

## Aus dem Brutkasten über den Brustkasten zur Braut und zurück Revisionen zum Werk Renate Bertlmanns

Beim Eintritt in ihr Atelier gibt es einen Déjà vu-Effekt: in den Sechzigerjahren gab es die so genannten „Stores“ amerikanischer Pop- und Happeningkünstler - ich denke an Carolee Schneemann, aber auch an Claes Oldenburg. Dabei tritt auch ein Verdachtsmoment auf: ist Renate Bertlmann immer noch zu amerikanisch in ihrem Frühwerk, weil die Resonanz und Nachfrage von Galerien und Kunsthallen in Wien zu gering ist? In der Tat ist sie nicht zu Unrecht von jüngeren Künstlerinnen wie Carola Dertnig als „Mother of Invention“ der feministischen Performancekunst gefeiert worden.

Doch die österreichische Kunstszene ist träge, zäh, es bewegt sich wenig und das Werk von Renate Bertlmann hat noch zwei andere Punkte sehr früh berührt, die miteinander zusammenhängen: Ambivalenz und Kitsch. Diese Methoden sind in der Kunstszene hierzulande bis vor wenigen Jahren praktisch nicht oder nur kaum verankert. Das heißt, es gibt viele Tendenzen, die in ihrem Werk Jahrzehnte früher auftraten, teilweise ungehört verhallten und durch den oft ephemeren Charakter der Performance nicht in die Kunstgeschichte eingeschrieben wurden. Dazu gehört neben der von ihr immer genützte Ambivalenz, das „Reißen des roten Fadens“ und die Gabe der Revision.

Eine ihrer Taktiken dabei ist lustvoll Lieblich-Peinliches aus pornografischen Utensilien, Brautkleidern, Schnullern, Herzen und Gartenzwergen zu machen. Der vom konzeptuellen Denken vielfach weiß gewaschene Kunsttheoretikerklüngel sieht in diesen Werkzeugen des Trivialen immer noch die Feindbilder seiner eigentlichen Bildverweigerung und ergreift panisch die Flucht. Es wäre gut möglich, die von der Künstlerin gewählte Dreieinigkeit für ihre Werkblöcke – Pornografie, Ironie und Utopie – mit einem Titel wie „St(r)ammhalter im Bru(s)tkasten“ zu umschreiben. Wie der von Louise Bourgeois geliebte, auf Robert Mapplethorpes Fotos unterm Arm getragene skulpturale Penis, „La Fillette“, hat auch Bertlmann den von Sigmund Freud geschürten Irrtum vom weiblichen „Penisneid“ – unter anderem - mit schrillen Puppenkleidern über dem Dildo aus dem Pornoshop, dabei vor allem übergroße schwarze Exemplare, beantwortet. Oder der große Pimmelbruder wurde zur Mumie umwickelt und in die den Brutkasten ersetzenden Vitrine gelegt: „Corpus impudicum arte domitum“. Subversiv an die Tabugrenzen „anecken“ ist Bourgeois und Bertlmann gemein wie die oft durch Verkleidung oder Verwandlung, Perversion und Dekonstruktion errungenen Fragen nach Identitäten, wobei die weiblichen Geschichten sich nicht anklagend an ein Gegenüber richten – auch die männliche Sicht des „Anderen“ ist grundsätzlich als Gesellschaftskritik einbezogen.

Amerikanisch ist aber vor allem die interaktive Kommunikation mit dem Publikum, die von Anfang an in ihre Performances einbezogen waren. Das bedeutet, Bertlmann nützt nicht nur ihren Körper als Projektionsfläche weiblicher Identität und geht mit ihm und ihren teils aus Relikten bestehenden plastischen Werken in den Raum, sondern ihre Performances sind eigentlich Happenings. Die Besucher wurden viel stärker als von den männlichen Vertretern des Wiener Aktionismus aktiv eingebunden, mussten Geld in Klingelbeutel einwerfen, auf Teile des Kunstwerks schießen, tanzen, Rollstuhl schieben, sich eben einbringen. Bertlmann trat nicht nur mit internationalen VertreterInnen der Performanceszene bei Festivals in Bologna, Amsterdam oder Wien gemeinsam auf, die Begegnungen mit Gina Pane oder Ulay/Abramovic prägten auch ihre Arbeit in Richtung einer internationalen Entwicklung des Aktionismus.

Die Wiener Spezialitäten wie Verletzung und Verschleierung teilt sie nur mit Rudolf Schwarzkogler und Rita Furrer, unterschiedlich ist dabei ihr humoristische Aspekt und auch von Beginn an – wie bei den jungen KünstlerInnen heute - die Interaktion mit Musik und Sprache, die Benützung von Lehrtafeln, Vorzeichnungen und die selbst organisierte fotografische wie filmische Dokumentation. Um diese zu gewährleisten, gründete sie mit

Linda Christanell das BC-Kollektiv als frühes Teamwork zweier Frauen in den Siebzigerjahren. Ein gegenseitiges Filmen mit Super 8-Kameras ermöglichte die Dokumentation ihrer ephemeren Arbeit, wobei die dabei verwendeten Objekte aus Textil, Latex, Holz etc. auch in Installationsfotos für sich stehen können – so gibt es mehrere Abwandlungen ihrer „Streicheleinheiten“ auf Sesseln, aber auch auf Schnüre gehängt – sozusagen ein „Waschtag“ der künstlerisch manifestierten Tabus. Das Publikum konnte diese als tastbare Kunstobjekte in körperliche Nähe bringen. Sie setzen sich aus Latexgüssen von Schnullermatten oder Präservativschnüren zusammen und haben als aus einem Koffer quellende Peinlichkeiten wieder die Funktion, auf die ambivalenten Kräfte des Eros, auf tabuisierte Grausamkeiten wie Vergewaltigung, Inzest und Kannibalismus hinzuweisen.

Beim Schießen auf Sexpuppen mit der Schleuder in Form eines gegabelten Penis in der 1980 in New York ausgeführten Performance „sling shot action“ oder noch mehr in der komplexen Arbeit „Wurfmesserbraut“ 1978 sind alltägliche sadomasochistische Praktiken zur radikalen künstlerischen „Hinrichtung“ gewandelt – wie Niki de St. Phalles Gewehrschüsse auf die oft mit christlichen Symbolen gespickten „Tir“-Installationen oder Chris Burdens Selbstschussapparat. Im Aufschneiden der Stoffbahnen wurden mit „Deflorazione in 14 stazioni“ in Bolognas modernem Museum an die frühen Schnittaktionen Lucio Fontanas oder die parallel in den Fünfzigerjahren von Saburo Murakami aus der japanischen Gutai-Gruppe vollzogenen Sprünge durch Papierbahnen erinnert.

Die aus Bertlmanns „Urvagina“ triefenden Noppenschnüre sprachen ein Jahrzehnt vor Kiki Smith' Geburts- und Menstruationsikonografie von diesen Inhalten. Dieses Thema war aber wieder die Übertretung einer Tabugrenze und auch dies löste beim Publikum keine angenehmen Assoziationen aus. Wie das Benützen von erotischen Prothesen für Männer wie Frauen brachten sie ihre Themen und die Methode der direkten Aufdeckung früh ins Kreuzverhör von beiden Seiten. Sie musste feststellen, dass nicht nur die Männer, sondern auch die Frauen auf ihren Trivialmythen von Hochzeit, Kinderwagen und Einfamilienhaus beharrten, in denen diese „Helferleins“ auch als Kunstgegenstände nicht gern gesehen und eher in geheimen Laden verschlossen bleiben.

Verlängerte sie die Präservative dann noch um Messerklingen, Reibeisen und andere Werkzeuge eines privaten Folterkabinetts oder der im 19. Jahrhundert so gefürchteten Vaginata, waren viele mit ihren Abstoßungsreaktionen beschäftigt. Eine auf solche Art kritische Kunst findet nur schwer den Weg auf den Kunstmarkt, weil sie die Peinlichkeit und den Kitsch genussvoll zum Thema machen.

In der Kindheit verwurzelte Sehnsüchte und die in Wien beheimatete Psychoanalyse sind für Bertlmann insofern auch Ursachen für Aggression und Gewalt in der Gesellschaft, wenn die Enttäuschung oder die Disziplinierung durch die Regeln der dominanten bürgerlichen Familienstrukturen fehlschlagen und nur mehr der Hort von Neurosen sind. Wie sehr sie damit schon seit Jahrzehnten am tragischen Zug der Zeit war, zeigen Kriminalfälle in Österreich, die sogar Bundeskanzler zur Landesverteidigung anstacheln, obwohl sie gerade an der Offenlegung verkrusteter Patriarchalstrukturen kranken. Dabei attackiert die Künstlerin mit ihren Werken und begleitenden Texten auch die Theologen, indem sie Kardinäle (als bekleidete Dildos) zu mehr Zärtlichkeit aufruft, zum Miteinander und echter Solidarität statt verschleiernder Sprache.

Der Schleier und die Jungfernschaft haben sie natürlich auch beschäftigt, bevor dies politisch zu Themen eines neuen Europa wurde, in dem die Multikultivorstellungen der Siebzigerjahre im Terror und Schwesternmord aus Ehre verglüht sind. Sie benutzte Tücher bei Performances für Fotografiezyklen, die Aufschriften trugen wie: „Hinter jeder Sehnsucht steht der Tod und droht mit dem Knochenfinger, Versagung.“ Sie thematisierte den Schutz von Innen und Außen damit, auch den Schutz des Körpers vor seiner Vermarktung als Werbefläche, eine

Hauptthematik der Siebzigerjahre und somit eine wesentlicher Diskussionspunkt in der IntAkt Künstlerinnengruppe.

Soziale Strukturen haben vor allem in den letzten Jahren in den Werken Renate Bertlmanns immer breiteren Raum gewonnen: Filme und Fotozyklen über Migrantinnen oder Fotos einer Dichterin, die über Traumatisierung schreibt. Film- und Fotoworkshops, Organisation von Symposien und deren Publikation – viel Teamwork mit jüngeren Künstlerinnen wie Andrea Kalteis, der sie einen eigenen Zyklus „Assoziationen“ widmet. Wie die Phasen des Unterrichtens benützt sie die Diskussion mit anderen als Reflexionsphasen, zur erneuten Materialsichtung und Neuorientierung. Denn auch für sie ist der anfänglich radikal erfochtene Feminismus nun bereits in der dritten Phase seiner Wandlung angelangt, was einige Umarbeitungen notwendig macht.

Obwohl die Performerinnen in den Siebzigerjahren in Wien die Kunst zum Umgang mit neuen Medien, mit dem Raum und auch mit neuen ungewöhnlichen Materialien öffneten, ist dies heute zu wenig bekannt, auch die enge Beziehung zu den amerikanischen Happenings oder dem Mix von Sprachspiel aus Minimalismus und Konzeptkunst und teils üppigen Objekten wird an Bedeutung gewinnen. Die subversive Brautikonografie bleibt aber von Hanna Höch bis Renate Bertlmann auch eine wesentliche Antwort auf eines der Hauptwerke Marcel Duchamps „Das große Glas“ oder „Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar.“ Die intellektuelle Männlichkeit des Protagonisten versucht die Künstlerin aber auch in vielen ihrer „Ready made“ als einseitig zu entlarven: ohne die Einbeziehung der Psyche ist die Metaebene des Kunstwerks ohne Leben. Hier steht sie einmal auch Joseph Beuys nahe. Die dabei früher wesentliche Suche nach einer spezifisch weiblichen Ästhetik in den Siebzigerjahren, die angesichts der männlich dominierten Kunstszene berechtigt schien, wird heute sehr oft vergessen und selbst von den Künstlerinnen verdrängt, da die Queer- und Transgenderdebatten toleranter erscheinen als die Tendenz, ein Geschlecht durch sein heterosexuelles Gegenüber zu spiegeln. Trotzdem muss auch der historische Aspekt immer einbezogen werden, was die Wichtigkeit ihrer künstlerischen Aussagen noch um einiges steigert.

Zu Hanna Höchs collagehaften Zerschneidung der Bräute kommt bei Bertlmann auch das technische Röntgenbild, dessen sich schon früh Man Ray und Meret Oppenheim bedienen, zuletzt aber vor allem Jürgen Klauke. Klaukes schwarze Ironie und Geschlechtertausch haben auch in der Entscheidung zum Foto als Tableau eine Schwesternschaft in Bertlmanns Fotosequenz „Rene ou Renée“ von 1980. Küchenobjekte wie die sprechende „Käseglocke“ auch für künstlerische Inhalte zu nützen, um pornografische Zwerge oder „Verbote Früchte“ dann auf Podesten zu präsentieren spielt selbst mit dem „Trompe l’oeil-Gedanken der Barockzeit. Das Sehnsuchtsobjekt der verkitschten Schneekugel ist da natürlich ebenso unerlässlich wie die verschiedenen Herzikonografien und Kinderspielzeuge, die sich bei näherer Betrachtung als Behindertenbehelfe entpuppen. Das haben jüngere Kolleginnen wie Anna Jermolaewa oder die Geschwister Odradek zu eigenen Foto- und Videoarbeiten angeregt, die auch die latente Aggressivität übernehmen, die allerdings durch Humor gemildert wird.

Der Ausspruch der Künstlerin über die neuesten Werkgruppen: „Mittlerweile bin ich friedlicher geworden“ muss nicht unbedingt unterschrieben werden, wahrscheinlich ist es nur ein Oszillieren des Humors von deftig zu feinsinnig, was in ihren Fotobüchern und –filmen seit etwa 2001 auffällt. Seit 2008 bin ich Trägerin eines „Zoo Guide“ von Renate Bertlmann, eine Ehrenmitgliedschaft ihrer Fangemeinde, sichtbar als Multiple unter Plastik an einem Schlüsselband, das man wie eine Kette tragen kann. In welchen Kunstzoo die Reise weiterführen wird, kann ich jedoch nicht beantworten.

Brigitte Borchhardt-Birbaumer , 2008