

K^EUNSTLER

KRITISCHES LEXIKON DER
GEGENWARTSKUNST

AUSGABE 107 / Heft 20 / 3. QUARTAL 2014



NADINE RENNERT

MICHAEL HÜBL



Cover
ERINNERUNG AN VOLLENDUNG (Detail), 2011
Papiermaché, Hanfseil, Hocker, Flügelmuttern, Holz
Maße variabel

I
ÜBERGANG ZU BEDEUTUNGSLOSIGKEIT, 2012
Papiermaché, Papier, Vogelnest, Sand, Flügelmuttern, Holz
135 x 64 x 26 cm



2

NACHMITTAG, 2012-2013

Papiermaché, Spiegel, Nadeln, Flügelmuttern, Holz
64 x 80 x 190 cm



3

WIR JAGEN DAS WILD, DAS UNS OPFERT, 2011
Papiermaché, Papier, präparierter Hase, Flügelmuttern, Holz
176 x 64 x 46 cm



Nadine Rennert mit ihrer Arbeit BEDINGTHEIT, Foto: Nadine Rennert

“Die Illusionen von Sicherheit brechen schnell zusammen und wir entdecken, dass wir ganz einfach sind: nackt. Es gilt, diese Nacktheit auszuhalten.“

Stille Dynamik der Ambivalenz

MICHAEL HÜBL 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, Abb. 4, 13) nennt Nadine Rennert (*1965) diese Arbeit, zu deren Doppeldeutigkeit eine weitere Büste gehört. Sie ist wie die erste aus handgeschöpftem koreanischen Papier gefertigt. Nur, dass bei ihr sorgfältig mit Aquarellfarbe 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, sodass 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 geblümete Leibwäsche in die Tiefe. Eine Unterwelt aus Unterrocken, 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 Söhne.¹ Von Goya aus führt noch ein weiterer, diesmal ein vergleichsweise heiterer Assoziationsstrang zurück zu historischen Vorbildern. Von 1788 bis 1789, also lange vor seinen *Pinturas negras*, malte der Spanier in mehreren Versionen *La gallina ciega*², die Darstellung eines Blinde-Kuh-Spiels, 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 hatte, lösten einen tiefgreifenden Mentalitätswandel aus, von dem auch die Sepulkralkultur erfasst wurde. Statt idealisierter Herrscher gestalten 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, Abb. Cover, 5), 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,



4
 REFUGE IN AMBIGUITY (Detail), 2013
 Koreapapier, Aquarellfarbe
 zweiteilig, je 38 x 40 x 33 cm

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 „grimmiger 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

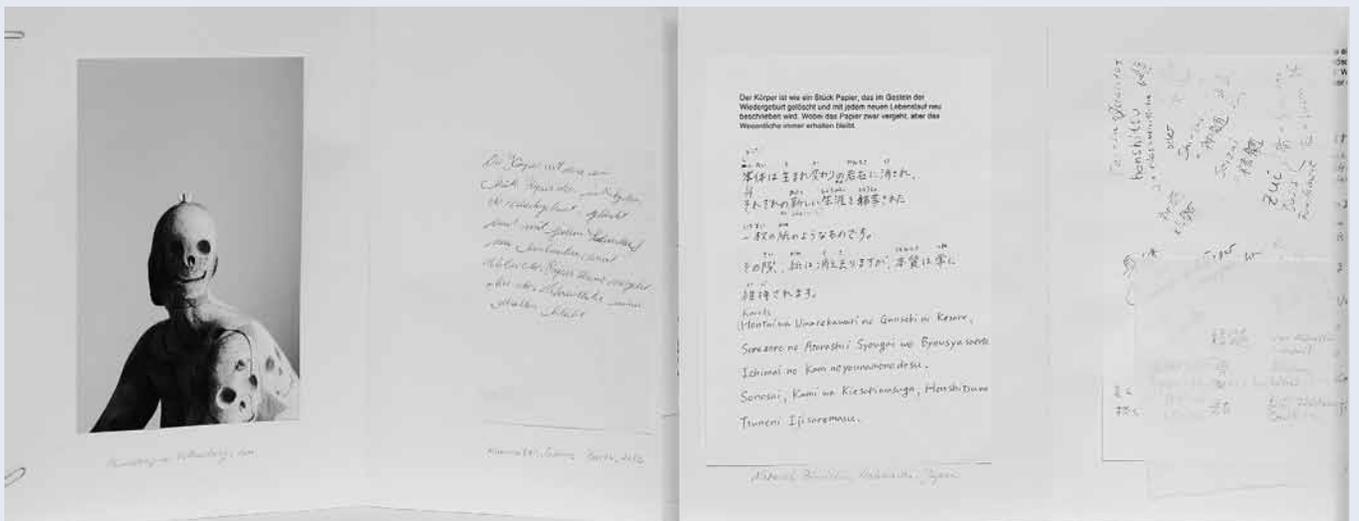
Trotz der Nähe zu dieser Motivik: Weder *Erinnerung an Vollendung* noch irgendeine andere Arbeit von Nadine Rennert ist als Memento mori, als Mahnung konzipiert, die eigene Sterblichkeit im Blick zu behalten. Man kann diese Botschaft hie und da herauslesen, aber Rennerts künstlerische Intentionen beschränken sich nicht auf einen apell-

lativ-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 – als 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



5
ERINNERUNG AN VOLLENDUNG, 2011
 Papiermaché, Hanfseil, Hocker, Flügelmuttern, Holz
 Maße variabel



6
DAS WESENTLICHE, 2013
 Leporello
 Maße variabel

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* (2013, Abb. 6) sei, wie es zu definieren wäre. Sie versuchte nun, gleichsam durch interkulturellen Austausch einer Klärung näherzukommen. 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‘.“⁷

Rastlose Sucherin

Bei einem Sachverhalt restlos bis auf den Grund vorzustößen und rastlos hinter ersten Antworten schon die nächsten, noch verborgenen Fragen zu 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, Abb. 8) 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, Abb. 7), eine hohe zylindrische Form aus regelmäßig gefaltetem Gewebe, die auf einem spitz zulaufenden, nach Art historistischer Möbel gedrechselten 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 Brummkreisel 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* (Abb. 9) zelebrierten „ihr Erblühen als blitzschnellen Kraftakt, der Raum verdrängt und mitten in der Bewegung erstarrt.“⁸ 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 ausmachen, die wie durch Überfütterung oder durch Fehlsteuerung eines genetischen Programms zu XXL-Format angewachsen sind, so sind die kompakten, mit Kunstfell bezogenen Objekte (*Ohne Titel*, Abb. 10) 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 bei. Was jedoch 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 Meeresnymphen, 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 1* (2004, Abb. 11), 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 1*, 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 1* eine verstärkte 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 geschackten Kunstfell umsäumt sind, das auch einzelne Körperpartien des anthropomorphen Wesens bedeckt.

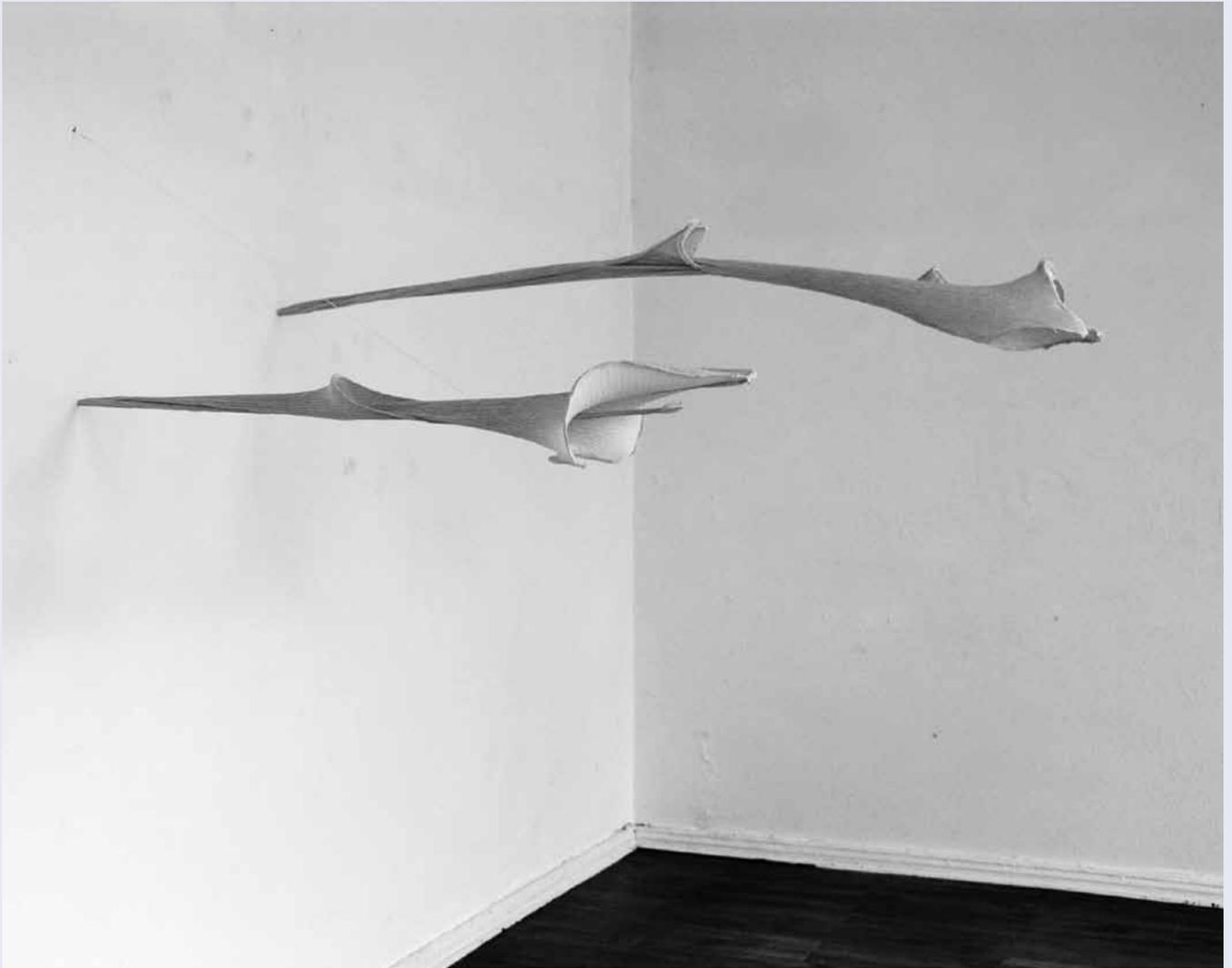
In gewisser Hinsicht nimmt *Innere Unverborgenheit* modellhaft vorweg, was Rennert ein Jahr später mit *Belle-souspout* am eigenen Leib durchexerzieren wird: ein Anschmiegen an die Erde, ein hautnahes Sich-Einbetten in der Materie, ein Einfühlen in einen offenen Zustand der Genese oder der Transformation, 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



7
VERGESSENE, 1993
Stoff, Holzfuß
158 x 44 x 29 cm



8
BELLESOUPONT, 2005
Foto
75 x 50 cm



9
OHNE TITEL, 1999
Stretchstoff, Zucker, Schnur
je 25 x 36 x 180 cm

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, Abb. 12), *Flucht auf der Stelle 4* (2007, Abb. 14), *The Making of Selbdritt* (2008, Abb. 17) 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 Eigenschaft.¹² 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 hat.¹³

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 herauschälen. 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 Un-*



10
OHNETITEL, 2000
Polyesterwatte, Kunstfell, Kunstleder, Polyamid
40 x 50 x 54 cm



11
FLUCHT AUF DER STELLE I, 2004
Kunststoffgewebe, Spitzenhandschuhe, Bettdecke, Kunstlederkorsett, Holz, Schraubzwingen
141 x 100 x 230cm



12

BLENDUNG, 2007

Lederkleid, Lederhandschuhe, Polyesterwatte, Metall, Farbe, Haken
180 x 90 x 66 cm



MICHAEL HÜBL

geboren 1955, studierte Kunst, Kunstgeschichte und Germanistik an der Kunstakademie Karlsruhe und an den Universitäten Heidelberg, Karlsruhe und Hamburg. Seit 1981 zahlreiche Texte zur Kunst der Gegenwart. Leiter des Kulturressorts der Badischen Neuesten Nachrichten.

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. www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/, 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. 99
- 4 zit. nach *Der Ackermann von Böhmen*, hrsg. W. Krogmann, = Dt. Klassiker des Mittelalters, N.F. Bd. 1, Wiesbaden 1954
- 5 digi.ub.uni-heidelberg.de/de/bpd/glanzlichter/oberdeutsche/henfflin/cpg76.html, zuletzt aufgerufen am 5. Mai 2014
- 6 www.nadinerennert.de/werkseiten/12/werkdaswesentlich.html, zuletzt aufgerufen am 5. Mai 2014
- 7 Ebd.
- 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

- 9 Gustave Courbet, *L'origine du monde*, Musée d'Orsay, Paris, Reg.nr. RF 1995 10
- 10 vgl. Edward Tripp, *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*, Übersetzung von Rainer Rauthe. Stuttgart 2012, S. 288 und 362
- 11 Nadine Rennert im Interview mit Rory MacLean, www.goethe.de/ins/gb/lp/prj/mtg/men/kun/ren/deindex.htm, zuletzt aufgerufen am 8. Mai 2014
- 12 Ebd.
- 13 s. Anm. 6
- 14 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. 29
- 15 Ebd.

FOTONACHWEIS

Abb. COVER, 2, 4, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 16: Nadine Rennert
Abb. 3,5: Kunsthalle Mainz/Dirk Uebele
Abb. 14,15: Jörg Kretschmann
Abb. 8: Michael Bause



13
 REFUGE IN AMBIGUITY, 2013
 Koreapapier, Aquarellfarbe
 zweiteilig, je 38 x 40 x 33 cm

KÜNSTLER

KRITISCHES LEXIKON DER
 GEGENWARTSKUNST

Erscheint viermal jährlich mit insgesamt
 28 Künstlermonografien auf über 500 Text-
 und Bildseiten und kostet im Jahresabonnement
 einschl. Sammelordner und Schubert 148,- Euro
 im Ausland 158,- Euro frei Haus.
www.kunsthandel-verlag.de

Postanschrift für Verlag und Redaktion

Der Kunsthandel Verlag GmbH
 Dornhofstraße 100
 63263 Neu-Isenburg
 Deutschland
 Tel. +49 6102 88256-0 / Fax +49 6102 88256-19
 Bankkonto: Frankfurter Volksbank e.G.
 Konto-Nr. 600 070 6033, BLZ 501 900 00
 SWIFT-BIC: FFBVDEFF
 IBAN DE73 5019 00006000 7060 33

Gründungsherausgeber

Dr. Detlef Bluemler
 Prof. Lothar Romain †

Chefredaktion

Heinrich Ackermann

Geschäftsführung

Angela Escudero

Layout / Produktion

Peter Steinkönig, Manfred Fischer

Abonnement und Leserservice

Künstler-Aboservice
 Dornhofstraße 100
 63263 Neu-Isenburg
 Tel. +49 6102 88256-0
 Fax +49 6102 88256-19
kuenstler@kunsthandel-verlag.de

Prepress / Druck

Grafisches Centrum Cuno, Calbe

Die Publikation und alle in ihr enthaltenen
 Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich
 geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich
 vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf
 der vorherigen Zustimmung des Verlages.
 Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
 Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
 und die Einspeicherung und Verarbeitung in
 elektronischen Systemen.

© Der Kunsthandel Verlag GmbH,
 Neu-Isenburg 2014

ISSN 0934-1730

NADINE RENNERT

BIOGRAFIE

- 1965 Geboren in Neustadt an der Weinstraße
- 1984-1990 Studium an der Hochschule der Künste, Berlin
- 1988 Kunsthochschule Göteborg
- 1990 Meisterschülerin der Hochschule der Künste, Berlin
- 1990 Goldrausch I, Künstlerinnenförderung, Berlin
- 1990-1991 Nachwuchsförderungsstipendium des Senats von Berlin
- 1993 Arbeitsstipendium für Künstlerinnen des Senats von Berlin
- 1994-1995 Stipendium an der Cité des Arts International, Paris
- 1996 Arbeitsstipendium des Senats von Berlin
- 1997 Arbeitsaufenthalt in New York
- 1997 Arbeitsstipendium des Kunstfonds, Bonn
- 2000 Arbeitsaufenthalt in Schloss Plüschow
- 2002 Arbeitsaufenthalt in New York
- 2003 Arbeitsstipendium des Senats von Berlin
- 2004 Artist in Residence, Centro Cultural Andratx, Mallorca
- 2007 Zusammenarbeit Künstlergruppe Montanaberlin
- 2007 Nominierung für den Marianne-Werefkin-Preis
- 2007 Preis für Künstlerinnen der Senatskanzlei Berlin
- 2011 Stipendium für Südkorea des Künstlerhauses Schloss Balmoral
- 2013 Artist in Residence, Moha Foundation, Südkorea
- Lebt und arbeitet in Berlin

AUSSTELLUNGEN

Einzelausstellungen (Auswahl)

- 2010 *A Process without a Subject*, Vlasak Contemporary, Berlin
- 2008 *Dem Staub ein Gegengewicht*, Georg-Kolbe-Museum, Berlin
- 2007 *Lunares Prinzip*, Montanaberlin, Berlin
- 2001 *Funktionslandschaften*, Kunstverein Schering, Berlin
- 1995 *Der innere Raum*, ACC Galerie, Weimar

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 2014 *In a Wilderness of Mirrors*, Galerie Ursula Walter, Dresden
- 2013 *Landscape in One's Mind*, Moha Foundation, Südkorea
- Re-generating Tradition*, Galerie Califa, Horazdovice, Tschechien
- Twilight Zone*, Galerie Nord, Berlin
- 2012 *500,5 km*, Kunsthalle Mainz
- Looking skywards in a Superstore*, ROKKAS, Berlin
- 2011 *Translated*, Korea Foundation Cultural Center, Seoul
- 2010 *Uckermark Festival 2010*, Uckermark
- Fuck ups, Fables and Fiascos*, Galerie Caprice Horn, Berlin
- Walking the Borderline*, Peterskirche, Erfurt
- 2009 *Sittenbilder*, Ehemaliges Innenministerium, Erfurt
- poliflur*, Frise Kunstammer, Hamburg
- Figur und Hülle*, Städtische Galerie, Böblingen

- the light strike project*, Montanaberlin bei Studio44, Stockholm
- 2008 *Glow*, Forum of Light in Art and Architecture, Eindhoven, Niederlande
- Immoral Facts and Fables*, Galerie Caprice Horn, Berlin
- 2007 *Like there is no tomorrow*, Galerie Caprice Horn, Berlin
- Reality Bites*, Galerie Caprice Horn, Berlin
- Modell und Wirklichkeit, stop making sense*, Montanaberlin, Berlin
- Die Macht des Dinglichen, Skulptur heute*, Georg-Kolbe-Museum, Berlin
- 2006 *Happy Birthday*, Kunsthaus Erfurt
- 2005 *Passive Portraits*, Kunsthaus Erfurt / 2.Berliner Kunstsalon, Berlin
- 2004 *Rohstoff, Wasserspeicher*, Berlin
- European Spaces, Sculpture Quadrennial*, Riga
- Between Spaces*, Galerie Asbaek, Kopenhagen
- Flucht auf der Stelle*, Kunstbank, Berlin
- 2003 *Digital Power*, Digital Art Museum, Berlin
- One Xiantian*, Shanghai
- Between Spaces*, Centro Cultural Andratx, Mallorca
- Kunst im Fluss*, Grein, Österreich
- 2002 *Passive Portraits*, Kunsthaus Erfurt
- 2001 *Intime Expeditionen, Das Intime, das Schöne und die Neugierde*, Badischer Kunstverein, Karlsruhe / Haus am Waldsee, Berlin
- 2000 *...Schwerer werden. Leichter sein*, Kunsthalle Erfurt
- 1999 *Stoff, Das Material des Bildhauers*, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden
- 1994 *Standpunkte*, Galerie Rafael Vostell, Berlin
- 1993 *Klassische Konstanten*, Galerie am Fischmarkt, Erfurt
- 1992 *i.V. Künstler zeigen Künstler*, Galerie Weiss, Berlin
- 1990 *So oder So*, Goldrausch I / Künstlerhaus Bethanien, Berlin
- 1989 *Germinations 5*, Lyon / Bonn / Breda

BIBLIOGRAFIE (Auswahl)

- 2013 Dongyeon Koh, *Spiritualism and Essence in the Art of Nadine Rennert*, Refuge in Ambiguity, Publikation der Moha Foundation und Arts Council Korea
- 2008 Eugen Blume, *Vom Unheil des Inwendigen Wartens*, Michael Hübl, *Wenn Blüten bluten*, in: *Dem Staub ein Gegengewicht*, Verlag für Moderne Kunst
- 2007 Christiane Wanken, *Das Mädchen ohne Hände*, Der Marianne Werefkin-Preis, Georg Kolbe Museum
- Marc Wellmann, *Die Macht des Dinglichen*, Skulptur heute, Wienand Verlag
- 2001 Michael Hübl, *Ambigue Knautschzonen*, KUNSTFORUM International



14

FLUCHT AUF DER STELLE 4, 2006-2007

Polyesterwatte, Spitze, Puder, Metall

125 x 116 x 160 cm





16

BEDINGTHEIT, 2014
Stoff, Metall, Koreapapier, Holz
97 x 106 x 148 cm



17
THE MAKING OF SELBDRITT, 2008
Foto
75 x 50 cm