

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck (†)

Gesichter

Kulturgeschichtliche Szenen aus der
Arbeit am Bildnis des Menschen

Herausgegeben von Sigrid Weigel
unter Mitarbeit von Tine Kutschbach

Wilhelm Fink

Die Drucklegung dieses Buches wurde vom Bundesministerium für Bildung
und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG0712 gefördert.
Die Verantwortung für den Inhalt liegt beim Herausgeber.

Umschlagabbildung:
Georges Méliès, *Autoportrait de l'Artiste*.
Privatsammlung.
Foto: S. Worring.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Redaktion: Tine Kutschbach, ZfL Berlin
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5344-0

BRIGID DOHERTY

Monster, Medusa, Vera icon

Gesichter und deren Verlegung in Rosemarie Trockels Kunst

Gesichter spielen eine herausragende Rolle in Rosemarie Trockels Kunst, wobei deren Unsichtbarkeit genau so pointiert Bedeutung anzeigen kann wie die Erscheinung von Gesichtsmerkmalen. Ihr Werk reflektiert oftmals die Bedingungen, unter denen Subjektivität entstehen kann. Solche Reflektionen ergeben sich über den Bezug zur Geschichte der bildenden Künste, zur Literatur und zur Psychoanalyse. Ich sehe Effekte dieses künstlerischen Ansatzes nicht alleine in den Werken, in welchen Trockel sich explizit mit Kunstgeschichte und literarischen Texten sowie psychoanalytischen Theorien auseinandersetzt, sondern auch dort, wo dies offenkundig nicht geplant oder bewusst geschieht – vielleicht sogar gerade hier.¹ Im Folgenden konzentriere ich mich auf ein paar Werke Trockels, in denen, wie ich meine, die scheinbare An- oder Abwesenheit von Gesichtszügen entscheidend ist für die durch die Werke aufgeworfenen Fragen der Subjektivität und Sexualität, insgesamt deren Präsentation als Kunstwerk.

Seit Mitte der 1980er Jahre sind Anspielungen auf Liquidität und deren Abwesenheit ein Kernstück der Trockelschen Werke. Liquidität ist wichtig gerade für die Inszenierung einer Beziehung zwischen ihren Strickarbeiten und der Geschichte des Tafelbildes. Die monochromen oder nahezu monochromen Strickbilder *Eisberg* (1986, Abb. 1) und *Wasser* (2004, Abb. 2), um zwei Beispiele zu nennen, verweisen verschiedentlich auf die einstmalige Nässe der Farbe im trockenen Medium des Garns.² Im Zuge der Retrospektive *Post-Menopause* des Museums Ludwig in Köln 2005 wurde *Wasser* neben einem anderen monochromen Strickbild mit identischen Maßen präsentiert. Dieses in hellem Violett gehaltene Werk heißt *Menopause* (Abb. 3). *Menopause* schien, indem es neben *Wasser* platziert wurde, die Malerei als nasses Medium aufzurufen, wohingegen die Strickbilder im Vergleich dazu auf wit-

1 Vgl. Brigid Doherty: *Rosemarie Trockel: Eiserner Vorhang 2008/2009*, Wien (museum in progress) 2008, sowie dies.: „Animated Origins, Origins of Animation“, in: Anselm Franke (Hg.): *Animism*, Berlin (Sternberg) 2010, S. 126–131. Der vorliegende Essay ist eine überarbeitete und erweiterte Version von Materialien, die ursprünglich veröffentlicht wurden als „Rosemarie Trockels *Monster*“, in: Anita Haldemann (Hg.): *Rosemarie Trockel: Zeichnungen, Collagen und Buchentwürfe*, Ostfildern (Hatje Cantz) 2010, S. 102–135.

2 Vgl. Doherty: „On *Iceberg* and *Water*. Or, Painting and the ‚Mark of Genre‘ in Rosemarie Trockel’s Wool-Pictures“, in: *Modern Language Notes*, 121 (2006) 3, S. 720–739, hier S. 733. Mein Aufsatz „Über *Eisberg* und *Wasser*. Oder: Malerei und die ‚Gattungsmarkierung‘ in Rosemarie Trockels Wollbildern“, in: Barbara Engelbach (Hg.): *Rosemarie Trockel. Post-Menopause*, Köln (Verlag der Buchhandlung Walther König) 2005, S. 43–53, ist eine ins deutsche übersetzte Vorstufe desselben Artikels.



Abb. 1: Rosemarie Trockel, *Eisberg* (1986)

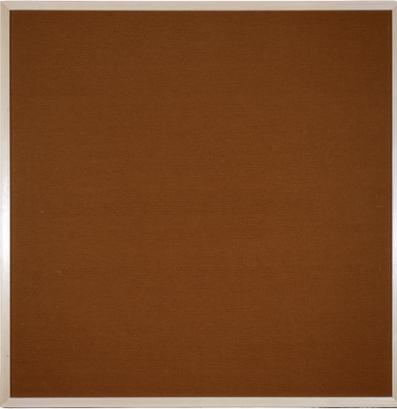


Abb. 2: Rosemarie Trockel, *Wasser* (2004)

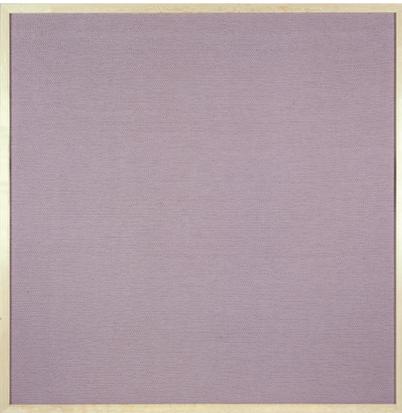


Abb. 3: Rosemarie Trockel, *Menopause* (2005)



Abb. 4: Rosemarie Trockel, *Yes, but...* (2005)

zige Weise als „trocken“ angesehen werden könnten. Außerdem wurde hieraus ersichtlich, dass *Menopause*, wie eine Anzahl weiterer Werke Trockels, auf sexuelle, aber auch andersartige Reproduktion hindeutet, zudem auf menschliches Blut als Medium künstlerischer oder proto-künstlerischer Schöpfung.

Anlässlich der *Post-Menopause*-Retrospektive stellte Trockel die großformatige Wollinstallation *Yes, but...* (2005, Abb. 4) in der Eingangshalle des Museums Ludwig aus, einem Raum, der im vorigen Jahr die erstmals ausgestellte Arbeit *Wasser* beherbergte.³ *Yes, but...* ist zehn Meter breit, fünf Meter hoch, achtzig Zentimeter tief und wurde aus grob einer Tonne Wolle hergestellt. Nischen wurden hineingeschnitten, so dass die Betrachter in die von herabhängenden Fäden gebildete quasi architektonische und quasi biomorphe Struktur (sowie in deren penetrant sinnliche Innenräume) eintreten konnten. Ursprünglich sollte auch diese Installation im Museum Ludwig die raumspezifische Farbe gewissermaßen duplizieren (ebenso wie *Wasser*, welches durch den farblichen Charakter des Standorts einen ironischen Kontrast bildet zwischen der vermeintlichen Raumzugehörigkeit und der Beweglichkeit, die dem Werk formal als Staffeleibild eignet), um die Illusion aufkommen zu lassen, das gebrannte Orange des Terrakottabodens des Museums reiche geradewegs hinauf und durchdringe farblich die vorhangartig angebrachten Fäden aus unverwebtem und ungefärbtem Garn. Doch die Farbe wurde hin zu Rot verändert, so dass sich stattdessen ein Verweis auf Blut ergab, dessen Abwesenheit oder „Nicht-Fließen“ durch die Titel *Menopause* und *Post-Menopause* angezeigt wird. Durch die Beziehung zu *Menopause* und zur ironischen Standortspezifität von *Wasser* wurde

3 Vgl. Engelbach (Hg.): *Trockel. Post-Menopause* (Anm. 2), S. 734. Der Titel *Yes, but ...* ist entlehnt von Dore Ashton, und zwar von dessen Buch über Philip Guston: *Yes, but: A Critical Study of Philip Guston*, New York (Viking) 1976.



Abb. 5: Rosemarie Trockel, Seiten aus *OB makes us bleed* (1984)

Yes, but... zu einer verspielten Umgestaltung der Südwand des Museums – zu einem von „Mutterleib-Nischen“ durchsetzten Raum.

Menopause setzt materiell die Anspielung des Titels auf die Abwesenheit von fließendem Blut durch das stumpfe, trockene, noch nicht ganz leblose Violett der Wolle um. Denn diese Farbnuance unterstreicht, indem sie eine entfernte Verwandtschaft zu einer an Blut erinnernden Lokalfarbe nahelegt, zugleich dessen tatsächliche Abwesenheit. Zusammen genommen erreichen *Wasser*, *Menopause* und *Yes, but...* den Hinweis auf die flüssige Beschaffenheit von Farbe durch verschiedene Bezugnahmen auf Menstruation und Menopause, d. h. durch den Hinweis auf die ambivalente Erfahrung von Körperlichkeit – die Erfahrung sowohl des Blutens verbunden mit der Fähigkeit zur Fortpflanzung als auch des Versiegens des Blutflusses aufgrund von Schwangerschaft oder Unfruchtbarkeit nach den Wechseljahren. Auch *OB makes us bleed* (1984, Abb. 5) verweist auf Menstruationsblut, nämlich über den Titel. Hierbei handelt es sich um einen handgefertigten Entwurf zu einem niemals realisierten Buchprojekt. Die Seiten des Entwurfs, die mit rotem Markierstift monochrom eingefärbt wurden, ähneln nicht wirklich blutgetränkten Oberflächen. Stattdessen offenbart jede Seite – bedeckt mit Farbfeldern, die in gleichförmiger Bewegung und gleichförmigem Muster Zug um Zug auf jedes Blatt aufgetragen wurden, und zwar abwechselnd zwischen horizontaler und vertikaler Strichführung – die Künstlichkeit ihrer Erscheinung. Zugleich parodiert der Projektitel das Video *Gordon's Makes Us Drunk* (1972) von Gilbert & George und präsentiert die Menstruation als den Effekt eines Produkts, das dazu gemacht ist, deren „Symptome“ aufzunehmen und unsichtbar zu machen.

Es scheint, als habe sich Trockel in der Ludwig-Retrospektive vorgenommen, gerade die „Post-Menopause“ als Periode außergewöhnlicher Fruchtbarkeit darzustellen, und zwar indem sie Ähnlichkeiten zwischen produktiven Körpern in verschiedenen nicht-blutenden Zuständen behauptet. Die Ironie, aber auch die Grenzen solcher Ähnlichkeiten bemerkt man besonders am ambivalenten Titel jenes Werks, das – amüsanterweise – mit Menstruation und damit potenziell fruchtbaren, aber gerade nicht schwangeren weiblichen Körpern verbunden ist: *Yes, but...*

Monster

Unser Grauen vor einer gewissen Art von Monstern wirft ein Grauen angesichts und vor der Menschheit auf uns zurück, so dass unser Grauen vor Monstern sowohl eine Geschichte des menschlichen Willens und der Subjektivität, als auch eine Geschichte der wissenschaftlichen Klassifizierungen ergeben kann.⁴

Das monochrom schwarze Strickbild *Monster* (1986, Abb. 6), dessen unfertige Ränder von der Unterkante sowie seitlich herabhängen und teilweise quer über die obere Strebe des Holzrahmens gelegt sind, so dass das fertig verstrickte Mittelfeld teilweise verhüllt wird, erinnert an die Gestalt eines menschliches Gesichts. So legt *Monster* – faktisch eigenschaftslos, zugleich dem Schein nach „bärtig“ und „langhaarig“ – den Gedanken nahe, es sei eine komödiantische Verschärfung, eine „Aufdröselung“ der Anthropomorphismen minimalistischer Kunst.⁵ Doch auch hier reicht, wie so oft bei Trockels Strickbildern seit Mitte der 1980er Jahre, die Auseinandersetzung mit Kunstgeschichte, speziell mit Malerei, viel weiter zurück. Und falls dieses Strickbild unser Grauen wachruft – oder falls es uns schlichtweg mit einigem Witz daran erinnert, dass Monster so etwas tun –, dann scheint uns dies gleichsam die Erkenntnis aufzuzwingen, dass die Begegnung mit einer Manifestation der eigenen (menschlichen) Körperlichkeit und deren künstlerischer Präsentation einen Augenblick der Ambivalenz manifestiert.

Die Gestalt von *Monster*, so wie sie durch die Aufhängung erscheint, hat eine gewisse Ähnlichkeit zu Darstellungen des Antlitzes Christi, in denen ein körperloser Kopf vor einem weißen Hintergrund erscheint – also zu Bildern des Veronika-Typus (Abb. 7). Hiermit weise ich auf eine Art Pseudomorphismus hin, denn Trockel hatte eine solche Ähnlichkeit nicht im Sinn, als sie das Werk fertigte. Trotzdem ist die Ähnlichkeit von *Monster* zu Abbildungen des Antlitzes Christi in Form eines *vera icon* bemerkenswert. Das gilt umso mehr, als Trockel sich oftmals mit unbewussten Operationen im künstlerischen Schaffensprozess beschäftigt, mit deren Bedeutung im menschlichen und zwischenmenschlichen Handeln insgesamt, und

⁴ Arnold I. Davidson: „The Horror of Monsters“, in: ders.: *The Emergence of Sexuality. Historical Epistemology and the Formation of Concepts*, Cambridge, MA (Harvard University Press) 2001, S. 93.

⁵ Vgl. Michael Fried: „Art and Objecthood“ (1967), in: ders.: *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago (University of Chicago Press) 1998, S. 148–172, insb. S. 153–157.



Abb. 6: Rosemarie Trockel, *Monster* (1986)

Abb. 7: Meister der Heiligen Veronika,
*Die Heilige Veronika mit dem
 Schweißstuch Christi* (um 1420)



hierbei besonders das Erkennen von Gleichartigkeiten zwischen Mensch- und Dingerscheinung hervorhebt.

Gesetzt, es bestünde Ähnlichkeit zum Typus des *vera icon*, dem „wahren Bildnis Christi“, dann ergäbe sich – wie im Fall von *Menopause, Yes, but...*, und *OB makes us bleed* – auch für *Monster* eine Beziehung zu solchen Objekten, die menschliches Blut als tatsächliches oder potentielles Medium der Kunst herausstellen. Die zwei exemplarischen Versionen der *Heiligen Veronika mit dem Schweißstuch Christi*, die einem Kölner Maler des frühen 15. Jahrhunderts zugeschrieben werden, bekannt als „Meister der Heiligen Veronika“, und die sich nun in London und München befinden, präsentieren das Bildnis Christi als auf einem Schweißstuch (*sudarium*) oder Schleier abgebildet. Dieses Motiv entspringt verschiedenen Legenden, denen zufolge Christus ein wundertätiges Ebenbild seines Gesichts aus Blut und Schweiß einem Tuch aufdrückte. Dieses wurde ihm auf seinem Kreuzweg von einer Frau namens Veronika gereicht, deren Mitleid durch seine Qualen erregt wurde. Ihr Mitleid anerkennend, so die Legende, erzeugte Christus für sie ein vollkommenes Ebenbild seines Antlitzes – ein Bild, das nicht von menschlicher Hand geschaffen wurde.⁶ In der spätmittelalterlichen Tradition galt es als Tatsache, dass „der voll-

⁶ Vgl. etwa Herbert L. Kessler/Gerhard Wolf (Hg.): *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Bologna (Electa) 1998; Giovanni Morello/Gerhard Wolf (Hg.): *Il volto di Cristo*, Mailand (Electa) 2000; Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München (Beck) 1990, S. 233–252; und Joseph Koerner: *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago (University of Chicago Press) 1993, S. 80–126.



Abb. 8: Albrecht Dürer, *Selbstbildnis im Pelzrock* (1500) Abb. 9: Ad Reinhardt, *Abstract Painting* (1960–61)

kommene Leib Christ einzig dem reinen Menstruationsblut Marias“ entspringe, was die Vorstellung beinhaltet, sein Körper sei „geformt aus Marias Blut – *ist* ihr Blut.“ Ein Verständnis der Darstellungen vom wundertätigen Selbstporträt Jesu, etwa der des Meisters der Heiligen Veronika, müsste folglich – zumindest teilweise – darauf abheben, dass der hohe ontologische Status, der dem Blut Christi darin zukommt, dem Menstruationsblut des jungfräulichen Uterus entspringt.⁷ Nun rekapituliert Trockels Bezugnahme auf Dinge, die *ex sanguine menstuo* entstanden, wohl kaum die Ontologien der christlichen Theologie. Aber diese scheinen damit in Verbindung zu stehen: zwar nicht ikonographisch, aber durch die bildästhetisch vermittelte Erfahrung von Verkörperung und Sexualität, und außerdem durch den Fortbestand von gewissen Traditionen (und Mythen) des Illusionismus bzw. gegenständlicher Darstellung, denen Bildwerke verhaftet bleiben.

Auch wenn Trockels *Monster* die typische Farbigkeit und Gestaltung des Heiligen Antlitzes in Erinnerung ruft, gleichsam die musterhafte Bedeutung dieses Bildtypus in der europäischen Kunstgeschichte seit dem Mittelalter (Abb. 8), beharrt das Strickbild zuvörderst auf einer strukturellen Verwandtschaft mit modernistischer und minimalistischer monochromer Malerei (Abb. 9), zudem auf einer spezifischen Ähnlichkeit zur Gestalt- und Farbgebung dieser Traditionen. Trockels *Monster*, das wie all die anderen Strickwerke von der Künstlerin nicht selbst handgefertigt wurde, ersetzt das acheiropoietische *vera icon*, aber eben auch

⁷ Caroline Walker Bynum: *Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, Philadelphia (University of Pennsylvania Press) 2007, S. 18, 158.

Abb. 10: Rosemarie
Trockel, Seite aus
Gipsmodelle + Entwürfe
(1995)

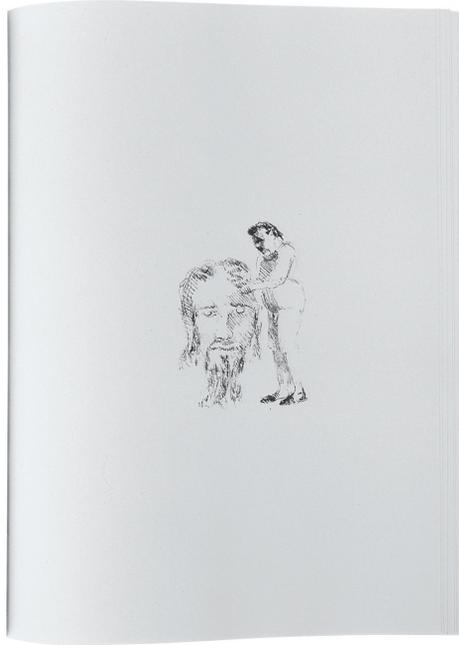


Abb. 11: Rosemarie Trockel,
Anti-Illusion (2001)



ein monochromes Gemälde, durch ein maschinengestricktes Ding – und lässt so beide Traditionslinien aufeinanderprallen und effektiv zusammenfallen. Beides wird sozusagen auf einen Str(e)ich verwebt. Freilich, die Affinität des Strickbildes zum Antlitz Christi in der Veronika-Tradition bleibt ein Pseudomorphismus, das heißt, sie beruht auf einer ungewollten Ähnlichkeit und schenkt der Motivthematik keine bewusste Beachtung. Trotzdem kann, unabhängig von ikonographischen Überlegungen, gesagt werden, dass *Monster* einen Bezug zur künstlerischen Tradition und zur Geschichte des monochromen Gemäldes herstellt. Genau genommen stellt Trockel mit *Monster* sowie einigen weiteren Werken eine Beziehung her zwischen ihrer Kunst und der Geschichte des Modernismus (und darüber hinaus), indem sie die Gestalt und das Medium des Staffeleibildes rekonfiguriert. Diese Rekonfiguration wird wiederum verbunden mit der Präsentation eines „Gesichts“, außerdem mit der Anspielung auf Farbnässe – ihre tatsächliche oder vorgestellte Liquidität –, denn jene Nässe wurde metaphorisch und in manchen Mythen und Legenden sogar materiell mit den Flüssigkeiten verknüpft, die zwischen und innerhalb von menschlichen Körpern zirkulieren.

Wenn *Monster* das Monochrom als anti-illusionistischen, ironischen Widerschein des heiligen Antlitzes vorführt, dann bietet eine Skizze zu dem nicht ausgeführten Buchprojekt *Gipsmodelle und Entwürfe* (1994, Abb. 10) so etwas wie den ödipalen Ursprungsmythos für jenen Bildtypus: Hier modelliert (oder streichelt) ein nackter dickbauchiger Künstler in Pantoffeln ein übergroßes Bildnis seines Vaters, das erneut dem Antlitz Christi auf dem Schweißstuch gleicht. Die Skizze war als Muster für Zeichnungen vorgesehen, die Trockel für ihr Buchprojekt bei einer Gruppe von männlichen Künstlern in Auftrag geben wollte. Darin verbindet sie Fragen der Generation, Zugehörigkeit und Legitimität mit der Erkundung von psychoanalytischen Vorstellungen zur Rolle der Fantasie im psychischen und familialen Leben. Als Bezugspunkt diente Freuds Aufsatz *Der Familienroman der Neurotiker* (1909), für Trockel ein Schlüsseltext bei der Ausstellungsvorbereitung in der Galerie Metropol Wien, für die sie das Buch ursprünglich konzipiert hatte. Gelegentlich finden sich auch Figuren in Trockels Arbeiten, die an Heilige oder Nonnen erinnern, und zwar in Formen, die auf die Geheimnisse der Bildproduktion hindeuten, wenn nicht sogar auf das Wunderhafte daran. Das bleiche und teilnahmslose, von Dunkelheit umgebene Gesicht in *Anti-Illusion* zum Beispiel (Abb. 11) erscheint blutleer, wässrig, nonnenhaft – wie eine geisterhafte Erscheinung, die sich aus dem dünn aufgetragenen Acryl heraushebt, als sei sie aus ihrem Habit heraus in eine Ansammlung Pigment zerflossen. Im Lichte des Titels besehen, kontrastiert und identifiziert die jungfräuliche Miene im Bild *Illusion* mit Geistererscheinung: Trockel inszeniert das Aufscheinen eines Gesichts so, als sei die Begegnung mit einer realen Präsenz bloß vorgetäuscht.

Medusenköpfe

Es übt daher, weil es das doppelte Element eines strengen Gedankens und einer gefälligen Ausführung in sich vereinigt, eine unglaubliche Gewalt auf die Beschauenden aus, wozu denn der Kontrast des furchtbaren medusenhaften Angesichtes zu der zierlichen Jungfrau und den anmutigen Kindern nicht wenig beiträgt.⁸

Goethes Beschreibung der Münchner *Veronika*, welche er im Zuge von zwei Besuchen der berühmten Sammlung Boisserées in Heidelberg sah (1814 und 1815) und welche nach dem Erwerb von der Kölner St.-Severin-Kirche der Sammlung hinzugefügt wurde (1811–1812), besagt zunächst, „das schwarz-braune, wahrscheinlich nachgedunkelte, dorngekrönte Antlitz“ Christi sei „von einem wunderbaren, edel schmerzlichen Ausdrucke.“ Am Ende von Goethes bemerkenswerten Ausführungen in nur einem Absatz über das „doppelte Element eines strengen Gedankens und einer gefälligen Ausführung“ im Bild, welche 1816 zusammen mit einer Abzeichnung veröffentlicht wurden, gewinnt das Antlitz Christi mit „eine[r] unglaubliche[n] Gewalt“ die Gestalt eines „furchtbaren medusenhaften Angesichts.“⁹ Gleichzeitig ereignet sich im Text eine Art Verdopplung der Figur der Heiligen Veronika, denn am Ende der Passage bezieht sich Goethe auf diese mit der Wendung von „der zierlichen Jungfrau.“ Das legt eine Identifikation mit der Jungfrau Maria nahe, also mit jener Mutter, die Christus durch ein Wunder gebar. Möglicherweise wird diese Gleichsetzung auch in den späteren Darstellungen des Stoffes angedeutet, von Memlings Tafelbild aus dem späten 15. Jahrhundert (Abb. 12) bis hin zu Oskar Kokoschkas Ölgemälde von 1909 (Abb. 13), und zwar durch die Disposition der Frauenfigur: Teils liegt das Schweißtuch in den Armen der Heiligen Veronika, teils kommt es in Kontakt mit ihrem Schoß – als ob es darum ginge, in Erinnerung zu rufen, wie die Gottesmutter den kindlichen oder gemarterten Leib Christi hielt. Diese Bilder verdichten in Form des Veronika-Motivs Topoi der Jungfrauen- und Kindesdarstellung sowie solche der Pietà, wobei die Figur der Veronika für die Jungfrau Maria einstünde und das Tuch mit Jesu Ebenbild den Platz seines Leibes einnähme, so wie er andernorts vorgezeigt wird als Kind oder Leichnam. Die Verdichtung sowie die Ambivalenz in Goethes Beschreibung ergibt sich durch die Wandlung der affektiven und metaphorischen Kategorien des Textes. Beides kulminiert in der Gleichsetzung des Antlitzes von Christus und Medusa und von daher in einer als bedrohlich, ja geradezu „monströs“ erscheinenden Weiblichkeit. Das ist eine Anmutung von Weiblichkeit, die gemäß Freuds Theorie vom „Kastrationskomplex“ sowie den entsprechenden künstlerischen Repräsentationen in Verbindung steht mit der Präsentation von weiblichen Genita-

8 Johann Wolfgang Goethe: „Heidelberg [*Kunst und Altertum* I, 1816]“, in: ders.: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hg. v. Christian Beutler, Bd. 13, Zürich (Artemis) 1954, S. 688.

9 Ebd. Wilhelm von Humboldt vermerkt in einem Brief vom 15. Dezember 1812 dieselbe Assoziation. Hier vergleicht er den „grandiosen Schmerz“ des Christuskopfes mit dem von „Medusenköpfen.“ Vgl. Uwe Heckmann: *Die Sammlung Boisserée. Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer romantischen Kunstsammlung zwischen 1804 und 1827*, München (Fink) 2003, S. 207.



Abb. 12: Hans Memling, *Die Heilige Veronika* (um 1470/1475)



Abb. 13: Oskar Kokoschka, *Veronika mit dem Schweißstuch* (1909)

lien – vor allem denen der Mutter – als Objekten des Grauens. Indem Trockels *Monster* ungerührt jenes Grauen auf uns zurückwirft, führt uns dessen „furchtbares medusenhaftes Angesicht“ unter anderem vor Augen, wie die psychoanalytische Theorie eine Geschichte des menschlichen Willens, der Subjektivität und der wissenschaftlichen Klassifizierung entwickelte, indem sie – zumindest teilweise – Mythen, Bilder und Szenen ästhetischer Erfahrung zu den Fundamenten unseres psychischen Lebens erhob.¹⁰

Louis Marin beurteilt in einer Studie über Caravaggios *Medusenhaupt* (ca. 1598, Abb. 14) Freuds psychoanalytische Deutung als „zu einfach.“ Er kritisiert, dass Freud, indem er sich um eine Verbindungslinie zwischen dem mythologischen Stoff und dem Kastrationskomplex bemüht, seinerseits eine „Geschichte“, tatsächlich einen „Mythos“ produziere, der „den ‚zentralen‘ Moment der List“ ausscheide, nämlich jenen, so Marin, in dem Perseus seinen Schild als Spiegel benutze, nicht

¹⁰ Vgl. in diesem Zusammenhang Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Ausführungen über das Wesen des Gesichts, insbesondere die Formulierung des Systems weiße Wand/schwarzes Loch, in: dies.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. v. Gabriele Ricke/Ronald Voullié, Berlin (Merve) 1993, S. 231. Dort heißt es: „Eine Horrorgeschichte, das Gesicht ist eine Horrorgeschichte. Es ist sicher, daß der Signifikant die Wand, die er braucht, nicht allein bildet; es ist sicher, daß die Subjektivität ihr Loch nicht ganz allein aushöhlt.“ Obwohl meine Untersuchung in eine andere Richtung zielt, sehe ich gewisse Wahlverwandtschaften zwischen Trockels Arbeiten und dem Ansatz von *Tausend Plateaus*.



Abb. 14: Caravaggio, *Haupt der Medusa* (ca. 1598)

allein um Medusas Blick auszuweichen, sondern um sie selbst darin einzufangen.¹¹ Für Marin „medusiert“, versteinert sich Medusa „im Spiegel des Schildes selbst“ und wird so zu etwas, das er folgendermaßen charakterisiert: „Weder Fleisch noch Stein, noch Fleisch und schon Stein; Jetzt-Moment, neutral und komplex, beides zugleich, im Prozess des Wechsels.“ Indem Marin den enthaupteten Kopf der Medusa als ein Objekt auffasst, das erst durch seine Selbstbetrachtung bildhauerisch und künstlerisch gemacht wurde, gilt ihm das Haupt als eine Art *Acheiropoieton* – als ein nicht von Menschenhand geschaffenes Ding. Er geht sogar so weit, Caravaggios Bild „dessen *Schweilstuch der Veronika*“ zu nennen, „jedoch als Parodie.“¹²

¹¹ Louis Marin: *Die Malerei zerstören*, übers. v. Bernhard Nessler, Zürich (diaphanes) 2003, S. 197, 200 f.

¹² Ebd., S. 160 f., 169.

Ich halte nun Trockels maschinengestricktes *Monster* für eine Parodie zugleich auf das *Schweißstuch der Veronika* und das *Medusenhaupt* – oder vielleicht sollte ich sagen: für eine verdinglichte, Ding gewordene Travestie zwischen Jesu Antlitz und dem Medusenhaupt in Kunstgeschichte und Psychoanalyse.

Der ungarische Psychoanalytiker Sándor Ferenczi widmete sich in den frühen 1920er Jahren ebenfalls dem „Medusenhaupt als schreckhafte[m] Symbol der weiblichen Genitalgegend.“¹³ Aber entgegen Freuds Auffassung, das Medusenhaupt ersetze „die Darstellung des weiblichen Genitales“ und isoliere „dessen grauerregende Wirkung von seiner lusterregenden“, beschreibt Ferenczi eine Verlegung der „Einzelheiten“ der weiblichen Genitalgegend „von unten nach oben.“ Das Konzept der Verlegung „von unten nach oben“ entnimmt Ferenczi wiederum Freuds Theorien zur Symptomatik der Hysterie sowie der *Traumdeutung*, worin von „einer häufige[n] Verlegung von unten nach oben“ die Rede ist, etwa „wenn in der Symbolik des unbewußten Denkens die Genitalien durch das Angesicht ersetzt werden.“¹⁴ Allerdings entfernt sich Ferenczi im Weiteren von Freud und präsentiert das Grauen des Hauptes vielmehr als eine Wiederholung des furchtbaren Eindrucks, den die kastrierten Genitalien auf das beobachtende Kind machten. Auf diesen Topos kommt Ferenczi in seinem *Klinischen Tagebuch* (1932) zurück: Medusas Haupt, ihr „schreckhaft böses Gesicht“, gilt ihm darin als eine Imitation des Gesichtes ihres Bezwingers Perseus, den er einen „bestialischen Angreifer“ nennt. So kehrt er den Mythos um: Der Held ist das Monster, und das ursprüngliche Monster ist eine traumatisierte Imitatorin eines nunmehr monströsen Helden.¹⁵

Wichtig ist, dass Ferenczi im Text *Zur Symbolik des Medusenhauptes* die Struktur der Verlegung „von unten nach oben“ aufgreift, um die Rolle von Medusas Augen für die Erzeugung und genauso für die Milderung des Schreckens zu erklären: „Die angstvoll und ängstigend vorquellenden Augen des Medusenhauptes haben auch die Nebenbedeutung der Erektion.“¹⁶ Somit setzt Ferenczis Beschreibung allerdings ge-

13 Sándor Ferenczi: „Zur Symbolik des Medusenhauptes“ (1923), in: ders.: *Schriften zur Psychoanalyse*, hg. v. Michael Balint, Frankfurt a. M. (Fischer) 1972, Bd. 2, S. 134.

14 Sigmund Freud: *Die Traumdeutung* (1900), in: ders.: *Studienausgabe*, Bd. 2, Frankfurt a. M. (Fischer) 2000, S. 379. Vgl. zudem ders.: *Briefe an Wilhelm Fließ 1887-1904*, hg. v. Jeffrey Moussaieff Masson, Frankfurt a. M. (Fischer) 1986, S. 372. Hier schreibt Freud in einem Brief an Fließ vom 16. Januar 1899 von „hysterische[n] Kopfschmerzen“, die auf „eine[r] phantastischen Vergleichung beruhen, die das Kopfglied mit dem Endglied gleichstellt (Haare hier und dort – Backen und Hinterbacken – Lippen und Schamlippen, Mund = Vagina).“ Darüber hinaus spielt die „Verschiebung vom Unterkörper auf den Oberkörper“ eine wichtige Rolle für die Analyse der Symptome im Fall der Patientin Dora; vgl. ders.: „Bruchstück einer Hysterieanalyse“ (1905 [1901]) in: ders.: *Studienausgabe*, Bd. 6, Frankfurt a. M. (Fischer) 2000, S. 107, 152.

15 Sándor Ferenczi: *Ohne Sympathie keine Heilung. Das klinische Tagebuch von 1932*, hg. v. Judith Dupont, Frankfurt a. M. (Fischer) 1999, S. 238. Über die Bedeutung, die die Umgestaltung dieses Mythos für Ferenczis Verständnis des psychischen Traumas hat, schreibt Ruth Leys in *Trauma: A Genealogy*, Chicago (University of Chicago Press) 2000, S. 136–138. Michael Fried nutzt Leys Lesart von Ferenczi für eine Kritik an Marins Interpretation von Caravaggios *Medusa*; vgl. Fried: *The Moment of Caravaggio*, Princeton (Princeton University Press) 2010, S. 113–117.

16 Ferenczi: „Symbolik des Medusenhauptes“ (Anm. 13), S. 134. Schon seit 1912 spielen Augen eine entscheidende Rolle in Ferenczis Schriften über Symbolik und Symbolbildung; die Augensymbolik gilt ihm als ein Beispiel dafür, „daß Körperorgane (und zwar hauptsächlich die Genitalien) nicht

wisse Aspekte des Grauens um, welche er eigentlich zu analysieren gedachte: Indem sie die Elemente jenes Grauens von unten nach oben in das Bild des Haupts verlegt und zudem eine Verwandtschaft zwischen herausspritzendem Blut und vorquellenden Augen erschafft, verdoppelt sie die Effekte der Kastration im Symbol der kompensatorischen Erektion. Wie Ferenczi sagt, „quellen“ die Augen der Gorgo hervor – was ja zunächst hieße: sie schwellen an. Man könnte dieses Vorquellen allerdings auch praktisch, analog zu dem aus den durchtrennten Halsvenen herausspritzenden Blut, als einen abrupten Akt des „Herausspringens“ der Augen aus ihren Höhlen begreifen. Die anschwellenden Augen übernehmen also die Funktion der Schlangen oberhalb und fungieren als Penisersatz, oder sie unterstützen zumindest die Schlangen bei der Erfüllung dieser Aufgabe. Und sofern man ihr Vorquellen als abruptes Herausspringen auffasst, bekräftigen die Augen gleichsam die Kastration, statt sie zu lindern. All das soll nahelegen, dass Ferenczis Deutung, verglichen mit derjenigen Freuds, vielleicht weniger „einfach“ ist – jedenfalls scheint seine Interpretation zu versuchen, die Erscheinung des Medusenheads und insbesondere ihres Blicks als einen schwebenden „Jetzt-Moment“, als Figuration eines komplexen Moments der Transformation zu erfassen, der zugleich Medusas Macht und Not markiert.

Ornament

Der Titel muss wörtlich genommen werden, er ist keine Metapher: Das Ornament lebt. Die Kunst hat einen Erinnerungstransfer vollzogen, die tote Erinnerung der Bilder vermittelnd, die den Blick zugunsten der lebenden Erinnerung des Betrachters mortifiziert.¹⁷

Es erscheint mir richtig, die in *Ornament* (2000, Abb. 15) abgebildete Männerfigur als einen Schlangenmenschen zu sehen – als einen Verbiegungskünstler, aber auch, ganz buchstäblich, als einen Schlangen-Menschen, ein zum Leben erwachtes Ornament. Darüber hinaus scheint auch die Frage berechtigt, was überhaupt transferiert wird (und was sich als zu Sehendes zeigt) in jenem Moment der den Blick „mortifizierenden“ Begegnung zwischen der lebendigen Erinnerung des Betrachters und der toten Erinnerung jener Bilder, deren Medium *Ornament* ist. Eine Antwort könnte sein: eine Anamnese des Medusenheads (und ein Bild dieses Heads).

Freuds berühmte Ausführungen über das „abgeschnittene, Grauen erweckende Haupt der Meduse“ machen ihre zentrale Prämisse auf geradezu formelhafte Weise klar: „Kopfab schneiden = Kastrieren. Der Schreck der Meduse ist also Kastrations-schreck, der an einen Anblick geknüpft ist.“ Für Freud stammen die Schlangen auf

durch Gegenstände der Außenwelt, sondern auch durch andere Organe des Körpers selbst dargestellt werden können.“ Er geht sogar so weit zu behaupten, dies sei „wahrscheinlich die ursprünglichere Art der Symbolbildung.“ Ferenczi: „Augensymbolik“ (1912), in: ders.: *Bausteine zur Psychoanalyse*, Bern (Huber) 1984, Bd. 2, S. 268.

17 Josefina Ayerza: „Ornament“, in: Ursula Zeller (Hg.): *Rosemarie Trockel*, Köln (Verlag der Buchhandlung Walther König) 2003, S. 82.



Abb. 15: Rosemarie Trockel, *Ornament* (2000)

dem Haupt der Gorgo „wieder aus dem Kastrationskomplex.“ Insofern erkennt er die symbolische Funktion dieser schreckenerregenden Formen und speziell ihrer „Vervielfältigung“: So „schrecklich sie [die Schlangen] an sich wirken, dienen sie doch eigentlich der Milderung des Grauens, denn sie ersetzen den Penis, dessen Fehlen die Ursache des Grauens ist.“ Der Umschlag von Grauen zu Trost im Kas-

trationskomplex findet seine Entsprechung in der Versteinering all jener, deren Blick auf Medusas Haupt fällt. Dessen Anblick mache „starr vor Schreck, verwandelt den Beschauer in Stein. Dieselbe Abkunft aus dem Kastrationskomplex und derselbe Affektwandel! Denn das Starrwerden bedeutet die Erektion, also in der ursprünglichen Situation den Trost des Beschauers. Er hat noch einen Penis, versichert sich desselben durch sein Starrwerden.“ Schließlich erscheint das auf der Brustplatte der Göttin Athene angebrachte Bild von Medusas Haupt in Freuds Deutung als „die Darstellung des durch seine Kastration abschreckenden Weibes.“¹⁸

Wie Ferenczi bevorzugt auch Trockel den Moment der Transformation gegenüber Hypostasierungen. Als ob er sich nur für einen flüchtigen Blick darböte, so posiert der Körper in *Ornament* und zeigt zweierlei Gesichter: das nicht-monströse, maskenhafte Gesicht des Schlangemenschen verstanden als Verbiegungskünstler, mitsamt seinen ausdruckslosen Gesichtszügen und den gesenkten Augen; andererseits – durch eine Verlegung von oben nach unten – dasjenige Antlitz, welches sich auf dem Körper in Gestalt eines Medusenheads abzeichnet, wobei die Brustwarzen für Augen, der Penis für eine Nase und der Anus für einen geöffneten Mund eintreten. Und um dieses monströse „Torso-Gesicht“ herum schlängeln sich reptilienartig die invertierten, um Finger und Zehen verlängerten Arme und Beine. Scheinbare Nachbilder im leichten Rosa oberhalb des Kopfes lassen die Füße bewegt erscheinen, während die Unterarme so aussehen, als seien sie soeben in schwarze Tinte getaucht worden. Beides zusammen suggeriert eine Intimität zwischen dem Zeichenmedium und der hierin vorgestellten Fantasie, die sich als ein leibhaftiges, vermenschlichtes Ornament bekundet.

Trockels *Ornament* – der zum Medusenhead umgeformte Körper eines Schlangemenschen – verwertet bildlich die Fantasien und Paradoxien des Freud'schen Kastrationskomplexes. Diesen verstehe ich hier nicht bloß als einen psychoanalytischen Begriff, der einen Wesenszug menschlicher Subjektivität zu erfassen versucht, sondern zugleich als einen Gegenstand der Kulturgeschichte, dessen weitreichende metaphorische Szenarien im Grunde einen Mechanismus menschlicher Kulturalisierung umschreiben. „Kastration“ in diesem Sinne und ferner deren Erscheinungsformen und Weiterentwicklungen, all dies repräsentiert – nach Freud – „Gefahren, die wir uns auf die leisesten Andeutungen hin, an denen es ja niemals fehlt, konstruieren.“¹⁹ Indem es kulturelle Verdinglichungen der theoretischen Fiktionen vom Kastrationskomplex parodiert und zugleich ein Mahnmal auf die dahinterstehende psychische Kraft ist, insistiert *Ornament* (wie auch *Monster*) gerade darauf, dass wir jene Gefahren als etwas erkennen, das zu einem Gutteil auf gewisse Andeutungen hin konstruiert wird, welche ganz besonders in der Anschauung von

18 Sigmund Freud: „Das Medusenhead“ (1922), in: ders.: *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud u. a., Bd. 17, Frankfurt a. M. (Fischer) 1993, S.47 f.

19 Sigmund Freud: „Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben“ („Der Kleine Hans“, 1909), in: ders.: *Studienausgabe*, Bd. 8, Frankfurt a. M. (Fischer) 2000, S. 15. Die von mir hier minimal paraphrasierte Wendung fügte Freud erst 1923 als Fußnote ein.

Kunst sowie beim Anschauen von Gesichtern (realen oder abgebildeten) aufscheinen. Diesen wenden wir uns zu, um uns selbst zu sehen – und andere.

Aus dem Englischen übersetzt von Christian Jany

Abb. 3:

Andrea del Sarto, Vorzeichnung für eine *pittura infamante*, 1530, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Fotografico, Florenz.

Abb. 4:

Baubo-Figürchen, Priene (Türkei), 4.-2. Jh. v. u. Z., Terrakotta, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

Abb. 5:

Blemmyer aus: Hartmann Schedel, *Weltchronik*, 1493. Quelle:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:BlemmyerSchedelsche_Weltchronik_d_012.jpg

Abb. 6:

Blemmyer aus: Sebastian Münster, *Cosmographia*, 1544. Quelle:

<http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Blemmyes.jpg&filetimestamp=20060220170541>

Abb. 7:

Hans Memling, *Irdische Eitelkeit und Himmlische Erlösung*, ca. 1485, Öl auf Holz, Musée des Beaux-Arts, Strasbourg.

Abb. 8:

Michelangelo Buonarroti, Mögliches Selbstporträt, Detail aus dem *Jüngsten Gericht*, 1534-1541, Fresco, Sixtinische Kapelle, Vatikan.

Brigid Doherty, „Monster, Medusa, Vera icon. Gesichter und deren Verlegung in Rosemarie Trockels Kunst“:

Abb. 1:

Rosemarie Trockel, *Eisberg*, 1986. Wolle, zweilagig, 30 x 30 cm. Privatsammlung.
© Rosemarie Trockel, VG Bild-Kunst, Bonn 2012, Courtesy Sprüth Magers Berlin London.

Abb. 2:

Rosemarie Trockel, *Wasser*, 2004. Wolle, Holz, Leinwand, 295 x 295 cm. Museum Ludwig, Köln. © Rosemarie Trockel, VG Bild-Kunst, Bonn 2012, Courtesy Sprüth Magers Berlin London.

Abb. 3:

Rosemarie Trockel, *Menopause*, 2005. Wolle, 296 x 296 cm. Hessel Museum of Art, Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson, New York.
© Rosemarie Trockel, VG Bild-Kunst, Bonn 2012, Courtesy Sprüth Magers Berlin London.

Abb. 4:

Rosemarie Trockel, *Yes, but...*, 2005. Wolle, Stahl, Porzellan und Lebensmittelfarbe, 600 x 1630 x 90 cm. Installation Museum Ludwig, Köln, 2005. © Rosemarie Trockel, VG Bild-Kunst, Bonn 2012, Courtesy Sprüth Magers Berlin London.

Abb. 5:

Rosemarie Trockel, Seiten aus *OB makes us bleed*, 1984. Heft aus schwarzer Pappe, bedrucktes Cover, Filzstift auf Papier (20 Seiten), 16,5 x 10,8 cm. Privatsammlung. © Rosemarie Trockel, VG Bild-Kunst, Bonn 2012, Courtesy Sprüth Magers Berlin London.

Abb. 6:

Rosemarie Trockel, *Monster*, 1986. Wolle, 100 x 50 cm. Privatsammlung. © Rosemarie Trockel, VG Bild-Kunst, Bonn 2012, Courtesy Sprüth Magers Berlin London.

Abb. 7:

Meister der Heiligen Veronika, *Die Heilige Veronika mit dem Schweißstuch Christi*, um 1420. Öl auf Holz, 44,2 x 33,7 cm. The National Gallery, London. Digitale Aufnahme: Art Resource, New York.

Abb. 8:

Albrecht Dürer, *Selbstbildnis im Pelzrock*, 1500. Öl auf Holz, 67,1 x 48,9 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlung, München. Digitale Aufnahme: Art Resource, New York.

Abb. 9:

Ad Reinhardt, *Abstract Painting*, 1960–61. Öl auf Leinwand, 152,4 x 152,4 cm. Museum of Modern Art, New York. © VG Bild-Kunst. Digitale Aufnahme: Art Resource, New York.

Abb. 10:

Rosemarie Trockel, Seite aus *Gipsmodelle + Entwürfe*, 1995. Buch mit Pappdrucken, Foliencover und Fotokopierzeichnungen, Klebebindung, 26,4 x 19,6 cm. Privatsammlung. © Rosemarie Trockel, VG Bild-Kunst, Bonn 2012, Courtesy Sprüth Magers Berlin London.

Abb. 11:

Rosemarie Trockel, *Anti-Illusion*, 2001. Acryl auf Papier, 36,1 x 30,1 cm. Courtesy Gladstone Gallery, New York. © Rosemarie Trockel, VG Bild-Kunst, Bonn 2012, Courtesy Sprüth Magers Berlin London.

Abb. 12:

Hans Memling, *Die Heilige Veronika*, um 1470/1475. National Gallery of Art, Washington, DC. Digitale Aufnahme: Open Access.

Abb. 13:

Oskar Kokoschka, *Veronika mit dem Schweißtuch*, 1909. Öl auf Leinwand, 119 x 80 cm. Szépművészeti Museum, Budapest. © VG Bild-Kunst; Aufnahme: Szépművészeti Museum, Budapest.

Abb. 14:

Caravaggio, *Haupt der Medusa*, um 1598. Öl auf Leinwand, aufgezogen auf Holz, 55 cm (Durchmesser). Galleria degli Uffizi, Florenz. Digitale Aufnahme: Art Resource, New York.

Abb. 15:

Rosemarie Trockel, *Ornament*, 2000. Acryl auf Papier, 35,4 x 27 cm. Sammlung Ake Skeppner. © Rosemarie Trockel, VG Bild-Kunst, Bonn 2012, Courtesy Sprüth Magers Berlin London.

Monika Wagner, „Marmor lacht nicht, Bronze spricht. Materialfarben in der Skulptur des 18. und 19. Jahrhunderts“:

Abb. 1:

Janine Antoni, *Lick and Lather*, 1993/94. Detail aus einer Serie von 14 Selbstporträts aus Schokolade und Seife. Privatsammlung New York.

Abb. 2:

Compositporträt: *Das neue Gesicht Amerikas*. Computer Morphing, *Time Magazine*, November 1993.

Abb. 3:

Jean-Antoine Houdon, *Frileuse*, 1783. Marmor, Musée Fabre, Montpellier. Quelle: *Jean-Antoine Houdon. Die sinnliche Skulptur*. Katalog zur Ausstellung, Liebighaus, Skulpturensammlung. Frankfurt a. M. (Hirmer) 2009, S. 275.

Abb. 4:

Christophe-Gabriel Allegrain, *Badende* (Ausschnitt), 1765. Marmor. Louvre, Paris. Quelle: *Jean-Antoine Houdon. Die sinnliche Skulptur*. Katalog zur Ausstellung, Liebighaus, Skulpturensammlung. Frankfurt a. M. (Hirmer) 2009, S. 124.

Abb. 5:

Balthasar Permoser, *Christus an der Geißelsäule*, 1728. Farbiger Marmor. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Quelle: Astrid Nielsen, Jutta Bäuml (Hg.): *Balthasar Permoser hats gemacht: der Hofbildhauer in Sachsen*, Dresden (Staatl. Kunstsammlungen) 2001, S. 33.

Abb. 6:

Antonio Canova, *Die Drei Grazien* (Detail), 1813-16. Marmor. National Gallery of Scotland, Edinburgh. Quelle: