

Sigrid Schade

Unabgeholte Vergangenheiten

Rezension zu Renate Herter: Visuelle Dialoge. Zum Verhältnis von Weiblichkeit und Kunst. Mit einem Text von Friederike Mayröcker. Orlanda Frauenverlag Berlin 1992 (»Der andere Blick«. Frauenstudien in Wissenschaft und Kunst, hg. v. d. Förderkommission Frauenforschung bei der Berliner Senatsverwaltung für Arbeit und Frauen)

Verbote und Gebote von Lektüren gehören zu den unausgesprochenen, gleichwohl äußerst wirksamen Regulierungsstrategien einer Wissenschaftsdisziplin in der Erzeugung des »eigenen« Forschungsfeldes. Die Disziplinierung des Wissens verläuft auch in der Kunstgeschichte u. a. über die Unterscheidung von Textgattungen. Ein Set von Regeln entscheidet darüber, was z. B. ein wissenschaftlicher oder unwissenschaftlicher, ein historischer oder zeitgenössischer Text ist. Sie bestimmen darüber, was als Künstlerelbstzeugnis gilt oder als »Fiktion« angesehen wird, oder darüber, ob einem Text Allgemeingültigkeit zugeschrieben oder ob er als Kommentar einer/s Einzelnen gewertet wird. Je nach Kategorie sind verschiedene Grade des »Erstnehmens« und der Verwertbarkeit vorgesehen – und zwar in Hinsicht auf eine nur durch diese Disziplin zum Vorschein zu bringende historische Wahrheit. Einer der effektivsten Ansätze feministischer Kritik war und ist es, solche disziplinären Grenzbeziehungen zu benennen und auf ihre strategische Bedeutung hin zu analysieren.

Ein in diesem Sinne verfahrenender Text ist das Buch »Visuelle Dialoge« der bildenden Künstlerin und Soziologin Renate Herter. Es handelt sich um ein Buch, das den Umgang mit den Medien der Kunstgeschichte reflektiert, Weiblichkeitsbilder der traditionellen abendländischen Malerei einer feministischen Relektüre unterzieht und gleichzeitig eine eigene künstlerische Arbeit und/oder deren Dokumentation vorstellt. Es entstand im Kontext feministischer Diskussionen der letzten Jahre und verweist auf ähnlich konzeptuelle Vorgehensweisen vor allem englischer und amerikanischer Künstlerinnen.

Das Buch fällt aus all den disziplinären Unterscheidungen von Genres heraus, es läßt sich weder der Rubrik Fiktion noch Sachbuch noch Künstlerbuch oder Katalog, noch der Rubrik »Kunstwissenschaftliche Untersuchung« zuordnen, obgleich es von all den jeweils entsprechenden Zuschreibungen etwas aufzuweisen hat. Bei solchen Büchern besteht die Gefahr, daß sie den disziplinierten RezensentInnen durch ihre Raster fallen und unbemerkt bleiben. Die besondere Form des Buches erklärt sich daraus, daß Renate Herter die altbekannten und oft an eigenen Barrieren scheiternden feministischen Forderungen nach interdisziplinären Grenzüberschreitungen ernst genommen und ihre Arbeitsweise und die Darstellungsform selbst grenzüberschreitend thematisiert hat.

Sie eröffnet ihr Buch mit einer Skizze, aus der ihr Verfahren wie in einer Versuchsanordnung erkennbar wird: »In den Bildern ›lesen‹ was sich der Präsenz ent-

zieht«; im Vorgang des Sehens und Lesens Zwischenräume lassen; auf die »Grenzen der Bilder« aufmerksam werden, in denen Sichtbares und Verborgenes geschieden wird.

Also (in meinen Worten): im Lesen der Bilder einen Aufschub des Sinns zulassen, bis verborgene Zusammenhänge erkennbar oder neue Verbindungen und Kombinationen von Bildern möglich werden. Bis ein neuer, ein anderer Text entsteht.

Wie aber lassen sich solche Zwischenräume in Bild und Text sichtbar machen, wie lassen sich vorgegebene Bedeutungs-Verknüpfungen auflösen? Wie erreicht Renate Herter, daß das Geöffnete sich nicht gleich wieder schließt? Wie ermöglicht sie es den LeserInnen, das Verfahren nachzuvollziehen und weiterzutreiben?

Renate Herter hat eine Lösung gefunden, die dieses Problem nachstellt, umkreist, bezeichnet und produktiv macht: Im Angebot einer mäandernden Bild- und Textbewegung werden die Seh- und Lesegewohnheiten sichtbar gemacht. Der Textteil »Durch die Bilder gehen« besteht aus vier Spalten, in denen das Thema (»Kunstpostkarten, das immer wiederkehrende Motiv der Frauen in Innenräumen und die Bearbeitung dessen, was nicht abgegolten ist«, S. 9, 10, 11) nebeneinander, nacheinander, mit großen Lücken zwischen den einzelnen Absätzen oder Sätzen um- oder beschrieben wird. In den Spalten sind verschiedene Textsorten geordnet. Ich betrachte im folgenden jeweils eine Doppelseite als eine Seite und zitiere nach Spalten. Es gibt eine linke, eine mittlere und eine rechte Textspalte pro Doppelseite, die vierte Spalte ganz rechts zeigt Abbildungen, dient als Ausweichspalte, bleibt zumeist aber leer.

Die linke Textspalte ist den in großen Abständen erscheinenden und unzusammenhängenden Passagen poetischer Verdichtungen vorbehalten, einige sind von Friederike Mayröcker und von Anne Duden, einige von Renate Herter selbst. Sie sind in Großbuchstaben fett gedruckt und springen, wenn sie auftauchen, ins Gesichtsfeld, d.h. sie können auch in die Lektüre der anderen Spalten »einbrechen«. Autor-Namen werden erst am Ende des Buches im Anhang angegeben, denn sie sind im Vorgang des Lesens zunächst überflüssig. Die mittlere Textspalte ist zum Teil im Stil wissenschaftlicher Abhandlungen geschrieben, sie spricht von einem »wir« als Zeichen für eine Allgemeingültigkeit der beschriebenen Phänomene, sie bietet historische, formale und analytische Ordnungskriterien an und sie ist durch die im Anhang angeführten Anmerkungen in bezug auf andere Texte abgestützt. Die rechte Textspalte ist, kleingeschrieben aber fettgedruckt, perspektivisch aus der Sicht einer Einzelnen, einem »ich« geschrieben, die sich Rechenschaft darüber abzulegen versucht, welche Faszinationen, Unterbrechungen, Anziehungen und Ablehnungsreaktionen bestimmte Bilder hervorrufen, welche Störungen durch historisches Wissen intervenieren und welche Möglichkeiten einer »anderen« Lesart sich daraus ergeben.

Die Aufteilung und Zuordnung der Textsorten sind jedoch nicht streng durchgeführt. Der Tonfall der mittleren Spalte läßt sich in der rechten wiederfinden und umgekehrt.

Im Textteil begegnen die LeserInnen auch Bildern, z.B. einer Gegenüberstellung der Postkarte einer Raffael-Madonna und des Titelbildes einer zeitgenössischen Zeitschrift, bei der die Ähnlichkeit des formalen Aufbaus und der Haltung der Frauen sichtbar wird. Oder sie begegnen einer zerschnittenen Postkarte der schönen Simonetta von Botticelli, bei der das Zerschneiden und die so neuentstandene »Rah-

mung« der Ausschnitte auf übersehene Details aufmerksam machen, z.B. die Unregelmäßigkeit (Unbotmäßigkeit?) einer Haarsträhne. Oder wir bekommen eine Reihe von Bildern zu sehen im Blick auf die Struktur von Innenräumen, Mustern, Haltungen, Dekorationen und Stoffen.

Auf einer Doppelseite ist der Prozeß der »Entstehung einer Collage La Fornarina, 1992« mit zuverfolgen, auf einer anderen Seite die Schwärzung eines Bildes von Gerard Ter Borch, Das Konzert. In beiden Fällen sind die verschiedenen Möglichkeiten der künstlerischen Verfremdungsverfahren, die schließlich im Bildteil dokumentiert werden, wie in einer Kostprobe vorweggenommen. Die in den Texten, Collagen und Übermalungen verwendeten »Vorbilder« sind im Anhang in einem Glossar angegeben.

Die LeserInnen des Textteils können – müssen aber nicht – den einzelnen Spalten folgen, ganze Spalten oder Passagen weglassen, zwischen den Textteilen hin- und her-, vorwärts- und rückwärtsspringen, je nachdem, weil der Blick von einem Wort, Satz oder Bild angezogen wurde oder weil eine Spalte abbricht und eine Lücke läßt, in die der Text einer anderen Spalte einbricht. So wird jede Leserin, jeder Leser während der Lektüre ein eigenes intertextuelles Gewebe hergestellt haben und selbst Gegenstand einer verändernden Lektüre geworden sein.

Dieser Prozeß wird durch eine anfängliche Frage und eine These in Gang gesetzt. Die Frage lautet: »Mit welchen Empfindungen treten wir heute den Frauendarstellungen der europäischen Malerei gegenüber, einer Bildwelt, die längst in den Museen zur Ruhe gekommen ist, in der die Bevormundung und Deformierung von Frauen im Ästhetischen verschwand?« (S. 8/9, mittlere Textspalte) Und die These lautet – gegen die Selbsttäuschung gerichtet, daß das Vergangene uns nichts anhaben könne, und wir uns »fremdstellen« könnten: »... in Momenten, in denen wir wahrnehmen, daß unsere ständige Bewegung, unser Vorwärtsgen auch ein Aufderstelletreten oder einen Rückfall in Vorzeiten nicht ausschließt, wird uns die Macht des Vergangenen im Gegenwärtigen bewußt.« (Ebd.)

(»Das Bild ... kauerte nun in ihr« – mit diesem Zitat aus Anne Dudens »Judaschaf« wird auf S. 14/15 die linke Textspalte beginnen. Ohne die Lektürebewegungen nachzeichnen zu können, die der Aufbau von »Visuelle Dialoge« ermöglicht, möchte ich hier in Klammern zu diesem Satz springen, um anzudeuten, wie einzelne Motive sich – unter verschobener Perspektive – in verschiedenen Formulierungen wiederholen und damit die Gedächtnisspuren einer kontinuierlichen Umschrift unterziehen.)

Die Macht des Vergangenen im Gegenwärtigen: die Struktur des Buches ermöglicht beides, die Mächtigkeit der alten Bilder im Erinnern zu bezeichnen und gleichzeitig den Vorgang der Erinnerungsarbeit selbst bewußt zu machen und damit auch zu verändern. »Auch im eigenen Auge und Kopf hat der kulturell herrschende Blick eine visuelle Gedächtnisspur der Bilder des Weiblichen gelegt... Das Gedächtnis folgt den beiden Systemen des Erinnerns, dem bewußten Wissen, sowie dem Schauplatz der Erinnerungsspur, dem Unbewußten, wobei der bewußten Seite des Gedächtnisses das Vergessen, das dem Wissen seine opake Grenze zur symbolischen Ordnung setzt, immer wieder nötig ist.« (S. 18/19, mittlere Textspalte)

In der Auseinandersetzung mit neueren Gedächtnistheorien wird die Erinnerungsarbeit zu einem Leitthema des Buches. »Ist also eine Tabula rasa des Erinnerns möglich, ist eine Bildgeschichte hervorzubringen, bei der auch das noch Nicht-ge-

zeigt im Gezeigten gesehen werden kann? Dabei wäre allerdings das Gedächtnis nicht in einem linearen Sinn zu aktivieren, sondern in einer prozeßhaften Bewegung von Denken und Tun, bei der der Raum des Erinnerns selbst in Bewegung gerät und ein Feld sichtbar werden kann, das vielfältige Möglichkeiten des Blicks erprobt.« (S. 18/19, rechte Textspalte)

In einer gewissen Nähe zu Benjamins Konzepten des »Dialektischen Bildes« und der »Unabgeholtenen Vergangenheit« entwirft Renate Herter ihre Arbeit an den Bildern, der Geschichte. Was aber ist das für eine Geschichte? Sie existiert zunächst nur in dem, worin die Kunstgeschichte »touristischen Zeitreisenden« (S. 12/13, rechte Textspalte) sich vermittelt: in Kunstpostkarten, Souvenirs und Glanzstücken, die in den Museen angeboten und verkauft, von Absendern verschickt, verschenkt oder behalten, von Adressaten gesammelt, archiviert und in Besitz genommen werden. Die Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte und ihren Frauenbildnissen verläuft also notwendig über diese Medium: »Kopien, die auf unkomplizierte Art und Weise den Zugang zur bildenden Kunst öffnen und sie zugleich banalisieren. Jede Äußerung, jede Angst oder Freude, zusammengeschrumpft auf ein erträgliches Maß, zehnkommafünf mal fünfzehn, diese Winke aus einer anderen Zeit, zwischen Frühstücksteller und Schreibtisch. Man möchte teilhaben an dieser Ferne, an ihrem Geheimnis.« (S. 8/9, rechte Textspalte)

Die Passagen, die auf den eigentümlich unbeobachteten Gebrauch von Kunstpostkarten aufmerksam machen, thematisieren ihre Problematik in mehr als einer Hinsicht: einerseits handelt es sich um »Kopien« von Originalen (diese damit eigentlich erst zu Originalen machend – dies wäre eine Benjamin entgegengesetzte These: die technische Reproduzierbarkeit erzeugt erst die Aura des Originals – und das schon seit der Erfindung des Buchdrucks, erst recht aber seit der Erfindung der Fotografie. Gleichzeitig »fluktuieren die Reproduktionen nur durch das Vorhandensein der Originale.« S. 10/11, mittlere Textspalte)

Andererseits »fungiert die Kunstpostkarte nicht nur als Erinnerungsmotiv für die Originale, sondern bildet durch ihre Eigenqualitäten selbst eine verengte Sicht auf das Weibliche.« (Ebd.) »Gerastert, farblich verfälscht, durch Ausschnitte begrenzt, bestimmen sie – wie die übrigen Kunstreproduktionen – wesentlich die Kunstsozialisation. Unsere flüchtigen Begegnungen mit den Originalen bildender Kunst werden eigentlich erst wahrnehmungsgefestigt durch Filme, Katalogabbildungen, Postkarten.« (Ebd.) Aus dieser Perspektive wird deutlich, daß die Kunstgeschichte als Disziplin sich ohne diese Reproduktionsmittel gar nicht denken läßt, ja daß sie sich überhaupt erst durch sie konstituiert. (Noch heute werden mündliche kunsthistorische Prüfungen anhand von Postkarten und Dias durchgeführt!) Gleichwohl liefert die Kunstgeschichte selbst kaum eine Reflexion ihrer eigenen medialen Materialität. »In der thematischen und formalen Reduktion der Kunstwerke durch die Postkarte, im Verengen von Themenbereichen und Motiven und im reproduktionstechnischen Repertoire medienvertrauter Schönung und Anpassung artikuliert sich eine museographische Strategie, ein Zwang zur Erhaltung kultureller Codes und damit konventionalisierter Rollenzuweisungen.« (Ebd.) Diese kontinuierlichen Zuweisungen, die »massenhaft produzierten Inszenierungen des Weiblichen« werden für Renate Herter zum eigentlichen Analyse- und Experimentierfeld, nicht nur innerhalb des dekonstruktiven Textes im Buch, sondern auch innerhalb einer dekonstruktiven künstlerischen Praxis, die im Bildteil des Buches dokumentiert ist. »In

Auseinandersetzung mit dem Medium der Kunstpostkarte wäre den Bildtraditionen des Weiblichen, ihren Festschreibungen nachzugehen, und wie in einem großen, die Verwicklung in diese Traditionen erfassenden Spiel, sollten die imaginären Möglichkeiten ihrer Veränderung und Auflösung sich zeigen. Keine Hommage an Vergangenes, sondern ein Eingriff in eine Bilderwelt, deren Reste erkennbar in der Gegenwart handeln und insofern Anlaß zu subjektiver und aktueller Befragung geben.« (Ebd.)

Das Versprechen der Frauenbilder auf den Kunstpostkarten scheint »wie in der Erinnerung an die Kindheit eine Sinnlichkeit und eine Vollständigkeit« zu sein, »Ein gesellschaftliches Wunschbild der Vergangenheit, das wir bestenfalls in einer oszillierenden Rezeption zwischen Zugehörigkeitswünschen und Distanzierung erleben.« (S. 12/13, mittlere Textspalte) Die Distanzierung erfolgt bei genauerer Prüfung und im Vergleich der Wiederkehr des Immergleichen, wenn in der Serie der Bilder deutlich wird, daß das Harmonieversprechen gewaltförmige Züge trägt, z.B. wenn die Darstellungen die immergleichen Ausschnitte, Kopfhaltungen etc. reproduzieren, »Einübungen, gefrorene Muster der Gleichförmigkeit.« Dies ist, was Renate Herter als die Unheimlichkeit des Erbes bezeichnet, das nur in der Auseinandersetzung mit dem Verheimlichten zum Vorschein kommt. »Mein Blick stößt sich an den Bildcodes, die wir inzwischen zu durchschauen gelernt haben, den offensichtlichen Einschränkungen des Körpers, den Gesten von Demut und Anmut, den fixierten Haltungen, den ins Auge springenden Mustern des Weiblichen, dem geneigten Kopf, dem gesenkten Blick, dem ›liegenden‹ Prinzip...« (S. 24/25, rechte Textspalte). (Ein Sprung in die rechte Textspalte auf S. 36/37: »Das straff gespannte Haar zog nach beiden Seiten den Kopf auseinander; ein Öffnen des Mundes, ihr Lächeln war unvermeidlich.«)

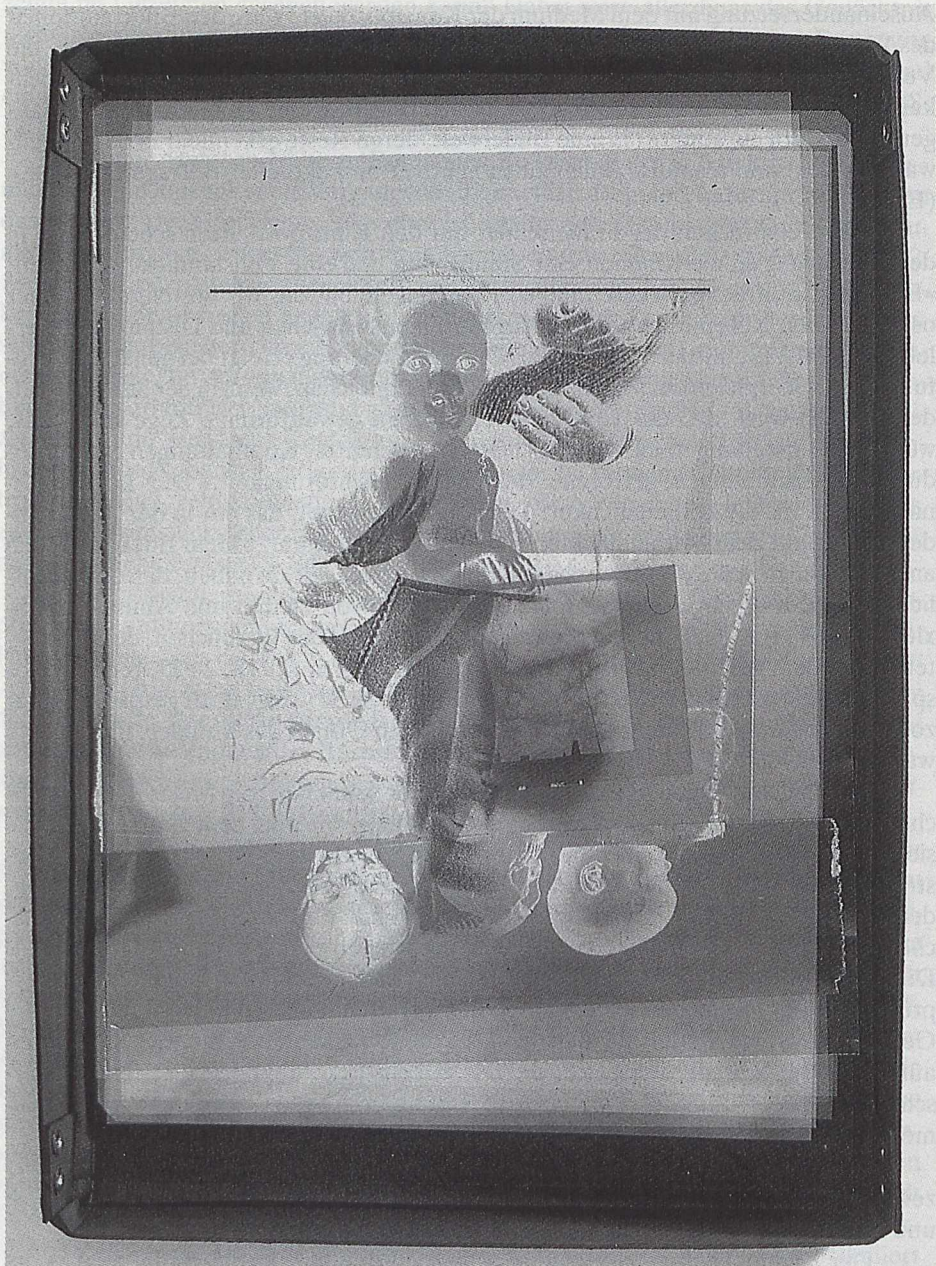
Das Unheimliche und Zerstörerische dieser Schönheit, die Muster des Weiblichen können sichtbar gemacht werden. »Die Bilder, wie eine gepflasterte Spur, die sich als etwas ›Ganzes‹ präsentiert (der ganze Körper zum Beispiel)... Ihre Konstruktion, ihr performativer Charakter läßt sich nur erkennen, wenn ich versuche, den Bedingungen ihrer Herstellung auf den Grund zu gehen. Ein Rückgängigmachen des Ganzen, ein Zerlegen in die Teile, aus denen es sich zusammengesetzt hat. Die verschiedenen Bedeutungsebenen auf ihre (auch heimlichen) Bestandteile überprüfen und im Freilegen von Schichten die Verschiebungen durch die Körper, die Gesten, die Dinge hindurch entdecken, die die Wahrnehmung markieren. Figuren aufschneiden, Körper, Perspektiven. Die Bruchstücke übereinander, ineinanderschichten, Lagen und Schichten deuten, Schönheit in Frage stellen, Neues aufnehmen, Lebendiges hinzutun.« (S. 30/31, rechte Textspalte)

Mit dieser Beschreibung ist (auch) Renate Herters künstlerische Praxis bezeichnet, die unterschiedliche Ergebnisse haben kann, wie der Bildteil eindrücklich und faszinierend belegt.

Der Bildteil ist in die im folgenden angeführten fünf Kapitel aufgeteilt, in denen beispielhaft einzelne Arbeitsergebnisse vorgestellt werden. Auf einige von ihnen will ich an dieser Stelle aufmerksam machen.

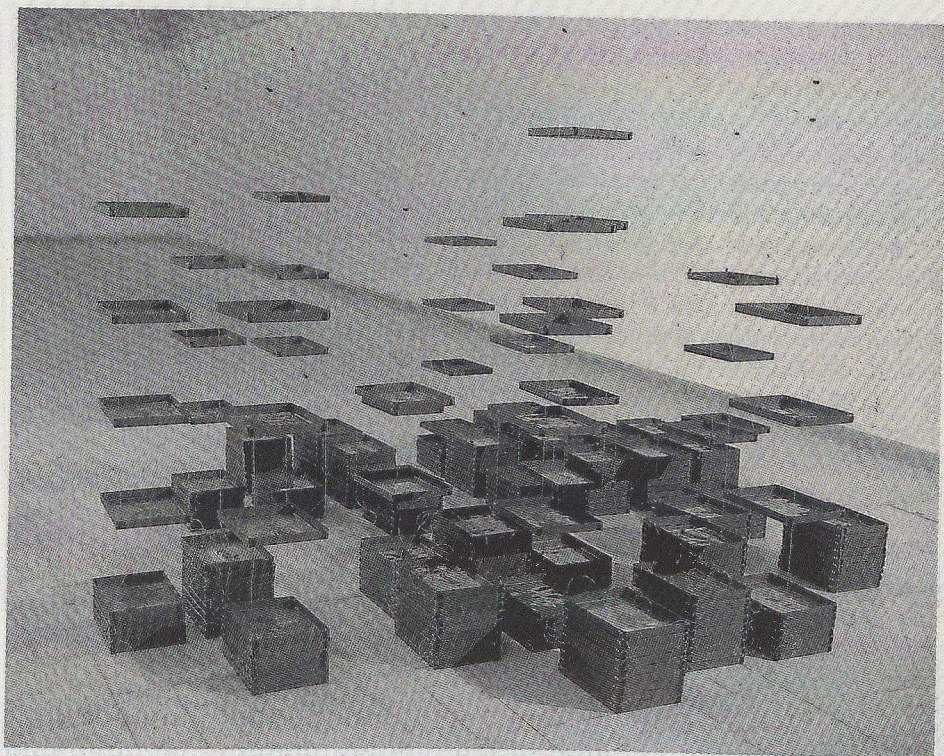
Die Archive

In diesem Kapitel sind Installationen dokumentiert, die mit Hilfe der Postkartenbilder unter Bezug auf die Aspekte des Musealen, des Sammelns, Ordnen und Able-



1 Renate Herter, Depots der Erinnerung I – Unter Verschuß, 1992, Detail

gens neue »Räume der Erinnerung« evozieren. Die Installation »Depots der Erinnerung I – Unter Verschuß, 1992« bestand aus 216 gestapelten schwarzen Pappkartons mit Nylonschnüren. Die einzelnen Kartons enthalten Offsetfolien mit vergrößerten



2 Renate Herter, *Depots der Erinnerung II – Öffnungsversuch*, Installation 1992

Negativen von Kunstpostkarten, zum Teil unterlegt mit anderen Fototeilen und Zeitschriftenausrissen, so daß sich Bilder überlagern und teilweise abdecken (Abb. 1). In »Depots der Erinnerung II – Öffnungsversuche, 1992« (Abb. 2) sind die Kartons an den Nylonschnüren aufgehängt und geben so zum Teil die Sicht auf jeweils darunter liegende Kartons und deren Inhalt frei, Neugier auf die noch geschlossenen Kartons dabei weckend. Die vielschichtige Gedächtnisspur wird so gewissermaßen nachgestellt, Assoziationsräume werden eröffnet.

Die Installation »Stilleben der Körper, 1992« zeigt vier Metallstelen, in die 17500 übermalte Postkarten erkennbar eingelegt waren. Über die 16 auf dem Boden liegenden Lautsprecher waren Stimmen aus den Museen von New York, Florenz und Berlin zu hören. Die gefüllten Stelen verhalfen den »flachen Frauen« mit der Massenhaftigkeit der Postkarten zu einem »eigenen« Körper, der vom Geräusch der Museen umspült auf die Realitätseffekte des Konsums von Kunst aufmerksam machte. Denn auch, wenn wir die Kunsträume verlassen, »die Bilder verlassen uns nicht. Schon im Abwenden haben sie uns (für sich) eingenommen... unberechenbare Splitter, die sich zusammenfügen zu einem einzigen Bildteppich, sie nehmen ihren Platz in uns ein und werden real.« (S. 14/15, mittlere Textspalte)

Eine Weiterführung dieser Installation war kürzlich unter dem Titel »Depots der Erinnerung – Stimmen und Körper« in der Ausstellung »Speicher – Versuche zur

Darstellbarkeit von Geschichte/n« im Offenen Kulturhaus Linz, 1993 zu sehen. (Vgl. d. Katalog »Speicher«, Linz 1993, S. 135.)

Gegenzeichen

»Ein Gegenzeichen, so daß einzelne Teile als Text verwendbar bleiben, ihre Bedeutung umkehren oder erst herausholen.« (S. 30/31, rechte Textspalte). In dem Kapitel »Gegenzeichen« finden wir ein solches Gegensprechen: Die große Tafel »Haltungen 1988«, besteht aus 240 übermalten Postkarten von Frauenbildnissen aus 500 Jahren. Die Übermalungen betonen – ungeachtet der historischen Verschiedenheit – verblüffende Kontinuitäten, z.B. in der Neigung der Köpfe, in der Drehung der Körper. Während von weitem gesehen die Tafel etwas Ornamentales, Abstraktes hat, »Muster des Weiblichen«, so werden aus der Nahaussicht die Details der von der Übermalung strukturierten Reste interessant.

Die Ordnung des Inneren

»Schwarz öffnet meine Wahrnehmung, kann Durchgang und Übergang sein, auch der Beginn eines Dialoges. Denn im Schwarz ist schon alles enthalten, was im Weiß, der Projektionsfläche aller Farben nicht oder nicht mehr sichtbar war... Schwarz konzentriert mein Sehen.« (S. 26/27, rechte Textspalte). Die »Ordnung des Inneren« besteht aus 230 übermalten Postkarten auf Wellpappe. Die Schwärze überzieht, Konturen nachfahrend, Teile der Bilder und der in sie eingelassenen Frauenbildnisse. Die Körper werden in ihrer Differenziertheit ausgewiesen.

Die Ränder, die Reste

In diesen Übermalungen überwiegt das Schwarz auf der Bildfläche und läßt nur kleine Lücken der Sicht auf nicht beachtete Details zu. Die Bilder werden so zu Inszenierungen von unheimlichen Vorgängen hinter fast zugezogenen Vorhängen umgeschrieben.

Bilder treten aus dem Bild heraus

»Das Ausgangsmaterial: die Figuren der Frauen, die glatte undurchdringende Oberfläche, die unbewegten Gesichter. Den Arm beschneiden, die Hände, den Kopf aus dem Bildraum lösen... Die kleinen Stücke aus dem Zusammenhang reißen; die vielen Bild(er)geschichten durchschneiden, bis ins Bildfleisch und quer dazu. Eingefrorenes aus der Glätte der Bilderhüllen sezieren.« (S. 34/35, rechte Textspalte)

Das Kapitel »Bilder treten aus dem Bild heraus« stellt Collagen vor, die »im Zeigen des Schreckens der Schönheit« die Intaktheit und Ganzheit der Frauengestalten auflösen (vgl. Umschlagabb. dieses Heftes). Kombiniert mit »Ausschnitten vergangener Tage, aus allen Schachteln und Mappen... , Bildfetzen, durch meinen Kopf vagabundierend« (S. 32/33, rechte Textspalte) machen sie auf das »Unabgegoldene (nicht das Zeitlose) der Konflikte« aufmerksam. Der Schrecken insistiert, »Doch einmal in Bewegung gesetzt, versucht er über den Bildrand sich auszuweiten, sich selbständig zu machen, mich hinterrücks einzuholen.« (S. 34/35, rechte Textspalte)

Die Serie »Vier Wimpernschläge, 1990« arbeitet am Bildnis einer jungen Frau von Petrus Christus die Strenge der Mund-, Kiefern- und Brustpartie heraus. Die Frauen werden zu künstlichen Mannequins, deren Künstlichkeit mit Hilfe von Bildteilen aus verschiedenen Bereichen (Kinderwagenverdeck, medizinische Geräte,

geballte Fäuste, Flügel, Schlachthofszenen etc.) verdeutlicht wird, gleichzeitig aber auch deren Verletzbarkeit aufzeigt. Vor allem die Kombination mit Fototeilen von Inkubatoren, Schläuchen, Atemgeräten, Augenmasken, Verbandmaterial etc. bezeichnet diese Verletzbarkeit oder metaphorisiert die imaginären Ängste der Zerstückelung, deren andere Seite eben der Wunsch nach Ganzheit ist, der sich im Versprechen der Intaktheit der Bildfiguren spiegelt.

Renate Herter arbeitet die Kehrseite der »schönen« Medaille heraus, die Ängste, die von der Harmonie und Schönheit der Bilder zugedeckt und abgewehrt werden soll(t)en, indem sie sie durchschneidet, »bis ins Bildfleisch und quer dazu.« (S. 34/35, rechte Textspalte)

Die Collagen »Versuchsordnung II, 1992« und »Versuchsordnung III, 1992« verwenden das androgyne Bild »Il Salvador« von Leonardo da Vinci. Der mädchenhafte Kopf wird selbst zum Gegenstand von Rettungsversuchen, Heilsversprechen. Ebenfalls collagiert mit Fotos von Schläuchen und Kanülen, Infusionsbehältern, verbunden mit Teilen eines Strumpfbandes (Abb. 3), oder angeschlossen mit unzähligen Kabeln an ein elektronisches Gerät, wird ihm ein Leben eingehaucht, das immerzu in Gefahr ist. Ein Bilder-Leben, dessen Künstlichkeit damit deutlich wird. Diese Collagen unterstellen der Schönheit nachträglich, ein raffiniertes Täuschungsmanöver gewesen zu sein. »Korrekturzeichen wären zu erfinden; Berichtigungen, die das Vertraute auseinanderreißen, die Korrektur des Schönen, die Korrektur einer Erwartung.« (S. 40/41, rechte Textspalte) Gleichzeitig sind die Collagen in bester Tradition solcher Verfahren ironisch und komisch in ihren Effekten.

Renate Herters künstlerische Praxis ist keine, die vorhersehbare Endergebnisse verspricht, die Serien von Collagen sind wie die niemals endende Bewegung der Verdichtung, der Entstellung und Verschiebung der Sprache und des Unbewußten selbst. Die Erinnerungsarbeit wird aber thematisiert, um sie wiederum bearbeiten zu



3 Renate Herter, Versuchsordnung III, Collage
1992

können, um die Reste der Bilder in den Selbst- und Fremdbildern von Frauen in ihren Realitätseffekten zu zeigen. Sie liefert keine Interpretation der Bilder alter Meister im Sinne eines Wahrheitsgehaltes, sondern sie eröffnet einen nicht abschließbaren Prozeß der Analyse ihrer Funktion und Herstellung. Denn »Auf Zeit leihen uns die Bilder ihre Gesten, die Eigenschaften, die Körper. Immer neu zusammensetzbare Zitate. Wir bestehen aus diesem Zusammengeborgten. Nie endgültig, nie wirklich...« (S. 40/41, mittlere Textspalte)

Ich möchte an dieser Stelle schließlich auf den normensprengenden Charakter des Buches eingehen, dem ich viele LeserInnen auch außerhalb der Universität wünsche: so wie die Disziplin Kunstgeschichte auf die »Reinhaltung« ihrer Wissenschaftlichkeit bedacht ist, so ist es natürlich auch die Kunstkritik, die Kunstszene und der Kunstmarkt, die sich zwar in ihren Verkaufsstrategien oft auf Selbstzeugnisse von Künstlern berufen, gleichwohl den Künstlern aber verübeln, wenn sie sich auf theoretisches Terrain begeben. Diese Reinhaltungspolitik (der Anti-Intellektualismus bestimmter Künstler-, Akademie- und Galeristenkreise) ist ein vor allem in Deutschland zu beobachtendes Phänomen. Insofern ist das Buch von Renate Herter ein »schmutziges« Buch, weil es die Reinheitsgebote der Genres und Regeln der Kunstdiskurse mißachtet und hierin liegt auch seine performative Kraft.