

3.

*Festakt zur
Westfälischen
Ehrengalerie
am 19. Dezember
2006*





3. *Festakt zur
Westfälischen
Ehrengalerie
am 19. Dezember
2006*

Inhalt

4 *Vorwort*

12 *Harald Hartung*
Das Auge der Droste
Laudatio auf
Annette von Droste-Hülshoff

32 *Barbara Engelbach*
Endlich ahnen,
nicht nur wissen
Laudatio auf Rosemarie Trockel

im Namen des Vorstandes, des Kuratoriums und der Geschäftsführung der Stiftung Westfalen-Initiative danke ich Ihnen sehr herzlich dafür, dass Sie heute nach Schwerte gekommen sind, um der Aufnahme zweier herausragender Frauen aus Westfalen in die Westfälische Ehrengalerie beizuwohnen. Sowohl Annette von Droste-Hülshoff als auch Rosemarie Trockel haben ihren festen Platz im Reich der Künste – und sie haben sich um Westfalen verdient gemacht. Ich darf Sie, sehr verehrte Frau Baronin, als Nachfahrin der Droste und Schlossherrin auf Burg Hülshoff, dem Geburtsort der Dichterin, und Sie, sehr verehrte Frau Trockel, in der Stadt, in der Sie geboren sind, besonders herzlich begrüßen.

Es ist dies schon der dritte Festakt, und die beiden zu Ehrenenden sind die fünfte und sechste Persönlichkeit, die in die Ehrengalerie aufgenommen werden. Dennoch sollte ich kurz auf unsere mit der Einrichtung der Ehrengalerie verbundene Zielsetzung eingehen.

Eine Region lebt davon, dass sich die Menschen mit ihr identifizieren. Dies hat in Westfalen Tradition, auch wenn sich die westfälische mit teilregionalen Identitäten wie der des Münsterlandes, des Ruhrgebietes etc. verbindet. Mit Westfalen kann man sich identifizieren, denn es hat einiges zu bieten, und das wollen wir seinen Bewohnern, aber auch allen anderen Menschen zeigen. Hierzu zählen neben seiner Schönheit, Vielfalt, Wirtschaftskraft und seinen sportlichen Stärken – immerhin vier Bundesligavereine – vor allem die Menschen und ihre Leistungen.

Nachdem wir vor zwei Jahren Leistungen in den Bereichen Wirtschaft und Verwaltung herausgestellt haben – in die Ehrengalerie wurden der erste Oberpräsident Ludwig Freiherr von Vincke und der Unternehmer Dr. Peter von Möller aufgenommen – haben wir uns diesmal auf kulturelle Leistungen konzentriert.

Warum die Droste?

Wer mit dem Werk oder besser: wer mit der Rezeptionsgeschichte des Werks von Annette von Droste-Hülshoff vertraut ist, weiß, dass es nicht eben leicht ist, Allgemeingültiges darüber zu sagen. In seiner künstlerischen Individualität und Originalität passt es in kein Schema. Viele von Ihnen, meine sehr verehrten Damen und Herren, kennen die mitunter kontroverse Diskussion um Deutung und Fehl-

deutung ihrer Werke weit besser als ich. Lassen wir es hier getrost bei der sicher nicht übertriebenen Feststellung, dass die Droste zu den herausragenden Persönlichkeiten der deutschen Literaturgeschichte zählt und unbestritten die bis heute weitaus bedeutendste Dichterin Westfalens ist, dessen Aufbruch in die Moderne sie durchaus bewusst miterlebt und nachvollzogen hat.

Es hätte gute Gründe gegeben, die Westfälische Ehrengalerie mit Annette von Droste-Hülshoff zu beginnen. Nach der Aufnahme von vier Männern machte sich in der Stiftung Westfalen-Initiative eine gewisse Verlegenheit breit. Die späte Erkenntnis, es sei nun wirklich an der Zeit, eine Frau zu nominieren, ließ erst gar keine Qual der Wahl aufkommen. Ich sage es ganz direkt: Zur Droste gab es überhaupt keine Alternative mehr. Sie war gesetzt. Ihr Bild, das uns vom alten Zwanzigmarkschein noch so vertraut ist, repräsentiert wie kein anderes die Vorstellung von Westfalen als einer historisch bedeutsamen Kulturregion, zu deren Entdeckung sie ganz wesentlich beigetragen hat. Die Droste ist Teil unseres kulturhistorischen Erbes.

Warum Rosemarie Trockel?

In ihrer ganz und gar gegenwärtigen Auseinandersetzung mit den Gegensätzen, die das Spektrum menschlicher Existenz und künstlerischer Identität bestimmen, steht Rose-

marie Trockel gleichsam in der Tradition der Droste, teilt mit ihr scheue Zurückhaltung und schonungslos klare Analyse. Wir sind froh und dankbar, dass Sie, sehr verehrte Frau Trockel, die Ihnen angetragene Ehrung angenommen haben, weil Sie die persönliche Verbindung, in die wir Sie damit gerückt haben, gelten lassen und akzeptieren. Das ist ein für unseren heutigen Festakt besonders glücklicher, aber auch notwendiger Umstand.

Es war gewiss nicht selbstverständlich, diese international hoch gefragte Künstlerin, die sich mit ihren letzten großen Ausstellungen zwischen Köln, Rom und New York bewegt, aber im Unterschied zu vielen ihrer künstlerischen Weggefährten nur ungern in der Öffentlichkeit zeigt, für die Westfälische Ehrengalerie zu gewinnen. Und dies hat nicht primär mit ihrer enormen zeitlichen Beanspruchung und ihren zwangsläufig interkontinentalen Verpflichtungen zu tun. Rosemarie Trockel nimmt dem Wirtschaftsmagazin *Capital* zufolge im jüngsten Ranking der weltweit wichtigsten Künstler unserer Zeit Platz vier ein. Ich weiß nicht, ob ihr das irgendetwas bedeutet. Im Gespräch mit ihr ist zu unserer großen Freude etwas ganz Anderes, zunächst Überraschendes deutlich geworden: Rosemarie Trockel steht auf eine sehr persönliche Weise zu ihrer Herkunft aus Schwerte, aus Westfalen. Sie hat der Wahl des Ortes dieser Veranstaltung sofort mit spürbarer Sympathie zugestimmt. Und

sie hatte die faszinierende Idee, hier aus diesem Anlass zusammen mit ihrem zufällig ebenfalls aus Schwerte stammenden Meisterschüler Michail Pirgelis ein Projekt zu inszenieren, das wir nachher gemeinsam erleben werden.

Wir dürfen in Rosemarie Trockel eine überzeugende Botschafterin Westfalens in der Welt der Kunst sehen, und wir dürfen stolz darauf sein.

Schwerte, 19. Dezember 2006

Franz-Josef Hillebrandt

Vorstandsvorsitzender der Stiftung Westfalen-Initiative

Annette von Droste-Hülshoff

Gemälde von Carl Oppermann, ca 1820

Quelle: Droste-Forschungsstelle



Harald Hartung

Das Auge der Droste

Laudatio auf

Annette von Droste-Hülshoff

Wenn ich das Folgende lese, nämlich ein kleines Divertimento über das Auge der Droste, dann tue ich das mit Hilfe einer Brille, und niemand wird mir das verargen. Das war nicht immer so. Goethe haßte nicht bloß den Tabak und das Kreuz, er haßte auch Brillen. Sobald ein Fremder mit der Brille auf der Nase zu ihm hereintrete – bekannte er zu Eckermann am 5. April 1830 –, komme eine Verstimmung über ihn, der er nicht Herr werden könne: „Es kommt mir immer vor, als sollte ich den Fremden zum Gegenstand genauer Untersuchung dienen, und als wollten sie durch ihre gewaffneten Blicke in mein geheimstes Innere dringen und jedes Fältchen meines alten Gesichtes erspähen.“ Und er fuhr fort: „Denn was habe ich von einem Menschen, dem ich bei mündlichen Äußerungen nicht ins Auge sehen kann und dessen Seelenspiegel durch ein paar Gläser, die mich blenden, verschleiert ist!“

Glücklicher Goethe! Er bedurfte keiner Sehhilfen, die blendeten und seinen Seelenspiegel verschleierten. Jedem, der nur seinen Namen hört, treten die großen welterfassenden Augen vors innere Gesicht, – an ihnen wird auch der Fremde erkannt, der am Schluß von Thomas Manns Roman in Lottes Wagen steigt: „Seine schwarzen Augen unter dem Stirngestein, dem jupitergleich angewachsenen Haar, das diesmal ungepudert und fast noch ganz jugendbraun, wenn auch dünnlich war, blickten groß und mit schalkhaftem Ausdruck zu ihr hinüber.“

Wie die Augen so die Texte. Privileg eines Genies, das uns einige Sentenzen vorhält, die klassisch und einschüchternd sind, sagen wir: von einschüchternder Klassizität. Denn was sagt Goethe über die Augen? „Wär nicht das Auge sonnenhaft, / die Sonne könnt es nie erblicken.“ – das ist mehr als ein Weisheitsspruch. Das hat die Überzeugungskraft eines wissenschaftlichen Befundes. Oder ein anderes Beispiel, noch einschüchternder, das Türmerlied des Lynkeus gegen Schluß von Faust II. Da heißt es:

*Zum Sehen geboren,
Zum Schauen bestellt,
Dem Turme geschworen,
Gefällt mir die Welt (...)
Ihr glücklichen Augen,
Was je ihr gesehn,
Es sei wie es wolle,
Es war doch so schön.*

„Pause“ lautet dann die Regieanweisung. Wir nützen sie und kommen zu einem andern Beispiel, einem Gegenbeispiel. Zu einem Damen-Porträt, dem Porträt des Fräulein Sophie – nicht aus dem Weimarer Ambiente sondern mehr „Bei uns zu Lande auf dem Lande“, also in Westfalen: „Ihre schlanke, immer etwas gebückte Gestalt gleicht einer überschossenen Pflanze, die im Winde schwankt, ihre nicht re-

gelmäßigen aber scharf geschnittenen Züge haben allerdings etwas höchst Adliges und können sich, wenn sie meinen Erzählungen von Wundern lauscht, bis zum Ausdruck einer Seherin steigern, aber das geht vorüber und dann bleibt nur etwas Gutmütiges und fast peinlich Sittsames zurück“.

Ich würde gern weiterzitieren, nämlich die Beschreibung der Röte, die manchmal über ihr Gesicht fliegt, die Beschreibung ihrer Stimme und ihres Gesanges und die ihrer Neigung zum Husten und also zur Kränklichkeit. Ich zitiere aber nicht weiter, denn Sie haben längst erkannt, wer hier für das Fräulein Sophie Modell gestanden hat: nämlich die Verfasserin von „Bei uns zu Lande auf dem Lande“ höchst selbst, Annette von Droste-Hülshoff. Und wer noch zweifelt, der wird sich dem Zeugnis ihres Lebensfreundes beugen. Levin Schücking verweist in seiner Droste-Biographie von 1871 auf die „unverkennbare vollständige Portraitähnlichkeit“ zwischen dem Fräulein Sophie und der Droste: „Es ist die Dichterin selbst, die hier mit einer fast schonungslosen Klarheit über sich ihr treues Spiegelbild zeichnet.“

Annette, der hier schonungslose Klarheit attestiert wird, übte solchen Verismus vor allem gegen sich selbst. Als sie schon ein Stück weit geschrieben hatte und das Geschriebene eigentlich gut fand, verlor sie plötzlich den Mut. Warum? „Da ich meine lieben Eltern so deutlich darin erkennen konnte, daß man mit Fingern darauf zeigen konnte (...) Nun,

fürchte ich, wird es Jedermann geradezu für Portrait nehmen, und jede kleine Schwäche, jede komische Seite die ich dem Publikum preis gebe, mir als eine scheusliche Impietaet anrechnen.“

Annettes Buch über Westfalen blieb Fragment; auch wenn die Pietät gegen die Eltern nicht der einzige Grund für die Nichtvollendung gewesen sein dürfte. Die Dichterin war auf eine Fähigkeit gestoßen, die sie erschreckte und die sie in den Konflikt führte: Ihr augenscheinlicher Realismus stand gegen die einfache Pietät, die sie ihren Nächsten und auch der Gesellschaft zu schulden glaubte. Ihr Auge sah schärfer, als ihr manchmal lieb war. Welches Auge? Das Auge ihrer Kunst. Nicht ihr physisches Augenpaar.

Dieses war – wegen starker Kurzsichtigkeit – auf Sehhilfen angewiesen, auf Lorgnon und Fernrohr. Auf Kompensation also. Und vielleicht ist solche Kompensation ohnehin ein Movens aller Kunst. Gewiß nicht das einzige. Aber wir wollen da nicht in Spekulationen verfallen. Die Droste nahm das Gegebene mit Humor, ja sie spielte damit. In Prosa und im Gedicht.

In der Zeit ihrer Freundschaft mit Levin Schücking besuchte sie der soviel jüngere Freund einmal in der Woche, zumeist Dienstags, und sah sie schon von weitem, wie sie auf einer alten Holzbank saß und mit ihrem Fernrohr nach ihm ausschaute. Und wie sah sie ihn? Am 11. 9. 1842 schrieb sie: „Lieber Gott! wo sind die Zeiten hin! – Ich

konnte es doch nicht lassen mit meinem Fernrohr zu meiner Bank zu wandern, und das Herz klopfte mir ordentlich, als ich etwas durch den Schlagbaum kommen sah, – es war aber nur ein sehr schäbiger Bauer mit einem noch schäbigeren Hunde – habe ich Dir nun thörichtes Zeug genug geschwätzt?“

Alles andere als das. Sie hat nur beschrieben, wie das Auge sie gefoppt hat – in der Übererwartung, den Geliebten endlich zu sehen. Dieses Verfehlen muß ihr so wichtig gewesen sein, daß sie es auch im Gedicht behandelt hat: auch hier ist es der bekannte mythische Ort, „Die Bank“, in einem Gedicht aus dem Frühjahr 1842. Da kann sie mit ihrem Blick „den Weg nach allen Seiten hin bestreichen.“ Da erscheinen vor dem inneren Auge Gestalten der Vergangenheit, ein alter Mann etwa und auch der lang verstorbene Bruder. Dann aber heißt es:

*So sitz ich Stunden wie gebannt,
Im Gestern halb und halb im Heute,
Mein gutes Fernrohr in der Hand
Und laß es streifen durch die Weite.
Am Damme steht ein wilder Strauch,
O schmäählich hat mich der betrogen!
Rührt ihn der Wind, so mein' ich auch
Was Liebes komme hergezogen!*

Doch auch das ist eine Augentäuschung. Der Übersprung von inneren und äußeren Bildern will nicht gelingen. Was die Wartende halluziniert, ist „ein wert' Phantom, geliebte Lüge.“ Das ist nicht sentimental, es ist bloß illusionslos. Und manchmal nimmt die Droste ihre Probleme beim Erfassen visueller Eindrücke mit Humor. So etwa in einem ihrer bedeutendsten Gedichte, in der „Mergelgrube“. Das ich hier nicht interpretieren will – es geht mir nur um ein kleines sprechendes Detail.

Wer das Gedicht einmal gelesen hat, erinnert sich: Das Gedicht beginnt als Grabung, und wenn wir der Schilderung des buntscheckigen Erdmaterials, der geologischen Schichtungen gefolgt sind, steigen wir mit der Dichterin in die Mergelgrube selbst hinab und machen uns ihre akustische Hyperempfindlichkeit zu eigen, die aus dem Sausen des Winds in der Grube einen Traum werden läßt. Wir gehen gleichsam im grauen Mergel verloren und verlieren für einen Moment unsere Identität. Die Droste schockt uns mit dem Bild einer vergangenen oder künftigen Erde, „einer Erde, mürbe, ausgebrannt.“

Dann ruft sie uns aus dem Traum zurück in die Wirklichkeit. Wir sehen einen Hirten. Er sitzt oberhalb der Grube und strickt „bedächtigt seinen Socken“; ein bißchen weggetreten wohl, denn „er schaut so seelengleich die Herde an, / Daß man nicht weiß, ob Schaf er oder Mann.“ Es zeigt sich, daß er in einem Buch liest. Es ist Bertuchs aufklärerische

Naturgeschichte, die der Schäfer für pure Lüge hält. „Der lügt mal, Herr! Doch das ist just der Spaß!“

Sein bornierter Bibelglauben, der die Schilderung der Sintflut buchstäblich nimmt, modern gesagt: sein Kreationismus will von der Erdgeschichte nichts wissen und nichts von den Versteinerungen. Seine Pfiiffigkeit glaubt sich der Dichterin über:

*Ich reichte ihm die Schieferplatte. „schau,
Das war ein Tier.“ Da zwinkert er die Brau
Und hat mir lange pfiiffig nachgelacht –
Daß ich verrückt sei, hätt’ er nicht gedacht! -*

Zum Traum von der Verlorenheit des Menschen im Weltentbau kontrastiert die poetische Ironie, der Humor. Nur so kann die Dichterin die fast alptraumhafte Befangenheit abstreifen. Humor, so scheint mir, bezeugt auch ihre Maskierung als Mann im Gedicht – das ist der kleine Punkt, auf den ich hinauswill. Der Schäfer spricht die Dichterin als Herr an: „Der lügt mal, Herr! Doch das ist just der Spaß!“ Darüber haben die Forscher natürlich ihre Vermutungen angestellt. Etwa: Um in Stimmung zu kommen, habe die Droste sich als Mann verkleidet denken müssen. Das schrieb Ernst Kretschmer in *Geniale Menschen*; er hat wohl nie das großartig-bacchantische Gedicht „Am Turme“ gelesen, das die Dichterin als entfesselte Mänade zeigt. Daß sie in der

„Mergelgrube“ sich als Mann ansprechen läßt („Der lügt mal, Herr!“), mag schlicht literarische Konvention sein, wonach Dichter männlichen Geschlechts sind. Aber hat man auch die Möglichkeit erwogen, daß der Schäfer, schläfrig wie seine Schafe, nicht wirklich aufgeschaut und die Frau nicht erkannt hat? Oder selber kurzsichtig war, wie die Droste?

Scherz beiseite. Die Wahrheit ist, daß die Droste – trotz ihrer Kurzsichtigkeit oder gerade deshalb – immer genau hingeschaut hat: in die Ferne mit dem Perspektiv, in die Nähe mit dem besonderen Scharfblick der Kurzsichtigen. Hunderte von Beispielen wären leicht beizubringen. Hier zunächst ein paar für die Nahsicht.

In der „Mergelgrube“ sieht sie – ich zitiere nur diese Zeilen –: „Spatkugeln kollern nieder, milchig weiß, / Und um den Glimmer fahren Silberblitze; / Gesprenkelte Porphyre, groß und klein, / Die Ockerdruse und der Feuerstein.“ Vor allem in den „Heidebildern“ gibt es viele Beispiele solcher Nahsicht: nämlich in einem einzigen Gedicht „zahllos blanke Tropfen, die / Am Wacholder zittern“ oder die Grille: „am Halme weilend / Streicht die Grille sich das Naß / Von der Flügel grünem Glas. / Grashalm glänzt wie eine Klinge, / Und die kleinen Schmetterlinge, / Blau, orange, gelb und weiß, / Jagen tummelnd sich im Kreis.“

Nicht minder frappierend ist der Droste Fähigkeit zum Panoramabild, in den Szenen von Heide und Moor, Wüste

und Meer – die berühmten Beispiele finden sich in Balladen wie „Die Vergeltung“ oder in der Szene einer Wüstenlandschaft, wo sie dem aufkommenden Exotismus huldigt und den Kollegen Freiligrath mühelos einholt, ja übertrifft.

Mit den Naturschilderungen in ihren Briefen könnte man ein eigenes Bändchen bestücken. Etwa mit der Schilderung eines unendlichen Regens im Münsterland, mit den wunderbarsten Sonnenuntergängen am Bodensee oder mit einem Blick in ihre „Spiegelei“, in ihr vom Bodenseeglanz erfülltes Meersburger Zimmer. Von dort schreibt sie im Februar 1847 einen langen Brief an Elise Rüdiger. Darin spricht sie von ihrer enormen Phantasietätigkeit: „Überhaupt langweile ich mich gar nicht; meine Phantasie arbeitet mir zu sehr, und ich muß aus allen Kräften dagegen ankämpfen. Jede etwas unebene Stelle an der Wand, eine jede Falte im Kissen, bildet sich mir gleich zu, mitunter recht schönen Gruppen aus, und jedes zufällig gesprochene etwas ungewöhnliche Wort steht gleich als Titel eines Romans oder einer Novelle vor mir (...) Sie sehn, wie überreizt ich noch bin.“ Phantasie ist vor allem visuelle Phantasie, ausgelöst im Blick der Augen.

Aber ich will Ihren Blick auf etwas lenken, was ich Annettes Blick für die Modernität nennen möchte. Es ist eine Sache aus ihren jüngeren Jahren. Eine Szene, die in die Zeit der ersten Rheinreise der Droste gehört, jener Erholungs- und Befreiungsreise von 1825, die ihr August Wilhelm Schle-

gels und Sibylla Mertens-Schaafhausens Bekanntschaft einbrachte und die Gespenster ihrer Liebes- und Jugendkatastrophe verscheuchte. In einem Brief an die Mutter will sie der liebsten Mama „doch noch allerhand *Allotria* mitteilen.“ Was folgt, ist mit dem recht harmlosen Begriff *Allotria* kaum zu fassen. Es ist Halluzination und Allegorie zugleich. Annette gibt nämlich eine Schilderung des soeben vom Stapel gelaufenen Dampfschiffs *Friedrich-Wilhelm*, ganz nah, von der Schiffsbrücke aus gesehen, wie es mehrere Male rheinauf, rheinab fährt, begleitet von türkischer Musik und beständigem Kanonenfeuer.

„Ein so großes Dampfschiff“, schreibt sie, „ist etwas höchst Imposantes, man kann wohl sagen, Fürchterliches. – Es wird, wie Du wohl weißt, durch Räder fortbewegt, die, verbunden mit dem Geräusch des Schnellsegelns ein solches Gezisch verursachen, daß es auf dem Schiffe schwer halten muß, sich zu verstehen. Doch dieses ist nicht das eigentlich Ängstliche. Aber im Schiffe steht eine hohe dicke Säule, aus der unaufhörlich der Dampf hinausströmt in einer grauen Rauchsäule mit ungeheurer Gewalt und einem Geräusch wie das der Flamme bei einem brennenden Hause. Wenn das Schiff stille steht, oder wenn der Dampf so stark wird, daß er die Sicherheitsventile öffnet, so fängt das Ding dermaßen an zu brausen und zu heulen, daß man meint, es wollte sogleich in die Luft fliegen. Kurz, das Ganze gleicht einer Höllenmaschine, doch soll gar keine

Gefahr dabei sein, und ich möchte diese schöne Gelegenheit wohl nutzen, um nach Koblenz zu kommen, was *in fünf Stunden* möglich sein soll.“

Was die „gehorsame Tochter Nette“ da als „*Allotria*“ in den Brief einschmuggelt, ist eine Allegorie der Moderne. Darin ist die hohe Säule nicht länger eine Tempelsäule, sondern der Schlot einer Höllenmaschine, deren Sicherheitsventile vorerst noch den Überdruck abblasen. Das Brausen und Heulen erscheint als Warnzeichen, und man möchte für die Nerven der jungen Frau fürchten, hätte sie nicht im gleichen Atemzug, nämlich im selben Satz, das „Ding“ als ungefährlich und gar als „schöne Gelegenheit“ erklärt – ein Beispiel für die bemerkenswerte und auch sonst bewiesene Unerschrockenheit der Droste, die mit ihren Dämonen auf vertrautem Fuß zu leben pflegte.

Immerhin könnte ihre Schiffs-Allegorie einen berühmten Satz Walter Benjamins illustrieren, nämlich: „Der Begriff des Fortschritts ist auf die Idee der Katastrophe zu fundieren.“ Es gibt übrigens einen Stahlstich, der den von der Droste geschilderten Dampfer bei seiner Ankunft in Köln am 14. September 1825 zeigt. Da erscheint die „Höllmaschine“ als ein eher harmlos wölkendes Raddampferchen vor der Kulisse des noch im Bau befindlichen Doms. Das zeigt, wie scharf das Auge – hier das historische Auge – der Droste sah. Sie sah ein Stück Zukunft.

Wir sind längst an dem Punkt, wo das äußere und das innere Auge nicht mehr zu trennen sind – denn fast immer wechselt die Dichterin zwischen Nah- und Weitwinkel, zwischen Realismus und Phantasie, zwischen Außen und Innen. In einem ihrer Gedichte („Die Verbannten“) findet sie dazu die lyrische Formel: „Mein äußres Auge sank, / Mein innres ward erschlossen.“ Das ist auch der Moment, auf das einzugehen, was man das Zweite Gesicht nennt, eine Fähigkeit, die der Droste nicht fern war – eine typisch norddeutsche, eine westfälische Eigenart, wie man weiß. In ihren „Westphälischen Schilderungen aus einer westphälischen Feder“ heißt es dazu: „Der Vorschauer (Vorgucker) im höheren Grade ist auch äußerlich kenntlich an seinem hellblonden Haare, dem geisterhaften Blitze der wasserblauen Augen, und einer blassen oder überzarten Gesichtsfarbe; übrigens ist er zumeist gesund, und im gewöhnlichen Leben häufig beschränkt und ohne eine Spur von Überspannung.“

Das klingt nüchtern und objektiv, aber – kein Zweifel – auch hier haben wir es mit einer Art Selbstbildnis zu tun: durchaus verfremdet, denn der Vorschauer oder Vorgucker wird als Mann vorgestellt, doch die „geisterhaften Blitze der wasserblauen Augen“ und die „blasser oder überzarte Gesichtsfarbe“ – das alles gehört der Droste. Andererseits wollen wir die schlichte Gesundheit und das völlige Fehlen von Überspanntheit nicht unserer Dichterin anrechnen. Von beidem war sie – zu ihrem Leid und unserem Glück – völlig frei.

Man muß aber nicht auf das spukhafte Zweite Gesicht zurückgehen, um die Tiefe der Drosteschen Psyche auszuloten. Die Dichterin hat das selbst auf unübertreffliche Weise getan, die weit in die Erkenntnisse von Psychoanalyse und moderner Seelenkunde hineinreicht. Die Dichter haben uns ja, wie Freud einmal an Arthur Schnitzler schrieb, die Entdeckung der seelischen Tiefenschichten voraus. In einem Brief vom 8. Mai 1906 heißt es: „Ich habe mich oft verwundert gefragt, woher Sie diese oder jene geheime Kenntnisse nehmen konnten, die ich mir durch mühselige Erforschung des Objektes erworben, und endlich kam ich dazu, den Dichter zu beneiden, den ich sonst bewundert.“

Ein Gedicht, wie es Freud hätte bewundern können, hätte er die Droste gekannt, ist „Spiegelbild“ – ein Gedicht mit dem Doppelgänger-Motiv. Mit ihm komme ich zum eher ernsten Schluß meines Divertimento. Im „Spiegelbild“, geschrieben im Winter 1841/42, führt ihre Fähigkeit zu Selbstdistanz und Beobachtung an die Grenze, ins Dämonische, und zugleich in die äußerste Verschärfung der Analyse. Hoch suggestiv exponieren die Eingangsstrophen das Thema: die Begegnung mit dem gespiegelten Selbst als dem ganz anderen:

*Schaust du mich an aus dem Kristall,
Mit deiner Augen Nebelball,
Kometen gleich die im Verbleichen;
Mit Zügen, worin wunderbarlich*

*Zwei Seelen wie Spione sich
Umschleichen, ja, dann flüstere ich:
Phantom, du bist nicht meines Gleichen!*

*Bist nur entschlüpft der Träume Hut,
Zu eisen mir das warme Blut,
Die dunkle Locke mir zu blassen;*

*Und dennoch, dämmerndes Gesicht,
Drin seltsam spielt ein Doppellicht,
Trätest du vor, ich weiß es nicht,
Würd' ich dich lieben oder hassen?*

Wer ist dieser andere, das Gegenbild, das Phantom? Clemens Heselhaus hat gemeint, im Spiegel scheine der Typus des *Zerrissenen* auf, der unter Byrons Einfluß im Vormärz und bei den Jungdeutschen Mode und Pose war. Er hat auch nahegelegt, daß das Phantom ein nicht völlig verfremdetes Selbstporträt ist, ähnlich dem des Fräuleins Sophie in *Bei uns zu Lande auf dem Lande*. „Ihre nicht regelmäßigen aber scharf geschnittenen Züge“ – wir haben es zitiert – „können sich (...) bis zum Ausdruck einer Seherin steigern.“

Was aber hält das angefochtene und zugleich faszinierte Ich davon ab, dem Phantom zu verfallen oder sich unter seiner Bedrohung aufzulösen? Es ist die eigentümliche Furchtlosigkeit und Besonnenheit, die die Dichterin nicht aufgibt.

Sie faßt der fremd-eigenen Augen Nebelball unerschrocken ins Auge. Das regiert auch den Kunstverstand, der das Phantom in die Sprache bannt, in die genau abgezielte Strophenform. Ja mehr als dies alles: Es ist Caritas, ist Mitleid, das hier spricht, stärker als alle Faszination. Caritas spricht aus dem Schluß:

*Und dennoch fühl ich, wie verwandt,
Zu deinen Schauern mich gebannt,
Und Liebe muß der Furcht sich einen.
Ja, trätest aus Kristalles Rund,
Phantom, du lebend auf den Grund,
Nur leise zittern würd' ich, und
Mich dünkt – ich würde um dich weinen.*

Die Droste muß keine Maske aufsetzen, um sich vor dem Anblick des Fremden, das auch sie selbst ist, zu schützen. Sie nimmt ihn in Augenschein: als sichtbare Wirklichkeit und Täuschung zugleich. Hier zeigt das fromme Edelfräulein, daß ihm die Seele Luzifers nicht fremd ist; es beweist dazu die vollendete Souveränität des dichtenden Ich. Die zutiefst Fromme bestimmt selbst die Milde des Schlusses: Zittern und Weinen stehen unter Vorbehalt des Irrealis. Man weint nur um wirkliche Menschen. Mit den Phantomen des Ich aber wird man fertig, indem man sie poetisch bannt. Eine poetische, aber auch eine moralische Leistung. Das

Auge der Droste ist scharf und milde zugleich. Denn wo ließen sich bei ihr Kunst und Moralität trennen? Und wo in der Kunst überhaupt? Da ist das Auge nicht mehr allein zuständig – aber wir brauchen unsere Augen, um die Kunst zu erkennen – als Widerschein der Welt: Hier und heute.



Barbara Engelbach

Endlich ahnen, nicht nur wissen

Laudatio auf Rosemarie Trockel

Rosemarie Trockel wird heute auf bemerkenswerte Weise gewürdigt: Sie wird in die Westfälische Ehrengalerie aufgenommen. Die bislang ausgezeichneten Westfalen haben sich im unvermittelten Sinne um ihre Region verdient gemacht. Sie haben bereits im 15. Jahrhundert eine Kulturgeschichte Westfalens geschrieben, sich im 19. Jahrhundert bei der Gründung der Region dem Gemeinwohl verdient gemacht und im 20. Jahrhundert durch Förderung der wirtschaftlichen Entwicklung und großes unternehmerisches Engagement in die Geschichte des Landes eingeschrieben. Nun wird erstmals eine Vertreterin der bildenden Künste geehrt, deren Werk gerade kennzeichnet, dass es sich nicht in den Dienst stellen lässt. Und dennoch – oder gerade deswegen? – ist m.E. eine hervorragende Wahl getroffen worden.

Man stelle sich vor: Eine junge Frau in einem Strickkostüm posiert in einem Museum vor Gemälden von Andy Warhol, Gerhard Richter, Georg Baselitz und Michelangelo Pistoletto. Die Fotografien von ihr werden publiziert – in einem kleinen Katalog einer Ausstellung der Künstlerin Rosemarie Trockel in Warschau im Jahr 1997. Das Strickkostüm wird ausgestellt – als Werk der Künstlerin, die auch die junge Frau als Modell engagiert hat. Trockels Anspielung auf Cecil Beaton's Modeinszenierungen für die *Vogue* 1951, als er die Mannequins vor Gemälden von Jackson Pollock posieren ließ, er-

führt eine weitere komische Wendung, wenn die damals un-
freiwillige Vermischung von Freier und Angewandter Kunst
mit den frühen Arbeiten der Künstlerin in Verbindung ge-
bracht wird. Denn Trockel wurde in den 1980er Jahren
durch maschinengestrickte und auf Keilrahmen aufgezo-
gene Wollbilder bekannt, die auf provokante Weise dem damals
aufkommenden „Hunger nach Bildern“ und der Rückkehr der
tradierten Gattung Malerei Paroli boten. Die Motive und
Muster ihrer Wollarbeiten widmete Trockel zugleich jener
Künstlergeneration um 1960, die die alten Vorstellungen von
Meisterschaft, Originalität und autonomer Kunst auf vielfäl-
tige Weise in Frage gestellt und den „Ausstieg aus dem Bild“
geprobt hatten. Trockel antwortete also auf die Rückkehr
eines schon längst überholten heroischen Künstlerbildes des
aus sich selbst heraus schöpferischen Mannes mit dem kunst-
fremden Material Wolle und dem technischen Verfahren des
Strickens, das als weiblich und bestenfalls mit Design assozi-
iert wird. Erinnerungen an die alten, bipolaren Charak-
terisierungen des Weiblichen und Männlichen werden mit sol-
chen Zuschreibungen mobilisiert, die sich in die Kunstge-
schichte als Pole von männlich/weiblich, Unikat/Reproduk-
tion, Freier Kunst/Angewandter Kunst eingeschrieben haben.

Trockels ironische Markierungen solcher Gegensätze lassen
die ihnen eingetragenen Wertungen sichtbar werden. Wenn
jeder Mensch ein Künstler ist, wie Beuys behauptete, dann

ist jedes Tier eine Künstlerin – so Trockels Replik, die sie zugleich wörtlich nimmt, indem sie die Fadenspuren von Spinnen und Lochwerke von Motten in Siebdrucken und Videos festhält, ebenso wie sie ihr eigenes Material der Wolle in seinen möglichen Mustern und Strukturen untersucht. Solche Analogien durchziehen Trockels gesamtes Werk: Die Spinnfäden ähneln Haaren, ähneln Wolle, ähneln der Zeichnung; was die Zeichnung für die Künstlerin, ist die Spinnweb für die Spinne, was die löchrigen Signaturen der Motte, sind die malerischen Spuren des Menschen. Dem gleichermaßen spielerischen wie subversiven Potential der Ähnlichkeitsserien verhilft die Künstlerin zur Wirkung, indem sie die schöpferische Natur von Spinnen, Raupen und Motten in einen beiderseitigen Austausch mit dem kreativen Menschen treten lässt, so dass die Frage nach der Differenz von schöpferisch/reproduktiv, Malerei/Tierfell, Zeichnung/Spinnweb, Tier/Mensch unerheblich wird.

Noch heute werden ihre Wollarbeiten neben der Werkgruppe der sogenannten Herdarbeiten als vermeintliche Markenzeichen der Künstlerin rezipiert, obwohl ihr Werk sich seit den 1990er Jahren unter anderem durch die Strategie des ironisch-kritischen Selbstbezuges immer weiter ausdifferenziert und eine ungeheure Vielfältigkeit sichtbar macht, die quer durch alle Medien und Materialien verläuft. Die einzelnen Werkgruppen und thematischen Felder ent-

wickeln sich bei Trockel auf einer Reihe von Ebenen, die so unterschiedlich sind, dass es unmöglich ist, die Mannigfaltigkeit ineinandergreifender oder isolierter Werke zu resümieren. Sie sind in ein Beziehungsnetz eingebunden, in dem sich die Reaktionen aufeinander so multiplizieren, bis sie zu einem gigantischen Kristall gerinnen. Und wie in einem Kristall sind alle geheimen Bezüge des Werkes auf einmal enthalten.

Exemplarisch können solche Bezugsreihen dann auf diese Weise aufgezeigt werden: In einem der Buchentwürfe der Künstlerin mit dem schönen Titel: „Ein zum Leben Verurteilter ist entflohen“ von 1992 verkehrt sie das Verfahren von Rorschachtests, in dem achsensymmetrische Klecksbilder von Probanden gedeutet werden, und nutzt die aus den Studien vorliegenden Interpretationen, um sie wieder in Bilder zu übertragen. Für ihre Aquarelle ließ sie sich so viel Zeit, wie die Probanden ursprünglich für ihre Assoziationen hatten. Die so gefundenen amorphen Formen nahm sie wiederum als Motive für neue Wollbilder, um zugleich zu demonstrieren, dass die gestrickte Wollfläche sich jederzeit wieder in einen gestaltlosen Fleck verwandeln kann, wenn die Wolle aufgeribbelt auf einem Haufen liegt, und dass auch dieser zufällige Fleck als gestaltete, wenn auch flüchtige Form gesehen werden muss, wenn er zum Beispiel wie ein liegender Hund erscheint.

Im Werk von Rosemarie Trockel lassen sich also diese zwei gegenläufigen künstlerischen Verfahren erkennen, die die Komplexität ihres Werkes verursachen: Auf der einen Seite betont die Künstlerin überkommene dichotomische Markierungen, um sie auf der anderen Seite durch Ketten von Analogien zu unterlaufen. Diese gekoppelte Strategie zielt nicht nur auf vermeintliche Gewissheiten geschlechtlicher Identität, sondern auch auf die bekannten Gattungsgrenzen von Malerei, Skulptur, Relief, Zeichnung, Druckgrafik. Trockel erinnert immer wieder an diese Gattungen, aber verschränkt in ihrem Werk das eine mit dem anderen. Die Herdarbeiten aus weiss lackiertem Stahl mit aufgesetzten Herdplatten als ironische Replik auf minimalistische Skulpturen verwandelt sie im nächsten Schritt in Reliefs, indem sie die einzelnen Platten zu großen Flächen montiert und, weil sie sie jeweils nur an einem Punkt aufgehängt hat, die Wand gleichsam in Bewegung setzt. Dann können die Platten wieder zu einem Bildträger gerinnen, wenn Trockel sie als Grund für einen Siebdruck nutzt.

Wie gezielt die Künstlerin diese unaufhörlichen Grenzüberschreitungen einsetzt, möchte ich am Beispiel ihrer Überblicksausstellung, die ich am Museum Ludwig im letzten Jahr betreut habe, zeigen. In regelmäßigen Treffen mit der Künstlerin haben wir sie vorbereitet, bis eine Werkliste feststand, sich die Räume füllten und die Ausstellung Gestalt

annahm. Nur eine Wand blieb leer, gleichsam als Platzhalter für etwas, was noch nicht beschrieben oder gezeigt werden konnte. Sie sollte sich buchstäblich erst fünf Minuten vor der offiziellen Eröffnung füllen – mit einem die Wand einnehmenden Siebdruck auf Aluminiumplatten, der ein Gerichtszimmer zeigt, davor appliziert ein realer Tisch, auf dem ein monströser Torso montiert ist. Er besteht aus dem Gipsabdruck von Gesicht und Oberkörper eines Mannes mit einer Perücke aus schwarzen langen Haaren, die Hand ein hyperrealistischer Silikonabdruck einer Männerhand, die einen Schwamm hält. Alles ist durch ein hydraulisch in Bewegung versetztes Gestell so zusammengefügt, dass dieser Oberkörper in einer Drehbewegung mit dem Schwamm eine Flüssigkeit vom Boden aufnehmen und auf einen Spiegel an der Wand abstreifen kann. Die weiße Flüssigkeit wiederum stammt aus einer stilisierten übergroßen Brust – eine Arbeit der Künstlerin von 2000, die den Titel „S.H.E.“ trägt und nun Teil der neuen Installation geworden ist. So verstörend alleine schon die Figur ist – nicht Mensch, nicht Maschine, nicht weiblich, nicht männlich – so verstörend ist auch ihre Tätigkeit, den Boden zu reinigen und den Spiegel an der Wand zu verschmutzen, so dass auf diese Weise eine Verbindung von der männlich assoziierten Sphäre der Gerichtsbarkeit zum maschinellen Brustersatz hergestellt wird. Wer sitzt hier über wen Gericht, wessen Schuld wird gerichtet und gesühnt, wer soll genährt werden, wie ist diese müt-

terliche Pflege mit der Rechtsprechung in Verbindung zu bringen? Im Kontext der Ausstellung lag es nahe, die Situation einer ersten großen Überblicksausstellung am Wohnort der Künstlerin mit der Kunstinstallation in einen Zusammenhang zu bringen und sie als „verkapptes Symbol der Institution Museum“ zu deuten, „ein Ort, wo über das Oeuvre eines Künstlers – oder einer Künstlerin zu Gericht gesessen wird.“ Aus dem Zusammenhang seiner Erstpräsentation gerissen, wird die Deutung der komplexen Installation aber nicht mehr befriedigen. Daher sei noch einmal auf einer allgemeineren Ebene daran erinnert, was hier zum Tragen kommt: Auf der einen Seite die sprachlose Übereinkunft zwischen Mutter und Säugling, der gestillt wird – und auf der anderen Seite das Gesetz des Vaters, das der Symbiose von Mutter und Kind entgegensteht. Dieses trianguläre Prinzip bestimmt von Anfang an das Sein des Subjekts. Im Anschluss an Sigmund Freud sieht der Philosoph und Psychoanalytiker Jacques Lacan, der die Formulierung vom „Gesetz des Vaters“ geprägt hat, im Ödipuskomplex das Kulturstiftende schlechthin. Diesen Grundkonflikt jedes Menschen, der zugleich die Voraussetzung für immer neu stimulierende und identitätsstiftende Impulse ist, hat Rosemarie Trockel in der unbetitelten Arbeit von 2005 sinnlich und verstörend in Szene gesetzt.

Diese Arbeit ist gerade ein Jahr alt, aber gehört nicht zu den jüngsten, die der Schöpferkraft der Künstlerin entsprungen

sind. Jede Ausstellung, jede Kooperation, die die Künstlerin eingeht, setzt wieder neue Energien frei. In der Zwischenzeit fand im Frühjahr dieses Jahres eine ausgesprochen spannende Kooperation der Künstlerin mit Markus Lüpertz statt, die in eine Ausstellung im Museum Küppersmühle in Duisburg mündete. Durch alle Räume war ein Dialog zwischen den zwei extrem verschiedenen und jeweils singulären künstlerischen Positionen inszeniert mit vielen Arbeiten, die zu diesem Anlass entstanden waren. Ihre jüngste Ausstellung in der Gladstone-Galerie in New York zeigt einige dieser Werke – darunter Keramiken, die wie Tableaus an der Wand hängen und mit silberner Glasur überzogen sind, als seien sie Spiegel, aber auch wieder neue Keramiken, die zwischen Form und Formlos, vertraut und fremd oszillieren.

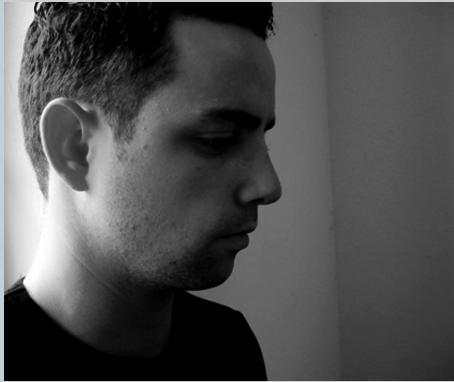
Rosemarie Trockel – 1952 in Schwerte geboren, in Leverkusen aufgewachsen und seit 1974 in Köln lebend – gehört also nicht nur zu den größten zeitgenössischen Künstlerinnen, sie kann auch als Vorbild dienen, ebenso wie Pater Werner Rolevinck forderte „Jeder Westfale ist gehalten, an seinem Ort dem verpflichtenden Beispiel seiner Vorfahren Ehre zu machen ...“. Zur Ehre gereicht ihr der Mut, mit dem sie künstlerische Grenzen ebenso auslotet wie die vermeintlichen Gewissheiten menschlicher Identität. Denn nur mit dem Mut für solche Grenzgänge ist Neues zu entdecken und zu entwickeln. Auf diese Weise ist es ihre Kunst, die uns

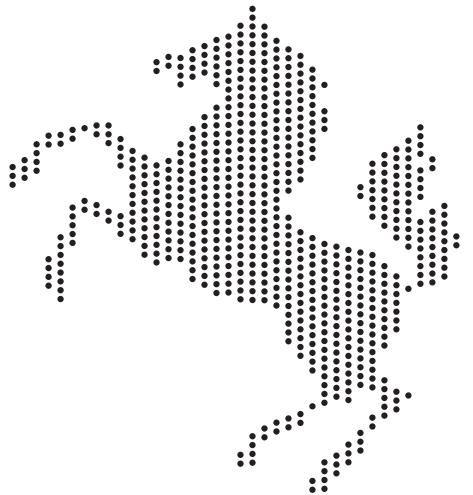
allen, die wir keine Künstler und Künstlerinnen sind, bereits das jetzt vorstellt, was wir nicht wissen, mit ihrer Hilfe endlich aber ahnen können.

Rosemarie Trockels gesellschaftliches Engagement, von dem ich nur ihren persönlichen Einsatz nach dem Abriss der Kölner Haubrich-Kunsthalle für eine neue „Europäische Kunsthalle“ in dem von ihr mit begründeten Verein „Kölner Loch“ erwähnen möchte, drückt sich auch in ihrer Förderung junger Künstler und Künstlerinnen aus. So ist es nicht zufällig, dass sie den heutigen Anlass genutzt hat, um Michail Pirgelis einzuladen, mit ihr eine Arbeit für Schwerte zu realisieren. Pirgelis studiert bei Rosemarie Trockel an der Düsseldorfer Akademie Kunst und hat bereits mit überraschenden skulpturalen Arbeiten auf sich aufmerksam gemacht. In der Regel nutzt er vorhandenes Material, technische Apparaturen und Gehäuse zum Beispiel aus Flugzeugen. Durch wenige Eingriffe legt er ihr Innenleben offen und verwandelt sie in eigenständige Skulpturen, die von einer formalen Sicherheit des jungen Künstlers neben seinem technischen Interesse ebenso zeugen, wie auch davon, dass der Mensch als fehlender Bezugspunkt immer mit gedacht wird.

Rosemarie Trockels Wahl fiel auf Pirgelis, weil er für mehrere Jahre in Schwerte gewohnt und studiert hat, ebenso wie

die Künstlerin ihre Kindheit und Jugend – nach dem Umzug ihrer Eltern bei den Großeltern in den Ferien – in Schwerte verbrachte. Dieser Ort ist also für beide kein beliebiger. Erinnerungen haben sich in das Gedächtnis eingepägt, die durch Geräusche, Gerüche und andere sinnliche Erfahrungen wieder belebt werden können. Nachdem die Entscheidung gefallen war, nicht einfach vorhandene Werke auszustellen, sondern vor der Rohrmeisterei eine Außenarbeit zu realisieren, lag es nahe, an diese Gemeinsamkeit anzuknüpfen. Nun ist es eine annähernd quadratische Fläche auf dem Brachland vor dem Gebäude geworden, die hell beleuchtet wie eine noch nicht gefüllte weiße Leinwand, wie eine tabula rasa darliegt. Die Fläche ist als Eisbahn zu benutzen, als winterliches Pendant zu der Halfpipe, die für Skater aufgebaut steht. Allerdings funktioniert die Schlittschuhbahn als neue technische Errungenschaft ganz ohne Eis. Die möglichen nostalgischen Kindheitserinnerungen an Eislaufen auf zugefrorenen Seen werden also von Rosemarie Trockel und Michail Pirgelis bewusst enttäuscht. Denn nur so wird die fruchtbare Ambivalenz zwischen nutzbarem Objekt, Skulptur und Erinnerungsspeicher aufrecht erhalten, die die Intervention zur Kunst macht.





Stiftung Westfalen-Initiative
für Eigenverantwortung
und Gemeinwohl
Piusallee 6, 48147 Münster
Telefon (02 51)591-6406
www.stiftung-westfalen-initiative.de

