

Versuch über eine sanfte Rebellin

Das Wechselverhältnis von Eros und Thanatos steht im Zentrum der ästhetischen Investigationen Renate Bertlmanns. Getreu dem Motto „Amo ergo sum“, unter welchem die Wiener Künstlerin seit den frühen Siebzigerjahren ihr gesamtes Schaffen subsumiert, visualisieren ihre opulenten, im sensiblen Grenzbereich zwischen Kitsch, Kunst und Tabu angesiedelten Inszenierungen diese zeitlos aktuelle Thematik auf gleichermaßen phantasievoller wie hinter sinniger Weise. Der Komplexität des Vorwurfs entsprechend ist das umfangreiche Werk als Trilogie angelegt, deren gleichwertige Teile mit den Untertiteln Pornographie, Ironie und Utopie bezeichnet sind. „Die Pornographie befasst sich im engeren und weiteren Sinne mit dem Krieg der Geschlechter, den Tätern und Opfern und den vielen weiteren Facetten des nackten Überlebens. Die Ironie spürt den in der Kindheit verwurzelten Sehnsüchten und Aggressionen nach und versucht mit den dabei aufkommenden Lust- und Ekelgefühlen fertig zu werden. Die Utopie gibt sich nicht, wie man vielleicht meinen könnte, Zukunftsvisionen hin, ganz im Gegenteil, sie pflastert den Weg ins Ungewisse mit schweißtreibenden Exerzitien wie Askese, Versagung und Übungen im Sterben“ (Renate Bertlmann, 1989).

Ursprünglich aus dem Bedürfnis resultierend, die zahllosen Hervorbringungen einer überbordenden Kreativität zu ordnen, entpuppte sich die Trilogie rasch als anspruchsvolle Programmatik, die bis heute nichts an Aktualität und Notwendigkeit eingebüßt hat. So mächtig und bedeutend die einzelnen Elemente für sich auch erscheinen mögen, so durchdrungen und abhängig sind sie voneinander. In allen Facetten des Bertlmannschen Produzierens erscheint die Pornographie ironisch und utopisch, die Ironie utopisch und pornographisch sowie die Utopie pornographisch und ironisch. „Amo ergo sum“ zielt aus einer explizit weiblichen Perspektive in einer nach wie vor patriarchalen Gesellschaft auf „Selbstbehauptung und ein auf Kommunikation gerichtetes Selbstbewußtsein... Es bedeutet Gleichwertigkeit von Körper, Seele und Geist in einer sich durchdringenden, unteilbaren Ganzheit.“ (Maria Vogel, 1989)

Wenn Renate Bertlmann in ihren plastischen und malerischen Inszenierungen, die stets in einer zweiten Arbeitssequenz mit den Medien Film und Fotografie analysiert werden, den Trivialmythen des Begehrens nachspürt, nimmt sie überkommene moralische und soziale Traditionen ins Visier. Nicht nur strukturell verweist das Gesamtkonzept auf die Dreifaltigkeit, jenes christliche Herrschaftssymbol eines männlichen Dreigestirns. Auch inhaltlich wird Aspekten der Geschlechterdifferenz und der Funktion von Rollenklischees größte Bedeutung zugemessen. Mit lustvoller Geste demontiert die Künstlerin die Insignien männlicher Macht und Herrlichkeit. Sie beschreibt aber auch die Kraft der Sehnsucht und verleiht der Vorstellung von einer gelingenden zwischengeschlechtlichen Kommunikation Gestalt. Nicht zuletzt imaginiert sie Empfindungen der Scham in Bildern, die unmittelbar alle Sinne anrühren und erkundet die sinnliche Faszination, die im Wechselspiel von Distanz und Näherung steckt.

Das künstlerische Interesse gilt primär der Metamorphose. Lustvoll wird in Performances und Fotosequenzen mit mannigfaltigen Szenarien der Verwandlung experimentiert. Installationen und Bilderzyklen entwerfen poetische Erzählungen und begleiten ihre Akteure auf ihrer Reise durch ein wechselvolles Dasein. Die differenzierte Ikonografie der bildgewaltigen Kompositionen bedient sich ungeniert aus dem historischen Fundus. Die archaischen Fruchtbarkeitssymbole Phallus und Vulva treten ebenso in Erscheinung wie volkstümliche Motive der Frömmigkeit. Populäre Märchengestalten wie Schneewittchen und die sieben Zwerge oder das Einhorn erscheinen in geändertem erzählerischen Kontext.

Im Frühwerk dominieren, unter dem Eindruck des feministischen Diskurses um weibliche Rollenbilder und einem individuellen Bedürfnis nach Abgrenzung von den Anfechtungen der Wirklichkeit, Symbole der utopischen, egalitären Liebe. In der Fotosequenz „Zärtliche Berührung“ explorieren zwei in Kontrastfarben gehaltene Latexschnuller verschiedene Stadien der Tuchföhlung. Die beiden gleichwertigen Akteure reiben sich unbefangen aneinander, umschlingen und durchdringen sich in unmissverständlicher Repräsentation einer sexuellen Begegnung. Wesentlich aggressiver gibt sich die Skulptur „Ex Voto“ aus den späten Achtzigerjahren, in welcher die Nahrung und Zuwendung versprechende weibliche Brust unerwartet zerstörerische Qualitäten an den Tag legt. Aus einer der beiden Warzen des herzförmigen Torsos aus farbig gefasstem Polyurethanschäum, der wie eine Preziose in einem gläsernen Schaukasten präsentiert wird, ragt ein spitzes, scharfes Messer. Das Lustobjekt Frauenleib signalisiert nicht länger Verletzlichkeit, sondern droht Verletzung an, fordert unvermittelt respektvolle Distanz ein. In

den Kompositionen des letzten Jahrzehntes dominiert ein eher ironischer Blick, der mit Vorliebe auf den eregierten Phallus fällt, welcher in den unwahrscheinlichsten Maskeraden in Erscheinung tritt. Da wird dem „San Erectus“ ein mit Glanz und Glitter geschmücktes Devotionalbild gewidmet. Prachtvolle, maßgeschneiderte Frauenroben zieren eine Gruppe bunter Dildos, „Les Enfants Terribles“, die sich zu einer skurrilen Modeschau versammelt haben. Rote Zipfelmützen kleiden die aus handbemaltem Ton gefertigten „7 Zwerge“ vortrefflich, die unter einer Glasglocke mit der Aufschrift „Käse aus Österreich“ Schutz suchen. Aber auch der geistliche Ornat steht den strammen Gesellen außerordentlich gut, wie die auf Samt und Seide gebetteten Kardinäle aus der computeranimierten Bildsequenz „Zwitscher-Litanei“ beweisen. Die Abbildungen des männlichen Geschlechts schockieren längst nicht mehr. Sie sind Karikaturen, „welche die obligate Herrenengesellschaft in ihren maßgeblichen Repräsentanten aufs Korn nimmt und... das Militär, die grauen Eminenzen und religiösen Propheten ebenso wie die ganze herangezüchtete Brut der Stammhalter auf einen gemeinsamen phallischen Nenner bringt“ (Peter Gorsen, 1989). Andererseits sind die aufwendig eingekleideten und liebevoll geschmückten Figurinen, niedliche Produkte des Hausfleißes, auch als ironischer Kommentar zum weiblichen Begehren zu interpretieren: die erotische Prothese ist als lustbringendes Vehikel längst gesellschaftsfähig. Renate Bertlmann unterstreicht die Doppelbödigkeit des Sujets, das unter dem Glassturz zum Spielzeug verkommt. „Was von der Urgewalt des Eros geblieben ist, sind infantile Phantasien, die eher geschützt denn destruiert gehörten.“ (Konrad Paul Liessmann, 1993)

Zu den spannendsten Arbeiten aus den letzten beiden Jahren zählen digital generierte, mit Sound unterlegte Bildgeschichten. Die von der Künstlerin als „Short-Cuts“ benannten Animationen schließen formal und inhaltlich an die frühen Experimente mit sensitiven Materialien an und thematisieren Möglichkeit und Grenzen der sinnlichen Wahrnehmung. „Formationen“ lässt den Blick über eine sich permanent verändernde Landschaft von geschmeidigen, lebendig wirkenden Latexformen schweifen. In „Looking Glass“ wird eine kaleidoskopische Welt der Formen und Farben entworfen, die durch ihre opulente Pracht und abstrakte Figürlichkeit bezaubern. So unterschiedlich die Bildfolgen auch sind, appellieren sie doch gleichermaßen an unsere Wahrnehmungsbereitschaft. In wenigen Minuten eröffnen sie abgründige Mikrokosmen, welche von der Allgegenwart sinnlicher Sensationen träumen.

Formal ist das facettenreiche Schaffen der Künstlerin, die klassische Darstellungsmethoden ebenso schätzt wie Experimente mit außerkünstlerischen Medien und Materialien, von einem explizit fotografischen Blick auf die Wirklichkeit durchdrungen. All ihre Arbeiten, seien sie nun ephemere Natur wie Performances und Installationen oder aber konventionelle Kunstwerke, fungieren stets auch als Rohmaterial einer zusätzlichen fotografischen Inszenierung. In unzähligen Einzelbildern bannt Renate Bertlmann die sinnliche Gewissheit ihrer Existenz aufs Zelluloid und reizt die schwelgenden Bilder bis ins letzte Detail aus. So entstand in drei Jahrzehnten ein wahrhaft monumentales Archiv der Schaulust, aus welchem immer wieder einzelne Ansichten isoliert und programmatisch zu Zyklen, Sequenzen und Serien verdichtet bzw. in jüngster Zeit zu elektronisch generierten Bildfolgen montiert werden. Diese Ensembles erlangen im Kontext des Gesamtwerks eine völlig eigenständige Bedeutung. Sie erzählen einerseits eine neue, dem als Vorwurf dienenden Werk nicht notwendig immanente Geschichte und verlagern andererseits den Akt der ästhetischen Reflexion auf eine Metaebene. Denn die im Kontext des Kunstwerks abgehandelte Auseinandersetzung mit einer gesellschaftspolitischen Problematik wird, wahrgenommen aus der sicheren Distanz, die der Fotoapparat zwischen Bildgegenstand und rezipierendem Auge schafft, objektiviert. Plötzlich scheinen die künstlerischen Strategien der Verkörperung mit der unmittelbaren Arbeit am Subjekt vergleichbar, welche die Gesellschaft den Individuen abverlangt.

Sie erscheinen ebenso künstlich und determiniert wie jene Zurichtungsrituale, denen Leib und Seele heute freiwillig unterworfen werden. Das wiederum entschärft die Brisanz des zentralen Themas und verweist auf die Autorin, die sich mit den Bildern selbst befragt: Indem sie konsequent jede innerbildliche Konkretion der Wünsche verwehrt, hält sie das jeder Kunst innewohnende Glücksversprechen in Schwebe.

Die Neugier auf die Wirklichkeit bleibt, zusammen mit der Hoffnung auf Veränderung, bewahrt.

Edith Almhofer, Gumpoldskirchen, im Mai 2002