

RENATE BERTLMANN

"IM VISIER"

Überlegungen von Christina Végh



RENATE BERTLMANN, "FADENKREUZ 6 - GLASHAUS", 2010

Im Visier

Renate Bertlmann widmet die Ausstellung an:

I dedicate this exhibition to all:

Raped

Killed

Tortured

Abused

Humiliated

Oppressed women

On this planet

So beginnt die Ausstellung „Im Visier“ von der in Wien lebenden, österreichischen Künstlerin Renate Bertlmann (*1943). Die Widmung erscheint auf der Einladungskarte und als Textarbeit an der Wand. Das Visier, ein Zielscheibe als Signet, schwebt über dem Text.

Wer ist im Visier? Die Frauen und alle anderen, die in einer patriarchal geprägten, heteronormativen Wirklichkeit nicht zu der privilegierten Gruppe gehören? Oder sind diejenigen gemeint, die eigentlich den angesprochenen Missbrauch vollziehen oder schließlich diejenigen, die stillschweigend hinnehmen und mitgehen?

In den fotografischen Arbeiten "Fadenkreuz 6 - Glashaus" (2010) und "Fadenkreuz 6 - Glashaus" (2010) erscheint das Visiersignet inmitten einer Bilderwelt, die

ausschnitthaft einmal den Blick auf eine Fensterfront mit verdorrten Gräsern, einmal einen Wolkenhimmel freigeben. Unweigerlich denken wir an Tatorte und schon liege ich auf dem kalten Asphaltboden vor dem Fenster des Hauses und blicke in den Himmel.

Die Ausstellung ist all diesen Frauen gewidmet, die Gewalt und Missbrauch in unterschiedlichster Form erfahren mussten: als Betrachterin stolpere ich förmlich in ihre Position hinein. Das konfrontiert und ist unangenehm, wer möchte schon freiwillig so etwas erfahren. Es sind immer die anderen. Nicht so in der Ausstellung. Wenn wir in die Position visuell wortwörtlich hereinfallen, stellt sich Unbehagen ein, möglicherweise auch Angst oder Schock, gefolgt von Wut und Empathie zugleich.

Renate Bertlmann gehört zur „feministischen Avantgarde der frühen 1970er Jahre, das heißt sie gehört zu der ersten Generation, die in ihrem Werk für die Sichtbarkeit weiblicher Erfahrungen in einer patriarchalen Gesellschaft eintritt. Diese erste Generation steht in enger Verbindung mit den gesellschaftlichen und politischen Umbrüchen der 1968er Jahre. Lucy L. Lippard, eine für diese Generation bedeutsame feministische Theoretikerin argumentierte „feministische Kunst“ sei kein „Stil“ oder „keine Kunstrichtung“, sondern ein „Wertesystem, eine revolutionäre Strategie, eine Art des Lebens.“

Heute, mehr als ein halbes Jahrhundert später, hat sich für vieles zum Besseren verändert. Wir sprechen heute von unterschiedlichen Phasen und Generationen des Feminismus. Während es in den 1970er Jahren darum ging, das Fehlen von Künstlerinnen, der weiblichen

Erfahrung und Wirklichkeit in der Kunst überhaupt erst einmal zu bemerken und Bilder hierfür zu finden und sichtbar zu machen, suchte der „Postfeminismus“ in den 1990er Jahren Wege, sämtliche binäre Systeme und Dichotomien abzuschaffen.

Der Postfeminismus beinhaltet eine Vorstellung oder Vision von Welt, in der Frauen und Männer nur zwei von vielen Gender Möglichkeiten darstellen, die heute in weiten Teilen der westlichen Hemisphäre gelebt und erfahren wird. Aktuell können wir in unseren Breitengraden von der Bejahung und Stärkung der emanzipatorischen Bewegungen konstatieren, die sämtliche historisch unterdrückten, negierten Gruppen in der heteronormativen patriarchalen Gesellschaft erfassen, allerdings nicht ohne auch die gegenläufigen Tendenzen und gefährlichen rückläufigen Bewegungen selbst inmitten Europa parallel zu benennen.

Viele von uns erinnern uns auch noch viel zu gut an die Zeit, in der es nicht so einfach war, sich als Feministin zu bekennen. Viel eher war die Bezeichnung ein Schimpfwort, gerade für Künstlerinnen musste die Berührung damit zwangsläufig dazu führen, als Verfechterin von „Frauenkunst“ nicht ganz ernst genommen oder in anderer Weise abgestempelt zu werden.

Und heute? Wer kümmert sich mit Vorrang um Kinder oder die ältere Generation in ihrem Bekanntenkreis? Oder anders gefragt: Wie viele komplizierte Frauen kennen Sie

oder umgekehrt gefragt, gibt es komplizierte Männer überhaupt? Es sind ihnen natürlich Rabenmütter bekannt, und Helikopter-Eltern sind eher weiblich konnotiert? Tatsächlich applaudieren wir jungen Männern, die Elternzeit nehmen, ohne zuvor und zeitgleich das gleiche Lob historisch zurückverfolgt den Frauen zu zollen.

Bei all diesen alltäglichen Beispielen manifestieren sich über Jahrhunderte eingeübten Prägungen und Vorurteile, die durch die Glaubenssätze der Kirche zementiert sind und wo Renate Bertlmann ansetzt, wenn sie mit Vorliebe, und wo Renate Bertlmann ansetzt, wenn sie mit Vorliebe, Formen aus dem religiösen Kontext für ihr Werk nutzt. Schließlich gilt es zu beachten: 2023 wurden nach Angaben des Bundeskriminalamtes in Deutschland 360 Femizide begangen, damit gemeint sind Morde an Frauen von aktuellen oder Ex-Partnern.

Diese Zahl ist von einer großen Dunkelziffer begleitet wie man sich leicht vorstellen kann. Zu erinnern ist zugleich an die zahlreichen strukturellen Ungerechtigkeiten, die sich weiterhin auch in Westeuropa hartnäckig halten. Die Hoheit über den eigenen Körper, Ungleichheit bei Lohn und Care-Arbeit, der Anteil der Frauen in leitender Stellung sind nur die banalsten Beispiele, bei denen struktureller Sexismus sichtbar wird.

Noch 2019 und 2020 musste ein global agierender Konzern wie Volkswagen seine Werbung mehrfach wegen Sexismus und Rassismus einstellen. Dies heißt nichts anderes, als dass wir heute Gesetze haben, die manche Ungerechtigkeit verhindern, in diesem Fall ging es um die

Zementierung von Gender Stereotypen. Erstaunlich und alarmierend bleibt allerdings, dass die Abteilung für PR und Marketing eines Konzerns dieser Größe überhaupt erst mehrfach Werbung produzierte, die den Vorwurf des Sexismus und Rassismus erntete.



RENATE BERTELMANN, 1973, § 144B, BLEISTIFT, FILZSTIFT, TUSCHE, 29.7 X 21 CM

Heute, wo selbst in der europäischen westlichen Hemisphäre die Rechte und Akzeptanz der Gemeinschaften der LGBTQ nicht überall akzeptiert und kriminalisiert werden, in vielen Teilen der Welt das Recht auf Abtreibung wieder aufgehoben oder noch nie existiert hat, ist es wichtiger denn je, das Werk von Renate Bertlmann zu präsentieren und damit der Geschichte und dem Mut der feministischen Künstlerinnen der ersten Stunde Tribut zu zollen.

Die in der Ausstellung älteste Arbeit der Künstlerin, „§ 144b“ (1973), ist eine kleinformatige Zeichnung in Blei- und Filzstift, die in der unteren Bildhälfte eine kauernde, zwischen den Beinen blutende Figur zeigt, über deren Kopf der Schriftzug § 144b schwebt. Der Paragraph verweist auf das in Österreich bis 1974 wirksame Abtreibungsverbot, das bis zu fünf Jahren Gefängnis nach sich zog.

Wenn solche Gesetze neuerdings mancherorts wieder neu eingeführt werden, liegt in der Betrachtung dieser historischen Arbeit eine besondere Schärfe, die uns alle fordert. Es ist vor diesem Hintergrund ein besonderer Verdienst der Galerie Gisela Clement in Bonn, neben Renate Bertlmann mit Ulrike Rosenbach und Gabriele Stötzer weitere Künstlerinnen dieser feministischen Generation im Galerienprogramm zu vertreten und damit gerade heute anhaltende Auseinandersetzung und Diskussion zu suchen.

Die Ausstellung gibt mit rund dreißig Werken einen Einblick in Bertlmanns künstlerische Entwicklung seit den 1970er Jahren bis heute. Neben der großen Bandbreite der Medien und Materialien fallen sogleich wiederkehrende Motive auf: Vulva und Phallus, die Brust, Schnuller, Skalpell und Messer, die Institution Ehe, Braut und Bräutigam, Grabstätten und andere religiös assoziierte Formen.

Die Bestandteile, aus denen die Werke gefertigt sind, stammen abwechselnd aus Sexshops, aus medizinischen oder religiös geprägten Zusammenhängen und ganz offensichtlich hat die Künstlerin keine Scheu vor Kitsch und anderen Formen der Überhöhung und Zuspitzung.

„Zärtliche Berührungen“ (1976), ein weiteres Frühwerk in der Ausstellung, besteht aus einer Reihe von Diasequenzen, in denen zahlreiche Schnullerformen zu- und aneinander drapiert, Berührung als solches in den Fokus rücken. Organisches, Körper, Intimität, Erotik, Anziehung wie auch Abstoßung schwingen in Assoziationsketten in den Bildsequenzen mit. Körperlichkeit ist angesprochen: vom Schnuller zum Busen, Sexualität, orale Befriedigung und Nahrung, Begierde wie Ausbeutung und Verletzlichkeit des weiblichen Körpers.

Für solche Themen gab es vor den 1970er Jahren in der Gesellschaft und so auch in der Kunst keinen nennenswerten Raum, sondern sie wurden systematisch unterdrückt und tabuisiert. Das Spannungsfeld der Bilder der Frau eröffnete sich über Jahrhundert hinweg zwischen

Venus und Maria, von der Frau der Begierde hin zu der sich für die Gesellschaft und den Mann aufopfernde Mutterfigur.

Die Frau, aus der männlich-patriarchalen Ordnung benannt und objektiviert, ist noch heute in unserem Wertesystem gefangen, was nicht nur oben genannte Daten darlegen, sondern sich auch in zahlreichen popkulturellen Phänomenen und dem Absatz in der Mode- und Kosmetikbranche manifestiert. Zum einen in der klassischen Bejahung und mehrheitlichen Bestätigung, was sich eben in Nachfrage äußert, zum anderen in der kritischen Umkehrung, vorgelebte und inszenierte Queerness in Mode und Popkultur, etwa die „Body Positivity“.

Den Frauenkörper in seiner politischen, gesellschaftlichen wie physischen Dimension selbstbestimmt zu sehen und ins Bild zu setzen, bedurfte eine breiten gesellschaftlichen emanzipatorischen Bewegung, Stimmen wie diejenige von Simone de Beauvoir, die mit „Das andere Geschlecht“ (1949) ein frühes Manifest des Feminismus lieferte, vereinzelte Künstlerinnen wie unter anderem Hannah Höch, Claude Cahun oder Jacoba van Heemskerck, die ihrer eigenen Körperlichkeit und ihrem Begehren meist verborgen und codiert bereits in der frühen Moderne Bildhaftigkeit verliehen.

Der Begriff „Feminist Art“ tauchte schließlich erst in den späten 1960er Jahren in den Vereinigten Staaten erstmals auf, das „Feminist Art Program“ wurde von Judy Chicago entwickelt und gemeinsam mit Miriam Schapiro bis 1974

an der Kunsthochschule CalArts erstmals in einem institutionellen Rahmen angeleitet. Ulrike Rosenbach, die später an eben dieser Hochschule studierte, hat den Begriff „feministische Kunst“ sogleich als eine der wenigen Künstlerinnen in Deutschland für sich genutzt. Zu nennen ist hier auch Silvia Bovenschen, die mit ihrem Aufsatz „Gibt es eine weibliche Ästhetik“ (1976) bedeutsam war und an der Organisation der bahnbrechenden Ausstellung Künstlerinnen international 1877-1977 beteiligt war, in der Werke von fast 200 Künstlerinnen präsentiert wurden.

Es war die erste Ausstellung in Deutschland, die ausschließlich Werke weiblicher Künstler zeigte und dabei sowohl frühere, einst bekannte und inzwischen vergessene Künstlerinnen wie Paula Modersohn-Becker oder Hannah Höch (wieder) ins Bewusstsein holte, als auch zeitgenössische Künstlerinnen zeigte. In der Folge sind gerade vor dem Hintergrund, dass wir Renate Bertlmann in Bonn sehen, die Ausstellung Frauen machen Kunst 1976/77, die die damalige Leiterin der Bonner Kunstvereins, Margarethe Jochimsen und die in Bonn ansässige Galeristin Philomene Magers verantwortet haben, ebenso die Begründung des Frauenmuseums 1981 durch Marianne Pitzen zu nennen, wo Bertlmann 1982 ausgestellt wurde. Schließlich ist die Tätigkeit von Annelie Pohlen, die in der Folge nach Jochimsen den Bonner Kunstverein leitete, wichtig. Pohlen steht nicht so sehr für die „essentialistische Auffassung“ der ersten Generation des Feminismus ein, sondern etabliert eine Programmatik, in der existentielle Fragen für damalige Verhältnisse außerordentlich oft von Künstlerinnen

bearbeitet wurden, so unter anderem zeigte sie Ausstellungen von Christa Näher, Kiki Smith, Katharina Sieverding, Marlene Dumas oder Hannah Villiger.

Diese kurze kunsthistorische Kontextualisierung ist mir wichtig, nicht nur vor dem Hintergrund, dass Renate Bertlmann erneut in Bonn ausgestellt ist, sondern da wir heute die Themen, die Bertlmann in ihrem Werk bearbeitet, oftmals – glücklicherweise - für selbstverständlich und normal halten. Der kleine historische Kontext macht deutlich, dass es zahlreicher Künstlerinnen und anderer Menschen bedurfte, und wir der relativen Erfolge der Emanzipation nicht für gesichert halten dürfen.

Es bedurfte der Klarheit, Bestimmtheit und Formen schonungsloser Offenheit, welche die Verletzlichkeit und Wut, die sich mit dem weiblichen Körper politisch, gesellschaftlich und physisch verbindet, offenlegte. Bertlmann bleibt diesen ihren Anfängen treu wie allein der aktuelle Titel der Ausstellung zeigt. Selbst wenn sich Medium und Form ändern, nimmt sie kein Blatt vor den Mund.

Die Künstlerin arbeitet gewissermaßen in „direkter Rede“, sucht Formen der Konfrontation, indem Verführung und Abstoßung bei der Annäherung an die Werke immer Hand in Hand gehen, und Zuspitzung und Überhöhung mittels der Ästhetik des Kitsches und Camps Mittel hierzu sind. „So ist es, so war es, so soll es werden“ (1997), besteht aus einer kleinen Vitrine, die ausgestattet mit allerhand Dingen, religiöse Formen der Andacht annimmt. Statt

einer Madonna oder Christusfigur begegnen wir merkwürdig zueinander gefügten organischen Formen, die sich bei längerer Betrachtung als ein sich schlaff darbietender Phallus entpuppen.

Die christliche Religion, zweifelsohne Fundament unserer Gesellschaftsordnung, greift Bertlmann im Spiel mit deren Ikonografie und Formen immer wieder auf und an. Der männlichen Dominanz dürfen wir also Andacht zollen und uns wohl daran erinnern, dass beispielsweise in Deutschland gesetzlicher gehorsam bis 1958 bedeutete, dass Frauen ihren Ehemann fragen, ob sie arbeiten dürfen, bis 1976 war die sexuelle Verweigerung ein mögliches Argument bei Scheidung und noch heute stehen in Deutschland 2,3 Millionen Mütter rund 500.000 Vätern als Alleinerziehende gegenüber. Sie geben 35% (anstatt 21% bei Paarfamilien) für Kinder aus, machen mit 44% diejenige Gruppe aus, die dem höchsten Armutsrisiko ausgesetzt ist, was zugleich die gesellschaftliche Akzeptanz von Vätern, die ihre Familien verlassen, noch heute in aller Deutlichkeit vor Augen führt.

In zahlreichen Werken greift Renate Bertlmann die Institution Ehe oder die Verheiratung von Mädchen als gesellschaftlich institutionalisierten Missbrauch auf. "Polsterbett Ex-Voto" 2025 und „Wedding Night" (2025) sind Installationen, in denen Formen der Aufbahrung, das Grabmal inszeniert werden. In der übersteigerte Bildsprache, in der Kindersarg, Tüll, Engelsfiguren, Blumentand und Lämpchen aufeinandertreffen verkehrt sich das Niedliche und Kitschige zu Bösartigkeit und Gewalt.

RENATE BERTLMANN, 2025, "POLSTERBETT EX-VOTO",
DIGITALFOTOGRAFIE AUF ALUMINIUM KASCHIERT, MIXED MEDIA,
HOLZ, 164 X 55 X 78.5 CM



Auch das Werk „Ex Voto“ (YXYX) verweist durch den Titel auf die Verankerung in der christlichen Tradition. Hier in Form einer Zeichnung - das Werk gibt es auch als Reliefskulptur - zeigt es eine plastisch ausgebildete Herzform aus der Brüste ragen, die anstelle von Brustwarzen mit Skalpellen ausgebildet sind. Die Votivtafel von Bertlmann lädt uns an dieser Stelle ein, mit Bestimmtheit, Leichtigkeit und Humor, die Brust nicht als Ort der Begierde oder Nahrung, sondern als Ort der Wehrhaftigkeit zu erfahren. Ebenso gibt sie uns Handschuhe mit, die nicht nur wärmen, sondern schützen (Fuck off, 2004) oder Handtaschen (Le Voyage, 2025), die uns zur Verteidigung dienen.

Während „Fuck off“ und „Le Voyage“ von Anfang an ein Warnsignal senden, verführt uns „Alienfood petit fours“ 2003 erst einmal zum Naschen. Das fotografische Bild zeigt ein Tablett voller Süßigkeiten in bunt-fröhlicher Farbigkeit und lässt erst auf den zweiten Blick die fremdartig anmutenden Gummibärfiguren erkennen, die an Föten erinnern, und sogleich abschrecken oder uns betroffen machen.

Renate Bertlmann hat 2007 den Preis der Stadt Wien, 2017 den österreichischen Staatspreis und 2019 die Einladung den österreichischen Pavillon zu bespielen, erhalten. Vieles, was die US-amerikanische Künstlerinnengruppe Guerilla Girls 1988 in ihrer Textarbeit „The Advantages of Being a Women Artist“ ironisch zusammenfassen, trifft auf Bertlmann zu. Nach ihrem Studium an der Akademie der Bildenden Künste Wien von 1970-1982 war sie im breiter angelegten Ausstellungskanon zunächst wenig sichtbar, allerdings mit Performance, Aktionen und installativen Werken bereits seit den 1970er Jahren in feministischen Netzwerken, Festivals und Ausstellungen vertreten.

Ihre klare und konfrontierende künstlerische Haltung führte dazu, dass sie anfangs ausschließlich im Kontext des Feminismus gezeigt wurde, mit den Guerilla Girls übersetzt bedeutet dies: „Not having to be in shows with men“ oder auch „Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine“. „Knowing your career might pick up after you’re eighty“ trifft zu, wenn man sich vor Augen hält, dass ihre erste Retrospektive in Museum Belvedere 21, Wien tatsächlich zu ihrem

achtzigsten Geburtstag eröffnet wurde. Schließlich zählt Bertlmann heute zu den anerkannten Pionierinnen der feministischen Kunst und ist in zahlreichen Ausstellungen und Sammlungen vertreten, u.a. Sammlung Verbund, Wien, Centre Pompidou, Paris oder Tate Modern, London, oder mumok (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig), Wien.

Was ihre Künstlerkolleginnen prophezeit haben, ist ihr verdienstermaßen zuteil geworden: „Being included in revised versions of art history.“ Diese Ausführungen machen deutlich, dass die Kritik an der patriarchalen Hegemonie in ihrer Durchsetzung einen langen Atem bedurfte und bedarf und Bertlmann sich in ihrer scharfen Analyse immer treu bleibt.

In der Installation „Discordo Ergo Sum“ (2019), (Ich widerspreche, also bin ich), manifestieren sich ihre grundlegende künstlerische Haltung wie auch wiederkehrende Eigenschaften ihres Werks. Gegensätze wie Raster und Organik, Verführung und Gefahr, Kitsch und erhabene Schönheit prallen unaufgelöst aufeinander. In einem Raster angeordnet, installierte die Künstlerin im Innenhof des österreichischen Pavillons ein Blumenmeer aus 312 Rosen aus Muranoglas. Gleichsam als ironische Antwort auf die Tatsache, dass sie die erste Künstlerin ist, die in einer Einzelpräsentation den Länderpavillon bespielt, liefert sie dem Publikum Blumen.

Das Spiel der Verkehrung treibt sie weiter, indem die pflanzliche Organik in eine strenge Geometrie des Rasters

überführt wird und aus den roten, transparenten Blumenkelchen messerscharfe Klingen herausblitzen. Verführung und Abstoßung, Schönheit und Gefahr sind unversöhnlich in einer Gleichzeitigkeit räumlich erfahrbar gemacht. Dies ist ein künstlerisches Prinzip, das vielen Werken von Bertlmann innewohnt und auch bei anderen Künstlerinnen, die feministische Haltungen vertreten, wie etwa Meret Oppenheim, Niki de Saint Phalle, Valie Export oder Monica Bonvicini zu bemerken ist.

Bertlmann hat keine Scheu uns mit den Anteilen, die in unserer sozialen Konditionierung unterdrückt und tabuisiert sind, immerzu aufs Neue zu konfrontieren. Wenn sich schon im Titel „Discordo Ergo Sum“ der Widerspruch zum Status quo manifestiert, so wird „I hate you“ 2020 zum kraftvollen Emblem der Abwehr und Transformation. Zu sehen ist ein fotografischer Ausschnitt einer Sexpuppe, der objektivierte Frauenkörper schlechthin, über deren Scham ein schwarzer Fächer zu liegen kommt und Spuren von Blut zwischen den Beinen eine Tat vermuten lässt, die mit dem schriftlichen Kommentar „I hate you“ an der unteren Bildkante kommentiert ist.

Betroffenheit macht sich breit, grundlegend ist es unangenehm, vielleicht sind wir peinlich berührt vom freimütigen „ich hasse dich“ zu lesen? Wut und Hass sind keine Attribute, mit denen wir uns gerne schmücken und während Männer mit einer klaren Ansage immerhin so genannt „durchsetzungsstark“ wirken können, laufen Frauen in diesen Gefühlslagen Gefahr, sogleich als

überzogen, problematisch, kompliziert oder hysterisch zu wirken, man denke nur an die zahlreichen Furien und Hexen, die uns in der Kunstgeschichte oder in Erzählungen und Märchen begegnen. Die Theoretikerin Soraya Chemaly weist in ihren Schriften nach, dass Wut und Aggression für Mädchen und Frauen gesellschaftlich tabuisiert sind und damit die patriarchale Ordnung weiterhin Stärkung erfährt:

„It took me too long to realize that the people most inclined to say "you sound angry" are the same people who uniformly don't care to ask "Why"? They are interested in silence, not dialogue. This response to women expressing anger happens on larger and larger scales in schools, places of worship, the workplace, and politics. A society that does not respect women's anger is one that does not respect women – not as human beings, thinkers, knowers, active participants, citizens."

Denn Wut, so Chemaly, ist ein Motor für Wechsel und Transformation. So spielen die Guerilla Girls mit ihren Gorilla-Masken und ihrer Guerilla-Taktik auf tierische Wut und Dominanz wie auch Kampf an, die sie gleichsam ironisch und humorvoll in Szene setzen. Renate Bertlmann nutzt die Überhöhung und Überzeichnung, um die Konfrontation wirksam zu machen.

Jedes Mal, wenn das Werk in der Betrachtung unangenehm wird, können wir sicher sein, dass eine innere Schranke in uns bewegt wird und wir mit Bertlmann und Chemaly unerschrocken aufgefordert

werden, unsere Stimme und unser Engagement für eine Emanzipation einzusetzen, die allen Gruppen, die in der historisch heteronormativen patriarchalen geprägten Gesellschaftsordnung unterdrückt wurden und werden, einen gleichberechtigten Platz einräumen.

Christina Végh, Januar 2026