

Michael Hübl schreibt über das Werk von Nadine Rennert

Stille Dynamik der Ambivalenz

Einer Frau quellen die Augen über und bieten eine Handreichung besonderer Art: Kleine Ärmchen stoßen aus den Augenhöhlen ins Freie, recken sich dem Betrachter des weiblichen Gesichts entgegen, fast als wollten sie ihn fassen, während sich die schmalen Lippen auf dem Antlitz der Frau zu einem leichten Lächeln spannen. „Refuge in Ambiguity“ (2013) nennt Nadine Rennert (*1965) diese Arbeit, zu deren Doppeldeutigkeit eine weitere Büste gehört. Sie ist wie die erste aus handgeschöpftem koreanischem Papier gefertigt. Nur, dass bei ihr sorgfältig gestaltete Augen zu sehen sind. Dafür ist der Mund weit aufgesperrt und vollgestopft mit Gliedmaßen. Zwei Beine ragen aus ihm heraus. Jetzt sieht es so aus, als würde jemand verschlungen. Beinahe suggeriert die janusköpfige Anordnung der beiden Büsten, ein Mini-Mensch würde von der einen gefressen, um von der anderen wieder ins Leben entlassen zu werden. Böse Fee, gute Fee. Doch die Parabel geht nicht auf, denn die beiden hohl geformten Frauenbildnisse, deren Gesichter in entgegengesetzte Richtungen weisen, sind auf Abstand geeicht. Zwischen ihnen liegt leerer, offener Raum.

Unter formalen Aspekten variiert „Refuge in Ambiguity“ ein Motiv, dessen sich Rennert wiederholt bedient. Elemente des Aufnehmens, Aufsaugens, Inkorporierens und des Ausstoßens, Ausstülpens, Absonderns bilden so etwas wie eine Konstante im Werk der Künstlerin. Da sind etwa die beiden „Funktionslandschaften“ von 2001, in Falten geworfene Areale aus Kunstrasen, aus denen sich taschenartige Schlupflöcher mit weichen hautfarbenen Öffnungen wölben. Da ist „Judith“ (2003), ein Kopf aus schwarzem Leder, offensichtlich das Haupt eines Geköpften, das von zwei gleichermaßen schwarzen Lederhänden wie ein Gefäß gehalten wird, um das in ihm enthaltene Blut zu entleeren. Und da wäre als drittes Beispiel „Portrait of the Artist as a Businessman“ (2009), ein urbanes Szenario, das aus Hosen, Hemden und anderen Stücken der Kategorie ‚korrekte Kleidung‘ angelegt ist: Mit ihnen hat Rennert fragile Konstruktionen bespannt, so dass die Muster der Stoffe wie die Raster von Hochhausfassaden aussehen und der Eindruck von metropolitanen Straßenschluchten entsteht. Doch die Großstadt hat ein Doppelleben: Unter den Business-Dress-Fassaden erstreckt sich weiße, rote, rosafarbene oder geblünte Leibwäsche in die Tiefe. Eine Unterwelt aus Unterröcken, Slips und Shirts.

Historische Zitate

Mit „Refuge in Ambiguity“ bewegt sich Rennert allerdings nicht nur auf dem Terrain ihres Gestaltungsrepertoires, sie tangiert auch die Kunstgeschichte. Die menschenverschlingende Hälfte des Werks weckt Assoziationen an den Titanen Kronos, lat. Saturn, wie ihn Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) zwischen 1820 und 1823 direkt auf den Putz seines Hauses „La Quinta del Sordo“ gemalt hat. Im blutrünstigen Wahn, sein Schicksal beeinflussen zu können, frisst Saturn einen seiner Söhne¹. Von Goya aus führt noch ein weiterer, diesmal ein vergleichsweise heiterer Assoziationsstrang zurück zu historischen Vorbildern: 1788-1789, also lange vor seinen ‚Pinturas negras‘, malte der Spanier in mehreren Versionen „La gallina ciega“², die Darstellung eines Blindkuhspiels, wie es sich im Barock und Rokoko großer Beliebtheit erfreute. Hier wurde in fröhlich-geselliger Leichtigkeit das praktiziert, was René Descartes in seinem „Discours de la méthode“ für das tastende Vorgehen von Blinden beschrieben hatte – „[...]man kann beobachten, wie vollkommen und genau sie, man könnte geradezu sagen ‚mit den Händen sehen‘.“³

Aber es gibt für „Refuge in Ambiguity“ noch ferner zurückliegende Bezugspunkte, insbesondere die Darstellungen Verstorbener, wie sie etwa auf spätmittelalterlichen Sarkophagen zu finden sind. Die Erfahrungen mit der Großen Pest, die zwischen 1347 und 1353 in Europa Millionen von Menschen dahingerafft hat, lösten einen tiefgreifenden Mentalitätswandel aus, von dem auch die Sepulkralkultur erfasst wurde. Statt idealisierter Herrschergestalten werden jetzt auf den Deckplatten der Steinsärge Figuren angebracht, deren körperliche Intaktheit durch Verwesungsprozesse erheblich zerstört ist. Allerlei Gewürm hat sich offensichtlich durch den Leichnam gefressen. Die Haut gleicht einer zernagten und zerfetzten losen Hülle. Durch die Augenhöhlen winden sich Schlangen, Schleichen oder Nattern, greifen aus in die Welt der Lebenden, ganz so wie die

Ärmchen in Rennerts „Refuge in Ambiguity“. Für einen Vergleich mit dem desillusionierten, bis in den Barock nachwirkenden Realismus jener Epoche spricht, dass die Künstlerin in einzelnen Arbeiten das Motiv des Totenkopfs verwendet – am krassesten wohl in ihrer Plastik (oder ihrem plastischen Setting) „Erinnerung an Vollendung“ (2011), einer fülligen Frauenfigur, die auf einem hohen Schemel hockt und ein kräftiges Tau in Händen hält. Aufgerollt liegt es in einigem Abstand vor ihr auf dem Boden und zieht sich von dort zwischen ihre Beine, um hinten am Gesäß wieder sichtbar zu werden. Vage bleibt, ob die Sitzende das dicke Seil in ihren Körper einführt oder ob sie es wie eine wuchtige Nabelschnur aus ihm herauszieht. Unzweifelhaft aber geht es um Sein und Nichtsein. Das Tau ist abgeschnitten wie der Schicksalsfaden der Nornen in der nordischen Mythologie. Und: Die Gestalt der Frau ist vom Hinterkopf über die weichen, vollen Brüste bis zu den Schenkeln mit den kahlen Fratzen von Totenschädeln überzogen.

Dabei sind die Grenzen zwischen nackt und bekleidet fließend. Beim Oberkörper scheint das hohläugige Motiv wie eine kalkweiße bleiche Tätowierung unmittelbar auf oder in der entblößten Haut zu sitzen, doch weiter unten bedeckt es auf einmal Hosenbeine, so als handle es sich um ein großflächiges Stoffmuster. Die Füße allerdings, die aus ihnen hervorstechen und die fest auf dem Boden ruhen, sind von der makabren Körperoberfläche nicht betroffen. Ansonsten aber zeigt sich überall das leere Knochengehäuse, das durch die Stellung der Kiefer das Bild eines zynischen Grinsens vermittelt und sich schon von daher immer dann als Vanitas-Motiv anbot, wenn es darum ging, die biologische Hinfälligkeit der Menschen und die Vergänglichkeit ihrer Schönheit, ihres Ansehens ebenso wie ihrer Taten zu demonstrieren oder aber auch, um den Tod in seiner Rohheit vorzuführen: ein „grimiger tilger aller lande, schedlicher echter aller werlte, freissamer mörder aller guten leute“⁴, wie „Der Ackermann aus Böhmen“ gleich zu Beginn des gleichnamigen, wohl nach 1400 verfassten⁵ Streitgesprächs des Johannes von Tepl klagt.

Das Wesentliche als Experiment

Trotz der Nähe zu dieser Motivik: Weder „Erinnerung an Vollendung“ noch irgendeine andere Arbeit von Nadine Rennert ist als ‚*memento mori*‘, als Mahnung konzipiert, die eigene Sterblichkeit im Blick zu behalten. Man kann diese Botschaft hie und da herauslesen, aber Rennerts künstlerische Intentionen beschränken sich nicht auf einen appellativ-symbolischen Gestus. Sie reichen weiter. Einen ersten Hinweis auf eines der Ziele, die Rennert anpeilt, liefern bereits die Augenhöhlen und Mundöffnungen. Sie sind als Vertiefungen ausgebildet – wie wenn sie jemand mit großer Präzision aus dem Fleisch des opulenten Körpers herausgeschnitten hätte. Bei einem solchen Eingriff kann ein Messer oder Skalpell unversehens auf Knochen stoßen. Knochen aber sind für Rennert – gerade in Verbindung mit ihrer Plastik „Erinnerung an Vollendung“ – zu einem Synonym für „das Wesentliche“ geworden.

Den Anstoß zu dieser semantischen Gleichsetzung gab ein Kommentar. 2011 nahm Nadine Rennert ein Stipendium im National Art Studio Goyang, Südkorea, wahr. Die noch unvollendete Plastik blieb in ihrem Atelier zurück. Wieder in Berlin musste die Künstlerin feststellen, dass sich zwar ihr Horizont erweitert, aber auch ihr sozialer Bezugsrahmen komplett geändert hatte. Unter diesen Bedingungen stellte sie ihre „Erinnerung an Vollendung“ fertig. 2012 präsentierte sie die Arbeit in einer Gruppenausstellung. Ein folgenreicher Schritt. Denn eine Besucherin schrieb in das Gästebuch der Kunsthalle Mainz: „Der Körper ist wie ein Stück Papier, das im Gestein der Wiedergeburt gelöscht und mit jedem neuen Lebenslauf neu beschrieben wird. Wobei das Papier zwar vergeht aber das Wesentliche erhalten bleibt.“⁶ Der Eintrag beschäftigte Rennert. Er brachte sie zu der Frage, was denn „das Wesentliche“ sei, wie es zu definieren wäre? Sie versuchte nun, gleichsam durch interkulturellen Austausch einer Klärung näher zu kommen. Die Künstlerin bat Sprachstudenten, den Mainzer Kommentar in ihre jeweilige Muttersprache zu übersetzen. Teilweise stieß sie auf Unverständnis, weil Sprachen selbst bei simplen Sachverhalten nicht 1:1 kompatibel sind: Unter einem deutschen ‚*Platz*‘ stellt man sich gemeinhin etwas anderes vor als unter einer italienischen ‚*piazza*‘ oder einer amerikanischen ‚*plaza*‘.

Diese Diskrepanz trifft erst recht auf ein Abstraktum wie ‚das Wesentliche‘ zu. Und so ergaben sich bei den Bemühungen, Rennerts Ansinnen zu erfüllen, unerwartete Lösungen. Am Ende ihres Experiments stand ein allemal erfolgreicher Befund, und die Künstlerin konstatierte: „Zwei der Übersetzungen des Wortes ‚das Wesentliche‘ haben eine überraschende Gemeinsamkeit und weisen auf den körperlichen Aspekt des Seins: im Japanischen besteht das Wort - gesprochen als - *seizui* unter anderem aus einem Zeichen welches ‚Knochen‘

bedeutet und einem Zeichen welches ‚haben‘ bedeutet, also Knochen haben. Im Hebräischen kann das Wort – gesprochen als – *ezem* in den feminin Plural *azamot* verändert werden. Die Bedeutung von *azamot* ist Skelett, Knochen, Überreste.⁶⁷

Rastlose Sucherin

Bei einem Sachverhalt restlos bis auf den Grund vorzustößen und rastlos hinter ersten Antworten schon die nächsten, noch verborgenen Fragen suchen, diese Vorgehensweise kennzeichnet die künstlerische Praxis von Nadine Rennert, ist der entscheidende Impuls hinter ihrer Arbeit. Um diesem Anspruch Genüge zu leisten, hat Rennert sogar das relativ geschützte Alltagsdasein zwischen Wohnung und Atelier verlassen und sich temporärer Obdachlosigkeit ausgesetzt: Für die Fotoserie „Bellesouspont“ (2005) bestückte sie ihre Kleidung mit 80 Mini-Lämpchen, die grosso modo die Konturen ihres Körpers markierten. Dieses punktuell beleuchtete, ansonsten jedoch durch und durch schwarze Textil arrangierte sie in 13 unterschiedlichen Positionen unter drei Berliner Brücken. Wie ein dunkles Bündel verlorener Lumpen lag es da. Oder war es ein Mensch, der am Rand eines Rinnsteins, unter dem zugigen Dach eines Verkehrsinfrastrukturbauwerks notdürftig Zuflucht gefunden hatte? Nur wer an das gleichermaßen verstörende wie faszinierende Gebilde herantrat und sich zu ihm herabbeugte, konnte feststellen, dass sich da jemand halb verhüllt oder eingemummt hingelegt und der Öffentlichkeit - neugierigem Getier ebenso wie ignoranten Passanten - ausgesetzt hatte. Es war die Künstlerin selbst.

„Bellesouspont“ wurde nicht nur in einer Zwischenzone, zwischen einem Drinnen und einem Draußen realisiert, das Projekt, das sozusagen als statische Performance ohne oder nur mit zufälligem Publikum funktionierte, verweist auch auf einen Übergang im Œuvre von Nadine Rennert. In ihren frühen Jahren als Künstlerin arbeitete sie stark textilbetont. Geraffte, gebauschte, gefaltete Stoffe, die mitunter fast den Habitus von Haute Couture annahmen, standen stellvertretend für den menschlichen Körper, der erst in einer späteren Werkphase manifeste Gestalt annehmen sollte. Objekte entstanden wie die „Vergessene“ (1993), eine hohe zylindrische Form aus regelmäßig gefältem Gewebe, die auf einem spitz zulaufenden, nach Art historischer Möbel gedrehten Holzfuß ruht. Wäre da nicht der Titel und wäre da nicht die Größe, die „Vergessene“ ließe sich als Anspielung auf eine Thorarolle verstehen. So aber, auch dadurch, wie sie leicht schräg an eine Wand gelehnt dasteht, evoziert die „Vergessene“ Bilder eines zu schnell zu hoch gewachsenen ältlichen Mädchens, das vergeblich darauf wartet, zum Tanz aufgefordert zu werden. Unterstützt wird diese Vorstellung durch das stumpfe Rosa des Stoffes und dank des Umstands, dass Rennert die Arbeit so angelegt hat, als müsste man sie nur wie einen Brummkreis in Schwung versetzen und flugs würde sich die strenge längliche Stoffrolle öffnen wie der Rock einer Frau, die in turbulenten Drehungen über einen Tanzboden wirbelt.

Aus diesen ersten Anfängen entstehen Mitte der 1990er-Jahre Plastiken, deren weiche Materialität und organoide Ausprägung Rennert mittels einer Verknüpfung mit Konnotationen aus dem militärisch-technischen Bereich konterkariert: Ein aufgerissenes, knuffiges Objekt aus Styropor, Polyesterwatte, Stoff und Kunstfell bezeichnet sie als „Bombe“ (1994), ein anderes, das nur noch aus Polyesterwatte hergestellt ist, als „Bolid“ (1996). In Fortentwicklung dieser Arbeiten fertigt Rennert eine Weile lang blütenähnliche Elemente, die explosionsartig aus der Wand herauszuwachsen scheinen; die Rede ist davon, diese Blumen in der Arbeit „Ohne Titel“ zelebrierten „ihr Erblühen als blitzschnellen Kraftakt, der Raum verdrängt und mitten in der Bewegung erstarrt.“⁶⁸ Die Dynamik, die sich hier Bahn bricht, wird im Folgenden gefesselt, wird umgewandelt in komprimierte Energie. Die nicht betitelten Gegenstände, mit denen sich Rennert im Jahr 2000 befasst, sind pralle Zusammenballungen wulstiger und sich wölbender Einzelformen. Die Oberfläche ist flauschig, aber da Rennert mit Hilfe von Kunstlederstreifen Einschnürungen vorgenommen und die vielfachen Rundungen der Gebilde hart auf Kante genäht hat, meint man, eine nur mühsam gebändigte Vitalität dränge nach außen, und die unter Spannung stehenden Objekte seien drauf und dran zu platzen.

Der Bezug zum Menschen, zur menschlichen Existenz, schon gar zur menschlichen Figur tritt hier indirekt, verschlüsselt, metaphorisch in Erscheinung. Ließen sich bei Polyesterwatte-Arbeiten wie „Ring“ (1996), „Helix“ (1996) oder „Motor“ (1997) Analogien zu Zellhaufen auszumachen, die wie durch Überfütterung oder durch Fehlsteuerung eines genetischen Programms zu XXL-Format angewachsen sind, so sind die kompakten, mit Kunstfell bezogenen Objekte aus dem Jahr 2000 offensichtlich vom Formenrepertoire weiblicher und männlicher Geschlechtsorgane inspiriert. Rennert hat die erotisch aufgeladenen Komponenten zu in sich verschlungenen, miteinander verschmelzenden Hybriden zusammengebunden. Sie hat aus ihnen gewissermaßen

ganz auf Lust und Sexualtrieb fixierte Androide geformt – Prototypen einer Ursprünglichkeit, wie sie Gustave Courbet im Sinn hatte, als er den Blick zwischen die weit gespreizten Beine einer nackt daliegenden Frau malte und diese Vedute einer Vagina „L'origine du monde“⁹ nannte.

Narrative Elemente

Das Fragmentarische, besser: die Fokussierung auf isolierte Aspekte oder Funktionen des Menschseins behält Rennert in der Folgezeit noch bei. Was jedoch fortan vermehrt hinzukommt, ist die Verknüpfung der plastischen Arbeiten mit einem narrativen Kontext. Zunächst bezieht sich die Künstlerin auf mythologische Erzählungen, etwa auf die alttestamentliche Geschichte der verwitweten Israelitin, die dem assyrischen Oberbefehlshaber Holofernes mit dessen eigenem Schwert den von Alkohol benebelten Kopf abschlägt („Judith“). Oder auf die antike Sage von den Meeresnympfen, auf deren Klage Poseidon ein Seeungeheuer aussendet – ihm soll König Kepheus von Ägypten eine Tochter opfern („Nereidenhose“, 2003)¹⁰. Aber schon bei einer Arbeit, die durch den Prokrustes-Mythos angeregt sein könnte, verzichtet Nadine Rennert auf eine explizite Anbindung an den Fundus jahrtausendealter Geschichten, obwohl einiges auf den attischen Wegelagerer hindeutet, der seine Opfer mit Gewalt so zurichtete, dass sie in sein Folterbett passten. Tatsächlich stellt sich Rennerts Arbeit als provisorische Konstruktion eines Bettgestells dar, in das aus einer Bettdecke kunstvoll so etwas wie eine menschliche Figur drapiert wurde, ungefähr so wie bei einem Gefangenen, der seine Bewacher in dem Glauben lassen will, er liege schlafend auf seiner Pritsche, während er doch längst das Weite gesucht hat. Rennert nennt dieses Werk denn auch „Flucht auf der Stelle“ (2004), unterstreicht also sprachlich das Bild von Eingesperrtsein und Ausbruch in die Freiheit. Wie sie aber ihr Bettdecken-Dummy mit Schraubzwingen in das Gestell spannt, hat durchaus einiges gemein mit den kriminellen Machenschaften des Prokrustes, die wortwörtlich Zwangsmaßnahmen waren: Wer in seine Fänge geriet, an dem nahm er Maß und zwängte ihn in sein Martermöbel. Koste es was es wolle: Denen, die zu groß waren, stutzte er Arme und Beine, die Kleinen wurden rücksichtslos gedehnt und bis zum Zerreißen auseinandergezerrt.

Spuren des Schmerzes

Dreierlei fällt an Rennerts Arbeit auf und ist jeweils als Faktum bemerkenswert. Zum einen die pointierte Ambivalenz, wie sie sich im Titel „Flucht auf der Stelle“, aber auch in der zwischen den Gegensätzen hart und amorph angelegten Materialwahl artikuliert. Zweiter Punkt: die latente Aggressivität oder Brutalität, die sich wie ein roter Faden, wie eine Schmerzspur durch das Werk Rennerts zieht und die im konkreten Fall umso eher zu empfinden ist, als dort, wo das Kopfende der Bettes zu vermuten ist, schwarzes grobmaschiges Kunststoffgewebe über die Konstruktion geworfen wurde – als läge da ein Witwenschleier. Und drittens zeichnet sich mit „Flucht auf der Stelle“ eine vermehrte Hinwendung zum Figürlichen ab. Zwar ist hier die Figur lediglich als lockere Paraphrase präsent, aber es treten beinahe gleichzeitig mit dieser Installation Plastiken auf den Plan, die erkennbar dem menschlichen Körper nachgebildet sind: Da findet sich das „Mädchen im Pelz“ (2003), deren Unterleib durch einen Glassockel substituiert ist und deren Epidermis teils aus Nerz, teil aus feinem Wildleder besteht, oder man stößt auf „Innere Unverborgenheit“ (2004), eine Bodenarbeit, die gleichfalls den Anschein animalischer Wärme verbreitet. Ein Körper liegt mit weit von sich gestreckten Armen auf einer leicht welligen Decke, mit der er eine nachgerade symbiotische Einheit eingeht. Zwischen ihm und seiner molligen Unterlage ist kaum zu trennen; Rücken, Kopf, Hinterarme sind mit demselben grau marmorierten weißen Weichschaum überzogen wie das Bodenfeld, auf dem die Figur gelagert ist und dessen Ränder wiederum mit demselben gescheckten Kunstfell umsäumt sind, das auch einzelne Körperpartien des anthropomorphen Wesens bedeckt.

In gewisser Hinsicht nimmt „Innere Unverborgenheit“ modellhaft vorweg, was Rennert ein Jahr später mit „Bellesouspont“ am eigenen Leib durchexerzieren wird: ein Anschmiegen an die Erde, ein hautnahes Sich-Einbetten in der Materie, ein Einfühlen in einen offenen Zustand der Genese oder der Transformation, in dem etwas wächst oder sich verwandelt. Einen Zustand zwischen Schutz und Ausgeliefertsein, zwischen dem Stadium eines verpuppten Kokons und der vollen Entfaltung eines Lebenspotenzials, zwischen bloßer Möglichkeit und realer Verwirklichung. Dieser Zustand hat viel mit Rennerts Arbeitsweise zu tun. Er entspricht dem schwebend-unscharfen Noch-nicht-ganz-in-der-Welt-sein, aus dem heraus Rennert ihre ästhetischen Konkretisierungen beginnt. Er ist das Plasma, das am Anfang steht, dessen indifferentes Pulsieren den Gestaltungsprozess initiiert und zu dem die Künstlerin erklärt: „Ein Gefühl oder Bild kommt mir in den Sinn,

vielleicht in der Zeit zwischen Schlafen und Aufwachen. Ich ziehe es in mich zurück, als ob ich darüber meditieren will, und versuche zu beobachten, was es in mir bewirkt. Wenn es mich genügend anrührt, wenn es echt ist, dann fange ich an, es zu zeichnen.“¹¹ Von diesen ersten Entwürfen aus gelangt Rennert zu ihren plastischen Formulierungen, in denen sie das Prozesshafte mitunter eigens thematisiert – siehe etwa „Blendung“ (2007), „Flucht auf der Stelle“ (2007), „The Making of Selbdritt“ (2008) oder „Selbdritt“ (2008), alles Arbeiten, in denen Bewegungs- und damit Zeitabläufe wiedergegeben werden.

Was nicht heißt, dass es der Künstlerin darum ginge, in verspäteter Nachfolge des Fotografen Eadweard Muybridge oder im kunsthistorischen Windschatten der Futuristen Geschwindigkeit zu illustrieren. Zwar betont Rennert, dass sie ihre Werke nicht als restlos durchdeklinierte, absolute Setzungen auffasst - so vorzugehen hält sie für eine vorwiegend männliche Eigenschaft¹². Aber Rennerts Bestreben ist vielmehr darauf fokussiert, Momente der Veränderung zu bewahren und ihnen Raum zu schaffen. Aber eben nicht als schlichtes mechanisches Ereignis, sondern als Nachspüren, als Suche nach den Kräften, die hinter den Dingen wirksam sind. Nach Kräften, Energien, Zusammenhängen, die sich dem reinen Augenschein nicht erschließen und nach denen sich vielleicht sogar noch nicht einmal fragen lässt, weil jede Vorstellung von ihnen fehlt. Es ist, wenn man so will, eine Suche nach dem, was die von Nadine Rennert zitierte Ausstellungsbesucherin im Gästebuch der Kunsthalle Mainz mit dem irritierenden Begriff „das Wesentliche“ belegt hat¹³.

Verkehrtes Innen und Außen

Auch wenn sie es mit ‚Knochen haben‘ verbindet, so manifestiert sich dieses „Wesentliche“ bei Rennert doch nicht in der Behauptung, aus der Oberflächlichkeit der Welt ließe sich ein fest umrissener Kern herauszuschälen. Es besteht allenfalls als Näherungswert. Und: Das Wesentliche ist bei Rennert nie Abstraktum. Es behält durchweg seinen kreatürlichen, auch seinen somatischen Bezug. Rennert trägt ebenso anschaulich wie umfassend der „spezifischen Relation zwischen Mensch und Natur“¹⁴ Rechnung, die auf Austausch und Abhängigkeiten basiert. Abhängigkeiten, die etwa die Philosophin Regine Kather zu der Folgerung veranlassen: „Nur weil der Leib von innen erlebt wird, erschließt sich auch die Welt in ihren sinnlichen Qualitäten, in ihren Gerüchen, Tönen und Farben.“¹⁵ Die Innenwelt ist Außenwelt und umgekehrt; insoweit herrscht „Innere Unverborgenheit“, und die ‚Schöne unter der Brücke‘ – la ‚belle sous pont‘ oder, wie Rennert schreibt „Bellesouspont“ – verharrt zwar schutzlos in Staub und Straßenschmutz, aber die Glühlämpchen, mit denen sie umwickelt ist, leuchten wie entfernte Verwandte der Sternbilder irgendwo in den Weiten des Universums.

Zwischen beiden, zwischen Himmel und Erde ist bekanntlich viel Raum, und im Bewusstsein dieser Spanne konstituiert sich das Werk von Nadine Rennert. Wie konsequent sie diesen Spagat nutzt, zeigt sich nicht zuletzt darin, dass sie sich den visuellen und haptischen Reizen ihrer Materialien mit der gleichen sorgsam Aufgeschlossenheit zuwendet, mit der sie seit einigen Jahren, beeinflusst durch Erkundungen und Erfahrungen während ihres Korea-Aufenthalts, den Schamanismus zum Gegenstand ihres Interesses macht. Mit „Refuge in Ambiguity“ hat Rennert ein Sinnbild für diese ästhetische Haltung gefunden, denn indem sie beiden halben Büsten auf Abstand hält, macht sie deutlich: Nur in einem offenen, freien Raum ist das Wesentliche zu finden. Wenn man sich – wie Rennert – darauf einlässt, immer wieder neu zu suchen, und sofern man wie Rennert bereit ist, sich selbst den härtesten Widersprüchen auszusetzen, die unbequemsten Gegensätze auszuhalten.

ANMERKUNGEN: ¹ Francisco de Goya y Lucientes: Saturno devorando a un hijo, Museo Nacional del Prado, Madrid, Reg.nr. P00763. Das Gemälde wurde 1873 auf Leinwand aufgezogen und 1881 dem spanischen Staat vermacht, seit 1889 wird es im Prado gezeigt ² Francisco de Goya y Lucientes: La gallina ciega, Museo Nacional del Prado, Madrid, Reg.nr. P00804 und P02781. Im Umkreis dieser Arbeiten entstanden noch weitere Werke, s. https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/buscador/?tx_gbgonline_pi1%5Bquery%5D=la+gallina+ciega&tx_gbgonline_pi1%5Bitype%5D=1, zuletzt aufgerufen 27. April 2014 ³ Descartes‘ Dioptrik (dt.). Hrsg. und übers. von Gertrud Leisegang, Meisenheim am Glan 1954, S. 70. Zit. nach Peter Bexte: Blinde Seher – Wahrnehmung von Wahrnehmung in

der Kunst des 17. Jahrhunderts. Dresden 1999, S. 99⁴ zit. nach Der Ackermann von Böhmen, hrsg. W. Krogmann, = Dt. Klassiker des Mittelalters, N.F. Bd. 1, Wiesbaden 1954⁵ <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/bpd/glanzlichter/oberdeutsche/henfflin/cpg76.html>, zuletzt aufgerufen am 5. Mai 2014⁶ s. <http://www.nadinerennert.de/werkseiten12/werkdaswesentlich.html>, zuletzt aufgerufen am 5. Mai 2014⁷ *ibid.*⁸ Alexander Braun: Hybriden, überall Hybriden, in: Katalog zur Ausstellung „Schwerer werden, leichter sein. Nadine Rennert, Daniela von Waberer, Andrea Zaumseil“. Kunsthalle Erfurt 10. September – 22. Oktober 2000, o.S.⁹ Gustave Courbet: L'origine du monde, Musée d'Orsay, Paris, Reg.nr. RF 1995 10¹⁰ vgl. Edward Tripp: Reclams Lexikon der antiken Mythologie. Übersetzung von Rainer Rauthe. Stuttgart⁸2012, S. 288 und 362¹¹ Nadine Rennert im Interview mit Rory MacLean, <http://www.goethe.de/ins/gb/lp/prj/mtg/men/kun/ren/deindex.htm>, zuletzt aufgerufen am 8. Mai 2014¹² *ibid.*¹³ s. Anm. 6¹⁴ Regine Kather: Der menschliche Leib – Medium der Kommunikation und Partizipation, in: Martin Hähnel / Marcus Knaup (Hg.): Leib und Leben. Perspektiven für eine neue Kultur der Körperlichkeit. Darmstadt 2013, S. 21-34, hier S. 29¹⁵ *ibid.*