

Elisabeth von Samsonow

Laudatio

auf Renate Bertlmann

anlässlich der Verleihung des Grossen Österreichischen Staatspreises

Sehr geehrter Herr Minister,

sehr geehrte Renate Bertlmann,

sehr geehrte Kolleginnen und Kollegen,

sehr geehrte Damen und Herren

liebe Freunde,

Mit Renate Bertlmann erhält eine in Vergangenheit und Gegenwart kontrovers diskutierte, um nicht zu sagen umstrittene Position den Grossen Österreichischen Staatspreis. Ihre Kunst erscheint mir ebenso singulär wie beispielhaft. An dieser Kunst läßt sich nicht nur die Entstehung neuer Kunstformen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ablesen, sondern auch, daß und wie solches Entstehen fundamental gegendert ist. Ich möchte Renate Bertlmann als herausragende Vertreterin feministischer Kunst bzw. der feministischen Avantgarde (nach einer Begriffsprägung von Gabriele Schor) würdigen. Mit Renate Bertlmann wird auch eine Phase der jüngeren Vergangenheit wieder ins Visier genommen, d.h. diese Würdigung ist zugleich die Ankunft der Avantgarde in der Gegenwart. An den Anfang meiner Laudatio stelle ich ein Stenogramm der Umstände, der Geschichte, der Besonderheiten und der Leistungen von Frauen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Für die meisten von Ihnen, meine sehr geehrten Damen und Herren, dient dies nur der Auffrischung des Gedächtnisses. Sofern jedoch an dieser Geschichte immer noch weitergeschrieben wird, weitergeschrieben werden muss, scheint mir ein kurzer Rückblick nützlich. Diese Geschichte hat es nämlich als eine umfassende Geschichte, die die Kunst von Frauen einbezieht, das sei unterstrichen, die längste Zeit nicht gegeben. Der geschätzte Werner Hofmann beispielsweise hat in einem Vortrag auf dem Forum Alpbach vor neun Jahren einen aus seiner reichen Erfahrung und großen Gelehrsamkeit gespeisten Vortrag zur Kunst der Moderne und Nachmoderne gehalten – es kam keine einzige Frau vor. Darüber hinaus waren die von Hofmann erwähnten Künstler ausnahmslos Maler. Ihnen hatte er zugetraut, in der Kunst jene Setzungen zu machen, die dann verbindlich werden, ihnen hat er die Herstellung jener künstlerischen Ereignisse zugeschrieben, die dann zu Erkenntnisbausteinen für den analytischen Zusammenhang der Kunst werden. Das Problem liegt also nicht nur im Feld der Kunst, sondern auch in der Kunstgeschichtsschreibung und Kunsttheorie, die ihrerseits eher an der Schließung als an der Öffnung gegenüber Frauen festgehalten hat.

Frauen mussten sich also, nachdem sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach und nach die Zulassung zu den Kunstakademien, also zur akademischen Schulbildung als Künstlerinnen erhalten hatten, zunächst aus der Unterstellung herausarbeiten, daß von ihnen sowieso nur Epigonales zu erwarten sei. Das gelang ihnen im Übrigen recht schnell. Bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges waren viele Künstlerinnen hervorgetreten: Valie Wieselthier, Erika Klien, Elena Luksch-Makowsky, Gabriele Münter, Paula Modersohn, Camille Claudel und andere, manche werden jetzt erst ans Licht geholt. Die Frauen waren dabei, sich ihren Platz in der Kunstwelt zu sichern. Aus Gründen, die im Einzelnen darzulegen hier nicht der Ort ist, ist die Kunstgeschichtsschreibung extrem träge oder gar nicht auf die Künstlerinnen und deren Verdienste eingegangen. Das Drama der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts ist das von the rise and the fall of women artists. Es hatte nicht schlecht begonnen. Aber allmählich wurden die Spielräume der Frauen wieder enger, das Diktat verschärft, die Autonomie eingegrenzt. Bereits während des Ständestaates wurde die Möglichkeit von Frauen, zu arbeiten und Geld zu verdienen, eingeschränkt. Während des Krieges kommen selbstverständlich keine weiblichen Künstlerinnen heraus, wenn sie nicht regimetauglich sind, man denke an Leni Riefenstahl, die Film und der Photographie propagandatauglich verwendete. Nach dem Zweiten Weltkrieg ereignet sich eine Art posttraumatischen Aufschub, es dauert, bis in den sechziger Jahren Analyse und Forderung so weit in Gang kommen, dass neue Visionen, neue Vorstellungen von Frauen selbst entwickelt davon werden, wie sie denn leben wollen, wie sie ihre Rolle verstehen. Es dauert wiederum, bis diese Vorstellungen in der Öffentlichkeit ankommen.

An diesem Punkt der Selbstbesinnung entsteht jedoch noch einmal das weibliche Problem oder das Problem des Weiblichen, und zwar als reines Dilemma. Wenn man dieses Dilemma einmal klar sieht, versteht man die Konstruktion – eine Konstruktion des Weiblichen, die so raffiniert und komplex ist, dass sie sich durch Kritik, Subversion und Protest eher zu bestätigen als aufzulösen scheint. Was ist also „Feminismus“ heute? Gibt es den „Feminismus“ und dient der „Feminismus“ feministischen Zielen? Die Frauen sehen sich gezwungen, nicht nur ihre Möglichkeiten, Wünsche und Aufgaben in einer von ihnen gestalteten Gesellschaft zu definieren, sondern zugleich die besondere Rolle oder verhängnisvolle Rolle des Geschlechts, des weiblichen Geschlechts zu thematisieren und zu bearbeiten. Dieses Ab- oder Durcharbeiten erweist sich als extrem Kräfte bindend und absorbierend. Es hat bereits drei Generationen Feminismus in Atem gehalten. Mit dieser Aufgabe sind gewisse Gefahren verbunden. Diese wären: Die unterstellte oder reale Selbstghettoisierung des Feminismus, die Selbstverpflichtung an die soft skills einer Gesellschaft statt an die hard facts, die narzistische Falle (der sexuierten Selbstdarstellung). Feminismus ist zugleich Behauptung und Angriff, Überwindung und Partikularisation, Feminismus ist dilemmatisch. Es ist nicht so, dass die Feministinnen das nicht gewusst hätten. Es kommt daher zu grandiosen Formen der parodistischen Selbstdarstellung des Weiblichen in der Kunst, die mindestens ebenso hart konturiert sind wie die entsprechenden Parallelaktionen bei den männlichen Kollegen, die zwar antipatriarchal und institutionsfeindlich agieren, aber am Ende schneller den männlichen Startvorteil nutzen konnten. Nicht von ungefähr hatte es lange den Anschein gehabt, es habe Ende der sechziger/ Anfang der siebziger Jahre in Österreich in Sachen Subversion nur den Aktionismus gegeben. Glücklicherweise sind die Aktionen weiblicher Performerinnen der siebziger Jahre erst unlängst in einer wegweisenden Ausstellung und einer ebenso wegweisenden Publikation von Carola Dertnig und Stefanie Seibold wieder ans Licht geholt worden. Auch die junge Renate Bertlmann ist in diesem Zusammenhang aktiv. Sie tritt beispielsweise anlässlich der Performancewoche Bologna 1977 auf. Die schwarzweiss-Fotos zeigen sie mit weissen Plastiktrichterbrüsten auf schwarzem Pullover expressiv hantierend, jede einzelne Fingerspitze mit einem Schnuller besetzt. Bereits in den siebziger Jahren entwirft

Renate Bertlmann ihre Strategie, ihre Syntax, ihr Programm. Sie reist, kommt in Kontakt mit Frauen, die ihre Interessen teilen, sie hegt den Wunsch, Kunst zu machen, die zur Sprache bringt, aufweckt, in die Wunde sticht. Themen sind die Sexualität, die Sensitivität, die Liebe. Es ist dieser Zustand äußerster Fragilität und äußerster Ausgesetztheit, die Zerrissenheit zwischen Begehren und Schutzbedürftigkeit, zwischen intimen Räumen und öffentlicher Überschreibung, Nutzung und Zähmung des Eros, die sie beschäftigten. Das Thema Sex ist omnipräsent, nicht nur bei Renate Bertlmann. Es ist die Zeit der breit angelegten kritischen Diskursivierung des Sex und der Entdeckung des Gender, also der sozialen, politisch relevanten Geschlechterkonstruktion. Man feiert die Erkenntnis, dass das natürliche Geschlecht so natürlich nicht ist, was in der Kunst paradiesische Zustände erzeugt: es geht nämlich darum, für die Konstruktion des Geschlechtes und seine Pseudo-Natürlichkeit eindrucksvolle Bilder zu finden. Feministische Theorie und feministische Kunst befinden sich absolut auf gleicher Wellenlänge. In Renate Bertlmann hat diese Bewegung eine Meisterin aus Wien.

Andere Künstlerinnen haben sehr wohl zu eindrucksvollen Formulierungen des weiblichen Themas der Zeit gefunden, wie beispielsweise Judy Chicago mit ihrer legendären Dinner Party oder Carolee Schneemann mit Meat Joy. Aber keine bohrt so direkt in das Massiv, und keine Zweite hat derartig provokante Werkzeuge zur Verfügung und folgerichtig zum Einsatz gebracht wie Renate Bertlmann. Aus philosophischer Sicht würde ich sogar sagen, daß die Ästhetik und Bildfindungen Bertlmanns auf streng orthodoxe und lehrbuchtaugliche Weise die psychoanalytischen Hauptsätze zum Geschlecht getreu wiedergeben. Diese sind beispielsweise die folgenden: der Phallus hat den Vorrang, der Penisbesitzer verfügt daher auch über semantisch überlegene und organisierende Potenz, die Frau ist primär kastriert, d.h. phallus-los, und begehrt daher das Kind als Phallusersatz, es liegt eine Konkurrenz der evident protuberierenden Organe, also Phallus und Brust, vor, beide erektionsfähig usw. All das erscheint in Bertlmanns Kunst - buchstäblich.

Dazu gesellen sich Rollstuhl und Schnuller, die ihrerseits einen Kommentar verdienen. Unter anderem kombiniert Bertlmanns verstörende Performance „Die schwangere Braut im Rollstuhl“ von 1978 diese beiden Motive auf stringente Weise. Die Braut als Mensch mit Handicap, der geschoben werden muss, der sich nicht mehr selbständig bewegen kann, verweist auf die lange Geschichte der Braut als Objekt – auf eine Figur, von der junge Mädchen träumen und desillusionierte Frauen alpträumen. Es gibt wahrscheinlich keine sozial aufgeheiztere Figur, deren Sonderstatus jedoch politisch nicht thematisiert wird, als dürfe man das unterstellte Naturgeschehen nicht stören. Die Braut ist der Gipfel des Stresses der Ambivalenz, sofern es sich bei ihr um einen Positionswechsel des Mädchens in die Ökonomien von Abhängigkeit und Geben handelt. Bertlmann besetzt die Maske der Braut und ihre Fingerspitzen mit Schnullern führt damit eine Ebene der Empfindung und Empfindsamkeit ein. Die Braut wird zum Zeichen des guten Objekts (Brust). Parodistisch ist die Performance, die die Braut mit einem Klingelbeutel in Form eines Riesenpräservativs zeigt, in welchen die Spende geworfen werden soll, damit das Geschrei im Bauch der Braut aufhört. Die mit dem Kind gefüllte Braut ist das Versprechen der Gabe, also der Proliferation, der Fortpflanzung, das mit Abhängigkeit und Abwertung assoziiert ist. Hier entfaltet die Parodie große politische Brisanz.

Die Frau ist also die Mammifere schlechthin, die Brustträgerin, das Säugetier, sie besteht aus sensorischen Flächen, die etwas von sich geben, das Nährende. Logisch, dass die Künstlerin der Brust/ dem Schnuller ein Messer einsetzt. Das Messer ist der selbstbewusste Nippel, der unter- und entscheidet. Darüberhinaus ist die schwangere Braut äquivalent zur Künstlerin, die das Werk ausbrütet. Spätestens seit dem Surrealismus wird die Kreativität von Künstlern direkt mit der

Schwangerschaft gleichgesetzt, auch Männer gehen schwanger. Frauen wird die Gebärrarbeit zugeschrieben, eine symbolische (künstlerische) Geburt ist nicht vorgesehen. Renate Bertlmanns schwangere Braut verweist selbstreflexiv auf die Künstlerin, die ihrerseits schwanger ist, nämlich mit dem Werk. Renate Bertlmann entwickelt ihre Themen mit unbeirrbarer Konsequenz, mit einer ebenso emblematischen wie abstrakten Sprache. Die Werke beschäftigen sich mit Intimität, Sexualität, Empfindung, Gewalt, Angst und Liebe, also mit dem Innenleben und dem Leib der Frau – so wollte man denken. Im selben Maße jedoch verhandeln sie das, was Jacques Lacan die Extimität nannte, die öffentliche Seite des Libidinösen.

Was ihr dabei auf grossartige Weise entgegen kommt, ist der Vorrat an neuen Mitteln: seit den siebziger Jahren greifen die Frauen auf neuere, die klassischen Formate der Kunst hinter sich lassende Verfahren zu, auf Photographie, Installation, Video, Performance, Materialcollagen, Objekte. Auch Renate Bertlmann lässt die Staffelei reuelos hinter sich – sie, die eine Ausbildung in Restaurierung absolviert hat und bestimmt die besten Kenntnisse der Malmaterialien und ihrer Verwendung im Bilde hatte. In einem Flugblatt mit dem Titel „Warum malt sie keine Blumen?“ der Aktion Unabhängiger Frauen schreibt sie 1973: „Die Frau muss sich aller Medien bedienen, um sich selbst zu finden.“

Neben Photographie und Film findet Bertlmann speziell Latex brauchbar für ihre Absichten, das sie vor allem für ihre beeindruckenden Waschtage-Installationen einsetzt. Mit Hilfe dieses Hautsurrogats, das für das Präservativ Verwendung findet – auch in Bertlmanns Kunst – produziert sie ganze Felder von Nippel und Schnullern, protuberierende Hautflächen, die noch viel mehr Intimes ausposaunen als die gewöhnlich schon genug verräterische Wäsche auf der Leine. Der Haushalt entpuppt sich bei der Gelegenheit als Ort des realen Wahnsinns, dessen Einrichtung, Zurichtung und Abläufe auf unheimliche und zugleich irrsinnig komische Weise mit der Frau Komplizenschaft schließen. In der trilogischen Anordnung der Begriffe/ Bereiche Pornographie, Ironie und Utopie, die der Beziehung zwischen Körper, Seele und Geist entsprechen, kommt den Latexfeldern die Aufgabe zu, die Lebendigkeit der Aufzeichnung, der Wahrnehmung, der Berührung, der Nähe zu akzentuieren. Das Haut-Ich, mit dem die Frau gleichgesetzt wird, ist das Nähe-Angebot, die soft skill der Gesellschaft und deren untergründiges Betriebsmittel. Das transformierte Präservativ, der Hautfetisch, der die Berührungssucht repräsentiert, verschmilzt mit Idee und Form der Brust, geht auf in einem Brust- oder Zitzenfeld, welches wie eine hysterische lebendige Fläche die unendlich produzierende und nährenden Natur darstellt. Der Zugriff auf das Inventar der weiblichen Körper, d.h. auf Inventar oder hot spots des Näheraums, enthüllt schließlich in einer Geste stummer Verzweiflung, die sich jedoch auf eine tiefere Form der Komplizenschaft bezieht, nichts weniger als das Leben selbst. Müsste man ein Motto dafür suchen, so könnte es lauten: Frauen wissen bedeutend mehr, als sie nicht sagen. Die Streichel-Einladung unterläuft die männliche Aggression, vor der die Künstlerin, wie sie in einem Interview unterstreicht, Angst hat.

Renate Bertlmann begegnete mit ihrer Kunst vor allem zwei Problemen:

Erstens ihre buchstäbliche, revolutionäre Lesung der Psychoanalyse, der sie den symbolischen Gehalt entzogen, endete in einem Realismus der Geschlechterkonstruktion, vor dem sich die Leute mit Recht fürchteten, wobei sie sich vor dem fürchteten, was in der Tat fürchterlich war.

Damit ist das zweite Problem schon benannt, welches darin bestand, klarzumachen, daß dieser Realismus kein dogmatischer, sondern ein parodistischer war. Die Parodie ist überhaupt das stärkste feministische Argument. Sie besteht darin, die Dinge so vorzuführen, wie sie sind, und zwar auf eine derartig klare und ernsthafte Weise, daß jeder merkt, dass da was nicht stimmt. Die Parodie besitzt eine grosse politische Kraft. Es geht um die nur geringfügige Überzeichnung, die nur um Weniger schärfer gezogene Kontur. Indem man direkt darstellt, wie es ist, erzielt man die Schockwirkung.

Die Rhetorik der Parodie klebt die weiblichen Geschlechterstereotypen, die das Material von Renate Bertlmanns Kunst bilden, zusammen. Zu diesen Stereotypen gehören die Sprach- oder Stimmlosigkeit der Frau, die von Bertlmann drastisch vorgeführt wird, ferner die radikale Reduktion der Frau auf ihr Geschlecht in dem Sinn, den Otto Weininger grausam unterstrichen hat (Geschlecht-Sein statt Geschlecht-Haben).

Die Parodie trägt die Rollenspiele der Künstlerinnen, welche im Übrigen eine scharfe Beobachtungsgabe und äußerste Klarheit über die Beschaffenheit der Verhältnisse verraten. Als besonders drastisch wurde Bertlmanns freizügiger Umgang mit dem Phallus als Gegenstand empfunden, wobei sie in ihrer verschwenderischen Vervielfältigung, Bekleidung, Maskerade und Schmückung des Phallus nichts anderes tut, als ästhetische Varianten über die weibliche Phallusfixierung und das Begehren nach (Selbst-)Vervollständigung durch den Phallus expressiv zu entwerfen. Die zarte Hege einer Batterie von in klinisch weisse Windeln gewickelter Phallen durch die Performancekünstlerin Bertlmann stiess nicht nur auf ungeteilten Beifall. Die parodistische Überzeichnung oder Klarzeichnung wirkt wie ein Wildern der Künstlerin in Gebieten, die ihr nicht gehören (nämlich im öffentlichen Reich der männlichen Intimität), ihr Störmanöver in der symbolischen Ordnung, die zugleich aussah wie eine krude Affirmation, ließ die Betrachter mit ungemütlichen Gefühlen zurück, gegen die sie sich nicht selten bei der Künstlerin direkt wehrten. Verständlich, daß die Begeisterung von Männern gegenüber der Kunst von Bertlmann sich erst einmal in Schranken hielt – oder unverständlich, nachdem sie ihre Kunst wie eine Feier und sakrale Überhöhung des Phallus aussehen ließ, etwa in der klosterarbeitsähnlichen Ikone des St. Erectus, die ihre kontroverielle Wirkung nicht verfehlt hat.

Die Objekte und Performance-Requisiten verströmen eine klinische Atmosphäre, die sich ergibt aus dem Weiss der Stoffe und Papiere, aus den präzise geschnittenen, zart gefärbten Plexiglasplatten, aus dem Latex, welches an anatomische Präparate erinnert, aus der lehrtafelartigen Inszenierung der wall pieces. Diese klinische Atmosphäre ist einerseits Zeichen des Körpers, um den es geht, aber auch Zeichen der künstlerischen Umsetzung, der Durchführung, der Durcharbeitung, der Abstraktion. Die Klinik ist Ort des Körpers als Passion, d.h. als Leiden, und zugleich Ort des Körpers als Begriff und Objekt.

Die Kunst von Renate Bertlmann baut auf auf die dialektisch-revolutionären Beziehung der drei Begriffe Pornographie – Ironie – Utopie zueinander. Seit Jahrzehnten ist sie an der Ordnung dieser Begriffe interessiert und setzt sie als leitende, strukturierende Grössen ein. In der Beziehung dieser Begriffe geht es um Spannung und Auflösung, Verlust und Wiedergewinn, um Differenz und Tao-artige Ruhe. Der Bereich der Pornographie repräsentiert bestimmt heute den anziehendsten Werkblock. Es sieht ganz so aus, als würde man heute, in einer Zeit, in der das, was einmal Pornographie war, längst mainstream geworden ist, die pornographischen Arbeiten Bertlmanns erst wirklich lesen können. Aber die pornographischen Arbeiten Bertlmanns sind nicht affirmativ gemeint. Sie weisen kritisch auf die mentale, ökonomische, symbolische und politische Spannung hin, der die

Sexualität ausgesetzt ist, d.h. auf einen Verlust an Autonomie oder Auto-perzeption, der mit der Sexualität selbst gegeben ist, sofern sie Grundlage des Zugriffs auf das Subjekt ist. Der Verlust an Subjektivität, den die Sexualität über die Vermittlung von sozialen, politischen und ökonomischen Normen einführt, wird von Bertlmann außerordentlich verstörend inszeniert. Der zweite Begriff, die Ironie, thematisiert als rhetorische oder ästhetische Figur den künstlerischen Prozess selbst und schafft eine reflexive Distanz zu Thema und Inhalt. Die Parodien Bertlmanns bedienen sich daher nicht selten der Ironie als Stilmittel. Die Ironie bildet im Dreischritt der Begriffe Bertlmanns die Schwelle, die die beiden Pole Pornographie und Utopie verbindet. Sie markiert einen Raum, in welchem die Entwendung zu sich kommt, als reflexive Distanz. Man könnte sagen, daß mittels der Schwellenqualität der Ironie der Schmerz abklingt. Die Ironie ist der Raum, in dem die Kunst entsteht. Die Utopie wiederum ist nicht, wie man vielleicht denken würde, das noch entfernte Reich einer neuen Ordnung, das erreicht werden soll, sondern die einfache Seinsweise, die als Akt und Möglichkeit immer auch dann präsent ist, wenn Entfremdung oder Distanzierung vorherrschen. Unter den Titel der Utopie beispielsweise ist grabmalartige Arbeit Bertlmanns „Hier ruht meine Sensitivität“ einzureihen, die sich auf den Schutz und die Ruhe bezieht, die das Gefühl braucht, um bei sich zu bleiben. Man sieht sehr gut, wie sich Reiz, Aussetzung und Kritik über die parodistische und ironische Überzeichnung notwendig auf den auflösenden, ja lösenden Pol der Utopie als Bestätigung der einfachen emotionalen Evidenz – die so schwer zu haben ist – wenden. So ergibt sich ein revolutionäres Triptychon. Pornographie, Ironie und Utopie sind die drei Kapitel von Bertlmanns Metaphysik des Körpers und seiner ebenso gefährdeten wie wahrheitsfähigen Dynamik.

Renate Bertlmann hat sich nicht nur der zentralen Themen moderner Weiblichkeit angenommen, sondern über viele Jahre versucht, konsequent eine konsistente Sprache zu entwickeln. Für die Ambivalenzen der weiblichen Position findet sie künstlerische Ausdrucksformen, die ebenso radikal und klinisch wie logisch sind. Das substanzielle Werk, über welches sie heute verfügt, hat sie zu großen Teilen auf Grund der zu erwartenden heftigen Reaktionen bis heute nicht ausstellen können.

Ich gratuliere sehr herzlich zum Grossen Österreichischen Staatspreis 2017!