

# MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Der Phallus im Werk von Renate Bertlmann  
Eine motivgeschichtliche Untersuchung

verfasst von | submitted by  
Clara Simak BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree  
programme code as it appears on the  
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree  
programme as it appears on the student  
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wolfram Pichler Privatdoz.

## **Inhaltsverzeichnis**

<b>1</b>	<b>Einleitung</b> .....	<b>1</b>
1.1	Einführung in das Thema .....	2
1.2	Forschungsstand .....	4
1.3	Künstlerische Biografie .....	7
1.4	Künstlerische Praxis .....	12
<b>2</b>	<b>Historischer Kontext</b> .....	<b>14</b>
2.1	Die Zweite Welle des Feminismus in Österreich .....	14
2.2	Feministische Kunst im Österreich der 70er Jahre .....	15
2.3	Vaginal Imagery .....	24
<b>3</b>	<b>Der Phallus in Bertlmanns Werk</b> .....	<b>28</b>
3.1	Darstellung durch Präservative .....	31
3.1.1	Das leere Präservativ – Entleerung, Entmachtung und Humor	32
3.1.2	Das „aufgeblasene“ Präservativ – der bi-geschlechtliche Phallus	36
3.1.3	Das <i>befüllte</i> Präservativ – der Phallus als Waffe und Träger von Aggression .....	41
3.2	Darstellung des Phallus mit einer Geste – unsichtbar und doch sichtbar .....	57
3.3	Darstellung des Phallus mit selbstgemachten Phallus-Objekten – der Phallus als Teilganzes .....	61
3.3.1	Als Baby – Das Kleinkind als Phallus-Ersatz .....	62
3.3.2	Als Erwachsener – als Vertreter von Staat & Kirche .....	66
3.4	Die Darstellung des Phallus mit Dildos – der Godemiché als <i>Ready-made</i> & Kitschobjekt .....	69
3.5	Negative Rezeption ihrer Phallus-Auseinandersetzung .....	78
<b>4</b>	<b>Conclusio</b> .....	<b>81</b>
<b>5</b>	<b>Bibliographie</b> .....	<b>88</b>
<b>6</b>	<b>Abbildungen</b> .....	<b>95</b>
<b>7</b>	<b>Abbildungsverzeichnis</b> .....	<b>130</b>

# 1 Einleitung

Die vorliegende Masterarbeit ist eine chronologische, systematische und feministische Studie des Motivs des Phallus im Werk der österreichischen Künstlerin Renate Bertlmann. Während die Darstellung der Vulva in der feministischen Kunst der 1970er Jahre eine ausgeprägte Strömung darstellte, war die Zentrierung des Phallus ein selteneres Phänomen und wurde in der (feministischen) Rezeption oftmals kritisch bewertet und war auch für viele (Männer) im Kunstbetrieb eine schwer verdauliche Thematik. Das dürfte einer der Gründe sein, weshalb die 1943 in Wien geborene Künstlerin Renate Bertlmann erst in 2010er Jahren institutionelle Anerkennung erfuhr.

Einleitend wird das zu untersuchende Thema näher ausgeführt und die aktuelle Forschungslage zum Sujet des Phallus in Bertlmanns Œuvre sowie die relevante feministische Literatur zur Analyse der misogynen Manifestationen der Phallokrate vorgestellt. Darauf folgt eine Einführung in die Biografie und in die künstlerische Praxis Bertlmanns, die einen Eindruck ihrer Arbeitsweise und materiellen, sowie thematischen Schwerpunkte liefern soll. Darauf folgt eine Einführung zum historischen Kontext, indem die in dieser Masterarbeit untersuchten Werke entstanden sind. Es werden die zentralen Themen sowie juristischen Errungenschaften der zweiten Welle des Feminismus in Erinnerung gerufen, um im Anschluss eine Auswahl feministischer Künstler\*innen Österreichs zu präsentieren – mit dem Ziel, sowohl die Bandbreite der Positionen, als auch Bertlmanns Abgrenzung zu diesen darzulegen. Darauf folgt eine kurze Darstellung des bereits erwähnten Phänomens der *vaginal imagery* (Parker, Pollock)<sup>1</sup>, welches anhand eines zentralen Werks dieser Strömung exemplarisch vorgestellt wird, um in weiterer Folge zu zeigen, dass Bertlmann mit ihrer Zentrierung des Phallus eine Gegenposition dazu einnimmt.

Der Hauptteil der Arbeit widmet sich dem Zeitraum von 1975 bis 1992, in dem sich die entscheidenden Strategien, mit denen die Künstlerin den Phallus verbildlicht verorten lassen. Die Darstellungsmittel werden in drei Hauptkategorien geordnet, nämlich (1) die Referenz auf den Phallus mit Kondomen verschiedener Art, (2) seine Darstellung durch von der Künstlerin selbst geschaffenen Phallus-Figuren und (3) seine Repräsentation mit Dildos, welche Bertlmann als *Ready-mades* einsetzt. Die Strategien, die Bertlmann dabei verfolgt, sind die Isolierung, Vergegenständlichung, Ironisierung und *Verweiblichung* des Phallus, welche alle auf seine Entmachtung im Rahmen einer

---

<sup>1</sup> Parker, Pollock, 1981, S. 147.

feministischen Kritik abzielen. Zwischen den Analysen dieser Hauptstrategien werden auch das einmalige Auftreten einer *unsichtbaren* Phallus-Darstellung, sowie die, auf mehreren Ebenen relevante, Verwandtschaft mit dem Sujet der weiblichen Brust in Bertlmanns Œuvre thematisiert. Die Werkanalysen werden nicht nur durch die Auseinandersetzung mit Essays verschiedener Kunsthistoriker\*innen vertieft, sondern auch durch feministische und psychoanalytische Literatur. Hier werden vor allem Kate Milletts Analyse und Kritik am Begriff des Penisneids sowie Andrea Dworkins Ausführungen der Verwandtschaft von Objektivierung und Gewalt im heterosexuellen Geschlechtsakt von Relevanz sein.

Abschließend wird die negative Rezeption der künstlerischen Problematisierung des Phallus in Bertlmanns Œuvre analysiert, welche sich in dem komplexen Netz zwischen verschiedenen feministischen Strömungen und der Ablehnung durch (männliche) Personen des Kunstbetriebs entwickelte, aber auch seit der kunsthistorischen und musealen Etablierung der *feministischen Avantgarde* einen Wandel erlebt hat. Die zentralen Erkenntnisse dieser Motivstudie werden in der Conclusio nochmals in Erinnerung gerufen und zusammengefasst.

## **1.1 Einführung in das Thema**

Renate Bertlmann setzt sich seit den frühen 1970er Jahren auf kritische Weise mit phallokratisch geprägten Symbolen und Rollenzuschreibungen auseinander. Damit stellt ihr Werk einen Gegenentwurf zur Praxis vieler ihrer Zeitgenoss\*innen dar, die sich in ihren Arbeiten häufig intensiv mit der Vulva beschäftigten und diese vielfach darstellten. Ein besonderes Merkmal ihres künstlerischen Schaffens, das nicht nur in den Darstellungen des Phallus, sondern auch in vielen weiteren ihrer Sujets augenscheinlich wird, ist ihre multimediale Praxis, die Diversität der genutzten Materialien, das hohe Maß an handwerklicher Präzision, sowie das oftmalige Wiederkehren von Motiven über mehrere Jahrzehnte, wodurch sich Verbindungen und Kontinuitäten quer durch die verschiedenen Medien über die Jahre entwickeln. Die Beschäftigung mit dem Phallus zeigt, dass Bertlmanns Ansatz, patriarchale Unterdrückungsmechanismen zu untersuchen und zu dekontextualisieren im Körper des „anderen“ Geschlechts verortet werden können, und zwar zu einer Zeit, in der viele Künstler\*innen den Fokus auf den eigenen Körper legten. Ihre Auseinandersetzung mit dem Phallus als Machtsymbol und Neidobjekt für die Frau wird von ihr auf eine nicht-affirmative, kritische Weise geführt, was aber sowohl vom feministischen Künstler\*innen

als auch von männlichen Kollegen oftmals nicht so erkannt wurde und sie lange zu einer Außenseiterin in der österreichischen Kunstlandschaft machte.

Das Ziel von Bertlmanns Auseinandersetzung mit dem Phallus ist seine Entmythisierung, welche sie mit unterschiedlichen künstlerischen Strategien betreibt, wobei sie auch eine Untersuchung verschiedener Facetten der Phallokrate und seiner Auswirkungen auf Geschlechterrollenbilder unternimmt. Die Objektifizierung des Penis ist ein zentrales Verfahren in ihrem Schaffen und charakterisiert sowohl den allgemeinen Darstellungsmodus des Phallus, beginnend mit der Abtrennung vom Rest des Körpers und den Hoden, als auch die hier kategorisierten künstlerischen Strategien. Die Bandbreite der Tonarten, in denen Bertlmann sich mit diesem Symbol auseinandersetzt, gehen von Aggression, in der expliziten Darstellung des Phallus als Waffe, indem sie ihn mit einem Messer oder einer Pistole verschmelzen lässt, zu humorvoller Ironisierung, indem sie den Phallus durch Verkitschen und Feminisieren mit weiblich konnotierten Farben und Attributen zu einem Scherzobjekt relegiert.

Diese Verniedlichung des männlichen Geschlechtsorgans und seines symbolischen Repräsentanten steht in Spannung zu ihren Darstellungen der weiblichen Brust, welche als Sujet ebenfalls in diversen Medien und Materialien immer wieder auftritt. Bertlmann stellt das sekundäre Geschlechtsorgan der Frau nicht als weiches, lebenspendendes Körperteil oder fetischisiertes Partialobjekt dar, sondern als Waffe, die sich gegen unerwünschte Berührung mit Skalpellen, die aus den Nippeln herausragen, zur Wehr setzen kann. Diese bewaffneten Brüste, die einen klaren Sicherheitsabstand einfordern, werden meistens nicht naturalistisch dargestellt, sondern als überzeichnete *Idealbrüste*, die einer Männerphantasie zu entspringen scheinen.

Dieses Spannungsverhältnis zwischen Phallus und Brust tritt auch auf einer anderen Ebene in Erscheinung: In manchen Arbeiten stellt die Künstlerin eine formale Verbindung zwischen Brust und Penis her und nimmt eine Inversion ihrer Charakteristiken, wie beispielsweise die Bestimmungsmerkmale hart/weich oder penetrierend/penetriert vor. Dabei wird der Nippel mit der Eichel und die lebenserhaltende Muttermilch mit dem lebenspendenden Sperma gekreuzt. Die Kategorie *Phallus* als harter, steifer, quintessentiell *maskuliner* Körperteil und symbolischen Machtträger löst sich als solche auf und wird mit der weichen Brust, die sowohl sexualisiertes *Objekt* als auch Ort der Nahrung und Beruhigung für ein Baby ist, vermischt, wodurch ein fluides Organ mit bi-geschlechtlichen Zügen entsteht.

## 1.2 Forschungsstand

Die Literatur zu Renate Bertlmanns Werk spiegelt ihr langes Warten auf institutionelle Anerkennung wider. Die kunstkritische und -historische Rezeption ihres Schaffens bestand lange aus kurzen Katalogtexten, die sich meist nur auf einzelne Werkgruppen beziehen. Der Kunsthistoriker Peter Gorsen war einer der ersten, der Bertlmanns künstlerische Auseinandersetzung mit der Phallokrate ausführlich analysierte und bereits in den 1980er Jahren ihren feministischen Verdienst darin verortete, dass sie misogynen Männerwitzen ihre humorvoll-obszönen Werke entgegenhält, im Sinne einer "weibliche Zote". Auch die Wahl des Materials Latex deutet er, mit seiner Aktivierung des Tast- und Geruchssinns, als dezidiert weibliche Strategie.

Mit dem 2015 veröffentlichten Katalog *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre* der Sammlung Verbund erfuhr Bertlmann eine Art Neuentdeckung, die ihr die Türen für größere Ausstellungen und umfassendere Publikationen öffnete. Die Herausgeberin des Werks und Leiterin der Sammlung Gabriele Schor erwarb sich große Verdienste im Bereich der feministischen Kunstgeschichte und verhalf nicht nur Bertlmann, sondern auch vielen weiteren nationalen und internationalen Künstler\*innen zu größerer Bekanntheit. Im darauffolgenden Jahr wurde der Künstlerin eine Ausstellung in der *Vertikal Galerie* in Wien gewidmet, die von der Publikation des Katalogs *Renate Bertlmann. AMO ERGO SUM. Eine subversives Politprogramm* begleitet wurde. In diesem lassen sich gleich drei intensive Auseinandersetzungen mit dem Motiv des Phallus in Bertlmanns Werk finden. Jessica Morgan nimmt in ihrem Essay „*Nach Freud: Nur Mit-Glieder*“ das psychoanalytische Konzept des Penisneids als Ausgangspunkt einer Analyse von Bertlmanns künstlerischen Strategien. Sie argumentiert, dass die Sichtbarmachung des Penis bereits der erste Schritt ihrer kritischen Auseinandersetzung darstellt, da dieser in der westlichen Kunst lange Zeit verhüllt oder nur in pre-pubertären Proportionen gezeigt wurde. Durch dieses Entblößen führt Bertlmann „*den Phallus auf den Penis zurück*“<sup>2</sup> und bricht so seine illusorische Potenz, da der Phallus als Machtsymbol nur funktionieren kann, wenn er nicht sichtbar ist. Morgan bezeichnet Bertlmanns Strategien der Phallus-Darstellung als Vergegenständlichung und Transformierung in Gebrauchsgegenstände oder Konsumwaren und stellt diese Beobachtungen anhand von diversen Werkspielen quer durch das ganze Œuvre der Künstlerin dar. Wo Morgan in den eben genannten Argumentationen in dieser Arbeit Recht gegeben wird, muss ihrer Unterscheidung der

---

<sup>2</sup> Morgan, 2016, S. 58.

Kategorien „Phallus“ und „Penis“ widersprochen werden. Morgan zieht Sigmund Freuds und Jacques Lacans Definitionen dieser Begriffe heran und setzt diese mit Bertlmanns Werk *Renée ou René* (1977) in Verbindung, hält aber im Rahmen jener Analyse eben diese zentrale Unterscheidung von Phallus und Penis nicht ein, die für die hier präsentierte Deutung von zentralem Stellenwert ist. Katharina Sykora analysiert in ihrem Essay, wie Bertlmann mit dem Gebrauch von weichen Materialien und der Erschaffung von Formen, die umgestülpt werden können, einen Vexierbild-artigen Umgang mit den männlichen und weiblichen Geschlechtsorganen demonstriert und somit eine fluide *Mono-geschlechtlichkeit* konstruiert, welche sie mit der Referenz auf das von Thomas Laqueur beschriebene *Ein-Geschlechter-Modell* der frühen Neuzeit untermauert. Sykora argumentiert, dass Bertlmann durch die Nutzung von Objekten, die sowohl einen Körperteil imitieren als auch sich an einen anderen anpassen, wie z.B. der Schnuller den Nippel imitiert und sich gleichzeitig an den Babymund anpasst, „neue Geschlechtsäquivalenzen“<sup>3</sup> ableitet. Sykoras Analyse dieses komplexen Sachverhalts in Verbindung mit Laqueurs *Ein-Geschlechter-Modell* ist für die hier dargebrachte Interpretation der Werkserie *Zärtliche Berührung* (1976) von besonderer Bedeutung. So kann die hier vorgeschlagene Deutung gestützt werden, dass Bertlmann bereits in der Mitte der 1970er Jahre Kunstwerke schuf, die eine binäre Geschlechterordnung in Frage stellen, bevor dies Teil des Dispositivs war. Abigail Solomon-Godeau charakterisiert in ihrem Aufsatz „*Das Lachen vor dem Gesetz. Renate Bertlmanns Phallus-Theater*“ die Darstellungsmodi, die die Künstlerin anwendet, als ironisierend und von anatomischem Realismus befreit. Auch sie bezieht psychoanalytische Perspektiven in ihren Essay mit ein und analysiert das Spannungsverhältnis zwischen dem Phallus als Symbol und dem Penis als Organ bei Sigmund Freud und Jacques Lacan. Auch sie sieht eine formale Verbindung von Penis und Brust in Bertlmanns Werk, deutet diese als Infragestellung der Kategorien von „aktiv“ und „passiv“ und benennt das Spielen mit Ambivalenzen und Inversionen als eine der Hauptstrategien der Künstlerin – ein Punkt in dem sich alle Autor\*innen einig sind. Besonders an ihrem Essay ist, dass sie, als eine der Wenigen, auch auf die Wichtigkeit von Bertlmanns Werktiteln eingeht und diesen eine literarische, poetische Qualität zuspricht. Solomon-Godeau beleuchtet des Weiteren die Bedeutung des Dildos als *Ready-made* in der Praxis der Künstlerin und geht der Frage nach, ob der Godemiché als konkreter Penis-Ersatz oder als emanzipatorisches Lustinstrument für die Frau\* ohne Bezug auf das männliche Geschlechtsorgan zu deuten ist – eine Überlegung, der auch in dieser

---

<sup>3</sup> Sykora, 2023, S. 78.

Masterarbeit nachgegangen wird. Ihr Standpunkt, dass „*Dissens und sogar Zorn ergiebige Quellen schöpferischer Tätigkeit sein können*“<sup>4</sup> ist für die hier vertretene Perspektive auf viele Arbeiten Bertlmanns eine wichtige theoretische Untermauerung, da die Wut, die besonders in Darstellungen der weiblichen Brust zum Ausdruck kommt, von anderen Autor\*innen kaum als solche benannt wird.

In dem umfassenden Katalog *Discordo Ergo Sum*, welcher anlässlich der Venedig Biennale 2019 herausgegeben wurde, widmet Hélène Cixous, eine der zentralen Figuren der feministischen Literatur Frankreichs, Bertlmann einen Text, der sich durch eine freie und poetische Sprache auszeichnet, welche für ihr Schreiben charakteristisch ist. In ihrem Text räumt sie den humoristischen und ironischen Eigenschaften von Bertlmanns Arbeiten besonderen Stellenwert ein und bezeichnet ihre künstlerischen Qualitäten als „*visionäre erotische Kraft*“ und „*Libidofreiheit des Kindes*“.<sup>5</sup> Obwohl Cixous in vielen ihrer Beschreibungen der spezifischen Qualitäten von Bertlmanns Schaffen hier zugestimmt wird, muss ihrer Analyse des Werks *Zärtliche Berührung* (eine Fotoserie, die von fast allen hier genannten Autor\*innen untersucht wird) widersprochen werden, da sie eine „phallische“ Deutung dieses Werks, welches sich materiell und inhaltlich auf den Phallus bezieht, gänzlich ausschließt. Hélène Cixous schafft es in diesem Essay, die künstlerische Arbeit Bertlmanns (in Bezug auf Geschlechterkonstruktionen) in einem Satz in seiner Essenz zu erfassen: „*Wenn der Phallus wüsste, dass er nur ein armer Penis ist*“.<sup>6</sup>

Der begleitende Katalog zu Bertlmanns, 2023 im Belvedere 21 in Wien eröffneten, Personale *Fragile Obsession* enthält die jüngste Auseinandersetzung mit der Phallus-Thematik in ihrem Werk. Der Essay „*Dick Kitsch Renate Bertlmanns ‚geschmacklose‘ Transformation des Phallus*“ von Ashton Cooper deutet, wie der Titel bereits verrät, den Kitsch als die zentrale Strategie in Bertlmanns humorvoller Entmachtung des Phallus und bezieht sich dabei auf Autoren wie Clement Greenberg und Amelia Jones. Cooper analysiert, wie Kitsch in Bertlmanns Werk mit Formen der *Verweiblichung* und *Verniedlichung* einhergeht und sich auf formaler und materieller Ebene durch die Nutzung von Flitter, Strasssteinen und Pastellfarben manifestiert. Die Kitsch-Ästhetik, die die Künstlerin bewusst bis zur „Geschmacklosigkeit“ treibt, benennt Cooper treffend mit dem Begriffspaar der „ironischen Dekontextualisierung“, auf welches mehrfach im Verlauf dieser Arbeit rekurriert wird, da dieses auf eine Vielzahl von Bertlmanns Werken

---

<sup>4</sup> Solomon-Godeau, 2016, S. 194-5.

<sup>5</sup> Cixous, 2019, S. 200.

<sup>6</sup> Cixous, 2019, S. 202.

anwendbar ist. Des Weiteren beschreibt Cooper die „Spielart“ der Künstlerin als „*dialektische Spannung zwischen einer phallischen Bildsprache und weiblich codiertem Kitsch*“ - auch dieser Formulierung wird hier zugestimmt.<sup>7</sup>

Was die Literatur zur feministischen Theorie betrifft, sind für diese Masterarbeit vor allem Kate Milletts Werk *Sexual Politics* aus dem Jahr 1970 und Andrea Dworkins 1987 veröffentlichtes Buch *Intercourse* von besonderem Interesse. Milletts Publikation stellt ein zentrales Werk der feministischen Theorie dar und es ist belegt, dass Bertlmann dieses gelesen hat. In *Sexual Politics* wird dem Penisneid nach Freud ein ganzes Kapitel gewidmet in dem die Autorin dieses Konzept anschaulich darstellt und gleichzeitig eine präzise feministische Kritik bietet, indem sie auf sprachliche Ungenauigkeiten, Widersprüche und logische Inkonsistenzen hinweist. Das Werk *Intercourse* der Radikalfeministin Andrea Dworkin untersucht, wie sich Machtverhältnisse und Dynamiken der Unterdrückung der Frauen\* beim Geschlechtsverkehr manifestieren. So wie Bertlmann in der Sexualität die Quelle der Misogynie verortet, tut dies auch Dworkin und analysiert sowohl literarische als auch religiöse und juristische Texte, um Muster der sexistischen Unterdrückung der Frau herauszuarbeiten. Im Besonderen nennt sie Vergegenständlichung, welche sich sprachlich, bildlich und interpersonell manifestieren kann, als den zentralen, der Misogynie zu Grunde liegenden Mechanismus und beschreibt wie sich dieser im heterosexuellen Geschlechtsverkehr äußert.

Neben der Erschließung der Literatur zum Thema des Phallus im Werk von Renate Bertlmann, unter Miteinbezug feministischer und psychoanalytischer Theorie zum Penis-Neid, bietet diese Masterarbeit auch immer wieder Bezüge zu gesellschaftlichen Realitäten, sei es in den Bereichen der Politik oder der Medizin und zeigt Parallelen zwischen Bertlmanns Werken und Phänomenen in der Popkultur, dem Film und der deutschen sowie englischen Sprache auf.

### **1.3 Künstlerische Biografie**

Renate Bertlmann (\*1943, Wien) begann 1964 Malerei an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Sergius Pauser zu studieren und wurde dabei bei ihrem ersten Bewerbungsveruch genommen.<sup>8</sup> Dass es außer ihr nur zwei weitere Student\*innen in ihrer Klasse gab und nur eine Professorin an der ganzen Akademie, blieb von

---

<sup>7</sup> Cooper, 2023, S. 249.

<sup>8</sup> Schor, 2016, S. 219.

Bertlmann nicht unbemerkt und war eine prägende Konfrontation mit den eingeschränkten Möglichkeiten von Frauen\* in Institutionen für bildende Kunst.<sup>9</sup> Ihr wurde bald klar, dass sie keine Malerin sein wollte,<sup>10</sup> sondern große Affinität zum Zeichnen hatte und primär dreidimensionale Objekte machen wollte. Im Jahr 1970 bot ihr der Leiter der Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung, Helmut Kortan, eine Lehrtätigkeit als Assistentin an der Akademie der bildenden Künste an in der sie für die künstlerische Ausbildung der Restaurator\*innen zuständig war.<sup>11</sup> Dadurch wurde es ihr finanziell ermöglicht, Materialien zu kaufen und ihr eigenes Atelier zu beziehen, was die Künstlerin selbst als ihr „großes Glück“ bezeichnete.<sup>12</sup>

So wie viele ihrer Kolleg\*innen und Zeitgenoss\*innen hat sie *Das andere Geschlecht* (1949) von Simon de Beauvoir sowie *Das Geschlecht das nicht eins ist* (1977) von Luce Irigaray gelesen.<sup>13</sup> Auch Kate Milletts Publikation *Sexual Politics* (1970) war für Bertlmann ein wichtiges Werk, denn „sie hat radikal festgestellt, dass Sexualität der Angelpunkt für die Unterdrückung der Frau ist“ (Bertlmann).<sup>14</sup> Während de Beauvoirs Werk als die „feministische Bibel“ für die kommenden Generationen von Frauen\* millionenfach gelesen wurde, war Irigarays Werk von besonderem Interesse für Bertlmann, da es sich intensiv mit der Frage nach einer weiblichen Ästhetik auseinandersetzt und für eine weibliche „Gegensprache“ im Bereich der bildenden Kunst plädiert.

Bertlmann zeichnete für die Redaktion der Aktion Unabhängiger Frauen (AUF)<sup>15</sup> Layoutentwürfe und verfasste mehrere Artikel, allen voran den Aufsatz „*Kleider machen Leute*“ (1976).<sup>16</sup> Da sie sich aber in dieser Gruppe, als Künstlerin unter vielen „Nicht-Künstlerinnen“, oftmals unverstanden gefühlt hat, stieg sie nach zwei Jahren wieder aus dem Verein aus und fand auf der Suche nach gleichgesinnten Künstler\*innen die *IntAkt* (*Internationale Aktionsgemeinschaft der bildenden Künstlerinnen*).<sup>17</sup> Gemeinsam mit der Künstlerin Linda Christanell gründete sie im Jahr 1976 das BC-Kollektiv. Die beiden

---

<sup>9</sup> Schor, 2016, S. 13.

<sup>10</sup> Schor, 2016, S. 14.

<sup>11</sup> Schor, 2016, S. 219.

<sup>12</sup> Schor, 2016, S. 14.

<sup>13</sup> Schor, 2016, S. 15.

<sup>14</sup> Schor, 2016, S. 15.

<sup>15</sup> „AUF wurde 1972 Wien gegründet und trat seit ihrer Gründung für die Freigabe des Schwangerschaftsabbruchs ein und trug wesentlich zur Einführung der Fristenregelung 1975 bei. Sie war wichtiger Bestandteil und Katalysator der neuen Frauenbewegung in Österreich.“ Quelle: Onlinelexikon des Demokratie Zentrum Wien.

<https://www.demokratiezentrum.org/bildung/ressourcen/lexikon/aktion-unabhaengiger-frauen-auf/> (zuletzt besucht am 27.06.2023). Siehe auch Kaiser, 2013, S. 88.

<sup>16</sup> Schor, 2016, S. 18.

<sup>17</sup> Schor, 2016, S. 20.

Künstlerinnen entwickelten eine fruchtbare Arbeitsgemeinschaft. Da sie sich beide professionelle Kameralente und Equipment nicht leisten konnte, kauften sie Super-8 Kameras und filmten einander bei diversen Aktionen und Performances, woraus beispielsweise der 50-minütige Film *Objektassoziationen* entstanden ist.<sup>18</sup>

Eine Anekdote, die fast emblematisch die Rezeption von Renate Bertlmanns Kunst, besonders von Seiten ihrer männlichen Kollegen aus dem Wiener Kunstmilieu, illustriert, ist jene der Ausstellung *MAGNA. Feminismus: Kunst und Kreativität*.<sup>19</sup> Als im Jahr 1975 VALIE EXPORT damit beauftragt wurde, in der Galerie nächst St. Stephan eine Präsentation von feministischen Künstlerinnen zu kuratieren, wählte sie einige Werke Bertlmanns aus, darunter die Arbeiten *Le charme indiscret de la bourgeoisie* (1972)<sup>20</sup> (Abb. 1), *Die Vertreibung aus dem Paradies* (1973) und die seitdem als *Exhibitionismus-Serie* (1975) (Abb. 2) bekannte Werkreihe. In dieser sind ein Paar abstrahierter, dennoch als solche identifizierbarer, Hoden wiedergegeben; dem hellen Bild, welches auf wenige Linien reduziert ist, wird durch halbierte Styroporeier eine plastische Dimension verliehen. Die Gesamterscheinung des Werks ist aufgrund seiner hellen, feinen Gestaltung trotz seines Inhalts nicht vulgär und demonstriert Bertlmanns pointierten Humor. Oswald Oberhuber hatte als Leiter der Galerie jedoch das letzte Wort bezüglich der Werkauswahl und lehnte diese, zuvor titellose, Serie ab, da er sich von ihr „*exhibitioniert*“ fühlte.<sup>21</sup> Das Werk *Le charme indiscret de la bourgeoisie*, welches formal große Ähnlichkeiten mit der eben besprochenen Serie hat und sich lediglich dadurch unterscheidet, dass es das weibliche, statt das männliche Geschlecht zeigt, wurde jedoch von Oberhuber in die Ausstellung mitaufgenommen. Die Künstlerin fasste dieses Ereignis im Gespräch mit Gabriele Schor mit folgenden Worten zusammen: „So wurde meine Arbeit über Jahrzehnte hinweg von Männern im Kunstbetrieb rezipiert. Das männliche Geschlecht ist tabu und darf nicht Gegenstand der Kunst werden.“<sup>22</sup> Ein weiteres Beispiel für die aktive Ablehnung von Bertlmanns Werken war die Wanderausstellung *Museum des Geldes*, welche im Jahr 1978 in der Kunsthalle Düsseldorf eröffnet wurde. Die Künstlerin war hier mit mehreren Werken vertreten und führte die Performance *Die schwangere Frau mit dem Klingelbeutel* auf.

---

<sup>18</sup> Borchardt-Birbaumer, 2015, S. 75.

<sup>19</sup> Die genauen Daten der Ausstellungsdauer sind 7. März bis 5. April 1975. Quelle: Kaiser, 2013, S. 88.

Aufgrund dieser Ausstellung wissen wir auch mit Sicherheit, dass Bertlmann Birgit Jürgenssen, Friedl Kubelka, VALIE EXPORT, Maria Lassnig und Friederike Pezold gekannt hat, da diese Künstlerinnen ebenfalls in der Ausstellung vertreten waren.

<sup>20</sup> Der Titel referiert auf den 1972 veröffentlichten Film des französischen Regisseurs Luis Buñuel.

<sup>21</sup> Schor, 2016, S. 29.

<sup>22</sup> Schor, 2016, S. 29.

Der im Titel erwähnte Klingelbeutel, mit dem sie Geld vom Publikum einsammelte „...hatte die Form eines überdimensionalen Präservativs, was natürlich für einige Irritationen sorgte“.<sup>23</sup> Von den zwei weiteren Stationen dieser Ausstellung im Centre Pompidou in Paris und dem Van Abbemuseum in Eindhoven wurde Bertlmann als einzige Künstlerin eingeladen.<sup>24</sup> Oftmals wurde die Künstlerin auch, wie sie in zahlreichen Interviews erzählt, bei Ausstellungseröffnungen, Podiumsdiskussionen und Künstler\*innengesprächen verbal attackiert, wobei die häufigsten Unterstellungen waren, sie transportiere „Männerhass“, sei gestört oder gar eine Psychopatin.<sup>25</sup>

Die Ablehnung von humoristischen, kompromisslosen und „entblößenden“ Kunstwerken durch männliche Kuratoren und Galeristen (wodurch sich diese in ihrem Unbehagen eigentlich selbst entblößten) war nicht das einzige Hindernis für Bertlmann und ihre Künstlerkolleg\*innen. Auch die Frage nach der Konzeption von Ausstellungen wurde stark diskutiert – ist die Absonderung von weiblichen Künstler\*innen in *Frauenausstellungen* eine Errungenschaft, in der sich Frauen ihre Räume erkämpft haben oder ist es eine *Ghettoisierung*, die das künstlerische Schaffen von Frauen noch weiter von den kanonisierten Maßstäben der Kunstgeschichte trennt und demnach als Abwertung zu verstehen ist? Bertlmanns Haltung zu dieser Frage ist klar:

*„Damals war es sehr wichtig, Frauenausstellungen zu organisieren. Weil Künstlerinnen keine Möglichkeit hatten, im Galeriebetrieb und in internationalen Museen auszustellen. Wir mussten uns selbst entdecken, selbst organisieren und selbst Ausstellungen machen. Ich habe das nie als Ghettoisierung empfunden, sondern als **lebensnotwendig**.“<sup>26</sup>*

Renate Bertlmann musste, ähnlich wie beispielsweise Maria Lassnig, lange auf die institutionelle Anerkennung und den kommerziellen Erfolg warten. Ein zentraler Schritt in der kunsthistorischen Erschließung ihres Œuvre war die Erwerbung einiger Werke durch die Sammlung Verbund und die bereits erwähnte, 2015 erschienene Publikation *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre*, in der die Herausgeberin, Gabriele Schor, zahlreichen nationalen und internationalen Künstler\*innen ihren Platz in der Avantgarde Bewegung der 1970er Jahre eingeräumt hat. Im darauffolgenden Jahr kuratierte Schor eine Personale der Künstlerin in der *Vertikal Galerie* der Sammlung Verbund, welche von der Publikation des umfassenden Katalogs *AMO ERGO SUM*.

---

<sup>23</sup> Schor, 2016, S. 29.

<sup>24</sup> Schor, 2016, S. 29.

<sup>25</sup> Feßler, 2016.

<sup>26</sup> Schor, 2016, S. 23.

*Eine subversives Politprogramm* begleitet wurde. Im Jahr 2017 wurde Renate Bertlmann der große österreichische Staatspreis verliehen.<sup>27</sup>

Im Jahr 2019 wurde die Künstlerin einem größeren internationalen Publikum bekannt, da sie die Einladung erhielt den österreichischen Pavillon der 58sten *Biennale di Venezia* zu bespielen, wodurch sie die erste Frau wurde, die mit einer Solo-Präsentation das Land Österreich vertrat. Die von Felicitas Thun-Hohenstein<sup>28</sup> kuratierte Ausstellung bestand aus drei Teilen: Der Fassade des Pavillons wurde ein in weißem, glänzendem Metall<sup>29</sup> gehaltener Schriftzug vorgeblendet. Zu lesen war der Satz "*amo ergo sum*", „ich liebe, also bin ich“<sup>30</sup>, der René Descartes' Diktum *cogito ergo sum* von der Zentrierung der Ratio zu einer Fokussierung auf die Emotionen ummünzt und den die Künstlerin seit Jahrzehnten immer wieder in ihrem Schaffen, gleich einem Leitspruch, wiederholt (Abb. 4). Das Innere des Ausstellungsraums wurde mit stark vergrößerten Reproduktionen von diversen fotografischen Arbeiten und Performance-Dokumentationen aus den 1970er Jahren ausgekleidet (Abb. 3). Das „Herzstück“ der Ausstellung waren 312 auf Metallstäben montierte Rosen aus Glas, welche in einem strengen, rechteckigen Raster (26 x 12 Stück) angeordnet wurden (Abb. 5).<sup>31</sup> Aus dem Zentrum dieser Rosen ragten die Spitzen von Skalpellenspitzen, welche häufig in Bertlmanns Œuvre in Erscheinung treten, jedoch bis dato nie in dieser Menge und in einem installativen Kontext von solch einer Größe zu sehen waren. Die roten Blumen wurden in Murano angefertigt, was einerseits die Qualität und Reinheit des Glases garantiert und andererseits den Ausstellungsort Venedig in die Präsentation miteinbindet.

Die Präsentation erfuhr viel positive Rezeption<sup>32</sup> und verhalf der Künstlerin auf dem weiteren Weg zu großen Museumsausstellungen, allen voran die im September 2023 eröffnete umfassende Personale im Belvedere 21 mit dem Titel *Fragile Obsession*, kuratiert von Luisa Ziaja. Die Werkschau war in vier Teilbereiche gegliedert:

---

<sup>27</sup> Ziaja, 2023, S. 313.

<sup>28</sup> Thun-Hohenstein, 2019, S. 14.

<sup>29</sup> Colomina, 2019, S. 64.

<sup>30</sup> Durch die Positionierung des Schriftzugs in einigem Abstand zur Fassade, wirkt der Schatten der Schrift auf der Wandfläche wie eine optische Verdoppelung und inhaltliche Betonung.

<sup>31</sup> Thun-Hohenstein, 2019, S. 15.

<sup>32</sup> Siehe Nicole Scheyerer, *Biennale: Österreichs Pavillon ist ein Königreich tödlicher Rosen* (in: Der Standard, 07.05.2019)

<https://www.derstandard.at/story/2000102657406/biennale-oesterreichs-pavillon-ist-ein-koenigreich-toedlicher-rosen> (zuletzt besucht 13.11.2024)

Siehe Michael Huber, *Renate Bertlmann bei der Biennale: Im Garten der bewaffneten Blumen* (in: Der Kurier, 08.05.2019)

<https://kurier.at/kultur/renate-bertlmann-bei-der-biennale-im-garten-der-bewaffneten-blumen/400487038> (zuletzt besucht 13.12.2024)

*Experimente in weiblicher Wehrhaftigkeit, Zorn und Zärtlichkeit, Verletzlichkeit und Eigensinn und Kitsch als lustvoller Tabubruch*<sup>33</sup>. Gezeigt wurden neben wohlbekannten auch selten ausgestellte Werken Bertlmanns. Ein Anliegen der Ausstellung bestand darin, die volle Bandbreite der verschiedenen Medien und Materialien, in denen die Künstlerin arbeitet, vor Augen zu führen.

#### **1.4 Künstlerische Praxis**

Obwohl Renate Bertlmanns Schaffen einen Zeitraum von über fünf Jahrzehnten umspannt, haben sich gewisse Techniken, Motive, thematische Bezugspunkte und künstlerische Strategien schon in den frühen 1970er Jahren formiert und sind durchgehend in ihrem Œuvre zu finden. Zum einen war die Arbeit in vielen Medien und Materialien immer ein zentraler Bestandteil ihrer Praxis: Fotografie, Grafik, Objekt, Installation sowie der Gebrauch von *Ready-mades* liefen oftmals parallel im Schaffen der Künstlerin, lediglich die Performances lassen sich auf den Zeitraum von 1977 bis 1982 eingrenzen. Die am seltensten genutzte Technik der Künstlerin (ironischerweise jene, in der sie diplomierte) ist die Malerei. Es entstanden in fünf Dekaden vergleichsweise wenige Gemälde, welche auch selten ausgestellt werden. Bertlmann verspürte sehr früh die Neigung, dreidimensionale Objekte zu schaffen und ging dieser auch seit Anbeginn ihrer künstlerischen Karriere nach.<sup>34</sup> Ein besonders häufig anzutreffendes Material im Schaffen der Künstlerin ist Latex. Die Weichheit, Verformbarkeit, Hautfreundlichkeit und -ähnlichkeit dieses Materials wird von Bertlmann sowohl in selbstgegossenen als auch in *gefunden* Objekten, im Sinne des *Ready-mades* genutzt, um Saugflaschennippel, Schnuller und Präservative darzustellen, welche oftmals in ihren Performances und inszenierten Fotografien zum Einsatz kommen. Die Ästhetik des Kitsches, sowie die Aktivierung von katholischer Ikonografie sind zentrale visuelle Bezugspunkte ihrer künstlerischen Praxis.

Dies führt zum nächsten entscheidenden Charakteristikum in Bertlmanns Arbeitsweise, nämlich dem häufigen Wiederkehren bestimmter Motive in verschiedensten Techniken und Materialien. Neben den oben genannten Silikonobjekten treten auch Brüste, Dildos, Skalpelle / Messer, schematisierte Herzen, Schmetterlinge und Früchte immer wieder in diversen Formen und Medien auf. Beispielsweise wird der Phallus in Form eines Dildos in Bertlmanns Œuvre mal in einer Zeichnung als waffenähnliche Quelle der Bedrohung

---

<sup>33</sup> Eigene Mitschrift zur Eröffnungsrede von Luisa Ziaja zur Ausstellung *Fragile Obsession*, im Belvedere 21 am 28.09.2023.

<sup>34</sup> Schor, 2016, S. 14.

dargestellt, mal in einer Installation als lachhaftes Scherzobjekt, das jede Form von 'männlicher Potenz' verloren hat.<sup>35</sup> So wird das gleiche Motiv immer wieder in verschiedenen Tonlagen aufs Neue iteriert; der Effekt ist eine nuancierte Untersuchung eines Sujets aus einer Vielzahl von Perspektiven, die von humoristisch zu verstörend eine Bandbreite von Emotionen bei den Betrachtenden evozieren sollen.

Renate Bertlmann entwickelt eine eigene 'Gegensprache' zu der phallokratischen, die in der Kunstgeschichte vorherrscht. Sie betrachtet die äußeren Geschlechtsmerkmale, die Männer und Frauen angeblich definieren und zieht die Phalli ins Lächerliche, entlarvt sie als die vulnerablen Körperteile, die sie sind und verkehrt die weiche, nahrungsspendende Brust in eine Waffe, die jeden verletzt, der versucht sie zu berühren. Diese Skalpell- /Messerobjekte in verschiedensten Formen fasst die Künstlerin selbst unter dem Begriff *Protestobjekte* zusammen, was die intendierte Wirkung sprachlich unterstreicht. Ebenso könnte man diese auch als *Prothesenobjekte* bezeichnen, da sie den Körper sowohl stofflich als auch in seinen Fähigkeiten erweitern.<sup>36</sup> Gabriele Schor formulierte in ihrem Interview mit Bertlmann im Jahr 2016 pointiert, dass sie den Phallus als Waffe gegen das Patriarchat einsetzt, so paradox dies auch klingen mag, worauf die Künstlerin entgegnete, dass sich ihrer Ansicht nach das Patriarchat ein riesiges „Waffenlager“ hält, um „seinen Bestand zu sichern“.<sup>37</sup> Ebendieses Waffenarsenal wird von ihrer Kunst infiltriert, invertiert und parodiert, sie bringt die phallokratische Ikonologie ins Wanken und, sowohl mit lustvollem Humor als auch bitterem Ernst, letztlich zu Fall.

Neben dem Phallus lässt sich auch eine Vielzahl anderer Motive in Bertlmanns Werk finden, unter ihnen Rollstühle, Kinderwägen, Säрге, Urnen, Flügel, Schneekugeln und diverse Plastikobjekte wie Legosteine, Spielzeugtelefone oder kleine Figürchen. Diese Objekte, die sowohl von der Künstlerin selbst angefertigt, als auch *Ready-mades* sein können, sind meist in knallbunten Farben gehalten und stehen im Einklang mit der kitschigen Ästhetik, die einen großen Teil ihres Œuvres charakterisiert. Auch das Thema der Sexualität ist nicht der einzige inhaltliche Schwerpunkt Bertlmanns; Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts, katholische Volkskunst und das Sujet

---

<sup>35</sup> Der Dildo ist inhärent ein ambivalentes Objekt; auf der einen Seite gibt es viele Modelle, die durch ihre Form und Größe mehr einem Folterinstrument als einem Mittel zur Selbstbefriedigung gleichen, auf der anderen Seite sind Dildos oftmals in grellen, „weiblich“ konnotierten Farben wie violett oder pink gehalten, manche werden sogar in Form von niedlichen Tieren wie z.B. Pinguinen oder Eichkätzchen hergestellt und „verformen“ so den Penis als männliches Machtinstrument zu einem lieblichen Spielzeug, das der autonomen Befriedigung der Frau\* dient.

<sup>36</sup> Definition von Prothese πρόσθεσις – prósthesis bedeutet *das Hinzufügen, das Ansetzen*. Quelle: DUDEN.

<sup>37</sup> Schor, 2016, S. 31.

der Braut werden ebenfalls immer wieder künstlerisch von ihr verarbeitet. Das literarische Interesse der Künstlerin gilt besonders den Autorinnen Berthold Brecht, Thomas Bernhard und Ingeborg Bachmann, so schuf sie in den Jahren 1973/4 mehrere grafische Werkzyklen, in denen sie Szene aus Brechts *Die Kleinbürgerhochzeit* (erschienen 1919) und Bernhards Drama *Ein Fest für Boris* (erschienen 1970) darstellt.

## **2 Historischer Kontext**

Das folgende Kapitel dient dazu, der Leser\*in eine „Orientierungskarte“ der österreichischen feministischen Kunstlandschaft sowie der zentralen Themen der Zweiten Welle des Feminismus zu skizzieren, die sich in den künstlerischen Arbeiten der 1970er Jahre widerspiegeln. Die Anliegen der Frauenbewegung waren oftmals international gleichzeitig von gesellschaftlicher Relevanz, hier wird aber besonderer Fokus auf die Lage in Österreich gelegt und kurz erläutert, wann welche Anliegen rechtlich durchgesetzt wurden. Im letzten Unterkapitel wird dann anhand eines exemplarischen Werkbeispiels auf eine wichtige Strömung der feministischen Kunst eingegangen, nämlich der *vaginal imagery*, in der die Vulva das zentrale Motiv darstellt. Auf diese Weise soll verdeutlicht werden, wie Bertlmann mit ihrer Fokussierung auf den Phallus zu dieser eine Gegenposition einnimmt, die oftmals missverstanden und fälschlicherweise als phallokratisch-affirmativ interpretiert wurde.

### **2.1 Die Zweite Welle des Feminismus in Österreich**

Charakteristisch für die Zweite Welle des Feminismus ist die Thematisierung von Körper-bezogenen Anliegen sowie die Emanzipierung von gesetzlich verankerter männlicher Bevormundung. Eines der am heftigsten diskutierten Themen dieser Zeit war die Erwirkung der Fristenlösung im Jahr 1975, welche besagt, dass der Schwangerschaftsabbruch innerhalb der ersten drei Monate straffrei ist; dieser wurde in *§ 97 StGB Strafflosigkeit des Schwangerschaftsabbruchs* verankert. Diese Entkriminalisierung der Abtreibung stellt einen entscheidenden Schritt für die Selbstbestimmung der Frau über den eigenen Körper dar. Im selben Jahr wurde im Rahmen der Familienreform erwirkt, dass Frauen erstmals ohne die Zustimmung ihres Mannes arbeiten durften und ihr eigenes Bankkonto ohne seine Signatur eröffnen konnten. Das Inkrafttreten dieser Rechte stellt einen großen Schritt in Richtung der finanziellen Unabhängigkeit dar, der auch zur Folge hat, dass es Frauen erleichtert wird, sich von gewalttätigen Partnern zu trennen. Die hier genannten politischen Errungenschaften sind von existentieller Bedeutung für die Frau\* denn:

„Anyone whose legal status is that she exists to be touched, intimately, inside the boundaries of her own body, is controlled, made use of: a captive inside a legally constructed cage.” (Andrea Dworkin)<sup>38</sup>

Obwohl bereits im Jahr 1975, welches von den Vereinten Nationen als das „Internationale Jahr der Frau“<sup>39</sup> ausgerufen wurde, bedeutende Schritte in der gesellschaftlichen Emanzipation der Frau erkämpft wurden, sei an dieser Stelle erwähnt, dass es bis zum Jahr 1989 dauerte, bis die Vergewaltigung in der Ehe kriminalisiert wurde, im Nachbarland Deutschland geschah dies sogar erst 1997.

Das Verankern und Bewahren dieser erkämpften Rechte ist keine Selbstverständlichkeit, wie an dem erschreckenden Beispiel der Vereinigten Staaten von Amerika beobachtbar ist, in denen im Jahr 2022 der Oberste Gerichtshof das Urteil *Roe v. Wade* aufgehoben hat, welches der Frau\* das Recht auf Abtreibung innerhalb der ersten drei Monate gewährte. Dies ist das erste Mal in der Geschichte der USA, dass der Oberste Gerichtshof ein Grundrecht aufhob. Das verfassungsmäßige Recht auf Abtreibung, welches knapp ein halbes Jahrhundert aufrecht war, ist faktisch aufgelöst – mit verheerenden Folgen für fast 170 Millionen Amerikaner\*innen. So dürfen in 13 Bundestaaten Frauen\* und Mädchen\* (!) nicht einmal unter den Extremfällen von Schwangerschaft durch Vergewaltigung oder Inzest abtreiben. Auch die steigende Zahl an Todesfällen<sup>40</sup> bei schwangeren Frauen\* ist bereits beobachtbar, welche auf erzwungenes Kontinuieren von bspw. Eileiterschwangerschaften zurückzuführen ist.

## 2.2 Feministische Kunst im Österreich der 70er Jahre

Die Szene der feministischen Kunst der 1970er Jahre in Österreich steht in einem komplexen Verhältnis zu der, in den 1960er Jahren entstandenen, kontroversen Bewegung des *Wiener Aktionismus*, der seinerseits ein *Boys-Club* war.<sup>41</sup> Diese Strömung setzte sich in Form extremer Aktionen intensiv mit der Thematik des Nationalsozialismus und im Besonderen der Frage der Mittäterschaft und der individuellen Verantwortung auseinander.<sup>42</sup> Im folgenden Jahrzehnt, in dem so viele Themen, die die gesellschaftliche Rolle der Frau\* betrafen, in einer breiten Öffentlichkeit

---

<sup>38</sup> Dworkin, 1987, S. 210.

<sup>39</sup> Schor, 2015. S. 29.

<sup>40</sup> Siehe Studie des Common Wealth Fund zur steigenden Zahl an Todesfällen durch gefährliche Schwangerschaften: <https://www.commonwealthfund.org/publications/issue-briefs/2022/dec/us-maternal-health-divide-limited-services-worse-outcomes> (zuletzt besucht: 13.12.2024)

<sup>41</sup> Natalie Lettner bestätigt dies und schreibt die Wiener Aktionisten „[...] inszenieren sie sich zweifelsohne als messianische Figuren und pathosgeladene Künstler-Ichs – oft mit patriarchalem Gestus“, Lettner, 2023, S. 454.

<sup>42</sup> „Zu den Dämonen, die sie mit ihrer Kunst auszutreiben versuchen, gehören auch die Kriegstraumata des Zweiten Weltkriegs.“, Lettner, 2023, S. 455.

diskutiert und auch juristische Veränderungen erwirkt wurden, spiegeln sich diese Thematiken auch in der bildenden Kunst der Zeit wider. So sollen im Folgenden einige zentrale Figuren der feministischen Kunst in Österreich der 1970er Jahre vorgestellt werden, die alle einer Generation angehören, Bertlmanns Zeitgenossinnen waren und sich untereinander kannten. Gabriele Schor charakterisiert diese Zeit als eine

*„[...] des Kalten Krieges, des Antikommunismus und der Prüderie. Das soziale Verhalten wurde von einer konservativen und konformistischen Grundeinstellung bestimmt, die Wohlstand, Konsum und der Institution Ehe huldigt.“<sup>43</sup>*

Die hier vorgestellten Künstlerinnen werden nicht (nur) aufgrund ihres Bekanntheitsgrades ausgewählt, sondern auch, um die große Diversität der Medien und Themen zu präsentieren, die Künstlerinnen zu dieser Zeit nutzen und verhandeln und um zu illustrieren, wie sich Bertlmann von diesen unterscheidet.

Die Medien der Fotografie, Video und Performance wurden zu zentralen Mitteln für das Schaffen feministischer Künstler\*innen, da diese neueren Gattungen nicht seit Jahrhunderten von Männern besetzt und definiert wurden und in denen eben solange der weibliche Körper als Projektionsfläche für sexualisierende Fantasien benutzt wurde.<sup>44</sup> In den 1970er-Jahren begannen Künstler\*innen nach Wegen zu suchen, Bilder (im weitesten Sinne des Wortes) einer weiblichen Subjektivität zu entwickeln und die Thematiken und Schwierigkeiten ihrer Lebensrealitäten mit den Mitteln der Provokation, Konfrontation, Aggression, Ironie und des Humors künstlerisch zu materialisieren. Der eigene Körper wurde für viele Künstler\*innen zum zentralen künstlerischen Instrument. Neben der künstlerischen Arbeit in den Gattungen Fotografie, Film, Performance und Installation war auch das vermehrte Aufkommen von Materialien wie Ton, Keramik, Textilien oder Kunststoff während der zweiten Welle des Feminismus ein internationales Phänomen, welches sich auch in Österreich beobachten ließ. Im Folgenden werden die künstlerischen Praktiken einiger österreichischer Künstlerinnen mit je einem Werkbeispiel kurz erläutert, um zu illustrieren, welchen Themen und Techniken sich Bertlmanns Zeitgenossinnen gewidmet haben. Dies soll nicht nur einen kurzen Überblick über ein paar zentrale feministische Positionen der 1970er Jahre geben, sondern auch hervorstreichen, wie sich Bertlmanns Praxis von ihnen unterscheidet.

Das Medium Fotografie wurde, im Gegensatz zu den klassischen Disziplinen der Bildenden Kunst, von Beginn an von einer großen Anzahl an Frauen praktiziert.

---

<sup>43</sup> Schor, 2015, S. 20.

<sup>44</sup> Schor, 2015, S. 31.

Aufgrund der Tatsache, dass Fotografie lange Zeit nicht als Unterrichtsfach an den Kunstuniversitäten gelehrt wurde, die bekannterweise für Frauen auf vielen Ebenen schwer zugänglich blieben (siehe „*Why have there been no great women artist?*“, 1971 von Linda Nochlin) war die Fotografie durch diese Absenz akademischer Maßstäbe für Amateurrinnen und Frauen wesentlich freier zugänglich. Ein weiterer Faktor, welcher der Fotografie eine Sonderstellung in der feministischen Kunst einräumt, ist nach Alexandra Schantl besonders im Falle des Selbstporträts

[...] *die Vereinigung der Rollen des (potentiell weiblich gedachten) passiven Objekts und (potentiell männlichen gedachten) aktiven Subjekts. Trotz ihrer digitalen Manipulierbarkeit gilt die Fotografie nach wie vor als Zeugin der objektiven Wirklichkeit, wodurch sie sich für glaubhaft vorgeführte Inszenierungen des Selbst und das Spiel mit der (sexuellen) Identität besonders eignet.*<sup>45</sup>

Schantl bezieht sich mit ihrer Erwähnung der digitalen Manipulierbarkeit<sup>46</sup> logischerweise nicht auf Fotografie aus den 1970er Jahren, ihre Beschreibung der speziellen Möglichkeiten des Mediums in der feministischen Kunst trifft jedoch ebenso auf analoge Fotografie zu, eines von vielen künstlerischen Beispielen dafür lässt sich in der bekannten Serie *Untitled Film Stills* (1977-1980) der US-amerikanischen Fotografin Cindy Sherman finden.

Frederike Pezold (\*1945) ist eine dieser Künstler\*innen, die sich der Kamera als Instrument und insbesondere der Schwarzweißfotografie widmen. In der Serie *Schamwerk* (1970-1979) (Abb. 6) wird der weibliche Intimbereich ins Zentrum gestellt; sie lässt sich somit in die Sparte der *vaginal imagery* einreihen, welche in den 1970er Jahren ein häufig aufkommendes Motiv im Werk zahlreicher Künstler\*innen war. Auf die weite Verbreitung dieses Sujets und seine Bedeutung wird im folgenden Kapitel näher eingegangen. In Pezolds Werk wird der Schambereich jedoch durch „*fotografische Verfremdungsverfahren*“<sup>47</sup> wie bsw. *close ups* und starke Überbelichtung so sehr abstrahiert, dass er als solcher kaum noch zu erkennen ist und einen grafischen, floralen Charakter annimmt, der sich den „*sexistischen Blicken*“<sup>48</sup> entzieht. Auch die Verbindung von Vulven und Blumen war eine weit verbreitete visuelle Strategie, die sich bspw. in dem zentralen feministischen Werk *The Dinner Party* von Judy Chicago oder

---

<sup>45</sup> Schantl, 2004, S. 12.

<sup>46</sup> An dieser Stelle ist anzumerken, dass es auch in der analogen Fotografie eine Fülle an Manipulationsmöglichkeiten gibt, die bei der Belichtung, während des Chemie-Bads oder beim Retuschieren angewendet werden können.

<sup>47</sup> C. Aigner, 2003, S. 213.

<sup>48</sup> C. Aigner, 2003, S. 213.

auch bereits viele Jahrzehnte davor in der Malerei der US-amerikanischen Künstlerin Georgia O'Keeffe (Abb. 7) wiederfinden lässt.<sup>49</sup> Der abstrahierende Effekt dieser fotografischen Techniken wurde von Pezold auch auf Münder, Nasenlöcher, Augen und andere Bereiche des eignen Körpers angewandt und rückt somit sowohl erotisch konnotierte als auch nicht-erotisch konnotierte Körperteile in ein Licht, die sie mehr als ästhetische Formen und weniger als (sexuelle) Bedeutungsträger in Erscheinung treten lässt. Bertlmann bietet mit ihrem Schaffen durch ihre Zentrierung des Phallus einen Gegenentwurf zu diesem kontemporären Trend der Vulva-Darstellung und unterscheidet sich des Weiteren auch dadurch von Pezolds Praxis, dass wenn sie die Vagina darstellt, diese nicht in visuelle Analogie zu lieblichen Objekten wie Blumen setzte, sondern sie bspw. mit Skalpell verzierte und dadurch als Ort der Gefahr inszeniert.

Auch Karin Mack (\*1940) war sowohl vor als auch hinter der Linse ihrer Kamera tätig, doch können ihre Fotografien mehr in Richtung eines Selbstporträts gelesen werden als jene von Pezold. Macks sechsteilige Fotoserie *Zerstörung einer Illusion* (Abb. 8) aus dem Jahr 1977 zeigt die Künstlerin in einer subtil karikaturhaften Darstellung von häuslicher Weiblichkeit mit einer Engelbrosche<sup>50</sup> auf der Bluse, sanft lächelnd und ein Glas Marmelade haltend vor einer geblühten Tapete. Die Übergröße des Glases sowie das Lächeln der Abgebildeten ist ironisch intendiert und verweist bewusst auf Bildstrategien aus der Werbung.<sup>51</sup> Nach und nach wird dieses Bild einer Frau sowie die im Titel genannte Illusion zerstört. Während das erste Bild noch ein liebliches Porträt der Künstlerin wiedergibt, wird dieses im zweiten (identen) Abzug mit metallenen Bratspießen und Haarnadeln durchbohrt<sup>52</sup> – eine aggressive, zerstörerische Geste. Dieser Effekt wird im dritten Abzug nochmal dadurch versteckt, dass die Fotografie zerrissen wird. In den folgenden Sequenzen wird dieses Abbild weiter zerrissen und die Metallstäbe sukzessive entfernt, bis am Ende nur noch der durchbohrte Hintergrund und drei der Stäbe verbleiben. Das finale Bild dieser autobiografischen Serie fungiert,

---

<sup>49</sup> Auch wenn O'Keeffe sich konstant dagegen wehrte, dass die von ihr gemalten Blumen mit Vulven in Verbindung gebracht werden können und sich diese Interpretation ihr zufolge auf ihr Geschlecht und demnach auf misogynie, reduktive Lesarten von Kunst von Frauen zurückführen lässt, sind in meinen Augen die visuelle Nähe zu Vulven in ihren Blumengemälden nicht zu leugnen.

„[...] *It now seems abundantly clear that, in spite of her vehement denials, O'Keeffe meant some of her paintings (not just the flowers) to look vaginal [...]*“ Randall Griffin in: Georgia O'Keeffe, 2014, Phaidon Press.

<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/february/05/what-do-you-see-in-georgia-okeeffes-flowers/>  
(zuletzt besucht: 04.06.2024)

<sup>50</sup> Lettner, 2023, S. 463.

<sup>51</sup> Perschon, 2018, Minute 34:04.

<sup>52</sup> Perschon, 2018, Minute 35:30.

nach Angaben der Künstlerin, als *Tabula Rasa*, als Neubeginn für sowohl die Bildfigur als auch für sie selbst, da Mack nach ihrer Scheidung die Möglichkeit hatte, sich ihrer Kunst voll und ganz zu widmen und sowohl das Bild als auch die gelebte Realität der Gattin abstreifen konnte<sup>53</sup>, also den *Tod der Hausfrau*<sup>54</sup> zelebrieren konnte, welchen sie auch mit ihrem 1975 entstandenen Werk *Bügeltraum* (Abb. 9) deutlich verbildlichte.

Die ungleiche Verteilung der Hausarbeit ist bis heute einer der konstantesten und statistisch wohl belegbarsten Phänomene der patriarchalen Gesellschaft und stellt einen Faktor dar, der die konkrete Lebensrealität von Frauen tagtäglich beeinflusst.<sup>55</sup> In der zweiten Welle des Feminismus wurden wichtige Schritte gesetzt, dieses Thema zu verhandeln und Vorschläge für die Entschädigung von Frauen für diese unbezahlte Arbeit (und dass diese überhaupt als solche bezeichnet wird)<sup>56</sup> zu entwickeln. Abgesehen von der körperlichen Anstrengung der Hausarbeit und der emotionalen Dimension der Care-Arbeit, welche auch überwiegend von Frauen geleistet wird, kostet die Verrichtung dieser Aufgaben Zeit, in der Frauen bezahlte Arbeit verrichten oder Beschäftigungen nachgehen könnten, die für ihr eigenes Wohlbefinden dienlich wären, wozu auch Zeit für Kreativität zählt. So wurde die Hausarbeit von vielen feministischen Künstler\*innen thematisiert, bspw. von Judy Chicago und Miriam Schapiro in Performances im Rahmen des großen feministischen Projekts *Womanhouse* (1971–72), von Birgit Jürgenssen in der Foto- und Objektorbeit *Hausfrauen – Küchenschürze* (1975) (Abb. 10) oder von Martha Rosler in dem sechsminütigen Video *Semiotics of the Kitchen* aus demselben Jahr, um einige Beispiele zu nennen. Demnach ist es bemerkenswert, dass dieses Thema von Bertlmann kaum in ihrer Arbeit aufgegriffen wurde (eine der wenigen Werke mit Bezug zur Hausarbeit stellt die Arbeit *Waschtag* aus dem Jahr 1976 dar). Wo viele Künstler\*innen die Unterdrückung der Frau primär in

---

<sup>53</sup> Lettner, 2023, S. 463.

<sup>54</sup> Schor, 2015, S. 36.

<sup>55</sup> „Frauen erledigten knapp zwei Drittel (65,1 %) der unbezahlten Arbeit wie Hausarbeit, Kindererziehung, Freiwilligenarbeit oder Pflege von Angehörigen.“ Statistik Austria, Pressemitteilung: 13 284-050/24, „Frauen verdienen 2022 brutto pro Stunde um 18,4 % weniger als Männer Geschlechterunterschiede bei Einkommen, Erwerbstätigkeit und unbezahlter Arbeit weiterhin hoch“, veröffentlicht 2024, Zeitverwendungserhebung für das Jahr 2022. <https://www.statistik.at/fileadmin/announcement/2024/03/20240305GenderStatistik2024.pdf> (zuletzt besucht: 03.06.2024)

Siehe auch: Europäisches Institut für Gleichstellungsfragen, „Geschlechtsspezifische Ungleichheiten bei Sorgearbeit und Entgelt in der EU“, 2020.

[https://eige.europa.eu/sites/default/files/documents/20203246\\_mh0320445den\\_pdf.pdf](https://eige.europa.eu/sites/default/files/documents/20203246_mh0320445den_pdf.pdf)

(zuletzt besucht: 04.06.2024)

<sup>56</sup> Einen entscheidenden Beitrag dazu hat Betty Friedan mit ihrem 1963 veröffentlichten Hauptwerk „*The Feminine Mystique*“ geleistet, in dem sie Hausarbeit unter Anderem im Hinblick auf die Aspekte der Monotonie und Isolation, mangelnder Anerkennung und Wertschätzung sowie ihrer Auswirkungen auf die psychische Gesundheit von Frauen beleuchtet und somit eine ganz umfassende Analyse dieser Thematik entwickelte.

Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, 1963, New York.

der politischen und ökonomischen Sphäre verorten, setzt Bertlmanns Kritik bei der Körperlichkeit und Sexualität als zentralen Ort des Machtkampfs der Geschlechter an.

Auch die Medien der Installations- und Objektkunst sowie das Arbeiten mit unkonventionellen Materialien wurden von vielen Künstler\*innen dieser Generation genutzt, da diese nicht schon seit Jahrhunderten männlich konnotiert und *okkupiert* waren. Ingeborg Strobl (\*1949, †2017) schuf zwischen 1973 und 1974 eine Serie von Keramikobjekten (Abb. 11), ein Material, das kaum von männlichen Kollegen genutzt wurde und gemeinsam mit Textilien als kunsthistorisch eher geringgeschätzte Werkstoffe galten. Strobl wendete sich in jener Serie dem zentralen Thema ihres Œuvre zu, dem Tier. Die gelernte Keramikerin schuf ein ganzes Tischservice, bestehend aus Tellern, Tassen und Besteck mit tierischen Motiven, allen voran die Kuhhufe. Die realistische Darstellung dieser Tierteile, die bspw. als Trinkgefäß fungieren, verweist auf die Ausbeutung des Tierreichs für den menschlichen Konsum und die männlich konnotierte kapitalistische und technologische Unterwerfung der Natur.<sup>57</sup> Möglicherweise war die Künstlerin bereits mit der in der Mitte der 1970er Jahre aufbekommenden Bewegung des Ökofeminismus vertraut, der die häufig reproduzierte Parallelisierung von Frau und Natur nutzte, um die Unterdrückung und Ausbeutung beider zu kritisieren.

Die Verortung des Mannes in der Öffentlichkeit und als Träger und Erschaffer von Kultur, sowie der Frau im Haushalt und als der Natur näher stehendes Geschlecht ist in groben Zügen seit vielen Jahrhunderten eine in Europa weit verbreitete Kategorisierung, jedoch hat sie besonders im 19. Jahrhundert ganz klare Konturen angenommen.<sup>58</sup> In Bertlmanns Werk jedoch findet weder die Natur noch im Besonderen das Tier irgendeine Aufmerksamkeit. Viel eher verortet sie Mechanismen der Unterdrückung der Frauen, neben der bereits angesprochenen sexuellen, auf der religiösen Ebene, besonders der katholischen, in welcher der Frau eine dem Mann klar untergeordnete Rolle zugeschrieben wird. In der katholischen Kirche, die es Frauen nicht gestattet religiöse Ämter zu bekleiden, wird dem Mann eine gewisse Nähe zu Gott vorbehalten, die der Frau verwehrt bleibt. Auch ist die Funktion der Frau innerhalb der Familie als aufopfernde Mutter und dienende Ehefrau definiert und der Schmerz des Gebärens als gerechte Strafe für Evas Beitrag am Sündenfall gedeutet, letzteres gemäß Genesis 3,16, wo Gott zu Eva spricht: „*Viel Mühsal bereite ich dir, sooft du*

---

<sup>57</sup> Rhode-Dachser, 1992, S. 169.

<sup>58</sup> Ortner, 1974, S. 68.

*schwanger wirst. / Unter Schmerzen gebierst du Kinder. / Du hast Verlangen nach deinem Mann; / er aber wird über dich herrschen*“. Bertlmann integriert immer wieder Elemente aus der katholischen Ikonographie in ihre Werke, um ungleiche Geschlechterverhältnisse und Unterdrückungsmechanismen aufzuzeigen und zu kritisieren.

Eine der international erfolgreichsten Künstler\*innen Österreichs war die multimedial arbeitende Kiki Kogelnik (\*1935, †1997). In ihrer in den 1970er Jahren entstandenen Serie *Hangings* (Abb. 12) setzte sie das unkonventionelle Material des Vinyltuchs ein. Diese schablonenartigen Formen, welche die Silhouetten menschlicher Körper darstellen, haben sowohl materiell als auch inhaltlich eine Transformation im Œuvre der Künstlerin erfahren. Zunächst waren diese aus Packpapier<sup>59</sup> und fungierten als Porträts ihrer Künstlerkolleg\*innen und waren demnach individualisierte Darstellungen von Körpern. Diese wichen jedoch einer uniformierten Erscheinung, als Kogelnik begann, die *Hangings* seriell und in dem Material Vinyl anzufertigen, welches durch seine glänzende, latexähnliche Erscheinung auf der einen Seite haptische Qualitäten und erotische Konnotation evozierte, auf der anderen die dargestellten Körper homogenisierte und zu geschlechtslosen Abbildungen werden ließ. Auch die Präsentation dieser *Hangings*, welche die Künstlerin auf Kleiderbügel, verchromten Kleiderständern<sup>60</sup> oder mit Klammern an Wäscheleinen befestigte, verstärkte den Effekt, dass es sich hier um körperlose und entsexualisierte Menschen handelt, die durch äußere Faktoren kraftlos gemacht und entleert worden sind; nicht einmal die knalligen Farben ihres Materials können über diesen Eindruck hinwegtäuschen. Wie Natalie Lettner beschreibt, gelten die *Hangings* heute als kritischer und abgründiger Kommentar dazu, wie *„menschliche Körper in eine entleibte, leblose Schablone der Konsumwelt transformiert [werden]*“.<sup>61</sup>

Kogelnik und Bertlmann verbindet eine Vorliebe für unkonventionelle Materialien, jedoch setzten sie diese zu sehr unterschiedlichen Effekten ein. Während das Vinyltuch durch seine hochglänzende Oberfläche und Reißfestigkeit einen resistenten und langlebigen Werkstoff darstellt, bietet seine glatte, homogene Fläche kein intensives haptisches Erlebnis. Im Gegensatz dazu ist der von Bertlmann genutzte Latex durch seine organischen Eigenschaften poröser und verlangt nach regelmäßiger Pflege (z.B.

---

<sup>59</sup> S. Aigner, 2003, S. 128.

<sup>60</sup> S. Aigner, 2003, S. 129.

<sup>61</sup> Lettner, 2023. S. 461.

dem Einreiben mit Ölen), um nicht zu reißen, ermöglicht jedoch durch seine Hautähnlichkeit eine sinnliche haptische Erfahrung und aktiviert durch seinen süßlichen, schweren, plastikähnlichen Duft neben dem visuellen und taktilen auch den Geruchssinn. Wo Kogelnik knallige Farben in glänzenden Materialien nutzt, um starke visuelle Eindrücke zu erzeugen, wird die Haptik und *gegenderte* Körperlichkeit hintangestellt. Bertlmann hingegen hält ihre Latexobjekte, welche Saugflaschen und Nippeln imitieren, in eher neutralen rosa oder gelbstichigen Fleischfarben, lädt aber die Betrachtenden zur Berührung der hautähnlichen Oberfläche ein, welche durch ihre konvexen Ausstülpungen eine sinnliche Landschaft für den Tastsinn bietet und klare sexuelle Konnotationen trägt.

Von einigen Künstler\*innen wurden auch die klassischen Medien der Malerei und Grafik zum Ausdruck feministischer Kritik genutzt, wie bspw. von Birgit Jürgenssen (\*1949, †2003). Die Künstlerin arbeitet in vielen Medien, stellte witzige und pointierte Objekte, wie die bereits erwähnte *Küchenschürze* (1975) (Abb. 10) oder den surrealistisch anmutenden *Schuh I* (1977) her und leistete auch viel im Bereich der Fotografie, nicht nur mit Arbeiten wie *Ich möchte hier raus!* (1976) (Abb. 13), sondern auch als Lehrende an der Akademie der bildenden Künste in Wien, an der sie das Fach für Fotografie überhaupt erst etablierte und jahrelang lehrte.<sup>62</sup> Jedoch sind in ihren malerischen bzw. grafischen Werken ihre künstlerischen Qualitäten besonderes augenscheinlich, war sie doch Lehrbeauftragte in der Meisterklasse von Maria Lassnig an der Akademie für angewandte Kunst und später ebenfalls in der Akademie für bildende Künste bei Arnulf Rainer.<sup>63</sup> Jürgenssens Zeichnung *Ohne Titel (Brautkleid)* (1979/80) (Abb. 14) nimmt sich des Sujets der frisch Vermählten im Stil des Surrealismus an. Brautkleid und Schleier sind wie zu einem Objekt verschmolzen und verhüllen die Bildfigur zur Gänze, so dass diese wie ein Gespenst erscheint. Aus einer rohrartigen Öffnung am Saum des Kleids sprudelt hellblaues Wasser, das mit dem Kleidungsstück zu einer Form verschmilzt. Kleine Schwimmerinnen springen von der Bildfigur, wie von einem Sprungbrett hinab und verstärken die surreale Qualität der Zeichnung. Während die im Schritt der Figur beginnende, schlitzförmige Öffnung einen stark vaginalen Charakter hat, wird ihr durch die homogenisierte Kontur ihrer Gesamterscheinung auch eine

---

<sup>62</sup> Der offiziellen Website des Birgit Jürgenssen Estate entnommen: <https://birgitjuergenssen.com/biografie> (zuletzt besucht am 06.05.2024).

<sup>63</sup> Der offiziellen Website des Birgit Jürgenssen Estate entnommen: <https://birgitjuergenssen.com/biografie> (zuletzt besucht am 06.05.2024).

phallische Dimension verliehen.<sup>64</sup> Die Schwimmerinnen könnten in diesem Kontext auch mit Spermien assoziiert werden und verweisen so auf die gesellschaftliche Erwartung an die Ehefrau bald Kinder zu gebären. Umso interessanter ist, dass keine dieser *Spermien-Schwimmerinnen* das Wasser aus dem vaginalen Rohr jemals erreichen und sich in diesem nur ein paar Fische tummeln.

Besonders mit diesem Werk lassen sich einige Berührungspunkte zwischen Jürgenssen und Bertlmann finden: Beide Künstlerinnen ziehen die Grafik der Malerei vor, ihre Zeichenstile sind von einer zarten Farbpalette in kühlen Tönen geprägt und die Bildhintergründe oftmals ausgespart, beide widmen sich wiederholt dem Thema der Braut und abstrahieren die dargestellten Körper. Unterschiede zwischen den Künstlerinnen sind bspw., dass in Jürgenssens Zeichnungen die Bildfiguren durch surrealistische Strategien verklärt werden, während jene bei Bertlmann nicht mehr als Menschen, sondern nur als verstümmelte, wurmartige Wesen auftreten; Jürgenssen macht oftmals die Hausarbeit zum Thema, welches für Bertlmann von geringem Interesse ist. Wo Jürgenssen sich am Stöckelschuh als Symbol bürgerlicher Angepasstheit und weiblicher Unterdrückung abarbeitet, tut Bertlmann dies mit explizit sexuellen Objekten wie dem Dildo oder dem Präservativ. Auch das Tierische findet in Jürgenssens Œuvre immer wieder Einzug, im Gegensatz zu Bertlmann. Was jedoch beide Künstlerinnen mit Sicherheit verbindet, ist die Bandbreite an Themen und Sujets, denen sie sich in oftmals unkonventionellen Materialien und Techniken widmen, sowie besonders ausgeprägte zeichnerische Qualitäten.

Abschließend sind mit Maria Lassnig und VALIE EXPORT zwei zentrale Figuren der feministischen Kunst Österreichs zu nennen. Maria Lassnig (\*1919, †2014), die viel zu spät als nicht nur eine der wichtigsten österreichischen Künstler\*innen, sondern als eine der international bedeutendsten Maler\*innen der letzten 60 Jahre anerkannt wurde, ist heute für ihr Konzept der *Körperempfindungsmalerei* bekannt. Sie stellte sich selbst die Aufgabe, Leibesempfindungen – wie z.B. ein Ziehen im Oberschenkel, ein Pochen im Ohr oder ein Wärmegefühl am Scheitel – malerisch darzustellen. Auch wenn Lassnig nach eigenen Angaben sich nicht mit dem Begriff *feministische Kunst* identifizierte und besonders feministisch motivierten Initiativen im Kunstbetrieb kritisch gegenüberstand<sup>65</sup> – *“Frauenausstellungen sind genauso diskriminierend wie solche über schwarze, gelbe*

---

<sup>64</sup> Schor, 2015, S. 42.

<sup>65</sup> Natalie Lettner schildert beispielsweise, dass über Lassnig in einer Ausstellungskritik geschrieben wurde, dass es erstaunlich sei, dass sie wie ein Mann male, und Lassnig dies stolz als Kompliment auffasste. Lettner, 2023, S. 456.

oder weiße Künstler“ (Lassnig)<sup>66</sup> –, lässt ihr Schaffen doch eindeutig feministische Qualitäten erkennen, etwa hinsichtlich einer Kunstgeschichte, die Frauen nur in der Rolle als Modell oder Muse kennt, worauf sich die Videoarbeit *Art Education* (1976) kritisch bezieht (Abb. 15).

Die deutlich jüngere VALIE EXPORT (\*1940), die als eine der wenigen Frauen im Wiener Aktionismus künstlerisch tätig war, hat sich im Unterschied zu Lassnig ganz explizit mit dem Begriff der *feministischen Kunst* identifiziert und ist nicht nur als Künstlerin, sondern auch als Kuratorin und Autorin tätig. Ihr Schaffen, das Fotografie, Film und Performance umfasst, spielte in den 1960er und 1970er Jahren bewusste mit der Provokation – auf die berühmte Performance *Tapp- und Tastkino* (1968) wird an späterer Stelle ausführlich eingegangen. Sie ist aber auch eine der wenigen feministischen Künstler\*innen, die Architektur in ihrem Werk thematisiert und diese in eine Relation und Interaktion zum eigenen Körper setzt, wie in der Fotoserie *Körperkonfigurationen* (1972-1982) (Abb. 16) zu sehen ist. Sie wurde schon früh über die Landesgrenzen hinaus bekannt und ihr Werk nimmt eine bedeutende Position in der feministischen Kunstgeschichte.

### 2.3 Vaginal Imagery

In der feministischen Kunst der 1970er Jahre lässt sich, sowohl in Europa als auch in den U.S.A., das Phänomen der *vaginal imagery* als bedeutende Strömung beobachten. Der Begriff *vaginal imagery* wurde von den Kunsthistorikerinnen Rozsika Parker und Griselda Pollock im Jahr 1981 etabliert und bezieht sich auf Darstellungen der Vagina, die eine „*positive assertion of female genitals*“ repräsentieren. Weiter führen sie aus, dass die *vaginal imagery* eine „Verweigerung der männlichen Sicht auf den Körper der Frau“ darstellen – „*It attacks the idea of women’s genitals as mysterious, hidden and threatening*“.<sup>67</sup> Die häufige Verbildlichung des weiblichen Geschlechtsorgans lässt sich aus den bereits erwähnten historischen Gegebenheiten herleiten, wie dem Erkämpfen des Rechts auf Abtreibung, eine öffentliche Thematisierung von sexueller Gewalt und der Normalisierung von weiblichen Körperfunktionen wie der Regelblutung und dem Stillen. Der Einzug dieser, den Leib der Frau betreffenden Thematiken in den gesellschaftlichen Diskurs spiegelt sich auch direkt in der bildenden Kunst dieser Zeit wieder. Wo in den 2020er Jahren die Fokussierung auf die primären und sekundären

---

<sup>66</sup> Mit diesem Satz äußerte sich Lassnig zum Thema Frauenausstellungen 1999 in einem Interview im „Falter“. Auch die Teilnahme an der Ausstellung ‚Das Jahrhundert der Frau‘ im Wiener Kunstforum, im selben Jahr, lehnte sie ab. S. Aigner, 2003, S. 104.

<sup>67</sup> Parker, Pollock, 1981, S. 147.

Geschlechtsmerkmale der Frau als reduktiv und essentialisierend ausgelegt werden können, war dies in den 1970er Jahren ein wichtiger Schritt, um den Körper der Frau im Hinblick auf ihr Geschlecht überhaupt in die Sichtbarkeit zu holen und dadurch zu enttabuisieren.

Emma L. E. Rees verortet den Beginn der *cunt art* in den 1960er Jahren an der US-amerikanischen Westküste.<sup>68</sup> Bereits die Wahl des Wortes *cunt* signifiziert ein feministisch motiviertes *reclaiming* dieses herabwertend gebrauchten Begriffs, so beschreibt die Künstlerin Faith Wilding die frühen Tage dieses Movement:

„[...] *it was a catalyst for thinking about our bodies and about female representation [...] Cunt Art, made for the female gaze, aimed to reverse the negative connotations of a dirty word with a defiant challenge to traditional depictions of submissive female sexuality*“.<sup>69</sup>

Im Folgenden soll das wohl bekannteste Beispiel der *vaginal imagery*, nämlich *The Dinner Party* von Judy Chicago, beschrieben werden, um exemplarisch das Motiv der Vulva, sowie dessen Position im feministischen Diskurs kurz zu skizzieren. Chicago selbst nutze den Begriff *Central Core Imagery* und macht damit klar, dass sie mit der Darstellung der Vulva den Versuch unternimmt eine weibliche Ikonografie hervorzubringen, die dem „Kern“ der Frau entspringen muss. Anschließend werden noch überblicksartig einige Künstler\*innen genannt, die sich ebenfalls in den 1970er Jahren des Motivs der Vulva annahmen. Bertlmann wusste klar über dieses Phänomen der feministischen Kunst Bescheid, verfolgt sie doch seit den 1970er Jahren das Schaffen Chicagos und schätzt, dass sie verschiedene Materialien immer wieder auf neue und radikale Art einsetzt.<sup>70</sup>

Die amerikanische Künstlerin Judy Chicago schrieb sich 1979 mit ihrem monumentalen Werk *The Dinner Party* (Abb. 17) in die Kunstgeschichte ein. Die raumfassende Installation<sup>71</sup> war über den Zeitraum von vier Jahren mit der Hilfe von fast 400 Freiwilligen geschaffen worden. Sie zelebriert die Leistungen von Frauen aus verschiedenen Epochen der Geschichte und gilt als das erste epische feministische Kunstwerk. Die Installation besteht aus 39 Gedecken, die eine Auswahl bekannter Frauen darstellen sollen, von Jeanne d'Arc bis Virginia Woolf sowie weiteren 999

---

<sup>68</sup> Rees, 2013, S. 146.

<sup>69</sup> Rees, 2013. S. 150.

<sup>70</sup> Read, 2019.

<sup>71</sup> Die Installation ist im Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art im Brooklyn Museum, New York als Dauerinstallation bis heute für Besucher\*innen zugänglich.

Namen am Boden, die auf weißen, dreieckigen Fliesen mit Goldschrift aufgemalt sind.<sup>72</sup> Die 39 Gedecke sind auf drei Tischen, welche miteinander ein Dreieck bilden, gleichmäßig verteilt, d.h. 13 Gedecke pro Tisch, was sowohl auf die 13 Figuren beim letzten Abendmahl Bezug nimmt, als auch die Anzahl der Frauen, die es für die Errichtung eines Hexenzirkels braucht.<sup>73</sup> Jedes Gedeck besteht jeweils aus einem Tischläufer, bestickt mit dem Namen der Frau und Symbolen, die auf ihre Leistungen referieren, sowie Besteck, einem Kelch und einem Teller (Abb. 18). Letzterer ist mit einer blumen- oder schmetterlingsartigen Keramikskulptur versehen, die sofort die Assoziation mit einer Vulva evoziert. Abgesehen von der Intention, wichtige historische Frauen hervorzuheben, möchte die Installation auch eine Gleichstellung der traditionellen weiblichen Tätigkeiten der Textilkunst (Weben, Nähen, Sticken) und Porzellanmalerei, mit den klassischen Disziplinen der Malerei und Bildhauerei erwirken.<sup>74</sup> Judy Chicagos Installation weist eine Vielzahl von Charakteristiken der feministischen Kunst der 1970er Jahre auf; das ins Gedächtnis rufen von vergessenen Frauenfiguren, das gemeinschaftliche Arbeiten, die bevorzugte Nutzung von weiblich konnotierten Materialien wie Keramik oder Textil und die Sichtbarmachung der Vulva, nicht als erotisiertes Lustobjekt, sondern als Symbol weiblicher Schöpferkraft.<sup>75</sup>

Sowohl von Männern als auch Frauen gab es harte Kritik an Chicagos Werk – von dem konservativen Vorwurf, geschmacklos und vulgär zu sein, bis hin zu Zweifeln von Feminist\*innen und Künstler\*innen, ob diese Form der Repräsentation von Frauen und ihren Errungenschaften nicht essentialisierend und reduktiv sei. So äußert sich die Malerin und Autorin Maureen Mullarkey bereits 1981 (lange vor der Dritten Welle des Feminismus, in der sich die Dekonstruktion des binären Geschlechterbilds etablierte)

*„the women who file worshipfully past this cunnilingus-as-communion table see nothing askew in Chicago's decision to represent the stature and variety of women's accomplishments by genitals only – as if women's achievements had more to do with the organic, instinctual make-up of women than with the ability of certain women at certain times.“<sup>76</sup>*

---

<sup>72</sup> Hodge, 2021, S. 142.

<sup>73</sup> Rees, 2013, S. 158.

<sup>74</sup> Hodge, 2021, S. 143.

<sup>75</sup> Renate Bertlmanns künstlerische Praxis unterscheidet sich nicht nur durch ihre Zentrierung des Phallus stark von der Chicagos und anderen Künstler\*innen, sondern auch dadurch, dass sie viele, für die 1970er Jahre typische feministische Strategien nicht verfolgt, wie z.B. eine Neuschreibung der Geschichte mit besonderem Augenmerk auf Frauenfiguren oder dem kollektiven Arbeiten in großen Gruppen. Auch finden Keramik und Textil, welche in den 1970ern feministisch von vielen Zeitgenoss\*innen appropriiert wurden, kaum Verwendung in ihrem Werk.

<sup>76</sup> Mullarkey, 1981, S. 211.

Siehe auch: <https://www.maureenmullarkey.com/essays/dinnerparty.html> (zuletzt besucht 16.01.2025).

Dieses Zitat führt beispielhaft vor Augen, wie die Darstellung der Vulva (und auch jene des Phallus) das feministische Lager, sowohl in den Gender Studies als auch in der Kunstgeschichte, spaltet und wie die Präsentation der primären Geschlechtsorgane, ob heute oder vor 50 Jahren, die Gemüter stark erhitzt.

An dieser Stelle sollen noch einige weitere wichtige Beispiele der *vaginal imagery* Erwähnung finden, um die Bandbreite der Medien, in denen sich das Vulva-Motiv finden lässt, sowie seinen internationalen Charakter zu illustrieren. Das Gemälde *God Giving Birth* (Abb. 19) der schwedischen Malerin Monica Sjöö aus dem Jahr 1968 repräsentiert mit seiner Darstellung von Gott als gebärender Frau die spirituelle Strömung in der zweiten Welle des Feminismus, in der Konzepte eines *Urmutter-Kults* oder einer *göttlichen Weiblichkeit* entwickelt und verbildlicht werden – eine Richtung innerhalb des Feminismus, mit der Bertlmann weder künstlerisch noch inhaltlich Berührungspunkte hat. Im Jahr darauf, 1969, performte VALIE EXPORT in München das Werk *Aktionshose – Genitalpanik* (Abb. 20), in dem sie mit einer Maschinenpistole bewaffnet und durch den Ausschnitt in ihrer Lederhose die Vulva als eine abschreckende Erscheinung in den öffentlichen Raum bringt, nämlich in einen Kinosaal. So ist dieses Werk innerhalb ihres Œuvre in den Bereich des *expanded cinema* einzureihen, in welchem die Künstlerin sich Strategien der kinematischen Blickverhältnisse zu nutzen macht, um geschlechterspezifische Machtverhältnisse in der realen Welt kritisch zu dekonstruieren. Die US-amerikanische Künstlerin Carolee Schneemann schuf 1975 mit *Interior Scroll* (Abb. 21) eines der Hauptwerke der feministischen Performancekunst. Schneemann bemalte vor Publikum ihren nackten Körper mit dunkler Farbe und zog sich anschließend langsam eine Schriftrolle aus ihrer Vagina, um aus dieser vorzulesen. Der vorgetragene Text ist ein Auszug aus ihrer Videoarbeit *Kitsch's Last Meal* (1973-1976) – so bringt die Künstlerin ihr eigenes Werk zur Welt und schafft einen in sich geschlossenen Zyklus des kreativen Schaffens, indem ihr Körper, ihr Werk und ihr Sprechen alle miteinander verbunden sind. Von 1974 bis 1982 arbeitete die US-amerikanische Künstlerin Hannah Wilke an der Werkreihe *S.O.S. Starification Object Series* (Abb. 22), in welcher sie selbst vor die Kamera trat und ihren bloßen Oberkörper mit Kaugummis beklebte, welche sie zuvor zu Vulven geformt hat. Dabei evoziert die Künstlerin eine Spannung zwischen den leicht ekelhaften Formen der Kaugummis und

der konventionellen Schönheit ihres Körpers und Gesichts, die ihr auch von anderen Künstler\*innen oftmals negativ vorgehalten wurde.<sup>77</sup>

### 3 Der Phallus in Bertlmanns Werk

Renate Bertlmann hat dem Phallus als Motiv eine zentrale Rolle in ihrem sich über fünf Dekaden erstreckenden Werk gegeben und ihn mit diversen Darstellungsmitteln, in vielen Materialien und mit unterschiedlichsten Ergebnissen verbildlicht. Ein Charakteristikum, das sich auf diverse Art in allen hier zu präsentierenden Kategorien finden lässt, ist die Vergegenständlichung des Penis. Diese setzt die Künstlerin visuell auf vielen Ebenen um, beginnend mit der Darstellung des Glieds als abgetrennt vom Körper des Mannes und (in den meisten Fällen) auch abgetrennt von den Hoden, wodurch die Assoziation einer Kastration evoziert oder zumindest impliziert wird. Diese Vergegenständlichung des Phallus äußert sich in der weiteren Umformung und Verfremdung zu Gebrauchsgegenständen, beispielsweise zu einem Wurfmesser, einer Steinschleuder oder einem Paar Kopfhörer. Somit löst sie den Phallus aus dem Rahmen seiner symbolischen Wirkung wie auch den Penis von seinen biologischen Funktionen und reduziert ihn auf ein formbares Material, das in ihren weiblichen Händen verdinglicht wird. Letztlich lädt sie die Betrachtenden durch die Präsentation der Phalloi in Schaukästen und Obstglocken dazu ein, diese als Objekte für den (visuellen) Konsum zu betrachten. Je nachdem, um welchen Präsentationsrahmen es sich handelt, wird der Phallus entweder als museologisches Exponat, religiöse Reliquie oder als konsumierbares (und somit *aufbrauchbares*) Nahrungsmittel inszeniert.

Über ihr anhaltendes Interesse am männlichen Glied als Sujet befragt sich Bertlmann selbst in ihrer *Feministischen Meditation* im Jahr 1980 mit diesen Worten:

*„vielleicht begreifen es eines Tages immer mehr betroffene Frauen, dass dies eine Gelegenheit wäre, sich in ‚distanzierendem Kichern‘ von diesem Schmuckstück zu distanzieren – und blitzschnell würde das enttäuschte Hahnenpräservativ vom schlapp gewordenen Schwänzchen fallen [...] [...] also ein ironisches Aufmucksen genügt und – weg ist die Potenz – wir behandeln also zutiefst Intimes ganz unsensibel, ja, ich möchte sagen, grausam“<sup>78</sup>*

Bertlmanns Strategien der *Phallus-Entmachtung* durch „ironisches Aufmucksen“ und „distanzierendes Kichern“ wurde von Ashton Cooper treffend als „ironische

---

<sup>77</sup> Schor, 2015, S. 22.

<sup>78</sup> Bertlmann, 2019, S. 359.

*Dekontextualisierung*<sup>79</sup> bezeichnet. Die Künstlerin löst den Phallus aus seinem biologischen und symbolischen Kontext heraus, um ihn in ein formbares Material zu transformieren, wodurch auch die Vorstellungen von Potenz und Macht, die mit ihm in Verbindung gebracht werden, in Frage gestellt und als Konzepte ins Wanken gebracht werden. Ähnlich beschreibt dies auch Jessica Morgan mit den folgenden Worten:

*„Bertlmann führt den Phallus auf den Penis zurück und zielt konzeptuell darauf ab, das männliche Glied darauf zu beschränken, ein physiologisches Unterscheidungsmerkmal der Geschlechter zu sein und nicht ein Ausschlussinstrument. Indem der Penis zum alltäglichen, allgegenwärtigen Objekt erklärt wird, verliert der Phallus seine Macht und lässt sich leicht vielerlei künstlerischen und formalen Betrachtungen unterziehen [...]“*<sup>80</sup>

Das Anfang 1900 aufkommende Feld der Psychoanalyse mit Sigmund Freud als Gründervater hat mit systematischer Vehemenz die Frau als Mangelwesen definiert. Die Etablierung des Konzepts des *Penisneids* war einer der destruktivsten Schläge gegen die Frau, verdammt es sie doch dazu, von Geburt an fehlerhaft zu sein, unvollständig, kastriert und von Neid gegenüber dem Mann und Abscheu gegenüber der eigenen Mutter (welche auch als kastriert empfunden wird) gekennzeichnet zu sein.<sup>81</sup> Freud schrieb im Jahr 1937, dass Psychoanalyse bei Frauen eigentlich nicht fruchten kann, denn *„[...] ihr stärkster Beweggrund, sich behandeln zu lassen, ist die Hoffnung, vielleicht doch noch ein männliches Organ zu bekommen, dessen Fehlen sie als so schmerzlich empfindet“*.<sup>82</sup> So wird der Penis als absolut maßgebend für die Subjektivierung der Frau, die sich immer in Konflikt zum eigenen Körper und in Eifersucht gegenüber dem Mann wahrnimmt. Der Penisneid forciert die Idee, dass der Mann ein Mensch ist, so wie er sein sollte und die Frau die Abweichung von dieser Norm, das Andere, das nur durch seinen Unterschied des Mangels definiert werden kann und darunter leiden muss, oder wie Gruman es formulierte:

*“(Male) sex seems to be what makes a body fall or not within the realm of cultural intelligibility”*<sup>83</sup> und *„If the subject of psychoanalysis is determined by the phallus, the woman (defined by her lack), a mirror-inverted image, ends up being excluded and abject.“*<sup>84</sup>

---

<sup>79</sup> Cooper, 2023, S. 248.

<sup>80</sup> Morgan, 2016, S. 58.

<sup>81</sup> Gruman, 2020, S. 81.

<sup>82</sup> Freud, 1964, S. 252. Siehe auch: Klein, 1975, S. 199.

<sup>83</sup> Gruman, 2020, S. 80.

<sup>84</sup> Gruman, 2020, S. 82.

Der Zeitraum von der Mitte der 1970er- bis zur Mitte der 1990er-Jahre bildet den Kern von Bertlmanns künstlerischer Auseinandersetzung mit dem Phallus als Motiv. In diesen zwei Jahrzehnten etabliert sie die Darstellungsmodi, die für ihren Umgang mit diesem Sujet prägend sind. Besonders die Jahre 1976/7 sind sehr produktiv, da sie in diesen gleich vier unterschiedliche Darstellungsformen des Phallus entwickelt und so eine große Pluralität an Zugängen zu diesem Motiv demonstriert. Auch die Jahre 1980/81 sind ähnlich produktiv, lassen sich in ihnen eine Vielzahl von Werken mit dem Phallus als Hauptthema, sowie zwei distinktive Darstellungsformen finden, die in den darauffolgenden Jahren immer wieder aktiviert werden.

Die drei Hauptkategorien folgen einer Ordnung, die sowohl chronologisch als auch narratologisch motiviert ist. Beginnend mit dem Kondom als Darstellungsmittel wird ein Erzählstrang vom leeren zum befüllten Präservativ gezeichnet, innerhalb dessen die Künstlerin, von der Repräsentation des Phallus als schlaff und entmachtet, zärtlich und zweigeschlechtlich oder aggressiv und zerstörerisch, zu völlig unterschiedlichen inhaltlichen Ergebnissen kommt. Darauf folgt das einmalige Auftreten einer 'Darstellung' des Phallus, die eigentlich nur mit gestischen Mitteln erfolgt und in deren Rahmen Bertlmann etwas Unsichtbares, Absentes in eine implizite Präsenz holt. Ab den 1980er Jahren wird die Darstellung des Phallus ganz konkret, indem die Künstlerin aus unkonventionellen Materialien Phallus-Objekte anfertigt, die sie wie Puppen oder Requisiten gebraucht. In einer späteren Entwicklungsstufe dieser Tendenz nutzt Bertlmann Sexshops als Quelle der Materialbeschaffung, wie sie es schon mit den Präservativen in den 1970er Jahren tat und etabliert dadurch den Dildo, welchen sie im Sinne eines *Ready-mades* einsetzt, als Darstellungsmittel – eine künstlerische Strategie, auf die sie bis heute in ihrer Arbeit immer wieder zurückgreift.

Die Auswahl der Werke folgt zwei grundlegenden Prinzipien. Erstens werden Arbeiten gewählt, die die zu beschreibenden Gestaltungsmittel am deutlichsten exemplifizieren. Zweitens wird im Rahmen dieses Auswahlkriteriums Acht darauf gegeben, Werke in verschiedenen Medien zu wählen, da die multimediale Praxis Bertlmanns bestimmend für ihre künstlerische Position ist und eine ihrer großen Stärken darstellt.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Die Bandbreite an Materialien, von Latex zu Plexiglas, Polyurethanschaum zu Samt, Holz zu Silikon, sowie die Menge an künstlerischen Medien - Performance, Fotografie, Grafik, Malerei, Objekte, Installationen und Video – sind beeindruckende Qualitäten Renate Bertlmanns. Wenn man sich einen Überblick über ihr Werk verschafft, wird augenscheinlich, mit welcher Disziplin und Erfindungsreichtum sie immer wieder neues künstlerisches Terrain betritt. Auch im Hinblick darauf, wie lange die Künstlerin missverstanden und eher wenig ausgestellt wurde (erst

An dieser Stelle gilt es zu betonen, dass eine „ideale“ Chronologie dieser einzelnen Darstellungsmodi aus zwei Gründen nicht möglich ist. Denn erstens sind mehrere distinktive Darstellungsformen in ein und demselben Jahr zu finden, woraus eine zeitliche Überlappung diverser gestalterischer Modi resultiert. Und zweitens kehrt die Künstlerin teilweise viele Jahrzehnte später wieder zu bestimmten Sujets und Darstellungsformen zurück, so lässt sich eine bestimmte Form der Phallus-Darstellung erstmals in den 1970er-Jahren finden und tritt dann bspw. 2010 wieder in Erscheinung. Diese Arbeit möchte die späteren *Auftritte* dieser Motive nicht außer Acht lassen. Infolgedessen entsteht zwar keine durchgehend chronologische Erzählung von künstlerischen Strategien, die sequenziell aufeinander folgen, dafür aber ein umfassender und kontextualisierter Blick auf das Werk einer Künstlerin, die sich seit 50 Jahren mit dieser Thematik auseinandersetzt.

### 3.1 Darstellung durch Präservative

Das erste Darstellungsmittel in Bertlmanns künstlerischer Auseinandersetzung mit dem Phallus ist das Kondom, welches sowohl aufgrund seiner Form (ikonisch) als auch aufgrund seines Gebrauchs (indexikalisch) auf den Penis verweist und von der Künstlerin im Sinne eines *Ready-mades* eingesetzt wird. Das Material Latex, aus dem die meisten Präservative gemacht sind, zeichnet sich durch seine Elastizität sowie durch seine Hautfreundlichkeit und -ähnlichkeit aus und hat die Funktion, sowohl vor Schwangerschaft als auch vor Krankheiten beim penetrativen Geschlechtsverkehr zu schützen. Neben den Kondomen, die vielerorts erhältlich und den meisten bekannt sind, gab es in den 1970er und 1980er Jahren auch Sorten von Präservativen, die sich durch einfallsreiche aber potentiell verletzende Dekorationen an Eichel und Schaft auszeichneten, die bei Bertlmann in materieller Hinsicht Faszination und auf feministischer Ebene Abscheu auslösten.<sup>86</sup> So wandelt die Künstlerin die Aggression dieser Präservative um und richtet sie zurück gegen den Phallus. Ganz andere Effekte erzielt sie jedoch mit dem Gebrauch von glatten Kondomen, die sie durch das Aufblasen mit Luft der weiblichen Brust annähert und zu zärtlichen Akteuren in einem Liebesakt transformiert.

---

seit 2014 wird sie von einer Galerie in Wien vertreten, nämlich Galerie Steinek) ist ihre jahrzehntelanges Durchhaltevermögen bemerkenswert.

<sup>86</sup> Während die meisten heutzutage ihre Sexspielzeuge, inklusive Präservative, im Internet bestellen, musste die Künstlerin dafür in Sex-Shops gehen, welchen primär als Orte dienten, an denen Männer Pornografie (die ebenfalls Großteiles ins Internet „verlagert“ wurde) kaufen konnten; dies erzählte die Künstlerin in einem persönlichen Gespräch am 27.12.2024.

### 3.1.1 Das leere Präservativ – Entleerung, Entmachtung und Humor

Der Phallus als Motiv tritt in Renate Bertlmanns Werk erstmals im Jahr 1976 auf und wird gleich mit mehreren diversen Darstellungsmitteln repräsentiert. Da die exakte chronologische Reihenfolge der Werke nicht auf den Monat genau eruiert werden kann, wird hier aus narratologischen Gründen mit dem leeren Präservativ als erste Kategorie begonnen. Bertlmann ging in den 1970er Jahren regelmäßig in Sexshops<sup>87</sup> und fand dort nicht nur Inspiration für ihr Schaffen, sondern integrierte auch die dort erworbenen Objekte in Form von *Ready-mades* in ihre Werke. Ihre Gefühle gegenüber diesen Erotik-Waren bezeichnet Bertlmann als „ambivalent“: „*Zwischen Ablehnung und Anziehung, Grausen und Faszination, Lachen und Angst sind die Gefühle, die das Material und die Form dieser Objekte auslösen*“.<sup>88</sup> Sie verhält sich ablehnend gegenüber der Gewalt, die diese Objekte ausstrahlen, und ist zugleich angezogen von den haptischen und ästhetischen Qualitäten, die sie innehaben. Unter diesen Objekten befanden sich unter anderem Präservative, die sich durch ihre einfallsreiche Gestaltung der Schäfte und im Besonderen der *Köpfe* auszeichnen. Diese Verzierungen, welche das Lustempfinden der penetrierten Person steigern sollten, wirken eher aggressiv und potentiell verletzend. Die in diesen Objekten zum Vorschein kommende Lust der Geschlechtspartner\*in beim Sex Schmerzen zuzufügen, welche nach Dworkin im heteronormativen Patriarchat keine Seltenheit ist – „*Intercourse often expresses hostility or anger as well as dominance*“<sup>89</sup> –, verstörte die Künstlerin und inspirierte sie zugleich zu kreativen Transformationen.

Das Werk *Waschtag*, eine Schwarzweißfotografie aus dem Jahr 1976 (Abb. 23), zeigt drei Wäscheleinen, an die die Künstlerin mit Wäscheklammern eine Sammlung von brutal wirkenden Präservativen aufhängt. Auf technischer Ebene ist anzumerken, dass es sich bei dieser Fotografie um eine Mehrfachbelichtung handelt, da die Positionierung der Wäscheklammern und die Konturen der herabhängenden Kondome auf allen drei Wäscheleinen exakt gleich ist. Die Künstlerin bricht die dokumentarische Qualität der Fotografie auch dadurch, dass sie mit Graphit sowohl die Wäscheleinen als auch die Noppen und Zacken der Kondome nachzeichnet, wodurch deren verletzendes Potential nochmals unterstrichen wird. Inhaltlich wirkt das Werk auf vielen Ebenen: Die leeren Präservative strahlen durch ihr schlappes Herabhängen eine gewisse Impotenz aus, sie wirken kraftlos und haben durch die visuelle Präsentation in schwarz-weiß fast etwas

---

<sup>87</sup> Cooper, 2023, S. 248.

<sup>88</sup> Federspiel, 1989, S. 84.

<sup>89</sup> Dworkin, 1987, S. 159.

Geisterhaftes. Mit Hilfe von Präservativen stellt Bertlmann den Phallus nicht nur ikonisch (durch Ähnlichkeit der Form), sondern auch, mit Rücksicht auf den Gebrauchszusammenhang, indexikalisch dar, wodurch gleichzeitig auf den Geschlechtsakt verwiesen wird, in dem diese Präservative zum Einsatz kommen. Das Kondom als Schutz vor Krankheit und Schwangerschaft erfüllt einerseits durch seine feuchte Beschichtung eine lustbringende Funktion für den penetrierten Partner, andererseits bietet es durch eine möglichst dünne Haut der penetrierenden Person ein maximal authentisches Erlebnis. Diese indexikalischen Repräsentationen von brutalen, verletzenden und aber auch erschlafte, impotenten Phalli werden auf Wäscheleinen aufgehängt präsentiert, was sie mit weiblich konnotierter Hausarbeit in Verbindung bringt. Eine weitere Deutungsdimension des Werktitels ist, dass diese zuvor (symbolisch mit Machismus oder faktisch mit Sperma) „beschmutzten“ Präservative jetzt von Frauenhand gereinigt wurden, d.h. das Symbol des mächtigen Phallus wird am *Waschtag* schlaff gemacht, entleert und von implizierter, unsichtbarer Frauenhand in eine „*Synekdoche weiblicher Hausarbeit*“<sup>90</sup> (Solomon-Godeau) verwandelt. Diese Arbeit nimmt eine besondere Stellung in Bertlmanns Beschäftigung mit dem Phallus ein, da sie diesen in den meisten Fällen als erigiert darstellt, wie Solomon-Godeau anmerkt, es „*bleibt die Schlaffheit männlicher Genitalien beschränkt auf jene Werke, die aus Kondomen oder Latexobjekten bestehen [...]*“.<sup>91</sup> So könnten diese ebenso Schnuller, Nippel oder Brüste andeuten, d.h. das Kondom, im Besonderen seine Spitze, wird durch die Absenz des (erigierten) Penis zu einer fast abstrakten Form, in die verschiedene Objekte (Milchfläschchen, Schnuller) oder weibliche Körperteile (Nippel) hineingelesen werden können. Bertlmanns Auseinandersetzung mit dem Phallus ging seit Anfang an Hand in Hand mit ihrer Vorliebe für solche Ambivalenzen.

Im gleichen Jahr 1976 schuf die Künstlerin eine Zeichnung (Abb. 24), die ebenfalls aggressive Präservative an einer Wäscheleine hängend zeigt. Es ist anzunehmen, dass es sich hier um eine Art Vorstudie handelt<sup>92</sup>, jedoch weist die Zeichnung ein paar wesentliche Unterschiede zu der Fotografie auf. Die Grafik gibt nur eine statt drei Wäscheleinen wieder, welche horizontal statt diagonal im Bild positioniert sind, wodurch der gesamten Bildkomposition eine Klarheit und Strenge verliehen wird, die der körnigen Fotografie fehlt. Außerdem sind in der Grafik die Noppen und Spitzen entlang

---

<sup>90</sup> Solomon-Godeau, 2016, S. 186.

<sup>91</sup> Solomon-Godeau, 2016, S. 186.

<sup>92</sup> Wenn wir der Annahme folgen, dass die Zeichnung dem fotografischen Werk vorangeht, könnte man daraus schließen, dass die Entscheidung die Wäscheleine drei Mal statt einmal wiederzugeben möglicherweise spontan in der Dunkelkammer getroffen wurde.

der Schäfte und an den Eichel mit rotem Stift nachgezeichnet, was unweigerlich die Assoziation mit Blut hervorruft. So wird die Brutalität dieser Präservative nochmals unterstrichen und durch die einreihige Positionierung dieser acht Objekte als Einzelstücke stärker betont. Die Schlaffheit der leeren Präservative kommt in der Fotografie stärker zur Geltung, während in der Zeichnung die blutrote Farbe als Referenz auf Aggression dominiert.

*„Ich habe mich immer köstlich unterhalten bei meiner Arbeit - etwa bei meinen Exkursionen in Sexshops. Wobei diese von ambivalenten Gefühlen begleitet waren. All diese Sachen, Fetischkleidung und Kondome aus klebrigem Material, übten eine Anziehung auf mich aus. Gleichzeitig erschienen sie mir lächerlich. Ich ging in der New Yorker 42nd Street einkaufen, wo sich früher ein Pornoladen an den anderen reihte. Dort fand ich die schönsten Präservative, mit Clowns, Hahnenköpfen und Blumen drauf. Herrlich! Ich hatte einen Mordsspaß.“<sup>93</sup>*  
(Bertlmann)

Das Sujet des leeren, schlaffen Kondoms tritt in Bertlmanns Schaffen erst 24 Jahre später wieder auf, nämlich in der Arbeit *Rubbellos*<sup>94</sup> aus dem Jahr 2000 (Abb. 25). Dieses Werk besteht aus mehreren auf Karton montierten Fotografien, welche zusammengesteckt wurden, um ein dreidimensionales Objekt zu bilden. Die Arbeit zeigt einen üppigen roten Rosenstrauß in einer Vase, zwischen dessen Blüten mehrere Goldmünzen hervorragen. Dieses Objekt wird materiell durch die Integration von bunten, genoppten Kondomen erweitert, die durch Einschnitte in der Pappe von der Hinter- zur Vorderseite des Blumenstraußes durchdringen. So wird dieser montierten Fotografie eine andere Dimension der Räumlichkeit verliehen und gleichzeitig ihre Flachheit und *Künstlichkeit* (im Vergleich zur *Echtheit* der Präservative) betont. Auch auf materieller Ebene wird ein haptischer Kontrast erzeugt; die trockene, glatte Oberfläche des Pappe-Objekts steht im Gegensatz zu der (einst) feuchten, genoppten des Präservativs, welches nicht nur als *Index* für den Phallus, sondern auch als eine Art Substitut für die menschliche Haut fungieren soll. Wie Solomon-Godeau es beschreibt:

*„Bertlmanns Interesse an den Eigenschaften von Oberflächen sowie ihre Zuwendung zum Tastsinn erzeugen sowohl einen Bezug zur Funktion der Haut, die als Gefäß des Körperinnenraums dient (in dem das Selbst und seine Organe umschlossen werden), als auch zu ihrer Funktion als feinfühligere Schnittstelle zur Außenwelt (als Grenzfläche zwischen Selbst und Welt, Selbst und Anderem).“<sup>95</sup>*

---

<sup>93</sup> Schedlmayer, 2016.

<sup>94</sup> Es gibt zwei Versionen dieses Objekts: *Rubbellos (bunt)* für das bunte und *Rubbellos (gold)* für das goldenen Kondome verwendet wurden.

<sup>95</sup> Solomon-Godeau, 2016, S. 205.

So hat das Kondom mehrere Bedeutungen und Funktionen: es ist eine Abgrenzung vom Penis zur Körperöffnung des Anderen, so wie die Haut das Körperinnere von der Außenwelt abgrenzt. Sie schützt die im Geschlechtsakt verbundenen Personen, versucht aber gleichzeitig durch seine dünne, feuchte Oberfläche möglichst die körperliche Empfindung zu erzeugen, dass diese Trennung nicht vorhanden sei.

Der Titel *Rubbellos* (ein im deutschen Sprachraum bekanntes Glücksspiel) hat in Verbindung mit den Kondomen bzw. mit dem Penis eine humoristische Doppelbedeutung und eindeutig sexuelle Implikationen. Das Werk stellt ein Bild des materiellen Gewinns bzw. der Belohnung dar; der mit Goldmünzen gespickte Blumenstrauß wird mit artifiziell wirkenden Glanzlichtern versehen und gibt eine kitschige Gesamterscheinung ab. Dass zu diesem „Belohnungspaket“ auch nicht nur eines, sondern gleich sieben genoppte Kondome (oder eher das Körperteil auf das sie referieren) gehören, ist humoristisch zu deuten und scheint ein ironischer Seitenhieb gegen Männer zu sein, die ihre vermeintliche Virilität als ein Geschenk an die „Frauenwelt“ empfinden. Mit Bertlmanns Wahl eines roten Rosenstraußes referiert sie auf Hollywood-Klischees von Romantik; diese Art von Blumen werden oftmals in Filmen von Männern an Frau überreicht, entweder als Zeichen der Zuneigung beim ersten Date oder als nonverbale Entschuldigung für einen Fehltritt. So wird auf die Anbahnung einer sexuellen Begegnung nicht nur indexikalisch durch das Kondom, sondern auch metonymisch durch den Blumenstrauß referiert. Mit der zusätzlichen Integration von Geld in diesem Bouquet wird das Vorurteil der Käuflichkeit weiblicher Zuneigung impliziert. Während der rote Rosenstrauß auf symbolisch-kultureller Ebene auf Geschlechtsverkehr verweist, wird diese Metapher nochmals dadurch verstärkt, dass Blumen auch im biologischen Sinne geschlechtlich codiert sind, da die Blüten die Fortpflanzungsorgane einer Pflanze beherbergen. Der kitschige und humorvolle Charakter dieser Arbeit wird durch einen kleinen, leicht zu übersehenden Moment verkompliziert: aus der Spitze des zentral positionierten Kondoms ragt ein Skalpell hervor. Dies demonstriert abermals, wie so oft in Bertlmanns Schaffen, ihre Hingabe zur Präsentation von materiellen und inhaltlichen Gegensätzen und den daraus resultierenden Ambivalenzen.

Das letzte Auftreten des leeren Präservativs in Bertlmanns Werk ist im Jahr 2016 und lässt sich in dem Objekt und der Fotografie, beide mit dem Titel *In der grünen Wiese* wiederfinden (Abb. 26). Das kleinformatige Objekt gibt eine grüne Plastikwiese wieder, auf der eine Vielzahl bunter Kunstblumen sprießen, unter ihnen Krokusse, Narzissen,

Primeln und Gänseblümchen. Unscheinbar und fast versteckt lassen sich auch einige handelsübliche Kondome finden, die sich organisch in die vegetabile Umgebung einfügen. So wird diese artifizielle Landschaft aus Plastikwiese und Kunstblumen mit dem Latexstoff der Kondome eine weitere materielle Dimension verliehen, während der Akt der Befruchtung von Blumen durch Bienen mit der durch das Kondome verhinderten Befruchtung im Sexualakt des Menschen in Verbindung gebracht wird. Bertlmanns Entscheidung hier konventionelle, glatte Kondome zu verwenden (statt der aggressiven Präservative) und diese in einer bunten Umgebung zu inszenieren, verleiht dem Werk eine leichte, humorvolle Qualität; die Kondome werden hier nicht dazu gebraucht, um auf den absenten Phallus indexikalisch zu verweisen und um ihn zu entkräften, sondern viel eher wird hier auf mehrere Geschlechtsakte im Freien angespielt, also eine Assoziation mit Sex unter freiem Himmel evoziert. Auch tritt das Kondom hier viel eher als das Objekt an sich auf und nicht als Symbol für den potentiell aggressiven Phallus. Die Fotografie (Abb. 27) mit demselben Titel gibt eine größere Version dieser Blumenwiese zu erkennen, in die sich die Künstlerin selbst integriert. Als Schatten „schwebt“ sie über dem Bild, das sie geschaffen hat und strahlt dadurch etwas Imposantes aus, indem sie sich selbst als überdimensionale Schöpferin inszeniert, die auf das von ihr Geschaffene hinunterblickt.

### **3.1.2 Das „aufgeblasene“ Präservativ – der bi-geschlechtliche Phallus**

Im selben Jahr, in dem Bertlmann mit dem Werk *Wäschetag* (1976) aggressive Präservative in ihr künstlerisches Schaffen integriert, um die potenzielle Brutalität des Phallus als Aggressor zu zeigen, arbeitet sie auch mit glatten, bunten Kondomen und lässt mit diesen ein völlig anderes Bild vom Phallus entstehen, nämlich das eines bi-geschlechtlichen Wesens, inszeniert in einem zärtlichen Akt der Annäherung.

In der Fotoserie *Zärtliche Berührung* (1976) (Abb. 28) tritt ein zentrales thematisches Interesse Bertlmanns in Erscheinung, nämlich das Aufbrechen der Kategorien von primären und sekundären Geschlechtsmerkmalen und den mit ihnen assoziierten Konnotationen: aktiv und passiv, penetrierend und empfänglich, dominant und submissiv. Solomon-Godeau beschreibt diese Arbeit als „[...] Teil eines vieljährigen Gesamtkunstwerks mit dem Titel *Ambivalenzen*“ in dem die Künstlerin „*dualistische Begriffe*“ in Frage stellt.<sup>96</sup> Wie bereits dargelegt, operieren zahlreiche Werke Bertlmanns mit der Verbindung von Gegensätzen, sei es auf materieller oder konnotativer Ebene, in

---

<sup>96</sup> Solomon-Godeau, 2016, S. 181.

dieser Fotoserie jedoch werden diese in einem einzigen Objekt miteinander verbunden. Die Gegenüberstellung ist einer Verschmelzung gewichen.

Sechs Farbfotografien geben zwei aufgeblasene Kondome<sup>97</sup> in Rosa und Lila in starkem *Close-up* wieder. Die Präservative haben einerseits die Form des Penis, den sie umschließen sollen, andererseits füllt die Luft die Spitze, welche das Sperma halten soll, so aus, dass diese einem erigierten Nippel ähnelt. Diese hybriden Mischwesen aus Phallus und weiblicher Brust, welche als amorphe, agierende Subjekte zu lesen sind, werden in der Fotoserie in einem zärtlichen Liebesakt inszeniert: in der linken Spalte (von oben nach unten gelesen) „schauen“ sich die Spitzen dieser Präservative gleich einer ersten zaghaften Begegnung an. Dann dringt das rosa Präservativ mit seinem erigierten Nippel in das lilafarbene ein, zu Beginn zärtlich, dann mit mehr Druck, so dass sich dessen Spitze nach Innen umstülpt und seine eigene Form invertiert. In dem rechten Teil der Fotosequenz gehen die Hybridwesen eine neue Art der Berührungen ein: die penetrative Verbindung der zwei Präservative ist gelöst und einer streichelnden Berührung gewichen, wobei das lilafarbene Kondom lasziv auf dem rosafarbenen liegt. Im folgenden Bild wird die Liebkosung intensiver, die zwei Präservative sind dicht aneinander gedrückt und gleichen einem Paar sich aneinander schmiegender Liebender. Im letzten Bild gleiten die amorphen Wesen den Körper des anderen entlang, wobei das rosa- auf dem lilafarbenen liegt und sich so fest an diese schmiegt, dass sein *Kopf* sich neigt. Durch die Symmetrie der beiden Gestalten werden etablierte Kategorien von dem penetrativen Part als den Aktiven, Dominanten und den penetrierten als den Passiven, Submissiven außer Kraft gesetzt. Die Fähigkeit der konkaven Einstülpung der einen Form impliziert genau das gleiche über die andere; so ist auch die Fähigkeit zu Penetrieren eine situationelle und nicht eine inhärente.

Renate Bertlmann schafft es mit einem einfachen Kunstgriff, dem Aufblasen eines Kondoms (eine Handlung, die viele Teenager zur Bespaßung ihrer Freund\*innen und zur eigenen schon einmal gemacht haben), einen subversiven, sinnlichen und surrealen Sexualakt zu inszenieren. Es gibt zwei Deutungsmöglichkeiten bezüglich der Natur dieser dargestellten Wesen und deren Verhältnis zueinander: sie könnten, wie bereits beschrieben, als neues, drittes Geschlechtsteil, einem Mischwesen aus Penis und Brust gedeutet werden. Die Zwitterhaftigkeit der Präservative schafft es, den erigierten Penis, der sich durch seine Strammheit auszeichnet, zu einem sich invaginierenden Organ zu

---

<sup>97</sup> Dass es sich bei diesen Latexobjekten um Kondome und nicht um Luftballone handelt ist in folgenden Quellen belegt: Cixous, 2019, S. 209 und Feßler, 2016.

transformieren und gleichzeitig die weiche Brust, mit ihrem nicht widerstandsfähigen Nippel, zu einem harten penetrierenden Körperteil werden zu lassen. Nicht nur die Formen der Geschlechtsorgane, sondern auch die Körperflüssigkeiten, die aus ihnen austreten, werden hier in Relation zueinander gesetzt; so werden die Funktionen der lebensspendenden Flüssigkeit des Spermas mit der lebenserhaltenden der Muttermilch beide in der gleichen Gestalt evoziert. Die primären und sekundären Geschlechtsorgane, die Bertlmann hier zeigt, werden in ihren Funktionen vermischt und in ihren Charakteristiken invertiert und so auch etablierte Geschlechter- sowie Machtverhältnisse ins Kippen gebracht, die den Phallus als Machtsymbol entkräften und gleichzeitig die weibliche Brust vom Status des Fetischobjekts befreien.

Katharina Sykora räumt Bertlmann ebenfalls das Potential ein, mit diesem Werk eine neuartige Gender-Form zu verbildlichen, bezieht sich in ihrer Analyse dabei aber nicht nur auf die Brust-ähnliche Gestalt des aufgeblasenen Präservativs, sondern auch auf die Form des Kondoms an sich, das neben seiner Anpassung an das männliche Glied auch, auf indirekte Weise, an die Form der penetrierten Körperöffnung angepasst ist:

*„Aus solchen wechselseitigen Passförmigkeiten leitet Renate Bertlmann immer wieder neue Gestaltsäquivalenzen ab. Damit reizt sie vormoderne Vorstellungen aus, wonach Männlichkeit und Weiblichkeit biologisch lediglich als Variation eines einzigen Geschlechts verstanden wurden.“<sup>98</sup>*

Sykora vertieft ihre Analyse der bi-geschlechtlichen Wesen nochmals, indem sie auf das von Thomas Laqueur beforschte Phänomen des *Ein-Geschlechter-Modells* referiert, welches in seinem Hauptwerk *Auf den Leib geschrieben* (1990) analysiert wird. Dieses *Ein-Geschlechter-Modell*, welches in der frühen Neuzeit weit verbreitet war, definiert „die weibliche Morphologie als eingestülpte männliche“ aus der diese sich ableitete, bis es im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert von dem bis heute prägenden *Zwei-Geschlechter-Modell* abgelöst bzw. verdrängt wurde.<sup>99</sup> Es soll klar gestellt sein, dass dieses Modell nicht bedeutet, dass Menschen damals keine Unterscheidung zwischen „Mann“ und „Frau“ trafen oder diese gleichberechtigt waren. Laqueur erklärt im Detail, dass:

*„[...] es nur ein einziges Geschlecht [gab], dessen perfektere Exemplare bei der Geburt mit Leichtigkeit als männlich eingeschätzt und deren eindeutig weniger perfekte Exemplare als weiblich abgestempelt wurden. Die moderne Frage nach dem »wirklichen« Geschlecht einer Person machte in dieser Zeit keinen Sinn,*

---

<sup>98</sup> Sykora, 2016, S. 78.

<sup>99</sup> Runte, 2010, S. 19.

*aber nicht deshalb nicht, weil zwei Geschlechter miteinander vermischt gewesen wären, sondern weil es nur eines gab, aus dem sich etwas hätte aussuchen lassen [...]*<sup>100</sup>

Bemerkenswert und aus heutiger Sicht sehr modern an dem *Ein-Geschlechter-Modell*, wie Laqueur es beschreibt, ist die Tatsache, dass, trotz der Bewertung der Geschlechter ihnen grundsätzlich beiden eine ursprüngliche, universale Menschlichkeit zugrunde liegt, die sich auch in der Fluidität und Äquivalenz der physiologischen Fähigkeiten der Geschlechter abzeichnet. So bezieht sich das *Ein-Geschlechter-Modell* nicht nur auf die Form von Penis und Vulva als die Ein- bzw. Ausstülpung des anderen, sondern auch auf eine Fluidität und Geschlechtslosigkeit der heute klar *gegenderten* Körperflüssigkeiten:

*„Im Blut, im Samen, in der Milch und in anderen Säften des Ein-Geschlechter-Leibes gibt es nichts Weibliches und keine scharfe Trennlinie zwischen den Geschlechtern. Stattdessen repräsentiert eine Physiologie fungibler Flüssigkeiten und körperlichen Fließens das Fehlen des spezifisch genitalen Sexus in einem anderen Register.“*<sup>101</sup>

Die Kategorisierung von primären und sekundären Geschlechtsorganen, die Zuschreibung dieser an Männer und Frauen als Unterscheidungsmerkmale und die *gegenderte* Einteilung von Körperflüssigkeiten, all dies wird durch die symmetrischen, flexiblen Hybridwesen, die Bertlmann in *Zärtliche Berührung* zu sehen gibt, auf verspielte und sinnliche Art ins Wanken und schlussendlich zu Fall gebracht.

Die oben erläuterte Auslegung, dass diese Formen als Zwitterwesen zu definieren sind, in denen Brust und Penis zu Einem verschmelzen, stellt nicht die einzige Deutungsmöglichkeit dar. Die amorphen Gebilde können auch als *entweder Brust oder Penis* gedeutet werden, was den gezeigten Akt der Intimität zu einem homosexuellen werden lässt. Hélène Cixous schrieb in ihrem Essay über dieses Werk:

*„Was uns zu sehen gegeben wird, ist ein Sexualakt und zwar genau zwischen Nippeln alias Nuggis oder Schnullern, die aus aufgeblasenen Präservativen mit Reservoir zu sein scheinen. Oder aber: diese Präservative sind oder stellen Busen dar. Die Busen streicheln einander wie Katzen, wie Lämmchen, wie Frauen, wie Zwillinge, wie männliche oder weibliche Homosexuelle. Und plötzlich, peng! Die eine wird – oder wird wieder ein drängendes Geschlecht,*

---

<sup>100</sup> Laqueur, 1992, S. 145.

<sup>101</sup> Laqueur, 1992, S. 49-50.

*eindringlich, aggressiv, der eine, wie in einer Metamorphose Ovids, die andere weicht. Überraschende Invagination.*<sup>102</sup>

Cixous kehrt ebenfalls sowohl die zärtliche Natur der Interaktion als auch den Akt des Eindringens hervor, bemerkenswert ist aber, dass sie die aufgeblasenen Präservative ausschließlich als Brüste deutet und ihnen sowohl die penetrierenden als auch die *invaginierenden* Fähigkeiten zuschreibt, jedoch an keiner Stelle die Möglichkeit erwähnt, dass es sich hier um Phalli handeln könnte. Die Auslegung, dass es sich um einen gleichgeschlechtlichen Sexualakt handelt, macht sie daran fest, dass beide Objekte die gleiche Form besitzen und erwähnt sogar explizit *männliche* Homosexualität, charakterisiert jedoch die Präservative ausschließlich als weibliche Brust. Sowohl die Form als auch die Funktion des Präservativs lassen es nicht zu, eine phallische Auslegung völlig außer Acht zu lassen, ist doch gerade diese besonders interessant: Wo Bertlmann Präservative einsetzt, um den Phallus als erschlaft und entmachtet darzustellen, wie in der Arbeit *Waschtag* (1976) oder, wie im nächsten Kapitel, als Instrument des Frauenhasses, ist hier das Präservativ durch einen simplen Griff als zarter, lieblicher Akteur inszeniert. So räumt Bertlmann dem Phallus, besonders in Verbindung mit weiblichen Qualitäten, zu denen er in der binären Geschlechterordnung in Opposition steht, ein positives Potenzial ein und lässt eine Position erkennen, die Komplexität und Antinomien zulässt. Als Ausblick auf ein späteres Kapitel sei an dieser Stelle erwähnt, dass nicht nur der Phallus eine Vielzahl von Wertungen in Bertlmanns Werk erfährt (von der Waffe zum Lachobjekt zum zärtlichen Liebenden), sondern dass Ähnliches auch für die Brust gilt, die nicht nur, wie in dieser Arbeit, als sanft inszeniert, sondern auch als gewalttätig auftreten kann.

Die formale Grundidee dieses Werks trat bereits 1974 in der Zeichnung *Berührungen* (Abb. 29) in Erscheinung. Auch hier wird ein intimer Akt zwischen zwei amorphen Gebilden suggeriert, in diesem Fall mit zwei wurmartigen Wesen, die in diversen ineinander verschränkten Haltungen wiedergegeben sind. Wo die Zeichnung bereits die zärtliche Qualität der Berührung, sowie den amorphen Charakter der zwei Bildkörper vorwegnimmt, wird durch die Darstellung dieses Sujets mit Präservativen das Werk aus 1976 eindeutig um eine phallische, sexuelle und haptische Qualität erweitert, gleichzeitig wird der sequenzielle Ablauf von Berührungen deutlicher hervorgekehrt, der ein Narrativ erzeugt.

---

<sup>102</sup> Cixous, 2019, S. 209.

Im Jahr 2017 kehrt Bertlmann nochmals zu diesem Bildsujet zurück. In zwei Fotoserien nutzt die Künstlerin wieder zwei aufgeblasene Kondome, um Akte der Intimität zu suggerieren. In einer Werkgruppe (Abb. 30) verwendet Bertlmann zwei rosafarbene Präservative, was eine homosexuelle Natur des Aktes, wie Cixous sie interpretiert, nahe legt. Auch kommen diese zwei Fotografien formal sehr nahe an die Zeichnungen aus 1974 heran. Die zweite Werkgruppe (Abb. 31) gibt wieder zwei unterschiedlich gefärbte Präservative, diesmal in schwarz und weiß zu erkennen, so wirkt die Gesamterscheinung der Serie formal reduziert (auch die feminine Konnotation der Farben Rosa und Lila fällt hier weg). Ähnlich wie bei den Fotografien aus dem Jahr 1976 schmiegen sich die Kondome aneinander an, ein wesentlicher Unterschied liegt jedoch darin, dass es keine „erfolgreiche“ Penetration in der späteren Werkserie gibt. Da die Präservative nicht mit Spitze an Spitze, sondern mit Spitze an Seite positioniert sind, knickt die Eichel bzw. der erigierte Nippel ab, keine Verschmelzung oder komplementierende *Passförmigkeit* ist hier zu sehen, so dass das letzte Werk der Serie nur noch zwei runde und völlig abstrakte Formen wiedergibt, frei von jeglicher Assoziation mit dem Phallus oder der Brust.

### **3.1.3 Das *befüllte* Präservativ – der Phallus als Waffe und Träger von Aggression**

Im selben Jahr 1976, in dem Bertlmann *aggressions-beladene* Mehrfachpräservative leer an die Wäscheleine hing und glatte, bunte Kondome mit Luft aufbläst, um sie einander streicheln zu lassen, schuf sie 1976 auch Werke, in denen sie diese Verhütungsmittel mit diversen Materialien und Objekten *befüllt*. So nutzte die Künstlerin den inhärent aggressiven Charakter der, in Kapitel 3.1.1 bereits vorgestellten, Mehrfachpräservative, um den Phallus als Waffe darzustellen und so die Brutalität patriarchaler Unterdrückung zu thematisieren, im Besonderen im Kontext der Sexualität. Bertlmann selbst erklärte im Interview mit Gabriele Schor:

*„Für mich waren diese Formen der Präservative ein Spiegel destruktiver Männerfantasien. Diese Art von Gewalt und Aggression wollte ich mit Ironie unterlaufen und dekonstruieren.“*<sup>103</sup>

In dem Objekt bzw. der Installation *Patronengürtel* (Abb. 32) hängen Präservative von einem weißen Ledergürtel herab und sind als Aufsetzer für eine Pistole inszeniert. Diese aufwändig gestalteten Kondome sind in ähnlichen Formen in der bereits untersuchten Arbeit *Washtag* aus dem selben Jahr zu finden, werden hier jedoch nicht „unbefüllt“ präsentiert, sondern in einen komplexen Präsentationskontext eingebettet.

---

<sup>103</sup> Schor, 2016, S. 30.

Bertlmann hat aus diversen Sexshops acht mit spitzen Noppen, sowie Fühlern und Hahnenköpfen versehene Kondome zusammengesammelt, welche eine Aggressivität ausstrahlen und einen Geschlechtsakt andeuten, der ohne Verletzung und Demütigung nicht auskommen kann; die misogyne Eigenschaft, die ihnen zu Grunde liegt, ist klar sichtbar und positioniert „[...] *the penis itself as a weapon in intercourse with a social inferior*“ (Dworkin).<sup>104</sup> Die Materialien der einzelnen Bestandteile der Installation treten miteinander in Gegensatz: Das harte Metall der Pistole (die eigentlich eine umfunktionierte Bohrmaschine ist) kontrastiert mit dem hautähnlichen Latex der Präservative, welches mit dem Leder des Gürtels, das aus gegerbter Tierhaut besteht, eine Parallele auf symbolischer Ebene bildet. In dieser Arbeit werden nicht nur die bereits aufwendig gestalteten Präservative als *Ready-mades* in die Installation miteinbezogen, auch der Ledergürtel und die Bohrmaschine sind *objets trouvés*, die Bertlmann bearbeitet und umfunktioniert. Die Verbindung zwischen Pistole als maskulin codiertes Objekt und dem Phallus lässt sich auf kultureller<sup>105</sup>, symbolischer<sup>106</sup> und sprachlicher Ebene<sup>107</sup> skizzieren. Die dunkelgelbe Farbe der Präservative lässt sie vergilbt, alt und abstoßend aussehen; die roten Akzentuierungen der Noppen und spitzen Eicheldekorationen evozieren die Assoziation mit Blut, nämlich jenem der penetrierten Person. Diese Verknüpfung greift die Künstlerin nochmals auf, indem sie die Spitze der Pistole mit dem gleichen Rot einfärbt und so den verletzenden Charakter dieser Objekte nochmals unterstreicht. Das ganze Ensemble wird vor einer weißen Hinterwand in einer Schauvitrine aus Plexiglas präsentiert, wodurch das Objekt den Status eines museal ausgestellten, ethnologischen Artefakts bekommt, das die Betrachtenden einlädt, es mit distanzierterem Blick zu betrachten. So dekontextualisiert Bertlmann diese „*Inkarnationen des Fotzenhasses*“<sup>108</sup>, wie sie diese Präservative selbst nannte, indem sie jene außerhalb des Sexshops präsentiert, welcher in den 1970er Jahren primär männliche Kunden mit Pornographie versorgte. Aus dem verdunkelten

---

<sup>104</sup> Dworkin, 1987, S. 24.

<sup>105</sup> Zum Beispiel sind sechs von zehn Waffenbesitzern in den USA Männer.

<https://www.pewresearch.org/short-reads/2017/06/29/how-male-and-female-gun-owners-in-the-u-s-compare/>

Die kulturelle Beziehung zwischen Waffen und Maskulinität ist von pistolenförmigem Kinderspielzeug für Burschen, zur medialen, oftmals verherrlichten, Repräsentation von Polizisten bis zur realen Gewaltausübung durch Männer im Krieg auf vielen Ebenen offenkundig.

<sup>106</sup> Symbolisch ist die Verbindung zwischen Pistole und Phallus bereits in seiner Form gegeben und wird durch die Funktion des Schießens, sowie den oben genannten kulturellen Faktoren nochmals verstärkt.

<sup>107</sup> Besonders im Englischen wird das Ejakulieren oft mit dem Verb „shoot“ ausgedrückt – „to shoot inside a condom“, Penetration von hinten, den Meisten bekannt als „doggy style“, wird kolloquial auch „backshot“ genannt. Eines der wohl bekanntesten Film Zitate aller Zeiten „*Is that a pistol in your pocket, or are you just glad to see me?*“ bringt die Verbindung zwischen Phallus und Waffe pointiert zum Ausdruck.

<sup>108</sup> Lettner, 2023, S. 462.

Sexshop – Krista Federspiel bezeichnet diese als „*Waffenarsenal*“<sup>109</sup> des Patriarchats – herausgeholt und demnach aus dem Kontext anderer Misogynie ausstrahlender Produkte gelöst, präsentiert Bertlmann diese Objekte mit einer Offenheit, die ihren ekelhaften und aggressiven Charakter offenkundig macht.

In der gleichnamigen Objektskizze (Abb. 33) aus dem selben Jahr wird das verletzende Potential dieser Präservative nochmals von der Künstlerin hervorgekehrt, indem sie die Noppen und Spitzen mit roter Farbe akzentuiert und damit die bereits erwähnte Assoziation mit Blut nochmals verstärkt. Dass diese Verknüpfung ganz bewusst von den Herstellern intendiert war, stellte Bertlmann beispielsweise bei dem in den USA erworbenen *Lustfinger* fest, an dessen Schaft ein künstlicher Bluttröpfchen „entlangrinnt“.<sup>110</sup> Diese Art von Produkt, die seinen „*aggressiven Charakter gar nicht erst zu verschleiern sucht*“, wie Krista Federspiel schreibt, ist gleichzeitig eine „*unfreiwillige Bankrotterklärung des Mannes in Hinblick auf seinen erotischen Reifungsprozess*“<sup>111</sup>. Die bereits erwähnte Verwandtschaft zu dem Werk *Waschtag* lässt sich in den begleitenden Zeichnungen deutlich erkennen, besonders die Akzentuierung der Noppen und Spitzen der Kondome mit roter Farbe stellt eine klare formale Gemeinsamkeit dar.

Die Verbindung zwischen Penis und Waffe existiert nicht nur in der Sicht patriarchatskritischer Feministinnen, sondern ist auch in der deutschen Sprache häufig auffindbar. Der Sexualforscher Ernest Bornemann hat eine Vielzahl von Bezeichnungen, die im Volksmund für den Penis existieren, zusammengetragen, welche sich von Handwerker-Begriffen wie „*Balken, Latte, Zaunpfahl, Büchsenöffner, Hammer*“ zu maximal aggressiven Wörtern erstrecken wie z.B. „*Brechstange, Ritzenhobel, Spreizer, Feuerhaken, LötKolben, Bohrhammer, Knüppel, Prügel, Peitsche, Rute*“.<sup>112</sup> So ist der Penis als Waffe nicht nur symbolisch auf gesellschaftlicher Ebene zu deuten, sondern auch in der intimen Sphäre des Geschlechtsakts, in dem die Penetration immer eine Art von Eindringen in die körperliche Einheit einer anderen Person darstellt. Wie Andrea Dworkin 1987 in *Intercourse* schreibt „*Violation is a synonym for intercourse*“.<sup>113</sup> Penetrativer Sex stellt für Männer und Frauen eine fundamental andere körperliche Erfahrung dar: Der Mann *dringt* mit seinem Glied in das *Territorium* eines anderen

---

<sup>109</sup> Federspiel, 1989, S. 84.

<sup>110</sup> Federspiel, 1989, S. 84-5.

<sup>111</sup> Federspiel, 1989, S. 84.

<sup>112</sup> Bornemann, 1979, S. 61-2.

<sup>113</sup> Dworkin, 1987, S. 154.

Körpers von innen ein; für die Frau ist es ein penetriert Werden, das Eindringen eines *Fremdkörpers* in die eigene körperliche Einheit, deren Grenze überschritten wurde. In den Worten von Dworkin:

*„A woman has a body that is penetrated in intercourse: permeable, is corporal solidness a lie.“*<sup>114</sup>

*“[...] she is intended to have a lesser privacy, a lesser integrity of the body, a lesser sense of self, since her body can be physically occupied and in that occupation taken over.“*<sup>115</sup>

Während Dworkin hier im Sinne einer feministischen Theorie die Verletzung der körperlichen Einheit bei der Penetration als physiognomische Reflexion eines ungleichen Machtverhältnisses zwischen „Mann“ und „Frau“ auslegt, kann im Feld der Psychoanalyse die Kehrseite dieses Phänomens gefunden werden: Die Angst vor körperlicher Desintegration während des Geschlechtsverkehrs manifestiert sich auch auf Seiten der penetrierenden Person im Sinne der Kastrationsangst. Diese entwickelt sich beim Jungen in der Erkenntnis, dass nicht jeder Mensch, so wie er, einen Penis hat. Da Freud davon ausgeht, dass sowohl Jungen als auch Mädchen das Besitzen eines Penis als den Normalfall empfinden, schließt er daraus, dass Mädchen den Penis-Neid entwickeln und Jungen die Angst kastriert zu werden (denn das Mädchen ist nicht einfach ein Mensch mit anderer Physionomie, sondern ein bereits kastriertes Wesen).<sup>116</sup> Die Kastrationsangst tritt jedoch nicht nur beim Kind in der Konfrontation mit dem (bereits kastrierten) Körper des Mädchens auf, sondern kann auch im Erwachsenenalter beim Geschlechtsverkehr auftreten. Im Akt der Penetration, in dem der Penis im Körper der Frau temporär „verschwindet“ kann unterbewusst beim Mann die Furcht ausgelöst werden, dass sein Geschlechtsorgan nun von der Frau „einverleibt“ oder „verschlungen“ wurde und er dieses nicht zurück bekommen wird.<sup>117</sup> Diese Angst wird oftmals mit dem Mythos der *Vagina Dentata* in Verbindung gebracht (obwohl Freud selbst diesen nie explizit in seinen Schriften nennt)<sup>118</sup>, in dem die Vulva als „bezahnt“ imaginiert wird und so den Mann bei der Penetration kastriert. Während dieses Konzept in der älteren Mythologie als Schreckensbild (für Männer) galt, wurde es ab den 1990er Jahren (besonders nach der Erscheinung des Buchs *„The Monstrous-Feminine: Film, Feminism. Psychoanalysis“* von Barbara Creed 1993) immer wieder

---

<sup>114</sup> Dworkin, 1987, S. 154.

<sup>115</sup> Dworkin, 1987, S. 155.

<sup>116</sup> Freud, 1953, S. 195.

<sup>117</sup> *„The myth about women as castrator clearly points to male fears and phantasies about the female genitals as a trap, a black hole which threatens to swallow them up and cut them into pieces.“* Creed, 1993, S. 106.

<sup>118</sup> Creed, 1993, S. 107.

künstlerisch und pop-kulturell im Sinne eines feministischen *reclaiming* positiv bewertet und als Symbol für weibliche Abwehr und Selbstverteidigung aktiviert. Auch Bertlmann hat im Jahr 1978 den Mythos der *Vagina Dentata* künstlerisch in einem Objekt verarbeitet, indem die Zähne durch Skalpellklingen ersetzt wurden.

Das 1979/80 entstandene Objekt *Präservativ Wurfmesser-Koffer* (Abb. 34) inszeniert den Phallus gleich auf mehreren Ebenen als Waffe. Beginnend mit dem Augenscheinlichen, sind die Präservative hier zu Wurfmessern geformt, mit festen Griffen und breiten, scharfen Klingen, welche aus ihren Eichel hervordringen. Die Messerspitzen stellen eine Betonung und Verstärkung ihrer bereits inhärenten Brutalität dar, denn auch hier sind die Eichel, wie in der Arbeit *Patronengürtel*, mit Hahnenköpfen und spitzen Noppen geschmückt, welche lediglich vortäuschen das Lustempfinden der penetrierten Person steigern zu wollen und in ihrer Erscheinung mehr an Folterinstrumente erinnern. Diese Kondom-Dekorationen würden mit ihren spitzen Ausstülpungen und Noppen mehr verletzen als erregen und erwecken in den Betrachtenden kein Bild von lustvoller Intimität. Jessica Morgan argumentiert ebenfalls, diese Präservative ersetzen:

*„[...] die Stimulierung des weiblichen Geschlechts durch brutale Misshandlung. Zugleich sind diese Objekte zer-gliedert, vom männlichen Körper abgetrennt und isoliert – augenfällige Beispiele für die der phallokratischen Kultur zugrunde liegende Kastrationsangst: Wird der Penis durch ein habituelles Aggressionsobjekt ersetzt, verschwindet er auch als physiologisches Signifikat und bezeichnet den symbolischen Machtverlust innerhalb eines Rituals aggressiver Dominanz.“<sup>119</sup>*

Durch diese Zer-gliederung des Glieds und seine Verwandlung in ein Instrument im „*Ritual aggressiver Dominanz*“ zeigt Bertlmann nicht nur die Entmenschlichung der, durch Gewalt unterdrückten Person, sondern auch die Entmenschlichung derer, die sie ausüben.

Für Bertlmanns feministisches Ethos ist jedoch eine weitere Antinomie charakteristisch, nämlich dass ihre kämpferische Kritik an der Phallokратie oftmals auch mit einem großen Maß an Empathie gegenüber Männern einhergeht. So ist der Künstlerin bewusst, dass Ideale dominanter Maskulinität (so sehr sie Männern gesellschaftliche Vorteile ermöglichen) in der intimen Sphäre starken Druck und innerliche Erwartungshaltungen erzeugen, die emotional erdrückend sein können. So schrieb

---

<sup>119</sup> Morgan, 2016, S. 50.

Bertlmann bereits 1980 in ihrer *Feministischen Meditation* zwar mit scharfem Ton, aber in der Sprache der Empathie:

„[...] ich habe Mitleid mit ihnen, den Ewig-Aufgerichtet-Sein-Müssenden mit diesen Flüssigkeitsansammlern – und Zerstreuern – mit diesen Dauerproduzenten und Unendlichmalkönnern, mit diesen Selbstbetrügern und Scheinheiligen [...]“<sup>120</sup>

Bertlmann kritisiert nicht nur, dass die Phallokratie Frauen als Menschen zweiter Klasse positioniert (aufgrund eines diskriminierenden angeblichen *Mangels*, wie dem *Fehlen* eines Penis) sondern auch, dass die Phallokratie ebenso Männer vergegenständlicht, indem sie sie auf ihr Geschlechtsteil reduziert. Das soziale Tabu um Erektionsstörungen, die obsessive Beschäftigung mit Penislängen sowie die Fixierung auf die Dauer des Durchhaltevermögens während des Geschlechtsverkehrs sind alles sexistische Maßstäbe für die Fixierung der Maskulinität eines Mannes. Dass diese starken Druck in Männern erzeugen, ist nicht verwunderlich. So bezeichnet Bertlmann diese „*Aufrechterhalter*“ der Phallokratie in der letzten Zeile als „*Selbstbetrüger*“, da sie Messer gegen Frauen schleifen, mit denen sie sich letztlich auch selbst ins eigene Fleisch schneiden.

Bertlmann referiert auf diesen zweiseitigen Mechanismus, in dem die Entmenschlichung des Anderen nie ohne den Verlust der eigenen Menschlichkeit auskommt, in ihrer künstlerischen Verarbeitung dieser Aggression ausstrahlenden Objekte mit der Strategie der Ironisierung: Die grellen Farben der Präservative rücken diese mehr in den Bereich eines dekorativen Objekts oder Spielzeugs als in den einer erotischen Ware. Bertlmann verstärkt diesen Effekt nochmals dadurch, dass sie die Mehrfachpräservative mit Pailletten und Glitter verziert, wodurch die bedrohliche Qualität der Kondome nochmals abgeschwächt wird. So ergibt sich ein kontrastreiches Gesamtbild zwischen Gewalt und Ironisierung, indem bedrohliche Messerklingen und verletzende Kondomspitzen durch grelle Farben und schimmernde Dekorationen ins Lächerliche gezogen werden. Auch auf materieller und textueller Ebene ist diese Installation von Gegensätzen geprägt: Die scharfen Messerklingen und harten Plastikgriffe kontrastieren mit den, sich zwischen ihnen befindenden, weichen Präservativen aus Latex, deren glatte Oberfläche wiederum mit dem rauen Glitter und den stacheligen Eicheln in einen Gegensatz tritt. Der Rahmen dieser Mehrfachpräservative ist ein Vertreterkoffer aus Holz und Samt, welcher nicht nur

---

<sup>120</sup> Bertlmann, 2019, S. 359.

gebraucht wird, um Produkte zu transportieren, sondern auch, um eine repräsentative Wirkung für eine Firma zu erfüllen. So werden diese Phalli als brutale Waffen auf zwei Ebenen inszeniert, jedoch durch ihre Transformierung in einen Gebrauchsgegenstand wortwörtlich vergegenständlicht, ihre bedrohliche Wirkung durch niedliche Dekoration gebrochen und gleichzeitig als repräsentatives Objekt, wie ein Aushängeschild für Männlichkeit, präsentiert, das wiederum käuflich zu erwerben und demnach leicht ersetzbar ist. Durch die Präsentation dieser Männlichkeits-Insignien im Kontext einer Konsumware betont Bertlmann die Künstlichkeit dieser Ideen, die uns – der Gesellschaft – *verkauft* werden und macht deutlich, dass diese keiner natürlichen, inhärenten Ordnung heraus entspringen. Die Betrachtenden werden durch den offenen Koffer zur Partizipation in diesen patriarchalen, gewalttätigen Sexualakt eingeladen, gleichzeitig wird die feministische Intervention der Künstlerin präsentiert, die das Folterinstrument zum lachhaften Spielzeug macht. Bertlmann macht es sich zur Aufgabe mehrere Ambivalenzen gleichzeitig darzustellen und die Repräsentation männlicher, phallischer Gewalt zu entkräften und ihr ihren Schrecken zu nehmen.

Variationen dieser Wurfmesser treten auch als Einzelobjekte in Bertlmanns Werk auf, wie diese zwei 1980 entstandenen Werke. Ersteres ist eine Version (Abb. 35), die in ihrer Gestaltung der im *Wurfmesser-Vertreterkoffer* gezeigten Objekte sehr nahe kommt, jedoch zwei subtile Unterschiede aufweist. Zum einen ist die *Verkitschung* des Objekts durch die Verzierung des Messergriffs mit funkelnden Strasssteinen nochmals gesteigert, zum anderen ist das Messer, das aus der Eichel heraustritt, ein Skalpell, wodurch die Art der Waffe eine klinische, medizinische Konnotation bekommt und von der Ausgangs-Referenz des Wurfmessers weiter entrückt wird. Die zweite Version (Abb. 36) hebt sich von den hier präsentierten am stärksten ab, da statt des im Titel genannten Messers eine Vielzahl von Stacheln aus der Eichel herausragen. Auch wird hier nicht ein aggressives Mehrfachpräservativ über den Messergriff gezogen, sondern ein dekorationsloses Kondom, dessen 'Kopf' von der Künstlerin rot eingefärbt wurde, wodurch nicht der Eindruck erweckt wird, dass hier eine Verletzung bei der penetrierten Partei vorliegt, sondern beim Phallus selbst. Dieser, von Dekorationen und Kitsch unberührte Penis, der sich mit seiner Bewaffnung (auch) ins eigene Fleisch schneidet, kann mit dem oben genannten Zitat Bertlmanns in Einklang gebracht werden, das kommuniziert, dass patriarchale Strukturen und phallokratisches Denken nicht nur Frauen, sondern auch Männern schaden.

In der vierteiligen inszenierten Fotoserie *Wurfmesserbraut* (1979) (Abb. 37) lässt Bertlmann die Phallus-Waffen aus dem Vertreterkoffer zum Einsatz kommen.<sup>121</sup> Die Künstlerin tritt als die von ihr geschaffene Bildfigur der *schwangeren Braut* auf, die sie in diversen Medien immer wieder in Erscheinung treten lässt.<sup>122</sup> Mit 17 Wurfmessern an die hinter ihr liegende Wand fixiert, breitet die Braut Christus-artig ihre Arme aus und wird von diesen Waffen der Phallokrate entlang der Kontur ihrer Silhouette eingerahmt. „Die schwangere Braut“ als Symbol „des kleinbürgerlichen Wunschtraums einer gelungenen weiblichen Existenz“<sup>123</sup>, wie Rebekka Reuter es beschreibt, wird in Bertlmanns Werk gleich auf mehreren Ebenen verkompliziert: erstens, indem sie zwei „aufeinanderfolgend geplante Rollen“<sup>124</sup> gleichzeitig verkörpert; und zweitens dadurch, dass sie die Braut durch eine von ihr entworfene Maske unkenntlich macht. Ihr Gesicht ist mit einer Art Visier verdeckt, an dessen Stellen – statt Mund, Nase und Augen –, die Nippel von Saugflaschen herausragen. Diese "Nuggis"<sup>125</sup> ersetzen den Blumenkranz, welcher für gewöhnlich den Schleier fixiert, und werden von der Braut auch gleich Fingerhüten an ihren Händen getragen, wodurch ihr Körper einerseits stofflich erweitert wird, während ihr andererseits auch die direkte Berührung mit den Fingern verunmöglicht wird, ähnlich wie die Maske sie unkenntlich macht, ihr aber gleichzeitig auch die Sicht einschränkt. So präsentiert, *dekontextualisiert* und *desillusioniert* Bertlmann hier „diesen Wunschtraum in all seiner falschen Sentimentalität als Inkarnation der Unterdrückung“.<sup>126</sup> So wie die Braut eine ideelle Konstruktion ist, die von Instrumenten des Patriarchats konturiert und fixiert wird, so sind auch die Wurfmesser-Präservative an sich eine Vergegenständlichung eines falschen Ideals einer Maskulinität, die sich nur

---

<sup>121</sup> Borchardt-Birbaumer, 2008, S. 92.

<sup>122</sup> Die (schwangere) Braut als Sujet in Bertlmanns Werk könnte eine ganze Masterarbeit füllen, da diese in vielen Performances (allen Voran *Die Braut im Rollstuhl* und *Die Braut mit dem Klingelbeutel*), inszenierten Fotografien und auch Zeichnung auftritt und in sich bereits ein kulturgeschichtlich und kunsthistorisch stark beladenes Thema darstellt. Berthold Ecker hat im Jahr 2016 im Katalog *Renate Bertlmann. Works 1969-2016, Ein subversives Politprogramm* der Sammlung Verbund einen dichten und wohl recherchierten Text über das Sujet der Braut in Bertlmanns Werk verfasst, der einen guten Einstieg in diese Thematik bietet.

<sup>123</sup> Reuter, 2023, S. 142.

<sup>124</sup> Reuter, 2023, S. 142.

<sup>125</sup> Cixous, 2019, S. 209-210. Die *Nuggis* sind ein zentraler Bestandteil Bertlmanns künstlerischer Praxis und treten in zahlreichen Werken auf. Es lässt sich eine ganze weitere Masterarbeit darüber schreiben wie diese *Nuggis*, die manchmal statt abgetrennter Saugflaschen-Nippel auch Schnuller sein können, von Bertlmann eingesetzt werden, um sich mit Taktilität, Orale Erotik und Mutterschaft auseinanderzusetzen. (Das englische Wort für Schnuller *pacifier*, was wortwörtlich übersetzt „Beruhiger“ bedeutet, würde in diesem Zusammenhang einen spannenden Interpretationsausgangspunkt bieten.) Oftmals werden diese *Nuggis* mit Skalpellklingen kombiniert, um dadurch materielle Kontraste und inhaltliche Ambivalenzen zu erzeugen. Bertlmann verwendet nicht nur Schnuller und Flaschennippel als *Ready-mades* sondern nutzte auch ihre im Konservierungs-Studium erlernten Fähigkeiten, um *Nuggi*-förmige Objekte selbst aus Latex zu gießen. Aus diesen selbst-gegossenen Objekten entwickelte die Künstlerin teils raumfassende Installationen, die aber aufgrund der chemischen Eigenschaften des Latex, welcher viel Pflege braucht, oftmals die Jahrzehnte nicht überdauert haben.

<sup>126</sup> Reuter, 2023, S. 142.

durch Dominanz und Gewalt behaupten kann. So koppelt Bertlmann konstruierte Bilder von Weiblichkeit und Männlichkeit, um zu verdeutlichen, dass diese immer miteinander verknüpft sind und Transformationen auf der einen Seite folglich auch Veränderung auf der anderen erwirken. In der weitem Abfolge dieser Fotosequenz fällt die Braut aus diesem Rahmen und gibt ihr exaktes Abbild frei, welches die ganze Zeit an der Wand hinter ihr lag und sowohl ein Bild im Bild, als auch eine Verdoppelung der Bildprotagonistin darstellt. So verdeutlicht Bertlmann nochmals, dass die „ideale“ Frau, nämlich eine Ehefrau und Mutter, nur ein Bild ist, von dem sie sich lösen und es hinter sich lassen kann.

### **Exkurs: Die Brust als Waffe in Bertlmanns Werk – Weibliche Aggression und Abwehr, Vergleich zu VALIE EXPORTs *Tapp- & Tastkino* (1968)**

Wie bereits in vorhergehenden Kapiteln erläutert, sind weder die Vulva noch die weibliche Brust Sujets, die Bertlmann häufig verbildlicht, jedoch lässt sich in ihrem Werk eine markante Parallele zwischen der Darstellung des Phallus als Waffe und der Darstellung der weiblichen Brust als Waffe beobachten. Diese *Bewaffnung* der Brüste in diversen Medien erfolgt dadurch, dass Bertlmann aus dem Nippel Skalpellklingen herausragen lässt. Das Interesse an diesem chirurgischen Instrument lässt sich darauf zurückführen, so erklärte die Künstlerin in einem Interview 2019, dass sie ursprünglich Medizin studieren wollte und noch während ihres Studiums an der Akademie in Spitälern volontierte und dort auch zwei Semester lang sezierte.<sup>127</sup> Diese Form der Bewaffnung präsentiert Bertlmann in nahezu all ihren Darstellungen der weiblichen Brust und fasst diese in ihrem Œuvre unter der Kategorie der *Protestobjekte* zusammen, zu der auch die folgenden Werke gehören: das Objekt *Gefährliche Brüste* (1975) (Abb. 38), welches eine Art Vorstufe zu nächsten Werkbeispiel *Bru(s)tkasten* (Abb. 39) darstellt; die Performance *Defloration in 12 Stazioni* (1977) (Abb. 40); und in dem Objekt *Ex Voto* (1985) (Abb. 41) aus Polyurethanschaum, das eine Messerbestückte Brust in Form eines schematischen Herzens darstellt.

Dieses Herausragen des Messers aus dem Nippel bzw. das *Einsetzen* des Messers in den Nippel wurde, ähnlich wie Bertlmanns Phallus-Darstellungen, oftmals fälschlich als Sadismus und Misogynie ausgelegt, wie die Künstlerin in einem Interview 2016 erzählt:

„Diese Messerbrüste sind mir auch von den Frauen oft als masochistisch angekreidet worden. Ich konnte ihnen nicht klar machen, dass die Konstruktion

---

<sup>127</sup> Libert, 2019.

*notwendig war, um die Brust als Fetisch abzulehnen. Frauen kritisierten mich auch als Phallus-Verehrerin, als Selbstverletzerin.*<sup>128</sup>

Dass diese Entfetischisierung der Brust ein gewisses Maß an Drastik in seiner Darstellung erfordert, steht in Verbindung mit der Wut, die als Reaktion auf diese unerwünschte Sexualisierung und Berührung entsteht. Bertlmann wollte ganz bewusst aggressive Objekte schaffen, denn *„die Aggression war sonst nur den Männern erlaubt“*.<sup>129</sup> Bereits in den unterschiedlichen Formulierungen, die diese Bewaffnung der Brust als Einsetzen eines Skalpells in den Nippel *oder* als eine Herauskommen der Klinge aus der Brust beschreiben, bringen die Frage nach Aktivität und Passivität auf und wie diese Eigenschaften *gendert* werden. Diese Art der Kategorisierung zeugt von einer in binären Kategorien gedachten Logik, welche der Kunsthistoriker Peter Gorsen, hier als Ausgangspunkt seiner Interpretation nimmt; Bertlmanns *Protestobjekte* seien Werke, welche es sich zur Aufgabe machen:

*„[...] die privilegierten sexuellen Objekte der männlichen Aggression in weibliche Abwehrwaffen umzudrehen, die passive, angreifbare und penetrable weibliche Negativform um eine aktive, bewehrte und stechende männliche Positivform zu ergänzen. Die aggressive Verwandlung der weiblichen Brust verneint nicht deren erotische und biologische Funktion, sondern intendiert die zusätzliche symbolische Erweiterung zu einem ambivalenten Organ, das ‚angreift‘, das sich wehren kann, ein Symbol weiblicher Aktivität wird. Unter weiblicher Kompetenz emanzipiert sich die verletzbare Brust zum undurchdringlichen Panzerhemd, als ‚messerscharfe‘ Brust symbolisiert sie gleichzeitig eine androgyne Synthese weiblicher und männlicher Fähigkeiten.“*<sup>130</sup>

Gorsens Analyse von Bertlmanns *Protestobjekten* ist für die Zeit der frühen 1980er Jahre eindeutig progressiv-feministisch, aus heutiger Sicht aber einem binären Denken geschuldet, das nur zwei einander ausschließende oder ergänzende Positionen zulässt, welche in der folgenden Analyse differenziert werden sollen. So ist der gefährliche Abwehrmechanismus, selbst wenn er aus der weiblichen Brust entspringt, bei ihm immer noch primär männlich codiert und lediglich eine *weibliche* Appropriation einer inhärent *maskulinen* Fähigkeit, die bei der Waffen-Brust in einer androgynen Synthese zum Ausdruck kommt. Die Insistenz, dass die aktive *Positivform* eine männliche sein muss, schließt eine *neue* aggressive Weiblichkeit aus, die den Kern dieser Werke darstellen. Auch ist nicht nachzuvollziehen, wie die biologische Funktion der Brust hier

---

<sup>128</sup> Feßler, 2016.

<sup>129</sup> Feßler, 2016.

<sup>130</sup> Gorsen, 1980, S. 165-166.

intakt bleibt<sup>131</sup> – stellt eine Brust, die sich mit Messerklingen gegen übergriffige Männerhände zur Wehr setzt, nicht auch für einen Kindermund eine Gefahr dar?<sup>132</sup> Warum verneinen diese Werke nicht die erotische Wirkung der weiblichen Brust? Woher kommt Gorsens Insistenz, dass diese Messer-Brüste weiterhin erotisch sind oder das überhaupt sein wollen? Hier wird argumentiert, dass Bertlmann Brüste frei von unerwünschter Sexualisierung und aufgezwungener gesellschaftlicher Pflichten in Bezug auf ihre Biologie darstellt und mit der Fähigkeit ausstattet, sich gegen Misogynie zu wehren. Weiblichkeit und Aggression werden bewusst vereint, dafür braucht es keine männliche Positivform als Ergänzung. Worin Gorsen jedoch zugestimmt werden kann, ist seine Deutung, dass Bertlmann mit dieser isolierten Darstellung der Brüste (geschlechtlich identifizierbar, aber abgetrennt von einer weiblichen Person) die Fragmentierung des Frauenkörpers durch den männlichen Blick thematisiert kritisiert:

*„Er (der Mann als sexueller Angreifer und ‚Eroberer‘ der Frau) zergliedert den fixierten Frauenkörper in anatomische Teilstücke, in ‚primäre‘, ‚sekundäre‘ und weniger wichtige Reize, in die Fetische des Mundes, der Brüste, der Füße, der Schuhe, des Haares usw.“<sup>133</sup>*

Diese Fragmentierung des weiblichen Körpers in Teilstücke von variabler Attraktivität stellt Bertlmann mit diesen Objekten in all ihrer Absurdität dar.<sup>134</sup> Die Kunsthistorikerinnen Karoline Breindl und Simone Würdinger haben in ihrer Analyse der Protestobjekte genau dieses binäre Denken mittels der Kategorien von Aktivität und Passivität, wie es bei Gorsen zu lesen ist, in Frage gestellt:

*„Die eigene Setzung des Messers in die Brust ist eine Art von symbolischer Zerstörung, die die Fetischfunktion der weiblichen Brust destruiert. [...] Bei*

---

<sup>131</sup> Gorsen macht hier an keiner Stelle klar, woher er diese „Intakt-Haltung“ der biologischen Funktion der Brust abliest. Auch die potentiell erotische Wirkung der Brust wird durch die verletzenden Skalpellklingen zerstört oder zumindest stark entkräftet.

<sup>132</sup> Genau diese ambivalente Gleichzeitigkeit von einer Brust, die sich gegen unerwünschtes Berühren wehrt und gleichzeitig eine Verweigerung von Mutterschaft darstellt, ist ein sehr viel interessanterer Ausgangspunkt einer Analyse, als zu postulieren, dass diese Klingen flexibel und je nach Wunsch der Trägerin eingesetzt werden können. Die Brust ist demnach bei ihm auch primär als erotisches Teilobjekt definiert und nicht als biologisches im Kontext einer Mutter-Säugling-Beziehung.

<sup>133</sup> Gorsen, 1980, S. 165-166.

<sup>134</sup> Diese Tendenz der *Zer-gliederung* des weiblichen Körpers lässt sich in der Kunstgeschichte deutlich im Genre des Kubismus beobachten, in dem Brüste und Hintern oftmals überdimensioniert dargestellt werden und gemeinsam mit der Reaktivierung der *figura serpentina* diese sexualisierten Körperzonen der Frau deutlich zur Schau zu stellen möchte.

In der Literatur lässt sich dies unzählige Male bei dem erfolgreichen Autor Charles Bukowski finden, der jede Beschreibung einer Frauenfigur damit begonnen hat was ihre „besten“ und „schlechtesten“ Körperteile sind. Besonders entwürdigend ist der im kolloquialen Englisch existierende Begriff „butterface“, der benutzt wird, um eine Frau zu beschreiben, deren Körper attraktiv ist aber deren Gesicht als nicht schön befunden wird – „what was attractive about her?“ „everything but her face“ – aus diesem Satzfragment „but her face“ leitet sich das Wort „butterface“ ab.

*diesen Objekten [Protestobjekte] werden die männliche Aggression in weibliche Abwehrwaffen umgedreht, die passiv-angreifbare Form durch eine aktiv-bewehrte, stechende Form ergänzt, [...] welche angreift und sich wehren kann und somit zu einem Symbol weiblicher Aktivität wird.“<sup>135</sup> [...] Der Grund, warum die Frau sich das Messer selbst einsetzt, ist der ‚Schrei‘ nach Selbstbestimmung, er wird zum symbolischen Akt der Formulierung eigener Bedürfnisse, wie das Recht auf Verweigerung und Aggression. Der Schmerz des Einstechens wird zur Bedingung für eigene Artikulation [...]“<sup>136</sup>*

Breindl und Würdinger bringen in ihrer Argumentation ebenfalls die Begriffe *männlich* und *weiblich* ein, nutzen sie aber nicht, um die Eigenschaften der Aktivität und Passivität zu *gendern*, sondern um die weibliche Abwehr hier als eine Art *Umleitung* von männlicher Aggression zu deuten. Auch sprechen sie, wie Gorsen, von einer Ergänzung der Brust, jedoch klassifizieren sie diese nicht als männlich. Die Autorinnen erfassen in dieser Analyse den antinomischen Kern von Bertlmanns künstlerischer Arbeit, wo zwei gegensätzlich erscheinende Eigenschaften beide gleichermaßen wahr sein können. So ist die Frage nach dem Entweder-Oder von Aktivität oder Passivität, Einsetzen oder Herausragen hier verkompliziert: Die Frau setzt sich das Messer unter Schmerzen selbst ein und bemächtigt sich dadurch selbst ihres Rechts auf Verweigerung. Diese Formulierung der Aggression als *Recht* der Frau lässt sich mit dem feministischen, emanzipatorischen Ethos der *Protestobjekte* (alleine schon aufgrund ihres Sammelbegriffs) stimmig in Einklang bringen; der Auslegung der bewaffneten Brüste als Selbstversetzung der Frau wird hier klar widersprochen und ihre Fähigkeit der Abwehr nicht als männlich kodiert gedeutet.

Das 1984 entstandene Werk *Bru(s)tkasten* (Abb. 39) macht bereits im Titel deutlich auf welche Objekte es sich bezieht, zum einen auf den Brutkasten, der auch als Inkubator bekannt ist, und zum anderen auf ein Paar artifizieller Bürste aus bemaltem Ton.<sup>137</sup> Der Inkubator, bestehend aus einem Sockel und einem Plexiglaskasten mit zwei Öffnungen, die zum Hineinfassen intendiert sind, hat eine formal reduzierte Erscheinung, die den Fokus der Betrachtenden auf das wesentliche Moment lenkt; das in ihm *verwahrte* Paar

---

<sup>135</sup> „Symbol weiblicher Aktivität“ ist exakt die gleich Formulierung, die neun Jahre davor bei Gorsen zu lesen ist, man kann also davon ausgehen, dass Breindl und Würdinger Gorsens Text gekannt haben.

<sup>136</sup> Breindl, Würdinger, 1989, S. 118-120.

<sup>137</sup> Auf rein visueller Ebene erinnert die Präsentation von zwei abgetrennten Brüsten auf einem flachen Untergrund an Darstellungen der Hl. Agatha von Catania, die den Heiratsantrag des heidnischen Statthalter Quintinian ablehnte, wofür er ihr zur Strafe die Brüste abschneiden ließ. In der Moderne lässt sich ein Extrembeispiel in der Darstellung von abgetrennten Brüsten finden: die US-amerikanische Fotografin Lee Miller schuf 1929 das Werkpaar *Untitled (Severed Breast from Radical Surgery in a Place Setting)*. Der Inhalt des Fotos ist im Titel bereits beschrieben, das verstörende Bild eines weiblichen Körperfragments echot die Zerstörung des menschlichen Körpers, die Miller in ihrer Zeit als Kriegsphotografin während dem Ersten Weltkrieg miterlebt hat.

Brüste, aus deren Nippeln Skalpelle herausragen. In der Darstellung dieser Körperteile legt Bertlmann keinen Wert auf Naturalismus, die gezeigten Busen haben fast karikaturhafte Züge, sie haben eine unnatürliche Halbkugelform und die rot gefärbten Nippel stehen gespitzt. Diese Brüste scheinen mehr aus einer fetischisierenden und idealisierenden Männerfantasie zu stammen als aus dem Wissen einer Frau über den eigenen Körper. Der Inkubator, als medizinisches Gerät zur Beobachtung und zum Schutz von Frühgeborenen, bekommt hier die Funktion einer Vitrine, in dem die *Messer-Brüste* nicht nur zur Schau gestellt werden, sondern auch zum Anfassen, unter garantierter Verletzungsgefahr, eingeladen wird. Die Interpretationsmöglichkeit, die bereits in der Kritik an Gorsens Analyse dargelegt wurde, dass diese *Messer-Brüste* sich auch gegen ihre biologische Funktion des Stillens wehren, soll hier nochmals aufgegriffen werden: den Betrachtenden wird statt eines schutzbedürftigen Säuglings ein weiblicher Körperteil präsentiert, der sich mit Gewalt gegen die gesellschaftliche Idee zur Wehr setzt, dass er die Pflicht des Mutter-seins zu erfüllen hat. Der Brutkasten wird von einem Ort des Schutzes und Fürsorge zu einem Schauplatz der Selbstverteidigung und potenzieller Bestrafung. Diese „idealen“ Brüste, die nicht nur für die Schaulust, sondern auch für den Tastsinn präsentiert sind, werden durch die scharfen Klingen zu einer Warnung und einem Symbol emanzipatorischer Ablehnung.

Wie in den einleitenden Worten dieses Kapitels erwähnt, lässt sich die Bestückung eines Geschlechtsorgans mit einem Skalpell sowohl in Darstellungen des Phallus, als auch jenen der weiblichen Brust wiederfinden, jedoch mit unterschiedlichen Ergebnissen. Wo die Verbindung des Phallus (in Form von Präservativen oder Dildos) mit Messerklingen dazu dient, die gewalttätigen Manifestationen des Patriarchats, besonders jene der sexualisierten Gewalt, mit Deutlichkeit zu verbildlichen, um sie dann in weiterer Folge zu dekontextualisieren und mit Ironie zu unterwandern, gibt es bei den bewaffneten Brüsten in *Bru(s)tkasten* keinen humorvolles Moment der Leichtigkeit. Die weibliche Brust wird in Bertlmanns Werk nie mit Glitter oder Pailletten verziert, sie wird nicht in Blumenwiesen eingebettet oder in ein liebliches Tier transformiert. Wo in Bertlmanns Umgang mit dem Phallus oftmals viel Humor zu spüren ist, erscheint das Thema der Brust und der weiblichen Abwehr meistens bitterernst.<sup>138</sup> Dieser Eindruck ihrer Werke findet sich auch in diesem Zitat der Künstlerin bestätigt:

---

<sup>138</sup> In dem zu Beginn des Kapitels erwähnten Objekt *Ex Voto* (1985) ist durch die Verschmelzung der Brust mit einer Herzform durchaus ein humorvolles Moment evoziert, dies stellt aber mehr die Ausnahme als die Regel in Bertlmanns Werk dar.

*„Ich habe unendliche Angst vor männlicher Gewalt – und kann mich doch gelegentlich darüber lustig machen. Und noch größere Angst habe ich vor der weiblichen Gewalt – und ich kann mich gar nicht darüber lustig machen.“<sup>139</sup>*

Bertlmann artikuliert hier ein Gefühl, das sowohl auf subjektiver als auch auf gesellschaftlicher Ebene nachempfunden werden kann. Aggression wird Mädchen von Geburt an sehr viel stärker abtrainiert als Burschen<sup>140</sup> und ihnen auch oftmals als in sich valides Gefühl abgesprochen. Beispielsweise wird Frauen häufig vermittelt, dass ihre Wut eigentlich nur versteckte Traurigkeit (also ein Gefühl, das keine Gefahr für irgendjemanden birgt) oder eine Ausbruch von Hysterie sei. So kann das Aufkommen von Aggression in Frauen für sie als teils erschreckende oder befremdliche Emotion empfunden werden; als ein Gefühl, dass sie grundsätzlich nicht haben dürfen und das „uncharakteristisch“ für ihre Geschlecht sei.<sup>141</sup> Auf gesellschaftlicher Ebene, besonders in den Medien, lässt sich die allgemeine Angst vor weiblicher Aggression ebenfalls gut erkennen, lösen Geschichten, in denen Frauen Gewalttaten begehen, doch oftmals wesentlich größere Wogen des Entsetzens aus, als Berichte über von Männern verübte Gewalt, welche tagtäglich stattfindet.<sup>142</sup> So sind die von Bertlmann kommunizierten Inhalte, die in der Bewaffnung des männlichen und des weiblichen Geschlechtsteils zum Ausdruck kommen völlig verschieden: beim Phallus dient sie der Sichtbarmachung von Gewalt, bei der Brust zur Selbstverteidigung und als Reaktion auf einen Missstand.

Wut und Aggression sind für die Künstlerin auch Quellen der Kraft, um etwas zu bewegen und zu erschaffen. Wobei diese Wut auf strukturelle und gesellschaftliche Probleme gerichtet ist und nicht verallgemeinernd gegen ein ganzes Geschlecht als monolithische Kategorie:

*„In den 1970er-Jahren hat es radikale Gruppen gegeben, deren deftige Devise ‚Schwanz ab‘ war, weil der Mann schlechthin als Aggressor und Unterdrücker angesehen wurde. Meine Einstellung dazu war ambivalent. Aggressive Qualitäten einzuholen, die immer schon dem Mann zugeordnet wurden, war notwendig, aber im Sinn einer kommunikativen Selbstbehauptung. Mir war bewusst, wie es in unserem Gesellschaftssystem aussieht, dass laufend Frauen*

---

<sup>139</sup> Bertlmann, 2019, S. 467.

<sup>140</sup> Hier bietet auch wieder die englische Sprache die bezeichnende Phrase „boys will be boys“ als allgemeine Entschuldigung von allem möglichen schlechten Verhalten.

<sup>141</sup> Doris Guth führt in ihrem Essay „Amazonen im Kampf“ aus: „Von der Frau wird erwartet, dass sie Aggression vermeidet, da sie sonst Gefahr läuft als irrationales Wesen nicht ernst genommen und noch mehr kontrolliert zu werden.“ Guth, 2001, S. 106.

<sup>142</sup> Im Jahr 2024 wurden mindestens 27 Frauen in Österreich von ihren Ex-Partnern ermordet.

*vergewaltigt werden, trotzdem habe ich keinen Phallus- oder Männerhass entwickelt.*<sup>143</sup>

### **Vergleich Tapp- und Tastkino VALIE EXPORT (1968)**

Die Platzierung von Brüsten in einer Art Kasten als eine Einladung zur Berührung, welche gleichzeitig mit einer Form von negativen Konsequenzen einhergeht, ist aus der österreichischen Kunst bereits bekannt: VALIE EXPORTs Performance *Tapp- und Tastkino* aus dem Jahr 1968, welche in Zusammenarbeit mit Peter Weibel konzipiert und durchgeführt wurde, stellt ein zentrales Werk des feministischen Aktionismus dar. Im Œuvre der Künstlerin ist diese Performance in den Bereich *expanded cinema* einzuordnen, indem sie die Grenzen von Kino und Film ausweitet, um die Mechanismen und Strukturen des männlichen Blicks in diesen Medien zu untersuchen.<sup>144</sup>

In der Performance stand die Künstlerin, gemeinsam mit Weibel, auf dem belebten Münchner Karlsplatz in einem spießigen Kostüm aus langem Rock, Strickweste und einer Perücke (Abb. 42). Eine kastenartige Konstruktion aus präpariertem Styropor<sup>145</sup> mit Öffnungen für den Kopf und die Arme wird von der Künstlerin am Oberkörper getragen. Die Vorhänge dieses Miniaturkinosaals sind verschlossen, dennoch ist es den Passanten klar „welcher Film gerade gespielt wird“. Peter Weibel ruft mit einem Megafon, wie ein Jahrmarktausschreier<sup>146</sup>, die vorbeigehenden Passanten dazu auf, das Kino, welches EXPORT wortwörtlich verkörpert, zu besuchen – „*ein tatsächlicher Durchbruch der vierten Wand*“ wie es Schor treffend beschreibt.<sup>147</sup> Dass diese Einladung, die nicht dem Sehen, sondern dem Tasten gewidmet ist, von einem Mann verkündet wird, gleich einem Händler, der an einem Wochenmarkt seine Ware bewirbt, ist intendiert.<sup>148</sup> Die Besucher des Kinos sind eingeladen, VALIE EXPORTs nackte Brüste für genau 30 Sekunden<sup>149</sup> zu berühren. Hier haben Männer die Möglichkeit sich einen erotischen *Kick* zu holen, ohne dass Erwartungen an sie gestellt oder Gegenleistungen von ihnen verlangt werden. Jedoch ist der Spaß nicht ohne seinen Preis: sowohl die betastete Künstlerin als auch das umstehende Publikum können den Mann bei dieser Handlung beobachten, und auch er kann nicht anders, als der Frau, die er gerade als Objekt gebraucht, in die Augen blicken zu müssen – „*der männliche*

---

<sup>143</sup> Schor, 2016, S. 22-23.

<sup>144</sup> Kaiser, 2013, S. 85.

<sup>145</sup> Lettner, 2023, S. 460.

<sup>146</sup> Lettner, 2023, S. 460.

<sup>147</sup> Schor, 2015, S. 72.

<sup>148</sup> Unter dem unten angeführten Link kann ein Video von einer späteren Version dieser Aktion gesehen werden: [https://www.peter-weibel.at/portfolio\\_page/tapp-und-tastkino-1968/](https://www.peter-weibel.at/portfolio_page/tapp-und-tastkino-1968/) (zuletzt besucht 04.08.2023).

<sup>149</sup> Lettner, 2023, S. 460.

*Voyeur und Konsument [...] ist selbst den Blicken der Öffentlichkeit ausgesetzt. Sein Voyeurismus wird ausgestellt und gespiegelt“.*<sup>150</sup>

Eine weitere Qualität des *Tapp- und Tastkinos* ist das Überwinden der Distanz, die zwischen dem Betrachtenden und der Kinoleinwand besteht, sowie jene zwischen dem gezeigten und dem *realen* Körper der Darstellerinnen. VALIE EXPORT, die in vielen Fotografien dieser Performance mit einem zufriedenen Lächeln im Gesicht zu sehen ist (Abb. 43), hat das Kino wortwörtlich erweitert vom rein visuellen zum haptischen, vom distanzierenden zum unmittelbaren Medium – der Voyeur wird exhibitioniert, die Leinwand blickt zurück und sie triumphiert. Wie Machtverhältnisse zwischen männlichen und weiblichen Bildprotagonist\*innen durch ihre Blicke zueinander oder aus dem Bild heraus gezeigt werden können, wurden genau zur Zeit der Zweiten Welle des Feminismus in bildwissenschaftlichen Schriften von *gender*-fokussierten Autor\*innen thematisiert, allen voran John Berger in seinem Buch *Ways of Seeing* und Laura Mulvey in ihrer Publikation *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, beide im Jahr 1975 veröffentlicht.

Sowohl VALIE EXPORT als auch Renate Bertlmann laden einen (impliziert) männlichen Betrachter dazu ein, ein Paar Brüste zu berühren, sei es das eigene im Werk EXPORTs oder ein künstliches wie bei Bertlmann. Beide Werke inkorporieren ironisierende und zugleich deutliche Referenzen auf männliche Phantasien und imaginierte Besitzansprüche auf die Körper von Frauen, EXPORT mit der Hilfe Weibels, der zum Berühren ihrer Brust aufruft, und Bertlmann in Form von Darstellung karikaturartiger „idealer“ Brüste. Und beide legen denen, die dem ausgesprochenen oder angedeuteten Aufruf zur Berührung Folge leisten, sogleich die Rechnung vor; EXPORT dadurch, dass sie die Männer aus der anonymisierenden Dunkelheit des Kinosaals in die Öffentlichkeit holt und jene damit selbst zum Teil des visuell konsumierbaren Spektakels macht und Bertlmann dadurch, dass sie jeden wortwörtlichen *Angreifer* mit einer stechenden Verletzung straft. Wo die negativen Konsequenzen in EXPORTs Werk eine gewisse Subtilität haben, die manchem Partizipant entgehen könnte, sind diese im Werk Bertlmanns mehr als deutlich und würden bei dem Angreifenden Spuren hinterlassen. Für EXPORT ist der Einsatz des eigenen Körpers für ihre künstlerische Praxis von zentralem Stellenwert, denn wie die Künstlerin selbst beschreibt:

*„Wie in der Aktion die Einheit von Akteur und Material, von Erkennen und Tat, von Subjekt und Objekt intendiert ist, so soll im Feministischen Aktionismus das Objekt der männlichen Naturgeschichte endlich zum Subjekt seiner eigenen*

---

<sup>150</sup> Lettner, 2023, S. 460.

*Geschichte werden, das vom Schöpfervater Mann gekne(ch)tete Material ‚Weib‘ endlich zum selbstständigen Akteur und Kreator [...]“<sup>151</sup>*

So lässt sich EXPORTS Performance-Praxis mit dem kontemporären Begriff des *reclaiming* (übers. „zurückfordern“) beschreiben, welche als emanzipatorische Strategie, besonders auf Ebene der Sprache, auch in der Dritten und Vierten Welle des Feminismus vermehrt beobachtet werden kann.<sup>152</sup> Bertlmanns emanzipatorische Strategie ist jene einer konstruktiven, motivierenden Wut, es geht ihr „*um das Einholen einer weiblichen Aggression, die nicht zerstörerisch ist*“.<sup>153</sup>

### **3.2 Darstellung des Phallus mit einer Geste – unsichtbar und doch sichtbar**

Zwischen den vielfältigen Variationen der Darstellungen des Phallus mit Präservativen, die im letzten Unterkapitel analysiert wurden und der Repräsentation mit Dildos, die als *Ready-mades* fungieren und die nächste Kategorie bilden, fand Bertlmann im Jahr 1977 einen Weg, den Phallus auf *immaterielle* Weise darzustellen. So schuf die Künstlerin eine mehrteilige Fotoreihe in schwarz-weiß mit dem Titel *Renée ou René (Onanie)*, in der sie im Herrenanzug, im Sinne des *crossdressing*, einen Mann verkörpert und als dieser verschiedene Szenarien durchspielt, um sich in die Position eines „Mannes“ zu versetzen oder um die Absurdität gewisser Männlichkeitsrituale durch Dekontextualisierung zu entlarven.

Im ersten Teil dieser Fotoserie (Abb. 44), die Bertlmann allein mit Selbstauslöser im Atelier durchführt, performt sie das Ritual der männlichen Onanie und inszeniert sich so über fünf Fotografien vom „Auspacken“ des Penis bis zum Höhepunkt. Durch die pantomimische Darstellung der Selbstbefriedigung eines Mannes holt Bertlmann den absenten Phallus gestisch in eine implizierte Präsenz. Jessica Morgan postuliert, dass die Nachahmung dieses Akts humoristisch intendiert war, woran sie das mit Sicherheit festmacht, erschließt sich aus dem Text nicht. Doch selbst wenn die Ironisierung männlicher Masturbation nicht das (einzige) Ziel war, bleibt das Ergebnis dieser Serie trotzdem ein absurdes. So demonstriert Bertlmann wieder, dass es nicht der Penis als

---

<sup>151</sup> EXPORT, 1980, S. 140-141.

<sup>152</sup> So gab es bspw. 2011 weltweit zahlreiche Proteste unter dem Namen „*slut-walk*“ in dem Frauen\* gegen sexualisierte Gewalt demonstrierten; der Titel entstand als Reaktion auf eine Aussage des hochrangigen Polizeibeamten Constable Michael Sanguinetti in Toronto, der bei einer Podiumsdiskussion, zu dem Thema der hohen Zahlen an Vergewaltigungsfällen an Universitäts-Campi, auf die Frage nach Präventivmaßnahmen zum Schutz von Frauen\* geantwortet hat: „*women should avoid dressing like sluts in order not to be victimized*“. So stellt in diesem Zusammenhang die Benutzung des abfälligen Wortes *slut* (übers. „Schlampe“) ein *reclaiming* dieses Begriffs dar und impliziert gleichzeitig bereits die Kritik an der Wortwahl des Polizisten.

<sup>153</sup> Schor, 2016, S. 25.

Organ ist, der irgendeine Form von inhärenter Kraft oder Macht besitzt, sondern der Phallus als Symbol, dem diese Eigenschaften der Überlegenheit zugerechnet werden. So sind es auch nicht irgendwelche biologischen Kompetenzen der „Penis-Träger“, die sie in ihrer Machtposition legitimieren, sondern die gesellschaftlichen Sonderrechte, die sie sich über die Jahrhunderte verschafft und gehalten haben. Ähnliche Inhalte kommuniziert Bertlmann in vielen, bereits hier besprochenen Arbeiten, das Besondere an diesem Werk ist die Inkludierung ihres eigenen Körpers in dieser Phallus-Thematik, d.h. sie lässt die *Dekontextualisierung* auf der Ebene ihres eigenen Geschlechts stattfinden und koppelt dies mit dem raffinierten Griff, etwas nicht sichtbar zu machen und trotzdem darzustellen. Wie in den bereits präsentierten Modi von Bertlmanns feministischer Kritik – u.a. der Entmachtung eines Phallus-*Index* in Form eines leeren Präservativs, einer *Verweiblichung* durch die Verbindung mit Brüsten oder die Repräsentation als Instrument der Aggression – zu erkennen ist, nutzt die Künstlerin oftmals eine „laute“ Ästhetik, sei sie kitschig oder brutal, als Grundzug ihrer visuellen Strategie. In dem Werkzyklus *Renée ou René* zeigt sie, dass auch durch bloßes Referenzieren auf den Penis mit subtilen Gesten in zurückhaltendem Schwarz-Weiß der Phallus als Machtsymbol ironisiert werden kann. So argumentiert auch Jessica Morgan:

*„Der unsichtbare Penis existiert ja gar nicht; trotz der Männerkleidung ist Renée eine Frau, ihr Nachäffen eines sich selbst befriedigenden Manns entspringt nicht Neid, sondern ist satirisch gemeint. Unsere phallokratische Kultur gibt vor, dass der Penis nicht entblößt sein muss, um zu funktionieren und zu dominieren, es kann ein ganz und gar symbolischer Phallus sein. Bertlmann zeigt, dass dies nicht der Fall ist. Wenn der Penis nicht da ist, wird der Phallus zur Absurdität. Dialektisch zeigt die Fotosequenz die Vorspiegelung des Penis durch die Frau eben als Zurückweisung des Phallus.“<sup>154</sup>*

Morgan beschreibt richtig, dass Bertlmann in dieser Serie kein überzeugendes *crossdressing* anstrebt – man beachte ihre Stöckelschuhe und ihren Lippenstift – es wird hier kein ernsthafter Versuch unternommen, eine männliche Rolle zu verkörpern. Das Entblößen bzw. Verbergen des Phallus, von dem Morgan spricht, scheint jedoch nicht der springende Punkt dieser Arbeit zu sein. Es geht nicht um einen Penis (in welcher Form auch immer), der gezeigt oder nicht gezeigt wird, sondern vielmehr um eine Frau, (welche sich nur oberflächlich als Mann zu lesen gibt) die einen Penis gestisch darstellt. Durch die pantomimische Darstellung dieses Geschlechtsorgans wird es nicht sichtbar, sondern nur insinuiert. So stellt sich nicht die Frage nach Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit des Penis, sondern nach der symbolischen Wirkung des Phallus,

---

<sup>154</sup> Morgan, 2016, S. 55.

die mit dem Geschlechtsorgan nur bedingt in Verbindung steht und nicht ein Bild (Ikon) eines Penis braucht, um thematisiert werden zu können. Entblößung bzw. Verbergung des männlichen Geschlechtsorgans ist insofern von Relevanz, als sowohl Freud als auch Lacan ihre Unterscheidungen zwischen Phallus und Penis entlang dieser Gegensätze aufbauen<sup>155</sup> (wenn auch nicht immer mit großer Strenge einhalten, wie Kate Millett in *Sexual Politics* beschreibt, denn besonders Freud springt oftmals zwischen dem Symbol Phallus und dem Organ Penis hin und her, sowie er die subjektive Empfindungen von Mädchen in Bezug auf das „andere“ Geschlecht und die „realen“ Eigenschaften ihres Geschlechts, wie er sie konzipiert, oftmals sprachlich vermischt). So charakterisieren Freud und Lacan den Phallus als verdeckt aber erigiert und den Penis als entblößt aber schlaff.<sup>156</sup> Morgans Argumentationspunkt „*Unsere phallokratische Kultur gibt vor, dass der Penis nicht entblößt sein muss, um zu funktionieren und zu dominieren*“ wäre mit dem Austausch des Verbs „muss“ für „darf“ mit Freud und Lacans Unterscheidung in Einklang zu bringen – denn es ist die Unsichtbarkeit des (schlaffen) Penis, die dem verdeckten (erigierten) Phallus seine imaginäre Macht gibt.

Weiters ist Morgans Formulierung „*es kann ein ganz und gar symbolischer Phallus sein*“ bemerkenswert, denn der Phallus operiert schließlich auf symbolischer Ebene, ihre Wortwahl erscheint in diesem Zusammenhang unpräzise (obwohl sie die Unterscheidung sonst genau einhält): Bertlmann übt keine Kritik an dem Penis<sup>157</sup> als Organ (und auch nicht kategorisch an seinen „Besitzern“), sondern an dem Phallus als Illusion der Überlegenheit. Weiter schreibt Morgan „*wenn der Penis nicht da ist, wird der Phallus zur Absurdität*“, der Phallus als Machtsymbol ist mit oder ohne Penis absurd, ist der Penis nur ein, biologisch gesehen sehr verletzliches, Organ, das alleine durch Mystifizierung und gesellschaftliche Machtpositionen seiner „Träger“ als solches wirksam wird.

Anknüpfend an Morgans Behauptung, dass Bertlmanns Nachahmung einer männlichen Onanie satirisch intendiert ist, kann argumentiert werden, dass diese „Performance“ einen Penis zu besitzen, als Kritik am Freud'schen Penisneid gelesen werden kann,

---

<sup>155</sup> Zohar, 2009, S. 116.

<sup>156</sup> Zohar, 2009. S. 116.

Zohar schreibt weiter, dass die Filmkritikerin und Kunsthistorikerin Kaja Silverman die Sichtbarkeit als das entscheidende Unterscheidungsmerkmal dieser zwei Kategorien deutet, da dieses die Trennung zwischen Lacans imaginärer und symbolischer Ordnung markiert.

<sup>157</sup> Bertlmann schreibt explizit in einer E-Mail an Gabriele Schor „*Ich war nie am Penis interessiert, sondern am Phallus als patriarchales Machtinstrument [...]*“. Schor, 2015, S. 41.

welcher in seinen Worten den Mann mit „[...] *Abscheu vor dem verstümmelten Geschöpf oder triumphierende Geringschätzung desselben* [...]“ erfüllt.<sup>158</sup> Da Freud postulierte, es sei der Penis, auf den die Frau neidisch wäre (nicht die gesellschaftlichen Freiheiten des Mannes oder als vollwertiger Mensch behandelt zu werden), stellt Bertlmann nach, wie es als Frau wäre, einen Penis zu haben. Das Ergebnis ist nicht jenes einer Person, die nun durch den Besitz dieses Organs Vervollständigung gefunden hat und sich dieser erfreut, sondern das einer Frau, die ein Körperteil nachahmt, das sie weder komplettiert noch verbessert – es ist an ihrem Körper *deplatziert*. So zeigt Bertlmann, dass der Penis weder das ist, was eine Frau begehrt, noch das, was einen Mann zum Mann macht, da sich dieser in Freuds Theorie seinem Geschlecht auch „[...] *nur über eine Bedrohung, ja sogar nur unter dem Aspekt einer Beraubung zu eigen machen* [...]“<sup>159</sup> kann.

Wo Bertlmanns Fotoserie, sowohl durch die Präsentation ihres Körpers, als auch durch die Darstellung des Phallus von Subtilität gekennzeichnet ist, wird in dem folgenden Werk von Lynda Benglis aus dem Jahr 1974 mit „lauter“ pornografischer Sprache gesprochen.<sup>160</sup> Die US-amerikanische Künstlerin bezahlte zwei Seiten in der Werbesektion des Artforum Magazine und ließ darin eine sexuell explizite Fotografie in Hochglanz-Optik drucken. Darauf zu sehen ist die Künstlerin selbst, nackt, gebräunt und eingeölt mit sichtbaren „*tan lines*“ an Busen und Scham, den roten Mund leicht geöffnet und eine weiße Sonnenbrille tragend vor einem neutralen Hintergrund als einzige Bildfigur (Abb. 45). Dies alleine hätte genügt, um Irritation zu erzeugen, doch das skandalöse Moment der Fotografie liegt in dem langen Dildo, den sich die Künstlerin mit der rechten Hand an die unrasierte Scham hält. Die formalen Eigenschaften dieses Godemiché sind wesentliche Bestandteile des Bildes: seine „Hautfarbe“ ist auf jene der Künstlerin abgestimmt, die naturgetreue Eichel, sowie die herausragenden Adern suggerieren ebenfalls seinen Realismus. Zusätzlich war es Benglis offensichtlich wichtig einen möglichst langen Ersatz-Phallus in dieses Bild zu integrieren, die sie mit der Wahl eines Doppeldildos<sup>161</sup> umsetzen kann (dessen zweiten Kopf sie durch seine Positionierung zwischen ihren Beinen verdeckt und gleichzeitig damit andeutet, dass jener ihrem Körper entstammt und nicht eingeführt wurde). Die

---

<sup>158</sup> Morgan, 2016, S. 55.

<sup>159</sup> Morgan, 2016, S. 45.

<sup>160</sup> Es ist durch das Interview mit Bridget Read aus dem Jahr 2019 bekannt, dass Bertlmann Lynda Benglis schon lange verfolgt und künstlerisch schätzt.

<sup>161</sup> Benglis hat im darauffolgenden Jahr 1975 mehrere Doppeldildos der gleichen Sorte in Blei, Aluminium und Bronze gegossen und auf Seidentücher oder Samtpolster liegend präsentiert, wodurch sie, ähnlich wie Bertlmann, auf eine Auratisierung dieser abzielen scheint.

Erotik ihres konventionell attraktiven Körpers, der den männlichen Blick befriedigt, wird mit dem überdimensionalen Phallus (der an einem Mann ein positives Merkmal wäre) konterkariert und erzeugt Verunsicherung in Bezug auf die „Fetischisierbarkeit“ dieser Bildfigur. Während Bertlmann durch das Tragen von Männerkleidung, zumindest oberflächlich, die „Lesbarkeit“ ihres Körpers als weiblich negieren möchte, macht sich Benglis pornografische Bildkonventionen zu Nutze, um ein möglichst erotisches Erscheinungsbild abzugeben, dessen „Störung“ durch den massiven Dildo umso intensiver spürbar macht. So ist es auch bei ihr die Dekontextualisierung des Phallus (trotz seiner realistischen Gestaltung und seiner, von der Phallokratie erwünschten, Länge) die ihn ad absurdum führt. Auch bei Benglis, die selbst ein ambivalentes Verhältnis zur feministischen Kunst hatte, waren die Reaktionen stark gespalten; wie Richard Meyer anlässlich des 30. Jahrestags der Veröffentlichung dieser Fotografie im Artforum im Jahr 2004 beschrieb, waren sich Kritiker\*innen uneinig ob das, was Benglis mit dieser Fotografie bewirkt zu beschreiben ist als: „(it) explicitly collapsed the phallus with the penis“, „crafted a metaphoric fusion of the Duchampian bride and bachelor“, „subvert[ed] the psychic symbology of the penis itself“ oder ob Benglis sich selbst und die Leser\*innen mit diesem Bild „brutalisiert“. <sup>162</sup> Die feministische Kunstgeschichte hat bis heute keinen Konsens erreicht, ob diese Fotografie rein pornografisch, emanzipierend, humoristisch intendiert oder schlichtweg nur vulgär ist. <sup>163</sup>

### **3.3 Darstellung des Phallus mit selbstgemachten Phallus-Objekten – der Phallus als Teilganzes**

In Bertlmanns künstlerischer Auseinandersetzung mit dem Phallus in den Jahren 1976 und 1977, die durch die Darstellungsmodi des Referenzierens mit Präservativen als Index oder dem Insinuieren mit Gesten erfolgte, wandte sie sich in den Jahren 1980 und 1981 der ikonischen Darstellung zu und fertigte aus diversen Materialien plastische Phalloi an. Diese Objekte markieren eine Umformung des Phallus von einem „reinen“ Geschlechtsorgan zu einem anthropomorphisierten Teilganzes, d.h. zu einem Körperteil, der das Ganze nicht etwa vertritt (als pars pro toto), sondern als Ganzes erscheint. Der Phallus wird (isoliert von Hoden und dem restlichen Körper) in den folgenden Werken als eigene, vollständige Einheit dargestellt, die gleich einer Puppe in Installationen eingebettet oder in fotografischen Arbeiten als Requisite genutzt wird.

---

<sup>162</sup> Meyer, 2004, S. 73.

<sup>163</sup> Meyer, 2004, S. 75.

Dieses Teilganze fungiert, je nach Gesamtkontext des Werks, als Stellvertreter für ein Baby oder für einen Erwachsenen. Die selbstgemachten Penis-Objekte Bertlmanns haben durch ihre Dimensionen von bis zu 70 cm Länge eine gesteigerte physische Präsenz im Ausstellungsraum und erlauben der Künstlerin, andere Arten der Inszenierung und Interaktion mit den Objekten.

### **3.3.1 Als Baby – Das Kleinkind als Phallus-Ersatz**

In dem 1980 entstandenen Objekt *Der Erstgeborene* (Abb. 46) wird ein kerzengerader, weißgelber Phallus aus Polyurethanschaum und Latex in der Größe von ca. 70 cm in einem Plexiglaskasten präsentiert. Eingekleidet in einem weißen Babykostüm, mit Mützchen und blauem Schleifchen versehen, liegt die Penis-Figur auf einer dunkelblauen Samtoberfläche. Sowohl die Materialien des Phallus-Objekts als auch jene der Präsentationsfläche haben eine haptische, sinnliche Qualität und sowohl der Latex als auch der Samt evozieren erotische Konnotationen. Der Plexiglaskasten ist auf ca. 30 Grad Winkel angehoben und verstärkt so den Eindruck, dass hier etwas für einen Betrachtenden präsentiert wird. Die Inszenierung eines Phallus im Babykostüm ist witzig und befremdlich zugleich – er wirkt schutzlos und lächerlich, gleichzeitig fast wie ein museologisches Exponat zur Schau gestellt, das studiert werden will. Auf der Front des Kastens ist ein volkstümliches Gebet in schwarzen Buchstaben zu lesen:

*"Dich zu retten, der verloren, Dich zu suchen, der mich floh, Ward als Kind ich dir geboren, Nackt im Stall auf armem Stroh! Nichts an mir, das schreckte dich - Komm nun auch, und liebe mich."*

Inhaltlich scheint das Gebet auszusagen, dass Christus auch jene erreichen und retten wird, die von ihm abgefallen sind und er ihnen in einer nicht furchteinflößenden Form erschienen ist, nämlich als kleines Kind. Bestehend an diesem Werk ist die Umformung des Phallus zu einem Baby, die eine Vielzahl von Assoziationen erweckt: der dargestellte Penis wirkt trotz seiner Überdimension schutzlos und auf Umsorgung angewiesen (die impliziert von einer Frau kommen muss). Wie ein Baby, das ohne die Zuwendung andere (primär der Mutter) zu Tode verurteilt wäre, scheint hier der Phallus als nach konstanter Aufmerksamkeit trachtendes Geschöpf inszeniert zu sein, was ihn völlig „unmännlich“ erscheinen lässt – bestimmt ist auch hier eine ironische Implikation angedacht. Die Kostümierung dieses Phallus, die ihn als Baby inszeniert, steht in einer konträren Spannung zu seiner Präsentation im Schaukasten, die ihn zum museologischen Exponat macht und gleichzeitig durch dieses „eingefroren-sein in der Zeit“ (denn ist dies nicht der Eindruck, den Ausstellungsobjekte erwecken?) mortifiziert.

Die Verbindung von Phallus und Baby ist, nach Freud, eine zentrale Komponente des Penisneids und für die Frau in ihrem Verständnis ihres Geschlechts und im Besonderen ihrer Rolle als Mutter von großer Bedeutung. Wie bereits erwähnt, wird in Freuds Lehre das Fehlen eines Penis bei der Frau als ein schmerzhafter Mangel empfunden und bietet Anlass für Gefühle des Neids, Verachtung und tiefer Unzufriedenheit gegenüber Männern, der Mutter und dem eigenen Körper respektive. So ist selbst das Gebären eines Kindes eine (heteronormativ und binär gesehen) essentiell „weibliche“ Erfahrung, bei Freud durch den Penisneid motiviert, denn es sei nur ein Versuch einen Phallus zu erlangen, im Besonderen den des eigenen Vaters.<sup>164</sup> Dieser Versuch, in dem die Distinktionen, so Zohar, zwischen Penis, Phallus und Baby in einen „*psychoanalytic overlap*“<sup>165</sup> kollabieren, wird von der Frau als besonders „befriedigend“ empfunden, wenn das Kind ein Junge ist.<sup>166</sup> Das *In-sich-tragen* eines Menschen, der einen Phallus hat, ist die beste Entschädigung der Frau für ihre Kastration, so entsteht eine narzisstische Objektbeziehung zwischen Mutter und Sohn durch seine Erfüllung einer „Ersatzfunktion“ für die Frau.<sup>167</sup> Da bekannt ist, dass Bertlmann Kate Milletts Buch *Sexual Politics* zur Zeit seiner Veröffentlichung gelesen hat, kann daraus geschlossen werden, dass die Künstlerin mit diesen psychoanalytischen Konzepten vertraut war, denn Millett widmet diesen ein extensives Kapitel und analysiert sie mit großer Präzision.<sup>168</sup> So ist auch der Titel *der Erstgeborene* nicht zufällig von Bertlmann gewählt (die Favorisierung des ersten Kindes, im Besonderen des ersten Sohnes, gegenüber seinen Geschwistern ist ebenfalls ein Aspekt der zur Forcierung patriarchaler Strukturen innerhalb der Familie beiträgt). Hélène Cixous macht in ihrer Analyse dieses Werks einen Umkehrschluss vom Baby als Phallus(ersatz) und deutet stattdessen den Phallus als Baby:

*„Und infolgedessen ist umgekehrt also der Phallus, wenn man sich die Zeit nimmt ihn mit denkendem Auge zu betrachten, im Geheimen immer ein Baby. Ohnmacht ist das Geheimnis seiner Macht. Dieser Erstgeborene ist verhaftet, ergriffen, unsterblich gemacht, unter Plexiglas gelegt, von Geburt an in ein Objekt der Neugierde oder des Kults verwandelt. In eine Büchse gesteckt. Konserviert. Gleichzeitig exponiert und in Verwahrung. Unberührbar. Ah! Wenn der Phallus*

---

<sup>164</sup> Zohar, 2009, S. 112.

<sup>165</sup> Zohar, 2009, S. 112.

<sup>166</sup> Solomon-Godeau, 2016, S. 188.

<sup>167</sup> Solomon-Godeau, 2016, S. 188.

<sup>168</sup> Millett, 1970, S. 179-189. Besonders S. 183: „... one cannot separate Freud’s account of how a child reasons from how Freud himself reasons, and his own language, invariably pejorative, tends to confuse the issue irremediably. Indeed, since he has no objective proof of any consequence to offer in support of his notion of penis envy or of a female castration complex, one is struck by how thoroughly the subjectivity in which all these events are cast tends to be Freud’s own, or that of a string masculine bias, even of a rather gross male-supremacist bias.”

*wüsste, dass er nur ein armer Penis ist, der einer Art Brutkasten anvertraut wurde!*<sup>169</sup>

Neben einer interpretatorischen Inversion von Phallus und Baby und somit von Macht und Ohnmacht, benennt Cixous in diesem Passus die Vielfalt an Effekten, die durch die Präsentation dieses Phallus-Babys in einem Plexiglastasten auf die Figur einwirken: Es wird zu einem unsterblichen Kultobjekt erhoben, gleichzeitig aber exponiert und unberührbar gemacht und den Blicken der Betrachtenden hilflos ausgesetzt, wodurch Bertlmann dem Phallus zwar eine auratische Wirkung verleiht, ihn aber auch fixiert und einsperrt und so auf einer subtilen Ebene abermals entmachtet. Mit dem Satz „*Wenn der Phallus wüsste, dass er nur ein armer Penis ist*“ schafft es Cixous, Bertlmanns komplexe Auseinandersetzung mit dem Phallus in einem Satz in ihrer Essence zu erfassen und gleichzeitig die Ironie als zentralen Bestandteil dieser zu erkennen.

Ähnliche inhaltliche und visuelle Strategien lassen sich in der Objekt-Installation *Corpus Impudicum Arte Domitum* (übers. „schamloser Körper gezähmt durch Kunst“) (Abb. 47) aus dem Jahr 1984 wiederfinden. Hier wird ebenfalls eine christliche Ikonografie evoziert, nämlich jene des *Fatschenkinds*, auch als *Fatschenkindl* oder kurz *Fatsche* bekannt. Diese Figuren, welche die Funktion eines Andachts- oder Motivbildes erfüllen, stellen Christus als mit Bändern (lat. *Fascia* übers. „Binde“) eingewickelter („gefatschtes“) Baby dar und werden meistens aus Wachs, Eisen oder Holz angefertigt. Bertlmann stellt statt dem Christuskind hier einen *gefatschten* Phallus dar und präsentiert diesen in einem Schaukasten, wie es für den Typus dieses Motivbildes typisch ist. Das gesamte Objekt präsentiert mit seiner Länge von fast 120 cm einen massiven Phallus, dessen vergoldete Eichel den Platz des Kopfes Jesu eingenommen hat. Christian Bauer deutet dieses Werk als „[...] *Umkehrung von Ursache und Wirkung in einer Logik der exklusiven Zeugung des Kindes durch den Vater*“<sup>170</sup> und referiert dadurch auch indirekt auf die Jungfräulichkeit Mariä, die die Sexualität als Teil in der Entstehung Christi ausschließt und sie primär zu einem Vehikel für die von Gottvater hervorgebrachte Schöpfung macht. Die Aktivierung christlicher Ikonographie ist für Bertlmann auf zwei, fast konträren Ebenen von Bedeutung: auf ästhetischer Ebene hat die Künstlerin eine persönliche Vorliebe für Motivbilder und Reliquien, besonders volkstümliche Objekte, die oftmals eine kitschige Dimension haben, faszinieren sie;<sup>171</sup> auf inhaltlicher Ebene ist jene Aktivierung als Kritik am institutionalisierten Glauben, im

---

<sup>169</sup> Cixous, 2019, S. 202.

<sup>170</sup> Bauer, 2019, S. 48.

<sup>171</sup> Schor, 2019, S. 33.

Besonderen der katholischen Kirche zu verstehen, in der Frauen keine leitenden Funktionen ausüben können. Die religiöse Komponente ist bei diesem Werk aufgrund der Aktivierung einer spezifischen Gattung von Motivbild von größerem Gewicht als in *der Erstgeborene* (1980), die grundlegende Thematik ist jedoch wieder die Freud'sche Gleichung „Phallus = Baby“. Hélène Cixous beschrieb diesen eingewickelten Phallus akkurat als ein „um seine Gliedmaßen gebrachtes Glied“, welches als „Maskottchen des Geschlechtsteils“ fungiert und durch seine Präsentation wirkt wie:

„Einbalsamiert. Fetischisiertes Einzelteil. Voilà, ein rührender Phallus. Ein in ein Spielzeug verwandelter Phallus. Auf Impotenz und Ohnmacht reduziert.“<sup>172</sup>

Auch Cixous deutet diese Umformung des Phallus in ein Teilganzes, das zu Beginn des Kapitels als puppenhaft beschrieben wurde, ähnlich und geht einen Schritt weiter indem sie den Phallus hier zu einem Spielzeug relegiert sieht. Der Titel „*Schamloser Körper gezähmt von Kunst*“ lässt sich als Kommentar auf die Ästhetik des *Fatschenkinds* interpretieren, in der der Körper Christi, hier durch einen „schamlosen“ Phallus ersetzt, von den Kunstschaffenden, die diese Motivfiguren anfertigen, gezähmt, also unbeweglich gemacht wurde.

Ein weiterer Auftritt dieses Phallus-Babys lässt sich in der Fotoserie *Nichts an dir das schreckte mich* (1981) (Abb. 48) finden und wird in dieser mit Bertlmanns Braut-Ikonographie verbunden. Die aus Kapitel 3.1.3 bekannten Attribute der *Schnullermaske*, sowie die *Nuggi*-besetzten Fingerkuppen machen klar, dass in dieser Sequenz die Künstlerin nicht als sie selbst, sondern in einem Rollenspiel in Erscheinung tritt. Die harten Kontraste der Schwarzweißfotografie werden durch die Komposition und Inszenierung nochmals verstärkt: die schwarz-gekleidete, schwarzhaarige Figur steht mit einer weißen Maske mit schwarzen „Augen“ vor einer weißen Wand und hält liebevoll ihr weißes, überdimensionales Phallus-Baby. Wie bei der Werkanalyse zur *Wurfmesserbraut* (1979) erläutert wurde, sind die Effekte der *Schnullermaske* und *Nuggis* jene der Unkenntlichmachung und wecken ein Unbehagen in den Betrachtenden – so auch in dieser Arbeit, da im Verlauf der sechs-teiligen Sequenz immer mehr Skalpelle aus den *Nuggi*-Fingern der Braut herausstechen. Die Zärtlichkeit, mit der die Mutter ihre Phallus-Baby hält und „anblickt“, steht in direktem Kontrast zu der immer größer werdenden Bedrohung ihrer *Messer-Hände*. Der Titel „*Nichts an dir das schreckte mich*“ ist bereits aus der Werkanalyse zu *Der Erstgeborene* (1980) bekannt, kann ohne Vorwissen jedoch nicht als Gebet identifiziert werden und wirkt für

---

<sup>172</sup> Cixous, 2019, S. 201.

„Unwissende“ eher als Referenz auf die interpersonelle Beziehung zwischen der ambivalenten Mutter und dem Phallus-Baby (das chronologisch gesehen als das, nun zur Welt gekommene, Kind aus der Performance *Die schwangere Braut im Rollstuhl* (1978) gedeutet werden kann). So wird das Phallus-Baby, mit dem sich die Frau nach Freud den Penis des eigenen Vaters symbolisch aneignet, von dieser, ihm immer gefährlicher werdenden Mutter, in Vervollständigung des Titels, aufgefordert: „... *komm nun auch und liebe mich*“. Auch in diesem Werk liegt eine Ablehnung von Freuds Gleichung „Baby = Phallus“ nahe und veranschaulicht auch exemplarisch, wie Bertlmann selbst-referenziell arbeitet und ihre eigene Ikonographie in verschiedenen Kontexten aktiviert und dadurch Verknüpfungen und neue Bedeutungen produziert.

Der Phallus als Teilganzes in der darstellerischen Funktion eines Babys ist bei Bertlmann meistens mit Referenzen auf christliche Ikonographie gekoppelt. Die großflächige Installation *14-Linge* (Abb. 49) aus dem Jahr 1980 stellt jedoch eine Ausnahme dar. Hier sind die bereits bekannten Phallus-Babys aus Polyurethanschaum und Latex in schlichtes weißes Spitalsgewand gekleidet und liegen in perfekt gleichmäßigen Abständen zueinander auf einer Metallkonstruktion auf zwei Ebenen, wie frisch geborene Kinder auf der Baby-Station. Die Krankenhaus-Konnotation, die der Installation bereits innewohnt, wurde in der Gestaltung der Ausstellung *Fragile Obsession* im Belvedere 21 nochmals dadurch verstärkt, dass die *14-Linge* in einem kleinen „Raum“ positioniert wurden und die Sicht auf sie nur durch ein schmales Plexiglasfenster möglich war.

### **3.3.2 Als Erwachsener – als Vertreter von Staat & Kirche**

Bertlmann nutzte ihre selbstgemachten Phallus-Figuren nicht nur, um diese als Babys zu inszenieren und dadurch Kritik an Freud'schen Theorien zum Penisneid und der Kastrationsangst zu üben, sondern auch, um erwachsene Männer darzustellen, die als Vertreter und ausführende Organe des Patriarchats agieren und dadurch Männlichkeitsbilder perpetuieren, die sich über Macht und Dominanz definieren. Der Ausschluss von Frauen und das exklusive Recht auf Mitsprache ist neben der katholischen Kirche in der Institution des Militärs wohl am besten exemplifiziert. In der folgenden Arbeit geht Bertlmann scharf und doch humorvoll mit beiden ins Gericht.

In der Installation *7 Soldaten – 7 Kardinäle* (Abb. 50) aus dem Jahr 1980 sind die oben beschriebenen *14-Linge* „erwachsenen geworden“ und verschreiben sich zwei mächtigen *Boys-Clubs*, die eine Hälfte der katholischen Kirche, die andere dem Militär,

welche Bertlmann in dieser Arbeit auf einen „gemeinsamen phallischen Nenner“<sup>173</sup> (Gorsen) bringt. Wo die bisher präsentierten Werke die Primärquelle der Phallokrate im Bereich der Sexualität verorten und die zuvor analysierten Werke in der Kategorie des Teilganzen psychoanalytische Konzepte innerhalb einer Zweier-Beziehung thematisieren, weitet die Künstlerin hier ihre Kritik auf international machtvollere, finanziell gestärkte und jahrhundertealte Strukturen aus und dehnt so die Thematik von interpersonellen Machtverhältnissen auf global wirkende Systeme aus. Die Phalli-Figuren werden durch ihre Bekleidung in ihrer beruflichen Funktion identifizierbar gemacht, wo die Soldaten durch die Abzeichen auf ihrer Brust erkennbar sind, wird klar, dass die Künstlerin Kardinäle mit Bischöfen verwechselt hat. So sind die Figuren nicht, wie der Titel suggerieren würde, in einer roten Soutane gekleidet, sondern tragen weiße Mitren, die ihren Rang als Bischöfe markieren.<sup>174</sup> Diese Verwechslung der Ämter ändern nichts an der inhaltlichen Aussage des Werks. Sowohl die katholische Kirche als auch das Militär verbinden eine stark hierarchische Struktur, einer Fülle an einzuhaltenden Regeln und die Machtausübung nach außen hin, beim Militär durch Besatzung und rohe Gewalt, bei der katholischen Kirche durch Anhäufung intransparenter Mengen an Geld und der gesellschaftlichen Einflussnahme auf Themen wie Ehe zwischen gleichgeschlechtlichen Menschen und Abtreibung, die in einer säkularisierten Gesellschaft auf einer politischen Diskurs-Ebene keinen Platz haben.<sup>175</sup> Diese Institutionen schließen Frauen aus und schaden ihnen sowohl historisch gesehen als auch in der heutigen Zeit; der traurige Umstand ist bekannt, dass militärische Besatzung und die sie begleitenden Kriegsverbrechen immer mit einer erschreckenden Zahl an sexuellen Missbräuchen einhergehen, sowie historisch belegt ist, dass die Kirche für Hexenverbrennungen mitverantwortlich war und sich bis heute gegen das Recht der Frau ausspricht, frei über ihre reproduktiven Rechte zu bestimmen. In einem Gespräch mit der Kuratorin des österreichischen Pavillons in Venedig, Felicitas Thun-Hohenstein artikuliert Bertlmann ihren Standpunkt zur katholischen Kirche und der nicht vorhandene Präsenz von Frauen in dieser unmissverständlich:

---

<sup>173</sup> Gorsen, 2019, S. 136.

<sup>174</sup> Braun, 1912, S. 76.

<sup>175</sup> Es soll an dieser Stelle erwähnt sein, dass weder das Militär, im Besonderen das österreichische als neutrales Land, noch die katholische Kirche *nur* negativ zu beurteilende Institutionen sind. Selbstverständlich ist die Katastrophenhilfe die das österreichische Bundesheer leistet, sowie die gemeinnützigen Tätigkeiten der Kirche auf nationaler und internationaler Ebene lobenswert und wichtig. Es ist auch klar, dass Bertlmann diese Aspekte nicht kritisiert; aus historischer, politischer und feministischer Perspektive, sind aber sowohl die Gewalttaten an, als auch Repression von Frauen durch das Militär und die Kirche bis heute wirkmächtig und zu kritisieren.

*„Ich entleere, ich entehre die Religion – das wird mir vorgeworfen. Im Gegenteil: Sie entleert mich, sie entehrt mich, ich fühle mich beleidigt, keinen Platz im Gottesbild zu haben, möchte Kardinälin, Päpstin werden [...]“<sup>176</sup>*

Die Entehrung der Religion, bzw. ihrer institutionellen Vertreter, zusammen mit jenen des Militärs lässt Bertlmann auf der phallischen Ebene geschehen, auf der diese Männer zu Gliedern ohne Gliedmaßen (Cixous) in handlicher Puppengröße relegiert werden. Gleichzeitig sind diese Figuren, besonders die Soldaten, stark homogenisiert dargestellt, wodurch auch impliziert wird, dass diese Institutionen durch ihre erstarrten Regelwerke und hierarchische Strukturen Individualität und eigenständiges Denken hemmen. Zudem baut sie auch auf der Ebene der Einkleidung dieser Puppen humoristische Momente der *Entehrung* ein, indem sie den Soldaten statt einer Uniformhose eine Windel anzieht und auf der Soutane der Bischöfe Dekorationen eingestickt, die sich zu einem lachenden Gesicht mit Kulleraugen und Stupsnase formen. Außergewöhnlich in Bertlmanns Werk ist die Integration von Klang, die bei dieser Installation vorzufinden ist: In der Mitte der Aufstellungen, d.h. bei der Position des vierten Soldaten/Bischofs, sind je ein Lautsprecher angebracht, aus dem das Wort „Mama“ immer wieder ertönt. Diese Tonspur evoziert zwei konträre Gefühle bei den Betrachtenden: Zum einen ist sie witzig, da sie die Infantilisierung dieser Figuren, die durch die Windeln und Smiley-Gesichter bereits visuell vermittelt werden, nochmals unterstreicht. Zum anderen hat die Tonspur auch etwas Unheimliches, da die körperlose Kinderstimme, die immer wieder nach ihrer Mutter ruft, Assoziationen mit einem verloren gegangenen oder zurückgelassenen Kind hervorruft.<sup>177</sup> Die Betonung der Mitte als formale Strategie ist auch bei den folgenden Werken von Relevanz.

Bertlmann schuf im Jahr 1980 eine weitere Variante dieser selbstgemachten Phallus-Objekte, welche sich durch ihre gelbliche Farbe und leicht gekrümmte Form von den eben präsentierten unterscheiden lassen. So wird dieses Set an Phallus-Figuren in der Objekt-Installation *Verlust der Mitte* (1980) (Abb. 51), sowie in der begleitenden Fotografie genutzt, um 12 Männer (die mit aller Wahrscheinlichkeit als die 12 Jünger Christi zu deuten sind<sup>178</sup>) auf einer langen Tafel sitzend zu inszenieren, deren Mitte,

---

<sup>176</sup> Allmer, 2023, S. 44.

<sup>177</sup> In der modernen Welt ist das Verlorengelangen im Supermarkt ein kleines Kindheitstrauma, das den meisten bekannt ist. Diese Panik, seine Mutter nicht mehr finden zu können, ist ein Gefühl das viele mindestens einmal im Leben empfunden haben – Bertlmann scheint mit dieser Tonspur nicht nur unser Mitgefühl als Erwachsene für das Kind (das nach seiner Mutter ruft) aktivieren zu wollen, sondern auch das Gefühl der Panik, das wir im Kindesalter einmal empfunden haben, als wir unsere Mutter nicht finden konnten.

<sup>178</sup> Die Auslegung dieser 12 Figuren als die Jünger Christi ist nicht nur durch das Setting der langen Tafel, wie sie aus Darstellungen des letzten Abendmahls bekannt ist, begründbar, sondern auch durch eine Zeichnung aus dem

durch den leeren, zentralen Platz wortwörtlich fehlt. Diese Absenz der führenden Figur bringt die Phalli im zweiten Teil der Fotografie zu Fall. Helene Cixous sieht in diesen Arbeit ebenfalls eine Anspielung auf die 12 Aposteln und verbindet die Sichtbarmachung etwas Absenten mit der Fotoarbeit *René ou Renée*:

*„Dieses Zentrumslose soll also nicht eine Gegenwart sondern eine Abwesenheit veranschaulichen. Das gibt einem einiges zu denken über das seltsame visuelle Heraufbeschwören des Unsichtbaren. [macht sie ja auch in René] Und über die Deflagrationswirkung einer Ellipse der Mitte. Diese Szene kam mir seltsam bekannt vor. Aber! Aber? Aber das ist ja die Szene des Abendmals! Das sind ja die zwölf Augenzeugen der phallischen Spektralität! Die zwölf Champions der verlorenen Illusion kippen glatt aus den Latschen.“<sup>179</sup>*

In ähnlichen Konstellationen sind diese Phalli auch in der Fotoserie *Singing a song* (1981) sowie dem Objekt und den begleitenden Fotografien *Contemplatio* aus dem gleichen Jahr zu sehen.

### **3.4 Die Darstellung des Phallus mit Dildos – der Godemiché als *Ready-made* & Kitschobjekt**

Ab der Mitte der 1980er Jahre wendet sich Renate Bertlmann immer stärker einer Ästhetik des Kitsches zu und rückt so die humoristischen, ironischen Qualitäten, die in manchen ihrer früheren Arbeiten auf subtilere Ebene operierten, deutlich in den Vordergrund. In der Darstellung des Phallus bleibt die Unmittelbarkeit im Sinne des *Imago* erhalten, doch wo Bertlmann 1980/1 selbst Penis-Objekte aus unkonventionellen Materialien erstellte, beginnt sie ab 1985 Dildos als *Ready-mades* einzusetzen. Damit knüpft sie wieder an die künstlerischer Strategie an, die sie sich bereits in der zweiten Hälfte der 1970er Jahren mit der Integration und Bearbeitung von Präservativen zu Nutzen macht. Ihr künstlerischer Umgang mit diesen Sexspielzeugen bewegt sich in einem Spektrum, das von Inkorporierung unveränderter Dildos in Installationen bis hin zu einer Bearbeitung der Godemichés, die sie als solche fast unerkennlich macht. Wie bereits ausführlich erläutert, frequentierte Bertlmann Sexshops, um dort Materialien für ihre künstlerische Arbeit zu beschaffen. Wo die aggressions-beladenen Präservative als *Insignien des Frauenhassen* fungierten oder die handelsüblichen Kondome dazu dienten, Momente der Zärtlichkeit und des Humors zu erzeugen, nutzt die Künstlerin Dildos, die in einer unwahrscheinliche Fülle an Variationen zu kaufen sind, um den

---

Jahr 1974 mit dem Titel *Trunkene Jünger - Verlust Der Mitte*, in dem eine ganz ähnliche Komposition mit amorphen wurmartige Wesen, an Stelle der Phalli, zu erkennen ist.

<sup>179</sup> Cixous, 2019, S. 197-8.

Phallus nicht nur unmittelbar darzustellen, sondern ihn auch als käuflich, artifiziell und ersetzbar zu konnotieren. Die gestalterische Bandbreite der Dildos erstreckt sich von realistischen Exemplaren in „durchschnittlichen“ Proportionen, mit fühlbaren Adern und in verschiedenen Hautfarben, bis hin zu kitschigen und phantasievollen Varianten in den Formen niedlicher Tiere oder in Pastelltönen gestaltet. Diese gestalterische Vielfalt der Modelle erlaubt eine ebenso große Bandbreite an Bedeutungen und Konnotationen in der künstlerischen Verarbeitung. Wo die „naturalistischen“ Dildos als konkreter Penisersatz gedeutet werden können, stellen die einfallsreichen Varianten eine Loslösung von dem Organ dar, aus dem sie sich ableiten, und können als emanzipatorische Instrumente gedeutet werden, mit denen Frauen sich in ihrer Lust selbstbemächtigen können. So sind Dildos nicht, wie man auf den „ersten Blick“ meinen könnte, als dreidimensionale Ebenbilder des Penis, Instrumente der Phallokrate, sondern das diametrale Gegenteil; sie sind die immer steifen, immer „könnenden“, mit diversen Funktionen ausgestatteten „verbesserten“ Versionen dieses Organs, deren Fähigkeiten über jene des Penis weit hinausgehen. Der Dildo exemplifiziert die käufliche Ersetzbarkeit dieses Körperteils und wird in den Händen der Frauen\*, die sie entwickeln und benutzen, zu einem Instrument, das der misogynen Verflechtung von Kapitalismus und Vergegenständlichung, die den Körper der Frau gesellschaftlich und medial zur Ware macht, einen Spiegel vorhält. Des Weiteren reflektieren sie die Fixierung der Phallokrate auf das männliche Glied als Symbol der Macht und machen die stolze Faszination des Mannes mit seinem „besten Stück“ für die Frau\* in ihrem eigenen Lustgewinn nutzbar.

Wo die Freud'sche Psychoanalyse den Dildo als Manifestation des Penisneids *par excellence* deuten würde<sup>180</sup>, ist er eigentlich eine Relegation des Phallus zurück auf den Penis, vom angeblich schmerzvoll begehrten Organ, mit dem die Frau ihre subjektive Vervollständigung erlangen möchte, zurückverwiesen auf den Platz des schlichten Unterschiedsmerkmals, dessen sexuelle Funktion ersetzt werden kann. So wird die im Dildo inhärente Entmachtung des Phallus durch die künstlerischen Interventionen Bertlmanns nochmals forciert. Durch die Strategie des *Verkitschens* enthebt sie den Phallus seiner maskulinen Bedeutungen und *verweiblicht* ihn, was das Schlimmste ist, das der heteronormativen Männlichkeit widerfahren kann. Die Faszination Bertlmanns mit diesen Objekten, besonders mit den fantasievolleren Exemplaren und den soeben beschriebenen Qualitäten, die jenen innewohnen, hielt von den 1980er Jahren bis heute

---

<sup>180</sup> Allmer, 2023. S. 46-47.

an, so schuf die Künstlerin zuletzt 2023 ein Werk, in dem ein Dildo als *Ready-made* den materiellen und inhaltlichen Ausgangspunkt bietet.

Die 1983 entstandene Serie *Farphalle Impudiche* (Abb. 52) ist mustergültig für ihren ironisierenden Umgang mit dem Phallus durch die intensiven Bearbeitungen von Dildos, wodurch diese stark verfremdet in Erscheinung treten. Bertlmann arrangiert in dieser Installation fünf Godemichés unterschiedlicher Größen und Formen in einer Reihe auf einem weißen Sockel. Diese Sexshop-Artikel werden mit knallbunten Plexiglasflügeln zu Schmetterlingen entfremdet – oder in Coopers Worten *dekontextualisiert* – während durch ihre Montierung auf dünnen Metallstäben die Illusion ihres Schwebens erzeugt wird. Die Anordnung der Schmetterlinge erzeugt eine Betonung der Mittelachse, an deren Stelle der einzige Doppeldildo der Installation zu sehen ist. Dieser wird von zwei Varianten flankiert, die ebenfalls spitz zulaufende Flügel haben, welche mit den runden, geschwungenen Flügeln der äußeren Schmetterlinge kontrastieren. Bertlmann wählt hiermit ein besonders fragiles Insekt, welches durch die kleinste Verletzung der delikaten Flügel zu Tode kommen kann. Wie an einer späteren Erweiterung dieser Serie mit *Farphalla Impudiche 4* (1985) (Abb. 53) beobachtet werden kann, setzt Bertlmann neben den weiblich konnotierten Farben weitere Schritte zu Verniedlichung dieser massiven „Ersatzpenisse“: der Schmetterling, dessen Körper mit Glitter in verschiedenen Farben und Mustern dekoriert ist, wird an der Eichel mit einem lieblichen Gesicht, komplett mit Knopfaugen und pinken Fühlern versehen. Jedoch baut die Künstlerin, wie auch bei anderen Werken der Serie, einen Moment der Gefahr ein. In dem Zentrum dieses süßen Gesichts ragt ein spitzer Stachel in Form einer Messerklinge hervor. Materiell sind diese *Farphalle Impudiche* im Vergleich zu vielen anderen Werken Bertlmanns nicht von der Gegenüberstellung von Gegensätzen geprägt, sondern von einer homogenen Materialsemantik. Der Dildo, die Plexiglas-Flügel und der Metallstab sind allesamt harte, unbiegsame Materialien, auch die groben Pailletten und der raue Glitter würden eine ungeschmeidige Tasterfahrung bieten. Die scharfe Skalpellspitze im Gesicht des Schmetterlings stellt den härtesten Moment dieses Objekts dar. In dem Schaffen der Künstlerin wird der Dildo seiner formalen Eigenschaft als Repräsentation des Penis enthoben und ausgehend von einem Instrument der weiblichen Lust weiter entmachtet, bis er hier als verniedlichtes Bild eines fragilen Insekts in Erscheinung tritt, das jede potentielle dominante Männlichkeit ausschließt.

Das Motiv des geflügelten Phallus lässt sich schon in der römischen Antike, in der Form des *Fascinus/Fascinum* widerfinden.<sup>181</sup> Diese körperlosen Phalli galten in der römischen Kultur als Objekte zur Abwehr des Bösen Blicks und stellen somit apotropäische („Unheil abwehrende“) Symbole dar<sup>182</sup> und wurden auf Mauern sowie Brücken aufgemalt oder als Amulette um den Hals getragen, besonders von Männern und Jungen.<sup>183</sup> Die Flügel dieser *Fascina*, (Abb. 54) seien sie gemalt oder aus Bronze gegossen, lassen sich als Vogelflügel identifizieren, welche Bertlmann in ihrer Werkserie *Farphalla Impudiche* mit Schmetterlingsflügeln ersetzt, wodurch das Wortspiel mit dem Italienischen *farfalla* und Phallus erst möglich wird. Eine weitere Verbindung zwischen den *Fascia* und Bertlmanns Phallus-Darstellungen ist in der formalen Gestaltung einer bestimmten Variante dieses Motivs erkennbar: so sind manche dieser geflügelten *Fascia* zu zoomorphischen Wesen geformt, die als Teilganze eine vollständige Einheit bilden, wie bei Bertlmanns Arbeiten mit ihren selbstgemachten Phallus-Objekten, in denen der anthropomorphisierte Phallus als Stellvertreter für ein Baby oder einen Erwachsenen einsteht.

In zwei Teilen der Serie *Farphalle Impudiche* (Abb. 55) baut Bertlmann, wie bei dem Beispiel aus dem Jahr 1985, ebenfalls ein Moment der Gefahr ein, jedoch mit einem sehr anderen Effekt. In jenen Werken ragen eine Vielzahl von Stacheln aus der Basis bzw. aus dem Hoden des Dildos heraus. Deren Berührung wäre sicher schmerzhaft, aber der Schmerz scheint auch ein nach innen gerichteter zu sein. Dieser von Stacheln durchdrungene Hodensack erweckt den Eindruck, einer Art Folter ausgesetzt zu sein. So entmaskuliniert Bertlmann weiter den Phallus, nicht nur dadurch, dass sie ihn zu einem lieblichen Glitter-verzierten Schmetterling verniedlicht – ein Motiv, das kleine Mädchen als dekoratives Element auf ihrer Kleidung tragen oder zeichnen würden –, sondern sie verletzt zusätzlich den imaginären, kastrierten Mann an seinem vulnerabelsten Körperteil. Diese Details schaffen eine eigentümliche Verbindung von Gewalt und Humor. Auch hier wird, wie so oft in Bertlmanns Werk, eine starke Ambivalenz erzeugt.

Mit ähnlichen Strategien des *Verkitschens* und *Verniedlichens* operiert auch ihr Werk *Frühlingserwachen* (1989) (Abb. 56), ein drei mal zwei Meter großes Gemälde, in dem eine pastellfarbene Blumenwiese, dominiert von Babyblau und Puderrosa, gezeigt wird.

---

<sup>181</sup> Es gibt mehrere Varianten dieses Motives: Zum einen gibt es Darstellungen des Phallus mit oder ohne die Hoden, mit oder ohne Schambehaarung, erigiert (ithyphallisch) oder schlaff. Whitmore, 2017, S. 47.

<sup>182</sup> Whitmore, 2017, S. 47

<sup>183</sup> Whitmore, 2017, S. 48.

Dieser Wiese entspringen nicht nur zarte Blumen, sondern auch rosa Penisse, die sich, trotz ihres erigierten Zustands, gleich einer Pflanze sanft beugen, also nicht vollständig steif sind. Die stellenweise impressionistische, fast pointilistische Pinselführung wird von der Künstlerin eingesetzt, um auf subtile Art Ejakulationen als weiße Markierungen oberhalb der Penisschäfte darzustellen, die auf den ersten Blick fast nicht als solche zu erkennen sind. Diese Andeutung auf einen Samenerguss ist eine seltene Erscheinung in Bertlmanns Schaffen und stellt eine der wenigen Werke dar, in denen die biologische Funktion des Penis angedeutet wird.

Das Objekt *Verbotene Früchte* (1992) (Abb. 57) ist ebenfalls von der visuellen Strategie des Verkitschens geprägt und mit einer Form der Objektifizierung gekoppelt. Eine Platte voller grellfarbiger Plastikfrüchte, welche mit einer Schicht aus Sprühglitter überzogen sind, ist unter eine Obstglocke gestellt. Auf einer Version dieses Werks sitzt das Arrangement auf einem Bett aus knallpinkem Tüll, welcher die gesamte Komposition einrahmt. Auf dieser Platte lassen sich jedoch auch zwei pinke Dildos finden, von denen einer anatomisch realitätsgetreu gestaltet ist und der andere stilisiert und mit spitzen Noppen an Eichel und Schaft versehen ist. So zeigt die Künstlerin das Spektrum der Dildos im Verhältnis zum Penis auf, vom naturgetreuen Ersatzteil zum fantastischen Spielzeug, dessen Eigenschaften über jene des männlichen Glieds hinausgehen. Auch hier ist die Materialesemantik eine homogene; die Dildos wirken steif und unbiegsam, die Plastikfrüchte hart, der Tüll ist leicht verformbar, jedoch auch rau und kein atmungsaktiver Stoff. Es gibt hier keine Momente der weichen Taktilität.

Die Einbettung der zwei Dildos unter dem Obst ist so organisch gestaltet, dass diese nicht auf den ersten Blick sofort ins Auge springen. Die billig wirkenden Plastikfrüchte sind nicht nur der Aktivierung einer Kitsch-Ästhetik dienlich, sondern bringen den Phallus auch mit einem oral konsumierbaren Objekt in Verbindung, in diesem Fall mit einem Nahrungsmittel, das aufgebraucht und demnach auch zum völligen Verschwinden gebracht werden kann.<sup>184</sup> Dass die Verbindung zwischen Obst und Penis auch eine Referenz auf Oralsex beinhaltet, bedarf kaum einer Erwähnung. Erwähnenswert ist jedoch die Tatsache, dass Bertlmann in diesem Werk eine seltene und subtile Referenz auf die Vulva macht. Unter den Früchten lässt sich auch eine einzelne Blume, nämlich eine *Calla* finden, deren Form besonders vaginal ist und

---

<sup>184</sup> Wenn man diesen Gedankengang des Penis als essbares Objekt weiterverfolgen möchte, macht Bertlmann diesen in weiterer Konsequenz auch zu einem verdaubaren und ausscheidbaren Objekt. Der Phallus als Nahrung wird zur Stärkung konsumiert, dient somit einem positiven Eigennutzen der Konsument\*in, und wird in letzter Instanz zu Kot reduziert; die ultimative Zerstörung seiner symbolischen Macht.

welche durch ihren künstlichen Pink-Ton farblich mit den Phalli verbunden wird. So nutzt die Künstlerin die visuelle Ähnlichkeit zwischen der Vulva und manchen Blumenarten – eine Verbindung, die schon lange in der Kunstgeschichte reproduziert wird, und integriert sie so in diesem Phallus-Obst-Tablett ohne diese direkt darstellen zu müssen.

Eine weitere Arbeit aus den 1990er Jahren, in der der Phallus als Männlichkeitssymbol mithilfe eines Dildos ironisiert wird, ist das Objekt *Viagra* (1998) (Abb. 58), welches sowohl auf der Ebene des Werks, als auch des Titels die männliche Obsession mit dem eigenen Geschlechtsteil thematisiert. Der von Bertlmann ausgewählte Godemiché ist in seinem Design bereits ambivalent, denn seine Form und Größe orientieren sich durchaus an dem männlichen Geschlechtsorgan – der „Realismus“ dieses Exemplars wird durch die Inkludierung der Hoden nochmals gesteigert –, seine grellorangene Farbe konterkariert jedoch diesen Eindruck und betont seine artifizielle Natur. Auf einem Bett aus blauen Viagra-Tabletten steht der künstliche Penis auf der Mitte eines vergoldeten Kissens; das gesamte Objekt wird in einem Plexiglaskasten präsentiert, wodurch der Eindruck der Unantastbarkeit dieses künstlichen Phallus evoziert wird. Die *Darbietung* des Dildos auf einem goldenen Kissen verweist auf Formen der Reliquien-Präsentation, in der das zu verehrende Objekt auf einem gepolsterten Untergrund aufliegt und in einem geschmückten Glaskasten verwahrt wird. Bertlmann steigert mit diesen Präsentationsmitteln nochmals die künstlerische Strategie der Objektifizierung, deren Manifestation im realen Leben von Dworkin wie folgt beschrieben wird:

*„Objectification may well be the most singly destructive aspect of gender hierarchy, especially as it exists in relation to intercourse.“*<sup>185</sup>

So wirft die Künstlerin diesen zerstörerischen Effekt auf Frauen zum „Mann“ zurück und macht gleichzeitig die Absurdität seiner Phallus-Fixierung durch Humor sichtbar, denn diese „Verherrlichung“ des Phallus ist zweifellos ironisch intendiert, da auch der Titel des Werks *Viagra* auf den Fehlschluss vieler Männer verweist, dass ihr Penis, besonders seine lange Erektionsdauer, das ausschlaggebende Faktum für guten Geschlechtsverkehr ausmacht<sup>186</sup> und sich zur Gewährleistung dieser chemische

---

<sup>185</sup> Dworkin, 1987, S. 177.

<sup>186</sup> Es ist mittlerweile bekannt, dass nur ca. ein Drittel aller Frauen\* rein durch Penetration zum Orgasmus kommen und dass demnach die Mehrheit der Frauen\* kitorale Stimulation wünschen, welche nichts mit dem Penis zu tun hat. Die Fixierung auf die Länge, Breite und Erektionsdauer des Penis sind nicht nur reduktive und mäßig relevante Kategorien im Hinblick auf die sexuelle Befriedigung von Frauen\* – statistisch gesehen ist die Gruppe mit der höchsten prozentualen Rate an Orgasmen beim Geschlechtsverkehr Frauen\* in lesbischen Beziehungen – sie erzeugen auch intensive Gefühle der Minderwertigkeit in Männern, die zu einem negativen Bild der eigenen

Substanzen zur Hilfe heranziehen. Der Arzneistoff Viagra<sup>187</sup> ist auch ein mustergültiges Beispiel für die Parma-Industrie, die hunderte Millionen in die Forschung und das Marketing für medizinische Probleme, die Männer betreffen, investieren, während viele Krankheiten, die Frauen betreffen, kaum beforscht werden und die finanziellen Mittel in der Entwicklung von Medikamenten nur unter schweren Hindernissen aufgebracht werden können. So sind Krankheiten wie Endometriose (an der 6-10% aller Frauen leiden) und PCOS (5-10%), deren Symptome von starken Schmerzen bei der Periode oder beim Geschlechtsverkehr bis zu Unfruchtbarkeit reichen können, bis heute nicht heilbar und besonders für PCOS fehlt es immer noch massiv an Forschungsgeldern.<sup>188</sup>

Die wahrscheinlich längste Werkreihe in Bertlmanns Œuvre ist die 2001 begonnenen und zuletzt 2023 ergänzte Serie *Enfant Terrible*, welche formal immer dem gleichen Prinzip unterliegt. Die Künstlerin wählt einen Dildo aus, meistens leicht überdimensional, in kräftigen, knalligen Farben und nutzt diesen als „Kopf“ für eine selbstgemachte Puppe, dessen „Körper“ sie mit einem pompösen, eindeutig weiblich kodierten Gewand einkleidet und im Titel ausweist, um wen es sich in dieser Darstellung handelt. Die Phallus-köpfigen Figuren können allgemeine Typen darstellen, wie im Werk *Die Braut* (2001) (Abb. 59), welche in Bertlmanns Schaffen ein immer wieder kehrendes Motiv darstellt, fiktive Charaktere wie die Opern-Figur *Carmen* (2001) oder historische Personen wie Papst *Innocenz VI* (2001) (Abb. 60), der ein harter Verfolger von Häretikern war und in diesem Zusammenhang auch Folter gestattete. Mit dem Titel des letzten Zuwachses zu dieser Serie, *Drag Queen* aus dem Jahr 2023 referiert Bertlmann auf eine Form der Performance, die das *gender-bending* als Praxis zentriert, um die Illusion des „anderen“ Geschlechts zu präsentieren und

---

Männlichkeit und Angst vor Intimität führen können, die nicht selten wiederum in Misogynie kippt. So ist die Fixierung auf den Penis als Gradmesser für Maskulinität nicht nur für Frauen, sondern auch für Männer selbst psychisch schädlich und vermittelt ihnen das Gefühl unveränderbaren biologischen Umständen des eigenen Körpers ausgesetzt zu sein.

<sup>187</sup> Es ist wichtig zu betonen, dass Viagra nicht nur von Männern genutzt wird um ihre Ausdauer zu verlängern, sondern auch vielfach von Männern, die genuine Erektionsstörungen haben, die ihr Sexualleben und demnach ihre Psyche negativ beeinträchtigen können. Hiermit soll diese emotionale Belastung, die durch Erektionsschwierigkeiten entstehen kann, nicht klein geredet oder unsensibel behandelt werden.

<sup>188</sup> Die letzte von der EU finanzierte Studie zu PCOS fand 2020 (!) statt, während eine von sieben Frauen\* an dieser Krankheit leidet, von denen 70% sich dessen nicht bewusst sind, weil zu wenige Gynäkolog\*innen diese Erkrankung akkurat diagnostizieren können., Inês Trindade Pereira, „PCOS patient advocates call out lack of research as up to 70% of women remain undiagnosed worldwide“, in: euronews, 12.09.2024

<https://www.euronews.com/health/2024/09/12/pcos-patient-advocates-call-out-lack-of-research-as-up-to-70-of-women-remain-undiagnosed-w> (zuletzt besucht: 22.01.2025)

„Limited funding for PCOS research has led to a lack of awareness and understanding among physicians. The NIH didn't establish a working definition for PCOS until 1990, and up to 75% of people with PCOS remain undiagnosed after visiting their doctors.“, Ali Francis, The invisible toll of life with polycystic ovary syndrome, in: The Guardian, 03.09.2024, (zuletzt besucht: 22.01.2025)

<https://www.theguardian.com/wellness/article/2024/sep/03/pcos-effects-mental-health?>

dadurch den performativen Charakter von Gender sichtbar zu machen und sich diesen sowohl zum Zweck des Entertainments als auch als Kunstform nutzbar machen. Mit dieser Präsentation des Phallus knüpft Bertlmann an ihre eigene künstlerische Strategie an, in der sie selbstgemachte Penis-Objekte zu einem Teilganzen formt und entwickelt diese weiter, indem sie den Dildo als *Ready-made* zum Kopf dieser *Enfant Terribles* transformiert.

### **Phallus-Darstellungen jenseits der Kategorien**

Da es kaum möglich ist, eine Systematik zu entwickeln, in die sich hunderte Werke perfekt einordnen lassen, sollen abschließend drei Werke präsentiert werden, die sich in keine der hier erarbeiteten Kategorien in Bezug auf ihr Darstellungsmittel sinnvoll einordnen lassen, die aber trotzdem Erwähnung finden sollen, da sie visuelle „Ausreißer“ in Bertlmanns Werk darstellen und gleichzeitig eine starke inhaltliche Perspektive präsentieren. Das 1980 entstandene Objekt *Torero* (Abb. 61) ist formal ungewöhnlich und kaum mit anderen Werken Bertlmanns vergleichbar. Eine vergoldete, massive Eichel, die größte im Œuvre der Künstlerin, ist auf einer weißen Platte fixiert, welche über zwei Verstrebungen mit Griffen verbunden ist. Diese Konstruktion liegt auf vier Verstrebungen auf, welche ein transparentes Plexiglas-Rad auf beiden Seiten fixieren, auf dem das ganze Gebilde steht. Diese massive Eichel, die durch ihre goldene Farbe am ehesten mit dem Werk *Corpus Impudicum Arte Domitum* (1984) zu vergleichen ist, wird hier mit einer wagenartigen Konstruktion mobilisiert. Die Größe der Eichel, gepaart mit seiner (potentiellen) Beweglichkeit impliziert einen bedrohlichen Moment, auch der Titel *Torero* referiert hier auf einen gefährlichen Angriff, es scheint weniger der kämpfende Matador als der wütende Stier sinnbildlich dargestellt zu sein. Die Arbeit ist formal untypisch für Bertlmann, da die meisten Werke dieser Größenordnung nicht den Phallus thematisieren und die Künstlerin selten Konstruktionen entwickelt, die sich nicht auf reale Objekte beziehen lassen.

In dem 1980 entstandenen, fast zwei Meter langen Objekt *Folterbrett* (Abb. 62) wird ein Phallus auf eine Art dargestellt, die auf materieller Ebene für Bertlmann sehr untypisch ist. Formal lässt sich dieses Objekt aus den biomorphen, abstrakten Formen herleiten, die sie in den frühen 1970er Jahren entwickelte, jedoch waren diese ausschließlich in ihren grafischen Werken anzufinden und wurden in dieser Arbeit zum ersten und einzigen Mal ins dreidimensionale übersetzt und stellt auch eine der wenigen *soft sculptures* in Bertlmanns Werk dar. Der Penis wird mit einem Stück Stoff dargestellt, das die Künstlerin mit Schaumgummi füllt, so dass ein langes, schlauchartiges Gebilde

mit zwei Eichel­n ent­steht. Das wei­ße Texti­lob­jekt wird an drei Enden von Sei­len um­wickelt, wel­che es an den Eichel­n um­fassen (die eigent­lich nur durch das Ein­schnei­den der Schnur als sol­che zu er­ken­nen sind) und an den Pfosten des „Folter­bretts“ an­bin­den. Bertlmann scheint hier von der mit­telal­ter­li­chen Folter­metho­de der Streck­bank ins­pi­riert zu sein, doch statt eines Bes­chul­dig­ten wird hier ein Phal­lus in einer fast un­kennt­li­chen Form gefol­tert. Die Arbeit ist trotz der Ab­senz eines Messers oder Skal­pells eines der ag­gressiv­sten in ih­rem Œuvre und ope­riert nicht im Sinne einer Ent­machtung des Phal­lus durch bei­spie­ls­wei­se Ironi­sieren oder *Verkitschen*, viel­mehr wird das män­nli­che Ge­schlechts­teil hier zu einem in sich ver­wor­re­nen, schlan­gen­ar­ti­gen Wesen ge­formt, das hilflos ge­macht und ge­quäl­t wird, ohne Mo­ment der Leich­ti­gkeit oder des Hu­mors. In An­knüp­fung an diese Arbeit zeich­net Bertlmann sechs Jah­re spä­ter *Folter* (1986) (Abb. 63). Sie zeigt den ge­peinig­ten Phal­lus im *Close-up* und steigert durch die rote und blaue Färbung der Haut den Ein­druck von ab­geschnürtem Blut und Schmer­zen.

Die Dar­stel­lung eines Ge­schlechts­organs mit einer schlan­gen­ar­ti­gen Form aus weichem Ma­te­ri­al lässt sich ca. 30 Jah­re spä­ter bei der briti­schen Künst­le­rin Sarah Lucas wie­der­fin­den. In ih­rer um­fas­sen­den Werk­rei­he *Nud* nutzt sie mit Baum­wol­le ge­füllte Strump­fho­sen, um aus meh­re­ren wurm­ar­ti­gen For­men einen bio­mor­phen Kör­per zu ge­stal­ten, der in dem hier aus­ge­wähl­ten Bei­spiel (Abb. 64) durch Ein­dre­hen und Zu­sam­men­zurren an man­chen Stel­len ge­schlecht­lich kodier­te For­men wie Nip­pel zu er­ken­nen gibt. Die kör­per­li­chen Qua­li­täten dieser Werke wer­den sowohl durch die haut­far­be­nen Tö­nen der Strump­fho­sen evo­ziert, als auch durch das weiche Füll­ma­te­ri­al, wel­ches eine Fleisch­lich­keit sug­ge­riert. Diese Weich­heit des bio­mor­phen Kör­pers, die aus der rei­nen An­schauung nicht so­fort ersicht­lich ist – denn die Skulp­tur sieht in man­chen Licht­ver­hält­nis­sen aus, als wäre sie aus Stein – wird durch die Po­si­tionie­rung auf har­ten Lehm­zie­gel kon­tra­stiert. Wo bei Bertlmann in der Arbeit *Folter­brett* durch das Ab­schnü­ren mit massi­ven Sei­len eine Eichel­form ge­ne­riert wird, möch­te Lucas mit kaum sicht­ba­ren Fä­den einen Nip­pel zu er­ken­nen geben, der durch die Plas­ti­zi­tät des Ob­jekts als zu einer weib­li­chen Brust ge­hö­rend ge­lesen wird. Wo der Ton­fall von Bertlmanns Arbeit deut­lich als ein ag­gressiv­er zu ver­ste­hen ist, ist es bei Lucas wesent­lich am­bi­valen­ter; es scheint hier nicht ein Ge­walt­akt an einem Fra­uen­kör­per sug­ge­riert zu wer­den, den­noch wird der weib­li­che Kör­per (wenn man das ganze Ge­bil­de gen­dern möch­te) frag­men­tiert und auf ein Ge­schlechts­merk­mal re­du­ziert, ähn­lich wie man­che Werke des Kubis­mus den Fra­uen­kör­per in ein­zel­ne Teile

zergliedern und einen besonders visuell hervorheben. Obwohl es sehr unwahrscheinlich ist, dass Lucas Bertlmanns Arbeit kannte, ist der Vergleich doch ein ergebnisreicher, zeigt er denn wie zwei Künstlerinnen mit ähnlichen Materialien zu geistesverwandten Ergebnissen kommen und aber auch wie diese durch kleine Variationen die „Leserichtung“ im Hinblick auf die Geschlechtlichkeit des Dargestellten ändern können.

### 3.5 Negative Rezeption ihrer Phallus-Auseinandersetzung

Wie bereits in Kapitel 2.3 ausgeführt wurde, war die Darstellung eines Geschlechtsteils in der bildenden Kunst der 1970er Jahre immer mit dem Potential einer negativen Auslegung verbunden. Wo Judy Chicago mit ihren vielfältigen Repräsentationen der Vulva sich wiederholt dem Vorwurf aussetzen musste, Essentialismus zu betreiben und „die Frau“ auf ihrer Biologie zu reduzieren, wurden Künstler\*innen, die den Phallus darstellten, oftmals mit dem Vorwurf konfrontiert, eine Affirmation der Phallokrate zu betreiben; die subversiven Intentionen wurden oftmals nicht wahrgenommen, so auch im Fall von Renate Bertlmann. Die Künstlerin hat bereits in zahlreichen Interviews erzählt, dass die ablehnenden Reaktionen auf ihre Arbeiten nicht schlicht aus einem „Missverstehen“ ihrer Intentionen entstanden, sondern dass sie oftmals mit stark emotionsgeladenen Angriffen auf ihren Charakter konfrontiert wurde:

*„Seit den 1970er-Jahren, als ich ganz obsessiv an phallischen Objekten arbeitete, erlebte ich intensive Ablehnung von Männern. 1978 war ich in einer Ausstellung der Kunsthalle Düsseldorf vertreten. Die ist dann nach Eindhoven, später ins Centre Pompidou gewandert, wo ich überall ausgeladen wurde, als Einzige übrigens. Bei einer Podiumsdiskussion sagte mir ein Mann, dass ich psychisch krank sei.“<sup>189</sup>*

An dieser Stelle sei auch nochmals auf die Anekdote in Kapitel 1.3 verwiesen, in der Oswald Oberhuber vor Bertlmanns Werke stand und sagte, er fühle sich „exhibitioniert“. Die amerikanische Kuratorin Alison Gingeras, welche im Jahr 2017 in einer Sektion der *Frieze* Kunstmesse in London Renate Bertlmann zeigte, deutet ihr langes Ausbleiben an institutioneller Anerkennung wie folgend:

*"Feminism<sup>190</sup> has always had major problems with the phallus. It was the Dworkinian wing<sup>191</sup> of feminism that contributed to the erasure of artists like<sup>192</sup>*

---

<sup>189</sup> Schedlmayer, 2016.

<sup>190</sup> Die Problematik dieses Zitats beginnt damit Feminismus als einen Monolith zu betrachten.

<sup>191</sup> Die Idee, dass Feminist\*innen, die von einer Autorin wie Dworkin inspiriert sind, die so tiefgründig Machtverhältnisse in der Sexualität beforscht hat, diese Themen in der bildenden Kunst ablehnen sollten, erschließt sich mir nicht. Die Kernthemen von Dworkins und Bertlmanns Schaffen sind in vielen Punkten deckungsgleich. Dass die Kritisierung des Phallus als gewalttätiges Machtinstrument Hand in Hand geht mit der Überzeugung, dass es demnach abgelehnt gehört diese darzustellen, scheint mir ein Sprung, der bewiesen werde

*Renate Bertlmann from the canon of art history because of her embrace of sexually explicit subject matter, and specifically her use of phallic imagery. [...] It was her transgressive embrace of phallic form in her sculptural, performative and photographic works that contributed to her being shunned from the emerging canon of feminist art history.*"<sup>193</sup>

In diesem dichten Zitat sind viele Facetten der komplexen Vernetzung zwischen Feminismus, Museumspolitik und Kunstgeschichte angerissen, die als Ausgangspunkt für die Analyse dieses Sachverhalts herangezogen werden soll.<sup>194</sup> In erster Instanz verortet Gingeras die Ablehnung phallischer Bilder bei der Radikalfeministin Andrea Dworkin, welche besonders in ihrem Werk *Intercourse* die Manifestationen von Misogynie im heterosexuellen Geschlechtsverkehr analysierte, und bei jenen Feminist\*innen, die sich ihrer Strömung des Feminismus zugehörig fühlen. Das genaue Gegenteil scheint der Fall zu sein: es gibt zahlreiche Parallelen zwischen Dworkins Untersuchung des Zusammenhangs zwischen Objektifizierung und Dominanz im Geschlechtsverkehr und Bertlmanns Interesse an der illusorischen Potenz des Phallus und wie sich diese in der Sphäre der körperlichen Intimität durch Aggression beweisen will. Sowohl Dworkin als auch Bertlmann verbindet der Aktivismus gegen Pornografie, so nahm die Künstlerin während ihres New York Aufenthalts mit der von Dworkin 1975 ins Leben gerufenen Organisation *Women Against Pornography* Kontakt auf. Einige Mitglieder dieser Gruppe führten Bertlmann durch die 42nd Street, die so genannte „*Porno-Street*“, in der sie Sexshops und Bordelle kennenlernte sowie ihre erste *Peep-Show* sah und dort Eindrücke gewann, die sie später in ihren Werken verarbeitete.<sup>195</sup>

Beide Frauen verbindet auch die Erfahrung, in ihren jeweiligen Werken lange Zeit missverstanden worden zu sein. Während Bertlmanns subversive Ironisierung des Phallus als Affirmation fehlinterpretiert wurde, ist der vermeintlich bekannteste Ausspruch der Autorin ein Fehlzitat. Dworkin soll geschrieben haben "*All heterosexual intercourse is rape*", tatsächlich jedoch schrieb sie „*Violation is a synonym for*

---

müsste; ist nicht die künstlerische Darstellung von Fassetten der männlichen Gewalt dadurch motiviert, diese in die Sichtbarkeit holen und kritisieren zu wollen?

<sup>192</sup> Diese Aussage erscheint mir auch als große Verallgemeinerung; dann müssten auch Künstler\*innen wie Lynda Benglis, Louise Bourgeois und Yayoi Kusama, die alle samt explizit den Phallus darstellten, vom feministischen Kunstgeschichte-Kanon ausgeschlossen sein, was diese drei sehr erfolgreichen Künstlerinnen nicht waren/sind.

<sup>193</sup> Read, 2019.

<sup>194</sup> Im Sinne der Fairness der Kuratorin gegenüber sei erwähnt, dass es in einem kurzen Interview mit einem Statement nicht möglich ist, diesen sehr komplexen Sachverhalt in seiner Gänze nuanciert darzustellen; es ist jedoch bedauerlich, dass sie sich nicht mit größerer Präzision zu diesem Thema äußerte. Die Intention meiner Widerlegung ist nicht als Angriff auf Alison Gingeras zu verstehen, die in ihrer kuratorischen Praxis viele Ausstellungen feministischen Künstler\*innen widmete, sondern dieses Zitat als Ausgangspunkt zu nehmen, einzelnen Fassetten dieser komplexen Thematik zu analysieren.

<sup>195</sup> Feßler, 2016.

*intercourse*.<sup>196</sup> Dworkin liefert in ihren Schriften sowohl auf inhaltlicher als auch sprachlicher Ebene eine radikale Auseinandersetzung mit dem Geschlechtsverkehr zwischen Mann und Frau, potentieller Gewalttätigkeit im Sexualakt, der Verletzung der körperlichen Einheit der Frau bei der Penetration und die Brutalität des Manns in der von ihm ausgeübten Objektifizierung. Genau diese Aspekte lassen sich bei Bertlmann in zahllosen Werken wiederfinden und die Radikalität ihrer Inhalte werden auf der materiellen Ebene mit dem Einsatz von Messern, Skalpellen, Pistolen und Stacheln widergespiegelt. Dworkin ging es nicht darum, heterosexuellen Geschlechtsverkehr als Akt oder den Penis als Instrument der Gewalt zu kategorisieren und „abzuschaffen“, sondern die Machtverhältnisse, die in der Sexualität herrschen, zu beleuchten und zu analysieren, wie auch in diesem Zitat aus dem Jahr 1995 herauszulesen ist:

*“Since the paradigm for sex has been one of conquest, possession, and violation, I think many men believe they need an unfair advantage, which at its extreme would be called rape. I don't think they need it. I think both intercourse and sexual pleasure can and will survive equality.”<sup>197</sup> (Dworkin)*

Wie bereits erläutert verfolgte auch Bertlmann nicht das künstlerische Ziel, den Penis als Organ oder den Mann als seinen Träger kategorisch als Aggressor zu präsentieren, sondern die Bemessung und Fixierung der Maskulinität am Phallus zu kritisieren und zu lösen, um sowohl *die Frau* als auch *den Mann* von diesen Illusionen und Druck zu befreien, die letztendlich jedem Geschlecht schadet. Dass Bertlmann möglicherweise auch von *Dworkianischen* Radikalfeminist\*innen missverstanden wurde, kann weder zweifelsfrei bewiesen noch widerlegt werden, aber die Annahme, dass dies den primären Grund für ihren langen institutionellen Ausschluss darstellt, wie Gingeras, die keinen anderen Grund anführt, nahelegt, ist nicht nachvollziehbar.

Abseits von Gingeras nicht ausreichend differenzierter Analyse ist es bekannt, dass Bertlmanns Brust-Objekte der 1980er Jahre tatsächlich von vielen Feminist\*innen negativ rezipiert und als „*antifeministisch, weil masochistisch und selbstzerstörerisch*“<sup>198</sup> wahrgenommen wurden. Dass die Intention Bertlmanns „*die Brust als Fetisch und Lustobjekt zu verweigern*“<sup>199</sup> diese Art von „*ästhetischer Konstruktion verlangt*“<sup>200</sup>, war

---

<sup>196</sup> Dworkin, 1987, S. 154.

<sup>197</sup> Auszug aus einem Interview mit dem Autor und Kritiker Michael Moorcock in London, England, am 21. April 1995 für das New Statesman Magazin.

<http://www.nostatusquo.com/ACLU/dworkin/MoorcockInterview.html> (zuletzt besucht: 10.12.2024)

<sup>198</sup> Schor, 2016, S. 25.

<sup>199</sup> Schor, 2016, S. 25.

<sup>200</sup> Schor, 2016, S. 25.

vielen Frauen damals nicht einsichtig. Während also die verkitschten Phalli von männlichen Kollegen und Publikumsmitgliedern die Anschuldigungen des „Männerhasses“ und aggressive Reaktionen hervorriefen, haben weibliche Kolleginnen die Brust-Arbeiten Bertlmanns ebenfalls als Angriff auf das eigene Geschlecht gedeutet, anstatt als die emanzipatorischen Werke, die sie sind.

So scheinen es weder die Faktoren „feministisch“ noch „nicht-feministisch“, Mann oder Frau gewesen zu sein, die singulär für Bertlmanns langes Warten auf institutionelle Repräsentation und kunsthistorische Erschließung verantwortlich gemacht werden können, sondern viel eher die Zeit das entscheidende Faktum zu sein. Wo in den 1970er und 1980er Jahren bis auf wenige Ausnahmen, wie den Kunsthistoriker Peter Gorsen, den sie als wichtige „Rückendeckung“<sup>201</sup> bezeichnet, sowie die Künstlerkolleginnen Linda Christanell, VALIE EXPORT und Martha Wilson, vielen Bertlmanns Werk nicht verständlich oder gar anstößig erschien, scheint es im 21. Jahrhundert sowohl für Männer\* als auch Frauen\*, Publikum oder im Kunstbereich-Tätige, nun möglich, die „schwierigen“ Inhalte, die Aggression, die explizite visuelle Präsentation sowie den Humor dieser Werke positiv wahrzunehmen. Einen großen Anteil daran hat die Kuratorin Gabriele Schor, die mit ihrer Wanderausstellung sowie dem umfassenden Katalog „*Feministische Avantgarde*“ im Jahr 2015 große Verdienste in der feministischen Kunstgeschichte erworben hat und dadurch den Anstoß für eine Neubewertung von Bertlmanns Werk gegeben hat, der sich in der Ausstellung in der Vertikal Galerie der Sammlung Verbund im Jahr 2016, der Einladung zur Biennale in Venedig im Jahr 2019 und der umfassenden Personale im Belvedere 21 im Jahr 2023 manifestiert. Deren begleitende Kataloge bieten die bis dato detailliertesten Auseinandersetzungen mit Bertlmanns Werk, in denen ihre mythoklastische Arbeit am Phallus „richtig“ als solche aufgefasst und wissenschaftlich untermauert wird.<sup>202</sup>

## 4 Conclusio

Abschließend sollen die zentralen Thesen und Ergebnisse dieser Masterarbeit nochmals in Erinnerung gerufen und um einige Anmerkungen ergänzt werden. Die vorliegende Arbeit bietet keine komplette Zusammenstellung aller Werke Bertlmanns mit Phallus-Thematik, sondern vielmehr eine chronologische Darstellung der

---

<sup>201</sup> Schor, 2016, S. 30.

<sup>202</sup> Alle hier genannten Ausstellungen sind von Frauen kuratiert worden (was auch auf die Mehrzahl der hier nicht genannten Ausstellungen Bertlmanns des letzten Jahrzehnts zutreffend ist). Ebenfalls sind in den drei hier genannten Katalogen, bis auf einen Text, alle Beiträge von Kunsthistorikerinnen verfasst worden.

Entwicklungsgeschichte eines Motives, in der die Form des Darstellungsmittels den Rahmen für die systematische Ordnung gibt.

Durch Bertlmanns Fokussierung auf das männliche statt des weiblichen Geschlechtsorgans nimmt sie eine Gegenposition in der feministischen Kunst der 1970er- und 1980er-Jahre ein, in der die *vaginal imagery* ein weit verbreitetes Phänomen war. Während auch die Darstellung der Vulva nicht nur positiv von Feminist\*innen rezipiert wurde, trafen besonders Werke, die den Phallus zum Thema haben, in dieser Zeit meist auf Unverständnis und Ablehnung. So auch im Fall Bertlmanns, deren mythoklastische Intention sowohl von feministischer Seite lange Zeit als affirmativ fehlinterpretiert wurde, als auch von Seiten männlicher Galeristen und Museumdirektoren, die ihre Werke als Ausdruck von Männerhass deuteten. Mit der Entmythologisierung des Phallus stellt sich Bertlmann sowohl gegen das psychoanalytische Konzept des Penisneids nach Sigmund Freud, sondern auch gegen konkrete Manifestationen patriarchaler Gewalt und ungleicher Machtverhältnisse in der Sexualität. In dieser Sphäre der körperlichen Intimität ist für Bertlmann der zentrale Ort, an dem sich die destruktiven Mechanismen der Phallokrate abspielen und an dem sie mit ihrer Arbeit am Phallus ansetzt. Durch „*ironische Dekontextualisierung*“<sup>203</sup> mit den Strategien der Sichtbarmachung, Isolierung, Objektivierung und Verweiblichung des Phallus verfolgt sie die Intention ihn seiner symbolischen Macht zu entheben und ihn auf den Penis zurückzuführen (Morgan).<sup>204</sup> Dabei sind die medienspezifischen Eigenschaften der Fotografie, Objektkunst, Performance und Grafik sowie die materialimmanenten Qualitäten von Latex, Plexiglas, Polyurethanschaum und Silikon für die formalen Erscheinungen und inhaltlichen Botschaften der Werke von maßgeblicher Bedeutung – Medium und Material sind die Ursprünge, aus denen heraus sich das Werk in seiner inhaltlichen Dimension erst entwickeln kann. Bertlmanns Abwendung von der Malerei hin zu dreidimensionalen Objekten, sowie ihr Studium und lange Lehre der Konservierung machen die Bedeutsamkeit der Materialität für ihr Schaffen nochmals deutlich. Auch die von Bertlmann entwickelten Präsentationsmodi sind integraler Bestandteil des Werks, so bewirkt die Platzierung des Phallus auf Sockeln, unter Glasstürzen oder in Schaukästen eine ironisch intendierte Auratisierung und rekontextualisiert ihn als Objekt für den (visuellen) Konsum, als museologisches Exponat oder als heilige Reliquie.

---

<sup>203</sup> Cooper, 2023, S. 248.

<sup>204</sup> Morgan, 2016, S. 58.

Im Jahr 1976 entwickelt Bertlmann gleich drei distinktive Strategien, in denen sie das Kondom in der Tradition des *Ready-mades* als Repräsentationsmittel heranzieht, welches *indexikalisch* auf den Phallus verweist. Die Vielfalt der in diversen Sexshops erstandenen Verhütungsmittel reichen von handelsüblichen, glatten Kondomen, zu spitzen und verletzenden Präservativen, die Bertlmann als „*Inkarnationen des Fotzenhasses*“<sup>205</sup> beschreibt. Letztere werden im leeren Zustand als „*Synekdoche weiblicher Hausarbeit*“<sup>206</sup> dekontextualisiert und ihre aggressive Ausstrahlung sowohl hervorgehoben als auch durch Bertlmanns Intervention subvertiert. Auch handelsübliche Präservative werden im leeren Zustand als Bestandteile eines roten Rosenstraußes *rekontextualisiert*, um auf Hollywood Klischees von Liebe und Lust zu verweisen und die Käuflichkeit weiblicher Zuneigung humoristisch in Zweifel zu ziehen. Die Aktivierung etablierter Bildbestände, seien es ikonografische Symbole oder metonymische Verbindungen, ist eine häufige Strategie Bertlmanns, um eine Fülle an Assoziationen in den Betrachtenden auszulösen. In einem nächsten Schritt schafft Bertlmann eine Fotoserie in der sie glatte Kondome mit Luft aufbläst und dadurch eine Vielzahl von Effekten erzielt: es ergibt sich eine formale Ähnlichkeit mit der weiblichen Brust, wodurch der Phallus feminisiert wird. Durch die Verschmelzung dieser zwei Organe wird eine neue Geschlechtsform konstruiert und diese Phallus-Brust-Form als ein agierendes Subjekt in einem Liebesakt inszeniert. In der dort stattfindenden Penetration wird die weiche Brust als aktive Form dargestellt und gleichzeitig der Phallus invaginiert. Diese sich um- und einstülpende bi-geschlechtliche Form, die im Jahr 1975 in *Zärtliche Berührung* zur Darstellung gebracht wird, präsentiert eine Auseinandersetzung mit dem binären Geschlechterkonzept, bevor dieses überhaupt Teil des Dispositivs war.

Die Inszenierung des Phallus als Träger von Aggression stellt die dritte Entwicklungsstufe in Bertlmanns künstlerischer Verarbeitung des Präservativs dar, indem sie diese in Verbindung mit anderen Objekten als Waffen in Form von Pistolen oder Wurfmessern inszeniert. Mit der Installation *Patronengürtel* (1976) und der begleitenden Grafik wird auf Verbindungen zwischen Waffen und Männlichkeitsbildern referiert, welche besonders auf sprachlicher Ebene ersichtlich werden. Das spätere Objekt *Wurfmesser-Stellvertreterkoffer* thematisiert pornografische Gewalt und entmenschlichendes Dominanzgehabe und wird mit Andrea Dworkins radikal-feministischen Theorien zu Penetration im heterosexuellen Geschlechtsverkehr in

---

<sup>205</sup> Lettner, 2023, S. 462.

<sup>206</sup> Solomon-Godeau, 2016, S. 186.

Verbindung gesetzt, in welcher die körperliche Einheit der Frau beim Eindringen des Penis verletzt wird. Die Strategien des Verkitschens durch weiblich konnotierte Materialien und Farben, sowie die Verdinglichung des Phallus durch Insinuieren seiner käuflichen Ersetzbarkeit, die in diesem Objekt zu erkennen sind, treten in späteren Arbeiten Bertlmanns nochmals vermehrt auf.

Die formale Verbindung der Penisform des Kondoms zur weiblichen Brust, die die Arbeit *Zärtliche Berührung* augenscheinlich macht, wird aufgegriffen, um in einem Exkurskapitel das Sujet der Brust in Bertlmanns Werk zu untersuchen und als Artikulation von weiblicher Wut, die sich als Reaktion auf männliche Aggression entwickelt, zu deuten, denn wie Solomon-Godeau schreibt, können „*Dissens und sogar Zorn ergiebige Quellen schöpferischer Tätigkeit sein*“.<sup>207</sup> Während die Inszenierung des Phallus als Waffe darauf abzielt patriarchale Gewalt zu thematisieren und sie feministisch zu kritisieren, subvertieren oder ironisieren, ist die „Bewaffnung“ der weiblichen Brust mit Skalpellklingen als Selbstverteidigung gegenüber dieser Gewalt zu verstehen. Doch diese Intention wurde von vielen Feminist\*innen als masochistisch fehlinterpretiert und nicht als Darstellung einer Selbstbemächtigung verstanden, die Bertlmann mit dieser ästhetischen Konstruktion zum Ausdruck bringen wollte.

Im Jahr 1977 stellt sich die Künstlerin, in einen Männeranzug gekleidet, für eine mehrteilige Fotoreihe selbst vor die Kamera und ahmt das Onanieren eines Mannes nach. Sowohl das Auftreten der Künstlerin selbst im Zusammenhang mit der Phallus-Thematik, als auch die gestische Präsentation des Phallus repräsentieren Alleinstellungsmerkmale des Werks *Renée ou René* und eröffnen eine Auseinandersetzung mit Freuds Festschreibung, dass der Penis verdeckt bleiben muss, um als Phallus wirken zu können. Hierbei wird Jessica Morgans Analyse dieser Thematik kritisch diskutiert, da sich sprachliche Ungenauigkeiten bei ihr finden lassen, dessen klare Trennung für die Erschließung des Werks und seiner mythoklastischen Intention von zentraler Bedeutung sind.

In den Jahren 1980 und 1981 wendet sich Bertlmann von der indexikalischen Präsentation und der gestischen Referenz hin zur Darstellung des Phallus im Sinne des *Icon* und setzt dies mit selbst angefertigten Phallus-Figuren aus Materialien wie Polyurethanschaum und Latex um. In diesen Formen transformiert sie den Phallus vom „reinen“ Geschlechtsorgan zu einer Art anthropomorphisiertem Teilganzen, die sie wie

---

<sup>207</sup> Solomon-Godeau, 2016, S. 194-5.

Puppen oder Requisiten benutzt, um sie sowohl als Stellvertreter für Babys als auch als Erwachsene zu inszenieren. Die Präsentation des Phallus als Baby ist als Referenz auf Freuds These zu deuten, dass Frauen mit der Geburt eines männlichen Kindes ihren Penisneid, besonders gegenüber dem des eigenen Vaters, zu sublimieren versuchen. Diese psychoanalytische These, dass das Baby der Phallus der Frau sei, wird von Hélène Cixous in ihrer Analyse des Werks in einem Umkehrschluss ins Gegenteil verkehrt, indem sie den Phallus als ohnmächtig und hilflos interpretiert. Auch die Aktivierung christlicher Ikonographie und Präsentationsmodi von Reliquien werden in mehreren Darstellungen dieser Kategorie sichtbar und sind als Kritik an der katholischen Kirche zu verstehen, in der Frauen keine Funktionen ausüben können. Diese Ablehnung der institutionalisierten Religion ist auch in der Präsentation des Phallus-Teilganzen als Erwachsener präsent und wird mit einer Kritik am Militär, welches ebenfalls ein stark hierarchisierter *Boys-Club* ist, gekoppelt, um dessen Reglementierung von und Gewalt gegenüber Frauen zu thematisieren. Mit diesen Arbeiten weitet die Künstlerin ihre Kritik von interpersonellen Machtverhältnissen auf global wirkende Systeme aus und thematisiert die Verbindung von patriarchalen Männlichkeitsbildern und streng hierarchischen Strukturen.

Nach der indexikalischen Bezugnahme durch Kondome und der ikonisch-skulpturalen Repräsentation durch selbstgemachte Penis-Objekte konkretisiert die Künstlerin ab der Mitte der 1980er Jahre die Darstellung des Phallus durch die Inkorporierung von Dildos, die sie im Sinn des *Ready-mades* gebraucht. Damit knüpft sie an jene künstlerische Strategie an, die sie bereits in der Mitte der 1970er Jahre mit der Inkludierung von Präservativen in ihre Werke verfolgt hat. Diese Darstellungsform durch Godemichés geht mit der Aktivierung einer dezidiert feminin kodierten Kitsch-Ästhetik einher, die auf die Ironisierung und *Verweiblichung* des Phallus abzielt, welche seine symbolische Macht gezielt angreift und ihn als käuflich, artifiziell und ersetzbar konnotiert. Die gestalterische Bandbreite der Dildos, welche sich von realistischen Exemplaren bis hin zu fantasievollen Varianten erstreckt, werden von Bertlmann formal und inhaltlich voll ausgeschöpft. So formt sie diverse Godemichés in der Installation *Farphalla Impudiche* zu knallbunten Schmetterlingen und verkitscht den Phallus dadurch zu einem weiblich konnotierten Objekt und referiert gleichzeitig auf die alt-römische Ikonographie des *Fascinus*, des geflügelten Phallus, der als apotropäisches Symbol fungierte. Bertlmann nutzt den Dildo als *Ready-made* auch, um auf die Objektivierung des Mannes in einer phallus-fixierten Kultur aufmerksam zu machen, welche hier in Beziehung zum *gender-*

*bias* in der Medizin gesetzt wird. Neben dem Hauptziel dieser wissenschaftlichen Arbeit, die chronologische Entwicklung dieses Motivs darzulegen, sollen auch die Interkonnektivität der künstlerischen Strategien, sowie den inhaltliche Botschaften der Werke anschaulich illustriert werden und die Herausarbeitung ihrer Bezüge zu Manifestationen der Phallokratie in der Medizin, Politik, Sprache und Popkultur die Urgenz dieses künstlerischen Œuvre verdeutlichen.

Die Untersuchung des Phallus im Werk von Renate Bertlmann verlangt neben einer Erschließung der einschlägigen Literatur und der formalen Analyse der Werke eine Auseinandersetzung mit Fragestellungen in thematischen Bereichen, von denen viele kontrovers, „unbequem“, intim und emotionsgeladen sind. Während in den 1970er Jahre zahlreiche Grundrechte der Frau\* hart erkämpft wurden und Feminist\*innen in Bereichen des Rechts, der politischen Mitsprache, der Geisteswissenschaften und der Kunst Enormes bewegt haben, befinden wir uns aktuell in einer Zeit der großen Regression und des internationalen Rechtsrucks. Wer hätte damit gerechnet, dass das Recht auf Abtreibung in manchen Ländern wieder eingeschränkt oder komplett abgeschafft wird, dass wöchentlich, wenn nicht täglich von Morden an Frauen\* durch ihre (Ex-)Partner in den Nachrichten zu lesen ist und dass das Internet mit all seinen technischen Möglichkeiten, dazu benutzt wird, um Missbrauch an Frauen\* als pornografisches Material zu verbreiten? Es gibt keine Frau\*, die nicht mehrere Erfahrungen von sexueller Belästigung oder Missbrauch machen musste, keine Frau\*, die nicht aufgrund ihres Geschlechts als unintelligent und unfähig befunden wurde und keine Frau\*, die sich nicht auf dem nächtlichen Heimweg, in den öffentlichen Verkehrsmitteln oder in der Nähe von fremden (und auch nicht fremden) Männer unwohl oder bedroht gefühlt hat. Hierfür braucht es keinen Belege oder Nachweise, man muss nur mit einer Frau\* sprechen oder eine sein um das zu wissen. So haben weder die Theorien von Hélène Cixous, Kate Millett oder Andrea Dworkin, noch die künstlerischen Werke von VALIE EXPORT, Lynda Benglis oder Renate Bertlmann an Aktualität eingebüßt, im Gegenteil, sie scheinen so dringend wie zur Zeit ihrer Entstehungen. Auch die Wut, die in diesen Arbeiten stellenweise zum Ausdruck kommt, hat nichts an Gegenwärtigkeit verloren und macht deutlich, dass nun wieder, wie vor über 50 Jahren eine starke feministische Bewegung aktiv werden muss.

Bertlmann zielt mit ihrer feministischen Kritik nicht darauf ab, den 'Mann' kategorisch zu attackieren. Vielmehr geht es ihr darum, die vielen Facetten der Phallokratie darzustellen und durch diverse Strategien zu dekontextualisieren und zu unterwandern.

Dies geschieht nicht nur, um die misogynen Manifestationen der Phallokrate zu thematisieren, sondern auch um seine schädlichen Auswirkungen auf Männer zu beleuchten, die im schlechten Stück des „*Phallus-Theaters*“ (Solomon-Godeau) ebenfalls genital vergegenständlicht, auf ihre Biologie reduziert und emotional negativ affektiert werden. Das subversive, feministische Potential, das den Phallusdarstellungen zugrunde liegt, wird von Amelia Jones wie folgt beschrieben:

*“Feminists under patriarchy have often been forced to access knowledge at least in part through the aggressive appropriation of phallic attributes that are not seen as properly theirs [...]”*<sup>208</sup>

Sie deutet die Aktivierung phallischer Ikonographie im Schaffen weiblicher Künstler\*innen als ein Vordringen in ein Territorium, von dem sie bisher ausgeschlossen waren. So wie männliche Künstler jahrhundertlang Frauenkörper verbildlichten und auf diese Ideale sowie erotische Wunschvorstellungen projizierten, war mit der zweiten Welle des Feminismus die Zeit gekommen, in der Künstler\*innen mit Bildern des männlichen Geschlechts darauf reagierten und das mit einer berechtigten Wut gegenüber männlicher Gewalt und sozialer Ungerechtigkeit – in den Worten von Hélène Cixous:

*„[...] denn wenn sich die Zeit des Phallus ihrem Ende zuneigt, werden die Frauen entweder vernichtet oder zu höchstgewaltsamster Weißglut gebracht worden sein.“*<sup>209</sup>

---

<sup>208</sup> Jones, 1994, S. 557.

<sup>209</sup> Cixous, 2013, S. 51.

## 5 Bibliographie

### Zu Renate Bertlmann

#### Allmer 2023

Patricia Allmer, Renate Bertlmann und der internationale Feminismus, in: Stella Rollig, Luisa Ziaja (Hg.), Renate Bertlmann, Fragile Obsession, (Kat. Ausst., Belvedere 21, Wien, 2023), Köln, 2023, S. 41-47.

#### Bauer 2019

Christian Bauer, in: Christian Bauer (Hg.), Renate Bertlmann. Hier ruht meine Zärtlichkeit (Kat. Ausst. Landesgalerie Niederösterreich, Krems 2019), Wien 2019.

#### Bertlmann 1984

Renate Bertlmann, Erotik und Askese. Discorso von Renate Bertlmann, Klagenfurt 1984.

#### Bertlmann 1989

Amo ergo sum. Eine Trilogie von Renate Bertlmann (Hg.), Renate Bertlmann: Arbeiten von 1974-1989, Klagenfurt, 1989.

#### Bertlmann 2019

Renate Bertlmann, in: Felicitas Thun-Hohenstein (Hg.), Discordo Ergo Sum. Renate Bertlmann, (Kat. Ausst., 58. Biennale di Venezia, Venedig 2019), Wien 2019.

#### Borchardt-Birbaumer 2008

Brigitte Borchardt-Birbaumer, *Renate Bertlmann, Wurfmesserbraut (Throwing-Knife Bride) 1978*, in: Sabine Mostegl, Gudrun Ratzinger (Hg.), MATRIX Geschlechter | Verhältnisse | Revisionen. Gender Relations | Revisions, (Kat. Ausst., MUSA, MUSA, Wien 2008), Wien 2008, S. 92.

#### Borchardt-Birbaumer 2016

Aktionistinnen: Ausstellungendokumentation. VALIE EXPORT, Rita Furrer, Birgit Jürgenssen, Margot Pilz, Margot, Kiki Kogelnik, Kiki, Renate Bertlmann, Linda Christanell, Ingrid Opitz, Autorin: Brigitte Borchardt-Birbaumer, (Kata. Ausst. Kunsthalle Krems / Forum Frohner 2015), Krems, 2015.

#### Breidl, Würdinger 1989

Karoline Breidl, Simone Würdinger, Zum Objekt „Ex Voto“, in: Renate Bertlmann (Hg.), Amo ergo sum. Eine Trilogie von Renate Bertlmann, Renate Bertlmann: Arbeiten von 1974-1989, Teil Zwei: Pornographie, Klagenfurt, 1989, S. 118-120.

### **Cixous 2019**

Hélène Cixous, Hommage der Medusa an Renate und Co. Das Lachen der Tragödie, in: Felicitas Thun-Hohenstein (Hg.), *Discordo Ergo Sum. Renate Bertlmann*, (Kat. Ausst., 58. Biennale di Venezia, Venedig 2019), Wien 2019, S. 192-211.

### **Cooper 2023**

Ashton Cooper, Dick Kitsch. Renate Bertimanns „geschmacklose“ Transformation des Phallus, in: Stella Rollig, Luisa Ziaja (Hg.), *Renate Bertlmann, Fragile Obsession*, (Kat. Ausst., Belvedere 21, Wien, 2023), Köln, 2023, S. 245-251.

### **Colomina 2019**

Beatriz Colomina, Wars of Roses, in: Felicitas Thun-Hohenstein (Hg.), *Discordo Ergo Sum. Renate Bertlmann*, (Kat. Ausst., 58. Biennale di Venezia, Venedig 2019), Wien 2019, S. 62-80.

### **Federspiel 1989**

Krista Federspiel, Die Aggression der ‚Verhüterlis‘ in: Renate Bertlmann (Hg.), *Amo ergo sum. Eine Trilogie von Renate Bertlmann, Renate Bertlmann: Arbeiten von 1974-1989, Teil Eins: Pornographie*, Klagenfurt, 1989, S. 84-5.

### **Feßler 2016**

Anne Katrin Feßler, Renate Bertlmann hat der weiblichen Zote neues Terrain erobert, in: *Der Standard*, 25.02.2016, (zuletzt besucht: 29.01.2024), URL: <https://www.derstandard.at/story/2000031731933/renate-bertlmann-der-weiblichen-zote-neues-terrain-erobert>

### **Gorsen 1980**

Peter Gorsen, Fehlende weibliche Utopie, Feminismus und sexuelle Liberalisierung: Vorwurf der weiblichen Prüderie, einige künstlerische Manifestationen weiblicher Emanzipation heute, in: Gisliind Nabakowski, Helke Sander, Peter Gorsen (Hg.), *Frauen in der Kunst*, Frankfurt am Main, 1980, S 161-177.

### **Gorsen 2019**

Peter Gorsen, Ernstbelieben ist gelungene Verdrängung, in: Felicitas Thun-Hohenstein (Hg.), *Discordo Ergo Sum. Renate Bertlmann*, (Kat. Ausst., 58. Biennale di Venezia, Venedig 2019), Wien 2019, S. 134-137.

### **Libert 2019**

Barbara Libert, In the Studio. Renate Bertlmann, in: *Collectors Agenda*, 2019, (zuletzt besucht: 12.07.2024), URL: <https://www.collectorsagenda.com/de/in-the-studio/renate-bertlmann>

### **Morgan 2016**

Jessica Morgan, Nach Freud: Nur Mit-Glieder, in: Gabriele Schor, Jessica Morgan (Hg.), *Renate Bertlmann. Works 1969-2016, Ein subversives Politprogramm* (Kat. Ausst.,

Sammlung Verbund, Vertikal Galerie, Wien 2016), München, London, New York, Wien 2016, S. 43-60.

### **Perschon 2018**

Christiana Perschon (Reg.), Sie ist der andere Blick, DVD, 2018, Kapitel Renate Bertlmann, 34:04-35:31.

### **Read 2019**

Bridget Read, Radical Feminist Artist Renate Bertlmann Exhibits Dildos in Dresses at Her First Solo Show Stateside, Interview, in: VOGUE, 10.04.2019, (zuletzt besucht: 02.07.2024), URL: <https://www.vogue.com/article/renate-bertlmann-independent-new-york-venice-biennale-interview>

### **Reuter 2023**

Rebekka Reuter, TOUCHÉ. Fotografische Berührung bei Renate Bertlmann, in: Stella Rollig, Luisa Ziaja (Hg.), Renate Bertlmann, Fragile Obsession, (Kat. Ausst., Belvedere 21, Wien, 2023), Köln, 2023, S. 108-113.

### **Schedlmayer 2016**

Nina Schedlmayer, Renate Bertlmann: "Ich erlebte intensive Ablehnung von Männern", in: profil, 24.02.2016, (zuletzt besucht: 15.12.2024), URL: <https://www.profil.at/kultur/renate-bertlmann-ich-erlebte-ablehnung-von-maennern-6244831>

### **Schor 2015**

Gabriele Schor, Die Feministische Avantgarde. Eine Radikale Umwertung der Werte, in: Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre. Sammlung Verbund, Wien, Gabriele Schor (Hg.), Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre, (Kat. Ausst., Sammlung Verbund, Wien, 2015), München, London, New York, 2015, S. 17-71.

### **Schor 2016**

Renate Bertlmann/ Gabriele Schor, Obsession, Protest, Spiritualität. Interview von Gabriele Schor mit Renate Bertlmann, in: Gabriele Schor, Jessica Morgan (Hg.), Renate Bertlmann. Works 1969-2016, Ein subversives Politprogramm (Kat. Ausst., Sammlung Verbund, Vertikal Galerie, Wien 2016), München, London, New York, Wien 2016, S. 13-40.

### **Solomon-Godeau 2016**

Abigail Solomon-Godeau, Das Lachen vor dem Gesetz. Renate Bertlmanns Phallus-Theater, in: Gabriele Schor, Jessica Morgan (Hg.), Renate Bertlmann. Works 1969-2016, Ein subversives Politprogramm (Kat. Ausst., Sammlung Verbund, Vertikal Galerie, Wien 2016), München, London, New York, Wien 2016, S. 179-208.

### **Sykora 2016**

Katharina Sykora, Gelächter in Utopia. Die Vexierkunst Renate Bertlmanns, in: Gabriele Schor, Jessica Morgan (Hg.), Renate Bertlmann. Works 1969-2016, Ein subversives Politprogramm (Kat. Ausst., Sammlung Verbund, Vertikal Galerie, Wien 2016), München, London, New York, Wien 2016, S. 69-92.

### **Thun-Hohenstein 2019**

Felicitas Thun-Hohenstein, Discordo Ergo Sum, Renate Bertlmann im österreichischen Pavillon, in: Felicitas Thun-Hohenstein (Hg.), Discordo Ergo Sum. Renate Bertlmann, (Kat. Ausst., 58. Biennale di Venezia, Venedig 2019), Wien 2019, S. 14-17.

### **Ziaja 2023**

Luisa Ziaja, Fragile Obsession. Ein retrospektiver Blick in die Gegenwärtigkeit des künstlerischen Schaffens von Renate Bertlmann, in: Stella Rollig, Luisa Ziaja (Hg.), Renate Bertlmann, Fragile Obsession, (Kat. Ausst., Belvedere 21, Wien, 2023), Köln, 2023, S. 11-17.

## **Zur feministischen Theorie und zum kunst- und kulturhistorischen Kontext**

### **Aigner 2003**

Carl Aigner, Fotografische Diskurse. Eine myzelische Skizze, in: Silvie Aigner (Hg.), Künstlerinnen – Positionen 1945 bis heute. Mimosen – Rosen – Herbstzeitlosen (Kat. Auss., Kunsthalle Krems, Krems, 2003), Krems 2003. S. 210-215.

### **Aigner 2003**

Silvie Aigner, Eigen-Sinn und Gruppengeist. Das Jahrzehnt der Frauen von 1975 bis 1985, in: Silvie Aigner (Hg.), Künstlerinnen – Positionen 1945 bis heute. Mimosen – Rosen – Herbstzeitlosen (Kat. Auss., Kunsthalle Krems, Krems, 2003), Krems 2003. S. 104-114.

### **Aigner 2003**

Silvie Aigner, Kinder – Küche – Kirche – Kunst. Feministische Genreszenen zwischen Pop Art und Realismus, in: Silvie Aigner (Hg.), Künstlerinnen – Positionen 1945 bis heute. Mimosen – Rosen – Herbstzeitlosen (Kat. Auss., Kunsthalle Krems, Krems, 2003), Krems 2003. S. 128-134.

### **Bornemann 1979**

Ernest Bornemann, Das Sexuelsymbol im Sprachgebrauch, in: Ernest Bornemann (Hg.), Materialien zur Sexualforschung, Basel, 1979.

### **Braun 1912**

Joseph Braun, Handbuch der Paramantik, Freiburg im Breisgau, 1912.

### **Cixous 1976**

Hélène Cixous, *Das Lachen der Medusa*. In: Esther Hutfless, Gertrude Postl, Elisabeth Schäfer (Hg.), *Das Lachen der Medusa. Zusammen mit aktuellen Beiträgen*, Erstaussgabe, Wien, 2013.

### **Creed 1993**

Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London & New York 1993.

### **Dworkin 1987**

Andrea Dworkin, *Intercourse*, New York, 1987.

### **EXPORT 1980**

VALIE EXPORT, *Feministischer Aktionismus. Aspekte*, in: Gisliind Nabakowski, Helke Sander, Peter Gorsen (Hg.), *Frauen in der Kunst*, Frankfurt am Main, 1980, S. 139-170.

### **Freud 1953**

Sigmund Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality* (1905), in: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Vol. VII A Case of Hysteria, Three Essays on Sexuality and Other Works (1901–1905)*, James Strachey, Anna Freud (Hg.), London, 1953, S. 173-206.

### **Freud 1964**

Sigmund Freud, *Analysis Terminable and Interminable* (1937), in: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Vol. XXIII Moses and Monotheism, An Outline of Psycho-Analysis and Other Works (1937–1939)*, James Strachey, Anna Freud (Hg.), London, 1964, S. 211-253.

### **Gruman 2020**

Paula Gruman, *One-Sex Model, Phallic Norm and the Abjection of the Woman in Freud and Lacan*, in: *Research in Psychoanalysis (Online)*, Volume 29, Issue 1, 2020.

### **Guth 2001**

Doris Guth, *Amazonen im Kampf. Zur Repräsentation sexueller UnOrdnung*, in: *SexPolitik: Lust zwischen Restriktion und Subversion*, Doris Guth, Elisabeth von Samsonow (Hg.), Wien, 2001, S. 95-117.

### **Hodge 2021**

Susie Hodge, *ArtQuake: The Most Disruptive Works in Modern Art*, London, 2021.

### **Jones 1994**

Amelia Jones, *Dis/playing the Phallus: Male Artists Perform Their Masculinities*, in: *Art History Volume 17, Issue 4*, New Jersey, 1994, S. 546–84.

**Kaiser 2013**

Monika Kaiser, Neubesetzung des Kunst-Raums. Feministische Kunstausstellungen und ihre Räume 1972-1987, Bielefeld, 2013.

**Klein 1975**

Melanie Klein, Envy and Gratitude & Other Works 1946-1963, London, 1975.

**Laqueur 1992**

Thomas Laqueur, Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt am Main, 1992.

**Lettner 2023**

Natalie Lettner, Kunst in Österreich. Von der Venus von Willendorf bis Maria Lassnig, 2023, Wien.

**Meyer 2004**

Richard Meyer, Lynda Benglis, in: Artforum, November 2004, Vol. 43., No. 3, S. 73-75.

**Mullarkey 1981**

Maureen Mullarkey, Dishing It Out: Judy Chicago's Dinner Party, in: Commonweal Magazine, Issue 108, April 1981, S. 210-211.

**Nixon 2000**

Mignon Nixon, Posing the Phallus, in: October, Spring 2000, Volume 92, Boston, 2000 S. 98-127.

**Ortner 1974**

Sherry Ortner, Is female to male as nature is to culture?, in: Woman, Culture, and Society, M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (Hg.), S. 67-87, Stanford, 1974.

**Parker, Pollock 1981**

Rozsika Parker and Griselda Pollock, Old mistresses: women, art and ideology, London, 1981.

**Rohde-Dachser 1992**

Christa Rohde-Dachser und Renée Meyer zur Capellen, Prothesengott und Muttermacht. Psychoanalytische Bemerkungen zur Technikentwicklung, zur Naturzerstörung und zur Manipulierbarkeit unbewusster Phantasien, Göttingen, 1992, S. 163-185.

**Rees 2013**

Emma L. E. Rees, The Vagina: A Literary and Cultural History, New York & London, 2013.

**Runte 2010**

Annette Runte, Rhetorik der Geschlechterdifferenz. Von Beauvoir bis Butler. Vorlesungen, Frankfurt am Main, 2010.

**Schantl 2004**

Alexandra Schantl, Frauenbild[er], in: Frauenbild. Das Bild der Frau in Kunst und Literatur, Gabriele Ecker (Hg.), Frauenbild. Fotografie, Skulptur und Video aus der Sammlung des Niederösterreichischen Landesmuseums, (Kat. Auss., Niederösterreichisches Landesmuseum, St. Pölten, 2003), St. Pölten, 2004, S. 7–30.

**Whitmore 2017**

Alissa M. Whitmore, Fascinating Fascina: Apotropaic Magic and How to Wear a Penis, in: What Shall I Say of Clothes? Theoretical and Methodological Approaches to the Study of Dress in Antiquity, Megan Cifarelli, Laura Gawlinski (Hg.), Boston, MA, 2017, S. 47-66.

**Zohar 2009**

Ayelet Zohar, The Multiplicity of The Phallus: Becoming and Repetition, in: PostGender. Gender, Sexuality and Performativity in Japanese Culture, Hg. Ayelet Zohar, Newcastle upon Tyne, 2009, S. 109-154.

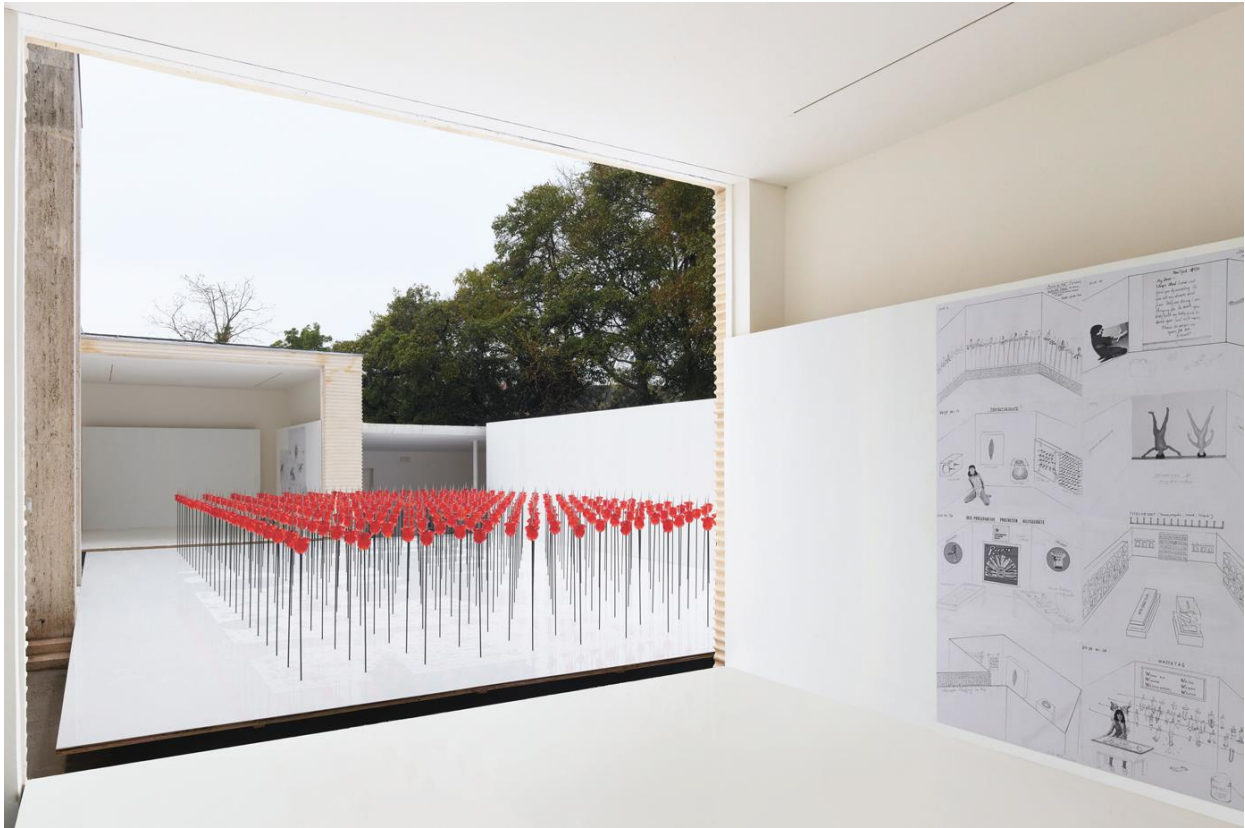
## 6 Abbildungen



**Abb. 1:** Renate Bertlmann, *Le charme indiscret de la bourgeoisie*, 1972, Gips, Nylon, Metalldraht, Ölfarbe, Bleistift, Plexiglas, 70,5 × 60,5 × 10,5 cm



**Abb. 2:** Renate Bertlmann, *Exhibitionismus*, 1973, Tempera, Graphit und Polystyrol auf Holz, je: 70,8 × 50 × 10 cm



**Abb. 3:** Renate Bertlmann, Österreichischer Pavillon auf der 58. Biennale Arte 2019 in Venedig, Blick von Ausstellungsinnenraum zum Außenbereich



**Abb. 4:** Renate Bertlmann, Österreichischer Pavillon auf der 58. Biennale Arte 2019 in Venedig, Blick auf die Außenfassade mit Schriftzug *amo ergo sum*



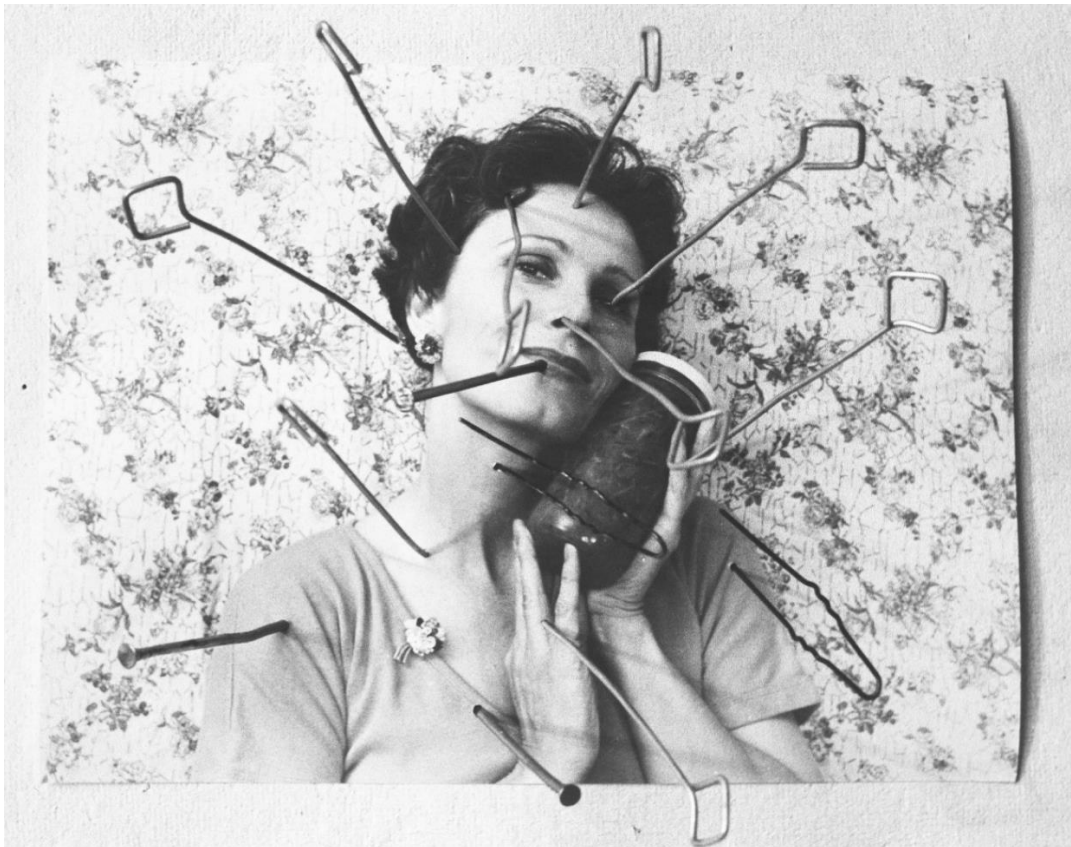
**Abb. 5:** Renate Bertlmann, Österreichischer Pavillon auf der 58. Biennale Arte 2019 in Venedig, 312 Rosen aus Muranoglas, 312 Skalpelle



**Abb. 6:** Friederike Pezold, *Schamwerk*, 1974, Gelatinesilber, Aquarellpapier, auf Holz montiert, 50 x 50 cm



**Abb. 7:** Georgia O'Keeffe, *Blue Line*, 1919, Öl auf Leinwand, 50 × 43 cm



**Abb. 8:** Karin Mack, *Zerstörung einer Illusion*, 1977, Gelatinesilber, 17,8 × 23,8 cm



**Abb. 9:** Karin Mack, *Bügeltraum*, 1975, Vintage, Gelatinesilber, 17,9 × 24 cm



**Abb. 10:** Birgit Jürgenssen, *Hausfrauen - Küchenschürze*, 1975, S/W-Fotografien, je 39,3 × 27,5 cm



**Abb. 11:** Ingeborg Strobl, *Keramikobjekte 1973 – 1974*, Keramik, weiß, matt glasiert



**Abb. 12:** Kiki Kogelnik, *Untitled (Hanging)*, 1970, Mischtechnik mit Vinylfolie und Aufhänger, 150 x 50 x 4 cm



**Abb. 13:** Birgit Jürgenssen, *Ich möchte hier raus!*, 1976, S/W-Fotografie, 40 × 30,9 cm



**Abb. 14:** Birgit Jürgenssen, *Ohne Titel (Brautkleid)*, 1979/80, Bleistift, Farbstift auf Papier, weiß gehöht, 102 × 71 cm



**Abb. 15:** Maria Lassnig, *Art Education*, 1976, Länge: 8 Minuten, Videostill 0:43



**Abb. 16:** VALIE EXPORT, *Theseustempel*, aus der Serie *Körperkonfiguration*, 1972, Schwarz-Weiß-Fotografie, schwarze Tusche 41,8 x 60,9 cm



**Abb. 17:** Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974–79, Keramik, Porzellan, Stoff, 14,63 × 14,63 m



**Abb. 18:** Judy Chicago, *The Dinner Party*, (Margaret Sanger place setting), 1974–79, Keramik, Porzellan, Stoff



**Abb. 19:** Monica Sjöö, *God Giving Birth*, 1968, Öl auf Holz, 185 cm x 125 cm



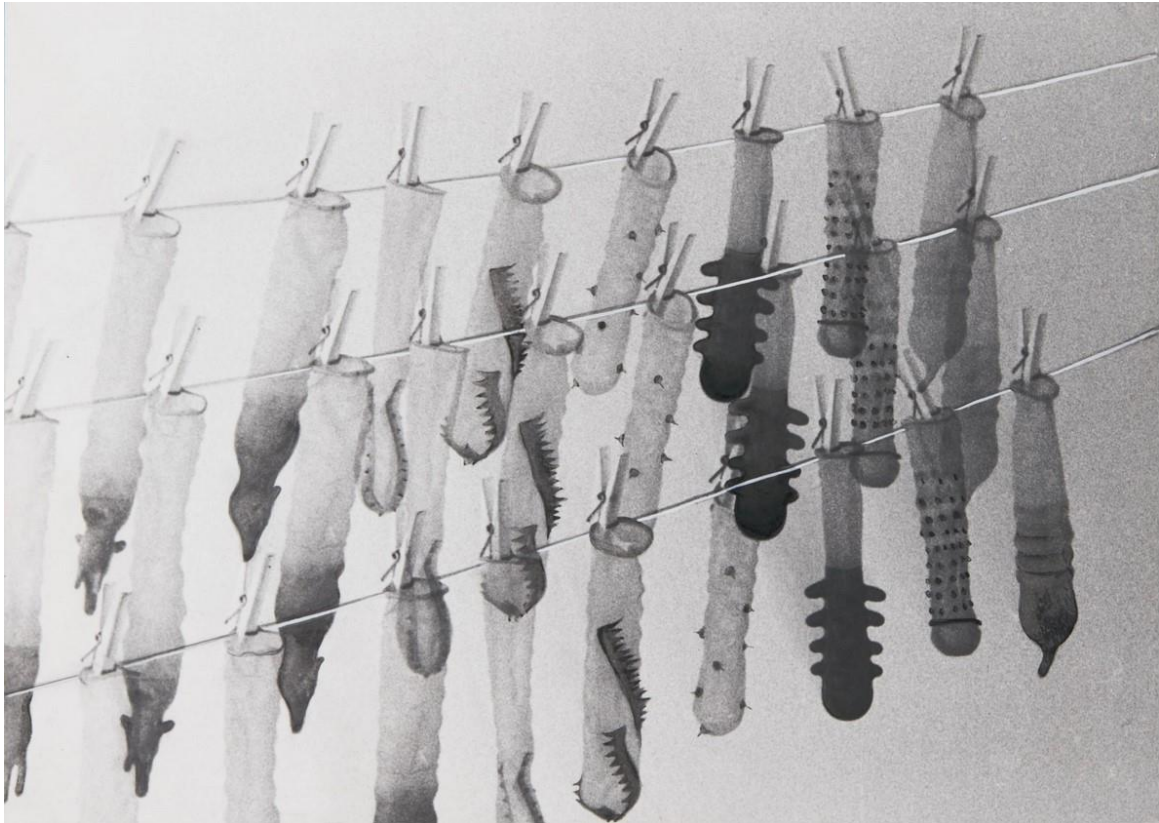
**Abb. 20:** VALIE EXPORT, *Aktionshose – Genitalpanik*, 1969, Silbergelatineabzug, aufgezogen auf Aluminium, 162 x 121 cm



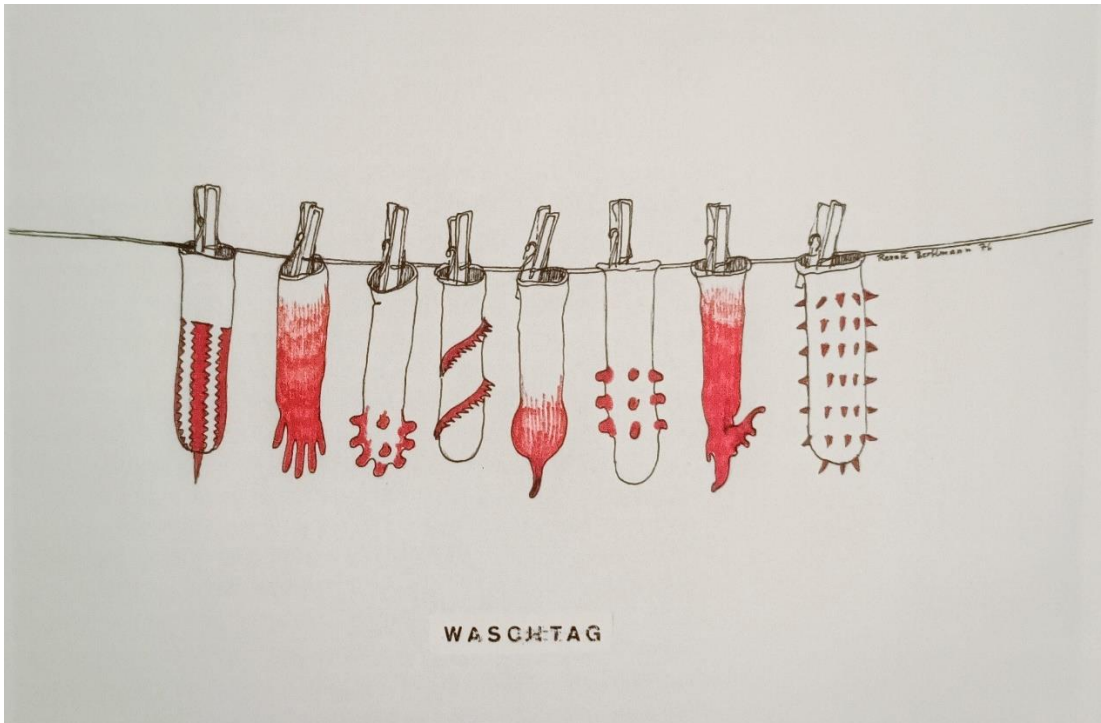
**Abb. 21:** Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, performed in New York City, August 1975



**Abb. 22:** Hannah Wilke, *S.O.S. - Starification Object Series 1974-82*, Gelatinesilberdrucke mit Kaugummi-Skulpturen, 101,6 × 148,6 × 5,7 cm



**Abb. 23:** Renate Bertlmann, *Waschtag*, 1976, Graphit auf s/w Fotografie, 17,5 × 24 cm



**Abb. 24:** Renate Bertlmann, *Waschtag*, 1976, Bleistift, Tusche und Filzstift auf Papier, 21 × 29,6 cm



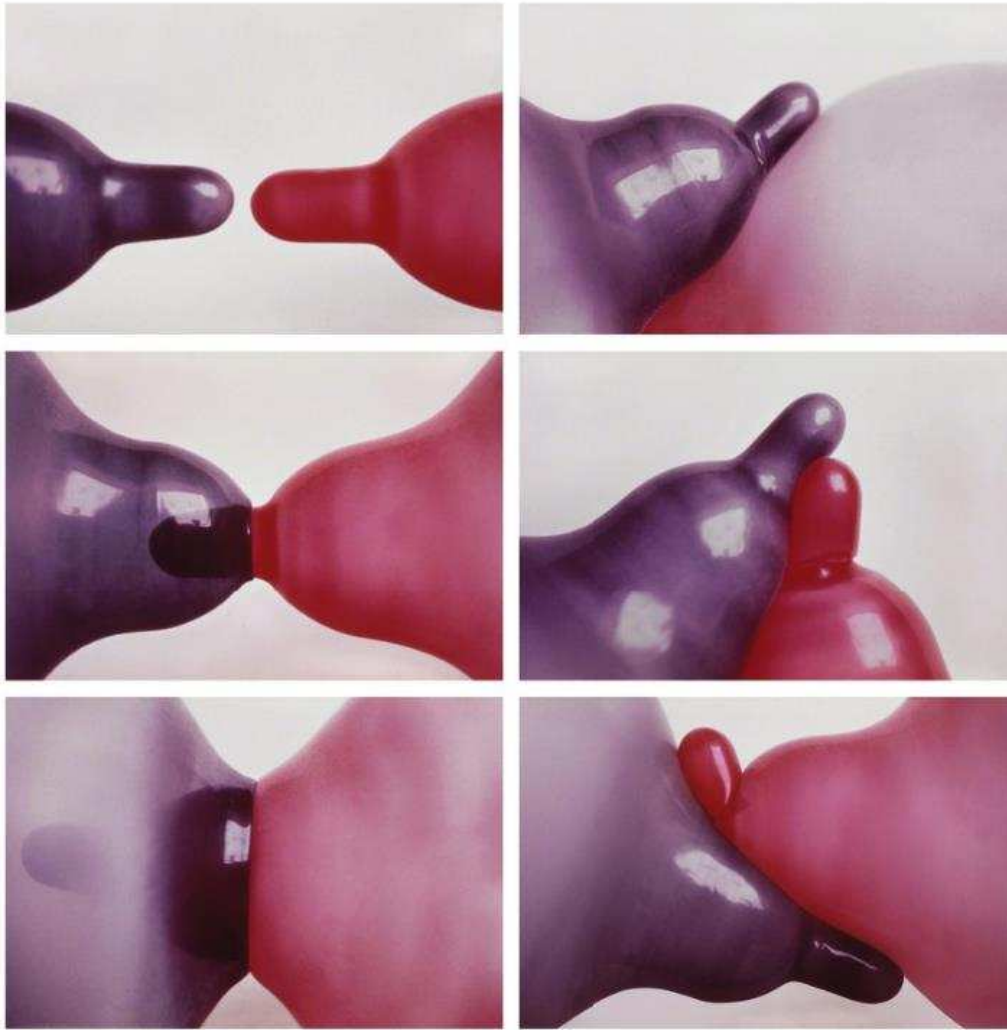
**Abb. 25:** Renate Bertlmann, *Rubbel-Los*, 2000, Präservative, Skalpell, Karton, Holz, Plexiglas, 52 × 48 × 48 cm



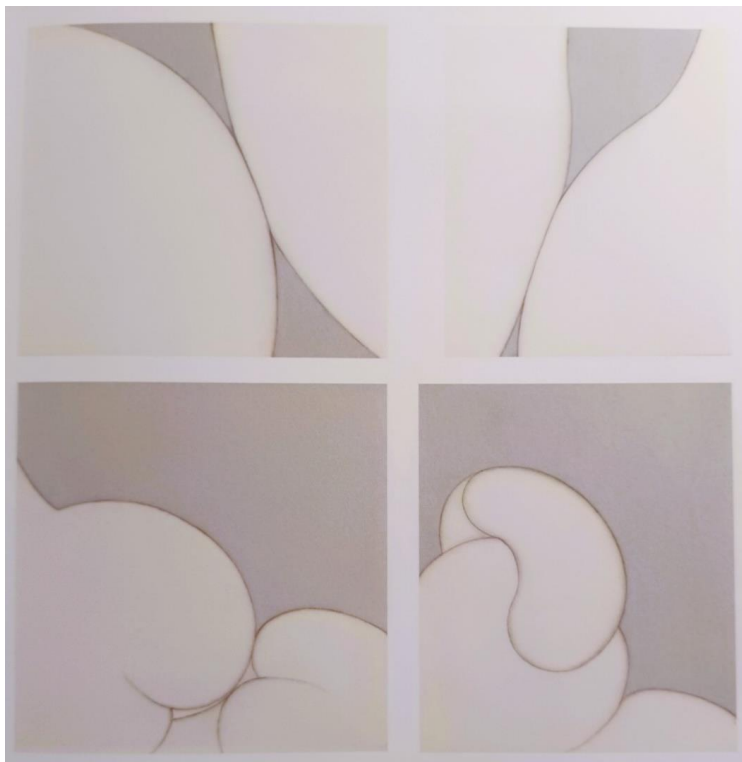
**Abb. 26:** Renate Bertlmann, *Auf der grünen Wiese*, 2016, Plastikwiese, Plexiglas, 27 x 27 x 17 cm



**Abb. 27:** Renate Bertlmann, *Auf der grünen Wiese*, 2016, C-Print auf Dibond, 120 x 120 cm



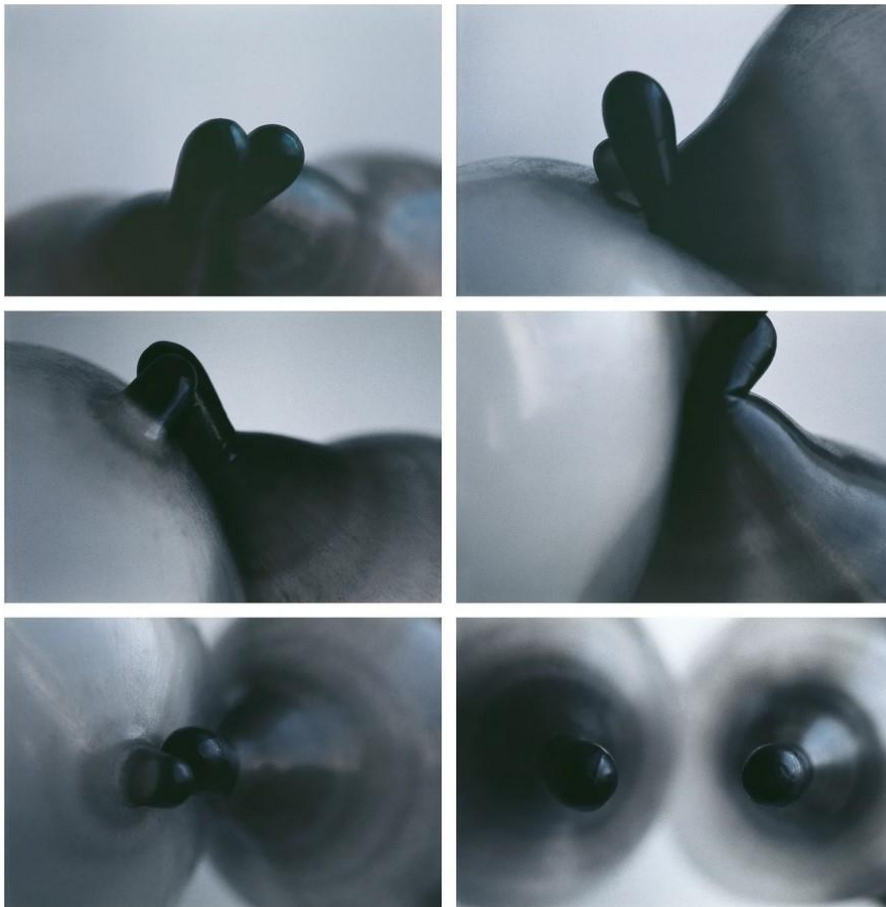
**Abb. 28:** Renate Bertlmann, *Zärtliche Berührungen*, 1976, C-Print (Lambda),  
je: 30 × 40 cm



**Abb. 29:** Renate Bertlmann, *Berührungen*, 1974,  
Bleistift, Farbstift hinterlegt mit  
Buntpapier, 1: 17,1 × 18,1 cm,  
2: 20,5 × 18 cm, 3: 19,3 × 19,4  
cm, 4: 19,4 × 16,6 cm



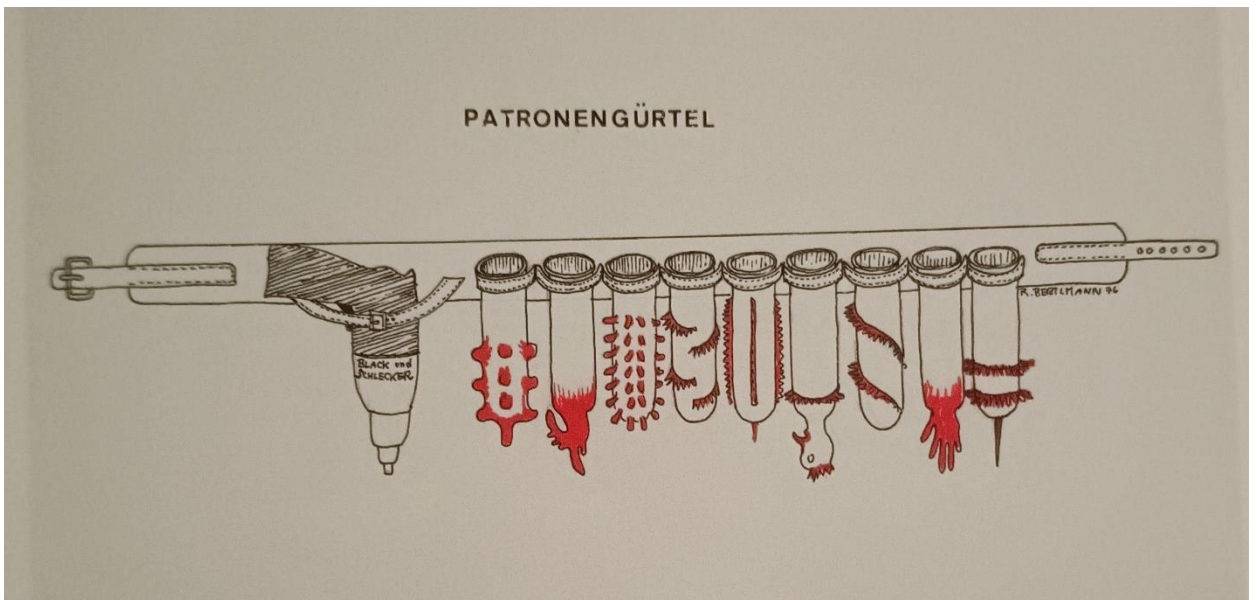
**Abb. 30:** Renate Bertlmann, *Zärtliche Berührungen*, 2017, Digitale Farbfotografie, aufgezogen auf Dibond, mit Plexiglas, 30 × 45 cm



**Abb. 31:** Renate Bertlmann, *Zärtliche Berührungen*, 2017, Digitale Fotografien, auf Dibond aufgezogen, 95,5 × 97 cm



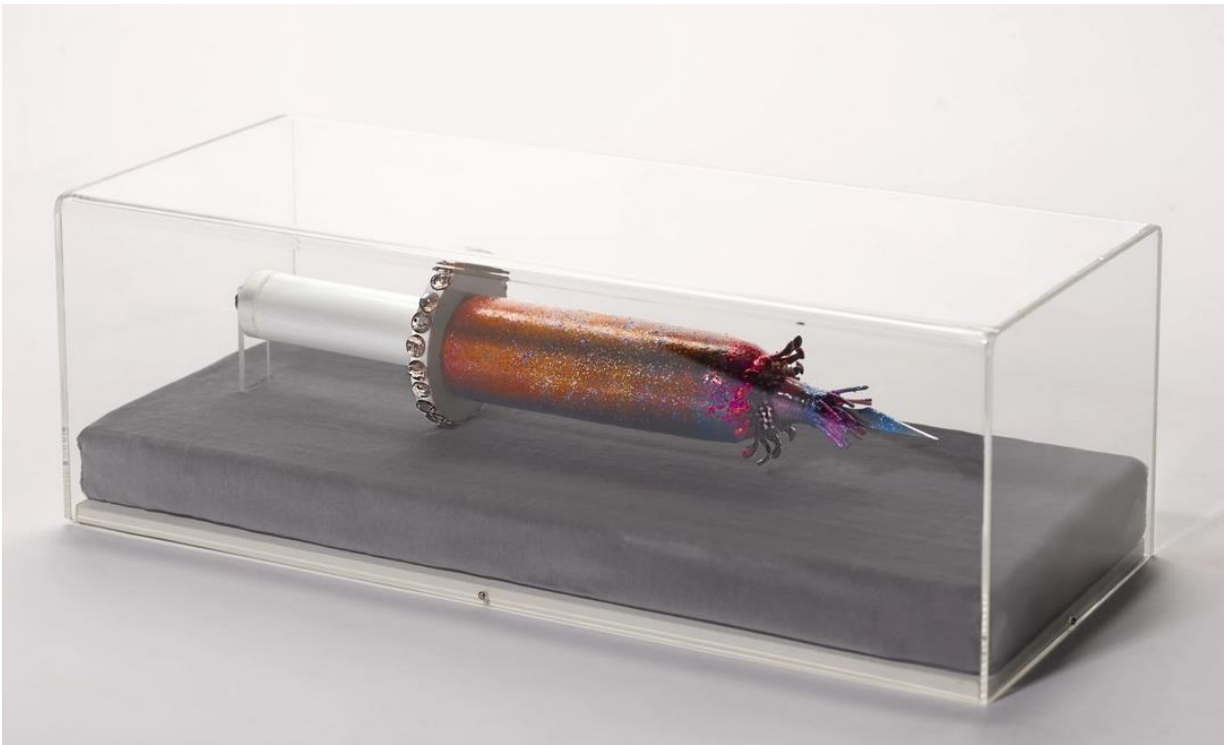
**Abb. 32:** Renate Bertlmann, *Patronengürtel*, 1976, Bohrmaschine, Präservative, Leder, Polyurethanschaum, Plexiglasabdeckung, 32,7 × 109,5 × 15,4 cm



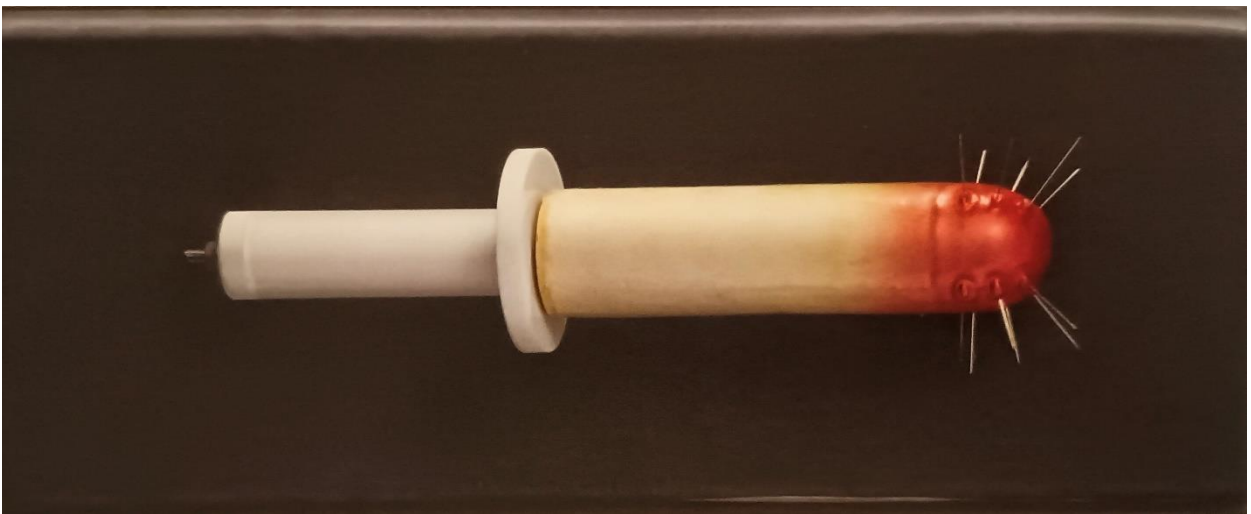
**Abb. 33:** Renate Bertlmann, *Patronengürtel*, 1976, Bleistift, Tusche, Flietzstift auf Papier, 21 × 29,6 cm



**Abb. 34:** Renate Bertlmann, *Wurfmesser-Vertreterkoffer*, 1979, Präservative, Polyurethanschaum, Strass, Flitter, Metall, Plexiglas, Samt-überzogener Holzkoffer, 17,5 × 78 × 42,2 cm



**Abb. 35:** Renate Bertlmann, *Wurfmesser*, 1980, Kunststoff, Skalpell, Pailletten, Glitter, Acryl, 32 × 8 × 8 cm



**Abb. 36:** Renate Bertlmann, *Wurfmesser*, 1980, Präservative, Messer, Polyurethanschaum, Plexiglas, Samt, Holz, Nadeln, 17,5 × 42,5 × 14 cm



**Abb. 37:** Renate Bertlmann, *Wurfmesser-Braut*, 1978



**Abb. 38:** Renate Bertlmann, *Gefährliche Bürste*, 1975, Gips, Schnuller, Skalpellmesser, Plexiglasabdeckung, 23,6 × 41,3 × 18,6 cm



**Abb. 39:** Renate Bertlmann, *Bru(s)tkasten*, 1984, Metall, Plexiglas, Schnuller, Skalpellmesser, ungebrannter Ton, Ölfarbe, 135 × 61 × 42 cm



**Abb. 40:** Renate Bertlmann, *Deflorazione In 14 Stazioni*, performed im Museo Comunale D'arte Moderna, Bologna, 1977



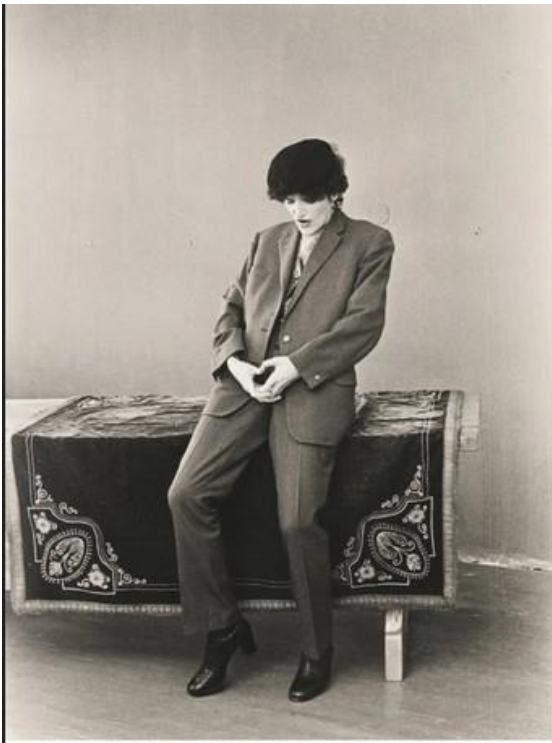
**Abb. 41:** Renate Bertlmann, *Ex Voto*, 1985, Polyurethanschaum, Ölfarbe, Stahlmesser, Plexiglas, 92 x 87 x 40 cm



**Abb. 42:** VALIE EXPORT, Peter Weibel, *Tapp- und Tastkino*, performt am Karlsplatz in München, am 14. November 1968



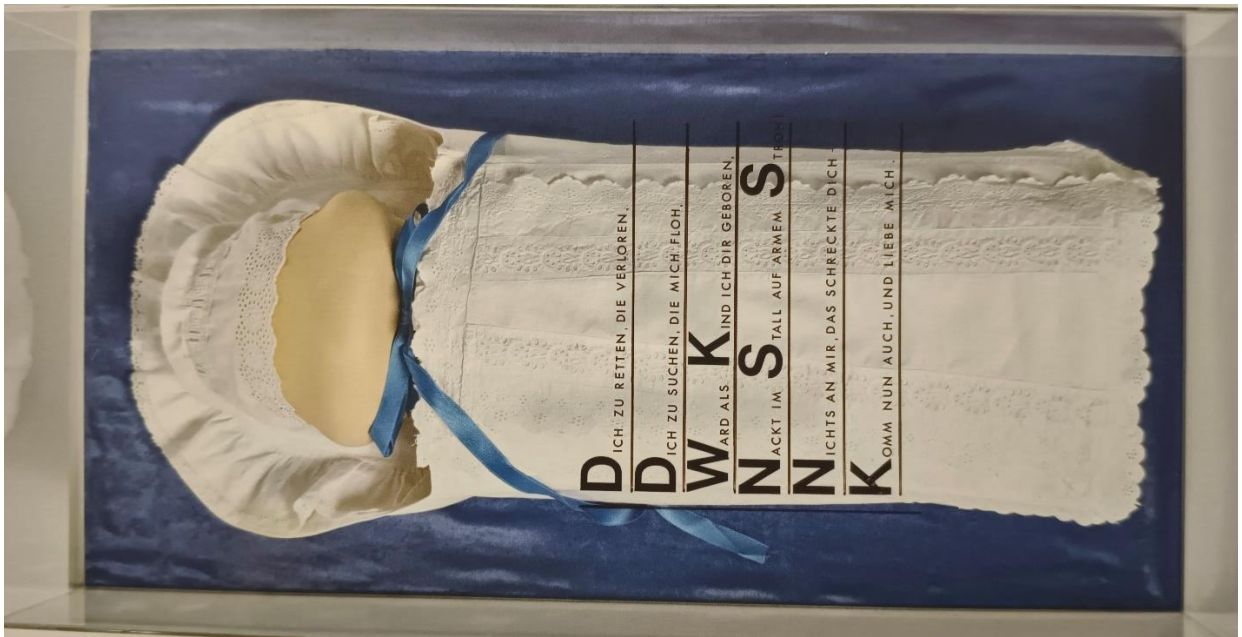
**Abb. 43:** VALIE EXPORT, *Tapp- und Tastkino*, performt am Karlsplatz in München, am 14. November 1968



**Abb. 44:** Renate Bertlmann, *René oder Renée - Onanie*, 1977, Schwarz-Weiß-Fotografie, je: 23,5 × 17,5 cm



**Abb. 45:** Lynda Benglis, Artforum Advertisement, veröffentlicht in Artforum, November 1974, Foto: Arthur Gordon



**Abb. 46:** Renate Bertlmann, *Der Erstgeborene*, 1980, Polyurethanschaum, Latex Samt, Leinen, Holz, Plexiglasabdeckung. 42 × 77 × 40 cm



**Abb. 47:** Renate Bertlmann, *Corpus Impudicum Arte Domitum*, 1984, Silikonkautschuk, Goldtablette, Mullbinden, Plexiglas, 48 × 120 × 48 cm



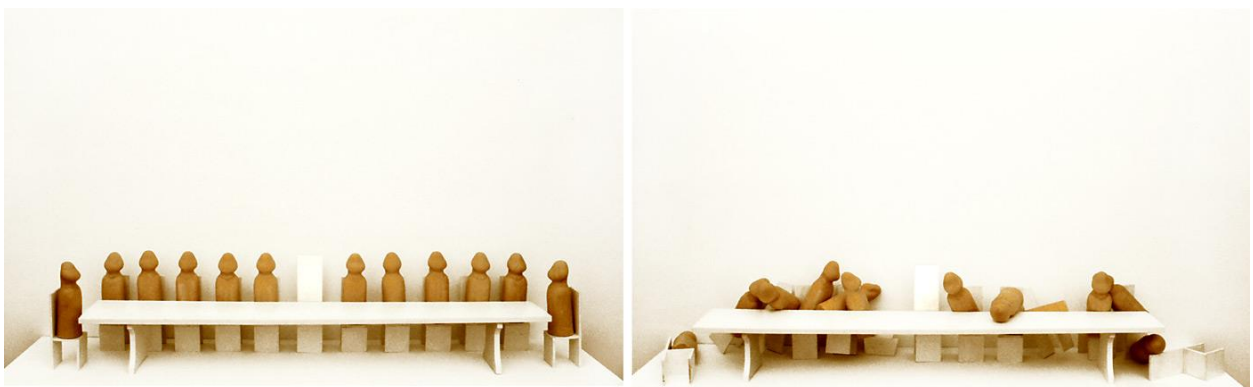
**Abb. 48:** Renate Bertlmann, *Nichts an dir das schreckte mich...*, 1981, Schwarz-Weiß-Fotografie, insgesamt sieben Teile, je: 17,8 × 12,2 cm



**Abb. 49:** Renate Bertlmann, *14-Linge*, 1980, Weißer Metallwagen mit Plexiglaswanne, Polyurethanschaum, weiße Leinenkleidchen, 120 × 210 × 60 cm



**Abb. 50:** Renate Bertlmann, *7 Soldaten – 7 Kardinäle*, 1980, Polyurethanschaum, Latex, Stoff, Windelhöschen, Orden, Plexiglasabdeckung, 78,2 × 178,3 × 28,5 cm



**Abb. 51:** Renate Bertlmann, *Verlust der Mitte*, 1980, Polyurethanschaum, Latex, Holz, Plexiglasbedeckung, 56 × 225 × 65 cm



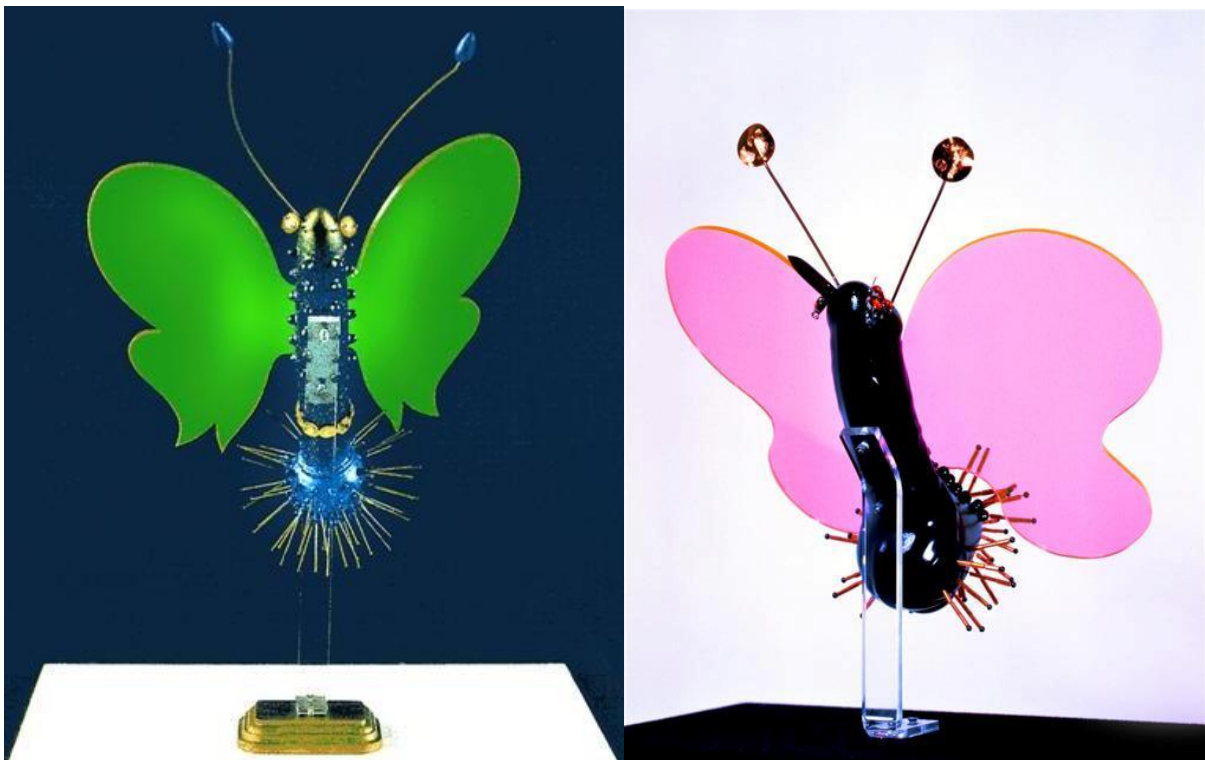
**Abb. 52:** Renate Bertlmann, *Farphalle Impudiche*, 1983, fünf Godemichés, färbiges Plexiglas, Strass, Flitter, Perlen, Metall, mit schwarzem Samt überzogen Podest und Stufen, 180 × 260 × 100 cm



**Abb. 53:** Renate Bertlmann, *Farphalla Impudica 4*, 1985, Mischtechnik, Goldlack, Flitter, Plexiglas, Metall, Holz lackiert, Plexiglassturz, 54 × 44 × 44 cm



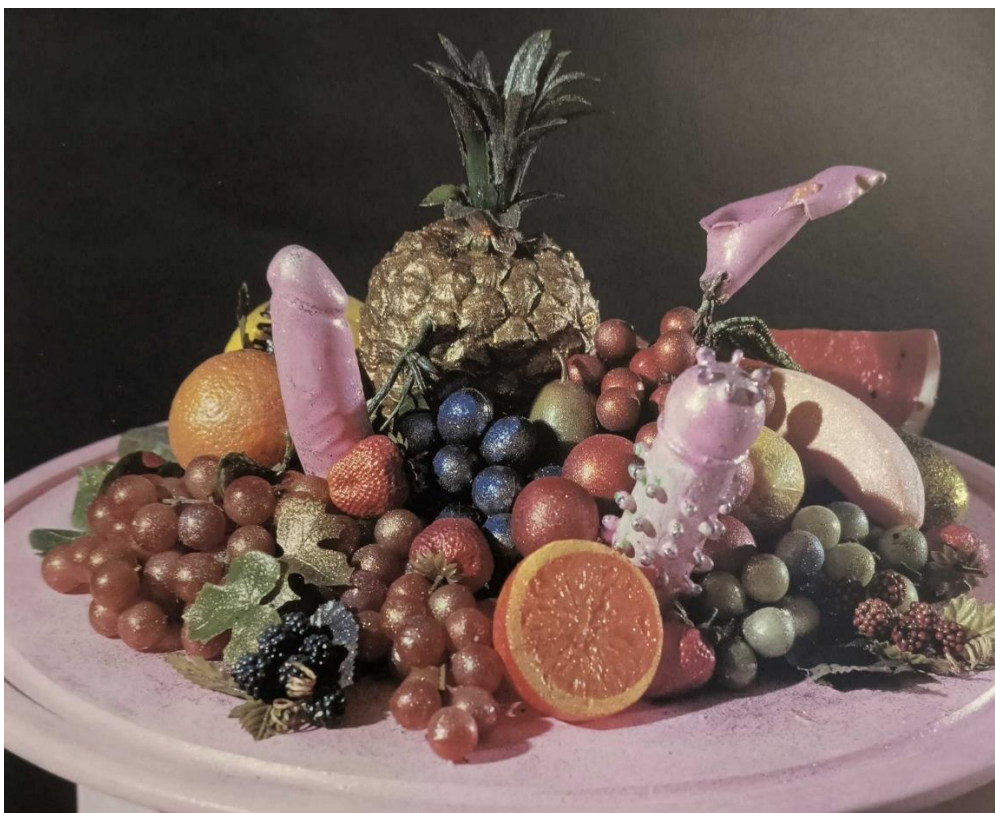
**Abb. 54:** Geflügelter Fascinus, Römisch, 1. Jahrhundert n. Chr., Bronze, 9,4 cm Länge



**Abb. 55:** Renate Bertlmann, *Farphalle Impudiche*, 1985/3, Mischtechnik, Goldlack, Flitter, Plexiglas, Metall, Holz lackiert, Plexiglassturz, je: 54 x 44 x 44 cm



**Abb. 56:** Renate Bertlmann, *Frühlingserwachen*, 1989, Acryl, Ölkreide auf Molino, 320 × 400 cm



**Abb. 57:** Renate Bertlmann, *Verbotene Früchte*, 1992, Plexiglas, Holz, Porzellan, Kunststoff, Flitter, 24 × 50 × 50 cm



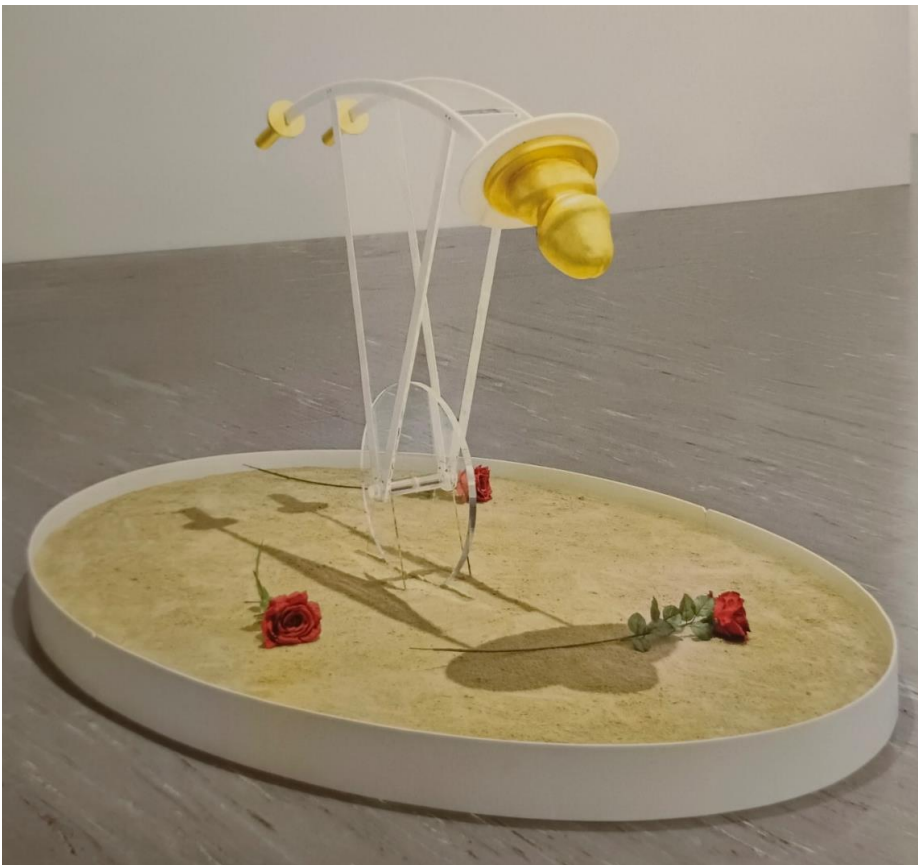
**Abb. 58:** Renate Bertlmann, *Viagra*, 1998, Godemiché, Holz, Plexiglas, Kunststoff, Goldlack, Viagra-Tablette, 56 × 56 × 56 cm



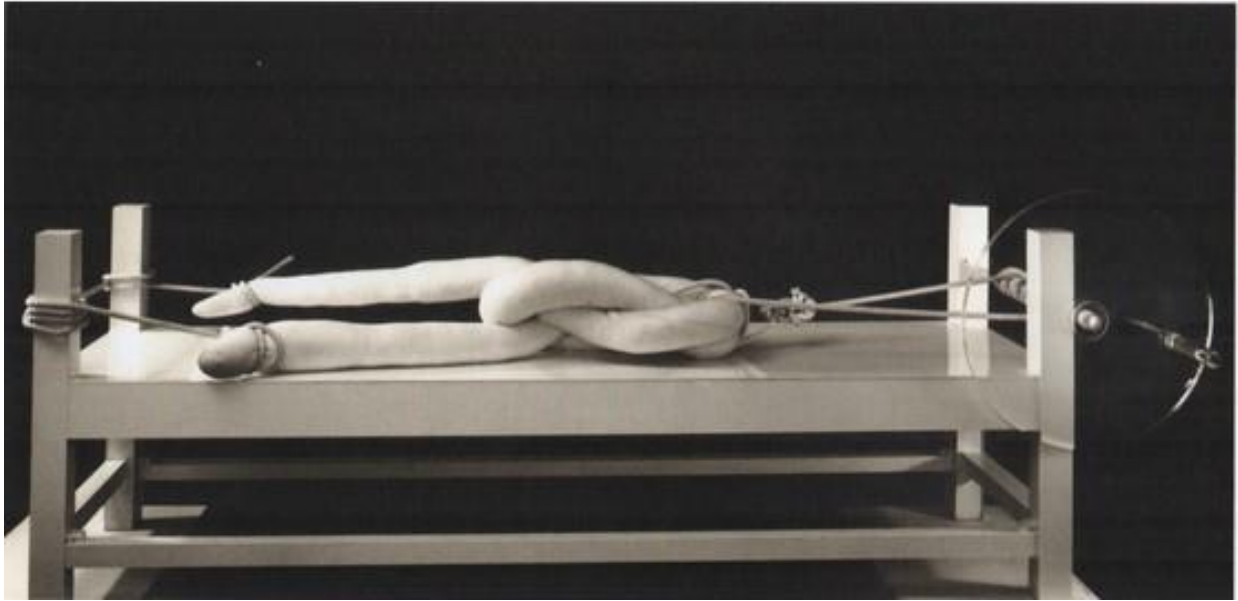
**Abb. 59:** Renate Bertlmann, *Die Braut*, aus der Serie *Enfant Terrible*, 2001, Stoff, Godemiché, Plexiglas, 85 × 50 × 60 cm



**Abb. 60:** Renate Bertlmann, *Innocenz VI*, aus der Serie *Enfant Terrible*, 2001, Stoff, Leder, Godemiché, Glitzersteine, Plexiglas, 93 × 64 × 64 cm



**Abb. 61:** Renate Bertlmann, *Torero*, Silikonkautschuk, Goldlack, Plexiglas, Holz, Quarzsand, 130 × 170 × 250 cm



**Abb. 62:** Renate Bertlmann, *Folterbrett*, 1980, Plexiglas, Holz, Stoff, Schaumgummi, 66 × 206 × 50,6 cm



**Abb. 63:** Renate Bertlmann, *Folter*, 1986, Buntstift, Bleistift auf Papier, 7 × 11,7 cm



**Abb. 64:** Sarah Lucas, *Oaxaca Nud*, 2012, Aluminiumdraht, Malerkrepp, Baumwolle, Lycra-Strumpfhose, Lehmziegel, 30,5 × 40 × 58 cm

## 7 Abbildungsverzeichnis

Abb.1:

[https://sammlung.verbund.com/media/xj2hgd2i/pressemappe\\_sammlungverbund\\_rb\\_en\\_g.pdf](https://sammlung.verbund.com/media/xj2hgd2i/pressemappe_sammlungverbund_rb_en_g.pdf)

Abb. 2: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bertlmann-exhibitionism-t14215>

Abb. 3 - 5: <https://www.parnass.at/ausstellungen/renate-bertlmann-im-oesterreichischen-pavilion-biennale-venedig>

Abb. 6: <https://resslerkunst.com/en/exhibit/friederike-pezold-schamwerk/>

Abb. 7: <https://iiif.okeeffemuseum.org/image/iiif/2/786493/full/1200/0/default.jpg>

Abb. 8: <https://www.dorotheum.com/de/l/7378264/>

Abb. 9: <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/1a379efc-720b-443b-a377-46aa2ce34c61>

Abb. 10: <https://birgitjuergenssen.com/werke/fotos/ph1578>

Abb. 11: <https://www.parnass.at/news/kuh-im-porzellanladen>

Abb. 12: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/28721/Kiki-Kogelnik-Untitled-Hanging?lang=de>

Abb. 13: <https://birgitjuergenssen.com/werke/fotos/ph17>

Abb. 14: <https://birgitjuergenssen.com/werke/zeichnungen/z887>

Abb. 15: <https://www.sixpackfilm.com/de/catalogue/114/>

Abb. 16:

[https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie\\_export\\_web/data/uploads/fileadmin/medienablage/theseustempel.jpg](https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/data/uploads/fileadmin/medienablage/theseustempel.jpg)

Abb. 17: [https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner\\_party/](https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/)

Abb. 18: <https://www.dannywithlove.com/blog/about-judy-chicagos-the-dinner-party>

Abb. 19: <https://guide.modernamuseet.se/stockholm/en/collection/monica-sjoo/fodandegud/>

Abb. 20: <https://ropac.net/artists/41-valie-export/works/11930-valie-export-aktionshose-genitalpanik-motiv-1969-2001-1969-2001/>

Abb. 21: [https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner\\_party/core\\_imagery](https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/core_imagery)

Abb. 22: <https://www.moma.org/collection/works/102432>

Abb. 23: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/renate-bertlmann-1s1702/lot.19.html?locale=en>

Abb. 24: Scan aus dem Ausstellungskatalog Renate Bertlmann. Works 1969 – 2016. Ein subversives Politprogramm, Sammlung Verbund, Wien, 2016, S. 22.

Abb. 25: <https://bertlmann.com/data/2418.jpg>

Abb. 26: <https://bertlmann.com/index.php?id=202&page=objekte&year=2016&lang=de>

Abb. 27: <https://bertlmann.com/data/2085.jpg>

Abb. 28: <https://www.artsy.net/artwork/renate-bertlmann-zartliche-beruhungen>

Abb. 29: Scan aus dem Ausstellungskatalog Renate Bertlmann. Works 1969 – 2016. Ein subversives Politprogramm, Sammlung Verbund, Wien, 2016, S. 109

Abb. 30: <https://bertlmann.com/data/1815.jpg>

Abb. 31: <https://www.richardsaltoun.com/content/feature/194/artworks-19194-renate-bertlmann-zartliche-beruhungen-tender-touches-1976-2017/>

Abb. 32: <https://www.kunstforum.de/artikel/renate-bertlmann/>

Abb. 33: Scan aus dem Ausstellungskatalog Renate Bertlmann. Works 1969 – 2016. Ein subversives Politprogramm, Sammlung Verbund, Wien 2016, S. 23

Abb. 34: <https://bertlmann.com/data/2211.jpg>

Abb. 35: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/renate-bertlmann-ls1702/lot.24.html>

Abb. 36: Scan aus dem Ausstellungskatalog Renate Bertlmann. Works 1969 – 2016. Ein subversives Politprogramm, Sammlung Verbund Wien, 2016, S. 52

Abb. 37: <https://bertlmann.com/data/1082.jpg>

Abb. 38: <https://bertlmann.com/data/2442.jpg>

Abb. 39: <http://artresearchmap.com/app/uploads/2016/12/REB130-Brustkasten.jpg>

Abb. 40: <https://bertlmann.com/data/12.jpg>

Abb. 41: <https://bertlmann.com/data/583.jpg>

Abb. 42: [https://www.peter-weibel.at/portfolio\\_page/tapp-und-tastkino-1968/](https://www.peter-weibel.at/portfolio_page/tapp-und-tastkino-1968/)

Abb. 43: [https://www.sixpackfilm.com/media/images/documents/tapp\\_und\\_tastkino\\_Kopie2.jpg](https://www.sixpackfilm.com/media/images/documents/tapp_und_tastkino_Kopie2.jpg)

Abb. 44: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/s2-selling-exhibition-ls1901/lot.6.html>

Abb. 45: <https://www.interviewmagazine.com/art/lynda-benglis>

Abb. 46: Scan aus dem Ausstellungskatalog Renate Bertlmann. Fragile Obsession, Belvedere 21, Wien, 2023, S. 178

Abb. 47: <https://www.richardsaltoun.com/artists/144-renate-bertlmann/works/17406-renate-bertlmann-corpus-impudicum-arte-domitum-impudicus-body-tamed-by-1984/>

Abb. 48:

<https://bertlmann.com/index.php?id=167&page=inszenfoto&year=1981&lang=de>

Abb. 49: Scan aus dem Ausstellungskatalog Renate Bertlmann. Fragile Obsession, Belvedere 21, Wien, 2023, S. 181

Abb. 50: Scan aus dem Ausstellungskatalog Renate Bertlmann. Fragile Obsession, Belvedere 21, Wien, 2023, S. 182-3

Abb. 51: <https://bertlmann.com/data/2259.jpg>

Abb. 52: <https://www.belvedere.at/renate-bertlmann-1>

Abb. 53: <https://sammlung.belvedere.at/objects/86221/farphalla-impudica-4>

Abb. 54: <https://www.cb-gallery.com/en/produkt/gefluegeltes-fascinum/>

Abb. 55: <https://bertlmann.com/index.php?id=273&page=werke&year=1983&lang=de>

Abb. 56:

<https://bertlmann.mur.at/index.php?id=22&page=malereien&year=1989&lang=de>

Abb. 57: <https://bertlmann.com/index.php?id=59&page=werke&year=1992&lang=de>

Abb. 58:

[https://www.kulturredaktion.at/fileadmin/\\_processed\\_/2/1/csm\\_Viagra\\_1998\\_5076112e4a.jpg](https://www.kulturredaktion.at/fileadmin/_processed_/2/1/csm_Viagra_1998_5076112e4a.jpg)

Abb. 59: <https://bertlmann.com/data/2438.jpg>

Abb. 60: <https://bertlmann.com/data/2439.jpg>

Abb. 61: Scan aus dem Ausstellungskatalog Renate Bertlmann. Fragile Obsession, Belvedere 21, Wien, 2023, S. 211

Abb. 62: <https://www.richardsaltoun.com/artists/144-renate-bertlmann/works/17405-renate-bertlmann-folterbett-torture-bed-1980/>

Abb. 63: Scan aus dem Ausstellungskatalog Renate Bertlmann. Discordo Ergo Sum, anlässlich der Biennale Venedig 2019, S. 123

Abb. 64: <https://www.kurimanzutto.com/artists/sarah-lucas#tab:slideshow;slide:16>

## **Abstract (Deutsch)**

Die österreichische Künstlerin Renate Bertlmann (\*1943) hat sich in ihrer medienübergreifenden künstlerischen Praxis seit den frühen 1970er-Jahren oftmals mit dem Motiv des Phallus auseinandergesetzt. Sie hat es in Form von Zeichnungen, Fotografien und selbstgemachten plastischen Phallus-Objekten, aber auch durch die Inszenierung und Bearbeitung industriell gefertigter Sexshop-Artikel aus Plastik oder Latex zur Darstellung gebracht und dabei oft verfremdet oder parodiert und mit älteren ikonographischen Traditionen verknüpft. In der vorliegenden Masterarbeit wird diese Auseinandersetzung erstmals auf breiter Materialbasis nachvollzogen, kunsthistorisch verortet und vor dem Hintergrund zeitgleicher Entwicklungen in Politik, Medizin und Kultur diskutiert. Die Argumentation erfolgt in folgenden Schritten: Zunächst werden Bertlmanns 'Variationen auf den Phallus' mit einer in der feministischen Kunst der 1970er-Jahre häufig anzutreffenden Fokussierung auf das Motiv der Vulva kontrastiert. Vergleiche mit österreichischen und internationalen Künstlerinnen führen zu einer genaueren Positionsbestimmung. In einem zweiten Schritt wird dann, aufbauend auf Studien von Peter Gorsen, Abigail Solomon-Godeau, Katharina Sykora, Jessica Morgan und Hélène Cixous, die mythoklastische Zielrichtung von Bertlmanns Arbeit aufgezeigt und zu psychoanalytischen Theorien sowie zu feministischer Theorie der 1970er- und 1980er-Jahre in Bezug gesetzt. Drittens werden – in Form chronologisch angeordneter Werkanalysen – repräsentative Arbeiten der Künstlerin in ihrer Form und Materialität detailliert beschrieben. Dabei werden die von ihr eingesetzten Verfahren der Verdinglichung, Feminisierung und Verkitschung im Einzelnen herausgearbeitet und in entwicklungsgeschichtlicher Perspektive dargestellt.

## **Abstract (English)**

The Austrian artist Renate Bertlmann (\*1943) has frequently explored the motif of the phallus in her multi-media artistic practice since the early 1970s. She has depicted it in the form of drawings, photographs and self-made sculptural phallic objects, but also by staging and processing industrially manufactured sex store articles made of plastic or latex, often alienating or parodying them and linking them to older iconographic traditions. In this master's thesis, this debate is traced for the first time on a broad material basis, located in terms of art history and discussed against the background of contemporaneous developments in politics, medicine and culture. The argumentation takes place in the following steps: First, Bertlmann's 'Variations on the Phallus' are contrasted with a focus on the motif of the vulva frequently encountered in feminist art of the 1970s. Comparisons with Austrian and international women artists lead to a more precise definition of her position. In a second step, building on studies by Peter Gorsen, Abigail Solomon-Godeau, Katharina Sykora, Jessica Morgan and Hélène Cixous, the mythoclastic aim of Bertlmann's work is shown and related to psychoanalytical theories and feminist theory of the 1970s and 1980s. Thirdly, representative works by the artist are described in detail in terms of their form and materiality in the form of chronologically arranged work analyses. The processes of objectification, feminization and kitsch which she uses are worked out in detail and presented from a developmental-historical perspective.