Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2014)

Heft: 95: Jeremy Deller, Wael Shawky, Dayanita Singh, Rosemarie Trockel

Artikel: Rosemarie Trockel's idea of relief = Rosemarie Trockels Reliefvorstellung

Autor: Doherty, Brigid / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680504

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: 14.07.2025

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

Rosemarie Trockel's IDEA OF RELIEF

BRIGID DOHERTY

In ORNAMENT (2006), bands of silver foil-coated paper make up the collage's bottom and right edges, partly framing a distorted black-and-white reproduction of a photograph of a human back with arms and right leg stretched and pressed against it in the pose of a practiced contortionist or yogi. Affixed to the surface of the photographic reproduction where the figure's bent lower back falls into deep shadow, the horizontal band of silver paper displays irregular, vaguely curtainlike creases. In several places, the paper has been folded away from the support to reveal the material's uncoated off-white back side. Protruding upward toward a Perspex sheet screwed to the face of the wooden box-frame that serves as the collage's support, these folded edges of the paper that makes up the curtainlike band activate the space between the elements of the collage affixed to the ground and the Perspex sheet above. Another edge, folded over flat at lower right, actualizes the potential of the paper to align itself with the picture plane even as it inverts the paper's orientation in relation to the support. With this double maneuver, the corner edge appears to contort itself as if to mimic both the performance of the figure in the photographic reproduction and the effects of stretching the reproduction itself manifests in the distortions of its exposed dot matrix. Together, the folded-flat corner and the photographic reproduction stage a visual joke, suggesting that the flattening and stretching they display might be effects of pressure exerted by the Perspex sheet and its mechanical application to the work, which is made conspicuous by the screws visible at intervals on the face of the frame. The curtainlike aspect of the silver paper band along the collage's bottom edge extends the joke, evoking a motif for the revelation of a body, here one in the throes of something like a sideshow performance. Appearing to cascade in ripples, its foil surface peeled away from the off-white backing toward the lower edge where it meets the top of the curtainlike band, the silver paper along the right side of ORNAMENT disrupts the representational schema in which the band below would seem to frame a revelation of the body in the photographic reproduction. (A marvelous untitled 2006 sculpture plays in related ways with the presentation of a curtain motif in the form of a skirt-like drapery of silver tinsel that clothes a lone plati-

BRIGID DOHERTY is associate professor of German and Art and Archaeology at Princeton University, New Jersey.

num-glazed ceramic leg, posed as if striding atop a steel table painted shrill yellow. An almost-genital excrescence emerges from the drapery around the thigh as if as an obscene sign of sculpture's capacity to manifest a body's potential for movement.)

The bands of silver paper in ORNAMENT cast shadows onto the white ground, calling attention to the space opened up between paper and ground by the interaction of the crumpling and creasing and folding of the paper and its uneven adhesion to the support. Those shadows fall onto the collage's ground as if into nothingness: The folded edges already show us the back of the paper, which apart from its hue and sheen is just like the front; there seems to be nothing beyond the surfaces of the paper that casts them to which the shadows might orient our looking. This effect is most notable around the silver band at right, which makes its way along the vertical edges of the photograph and the box frame, sometimes flush with one sometimes with the other, and which, at its lower reaches, where the silver surface peels away, touches neither. The shadows around that band generate paradoxical effects. On the one hand, the shadows point to the situatedness of the materials of the collage within the shallow space of the box frame and in so doing seem to underscore the specific characteristics of those materials, in particular the dryness of the paper as it lifts from the surface of the support and holds its shape in the air as if to make space for the shadows it casts. On the other hand, the shadows and the ripples that give rise to them seem to allude to, if not precisely to produce, something like an illusion of a fluid surface—a surface that, in a fully realized illusion, would have to appear to wash away, or fill up, the space of shallow relief indicated by the paper's cast shadows.

As I've argued elsewhere, allusions to liquidity in Rosemarie Trockel's art since her early wool pictures establish a relation to painting as a "wet" medium, a relation framed precisely in the presentation of those allusions by means of "dry" techniques or materials.[1] In ORNAMENT, the silver foil-coated paper's evocation of a fluid surface comes to light alongside the evident dryness of the painted surface of the support, an effect whose ironies are emphasized by the especially dry white and silver-gray brushwork on the face of the frame that surrounds the white ground. The invisibility of the medium of the paper's adhesion to the support calls attention to the visibility of the staples that fasten the photographic reproduction to that same surface at left. In Trockel's collages, staples come to the fore as a preferred means of adhesion, replacing the "wet" technique of gluing with an aggressively "dry" one and insisting at once on the collages' difference from, and relation to, painting.[2]

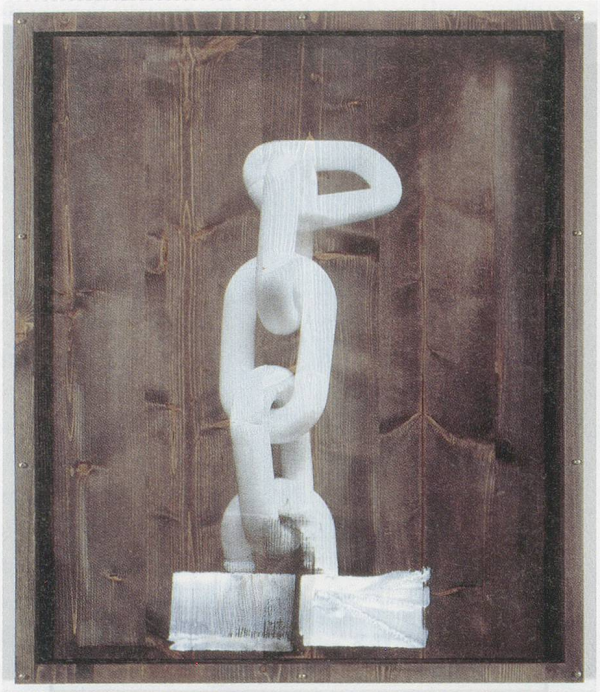
Perhaps the limit case in this connection is AND SHE SAW THAT IT WAS BAD (2008), a work designated as a collage that includes no materials glued or otherwise affixed to its box-frame support. Instead, the work displays layers of stains and paint across the surface of its wooden ground. A golden stain brings the grain of the wood into play as an allusion to Cubist *papiers collés*. Red paint forms Rorschach-like shapes including (to put things in the language of induced associations) a monstrous figure with striding legs at left, like an escapee from a frieze, which seems to bear not only an oversized pregnant belly but also a backward-facing manlike head with a comically large, pointy nose, as well as an oversized serpentine headdress or hairstyle; two other distorted headlike shapes which appear open-mouthed in red at right, one laughing straight at the striding figure as the other, Pulcinella-nosed and goiter-necked, cackles in the direction of the collage's bottom. Thin white pigment, brushed on around the edges where the support meets the frame, is especially visible in passages across the lower part of the ground. Rectangular patches of cooler, more opaque white seem to have been applied with a squeegee above. Vital to the reciprocal visual effects of those various forms of staining and painting are the positions they assume relative to the plane of the support. The brushed-on white seems to lie immediately on top of the stain that brings out the wood grain while the red soaks into that stain and lends the wood grain a bloody hue; the cooler, more opaque, squeegeed white covers the golden stain, the brushed-on white, and the soaked-in red without rendering them invisible. The shapes assumed by the red paint seem intended to appear to be dwelling within or, in the case of the striding figure, gliding at an as-if-non-existent distance from the actual surface of the support (almost

ROSEMARIE TROCKEL, AND SHE SAW THAT IT WAS BAD, 2008, mixed media, 26 $^{3}/_{4}$ x 22 $^{3}/_{4}$ x 2" / verschiedene Materialien, 68 x 58 x 4,8 cm. (PHOTO: PHOTOSTUDIO SCHAUB)

like shadows cast on a wall by puppets in a shadow play) while the brushed-on white and still more so the squeegeed white fix themselves in registers parallel to the plane of the support. It is as if, taken together, the elements of AND SHE SAW THAT IT WAS BAD constitute what counts as a collage by invoking an "idea of relief" that we might take to be vital to that medium and its place in Trockel's art at large.

I borrow the phrase "idea of relief" from late nineteenth-century sculptor and art theorist Adolf Hildebrand, who argues in *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) for the primacy of the *Reliefvorstellung* in placing viewers of works of art "in a secure relationship with nature." For Hildebrand, the idea of relief is nothing less than "a mode of perception [*Anschauungsform*] that is in every age the mark of artistic sensibility and the expression of its unchanging laws."[3] It hardly needs saying that Trockel's conception of art does not accord with Hildebrand's. Trockel's collages, and even more vividly her recent wall-mounted works that present casts of internal organs and other animal parts mounted on Perspex sheets, actualize the sorts of "inartistic effects" Hildebrand condemns and confront viewers with a conception of the precariousness, or perhaps the perversion, of their relationship to nature. In ORNAMENT, the literal projection of the turned-up edges of the paper and the actual shadows cast onto the collage's ground evoke an idea of relief alongside a thematization of artifice introduced in the appearance of the curtainlike band. Seeming to be not so much revealed by the silver paper bands as floating forward in front of them, the human body in the distorted photographic reproduction emerges in ORNAMENT as wholly unnatural (or, as mere ornament), turned away from us faceless and without imagination, its capacity for physical self-transformation on display as if in correspondence with the effects of technological reproduction. In AND SHE SAW THAT IT WAS BAD, the encounter between the Rorschach-like blotches—the figure fleeing a frieze and the heads howling at that figure's appearance—

ROSEMARIE TROCKEL, VACANCES RELIGIEUSES, 2008, mixed media, 26 $^{3}/_{4}$ x 36 $^{1}/_{4}$ x 1 $^{1}/_{2}$" / Verschiedene Materialien, 68 x 92,2 x 4 cm. (PHOTO: PHOTOSTUDIO SCHAUB)



ROSEMARIE TROCKEL, MEMORIAL DAY, 2008, mixed media, 26 $^{3}/_{4}$ x 22 $^{3}/_{4}$ x 2" / Verschiedene Materialien, 68 x 58 x 4,8 cm. (PHOTO: PHOTOSTUDIO SCHAUB)

aims for a similarly disconcerting effect while that collage's title makes the bad something to be apprehended precisely in the dynamic of viewing.

In seeking a fitting illustration for the idea of relief as a means of representing "a surface that extends into depth" through "a juxtaposition of objective surface effects and a general idea of depth," Hildebrand invites his readers to imagine "a figure placed between two parallel panes of glass, positioned in such a way that the figure's outermost points touch the glass." Seen from the front, such a figure "lives, so to speak, in a *planar stratum* of *uniform* depth, and each form tends to spread out along the surface, that is, to make itself recognizable. Its outermost points, touching the panes, continue to lie on a single plane, even if the panes are taken away."[4] With its Perspex sheet and its photographic reproduction stretched to fill a visual field that echoes the shape of that sheet and the box-frame support to which it has been affixed, Trockel's ORNAMENT might be seen as a travesty of Hildebrand's illustration of the idea of relief as a mode of perception that guides the work of painters and sculptors alike toward the realization of "the mysterious blessing that we receive from the work of art."[5]

For Hildebrand, the idea of relief can only be founded in an impression of a distant image, or what he elsewhere calls a "pure coherent surface image." Nature viewed from up close cannot be seen as relief and therefore cannot form the basis for an understanding of "our true relation with nature," in which "what we call simply the life of nature is actually the enlivening of nature through ideas." Not a cast from nature but a figure that conforms (whether in painting or in sculpture) to a single plane as a pure coherent surface image conveys "the sympathy between human beings and the external world."[6] The black-and-white photograph affixed to the back of a sheet of Perspex in PARANOIA (2013) might on its own have approached such coherence. But Trockel's artwork comprises not only the image of a headless male trunk and arms almost at one with the picture's placeless soft white ground but also a bright white Acrystal cast of the tip of an oxtail mounted on the surface of the Perspex. That cast from nature not only seems to be but emphatically *is* situated in front of the picture plane; it "appears to stretch toward us, detached from the overall impression, and we no longer read it from front to back," which is to say, we do not read the placement of the cast as we do the pose of the human figure in the photograph, as coherent movement into depth.[7] Instead we see the Acrystal object as something that stretches toward us from back to front, as a literal projection—perhaps also as something like the materialization of an idea of projection.

In PARANOIA, the spatial projection of the Acrystal cast destroys what Hildebrand calls "the coherent effect of the surface" that the photograph alone could have produced. At the same time, the spatial projection of the cast establishes a thematic link to the affliction named in the title. If, according to Freud, projection is "a psychic mechanism that is very commonly employed in normal life" (for example, in the viewing of works of art as both Hildebrand and Freud understood that process), paranoia constitutes

ROSEMARIE TROCKEL, PARANOIA, 2013, Acrystal, Plexiglas, digital print, 23 $^{1}/_{2}$ x 23 $^{1}/_{2}$ x 4" / Acrystal, Plexiglas, Digitaldruck, 60 x 60 x 10 cm. (PHOTO: DAVID REGEN / COURTESY GLADSTONE GALLERY)

an "abuse" of that psychic mechanism "for the purposes of defense"—that is, for the expulsion into the external world of ideas unbearable to the ego in its internal world.[8] INJECTION (2014)—which features an Acrystal cast of a bovine tongue painted matte black and applied to the Perspex-covered surface of a black-and-white photograph of a mirror turned obliquely into pictorial space to reflect the back of the upper body and blonde-haired head of a human figure hanging upside down—redoubles the destruction of spatial coherence by affixing the cast to a picture that itself refuses to produce a coherent surface effect. I read the work's title as an invocation of the effect of the Acrystal tongue as something like a perverse modality of projection. It is as if, in INJECTION, the artwork not only forecloses the viewer's identification with the depicted human figure, as the poses in both ORNAMENT and PARANOIA similarly do, but also thematizes the movement of the cast into the viewer's space as invasive, and perhaps offensive. INJECTION sticks its tongue out at us. It also recalls Trockel's great 1991 sculpture "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. ("There is no unhappier being under the sun than a fetishist who longs for a woman's shoe and has to make do with the whole woman" K.K.:F.) That work's title cites early-twentieth-century Viennese satirist Karl Kraus

turning fetishism on its head while the sculpture itself features a bronze seal that was cast from nature and that now, as an artwork, hangs upside down as if in an abattoir, outfitted with a blonde wig.

Along the lines of the tragicomedy of inversion staged in "ES GIBT KEIN UNGLÜCKLICHERES WESEN . . . ," PARANOIA and INJECTION seem to transform into an enterprise of deadening the process by which, in Hildebrand's terms, we "enliven nature through ideas." The evident hardness and black-and-white tones of Trockel's casts of animal parts butchered into shapes ready for consumption vividly oppose any association with the texture and the local color of meat, emphasizing both the deadness of the Acrystal flesh and its unavailability for human use—including perhaps (as PARANOIA and INJECTION seem to threaten) the use of an artwork for the purposes of projective enlivening. And yet, seen hanging on a gallery wall, those works capture the imagination—or at least come to occupy one's thoughts—in ways that Hildebrand hardly envisions but nonetheless almost seems to hint at when he writes: "The expression of form, its language for the imagination . . . does not concern itself with, does not depend upon, the real relations of form and content in each instance. The moving tones of a voice have a moving effect even if I know that the one in possession of that voice feels nothing."[9]

1) See Brigid Doherty, "On *Iceberg* and *Water*. Or, Painting and the 'Mark of Genre' in Rosemarie Trockel's Wool-Pictures," *MLN* 121:3 (2006): 120–739; Doherty, "She is Dead," in *Rosemarie Trockel: Flagrant Delight*, ed. Dirk Snauwaert, exh. cat., WIELS Contemporary Art Center, Brussels (Paris: Blackjack, 2013), 134–40; and Doherty, "Monster, Medusa, Vera icon: Gesichter und deren Verlegung in Rosemarie Trockels Kunst," in *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, ed. Sigrid Weigel (Munich: Wilhelm Fink, 2013), 151–68.
2) See Doherty, "She is Dead," 137; on the significance of stapling in Trockel's recent wool-pictures, see Doherty, "Titles and Compositions," *Texte zur Kunst* 24:94 (June 2014): 222.
3) Adolf Hildebrand, *The Problem of Form in the Fine Arts*, translated by Harry Francis Mallgrave and Eleftherios Ikonomou, in *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics* (Santa Monica, CA: 1994), 252. Translation modified based on the original German in Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, 6th edition (Strassburg: Heitz & Mündel, 1908), 60.
4) Ibid., 251.
5) Ibid., 252.
6) Ibid., 261. Translation modified based on the original German in Hildebrand, *Das Problem der Form*, 77–78.
7) Ibid., 254. Translation modified based on the original German in Hildebrand, *Das Problem der Form*, 63–64.
8) Sigmund Freud, "Draft H: Paranoia. Extracts from the Fliess Papers," in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Volume 1 (1886–1899): Pre-Psycho-Analytic Publications and Unpublished Drafts, trans. and ed. James Strachey (London: Hogarth Press, 1953–1974), 209. Translation modified based on the original German in Freud, "(Manuskript H) Paranoia," in *Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fliess, Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887–1902*, ed. Marie Bonaparte, Anna Freud, and Ernst Kris (London: Imago, 1950), 121.
9) Hildebrand, *The Problem of Form*, 262. Translation modified based on the original German in Hildebrand, *Das Problem der Form*, 80.

ROSEMARIE TROCKEL, GOSSIP, 2007,
mixed media, 26 $^1/_2$ x 22 $^1/_2$ x 1 $^1/_2$" /
Verschiedene Materialien, 67,5 x 57 x 3,8 cm.
(PHOTO: PHOTOSTUDIO SCHAUB)

Rosemarie Trockels RELIEFVORSTELLUNG

BRIGID DOHERTY

In der Collage ORNAMENT (2006) ist am Rand unten und rechts jeweils ein Streifen silberfolienbeschichtetes Papier zu sehen, das die leicht verzerrte Reproduktion einer Schwarz-Weiss-Photographie zur Hälfte umgibt. Das Bild zeigt den Rücken eines Menschen, der in extremer Dehnungshaltung die Pose eines geübten Yogis oder Schlangenmenschen einnimmt und mit beiden Armen das rechte Bein hinter den Rücken geklemmt hält. Der horizontale Folienstreifen, der das Bild dort begrenzt, wo die untere Rückenhälfte im dunklen Schatten verschwindet, weist unregelmässige, vage an Vorhangfalten erinnernde Knitterspuren auf. An einigen Ecken ist das Papier so umgeknickt, dass seine unbeschichtete cremefarbene Rückseite sichtbar wird. Die abstehenden Ecken ragen der Plexiglasscheibe entgegen, die auf den erhabenen Holzrahmen geschraubt ist, wodurch der Raum zwischen den auf der Unterlage haftenden Collageteilen und der Scheibe ins Spiel kommt. Eine weitere, flach umgefaltete Ecke unten rechts veranschaulicht das Potenzial des Papiers, sich der Bildebene anzugleichen, selbst wenn es verkehrtherum liegt. Dank diesem doppelten Schachzug scheint sich der Eckrand selbst zu verkrümmen, als wolle er sowohl die Dehnungsübung der abgebildeten menschlichen Gestalt nachäffen als auch die Verzerrung der Abbildung selbst, die durch das klar erkennbare Punktraster derselben deutlich wird. Die flach gefaltete Ecke und die Photoreproduktion spielen uns einen visuellen Streich, indem sie uns glauben machen wollen, das zur Schau gestellte Plattdrücken und Dehnen sei eine Folge des Drucks, den das Plexiglas und seine mechanische Befestigung ausüben. Die gut sichtbar auf dem Rahmen angebrachten Schrauben verstärken diesen Eindruck noch. Und der vorhangähnliche Silberpapierstreifen am unteren Rand treibt den Scherz noch weiter, indem er das Motiv der Enthüllung des Körpers ins Spiel bringt, wenn auch eher als Nebenattraktion. Der Silberpapierstreifen auf der rechten Bildseite – er scheint in kleinen Wellen herabzuplätschern, und in seinem unteren Bereich, wo er auf den vorhangähnlichen horizontalen Streifen trifft, hat sich die Folie von der cremefarbenen Trägerschicht gelöst – stört jedoch die Vorstellung, dass der horizontale Streifen die Entblössung des Körpers auf dem Photo wie ein Theatervorhang umrahmt. (Eine wunderbare Skulptur ohne Titel aus dem Jahr 2006 spielt auf ähnliche Weise mit dem Vorhangmotiv, und zwar in Gestalt einer rockartigen Drapierung aus Silberlametta, die ein platinglasiertes Bein aus Keramik umspielt, das über einen grellgelb bemalten Stahltisch zu schreiten scheint. In Oberschenkelhöhe ragt ein genital

BRIGID DOHERTY ist Associate Professor für Germanistik, Kunst und Archäologie an der Princeton University, New Jersey.

ROSEMARIE TROCKEL, UNTITLED, 2006, ceramics, platinum glazed, steel, tinsel, 54 1/4 x 23 1/2 x 23 1/2" / OHNE TITEL, Keramik, Platinglasur, Stahl, Lametta, 138 x 60 x 60 cm. (PHOTO: PHOTOSTUDIO SCHAUB)

anmutendes Gewächs aus der Draperie heraus, als wolle es auf obszöne Weise signalisieren, dass Skulpturen das gesamte Bewegungspotenzial eines Körpers auszudrücken vermögen.)

In ORNAMENT werfen die Silberpapierstreifen Schatten auf den weissen Grund und machen damit auf den Raum aufmerksam, der sich durch das Zusammenwirken der Knitterspuren und Knicke des Silberpapiers und dessen nicht überall gleich stabilen Haftung auf der eigenen Trägerschicht auftut. Diese Schatten fallen auf den Grund der Collage wie ins Nichts: Die geknickten Ecken zeigen uns schon die Rückseite des Papiers, die abgesehen von Farbe und Glanz gleich ist wie die Vorderseite; hinter den Oberflächen des Papiers, das Schatten wirft, scheint es nichts zu geben, worauf die Schatten unseren Blick lenken könnten. Am deutlichsten ist dies beim Silberstreifen rechts zu erkennen, der vertikal zwischen dem Rand des Photos und dem Rahmen entlang verläuft, mal mit dem einen, mal mit dem anderen bündig, bis er am unteren Ende, wo die Silberfolie sich gelöst hat, weder Rand noch Rahmen berührt. Die

ROSEMARIE TROCKEL, GREAT NUDE, 2008, mixed media, 26 $^{3}/_{4}$ x 22 $^{3}/_{4}$ x 1 $^{7}/_{8}$" / Verschiedene Materialien, 68 x 58 x 4,8 cm. (PHOTO: PHOTOSTUDIO SCHAUB)

Schatten um diesen Streifen herum sorgen für widersprüchliche Effekte. Einerseits verweisen sie auf die Platzierung der Collagematerialien innerhalb des flachen Raums des Rahmengehäuses und scheinen dadurch die besonderen Merkmale der Materialien zu unterstreichen – insbesondere die Trockenheit des Papiers, das sich von der Trägerschicht löst und seine Form in der Luft beibehält, als wollte es Platz schaffen für seinen eigenen Schatten. Andererseits scheinen die Schatten und die Welligkeit des Papiers, die dieselben hervorruft, eine Art flüssige Fläche vorzugaukeln, wenn nicht gar zu erzeugen – eine Fläche, die in einer vollständig umgesetzten Illusion wirken müsste, als würde sie den flachen Reliefraum, den die Papierschatten sichtbar machen, wegspülen oder auffüllen.

Wie ich an anderer Stelle erörtert habe, stellen Anspielungen auf Flüssiges in Rosemarie Trockels Kunst seit ihren ersten Wollbildern einen Bezug zur Malerei als «nassem» Medium her, und zwar mit besonderer Vorliebe dort, wo solche Anspielungen in «trockenen» Techniken oder Materialien präsentiert werden.[1] Bei ORNAMENT fällt die Anspielung auf eine flüssige Fläche durch das folienbeschichtete Papier im Kontrast zur offensichtlichen Trockenheit der bemalten Unterlage auf, eine Wirkung, deren Ironie noch zusätzlich unterstrichen wird durch die betont trockene, weisse und silbergraue Lasierung des Rahmens um den weissen Grund herum. Das Haftmittel, welches das Papier auf der Unterlage hält, ist nicht sichtbar, umso augenfälliger sind die Heftklammern, mit denen die Photoreproduktion festgetackert ist. In Trockels Collagen sind Heftklammern offensichtlich ein bevorzugtes Mittel zur Befestigung; sie ersetzen die «nasse» Technik des Flüssigklebstoffs durch eine aggressiv «trockene» Variante und betonen zugleich den Unterschied und die Nähe zur Malerei.[2]

Ein Grenzfall in diesem Zusammenhang ist vielleicht AND SHE SAW THAT IT WAS BAD (Und sie sah, dass es schlecht war, 2008), ein als Collage bezeichnetes Werk, das keinerlei aufgeklebte oder sonstwie auf dem Grund des Gehäuserahmens befestigte Elemente enthält. Stattdessen zeigt diese Arbeit über die gesamte Fläche des Holzgrundes verteilte Klecks- und Farbschichtungen. Ein goldener Farbton bringt die Maserung des Holzes ins Spiel, ein Verweis auf die

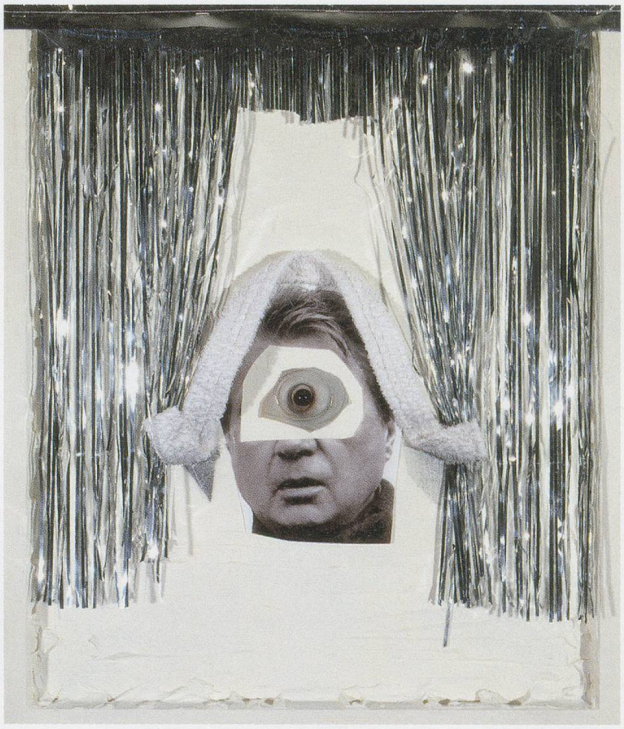
ROSEMARIE TROCKEL, UNINTENDED SCULPTURE, 1986/2010, mixed media, 26 $^{3}/_{4}$ x 22 $^{3}/_{4}$ x 1 $^{7}/_{8}$" / Verschiedene Materialien, 68 x 58 x 4,8 cm. (PHOTO: PHOTOSTUDIO SCHAUB)

Papiers collés der Kubisten. Rote Farbe scheint zu Formen geronnen, die an den Rorschachtest erinnern, darunter (um in der Sprache der gelenkten Assoziationen zu reden): links eine schreitende, monströse Gestalt, die wirkt, als sei sie einem Fries entsprungen; sie schiebt nicht nur einen übergrossen schwangeren Bauch vor sich her, sondern hat auch einen menschenähnlichen, rückwärts schauenden Kopf mit lächerlich grosser Spitznase und darüber eine überdimensionierte schlangenartige Kopfbedeckung oder Frisur; rechts daneben sind zwei weitere verzerrte kopfähnliche rote Formen zu sehen, übereinander, beide anscheinend mit geöffnetem Mund, die obere scheint direkt die schreitende Figur an- oder auszulachen, während die untere, mit Pulcinella-Nase und fettem Kropf hämisch dem unteren Rand der Collage entgegengrinst. An den Rändern, wo der Grund auf den Rahmen trifft, scheint eine fein lasierende

Schicht weisser Farbe aufgepinselt zu sein, besonders gut erkennbar ist dies im unteren Teil des Bildes. Ganz oben sind – wohl mit einem Rakel – rechteckige Flächen in opakerem Weiss aufgetragen worden. Für die visuelle Wechselwirkung dieser aufgetragenen und aufgemalten Formen ist deren Verhältnis zur Grundschicht entscheidend. Das aufgepinselte Weiss scheint direkt auf dem Goldton aufzuliegen, der die Holzmaserung sichtbar macht, während das Rot leicht in diesem versickert, was der Holzmaserung einen blutigen Anstrich gibt; das kühlere, opakere, gerakelte Weiss bedeckt den Goldton, das aufgepinselte Weiss und das aufgesogene Rot, ohne sie vollkommen abzudecken. Die Formen in roter Farbe sollen wohl bewusst wirken, als lägen sie innerhalb der Grundfläche oder – im Fall der schreitenden Figur – als glitten sie in beinah inexistentem Abstand auf ihr dahin (fast wie die Schattenfiguren im Schattentheater); das aufgemalte und noch stärker das gerakelte Weiss hingegen sind anderen, parallel zur Grundfläche verlaufenden Ebenen zuzuordnen. Es ist, als ob die Elemente von AND SHE SAW THAT IT WAS BAD zusammengenommen darstellten, was eine Collage ausmacht, indem sie eine «Reliefvorstellung» beschwören, die man als zentral für dieses Medium und dessen Stellenwert in Rosemarie Trockels Kunst betrachten könnte.

Den Ausdruck «Reliefvorstellung» entlehne ich der Schrift *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) von Adolf Hildebrand, einem führenden deutschen Bildhauer und Kunsttheoretiker des späten 19. Jahrhunderts; in dieser Schrift plädiert er für den Vorrang der Reliefvorstellung, da sie die Betrachter von Kunstwerken «in ein sicheres Verhältnis als Schauende zur Natur» setze. Für Hildebrand ist die Vorstellungsweise des Reliefs nichts anderes als «eine Anschauungsform, die in allen Zeiten das Kennzeichen der künstlerischen Empfindung und der Ausdruck ihrer unwandelbaren Gesetze ist».[3] Der Hinweis erübrigt sich, dass Trockels Kunstauffassung nicht mit jener von Hildebrand übereinstimmt. Trockels Collagen – und erst recht ihre neueren, jeweils an Wänden präsentierten Werke, die auf Plexiglas montierte Abgüsse von Innereien und anderen Tierkörperteilen zeigen – rufen jene Art von «unkünstlerischen Wirkungen» hervor, welche Hildebrand ablehnt und die den Betrachter mit dem Gedanken der Unsicherheit und Gefährdung, vielleicht sogar der Perversion seines Verhältnisses zur Natur konfrontieren. Durch die buchstäbliche Projektion der umgeklappten Papierecken und die auf den Hintergrund fallenden Schatten erweckt ORNAMENT den Eindruck eines Reliefs, während der vorhangähnliche horizontale Streifen zugleich das Thema der kunstvollen Inszenierung ins Spiel bringt. Der menschliche Körper auf der verzerrten Photoreproduktion scheint dabei von den Silberpapierstreifen weniger enthüllt zu werden als vielmehr einfach aus grösserer Tiefe hervorzuschweben; er entpuppt sich als etwas ganz und gar Unnatürliches (oder als blosses Ornament), ohne Gesicht und eigene Vorstellungskraft von uns abgewandt. Seine Fähigkeit zur physischen Verwandlung wird uns präsentiert, als stünde sie in direktem Zusammenhang mit den reproduktionstechnischen Effekten. In AND SHE

ROSEMARIE TROCKEL, NOBODY WILL SURVIVE 2, 2008, mixed media, 26 $^{3}/_{4}$ x 22 $^{3}/_{4}$ x 1 $^{7}/_{8}$" / NIEMAND WIRD ÜBERLEBEN, verschiedene Materialien, 68 x 58 x 4,8 cm. (PHOTO: PHOTOSTUDIO SCHAUB)

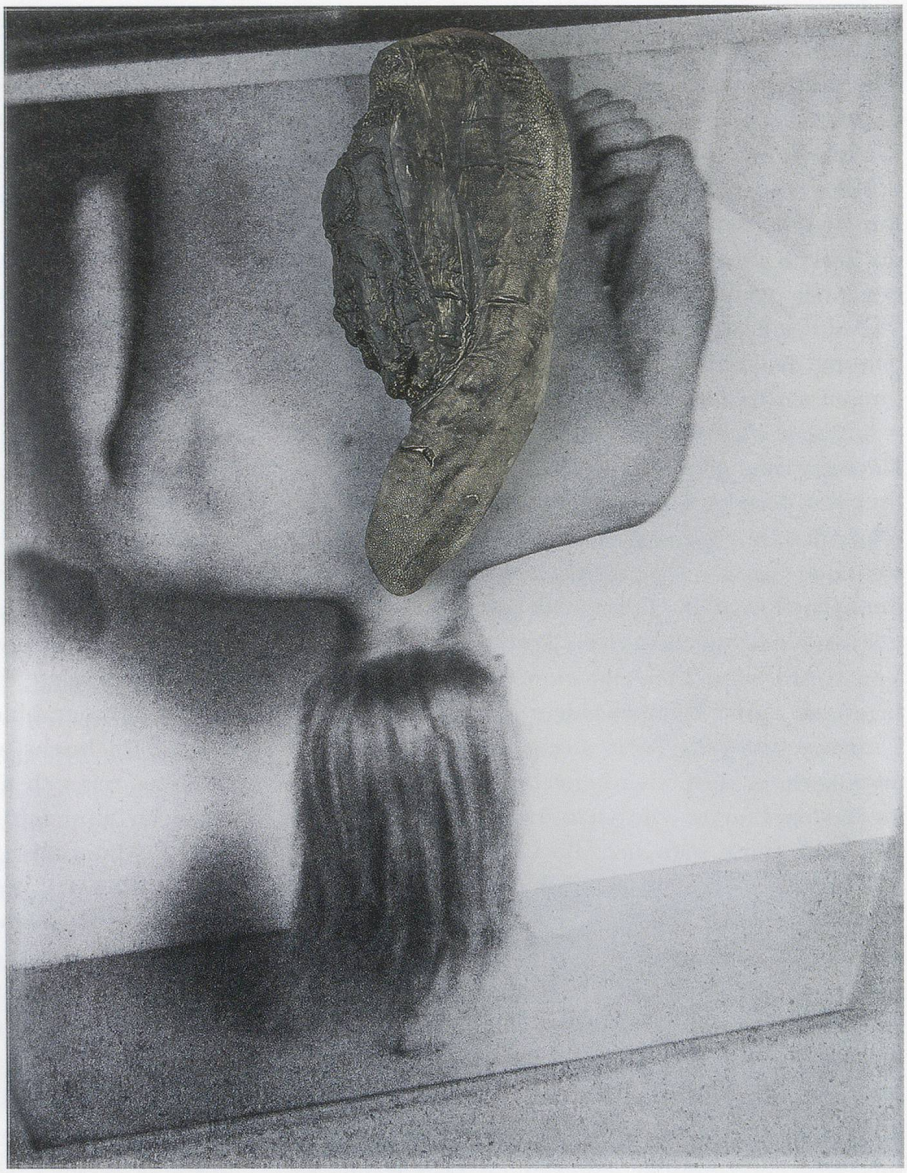


SAW THAT IT WAS BAD erzielt das Aufeinandertreffen der rorschachtestartigen Kleckse, die einerseits einer einem Fries entsprungenen, schreitenden Figur ähneln und andererseits einem Paar karikaturesker Köpfe, die ob des Aussehens der ersten Figur nur brüllen können, eine ähnlich verwirrende Wirkung, nur deutet der Titel dieser Collage bereits an, dass im Verlauf des näheren Hinschauens etwas Bösartiges zutage treten dürfte.

Auf der Suche nach einer passenden Veranschaulichung des Reliefgedankens als Mittel zur Darstellung einer Fläche, die sich «nach der Tiefe fortsetzt» – durch «Gegenüberstellung der gegenständlichen Flächenwirkung zu der allgemeinen Tiefenvorstellung» –, fordert Hildebrand seine Leser auf, sich folgendes Bild vor Augen zu führen: «zwei parallel stehende Glaswände und zwischen diesen eine Figur, deren Stellung den Glaswänden parallel so angeordnet ist, dass ihre äussersten Punkte sie berühren.» Von vorne betrachtet lebt eine solche Figur «sozusagen in einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmasse und jede Form strebt, in der Fläche sich auszubreiten, d. h. sich kenntlich zu machen. Ihre äussersten Punkte, die Glaswände berührend, stellen, auch wenn man sich die Glaswände wegdenkt, noch gemeinsame Fläche dar».[4] Angesichts seiner Plexiglasscheibe und der Photoreproduktion, die sich auf einer Bildfläche ausdehnt, die sowohl der Form der Scheibe wie der Grundfläche des Gehäuserahmens, auf der sie befestigt ist, proportional entspricht, könnte man Trockels ORNAMENT als Parodie auf Hildebrands Ausführung der Idee des Reliefs verstehen, als Verhöhnung des Reliefs als Anschauungsform, die Bildhauer und Maler gleichermassen zu Werken führt, die uns «die geheimnisvolle Wohltat, die wir vom Kunstwerk empfangen» zu spenden vermögen.[5]

Für Hildebrand kann die Reliefvorstellung nur auf dem Eindruck eines «Fernbildes» basieren oder auf dem, was er an anderer Stelle als «reines einheitliches Flächenbild» bezeichnet. Nahansichten der Natur können nicht als Relief aufgefasst werden und daher auch nicht die Grundlage für das Verständnis unseres wahren Verhältnisses zur Natur bilden, denn «was wir schlechthin Leben der Natur nennen», ist «eigentlich ihre Belebung durch die Vorstellungen». Nicht ein Abklatsch der Natur, sondern eine Figur, die sich (egal ob in der Malerei oder in der plastischen Kunst) als reine einheitliche Fläche in eine Ebene fügt, vermittelt «diese Sympathie zwischen dem Menschen und der Aussenwelt».[6] Die Schwarz-Weiss-Photographie, die in PARANOIA (2013) hinter einer Plexiglasscheibe zu sehen ist, dürfte diese Stimmigkeit allein schon erreichen. Doch Trockels Kunstwerk besteht nicht nur aus dem Bild eines kopflosen männlichen Rumpfes mit Armen, die fast mit dem ortlosen weissen Grund des Bildes verschmelzen, sondern auch aus einem blendend weissen auf der Plexiglasscheibe montierten Acrystalabguss einer Ochsenschwanzspitze. Dieser Abguss nach der Natur scheint nicht nur *vor* der Bildfläche zu liegen, sondern ist ganz ausdrücklich dort platziert, er «streckt sich, von dem Gesamteindruck losgelöst, uns entgegen und wird nicht mehr von vorn nach hinten gelesen»; das heisst, wir verstehen die Platzierung des Abgusses nicht – wie die Pose der menschlichen Figur auf der Photographie – als «einheitliche Tiefenbewegung».[7] Vielmehr verstehen wir das Acrystalobjekt als etwas, was sich uns von hinten nach vorn entgegenreckt, als buchstäbliche Projektion – vielleicht auch als Materialisierung einer Idee von Projektion.

In PARANOIA zerstört die räumliche Projektion des Acrystalabgusses Hildebrands «einheitliche Wirkung der Fläche», die mit der Photographie allein erreicht worden wäre. Gleichzeitig stellt die räumliche Projektion des Abgusses eine inhaltliche Verbindung zu der im Titel genannten Krankheit her. Wenn es sich bei der Projektion, laut Freud, um einen «im Normalen sehr häufig gebrauchten psychischen Mechanismus der Verlegung oder Projektion» handelt (etwa beim Betrachten von Kunstwerken, so wie Hildebrand und Freud diesen Vorgang verstanden), dann stellt die Paranoia einen «Missbrauch» dieses psychischen Mechanismus «zu Zwecken der Abwehr» dar – das heisst, dem Ich unverträgliche Vorstellungen werden in die Aussenwelt verlegt.[8] INJECTION (Injektion, 2014) – ein mattschwarz bemalter Acrystalabguss einer Rindszunge auf einer mit Plexiglas abgedeckten Schwarz-Weiss-Photographie eines Spiegels, welcher indirekt zum Bildraum wird und die Hinteransicht von Oberkörper und Blondschopf einer kopfüber hängenden menschlichen Figur



ROSEMARIE TROCKEL, INJECTION, 2014, Acrystal, paint, perspex, digital print, 23 1/2 x 18 1/4 x 2 3/4" / Acrystal, Farbe, Plexiglas, Digitaldruck, 60 x 46,5 x 7 cm. (PHOTO: MAREIKE TOCHA, COLOGNE)

reflektiert – verdoppelt die Destruktion des räumlichen Zusammenhangs noch einmal, indem der Abguss auf einem Bild angebracht wird, das selbst schon die Entstehung einer einheitlichen Flächenwirkung verweigert. So wie ich es verstehe, beschwört der Werktitel die Wirkung dieser Acrystal-Zunge als eine Art pervertierte Projektion. Bei INJECTION ist es, als würde das Kunstwerk – wie dies auch die Posen in ORNAMENT und PARANOIA tun – die Identifikation des Betrachters mit der abgebildeten menschlichen Figur verhindern, aber zusätzlich noch das anstössige Vordringen des Abgusses in den Raum des Betrachters ansprechen. INJECTION streckt uns die Zunge heraus. Ausserdem erinnert es an Trockels grossartige Skulptur «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 Titel ist ein den Fetischismus auf den Kopf stellendes Zitat des Wiener Satiri-

kers Karl Kraus (1874–1936), während die Skulptur selbst einen Seehund aus Bronze zeigt, der nach der Natur gegossen wurde und jetzt als Kunstwerk, mit blonder Perücke ausgestattet, wie im Schlachthaus kopfüber am Haken hängt.

Analog zu der in «ES GIBT KEIN UNGLÜCKLICHERES WESEN UNTER DER SONNE ...» inszenierten Tragikomödie der Umkehrung scheinen PARANOIA und INJECTION den Vorgang, bei dem laut Hildebrand «die Belebung» der Natur «durch die Vorstellungen» erfolgt, in einen Abstumpfungsprozess zu verwandeln. Die augenfällige Härte und die Schwarz-Weiss-Töne der Abgüsse von in konsumgerechte Stücke gehauenen Tierteilen sperren sich vehement gegen jegliches Assoziieren der Struktur und Farbe von Fleisch, indem sie sowohl das Tote des Acrystalfleisches als auch dessen Untauglichkeit zur Nutzung durch den Menschen unterstreichen – vielleicht einschliesslich (wie PARANOIA und INJECTION drohend anzudeuten scheinen) der Nutzung als Kunstwerk zwecks projektiver Belebung. Und dennoch. Hängen diese Werke Trockels an der Wand eines Ausstellungsraumes, ziehen sie die Phantasie in ihren Bann – oder beschäftigen einen zumindest in Gedanken – auf eine Weise, die Hildebrand wohl kaum vorschwebte, die er aber dennoch beinah anzudeuten scheint, wenn er schreibt: «Der Ausdruck der Form, ihre Sprache für die Phantasie [...] kümmert sich nicht um die jeweiligen realen Verhältnisse von Form und Inhalt, hängt nicht jedesmal neu davon ab. Der rührende Ton einer Stimme wirkt rührend, auch wenn ich weiss, dass ihr Eigentümer nichts dabei empfindet.»[9]

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Siehe Brigid Doherty, «On *Iceberg* and *Water*. Or, Painting and the ‹Mark of Genre› in Rosemarie Trockel's Wool-Pictures», *MLN* 121:3 (2006), S. 120–139; Doherty, «She is Dead», in *Rosemarie Trockel: Flagrant Delight*, hg. v. Dirk Snauwaert, Ausst.-Kat., WIELS Contemporary Art Center, Brüssel (Blackjack, Paris 2013), S. 134–140; und Doherty, «Monster, Medusa, Vera icon: Gesichter und deren Verlegung in Rosemarie Trockels Kunst», in *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, hrsg. v. Sigrid Weigel (Wilhelm Fink, München 2013), S. 151–168.
2) Siehe Doherty, «She is Dead», S. 137; zur Bedeutung des Tackerns in Trockels neueren Wollbildern, siehe Doherty, «Titles and Compositions», in *Texte zur Kunst* 24:94 (Juni 2014), S. 222.
3) Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 6. Aufl., Heitz & Mündel, Strassburg 1908, S. 60.
4) Ebenda, S. 57–58.
5) Ebenda, S. 61.
6) Ebenda, S. 77–78.
7) Ebenda, S. 63–64.
8) Sigmund Freud, «(Manuskript H) Paranoia», in Ders., *Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fliess, Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887–1902*, hrsg. v. Marie Bonaparte, Anna Freud und Ernst Kris, Imago, London 1950, S. 121.
9) Hildebrand, op. cit., S. 80.

ROSEMARIE TROCKEL, UNTITLED ("THERE IS NO UNHAPPIER BEING UNDER THE SUN THAN A FETISHIST WHO LONGS FOR A WOMAN'S SHOE AND HAS TO MAKE DO WITH THE WHOLE WOMAN," K.K.:F.), 1991, bronze, synthetic hair, 55 x 22 x 7 7/8" / 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.»), Bronze, Kunsthaar, 140 x 56 x 20 cm.