

WENN BLÜTEN BLUTEN

Ambivalenz und indirekte Wirklichkeiten in der Kunst von Nadine Rennert

Michael Hübl, 2008

Gesenkte Augenlider aus samtigem ockerfarbenem Leder, ein weiblicher Körper modelliert aus dicken Wollflusen, eine Kinderhand aus flauschigem Stoff: Die Arbeiten von Nadine Rennert suggerieren besondere Empfindlichkeit. Manche wecken den Wunsch, sie zu berühren, über ein Stück Fell zu streichen oder den Flaum zu fühlen, der einige ihrer Figuren überzieht. Die Plastiken, Objekte oder Bodeninstallationen, die Nadine Rennert formt und inszeniert, wirken organisch weich, so als schmiegt sie sich in die Welt. Aber das Weiche, Zarte ist auch das Verletzliche, Gefährdete, und Rennert lässt an diesem Zusammenhang nicht die Spur eines Zweifels aufkommen. Die Lider der Lederfrau sind offensichtlich - genau wie ihre Lippen oder Nasenflügel - mit einem scharfen Skalpell zurechtgeschnitten, das urmutterartige Wollwesen wäre mit einem starken Gebläse flugs weggepustet, die knautschweiche Kinderhand ist verkrüppelt.

Die Sprachwissenschaft bezeichnet solche bitter-süßen Verbindungen, in denen gegensätzliche Eigenschaften, Empfindungen oder Erfahrungen zusammenfließen, als Oxymora. Ein Oxymoron ist wörtlich genommen die Vereinigung des Spitzigen, Gewitzten mit dem Stumpfen, Stumpfsinnigen. Rennert überträgt dieses aus der antiken Poetik und Rhetorik tradierte Stilmittel in die Sprache des plastischen Gestaltens. Dabei stellt sie eine vieldeutige Spannung her. Die Künstlerin kontrastiert das Sanfte, das Milde, das Anschmiegsame, das einen Zustand kreatürlicher Harmonie und Gelassenheit verspricht, mit dem Schock der Zerstörung. Dieser Schock irritiert und er irritiert doppelt, denn er birgt in sich selbst ein Moment von Verletzlichkeit. An Rennerts Arbeit "I drink your flower" (2005) ist diese Unauflösbarkeit sich widersprechender emotionaler und semantischer Impulse exemplarisch abzulesen. Der Betrachter wird einer Art Double Bind ausgesetzt: Er erlebt eine hohe, schlanke Gestalt aus festem textilen Gewebe, die vage an eine Schneiderpuppe erinnert. Ein Gesicht fehlt ihr zwar. Dafür weist aber der Kopf eine leichte Vertiefung auf, durch die je nach Lichteinfall so etwas wie ein Minenspiel entsteht. Und weil die Figur aus Stoff ist, und weil der Stoff mit einem Muster aus lauter stilisierten Prinzessinnenköpfen bedeckt ist, könnte alles märchenhaft schön sein. Wären da nicht die Arme, die die Figur von sich streckt. Ihnen wurden die Hände amputiert. Unterhalb des Ellenbogens abgesägt oder abgehackt, wie aus den roten, offenen Wunden zu schließen ist, die ostentativ in den Raum ragen. Ein

Trugschluss? Sobald man näher hinsieht, stellt sich heraus: Aus den Stümpfen bluten Blüten. Nadine Rennert hat die Stelle der Verstümmelung mit (Stoff)Rosen gefüllt.

Die Kombination aus rohem Horror und schmückenden Dreingaben eines kultivierten Daseins wird in der Arbeit "Die kluge Else" (2007) noch eine Stufe weiter getrieben. Hier ist nicht der beschädigte Körper ausgestellt, sondern der Teil, der ihm entfernt wurde: Von der Decke baumelt ein nahezu naturalistisch nachgebildeter Kopf mit dichtem, kräftigem Haar und mit Augen, die zwar aus Polyesterwatte bestehen, die einen aber doch mit ihrem Blick zu verfolgen scheinen. Über dem Kopf schwebt wie eine Haube oder ein Vogelbauer ein in sich leicht gedrehtes, durch einen umlaufenden Draht in Form gehaltenes Netz. An ihm hat die Künstlerin ihre spielerisch-poetischen Zutaten angebracht: kleine Schellen aus Messingblech. Wieder macht sich eine gewisse Lebendigkeit bemerkbar, vor allem wenn ein Luftzug durch den Ausstellungsraum weht. Dann klingeln die Schellen an dem schwebenden Käfig, unter dem der gespenstisch entstellte Menschenrest pendelt.

Der Titel "Die kluge Else" macht darauf aufmerksam, welche Bedeutung literarische Texte in Rennerts Werk einnehmen. Der formale Ausgangspunkt eines Objekts oder einer Installation liegt im Material, und das Material bleibt auch im weiteren Verlauf des Arbeitsprozesses die grundlegende ästhetische Artikulationsebene. Daneben aber greift Rennert gerade in ihren jüngeren Arbeiten immer wieder auf Sätze, Aussagen, Situationen aus Erzählungen zurück. Diese literarischen Vorlagen können unterschiedlichen Gattungen angehören. Im konkreten Fall ist es ein Märchen der Brüder Grimm, das die psychische Zerstörung einer sensitiven Frau schildert: Die heiratsfähige, als klug charakterisierte Else sollte an den Mann gebracht werden. Als sich ein potenzieller Bräutigam fand, machte er zur Bedingung, seine zukünftige Ehefrau müsse "recht gescheit" (1) sein. Durch die Prophezeiung eines Unheils, von dem später nie gesagt wird, ob es eintritt, erbrachte Else offenbar den gewünschten Beweis ihrer intellektuellen Fähigkeiten. Familie und Hausgesinde waren durch die Weissagung der jungen Frau zutiefst erschüttert, der Heiratskandidat indes stellte lediglich fest: "Mehr Verstand ist für meinen Haushalt nicht nötig; weil du so eine kluge Else bist, so will ich dich haben", packte sie bei der Hand und nahm sie mit hinauf und hielt Hochzeit mit ihr" (2). An dieser Stelle weist die Geschichte eine markante Zäsur auf. Wurde Elses Unheilsvision mit gebetsmühlenhafter Ausführlichkeit wieder und wieder beschrieben, so geht es jetzt hurtig dem Ende entgegen: Else versäumt ihre Pflichten, der Mann ertappt sie schlafend und

sanktioniert ihr Verhalten, indem er ihr ein schellenbestücktes Netz überstülpt. Ungerührt stürzt er seine Frau in eine Identitätskrise und treibt sie in die soziale Isolation.

Das Märchen schließt mit dem Satz: “Da lief sie fort zum Dorf hinaus, und niemand hat sie wieder gesehen” (3). Die Grausamkeit, die hinter dieser Feststellung steckt und die durch den lakonischen Erzählton klein geredet, ja fast beschönigt wird, - diese Grausamkeit transponiert Nadine Rennert auf die Ebene körperlicher Verstümmelung. Im Märchen wird Else in einen Zustand völliger Desorientierung katapultiert. Gefangen in ihrem Netz, gefoltert vom Gebimmel der Schellen wird sie irr an sich selbst. Sie weiß, bildlich gesprochen, nicht mehr, wo ihr der Kopf steht, und dieser Verlust wird von der Künstlerin in letzter Konsequenz vor Augen geführt: als Enthauptung. Der physische Gewaltakt wird zum Äquivalent für die Brutalität des Angriffs auf die Psyche. Der soziale Tod wird als realer Tod kenntlich gemacht. Rund ein Jahrhundert später wird eine andere literarische Figur gleichen Namens der Ächtung durch die Gesellschaft zuvorkommen, indem sie sich ihr mit radikaler Konsequenz entzieht. Fräulein Else, Hauptperson der gleichnamigen Novelle von Arthur Schnitzler, nimmt sich das Leben, nachdem sie zuvor bei einer Abendgesellschaft durch Erpressung zum Objekt soignierter voyeuristischer Gier geworden war und sich ein Netz von Blicken über ihren nackten Körper gespannt hatte.

Zu den Missverständnissen im Umgang mit der Gattung Märchen gehört deren vermeintliche Zielführung Richtung Glück und Harmonie. Mögen noch so böse Mächte wirken und noch so gnadenlose Gesellen ihr mörderisches Handwerk ausüben - nach landläufiger Auffassung wird doch immer noch alles gut. Zumindest die Haus- und Volksmärchen, die Jacob und Wilhelm Grimm ab dem Jahr 1812 in mehrfach erweiterten Ausgaben herausbrachten, sprechen für das Gegenteil. Sie hinterlassen nur selten den Eindruck einer heilen, unversehrten Welt. Selbst Frau Holle, die Holde, kann zu derart scheußlichen Mitteln greifen wie siedendem Teer, um mit diesem glühend heißen, schwarzen, zähflüssigen Stoff das Mädchen zu übergießen, das die Gegenfigur zur fleißigen Heldin des Märchens markiert. Blut und Gemetzel bestimmen in den Haus- und Volksmärchen vielfach das Geschehen, das manchmal wie ein Stakkato bedrohlicher Ereignisse auf einen katastrophalen Schluss zusteuert, getreu dem Satz, den die beiden Germanisten 1837 in die dritte Auflage ihrer Kinder- und Hausmärchen aufnahmen: “Wen das Unglück aufsucht, der mag sich aus einer Ecke in die andere verkriechen oder ins weite Feld fliehen, es weiß ihn dennoch zu finden” (4).

Aber selbst wenn eine Geschichte wenigstens für einen Teil der Akteure gut ausgeht und diese bis an das Ende ihrer Tage Frieden, Reichtum, Heiterkeit genießen dürfen, wirkt das Grauen nach. Mag der letzte Satz eine noch so schöne, unangefochtene Ordnung versprechen – die Erinnerung an Elend und Not, Totschlag und Mord ist noch zu frisch, um schon vergessen zu sein. Diese innere Spannung kehrt Rennert nach außen. Der Konflikt, den das Märchen scheinbar oder zumindest: notdürftig beendet, bleibt erhalten. Während der lineare Ablauf einer Erzählung Veränderung impliziert und in einer abschließenden Wendung behauptet werden kann, alles sei nun anders, besser, klarer, wohlgefällig - während also die Linearität des Erzählens einen Prozess wiedergibt, friert die Malerei, frieren Zeichnung oder Skulptur die Handlung an einem ausgewählten Punkt ein. Lessing hat diesen Unterschied zwischen Literatur und bildender Kunst in seinem “Laokoon” deutlich herausgearbeitet und hat darauf aufmerksam gemacht, welche Folgen die Fixierung auf einen oder besser: auf den einen entscheidenden Moment hat. Sie führt dazu, “daß jener einzige Augenblick und Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann” (5). Just diesen Schritt vermeidet Rennert. Ihre Arbeiten sind gerade nicht auf eine bestimmte Stelle des Erzählflusses ausgerichtet. Rennert peilt keinen ‘turning point’ an, in dem die Dramatik der Ereignisse kulminiert. Vielmehr stellt sie einen semantischen Schwebezustand her, in dem sich mehrere Bedeutungsebenen überlagern und der über den vorgegebenen narrativen Sachverhalt hinausweist.

Dieses ästhetische Verfahren, eine Schilderung oder Darstellung in der Schwebe zu halten, übernimmt auch bei Gotthold Ephraim Lessing eine wesentliche Funktion. In seinen Erörterungen über die Grenzen der Malerei und Poesie geht der Autor davon aus, dass eine totale gestalterische Fokussierung auf den spektakulären Höhepunkt einer Geschichte beim Betrachter nach und nach das Interesse abstumpfen lässt. Lessing führt den Begriff des “Transitorischen” (6) als rezeptionsästhetische Kategorie ein. Das Kunstwerk soll Anstoß geben zu eigenen Gedanken, weiterführenden Reflexionen. Es soll über die dargestellte Szene hinausgehen. Es soll über sie hinausweisen, womit primär ein Spannungsmoment gemeint ist, vergleichbar dem, was man heute unter Suspense versteht, wie er in Filmen oder in Kriminalromanen aufgebaut wird. Der Regisseur Alfred Hitchcock oder die Autorin Patricia Highsmith setzten ausdrücklich auf Suspense (7), und Lessing liefert ein Beispiel avant la lettre. Er erinnert an den griechischen Maler Timomachos, der Medea eben nicht bei frischer Tat, nicht bei der Ermordung ihrer Kinder, sondern in einem Zustand darstellt, “da die

mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpfet” (8). Solche transitorischen Situationen lassen sich auch im Werk von Nadine Rennert beobachten. Bei der lebensgroßen Figur, der sie drei Beine und den Titel “Blendung” gegeben hat, lässt die Künstlerin offen, ob sie auf die Fotografien Eadweard Muybridges und die Malereien der Futuristen Bezug nimmt, um den Vorgang des Laufens plastisch umzusetzen, oder ob sie mit dem dritten Bein das - möglicherweise sogar gewaltsame - Dazwischentreten einer zweiten Person andeuten will. Diese gezielte Ambivalenz stimuliert die Erwartung, dass da noch etwas passieren könnte. Ähnlich wie bei dem von Lessing beschriebenen Medea-Gemälde entsteht Spannung durch Andeuten, Vorausdeuten, durch Antizipation dessen, was sich demnächst Bahn brechen wird.

Allerdings liegen bei Rennert völlig andere Prämissen vor als im Fall “Medea”. Der Ausgang des Mythos von der zauberkundigen Königstochter, die ihre Nachkommenschaft umbringt, war dem Kunstpublikum der Antike bewusst. Es kannte die Version des Euripides, der Medea, die Geliebte Jasons, zur eifersüchtigen Rachefurie stilisiert. Bei Nadine Rennert und ihrer Arbeit “Blendung” bleibt hingegen unbekannt, was als nächstes zu gewärtigen wäre. Aus einem einfachen Grund: Rennert erzählt keine Geschichte. Sie greift nicht in den narrativen Fluss einer literarischen Vorlage, um die alles entscheidende Szene herauszufischen, in der sich dann - durch die plastische Umsetzung - die gesamte Dramatik des Vorherigen und Künftigen komprimiert wiederfindet. Die innere Dynamik in den Werken von Nadine Rennert dient nicht dazu, einen Handlungsstrang zu illustrieren. Aber sie aktiviert ein Grundmotiv ihrer künstlerischen Arbeit: die existenzielle Veränderung eines Wesens oder eines Lebenszustandes.

Dort, wo sich Rennert auf einen literarischen Text bezieht, geht es nicht um Nacherzählung, sondern um eine bestimmte Aussage, die zum Impuls und zur Richtschnur für die Entwicklung einer Arbeit werden kann. So ist etwa bei der zeltartig aus einem Stück Bodenbelag aufgebauten Installation “enticing to chasm” (2005) augenfällig, dass hier Franz Kafkas Parabel “Die Verwandlung” Pate stand. Man registriert ein abgeflacht rundliches Gebilde aus gepresster grauer Wolle, das scherenschnittartige Beine und Fühler in die Höhe reckt. Man denkt an einen Käfer, der auf den Rücken liegt. Und weil dieser Käfer außergewöhnlich groß ist, schieben sich rasch Assoziationen an Kafkas literarische Gestalt des pflichtergebenen Handelsreisenden Gregor Samsa ins Blickfeld, der eines Morgens als Insekt erwacht. Das Arrangement evoziert eine Geschichte, die eine gewisse, zumindest ungefähre Bekanntheit genießt. Insofern bestünde eine Analogie zu der “Medea” des Timomachos. Anders aber als dort wird bei “enticing to chasm” die Handlung eben nicht an

einer, besonders aussagekräftigen Stelle arretiert. Rennert stellt lediglich das Setting her, liefert einige grobe Koordinaten, von denen aus sich auf Kafkas Text schließen lässt. Die näheren Umstände finden ebenso wenig Berücksichtigung wie der Fortgang der Handlung.

Es wird also nicht nur nichts nacherzählt, es wird auch ganz allgemein die lineare, auf ein Ende, einen Abschluss, ein Ergebnis hinführende Erzählstruktur aufgehoben. Auf die wachsende Aggression der Familie etwa, auf ihre sadistischen Nachlässigkeiten und gehässigen Bosheiten gegen den Sohn und Bruder, der zu einem “ungeheueren Ungeziefer” (9) mutiert ist, geht Rennert in ihrer Installation nicht weiter ein. Auch das beiläufig grausame Ende des Protagonisten in Kafkas Erzählung, der stirbt, als er seinen Peinigern verzeiht, wird eher ausgespart, als in den Vordergrund gerückt. Dafür verdeutlicht Rennert das teils freiwillige, teils erzwungene Sich-Zurückziehen des innerlich ausgebrannten Pflichtmenschen Gregor Samsa, indem sie ihre Arbeit wie eine behelfsmäßig aufgeschlagene Unterkunft einrichtet. Und sie spielt auf die Verwahrlosung des als nutzlos ausgesonderten Familienmitglieds an, indem sie für die Gestaltung des käferartigen Körpers ein Material verwendet, das aussieht wie geballter Staub oder geklumpte Flusen.

Nicht die Handlung, die Verwandlung ist das Hauptmotiv: Hierin ähneln sich die Installation “enticing to chasm” und die dreibeinige, gewissermaßen beschleunigte Figur “Blendung”. Denn deren Oberkörper besteht aus einem schwarzen Lederkleid und verweist somit schon vom Material her auf Mutationen und Metamorphosen - auf Häutungen etwa oder das Abwerfen eines Chitinpanzers. Diese schwarze Körperhülle ist im übrigen ein Beleg dafür, dass in Rennerts Arbeiten bestimmte Zustände oder Befindlichkeiten und nicht die narrativen Aspekte im Vordergrund stehen. Das Lederkleid, das vor Zeiten, vielleicht Mitte, Ende der 1980er-Jahre, topmodisch war, ist ein Fundstück, das ‘second hand’ angeboten wurde und das Rennert, kaum dass sie es gesehen hatte, erstand, weil ihr klar war: Das wird der Ausgangspunkt einer Arbeit. Rennerts “Blendung” steht somit in der für die Moderne wiederholt impulsgebenden Tradition des ‘objet trouvé’, die von den Kubisten über die Surrealisten, die Nouveaux Réalistes oder die Pop Art bis in die Gegenwart des 21. Jahrhunderts reicht. Die Literatur bildet zwar allemal ein wichtiges Bezugsfeld für das Werk von Nadine Rennert. Aber die unmittelbaren Auslöser eines Objekts oder einer Installation - das sind die abgelegten, abgenutzten, manchmal auch ramponierten Gebrauchsgegenstände, die der Künstlerin zufällig unterkommen. Wie eben das schwarze Lederkleid, das durch Material, Schnitt und durch die exponierten Reißverschlüsse an den Schultern geradezu

prädestiniert schien, eine Veränderung, eine bevorstehende Verwandlung, einen Durchbruch zu einer neuen Gestalt, aber auch das Gegenteil von alledem anzudeuten: eine Hemmung, eine Blockade, die verhindert, dass etwas, das Wirklichkeit werden will, zur Entfaltung gelangt.

Ein andermal war es ein kaputter Kinderstuhl, der - ein Bein abgeschlagen, der Lack abgesplittert - Nadine Rennert zu ihrer Arbeit „Dem Staub ein Gegengewicht“ (2007) anregte. Und auch ihrer rosenwunden Figur “I drink your flower” liegt ein ‘objet trouvé’ zugrunde: eine stellenweise ausgebleichte und reichlich verbrauchte Matratze, deren Bezugsstoff einen grotesken Gegensatz darstellte zu Erhaltungszustand und Fundort. Rennert stieß im Berliner Sperrmüll auf das Stück, das mit dem stilisierten und fortlaufend vervielfältigten Gesicht einer Prinzessin überzogen war. Die Künstlerin wusste damals noch nicht, wie sie das sowohl gemusterte, als auch ausgemusterte Objekt verwenden wollte. Sie wusste nur, dass sie es verwenden würde, zumal sie sich schon früh und zeitweise fast ausschließlich mit textilen Werstoffen als Grundlage plastischen Gestaltens befasst hatte. Anders als etwa Franz Erhard Walter, der in seinem Werk durchgängig mit kräftigen Baumwollstoffen operiert, um Bildhauerei als Handlung kenntlich zu machen, brachte Nadine Rennert in den Arbeiten, die Anfang der 1990er-Jahre entstanden, vorrangig die Spannung des Materials zum Tragen. Schweres Gewebe wurde gerafft und gebauscht, gepresst, gezerzt und gezogen, bis sich imposante raumgreifende Draperien herausformten. Alles Weiche, Fließende, Fallende, das man mit Seide, Batist, selbst Brokat assoziiert, war aufgehoben zugunsten eines großen dreidimensionalen Gestus und seiner räumlichen Wirkung.

Rückblickend erschließt sich in diesen plastischen Inszenierungen, die zuerst einmal rein formale Statements bedeuten, ein weiterreichender Sinn. Die Falten und Verwerfungen der kostbaren oder doch wenigstens wertvoll anmutenden Stoffe bergen bereits die bodenlose, tiefenpsychologisch aufgeladene Abgründigkeit der späteren Arbeiten, wie sie nicht zuletzt der Titel „enticing to chasm“ zum Ausdruck bringt. Er ließe sich mit „Verführung zum Abgrund, zum Nichts“ übersetzen, und damit wären bereits die beiden essentiellen Komponenten genannt, die Rennerts Werk durchgängig begleiten, auch wenn sich die Gewichtungen in jüngerer Zeit verlagert haben. Da ist einmal das lustvoll Verlockende, das anschwellend Erotische, und da ist zum anderen das Dunkle, Unausgelotete, Bedrohliche: Zwischen einer Stofffalte und einer Erdspalte besteht da nur noch ein gradueller Unterschied.

In ihrer Videoarbeit „Lunares Prinzip“ (2004) betont Rennert genau diese Seite ihrer künstlerischen Grundkonzeption. „Lunares Prinzip“ heißt: Das sehen, was man nicht sieht. Der Mond, lat. „luna“, wird hierfür zum Sinnbild, wendet er doch der Erde immer dieselbe Hälfte zu. Das nächtliche Schauspiel des Wechsels von Neumond zu Vollmond und wieder zu Neumond vollzieht sich mit all seinen sichelförmigen Zwischenstufen, ohne dass der Erdtrabant insgesamt mehr als knapp 59 Prozent seiner Oberfläche preisgibt. Über die Topographie der übrigen 41 Prozent erhielt die Menschheit erst Kenntnis, als im Oktober 1959 die sowjetische Raumsonde Lunik 3 erste Fotos von der Rückseite des Mondes zu ihrer terrestrischen Basis funkte. Bis dahin war der erdabgewandte Teil des Himmelskörpers über Jahrtausende hinweg ein nicht zu ergründendes offenes Geheimnis gewesen. Er wird zwar im entsprechenden Stadium einer Mondphase von ungefiltertem Sonnenlicht ausgestrahlt, aber dieses Leuchten ist von der Erde aus nicht wahrzunehmen. So hat sich denn die Metapher von der dunklen Seite des Mondes herausgebildet. Diese Vorstellung macht sich Nadine Rennert zu eigen, wenn sie den Begriff „Lunares Prinzip“ einsetzt. Er hält sozusagen die Frage nach dem Ungewissen wach. Als potenzielle Kraft ist diese Ambivalenz in den Arbeiten der Künstlerin durchweg präsent – und sei es bei den „Funktionslandschaften“, die sie 2001 aus Kunstrasen, Kunstfell, Schlafdecken und einmal auch aus Spiegeln herstellte: Sie bedeuten gleichermaßen Gewand und Gelände, Territorium und Mantel, Schutz und Schauplatz. Die Innenwelt ist Außenwelt und umgekehrt. Wer die eine kennt, hat sich die andere noch lange nicht erschlossen. Und umgekehrt.

Zugleich steht das Prinzip des Lunaren für die Energie des Indirekten. Der Mond leuchtet nicht aus sich heraus. Wegen der aschgrauen Mineralschicht, dem Rigolith, das ihn überzieht, ist außerdem die Rückstrahlungsfähigkeit eingeschränkt. Gleichwohl wird der Mond als intensive Lichtquelle wahrgenommen. Dieser Stärke des Schwachen, dieser Effizienz des Ephemeren spürt Rennert nach. Dabei setzt sie in ihrer Videoarbeit „Lunares Prinzip“ auf das fototechnische Verfahren, Positiv und Negativ gegeneinander auszutauschen, was dazu führt, dass die tiefste Finsternis blendend hell erscheint und die grellste Stelle in undurchdringliches Schwarz umschlägt. Auf diese Weise stellt Rennert eine unwirklich anmutende biomorphe Szenerie mit Bildsequenzen her, die in einer leuchtenden Grauzone zwischen Körperhöhlen und Gesteinsadern, organischen Schluchten und sich durch Fels schlängelnden Schläuchen angesiedelt sein könnte. Ein Schimmer wie Mondlicht umspielt die weich sich wölbenden, wellenden Formen, so dass sie selbst dort sanft aussehen, wo sie abrupt abreißen und sich

bizarren aufwerfen. Das Licht (das sich einem technischen Kniff verdankt und das eigentlich eine Täuschung ist) verkörpert gleichsam das Prinzip indirekter Kraft.

Licht ist nicht das einzige Medium, mit dem Rennert die Wirksamkeit und Stärke des Mittelbaren und Unterschwelligen, des Beiläufigen und Unscheinbaren verdeutlicht. Mitunter setzt sie auch auf kontrastierende Gegenüberstellung, wie bei ihrer Arbeit „delight in disorder“ (2005). Dort trifft eine waffenstarrende Plastikspielfigur in Science-Fiction-Outfit auf das eingangs kurz erwähnte urmutterartige Wollwesen, und obwohl diese Frauengestalt den Eindruck erweckt, sie sei aus gerupften Putzlumpen gefertigt, obwohl sie grau, faserig, plump und offenbar schwerfällig dasitzt, bleibt außer Zweifel, dass sie die Überlegene ist, dass in ihr die eigentliche Macht schlummert. All die spitzigen Flammenschwerter, Monstergranaten und Rambo-Rüstungen des martialischen Männchens sind nichts im Vergleich zu der unendlichen Ruhe dieser poveren Figur. Wie bei der Jungfrau Maria auf den Gemälden alter Meister bedeckt ein Tuch ihren Kopf - oder ist es ihre letzte zerschlissene Decke? Auch lässt sich eine nicht unwesentliche Verwandtschaft zu der Bronzeplastik „Mutter mit totem Sohn“ von Käthe Kollwitz erkennen, deren ursprünglich bescheidener Zuschnitt von etwa 30 Zentimetern Höhe beinahe in Vergessenheit geraten ist, seit in der Neuen Wache zu Berlin eine von Harald Haake modellierte, auf das Fünffache der Originalgröße hochgezoomte Replik steht. Käthe Kollwitz hat mit ihrer Plastik ihrem bereits im Oktober 1914 gefallenen Sohn Peter ein spätes Denkmal gesetzt, und man meint in Rennerts Arbeit „delight in disorder“ noch einen Nachhall der tragischen Widersprüche zu vernehmen, die diesem Tod vorausgingen. Da ist einmal die kecke Aufbruchstimmung des jungen Mannes, der unbedingt in den Krieg ziehen will, angedeutet in dem bunten Kunststoffgürchen. Und dann ist da – sichtbar gemacht durch die graue, in sich ruhende Gestalt - die vertrauenerweckende, bergende Autorität einer Mutter, deren Liebe so weit geht, dass sie den Vater des noch nicht volljährigen Kindes bittet, seine schriftliche Einwilligung zu den patriotisch aufgeputzten Ambitionen des Sohnes zu geben.

Es lag nicht in Rennerts Absicht, biographische Umstände aus dem Leben und Sterben der Familie Kollwitz in Kunst umzusetzen. Aber die Auseinandersetzung mit dem Faktum, Opfer zu werden, Opfer zu sein, begleitet ihre Arbeit. „Die kluge Else“ mit der übergestülpten, nur scheinbar verspielten Klang-Kapuze ist ein eklatantes Beispiel für Rennerts Interesse an Menschen, die – wegen ihrer individuellen Besonderheit, aufgrund politischer Opportunität oder bedingt durch die historischen Gegebenheiten – aus dem Konstrukt eines gemächlich-

gleichmäßigen Lebens herausgestoßen werden. Die Auseinandersetzung mit diesem Problem ging bis zum Selbstversuch. Für die Fotofolge „bellesouspont“ (2007) lieferte sich die Künstlerin der Erfahrung des Ganz-Unten aus, indem sie sich wie ein verlorenes Bündel Mensch auf das Steinpflaster einer Fußgängerunterführung legte. Ihre Anwesenheit fiel nicht sofort auf, da Nadine Rennert einen Platz im Halbdunkel ausgesucht hatte. Andererseits provozierte sie die Aufmerksamkeit der Passanten mittels einer Lichterkette, die sie sich um den Leib gewickelt hatte. Dadurch erreichte sie zweierlei: Ihre Aktion wurde nicht als Sozialexperiment missverstanden (Wer hilft mir? Wie lange dauert es, bis jemand näher tritt?), und sie gab der Situation jenes Maß an Mehrdeutigkeit, das Fragen aufwirft und bewusst macht, dass eine monokausale Erklärung einem Ereignis, einem Zustand oder auch einem Kunstwerk nur höchst selten gerecht wird.

Durch die Lämpchen, die wie ausgestreute Sterne über den Körper der Künstlerin verteilt waren, erhielt die Selbstinszenierung einen nahezu metaphysischen Aspekt. Es bietet sich an, eine gedankliche Linie zum Kosmos der Sagen und Märchen zu ziehen: „Sterntaler“ lässt grüßen. Und doch ist da mehr als ein Spiel mit phantastischen Elementen. Rennert baut eine semantische Spannung auf, die sich zwischen den Polen ‚rohe soziale Realität‘ und ‚seligmachendes Wunder‘ erstreckt. Diese Spannung ist nicht wirklich aufzulösen. Mit dieser absichtsvollen Verquickung aber kommt Rennert dem nahe, was Jacques Derrida anhand des Kunstworts ‚différance‘ anschaulich gemacht hat. Auch Derrida erzeugt einen Zusammenhang, der sich nicht mehr restlos in seine Komponenten zu zerlegen ist. Für seinen Eingriff benötigt der französische Philosoph nur einen Buchstaben: ein a. Mit ihm ersetzt er das e der gewöhnlichen Schreibweise von ‚différence‘. Diese Operation verknüpft Derrida mit minutiösen Analysen der Funktion von Zeichen und mit weitreichenden Überlegungen zur Philosophie Hegels und Heideggers unter hauptsächlicher Beachtung der Metaphysik im abendländischen Denken. Für das Verständnis des ästhetischen Ansatzes, mit dem Nadine Rennert arbeitet, ist jedoch zunächst das Moment der Ununterscheidbarkeit wichtig, das Derrida zu Beginn seiner Erörterungen erwähnt. Er weist darauf hin, dass „dieser graphische Unterschied (das a an der Stelle des e), dieser ausgeprägte Unterschied zwischen zwei anscheinend vokalischen Schreibweisen, zwischen zwei Vokalen, rein graphisch bleibt: er lässt sich schreiben oder lesen, aber er lässt sich nicht vernehmen“ (10).

In ihrer Arbeit „Dem Staub ein Gegengewicht“ stellt Rennert mit Mitteln der Plastik ein ähnliches Dilemma vor. Ausgehend von dem bereits als Fundstück genannten zerbrochenen

Stuhl gestaltete die Künstlerin eine mannshohe Figur, bei der nicht gänzlich klar wird, ob sie tatsächlich sitzt oder ob sie mühsam und unter äußerster Muskelanspannung die Balance hält. Wieder ist der Kopf - wie bei der "Blendung" - nicht zu sehen, und wenn man davon ausgeht, dass er vorhanden ist, dann hat ihn Rennert erneut - wie bei der "Klugen Else" als gefangen gekennzeichnet, denn der Hals der Figur steckt in einem einfachen braunen Karton. Vor allem aber ist da eine Stelle, deren Elemente ineinander übergehen und die so wenig voneinander zu unterscheiden sind wie zwei ähnlich klingende Laute in einem mündlichen Vortrag. Die kräftigen Beine des vornüber gebeugten Mannes sind zu den Füßen hin ineinander verwachsen. Hier besteht eine Parallele zu Derrida. In seinen Betrachtungen zur 'différence/différance' legt er am Corpus der Sprache und an dessen Elementen bis hin zu den Buchstaben das historische Sediment frei. Er will damit unter anderem ins Gedächtnis rufen, dass hinter diesen Elementen der lange Atem der Geschichte weht, folglich mit jedem der Elemente und der sie verknüpfenden Struktur eine tradierte und verfestigte Ordnung übernommen wird.

Übertragen auf die Arbeit von Nadine Rennert resultiert aus dieser Feststellung: Auch die ästhetischen Erfindungen der Gegenwart, ja selbst die Formen und Gestaltungen, die auf Fundstücken basieren, sind eingebunden in die Ablagerungen und das historische Gefüge der Kultur. Der zusammengewachsene Fuß der Arbeit "Dem Staub ein Gegengewicht" steht in der langen Reihe von Vorstellungen und Deutungen, die mit dem Mythos des Königssohns Ödipus einhergehen. Ödipus steht für den vergeblichen Versuch, einem Fluch zu entgehen, denn obschon ihm die Mutter Iokaste bald nach der Geburt die Beine durchstechen und zusammenfesseln lässt, nehmen die Ereignisse einen schicksalhaften Lauf. Ein Geflecht aus Schuld und Aufklärung entsteht. Und von der griechischen Tragödie, über Kleists „Zerbrochenen Krug“ bis hin zu Sigmund Freuds Ödipus-Komplex oder den Einwänden, die Erich Fromm oder Michel Foucault gegen ihn vorbrachten, hat das mythologische Geschehen um den ahnungslosen Mörder und Liebhaber jede Art von Analysen, Interpretationen oder Bearbeitungen nach sich gezogen. Es gehört mithin zum Kernbestand der hellenistisch-christlich geprägten Kultur und ist insofern in Nadine Rennerts Arbeit präsent - bis hin zur Blindheit, die im Ödipus-Mythos zum neuralgischen Punkt wird und die Rennert mit Hilfe des übergestülpten Kartons darstellt.

Die Figur des Ödipus, von dem es in einer Version der Sage heißt, er habe sich in Erkenntnis seiner Taten selbst geblendet, verschmilzt hier mit der Figur des blinden Sehers Theiresias,

der das rätselhafte Verhängnis erhellt. Dieses Ineinanderübergehen bestimmt den immanenten Ablauf der Arbeit "Dem Staub ein Gegengewicht" und erweist sich darin als essentielles Merkmal im Werk von Nadine Rennert. Denn mit der Bewegung der hellgrau-flauschigen Gestalt schließt sich vom Fuß bis zu den Fingern ein Kreis. Der wuchtige Körper stützt sich auf zwei Finger, die ihrerseits einen Zirkelschlag vollziehen könnten. Indem sie sich aufspreizen, als ob der Zeigefinger den Daumen umkreisen sollte, geben sie das Gegenbild ab zum Ineinanderwachsen der Beine, zu denen sie in einem auffällig disproportionalen Verhältnis stehen: Was da den Boden berührt, das sind die Finger einer (im übrigen ebenfalls deformierten) Kinderhand, womit sich erneut eine Kreisbewegung andeutet - vom Kind zum Erwachsenen und wieder zum Kind. Ein Stück Entwicklungsgeschichte wird hier berührt - mit allen Umbrüchen, die mit solchen Verwandlungen einhergehen, und mit all den latenten Deutungen, Ritualen, auch Dämonisierungen, die sich im Zivilisationsprozess des Menschen eingestellt und etabliert haben. Wenn Rennert ausgerechnet Staub zum Thema ihrer Arbeit erhebt, dann streift sie damit nicht nur die moderne Materialgeschichte der Kunst, die durch Marcel Duchamp eine Erweiterung um diesen unscheinbaren Rohstoff erhalten hat (11). Rennert berührt auch den Vorgang des Sich-Ablagerens, das unauffällig Platz greift - worin der Staub den Kräften der Kultur nicht unähnlich ist. Ihre Wirkungen verbergen sich oft im Indirekten und ihre Verflechtungen sind nicht immer sichtbar, aber im Werk von Nadine Rennert wird deren Permanenz deutlich gemacht. Und ihr Wandlungspotenzial. Staub kann man aufwirbeln.

Michael Hübl

ANMERKUNGEN: (1) Jacob und Wilhelm Grimm: Kinder- und Hausmärchen (KHM), Nr. 034.(2) ebenda. (3) ebenda. (4) KHM, Nr. 174. (5) Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe. Hg. Von Wilfried Barner et al., Frankfurt am Main 1990, Bd. 5/2, S. 32. (6) ebenda, S. 33. (7) vgl. hierzu Andreas Fuchs: Dramatische Spannung: moderner Begriff - antikes Konzept. Weimar 2000; auch Patricia Highsmith: Suspense oder wie man einen Thriller schreibt. Aus dem Amerik. von Anne Uhde, Zürich 1985. (8) Lessing, a.a.O., S. 33. (9) Franz Kafka: Die Verwandlung. Zit. nach Franz Kafka. Drucke zu Lebzeiten. Hg. Von Hans-Gerd Koch, Wolf Kittler und Gerhard Neumann, Frankfurt am Main 1994, S. 115. (10) Jacques Derrida: Die différance. Übers. Von Eva Pfaffenberger-Brückner. In: Jacques Derrida: Rundgänge der Philosophie. Hg. von Peter Engelmann, Wien ²1999. Zit. nach Jacques Derrida: Die différance. Ausgewählte Texte. Mit einer Einleitung hg. von Peter Engelmann, Stuttgart 2004, S. 110-149, hier S. 141. (11) vgl. hierzu etwa Ruita Bischof: Teleskopagen, wahlweise: Der literarische Surrealismus und das Bild, Frankfurt am Main 2001. Dort heißt es zu Duchamps Arbeit "Das große Glas" (1915-1923): "Nicht wegzudenken ist der Staub, den Duchamp über Monate hinweg auf dem "Glas" als eine Art Farbe gezüchtet, und dann hermetisch unter einer zweiten Glasplatte verschlossen hat", S. 246.