

## **Vom Unheil des inwendigen Wartens in den Figuren von Nadine Rennert**

Eugen Blume, 2008

Der zeitgenössische Mensch hat sich inzwischen an die massenhafte Anwesenheit von zeitgenössischer Kunst gewöhnt. Er schlendert durch die Galerien, Museen und Großveranstaltungen und nimmt mitunter an einem Tage eine so große Menge von Kunst wahr, dass gleichsam automatisch die Frage entsteht, wie ist es überhaupt möglich, so viel Kunst zu ertragen, oder was wird eigentlich gesehen? Die Annäherung an Kunst ist, wie wir wissen, nicht nur vergnüglich, sondern eine eigene Wissenschaft, also kompliziert, und vor allem etwas, das Zeit braucht. Im Grunde reicht für die ernsthafte Betrachtung eines einzigen Werkes ein Tag nicht aus. Je nach den Graden seiner Hermetik, seiner Komplexität gestaltet sich die Annäherungsarbeit entsprechend kompliziert. Was Kunst dem Betrachter heute mehr denn je abverlangt, ist eine sprachliche Übersetzung dessen, was sich ihm als Bild entgegenstellt. Erst die Sprache vermag den Sinn dessen zu deuten, was zunächst nur behauptet Kunst zu sein. Erst die Sprache ermöglicht ein diskursives Verhältnis zu einem Gegenstand, der sich paradoxerweise bewusst der Sprache entzieht.

Bei einem so jungen Werk wie dem von Nadine Rennert ist eine sprachliche Sicherheit der Beschreibung natürlicherweise nicht gegeben. Vorsichtiges Begreifen heißt, sich die Worte genau zu überlegen. Es entsteht im günstigsten Falle ein Werkdialog, der sich nicht ins Assoziative flüchtet, sondern versucht, dem, was das Werk abstrahlt, die Treue zu halten. Schon in dem Versuch, zu benennen, was die Künstlerin aus unterschiedlichen Materialien formt, fällt es schwer, die richtigen Begriffe zu finden.

Wir sitzen im Museumscafé am Tisch und gehen die Abbildungen für diesen Katalog durch. Die Künstlerin gibt einige Hinweise, beantwortet Fragen nach der Technik und dem Material, mitunter fallen Wörter, deren Klang mich interessiert. Vor allem lacht sie sympathisch. Ich gebe zu, dass mich dieses Lachen ermutigt, denn ihre Figurationen haben etwas Unheimliches, was nichts Ungewöhnliches ist. Das Unheimliche ist ein wesentlicher Zug in großen Teilen der jüngeren internationalen zeitgenössischen Kunst. Ein Hang zum Unheimlichen, zum nichtfassbaren Abgrund des Seelenlebens, als hätte die aktuelle Kunstproduktion jedes Vertrauen in die Psychoanalyse und deren seit Sigmund Freud geleisteten Aktualisierung verloren, als stürzten ihre Künstler nochmals in den Abgrund, den etwa Arthur Schnitzler, Franz Kafka und andere in ihren Werken parallel zu Freud literarisch zu fassen suchten. Oder als spürten sie jenen noch vor der Psychoanalyse psychologisierten

romantischen unheimlichen Orten nach, welche die von den Grimms herausgegebenen deutschen Volksmärchen, E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Louis Stevenson oder Ambrose Bierce großartig zu beschreiben verstanden. Zweifellos könnten viele von Nadine Rennerts Figuren aus diesem Fundus der Albtraumfantasien stammen. Leichthin könnte man annehmen, es ginge ihr um eine Fortsetzung des Surrealismus, der künstlerisch das größte Kapital aus den Seelentraumata gesellschaftlicher Verwerfungen gezogen hat. Der einstmalige programmatische Begriff ist jedoch kaum mehr auf jüngere Kunst anwendbar. Er ist historisch geworden. Was nun könnte das Unheimliche als Genre in der Kunst wieder attraktiv gemacht haben? Was lagert neuerdings wieder auf der Brust jenes schönen Mädchens aus Johann Heinrich Füßlis berühmtem Bild *Der Nachtmahr*, nachdem die Moderne sich bereits so sicher war, dass sie diese Gespenstertechniken alle endgültig analysiert und verworfen hat? Wie ein großes apotropäisches Zaubertheater produziert Hollywood einen Horrorfilm nach dem anderen, fantasiert unentwegt Zombies, Aliens und andere Nachtgespenster, die die Welt im Kino zu vernichten suchen. Der Horror und das Unheimliche sind zu unseren unterhaltsamsten Vergnügungen geworden, in Computerspielen, in Comics und Trivialerfolgsromanen wie *Harry Potter* und in Weltliteratur wie Tolkiens *Herr der Ringe*. Sie alle basieren auf der Furcht vor dem nicht Fassbaren, und sie alle sind Ersatzwelten einer unbefriedigenden Gegenwart. Ein amerikanischer Horrorfilmregisseur schwärmt in einem Interview einer Hochglanzillustrierten, dass seine Todesmaschinen und grauenvollen Mordvarianten dem Publikum jene Aufregung bringen, die es scheinbar nirgends sonst zu verspüren scheint. Mit diesen bewegten Irrwelten kann die bildende Kunst nicht mithalten. Sie ist in einem anderen Terrain unterwegs, sie darf vor allem nicht die Gesetze ihrer statischen Poesie vergessen. Die Figuren von Nadine Rennert sind sicherlich aus der dunklen Film- und Literaturwelt gespeist – an manchen sogar konkret ablesbar, wie an der weißen Larve in *Auch das Ungewöhnliche muß Grenzen haben*, die bewusst an die von Franz Kafka geschriebene wunderliche *Verwandlung* Gregor Samsas erinnert. Die Figuren sind aus Stoff oder stoffähnlichem Material. Was könnte auf sie besser passen als das Wort Puppe, das mit dem Wort Pupille verwandt ist, also etwas mit dem Sehen zu tun hat. Dass Pupille aus dem lateinischen *pupilla*, was so viel wie unmündiges Mädchen heißt, entlehnt ist und mit dem Wort Puppe insofern zu tun hat, als dass man im Augapfel seines Gegenübers sein eigenes Spiegelbild (als Puppe) sieht, hat in unserem Zusammenhang eine gewisse poetische Bedeutung. Puppen gehören zum Inventar früherer Zaubertricks. Sie sind als Wiedergänger von Mensch und Tier die unheimlichen Gäste dunkler Interieurs. Die Furcht, dass sie sich beleben und uns Böses antun könnten, zeugt bis heute von den tief

verinnerlichten Restbeständen eines ehemals ungebrochenen, magischen Weltverhältnisses. Aus Stoff geformte menschliche Gestalten sind deshalb unheimlicher als jene künstlichen Figuren, die in wächsernen, hautverwandten Oberflächen den Menschen täuschend echt nachahmen – wie die aus dem berühmten Wachsfigurenkabinett der Madame Tussaud –, weil sie „selbst genäht“ sind. Ihre Erschaffung bedarf nur einer Nadel und Garn, höchstens einer Nähmaschine. Die Möglichkeit, sie selbst verfertigen zu können, ist wie ein demokratisches Volksrecht zur Zauberei. Nicht umsonst hat die Nähmaschine Eingang in das surrealistische Inventar gefunden. Jeder Voodoo-Zauber kann an einer einfachen, per Hand genähten Puppe vollzogen werden. Wir kennen aus der Kunstgeschichte den gescheiterten Versuch des Malers Oskar Kokoschka, sich die verlorene Geliebte als Puppe nachnähen zu lassen. Welche Hoffnung mag er an ein solch absurdes Unterfangen geknüpft haben? Unzählige Geschichten, in denen Puppen zum Leben erwachen. Die Puppe zählt zu den von C.G. Jung klassifizierten Archetypen des Unbewussten, die angstbesetzt sind. Alles dies mag mitschwingen, wenn wir etwa einer Figur begegnen, die keinen Kopf hat, dafür aber drei Beine, die aus einem schwarzen Lederkleid heraus versuchen, zumindest zu stehen. Die Figur der offenbar weiblichen Gestalt – auch ihr Geschlecht ist eher changierend – samt ihren drei Beinen mit den nackten Füßen ist lebensnah modelliert und deshalb für den Betrachter besonders provozierend. Der Naturalismus ist durch den erkennbaren Stoff dem Verstand eine sichtbare Täuschung, dennoch regen sich innen die irrationalen Gefühle, die erst die Figur unheimlich werden lassen. Jenseits dieser einfachen psychologischen Übung lernen wir vor allem etwas über Kunst. Sie ist niemals, auch wenn sie als naturalistisch bezeichnet wird, der Versuch, die Wirklichkeit nachzuahmen, etwa tatsächlich etwas zu schaffen, was im biologischen Sinne zu leben beginnt. Sie ist in jedem Fall eine Übersetzung, die etwas Geistiges zu erreichen versucht. Das aus der Künstlerhand Erstandene und Ausgedachte ist eine Transformation, die jenen Moment des Geistes wiederzugeben versucht, der sich an irgendetwas entzündet hat. Nehmen wir an, Nadine Rennert findet ein schwarzes Kleid, dessen am Kragen angebrachter Reißverschluss sich so restlos schließen lässt, als habe der Schneider den Kopf seiner Kundin vergessen. Ein seltsamer Fund, der es lohnt, sich darin eine Figur vorzustellen, die zwar keinen Kopf hat, dafür aber drei Beine (*Blendung*). Dem „normalen“, mit einiger Fantasie begabten Menschen mag diese Vorstellung einer Figur ohne Kopf noch gelingen, die drei Beine aber sind ihm ein unsinniges Rätsel. Es ist schwierig, in Worte zu fassen, was diese absurde Verlängerung einer an einem Kleiderfund sich erregten Fantasie für den Betrachter Sinnvolles bereithält. Es ist gerade diese sinnlose Übersetzung, dieses fantastische Bild, das an etwas rührt, was das Leben selbst in seiner Alltäglichkeit

scheinbar nicht enthält. Erst mit dem Blick der Künstlerin erfahren wir, dass diese Meinung irrig ist. Wer die Poesie dieser Überschreitung auf sich wirken lässt, wird bald auch in seiner gewohnten Umgebung für das Irrationale sensibel.

Wie kann man *dem Staub ein Gegengewicht* verschaffen? Eine Frage – die jeder ordentliche Mensch mit dem Staubtuch zu beantworten versuchen würde – bekommt ihren Sinn erst durch die so bezeichnete Figur auf einem dreibeinigen Stuhl, die, den Kopf in einem Karton nach unten gedrückt, mühevoll die Balance hält. Der unsichtbare Kopf in einem gewöhnlichen Pappkarton assoziiert unweigerlich einen Blick nach innen, die Gestalt sucht offenbar die Lösung in sich selbst. Wieder haben wir es mit einer kopflosen menschlichen Figur zu tun. Wieder einmal lernen wir, dass das Kopflose paradoxerweise nicht den Verlust des Kopfes beschreibt, sondern den Kopf umso stärker anwesend macht, und zwar den Kopf als den von uns angenommenen Ort des Geistigen. Das Gegenbild lehrt uns *Die kluge Else* aus dem gleichnamigen, von den Brüdern Grimm aufgeschriebenen Volksmärchen, das von dem Verlust der Identität eines einfältigen Mädchens handelt. Else fragt, nachdem sie unter einem Vogelgarn mit kleinen Schellen erwacht war, das ihr Mann Hans ihr im Schlaf übergeworfen hat, sich selbst, bin ich es, oder bin ich es nicht? Und sie sucht schließlich, weil sie selbst nicht wusste, was sie darauf sagen sollte, nach einer Antwort bei ihrem Ehemann Hans, der im Hause arbeitet: „Hans, ist die Else drinnen? – „Ja“, antwortete der Hans, „sie ist drinnen.“

In Nadine Rennerts Figur bleibt von der kopflos aus dem Dorf laufenden Else nur der Kopf im glöckchenbesetzten Netz. Das philosophische Nachdenken über das Subjekt, dessen Verschwinden in der Postmoderne schon angezeigt wird, hat in diesem Märchen einen klugen Anfang, den der Dichter Rimbaud in seinem inzwischen modisch gewordenen Satz „Ich ist ein anderer“ fortgeschrieben hat. Berühren wir diese ungelösten Fragen des Seins, klingeln die Glocken, welche die Lehrmeister der Taschendiebe ihren Übungspuppen angenäht haben. Der Kopf im Karton und der Staub, jene kleinste Materieform, die wir mit unserem bloßen Auge noch wahrnehmen, sind ein Bild über die Balance des Denkens, des Wahrnehmens und Fühlens. Alle Figuren von Nadine Rennert suchen in irgendeiner Weise die Balance, das Gleichgewicht, die Harmonie, die immer wieder schreckbar an unserem Unvermögen zerbricht. Verurteilt zu einer *Flucht auf der Stelle* scheint das Schicksal der Menschheit zu sein. Die gleichnamige Figur, deren Kopf in schwarze Spitzen gehüllt auf das traumatische seiner inneren Gedankenwelt verweist, gebiert gleichsam diese dunklen Träume in sieben sich bewegenden Beinen, deren Unmöglichkeit, vorwärts zu kommen, der Betrachter geradezu schmerzhaft mit ansehen muss. In den mit weißen Spitzen umhüllten Beinen ist das grausame

Dilemma eines qualvollen Fluchtversuches, eines, wie wir wissen, archetypischen Traumbildes festgehalten. Auch das Grimmsche Märchen vom Mädchen ohne Hände führt in tiefe Beziehungsängste, in Abhängigkeitsmuster und irrationale Gewalt. Nadine Rennert verwandelt die Wunden der abgeschlagenen Hände in Rosenarmstümpfe, in das Klischee eines banalen Kartengrußes, der nichts zu heilen vermag.

Unheilvoll im plakativsten Sinne sind die beiden sich gegenüberliegenden leeren schwarzen Mäntel mit leuchtenden Handschuhspitzen, denen die Künstlerin den Titel *Innwendiges Warten* gibt. Der Titel verrät den poetischen Sinn der unter dem Verdacht des banalen Horroreffekts stehenden Figuren. Das anthropomorphe Grauen leerer Kleidungsstücke hat uns bereits René Magritte in seinen Bildern *Der Therapeut* oder *Die Philosophie im Boudoir* gelehrt. Auch der fantastische Film weiß von leeren Kleidern als Todesmetaphern zu berichten. Die romantische Literatur ist voll davon. Hüllenwesen sind leer gewordene Gestalten, die auf nichts mehr warten können, sie haben bereits alles verspielt. Die leere Maske ist ihr Pendant. Stanley Kubrick hat in seiner erweiterten Fassung von Arthur Schnitzlers Traumnovelle die leeren Hüllen- und perversen Maskengesellschaften zum Tribunal seines verirrtten Haupthelden werden lassen. Ein pompöser Reigen nackter Leiber und verhüllter Repräsentanten einer entleerten Gesellschaft umringen das Opfer sexueller Fantasien.

Die *Nereidenhose*, eine sarkastische Mischung aus Fitnessanzug und mythologischem Kostüm, führt nochmals in die Versuchung, sich aus dem Alltag zu träumen, in jene Hybridform, die sich noch dem Urelement Wasser als halbiertes Mischwesen zugehörig fühlt. Nereiden, Tritonen und Najaden, die der deutsche Spätromantiker Arnold Böcklin in groß angelegten Szenerien zum Vergnügen der bürgerlichen Gesellschaft meisterhaft gemalt hat, sind ihrer menschlichen Hälfte verlustig gegangen. Der verschlungene Unterleib ist ein leeres Nichts, seine mythologische Kraft, die sich Meereshüter erträumte, ist erloschen.

Alle Figuren von Nadine Rennert scheinen von jenem inwendigen Warten erfüllt, welches sie nur zwei ihrer Gestalten im Titel zugesteht. Die weibliche Halbfigur aus beigefarbenem Wildleder auf einem Glassockel mit dem schlichten Titel *Mädchen mit Pelz* beispielsweise scheint ihrer endgültigen Vertierung entgegenzuwarten, die sich bereits im fortschreitenden Pelzbewuchs an den Armen hinauf einstellt. Ihre rauhe Lederhaut, ein nach innen gestülpter tierischer Balg, scheint von dieser dichten Behaarung so überrascht wie das berühmte *Frühstück im Pelz* von Meret Oppenheim. Den Pelz könnte man wiederum als eine Metapher für das inwendige Warten sehen oder, besser, auf eine unheimliche Weise fühlen.

Auch hat die Künstlerin diesen inneren Seelenzustand an sich selbst exemplifiziert: In dunklem Dress, im Kontur mit Lichtern besetzt, hat sie sich unter Brücken in den Schatten gelegt, um einmal zu empfinden, wie es ist, eine solche Existenz zu sein, mittellos, ohne jeden Komfort, nur mit dem inwendigen Warten darauf, dass es besser werde.

Auch hier ist das Wagnis, ein anderer zu sein, eine Metapher, ein temporäres Rollenspiel, das dem anderen signalisiert, es gibt Hoffnung: Ich ist immer ein anderer oder kann immer ein anderer werden.