

Kat. Rosemarie

Trockel = Kunststelle Basel (1977), IEA London (1977)

VOM IKON ZUM LOGO (1988)

VON
PETER WEIBEL

S. 36-47

Wollen wir vorerst von dem sprechen, was uns nicht interessiert: der Diskurs der Mode- und Kunstimmanenz. Kunstgeschichte als bloßes Spiel der Stile aufgefaßt vernachlässigt die sozialen Voraussetzungen, welche den Bruch und die Veränderung der Stile bewirkt haben. Verweise auf die Geschichte der Ornamentik von den Wiener Werkstätten über die Op Art bis zur Pattern Art sind daher nicht unser Spiel. Überlassen wir diese Quellen den Neuen Geometrikern. Affiliationen von Trockels Werk mit diesen wollen wir daher ebenso tunlichst vermeiden wie solche mit der klassischen Nackenlinie von Ungaro oder Valentinos dazzle-of-color dressing, obwohl beides wahrscheinlich mit gleichem Recht möglich wäre. Die Kiste „Künstler machen Kleider“ ist ohnehin eine bekannte Geschichte der Imbezilität. „Künstler machen Mode“ kann nur als Titel für eine Anthologie dienen, die aus jenem toten Winkel geschrieben ist, in dem das Objekt selbst verborgen bleibt. Denn der vestimentäre Code ist ja nur interessant, wenn er als Kleid der Realität aufgefaßt wird. Der Ort, von dem her der vestimentäre Code seine Bedeutung bezieht, ist nicht die Mode selbst. Die Mode ist nur der Rahmen für das Bild, das die Gesellschaft vermittels der Kleidung von sich selbst liefert...

Wenn Rosemarie Trockel nicht Bilder malt, sondern Bilder strickt, sich also das GeBILDe zum GeWEBe verwandelt, entsteht eine Mischung aus Bild und Kleid, in der sich die Mischung kultureller und vestimentärer Codes spiegelt. Diese Tendenz des Bildes zum Kleid und des Kleides zum Bild verstärkt sich durch die Motive der Bilder, die altbekannte Strickmuster sind. Also nicht nur

das Material und die Methode der Produktion des Kunstwerkes, nämlich Stoff und Stricken, sind künstlerisch letztklassig, ja sogar verfemt, sondern auch die abgebildeten Motive. Die Stoff- und Kleidermuster als Bildmotive forcieren die Verwandlung des Bildes in ein Kleid, wodurch der Träger des Bildes selbst zum Bild wird. Waren bei den shaped canvases Bildinhalt und Bildformat ident, so werden im gestrickten Bild als Kleid das Zeichen und sein Interpret ident. Der Betrachter wird zum Betrachteten, der Signifikant zum Signifikat. Welche gewaltigen sozialen Veränderungen sind die Ursache, daß seinesgleichen im Zeichenraum geschieht? Der soziale Code, der durch den vestimentären Code spricht, in den ein kultureller Code eingewebt ist, das ist es, was uns interessiert. Der Mensch ist der Träger der Kleidung, so wie die Kleidung Träger einer Nachricht ist. Ist das Kleid ein Bild und das Bild ein Kleiderstoff und wird dadurch der Interpret selbst zum Bild, so gilt es zu lesen, was der soziale Code unterläßt oder negiert, indem er sich durch die Mode oder die Bildkultur artikuliert. Wie bei den Masken fremder Völker ist die Bedeutung dieser Strickbilder nicht in dem zu finden, was sie präsentieren, sondern in dem, was sie auslassen und verneinen. Diese gestrickten GeBILDE sind daher Anagramme einer Gesellschaft, die erst beim Namen zu nennen ist. Diese Gesellschaft, die corporate society, produziert eine Logokultur, wo an Stelle des Ikonos das Firmenzeichen (das Logo) tritt. Trockels Strickbilder sind daher *Logogramme*. Ihre Entzifferung verweist auf den Zustand unserer logokratischen Gesellschaft. Das ist unserer These gemäß das Interessante an Trockels Kunst, daß sie die Verschiebung vom Ikon zum Logo und die ihr zugrunde liegende soziale Veränderung unserer Kultur reflektiert, indem sie die zeichenproduzierende Aktivität vom Gebilde zum Gewebe verlagert. So führt sie in das Theater der Zeichen, das



Szenarium der Signifikanten, wo Verwechslungen eingeplant und Signifikanten vertauscht werden können. Durch die Passage vom Ikon zum Logo, von der Leinwand zum Textil, vom Bild zum Musterstoff gibt sie im Rückspiegel die Bedingungen von Ikon, Bild und Leinwand einer Überbelichtung preis.

Wenn die Kleidung in das Wörterbuch der Lüge gehört, weil sie sowohl über den sozialen Status wie über den Status des Körpers zu täuschen vermag, so korrespondiert sie darin mit der Funktion des Bildes selbst. Denn das Kleid ist wirklich schon immer Bild und jedes Bild ist Kleidung, Fassade, Kulisse, Maske, Vorhang. Erinnern wir uns an das berühmteste Bild der Antike, das bezeichnenderweise unsichtbar geblieben ist, weil es nur textlich vorliegt, nämlich das von Parrhasios gemalte Bild eines Vorhangs. Indem Trockel GeBILDE und GeWEBE, Illusionsgebilde und Lügengewebe gleichsetzt, verweist sie uns auf den unterdrückten Aspekt der Lüge und der Täuschung im Bilde selbst hin. Wie die Kleidung verhüllt, verbirgt und verdeckt, so auch das Bild. Gerade in seiner Funktion des Verschweigens und Verschwindens kommt das Kleid dem Bild am nächsten. Als Maske sind daher GeWEBE (Kleidung) und GeBILDE (Malerei) nicht von Relevanz in dem, was sie zeigen, was sie offenbaren, was sie repräsentieren, sondern durch das, was sie unterlassen, verneinen und verbergen.

Wenn der vestimentäre Code, in den der kulturelle eingewebt ist, wie uns Trockel zeigt, verstimmt ist, artikuliert sich die Stimme der Sozietät. Der vestimentäre Code referiert ja nicht auf den Menschen allein, sondern auch auf die Kultur. Darauf baut Trockel ihre Verschiebung vom Ikon zum Logo, vom gemalten zum gestrickten Bild. Denn als eine „von allen gesprochene und zugleich allen unbekannte Sprache“ (R. Barthes, Die Sprache der Mode)

spricht die Kleidung am allerwenigsten vom Wesen des Menschen, sondern vielmehr von der Epistemologie der Gesellschaft. Menschen, deren Hosen tief von waagrecht Falten durchfurcht sind, mögen durchaus insgeheim sorglos sein. Mich kümmert mehr, was Trockels Logogramme als eine Ästhetik des Vorscheins über die Gesellschaft sagen. Mode beantwortet nicht nur Formfragen in der Chefetage der Industriebetriebe, sondern auch Fragen über den Keller der Kultur, über das Basement der Industriegesellschaft. Da Kleidung und Kostüm die besseren Schauspieler sind als deren Träger, kommen wir aber nicht, auf naive Weise, zu unseren Antworten. Denn wir haben die Logogramme der industriellen Ästhetik tatsächlich zu lesen wie Anagramme. Denn wenn man sagt, etwas kleidet, dann meint man: Es verschleiert die Fehler und es verbessert das Aussehen. Es vertuscht Schwächen des Seins und verstärkt den Schein. So zwischen Sein und Design, zwischen „a thing for nothing“ (Shakespeare) steht auch das Bild, wie uns Rosemarie Trockel durch ihre Gleichung von Strickbild und Tafelbild, von Muster und Motiv erklärt. Auch das Bild verstärkt Schein und Illusion. Die Bildkultur insgesamt verschleiert die sozialen Bedingungen, vertauscht die Signifikanten, so daß diese sich sogar beim gegenteiligen Signifikat niederlassen können. Wie eine Maske täuscht das Bild dort souveräne Spontaneität vor, wo längst schon mechanische Automation als Stilstrategie dominiert. Der eigentliche Sinn des Begriffs Muster ist ja Modell, Vorlage zum Kopieren, wie z. B. ein Strickmuster die Nachbildung ermöglicht. Wenn also der Tauschwert des Bildes darin begründet war, Ort der Originalität zu sein, dann ist die Abbildung von Strickmustern weniger durch seine geometrische Schönheit interessant als dadurch, daß diese Abbildungen – gerade im Gegenteil zur Klassik der Ikonographie – Anleitungen zum Kopieren und Nachbilden sind. Diese gestrickten Bilder mit

ihren Strickmustern liefern das Bild einer Gesellschaft der Kopien, der industriellen Reproduktion und der Ersetzbarkeit von allem. Wenn die visuelle Energie einer Epoche sich derart verschiebt und verengt, daß der Großteil unserer visuellen Kommunikation, wie sie in Illustrierten, Fernsehen, Film stattfindet, nicht mehr aus Ikonen bestritten wird, sondern aus Indices und Logos, dann ist ein wahrhaftiger Künstler verpflichtet, auf diese Verschiebungen zu reagieren. Durch die Masken des Bildes, durch die Zeichen, durch die Vorhänge und Kleider, durch die Stoffe und Muster erblicken wir in Trockels gestrickten Logogrammen die Aktivität der Manipulation und der Ideologie. Die Ablösung des Ikons durch das Logo bewirkt, daß wir durch die Mode die nackten Tatsachen und durch die Fashion das Fake sehen.

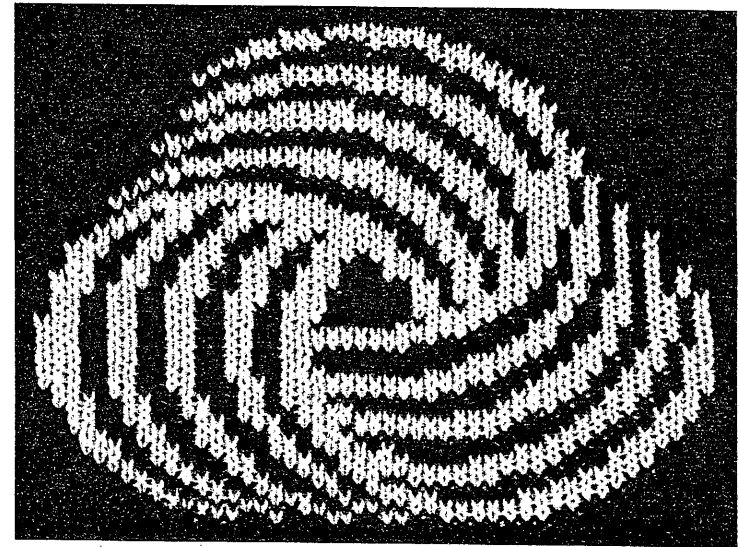
Trockels sTRICKbilder lehren die Bildmoral im Modespiegel: Wenn man ungezogen ist, wird frau bestraft. Wenn frau angezogen bleibt, ist man langweilig. Wenn man auszieht, muß frau sich polizeilich abmelden. Am Ende der Modestraße wartet der Staat. Daraus schöpft die Dekonstruktion der Bildkultur, wie sie Trockels Strickbilder leisten, ihre subversive Kraft.

In einer ersten Runde hat Trockel GeBILDE durch GeWEBE ersetzt, somit das Kunstwerk durch Material und Methode entwertet. In einer zweiten Runde wurden die klassischen Motive durch industrielle Muster, durch semiotische Ready-mades ersetzt. In einer dritten Runde werden die Ikonen durch Logos ersetzt. *Entwertung* ist hier die grundlegende ästhetische Operation. Sie bezieht sich nicht nur auf das Material und die ästhetische Prozedur (Stricken) – denn wie könnte die heroische (Stoff-) Kreativität eines Mannes mit der braven Strickerei einer Hausfrau verglichen werden –, sondern auch auf die Sinnbilder. Wolle ist nicht gerade der Stoff, aus dem große



heroische Bilder entstehen. Stricken hat als ästhetische Prozedur, als zeichenproduzierendes Verfahren, nicht die Power wie Stahlplatten aufstellen oder Steine behauen. Indem Rosemarie Trockel dieses künstlerisch minderwertige Material und diese minderwertige ästhetische Prozedur einführt, werden wir gewahr, wie sehr das Weibliche aus der Kultur ausgeschlossen ist. Denn das Material Wolle, die Methode Stricken und das Motiv Strickmuster sind Signifikanten des Weiblichen. Gelten die Signifikanten als künstlerisch minderwertig, so auch eo ipso das Weibliche selbst. Diese erste Demontage der Bedingungen des Kunstwerks zeigt uns, daß die Kultur nicht der Ort der Frau ist. Da aber alle Gesten der Zerschlagung der Kultur wieder akkulturiert worden sind, kann die Kultur nur mehr transformiert, aber nicht zerstört werden. Indem sich Trockel dem öffnet, was bisher aus der Kunst als minderwertig ausgeschlossen war, transformiert sie durch ihr genuin weibliches Material und ihre genuin weibliche Aktivität die Kultur.

Wie Duchamps Ready-mades, die ja nicht Produkt seiner individuellen Handarbeit waren wie ein Tafelbild, so sind auch die Strickbilder von Trockel nicht Handarbeit, sondern von computergesteuerten Strickmaschinen, in denen die Strickmuster eingespeichert sind, industriell erzeugt. Eingespeicherte, eingeprägte, eindeutig besetzte Muster sind auch die Bildinhalte, die Referentialien der Strickbilder. Trockel reflektiert in ihren Strickbildern nicht nur die vergangenen sozialen Bedingungen, unter denen serielle Muster als ästhetische Formen und Abbildungen industrieller Produktionsprozesse entstanden sind, sondern sie reflektiert auch die gegenwärtigen, wo nicht mehr nur Objekte zu Waren transformiert werden, sondern auch Zeichen. Diese Ready-made-Zeichen sind die Logos. Trockel arbeitet nicht mehr im vergangenen Zeichenraum,



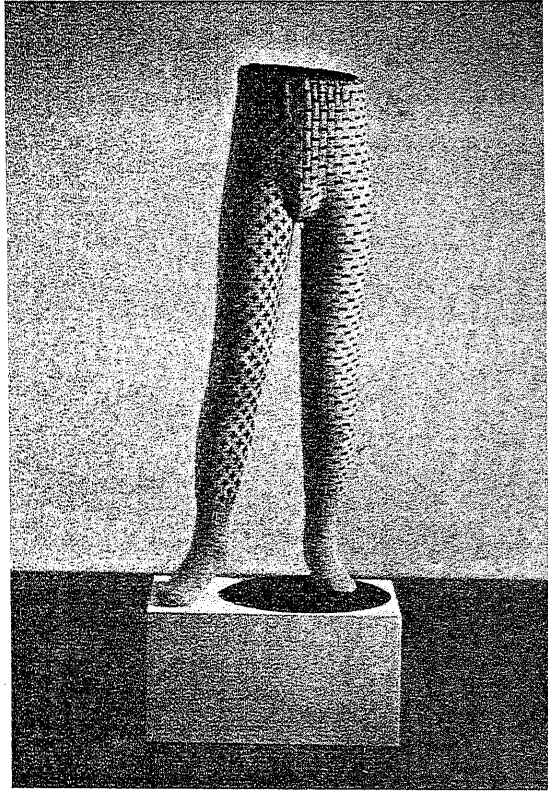
14

staubt nicht die alten Ikonen aus den Archiven der Kunstgeschichte ab, sondern lenkt unseren Blick in den gegenwärtigen Zeichenraum, wo Zeichen zu Waren und Ready-mades geworden sind. Ästhetische Strategien von Duchamp und Schwitters – man erinnere sich an die Genesis des Wortes „Merz“ aus „Kommerz-Bank“ – wie auch der Pop Art, die ja den Warencharakter der Objekte vom Standpunkt des Konsumenten gepriesen hat (siehe die Verwendung der Coca-Cola-Flasche als Ready-made-Objekt bei Jasper Johns und als Ready-made-Zeichen bei Andy Warhol), hat Trockel weiter in den Zeichenraum der Gegenwart hineingeschoben. Dadurch kann sie aufzeigen, was ist, aber noch nicht erschienen ist, nämlich daß unsere Kultur sich durch den allgegenwärtigen Warencharakter insgesamt von einer ikonokratischen zu einer

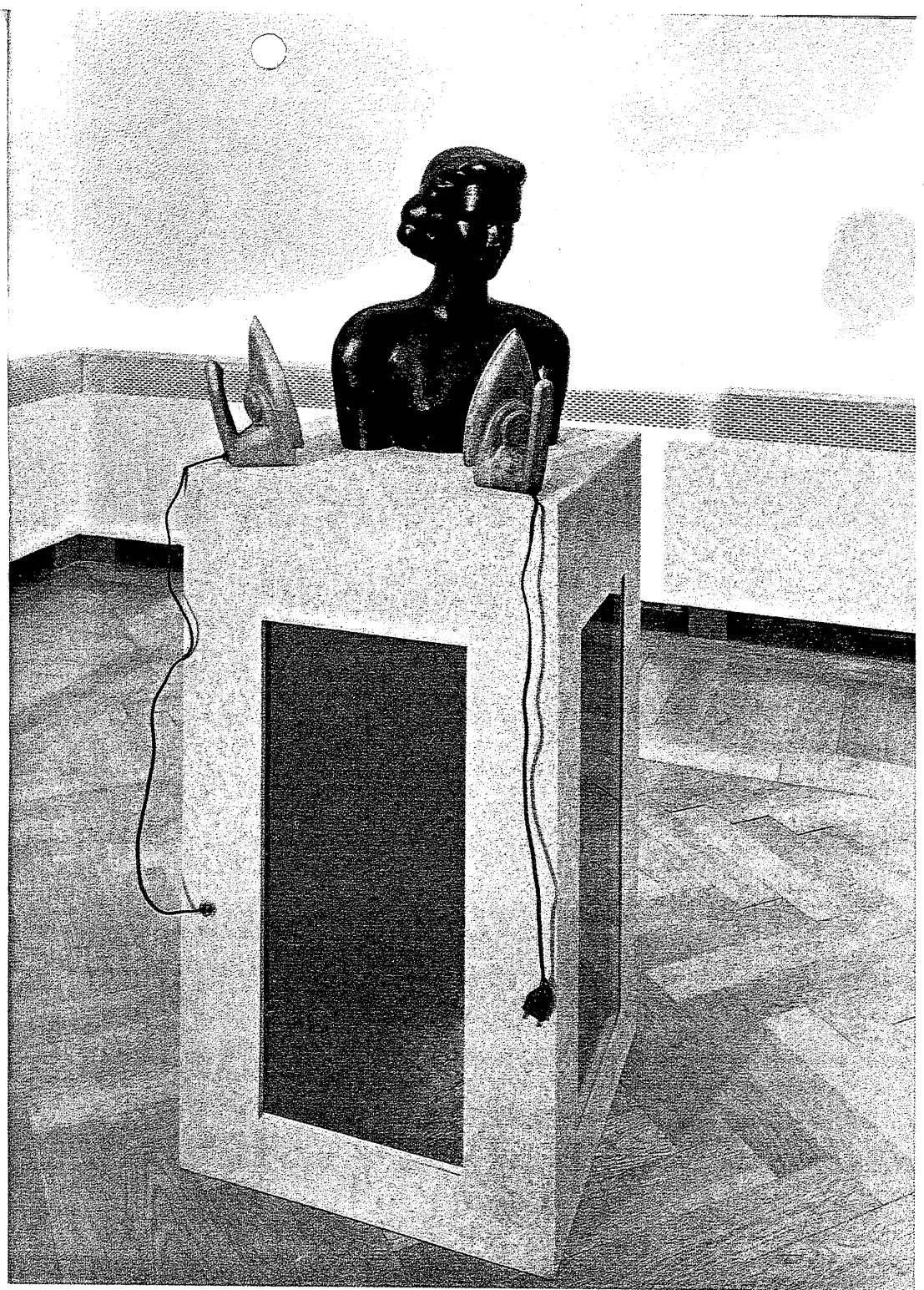
logokratischen Gesellschaft, von einer Ikonographie zu einer Logographie bewegt, wo Logos Ikonen ersetzen. Was schon da ist, aber die Realität nicht zeigt, sagen uns Trockels Bilder, indem sie die verborgene reale Entwertung der Gegenstände und Bilder durch eine zweite künstlerische Entwertung wiederholt. Diese Entwertung kann aber auch invers sein. Wenn Hammer und Sichel als Strickmuster auf einem „bürgerlichen“ Kleid erscheinen, so wie das Wollsiegel, dann bedeutet dies eine Entwertung der mit diesem Logo verbundenen hochgeschraubten Ideologie. Diese Gleichsetzung des Logos für Produktpropaganda und für ideologische Propaganda, schlägt beiden ins Gesicht, da sie sich konträr dünken. Sie stellt dadurch den absoluten Ausverkauf von Ideologie dar: *Logo-Dumping*.

Die Trägerin eines Trockelkleides trägt kein Kunstwerk, sondern verkörpert im verstimmten vestimentären Code die Entwertung des Subjekts zur Ware. Wie eine Art vestimentäres Automobil verfolgt im selbstbeweglichen Kleid der Schatten der Industrie das Subjekt. Im Kleid, im Bild beschattet die Industrie das Subjekt bzw. die Kultur. Duchamps „Rembrandt als Bügeleisen“ zeigt: Mit den Muskeln des Geldes kann man sich ganz schön durch den Tag bügeln. Wenn in Trockels Kunst, wo Warenbilder (Logos) und Warenobjekte (Kleider) entweder abstrahiert (als Muster) oder konkret die klassische Ikonographie bzw. das Bild selbst ersetzen, die Verschiebung vom Ikon zum Logo sichtbar wird, eröffnet sie damit den Diskurs über eine logokratische Gesellschaft, in der nicht nur Objekte, sondern auch Zeichen und Subjekte zu Waren transformiert werden. Ist das Symbol ein Zeichen für Objekte, so das Logo ein Zeichen für Waren. Eine von Logos beherrschte, logokratische Gesellschaft transformiert natürlich auch unsere Bildauffassung. Auch die

Kunst versucht ja, sich im totalen Knock-out-Look zu präsentieren im Recycling der Stile und Zeichen. Unter dem Druck der Logokratie und der den Markt beherrschenden Gesetze gilt auch für die Kunst die totale Austauschbarkeit aller Elemente, Stile und Zeichen (Eklektizismus, Manierismus, Appropriation Art etc.). Der Druck der Logographie zwingt sie dazu, weil die Ikonographie gesperrt ist, Sperrgebiet ist, ein totes Gewässer. Denn die einzige Lösung, aus dieser Zone auszubrechen, verweigert ja die traditionelle Kunst. Als Kompromiß versucht sie höchstens Strategien der Kollaboration wie die Pop Art, indem sie Logos der Massenkultur wie Coca Cola mit Ikonen der Hochkultur mischt oder diese Logos mit Hilfe traditioneller Prozeduren in Ikonen zu verwandeln sucht. In der totalen Austauschbarkeit, die nicht nur die Signifikanten, sondern auch die Signifikate betrifft, werden die Zeichen zerstört. Insofern spricht man von einer semiotischen Katastrophe. Trockels Bilder hingegen behaupten sich als *semiotische Ekstase*, weil sie keine Bilder sind, sondern uns die Verwandlung des Zeichenraums in einen Logoraum vorführen. Trockel versucht nicht, massenproduzierte, mechanisch produzierte Bilder der Trivialkultur mit solchen der Hochkultur zu parallelisieren, Ikonen der Individuation mit solchen der Massenkultur zu versöhnen, wie es die Pop Art versucht hat. Das minderwertige Textilbild mit den Ready-made-Mustern der Industriemaschinen und den Logos der Massenindustrie bzw. -ideologie ist nicht gerade der Kraftakt individueller Phantasie und Expressivität, sondern stellt eine Entwertung dar, die sich gewaschen hat. Nicht weil das Bild als Textil ohnehin waschbar ist, sondern, wie uns Duchamps Rembrandt als Bügeleisen vorführt, weil es bügelbar ist.



15



16