

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber: Parkett
Band: - (1992)
Heft: 33: Collaborations Rosemarie Trockel & Christopher Wool

Artikel: Rosemarie Trockel : as objects of = als Objekte von
Autor: Watten, Barrett / Nansen
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680944>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

AS OBJECTS OF

*I wanted to demonstrate that words often understand themselves better than
do those who use them.*

FRIEDRICH SCHLEGEL, "On Incomprehensibility"

In a modern feminist counterproposal to the aesthetic horizons of German romanticism, Rosemarie Trockel's work creates the illusion of an ever-expanding continuity of meaning that is at the same time disrupted in a poetics of resistant objects. Central to this effect is the status of the fragmentary and incomplete, the as-yet-to-be-determined ironies of scale and intention that configure around the irreducible self-evidence of her sculpture. Trockel's version of romantic irony is materially specific and constructive; it builds a series of motivated relations between its separate instances, beyond the individual works. The effects of meaning that result, however—unlike those of her masculine predecessors, in a lineage of displacement from Duchamp's bottle rack to Haim Steinbach's lava lamps—are not always so neatly accounted for by the "semantic shifts" by which they have been constructed. Negativity in Trockel's work does not lead necessarily to transcendence; the unresolved space of construction in her diverse projects implies an untotizable agency precisely assignable to their maker being a woman.

When Trockel's work has not been assimilated as a further instance of the universal ironies of masculine displacement, as evidently in the benignly collegial

What is under

the lard

in Beuys's yard?

CARLA HERRYMAN, "Sublimation"

view of Arthur Danto, it has been elevated as the answer to a set of reified assumptions about meaning and intention: "[Her art] challenges premises about consistency, authority, bipolar opposition, the unified subject, fixed meaning, and autonomy. Hers is an art that heightens awareness of difference, especially as related to the representation (or lack thereof) of women." (Sidra Stich) Ironic absence, then, is turned to feminist use as a representational project, indicating by indirection the space where femininity should be as being the same as the difference (from itself) that can be perceived. It is a short leap from the authority invested in this counterrepresentation to more traditionally thematic readings: "With the vase image itself she suggests a range of representations that juxtapose the 'natural', the reproductive, woman, and feminized commodity." (Elisabeth Sussman) Insofar as each of these generic categories destabilize a pregiven universal of masculine identity they can be read as themselves.

How Trockel's work deals with these demands for restabilized counters to established meaning is, in a productive paradox, one of the tests of the generative capacity of her art—that aspect of it which addresses itself to new meaning and consequently ex-

BARRETT WATTEN is the author of recent volumes of poetry, *Under Erasure* (Zasterle Press, Canary Islands); *Lenin-grad: American Writers in the Soviet Union*; co-editor of *Poetics Journal*, and associate editor of *Representations*.

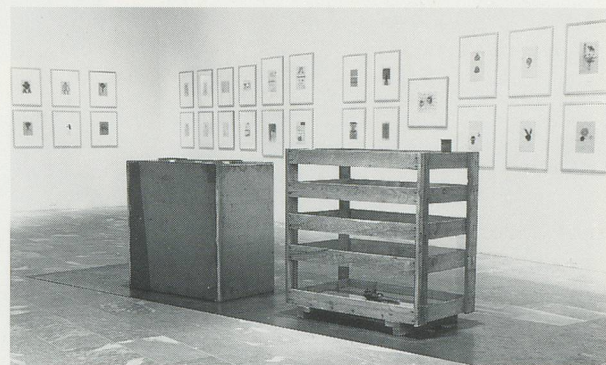
panded horizons. It is important to see how her constructed effects differ from those of a wide range of artists working within the genre of recombinant objects—whose projects range from commodity irony (Steinbach, Jeff Koons, Annette Lemieux) to post-conceptualist affect (Georg Herold, Dawn Fryling) to reconfigured identity (Robert Gober, Nayland Blake). Where each of these projects stays stylistically close to the limits of an object-based poetics, it is particularly the range and asymmetrical “system” of Trockel’s work that moves it away from the generic limits of objective irony. The manner in which each of her works negotiates and defines a widening semantic field leads to analogies with early romanticism’s fascination with fragmentation as the necessary counterpart to meaning. We begin to see what kind of sense it makes that Rosemarie Trockel’s work presents itself rather than represents something else. Her avoidance of the totalizing authority of male romantics—and specifically the negative space in which it is reinvented and guaranteed—likewise gives evidence of what it means that her presentation is authored by a woman.

The most shockingly presented instance of constructed meaning in her work must be the parthenogenic monster entombed in *PENNSYLVANIA STATION* (1987). The negativity embodied here seems final, absolute—at the bottom of the otherwise glassy lake there is a pool of black liquid—yet at the same time it precisely negotiates Trockel’s larger structural problematic of new meaning as opposed to stabilizing representation. This blasted, microwaved mermaid fetus stands resolutely against all contestable qualities and expectations of the feminine even while at the same time it has been given “birth” as a unique “form of life.” Read in the context of its allegorical framing—confined at the bottom of a rough wooden packing crate, placed side-by-side in turn with a steel rectangular box topped with circular plates as from an abstract electric range—it is a residue of natural process left over from the self-canceling ironies of art. It is also a monstrosity of sorts in Trockel’s oeuvre, part of its shock value being its stylistic unlikeness to the rest of her work as much as its references to stillborn horizons for the feminine. As a created instance of negative meaning, it speaks as if in place of a false

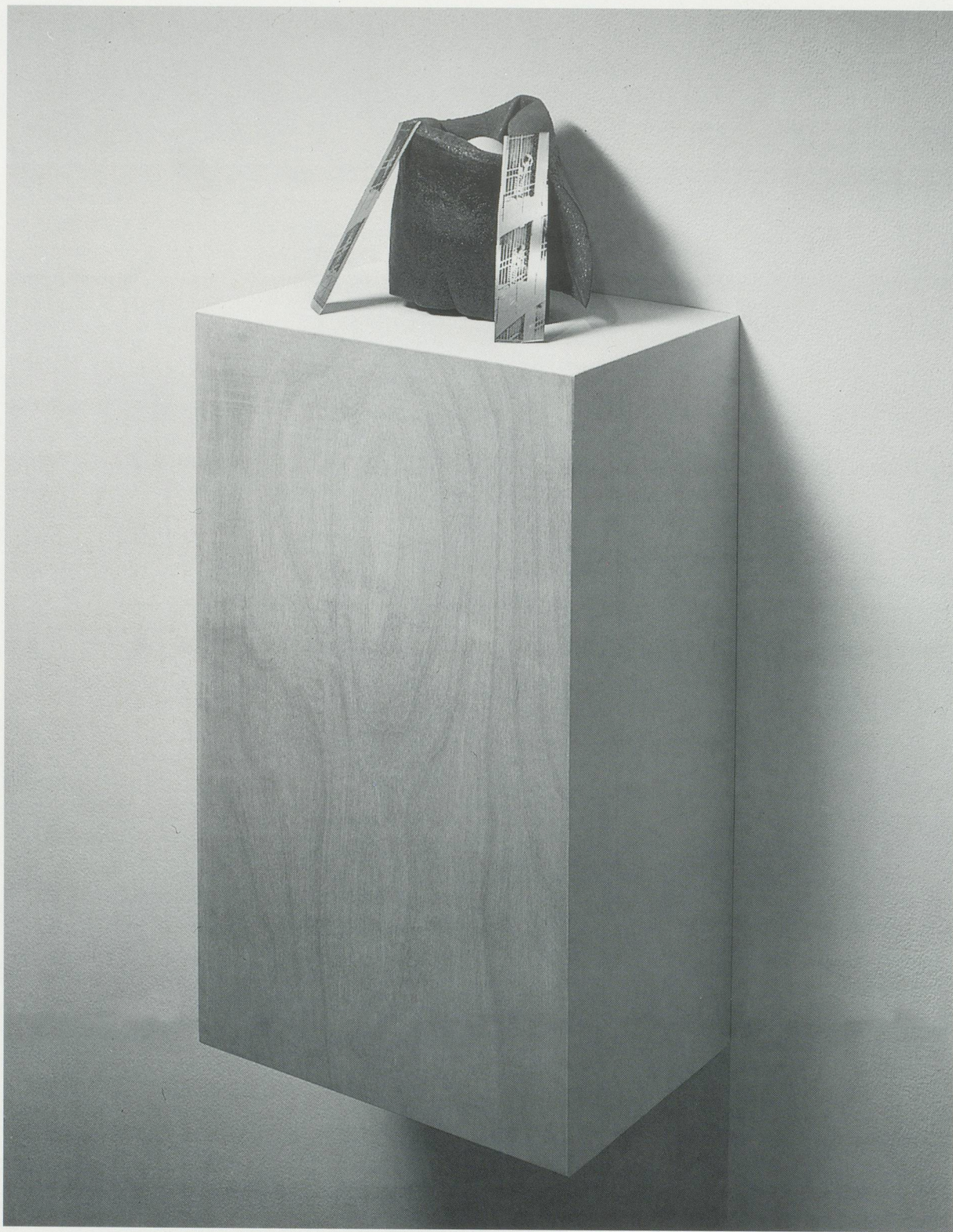
object denying any intention for fixed representational status.

A residual nature is thus equated with the false object of art. If this abortion seems to undermine the horizon of production, an opposite twist to the crea-

ROSEMARIE TROCKEL, *PENNSYLVANIA STATION*, 1987,
Installation Museum of Modern Art, New York.



tion of new meaning is given in Trockel’s consciously produced “art-by-the-yard” woven works. What *MADE IN WESTERN GERMANY* (1987), for instance, presents is not a single ironic moment but a continually productive capacity. Any single, authorial agency is metaphorically denied here by the automatic materiality of computer-generated design. If one may speak of psychological “material,” there is always more coming to the surface of what is seen—even if it always “says” the same thing, from the same authorizing source; it is only arbitrary how much of it is defined by its framing support. Such an endlessly productive subjectivity—metaphorized by Coleridge as the continuous strains of an “Aeolian harp”—is both counterpart and guarantee of the romantic fragment; thus one looks for the ways that this repetitious and alienated surface conveys a partial truth determining a more systematic whole. It does so in a particularly historical way—a black-and-blue “Western Germany” playing diploid part to a then-unrealized organic whole much as the disarray of German nationality in its *Kleinstaaterei* gave rise to the totalizing horizons of romanticism. Trockel’s ironic undertone is double—this effect itself, she seems to say, is one of Germany’s national produc-

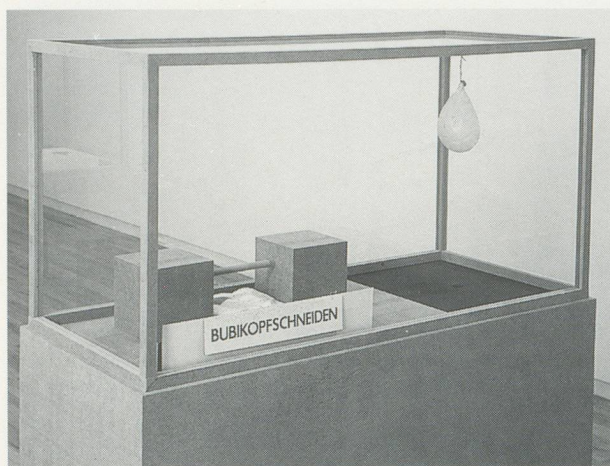


ROSEMARIE TROCKEL, MELANCHOLIA, 1989, Gips, Aluminium, Offsetplatte, Holz und Schaumgummi, 63,5 x 30 x 20,3 cm /
Plaster, aluminum, lithograph plate, wood and foam, 25 x 11 $\frac{3}{4}$ x 8".



ROSEMARIE TROCKEL, S.O.S., 1984,

Tinte, Photographie auf Papier, 29,5 x 21 cm / Ink, photograph on paper, 11 $\frac{3}{8}$ x 8 $\frac{1}{4}$ ".



ROSEMARIE TROCKEL, *OHNE TITEL*, 1988,
Holz, Hartfaser, Glas, Plastik, Gummi, Schweineblase,
Baumwollhemd, Acrylfarbe, 179 x 160 x 70 cm /
Wood, masonite, glass, plastic, rubber, pig bladder, cotton shirt,
acrylic paint, 70½ x 63 x 27½".

tions, a machine that once set in motion reproduces automatically while replacing and redefining the labor (in both senses, biologic and economic) of women workers.

In the sense of presentation here, "it speaks" as if the fragment, the symptom, the two-second sound bite, the computer handshake looking for its mate, or the pottery shard from Pompeii are the initializing moment in an object-based communication. The circuit of feedback has not yet been established, but that which is presented embodies agency in demanding a wider frame for a meaning that is yet to come. Many of Trockel's anecdotal, combinatory sculptural works—often raised on plinths or encased in vitrines—devote their unnatural, seemingly overly articulated arguments to making such an effect. The portentousness of the cubic dumbbells pinning down a starched shirt, as well as the label "*Bubikopfschneiden*," in *UNTITLED (CUTTING A BOBBED HAIR-STYLE)*, 1988, is matched and undermined by the inflated pig's bladder with "not-unhappy" face penciled in, suspended comically over a constructed abyss. Relations are motivated between these elements by their being encased within a museum vi-

trine, thus raising the value of their intention; but meaning is left suspended between the heavy dumbbell and the light wit. One peruses such a work as if it has the meaning it seems to say it had, thus introducing an indifference more like browsing among items in a store than the Duchampian moment of self-identification with what one cannot identify with. But the authority remains here with the productive side of the communicative dyad—the "it speaks as if important" effect is created by the fragmentary poetics of the work; there is little reason for privileging consumerism over any other approach to what needs work to figure out.

The effect of many of these objects placed side by side, however, encourages their being read as in an emporium of equivalent conundrums; thus, ironizing intentions play to a decentering, supposedly feminine desire that shops until it drops. So in *UNTITLED (THE SOUL IS A SILLY DOG)*, 1989, the string of pearls that has fallen randomly to complete the outline of a face might be seen more as an object of desire than as a test in gestalt psychology; the absurdist tag *Die Seele ist ein dummer Hund* might point the shopper to some kind of consumerist guilt than to Woyzeck's post-romantic self-image. The use of numerous motifs relating to cognition, however, discourages such consumerist readings; it is self-consciousness, with all its burdens as the a priori source of knowledge, that is being referred to and refigured in many works that question any immanent capacity to complete the necessary forms of representation. So in 1988 Trockel scripts the "*cogito ergo sum*" into one of her woolen works, but it is the inauspicious black square in the corner that reduces that certainty to an example of unsteady handwriting. Brains and intelligence, in this manner, are ironically undermined everywhere—as if to have identified the criterion of a test were better than to have passed it. So in one work, *DÜRER*, 1989, one of Durer's magic squares, badly reproduced on cardboard, mocks the status of a transcendent, even national icon of genius; in another, a string of undecodable ciphers in an untitled wool work of 1989 are no more representative than the sketchy stick figure they seem not to explain. In a number of Trockel's works this deficiency of explanation is figured as brains simply

pouring from the head in displays that would seem, viscerally at least, to transcend understanding.

It may thus appear that Trockel, in so thoroughly rescripting the authority of the German tradition, would have too easily passed the muster of "male-tested fashion" set for herself in the work bearing that logo. The question of her presentation would thus be rephrased in terms of "Who's looking?"—These objects are being presented to whom; what are the terms of their address? This is an open question, and to answer it I may refer Trockel's work to a wider range of recent aesthetic options than simply the ironic poetics of decontextualized objects. In the work of quite a number of recent American women poets working with language (much as Trockel uses objects) as a critique of subjectivity, there are similar effects of obliqueness, indirection, and resolute materiality. So in the writing of Lyn Hejinian, Laura Moriarty, Jean Day, Diane Ward, Erica Hunt, Leslie Scalapino, and Carla Harryman—all writers of about the same post-war generation as Trockel—the totalizing horizons of language are rewritten in the material resistance of the medium itself, which then restructures the possibility for meaning—but in a way that does not automatically guarantee, by negative means, the reinstallation of an authorizing, central locus of self-consciousness or identity.

For Carla Harryman:

Distortion in personality attracts allies because
I don't want to. This little secret I keep from
my predecessors whose interchangeable parts
have the part they when I obey. The standard
face acts recognized.

ME: That fuses identity to everything.

Jean Day splits identity into two kinds of text:

...and the jot paint the experience of this, our
disturbed spot. It is (and we have positively
identified it!) momentarily her own, rich and
picturesque, then slides over, off the pleasurable
randomness of subjectivity, falls back to
the simple oppositions of ones and twos. "He
kicks her canteen down the road." She pulls a
gas can from the trunk of her car; this means
she'll be back again, later

In my country
when birds sing
it is only of this
if indeed she is the one
being
whose questions survive
this moment of disbelief in life—

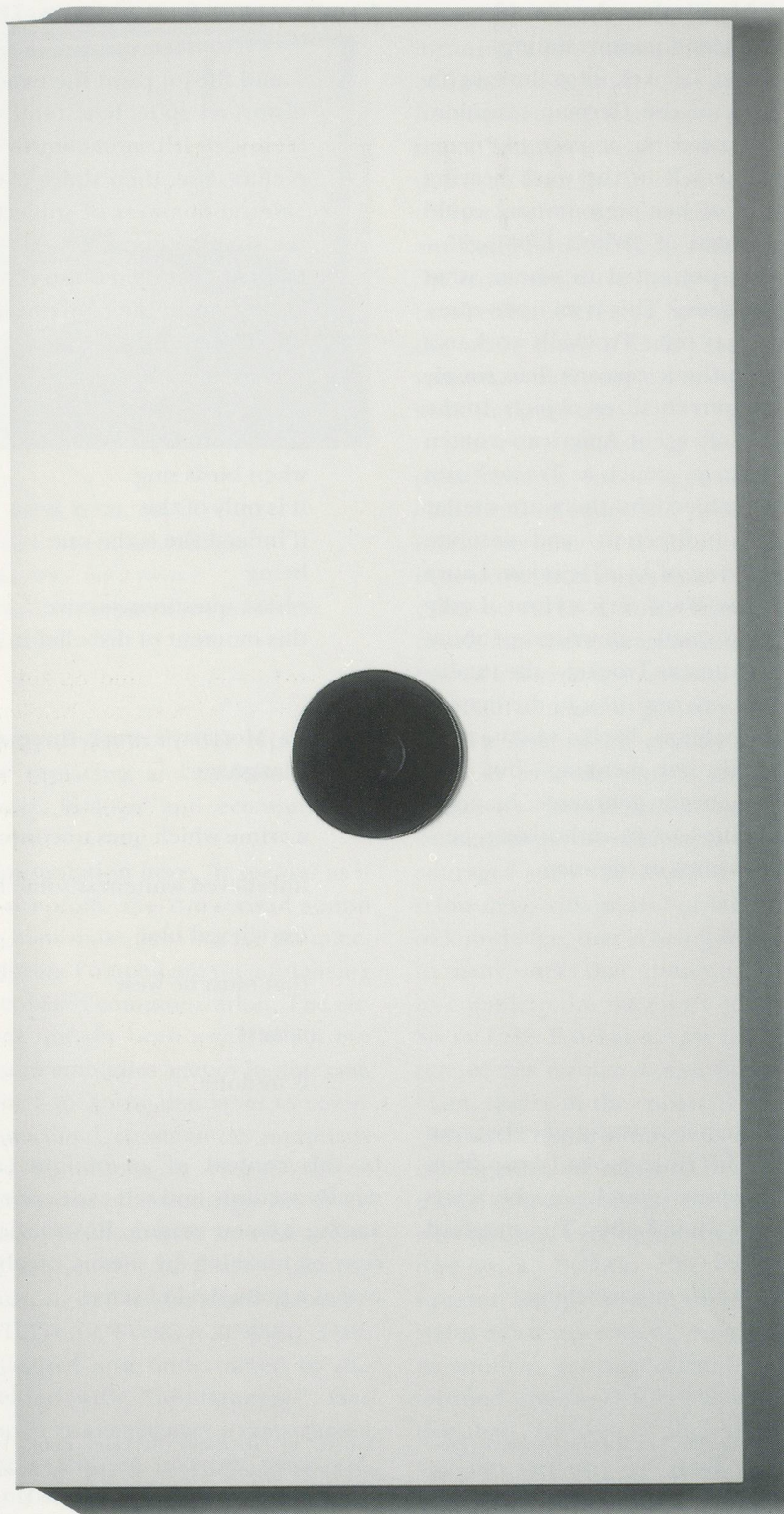
In Laura Moriarty's work these effects are thematized in language:

a crime which goes unconfessed
unrelieved whiteness some blue
unrelieved blue
that must be west
is west
is undone.

In this context of an oblique, asymmetrical, but
deadly accurate and self-aware poetics now emerging
among women writers, Rosemarie Trockel's expansion
of meaning by means of objects that present
makes a great deal of sense.

Carla Harryman, "Typical Domains," in *Animal Instincts: Prose Plays Essays* (San Francisco, 1989), 53; Jean Day, "Moving Object," *Poetics Journal* 9 (June 1991): 78–79; Laura Moriarty,

"Linen," in *Like Roads* (Berkeley, Calif., 1990), 39. See also the anthology *Resurgent: New Writing By Women*, ed. Lou Robinson and Camille Norton (Urbana, Ill., 1991).



ROSEMARIE TROCKEL, OHNE TITEL, 1991, Stahlblech, einbrennlackiert, und 1 Herdplatte, 200 x 100 x 12 cm / Enameled steel and hotplate, 78 $\frac{3}{4}$ x 39 $\frac{3}{8}$ x 4 $\frac{3}{4}$ ".

ALS OBJEKTE VON

Ich wollte zeigen, dass Worte sich selbst oft besser verstehen als diejenigen, von denen sie gebraucht werden.

FRIEDRICH SCHLEGEL, «Über die Unverständlichkeit»

In einem feministisch-modernen Gegenentwurf zur Ästhetik der deutschen Romantik schafft Rosemarie Trockels Werk die Illusion von endlos erweiterbarer Bedeutung, die zugleich in der Poesie spröder Objekte gebrochen wird. Dabei spielt der Status des Fragmentarischen und Unvollständigen eine Rolle, die Ironie des So-noch-nicht-Dagewesenen in Massstab und Absicht, die in der unbestreitbaren Selbstverständlichkeit ihrer Skulptur zutage treten. Trockels Variante romantischer Ironie liegt im Material und ist konstruktiv. Sie schafft eine Reihe sinniger Bezüge zwischen ihren einzelnen Momenten, über das jeweilige Werk hinaus. Doch was an Bedeutung daraus resultiert, wird – im Gegensatz zu ihren männlichen Vorläufern in fortgesetzter Verdrängung von Duchamps Flaschentrockner bis zu Haim Steinbachs Lava-Leuchten – nicht immer von jenen «semantischen Verschiebungen» gewürdigt, aus denen sie entstand. Negativität führt bei Trockel nicht notwendigerweise zu Transzendenz. Der vieldeutige Konstruktionsraum ihrer unterschiedlichen Entwürfe zeitigt eine nicht summierbare Wirkung, die untrüglich auf ihren weiblichen Urheber verweist.

Wo Trockels Arbeit nicht als Beispiel für die universellen Ironien männlicher Verdrängung assimii-

BARRETT WATTEN hat in letzter Zeit mehrere Gedichtbände herausgegeben: *Under Erasure*, Zasterle Press, Kanarische Inseln; *Leningrad: American Writers in the Soviet Union*; *Poetics Journal* und *Representations* (als Mitherausgeber).

What is under

the lard

in Beuys's yard?

CARLA HERRYMAN, "Sublimation"

liert wird, wie im huldvoll-kollegialen Blick des Arthur Danto, wird sie von Kritikern wie Sidra Stich als Antwort auf eine Reihe verdinglichter Mutmassungen über Sinn und Absicht betrachtet: «(Ihre Kunst) hinterfragt Prämissen hinsichtlich Konsequenz, Autorität und Gegensätzlichkeit, des vereinheitlichten Subjekts, der festgelegten Bedeutung und der Autonomie. Ihre Kunst verstärkt das Wissen um Differenz, vor allem in Bezug auf die Präsenz von Frauen (oder deren Fehlen).» Ironische Abwesenheit wird also feministisch als repräsentierendes Projekt eingesetzt; indirekt wird damit der Raum abgesteckt, in dem Weiblichkeit identisch mit und unterschieden von (sich selbst und) dem ist, was man da wahrnimmt. Es ist ein Katzensprung von der Verfügung dieser Gegendarstellung zu traditionell-thematischen Lesarten wie etwa jener von Stichs Mitarbeiterin Elisabeth Sussman: «Mit dem Bild der Vase führt sie Darstellungsformen vor, die «Natürliches», Reproduktion, Frau und auf Frauen bezogene Ware aneinanderreihen.» Insofern jede dieser typisierenden Kategorien ein vorgegebenes Universum männlicher Identität aus den Angeln hebt, können sie als sie selbst verstanden werden.

Die Art, wie Trockels Arbeit mit diesem Verlangen nach neuen Gegenentwürfen zur eingefahrenen

Bedeutung umgeht, ist – als produktives Paradoxon – ein Test der generativen Fähigkeit ihrer Kunst; es ist eben jener Aspekt daran, der auf neue Bedeutung und in der Folge auf erweiterte Horizonte zielt. Dabei sollte man nicht übersehen, dass ihre konstruierten Effekte sich von denen vieler Künstler unterscheiden, die ebenfalls mit der Neukombination von Gegenständen arbeiten. Deren Werke reichen von der Waren-Ironie (Steinbach, Jeff Koons, Annette Lemieux) über den postkonzeptuellen Affekt (Georg Herold, Dawn Fryling) bis hin zur umgebildeten Identität (Robert Gober, Nayland Blake). Während diese Stücke sich allesamt stilistisch an der Grenze zu objektbezogener Poesie bewegen, rücken bei Rosemarie Trockel vor allem der Spielraum und das asymmetrische «System» ihr Werk von den typischen Grenzen objektiver Ironie ab. In jedem Stück bearbeitet und definiert sie ein wachsendes semantisches Feld und erschliesst so Analogien zur Fasziniertheit der frühen Romantik von der Fragmentation, als notwendigem Gegenpart zur Bedeutung. Wir verstehen allmählich, warum Rosemarie Trockels Arbeit nichts repräsentiert, sondern ausschliesslich sich selbst präsentiert. Indem sie die vereinnahmende Autorität männlicher Romantik vermeidet – und vor allem den Negativ-Raum, in dem sie rekapituliert und gewährleistet wird –, zeigt sich deutlich, was es heisst, dass diese Präsentation von einer Frau stammt.

Die schockierendste Darstellung konstruierter Bedeutung in ihrer Arbeit ist wohl das parthenogenetische Monster in *PENNSYLVANIA STATION* (1987). Die darin verkörperte Negativität scheint endgültig, absolut – auf dem Grund des ansonsten klaren Bedeutungs-Gewässers ist ein Becken mit schwarzer Flüssigkeit. Doch zugleich geht es darin um Trockels generell-strukturelle Problematik neuer Bedeutung als Gegensatz zur affirmativen Darstellung. Dieser Meerjungfrauen-Fötus, der aussieht, als wäre er in der Mikrowelle getrocknet, ist eine Absage an all die fragwürdigen Eigenschaften und Vorstellungen von Weiblichkeit, und das, obwohl er als einmalige «Lebensform» «geboren» wurde. Betrachtet man ihn im Kontext seiner allegorischen Umgebung – eingelagert auf dem Boden einer groben Holzkiste, neben der wiederum eine rechteckige Stahlkiste

steht, auf der runde Scheiben wie auf einem abstrakten Kochherd liegen –, so ist er der Rückstand eines natürlichen Prozesses, übriggeblieben von der sich selbst eliminierenden Ironie der Kunst. Das Werk ist eine ausgesprochene Monstrosität in Trockels Œuvre, die ihre schockierende Kraft daraus bezieht, dass sie einerseits der übrigen Arbeit stilistisch völlig unähnlich ist und andererseits den Blick auf den trüben Horizont des Weiblichen lenkt. Es ist konstruiertes Beispiel für negative Bedeutung und wirkt, als stünde es anstelle eines falschen Objekts, das jede Absicht auf einen festgelegten Darstellungs-Status leugnet.

Ein Natur-Residuum wird also gleichgesetzt mit einem falschen Kunstobjekt. Während diese Missgeburt die Spannweite der Produktion zu unterlaufen scheint, zeichnet sich im Gegensatz dazu der Wille zur Setzung neuer Bedeutung in Trockels bewusst als «Kunst am laufenden Meter» gestrickten Arbeiten ab. *MADE IN WESTERN GERMANY* (1987) zum Beispiel führt nicht ein einzelnes ironisches Moment vor, sondern kontinuierliche Produktivkraft. Alles Einmalig-Urheberische wird hier durch das automatisch-materielle Design aus dem Computer gezeugt. Wenn man von psychologischem «Material» sprechen kann, so kommt hier immer mehr an die Oberfläche des Sichtbaren – selbst wenn es immer dasselbe «sagt» und vom selben Urheber stammt. Und es hängt allein vom Zufall ab, wieviel davon der Rahmen definiert, auf den es gespannt ist. Solch endlos produktive Subjektivität – die Coleridge mit den endlosen Klängen einer «äolischen Harfe» vergleicht – ist zugleich Gegenstück und Gewährleistung des romantischen Fragments. So stellt sich also die Frage, wie diese monotone, zweckentfremdete Oberfläche eine Teilwahrheit vermitteln kann, wo sie ein systematisches Ganzes bezeichnet. Das geschieht auf spezifisch historische Weise; ein schwarzblaues «Western Germany», das in einem damals noch unrealisierten organischen Ganzen eine Doppelrolle spielte, und die gespaltene deutsche Nationalität in ihrer Kleinstaaterei schufen den Boden für den vereinnahmenden Blickwinkel des Romantizismus. Trockels ironischer Unterton ist ein zweifacher: dieser Effekt selbst, so scheint sie zu sagen, gehört zu den Produkten deutscher Nationa-

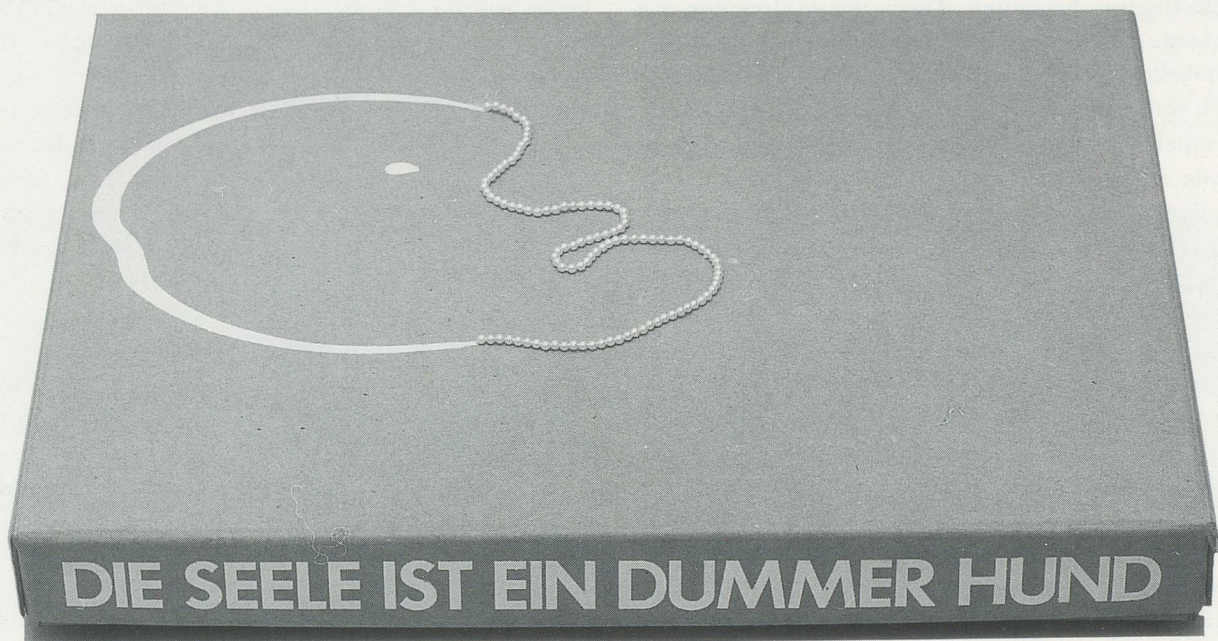
lität, eine Maschine, die, einmal in Gang gesetzt, automatisch weiter produziert und gleichzeitig Frauenarbeit (im biologischen wie im ökonomischen Sinn) ersetzt und neu bestimmt.

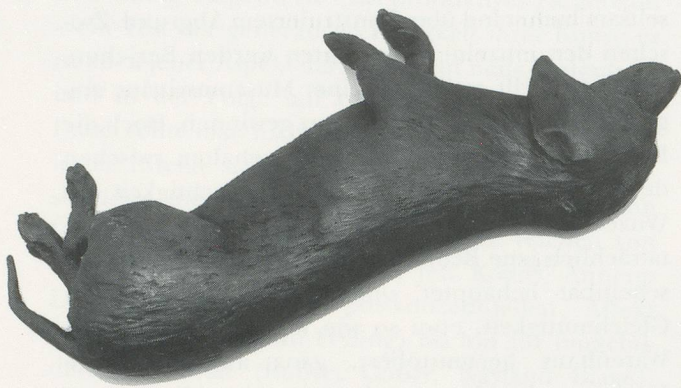
Im Sinne der Präsentation wird so «getan», als seien das Fragment, das Symptom, das Zweisekunden-Klang-Bite, der händeschüttelnde Computer, der nach seinem Kollegen Ausschau hält, oder die Ton-scherbe aus Pompeji das auslösende Moment in einer objektbezogenen Kommunikation. Der Rückkoppelungs-Kreislauf ist noch nicht in Gang gesetzt, doch was da präsentiert wird, zeitigt Wirkung, indem es einen weitergesteckten Rahmen für Bedeutung verlangt, die sich erst noch ergeben muss. Viele der anekdotisch-kombinatorischen Skulpturen von Rosemarie Trockel – oft auf Sockeln oder in Vitrinen – verschreiben ihre unnatürlichen, scheinbar überzogenen Argumente einer solchen Wirkung. Das Erstaunliche der würfelförmigen Hanteln, mit denen ein gestärktes Hemd festgehalten wird, sowie die Aufschrift «Bubikopfschneiden» in OHNE TITEL (BUBIKOPFSCHNEIDEN) von 1988 wird ergänzt und unterlaufen durch die aufgeblähte Schweinsblase mit einem «nicht unglücklichen» Gesicht darauf,

seltsam baumelnd über konstruiertem Abgrund. Zwischen den einzelnen Elementen werden Beziehungen hergestellt, weil sie in einer Museumsvitrine eingeschlossen sind und so an Wert gewinnen. Doch die Bedeutung wird in der Schwebe gehalten zwischen dem Gewicht der Hantel und der Leichtigkeit des Witzes. Man liest solch eine Arbeit, als hätte sie tatsächlich jene Bedeutung, die gehabt zu haben sie scheinbar behauptet, und gerät in eine gewisse Gleichmütigkeit, etwa so wie wenn man in einem Warenhaus herumstöbert, ganz anders als im Duchamp'schen Moment der Selbstidentifikation mit etwas, womit man sich gar nicht identifizieren kann. Doch das Gewicht bleibt hier auf der produktiven Seite des Kommunikations-Paars; der «Es tut so, als sei es wichtig»-Effekt ergibt sich aus der fragmentarischen Poesie des Werks. Es gibt kaum einen Grund, in der Untersuchung ihrer Arbeit das Konsumenten-tum vorzuziehen.

Doch die Wirkung vieler dieser nebeneinandergestellten Objekte lässt das Ganze als eine Art Warenhaus der äquivalenten Rätsel erscheinen. Eine Ironisierung der Absichten würde deshalb einem dezentrierenden, angeblich weiblichen Begehren das Wort

ROSEMARIE TROCKEL, OHNE TITEL, 1988, Karton, Perlenkette, Acryl, 36 x 47 x 104 cm /
Cardboard, string of pearls, acrylic paint, 14 1/8 x 18 1/2 x 41". (PHOTO: FRANZ FISCHER)





ROSEMARIE TROCKEL, GEWOHNHEITSTIER 3 (DACKEL), 1990, Bronze, Farbe, 61 x 10,5 cm / CREATURE OF HABIT (DACHSHUND), 1990, bronze, paint, 24 x 4 1/8". Ed.: 3.

reden, dem Einkaufen bis zum Umfallen quasi. In OHNE TITEL (DIE SEELE IST EIN DUMMER HUND) von 1989 ist eine willkürlich gefallene Perlenkette, aus der sich die Umriss eines Gesichts ergeben, wohl auch eher als Objekt der Begierde denn als gestaltpsychologischer Test zu verstehen. Der absurde Spruch «Die Seele ist ein Dummer Hund» mag den Käufer wohl eher auf eine gewisse Konsumentenschuld denn auf Woyzecks postromantisches Selbstbildnis hinweisen. Doch die zahlreichen auf Erkenntnis zielenden Motive entkräften solch konsumbezogene Lesarten wieder. Das Bewusstsein von sich selbst, mit all seiner Bürde als Apriori-Erkenntnisquelle, ist Sinn und Ziel vieler Arbeiten, die jedwede immanente Fähigkeit, die notwendigen Darstellungsformen zu vervollständigen, hinterfragen. So schreibt Trockel 1988 «*cogito ergo sum*» in eines ihrer Stücke aus Wolle; doch das unselige schwarze Quadrat in der Ecke reduziert die Gewissheit auf ein Stück wackeliger Handschrift. Geist und Verstand werden auf diese Art und Weise überall untergraben, so als wäre es besser, die Kriterien eines Tests erkannt zu haben, als ihn zu bestehen. So spottet zum Beispiel in DÜRER von 1989 eines von Dürers magischen Quadraten, auf Karton schlecht reproduziert, dem Status einer transzendenten, ja nationalen Ikone des Genialen. In einer anderen Woll-Arbeit OHNE TITEL (1989) stellen unentzifferbare Zeichen nicht mehr

dar als das Strichmännchen, das sie nicht zu erklären scheinen. In einer ganzen Reihe von Arbeiten wird bei Trockel dieses Erklärungsdefizit in Form von aus dem Kopf quellenden Gehirnen gezeigt, in Darstellungen, die – zumindest als Eingeweide – jedes Verständnis übersteigen.

Es mag den Anschein haben, dass Trockel mit der sorgfältig nachvollzogenen Autorität der deutschen Tradition sich nur allzuleicht das Gütesiegel «male-tested fashions» («männergetestete Mode») erworben hat, das sie sich im Werk OHNE TITEL von 1989 mit diesem Logo selbst verlieh. Die Frage ihrer Präsentation würde sich also wieder einmal unter dem Vorzeichen der Frage «Wer betrachtet?» stellen. An wen richten sich diese Objekte? Und unter welchen Bedingungen? Die Frage ist offen; um sie zu beantworten, setze ich Trockels Arbeit in Bezug zu einer grösseren Anzahl ästhetischer Optionen der letzten Zeit, anstatt sie nur im Sinne ironischer Poetik aus dem Zusammenhang gelöster Objekte zu betrach-

ROSEMARIE TROCKEL, OHNE TITEL, 1989, Photomontage, 30 x 24,5 cm / UNTITLED, 1989, photo montage, 11 3/4 x 9 7/8".



ten. Bei so mancher amerikanischen Dichterin der jüngsten Zeit, die mit der Sprache (wie Trockel mit den Objekten) als Kritik der Subjektivität umgeht, finden sich ähnliche Verzerrtheit, Indirektheit und entschiedene Materialität. Bei Lyn Hejinian, Laura Moriarty, Jean Day, Diane Ward, Erica Hunt, Leslie Scalapino und Carla Harryman – lauter Schriftstellerinnen aus der Nachkriegsgeneration wie Trockel – ist der totalisierende Gesichtskreis der Sprache im materiellen Widerstand des Mediums selbst neu gefasst. Neue Bedeutungsmöglichkeiten tauchen auf, jedoch auf eine Weise, die nicht mittels Negativbedeutung automatisch garantieren, dass sich ein autorisierender, zentraler Ort des Selbstbewusstseins oder der Identität ergibt.

Aus der Sicht von Carla Harryman:

«Verzerrung in der Persönlichkeit zieht Verbündete an, weil ich nicht will. Dieses kleine Geheimnis verberge ich vor meinen Ahnen, deren austauschbare Teile den Teil haben sie, wenn ich gehorche.» Das Standardgesicht benimmt sich als erkannt.

ICH: Das verschmilzt Identität mit allem.

Jean Day spaltet Identität in zwei Textarten:

Es ist (und wir haben es eindeutig identifiziert!) für den Augenblick ihre eigene, reich und malerisch, dann gleitet sie über, an der angenehmen Zufälligkeit der Subjektivität vorbei, fällt auf die einfachen Gegensätze der Einer und Zweier zurück. «Er kickte ihre Feld-

flasche die Strasse hinunter.» Sie zieht einen Benzinkanister aus dem Kofferraum ihres Autos; das heisst, dass sie zurückkommen wird, später

In mein Land
wenn die Vögel singen
dann nur darüber
wenn sie tatsächlich das einzige
Wesen ist
dessen Fragen diesen Augenblick
des Unglaubens im Leben überleben

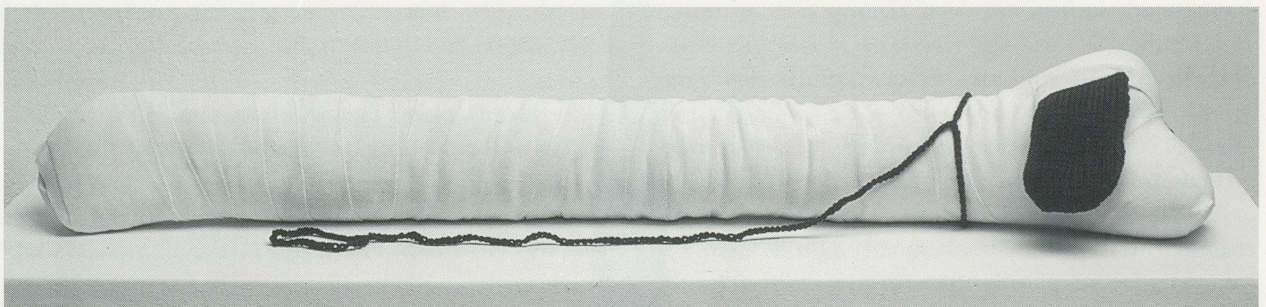
In Laura Moriartys Arbeit werden diese Effekte thematisiert:

ein Verbrechen, das un-gestanden bleibt
unendliches Weiss etwas blau
unendliches Blau
das muss Westen sein
ist Westen
ist unbegangen

In diesem Kontext verzerrter, asymmetrischer, aber absolut präziser und selbst-bewusster Poesie, die neuerdings bei Schriftstellerinnen entsteht, macht Rosemarie Trockels Erweiterung von Bedeutung durch präsentierende Objekte durchaus Sinn.

(Übersetzung: Nansen)

Carla Harryman, «Typical Domains», in *Animal Instincts: Prose Plays Essays* (San Francisco 1989), 53; Jean Day, «Moving Object», *Poetics Journal* 9 (Juni 1991): 78–79; Laura Moriarty, «Linen», in *Like Roads* (Berkeley, Calif., 1990), 39. Cf. die Anthologie *Resurgent: New Writing By Women*, ed. Lou Robinson und Camille Norton (Urbana, Ill., 1991).



ROSEMARIE TROCKEL, OHNE TITEL («ICH WOLLTE SCHON IMMER ETWAS BESONDERES SEIN»), 1992,
Wolle, Baumwolle, Kunstfaser, 90 cm, 13 cm Ø / UNTITLED («I'VE ALWAYS WANTED TO BE SOMETHING SPECIAL»), 1992,
wool, cotton, synthetic fiber, 35 3/8", 5" Ø.



ROSEMARIE TROCKEL, PROFUMO, 1990, Spiegel, Silber, Ø 20,5 cm / Mirror, silver, Ø 8". Ed.: 13.