

RENATE BERTLMANN

DEMASKIERUNG DER GESELLSCHAFT

Im Zentrum von Renate Bertlmanns ästhetischen Untersuchungen steht das Verhältnis von Eros und Thanatos. Ihr umfangreiches künstlerisches Werk ist unter dem Titel AMO ERGO SUM als Trilogie angelegt, deren gleichberechtigte Teile Pornographie, Ironie und Utopie betitelt sind. Ihre Arbeit dreht sich um die Themen Liebe, Erotik und Sexualität. Sie wirft ein Schlaglicht in die innersten Beiräume der weiblichen Psyche, macht sie öffentlich und stellt sie in einen gesellschaftlichen Zusammenhang. Ausprononciert weiblicher Sicht stellt Bertlmann Wünsche und Gefühle dar, spricht vom Geschlechterkampf, demaskiert die Gesellschaft als geprägt von einer männlich bestimmten, fetischversessenen Sexualität und übernimmt verschiedene männliche und weibliche Rollen, um unterschiedliche Identitäten aufzuspüren und zu erkunden. Die gleichwohl verhängnisvolle Ironie, dass der entblößte Penis aus unserer Kultur weitgehend abwesend, der Phallus in seiner symbolischen Form hingegen allgegenwärtig und als Machtstruktur dominant ist, hat schon Analytiker von Sigmund Freud bis Jacques Lacan und darüber hinaus beschäftigt, deren Arbeit sich von der psychoanalytischen Praxis bis zur Untersuchung kultureller Neurosen erstreckt. Für eine Künstlerin wie Renate Bertlmann, in Freuds Heimatstadt geboren und arbeitend, wirft das Vorherrschen solcher aus der psychischen Sublimierung der körperlichen Unterscheidungsmerkmale zwischen den Geschlechtern entstandener kultureller Mythen die Frage auf, wie man der Falle der freudianischen Orthodoxie entgeht und doch der nachweislichen Phallokrate in der westlichen Kultur Ausdruck gibt. Bertlmann artikuliert eine konkrete gesellschaftspolitische Realität und genauso ein kulturelles Klischee, mit dem viele Feministinnen konfrontiert sind. Ein offensichtlicher Verfahrensschritt für sie bestand darin, den Penis zu entblößen, um der Phallussymbolik entgegenzutreten (Neb.abb.), männliche Glieder zu zeigen, um die misogynen Exklusivität des Mit-Glied-Seins zu demonstrieren. 1975 begann sie Schnuller- und Kondomarbeiten in großer Zahl zu machen: aufgeblasene Kondome, die sich in Glaskästen leicht berührten, nebst Anleitungen zum Wiederaufblasen für den Fall, dass sie »abschlaffen«; Schnullermatten und Objekte mit eingedrückten und hervorstehenden Gumminippeln, die sich als weibliche oder männliche Genitalien deuten lassen; die Fotografiereihe und den Film Zärtliche Berührungen (Tender Touches) (Abb. x, S. #), die die aufgeblasenen Enden zweier einander liebender und schließlich penetrierender Kondome zeigten.

Durch Analysen von Sexualpathologien aufrechterhaltene kulturelle Mythen verschafften Künstler_innen vielerlei Bezüge. Die Surrealisten etwa hatten Freuds genitale Hierarchie von Kastrationsangst und Penisneid hergenommen und in (künstlerische) Diskurse transponiert, die sich auf das weibliche Geschlechtsteil in allen seinen Formen konzentrierten und das männliche verbargen: Männer in Anzügen zogen weibliche Kleiderpuppen aus, förmlich gewandete männliche Bourgeois erträumten sich nackte, nymphengleiche Straßenmädchen. In zwei Fotosequenzen von 1977 kehrt Bertlmann diese Tradition um und macht die Abwesenheit des Penis zu einem Teil einer historisierten Erzählung. Renée ou René 2 (Abb. x, S. #) zeigt die Künstlerin in Anzug und Stiefeln, wie sie eine weibliche Kleiderpuppe erst küsst und dann nackt auszieht und am Ende den Kopf zwischen den Beinen der Puppe begräbt. Die künstlich gealterten Schwarz-Weiß-Fotografien, die altmodische Kleidung von Puppe und Künstlerin setzten

die Serie in offenkundige Beziehung zu surrealistischen Fotografien der 1930er-Jahre von Man Ray, Wols oder Brassai, während sie den gewohnten Geschlechtsunterschied zwischen dem Subjekt und dem Objekt von Eros und Sex scheinbar auslöschen. Anstelle des männlichen Künstlers paarte Bertlmann das weibliche Objekt – die hergerichtete Puppe – mit einem weiblichen Subjekt – der Künstlerin –, die ihre geschlechtsbezogene Rolle spielte. Bertlmann ist, wie die hohen Absätze und das Haar unter dem Barett erkennen lassen, nicht als Mann verkleidet, vollzieht aber die Rolle eines Mannes, der in der Tradition der Surrealistin die absolute Objektifizierung der Frau durch seine Kunst subjektiviert. Seine Fotos, Assemblagen oder Installationen mit der Gliederpuppe waren als ironische Kommentare zu einer Warenkultur intendiert, die ihre Sexualpathologien durch Objekte zur Schau stellte, die, einst für den Konsum angeboten, mittlerweile jedoch bloße Phantome der Vergangenheit, sich in eine künstlerische Kritik einbauen ließen. Was aber, wenn das Subjekt von Eros und Sex, der höchst subjektive Künstler, sich als weiblich erweist? Dem Fehlen des Geschlechts an der Puppe (selbst die Brüste sind nur als weiche Formen angedeutet) entspricht das Fehlen des Penis bei der Künstlerin; allerdings betrifft die Kastrationsangst angesichts des ungeformten Genitalbereichs die nicht, die selbst keinen Penis hat und zudem die Symbolkraft des Phallus zurückweisen muss.

Der Feminismus hat sich gleichzeitig die orthodoxe Tradition der Freud'schen Psychoanalyse und die klischeehafte Darstellung geschlechtlich markierter Objekte in der modernen Kunst vorgenommen. Eine ganze Generation von Künstlerinnen nahm den Phallus her und zeigte ihn als Penis – Bestandsaufnahme der Symbolik und Zurschaustellung der blau geäderten, grundlegenden Physiologie.

Künstlerinnen von Louise Bourgeois¹ und Betty Tompkins² bis zu Bertlmann, Lynda Benglis³ und Shelley Lowell⁴ stellten das männliche Glied prominent heraus, um seine phallische Macht zu brechen und sein grobschlächtiges Dominanzgebaren bloßzustellen.⁵ Mehr als binäre Gegensätze von männlich und weiblich oder Dominanz und Unterwerfung bereiteten diese Bloßstellungen den Weg für den endgültigen Machtverlust. Die Arbeiten Bertlmanns und anderer Feministinnen aus dieser Zeit sind grundlegende Studien eines Verfahrenswechsels, der auf das Erwünschte vorausweist, es vorwegnimmt und nach politischer, gesellschaftlicher und kultureller Veränderung verlangt. Damit es zu einer solchen Veränderung kommen kann, muss die phallische Ordnung als absurd bloßgestellt werden, nicht als künstlich surreal, sondern als anti-quiet und widersinnig. Konkrete feministische Kunst – als politische, nicht formale konkrete Kunst – bewirkt auf selbstreflexive Weise den Machtverlust, der eine neue und aufgeklärte Geschlechterpolitik einleiten soll. Bertlmann führt den Phallus auf den Penis zurück und zielt konzeptuell darauf ab, das männliche Glied darauf zu beschränken, ein physiologisches Unterscheidungsmerkmal der Geschlechter zu sein und nicht ein Ausschließungsinstrument. Indem der Penis zum alltäglichen, allgegenwärtigen Objekt erklärt wird, verliert der Phallus seine Macht und lässt sich leicht vielfältigen künstlerischen und formalen Betrachtungen unterziehen – ohne seinen banalen, aber beunruhigenden Effekt auf die Mit-Gliedschaft unserer derzeitigen symbolischen Ordnung außer Acht zu lassen.

JESSICA MORGAN ist Direktorin der Dia Art Foundation, New York.

¹ In der Latex-Gips-Skulptur Fillette von 1968.

² In der von 1969 bis 1974 entstandenen Serie der Fuck-Bilder.

³ Das Artforum-Werbesujet mit dem Doppeldildo von 1974.

⁴ Homage to Oldenburg – Soft Penis von 1973 oder der aufgehängte Penis in Guilty (1974).

⁵ Für eine angebrachte ›schwule‹ Kritik siehe Richard Meyer, »Hard Targets: Male Bodies, Feminist Art, and the Force of Censorship in the 1970s«, in: Wack! Art and the Feminist Revolution, hrsg. von Cornelia