zu umgehen, indem sie sich eine Art Langzeitperspektive zu Eigen macht. Das heißt: die die Werke Trockels als Sedimente oder Teilansichten betrachtet, aus denen sich nach und nach ein komplexes Gesamtbild unserer Kultur ergibt. Wie man sich denken kann, wird dieses Bild nicht das ausgewogene, sachlich distanzierte Bild sein, das die Wissenschaften von dieser Kultur zeichnen, sondern eines, das ganz entscheidend von den Erfahrungen der Künstlerin, ihren Enttäuschungen und Aversionen geprägt ist. Genauso wird es aber auch ein Bild sein, das vom Glauben an die Machbarkeit des Utopischen zee.36rier l iden u8oselbst die erwähnte

Begriff des „Versprechens“ umschreiben. Das erscheint zunächst widersinnig, wenn man bedenkt, mit welcher Intensität die Künstlerin die formative und manipulative Wirkung der kulturellen Muster attackiert; letztlich weist es aber nur auf den spezifischen Modus ihrer Kritik hin, auf das, was ihre Kunst von den allzu eindeutigen, diskurskonformen Positionen unterscheidet. Das heißt: Kultur scheint sich für Trockel nicht nur auf eine Ansammlung von Überlebenstechniken und Herrschaftsinstrumenten zu reduzieren, sondern sich prinzipiell auch mit dem Versprechen eines geglückten Lebens zu verbinden. Diese Doppelsinnigkeit gilt offenbar auch für so banale Dinge wie den Kochplattenherd, den sie ja scheinbar nur als negatives Bild, als Chiffre für die verhasste Kleinbürgerlichkeit benutzt, den sie manchmal aber auch in einem positiveren, humorvollen Licht erscheinen lässt.^[16] Tatsächlich war auch er zunächst ein solches Versprechen, und nicht eben das Geringste: Den Haushalten der Nachkriegszeit kündete er von sauberen und bequemen Zeiten und war damit geradezu ein Symbol des Neuanfangs. Erst später dann, als seine Anwesenheit in den Küchen des Wirtschaftswunders zur Normalität geworden war, zeigte er sein anderes Gesicht, gab er sich als Inventar eines Käfigs zu erkennen und wurde damit zum Sinnbild einer Lebensform, die unter der glatten Oberfläche ihrer Apparate die eigenen Widersprüche und Konflikte verbirgt.

Häufig genug müssen wir, die Adressaten dieser Modernisierung, ja die schmerzliche Erfahrung machen, dass solche Versprechen nicht eingehalten werden. Was uns die westliche Lebensform an Glücksverheißungen präsentiert, stellt sich nur zu oft als Täuschung heraus oder scheitert an den Umständen, so dass das Ganze am Ende fast schon auf das Gegenteil hinausläuft. Solange dies nur die Gegenstände des Alltags betrifft, ist diese Täuschung bloß ein Ärgernis, das in der Regel relativ folgenlos bleibt. Anders sieht es dagegen aus, wenn sich auch das, was uns zu befreien verspricht oder uns neue Erfahrungen verheißt, in ein Korsett verwandelt. Das heißt, wenn aus den neuartigen Denk- und Handlungsmustern, die uns ein höheres Bewusstsein ermöglichen sollen, wiederum Machtinstrumente werden, mit denen andere Positionen ausgegrenzt und bestimmte Inhalte unter Denkverbot gestellt werden. Einer Künstlerin, die in dieser Situation dennoch an ihren Wunschbildern und Hoffnungen festhalten will, bleibt dann wahrscheinlich nicht mehr, als sich dem Ganzen zu entziehen und sich auf die eigenen Intuitionen zu verlassen. So gesehen ist das Schweigen Trockels, ihre Weigerung, den Wissensdrang des Kunstbetriebs zu befriedigen, fast schon ein Akt des Widerstandes.

ANMERKUNGEN

[1] Gemeint ist das Gemeinschaftsprojekt „I will“, das Trockel mit ihren Düsseldorfer Studenten erarbeitet hat und das vom 13. - 15.5.2005 im städtischen Schauspielhaus zur Aufführung kam.

[2] Bekanntlich hat sich die Künstlerin schon während ihres Studiums, aber auch in der Folgezeit, mit anthropologischen und kulturwissenschaftlichen Themen befasst. Dabei war ihr aufgefallen, „daß in unserer heutigen schnellebigen Zeit jede Wichtigkeit im Prinzip immer nur in ein Muster passt.“ (Rosemarie Trockel, „Endlich ahnen und nicht nur wissen“, *Kunstforum* Bd. 93 [1988], S. 34.).

[3] Die Rede vom „dekonstruktiven Charakter“ oder „dekonstruktiven Potenzial“ zieht sich wie ein roter Faden durch die gesamte Trockel-Literatur. Ausdrücklich im Sinne der Differenzphilosophie wird dieser Ausdruck vor allem von Gudrun Inboden benutzt, die sich in ihren Deutungen darum bemüht, den besonderen „Bedeutungseffekt“ herauszuarbeiten, den die Künstlerin mit ihrer schweifenden Arbeitsweise erzielt: „In diesem mobilen, polyphonen und polyvalenten Geflecht aus Nicht-Identitäten suchen ‚Idole‘ vergebens, ihren Einmaligkeitsstatus zu wahren“ (Gudrun Inboden, „Rosemarie Trockels Doubles“, in: *Rosemarie Trockel*, hg. vom Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart/Köln 2003, S. 48.).

[4] Derridas kreisende Art des Denkens, seine Arbeit mit Etymologien und enzyklopädisch kodifizierten Bedeutungen, die nach und nach die verschwiegenen Motive eines Autors offenlegt, ist das klassische Beispiel dieser Betrachtungsweise. (Vgl. dazu besonders Jacques Derrida, *Glas*, München 2006.).

- [5] Trockel, „Endlich ahnen und nicht nur wissen“, S. 35.
- [6] Inboden, „Rosemarie Trockels Doubles“, S. 55.
- [7] „Mit Repräsentation und Interpretation hebt die Heterogenese im selben Moment auch die Mechanismen der Repression aus den Angeln, verweisen doch auch sie - wie das Zeichen - immer auf eine vermeintliche ‚Kompetenz‘, auf das Zentrum im Innern des geschlossenen Sinn-Labyrinths, auf die signifikative Einheit, das zu kopierende Modell, auf das ‚Muster‘. Beide - Repräsentation und Repression - decken sich in der Aufgabe, die Phantasie zu disziplinieren und das Begehren zu zügeln.“ (Inboden, „Interpretieren ist wichtig“, S. 12.).
- [8] „Als grobes Ganzes, als weiten Bogen, könnte ich das so formulieren: Meine Skulpturen füllen jede für sich ein Loch; das Loch des Nicht-Geläufigen, des Unbekannten; das Finden von Löchern, das interessiert mich.“ (Trockel, „Endlich ahnen, nicht nur wissen“, S. 36.).
- [9] Wilfried Dickhoff, „Tierisch gute Zwischenräume“, in: *Rosemarie Trockel - Werkgruppen*, S. 31.
- [10] „Es sind Serien, die laufend ineinander übergehen, sich kreuzen, gabeln, einen anderen als den bezeichneten Weg einschlagen, schnell und unaufhaltsam, nur hier und da pausierend in einem für sich stehenden Werk, so, als wollten sie Atem holen für einen neuen Anlauf. Die ‚Einzelwerke‘ skandieren den Rhythmus der Serien und geben ihnen den charakteristischen Schwung. Sie sind die Taktstriche in der Partitur der seriellen Bewegung, bilden selbst eine Serie und lösen neue Serien aus, die sich ihrerseits verzweigen und mit anderen wieder neue Serien produzieren.“ (Inboden, „Rosemarie Trockels Doubles“, S. 47.). Ralph Melcher spricht an dieser Stelle von einer „nicht-monotone[n], nicht-gesetzmäßige[n] Serialität, die den chaotischen Unterbrecher, den postmodernen Verfremdungseffekt so willkürlich einsetzt, dass er weder als Prinzip erkannt noch aus der Gesamtheit weggedacht werden kann. Es gibt keine Formel, die jemals aufgeht. Es bleibt immer ein Rest.“ (Ralph Melcher, „Die Masken von Venedig: Skizzen zur Bewegungsfreiheit in der Kunst von Rosemarie Trockel“, in: *Rosemarie Trockel - La Biennale di Venezia 1999*, hg. von Gudrun Inboden, Köln/New York 1999, S. 100.).
- [11] Jutta Koether, „Interview with Rosemarie Trockel“, *Flash Art* No. 134 (1987), S. 40. Um der Genauigkeit willen sei darauf hingewiesen, dass Trockel in jüngster Vergangenheit Gespräche mit dem Kurator Hans Ulrich Obrist geführt hat, die demnächst im Verlag der Buchhandlung Walther König publiziert werden sollen.
- [12] Jean-François Lyotard, *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlin 1986, S. 70.
- [13] Jeanette Stoschek, „Der Mythos von Zeit und Vergänglichkeit - Ein venezianisches Thema“, in: *La Biennale di Venezia*, S. 116.
- [14] Der Text, den Trockel mit Carsten Höller verfasst hat und der zeitgleich zur Ausstellung veröffentlicht wurde, scheint dies zu bestätigen. Unter anderem geht es dort um „neue Praktiken, neue Lebensformen, in denen sich menschliche und nichtmenschliche Lebensformen zusammenfinden“ und es ist auch vom „Ende der Vormundschaft“ die Rede (Trockel/Höllner, „Ein Haus für Schweine und Menschen“, hier zit. n. der Fassung, die in der Zeitschrift *du* abgedruckt wurde: Nr. 725 [April 2002], S. 75.).
- [15] Dickhoff, „Die Herd-Bild“, in: Gerhard Theween (Hg.), *Rosemarie Trockel - Herde*, Köln 1992, S. 58.
- [16] Holger Liebs berichtet in seinem Beitrag über Trockels Herdplatten-Videos von bisher unveröffentlichtem Filmmaterial, in dem ein Spielzeugherd namens „Mr. Sun“ wie ein auratisches Wunderobjekt inszeniert wird („Drehscheibe Lebenslauf“, in: ebd., S. 36f.).

