

## Kunsttabu und Rezeptionsverweigerung. Umgang der Medien mit dem Werkkonzept Renate Bertlmanns

Tabuverstöße waren Triebfeder der Moderne und befeuern auch die Nachmoderne, wenn sie mit Sexualität und Nacktheit zu tun haben, verletzen sie staatliche Paragrafen (Blasphemie- oder Pornografie-Verdacht) oder gesellschaftliche Anstandsvorschriften in Bezug auf Schwangerschaft, Tod, Ehe und Umgang mit Versehrtheit. Sie stellen jedoch durch eine Annäherung von Pornografie- und Kitschverdacht Reinheitsgebote der Kunstelite bloß. Das betrifft das Objektrepertoire Bertlmanns aus dem Sexshop, gehüllt in glamouröse Verzierungen, Flitter und grelle Farbigkeit.

Die Kunst ist seit 1960 mit dem performativen Wandel („performative turn“<sup>1</sup>) in neue Raumkonzepte und Blicktheorien eingetreten, die ab Futurismus und Dada ästhetische Traditionen und das Begriffsvokabular der Kunstgeschichte sprengten. Über die Herkunft des Innovationsschubs kann in Felicitas Thun-Hohensteins Buch zur Performanz und ihren räumlichen Bedingungen gelesen werden - auch wie groß der Beitrag feministischer Künstlerinnen ist in Sachen neuem Körperdiskurs. Sie eröffneten urgeschichtliche Quellen (Schlagwort „kultureller Feminismus“, Matriarchatsdebatte und Rückkehr der „Großen Mutter“ ab 1970) und durch Anwendung neuer Medien (Fotografie, Video, Film, Performance) die Kunst vorantrieb. Bildhauerei wandelte sich in Objektkunst, mit Einsatz neuer, weicher Materialien und neben Institutions- und Konsumkritik forderten Künstler\_innen mit ephemeren Auftritten einen veränderten Kunstmarkt.

Da mich die Biennalekuratorin bat, hier die Rezeptionsgeschichte von Renate Bertlmanns Werk zu besprechen, stellte sich die unangenehme Frage, warum 47 Jahre lang, ab 1969 mit der inszenierten Fotoserie „Verwandlungen“ bis zur ersten Personale von Gabriele Schor in der Sammlung Verbund 2016 nur wenig Werke der Künstlerin in Wiener Museen und Galerien zu sehen waren, von den Institutionen noch weniger angekauft wurden, die Vergabe des Preises der Stadt Wien an sie in Fachjurs Jahrzehnte zur Diskussion stand, Theoretiker\_innen sich mit einer frühen Ausnahme (Peter Gorsen<sup>2</sup>) nicht mit ihrem Werk befassten und Kunstkritiker\_innen wenig und meist belanglos berichteten.

Die internationalen Orte, an denen Bertlmann performte und auch die Ausstellungen, an denen sie beteiligt war, können nicht der Grund gewesen sein, es begann 1974 mit Ausstellungen ihrer „Urvagina“ in Triest und 1977 mit der Performance „Deflorazione“ im modernen Museum in Bologna, setzte sich fort 1978 im Düsseldorfer Kunstmuseum, dem Franklin Furnace Kunstraum von Martha Wilson in New York 1980, dem Frauenmuseum in Bonn 1982, dem Stichting de Apple Center Amsterdam 1979, in bekannten Galerien in Luzern und Wuppertal, in Wien der St. Stephan- 1975 und Modern Art Galerie (mit Performance-Festival des Österreichischen Kunstvereins 1978), 1983 bei der „Anderen Avantgarde“ im Brucknerhaus Linz. 1984 folgte „Kunst mit Eigensinn“ im Modernen Museum (Zwanzigerhaus), kuratiert von Valie Export, Sylvia Eiblmayr und Cathrin Pichler, 1985 das Grazer Forum Stadtpark, 1986 die Münchner Landesgalerie und Villa Stuck. In den 1990er Jahren arbeitete Bertlmann dann verstärkt mit Fotografie und Film, im Team mit jungen Künstlerinnen wie Andrea Kalteis und Katharina Daschner, nutzte Stipendien. Es gab weitere Ausstellungen, doch erst mit Aufnahme erster Werkserien in die Sammlung Verbund 2010 durch Schor startete ihre internationale

---

<sup>1</sup> Felicitas Thun-Hohenstein, Performanz und ihre räumlichen Bedingungen. Perspektiven einer Kunstgeschichte, Wien-Köln-Weimar 2012.

<sup>2</sup> Peter Gorsen, Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert, Hamburg 1987, Kap. 11, S. 190 – 196.

Karriere erneut, 2015 ist die Teilnahme an „The World goes Pop“ in der Tate Modern, London, zu nennen.<sup>3</sup>

Das allgemeine Unverständnis gegenüber der Performancekunst war groß, das lässt sich gut in der 140. Ausgabe des Stern-Magazins, Heft 21, 1978 ablesen, der über das internationale Festival von den in Wien tagenden Selbstdarstellern (weibliche Sprachform gab es in den Zeitschriften noch nicht) spricht, kritisiert, dass keiner malt oder musiziert, sondern sie sich ohne Choreografie, Bühne und Vorhang, nur selbst zur Schau stellen. Doch immerhin war Renate Bertlmanns „Schwangere Braut im Rollstuhl“ für Kritiker Georg Schwarzbauer sehr viel besser verständlich als der völlig „entfremdete Körpereinsatz“ Valie Exports oder Linda Christanells Suche nach der weiblichen Seele in einer weißen Kugel, deshalb widmet er ihr die Bildstrecke. Den Begriff Performance versucht er Stern-Leser\_innen zu erklären, indem er ihn fälschlicherweise als Mittel des Theaters beschreibt, eine Differenzierung für die bildende Kunst kennt er nicht. Faszinierend bleibt für ihn allein die Möglichkeit des Publikums, die „amtsmüden Maler und Objektmacher“ vor Ort zum Sinn befragen zu dürfen. Von partizipativer Vorgangsweise bei Happening und Performance wusste Schwarzbauer ebenso wenig.

Die Resonanz bekannter Kunstkritiker\_innen der Wiener Tageszeitungen ist gemischt – so haben Lisbeth Böhm (Waechter-Böhm) im Kurier und Erwin Melchart in der Kronenzeitung 1975, im Jahr der Frau, etwa zur Ausstellung „Magna Feminismus“ Exports in der Galerie nächst St. Stephan positiv berichtet, Böhm sieht Bertlmanns blutige „Vertreibung aus dem Paradies“ und ihre Vorliebe, zwischen den Polen kulinarischem Ästhetizismus und kühler Distanziertheit zu schwanken; Melchart übernimmt von Maria Lassnig die Bemerkung, dass es unter dem Herd zu knistern beginne – eine Anspielung auch auf Jürgenssens „Küchenschürze“. Doch seltsam polemisch spart Doyen Kristian Sottriffer Bertlmann und Jürgenssen zwar aus seiner bösen Tirade aus, indem er meint, sie müssten nicht auf die Hilfe ihrer Geschlechtsgenossinnen warten, um ausgestellt zu werden. Die „Frau nächst St. Stephan“ müsse nicht „aus imaginären Männer-Verliesen befreit werden“ und wie militante Texte an den Wänden behaupten, das Scheitern sei allein mit bösen Männern verbunden, wozu auch er zähle, da er ja keine Kunstkritikerin sei und somit durch seine Schreibe ein „Mitschuldiger an der freien Entfaltung der Frau“. Wem es an Humor mangelt, der ignoriert auch die in Bertlmanns Werken sichtbare Ironie. Sottriffer warf allen zehn Ausgestellten einen Mangel an Ironie und „selbstkritischem Abstand“ vor. Dass damals eine Werkserie von 1973 durch Galerieleiter Oswald Oberhuber ausjuriiert wurden, die Hoden zeigt, während Vaginales durchging, spricht Bände, und brachte den Werken den Titel „Exhibitionismus“ ein (Oberhuber fühlte sich exhibitioniert).

Unter den Museumdirektoren ist immerhin Peter Baum, der Bertlmann nicht nur 1976 in der Zeitschrift „Alte und moderne Kunst“ positiv hervorhebt, auch 1983 zur „Anderen Avantgarde“ im Brucknerhaus, obwohl dieses Motto, wie Jana Wisniewski in der Arbeiter Zeitung berichtete, den üblichen Diskurs über die Unteilbarkeit der Kunst und das Ghetto von reinen Künstlerinnen-Präsentationen auslöste.

Die ausländische Berichterstattung ist bis auf mehrere positive Erwähnungen Bertlmanns im „Kunstforum international“ zum Teil mit der gleichen Debatte um isolierende Künstlerinnen-Ausstellungen befasst, so auch Kolleginnen wie Mary Kelly 1980 in amerikanischen Fachmagazinen. 1982 schreibt GO (Autorenkürzel) in der Bonner Rundschau über „Streicheleinheiten“ und „Waschtag“ Bertlmanns im Frauenmuseum der Stadt: „Dem Phalluskult werden hier keine Kränze gebunden“, Infantilisierung und Lächerlichkeit der männlichen Geschlechterrolle wird genüsslich erkannt. 1986 gibt es im Münchner Tagesanzeiger eine positive Kritik zu den Phallus-Wickelkindern in

---

<sup>3</sup> Gabriele Schor, Jessica Morgan Hg., Renate Bertlmann. Works 1969 – 2016, München-London-New York 2016. Alle im Folgetext verwendeten Zeitungsartikel hat mir Renate Bertlmann durch ihre Assistentin Marija Nujic aus ihrem Archiv zur Verfügung gestellt, daher gilt beiden großer Dank.

der Villa Stuck von Claudia Jaeckl (23.6.), die Kampfgeist und Brechen von Sexual- und Behindertentabus begrüßt, ganz gegenteilig meint Renate Schostack dazu in der Frankfurter Allgemeinen (7. 7.) diese Ironie sei oberflächlich, es ginge nur um schnellen Witz. 1993 wirft ihr Dorothee Baer-Bogenschütz in der Frankfurter Rundschau vor, es sei keine Erotik, sondern nur Sadomaso mit ihrer Klingenbrust zu spüren. Das ist die gleiche Kritik, die auch die vier männlichen Vertreter des „Wiener Aktionismus“ immer wieder hörten.

Heftig abgelehnt wurde Bertlmanns „Wurfmesserbraut“ und die damit verbundene Performance „Die schwangere Braut mit dem Klingelbeutel“ nach Düsseldorf 1978 vom van Abbe Museum in Eindhoven und dem Pariser Centre Pompidou, die als Stationen geplant waren. Das lag sicher nicht nur am „blasphemischen“ Klingelbeutelpräservativ, mehr an ihrer Verschiebung der Aggressionslust. Interessant ist Walter Titz' Analyse in der Neuen Züricher Zeitung anlässlich der „Berührungen“ im Forum Stadtpark Graz 1985. Auch wenn er zuerst an den Film die „Zärtlichkeit der Wölfe“ (Ulli Lommel) denkt, folgert er, dass Bertlmann nicht nur Gefühle zeige, sondern formale Brillanz und intellektuelle Konzeption! Gemeinsam mit Rita Furrer, Karin Mack, Christanell ua. ließen die feministischen Künstlerinnen die Einsamkeit der Junggesellenmaschinen hinter sich. Dass Körper auch denken können, ist wesentlich neben Peter Gorsens wichtiger Erkenntnis von Bertlmanns gelungenem Blickwechsel auf den Frauenwitz, der nicht frustriert oder resigniert, sondern lustvoll eingesetzt wird. Die Inszenierung des „Szepters der patriarchalischen Gesellschaftsordnung“ (Berthold Ecker in Schors Monografie) und das Pochen auf eine faire Geschlechterpolitik brachten ihr neben bösen Drohungen gegen den „Hl. Erectus“ auch die Kritik ihrer Künstlerkolleginnen ein, denn diese suchten ihre eigene Identität mit einer „weiblichen Ästhetik“ und bezeichneten Bertlmann als „phallussüchtig“, ferner warfen sie ihr vor, mit den Latexhäuten als „Waschtag“ die Rolle der Hausfrau zu sehr zu betonen.

Dass es um Körperpolitik, Angst vor Berührung, sexuelle Männermacht- und Ohnmacht ging, wurde auch bei ihrer amerikanischen Performance-Kollegin Carolee Schneemann nicht gesehen. Die Kritik an deren erotischer Themenwahl mit Einsatz des eigenen Körpers ging sogar so weit, dass sie von der männlich dominierten Fluxus- und Happeningszene ausgeschlossen wurde.<sup>4</sup> Beide Künstlerinnen waren jedoch mit mehreren Aspekten ihrer Performancearbeit der Zeit voraus, wurden von beinahe der gesamten Avantgardeszene und Geschlechtsgenossinnen ausgegrenzt und für beide kam die Anerkennung ihrer Leistung spät. Bertlmann arbeitete deshalb auch im Team mit italienischen und russischen Performerinnen, sie wirkte in der Auf-Publikationsredaktion mit, trat 1977 der IntAkt Künstlerinneninitiative bei, unterrichtete mehr als ein Jahrzehnt, und setzte sich, wie schon anfangs erwähnt, weiter für junge Kolleg\_innen ein, das ist für Vertreterinnen der zweiten Welle des 1970er Jahre-Feminismus nicht untypisch.

Das Multitasking auch als frühe künstlerische Forscherin, ein Aspekt der noch zu wenig berücksichtigt wurde, galt in den 1970ern als Entscheidungsschwäche. Man warf den an Performance, Zeichnung, Objekten und neuen Medien interessierten Künstlerinnen vor, sich zu „verzetteln“, sprach von mangelndem Personalstil oder Label, verurteilte den Wechsel der Medien für jeweilig neue Konzepte, Thematik und Aufgabe. Mit man/Männer meine ich vor allem Direktoren der Museen, Galeristen und die wenigen gefürchteten oder sich erzieherisch gebärdenden Kunstkritiker\_innen. Fragte man damals nach, wieso sich keiner für die subversiven Konzepte Bertlmanns interessiere, kam schnell die Keule fehlender hehrer Theorie, aber auch Qualitätskriterien wurden fallbeilartig nachgeschickt – so der ewige Vorwurf wegen der demokratischen Auswahl bei Ausstellungen der Gruppe IntAkt (ab 1977 – gleiche Kojen für jede). Auch mit Alibimann blieb die fragwürdige Sphäre des Anderen. Doch die Kritik ging bis zur Infragestellung der neuen Medien, ein Video galt als unklar

---

<sup>4</sup> Sabine Breitwieser Hg., Carolee Schneemann. Kinetische Malerei, Ausstellungskatalog Museum der Moderne Salzburg 2015/16, München-London-New York 2015.

in der Haltbarkeit und daher nicht ankaufswürdig, Fotografie wurde als reine Doku gesehen und war noch nicht von künstlerischem Wert. Da man Künstlerinnen meist ausschloss von Sammel- und Themenpräsentationen, war es noch 2003 in der Kremser Kunsthalle wichtig, die Protagonistinnen der Performance auf einer Wand überhaupt zu Wort kommen zu lassen.<sup>5</sup>

Interessanterweise wird heute in der vierten Welle des Feminismus, der nun als Teil der Popkultur gefeiert wird, endlich ohne Ausschluss- oder Separierungsfragen auf die „Mothers of Invention“ hingewiesen (so lautete Carola Dertnigs Titel für eine kleine Schau im Mumok 2002/03 in Zeiten der 3. Welle des Feminismus, in der die jungen Performerinnen auf die älteren aufmerksam machten, was aber trotzdem keine Ankäufe der Museen, außer durch die Sammlung der Stadt Wien, Musa, bewirkte). Unter den Theoretiker\_innen war der Kunsthistoriker und Sexualästhetiker Gorsen mit seinem Hinweis, dass Bertlmann der Zote endlich ein weibliches Terrain eröffnet hätte und die gewalttätige Pornografie poetische verfremdet und derangiert habe bis zur Karikatur, einer der wenigen, der Beispiele wie den „Patronengürtel“ als Waffenarsenal des Mannes in seinen Büchern publizierte. Gorsen war auch Vermittler zu Psychoanalytiker Ernst Bornemann, der die Künstlerin zu einem Symposium über „Kunst und Sexualität“ einlud.

Renate Bertlmann kuratierte selbst Ausstellungen, veranstaltete Tagungen, Podiumsdiskussionen und eine mündete 1993 in eine „Wiener Vorlesung“ der Ära Zilk/Pasterk: „Kitsch und Tabu. Vom Reiz des Verbotenen“. Organisation mit Edith Almhofer, anlässlich ihrer Ausstellung „Schneegeestöber – Flitter (s)türme“ in der Kunsthalle Exnergasse gab es einen Tagungsnachmittag dort und Diskussion am Abend im Rathaus - beteiligte Professor\_innen: Helga Kämpf-Jansen (Gießen), Konrad Paul Liessmann (Wien), Ute Ranke-Heinemann (Essen).

Für Burghart Schmidt ist der Kitsch das Aufbegehren gegen den intellektuellen Hochmut und eine Versöhnung mit den Lebensumständen, für Gabriele Schor bietet er „Fantasiedichte“ und für den jungen Koreaner Yushin Ra ist er Zeichen einer spezifischen Sensibilität in der Welt – das klingt wie die von Bertlmann Jahrzehnte davor an die Macho-Männer gestellte Zärtlichkeitsforderung.<sup>6</sup> Doch der Regelverstoß gegen die trockene Reduktion des Geistigen in der Minimal- und Konzeptkunst und die damit verbundene „political correctness“ erlaubte keine zart ironische Klinge, die zu führen in den Werken wortwörtlich passiert (Die „Buchstäblichkeit“ in ihrem Werk hat man dabei auch übersehen). Auch für das – nach Lucy Lippard – androgyne Künstlerwesen gilt der „kultivierte Habitus“, das Ernstnehmen der Kunst, die Kunstelite verbietet den „schlechten Geschmack“.<sup>7</sup> Etwa zehn Jahre nach dem Kitschsymposium 1993 eröffnete Liessmann<sup>8</sup> in seinem von Bertlmann angeregten Buch über Kitsch, dass der schlechte Geschmack vielleicht doch der eigentlich gute ist, und nochmal zehn Jahre später schreibt Abigail Solomon-Godeau<sup>9</sup>, dass uns das Gelächter über die Travestie, die Umdrehung ins Groteske vom Fanatismus reinigt – und den gibt es bekanntlich auch in der Kunst (nicht nur in den Bilderstürmen von Bamiyan und Palmyra).

Im Kitsch liegt die Crux der weitgehenden Ignoranz des Werks von Renate Bertlmann über fast ein halbes Jahrhundert. Sie hat die gehobene soziale Klasse der Museumsdirektoren und Theoretiker vor den Kopf gestoßen, ihren Ekel vor dem Leichten angestachelt, wie wir durch Pierre Bourdieu „Die feinen Unterscheide“ eigentlich seit 1987 wissen. Das Erkennungszeichen des „Ernstes Habitus“

---

<sup>5</sup> Christa Hauser, Silvie Aigner ua. Hg., Künstlerinnen-Positionen. Mimosen-Rosen-Herbstzeitlosen, Ausstellungskatalog Krems Kunsthalle 2003, Wien 2003.

<sup>6</sup> Burghart Schmidt, Kitsch und Klatsch, Edition Splitter Wien 1994, Schor, Bertlmann, siehe Anm. 3, Yushin Ra, Der Unernst des Kitsches. Die Ästhetik des laxen Blicks auf die Welt, Bielefeld 2016.

<sup>7</sup> Lucy Lippard anlässlich der Ausstellung Magna Feminismus. Kunst und Kreativität, Konzept Valie Export, Galerie n. St. Stephan Wien 1975.

<sup>8</sup> Konrad Liessmann, Kitsch oder Warum der schlechte Geschmack der eigentlich gute ist, Wien 2002.

<sup>9</sup> Abigail Solomon-Godeau siehe Schor, Bertlmann, Anm. 3.

funktionierte gerade hier in Österreich in der Kunstszene noch lange nach 1945, und die heilige Grenze zum Trivialen, Frivolen, Obszönen bis zur Peinlichkeit zu übertreten, hieß und heißt am „Adel der Intellektuellen“ zu kratzen. Ganz bewusst geht es Bertlmann also um Reizen, mit grellbunten, weichen Latexmaterialien, Flitter und Dildos, Zwergenmützen, Käseglocken und Schneekugeln, auch dem Einbalsamieren des Phallus (zum Tut-anch-Amun unter den Dildos, „Corpus impudicum Arte Domitium, Unzüchtiger Körper durch die Kunst gezähmt“, 1984). Den in Samt und Seide gesteckten Innocenz VI. schon 2001 zum *enfant terrible* zu erklären, lange vor Bekanntwerden der Vergewaltigungsskandale der katholischen Kirche, war so boshaft treffend wie den infantilisierten Phallus als Babypuppe zu tarnen (mit Wickelpolster, Soldatenuniform und Windelhosen). Dazu kamen das unverschämte Insektengeschwader und die *Fleur du male*-Schmetterlinge, verbotene Früchte auf Podesten, Teppichen, Türmen und Bäumen. Noch viel schlimmer allerdings für Minimalisten baut sich der Phallus als Luftsäule in Wichsgeste vor der Mitte der Künstlerin auf in der Onanieserie aus „Renée ou René“. Mit diesem verächtlichen Transgendern fühlte und fühlt sich Jürgen Klauke der Künstlerin nahe, wie er mir zuletzt in einem Brief vom 20.3. mitteilte. Bertlmann hat aber auch Sarah Lucas und Tracey Emin um 20 Jahre vorweggenommen, selbstredend die Kitschobjekte Jeff Koons‘.

Ihre performative Installation „Bilderwandlung oder der pädagogische Eros“ von 1979 regte jüngst im Mumok in Schors Sammelschau der „Feministischen Avantgarde“ durch seine Kitschbild-Ex-Votoserie des „Hl. Erectus“ und Aktionsutensilien wie Betschemel, sowie ironischen Spottgesang, gewaltig auf - kitschiger Phalluskult und Kirche, Zuweisungsrollen der Frau auf Braut und Mutter, damit hat Bertlmann die Statuskompetenz der Vertreter der Katholiken in Zweifel gezogen wie sie auch neu erstarkte Männerschmieden gnadenlos vorführt. Diese selbstverständliche Freiheit der Kunst bringt ihr bedauerlicherweise massive Drohungen ein.<sup>10</sup>

Damit hoffe ich die Gründe der Rezeptionsverweigerung dieser so wichtigen Tabuverstöße einer gesellschaftspolitisch wachen Künstlerin kurz erläutert zu haben.

Brigitte Borchhardt-Birbaumer

---

<sup>10</sup> Immer noch ist der Antrag von Clemens Jabloner, den Blasphemieparagrafen aus der Verfassung zu streichen an den konservativen Parteien in Österreich gescheitert.