

Neubesetzungen des Kunst-Raumes: Feministische Kunstausstellungen und ihre Räume, 1972-1987

Kaiser, Monika

Veröffentlichungsversion / Published Version
Dissertation / phd thesis

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

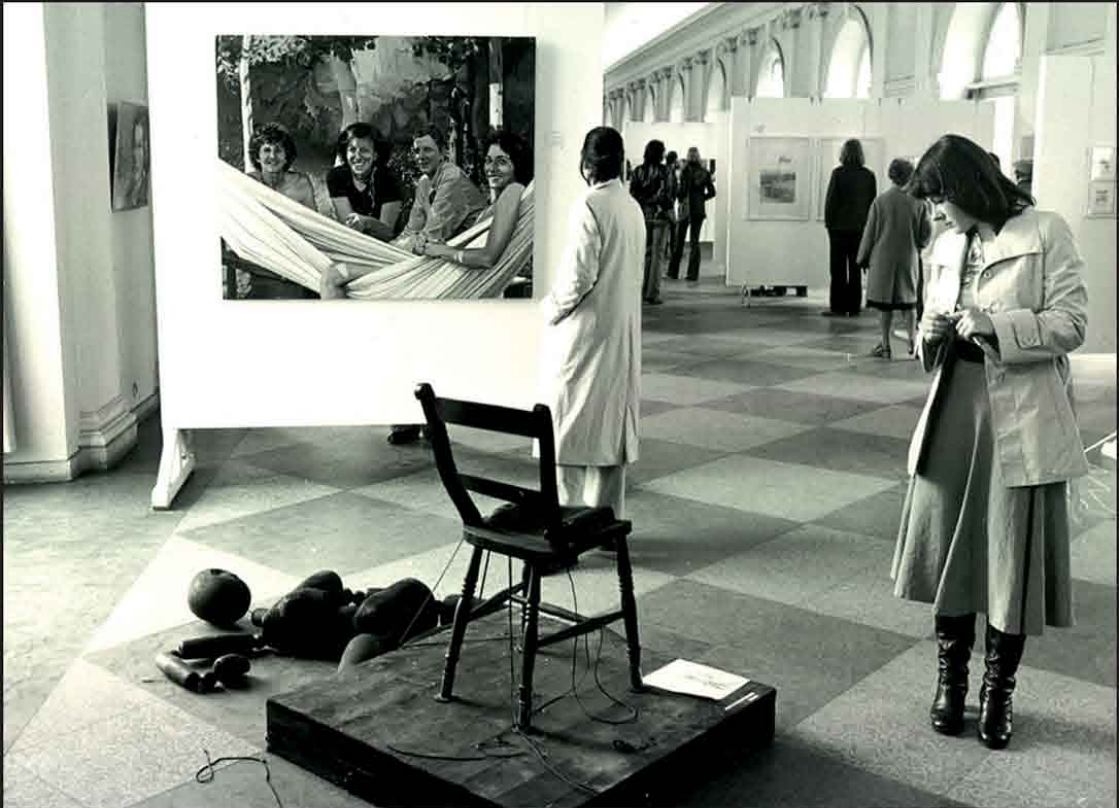
Kaiser, M. (2013). *Neubesetzungen des Kunst-Raumes: Feministische Kunstausstellungen und ihre Räume, 1972-1987*. (Edition Museum, 2). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839424087>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>



MONIKA KAISER

NEUBESETZUNGEN DES KUNST-RAUMES

Feministische Kunstausstellungen
und ihre Räume, 1972-1987

[transcript] → Edition Museum

Monika Kaiser
Neubesetzungen des Kunst-Raumes

Monika Kaiser (Dr. phil.), Kunsthistorikerin und Kulturmanagerin, ist Lehrbeauftragte für Kulturmanagement an der Hochschule Merseburg und als freie Autorin, Kuratorin und Beraterin in Berlin und Sachsen-Anhalt tätig.

MONIKA KAISER

Neubesetzungen des Kunst-Raumes

Feministische Kunstausstellungen und ihre Räume, 1972-1987

[transcript]

Gefördert von der Gerda-Weiler-Stiftung für feministische Frauenforschung Mechernich,
www.gerda-weiler-stiftung.de

und dem Deutschen Akademikerinnen Bund e.V.



Als Dissertation in der Fakultät 01 – Bildende Kunst – der Universität der Künste unter dem Titel: »Neubesetzungen des Kunst-Raumes. Kollektivausstellungen von Künstlerinnen der Jahre 1972-1987« im Jahr 2011 eingereicht.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

© 2013 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung Vorderseite: Landesarchiv Berlin / Ingeborg Lommatzsch F Rep. 290, Nr. 198228, Einblick in die Ausstellung »Künstlerinnen International 1877-1977«, Berlin 1977

Umschlagabbildung Rückseite: Evelyn Kuwertz Berlin Ansicht des geplanten Ausstellungsumgebungs »Zur Situation der Frau in Familie und Gesellschaft«, Berlin 1973

Satz: Monika Kaiser

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-2408-3

PDF-ISBN 978-3-8394-2408-7

<https://doi.org/10.14361/9783839424087>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Vorwort | 7

1. Einleitung | 7

2. Kunst-Raum und Geschlecht | 23

**3. Zur Brisanz des Privatraumes
in Künstlerinnenausstellungen
am Anfang der 70er Jahre** | 27

3.1 *Das Womanhouse* 1972 in Hollywood | 30

3.2 *Zur Situation der Frau in Familie und Gesellschaft* 1973
in Westberlin | 49

3.3 Resümee | 65

**4. Feministische Kunst-Räume
im Internationalen Jahr der Frau** | 83

4.1 Valie Export's künstlerischer Feminismus im Kontext
des Wiener Aktionismus | 84

4.2 *Magna Feminismus* 1975 in der Galerie
nächst St. Stephan in Wien | 87

4.3 *Kvindeudstillinger XX på Charlottenborg* 1975 in Kopenhagen | 93

4.4 Resümee | 110

5. Positionierungsversuche im Kunst-Raum 1976/77 | 127

5.1 *Frauen machen Kunst* 1976/77
in der Galerie Philomene Magers in Bonn | 128

5.2 *Künstlerinnen international 1877-1977* in Westberlin | 138

5.3 Resümee | 159

**6. Feministische Konzepte zu einer Erweiterung
des Kunst-Raumes in den achtziger Jahren** | 171

6.1 *Unbeachtete Produktionsformen* 1982 in Westberlin | 171

6.2 Die Ausstellung *Kunst mit Eigen-Sinn* 1985
im Museum Moderner Kunst in Wien | 189

6.3 Resümee | 207

- 7. Auf der Schwelle zur Öffnung
musealer Kunst-Räume | 237**
- 7.1 *Das Verborgene Museum* 1987/88 in der Akademie der Künste
in Westberlin | 238
- 7.2 Resümee | 255

- 8. Zusammenfassung und Ausblick | 277**

- 9. Bibliografie | 287**

Vorwort

Angeregt durch meine praktische Arbeit in einem Kunstmuseum am Anfang der 90er Jahre, habe ich mich seit 1997 mit dem weitläufigen Thema der Künstlerinnenausstellungen befasst. Den Ausschlag dafür gab mir die Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Künstlerinnen im Rahmen des Ausstellungsprojektes Begegnungsraum Schloss – Zeitgenössische Künstlerinnen sehen alte Räume neu, das ich seinerzeit für den Marburger Verein FrauenKunstGeschichte in Schloss Hallenburg in Schlitz (Vogelsbergkreis) erarbeitet habe.¹ Damals wie heute stellt sich für mich die Frage, ob es noch sinnvoll ist, Künstlerinnen in gesonderten Ausstellungen zu präsentieren. Ich wollte dem kunstgeschichtlichen Hintergrund dieses Phänomens auf den Grund gehen und habe mich seit dieser Zeit mit der Geschichte und den unterschiedlichen Konzeptionen von Künstlerinnenausstellungen befasst. Angesichts der Fülle des Materials – um mir einen Überblick zu verschaffen hatte ich etwa zweitausend Ausstellungstitel seit 1980 zusammengetragen – musste ich eine Entscheidung treffen, denn eine umfassende Bearbeitung sämtlicher Projekte war unmöglich und wenig aufschlussreich. Als ich 2003, nach dem Umzug meiner Familie nach Berlin, ernsthaft damit begann, das Thema Künstlerinnenausstellungen als Promotionsvorhaben ins Auge zu fassen und mit Prof. Renate Berger an der Universität der Künste erste Gespräche aufnahm, hat sie mich dazu ermutigt, meine eigene Wahrnehmung ernst zu nehmen und die von mir benannten Probleme und Fragestellungen anhand einer wohl überlegten und engen Auswahl von Ausstellungsprojekten weiterzuverfolgen. Die von ihr gewährte Freiheit im kreativen Forschungsprozess verbunden mit der Forderung nach intelligenter und strukturierter Ordnung, war ein Glücksfall für mich. Ich möchte Prof. Renate Berger an dieser Stelle für ihre Navigationshilfe auf dem gewundenen Forschungspfad, ihre feinsinnige Betreuung und beständige Unterstützung danken. Ebenso danke

1 Begegnungsraum 1997

ich Prof. Tanja Michalsky für Ihre Bereitschaft, diese Arbeit als Zweitbetreuerin zu begutachten.

Meine ursprüngliche Idee, die Künstlerinnenausstellungen seit 1980 aufzuarbeiten, habe ich im Prozess der Recherche aufgeben müssen, ebenso die Illusion, über die feministische Bewegung und ihre Bezüge zur Kunst gut informiert zu sein. Je mehr ich mich auf eine historische Aufarbeitung des Themas einließ, desto mehr gelangte ich an die Anfänge der Frauenbewegung und ihre Verbindung zur Kunst, die mir damals noch nicht wirklich bekannt war und die mich zunehmend fesselte. Mir wurde bewusst, dass ich nur einen kleinen Ausschnitt der emanzipatorischen Frauenbewegung kannte, denn ich hatte in den 80er Jahren die Forderungen nach der gesellschaftlicher Gleichstellung von Frauen aus der Studentinnenperspektive an der Universität in Marburg erlebt, zu einem Zeitpunkt, als Frauen aus der zweiten Frauenbewegung vereinzelt in den universitären Institutionen anzutreffen waren. Die gesellschaftlichen Umwälzungen der 70er Jahre habe ich als neugierige Dreizehnjährige auf dem Fernsehbildschirm mitverfolgt. Als damals die Bilder protestierender Frauen mit der Forderung *Mein Bauch gehört mir* in unser familienidyllisches Wohnzimmer flimmerten, hat mich dies nachhaltig beeindruckt und berührt und vermutlich auch den Keim dafür gelegt herauszufinden, was sich damals in der westdeutschen Gesellschaft abspielte. Im Rahmen dieser Arbeit hatte ich ausgiebige Gelegenheit, meiner Neugierde und meinem Erkenntnisdrang mit großer Lust und Freude nachzugehen. Die persönliche Distanz zu den Ereignissen der 70er Jahre bietet die Chance zu einem analytischen Blick auf die historischen Prozesse, der den damals aktiv Beteiligten vermutlich nicht so leicht fällt. Dennoch hätte ich diese Arbeit ohne die Mithilfe der vielen noch lebenden Akteurinnen und Akteure gar nicht leisten können, da die historischen Quellen vielfach verschüttet gewesen sind. Für ihre Offenheit und Hilfe, ihre Bereitschaft, mit mir ins Gespräch zu kommen und mir dokumentarisches Material großzügig zur Verfügung zu stellen, bin ich daher den im Folgenden genannten Künstlerinnen und Künstlern, Kunsthistorikerinnen und anderen Zeitzeuginnen und Zeitzeugen sehr dankbar:

Dr. Irene Below, Marion Beckers, Gisela Breitling, Jula Dech, Dr. Silvia Eiblmayr, Valie Export, Renate Flagmeier, Monika Funke-Stern, Prof. Dr. Paula Harper, Matthies Heinzmann, Dr. Elisabeth Hoja, Sonja Iskov, Dr. Margarethe Jochimsen, Evelyn Kuwertz, Wolfgang Magers, Dr. Gisind Nabakowski, Prof. Dr. Ursula Nienhaus, Cristina Perincioli, Birgit Pontopiddan, Elsa Prochazka, Margaret Raspé, Prof. Dr. Cäcilia Rentmeister, Ursula Reuter Christiansen,

Helke Sander, Sarah Schumann, Beatrice Stammer, Ilse Teipelke, Dr. Ingrid Wagner und Gisela Weimann.

Mein Dank geht des Weiteren an das Kulturministerium des Landes Sachsen-Anhalt, das mir durch die Aufnahme in das Stipendienprogramm *Professorin werden* im Jahr 2007 eine unerwartete Perspektive als Lehrende an der Fachhochschule Merseburg aufzeigte. Durch diese Förderung wurde ich in meinem akademischen Werdegang bestärkt und phasenweise materiell unterstützt. Danken möchte ich auch meinen kunsthistorischen Weggefährtinnen und Weggefährten², insbesondere Dr. Michael Hütt, für den Gedankenaustausch und das Interesse an meiner Arbeit. Besonderer Dank gilt Dr. Mary Pepchinski, die mir ihre innovative Dissertation *Feminist Space*³ schon vor der Veröffentlichung zugänglich gemacht und mir damit wichtige Anregungen für den Umgang mit dem Thema Ausstellungen und Raum gegeben hat. Für die Unterstützung beim Layout und Korrekturlesen des Textes danke ich meinen Freundinnen Sabine Schmitz und Carolin Rodewald.

Widmen möchte ich diese Arbeit meiner Familie, meinem Lebenspartner Dr. Jaime Sperberg Fuentealba und unserem Sohn Rubén Kaiser, die mir diesen Freiraum trotz alltäglicher Interessenskonflikte zwischen Erwerbsarbeit, familiären Anforderungen und der für meine geistige Arbeit notwendigen Konzentration, materiell ermöglicht und wohlwollend begleitet haben.

Monika Kaiser

2 Mit der Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung ist in diesem Buch immer auch die weibliche Form mitgemeint. Wenn die weibliche Funktionsbezeichnung auftaucht sind damit ausschließlich Frauen gemeint.

3 Pepchinski 2007.

1. Einleitung

Bis heute bestehen Ungleichbehandlungen zwischen Künstlerinnen und Künstlern im Ausstellungswesen, die mit deren geschlechtlicher Verortung in Zusammenhang stehen. Trotz langjähriger öffentlicher Förderung ist es bislang nicht gelungen, die Arbeit von Künstlerinnen zu einem integralen Bestandteil kunstbewahrender Institutionen zu machen. So handelt es sich bei den mittlerweile etablierten Spezialausstellungen, in denen ausschließlich Werke weiblicher Provenienz gezeigt werden, nur um vorübergehende Präsentationen in den musealen Räumen, deren Verstetigung fehlt. Sie bezeugen in dieser Funktion die Diskriminierung von Künstlerinnen auf institutioneller Ebene.¹

Des Weiteren ist die Auseinandersetzung mit dem individuellen künstlerischen Werk von Frauen immer noch mit Vorurteilen behaftet, wodurch der institutionellen Diskriminierung auch auf der individuell-künstlerischen Ebene entsprochen wird. Bis heute fließen geschlechterorientierte Konnotationen, die nicht weiter hinterfragt und begründet werden, in die Beurteilung von Kunst mit ein. Daher müssen Künstlerinnen, die in ihrer Arbeit Aspekte der Privatsphäre aufgreifen, immer noch damit rechnen, dass ihre Arbeit als *Frauenkunst* abqualifiziert wird, während dies bei männlichen Künstlern, wie das Beispiel Dieter Roth zeigt, als Innovation gilt.²

-
- 1 Ein Beispiel dafür ist die Ausstellung *elles@centrepompidou* in Paris (vom 27.05.2009-27.05.2010), in der ausschließlich Werke von Künstlerinnen aus der Sammlung des Centre Pompidou ausgestellt worden sind.
 - 2 Zu einer ähnlichen Bewertung kommt Jennifer John in ihrer Analyse der Ausstellung *Selbst Inszeniert*, die 2004/2005 in der Hamburger Kunsthalle gezeigt wurde und sich dem Thema der Dekonstruktion des Selbst von Künstlern in der Moderne stellte. Die Aufnahme *weiblicher* Anteile, Travestie mit gegengeschlechtlichen Attributen, wird lediglich bei männlichen Künstlern gut geheißen und akzeptiert. Vgl. John 2008a, S. 15-16.

Fehlende gendersensible Kriterien für die Beurteilung von Kunst in Verbindung mit einer wenig analytischen Betrachtungsweise von Seiten kunstvermittelnder Instanzen führen dazu, dass auch Künstlerinnen häufig die Position vertreten, Kunst sei geschlechtsneutral. Andererseits kann eine Strategie der *positiven Diskriminierung*³ dazu beitragen, Aufmerksamkeit durch das Verarbeiten geschlechterstereotyper Inhalte zu erzeugen. In Anbetracht dieser hermetischen Verhältnisse im Ausstellungswesen, die bewirken, dass dem Geschlecht nur als *Stereotyp* ein Platz zugestanden wird, ist die strategische Position der Neutralität verständlich, sie schließt aber weiterhin eine differenzierte Sicht auf die Kunst beider Geschlechter aus.

Es bedürfte daher der Entwicklung differenzierter Beurteilungskriterien für die Kunst unter der Berücksichtigung geschlechterrelevanter Merkmale. Eine solche Auseinandersetzung mit Kunstwerken der Vergangenheit und Gegenwart wird erst dann zu repräsentativen Ergebnissen führen, wenn die Arbeiten von Frauen in einer zahlenmäßig entsprechenden Relation zu den immer noch in Überzahl vorhandenen Werken von Männern gesehen werden können. Dieser Entwicklungsprozess wird, vorausgesetzt, dass man ihn wirklich ernsthaft betreibt, noch lange Zeit in Anspruch nehmen.

Die Grundlage dazu wäre eine umfassende Rezeption der Kunstproduktion von Frauen, die bislang noch zu wenig stattgefunden hat. So ist auch die Kunst, die im Zuge der zweiten Frauenbewegung Eingang in den *Kunst-Raum* nahm, auf breiter Ebene noch nicht hinreichend rezipiert worden. Sogar im Feld feministischer Kunstwissenschaft haben relativierende Denkansätze der Gendertheorie, die in der Tradition des Poststrukturalismus stehen, den Effekt, die historische Aufarbeitung der Kunst von Frauen nach 1970 zu blockieren. Daher ist Wissen über diese Epoche noch nicht ausreichend ausgebildet worden und fehlt für weiterführende Diskussionen. Seit 2007 deutet sich ein Wandel im Denken an, erste Projekte, die diesen für die künstlerische Emanzipation von Frauen bedeutenden Zeitabschnitt historisch aufarbeiten, beginnen jetzt erst. Wie das Beispiel der internationalen Ausstellung *WACK* verdeutlicht, die als Überblickschau internationaler feministischer Kunst in den USA gezeigt worden ist, wei-

3 Den Begriff *Positive Diskriminierung* übernehme ich von Jennifer John, die ihn als politische Strategie der Kuratorin Liesbeth Brandt Corstius am Museum in Arnhem in den 80er und 90er Jahren beschreibt. Vgl. John 2004a, S. 49-50. Des Weiteren fiel dieser Begriff auch im Gespräch mit einem Kurator zeitgenössischer Kunst, der in den Arbeiten Rosemarie Trockels, ihren *Strickbildern* und *Kochherden*, mit denen sie sich auf die Erfahrungswelten von Frauen bezieht, eine bewusste Strategie der *positiven Diskriminierung* sieht. Die Künstlerin habe diese eingesetzt, um damit ihre Etablierung im Kunstbetrieb zu befördern.

sen solche Projekte teilweise Fehler in der Dokumentation auf.⁴ Dies ist ein Symptom dafür, dass die Grundlagen feministischer Kunst auf nationalem und internationalem Niveau noch zu wenig aufgearbeitet, erforscht und geklärt worden sind.

Zwar gab es in Westdeutschland in den 90er Jahren zahlreiche, von öffentlicher Hand geförderte Forschungsarbeiten zur Präsenz von Künstlerinnen im Ausstellungswesen, die statistische Beweise für deren Benachteiligung lieferten.⁵ Versuche einer inhaltlichen Bewertung und kunsthistorischen Aufarbeitung der zahlreichen Künstlerinnenausstellungen seit 1972 gab es hingegen nur wenige und auch diese wurden kaum rezipiert.⁶ Die Arbeit von Ditta Behrens⁷ liefert eine gute Zusammenfassung der frühen Künstlerinnenausstellungen im deutschsprachigen Raum, Marion Oehlmann konzentriert sich auf drei ausgewählte Projekte im Zeitraum von 1977 bis 1990 und betrachtet die Veränderung der

-
- 4 So wird z.B. die Ausstellung *Kvindeudstillinger på Charlottenborg* der Künstlerinnengruppe *Rijsning* zugeordnet und gleich im Anschluss daran die Mitglieder der Gruppe namentlich benannt. Diese Namen entsprechen aber nicht der Gruppe *Rejsning*, sondern einer zweiten Künstlerinnengruppe, die auch an der Ausstellung beteiligt gewesen ist. Vgl. WACK 2007, S. 483. Zu diesem Missverständnis in der Rezeption siehe auch Kapitel 4.3 dieser Arbeit. Auch in anderen Medien sind dokumentarische Fehler zu den Anfängen der Frauenbewegung und der Verbindung zur Kunst auszumachen, so z.B. auf der Internetseite von Mediaturm www.mediaturm.de, wo die Ausstellung *Künstlerinnen international 1877-1977* als Frankfurter Ausstellungsprojekt ausgegeben wird. Die originäre Ausstellung wurde aber in Berlin konzipiert und gezeigt und ist erst im Anschluss daran in verkleinerter Version nach Frankfurt gegangen.
- 5 Vgl. Albrecht, Below, Kahre 2001; Braster, Sartori 1999; Brinkmann, Wiesand u. d. Team des ZfKf 1987, 1995, 2001; Cliche, Mitchell, Wiesand 2000; Petzinger, Koszowski 1992; Schulz 1995.
- 6 Die Dissertationen von Ditta Behrens, vgl. Behrens 1991, und Marion Oelmann, vgl. Oelmann 1994, sind nur im universitären Kontext publiziert worden und haben keine weite Verbreitung gefunden.
- 7 Die Arbeit enthält wertvolle Quellenhinweise zu Ausstellungen, die mittlerweile nicht mehr bekannt sind. Es fehlt Bildmaterial, das eine vertiefende Analyse befördert hätte. Behrens konstatiert, dass ab Mitte der 70er Jahre verstärkt regionale *Frauen-Kunstausstellungen* entstanden sind. Im regionalen Bezugsrahmen fehlten die Konflikte zwischen professionellen Künstlerinnen und Künstlerinnen, die Teil der Frauenbewegung waren, wie sie zu dieser Zeit in Berlin charakteristisch gewesen sind. Die Projekte hätten nach 1977 an radikaler gesellschaftspolitischer Brisanz verloren, vgl. Behrens 1991.

feministischen Diskurse in den Ausstellungskonzepten.⁸ Beide Autorinnen stellen fest, dass die Rezeption der Künstlerinnenausstellungen problematisch sei, Behrens spricht von einseitiger Rezeption, Oelmann diagnostiziert gar eine *Feminismus-Phobie*, die eine sachliche Auseinandersetzung erschwere.⁹

Doris Guth verwendet in ihrer Dissertation einen diskurstheoretischen Forschungsansatz, der seit Mitte der 90er Jahre im Feld feministischer Kunstwissenschaft zunehmend Verbreitung fand.¹⁰ Sie untersucht nicht mehr ausschließlich Künstlerinnenausstellungen, sondern analysiert, wie Produktion und Repräsentation von Geschlechteridentitäten in Themenausstellungen der 90er Jahre konstruiert werden. Die von ihr gewonnenen Erkenntnisse bleiben auf einer verallgemeinernden, unkonkreten Ebene: Ausstellungen seien Schauplätze der Macht, in denen geschlechterorientierte Bedeutungen konstruiert würden. Ausstellungsinstitutionen schafften fachspezifische Öffentlichkeiten, die als eine Gemeinschaft autorisierter Instanzen funktionierten und darüber entschieden, was Kunst sei. Sie dienten dem Künstler zur Positionierung innerhalb der Kunsthierarchien und hätten damit auch einen ökonomischen und politischen Stellenwert. Sexismen und Rassismen seien in die institutionellen Strukturen eingeschrieben, der *White Cube* sei das Pendant zur *hegemonialen Kunstideologie*.¹¹ Guth führt den *White Cube* als hegemonialen Kontext ins Feld und betrachtet ihn als statischen Raumbehälter, in den Wertmaßstäbe über Kunst eingeschrieben seien. Jennifer John stellt in ihrer Arbeit die These auf, dass sich der *White Cube* durch Einschreibungen feministischer Diskurse in Museen für moderne und zeitgenössische Kunst seit den 70er Jahren verändert habe.¹²

Die Auseinandersetzung darüber, wie die Kategorie Geschlecht in Ausstellungen und Museen wirksam wird, fand seit Anfang der 80er Jahre überwiegend

8 Marion Oelmann untersuchte die Ausstellungen *Künstlerinnen international 1877-1977* (1977 in Berlin), *Kunst mit Eigen-Sinn* (1985 in Wien) und *Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts* (1990 in Wiesbaden), vgl. Oelmann 1994.

9 Vgl. Behrens 1991, S. 5 und Oelmann 1994, S. 27. Zum Problem der zwiespältigen Bewertung des Feminismus im Kunstbetrieb der 90er Jahre vgl. auch Graw 1994.

10 Sigrid Schade und Silke Wenk haben diese Forschungsrichtung in zwei ausführlichen Artikeln vorgestellt, Schade, Wenk 1995 und Schade, Wenk 2005.

11 Guth 2001, S. 12. Zu feministischen Ausstellungspraktiken vgl. auch Guth 2003.

12 John 2004 a, S. 9f. Im Rahmen ihres Dissertationsprojektes *White Cubes – Gendered Cubes* geht sie dieser Fragestellung am konkreten Beispiel eines Ausstellungshauses nach und untersucht den Zeitraum 1960 bis zur Gegenwart. Vgl. das Abstract zum Forschungs- und Dissertationsprojekt unter: www.culturalgenderstudies.zhdk.ch/projekte/documents/.../AbstractJenniferJohn.pdf (Abruf vom 17.12.2009)

außerhalb ausstellender Institutionen¹³ und universitärer Diskurse statt. So wurde die in den 80er Jahren geführte Diskussion über mögliche *Frauenmuseen*¹⁴ von feministischen Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen außerhalb musealer Institutionen vorangetrieben. Ergebnisse dieser außerinstitutionellen Prozesse sind seit den 90er Jahren in Randbereiche der Museologie eingeflossen und beziehen sich überwiegend auf kulturhistorische Präsentationen.¹⁵

In den 90er Jahren wurden nur wenige Ausstellungskonzepte entwickelt, die versuchten, der Kategorie Geschlecht in Kunstausstellungen Raum zu geben.¹⁶

13 Das Beispiel des Historischen Museums in Frankfurt zeigt, wie schwierig es am Anfang der 80er Jahre noch gewesen ist, innovative Ausstellungen unter der Berücksichtigung der Kategorie Geschlecht an einem Museum zu etablieren. So wurde die Ausstellung *Frauenalltag und Frauenbewegung 1890-1980*, die dort 1980 eröffnet worden war und als Teil der ständigen Ausstellung weitergeführt werden sollte, nach einem Direktorenwechsel 1984 wieder demontiert, vgl. Below 2004.

14 Seit Mitte der 80er Jahre gibt es Initiativen zur Gründung von Frauenmuseen, die mit einer Diskussion über die Sinnhaftigkeit und die Art der Präsentation von Frauengeschichte im musealen Kontext einhergehen, so den Arbeitskreis *Frauen und Museum* in Bremen, vgl. Dokumentation 1992, und weitere Frauenarbeitskreise an verschiedenen Orten (Frankfurt, Münster) und dem Museum der Arbeit in Hamburg, vgl. Schneewittchen 1993; Goldmann, Kramer 1988. Den Themenkomplex feministischer Interventionen im Ausstellungswesen seit 1982 fassen die Autorinnen der Studie *Das inszenierte Geschlecht* gut zusammen, vgl. Hauer, Muttenthaler, Schober, Wonisch 1997. Das Frauenmuseum in Bonn ist neben dem Frauenmuseum in Wiesbaden eines der wenigen Frauenmuseen der Bundesrepublik, das bis heute existiert. Es wurde 1981 von Künstlerinnen gegründet und hat bis heute seinen Platz als eine Mischinstitution zwischen Forschungsstätte und Ausstellungseinrichtung behaupten können, vgl. Fehr 1990; Litzki 1994.

15 Vgl. Hauer, u.a. 1997; Muttenthaler, Wonisch 2002; Muttenthaler, Wonisch 2006. Zum Thema Frauen- und Geschlechtergeschichte in historischen Museen in Deutschland gibt es seit 2008 eine neue empirische Studie, vgl. Hinterberger, u.a. 2008. Auch Jana Scholze, vgl. Scholze 2004, widmet ihre Untersuchung ausschließlich kulturhistorischen Ausstellungen.

16 Einen Versuch, die theoretischen Ansätze aus der Gendertheorie in der Ausstellungspraxis aufzugreifen, unternahm die Kuratorin des Karl Ernst Osthaus-Museums in Hagen, Birgit Schulte, mit der Ausstellungsreihe *Vis-a-Vis* in den Jahren 1996-1997. Sie hat dazu Werke von Künstlern und Künstlerinnen, die aus den Beständen des Museums stammten, räumlich gegenübergestellt: *Vis-a-Vis 1* konfrontierte die künstlerische Produktion von Künstlerpaaren miteinander, *Vis-a-vis 2* führte anhand der Werke von Künstlerinnen und Künstlern vor, wie Männlichkeit und Weiblichkeit in

Der in Berlin ansässige Verein *Das Verborgene Museum*¹⁷ konzentriert sich seit 1986 darauf, durch externe Forschungsarbeit zu Künstlerinnen des 19. und 20. Jahrhunderts und Vernetzung mit Akteuren des Kunstbetriebes Einfluss auf etablierte Ausstellungsinstitutionen zu nehmen, und kann mittlerweile auf namhafte Kooperationen verweisen. Eine Eingliederung des künstlerischen Werkes von Frauen in Museen haben diese Interventionen, die von Außen auf die institutionalisierten Räume einwirken, bislang jedoch noch nicht erreicht.

Es geht also auch 40 Jahre nach der zweiten Frauenbewegung in Westeuropa und den USA darum, Ausgrenzungsmechanismen zu benennen und zu überwinden, die auf institutioneller Ebene bewirken, dass Künstlerinnen überwiegend in Spezialausstellungen sichtbar gemacht werden, und auf individuell-künstlerischer Ebene dazu führen, dass Leistungen von Künstlerinnen nur vereinzelt Anerkennung finden, dies auf breiter Basis aber keineswegs Normalität ist. Meines Erachtens bedarf es einer neuen Perspektive auf die künstlerischen Leistungen von Frauen, mit der die Ausgrenzung aus dem Rezeptionsprozess überwunden werden kann. Denn das Unterschätzen und Minderbewerten der künstlerischen Arbeit von Frauen befördert nachhaltig ihre Exklusion innerhalb fachspezifischer Prozesse der Wissensbildung und hat maßgeblichen Anteil daran, dass ihre Leistungen in der retrospektiven Betrachtung wegfallen. Sie können daher auch nicht in Wissensstrukturen einfließen, die das institutionalisierte Wissen erneuern, da diese notwendigerweise auf der vorangegangenen Rezeption aufbauen.

Die im zweiten Kapitel dieser Arbeit eingeführte neue Sichtweise, die sich auf kollektive Künstlerinnenausstellungen der Jahre 1972-1987 konzentriert, vermittelt ein anderes Verständnis dieser Projekte. Sie werden als Stationen im Prozess räumlicher Veränderungen begriffen, die sich am Anfang der 70er Jahre im Ausstellungswesen abzeichneten und die im Zusammenhang mit den politi-

der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts konstruiert wurden. Diese Initiative, die an einem innovativen Museum in der *kulturellen Provinz* stattfand, hat keine weiteren Kreise gezogen und zu keiner Diskussion innerhalb des Kunstaussstellungswesens geführt. Ein Beitrag über diese Ausstellung ist daher auch nur im Tagungsband des Gabriele Münter-Preises veröffentlicht worden, vgl. Schulte 1998, und als Fachbeitrag einer museologischen Publikation in Wien, vgl. Schulte 2000.

17 Das Verborgene Museum wurde 1986 als Verein gegründet und hat die programmatische Zielsetzung, sich für die öffentliche Präsentation und wissenschaftliche Aufarbeitung der Lebenswerke von Künstlerinnen der zurückliegenden Jahrhunderte bzw. von Künstlerinnen, die nicht mehr aktiv sind, einzusetzen. Mittlerweile operiert der Verein, der mit einer halben Stelle personell unterbesetzt ist, zunehmend erfolgreich in der Vernetzung seiner Themen mit etablierten Ausstellungsinstitutionen und Nachlassverwaltern von Künstlerinnen, vgl. www.dasverborgeneuseum.de.

schen Forderungen der zweiten Frauenbewegung neu zu lesen sind. Die Künstlerinnenausstellungen lassen sich unter diesem Blickwinkel als Momente einer aktiven *Raumnahme* – im Sinne einer Raumbesetzung – verstehen, durch die der Ausstellungsraum mit feministischen Inhalten *neu* besetzt und erweitert worden ist.

Am Anfang der 70er Jahre wandelte sich der Präsentationsraum der Kunst und wurde – bedingt durch gesellschaftliche Demokratisierungsprozesse – zu einem offeneren Raum, in den auch Künstlerinnen Einzug hielten. Brian O’Doherty hat in mehreren Essays über den *White Cube* – die er bezeichnenderweise in der Mitte der 70er Jahre verfasst hat – auf diesen Raum hingewiesen, der als wesentlicher symbolischer Kontext für die Kunst der Moderne angesehen wird. Häufig wird der von O’Doherty eingeführte Begriff des *White Cube* unhinterfragt in theoretischen Beiträgen verwendet, die sich mit den Gepflogenheiten des Ausstellungsbetriebes befassen. Zwar hat O’Doherty mit seinem künstlerischen Essay über den *White Cube* wesentliche Punkte angesprochen, die historischen Prozesse, die zur Entstehung dieses Raumes am Anfang des 20. Jh. geführt haben, hat er damit aber nicht benannt, und eine kunstwissenschaftliche Bearbeitung des Themas steht noch aus.¹⁸ Der Begriff des *White Cube*, so treffend er die Ästhetik der Kunst des 20. Jh. umschreibt, kann in der räumlichen Auseinandersetzung mit Kunstaussstellungen in die Irre führen, weil er die Vorstellung eines neutralen Containers evoziert, eines statischen Raumes, der keine Veränderungen erfährt.¹⁹

Meine Analyse der kollektiven Künstlerinnenausstellungen wird darlegen, dass sich dieser Raum – obwohl er als *neutrales* Behältnis festzustehen scheint – dennoch gewandelt hat. Als Alternative zum Begriff des *White Cube* werde ich das Wortpaar *Kunst-Raum* verwenden, denn es enthält im Gegensatz zu *White Cube* die beiden Komponenten Kunst und Raum und kann daher besser darstellen, wie die räumlichen Eingriffe von Künstlerinnen diesen Raum geprägt und verändert haben. Mit der Komponente *Kunst* beinhaltet der Begriff sowohl die

18 Vgl. O’Doherty 1996. Barbara Steiner hat mit ihrer Dissertation über den weißen Ausstellungsraum zwischen 1963 und 1976 erstmals den Versuch unternommen, diesen Raum in einer historischen Perspektive zu betrachten, vgl. Steiner 2002. Auch Charlotte Klonk legte in ihrer Habilitationsschrift eine Revision des Galerieraumes in der Zeit von 1800 bis 2000 vor, in der sie das Konzept des *White Cube* relativiert, vgl. Klonk 2009.

19 Mary Pepchinski hat in ihrer Dissertation *Feminist Space* sehr anschaulich zeigen können, wie die feministischen Diskurse vom Anfang des 20. Jh. zum Entstehen neuer, weiblich konnotierter Ausstellungsräume geführt haben, die sich von den abstrakten Räumen der Moderne abgrenzten. Vgl. Pepchinski 2007.

Materialität der ausgestellten Werke als auch theoretische Diskurse über Kunst, mit der Komponente des *Raumes* benennt er den realen, architektonisch gebildeten Raum, in dem die Kunstwerke arrangiert werden und der als solcher nicht immer die abstrakten, vermeintlich neutralen Qualitäten eines *White Cube* aufweisen muss. Darüber hinaus bezeichnet *Kunst-Raum* auch den in der Rezeption gebildeten Vorstellungsraum einer Ausstellung, der das temporäre Kunstereignis zu einem Teil kunstgeschichtlicher Überlieferung werden lässt. Als flexibel aufeinander bezogene Komponenten lassen sich die gegenseitigen Einflussnahmen zwischen dem Feld der Kunst und dem als veränderlich begriffenen Raum besser erfassen.

Wie diese gegenseitige Wechselbeziehung in den kollektiven Künstlerinnenausstellungen stattgefunden hat, kann mit dem raumsoziologischen Ansatz von Martina Löw dargestellt werden. Löw begreift Raum aus der Sicht der Soziologie als dynamisch und wandelbar, daher erscheint mir ihre Betrachtungsweise die geeignete, um die Veränderungen, die von den räumlichen Interventionen der Künstlerinnen im Ausstellungswesen ausgegangen sind, nachzeichnen zu können. Der Kunst-Raum kann mit diesem Ansatz als prozessuales Gebilde erfasst werden, in dem auch miteinander konkurrierende Raumauffassungen – die unterschiedlichen Konzepten von Kunst entsprechen – nebeneinander Platz haben.

In der konkreten Analyse der kollektiven Künstlerinnenausstellung der Jahre 1972-1987 werden diese beiden grundlegenden Komponenten einer Ausstellung, die Kunst und ihre Räume, in Beziehung zueinander gesetzt. Zeitzeuginneninterviews, Ausstellungskataloge, Rezensionen, Ausstellungsfotos und Filmbeiträge dienen als Quellenmaterial für die Rekonstruktion dieser Ausstellungsräume, die als Forschungsgrundlage für die weiterführende Auseinandersetzung zunächst erarbeitet werden mussten. Die retrospektive Beschreibung der jeweiligen Projekte ist immer der sich daran anschließenden Analyse vorangestellt. Mit der Eingrenzung auf den Zeitraum der Jahre 1972-1987 wird ein Ausschnitt aus dem Phänomen der Künstlerinnenausstellung gewählt, in dem die gesellschaftspolitischen, künstlerischen und feministischen Diskurse in ihrer Wechselwirkung mit den Ausstellungsräumen in besonderer Prägnanz hervortreten und zu einem vorläufigen Ende kommen.

Das Vordringen von Künstlerinnen im Ausstellungswesen ist als ein Phänomen des Raumnehmens zu betrachten. Künstlerinnen führten im Laufe der 70er und 80er Jahre in kollektiven und individuellen Strategien neue, mit feministischen Diskursen belegte Räume in den Kunst-Raum ein. Der Kontext der zweiten Frauenbewegung ermöglichte es ihnen, innerhalb der Kunst-Räume *gegenkulturelle* Raumbesetzungen vorzunehmen, mit denen sie auf den Privatraum

hinwiesen, der seit dem bürgerlichen Zeitalter den Frauen als von der Öffentlichkeit getrennter Handlungsraum zugestanden wurde. Mit ihrem gesellschafts- und kulturpolitisch brisanten Verweis auf die Privatsphäre und den dort vorherrschenden, Frauen einengenden Verhältnissen, brachen sie ein gesellschaftliches Tabu.

Wie das dritte Kapitel zeigt, zielten die räumlichen Strategien der Künstlerinnen in der Frühphase der feministischen Bewegung 1972/73 darauf, den *eigenen Raum* in Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum aus dem Privatraum heraus zu entwickeln. Dies wird sehr anschaulich am Beispiel der Ausstellung *Womanhouse*, die 1972 in Hollywood, in einer verlassenen Villa, realisiert worden ist. Das Privileg des *eigenen Raumes* im Privaten, das in der bürgerlichen Ideologie dem Mann zukommt, forderten die Künstlerinnen in separatistischen Strategien für sich selbst ein. Damit kündigten sie die Vorstellung einer heterosexuellen Symbiose im Privatraum auf und machten auch vor der Darstellung sexueller Gewaltverhältnisse nicht Halt, was in einigen Fällen zur Zensur führte, wie am Beispiel der Ausstellung *Zur Situation der Frau in Familie und Gesellschaft* deutlich wird, die 1973 in Westberlin stattfinden sollte.

Das vierte Kapitel widmet sich der Hochphase des europäischen Feminismus um 1975. In diesem Zeitabschnitt lassen die kollektiven Künstlerinnenausstellungen eine besondere räumliche Durchlässigkeit erkennen, da feministische Positionen, aus ihnen hervorgehende experimentelle Kunstformen und Kunst professioneller Künstlerinnen gleichberechtigt nebeneinander stehen. Am Beispiel von *Magna Feminismus* in Wien, einem interdisziplinären Kunstprojekt, das auf die Initiative von Valie Export zurückging, wird deutlich, wie schwierig es Mitte der 70er Jahre noch gewesen ist, den Galerieraum für feministische Interventionen zu öffnen. Die dänische Ausstellung *Kvindeudstillingerne på Charlottenborg* in Kopenhagen nimmt in dieser Hinsicht eine Sonderstellung ein, denn dort gelang es den beteiligten Künstlerinnengruppen einen arrivierten Kunst-Raum für ihr Projekt zu gewinnen. Beide Ausstellungen zeugen von großer Offenheit und gegenseitiger Toleranz der beteiligten Künstlerinnen und Frauengruppen, die auf europäischem Niveau danach nicht mehr erreicht worden ist.

Das fünfte Kapitel umfasst die Zeitspanne nach 1976, in der sich die Strategien des Raumnehmens änderten. Professionelle Künstlerinnen, die in kollektiven Ausstellungsprojekten arbeiteten, bezogen sich zunehmend auf die Vorgaben institutionalisierter Kunst-Räume, um dort anerkannt zu werden. In dieser Zeit begann die schrittweise – auch räumliche – Abgrenzung professioneller Künstlerinnen von der Frauenbewegung. Definitionsversuche einer *feministischen* oder auch *weiblichen Ästhetik*, die damals vorgenommen wurden, sind als

Ventil für die bis dahin unbeschriebenen und eigenwilligen künstlerischen Ausdrucksformen von Frauen zu verstehen, führten aber im Kontext der beiden Ausstellungsprojekte *Frauen machen Kunst* in Bonn und *Künstlerinnen international 1877-1977* in Westberlin zu keinem eindeutigen, sondern zu einem offenen Ergebnis. Heftige Auseinandersetzungen zwischen den nach Professionalität strebenden Künstlerinnen, der Frauenbewegung und der etablierten Kunstwelt kennzeichnen diese Epoche. Das damalige Konfliktpotential wird vor dem Hintergrund unterschiedlicher Auffassungen von Kunst, die einerseits an vorgeprägte Raumvorstellungen anknüpften und diese andererseits durch künstlerisches Handeln durchbrechen wollten, verständlicher. Aus heutiger Sicht erscheint die auf verschiedenen Seiten auszumachende Intoleranz bedauerlich, denn sie hat für lange Zeit die unvoreingenommene Rezeption dieser Projekte behindert.

Das sechste Kapitel befasst sich mit jenen Ausstellungsprojekten der 80er Jahre, in denen die unterschiedlichen Raumkonzepte der 70er Jahre weiterentwickelt worden sind. So griff die Ausstellung *Unbeachtete Produktionsformen* 1982 in Westberlin, die feministischen Neubesetzungen des Kunst-Raumes des Jahres 1975 wieder auf. Sie transformierte den Ausstellungsraum in ein Alltagsenvironment, das den Besucher über den Kontext des Privattraumes in die Ausstellung einbezog, und hat dadurch die traditionelle, auf Distanz beruhende Rezeption von Kunst ausgeschlossen. Ihr außergewöhnliches Konzept eines *offenen Kunst-Raumes* hat, obwohl es damals durch seine Unkonventionalität Aufsehen erregte, keine weitere Verbreitung gefunden. Der Grund dafür mag in der Radikalität eines Raumkonzeptes liegen, das die kollektive Erfahrung der Kreativität über das künstlerische Einzelwerk setzte und sich damit für die auf den Kunstmarkt ausgerichteten professionellen Künstlerinnen als untauglich erwies.

Im Gegensatz dazu nahm die Ausstellung *Kunst mit Eigen-Sinn* in Wien, die 1985 mit zehnjährigem Abstand an *Magna Feminismus* anschloss, den Professionalisierungsschub von Künstlerinnen im Kunstbetrieb zum Anlass, die Frage nach den Eigenheiten der Kunst von Frauen erneut zu stellen. In ihrem räumlichen Konzept bewegte sie sich zwischen den Räumen des Privaten und Öffentlichen und unterlief deren Grenzen, ohne dies als feministische Strategie nach Außen zu kehren. *Kunst mit Eigen-Sinn* eröffnete einen vielstimmigen Diskurs über die Frage nach einer geschlechterorientierten Ästhetik, der unabgeschlossen blieb und bis heute Fragen aufwirft. Wie die Beiträge des der Ausstellung angegliederten Symposiums zeigen, war die Debatte darüber von den aufkommenden postmodernen Theorien geprägt, die eine normative Ästhetik ablehnten. Ansätze zu einer damals bereits greifbaren, auf Veränderung hin angelegten, eigenwilli-

gen und zugleich geschlechterorientierten Ästhetik konnten vor diesem theoretischen Horizont nicht begriffen, angenommen und weitergedacht werden.

Das siebte Kapitel am Ende der Arbeit, stellt als letztes Künstlerinnenprojekt das *Verborgene Museum* vor. Es wollte mit seiner Spurensuche nach Künstlerinnen in den Depots der Museen an die Wurzeln kunsthistorischer Tradition gehen. Mit seinem Konzept, Künstlerinnen der Vergangenheit in den Sammlungsbeständen aufzuspüren und dies mit der Frage nach der Verantwortung musealer Instanzen für die Überlieferung und das Sichtbarmachen des kulturellen Erbes von Frauen zu verbinden, ging dieses Projekt einen deutlichen Schritt weiter als es *Künstlerinnen international 1877-1977* getan hatte. Es entwarf die räumliche Utopie eines imaginären Museums, in dem Künstlerinnen angemessen vertreten waren, und formulierte damit eine scharfe feministische Kritik an der in der Mitte der 80er Jahre noch weit verbreiteten Ignoranz, mit der die offenkundige Benachteiligung von Künstlerinnen in Museen geleugnet wurde. Die Widerstände gegen dieses Projekt in den musealen Institutionen und die heftige Debatte darüber auch innerhalb feministischer Diskurse sprechen für die Brisanz der damals angestoßenen Fragen.

Diese in den letzten beiden Kapiteln vorgestellten Konzepte der 80er Jahre bilden einen vorläufigen Schlusspunkt in der Entwicklung kollektiver Künstlerinnenausstellungen und wirken bis heute fort. Seit Anfang der 90er Jahre wurde in Kunsthistorie und Ausstellungswesen – getrennt voneinander – an feministischen Zielsetzungen weitergearbeitet, ohne eine grundlegende strukturelle Veränderung bewirken zu können. So konzentrierte sich der kunsthistorische Zweig der Genderforschung darauf, den wissenschaftlichen Kanon diskurstheoretisch zu relativieren. Dies erbrachte jedoch keine wesentliche Veränderung der Ausstellungspraktiken, da die Rückkopplung der Theorie an die kulturpolitische Praxis fehlte. Die Kritik an den in den 90er Jahren etablierten Künstlerinnenausstellungen, die als *Lücke im System*²⁰ nicht der Betrachtung für wert befunden wurden, speist sich aus der Distanz zwischen hochtheoretischen Konzepten über Geschlecht auf wissenschaftlicher Seite und der tatsächlichen Benachteiligung von Künstlerinnen im Ausstellungswesen.

Die vorliegende Arbeit nimmt daher bewusst die Anfangsphase feministischer Künstlerinnenausstellungen in den Blick und konzentriert sich auf kollektive Projekte, da diese eine Veränderung des Kunst-Raumes im anvisierten Zeitraum bewirkt haben. Damit liegt erstmals eine umfassende Revision kollektiver Künstlerinnenausstellungen vor, die im Zusammenhang mit der zweiten Frauenbewegung in den Jahren 1972-1987 entstanden sind. Die sich darin abzeichnen-

20 Zur Kritik an der Künstlerinnenausstellung als *Lücke im System* vgl. Lange 1998, S.31.

den Veränderungen stehen für den Beginn einer Entwicklung, in der zeitgenössische Künstlerinnen im Verlauf der letzten vierzig Jahre zunehmend an Boden im Ausstellungswesen gewinnen konnten, deren Endpunkt allerdings noch nicht erreicht ist.

2. Kunst-Raum und Geschlecht

Im Folgenden soll der methodische Ansatz dieser Untersuchung, der die Determinanten Kunst, Raum und Geschlecht in Relation zueinander bringt und dies anhand ausgewählter kollektiver Künstlerinnenausstellungen für den Zeitraum der Jahre 1972-1987 konkretisiert, erläutert werden. Wie haben sich die Bezüge zwischen Kunst und Raum in dieser Periode verändert und wie haben Künstlerinnen, die im Kontext der zweiten Frauenbewegung ihre Teilhabe an den Präsentationsräumen der Kunst einforderten, dieses Verhältnis beeinflusst?

In aktuellen Ansätzen kunstwissenschaftlicher Genderforschung werden Räume nicht mehr als *präexistente, geometrale Gegebenheit angesehen*,¹ dennoch haben diskurstheoretische Arbeiten, die sich mit den Räumen des Ausstellungswesens auseinandersetzen, die Tendenz, den gegebenen Präsentationsraum als *hegemonialen Diskurs* zu verstehen, der als solcher wie ein statischer Raumbehälter wirkt.² Einen neuen Ansatz hinsichtlich der Betrachtung von Ausstellungsräumen bietet die Arbeit von Mary Pepchinski, die am Beispiel von Frauenkulturausstellungen zeigen konnte, wie sich der öffentliche Raum am Anfang des 20. Jahrhunderts verändert hat und in ihm neue, weiblich konnotierte Räume gebildet worden sind.³ Pepchinski stützt sich in ihrer Analyse auf die Raumtheorien des französischen Soziologen Henri Lefèbvre, der das Entstehen von konkreten räumlichen Verhältnissen und Raumvorstellungen als Produkt wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Kräfte interpretiert hat.⁴

1 Vgl. Schade, Wenk 2005, S. 154. Eine grundlegende Arbeit zum Thema Raum, Geschlecht, Architektur hat Irene Nierhaus vorgelegt, vgl. Nierhaus 1999.

2 Vgl. dazu Guth 2001 und das Abstract von Jennifer John zum Forschungsprojekt *White Cubes – Gendered Cubes*, www.culturalgenderstudies.zhdk.ch/projekte/documents/./AbstractJenniferJohn.pdf (Abruf vom 17.12.2009).

3 Vgl. Pepchinski 2007.

4 Vgl. Lefèbvre 2001.

Die Raumtheorie Martina Löws baut auf den Überlegungen von Lefèbvre auf und führt sie in Verbindung mit anderen raumtheoretische Modellen, zu einer neuen Betrachtungsweise zusammen. Löw geht mit der von ihr entwickelten Raumsoziologie über die diskurstheoretische Betrachtungsweise hinaus, um die Komplexität, die historischen Entstehungsprozesse und die gesellschaftliche Relevanz von Räumen besser erfassen zu können.⁵ Für die Analyse räumlicher Verhältnisse definiert sie die beiden Kategorien *Spacing* und *Synthese* als grundlegende Komponenten, die sich wechselseitig bedingen und ergänzen. Zwar sieht auch sie den Raum als überkommene, in historischen Prozessen geformte Struktur an, in die gesellschaftliche Hierarchien eingeschrieben sind, sie betont aber zugleich die mögliche Veränderbarkeit dieser Struktur durch soziales Handeln.

Räume konstituieren sich nach Löw aus der Interaktion von Individuen und Gruppen im Raum miteinander und aus deren Reaktion auf eine vorgegebene räumliche Struktur, sie sind somit das Resultat sozialen Handelns. Raum wird nicht mehr als *Behälterraum* gedacht, sondern er wird in der Beziehung zum Menschen zu einem prozessualen Gebilde, das in einer Wechselwirkung aus *Spacing* und *Synthese* immer wieder neu gebildet wird.

Der Begriff *Spacing*⁶ beschreibt das *Raumnehmen* sozialer Akteure, beispielsweise in Form einer Raumbesetzung. Im konkreten Fall der Künstlerinnen-ausstellungen wäre damit zu erfassen, mit welchen Maßnahmen Künstlerinnen im genannten Zeitraum auf die vorgegebene Struktur des öffentlichen und privaten Raumes und des *White Cube* reagiert haben, also welche Art von *Spacing* sie – im Sinne von räumlichen Handlungsweisen – angewendet haben, um in die Kunst-Räume vordringen und ihre geschlechterorientierten Konzepte von Kunst im Kunst-Raum positionieren zu können. *Spacing* bedeutet also danach zu fragen, welche Raumstrategien Künstlerinnen angewendet haben und welche Veränderungen sie damit in die historisch gewachsene Struktur des Kunst-Raumes einbrachten. Ganz konkret: Wie wurden die Kunst-Räume für die Ausstellungsprojekte gewonnen, welche Hindernisse mussten dabei überwunden werden und um welche Art von Raum handelt es sich? Welche geschlechterorientierten und hierarchischen Implikationen haben zur Auswahl eines bestimmten Raumes durch die Künstlerinnen geführt, konnte der gewünschte Raum tatsächlich besetzt werden, gab es Kämpfe um die Räume oder wurden *gegenkulturelle* Räume geschaffen?

5 Vgl. Löw 2001, Kap. 2.2.I.

6 „Raum konstituiert sich durch das Plazieren von sozialen Gütern und Menschen, bzw. das Positionieren primär symbolischer Markierungen, um Ensembles von Gütern und Menschen als solche kenntlich zu machen. Dieser Vorgang wird im folgenden *Spacing* genannt.“, vgl. Löw 2001, S. 158.

Auf die Künstlerinnen bezogen, die als Handelnde im *Spacing*-Prozess anzusehen sind, muss danach gefragt werden, welche individuellen und kollektiven geschlechterorientierten Erfahrungen sie in die Kunst-Räume einbringen, wie sie diese in die vorgegebene räumliche Struktur implementieren und an welche Grenzen sie dabei gestoßen sind.

Als zweites raumbestimmendes Element ist die *Synthese* als Ergänzung des *Spacings* in den Projekten darzustellen. Löw bezeichnet die Konstitution von Räumen über Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsprozesse, in denen Güter und Menschen zu Räumen zusammengefasst werden, als *Synthese*.⁷ Es wird darzulegen sein, welche *Synthesen* in den Kunst-Räumen durch die Künstlerinnenprojekte gebildet worden sind und welche tradierten Raumvorstellungen dazu beigetragen haben, dass Ein- und Ausschlüsse aus den Kunst-Räumen produziert wurden und Raumkonflikte hervorgerufen haben. In diesem Zusammenhang ist der von Löw eingeführte Begriff der *genormten Synthese* von Bedeutung. Als solche bezeichnet sie die institutionalisierten Räume: „Institutionalisierte Räume sind demnach jene, bei denen die (An)Ordnung über das eigene Handeln hinaus wirksam bleibt und genormte Syntheseleistung und Spacing nach sich zieht.“⁸

Der *White Cube* wäre demnach eine *genormte Synthese*, denn O’Doherty beschreibt ihn als geschlossenes Wertesystem, dessen sich die Kunst der Moderne bediene, um anerkannt zu werden.⁹ In diesem Sinne bildet der *White Cube* als *genormte Synthese* sozusagen den Rahmen, durch den die Ausbruchversuche und Provokationen der Avantgarden immer wieder gezähmt und zu einem geglätteten Bild zusammengefügt werden. Im Zusammenhang mit den Ausstellungsprojekten ist danach zu fragen, wie sich die damals beteiligten Künstlerinnen und Vertreterinnen der Frauenbewegung, sowie die Kunstexperten, auf den *White Cube* bezogen haben und inwieweit es ihnen möglich war, dieses Konzept für geschlechterorientierte Sichtweisen und Gestaltungsformen zu öffnen.

Daher wird immer dann, wenn es im Rahmen dieser Arbeit um die Auseinandersetzung mit institutionell geprägten Räumen gehen wird, auch der Begriff des *White Cube* eingesetzt werden, denn er ist als Vorstellung einer *genormten Synthese* immer auch im Kunst-Raum präsent. Wie sich anhand der untersuchten Ausstellungen zeigen wird, reagieren diese auf den *White Cube* und bilden einen flexibleren Kunst-Raum aus, der den vorgeprägten Raum zu einem hybriden Konzept erweitert.

7 Löw 2001, S. 159.

8 Löw 2001, S. 164.

9 O’Doherty 1996, S. 9.

Bei der Analyse der Künstlerinnenausstellungen ist daher sehr genau darauf zu achten, wann *Synthesen* individuell oder kollektiv gebildet worden sind und ob sie auf die Vorgaben *genormter Synthesen* reagieren. Durch eine möglichst genaue Zuordnung der jeweiligen *Synthese* zu einer Interessengruppe kann die Wechselwirkung zwischen dem *Spacing* von Künstlerinnen, der Frauenbewegung und den daraus hervorgehenden *Synthesen* genauer dargestellt und dadurch ein differenzierteres Verständnis der umstrittenen Ausstellungsprojekte ermöglicht werden.

Greifbar werden die unterschiedlichen *Synthesen* in Text- und Bilddokumenten und Zeitzeugeninterviews. Es ist sehr aufschlussreich, die in den Ausstellungsprojekten erkennbar werdenden unterschiedlichen *Synthesen* nebeneinander zu stellen und daran zu zeigen, wie diese Raumvorstellungen einerseits zwar zu neuen Raumkonzepten führten, andererseits aber auch unversöhnlich nebeneinanderstanden und als Auslöser für die heftigen Auseinandersetzungen zwischen einzelnen Interessengruppen zu verstehen sind.

Weil die Rezeption künstlerischer Projekte für deren Überlieferung und damit als Vorbereitung für ihre Einschreibung in die Historiographie eines Faches essentiell ist, ist es wichtig Gründe dafür zu benennen, warum die Rezeption der kollektiven Künstlerinnenprojekte bislang nicht vollzogen worden ist. Letztendlich hat der Streit um die *Synthesen* dieser Ausstellungen dazu beigetragen, dass sie bis heute nicht systematisch aufgearbeitet und ihrem Stellenwert innerhalb des Ausstellungswesens der 70er und 80er Jahre entsprechend dokumentiert worden sind.

Um eine Neubewertung dieser Projekte vornehmen zu können war es notwendig, eine Raum(re)konstruktion und damit eine grundlegende *Synthese* dieser kollektiven Künstlerinnenausstellungen zu erarbeiten. Da ich die Ausstellungen nicht aus eigener Anschauung kannte, war die Annäherung an diese vergangenen Kunst-Räume langwierig und mitunter auch schwierig, da das Bildmaterial nicht immer die gewünschte Sicht hergab. Dennoch ist daraus eine umfassende *Synthese* ausgewählter Künstlerinnenausstellungen der Jahre 1972-1987 entstanden, die diese Projekte auch für künftig daran anknüpfende Fragestellungen verfügbar macht.

3. Zur Brisanz des Privatraumes in Künstlerinnenausstellungen am Anfang der 70er Jahre

Das Private ist politisch war der Slogan der zweiten Frauenbewegung, die sich am Ende der 60er Jahre in Westeuropa und den USA formierte.¹ In diesem Kontext haben auch Künstlerinnen die geschlechtsspezifischen Zwänge, Beschränkungen und Hierarchien des Privatraumes aufgegriffen und künstlerisch verarbeitet.² Damit war der kritische Blick auf den Privatraum am Anfang der 70er Jahre erstmals zum Thema künstlerischer Arbeit geworden, vermittelt durch junge Künstlerinnen, die sich an den tradierten Geschlechterrollen rieben und dies in ihrer Kunst zum Ausdruck brachten.³

Im folgenden Kapitel werden zwei künstlerische Projekte ins Verhältnis zueinander gesetzt, die am Anfang der 70er Jahre an der Westküste der USA und in Westberlin entstanden sind und die – ohne Kenntnis voneinander zu haben –

-
- 1 In Westdeutschland waren es berufstätige Mütter aus West- und Ostdeutschland, die diese Kritik erstmals formulierten und sich um 1968 zum *Aktionsrat zur Befreiung der Frau* zusammenschlossen. Vgl. dazu: Nienhaus 2003; Lenz 2009. In den USA wurde die Kritik in Künstlerinnenkreisen von den *Redstockings* formuliert, einer linken Künstlerinnengruppe, die sich in New York gegründet hatte. Vgl. dazu Mainardi 1970.
 - 2 Zur Frauenbewegung in den USA und ihrem Einfluss auf die Kunst vgl. Broude 1994; Cottingham 2000; Parker, Pollock 1987; Personal and Political 2002; Pohl 2002; Wack 2007. Zur Frauenbewegung in Deutschland und ihrem Einfluss auf die Kunst vgl. Nabakowski, Sander, Gorsen 1980.
 - 3 Auch in Bildern von Malerinnen des 19. Jahrhunderts, wie Berthe Morisot und Mary Cassat, lässt sich eine frauenspezifische Perspektive auf den Privatraum erkennen. Vgl. Pollock 1989 und 1992.

dennoch inhaltlich große Gemeinsamkeiten aufweisen. In beiden Projekten fand eine Auseinandersetzung mit dem Privatraum statt, in welcher die Kritik an der gesellschaftlichen Anschauung, dass die im Privaten situierte (*Re-*)Produktionsarbeit⁴ unbezahlt selbstverständlich von Frauen zu leisten sei, künstlerisch umgesetzt wurde. Während männliche Linksintellektuelle am Ende der 60er Jahre die gesellschaftliche Umwälzung diskutierten, mussten weibliche Linksintellektuelle sich dem alltäglichen Problem stellen, wie Erwerbsarbeit, Kindererziehung, Haushalt und Revolution unter einen Hut gebracht werden konnten. Helke Sander, die 1968 den *Aktionsrat zur Befreiung der Frau* mitgegründet hatte, sprach diese Problematik auf dem 23. SDS-Kongress am 13.09.1968 in Frankfurt an und löste damit einen heftigen Tumult aus.⁵ In ihrer Rede brachte Helke Sander den geschlechtsspezifischen Konflikt zwischen Privatraum und öffentlichem Raum auf den Punkt:

„Wir stellen fest, dass der SDS innerhalb seiner Organisation ein Spiegelbild gesamtgesellschaftlicher Verhältnisse ist [...] Nämlich dadurch, dass man einen bestimmten Bereich des Lebens vom gesellschaftlichen abtrennt, ihn tabuisiert, in dem man ihm den Namen Privatleben gibt. In dieser Tabuisierung unterscheidet sich der SDS in nichts von den Gewerkschaften und den bestehenden Parteien. Diese Tabuisierung hat zur Folge, dass das spezifische Ausbeutungsverhältnis, unter dem die Frauen stehen, verdrängt wird, wodurch gewährleistet wird, dass die Männer ihre alte, durch das Patriarchat gewonnene Identität noch nicht aufgeben müssen [...] Frauen suchen ihre Identität [...] Sie können sie nur erlangen, wenn die ins Privatleben verdrängten gesellschaftlichen Konflikte artikuliert werden, damit sich dadurch die Frauen solidarisieren und politisieren [...] Wir können die gesellschaftliche Unterdrückung der Frauen nicht individuell lösen. Wir können damit nicht auf Zeiten nach der Revolution warten, da eine nur politisch-ökonomische Revoluti-

4 Ich verwende in Anlehnung an Irene Nierhaus den Begriff (*Re-*)Produktionsarbeit. Nierhaus spricht in ihrer Untersuchung zu bürgerlichen Interieurs des 19. Jh. bewusst vom *Produktionsbereich*, um sich damit von der vorherrschenden Terminologie abzugrenzen, die diesen Arbeitsbereich im Privaten als *Reproduktionsbereich* abwertet, vgl. Nierhaus 1999, S. 93-99. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass bürgerliche Frauen am Ende des 19. Jh. ihre Arbeit im Haus als *Industrie* zu deklarieren versuchten, um damit eine Aufwertung dieser Arbeit zu bewirken, vgl. Pepchinsky 2007, S. 33-36.

5 Diesen Vorfall beschrieb Ulrike Meinhof 1968 in einem Artikel für die Zeitschrift *Konkret*. Der Artikel ist wieder abgedruckt in: Anders 1988, S. 48-51.

on die Verdrängung des Privaten nicht aufhebt, was in allen sozialistischen Ländern bewiesen ist.“⁶

Das Ignorieren der realen Alltagsprobleme von Frauen innerhalb der linken Theoriediskussion war der Auslöser für ihre Abspaltung von der Studentenbewegung und gab damit den Anstoß zur Entstehung der zweiten Frauenbewegung in Westdeutschland. Die damals noch geltende Gesetzgebung, nach der verheiratete Frauen in Westdeutschland nur mit Zustimmung des Ehemannes einer außerhäuslichen Arbeit nachgehen durften verdeutlicht, wie stark Frauen seinerzeit mit dem Privatbereich identifiziert wurden und an ihn angebunden waren. Abtreibung war in West- und Ostdeutschland und in den USA illegal.⁷ Das von Betty Friedan 1963 verfasste Buch *The Feminine Mystique*⁸, in dem die Autorin gegen die Romantisierung der Häuslichkeit am Ende der 50er Jahre angeschrieben hatte, erschien 1966 in der deutschsprachigen Erstausgabe und wurde von der Künstlerinnengruppe in Berlin für ihr Ausstellungsprojekt herangezogen. Es ist daher kein Zufall, dass am Anfang der 70er Jahre, als die Bürgerrechts- und Frauenemanzipationsbewegung in den USA ihren Höhepunkt erreicht hatte und sich in Westdeutschland eine heterogene Gruppe politisierter Frauen von der Studentenbewegung abspaltete, Kunstausstellungsprojekte entstanden, die sich ausdrücklich mit den gesellschaftlichen Zwängen des Privattraumes befassten. Die damaligen *Neubesetzungen* sowohl des öffentlichen Raumes als auch des Kunst-Raumes mit Themen der Privatsphäre, in denen die repressive Wirkung bestehender räumlicher Verhältnisse auf die weibliche Existenz zur Sprache gebracht wurde, waren für die damalige gesellschaftliche Situation eine ungeheure Provokation und konnten – wie das Beispiel des Berliner Ausstellungsprojektes zeigt – sogar zur Zensur führen.

Während das *Womanhouse* Anfang 1972 in einer verlassenen Villa in Hollywood Gestalt annahm, arbeitete die Westberliner Studentinnengruppe, die unter dem Namen *Emmas* bekannt war, etwa seit einem Jahr am Konzept der

6 Die Rede von Helke Sander ist wieder abgedruckt in: Anders 1988, S. 39-47. Ein persönliches Resümee dieser Zeit zog Helke Sander mit ihrem 1980-1981 entstandenen Film *Der subjektive Faktor*, in dem auch Teile ihrer Rede dokumentiert sind.

7 Am 1. Juli 1977 trat in Westdeutschland das reformierte Ehe- und Familienrecht in Kraft. Es legte fest, dass die Haushaltsführung in gegenseitigem Einvernehmen zu regeln sei und beide Ehegatten berechtigt sind erwerbstätig zu sein. In der DDR wurde Abtreibung bereits 1972 legalisiert. Seit den 50er Jahren war es das Ziel familienpolitischer Maßnahmen in der DDR, Frauen die Vereinbarkeit von Berufstätigkeit und Familie zu ermöglichen. Vgl. Schwarz 2005.

8 Friedan 1963.

Ausstellung *Zur Situation der Frau in Familie und Gesellschaft*. Als diese 1973 schließlich fertiggestellt war, verbot der Senator für Schule und Sport Gerd Löffler die Präsentation am ursprünglich geplanten Ort aufgrund *sittlicher* Bedenken.

In Westdeutschland und den USA entstanden also am Anfang der 70er Jahre Kunstprojekte von Frauen, die mit einem gesellschaftlichen Tabu brachen, indem sie Einblick in die geschlechterspezifischen Machtverhältnisse des Privat-raumes gewährten. Die Künstlerinnen verbanden ihre gesellschaftskritische Analyse mit der Suche nach dem *eigenen Raum* und brachten dabei eine damals neuartige künstlerische Ausdruckssprache hervor. Diese parallelen Entwicklungen im Bereich feministischer Kunst in den USA und Westdeutschland werden vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Veränderungen gegen Ende der 60er Jahre verständlich, als die politische Brisanz des Privaten von Frauen erstmals öffentlich benannt wurde.

3.1 DAS WOMANHOUSE 1972 IN HOLLYWOOD

Im Umfeld der kalifornischen Kunstszene am Anfang der 70er Jahre, in der Künstler wie Allan Kaprow sich kritisch mit institutionalisierten Kunst-Räumen auseinandersetzten, war das *Womanhouse* eine außergewöhnliche Kunstaustellung. Es wurde von den beiden Künstlerinnen Judy Chicago und Miriam Shapiro initiiert, die damals, ebenso wie Kaprow, am *California Institute of the Arts* (kurz: *CalArts*) lehrten.⁹ Kaprow verlegte seine Kunst in den öffentlichen Raum, um die Enge tradierter Kunst-Räume aufbrechen zu können. Das Konzept des *Womanhouse* verfolgte eine andere Intention, es machte die historisch gewachsenen Räume des Privaten zum Ausgangspunkt künstlerischer Interventionen. Während männliche Künstler sich mit der hierarchischen Prägung des Kunst-Raumes befassten, in dessen Tradition sie sich nicht einreihen wollten, arbeiteten die Künstlerinnen mit ihrer weiblichen Raumtradition, dem Interieur. Die Spacing-Prozesse¹⁰ männlicher Künstler richteten sich gegen den White Cube,

9 Die Kunsthochschule *CalArts* wurde 1961 von Roy und Walt Disney in Los Angeles gegründet und 1971 auf den neuen Campus in Valencia verlegt.

10 Etwa zeitgleiche Beispiele für Spacing-Prozesse von Künstlern, die sich mit dem White Cube befassen, sind die Ausstellung *When Attitudes Become Form*, die 1969 in der Kunsthalle Bern stattfand, oder die Installation *Senza Titolo*, für die Jannis Kou-nellis 1969 zwölf lebende Pferde in einer römischen Galerie ausstellte. Vgl. dazu Hegewisch, Klüser 1995, S. 212-219 und S.198-203. Diese Projekte setzten sich eben-

Künstlerinnen hingegen interessierten sich für den Raum, der ihnen von der bürgerlichen Ideologie zugewiesen worden war. Sie vollzogen also keine Abgrenzung zur künstlerischen Tradition der bürgerlichen Moderne – in der sie ohnehin keine nennenswerte Position einnahmen. Während Künstler quasi kritische Duftmarken im tradierten Kunst-Raum setzten, war es das vorrangige Ziel der Künstlerinnen mit ihren individuellen und kollektiven Strategien der Raumeignung einen neuen, geschlechtsspezifischen Raum zu begründen. In einer Art künstlerischer Selbstbefreiungsaktion entwickelten sie den *eigenen Raum*¹¹ aus den hierarchischen Prägungen des Privatraumes heraus. Da das *Womanhouse* diesen Prozess in geradezu exemplarischer Weise zeigt, ist in der retrospektiven Betrachtung des Projektes die Aufmerksamkeit auf diese Besonderheit zu lenken.

Eine grossbürgerliche Villa wird zum Ausgangspunkt feministischer Raumkonzepte

Wie kam es zu der Idee ein *Womanhouse* zu gestalten? Faith Wilding nennt als Grund fehlende Räumlichkeiten für das neue Studienprogramm des *Feminist Art Programm (kurz: FAP) am CalArts*.¹² Die Hochschule befand sich 1971 im Umbau und wurde von Los Angeles nach Valencia verlegt. Die Notsituation führte zu einer kreativen Lösung, denn die Lehrenden suchten nach einem außerinstitutionellen Raum für ihr Vorhaben. Chicago hatte in Fresno mit Studentinnen bereits in einem leerstehenden Theater gearbeitet, die Idee zum *Womanhouse* soll auf die am *FAP* tätige Kunsthistorikerin Paula Harper zurückgehen.¹³

Bei der Suche nach einem geeigneten Ort für das *Womanhouse* konnten sich die Studentinnen schnell für eine leerstehende und bereits verfallende großbür-

so wie der französische Konzeptkünstler Daniel Buren mit dem Kontext des Kunstmuseums und der Galerie auseinander.

11 Mit dem *eigenen Raum* ist der konzeptuelle Raum gemeint, mit dem Frauen sich in dieser Zeit von den heterosexuell geprägten Räumen abzugrenzen versuchten.

12 Das *FAP* existierte von 1971-1975 am *CalArts* und endete mit dem Fortgang von Miriam Shapiro und Sherry Brody. Literatur zum *FAP*: Harper 1985; Wilding 1977, S. 33-37; Wilding in: Broude 1994, S.32-47. Die österreichische Künstlerin Ulrike Müller hat sich 1998 nochmals retrospektiv mit dem *FAP* auseinandergesetzt, vgl. Müller 1998.

13 Vgl. Wilding 1977, S. 25.

gerliche Villa in Hollywood¹⁴ entscheiden, die ihnen als ideale Verräumlichung ihrer Vorstellungen des bürgerlichen Privatraumes vorgekommen sein muss. Die Architektur der Villa¹⁵ bildete diesen Raum als genormte Synthese bürgerlicher Kultur paradigmatisch ab und war daher die ideale Vorlage für eine kollektive und individuelle künstlerische Auseinandersetzung mit den dort angesiedelten Geschlechterhierarchien. Raum für Raum seziierten die Künstlerinnen das überkommene Konzept der getrennten Bereiche des Öffentlichen und Privaten, das nach dem Zweiten Weltkrieg in den westlichen, kapitalistischen Ländern – durch Romantisierung der Häuslichkeit – reaktiviert wurde und daher bis in die 70er Jahre wirksam war. Im Prinzip handelte es sich bei den Interventionen der Künstlerinnen – wie auch bei den *männlichen* Künstlern – um ein antibürgerliches künstlerisches Handeln. Jedoch bezog sich das Spacing der Frauen nicht auf die genormte Synthese des White Cube, sondern auf die für sie folgenschweren Normen des bürgerlichen Privatraumes.

Was die Künstlerinnen bei der Auswahl des *Womanhouse* damals intuitiv erkannten, lässt sich aus heutiger Sicht als Bezugnahme auf die geschlechtsspezifischen Strukturen des bürgerlichen Interieurs des ausgehenden 19. Jahrhunderts deuten. Die Materialität der Villa mit ihren Haushalts- und Küchenräumen, dem Salon und dem Wohnzimmer im Erdgeschoss, den privaten Schlaf- und Wohnräumen im Obergeschoss und den Bädern als Räumen des Intimbereiches, bildete die räumliche Struktur der bürgerlichen Privatsphäre paradigmatisch ab.¹⁶ Die leeren Räume der Villa transportierten mit ihren Spuren und Relikten geschlechtsspezifische Raumerfahrungen der bürgerlichen Epoche und damit auch Einteilungen, Abstufungen und Grenzziehungen zwischen Bereichen des Öffentlichen und Privaten innerhalb des häuslichen Umfeldes.

Rekonstruktion der Ausstellung

Vom 30.01.-28.02.1972 wurde die Ausstellung *Womanhouse*, der eine zweimonatige Arbeitsphase der Künstlerinnen *in situ* vorausgegangen war, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Etwa zur gleichen Zeit, vom 21.-23.01.1972 fand

14 Die genaue Anschrift lautete: 553 Mariposa Avenue, Hollywood, vgl. Raven 1994, S. 48-63 und Nabakowski 1980, Bd. 1, S. 224-236.

15 Im Video zum *Womanhouse* ist das Gebäude als zweigeschossige weiße Villa zu erkennen, die an der Wende zum 20. Jahrhundert gebaut worden sein dürfte, vgl. Demetrakas 1974.

16 Irene Nierhaus hat in ihrer Analyse bürgerlicher Interieurs des 19. Jahrhunderts dargestellt, wie die geschlechtsspezifischen räumlichen Trennungen innerhalb des Privatbereiches verliefen, vgl. Nierhaus 1999, S. 87-113.

auch die erste *West Coast Conference of Women Artists* in Los Angeles statt. Die etwa 150 Teilnehmerinnen der Konferenz wurden zu einer Besichtigung des *Womanhouse* und den dort stattfindenden Performances eingeladen.¹⁷ Die Ausstellung stand also im Kontext einer zunehmenden Politisierung us-amerikanischer Künstlerinnen, die auch dazu führte, dass künstlerische Lobbygruppen, wie der *West East Bag* (kurz: *W.E.B.*), gegründet wurden.¹⁸

Im Erdgeschoss des *Womanhouse* stieß man gleich zu Anfang auf die Gemeinschaftsarbeit *The Kitchen* von Robin Weltsch, Vicki Hodgetts und Susan Frazier, die aus einer *Consciousness-Raising*-Sitzung (kurz *CR*) hervorgegangen war.¹⁹ *The Kitchen* erstreckte sich über mehrere Zimmer und bestand aus einem zentralen Küchenraum, einer daneben befindlichen Speisekammer mit Durchreiche und einer Waschküche. In ihrer Installation *Eggs to Breasts* (Abb. 3.1.1.) hatte Vicki Hodgetts die Wände der Küche mit weichen, aus Schaumstoff geformten Brüsten bestückt und den ganzen Raum sowie das Mobiliar mit einem rosafarbenen Anstrich versehen. An der Decke wandelten die Brüste ihre Form zu Spiegeleiern. Die Küche wurde durch die Intervention der Künstlerin zu einer omnipotenten Raumbesetzung weiblicher Körperlichkeit. Sie griff damit die Ambivalenz weiblicher Macht im Privatbereich auf, die darin bestand, dass seinerzeit ausschließlich Frauen die Aufgaben des Nährens und Versorgens zugewiesen bekamen, was einerseits als lust- und freudvoll erlebt werden konnte, andererseits aber auch zu Frustrationen führte, da die räumliche Beschränkung auf den Privatraum Frauen von der Öffentlichkeit fernhielt. In der Vorbereitung von *Eggs to Breasts* hatten die Künstlerinnen Assoziationen zum Thema Küche entwickelt: Küchen wurden als Orte des Kampfes um die Verteilung psychologischer Macht innerhalb von Familien empfunden und transportierten als solche positive Aspekte des Wärmens und Nährens, aber auch bedrohliche Erinnerungen.

Die Installation *Eggs to Breasts* ermöglichte einen angstfreien spielerischen Umgang mit diesem Thema, denn die gummiartigen Brüste durften und sollten

17 Vgl. Wilding 1977, S. 25-31.

18 Der *W.E.B.* brachte regelmäßig einen Newsletter heraus, in dem über Aktionen berichtet wurde, vgl. Wilding 1977, S. 31.

19 *Consciousness-Raising* (kurz *CR*) war ein gruppendynamischer Prozess, der im *Womanhouse* angewandt wurde, um kollektive weibliche Erfahrungen miteinander austauschen zu können. So wurde die Idee, die Küche mit Brüsten zu übersähen, die an der Decke zu Spiegeleier mutierten gemeinsam in einer *CR*-Sitzung entwickelt, vgl. dazu: *Womanhouse* o.J. Auf den Hintergrund des *CR* werde ich im Kapitel *Die Suche nach dem eigenen Raum als künstlerisch-pädagogische Aufgabe* noch ausführlicher eingehen.

berührt werden.²⁰ Hodgetts formulierte mit dieser Arbeit auch eine Kritik an der in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit dominanten voyeuristischen Perspektive auf den Frauenkörper. Statt eines durch den Blick vermittelten distanzierten Erlebnisses bot sie eine körperliche, haptische Erfahrung.²¹

Die im Nebenraum befindliche Arbeit *Aprons in Kitchen* (Abb.3.1.2) von Susan Frazier, kritisierte die Doppelbödigkeit der Aufgaben, die Frauen im Privatraum zugewiesen werden. An der Wand aufgereiht hingen mehrere Küchenschürzen, die mit plastischen Applikationen weiblicher Körperteile versehen waren.

Auch Frazier spielte auf den Frauenkörper an, indem sie Brüste und volle Lippen als Versatzstücke einer auf die sexuelle Attraktivität von Frauen ausgegerichteten Perspektive einsetzte. Das Ausnutzen weiblicher Arbeitskraft im Privatraum, symbolisiert durch die Schürzen an der Wand, wird von Frazier um den Aspekt der sexuellen Ausbeutung erweitert.²²

„I must work harder to sustain life for you, to meet your biological needs, feed your habits with habits[...] I am a habit to you! I am not a habit! Release me, let me go, you don't know me, you don't own me. I am a human being, not just a source of cheap labour for lazy people. I want to undo these apron strings, to see what the rest of the world is doing [...]“²³

20 Das Video zum *Womanhouse* zeigt Vicki Hodgetts, die Besucherinnen der Ausstellung demonstriert, wie elastisch die Gummibrüste sind. Sie drückt auf eine Brust und spricht „Look at this“ aus, alle lachen, Demetrakas 1974.

21 Etwas Ähnliches hat die österreichische Künstlerin Valie Export ab 1968 mit ihrer mehrfach aufgeführten Aktion des Tapp- und Tastkinos bewirken wollen. Ich komme auf ihre im öffentlichen Raum durchgeführte Aktion in Kapitel 4.1. noch ausführlich zu sprechen.

22 Das Thema der sexuellen *Dienstbarkeit* von Frauen im Privatraum wird in der Ausstellung *Zur Situation der Frau in Familie und Gesellschaft* noch drastischer formuliert. Vgl. dazu Kapitel 3.2 dieser Arbeit.

23 Vgl. *Womanhouse* o.J., o.S. Übersetzung der Autorin: „Ich muss härter arbeiten, um Dein Leben zu erhalten, Deinen biologischen Bedürfnissen zu begegnen und Deine Gewohnheiten mit Gewohnheiten zu versorgen [...]. Ich bin eine Gewohnheit für Dich! Ich bin keine Gewohnheit! Erlöse mich, lass mich gehen, Du kennst mich nicht, Du besitzt mich nicht. Ich bin ein menschliches Wesen und nicht nur eine Quelle billiger Arbeit für faule Menschen. Ich möchte diese Schürzenbänder lösen, um zu sehen, was der Rest der Welt treibt[...]“

Auf der gegenüberliegenden Seite des Raumes war als Pendant zu den Küchenschürzen eine Anrichte zu sehen, auf der mehrere Tellergerichte hintereinander aufgereiht waren. Die Abfolge von Tellern, von denen jeder mit einem Spot von oben beleuchtet war, hatte seriellen Charakter und kann als ironischer Kommentar auf die Minimal Art jener Zeit gelesen werden. Die runden Teller waren keine Variationen abstrakter Formen, sondern präsentierten alltägliche Mahlzeiten, wie sie in immer wiederkehrenden Rhythmen in einer Küche produziert und anschließend verzehrt werden. Das Prinzip der Serie, das die Minimal Art auszeichnete, wurde von den Künstlerinnen subversiv konterkariert, denn industrialisierte Produktionsformen lassen sich nur partiell auf die Ökonomie des Privatbereiches übertragen. Mit ihren seriell-individuellen Tellergerichten hinterfragten sie daher auch die an der industriellen Ökonomie orientierte Ästhetik des Minimal.²⁴ Die Werke der Künstlerinnen können als ein kritischer Kommentar auf die damals in den USA vorherrschenden Kunstrichtungen der Minimal Art und auch der Pop Art gelesen werden. Die Applikationen weiblicher Körpersegmente auf den Küchenschürzen, die an Werke der Pop Art erinnern, wurden von Susan Frazier mit dem einengenden Kontext des Lebensalltags von Frauen verbunden. Die Künstlerin stellte bewusst Bezüge zwischen der Ökonomie des Privaten und des Öffentlichen her und machte deutlich, dass der Zugang zu diesen beiden gesellschaftlichen Wirtschaftsbereichen nach Geschlecht verschieden geregelt ist. Die serielle Ästhetik der Tellergerichte signalisierte, dass *Serienproduktion* im *(Re-)Produktionsbereich* eines Privathaushaltes nur bedingt möglich ist. Ihr subversiver Umgang mit dem Formenrepertoire des Minimal und auch der Pop Art, signalisierte ihre feministische Kritik am künstlerischen Mainstream. Reminiszenzen an die Pop Art wurden von den Künstlerinnen gerade dort eingesetzt, wo männlicher Voyeurismus entlarvt werden sollte. In den geläufigen Werken der Pop Art etwa eines Tom Wesselman, in denen Frauenkörper als Produkte der Warenwelt unreflektiert und überdimensional in Szene gesetzt worden sind, fehlte dieser Aspekt vollends.²⁵

Neben diesem Raumenthema, das sich mit dem Thema der verborgenen *(Re-)Produktionsarbeit* von Frauen im Privatraum befasste, haben die Künstlerinnen im Erdgeschoss auch Räume bearbeitet, in denen der Privatbesitz der Öffentlichkeit zur Schau gestellt werden konnte. So wurde der *Dining Room* (Abb. 3.1.3) als Interieur inszeniert, das die repräsentative Seite des Privaten nach außen kehrte. Der gesamte Raum wurde dekorativ gestaltet, Teppich und

24 Vgl. dazu auch Held 1972.

25 Die Ausstellung *Power up. Female Pop Art*, die 2010 in der Kunsthalle in Wien gezeigt worden ist, stellt die Besonderheiten der Pop Art von Künstlerinnen heraus, vgl. Power up 2010.

Wandverkleidung waren täuschend echt gemalt, an der Stirnwand befand sich die Kopie eines Obst-Stilllebens der amerikanischen Malerin Anna Peale²⁶, in dessen Zentrum eine aufgeschnittene Melone an eine Vagina denken ließ. Auf der ovalen Speisetafel in der Mitte des Zimmers wurden Gerichte dargeboten, die aus Brotteig modelliert und bemalt worden waren. Andere Gegenstände, wie der Kronleuchter, wurden aus Plastik geformt oder genäht, alles wirkte täuschend echt. Auch diese Installation von Beth Bachenheimer, Sherry Brody, Karen LeCoq, Robin Mitchell, Miriam Shapiro und Faith Wilding war aus einer CR-Sitzung hervorgegangen. Sie sollte zeigen, welche gestalterischen Fähigkeiten Frauen im Privatbereich entfalten konnten, dort wo es gesellschaftlich erwünscht war. *Dining-Room* machte zugleich aber auch deutlich, in welchem Ausmaß weibliche Kreativität in diesem Bereich gebunden wurde, denn dieser Raum war die größte Kraftanstrengung im *Womanhouse*. Die Künstlerinnen gestalteten ihn so, als wollten sie den Raum eines Puppenhauses Realität werden lassen.²⁷ Sherry Brody²⁸ und Miriam Schapiro, zwei anerkannte Künstlerinnen, nahmen sich im *Womanhouse* die Freiheit, ein *Dollhouse* (Abb. 3.1.4) zu entwerfen, in dem Phantasmen ihrer eigenen Kindheit lebendig wurden: Ein großer Bär blickte durch das Fenster des Puppenhauses auf das schlafende Kind, eine Schlange ringelte sich auf dem Boden, ein Krokodil lag im Bücherregal und durch das Küchenfenster warfen Männer von außen bedrohliche Blicke. Unter dem Dach hatten die Künstlerinnen sich ein Atelier eingerichtet, in dem ein nackter Mann als Modell posierte. In dieser Miniatur-Installation verwendeten Brody und Schapiro unkonventionelle künstlerische Techniken in ungewohntem Maßstab. Sie setzten darin ihre Assoziationen zum Privatraum in Szene und brachten jene Aspekte zur Sprache, die in der genormten Synthese des bürgerlichen Privatraums gewöhnlich nicht artikuliert wurden. So etwa die Angst vor der bedrohlichen Außenwelt oder aber das Einklagen des eigenen Freiraums für kreatives Arbeiten, den die Künstlerinnen für sich reklamierten. Neben diesem *Dollhouse* von Brody und Schapiro gab es auch andere Binnenräume im *Womanhouse*, wie etwa die Schrankarbeit *Shoe Closet* von Beth Bachenheimer und *Linen Closet* (Abb. 3.1.5) von Sandy Orgel. Ihr Einblick in den Wäscheschrank zeigte eine nackte Frauenfigur, die noch zwischen den Regalen steckte

26 Als Vorlage für das Wandgemälde wurde ganz bewusst die Arbeit einer Künstlerin gewählt. Die Miniatur- und Stilllebenmalerin Anna Peale (1798-1871) entstammte einer Künstlerfamilie. Vgl. Miller 1996.

27 Vgl. Text Dining Room in: *Womanhouse* o.J., o. S.

28 Sherry Brody unterrichtete in dieser Zeit Textildesign am *CalArts* und war neben Wanda Westcoast die zweite ältere Künstlerin aus der Westküstenregion, die in das *Womanhouse* mit einbezogen wurde.

und im Begriff war, den befreienden Schritt aus dem Schrank heraus zu tun. Sie brach damit symbolisch aus den Zwängen des Privatraumes aus, denn auch für die innere Ordnung der Schränke hatten traditionell Frauen zu sorgen.

Der Bereich der (*Re-*)Produktion und Repräsentanz im Erdgeschoss des Hauses wurde durch Kathy Huberlands *Bridal Staircase* (Abb. 3.1.6) mit der oberen Etage in Verbindung gebracht. Sie symbolisiert an dieser Stelle die Verbindung zwischen der teilweise zugänglichen Sphäre des Hauses und den intimen Privaträumen des Obergeschosses. Huberland visualisierte im Treppenhaus das Bild einer Braut, deren Wunschvorstellungen von ewiger Liebe und Glück im häuslichen Alltag sukzessive zerfielen. Die Treppe hinabfließend wechselte der Brautschleier die Farbe von Weiß nach Grau und mündete im Erdgeschoss in die Küche, die Braut lief am unteren Treppenabsatz vor die Wand.

Die Gestalt der Braut verkörperte die repräsentative weibliche Seite der hierarchischen Geschlechterbeziehung und verwehrte am oberen Ende der Treppe – als vorgeschobenes Blendwerk – den Einblick in die intimen Räume des Privaten.

Im Obergeschoss waren die entlegeneren Räume angesiedelt, die der Öffentlichkeit für gewöhnlich nicht zugänglich waren. Im *Womanhouse* wurden diese Räume für individuelle künstlerische Statements genutzt, bei denen es sich überwiegend um Einzelarbeiten von Künstlerinnen handelte. Lediglich Karen LeCoq und Nancy Youdelman gestalteten mit *Leah's Room from Colette's Cheri* (Abb. 3.1.7) gemeinsam einen Raum, der an ein Boudoir des 19. Jh. denken ließ. LeCoq und Youdelman spielten auf die Romanfigur der Kurtisane Leah an, die im Frankreich des 19. Jh. gelebt haben soll.²⁹ Während der Ausstellung saß eine junge Frau vor dem Spiegel des Schminktisches, damit beschäftigt ihr Make-up Schicht um Schicht endlos zu erneuern.

Die Künstlerinnen benutzten die Romanfigur der Leah, die ihren gesellschaftlichen Status ihrer sexuellen Attraktivität verdankte und mit dem Dahinschwinden ihrer Schönheit auch dem Verlust ihres gesellschaftlichen Einflusses entgegensah.

Diese Rauminstallation, die bewusst einen ästhetischen Rückgriff auf das 19. Jh. vollzog, machte deutlich, dass die Hoffnung von Frauen, über ihre sexuelle Attraktivität einen gesellschaftlichen Machtgewinn zu erlangen, zeitlich begrenzt und nur in Abhängigkeit von einem Mann zu erreichen war. Die spontane Reaktion vieler älterer Besucherinnen auf *Leah's Room*, die beim Anblick des Rau-

29 Der Titel *Leah's Room* bezieht sich auf den Roman *Chéri* der französischen Schriftstellerin Colette (1873-1954), der in Frankreich 1920 erstmals erschien und danach international zahlreiche Wiederauflagen erlebt hat.

mes anfangen zu weinen,³⁰ belegen, dass darin auch die enttäuschende Erfahrung vieler Frauen enthalten war, mit dem Verlust der Schönheit auch menschliche Zuwendung, Liebe und Anerkennung einzubüßen. Die Raumkonstruktion thematisierte als Ganzes gesehen die Fremdbestimmung von Frauen auch in intimsten, körperlichen Bereichen des Privaten, denn sie zeigte, wie wenig sie sich in ihren Vorstellungen von weiblicher Schönheit selbst definierten, da sie immer auf die Spiegelung des zumeist männlichen Gegenübers angewiesen waren.

Diese Thematik setzte sich bezeichnenderweise auch in den Intimräumen der Privatsphäre fort. Die Badezimmer machten deutlich, wie sehr der Blick von Frauen auf den eigenen Körper durch gesellschaftliche Konventionen gelenkt wurde und das eigene Körperempfinden und die daran geknüpften erotischen Vorstellungen beeinflusste. Roland Barthes beschreibt diesen Effekt, bezogen auf den professionellen Striptease, als ein Spiel der Gesten, eine Serie und eine Technik von Entkleidungen, welche die Frau [auch wenn sie nackt ist, M.K.] wie ein Gewand umgibt.³¹ Die Badezimmer boten das ideale Umfeld, um die Konfrontation zwischen dem durch gesellschaftliche Konventionen geprägten Blick auf den nackten weiblichen Körper und der Wahrnehmung des eigenen natürlichen Körpers zu inszenieren. So stellte Robbin Schiff in ihrer Arbeit *Nightmare Bathroom* (Abb. 3.1.8) das Badezimmer als einen angstbesetzten Raum dar. Sie wollte mit ihrer nackten Frauenfigur aus Sand, die in einer Badewanne lag, zeigen, dass Frauen, auch wenn sie in der intimen Abgeschlossenheit eines Bades mit sich alleine sind, potenziell immer Verletzungen ausgesetzt sind. Weil die Besucher und Besucherinnen der Ausstellung die Sandskulptur im Laufe der Ausstellung immer wieder berührten, zerfiel sie zusehends und illustrierte so den Gedanken der Schutzlosigkeit weiblicher Körper.

Judy Chicago widmete sich mit ihrem *Menstruation Bathroom* (Abb. 3.1.9) der Menstruation als wesentlichem Bestandteil weiblicher Sexualität. Sie wollte die Entfremdung der Frauen von der biologischen Funktion ihres Körpers offenlegen, die im klinisch-distanzierten Verhältnis zu sich selbst und dem Verbergen der Menstruation ihren Ausdruck fand. Chicago schuf einen Raum, der nur betrachtet und nicht betreten werden konnte, und veranschaulichte damit das Ausgeschlossensein vom natürlichen Umgang mit dem eigenen Körper. Ein Gazeschleier verschloss das klinisch weiße Bad, aus dem eine Ansammlung blutiger Tampons und Binden, Intimparfüms und ein Absauggerät farblich hervorstachen. Der *Menstruation Bathroom* war die provozierendste Rauminstalla-

30 Vgl. Sandra Burton: Bad Dream House. In: Time Magazine Nr. 20 , 1972, S. 77.

31 Vgl. Barthes 1974, S. 68.

tion des *Womanhouse*, dies bestätigt auch die Reaktion einer Gruppe korrekt gekleideter Männer, die sich von diesem Raum peinlich berührt zeigte.³²

Camille Grey verwandte in ihrem *Lipstick Bathroom* die Farbe Rot in gänzlich anderer Absicht. Das Zimmer war in rotes Licht getaucht und glich einer Erotikkammer. Die Badewanne wurde mit Pelz ausgekleidet, die Regale quollen über von roten Lippenstiften. Grey wollte damit die Absurdität einer veräußerlichten Erotik von Frauen zur Schau stellen. Ihr Kommentar zur Installation lässt an Erotikikonen wie Marilyn Monroe denken.

„Stage lights go on, setting the room ablaze, her hair is red, her lips are red, her gown is red, she is hot, the cameras roll.“³³

Grey stellte mit *Lipstick Bathroom* die Selbstinszenierung von Frauen für einen imaginären Betrachter in Frage. Ihre Auseinandersetzung mit dem Badezimmer steht in einem starken Kontrast zu der steril wirkenden Arbeit Chicagos. Die hypertrophe Erotik von Grey's Installation, die gerade von der stofflich-textilen Qualität lebte, visualisierte die kulturellen Prägungen des Intimen im Privatraum in einem anderen Extrem. Was bei Chicago als Distanzierung vom eigenen Körper, als Selbstentfernung in Erscheinung trat, zeigte sich bei Grey als übertriebene Selbstentäußerung.

Im Obergeschoss befanden sich jene Privaträume, die im Gegensatz zu den anderen Räumen frei waren von den geschlechtsspezifischen Prägungen der (*Re-*)*Produktionssphäre*. Die leeren Räume boten die Möglichkeit den individuellen Phantasien zum Thema des *eigenen Raumes* freien Lauf zu lassen. Da die bürgerliche Ideologie der getrennten Sphären des Öffentlichen und Privaten den Privatraum als Freiraum für den Mann konzipierte, war es für die Künstlerinnen eine ungewohnte Aufgabe, sich künstlerisch auf die Idee des eigenen (Frei-)Raumes im Privatbereich einzulassen.

Daraus sind ganz unterschiedliche künstlerische Arbeiten über den *eigenen Raum* entstanden, in denen – obwohl es sich um individuelle Entwürfe handelte – in den meisten Fällen stereotype Vorstellungen über den weiblichen Körper verarbeitet worden sind. So entwarf Faith Wilding mit ihrem *Crocheted Environment* (Abb. 3.1.10) ein gehäkeltes Gebilde, das seine Anregung aus den *Womb-Shelters* so genannter primitiver Kulturen bezog. Die *Womb-Shelters*

32 Im Video von Demetrakas wird eine Gruppe von Männern in schwarzen Anzügen zu diesem Raum befragt. Einer reagierte mit dem Scherz, dass die Künstlerin wohl eine große Party mit menstruierenden Freundinnen gefeiert haben müsse. Vgl. Demetrakas 1974.

33 *Womanhouse*, o.J., o. S.

waren Schutzräume, die von Frauen aus Gras und Zweigen in höhlenartiger Form gebaut wurden.

Auch Judy Huddleston orientierte sich mit ihrem *Personal Environment* (Abb. 3.1.11), einem mit Fäden und Stoff zu einer Höhle verhangenen weichen Innenraum, an der Idee eines Schutzraumes, der sich wie eine körperliche Innenhaut vor die geradlinige Struktur der vorgegebenen Architektur legte. Beide Künstlerinnen griffen also mehr oder weniger bewusst den Topos des weiblichen Körpers, insbesondere des Uterus, als Ort von Schutz und Geborgenheit auf und formulierten dies auch als ihre Intention:

„A wish of otherness. A space in which you are surrounded by an entirely different world aura, transcending the established plane.“³⁴

„I think of my environment as linked in form and feeling with those primitive wombshelters, but with the added freedom of not being functional.“³⁵

Auch der *Leaf Room* (Abb. 3.1.12) von Ann Mills, an dessen Wänden die Künstlerin senkrecht stehende Blätter in der Körpergröße eines Menschen gemalt hatte, die sich zu einer Art Schutzhöhle verdichteten, nutzte dieses Projektionsmuster. Die Blätter als Symbole der natürlichen Außenwelt sollten den Menschen im Inneren Geborgenheit bieten.

Janice Lester ging mit ihrem *Personal Space* (Abb. 3.1.13) sogar noch einen Schritt weiter, indem sie ihren Raum in zwei Bestandteile zerlegte. In ihr schlichtes Studentenzimmer baute sie einen zusätzlichen Raum ein, der nur ihr zugänglich und in der Form eines Schneckenhauses aus rosafarbenem Stoff gestaltet war. Sie charakterisierte ihren Rückzugsraum folgendermaßen:

„Compared to this inner room, the outside room was dull and drab. Later I realized the inner room represented the art that never gets made, the richness that most people, especially women, keep locked inside themselves.“³⁶

Auch Lester wählte für ihren persönlichen Flucht- und Schutzraum im eigenen Zimmer eine organische Form, die eines Schneckenhauses, in das nur sie sich zurückziehen konnte und das ihr die innere Freiheit des Träumens bot. Lesters Konzept eines zweigeteilten Interieurs verdeutlicht das innerpersönliche Drama

34 Judy Huddleston in: *Womanhouse* o.J., o.S.

35 Faith Wilding in: *Womanhouse* o.J., o.S.

36 Janice Lester in: *Womanhouse* o.J., o.S.

der Abhängigkeit zwischen *innerem* und *äußerem* Raum. Der innere Raum der Psyche war ihr nur in der Position einer zeitweiligen Isolation zugänglich.

Die individuellen Schwierigkeiten, die sich im Prozess der innerpsychischen Rauman eignung abzeichneten, wie die Installation *Personal Space* von Janice Lester zeigt, waren auch Thema der Performances, die im *Womanhouse* aufgeführt worden sind.³⁷ In *Three Women* (Abb. 3.1.14) traten drei unterschiedliche Frauentypen in Erscheinung: Die handfeste Lebedame *Sparkl*, verkörpert von Nancy Youdelman, das Hippiemädchen *Rainbow* (Shawnee Wollenman, M.K.) und die naive, mütterliche *Roselyn* (Jan Oxenberg, M.K.). Die Darstellung der stereotypen, angepassten Lebensläufe der Frauen machte deutlich, wie schwer ein Loslösen von den gesellschaftlichen Rollenvorgaben war. Selbst das Hippiemädchen *Rainbow*, das vorgab selbstbewusst und unabhängig zu sein, zeigte sich in gewisser Weise als naiver Charakter, denn sie glaubte Konflikten aus dem Weg gehen zu können, in dem sie *gute Schwingungen* verbreitete.³⁸

In *Cock and Cunt* (Abb. 3.1.15), einer von Judy Chicago konzipierten Performance, traten Faith Wilding als *Cock* mit einem Plastikpenis und Janice Lester als *Cunt* mit einer tellerförmigen Plastikvagina gegeneinander an. Die beiden wie Marionetten auftretenden Geschlechtercharaktere forderten ihre sexuellen Bedürfnisse und den Wunsch nach gegenseitiger Unterstützung im Alltag ein. Der *Cock* verweigerte der *Cunt* sowohl seine Mithilfe im Haushalt als auch die sexuelle Befriedigung und begründete dies mit der Überlegenheit seines Penis.

Faith Wilding war zudem in der Rolle einer passiven Frau zu sehen, die ihr Leben lang darauf wartete, dass andere für sie die Initiative ergriffen. In dem von ihr verfassten Stück *Waiting* (Abb. 3.1.16) saß sie in eine Decke gehüllt auf einem Stuhl. Mit ihrem Oberkörper wanderte sie vor und zurück, dabei gebetsmühlenartig *Waiting* aussprechend:

„Waiting [...] Waiting for him to make the first move [...] Waiting for the children to grow up and leave the house [...] Waiting to have some time for myself [...] Waiting for life to begin [...] Waiting [...] Waiting.“³⁹

Die Gruppenperformance *The Birth Trilogy* (Abb. 3.1.17 und 3.1.18) handelte von den weiblichen Potenzialen des Gebärens, Nährens und der Fürsorge. Im

37 Die Performances wurden von Judy Chicago, Kathy Huberland, Judy Huddleston, Sandra Orgel, Christine Rush, Nancy Youdelman, Faith Wilding und Shawnee Wollenman entwickelt und aufgeführt. Vgl. *Womanhouse* o.J., o.S.

38 Vgl. Chicago 1984, S. 133.

39 Der vollständige Text der Performance findet sich wieder abgedruckt bei Robinson 2001, S. 34-37.

ersten Teil der Performance standen sechs Frauen aufgereiht hintereinander, sie umfassten sich, die Beine breit gespreizt, gegenseitig an den Hüften. Mit dem gemeinsamen Ausstoßen des Wortes *Push* gingen sie in die Hocke, ihre Beine bildeten einen Geburtskanal, durch den die letzte Frau der Reihe herausgeschoben wurde. Nachdem auf diese Weise drei *Babies* geboren waren, setzten sich die drei verbliebenen Frauen Rücken an Rücken auf den Boden, die *Babies* krochen zu den Mutterfiguren hin, die sie wiegend im Arm hielten.

Im dritten Teil der Performance knieten alle sechs Frauen auf dem Boden, die Arme umeinander gelegt und die Köpfe zusammengesteckt, mit dem Körper eine Art Kuppel bildend. Eine Frau begann leise eine eindringliche Melodie zu singen, die sich durch das Einstimmen der anderen zu einem schrillen Ton steigerte, der wie ein Warnschrei orientalischer Frauen klang. Die Töne wurden immer schriller und endeten in einer Ekstase.⁴⁰

Die Suche nach dem *eigenen Raum* als künstlerisch pädagogische Herausforderung

Das *Womanhouse* war das erste Projekt des *FAP*, das 1971 unter der Leitung von Judy Chicago und Miriam Shapiro am *CalArts* in Valencia startete. Dieser nur kurzlebige feministische Kunststudiengang war der Erste seiner Art in den USA und ging maßgeblich auf die Initiative von Judy Chicago zurück. Chicago hatte schon ein Jahr zuvor am State College in Fresno mit Kunststudentinnen gearbeitet und dort die Idee entwickelt, den *eigenen Raum* zum künstlerischen Thema zu machen.

Sie stellte ihren Studentinnen die Aufgabe, sich ihr eigenes Atelier herzurichten, und beabsichtigte damit, das Selbstbewusstsein der jungen Frauen zu fördern. Chicago hatte an sich selbst erfahren, wie wichtig der sichere Umgang mit handwerklichen Techniken und technischem Gerät für Frauen ist und dass die dort erlangte Souveränität auch das Selbstwertgefühl steigern kann.⁴¹

„Female art students often approach artmaking with a personality structure conditioned by unwillingness to push themselves beyond their limits; a lack of familiarity with tools and

40 Vgl. Chicago 1984, S. 131-132.

41 Sie beschreibt ihre eigene Entwicklung als Künstlerin in der auch heute immer noch lesenswerten Autobiographie aus dem Jahr 1975, die 1984 in einer deutschen Übersetzung erschienen ist, vgl. Chicago 1984.

artmaking processes; an inability to see themselves as working people; and a general lack of assertiveness and ambition.”⁴²

Chicago vertrat die Ansicht, dass die Konzentration auf die künstlerische Arbeit mit dem Erschaffen eines *eigenen Raumes* beginnt. Schon Virginia Woolf hatte in ihrem 1928 erschienen Essay *A Room of One's Own*⁴³ darauf hingewiesen, dass ein eigener Raum und finanzielle Unabhängigkeit, in Form eines festen Einkommens, die Grundvoraussetzung für das Entstehen von Literatur aus weiblicher Hand sei.

Der *eigene Raum* ist also als ökonomische und räumliche Ressource zu verstehen, die es Frauen erst ermöglicht, ihre eigenen künstlerischen und intellektuellen Fähigkeiten zu entfalten. Er bildet eine Freizone außerhalb geschlechterstereotyper Verhaltenszwänge und der daran gekoppelten gesellschaftlichen Praxis. Dass Frauen diesen Freiraum am Anfang der 70er Jahre noch benötigten, hatte Chicago in ihrer pädagogischen Arbeit erfahren. Ihre *Middle-Class-Chickens*⁴⁴, wie sie ihre Studentinnen scherzhaft nannte, neigten zu Anpassungsverhalten und nahmen sich in gemischten Klassen zugunsten ihrer männlichen Kommilitonen zurück.

„Die Männer taten nichts Offensichtliches, um die Frauen in den Hintergrund zu drängen - vielmehr erinnerte ihre Anwesenheit die Frauen an das unausgesprochene und allgegenwärtige Gebot der Gesellschaft, nicht zu aggressiv zu sein, um das Selbstwertgefühl der Männer nicht zu bedrohen. Dieser immer gültige Befehl schien seine Wirkung nur zu verlieren, wenn keine Männer anwesend waren – das galt für sie ebenso wie für mich.“⁴⁵

Allein die Präsenz der männlichen Kommilitonen im selben Raum hemmte die jungen Frauen, sich frei zu artikulieren. Judy Chicago nahm sich selbst dabei nicht aus und zog daraus die Konsequenz, in ihrer Lehrtätigkeit eine räumliche Trennung zwischen Männern und Frauen zu vollziehen. Im separaten Raum fiel der Schritt zu geistiger Unabhängigkeit und Eigenständigkeit leichter. Mit der Aufforderung „stop the whole process of the outside world“⁴⁶, die Chicago in einer Diskussionsrunde im *Womanhouse* an ihre Studentinnen richtete, verfolgte

42 Aus dem Vorwort des Kataloges, vgl. *Womanhouse* o.J., o.S.

43 Woolf 1928.

44 Vgl. Nabakowski 1980, S. 221.

45 Vgl. Chicago 1984, S. 90.

46 Dieses Statement von Judy Chicago ist im Video über das *Womanhouse* von Johanna Demetrakas dokumentiert, vgl. Demetrakas 1974.

sie das Ziel, ihnen zu einer selbstbewussten weiblichen und künstlerischen Persönlichkeit zu verhelfen „to build strong egos“, wie sie es nannte.

In den separierten eigenen Räumen konnten die Leiterinnen des *FAP* unkonventionelle Methoden, wie kollektives künstlerisches Arbeiten oder *CR*⁴⁷ ausprobieren, die in einer gemischtgeschlechtlichen Studentengruppe nicht möglich gewesen wären. Mit dem *CR* wurde im gruppodynamischen Prozess der Kontakt zu unbewussten Inhalten und Verhaltensweisen der Persönlichkeit hergestellt, um diese ins Bewusstsein zu überführen und reflektieren zu können. Chicago arbeitete mit den Studentinnen in einer Art Gruppenperformance, wie sie in dem Videoessay *Not for Sale* von Laura Cottingham dokumentiert ist.⁴⁸ Dort bewegen sich die Studentinnen schematisch, wie Marionetten im Kreis hintereinanderhergehend, und sprechen dabei, im gleichen Sprachrhythmus, immer wiederkehrend zwei Sätze aus: „Will you help me do the dishes?“ Dabei setzen sie eine hohe Stimme ein, die am Ende des Satzes nochmals fragend hochgezogen wird. Im darauf folgenden Satz imitieren sie die tiefe, kräftige Stimme eines Mannes, der abschlägig antwortet: „No, I won’t help you do the dishes!“ Kreisbewegung und Tonfall steigern sich im Lauf der Gruppenaktion und münden in dem finalen Satz, den sie im kindlich hohen Tonfall ausrufen: „I can’t, I can’t, I must wash dishes.“

Die Performances und das *CR* boten einen Freiraum, in dem die Künstlerinnen sich auf unkonventionelle Art mit ihren geschlechterstereotypen Verhaltensweisen auseinandersetzen konnten. Sie spielten ihre weiblichen Verhaltens-

47 Das *Consciousness Raising* (kurz *CR*) wurde von den Künstlerinnen der *Redstockings* (vgl. Kap. 3, Anm.19) zuerst eingesetzt und dann von anderen Künstlerinnen als Kreativtechnik übernommen. Judy Chicago arbeitete bereits am State College in Fresno mit dem *CR*. Die Regeln des *CR* werden in einem Newsletter des *West East Bag*, eines Netzwerkes feministischer Künstlerinnen aus dem Jahr 1972 folgendermaßen beschrieben: 1. Wählt ein Thema. 2. Geht im Zimmer herum, jede Frau spricht 15 Minuten lang. 3. Gebt keine Ratschläge, seid nicht strafend und kritisierend. 4. Verallgemeinert das Gesagte, nachdem jede gesprochen hat, oder geht weiter im Raum herum, um erneut zu sprechen. 5. Zieht politische Schlüsse daraus, wenn ihr könnt. 6. Die Gruppe darf nicht mehr als 10 Frauen umfassen. 7. Um Sicherheit und Vertrauen zu entwickeln, sprecht nicht über die Inhalte des Treffens mit Menschen außerhalb der Gruppe. 8. Hierbei handelt es sich nicht um eine Therapie, Selbsterfahrungs- oder Sensibilitätsgruppe, vgl. dazu Robinson 2001, S. 85-86.

48 Diesen Videoessay hat Laura Cottingham im Jahr 1998 zusammengestellt, nachdem ihr bewusst geworden war, wie wenig ihr die feministische Kunst vom Anfang der 70er Jahre bekannt war, obwohl sie als arrivierte Ausstellungsmacherin über weitreichende Kenntnisse in der zeitgenössischen Kunst verfügte, vgl. Cottingham 1998.

muster im Kollektiv nach, um den damit verbundenen Teufelskreis eigener Ohnmacht durchbrechen zu können. Im körperlichen und intellektuellen Dialog des *CR* erarbeiteten sie sich eigene, von ihnen selbst bestimmte Inhalte, Maßstäbe und Bewertungen und konstituierten damit einen neuen, an ihren individuellen Erfahrungen orientierten *eigenen Raum*.

Kollektive und individuelle Versuche den *eigenen Raum* zu bestimmen

Chicagos pädagogisches Konzept des *eigenen Raumes* zielte darauf ab, geistige Unabhängigkeit zu ermöglichen und förderte das selbstbestimmte künstlerische Handeln von Frauen. Die Emanzipationsversuche der jungen Künstlerinnen führten zu gegenkulturellem Spacing, das den eigenen Raum selbstbewusst und reflektiert neben die männlich geprägten Räume heterosexueller Beziehungen setzte. In der künstlerischen Arbeit beförderte dieses Spacing die Entwicklung kollektiver feministischer Raumenvirons und Performances, die den Prozess der Bewusstseinsveränderung auch im Publikum zu stimulieren versuchten. Dass dies dem *Womanhouse* offensichtlich damals gelungen ist, belegen Reaktionen einiger männlicher Besucher, die ihre Irritation offen aussprachen.

So brachte ein älterer, mit Anzug gekleideter und sehr korrekt wirkender Besucher zum Ausdruck, dass die Aussage der Künstlerin (er bezog sich auf Arbeit *Menstruation Bathroom* von Judy Chicago, M.K.) für einen Mann schwierig zu verstehen sei. Die Wahrnehmung von Frauen sei ein Problem für ihn. Ein jüngerer Mann mit längeren Haaren äußerte sich hingegen nachdenklich und weniger abweisend. Er sagte, dass er männlich erzogen worden sei und daher vermutlich andere Vorstellungen habe als Frauen. Darüber habe er noch nie nachgedacht und auch noch nie mit einer Frau darüber gesprochen. Nachdem er dieses Haus gesehen hat, hätte er das Bedürfnis darüber zu sprechen, glaube aber, dass die meisten Mädchen darauf nicht ansprechbar seien.⁴⁹ Diese in der Rezeption des *Womanhouse* sichtbar werdende Verunsicherung einzelner Männer verdeutlicht, wie ungewöhnlich die damaligen Kunst-Räume gewesen sein müssen. Es waren Räume des Privaten, die erstmals eine Umdeutung aus weiblicher Perspektive erfuhren und damit ein gesellschaftliches Tabu brachen, denn sie gewährten einen ungewohnt offenen und kritischen Einblick in die Privatsphäre und die darin verankerten Geschlechterverhältnisse.

49 Diese Reaktionen von Besuchern sind im Video *Womanhouse* von Joanna Demetrakas dokumentiert. Vgl. Demetrakas 1974.

Gerade die intimen Badezimmer-Installationen, wie auch *Leah's Room*, setzten sich mit dem Frauenkörper und den daran gebundenen Verhaltensnormen im Intimbereich des Privaten auseinander. Die Raumschöpfungen der Künstlerinnen machten deutlich, wie stark der Privatraum selbst dort von gesellschaftlich geprägten Vorstellungen durchdrungen war. Der *Menstruation Bathroom* spiegelte den klinisch distanzierten Umgang mit dem eigenen Körper, der *Lipstick Bathroom* hingegen wies darauf hin, dass Erotik selbst im Innersten durch äußere Einflüsse gesteuert wird. Beide Intimräume umrissen damit jenes Maß an Selbstentfremdung, dem die individuelle weibliche Persönlichkeit seinerzeit durch gesellschaftliche Zwänge und Prägungen ausgesetzt war und in abgewandelter Form bis heute noch ist. Vor diesem Hintergrund wird auch das Bestreben der damaligen Frauenbewegung nach einem autonomen Raum außerhalb normativer Prägungen gesellschaftlicher Herrschaft verständlicher.

Angesichts omnipotenter räumlicher Verhältnisse, in denen es für Frauen selbst im Privatraum keinen eigenen Raum gab, musste dieser Raum in der politischen Öffentlichkeit erst mühsam erkämpft und als innerpersönliche Disposition noch entwickelt werden. Die Kunst-Räume des *Womanhouse* spiegeln den räumlichen Emanzipationsprozess der Künstlerinnen von den geschlechtsspezifischen Prägungen des bürgerlichen Interieurs. Sie analysierten die dem Privatraum inhärente Hierarchie des Verbergens, denn neben dem (*Re-*)Produktionsbereich, welcher für die Öffentlichkeit nicht zugänglich war, existierten auch Privaträume, die der Öffentlichkeit zeitweise geöffnet wurden, wie etwa das Speise- und Wohnzimmer. Diese Räume hatten eine repräsentative Funktion, in ihnen konnte der private Reichtum und damit auch die gesellschaftliche Machtposition des Hausherrn zur Schau gestellt werden. In die abgeschirmten Privaträume des Schlaf- oder Badezimmers erhielt die Öffentlichkeit keinen Einblick. Sie waren die intimste Zone des Privatraumes, in dem die Sexualität verborgen blieb. Der Privatraum des bürgerlichen Zeitalters kann als eine Abfolge von Räumen betrachtet werden, die durch eine abgestufte Hierarchie des Verbergens gekennzeichnet ist und deren Grenzen entlang der Zonen der (*Re-*)Produktionsarbeit und der Intimität verlaufen.⁵⁰

50 Hinter diesen Zonen des Verbergens steht die Ideologie des bürgerlichen Privatraumes, die diesen in Abgrenzung vom öffentlichen Raum, als Zone des Rückzuges für den außerhäuslich tätigen Mann entwirft. Das Konzept der räumlich getrennten, jeweils einem Geschlecht zugeordneten Sphären verschleierte, dass beide Bereiche ökonomisch miteinander verbunden sind, denn die Arbeit im Haus ist Bedingung für die außerhäusliche Lohnarbeit. Der Soziologe Ulrich Beck beschreibt die Zuweisung der Geschlechtercharaktere als Basis der Industriegesellschaft, vgl. Beck 1986, S. 174-204.

Die Interventionen der Künstlerinnen zeigten, wie sehr Frauen in den Strukturen des bürgerlichen Privatraumes gefangen waren und machten dies zum Thema ihrer Kunst. Sie reflektierten diese geschlechterrelevante Dimension räumlicher Verhältnisse und entwickelten daraus kollektive feministisch-künstlerische Werke, in denen die geschlechterorientierten Trennlinien und Beschränkungen des Interieurs sichtbar wurden.

Die Suche nach dem individuellen künstlerischen Raum war offenkundig schwieriger, denn die Künstlerinnen griffen dabei auf archetypische Vorstellungen von Weiblichkeit zurück und gestalteten die *glatten* Räume zu *weiblichen* Interieurs um, die eine andere Aura haben und körperhafter sein sollten. Dabei setzten sie den Topos des weiblichen Körpers ein, um ihn als Schutzraum und Kontrast zu den rationalen, geradlinigen Räumen der Moderne zu inszenieren und ihn als deren Gegenmodell für die menschliche Sehnsucht nach einem ursprünglichen natürlichen Ort einzusetzen.

Die Raumvisionen der Künstlerinnen ähneln darin in auffälliger Weise den architektonischen Innenraumentwürfen der 1960er Jahre, in denen der Trend zu höhlenartigen, behaglichen Interieurs vorherrschte. Beispielsweise war die von Ferdinand Spindel entworfene Wohnhöhle im Haus Stollmann in Gelsenkirchen⁵¹ wie das Innere eines Körpers über und über mit weichen Stoffalten ausgestattet. Nierhaus nennt als Charakteristikum dieser Innenraumgestaltung das Verschmelzen textiler Qualitäten, die der Raumikonographie eines Damenschlafzimmers entlehnt sind, mit Vorstellungen von einer natürlichen und ursprünglichen Umgebung in Form von Inseln und Wiesen.⁵² Die offensichtliche Verbindung zwischen Frauenkörper und Interieur hatte dabei die Funktion, dem rationalen Raum ein Wohlfühlambiente zu verleihen. Übertragen auf die vergleichbaren Rauminstallationen des *Womanhouse* ließe sich daher sagen, dass Huddleston und Wilding den leeren Raum mit dem Topos der Schutzhöhle aufgeladen und damit eine Einkleidung des rationalen Raummaterials – also eine Raumbesetzung mit stofflichen Attributen von Weiblichkeit – vollzogen haben. Die Künstlerinnen haben folglich selbst stereotype Vorstellungen von Weiblichkeit, die mit der Gebärfunktion zusammenhängen, unreflektiert aufgegriffen und weiterverarbeitet.

Der *eigene Raum*, den Chicago als Grundvoraussetzung für die Entwicklung einer eigenständigen künstlerischen Identität ansah, war offensichtlich noch so

51 Abgebildet bei Nierhaus 1999, S. 133.

52 Interessant ist auch, dass die Installation *Jungle Garden* von Paula Longendyke im Außenraum des *Womanhouse* das Bild eines verlorenen Paradieses entwarf. Sie schuf einen verwilderten Tropenwald mit Skeletten, die an ausgestorbene Lebewesen wie Dinosaurier erinnerten.

stark durch geschlechterstereotype Vorstellungen geprägt, dass die Künstlerinnen kaum in der Lage waren, individuell geprägte, *eigene Räume*, unabhängig von gängigen Klischees zu entwerfen. Sie tappten dabei quasi in die Falle der verräumlichten Geschlechterdichotomie, die den Privatraum und den öffentlichen Raum jeweils dem männlichen und weiblichen Charakter zuordnete und blieben auf der symbolischen Ebene in den ihnen zugewiesenen Räumen stecken. Diese aus heutiger Sicht enttäuschenden, nur bedingt individuellen Raumentwürfe sollten aber nicht abgewertet, sondern als Dokumente ihrer Zeit verstanden werden.

Im CR konnten die Künstlerinnen ihre inneren Konditionierungen erspüren und reflektieren. Dies verschaffte ihnen einen neuen Zugang zu sich selbst und die Möglichkeit zur Erweiterung der eigenen inneren Befindlichkeit. Das Wohnzimmer, welches im bürgerlichen Privatraum als familiärer Treffpunkt eine zentrale Rolle spielte, wurde während der Zeit der Ausstellung als Bühne genutzt.⁵³ Dort zeigten die Künstlerinnen ihre kritisch-ironische Sicht auf die geschlechtsspezifischen Normalitäten des bürgerlichen Privatlebens und bezogen auch das Publikum in ihren künstlerischen Reflektionsprozess mit ein.

Die Performances zeigten, wie sehr gesellschaftliche Rollenvorgaben am Anfang der 70er Jahre das Verhalten individueller weiblicher Charaktere prägten. Dies galt für so unterschiedliche Frauentypen wie die aufgemotzte Prostituierte *Sparkl*, das anpassungsfähige Hippiemädchen *Rainbow* oder die perfekte Mutter *Roselyn*. Sie bezogen sich in ihren Selbstkonzepten auf ein imaginäres männliches Gegenüber und blieben daher immer abhängig von dessen Wertschätzung und Anerkennung. In der Performance *Cock and Cunt*, die den Geschlechterkampf als komödiantisches Beziehungsdrama inszenierte, wurden die Grenzen des Machbaren für Frauen aufgezeigt. Sie waren in ihren Emanzipationsbemühungen auf die Kooperation des Mannes angewiesen, der diese aber verweigerte. *Waiting* illustrierte die passive Haltung vieler Frauen, die ihr ganzes Leben sprichwörtlich *verwarteten*. Im Grunde zeigten alle Performances, wie wenig selbstbewusst Frauen damals handelten, weil sie sich durch gesellschaftliche Konventionen einschränken ließen. Die persönliche Emanzipation der Geschlechter steckte noch in ihren Anfängen, eine räumliche Eigenständigkeit und – damit verbunden – wirkliche geistige Freiheit in der Beziehung zum gegengeschlechtlichen Partner, war noch nicht vollzogen. Die Performance *Birth Trilogy* wies in dieser Hinsicht in eine neue Richtung, denn sie erprobte den autonomen Frauenraum als alternativen Ansatz zu den heterosexuellen Raumverhältnissen. In dieser Performance gebaren die Frauen sich gegenseitig, umsorgten sich und entdeckten im kollektiven Bezug aufeinander die Möglich-

53 Die Performances sind sehr gut bei Demetrakas dokumentiert. Vgl. Demetrakas 1974.

keit, einen neuen Raum außerhalb der eingefahrenen Struktur heterosexueller Praxis zu eröffnen.

Da es am Anfang der 70er Jahre kaum Kenntnisse über die Geschichte von Frauen gab und keine alternativen Vorbilder zu den vorherrschenden Rollenmodellen der Mutter, des Sexobjektes und der anpassungsfähigen Frau existierten, waren die Künstlerinnen, die nach Alternativen suchten, darauf angewiesen sich aufeinander zu beziehen und voneinander zu lernen. Als verbindendes Element weiblicher Identität haben sie sich auf die einzige positiv besetzte Frauenrolle gestützt, die eine öffentliche Relevanz hatte, nämlich die Mutterrolle. Dies kommt sowohl in der Performance *Birth Trilogy* als auch in dem Rückgriff auf den weiblichen Topos des Schutzraumes zum Ausdruck.

Wenn auch die stereotypen, eigentlich wenig individuellen *eigenen Räume* aus heutiger Sicht enttäuschend erscheinen, so müssen sie als erster Versuch der damals noch jungen Künstlerinnen betrachtet werden, den eigenen *inneren Raum* wahrzunehmen und künstlerisch umzusetzen. In der *Birth Trilogy* wurde die Mutterrolle erstmals exklusiv auf das eigene Geschlecht bezogen und das gegenseitige Sich-Hervorbringen strategisch genutzt, um einen neuen geschlechterorientierten Raum entstehen zu lassen. Sowohl die Performances als auch die *eigenen Räume* des *Womanhouse* weisen in ihrer Gesamtheit darauf hin, dass der *innere (Frei-)Raum* als künstlerische Disposition von den Frauen am Anfang der 70er Jahre sowohl kollektiv als auch individuell erst noch entwickelt werden musste.

3.2 ZUR SITUATION DER FRAU IN FAMILIE UND GESELLSCHAFT 1973 IN WESTBERLIN

Die Westberliner Kunststudentinnen Brigitte Mauch, Evelyn Kuwertz und Antonia Wernery, die seit etwa 1971 an der Hochschule für bildende Künste das Ausstellungsprojekt *Zur Situation der Frau in Familie und Gesellschaft*⁵⁴ entwickelten, setzten sich darin auch mit dem Privatraum auseinander. Methodisch

54 Der ursprüngliche Titel der Ausstellung, so wie er auf dem Ausstellungsplakat genannt ist, lautete *Zur Situation der Frau in Familie-Beruf-Gesellschaft*. Im Prozess der Vorbereitung kristallisierten sich für die Künstlerinnen die Kernpunkte Familie und Gesellschaft heraus. Der Aspekt der Berufstätigkeit von Frauen, der ein weiteres Gebiet gewesen wäre, wurde herausgelassen. Die Ausstellung wird in der Rezeption verkürzt unter dem Titel *Zur Situation der Frau in der Familie* genannt, vgl. Behrens 1991, S. 5.

gingen sie jedoch anders vor als ihre Kolleginnen in Los Angeles. Die Kreativtechnik des CR, die in den USA von Künstlerinnen wirkungsvoll im kollektiven Arbeitsprozess eingesetzt wurde, war in der Bundesrepublik seinerzeit noch nicht bekannt.⁵⁵ Die Künstlerinnengruppe suchte daher nach einem anderen Weg, persönliche Entwicklung und künstlerische Arbeit im Kollektiv miteinander zu verbinden. Unter dem Gruppennamen *Emmas* arbeiteten sie gemeinsam an einem Kunstwerk, das sie als Environment für eine Präsentation im öffentlichen Raum konzipierten. Sie setzten sich mit stereotypen Werbebildern von Frauen am Ende der 60er Jahre auseinander und analysierten in ihrer künstlerischen Arbeit den Sexismus der damaligen Konsumwelt. Ihre Ambitionen gingen über die individuell - künstlerische Auseinandersetzung mit dem Privatraum hinaus, denn ihr Environment analysierte die Wirkungsmacht medialer Klischees im öffentlichen Raum und die Beeinflussung des alltäglichen Bewusstseins durch die Massenmedien.

Aus dem Materialfundus medialer Werbebilder, statistischer Quellen, der damaligen Gesetzgebung und einschlägiger emanzipatorischer Literatur⁵⁶ bilde-

55 CR war in den Anfängen der westdeutschen Frauenbewegung noch nicht präsent und wurde erst 1973 aus den USA übernommen. Vgl. Alemann, Sander 1974, S. 3.

56 In der zur Ausstellung gedruckten Zeitung war folgende Literatur als Basis der theoretischen Auseinandersetzung genannt: Das Argument, Bd. 9, Berlin 1967; Kursbuch 17: Frau, Familie und Gesellschaft, Frankfurt 1969; Kursbuch 21: Kapitalismus in der Bundesrepublik, Berlin 1970; Engels, Friedrich: Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats, Frankfurt 1969; Studien über Autorität und Familie: Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung, Paris 1936; Friedan, Betty: Der Weiblichkeitswahn oder die Selbstbefreiung der Frau: ein Emanzipationskonzept, Hamburg 1970; Reich, Wilhelm: Die Sexuelle Revolution: zur charakterlichen Selbststeuerung des Menschen, Frankfurt 1966; Fromm, Erich: Die Furcht vor der Freiheit, Frankfurt 1970; Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau, Hamburg 1968; Millett, Kate: Sexus und Herrschaft: die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft, München 1971; Freud, Sigmund: Abriss der Psychoanalyse: Das Unbehagen in der Kultur, Frankfurt 1968; Gottschalch, Wilfried: Sozialisationsforschung: Materialien, Problem, Kritik, Frankfurt 1971; Silbermann, Alphons; Krüger, Udo Michael: Abseits der Wirklichkeit. Das Frauenbild in deutschen Lesebüchern, Köln 1971; Schwenger, Hannes: Antisexuelle Propaganda: Sexualpolitik in der Kirche, Hamburg 1969; Palandt, Otto: Bürgerliches Gesetzbuch, München 1968; Statistisches Jahrbuch 1971; Haug, Wolfgang Fritz: Kritik der Warenästhetik, Frankfurt 1971; Zetkin, Klara: Ausgewählte Reden und Schriften, Berlin 1957; Kollontai, Alexandra: Autobiografie einer sexuell emanzipierten Kommunistin, München 1970; Jochimsen, Luc: §218: Dokumentation eines 100jährigen Elends, Hamburg 1971.

ten sie ein visuelles Archiv, das sie in ihren Atelierräumen an der HfbK zusammenführten, um in diesem Ambiente (Abb. 3.2.1) ihre Bildentwürfe zur damaligen Situation von Frauen in der Gesellschaft gemeinsam zu entwickeln. Der Austausch zwischen den Künstlerinnen war genau wie bei den US-Amerikanerinnen persönlich motiviert, aber neben der individuellen Analyse auch daran interessiert, die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Verhältnisse zu benennen, die zur Hervorbringung eines medialen Frauenstereotyps beigetragen hatten, das die westliche kapitalistische Gesellschaft prägte.

Parallel zu Bildern des geplanten Environments entwarfen sie daher ein Schema, das die Gründe für die Situation von Frauen in der westdeutschen Gesellschaft zu benennen versuchte (Abb. 3.2.2). Dieses Schema zeigte als oberste Kategorie die *gesellschaftliche Ideologie*, die sich in die Bereiche *Kirche*, *Werbung* und *Recht* verzweigte. Darunter war der Begriff der *Ehefrau* angesiedelt, der sich in die Rollen *Mutter*, *Sexualobjekt* und *Hausfrau* auffächerte. Das Schema sollte den lebenslangen Prozess des Erlernens geschlechtsspezifischen Rollenverhaltens veranschaulichen, der sich in Etappen in den Sozialisationsinstanzen Familie, Schule und Berufsausbildung vollzog. Dieser Lernprozess führte zur Entwicklung einer geschlechtsspezifischen Identität, die im *Fertigprodukt Ehefrau* gipfelte. Der schematische Versuch, die Situation von Frauen am Ende der 60er Jahre in Westdeutschland zu erfassen, bildete die konzeptionelle Basis für die künstlerische Arbeit und ließ sich auch in der bildlichen Umsetzung wiedererkennen. Das Schema selbst war als integraler Bestandteil der Ausstellung geplant und während der zweijährigen Entwicklungsphase des Environments im Hintergrund ständig präsent (Abb. 3.2.3).⁵⁷

Diese ungewöhnliche Kombination aus theoretischem Gerüst und daraus hervorgehender künstlerischer Arbeit verdankte sich der seit Anfang der 70er Jahre an der HfbK in Westberlin eingeführten Praxis, in interdisziplinären Gruppen zu arbeiten. Mit ihrem Dozenten Georg Kiefer⁵⁸, der die theoretische Unterstützung des Projektes gewährleistete und ihrem Professor für Malerei Hermann

57 Das Schema wurde auch in der linksintellektuellen Zeitschrift *Neues Forum* 1973, S. 40-41 abgedruckt, ohne Nennung der originären Quelle. In dieser Zeitschrift erschienen in loser Folge mehrere Artikel der österreichischen Künstlerin Valie Export, die der von ihr konzipierten Ausstellung *Magna Feminismus* (Vgl. Kapitel 4.2.) vorangingen.

58 Georg Kiefer hatte 1970 in Stuttgart mit der Arbeit: *Zur Semiotisierung der Umwelt. Eine exemplarische Erörterung der sekundären Architektur* promoviert und war danach als Dozent an der HfbK tätig.

Bachmann⁵⁹, der die künstlerische Ausführung betreute, hatten die *Emmas* zwei aufgeschlossene Lehrer für ihre Idee gefunden. Die schwierige Aufgabe, den brisanten Inhalt in einem kollektiven künstlerischen Arbeitsprozess zu einem Environment zu gestalten, mussten sie dennoch allein bewältigen.

Rekonstruktion der Ausstellung

Die folgende Beschreibung der Ausstellung orientiert sich an dem kleinformatigen Ausstellungsmodell, das die Künstlerinnen zur Vorbereitung der geplanten Präsentation erstellt und fotografisch dokumentiert haben (Abb. 3.2.4). Da die Ausstellung in der ursprünglich geplanten Version nie gezeigt werden konnte, veranschaulicht dieses Modell die Intentionen der Künstlerinnengruppe am deutlichsten.⁶⁰

Die Fotografien zeigen eine räumliche Situation, die den Eindruck einer Straßenszene hervorruft – zwischen mehreren Bildwänden und einer Litfaßsäule (Abb. 3.2.5) bewegt sich eine zeitgenössische Passantin. Das räumliche Konzept des Environments brachte damit den öffentlichen Raum ins Spiel und setzte ganz bewusst provozierende Darstellungen der Geschlechterbeziehungen in diese räumliche Simulation. Erklärte Absicht der Künstlerinnen war es, Bilder von Frauen in der Öffentlichkeit zu zeigen, die dort normalerweise nicht zu sehen waren.⁶¹

59 Hermann Bachmann war 1953 auf Initiative des Leiters der HfbK, Karl Hofer, aus Halle nach Westberlin übersiedelt und lehrte dort seither Malerei. Bachmann hatte sich der Formalismusdebatte in der DDR entzogen. Sein Engagement während der Studentenunruhen am Ende der 60er Jahre brachten ihm den Beinamen *Kulturbolschewist vom Steintorplatz* ein.

60 Die erhaltenen Aufnahmen aus dem Privatbesitz von Evelyn Kuwertz sind deshalb so aufschlussreich, weil in der Rezeption dieses Projektes nur noch einzelne Bestandteile wahrgenommen und die ursprüngliche Konzeption der Ausstellung dadurch verfälscht worden ist. So befindet sich im Ausstellungskatalog zur Ausstellung *Künstlerinnen international 1877-1977*, auf die ich in Kapitel 5.2. eingehen werde, nur die größte Tafel des Environments, die als einziger Teil des Gesamtprojektes bis heute im Privatbesitz von Evelyn Kuwertz erhalten ist.

61 „Weil wir von der gesellschaftlichen Realität ausgehen, stellen wir konkrete, überprüfbare und alltägliche Situationen dar. Wir konfrontieren mit einer Sache, die man ständig erlebt, aber *die man einfach nicht gewohnt ist dargestellt zu sehen und auch nicht sehen möchte* [Hervorhebung der Autorin]. Durch diese Konfrontation wird eher eine Auseinandersetzung mit dem Inhalt provoziert.“ Vgl. dazu die von den Künstlerinnen gedruckte Zeitung zur Ausstellung, S. 6 (im Privatbesitz der Autorin).

Die im Stil der sechziger Jahre gekleidete Frau wendet sich einer Bildwand zu, auf deren dreigeteilter Tafel im Hintergrund ein Werbeplakat der Strumpfhosenmarke *Elbeo* zu sehen ist (Abb. 3.2.6). Nackte, klassisch anmutende Schönheiten illustrieren mit den beiden Slogans *Freiheit, die man hautnah spürt* und *die unbegrenzte Bewegungsfreiheit, die sie dieser Strumpfhose verdankt die relative Bewegungsfreiheit von Frauen*.⁶² Diese Plakatwand, die als Symbol für die omnipräsente Wirkung der Werbebilder gelesen werden kann, war in der Technik der *Décollage* aufgebrochen worden, in dem ein Loch in sie hineingerissen worden war. Aus diesem *Durchbruch* in der Bildebene des Plakates tritt eine Frauengruppe dynamisch hervor. Metaphorisch betrachtet handelt es sich bei diesen sich gegenseitig unterhakenden Frauen um eine Gruppe, die im Begriff ist, sich von den stereotypen Werbebildern zu lösen. Aufgrund der farbigen Gestaltung in Rot, ist sie dem sozialistischen Spektrum der Studentenbewegung zuzurechnen. Die heute verschollene Bildtafel *Aufbruch* kann als eine symbolische Darstellung der westdeutschen Frauenbewegung um 1970 betrachtet werden, denn durch die zunehmende Präsenz von Frauen in der Öffentlichkeit, durch ihre Aktionen und Gruppendemonstrationen, wurde jener neue Frauentyp im öffentlichen Raum erst sichtbar, für den die Künstlerinnen eine charakteristische Bildmetapher erfanden. Durch das kollektive Eintreten der Frauen für Gleichberechtigung eroberten sie sich Schritt für Schritt den öffentlichen Raum. Insofern steht *Aufbruch* auch für die damals sich entwickelnde und zunehmend breiter werdende Frauenöffentlichkeit, die sich als Gegenöffentlichkeit im öffentlichen Raum etablierte.⁶³

Die Passantin im Ausstellungsmodell richtet ihren Blick auf die Verkörperungen dieser neuen Frauengeneration. Mit ihrem eigenen Körper, der den gängigen Werbebildern entlehnt ist, strebt sie jedoch in Richtung der Bildwand *Konkurrenz* (Abb. 3.2.7). In ihrer räumlichen Zwischenposition versinnbildlicht sie die Ambivalenz der damaligen Frauengeneration, die zwischen dem tradierten Frauenstereotyp der Werbung und dem neuaufkommenden emanzipierten Frauentyp hin- und hergerissen war. Ihr Körper strebt zur Tafel der *Konkurrenz*, auf der fünf nackte, miteinander rivalisierende Frauen in Pin-up-Posen darge-

62 Die Werbung benutzte den Begriff *Elbeo-Rhythmus* für das Lebensgefühl, das ihre Strumpfhose vermitteln sollte: Die Verbindung aus klassischer Schönheit und perfektem Sitz steht für die *unbegrenzte Bewegungsfreiheit* von Frauen.

63 Bilder von Öffentlichkeit, die durch Frauen geschaffen wurde, waren damals neu. Historische Vorläuferinnen wie die Suffragetten, die sich in England am Anfang des 20. Jh. mit spektakulären Aktionen Öffentlichkeit verschafft hatten, waren wenig bekannt. Ihre historische Bedeutung war durch eine patriarchale Geschichtsschreibung vernachlässigt und diffamiert worden.

stellt sind. Mit den Gesten ihrer Hände unterstreichen sie die erotischen Zonen ihres Körpers: Brüste, Gesäß und Hüften, um den voyeuristischen Blick dorthin zu lenken. Das Millimeterpapier im Hintergrund der Bildwand fungiert als Raster, nach dem die idealen Körperformen vermessen werden können. Den begehrenden Blick auf die Frauenkörper werfen zwei männliche Voyeure, die am linken Rand der Bildtafel als Anzugträger gekennzeichnet und im Gegensatz zu den Frauen sehr zugeknöpft sind (Abb. 3.2.7). Der dargestellte Habitus der Männer, ihr Abschätzen der nackten Frauen von hinten, verweist auf die von ihnen empfundene Überlegenheit. Nicht die Frauen selbst, sondern ihre männlichen Betrachter setzen mit ihrer Perspektive die Maßstäbe für Schönheit und sexuelle Attraktivität, an denen Frauen sich messen.

Sogar die vor die Tafel gestellte lebensgroße Figur der am Boden putzenden Frau orientiert sich an diesem fremdbestimmten Ideal. Selbst aus ihrer erniedrigenden Position heraus blickt sie rückwärtsgerichtet zu den Idealschönheiten empor. Eine andere vor der Wand postierte Frauenfigur, die mit der Putzfrau gleichsam den vierten Frauentyp im Environment verkörpert, schleppt, schwer bepackt, überbordende Einkaufstaschen nach Hause. Die Tafel *Konkurrenz* formuliert eine deutliche Kritik an den normierten Vorstellungen weiblicher Schönheit, die den Wert von Frauen auf dem *Markt heterosexueller Beziehungen* bestimmen. Die auf der Wand präsentierte sexistische Perspektive wird mit Bildern alltäglicher Frauen kontrastiert, die als lebensgroßer Gegentypus vor ihnen stehen und ästhetisch an Frauenfiguren der Künstlerin Käthe Kollwitz erinnern.

An die Bildwand der popartigen Frauenkörper, die paradigmatisch für die einseitige Präsenz von Frauen im öffentlichen Raum steht, schloss sich direkt die Darstellung einer abendlichen Wohnzimmersituation an (Abb. 3.2.8 und 3.2.9). Sie zeigt, dass der Mann auch im heimischen Privatraum die Blickposition inne hatte. Er sitzt mit dem Rücken zum Betrachter in einem Sessel und schaut auf einen realen Fernseher, den die Künstlerinnen in die Bildtafel eingebaut hatten und in dem Werbung der 70er Jahre lief (Abb. 3.2.10). Auch diese Komposition einer Wohnzimmerszene arbeitet mit verschränkten räumlichen Ebenen: der Ebene des virtuellen medialen Raumes des Fernsehens, der als öffentlicher Raum in den Privatraum eindringt, der Ebene des Privatraumes und der Ebene des potentiellen Ausstellungsbesuchers, der sich – ebenso wie die im Modell angedeutete Frauenfigur – im Environment bewegt und von Außen auf den Privatraum blickt. Wieder kommt es zu einer Art Durchbrechung der gewohnheitsmäßigen Wahrnehmung, denn während sich der Mann im Bild und mit ihm auch die Betrachter vor der Bildtafel die geschönten Bilder von Frauen und Paarbeziehungen im realen Fernseher anschauen, tritt neben dem Fernseher im

Hintergrund des Wohnzimmers eine alltägliche Frau in Erscheinung, um den Mann zu bedienen. Dieser ungeschönten Frauengestalt werden idealisierte Fernseh Schönheiten zur Seite gestellt und damit die Surrealität der Medienbilder deutlich gemacht. Der Blick von Außen auf das typisierte häusliche Interieur bewirkt eine Brechung der männlichen Betrachterperspektive, die sowohl im Privatraum als auch im öffentlichen Raum vorherrscht. Die Einseitigkeit dieser Perspektive wird durch kompositorische Verdoppelung des Betrachterblickes entlarvt. Durch die Medienbilder des Fernsehens dringt der kommerziell ausgerichtete öffentliche Raum in den Privatraum ein und transportiert die an Konsumbedürfnissen orientierte Sicht auf den Frauenkörper bis dorthin. Die verstörenden Bilder selbstentfremdeter Körperlichkeit stehen für die Gemengelage aus Projektion und subjektiv erfahrener Wirklichkeit, in der Frauen sich am Ende der sechziger Jahre in Westdeutschland bewegten.

Die größte Bildtafel⁶⁴ (Abb. 3.2.11 und 3.2.12) stellt eine Zusammenfassung der bereits beschriebenen Ausstellungssegmente in komprimierter Form dar. In drei übereinander gestaffelten Friesen werden unterschiedliche Themen aus der Lebenssituation von Frauen, bezogen auf den familiären Arbeitsalltag, dargestellt. Die äußeren Friese versinnbildlichen den tagtäglichen Kreislauf, die am oberen und unteren Rand angebrachten Pfeile zeigen die Leserichtung an: Oben rechts beginnend, sitzt eine Frau des Nachts am Bett ihres Kindes, während der Vater seelenruhig schläft. Links daneben wird in drei Bildsequenzen dargestellt, wie die Frau den Tisch deckt, während Mann und Sohn mit gesenktem Blick, verschlossenen Armen und geballten Händen in Erwartungshaltung am Tisch sitzen. Daran schließen sich zwei Bilder an, die eine Mutter mit Kind auf einem Spielplatz im anonymen Umfeld einer Hochhaussiedlung zeigen. Eine andere Mutter läuft im Hintergrund durch den Sandkasten, beide Frauen treten nicht in Kontakt miteinander. Die Mutter im Vordergrund kommandiert mit herrischer Geste ihre Tochter und lässt dabei ihren Frustrationen freien Lauf. Die sich daran anschließenden Darstellungen ergänzen diese Szene um weitere Momente aus dem Arbeitsalltag von Müttern. Ein Baby popo wird gesäubert und einem größeren Mädchen werden die Zöpfe gebunden. Das Binden der Haare zu Zöpfen gestaltet sich als Dressurakt an der Tochter, die so auf ihre spätere Rolle hin erzogen werden soll.

Am linken Ende des unteren Bilderfrieses ist erneut die Hausfrau zu sehen, die schwere Einkaufstaschen nach Hause schleppt. Im Anschluss daran geht der Kreislauf häuslicher Arbeit weiter. Mit dem Rücken zum Betrachter kocht die

64 Diese Bildtafel, die als einziger Teil der Ausstellung erhalten ist, wurde mehrfach ausgestellt. Sie lieferte die bildliche Grundlage für das Ausstellungsplakat, das auch als Cover der Zeitung diente, die von den Künstlerinnen gedruckt worden ist.

Frau eine Mahlzeit. In der Mitte des Frieses türmt sich ein riesiger Abwaschberg auf, in dem Hände mit Bürsten und Handtüchern am Werk sind. Mit der Metapher des riesigen Abwaschberges, der als zentrales Motiv die Endlosigkeit der täglichen Arbeit an der unbezwingbaren Geschirrlawine symbolisiert, haben die Künstlerinnen ein sehr treffendes Bild gewählt. Daneben ist eine Frau mit Putzen beschäftigt und in der sich anschließenden abendlichen Szene ist sie wiederum als Dienerin des Mannes dargestellt. Oberer und unterer Bildstreifen bilden zusammen genommen den endlosen Kreislauf alltäglicher Arbeitsabläufe in einem Privathaushalt, der hier aus der Sicht von Frauen geschildert wird. Diese Perspektive ist bis heute ungewohnt, denn die vielseitigen und umfangreichen Aufgaben, die Frauen im Privathaushalt erfüllen und unentgeltlich leisten, werden in der Öffentlichkeit auch deshalb nicht sichtbar, weil sie scheinbar ohne gesellschaftliche Relevanz sind.

Zwischen den beiden Bildstreifen, in denen die Künstlerinnen die Arbeitswelt des Privatraumes beschreiben, postieren sie das Thema der Unterdrückung weiblicher Sexualität und verweisen mit dieser inhaltlichen Verklammerung sinnfällig auf die repressiven Wirkungen wirtschaftlicher Abhängigkeit auf das Liebesleben. Sie geben Einblick in den Intimbereich und beziehen sich dabei explizit auf das Thema sexueller Verhältnisse im Privatraum. Am linken Rand befindet sich eine Abfolge von weiblichen Mündern, die täglich *die Pille* schlucken, um Sexualität ohne die Gefahr einer potentiellen Schwangerschaft erleben zu können. Hintergrund dieser plakativen Darstellung ist die Propaganda für die Pille als Mittel zur sexuellen Befreiung, die am Ende der sechziger Jahre kursierte. Der skeptische Blick der nackten Frau in den eigenen Slip und das zur Hand genommene Intimspray deuten hingegen an, dass diese Freiheit nicht ungetrübt war. Eine Nebenwirkung der Pilleneinnahme konnte z.B. verstärkter Ausfluss der Scheide sein, der durch Intimspray *angenehmer* gemacht werden sollte.⁶⁵ In unmittelbarer Nachbarschaft zu den Frauenmündern schließen sich noch einmal die konkurrierenden nackten Frauenkörper an, die von Männern taxiert werden. Daran angrenzend findet sich ein Frauenkopf, in dessen Inneren das Gesicht einer sich den Mund schminkenden Frau, zur grotesken, ausdruckslosen Maske mutiert. Daneben schließt sich als Kontrast zur voyeuristischen Zurschaustellung der Frauenkörper eine Szene an, in der eine Frau mit gespreizten Beinen auf einem Ehebett sitzt. *Ich bleib Dir treu* ist auf einer Spruchtafel über dem Bett zu

65 In dem 1972 für den NDR gedrehten Film *Macht die Pille frei?* unter der Regie von Helke Sander und Sarah Schumann sprechen sieben Berliner Mädchen zwischen 15 und 18 Jahren über ihre Erfahrungen mit der Pille als Verhütungsmittel. Als unangenehme Nebenwirkung der Pilleneinnahme erwähnen sie einen unnatürlichen Ausfluss der Scheide.

lesen. Das Bild veranschaulicht das Dilemma der Frau, die durch die Ehe an einen Sexualpartner gebunden ist. Kann dieser Partner ihre Wünsche nicht erfüllen, so ist sie auf ein lebenslanges unbefriedigendes Sexualleben mit ihm festgelegt. Zur Illustration dieser abhängigen sexuellen Position ist neben der Ehebettzene noch einmal die am Boden putzende Frau dargestellt. Sie wird in dieser Situation von ihrem Mann sexuell bedrängt. Drei Bildsequenzen schildern, wie der hinter ihr stehende kopflose Mann seine Hose öffnet, um mit seinem Penis in die am Boden Kniende einzudringen. Während sie in der zweiten Bildsequenz dem Mann noch mit einem Blick über ihre Schulter trotzts, legt sie ihren Kopf auf dem dritten Bild resignierend in ihre Hände, die auf einem Putzlappen ruhen. In dieser herabwürdigenden Haltung lässt sie den Sexualakt über sich ergehen.

Zensur einer Ausstellung

Diese Vergewaltigungsszene im häuslichen Umfeld hat den Ausschlag dazu gegeben, dass die Präsentation des Projektes im öffentlichen Raum, einen Monat vor dem anvisierten Termin, verhindert wurde. Ein Flugblatt vom 7. Februar 1973 benennt die Gründe für das Verbot der Ausstellung *Zur Situation der Frau in Familie und Gesellschaft*, die vom 09.02. - 27.02. 1973 in der Landesbildstelle in Berlin hätte stattfinden sollen. Der damalige Berliner Senator für Schulwesen Gerd Löffler, SPD-Mitglied und Hausherr der öffentlichen Einrichtung, ließ die Nutzung der Räume nicht zu und äußerte sich zunächst nicht öffentlich zu seinem Verhalten. Kursierende Gerüchte sprachen davon, dass einige Darstellungen „jugendgefährdend“ seien und deshalb nicht in der Landesbildstelle gezeigt werden dürften. Die Frauenprojektgruppe wertete dies als „Zensur und Verzögerungstaktik“, die Löffler bewusst eingesetzt habe, um zu verhindern, dass die „Ausnutzung von Frauen allen Frauen bewusst gemacht wird.“ Sie forderten, „dass ihnen Räume zur Verfügung gestellt werden“.⁶⁶

Der Konflikt, der die ursprüngliche Konzeption der Ausstellung zu Fall brachte, entbrannte an der Frage, ob Inhalte zum Thema Emanzipation von Frauen in dieser von den Künstlerinnen erarbeiteten ästhetischen Form im öffentlichen Raum gezeigt werden dürften. Letztendlich bewirkte der Senator mit seinem Veto über die Nutzung des Raumes, dass dieses Ausstellungsprojekt seine Wirksamkeit nicht entfalten und auch nicht öffentlich rezipiert werden konnte. Die *Emmas* wollten den politischen Skandal, der seit dem 09.01.1973 schwelte, publik machen und stellten ihr Projekt vom 09. - 10.02.1973, vor geladener

66 Zitate aus einem auf den 07.02.1973 datierten Flugblatt der *frauenprojektgruppe der hfbk* (im Privatbesitz der Autorin, zur Verfügung gestellt von Helke Sander, auch vorhanden im FFBIZ-Archiv, Berlin unter der Archivsignatur: 2/1970 B 20.8b.9b).

Presse in den Räumen der HfbK aus. Am 10.02.1973 war auf der Titelseite der BZ genau jener Teil der Ausstellung zu sehen, den Senator Löffler nicht veröffentlicht sehen wollte: die Darstellung der am Boden knienden Frau, die von ihrem Mann vergewaltigt wird, überschrieben mit der Schlagzeile „Anstößiges Plakat verhinderte Ausstellung“.

Die Brisanz des ganzen Vorganges wird erst durch die Verkettung der sich aneinanderreihenden Ereignisse klar. Zunächst war dieses Ausstellungsprojekt vom Berliner Senat befürwortet worden. Die Senatorin für Familie, Schule und Sport Inge Reichel, auch SPD-Mitglied, hatte das Projekt zur „Emanzipation der Frauen“ gefördert und verteidigte es auch in einer Debatte vor dem Berliner Abgeordnetenhaus. Sie sagte zum Inhalt der Ausstellung:

„Die Damen haben sich des Mittels der Provokation bedient, und ich glaube, dass dieses Mittel der Provokation auch angemessen war.“⁶⁷

Damit befürwortete sie das umstrittene Projekt also nach wie vor. Ein weiteres Flugblatt der Frauenprojektgruppe der HfbK vom 18.02.1973 benennt die Diskrepanz zwischen Frauenprojektförderung und gleichzeitiger Einschränkung der öffentlichen Meinungsäußerung von Frauen durch die Zensur des Senators.

„Das Wohlwollen hörte in dem Augenblick auf, als er sah, was auf die Ausstellungswände gemalt worden war. In dem Augenblick, wo Frauen auf ihre Weise auszudrücken versuchen, was sie unter sexueller Ausbeutung verstehen, klassifiziert man sie als obszön und pornographisch und verbietet es; und verhindert damit, dass sich Jugendliche mit dieser Unterdrückung auseinandersetzen.“⁶⁸

Durch sein *Hausrecht* verhinderte der Senator seinerzeit die räumliche Intervention der Künstlerinnen.

67 Vgl. Ausstellungszeitung S. 8. Am 22.02.1973 fand im Abgeordnetenhaus eine Debatte statt, in der über die Ausstellung gesprochen wurde. Mitglieder der CDU-Fraktion griffen Senator Löffler an, da dieser eine Ausstellung verhinderte, die bislang mit öffentlichen Geldern gefördert worden war, und kritisierten diese Verschwendung öffentlicher Gelder. Löffler entschuldigte sich und mahnte bei der CDU an, dass er in Anbetracht der Darstellungen auch im Sinne der CDU gehandelt habe. Vgl. Ausstellungszeitung S. 7-8.

68 Flugblatt vom 18.02.1973, unterschrieben von der Frauenprojektgruppe der HfbK (Flugblatt im Privatbesitz der Autorin, zur Verfügung gestellt von H. Sander).

Ein feministisches Environment für den öffentlichen Raum

Der Streit um die vermeintlich obszönen Darstellungen war im Wesentlichen ein Streit darüber, inwieweit eine feministische Sichtweise auf den Privatraum, die mit dem Tabu der Verschwiegenheit brach, in dem sie die dort herrschenden Verhältnisse benannte, in der Öffentlichkeit zugelassen wurde. Während sexistische Darstellungen von Frauen an Plakatwänden und in den Medien, zu denen Kinder und Jugendliche ungehinderten Zugang hatten, problemlos veröffentlicht werden konnten, wurde eine kritisch-realistische Sichtweise von Frauen auf den Privatraum in der Öffentlichkeit mit dem Argument verhindert, die Darstellungen seien obszön.

Der gesellschaftliche Anspruch der Künstlerinnen, diese kritischen Inhalte im öffentlichen Raum zeigen zu wollen, hat damals die Zensur auf den Plan gerufen, denn die Probleme mit dem Berliner Senat setzten erst in dem Moment ein, als die Bildtafeln in einem öffentlichen Gebäude gezeigt werden sollten. Zugespitzt zeigte sich in diesem Konflikt der Versuch, feministische Themen aus dem öffentlichen Raum auszugrenzen und damit ihre öffentliche Wahrnehmung zu verhindern.

Die besondere Brisanz der Environments lag gerade darin, eine männliche und weibliche Perspektive auf den Privatraum gleichzeitig sichtbar zu machen und feministisch zu kommentieren. Die Sichtweise des Mannes wird in den Bildtafeln als voyeuristisch charakterisiert, denn als korrekt gekleideter Mann in gesellschaftlicher Position und abends vor dem Fernseher als Hausherr, blickt er auf die stereotypisierten Bilder von Frauen, während im imaginären Privatraum des Bildes seine eigene, ganz reale Frau präsent ist. Dabei kommt es zu einer kritischen Brechung der medialen Frauenbilder, denn ihnen wird eine stereotype Ehefrau zur Seite gestellt, die gesichts- und emotionslos zu sein scheint. Dieses Nebeneinander von männlich-voyeuristischer und kritischer weiblicher Perspektive auf den Privatraum macht den Sprengstoff der Konstellation aus. Die Idealbilder der Werbung werden durch die realistische Darstellung einer unauffälligen Durchschnittsfrau konterkariert. Die Künstlerinnen haben dafür einen unheroischen und nicht individuellen Frauentypus entworfen, der trefflich charakterisiert, wie diese *unbeachtete Spezies* in der Gesellschaft ignoriert wird.

In seinem Gesamtkonzept verschränkt das Environment zudem drei unterschiedliche räumliche Ebenen miteinander. Es illustriert als Ganzes das Raumnehmen der aufkommenden Frauenbewegung, die mit ihren Aktionen in den öffentlichen Raum hineindrängte und die existierenden weiblichen Rollenmodelle ins Wanken brachte (Abb. 3.2.6). Die damals neue Form einer von Frauen geprägten Gegenöffentlichkeit ist den weiblichen Werbebildern im öffentlichen

Raum gegenübergestellt, die den Standard konsumierbarer Frauenkörper illustrieren (Abb. 3.2.7). Der Typus der modernen zeitgenössischen Frau bewegt sich zwischen diesen beiden räumlichen Polen und den darin situierten Frauentypen, tendiert mit dem Körper aber eher zum tradierten sexistischen Frauenbild, ebenso wie die putzende Alltagsfrau vor der Bildwand (Abb. 3.2.11).

An dieser Stelle kommt es zu einer weiteren Verschränkung mit einer dritten Raumbene, denn durch die alltägliche Frauengestalt vor der Tafel *Konkurrenz* wird der suggerierte öffentliche Raum der Straße mit dem Privatraum verbunden. Dabei kommt es zu einer Verknüpfung des in Wandlung begriffenen öffentlichen Raumes mit der Zone des Privaten (Abb. 3.2.8). Der den Bereich des Privaten verkörpernde vierte Frauentypus bewegt sich außerhalb des öffentlichen Raumes, ist als überzeitliche und wenig individuelle Gestalt charakterisiert und fällt als solche aus der öffentlichen Wahrnehmung heraus.

Die feministische Sicht aber rückt den Arbeitsalltag von Frauen ins Zentrum und durchbricht damit die sonst übliche einseitige Darstellung des Privatraumes, in der mühelos putzende Ehefrauen und glückliche Mütter in den Bildern der Werbung dominieren. Die Idealisierung dieser *unbezahlten* Arbeit im Privatraum verhindert bis heute wirkungsvoll die gesamtgesellschaftliche Auseinandersetzung über die wechselseitigen wirtschaftlichen Abhängigkeiten zwischen öffentlichem und privatem Raum. Konsequenterweise haben die Künstlerinnen die Tafel *Konkurrenz* direkt mit dem Privatraum verbunden und dadurch auch die inhaltliche Beziehung zwischen diesen beiden Räumen verdeutlicht.

Die Ausstellung intendierte eine Neubesetzung des öffentlichen Raumes mit Tabuthemen des Privatraumes und wollte eine öffentliche Auseinandersetzung mit den dargestellten Inhalten in Gang setzen. Die Landesbildstelle wäre als Ort der Wissensvermittlung und pädagogischen Arbeit daher ein idealer Präsentationsrahmen gewesen, dort hätte das Environment zusammen mit dem Begleitprogramm aus feministischen Filmen und Straßentheater⁶⁹ ein sinnvolles Ganzes ergeben. Die Künstlerinnen richteten sich mit ihrer Botschaft ausdrücklich an Jugendliche und wollten sie durch diese ungewohnten Bilder zum Denken anregen. Die in der Ausstellung offenbar werdende feministische Sichtweise auf den Privatraum, in der die alltägliche Realität von Frauen ungeschönt in Erscheinung trat, sollte keine Öffentlichkeit bekommen – dies war der eigentliche Skandal der Ausstellung! Daher war ihre Zensur der erfolgreiche Versuch eines einzelnen Politikers, die damals immer breiter werdende feministische Öffentlichkeit in Westdeutschland ein Stück weit einzudämmen.

69 Auf dem Ausstellungsplakat werden folgende Filme im Rahmenprogramm angekündigt: *Womansfilm, Eine Prämie für Irene, Wer braucht wen?, Janie's Janie, Für Frauen. 1. Kapitel, Angelica Urban, Der Mann muss hinaus ins feindliche Leben.*

Parallelen zwischen feministischem Film und Kunst um 1973 in Westberlin

Im Jahr 1973 gab es in Westberlin neben der verhinderten Ausstellung ein weiteres aus der feministischen Bewegung hervorgehendes kulturelles Ereignis. Vom 14. – 18.11. fand das 1. *Internationale Frauenfilmseminar* im Kino Arsenal unter der Leitung der Filmemacherinnen Helke Sander und Claudia von Alemann statt. Zu dieser Konferenz kamen etwa 250 Teilnehmerinnen, es wurden 45 Filme aus 7 Ländern gezeigt und besprochen. Zwei dokumentarische Aufnahmen dieses Seminars (Abb. 3.2.13 und Abb. 3.2.14) zeigen neben den damaligen internationalen Vertreterinnen des feministischen Filmes und der Frauenbewegung⁷⁰ im Hintergrund auch die zensierte Ausstellung der Künstlerinnengruppe. Offenbar gab es zwischen den bildenden Künstlerinnen und den Filmemacherinnen eine Verbindung, die auch durch ein Flugblatt überliefert ist.⁷¹

Zwischen den Zielsetzungen des Kunstprojektes und dem feministischen Film gab es enge inhaltliche Bezüge, denn beide wollten das durch die Medien geprägte öffentliche Frauenbild durchbrechen und als Alternative dazu eine feministische Gegenöffentlichkeit schaffen, wie an den Themen des Seminars „Frauen im Arbeitskampf“, „Frauen in der Darstellung der Medien“, „Frauen und der §218“, „Sexualität und Rollenverhalten“, deutlich wird.⁷² Diese parallele Entwicklung in Film und Kunst, sowohl auf der ästhetischen als auch auf der inhaltlichen Ebene, erklärt sich durch die gemeinsame politische Arbeit der Künstlerinnen und Filmemacherinnen. Sie waren Mitglieder der Frauengruppe *Brot und Rosen*, die sich Anfang der 70er Jahre in Westberlin gegründet hatte.⁷³

70 Abb. 3.2.13: Nurith Aviv, Esther Dayan, Ulla Hünlich, Karin Howard, Margit Eschenbach, Alice Schwarzer, Silke Grossmann, Hanna Laura Klar. Abb. 3.2.14: Barbara Schleich, Ariel Dougherty, Vera F., Claudia von Alemann, Helke Sander, Claire Johnston, Francine Wyhnam, Paul Willemen, Vibbeke Lökeberg, Dörte Eissfeld.

71 Es handelt sich um das Flugblatt vom 18.02.73 (vgl. Anm. 68) auf dem H.Lathela als Kontaktperson genannt wird. Die Filmemacherin Helke Sander war mit dem finnischen Schriftsteller Markku Lahtela verheiratet, daher weist H. Lathela auf Helke Sander hin. Die fehlerhafte Schreibweise des Namens auf dem Flugblatt könnte auf einen Tippfehler zurückzuführen sein, denn eigentlich müsste es dort H. Lahtela heißen.

72 Anlässlich des geplanten Ausstellungsprojektes in der Landesbildstelle war auch ein Programm mit feministischen Filmen vorgesehen, vgl. Anm.69.

73 Zur Frauengruppe *Brot und Rosen* gibt es bislang keine historische Aufarbeitung. Die Informationen dazu erhielt ich von Helke Sander in einem persönlichen Gespräch in

Auf Initiative von Helke Sander und Sara Schumann, die sich aus dem Umfeld der Studentenrevolte in Westberlin kannten und sich über die unreflektierte Forderung des Sozialistischen Frauenbundes nach der „Pille auf Krankenschein“ ärgerten, sollte eine Befragung zum Thema Pille bei Fachleuten durchgeführt werden. Sie erweiterten ihr ursprüngliches Ansinnen, Aufklärungsarbeit über das Thema Verhütungsmethoden zu leisten, sehr schnell auf den gesamten Bereich der sexuellen Körperfunktionen von Frauen, als sie erkannten, dass das Wissensdefizit auf diesem Gebiet immens hoch war. Ihre Recherchen führten sie zu der Idee, ein Frauenhandbuch zu entwickeln, das diesen Mangel an verfügbarem Wissen über den Frauenkörper und seine Sexualität beheben sollte. Im Jahr 1972 erschien das *Frauenhandbuch Nr. 1* in einer Erstauflage von 10.000 Exemplaren.⁷⁴ Im gleichen Jahr wurde auch der Film *Macht die Pille frei?* gedreht, an dem neben Helke Sander und Sarah Schumann auch die Ärztin Traute Klier mitwirkte. *Brot und Rosen* verstand die Aufklärungsarbeit über den Körper der Frau als Bestandteil ihrer emanzipatorischen politischen Arbeit. Ähnlich wie im *CR* ging es ihnen darum, eine bewusste Aneignung des weiblichen Körpers durch Beseitigung von Wissensdefiziten möglich zu machen.

Das damals vorherrschende sexistische Rollenklischee war sowohl für den feministischen Film als auch für das Kunstprojekt von Kuwertz, Mauch und Wernery der Ausgangspunkt der Auseinandersetzung. Aus einer medienkritischen Haltung heraus konstruierten sie alternative Gegenbilder, die Frauen zu einem selbstbestimmten Verhalten ermutigen sollten. Künstlerinnen und Filmemacherinnen intendierten eine Neubesetzung des öffentlichen Raumes mit Themen, die den Lebensalltag von Frauen ungeschönt zeigten. Für das im Ausstel-

Berlin 2007. *Brot und Rosen* war undogmatisch und konzentrierte sich auf politischen Feminismus. Die Gruppe, die sich von 1972 bis 1975 wöchentlich traf, setzte sich aus 13 Mitgliedern zusammen, die bewusst kooptiert wurden, damit die Zusammenarbeit zielgerichtet und effizient sein konnte. Die Zusammensetzung der Gruppe war heterogen, beteiligt waren jedoch auffallend viele Frauen, die bereits Künstlerinnen waren oder später eine künstlerische Entwicklung verfolgten: Die Malerinnen Evelyn Kuwertz, Toja Wernery und Sara Schumann, die Filmemacherin Helke Sander, die Cutterin Ester Dayan, die Physiotherapeutin und spätere Schriftstellerin Verena Stefan, die Ärztinnen Traute Klier und Ursula Vollbeh, die Psychologin Mio Hellriegel, die Journalistin Gesine Stempel, die Juristin Helga Wullweber, sowie eine Gastwirtin und eine Schülerin. Zum politischen Hintergrund von *Brot und Rosen* ist der Artikel *Mütter sind politische Personen* von Helke Sander sehr aufschlussreich. Vgl. Sander 1978.

74 Das *Frauenhandbuch Nr. 1* erschien im Selbstverlag. Die Zweitauflage, das *Frauenhandbuch Nr. 2*, folgte bereits 1974.

lungsprojekt entworfene Bild einer alltäglichen Frau, mussten die Künstlerinnen allerdings auch harsche Kritik aus der Frauenbewegung einstecken. Scheinbar wollten sich die *fortschrittlichen* Frauen aus der Bewegung nicht mit einem so unscheinbaren Frauenstereotyp konfrontieren, das einen Teil ihrer Realität widerspiegelte.⁷⁵

Der Film bot weiterreichende Möglichkeiten der Inszenierung als das Tafelbild, denn im Film konnte aus dem feministischen Blick auf die Realität die Fiktion einer alternativen Geschlechterkonstruktion hervorgehen. So konnte der feministische Film ein wirklichkeitsgetreues Gegenmodell entwerfen und einen – wenn auch nur virtuellen – so doch von weiblichen Erfahrungen und Sichtweisen geprägten Raum entstehen lassen, den es in der Realität nicht gab. Der Film war daher als Medium besonders gut geeignet, der sich damals bildenden feministischen Öffentlichkeit als Entwicklungsraum zu dienen.

Die gemeinsame Arbeit in der Frauengruppe *Brot und Rosen* bildete die Basis für interdisziplinäre künstlerische Projekte. So arbeiteten Helke Sander und Sarah Schumann anlässlich mehrerer Filmprojekte um 1970 miteinander.⁷⁶ Betrachtet man Schumanns Fotocollagen vom Anfang der 70er Jahre, so sind diese m.E. durch den Film beeinflusst. Sie inszeniert darin individuelle Frauen, zumeist Freundinnen, die sie in einem surrealen Raum verortet. Ihre Kompositionen tragen eine Spannung in sich, die aus der Diskrepanz zwischen der individuellen Frauenpersönlichkeit und ihrem Nicht- Eingebundensein in einen gesellschaftlichen Kontext, der durch eine ortlose Szenerie im Hintergrund vermittelt wird, resultiert.

Auch erinnert die narrativ angelegte Struktur der Ausstellung *Zur Situation der Frau in Familie und Gesellschaft*, in der die Alltagssituationen von Frauen in Bildsequenzen inszeniert sind, an *Film-Stills*. Im Gegensatz zu den eher träumerischen Collagen Schumanns, setzten die *Emmas* aber auf die Technik der Décollage und der politischen Montage, denn sie wollten die öffentlichen, geschönten Bilder von Frauen bewusst zerstören, um zu provozieren.

Gegenüber dem Einzelwerk des Tafelbildes hatte der Film den entscheidenden Vorteil ein breites Publikum erreichen zu können. Die Filmemacherinnen hatten eindeutig die politische Nutzung des Filmes im Sinn, denn zum Frauen-

75 Die Malerei der Ausstellung wurde als zu nah am sozialistischen Realismus gesehen und damit als Ausdruck für die noch vorhandene Bindung an die linke Studentenbewegung gewertet, von der die Frauenbewegung sich abgelöst hatte.

76 Sarah Schumann spielte die Hauptrolle in dem Film *Eine Prämie für Irene*, der 1971 für den WDR gedreht wurde, und war an dem Film *Macht die Pille frei?* beteiligt, der 1972 für den NDR entstanden ist. Sie illustrierte außerdem über Jahre das Cover der 1974 von Helke Sander gegründeten Zeitschrift *Frauen und Film*.

filmseminar wurden ganz gezielt Multiplikatorinnen eingeladen.⁷⁷ Als ein Ergebnis des Seminars erschien 1974 die Broschüre *Zur Situation der Frau: Modellseminar, Film- und Literaturverzeichnis*, die als Unterrichtseinheit für die Erwachsenenbildung konzipiert war. Der Film sollte in der Erwachsenenbildung als pädagogisches Mittel eingesetzt werden. Dies war eine konsequente Umsetzung der feministischen Medienkritik, die auf eine Veränderung des Frauenbildes durch gezielte Beeinflussung der Sehgewohnheiten abzielte. Die Seminarbroschüre trug zudem den Titel *Zur Situation der Frau*, was die konzeptionelle Nähe zwischen beiden Projekten noch einmal unterstreicht.

Der interdisziplinäre Ansatz von *Brot und Rosen* führte zu vielseitigen Entwicklungen. Neben der Initialfunktion der Gruppe für die Frauengesundheitsbewegung war sie auch Durchgangsstation für künstlerische Projekte, die aus dem Kreis ihrer Mitglieder stammten. Am Beispiel von *Brot und Rosen* lässt sich aber auch die Fortentwicklung der am Anfang der 70er Jahre entstehenden Frauenöffentlichkeit darstellen. Sie gewann sukzessive an Einfluss, vergrößerte sich und hatte um 1974 im politischen Kampf um die Abschaffung des §218 ihren Höhepunkt, um sich im Anschluss daran in unterschiedliche Richtungen aufzuspalten.⁷⁸ Nachdem *Brot und Rosen* über einen Zeitraum von etwa vier Jahren als Kollektiv für die gesellschaftliche Emanzipation von Frauen gearbeitet hatte, löste sie sich 1975 auf. Nun sollten die eigenen Projekte und die persönliche Weiterentwicklung im Vordergrund stehen.

Sarah Schumann, Evelyn Kuwertz und Toja Wernery wandten sich Vorbereitung der Ausstellung *Künstlerinnen international 1877-1977* zu, die ich in Kapitel 5.2. besprechen werde. Helke Sander begann mit der Vorbereitung zu ihrem Film *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit - Redupers*, der 1977 uraufgeführt worden ist, und Verena Stefan veröffentlichte 1974 ihr Erstlingswerk *Häutungen*. In diesem Buch, das zu einem Kultbuch der Frauenbewegung in Westdeutschland geworden ist, schildert sie ihre persönliche Entwicklung hin zu selbstbestimmter Körperlichkeit und Sexualität. *Häutungen* beschreibt den Prozess unter der Haut, das Lösen aus nicht erfüllenden heterosexuellen Beziehungen und den damit verbundenen Wechsel von einer auf die Erwartungen des

77 Dazu zählten Frauengruppen, Vertreterinnen der Erwachsenenbildung, der Sozialarbeit und der Landesbildstellen.

78 In der öffentlichen Debatte um den §218 im Jahr 1974 wollte *Brot und Rosen* über Missstände und Doppelmoral in Bezug auf das Thema Abtreibung aufklären. Die Gruppe organisierte 1974 eine Großveranstaltung an der TU in Westberlin, an der etwa 3000 Menschen teilnahmen. Auf dieser Veranstaltung wurden Ärzte öffentlich benannt, die offiziell gegen Abtreibung waren, in Wahrheit aber Geld damit verdienten.

männlichen Partners zugeschnittenen Sexualität hin zu größerer sexueller Unabhängigkeit.

Mit dieser Hinwendung der in *Brot und Rosen* aktiven Frauen zur individuellen Weiterentwicklung ihrer Persönlichkeit und künstlerischen Arbeit gingen die interdisziplinäre Bezüge verloren, die den feministischen Film und die Kunst in diesem Zeitraum charakterisierten.

3.3 RESÜMEE

Sowohl im *Womanhouse* als auch in der Westberliner Ausstellung *Zur Situation der Frau in Familie und Gesellschaft* setzten sich Künstlerinnen mit den geschlechterorientierten Prägungen des Privatraumes auseinander. Ihre Arbeiten zeigen deutlich, dass ihre Beziehung zu diesem Raum eine andere war als die von Männern. Während der Privatraum Männern die Möglichkeit des Rückzugs aus ihren öffentlichen Funktionen bot, band er Frauen an die dort lokalisierte (re)produktive Ökonomie. Die Künstlerinnen entlarvten das Modell der getrennten Sphären des Privaten und Öffentlichen als Ideologie, die nur denjenigen entlastete, der außer Haus arbeitete.⁷⁹ Aus ihrer künstlerischen Reflektion über den Privatraum sind neuartige, provozierende Kunstwerke erwachsen, die den Betrachter für feministische Themen sensibilisieren wollten.

So nutzte das *Womanhouse* die Hülle eines bürgerlichen Interieurs, um die geschlechtsspezifische Raumteilung, die sich innerhalb des Privatraumes abzeichnet, sichtbar zu machen. Durch die kollektive künstlerische Intervention von Frauen wurde die Idealisierung des Privatbereiches als Ort der Rekreation eindrucksvoll demontiert. Den Künstlerinnen gelang mit ihrem gegenkulturellen Spacing eine feministische Umdeutung des Privatraumes, die sich den Besuchern der Ausstellung unmittelbar mitteilte. Dies funktionierte besonders gut in den kollektiv erarbeiteten Räumen. Der individuelle Versuch einiger Künstlerinnen, den *eigenen Raum* im Privatraum für sich zu gestalten, fiel eher enttäuschend aus, denn in ihren Raumschöpfungen bezogen auch sie sich auf archaische Geschlechtertopoi wie den der Geborgenheit spendenden, mütterlichen

79 Die vorgeschobene Trennung beider Räume verschleiert die reale wirtschaftliche Abhängigkeit zwischen beiden Bereichen. Die Produktionssphäre der Privatraumes kann nicht in Produktionsabläufe industriell kapitalistischen Wirtschaftens eingegliedert werden, daher werden Frauen aufgrund ihrer biologischen Funktion quasi als *archaisches Überbleibsel* aus dem Prozess der Moderne ausgegrenzt. Vgl. dazu auch Beck, 1986, S. 161 - 204.

Figur. Alternative Raumkonzepte jenseits der Geschlechterdualität waren damals wohl noch nicht denkbar, daher musste der *eigene Raum* zunächst in Abgrenzung zu den vorherrschenden männlichen Raumvorstellungen gesucht werden. Dies führte zur zeitweiligen räumlichen Separation von den Männern, die genutzt wurde, um den Austausch unter Frauen in geschützten, nicht vorgeprägten Räumen zu ermöglichen. Die Idee des *eigenen Raumes*, die sich in diesem frühen feministischen Ausstellungsprojekt zeigte, stand am Anfang einer Entwicklung, die zur Gründung zahlreicher autonomer Fraueninstitutionen in der Mitte der 70er Jahre in den USA und Europa führte. So sind die damals ins Leben gerufenen Frauengalerien alternative Kunst-Räume, die das Ausprobieren neuer Kunstformen ermöglichten.⁸⁰ Judy Chicago selbst unternahm im Anschluss an das Ende des *FAP* am *CalArts* den Versuch, mit dem Projekt der *Dinner Party* neue Formen kollektiver künstlerische Zusammenarbeit unter Frauen zu etablieren und als eine Art feministisches Gesamtkunstwerk international zu vermarkten.⁸¹

Die Westberliner Ausstellung bezog sich zwar auch auf den Privatraum, verfolgte dabei aber das Ziel, diesen unter feministischer Perspektive im öffentlichen Raum sichtbar zu machen. Es ging den Künstlerinnen nicht darum, sich auf den *eigenen Raum* zurückzuziehen, sie wollten im öffentlichen Raum die Bedeutung des Privatraumes für die Diskriminierung von Frauen hervorheben. Damit unternahmen auch sie den Versuch eines gegenkulturellen *Spacings*, ließen dabei den Privatraum hinter sich und waren Teil der am Anfang der 70er Jahre sich formierenden feministischen Gegenöffentlichkeit in Westdeutschland. Mit ihren Entwürfen unterschiedlicher Frauenstereotypen, die den Gegensatz zwischen geläufigem sexistischen Klischee und Realfrauen ausspielten, durchbrachen auch sie die Idealisierung der Privatsphäre. Ähnlich wie die US-Amerikanerinnen machten sie deutlich, dass die massenmedial vermittelten *Vorbilder* Frauen bis in die Intimsphäre verfolgten. Ihre analytische Auseinandersetzung mit dem Privatraum richtete sich gegen die dort verortete Ausnutzung von Frauen, sowohl

80 Im Anschluss an das *Womanhouse* Projekt wurde die Galerie *Womanspace* am 27. Januar 1973 in Los Angeles eröffnet. Vgl. dazu Wilding 1977, S. 46 - 57. Nach dem Vorbild amerikanischer Frauengalerien wurden auch in Europa ähnliche Institutionen gegründet, so z.B. die Frauengalerie *Andere Zeichen*, die 1978 von der Künstlerin Ebba Sakel in Westberlin eröffnet worden ist. Die Aufarbeitung dieser alternativen Kunst-Räume für Frauen ist bislang noch nicht geleistet und wäre Stoff für eine weitere Forschungsarbeit.

81 Die Ausstellung *Dinner Party*, die vom 01.05. – 28.06.1987 in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt gezeigt worden ist, war bereits seinerzeit umstritten. Vgl. dazu Nabakowski 1987.

gegen den sexuellen Konsum ihres Körpers als auch die Ausbeutung ihrer Arbeitskraft in der (Re-)Produktionsökonomie. Dass es weitaus schwerer war ein gegenkulturelles Spacing im öffentlichen Raum selbst zu realisieren, zeigt die Zensur, mit der dieses Projekt wirkungsvoll verhindert wurde.⁸² Mit ihrem provozierenden künstlerischen Gegenentwurf einer Durchschnittsfrau, der die gängigen Geschlechterstereotypen im öffentlichen Raum konterkarierte, brachen sie offensichtlich ein gesellschaftliches Tabu. Ihren Anspruch, einen gegenkulturellen Raum zu den vorherrschenden öffentlichen Räumen und den darin eingeschriebenen Geschlechterkonstruktionen einzurichten, konnte der Film in gewisser Weise leichter verwirklichen, daher überrascht die Nähe zu den Frauenfilmen jener Zeit nicht. Dennoch blieb die Künstlerinnengruppe ihren Prinzipien treu, indem sie das Abschieben ihres Environments in den Kunst-Raum einer Galerie ablehnte.⁸³ Ihr politisches Ziel war es, im öffentlichen Raum zu wirken.⁸⁴

Obwohl beide Projekte in ihrer Zielrichtung verschieden waren, weisen sie Parallelen in der künstlerischen Gestaltung auf. Sowohl im *Womanhouse* als auch im Environment *Zur Situation der Frau in Familie und Gesellschaft* lässt sich eine kritische Haltung zum Mainstream damaliger Kunst erkennen. Insbesondere Anleihen der Pop-Art wurden von den Künstlerinnen subversiv eingesetzt. So nutzten die Westberlinerinnen ein an Tom Wesselmann angelehntes Formenrepertoire genau dann, wenn sie eine männlich geprägte, voyeuristische Perspektive auf den Frauenkörper darstellen wollten. Sie konterkarierten damit die unkritische Haltung einiger männlicher Künstler, welche die sexistischen Klischees der Werbung ungebrochen in ihre Kunst übernahmen. Im *Womanhouse* wurden beispielsweise Darstellungen weiblicher Brüste und Lippen, wie sie in Werken der Pop Art erschienen, mit der (Re-)Produktionsarbeit von Frauen in Verbindung gebracht und enthüllten damit jene auf den Konsum des Frauenkör-

82 Auch in den USA kam es am Anfang der 70er Jahre in einigen Fällen zur Zensur, wenn Darstellungen von Sexualität aus der Sicht von Künstlerinnen gezeigt werden sollten. Vgl. Meyer 2007.

83 Der Senat machte den Künstlerinnen das Angebot, die Ausstellung in der Galerie Hammer zu zeigen, die einem SPD-Mitglied gehörte, und hätte dafür sogar 3.000 DM bereit gestellt. Vgl. Flugblatt der Frauenprojektgruppe vom 18.02.1973 (Vgl. Anm. 68).

84 Ein undatiertes Flugblatt zum geplanten Ausstellungsprojekt (im Privatbesitz der Autorin, zur Verfügung gestellt von Helke Sander) benennt klar und deutlich die Zielsetzung. Die Ausstellung war als Wanderausstellung in Hauptschulen, Berufsschulen und Jugendfreizeitheimen gedacht. Dies war auch der Grund dafür, dass eine flexible und leicht variierebare Präsentationsform für die Ausstellung gewählt wurde.

pers ausgerichtete männliche Sichtweise, welche die Pop Art kennzeichnet.⁸⁵ Des Weiteren zeigt sich in beiden Projekten auch der Rückbezug auf historische Künstlerinnenpersönlichkeiten. Im *Womanhouse* ist es die Stillebenmalerin Anna Pearle, auf deren Arbeit sich die Künstlerinnen mit dem Wandgemälde des *Dining Room* bezogen haben, in Westberlin sind es die alltäglichen Frauenfiguren der *Emmas*, die an verwandte Darstellungen der Künstlerin Käthe Kollwitz erinnern.

Ich möchte den erkennbaren subversiven Umgang von Künstlerinnen mit dem Mainstream der Kunst als eine Traditionslinie feministischen Kunstschaffens bezeichnen, weil in diesem Umdeuten etablierter Bilder eine Haltung zum Ausdruck kommt, die sich gegen die Idealisierung von Weiblichkeit richtet, wie sie in zahlreichen Werken der Kunst anzutreffen ist.⁸⁶ Künstlerinnen begannen damals damit, den eigenen weiblichen Körper *selbstbewusst* wahrzunehmen und ihn zum Thema ihrer Kunst zu machen. Sie lösten sich von den sexistischen Projektionen auf ihn und hinterfragten die Funktion dieser Bilder. Damit brachten sie eine feministische Perspektive in den öffentlichen und den privaten Raum ein, die auch den Kunst-Raum veränderte, indem sie sich gegen eine Idealisierung von Weiblichkeit aussprachen und mit einem idealisierenden Kunstbegriff brachen, der die Kunst vom Alltagsleben trennen wollte. Die damals entstehenden feministischen Raumkunstwerke erlaubten sich erstmals Elemente des weiblichen Alltags in die Kunst aufzunehmen. Diese *Neubesetzungen* des Kunst-Raumes, in denen Versatzstücke eines kollektiven weiblichen Erfahrungsraumes in die Kunst eingegangen sind, haben – wie die Reaktionen auf beide Projekte verdeutlichen – Irritationen und vehementen Widerspruch hervorgerufen.

85 Auch Jutta Held formulierte in ihrem Aufsatz über *weibliche Ästhetik* in der Kunst der Moderne ähnliche Sachverhalte. Vgl. Held 1985, S. 33.

86 Auch schon in den wenigen Arbeiten von Künstlerinnen, die aus dem 19. Jh. überliefert sind, wird diese Spannung zwischen Ideal und erlebter weiblicher Realität sichtbar. Vgl. Kaiser 2004.



Abb. 3.1.1 *The Kitchen*,
Gemeinschaftsarbeit von Robin
Weltsch, Vicki Hodgetts und
Susan Frazier, Vorhänge am
Fenster von Wanda Westcoast
(aus: *Womanhouse*
o. J., o. S.)



Abb. 3.1.2 *Aprons in the
Kitchen*, Susan Frazier
(aus: *Womanhouse*
o. J., o. S.)



Abb. 3.1.3 *Dining-Room*,
Gemeinschaftsarbeit von Beth
Bachenheimer, Sherry Brody,
Karen LeCoq, Robin Mitchell,
Miriam Shapiro, Faith Wilding
(aus: Wilding 1977, S. 27)



Abb. 3.1.4 *Dollhouse*,
Gemeinschaftsarbeit
von Miriam Shapiro
und Sherry Brody
(aus: Womanhouse o. J., o. S.)



Abb. 3.1.5 *Linen Closet*, Sandy Orgel
(aus: Womanhouse o. J., o. S.)



Abb. 3.1.6 *Bridal Staircase*,
Kathy Huberland
(aus: Womanhouse o. J., o. S.)



Abb. 3.1.7 *Leah's Room*
from *Colette's Cheri*,
Gemeinschaftsarbeit
von Karen LeCoq
und Nancy Youdelman
(aus: Wilding 1977, S. 29)

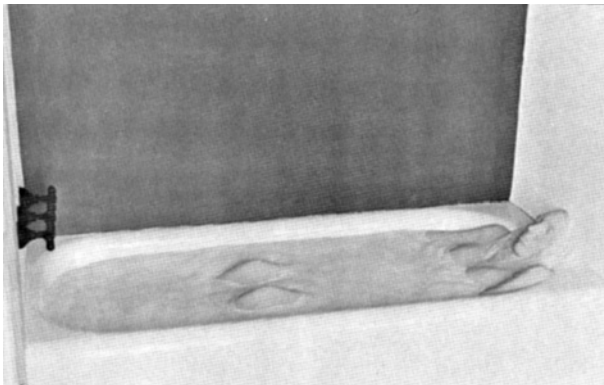


Abb. 3.1.8 *Nightmare*
Bathroom, Robbin Schiff
(aus: *Womanhouse*
o. J., o. S.)

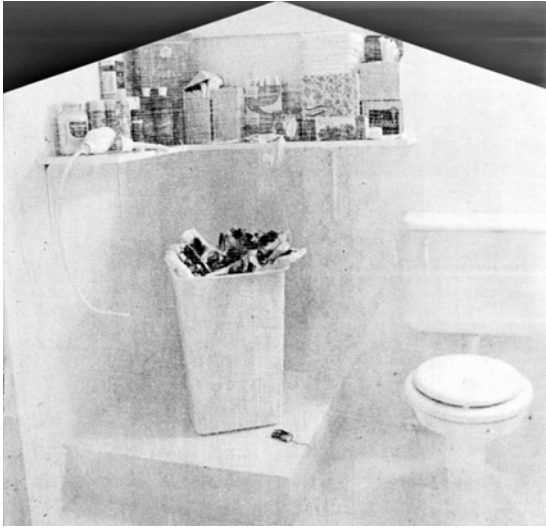


Abb. 3.1.9 *Menstruation, Bathroom*, Judy Chicago
(aus: Womanhouse
o. J., o. S.)



Abb. 3.1.10 *Crocheted Environment*, Faith Wilding
(aus: Womanhouse
o. J., o. S.)



Abb. 3.1.11 *Personal Environment*,
Judy Huddleston
(aus: Womanhouse
o. J., o. S.)

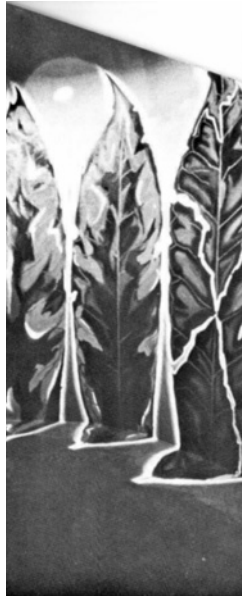


Abb. 3.1.12 *Leaf Room*,
Ann Mills
(aus: Womanhouse
o. J., o. S.)



Abb. 3.1.13 *Personal Space*,
Janice Lester
(aus: *Womanhouse*
o. J., o. S.)



Abb. 3.1.14 *Three Women*,
Performance im *Womanhouse*
1972, Shawnee Wollenman
in der Rolle des Hippie-
mädchens Rainbow (im Vorder-
grund), Nancy Youdelman als
tatkräftige Sparkl (rechts im
Hintergrund), Jan Oxenberg als
naive und mütterliche Roselyn
(nicht abgebildet) [M.K.] (aus:
Womanhouse, o. J., o. S.)



Abb. 3.1.15 *Cock and Cunt*,
Performance im *Womanhouse*
1972 nach der schriftlichen
Vorlage von Judy Chicago,
Faith Wilding als *Cock* (links)
und Janice Lester als *Cunt*
(rechts) [M.K.] (aus: *Wom-
anhouse* o. J., o. S.)



Abb. 3.1.16 *Waiting*,
Performance von Faith
Wilding im Womanhouse 1972
(aus: Womanhouse o.J., o. S.)



Abb. 3.1.17 *The Birth Trilogy*,
Performance im Womanhouse
1972, Anfangsszene mit
Studentinnen des FAP
(aus: Womanhouse,
o. J., o. S.)



Abb. 3.1.18 *The Birth Trilogy*,
Performance im Womanhouse
1972, Endszene mit
Studentinnen des FAP
(aus: Womanhouse
o. J., o. S.)



Abb. 3.2.1 Arbeitssituation der Kunststudentinnen Evelyn Kuwertz, Antonia Wernery und Brigitte Mauch an der HfbK in Berlin um 1970 (Foto: Privatbesitz von E. Kuwertz)

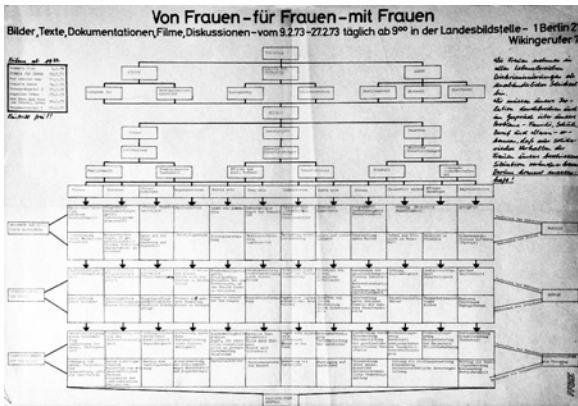


Abb. 3.2.2 Schema zur Ausstellung *Zur Situation der Frau in Familie und Gesellschaft* (Titelblatt (Rückseite) der Zeitschrift, die anlässlich der Ausstellung produziert wurde, im Privatbesitz der Autorin, auch im FFBIZ-Archiv, Berlin, F Rep 10, Nr. 416 b, DIN A 2 (qu))



Abb. 3.2.3 Arbeitssituation an der HfbK in Berlin um 1970, Brigitte Mauch vor dem Ausstellungsschema (Foto: Privatbesitz von E. Kuwertz)



Abb. 3.2.4 Evelyn Kuwertz und Antonia Wernery beim Fotografieren des Ausstellungsmodells (Foto: Privatbesitz von E. Kuwertz)



Abb. 3.2.5 Ansicht des geplanten Ausstellungsumgebungs (Foto: Privatbesitz von E. Kuwertz)



Abb. 3.2.6 Ansicht der Tafel *Aufbruch*, Ausstellungssituation in der HfbK 09.-10.02.1973, Original verschollen (Foto: Privatbesitz von E. Kuwertz)

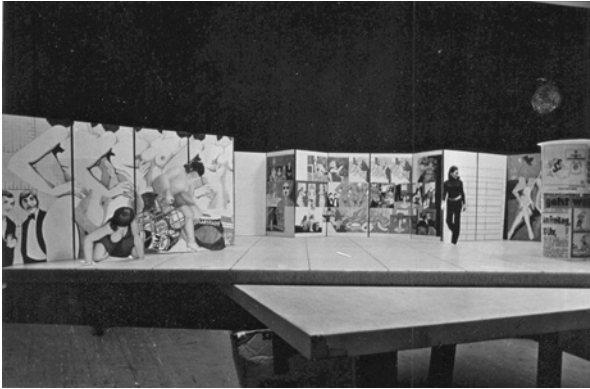


Abb. 3.2.7 Ansicht des geplanten Ausstellungsumgebungs (Foto: Privatbesitz von E. Kuwertz)



Abb. 3.2.8 Ansicht des geplanten Ausstellungsumgebungs (Foto: Privatbesitz von E. Kuwertz)



Abb. 3.2.9 Wand mit Fernseher, Ausstellungssituation in der HfbK 09.-10.02.1973, Original verschollen (Foto: Privatbesitz von E. Kuwertz)



Abb. 3.2.10 Lux
Spülmittelwerbung um 1970
(Foto: Privatbesitz
von E. Kuwertz)



Abb. 3.2.11 Ansicht des
geplanten Ausstellungs-
environments
(Foto: Privatbesitz
von E. Kuwertz)



Abb. 3.2.12 Ausstellungswand zur Situation der Frau in Familie und Gesellschaft (aus: Flyer zur Ausstellung *Versuche der Selbstverwirklichung*, o.J.)



Abb. 3.2.13 Plenum des Internationalen Filmseminars fotografiert von Abisag Tüllmann (Foto: Privatbesitz von Helke Sander)



Abb. 3.2.14 Plenum des Internationalen Filmseminars fotografiert von Abisag Tüllmann (Foto: Privatbesitz von Helke Sander)

4. Feministische Kunst-Räume im Internationalen Jahr der Frau

Die weltweite Proklamation des Internationalen Jahres der Frau durch die UNO im Jahr 1975 begünstigte die Förderung von Frauenprojekten und führte dazu, dass auch von Seiten der Politik Künstlerinnenausstellungen angeregt worden sind. Diese, von *offiziellen* Auftraggebern veranlassten Ausstellungen sind von jenen zu unterscheiden, die sich als Protest dazu verstanden und in ihrer Konzeption einen künstlerischen Gegenentwurf formulierten.

So stellt die von der Arbeitsgemeinschaft Sozialdemokratischer Frauen in Auftrag gegebene Ausstellung *Frauen stellen aus*, die von der Galeristin Inge Bernau in Dortmund organisiert worden ist, eine unkommentierte Auswahl verschiedener zeitgenössischer Künstlerinnen dar.¹ In Ostberlin wurde anlässlich des Internationalen Jahres der Frau die Ausstellung *Künstlerinnen von der Goethezeit bis zu Gegenwart* in dem repräsentativen Ausstellungshaus der Nationalgalerie auf der Museumsinsel gezeigt. Mit der Besetzung dieses renommierten, auf nationaler Ebene bedeutsamen Kunst-Raumes sollte durch eine – vom Politbüro unterstützte Frauenkunstaussstellung – nach außen sichtbar werden, dass Künstlerinnen in der sozialistischen Gesellschaft bessere Entwicklungsmöglichkeiten hatten als im Kapitalismus.²

-
- 1 Die Ausstellung *Frauen stellen aus im Internationalen Jahr der Frau. Malerei, Plastik, Grafik* fand vom 10.-27.04.1975 im Fritz-Henßler-Haus in Dortmund statt. Veranstalter waren die Arbeitsgemeinschaft Sozialdemokratischer Frauen, der Bundesvorstand VHS Dortmund in Zusammenarbeit mit dem Kultusministerium Nordrhein-Westfalen. Zur Ausstellung erschien ein broschierter Katalog mit Kurzbiografien der Künstlerinnen in Zusammenhang mit den Titeln der gezeigten Werke, ohne Abbildungen. Vgl. *Frauen stellen aus 1975*.
 - 2 Die Ausstellung *Deutsche bildende Künstlerinnen von der Goethezeit bis zur Gegenwart* fand vom 15.10.1975- 15.01.1976 in der Nationalgalerie in Ostberlin statt, zur

Auch in Österreich wurde durch die damalige Ministerin für Wissenschaft und Forschung, Hertha Firnberg (SPÖ), die Ausstellung *Österreichische Künstlerinnen der Gegenwart* lanciert. Sie zeigte eine nationale Übersicht künstlerischer Arbeiten von Frauen im Österreichischen Kulturzentrum in Wien.³

Die Ausstellung *Magna Feminismus*, die im folgenden Kapitel ausführlich vorgestellt wird, fand im selben Jahr etwa zur gleichen Zeit in Wien statt. Valie Export, die damals 35 Jahre alt und in der österreichischen Avantgardeszene aktiv war, verstand ihr Ausstellungsprojekt als Gegenentwurf zu dem konventionellen, von öffentlicher Hand auch finanziell besser gestellten Projekt. Sie wollte mit einem interdisziplinären, medienübergreifenden künstlerischen Ansatz die Grenzen vertrauter Kunstproduktion und Kunstrezeption sprengen.

Um das innovative Konzept dieser Ausstellung erfassen zu können, muss es im Kontext von Exports feministischem Engagement innerhalb des Wiener Aktionismus betrachtet werden. Die von Export damals im öffentlichen Raum durchgeführten Aktionen sind in Anbetracht der im vorangegangenen Kapitel aufgezeigten Brisanz des Privatraumes für die künstlerische Arbeit von Frauen unter einem, um diesen Aspekt erweiterten Blickwinkel, neu einzuordnen.

4.1 VALIE EXPORTS KÜNSTLERISCHER FEMINISMUS IM KONTEXT DES WIENER AKTIONISMUS⁴

Während sich die Westberliner Künstlerinnengruppe darauf konzentrierte mit ihrer künstlerischen Arbeit Einfluss auf die gesellschaftliche Situation von Frauen auszuüben, verfolgte die in Wien lebende Künstlerin Valie Export ähnliche Inhalte mit einer individuellen künstlerischen Strategie. Die westdeutschen Filmemacherinnen und Künstlerinnen analysierten die visuellen Medien hinsichtlich geschlechterspezifischer Rollenklischees und entwarfen gegenkulturelle Räume. Sie nutzten Film und Malerei als Kommunikationsmittel mit einer

Ausstellung erschien ein broschiertes Katalog, vgl. Deutsche bildende Künstlerinnen 1975. Interessante Archivmaterialien zu dieser Ausstellung finden sich im Museumsarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin auf der Museumsinsel unter der Archivsignatur: SMB-ZA, VA 4686.

3 Die Ausstellung *Österreichische Künstlerinnen der Gegenwart* wurde vom 14.02.-31.03.1975 im Österreichischen Kulturzentrum gezeigt. Zur Ausstellung erschien ein Katalog. Vgl. *Österreichische Künstlerinnen der Gegenwart* 1975.

4 Export selbst spricht von *Feministischem Aktionismus*, vgl. Nabakowski 1980, Bd. 1, S. 139.

didaktischen Zielsetzung: neue Sehgewohnheiten sollten befördert und zugleich die einengenden Geschlechterverhältnisse in Frage gestellt werden.

Valie Export, die sich als Künstlerin im Umfeld des Wiener Aktionismus bewegte, kreierte mit ihrer Aktion *Tapp- und Tastkino* 1968 den *ersten mobilen Frauenfilm*. Sie selbst war die *Hauptdarstellerin* des Filmes und wählte bewusst den öffentlichen Raum als Aufführungsort ihrer Aktionen.⁵ Sie schnallte sich einen Miniaturkinosaal vor die nackten Brüste, an dem sich zwei runde Öffnungen befanden, die es den *Betrachtenden* ermöglichten, mit ihren Händen an der Vorstellung teilzunehmen. Exports Partner, Peter Weibel⁶ forderte das Publikum einer belebten Einkaufsstraße immer wieder dazu auf, das *Tapp- und Tastkino* zu besuchen.

Während im öffentlichen Raum kommerzielle Bilder nackter Frauen kaum Anstoß erregten, war das Angebot, nackte Frauenbrüste im öffentlichen Raum in die Hände nehmen zu dürfen, provokant und stellte einen Tabubruch dar. Export ermöglichte es den *Tastenden*, ihre Brüste zu spüren, und setzte sich selbst dieser die eigenen Körpergrenzen überschreitenden Konfrontation mit dem männlichen Gegenüber aus. Dabei waren die beteiligten Männer sowohl mit dem Blick der *Hauptdarstellerin des Filmes* als auch mit der Schaulust der umherstehenden Passanten konfrontiert. Es kommt also ähnlich wie beim Berliner Environment zu einer Außen- und Innenperspektive auf die Szenerie:

Hier verweigert die Künstlerin den Blick auf ihren Oberkörper und macht stattdessen das Angebot der Berührung. Gleichzeitig fokussiert die Öffentlichkeit, die diesem Ereignis beiwohnt, diese antivoyeuristische künstlerische Offerte und kontrolliert den *Besucher* des *mobilen Frauenfilms*, der sich dabei nicht verstecken kann.⁷ Dieser wird dadurch bei seiner lustvollen Handlung von der Öffentlichkeit *ertappt*. Das *Tapp- und Tastkino* machte den vorherrschenden voyeuris-

5 Ausführliche Informationen über die Aufführungsorte und verschiedenen Aufführungsvarianten des *Tapp- und Tastkino* sind bei Szely 2007, S. 137-139 und S. 208-211 zu finden. 1971 ließ sich Export anlässlich einer Aktion in Köln durch Erika Mies vertreten und forderte selbst zum Besuch des Kinos auf. Diese Konstellation wurde nach der Schilderung von Export als noch provokanter empfunden, weil zwei Frauen im öffentlichen Raum eine solche Aktion unternahmen.

6 Der Schriftsteller und Künstler Peter Weibel war der damalige Lebensgefährte Valie Exports und gehörte wie sie zum Kreis der Wiener Aktionisten.

7 Im Berliner Environment war es die stereotype, nicht weiter personalisierte Ehefrau in der abendlichen Wohnzimmerszene, die mit den idealisierten Frauenbildern der Werbung auf einer Bildebene lag und zugleich durch das Publikum des Environments von außen betrachtet wurde.

tischen Blick auf den Frauenkörper unmöglich, Export beschreibt genau dies als ihre künstlerische Absicht:

„damit hebt sich der vorhang, der bisher nur für die augen sich hob, nun endlich auch für die hände, die taktile rezeption feit gegen den betrug des voyeurismus, denn so lange der bürger mit der reproduzierten kopie sexueller freiheit sich begnügt, erspart sich der staat die reale sexuelle revolution.“⁸

Die Aktion *Tapp- und Tastkino* kann als symbolischer Befreiungsakt aus sexistischen Projektionsräumen gedeutet werden. Im Rückblick auf das zensierte Berliner Environment wird deutlich, dass der Betrug an sinnlichem Erleben beide Geschlechter traf, denn sowohl Männer als auch Frauen orientierten sich in ihren Vorstellungen an marktgängigen, sexistischen Rollenklischees. Der räumliche Kontext, in dem diese Problematik zur Schau gestellt werden sollte, war sowohl bei den Künstlerinnen aus Berlin als auch bei Valie Export eine alltägliche Straßenszene. Mit gegenkulturellen Räumen thematisierten sie die Macht massenmedialer Bilder und deren Anteil an der Entstehung sexistischer Körperklischees. Export ging in ihrer künstlerischen Umsetzung des Themas wesentlich weiter als die Berlinerinnen, denn mit ihrem Konzept des *mobilen Frauenfilms* setzte sie die Möglichkeit zur Projektion außer Kraft und konfrontierte sich selbst – als künstlerisches Individuum – direkt mit dem Rezipienten. Sie ermöglichte diesem eine ungewohnte haptische Raumerfahrung und vollzog damit die künstlerische Neubesetzung tradiert, auf Visualität angelegter räumlicher Beziehungen. Ihre Kunst, die auf die Erweiterung der Sinneswahrnehmung angelegt war, unternahm den Versuch, mit den eingefahrenen Kommunikationsformen heterosexueller Verhältnisse zu brechen:

„tapp-und tastkino ist ein beispiel für die aktivierung des publikums qua neue interpretati-on der leinwand. taktile statt visueller kommunikation.“⁹

Das Entstehen eines taktilen Erfahrungsraumes durch die Handlung des Rezipienten, ist gekoppelt an das Aussetzen seiner voyeuristischen Perspektive und geschieht in Konfrontation mit der leibhaftigen Künstlerin im Beisein der Öffentlichkeit. Dieser gegenkulturelle Raum ist gekennzeichnet durch die explizierte Verweigerungshaltung gegenüber dem illusionären Körperbild und ent-

8 Konzeptpapier von Valie Export zum *Tapp-und Tastkino* abgedruckt in: Szely 2007, S. 137.

9 Ebenda.

spricht Exports künstlerisch-feministischer Auffassung, nach der sie das *nicht Sichtbarmachen* als emanzipatorische Kunstform betrachtet.¹⁰

4.2 **MAGNA FEMINISMUS 1975 IN DER GALERIE NÄCHST ST. STEPHAN IN WIEN**

Aus dem zuvor beschriebenen Geist des *Tapp- und Tastkinos* und anderer aktionistischer Projekte wie der 1968 mit Peter Weibel durchgeführten Aktion *Aus der Mappe der Hundigkeit* und Filmprojekten wie *Unsichtbare Gegner* (1972), *...Remote...Remote...Remote...* (1973) und *Mann & Frau & Animal* (1973), entwickelte Export ab 1972 die Idee zu ihrem Ausstellungsprojekt *Magna Feminismus*. In der Zeitschrift *Neues Forum* veröffentlichte sie bereits 1972 ein Manifest zur geplanten Ausstellung und formulierte darin:

„um selbstbestimmung zu erlangen müssen frauen an der konstruktion von wirklichkeit via medialen bausteinen teilhaben. die frau muß sich also aller medien als mittel des sozialen kampfes und als mittel des gesellschaftlichen fortschrittes bedienen, um die kultur von den männlichen werten zu befreien.“¹¹

Sie betrachtete die Kunst als eine Möglichkeit, die Wirklichkeit „via mediale bausteine“ neu zu gestalten und der Dominanz männlicher Wertvorstellungen in der Kultur mit Entwürfen von Frauen zu begegnen. Weiterhin forderte sie: „gebt den frauen das wort“ und legte dabei eine forschende und interessegeleitete Haltung zu Grunde.

Es ging ihr nicht darum *Frauenkunst* zu definieren sondern, einen „Überblick über die weibliche Sensibilität, Imagination, Projektion und Problematik, suggeriert durch ein Tableau von Bildern, Objekten, Fotos, Vorträgen, Diskussionen, Lesungen, Filmen, Videobänder und Aktionen“ zu vermitteln.¹²

Ihr multimediales Konzept, das von Neugierde und Offenheit getragen war, sprengte die Kategorien der Einordnung von Kunst und war in seinem interdisziplinären Denkansatz ungewöhnlich. Es wollte die Vielfältigkeit medialer Aus-

10 Split 1997, S. 54f.

11 Das „manifest zur ausstellung Magna (arbeitstitel frauenkunst), einer ausstellung, an der nur frauen teilnehmen“ wurde im März 1972 von Valie Export verfasst und in der Zeitschrift *Neues Forum* veröffentlicht. Vgl. *Neues Forum* 1973, Jänner, S. 47.

12 Untertitel der Ausstellung, der diesen offenen und vielseitigen Anspruch unterstreicht. Vgl. *Magna* 1975, Titelblatt.

drucksformen von Frauen zeigen und die von ihnen ausgehende künstlerische Reflektion gesellschaftlicher Realität sichtbar machen. Daher war es die innovative Leistung Exports, den Kunst-Raum einer Avantgarde-Galerie für jegliche Art künstlerischer und kreativer Ausdrucksformen von Frauen zu öffnen: *Magna Feminismus zeigte Kunst und Kreativität* und setzte den politischen Anspruch des Feminismus in eins mit der künstlerischen Produktion von Frauen.

Rekonstruktion des Ausstellung

Die Ausstellung *Magna Feminismus: Kunst und Kreativität* fand vom 07.03. - 05.04.1975 in der Wiener Galerie nächst St. Stephan statt. Ihre räumliche Umsetzung unterstreicht Exports Anspruch, Kunst als Ausdrucksmittel im emanzipatorischen Prozess des damaligen Feminismus zu begreifen, denn sie scheute nicht davor zurück, Zeugnisse des politischen österreichischen Feminismus mit Kunstwerken in einem Raum zusammenzubringen.

So wurde an einer Wand der Galerie (Abb. 4.2.1) die Chronik von *AUF*, der *Aktion Unabhängiger Frauen*¹³ installiert, auf der gegenüberliegenden Seite (Abb. 4.2.2) waren Fotografien von Cora Pongracz zu sehen, auf denen das Innenleben von Kleiderschränken preisgegeben wurde. Der fotografische Blick von Pongracz in den Schrank offenbart die Seele der Hausfrau, die in diesem Fall in Unordnung geraten zu sein scheint. Die vermutlich im gleichen Raum befindlichen graphischen Arbeiten von Birgit Jürgenssen (Abb. 4.2.3) verbildlichen das Gefangensein von Frauen in der Privatsphäre, sowohl räumlich im eigenen Haus als auch im eigenen Körper. Ihre weiblichen Zwitterwesen sind teilweise in Insektenpanzer gekleidet, die sie einerseits ablegen wollen, deren Schutzfunktion sie andererseits scheinbar aber auch akzeptieren. Daneben sind Arbeiten von Renate Bertelmann zu erkennen, in denen sie auf die Verdrängung weiblicher Sexualität in der bürgerlichen Gesellschaft anspielt.

Export beabsichtigte mit einem „Tableau“ von „Bildern, Objekten, Fotos, Vorträgen, Diskussionen...“, eine Art Verschränkung der unterschiedlichen Aktionsfelder der feministischen Bewegung mit der Kunst im Galerieraum her-

13 Die *Aktion Unabhängiger Frauen* wurde im September 1972 als parteiunabhängige Frauengruppe in Österreich gegründet. In Kleingruppen und Arbeitskreisen wurde zu inhaltlichen Themen wie z.B. zur Abschaffung des Abtreibungsparagraphen §144 gearbeitet. Zielsetzung von *AUF* war die Befreiung der Frauen von wirtschaftlichen und psychischen Zwängen. *AUF* betrachtete die sexuelle und kulturelle Revolution im Zusammenhang mit einer wirtschaftlichen Revolution, richtete sich gegen die Kleinfamilie und plädierte dafür, Privatpflichten zu verstaatlichen. Vgl. *Magna 1975*, S. 49-50.

zustellen. In der Raummitte sind Stühle zu sehen, dazwischen die auf Hockern postierten Skulpturen der „freischaffenden Bauerin“ Meina Schellander. Diese *Unordnung* im Galerieraum verweist auf seine multimediale Nutzung und die Absicht von *Magna Feminismus* diesen Raum entgegen seiner Tradition einzusetzen. In dem die Ausstellung vielfältige mediale Angebote machte, unterlief sie die hierarchischen Grenzen des White Cube und schuf einen erweiterten Kunst-Raum, in dem gesellschaftspolitischer Kontext, spartenübergreifende künstlerische Angebote und die damals neuen Medien, Film und Video, gleichberechtigt nebeneinander stehen durften. In diesem Sinn illustriert auch die Titelseite des Kataloges (Abb. 4.2.4) die Überwindung genormter räumlicher Verhältnisse: Zu sehen ist dort die dänische Künstlerin Kirsten Justesen, die nackt in einen weißen Würfel eingepfercht erscheint. Der Würfel ist als Ausschnittmuster konzipiert, also als eine Aufforderung, den Raum selbst zu gestalten und nicht in der vorgegebenen Einengung stecken zu bleiben. Dieses Bild, dass von Export sicher bewusst auf den Titel des Kataloges platziert worden ist, lässt sich als Paradigma ihrer Gesamtkonzeption lesen: Es ging ihr um ganzkörperliche räumliche Erweiterung, um das Hereinlassen neuer gesellschaftlicher Impulse wie den Forderungen der Frauenbewegung und das Eindringen individueller weiblicher Erfahrungen in den Kunst-Raum.

Von der Schwierigkeit den Kunst-Raum für feministische Inhalte zu öffnen

Ursprünglich hatte Export eine experimentellere Projektidee vor Augen, wie aus ihrer „notiz zur entstehung der ausstellung“ ersichtlich ist. Sie wollte ein internationales Frauensymposium durchführen und hatte dies 1972 dem damaligen Leiter der Galerie nächst St. Stephan, Monsignore Otto Maurer, vorgeschlagen.¹⁴ Da dieser eine zunächst unverbindliche Zusage gegeben hatte, begann Export hoffnungsvoll damit, Kontakte zu europäischen Frauengruppen und Künstlerinnen aufzubauen. Teilweise besuchte sie die Künstlerinnen direkt und sammelte auf diese Art und Weise eine Fülle an Material und Wissen zur feministischen Bewegung in Europa und den darin aktiven Künstlerinnen. Durch ihre Kontakte und ihre zu dieser Zeit ersten internationalen Erfolge als Künstlerin hatte Export um 1975 eine Schlüsselposition als Vermittlerin zwischen europäischer Frauenbewegung und künstlerischer Avantgarde inne. Ihre Verbindungen zur europäischen Kunstszene reichten allerdings nicht aus, um an geeignete Präsentationsräume für das geplante „Frauenkunstsymposium“ zu kommen. Die angefragten

14 Vgl. Magna 1975, S. 1.

Museen, Kunstvereine und Galerien signalisierten kein Interesse. Auch der liberale katholische Leiter der Galerie nächst St. Stephan in Wien, der in seiner Avantgardegalerie umstrittene Künstler wie Arnulf Rainer, Rudolf Schwarzkogler und Joseph Beuys präsentiert hatte, zeigte kein wirkliches Interesse an diesem Projekt und verzögerte dessen Umsetzung mehrmals.¹⁵ Erst als der Bildhauer Oswald Oberhuber an die Akademie der Künste berufen wurde und 1973 die Leitung der Galerie von Maurer übernahm, erhielt Export die Zusage, die Ausstellung in der Galerie nächst St. Stephan durchführen zu können. Oberhuber riet ihr auch zu einem auf österreichische Künstlerinnen konzentrierten Projekt, für das eine finanzielle Unterstützung aussichtsreicher erschien als für die ursprünglich angedachte internationale Ausrichtung.

Die genannten Umstände führten schließlich zu der 1975 umgesetzten Kombination einer Ausstellungspräsentation nationaler Künstlerinnen, an welche die ursprüngliche Idee eines Symposiums in Form der *Internationalen Kunstgespräche*, angegliedert wurde.¹⁶ Das Film- und Videoprogramm, sowie die Vorträge, musikalischen Beiträge und Lesungen des Symposiums entsprachen den eigentlichen internationalen Ambitionen Exports, welche aus pragmatischen Erwägungen auf einen nationalen Horizont eingeschränkt werden mussten.

Das Programm der *Internationalen Kunstgespräche* bezog sich auf verschiedene Aspekte der Lebenssituation von Frauen, thematisierte Alternativen zu bürgerlichen Rollenmodellen und hatte seinen Schwerpunkt in den damals sich entwickelnden Film- und Videoarbeiten von Künstlerinnen wie Rebecca Horn, Friederike Pezold, Marion Olesen, Ulrike Rosenbach, Katherina Sieverding, Carolee Schneemann und anderer Künstlerinnen aus Dänemark, Großbritannien, Italien und Holland.¹⁷ Valie Export selbst war in allen Bereichen der Ausstellung

15 Valie Export in einem Gespräch mit der Autorin im April 2008 in Wien. In ihrer „notiz zur entstehung der ausstellung“ schreibt Export, dass Otto Maurer aufgrund des ihm vorgelegten Materials, das „politische und sexuelle härten“ aufwies, und aufgrund des zu erwartenden finanziellen Aufwandes, die Umsetzung der Ausstellung immer wieder verschob. Vgl. *Magna* 1975, S. 1.

16 Die Internationalen Kunstgespräche fanden vom 02.-05.04.1975 statt. Ursprünglich sollten sie im Herbst stattfinden, wurden aber wegen *Magna Feminismus* ins Frühjahr vorverlegt. Vgl. *Magna* 1975, S. 1.

17 Vgl. die Kopie des Programms der 21. Internationalen Kunstgespräche [von V.E. zur Verfügung gestellt]: Mittwoch, 2. April 1975, Beginn: 20 Uhr: Claudine Eizykman/Paris, Filme: *L'autre scène*, 1969-72, *Maine Montparnasse*, 1972-74, *Vitesses-Women*, 1972-74, Friedericke Mayröcker/Wien Lesung, Valie Export/Wien, Vortrag: *Kunst und Kreativität*, Gisliind Nabakowski/Düsseldorf, Vortrag: *Feminismus & Kunst*, Carolee Schneemann/USA, Film: *Fuses*, 1964-67, Katharina Sieverding/

vertreten, sowohl in der Galeriepräsentation als auch im Symposium mit einem Vortrag zum Thema *Frau und Kreativität* und Filmbeiträgen.

Statt dieser *reduzierten* Version wäre es weitaus interessanter gewesen, wenn es ihr damals gelungen wäre, innerhalb eines international angelegten Projektes darzulegen, wie eng die Verbindungen zwischen den jeweiligen Frauenbewegungen in den USA, Dänemark, Westdeutschland, Frankreich, Holland und Italien und den Künstlerinnen gewesen sind und dies als internationales Phänomen herauszustellen.¹⁸ Export hat in Ansätzen versucht, dies im Katalog durch Textbeiträge zu kompensieren. Sie veröffentlichte den Aufsatz der US-amerikanischen Kunstkritikerin Lucy Lippard *Warum separierte Frauenkunst*, des Weiteren ein Interview mit der Künstlerin Meret Oppenheim und eine Rede von Oppenheim, die diese anlässlich der Verleihung des Kunstpreises der Stadt

Düsseldorf, Film: *Life-Death*, 1969-70. Donnerstag, 3. April 1975, Beginn: 17 Uhr: Liberation Films/London, Film: *A Woman's Place*, 1971, Barbara Frischmütz/Oberweiden, Lesung aus *Haschen nach Wind*, Therese Panoutsopoulos-Schulmeister/Wien, Vortrag: *Die Frau in der AA-Kommune*, Dr. Christian Feest/Wien, Vortrag: *Frauen in Stammesgesellschaften*, Dr. Alfred Bader/Lausanne, Vortrag: *Über weibliche Leitbilder im 20. Jahrhundert*, Agnes Varda/Paris, Film: *Opéra Mouffe*, 1958, VALIE EXPORT/Wien, Filme: ... *Remote ... Remote ...*, 1973, *Mann & Frau & Animal*, 1973. Freitag, 4. April 1975, Beginn: 17 Uhr: Dr. Erika Runge, Film: *Warum ist Frau B. glücklich?*, 1968, Meret Oppenheim/Bern, Film: *Ein Filmportrait*, Elfriede Jelinek/Wien, Lesung, Gerda Giddens/Brüssel, Filme: *Sprookje*, [o.J.], *Manneke Maan*, [o.J.], Rebecca Horn/Berlin, Film: „*Berlin*“ *Übungen in 9 Stücken*, 1975, Dorothy Iannone/St. Jeannet, Vortrag: *Aus der Sicht der Künstlerin*, Dr. Peter Gorsen/Frankfurt, Vortrag: *Frauen in der Kunst*, Barbara Meter/Amsterdam, Filme: *From the Exterior*, 1971, *Songs for four hands*, 1972, Kirsten Justesen, Jytte Rex/Kopenhagen, Film: *The Sleeping Beauty*, 1972. Samstag, 5. April 1975, Beginn: 16 Uhr: Christina Perincioli/Berlin, Film: *Für Frauen – 1. Kapitel*, 1971, Colletivo femminista di Cinema/Rom, Film: *La lotta non è finita* 1973, Elfriede Gerstl/Wien, Lesung, Waltraud Seidelhofe/Wels, Lesung, Newsreel/USA, Film: *Miss America*, 1968, Alice Schwarzer/Berlin, Film: *Simone de Beauvoir – Ein Filmportrait*, 1974, Rose Richter/Wien, Vortrag: *Die proletarische Frauenbewegung im Spiegel der Literatur*, Dr. Elisabeth Dessai/Duisburg, Vortrag: *Wörter mit Widerhaken-Anmerkungen zum patriarchalischen Sprachgebrauch*, Dore O./Hamburg, Film: *Kaladon*, 1972, Antja Kunstmann/München, Vortrag: *Frauenemanzipation und Erziehung, einige Äußerungen zur Ideologie*, Heidi Pataki/[o.O.], Lesung, Vibeke Petersen/Kopenhagen, Film: *Femø*, 1974.

18 Die Ausstellung WACK, die 2007 in den USA stattfand, versucht dies retrospektiv. Vgl. WACK 2007.

Basel im Jahr 1975 gehalten hatte, außerdem ein Grußwort der österreichischen Künstlerin Maria Lassnig aus New York.

Bemerkenswert ist, dass Export als Projektverantwortliche so widersprüchliche Positionen wie die äußerst kritische Haltung Oppenheims, welche die Verbindung von Feminismus und Kunst ablehnte, und die feministische Haltung Lippards gleichberechtigt nebeneinander stehen ließ. Diese Tatsache belegt ihren Mut und ihre Offenheit, sie dokumentiert anhand der veröffentlichten Statements von Oppenheim und Lippard zugleich, dass es sich dabei um stichhaltige Positionen zweier kompetenter Vertreterinnen des Kunstbetriebes, einer Künstlerin und einer Kunsthistorikerin, handelte.

Dass ein auf Internationalität angelegtes künstlerisches Konzept im *Internationalen Jahr der Frau* in Mitteleuropa nicht umgesetzt werden konnte, lag am damaligen Widerstand einer männlich dominierten Kunstszene, die kein Interesse an der Erweiterung des Kunst-Raumes durch Impulse aus der Frauenbewegung hatte. Dies belegen die Schwierigkeiten, denen Export bei der Suche nach einem geeigneten Ausstellungsraum begegnete, obwohl sie zum Kreis des Wiener Avantgarde gehörte.

Im vorangegangenen Kapitel konnte gezeigt werden, dass es klar erkennbare inhaltliche Bezüge zwischen dem feministischen Kunstprojekt des *Womanhouse* in den USA und der zensierten Ausstellung in Westberlin gab, obwohl kein direkter Austausch zwischen den Künstlerinnen stattgefunden hat. Auch zwischen *Magna Feminismus* und dem Westberliner Ausstellungsprojekt lassen sich Parallelen erkennen,¹⁹ denn auch im Fall des Wiener Ausstellungsprojektes konnte die ursprüngliche Idee räumlich nicht umgesetzt werden. Wiederum waren es, angesichts der zu erwartenden künstlerischen Aussagen von Frauen, sittliche Bedenken eines Mannes, die dazu führten, dass dieses Projekt nicht mit dem nötigen Ernst unterstützt wurde. Die starke Präsenz von Film- und Videoarbeiten im Rahmen des Symposiums, das dem ursprünglichen Konzept am nächsten kommt, lässt sich daher als eine Art *Ausweichstrategie* lesen. Auch im Fall

19 Wenn es auch keine direkte Verbindung zwischen dem Berliner Ausstellungsprojekt und der von Valie Export geplanten Ausstellung gegeben hat, so gab es doch inhaltliche Bezüge. Einen konkreten Hinweis liefert der Abdruck des zum Berliner Projekt gehörenden theoretischen Schemas, das in einer Ausgabe der Zeitschrift *Neues Forum* 1973 erschienen ist, vgl. *Neues Forum* 1973, S. 40-41. In dieser Zeitschrift, die ein Sammelbecken des anarchistischen künstlerischen Gedankengutes jener Zeit war, publizierte auch Valie Export ihre vorbereitenden Artikel zu *Magna Feminismus*. Daneben lässt sich der inhaltliche Bezug in der medienkritischen künstlerischen Auseinandersetzung mit den gängigen Geschlechterstereotypen festmachen, den Export mit künstlerisch anderen Mitteln vollzog als die Berliner Künstlerinnen.

des Westberliner Kunstprojektes und seines Scheiterns wurde der Rahmen des damaligen internationalen Frauenfilmseminars genutzt, um die kritischen Inhalte des Environments im Kontext eines alternativen *öffentlichen Raumes* präsentieren zu können.

Da es in den bestehenden räumlichen Verhältnissen, bedingt durch die Dominanz männlicher Entscheidungsträger, offenbar unmöglich gewesen ist, etablierte, reale Räume neu zu besetzen, um eine Veränderung der darin wirksamen Maßstäbe anzustoßen, wichen Künstlerinnen in den virtuellen Bereich von Film und Video aus, wo sie ihre Visionen gewandelter räumlicher Verhältnisse ungehinderter umsetzen konnten.

4.3 **KVINDEUDSTILLINGEN XX PÅ CHARLOTTENBORG 1975 IN KOPENHAGEN**

Die vom 8.- 21. Dezember 1975 in Kopenhagen stattfindende *Kvindeudstillinger XX på Charlottenborg* (Frauenausstellung XX in Charlottenborg)²⁰ war ein herausragendes Ereignis im Kontext europäischer Frauenbewegungen, denn sie wurde von Künstlern, Künstlerinnen und interessierten Menschen aller europäischen Länder und der USA besucht. Obwohl diese Ausstellung nur mit einem spärlichen Katalog dokumentiert worden ist, erstreckte sich ihr Renommee als herausragendes Ausstellungsereignis bis in die Mitte der 80er Jahre.²¹ Leider ist dieses außergewöhnliche Frauenkunstprojekt bislang nicht systematisch aufgearbeitet worden, so dass es keine verlässliche Basis für die weiterführende Analyse gab.²²

Die hier erstmalig erarbeitete Rekonstruktion der Ausstellung basiert auf mehreren Quellen: Dem Ausstellungskatalog²³ sowie Originaldokumenten der Vorbereitungsgruppe aus dem Privatbesitz von Birgit Pontoppidan, beides in

20 Die Übersetzung der dänischsprachigen Zitate habe ich in diesem Kapitel direkt hinter der entsprechenden Textstelle in Klammern eingefügt.

21 In der Dissertation von Behrens aus dem Jahr 1991 wird die Ausstellung als eine Art *Frauenkunstth happening* dargestellt. Vgl. Behrens 1991, S. 23ff.

22 Erst 2004 ist eine Publikation in dänischer Sprache erschienen, in der in einem kurzen Textbeitrag *Kvindeudstillinger XX på Charlottenborg* retrospektiv besprochen wird, ergänzt durch eine englischsprachige Übersetzung im Anhang. Vgl. Udsigt 2004, S. 122-127 (in Dänisch mit Abbildungen) und S. 238-240 (in Englisch nur Text).

23 Vgl. *Kvindeudstillinger 1975*.

dänischer Sprache.²⁴ Der Rekonstruktion des Ausstellungsgrundrisses, der von Birgit Pontoppidan und Brigitte Anderberg im Jahr 2008 erstellt worden ist. Zudem existiert ein Artikel der Künstlerin Sarah Schumann, die an der Ausstellung teilgenommen und die Eindrücke ihres Besuches ausführlich beschrieben hat.²⁵ Umfangreiche Bildquellen konnten durch die Unterstützung der an der Ausstellung beteiligten Fotografin Sonja Iskov herangezogen werden. Die 1977 erschienene Publikation *Billedet som Kampmiddel* enthält weitere Informationen und Bildmaterial zur Ausstellung und dokumentiert die Verbindungen zwischen dänischen und europäischen Künstlerinnen.²⁶

Rekonstruktion der Ausstellung

Die folgende Beschreibung von *Kvindeudstillingen XX på Charlottenborg* erhebt nicht den Anspruch auf Vollständigkeit, da sie sich am zur Verfügung stehenden Material orientieren muss. Dort wo verlässliche und inhaltlich interessante Aussagen getroffen werden konnten, setzt sie Akzente und versucht so, die wesentlichen Bestandteile der Ausstellung zu erfassen.

Kvindeudstillingen XX på Charlottenborg fand in Schloss Charlottenborg, dem ehemaligen Witwensitz von Charlotte Amalie von Hessen-Kassel (1650-1714) statt. Das Schloss wurde 1754 der Königlich Dänischen Kunstakademie übereignet, die dort bis heute ihren Sitz hat, und beherbergt im hinteren Teil des

24 Diese Rekonstruktion wäre ohne die großzügige Unterstützung von Birgit Pontoppidan, mit der ich im Februar 2008 in Kopenhagen zusammentraf und die mich für mehrere Tage in ihrem Privathaus beherbergte, um mit mir an den Dokumenten dieser Zeit zu arbeiten, nicht möglich gewesen. Sie hat auch den Kontakt zu Sonja Iskov hergestellt, die umfangreiches Fotomaterial über diese Ausstellung zur Verfügung gestellt hat. Birgit Pontoppidan, die in der Ausstellungsgruppe die Funktion der Koordinatorin innehatte, möchte ich an dieser Stelle noch einmal besonders danken.

25 Sarah Schumann beschäftigte um 1975 die Frage, wie eine Künstlerinnenausstellung zu gestalten sei, auch daher rührte ihr Interesse an der Kopenhagener Ausstellung. Der Reisebericht dokumentiert ihre Auseinandersetzung mit dem dänischen Künstlerinnenprojekt, die sie anlässlich des von ihr maßgeblich mitgestalteten Konzeptes, der 1977 in Berlin stattfindenden Ausstellung *Künstlerinnen international 1877-1977*, suchte. Vgl. Schumann 1976, S. 88-91.

26 *Billedet som kampmiddel* (Bilder sind Kampfmittel) wurde aus den Einnahmen der Ausstellung finanziert und enthält zeitnahe Informationen und Reflektionen. Die Ausstellung *Kvindeudstillingen XX på Charlottenborg* wird dort der nächsten internationalen Künstlerinnenausstellung *Künstlerinnen international 1877-1977*, die 1977 in Berlin stattgefunden hat, gegenübergestellt. Vgl. *Billedet* 1977, S. 196 und 197.

Gebäudekomplexes eine Ausstellungshalle für zeitgenössische Kunst. In den 70er Jahren war Schloss Charlottenborg Sitz der aktuellen dänischen Kunstszene, daher spricht es für das Selbstbewusstsein der Künstlerinnengruppe, dass sie diese renommierten Kunst-Räume für ihr Frauenkunstprojekt ausgewählt und angemietet hat.

Die Ausstellung erstreckte sich über zwei Etagen. Im Erdgeschoss befand sich ein zusammenhängendes Raumentourage der Künstlerinnengruppe *Rejsning* (Erektion),²⁷ das aus sieben einzelnen Räumen bestand, die aufeinander bezogen waren. Im Entree des Ausstellungshauses, das von *Rejsning* zu einem Kirchenraum²⁸ umgestaltet worden war, fand anlässlich der Ausstellungsöffnung eine Performance der Theatergruppe *Solvogne* (Sonnenwagen) statt. Ein als protestantischer Pfarrer gekleideter Schauspieler vollzog die Trauung eines jungen Paares (Abb. 4.3.1). Im simulierten Kirchenraum hing die Stoffpuppe einer Frau am Kreuz (Abb. 4.3.2), die Predigtkanzel bestand aus einem Frauenunterleib (Abb. 4.3.3). Den Hintergrund bildete ein wandfüllendes Gemälde mit der Darstellung eines Kircheninterieurs, an dessen Säulen Logos der Wirtschaftunternehmen IBM, ITT, Esso und GM angebracht waren (Abb. 4.3.4). Der Katalogtext vermittelte die vernichtende Kritik der Künstlerinnen an der Kirche. Sie bezeichneten den Raum der Kirche als Raum des Pornos, dessen Kehrseite die masochistische Verleugnung von Sexualität wäre. Die Kirchenmoral, die sie als eine von Männern geprägte Sicht auf Frauen betrachteten, wäre verantwortlich für die einseitigen Vorstellungen von Körperlichkeit und Liebe.²⁹ Statt dem kirchlichen Symbol für Christus, der auch als *Lamm Gottes* bezeichnet wird, befand sich während der gesamten Laufzeit der Ausstellung ein lebendiges Schaf unterhalb des Abendmahlbildes in einem Gehege (Abb. 4.3.5). Der Schafstall war aus den Federrahmen mehrerer Betten zusammengesetzt und wurde von einer Bank eingefasst, auf der man zur Anbetung des Tieres niederknien konnte. Auf dem darüber befindlichen Abendmahlbild waren Frauen dargestellt, die sich gegenseitig in den Haaren zu liegen scheinen.

27 *Rejsning* bedeutet *Erektion*, kann im Fall der Namensgebung der Künstlerinnengruppe m.E. aber auch im Sinne von *aufrichten, sich erheben, sich selbst ermächtigen* verstanden werden. Mitglieder der Gruppe waren: Mette Aarre, Annelise Bock, Kirsten Christensen, Kirsten Delholm, Hanne Fokdal, Pernille Klovedal, Inga Lyngbye und Alice Moller-Kristensen.

28 Dieses für die Wahrnehmung der Ausstellung zentrale Environment wird im Ausstellungskatalog als der „vierte Raum“ der aufeinander bezogenen sieben Räume bezeichnet.

29 Kvindeudstillinger 1975, o.S.

Im Anschluss an den Kirchenraum schritt man in einen Kirchhof, der als „erster Raum“ im Katalog beschrieben wird. Er sei als Ort zu verstehen, an dem Mythen über Frauen begraben liegen.³⁰ Die Grabsteine, auf denen plastische Figuren in Collagetechnik aufgebracht waren (Abb. 4.3.6), thematisierten stereotype Rollenmodelle von Mann und Frau: Ein kopfloses Paar, über dem ein Kranz mit einem Hochzeitsfoto schwebte, ein Kind mit zwei Köpfen, dessen weiblicher Kopf nach links zu stereotypen Frauenbildern der Werbung blickte und dessen männlicher Kopf sich rechts den Bildern stereotyper Männlichkeit zuwandte. Ein Grabstein zeigte ein Kreuz, das in die Scham eines Frauenkörpers eine Wunde schlug (Abb. 4.3.7). Der Kirchhof visualisierte mit den figürlich belebten Grabsteinen die geschlechterorientierten gesellschaftlichen Traditionen und Zwänge, die über den Tod hinaus weiter bestehen und von deren Prägungen man sich befreien wollte. Die plastischen Bilder auf den Grabsteinen wirkten so, als seien die zu Grabe Getragenen zu neuem Leben erwacht. Der Boden des Kirchhofes war mit schwarzem Sand präpariert, so dass beim Betreten ein Knirschen zu vernehmen war.³¹

Im „zweiten Raum“ ging es um die schleichende Abtötung von Leben in einer zunehmend technisierten und rationalisierten Welt, der Katalogtext spricht in diesem Zusammenhang von „den lebenden Toten“.³² Auf einem Krankenhausbett lag eine nackte Frau, die mit Schläuchen an eine medizinische Apparatur angeschlossen war (Abb. 4.3.8). Die Figur eines Arztes, aus weißem Gips gestaltet, wandte sich der Frau zu. In seiner Starrheit bildet er einen Kontrast zur Lebendigkeit der Frau. Ein großes Foto an der Wand suggerierte den Ausblick aus einem Fenster und zeigte eine stereotype Lebensumwelt in Form einer Hochhausfassade. Auf den Regalen im Raum befanden sich Gläser, in denen Organe aufbewahrt wurden, eine tickende Maschine unterstrich das Vergehen der Zeit.³³

Im „dritten Raum“ wurden Lichtbilder von „schönen, tüchtigen Frauen mit Kindern und Tieren“ gezeigt.³⁴ Der dazugehörige Katalogtext spricht hingegen von den Früchten des Baumes, die von der ausgenutzten Erde genährt und von den Engeln des Kapitalismus gehütet und täglich gequält werden.³⁵ Da der Katalogtext nicht mit den idyllischen Bildern in der Ausstellung übereinstimmt, die

30 Kvindeudstillinger 1975, o.S.

31 Schumann 1976, S. 88-91.

32 Kvindeudstillinger 1975, o.S.

33 Schumann 1976, S. 88-91.

34 Schumann 1976, S. 88-91.

35 Kvindeudstillinger 1975, o.S.

nach Schumann wie eine Diapositivschau zur Erbauung wirkten,³⁶ ist davon auszugehen, dass diese Bilder als Trugbilder menschlicher Sehnsucht nach einem ursprünglichen Leben in der kapitalistischen Gesellschaft gedacht waren.

Der „fünfte Raum“ versinnbildlichte die Unterdrückung von Frauen im Privatbereich. Schumann beschreibt ein Wohnzimmer mit Topfpflanzen und einer Trennwand aus Bambus, darin befand sich ein Spielaffe für die Frau oder das Kind sowie ein Sofa und ein gebrauchter Perserteppich. Sie wertet den Raum als Ensemble von nicht allzu großer Materialphantasie, aber von einer tiefen Traurigkeit.³⁷ Der Katalogtext benennt die Enttäuschung einer Frau, die sich einen Paradiesgarten im sicheren Hafen des Heimes erträumt hatte, dies aber im Haus ihres Herrn nicht gefunden hat.³⁸ Auf einer Abbildung (Abb. 4.3.9)³⁹ ist in der Ecke des Raumes die Büste eines stereotypen Mannes auf halber Höhe angebracht. Aus seinen Augen treten abgerollte Filmstreifen hervor, die in den Raum ausgreifen. Der Mann in der Ecke kann aufgrund seiner dominanten Blickposition als Metapher für männliche Dominanz und Kontrolle im Privatbereich stehen. Eine Strickleiter im Raum ermöglichte einer Frauenfigur den Ausstieg aus diesem Szenario. Ihr Entkommen wurde durch eine andere Figur verhindert, die ihr den Weg am Ende der Leiter versperrte. Unterhalb der Leiter lag die Puppe eines nackten Kleinkindes am Boden.

Im „sechsten Raum“, der einem Büro nachempfunden war, hatten die Künstlerinnen Unordnung und Chaos arrangiert. Schubladen waren herausgezogen, Papier lag auf Tischen und auf dem Boden, die Telefone mit Phallus-Hörern klingelten unentwegt, doch keiner nahm die Anrufe entgegen. Die Frauen hatten ihre Plätze verlassen und wollten durch ihre Arbeitsverweigerung das von Männern kontrollierte System zum Einsturz bringen.⁴⁰ Eine Abbildung des Raumes (Abb. 4.3.10)⁴¹ zeigt ein verwüstetes Büro, im Vordergrund rechts ist ein Telefon mit Phallus-Hörer zu erkennen.

Im „siebten Raum“ sollte die Utopie einer neuen Gesellschaft visualisiert werden. Der Boden war mit großen Steinen bedeckt (Abb. 4.3.11)⁴² und wirkte wie eine Wüstenlandschaft, aus der man mit einer Leiter heraussteigen konnte.

36 Schumann 1976, S. 88-91.

37 Schumann 1976, S. 88-91.

38 Kvindeudstillinger 1975, o.S.

39 Vgl. Billedet 1977, S. 136. Nach der Beschreibung von Schumann müsste es sich um diesen Raum handeln, denn es sind Perserteppich, ein Sessel mit einer Figur und eine Stechpalme deutlich zu erkennen.

40 Kvindeudstillinger 1975, o.S.

41 Vgl. Billedet 1977, S. 137.

42 Vgl. Billedet 1977, S. 138.

Der dazugehörige Katalogtext unterstrich den anarchischen Grundton des gesamten, aus sieben einzelnen Räumen bestehenden Environments, das in diesem letzten Raum gipfelte:

„Sage ja zum Aufruhr, sage nein zu einer Gesellschaft, in der Gewalt Macht ist, sage ja zu Werten, die auf Gemeinschaft bauen, sage nein zu lähmender Autorität, sage ja zu einem Leben des gegenseitigen Interesses.... Wir wollen mit neuen Augen schauen und uns ein neues Leben schaffen.“⁴³

Im Obergeschoss von Charlottenborg schloss sich der zweite Ausstellungsteil an, der von einer anderen Künstlerinnengruppe, der *Store Gruppe* (Große Gruppe)⁴⁴ bestritten worden war. Den Übergang zu diesem Teil der Ausstellung bildete das breite Treppenhaus, auf dessen ersten Treppenabsatz eine überlebensgroße Frauenfigur (etwa 3m x 2,5 m) aus Pappmaché stand. Diese *Pappmachédame* (Abb. 4.3.12) war ein Gemeinschaftswerk der Künstlerinnen Pernille Clausen, Hedda Matthesen und Eva Bjerregard. Aus ihrem voluminösen Bauch, in den man durch eine Öffnung hineingehen konnte, ertönten während der Ausstellung Alltagsgeräusche eines Haushaltes wie Kindergeschrei oder Geschirrklopfen. Hinter der Figur war ein Banner mit der Aufschrift „Kvinder alle lande foren Jer“ (Frauen aller Länder vereinigt Euch) zu lesen. Auf dem gleichen Treppenabsatz war an der Wand eine Zeitung angebracht, die täglich aktualisiert wurde.

Die Beschreibung des Ausstellungsteiles der *Store Gruppe* folgt dem rekonstruierten Grundriss der Ausstellung (Abb. 4.3.13) und beschränkt sich dabei auf die anhand von Fotografien eindeutig rekonstruierbaren Teile.⁴⁵ In der Raum-

43 Kvindeudstillingerne 1975, o.S.

44 Neben der Gruppe *Rejsning* war als zweite Künstlerinnengruppe die *Store Gruppe* an der Ausstellung beteiligt. Die *Store Gruppe* ging aus dem Treffen hervor, das 1974 in Tranegarden stattgefunden hat. Ihre Mitglieder waren: Alice Kalsø, Anita Wood, Anne Berndt, Anne Arentz, Bergljot Ragnars, Birgit Pontoppidan, Birgitta Faber, Bodil Damgard, Eva Bjerregard, Eva Weiss Bentzon, Else Borup Kallesoe, Gertrud Skot Hansen, Hanne Lise Thomsen, Hedda Matthesen, Helen Lait Kluge, Hellen Lassen, Lone Noander, Jane Pedersen, Jytte Rex, Katrin Hoffding, Kirsten Brand, Kirsten Justensen, Kirsten Work Rasmussen, Lene Adler Petersen, Pernille Clausen, Sonny Foltmar, Susanne Mertz, Susanne Ussing, Sonja Iskov, Torild Kristiansen, Ursula Reuter Christiansen und Vibe Fly.

45 Da die Namen sämtlicher Künstlerinnen in den Grundriss aufgenommen worden sind, wird in der darauf aufbauenden Beschreibung darauf verzichtet, die Namen jener Künstlerinnen nochmals zu erwähnen, von denen kein bildhafter Nachweis ihrer künstlerischen Arbeit vorliegt.

flucht der zentralen Achse des Obergeschosses traf man im zweiten Raum auf eine Gemeinschaftsarbeit von Bergliot Ragnars und Marianne Lassen. Gemeinsam hatten sie ein surrealistisch anmutendes Wohnzimmer gestaltet (Abb. 4.3.14). Ragnars entwarf ein Fenster, in dem sich „Traum und Wirklichkeit“⁴⁶ in Bezug auf Häuslichkeit widerspiegeln sollten, Lassen gestaltet die Inneneinrichtung des Wohnzimmers,⁴⁷ in das die Natur eingebrochen war. Blätter lagen auf dem Boden, auf dem Tisch wuchs Gras, Schürzen hingen in der Luft, alles erschien wie in einem Alptraum, in dem die gewohnte Ordnung der Dinge gestört worden war.

Im anschließenden Raum waren Keramiken von Gertrud Skot Hansen zu sehen (Abb. 4.3.15). Ihre von Rosen umgebenen Frauenfiguren standen symbolisch für das Eingeschlossensein von Frauen in die *schöne* Umgebung des bürgerlichen Privatraumes, aus der sie sich nicht zu lösen vermochten, obwohl er sie erdrückte. In dieser Ambivalenz hatten sie Ähnlichkeit mit weiblichen Charakteren, wie sie auch in Filmen Rainer Werner Fassbinders präsent sind.⁴⁸ Neben den Skulpturen Skot Hansens war die Arbeit von Line Storm zu sehen (Abb. 4.3.16). Eine Pyramide aus Milchkartons (etwa 5 x 5 m), die in einen separaten Raum hineingesetzt worden war, um das Gefühl des Eingeschlossenseins zu vermitteln.⁴⁹ An den Wänden des Separees hingen Fotografien, die auf das Thema der industriellen Nahrungsversorgung in den Ländern der westlichen Welt Bezug nahmen. Dargestellt war beispielsweise ein Kühlwagen, durch den Milchtransporte erst möglich gemacht wurden, oder Frauen mit Kindern aus der sogenannten Dritten Welt, die eine solche Nahrungsmittelversorgung nicht kannten.⁵⁰

Im daran anschließenden Raum auf der zentralen Achse waren Linoldrucke von Kirsten W. Rasmussen zu sehen, Sonny Foltmar zeigte Bilder mit Motiven aus der Natur und Sprüchen (Abb. 4.3.17). Neben Arbeiten von Hedda Matthesen war dort auch ein überdimensionierter Schnuller aus Pappmaché von Pernille Clausen ausgestellt, der an Werke der Pop Art erinnerte, sowie einige plakative Bilder (Abb. 4.3.18). Anne Arentz zeigte Graphiken mit Frauenfiguren, die an Fabelwesen erinnerten.

Im letzten Raum auf der zentralen Achse waren Arbeiten von Lene Adler Petersen, Lone Noander Mertz, Susanne Ussing und Ursula Reuter Christiansen ausgestellt (Abb. 4.3.19). Adler Petersen zeigte Collagen und Zeichnungen zum

46 Kvindeudstillinger 1975, o.S.

47 Originaldokument der Vorbereitungsgruppe, Kopie im Privatbesitz der Autorin.

48 Kvindeudstillinger 1975, o.S.

49 Kvindeudstillinger 1975, o.S.

50 Kvindeudstillinger 1975, o.S.

Thema Paarbeziehung, Noander Mertz stellte Nicht-Kunst-Arbeiten aus,⁵¹ Using kleine Plastiken aus getrocknetem Ton (Abb. 4.3.20), sowie naturalistische Zeichnungen von Kindern und Texte. Reuter-Christiansen zeigte Bilder revolutionärer Frauen wie Rosa Luxemburg, Clara Zetkin und Alexandra Kollontai, *poetische Anzüge* in einem Schaukasten und traditionelle Frauenkunst sowie Texte, Briefe und Fotos.

Zur rechten und linken Seite der Hauptachse des Gebäudes schlossen sich Seitentrakte an. Im rechten hinteren Seitentrakt befand sich ein kleiner Raum mit Arbeiten von Birgitta Faber. Sie fertigte einen Wandfries mit Kohlezeichnungen auf Packpapier, auf dem Frauen in der historischen Entwicklung und zeitgenössische Frauen dargestellt waren (Abb. 4.3.21). Zur Geschichte von Frauen gehört auch die negative Sicht männlicher Philosophen auf das weibliche Geschlecht, welche die Künstlerin auszugsweise zitiert, z.B. Nietzsche: „Das Glück des Mannes heißt: Ich will. Das Glück der Frau heißt: Er will.“⁵² Auf der rechten Seite schloss sich der Raum an, in dem Arbeiten von Birgit Pontoppidan und Bodil Damgard zu sehen waren. Pontoppidan hatte Interviews mit jütländischen Frauen geführt und stellte diese Interviews zusammen mit Dias vor. Damgard präsentierte einen Film über das Frauencamp in Femø.

An die vorab beschriebenen Räume auf der rechten Seite des Obergeschosses schloss sich das Café und Theater an, das mit seiner Bühne Platz für Konzerte, Vorträge und theatralische Darbietungen bot (Abb. 4.3.22). Im Café hingen neben Arbeiten anderer Künstlerinnen Stoffreliefs von Alice Kalsø mit provokantem Inhalt. Eine Arbeit zeigte eine Vergewaltigungsszene (Abb. 4.3.22 rechts im Hintergrund), die an die Darstellung der Berliner Ausstellung des Jahres 1972 erinnert.⁵³ Der beigefügte Spruch kommentierte die dargestellte Szene: „Kvindens Frigørelse Gør Maend Impotente“ (Die Befreiung der Frauen macht Männer impotent).

An das Café schlossen sich im vorderen rechten Seitentrakt drei Räume an, in denen Arbeiten von internationalen Künstlerinnen gezeigt wurden. Hanne Fokdal nennt in ihrem 1977 erschienenen Artikel über die Ausstellung Künstlerinnen aus Kanada, England, Frankreich, Italien, Jugoslawien, Schweden, USA, Westdeutschland, Österreich und Polen.⁵⁴ Eine Fotografie zeigt Inge Mahn, die

51 Originaldokument der Vorbereitungsgruppe, Kopie im Privatbesitz der Autorin.

52 Kvindeudstillingen 1975, o.S.

53 Vgl. Kapitel 3.2. dieser Arbeit.

54 Hanne Fokdal nennt folgende internationale Künstlerinnen: Helen Lucas, Maryon Kantaroff (Kanada); Monica Sjö (England); Annette Messenger, Gina Pane (Frankreich); Diane Bond, Mercedes Cuman, Silvia Truppi (Italien); Marina Abramovic (Jugoslawien); Lis Zwick, Mette Aare (Schweden); Alison Knowles, Alison Sky, Any

anlässlich dieser Ausstellung ein Nest in die Ecke des Ausstellungsraumes baute (Abb. 4.3.23). Eine andere Fotografie (Abb. 4.3.24) zeigt drei italienische Künstlerinnen, die eine Wand des Raumes gemeinsam gestalteten. Am oberen Ende der Wand war ein Bild zu sehen, auf dem mehrere Männer in einer Art Tischrunde, eine vor ihnen ausgestreckt liegende nackte Frau begutachteten. Der auf dem Bild aufgebrachte Text bezog sich auf das internationale Jahr der Frau, das von der UNO ausgerufen und vom Papst zum heiligen Jahr deklariert worden war. Unterhalb der Frauenfigur stand in italienischer Sprache geschrieben: „E la donna che deve pronunciarse – E la donna che deve, anche lei, diventare soggetto – E la donna che finalmente scopre e agisce secondo i propri interessi, i propri ritmi, nei propri spazi“ (es ist die Frau, die sich selbst ausdrücken muss – auch muss die Frau Subjekt werden – schließlich entdeckt und handelt die Frau nach ihren eigenen Interessen, ihren eigenen Rhythmen und in ihren eigenen Räumen).

Eine weitere Fotografie (Abb. 4.3.25) zeigt das Wandgemälde der schwedischen Künstlerin Lis Zwick, auf dem eine Frau wie ein Lastentier vor einen schwer gepackten Wagen gespannt war. Ein hinter dem Karren stehender Mann hielt ihre langen Zöpfe wie Zügel. Die heute international bekannten Künstlerinnen Marina Abramovic und Valie Export waren mit Arbeiten vertreten und führten Performances auf. Nach dem Bericht von Schumann mussten die Künstlerinnen den Transport ihrer Werke selbst bezahlen, daher waren von einigen nur Fotokopien, Faltblätter, Kataloge, Fotografien und Plakate zu sehen. Eine Fotografie (Abb. 4.3.26) zeigt bildhauerische Arbeiten, die m.E. der niederländischen Bildhauerin Renate Vincken⁵⁵ zuzuschreiben sind. Die Präsentation ihrer Kleinplastiken wurde durch Fotos ergänzt, die einige ihrer Skulpturen im öffentlichen Raum zeigten. Schumann konstatierte in ihrem Reisebericht, dass die etablierten Künstlerinnen Wert auf die Reproduzierbarkeit ihrer Werke legten, ihre Präsentation habe im Verhältnis zum Rest der gesamten Ausstellung verfestigt gewirkt. Sie bemerkte: „Aber wie das gemacht ist, dadurch entsteht zugleich ein

Hamouda, Beth Anderson, Brenda Price, Caroline Greenwald, Carolee Sch[n]eemann, Carrol Law, Faith Ringgold, Lisa Mikulchik, Miriam Bloom, Myra Gorig, Sabenne Stone, Sandra S. Branck, Su Friedrich, Vernita Nemeč, May Asher Kuskin (USA), Friederike Pezold, Inge Mahn, Katharina Si[e]verding, Maria Fishahn, Renate Vinken, Sarah Schumann, Ulrike Rosenbach, Verena Phisterer (Westdeutschland); Birgit Jürgensen, Christina Hofer, Cora Pongracz, Karin Schöffauer, Valie Export (Österreich, Fokdal ordnete diese Künstlerinnen fälschlicher Weise Australien zu); Teresa Murak (Polen). Vgl. Billedet 1977, S. 176.

55 Fokdal nennt eine Renate Vinken, die sie als westdeutsche Künstlerin einordnet. Vgl. Billedet 1977, S. 176.

Verlust: Das Reproduzierte ist geglättet.“⁵⁶ In einem separaten Raum war die Korrespondenz mit den ausländischen Künstlerinnen dokumentiert, die von Lone Noander Mertz und Katherine Hoffding zusammengestellt worden war.

Im linken Seitenflügel befanden sich im hinteren Raum Arbeiten von Alice Kalsø und Eva Bjerregaard. Kalsø stellte Stoffreliefs, Zeichnungen und Aquarelle in Kombination mit Aussprüchen über Männer und Frauen aus. Auf einem Bild war dargestellt, wie ein Mann einer nackten Frau, die Engelsflügel hatte, von hinten an das Gesäß fasste. Auf der rechten Seite des Bildes saß ein Mann abends vor dem Fernseher, eine Frau schüttete die Kaffeekanne über seinem Kopf aus. Diese Arbeit bezog sich auf ein altes dänisches Sprichwort, das die Künstlerin in die Darstellung hineingeschrieben hatte: „Kvindfolk kann let blive engle, men lettere djaevle“ (Frauenzimmer werden leicht Engel aber viel eher Teufel) (Abb. 4.3.27).

Im Raum von Vibe Fly und Sonja Iskov ging es um *kvindearbejde* (Arbeit von Frauen). Fototafeln an der Wand zeigten, welche Arbeiten Frauen mit ihren Händen leisten: Spülen, kochen aber auch streicheln, den anderen berühren (Abb. 4.3.28). Diese *Handarbeiten* wurden ins Verhältnis zur teilweisen Rationalisierung der Arbeitsabläufe in einem Privathaushalt gesetzt. Damit wurde zugleich auf die Grenzen der Rationalisierung von Arbeit im Privatraum hingewiesen. Abgüsse von Händen (Abb. 4.3.29) waren in Körbe von Spülmaschinen gesteckt. Abgetrennt vom Körper standen sie als multiple Fragmente für die zahlreichen monotonen Handgriffe, die tagtäglich geleistet werden müssen.

Daran schlossen sich zwei Räume an, in denen Hanne Lise Thomson, Hellen Lassen und Else Kalleso sich mit Künstlerinnen befasst haben, die bereits über 40 Jahre alt waren. Sie hatten mit Künstlerinnen dieser Altersgruppe Kontakt aufgenommen und aus den erhaltenen Briefen, Bildern, Interviews, Photos und Zeichnungen eine Raumcollage geschaffen, in der die unterschiedlichen Aspekte des Künstlerinnendaseins miteinander verwoben worden sind (Abb. 4.3.30). Dies im Bewusstsein der Tatsache, dass die Geschichte von Künstlerinnen zu diesem Zeitpunkt erst im Entstehen war.⁵⁷ Man blickt in einen Raum, in dem neben den Werken von Künstlerinnen auch eine echte Wäscheleine hindurchgezogen worden war. Vor der Staffelei, auf der ein Frauentorso mit zusammengebundenen Armen stand, befand sich ein Berg von Putzeimern. Dies sollte darauf hinweisen, wie schwierig es für Künstlerinnen aufgrund ihrer häuslichen Verpflichtungen war, ihre künstlerische Arbeit konsequent weiterzuverfolgen.

Den Schlusspunkt bildete der Raum der Mütter, den Birgit Pontoppidan und Susanne Ussing konzipiert hatten. Ausgangspunkt dazu war die Idee, Kontakt

56 Schumann 1976, S. 88-91.

57 Kvindeudstillingen 1975, o.S.

mit den eigenen Müttern aufzunehmen und sie in einem Brief darum zu bitten, die eigene Lebenssituation in ökonomischer und sozialer Hinsicht und in Beziehung zu ihrem Mann zu reflektieren. Der Beitrag der Künstlerinnen bestand darin, einen Text über die eigene Mutter aus persönlicher Sicht zu verfassen. Im Ausstellungsraum wurden die Dialoge zwischen den Künstlerinnen und ihren Müttern dokumentiert.

Im Hof von Charlottenborg war als Sinnbild für die Impulse, die von dieser Ausstellung ausgehen sollten, ein überdimensioniertes rotes Herz von Susanne Ussing und Lene Adler Petersen gestaltet worden. Das Organ, in dem das Gefühl ansässig ist, sandte im Rhythmus des Herzschlages ein visuelles Signal, indem es rot aufleuchtete.

Internationale feministische Kunst-Räume

Was war das Besondere an dieser Frauenkunstausstellung im internationalen Jahr der Frau in Kopenhagen? Außergewöhnlich war, dass in dieser Ausstellung Einzelwerke von nationalen und internationalen Künstlerinnen gleichberechtigt neben Rauminstallationen standen, die das Ergebnis kollektiver Arbeit waren. Anlässlich der Ausstellung kam es zur Zusammenarbeit von etablierten und semiprofessionellen Künstlerinnen vor dem Hintergrund gemeinsamen feministischen Engagements. In den kollektiv erarbeiteten Installationen treffen wir auf feministische Kunst-Räume, wie sie bereits in den vorangegangenen Ausstellungsprojekten sichtbar geworden sind und für die eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema des Privattraumes charakteristisch ist: So wird das häusliche Wohnzimmer als Inbegriff patriarchalischer Ideologie des Privaten entlarvt. Sowohl im „fünften Raum“ der Gruppe Rejsning als auch in der alptraumhaften Raumvariation der Künstlerinnen Berglioth Ragnars und Marianne Lassen sowie in vereinzelt Bildwerken in der Ausstellung der *store gruppe* wird die feministische Kritik am tradierten Konzept des Privattraumes ersichtlich. Es kommt zu einer Umdeutung dieses einseitig an männlichen Interessen orientierten Raumes. Die Interventionen der Künstlerinnen ermöglichten eine neue Sichtweise auf den Privatraum und übten scharfe Kritik am Einfluss des Massenmediums Fernsehen, das im Laufe der 1970er Jahre sukzessive in die Familienwohnzimmer eindrang. Frauen sahen sich verstärkt mit der Tatsache konfrontiert, dass zwischen den weiblichen Idealbildern des Fernsehens und ihrer alltäglich erlebten Realität eine nicht zu vereinbarende Lücke klaffte. Diese manipulative Funktion der Medien im Privatbereich, gegen die sich Künstlerinnen damals zu wehren angingen, wird auch in der Installation von *Rijsning* visualisiert. Dort

ist in der Ecke des Wohnzimmers eine männliche Büste zu sehen, aus deren Augenhöhlen Filmrollen hervortreten, die in den Raum ausgreifen.

Ein weiteres Charakteristikum feministischer Kunst-Räume ist das Eingehen auf das Thema der (Re-)Produktionsarbeit, das auch in der Installation *kvindearbejde* von Sonja Iskov und Vibe Fly behandelt worden ist. Auch sie stellten einen Bezug zwischen dem Frauenkörper und den Versorgungsarbeiten in einem Privathaushalt her. Dazu fragmentierten sie den Körper und wählten das Bild der Hände als Symbol für weibliche *Handarbeit*. Interessant ist, wie die Künstlerinnen dabei mit dem Frauenkörper verfahren sind. Sie haben seine funktionalen Bestandteile, in diesem Fall die Hände, vom individuellen Körper getrennt, um diese anschließend zu vervielfältigen. Das so entstandene *Handmultiple* erscheint in der Installation in verschiedenen Zusammenhängen, so in der Spülmaschine, die zwar das Spülen erledigt, aber dennoch *von Hand* ein- und ausgeräumt werden muss. Auch im Berliner Environment waren es eine Vielzahl gemalter Hände, die eine Geschirrlawine zu bewältigen hatten. Im Womanhouse verwiesen die multiplizierten Brüste in der Kücheninstallation darauf, dass Frauen für die Versorgung der Familie mit Nahrung zuständig sind und dies immer vor Augen haben. Die Künstlerinnen nutzten die Idee des Multiples subversiv, denn mittels der industriell vervielfältigten Hände und Brüste gelang es ihnen darauf hinzuweisen, dass weibliche Körper sowohl in ihren manuellen Fähigkeiten als auch in ihren biologischen Funktionen in den Dienst der Gesellschaft gestellt und dadurch potenziell ausgebeutet werden.

Bei dieser ästhetischen Vorgehensweise von Künstlerinnen handelt es sich um eine Umdeutung und Neubesetzung weiblicher Körper, die voyeuristischen Projektionen eine Absage erteilt, indem sie Körperfragmente absichtlich im geschlechterhierarchischen Kontext – hier dem Raum der (Re-)Produktionsarbeit – präsentieren. Valie Export sprach von „medialen Bausteinen“, die Frauen politisch einsetzen sollten, um an der Konstruktion von Wirklichkeit teilzuhaben. Genau dies machten die Künstlerinnen, indem sie weibliche Körperteile symbolisch einsetzten, um mit der idealisierenden Perspektive auf den Lebensalltag von Frauen zu brechen. Dabei haben sie eine feministische Zeichensprache entwickelt, die sich erst im Bezug auf den geschlechterhierarchischen räumlichen Kontext erschließt.

Die dänische Ausstellung ging in drei Punkten über die bisherigen Projekte hinaus. Sie bezog die Frage nach dem Fehlen der Tradition weiblicher Künstler mit ein, übte harte Kritik an der christlichen Kirche und befasste sich mit der Mutterrolle sowie dem Verhältnis zwischen Müttern und Töchtern. Zwar lässt sich die Auseinandersetzung mit historischen Künstlerinnen im Ansatz auch schon in den Ausstellungsprojekten des 3. Kapitels erkennen, jedoch widmeten

die Däninnen diesem Thema einen ganzen Raum. Dies ist hervorzuheben, weil in der Mitte der siebziger Jahre die Forschungen zu Künstlerinnen auf internationaler Ebene erst in ihren Anfängen steckten, dessen war man sich auch in Kopenhagen bewusst.⁵⁸ Das Thema wurde in Form einer Raumcollage in die Ausstellung einbezogen, in der autobiographische Aussagen und Informationen zu Künstlerinnen mit Kunstwerken und Motiven eines suggerierten weiblichen Lebensalltags – wie einer Wäscheleine und umstürzenden Putzeimern – verwoben worden sind. Mit dieser räumlichen Überschneidung aus einzelnen Kunstwerken von Künstlerinnen, der Präsentation von Hintergrundwissen zu den Biografien und weiblichem Lebensalltag versuchten sie zu visualisieren, wieso es für Frauen besonders schwer war, ihrer künstlerischen Berufung kontinuierlich nachzugehen. Die Besonderheit weiblicher Lebensläufe sahen sie darin, dass die Erfordernisse des Privatbereiches immer wieder in das künstlerische Schaffen eingriffen und dadurch die eigene Entwicklung behinderten und verzögerten.⁵⁹

Angesichts der Zensur des Berliner Environments halte ich es für beachtlich, dass im Kopenhagener Projekt die Möglichkeit gegeben war, eine starke feministische Kritik an der Kirche zu üben. Anlässlich der Ausstellung in Dänemark wurde ein raumfüllendes Ensemble umgesetzt, durch das jeder Besucher hindurchgehen musste. Wie die Initialperformance einer simulierten Eheschließung am Tag der Ausstellungseröffnung deutlich machte, fußten die Idealvorstellungen der heterosexuellen Ehe auf der christlichen Moral einer lebenslangen Verbindung. Das ganze Arrangement des Kirchenraumes war blasphemisch gestaltet, am Kreuz hing eine Frau, gepredigt wurde aus einer Kanzel in Form eines weiblichen Unterleibes, *Jüngerinnen* waren beim letzten Abendmahl dargestellt, unter diesem Bild befand sich ein lebendiges Schaf. Es ist zu bezweifeln, ob eine so kirchenkritische Präsentation in Westdeutschland und anderen Ländern Europas seinerzeit überhaupt möglich gewesen wäre.

Das damalige linksliberale politische Klima Dänemarks machte es möglich, dass ein so provokantes und anarchisches Ausstellungskonzept unzensuriert verwirklicht werden konnte. Der „siebte Raum“ von *Rejsning*, der die Utopie eines Endes der kapitalistischen Welt in Szene setzte, steht für diese künstlerisch-

58 Die international bahnbrechende Ausstellung *Woman Artists 1550-1950* unter der Leitung von Sutherland Harris und Nochlin wurde erst 1977 am Los Angeles County Museum gezeigt. Vgl. *Woman Artists 1977*. Auch die Studie von Renate Berger über Künstlerinnen des 20. Jh. wurde erst 1982 veröffentlicht, vgl. Berger 1982.

59 Diesen Sachverhalt berücksichtigt der in Deutschland ausgelobte Gabriele Münter-Preis, für den sich Künstlerinnen erst ab der Altersgrenze von vierzig Jahren bewerben können.

gesellschaftliche Strömung jener Zeit in Dänemark, in der man glaubte, durch persönlichen Ausstieg den Zwängen eines normierten Lebens entkommen zu können. Die Utopie kollektiven Wandels durch die individuelle Verweigerung der Anpassung, steht im Kontext der 68er Bewegung in Dänemark, in der es zur Gründung von Künstlerkollektiven in der Kulturszene kam. Künstlerkollektive wie das der *Røde Mor* (rote Mutter)⁶⁰ waren auf der Suche nach neuen Formen künstlerischer Arbeit, jenseits des bürgerlichen Geniekultes, der ausschließlich auf das Individuum konzentriert ist. Den von diesem Zeitgeist geprägten Künstlerinnen ging es darum, individuelles und kollektives Arbeiten zuzulassen und eine Verbindung zwischen beiden Polen zu schaffen. Wie sich am Beispiel der dänischen *Redstockings*, die sich Anfang der 70er Jahre in Anlehnung an die *Redstockings* in den USA gründeten, zeigen lässt, haben diese eine besondere linke Position vertreten, die undogmatisch und auf praktische Ziele ausgerichtet war. Drude Dahlerup beschreibt sie als Vertreterinnen eines

„radical and leftist (anti-Soviet) feminism, with consciousness-raising group as its main organizational base. The movement represented not only a reaction against the moderate feminism [...] but also a protest against the oppression which women encountered within the New Left itself.“⁶¹

Insofern war es dieses besondere gesellschaftspolitische Klima in Dänemark um 1975, das die Voraussetzung für das Gelingen eines experimentellen feministischen Kunst-Raumes bildete, den es in dieser Form bislang nicht gegeben hatte. Als Vorläuferprojekt von *Kvindeudstillinger* ist das Ausstellungsprojekt *Damebilleder* anzusehen, das 1970 von Künstlerinnen der Gruppe *Kanonklubben*⁶² ins Leben gerufen worden war und sich auch durch kollektives Arbeiten von Frauen an Raumenvvironments auszeichnete. Diese spezifische, auf den Raum bezogene Form kollektiver künstlerischer Arbeit von Frauen lässt sich als Essenz feministischer Kunst-Räume fassen. Ihre Besonderheit liegt darin, dass sie aus einem Gruppenprozess entwickelt werden. Diese Arbeitsweise ermöglicht es, die individuellen weiblichen Erfahrungen im künstlerischen Dialog mit anderen

60 *Røde Mor* war ein Künstlerkollektiv, das 1969 gegründet worden ist und in kollektiven Arbeitsformen den bürgerlichen Individualismus in der Kunst zu überwinden versuchte. Vgl. Billedet 1977, S. 24.

61 Vgl. Dahlerup 2002, S. 346f.

62 Der *Kanonklubben* war ein Zusammenschluss von Kunststudentinnen an der Königlich-dänischen Kunstakademie in Kopenhagen, die sich gegen die Isolation im individuellen Kunstschaffen aussprachen und für gemeinsame Projekte eine Super 8-Kamera der Marke *Canon* kauften und sich danach benannten.

Frauen auszutauschen und daraus die Synthese eines gemeinsamen Raumes erwachsen zu lassen, den es in den überkommen Strukturen noch nicht gab.

Im Bereich kollektiver Künstlerinnenausstellungen führte dies zu widerständigen, gegenkulturellen ästhetischen Räumen, die nicht in das Korsett der vorgegebenen Struktur des White Cube passten, in der die Präsentation einzelner Kunstwerke und das künstlerische Individuum im Vordergrund stehen. Diese Besonderheit feministischer Kunst-Räume wirkte sich in der Rezeption zum Nachteil aus. Sie wurden deshalb lange nicht beachtet, weil ihr raumkünstlerischer Ansatz nicht dem damaligen Konzept des White Cube entsprach. Rauminstallationen, die aus dem Prozess zwischenmenschlicher Kommunikation entstehen, in dem durch die Kreativität mehrerer Individuen ein künstlerisches Produkt hergestellt wird, können nicht als individuelle künstlerische Leistung eingestuft werden. Sie fallen daher aus einem Rezeptionsmuster heraus, das nur die Einzelleistung als *Kunstprodukt* bewertet und für die Nachwelt aufbewahrt.⁶³ Bei den feministischen Kunst-Räumen handelt es sich aber nicht um ein künstlerisches Produkt im etablierten Sinn, sondern um eine Verbindung spezifisch weiblicher *sozialer Kreativität* mit schöpferischem Tun. Mit dieser Zielsetzung des Ausstellungsprojektes widersetzten sich die Künstlerinnen den Gepflogenheiten des Kunstmarktes, der die individuelle künstlerische Leistung quasi als *Markenzeichen* benötigt.

Der feministisch-künstlerische Habitus der Däninnen, der auch darin seinen Ausdruck fand, dass zwei ursprünglich getrennt voneinander arbeitende Künstlerinnengruppen sich nur durch einen Zufall zusammenschlossen, wobei sie aber getrennt voneinander an eigenen Ausstellungssegmenten arbeiteten,⁶⁴ ist mit dem traditionellen kunsthistorischen Rezeptionsmuster von Künstlerinnenausstellungen nicht zu fassen. Bei den sogenannten „All-Woman Group Shows“, die von Jenni Sorkin und Linda Theung im Anhang des Kataloges der Ausstellung

63 Einen Anfang in der Aufarbeitung machte das Ausstellungsprojekt *WACK*, in dem z.B. Projekte wie *Damebilleder* in einen größeren Kontext gestellt werden. Dies passiert aber erst seit etwa 2005.

64 Die *Store Gruppe* stellte erst bei ihren Gesprächen mit dem Vermieter der Ausstellungshalle Charlottenborg in Kopenhagen fest, dass bereits eine andere Künstlerinnengruppe das Erdgeschoss des Ausstellungshauses für den gleichen Zeitraum angemietet hatte. Die Gruppen gingen darauf hin nicht in Konkurrenz zueinander, sondern schlossen sich zusammen, wobei sie ihre Eigenständigkeit beibehielten. Als Kontaktperson zwischen beiden Gruppen fungierte Pernille Klovedal, die als Vertreterin von *Rejsning* an den Arbeitssitzungen der *Store Gruppe* teilnahm. Der gemeinsame Katalog ist konsequent in zwei Teile gegliedert, der vordere Katalogteil umfasst die *Store Gruppe*, im hinteren Katalogteil wird die Arbeit von *Rejsning* dargestellt.

WACK als „Selected Chronology“ aufgelistet worden sind,⁶⁵ gehen die Autorinnen wie selbstverständlich davon aus, dass es sich bei diesen Ausstellungen um Projekte einzelner Frauengruppen handelte. Dass es manchmal, wie im Fall der Kopenhagener Ausstellung, sogar mehrere Frauengruppen sein konnten, die ihre inhaltliche Zusammenarbeit mit pragmatischer Koexistenz verbanden, kam ihnen nicht in den Sinn, daher stellten sie diese Ausstellung fälschlicherweise als Projekt der Gruppe *Rejsning* dar und benannten dann auch noch die Künstlerinnen der *store gruppe* als die Vertreterinnen von *Rejsning*.⁶⁶

Die *Store Gruppe*, die als interdisziplinäre Frauenarbeitsgruppe aus der feministischen Bewegung in Dänemark hervorgegangen war,⁶⁷ stellte an ihr Projekt den umfassenden Anspruch, möglichst alle Aspekte des feministischen Engagements jener Zeit in ihr Kunstprojekt aufnehmen zu wollen. Die auf gegenseitigen Austausch angelegte Struktur führte zu einem kommunikativ-künstlerischen Prozess, dessen Ergebnisse der Öffentlichkeit in Form der Ausstellung vorgestellt wurden. Ihr Versuch, das Schaffen von Kunst mit einer nicht hierarchischen Kommunikation zu verbinden und ernsthaft um ein offenes, gemeinsames Ergebnis zu ringen, bewirkte im Lauf der Ausstellungsvorbereitung eine sukzessive Erweiterung des Ausstellungsraumes um einzelne thematische Segmente.

So kam es zu der oben beschriebenen Verbindung zwischen Räumen individueller künstlerischer Positionen und Räumen kollektiver Arbeiten. Es war die erklärte Absicht der *Store Gruppe* darstellen zu wollen, wie sich die in der Gesellschaft vorgeprägten geschlechterorientierten Strukturen auf das Dasein von Künstlerinnen auswirkten. Auf diese Art und Weise entstanden aus der Gruppe heraus Kunst-Räume unterschiedlicher Prägung – mit individuellen und kollektiven Arbeiten –, die nebeneinander bestehen konnten.

65 Vgl. WACK 2007, S. 473-499.

66 Ebenda, S. 483. Diese unglückliche Verwechslung weist darauf hin, dass die Grundlagen dieser für die künstlerische Emanzipation von Frauen wichtigen Phase in der Geschichte der Kunst noch nicht hinreichend aufgearbeitet worden sind.

67 Die *Store Gruppe* war aus dem Redaktionsteam der Zeitschrift *Land og By* (Stadt und Land) hervorgegangen, in dem die Kunstbibliothekarin Jane Pedersen sowie die Künstlerinnen Lene Adler Petersen, Anne Berendt, Ursula Reuter-Christiansen, Lone Noander Mertz, Susanne Ussing und Birgit Pontoppidan zusammen arbeiteten. Im Redaktionsteam entstand die Idee zu einer großen Ausstellung mit Künstlerinnen, etwa zeitgleich wurden auf dem Frauenfestival in Kopenhagen Arbeiten von Künstlerinnen in einem Zelt präsentiert. Im Herbst 1974 lud die Frauengruppe zu einem ersten Treffen in Tranegarden ein, auf das in den kommenden 18 Monate viele vorbereitende Treffen folgten.

Der konzeptuelle Ansatz der Ausstellung, der die Kommunikation zwischen Künstlerinnen und Frauen ins Zentrum stellte, wich grundlegend von den sonst für Kunstausstellungen üblichen Konzepten ab, in denen eine künstlerische Richtung vorgegeben und präsentiert wird. Im Fall von *Kvindeudstillingen* war die Richtung nach allen Seiten offen und wollte ganz bewusst Impulse von außen aufnehmen. Der utopische Kern des Konzeptes bestand darin, dass Frauen über ihre Verschiedenheiten, Klassen- und kulturellen Unterschiede hinweg durch den bildkünstlerischen Dialog angesprochen und miteinander in Kontakt gebracht werden sollten.

Wesentlich für das Gelingen ihrer Ausstellungsidee war die außergewöhnliche Offenheit, Toleranz und Experimentierfreudigkeit der dänischen Künstlerinnen, die dieses Projekt vorbereiteten. Sie hatten sich ganz bewusst zum Ziel gesetzt, in einen kommunikativen Prozess miteinander einzutreten, der auf gegenseitigem Vertrauen aufbaute, um die Isoliertheit von Frauen zu überwinden. Die in der Kunstszene sonst übliche Konkurrenz wurde zu Gunsten des solidarischen Zieles, sich im Dialog miteinander menschlich und künstlerisch weiterentwickeln zu können, ausgesetzt.⁶⁸ Dieser Ansatz hat den Organisatorinnen auch Kritik von feministischer Seite eingebracht.⁶⁹

Das Gesamtergebnis muss allerdings überzeugend und ausdrucksstark gewesen sein, wie dem Reisebericht der Berliner Künstlerin Sarah Schumann zu entnehmen ist.⁷⁰ Barbara Duden bewertete die Besonderheit der Kopenhagener Ausstellung im Jahr 1977 folgendermaßen:

68 Im Vorwort des Kataloges heißt es: „Unsere Verschiedenheiten zu akzeptieren, Ideen und Ausdrücke zu diskutieren, die Dinge aus Offenheit und Vertrauen wachsen zu lassen, gegenseitige Konkurrenz abzuschaffen, ist unser erstes Ziel gewesen.“ (in Dänisch: Viljen til at ville acceptere hinanden og hinandens forskellighed, diskutere ideer og udtryk, ad lade tingene vokse du af abendhed og tillid, at afsakffe indbyrdes konkurrence har vaeret vores forste mal).

69 In einem Zeitungsinterview vom Januar 1976 wehren sich Lene Adler-Petersen, Hanne Lise Thomson, Hanne Fokdal und Birgit Pontoppidan gegen den Vorwurf von Anette Westrup, die Ausstellung sei nicht politisch genug gewesen. Vgl. Udsigt, S. 128-129 (in Dänisch mit Bildern) und S. 240-242 (in Englisch).

70 Sarah Schumann, die *Kvindeudstillingen på Charlottenborg* auch mit dem Gedanken im Hinterkopf besuchte, wie die in Berlin geplante Ausstellung *Künstlerinnen international 1877-1977* aussehen sollte, zeigte sich von der Ausdrucksstärke der Räume beeindruckt und bemerkt dabei, dass Kriterien wie Qualität der künstlerischen Arbeit auf diese Ausstellung nicht mehr anwendbar seien. Des Weiteren fiel ihr auf, dass die ausländischen Künstlerinnen auf die Reproduzierbarkeit ihrer Werke achteten,

„Die Däninnen benutzten einen Raum mit langer Kunsttradition, das Christiansborgschloss [...]. Ihre Entscheidung war, es bewusst gegen seine Tradition zu benutzen [...] es als Raum der Frauen zu nehmen. Das hieß zunächst, die Raumaufteilung und die gewohnte Hängung der Bilder aufzubrechen. [...] In Kopenhagen haben wir gezeigt, dass wir jede Form des ästhetischen Über-Ichs [...] praktisch negieren. Wir wollten nicht Künstler sein wie Männer, wir wollten den Mythos des Künstlers zerstören.“⁷¹

Diese feministische Neubesetzung eines arrivierten Kunst-Raumes wurde von Kunstkritikern und Feuilletonisten nicht ernstgenommen. Die Künstlerinnen-gruppe hingegen amüsierte sich über die Kunstkritiker, von denen sie überhaupt nicht zur Kenntnis genommen wurde, denn diese seien aus ihrer Sicht wirklich beschränkt genug.

4.4 RESÜMEE

Die zuletzt vorgestellten Ausstellungsprojekte weisen inhaltliche Gemeinsamkeiten mit den Künstlerinnenprojekten vom Anfang der 70er Jahre auf, gehen aber in ihren Raumforderungen einen Schritt weiter, denn ihr Anliegen ist es, in die institutionalisierten Kunst-Räume vorzudringen und diese für feministische Themen zu öffnen. Den Künstlerinnen ging es dabei um die Anerkennung ihrer *neuartigen* Kunst, in der die weibliche Wahrnehmung gesellschaftlicher Realität sichtbar wurde.

Valie Export vertrat in dieser Hinsicht einen individuell-künstlerischen Ansatz, sie sprach sich dafür aus, dass Frauen ihre selbstbestimmte Wirklichkeit „via medialer Bausteine“ zum Ausdruck bringen sollten. Kunst betrachtete sie als Kommunikationsmittel im emanzipatorischen Prozess der Geschlechter.

Das Projekt der Künstlerinnengruppen in Kopenhagen hingegen konzentrierte sich auf die künstlerisch-kreative Arbeit im Kollektiv. Der Kommunikationsprozess zwischen den vorbereitenden Künstlerinnen sollte sich über die daraus hervorgehende Kunst den Ausstellungsbesuchern mitteilen. Mit diesem Konzept erteilten sie der herkömmlichen monologischen Struktur individueller künstlerischer Arbeit eine Absage und wandelten den White Cube zu einem Raum vielfältiger kommunikativer Bezüge um. Ihre basisdemokratische Vorgehensweise ermöglichte es, dass Einzelwerke nationaler und internationaler Künstlerinnen

wodurch ihre Präsentationen innerhalb der gesamten Ausstellung geglättet wirkten und dadurch an Aussagekraft verlören. Vgl. Schumann 1976, S. 88-91.

71 Vgl. Duden 1977b.

gleichberechtigt neben feministischen Kunst-Räumen kollektiver Prägung stehen konnten. Die Organisatorinnen nutzten den Ausstellungsraum Charlottenborg auf unkonventionelle Art und Weise und nahmen dabei bewusst in Kauf, dass diese Ausstellung von der Fachwelt nicht ernstgenommen wurde. Damit ist ihnen eine wirkliche Neubesetzung eines etablierten Kunst-Raumes gelungen, die in dieser Form nur in Dänemark möglich gewesen ist und im europäischen Kontext eine Ausnahme darstellt. In Österreich konnte der angestrebte Galerie-raum für *Magna Feminismus* erst nach zähem Ringen und mit einem abgeänderten Raumkonzept *besetzt* werden. Im Unterschied zu dem Kopenhagener Projekt standen in der Wiener Ausstellung feministisch-künstlerische Einzelpositionen im Vordergrund. Export vollzog damit keineswegs eine Abgrenzung von der Frauenbewegung, sondern ließ feministisches Gedankengut und Kunstwerke nebeneinander stehen. Darin wird sie als politische Künstlerin erkennbar, die bereits am Anfang der 70er Jahre den Versuch unternahm, feministische Kunst theoretisch zu durchdenken und ihre Ideen in einem Ausstellungsprojekt umzusetzen – was ihr nur bedingt gelingen konnte.

Wie beide Ausstellungsprojekte zeigen, gab es um 1975 eine Aufbruchstim-mung, die im feministischen Engagement von Künstlerinnen ihren Niederschlag fand. Zeitgleich wurde das Vordringen feministisch-künstlerischer Ideen in die etablierten Kunst-Räume massiv behindert, was bis heute zu wenig bekannt ist. Dies ist der unzureichenden Rezeption der Projekte jener Zeit geschuldet, durch die eine Fehleinschätzung der damaligen Situation gefördert wird. Die Ausstel-lung *Magna Feminismus* wird bislang als Einzelleistung von Valie Export aus-schließlich in Verbindung mit dem Wiener Aktionismus gesehen und dadurch wird die Schlüsselstellung, die diese Ausstellung im Kontext des europäischen künstlerischen Feminismus gehabt hat, für die Nachwelt nicht mehr erkennbar. Die Kopenhagener Ausstellung konnte in Ermangelung ausreichenden dokumen-tarischen Materials bislang nur unzulänglich rezipiert werden, dies zeigt ihre falsche Zuschreibung an eine einzige Künstlerinnengruppe. Durch die differen-zierte Aufarbeitung und Darstellung beider Projekte im Rahmen dieser Arbeit, ist jetzt erst eine objektivere Bewertung und Korrektur ihrer *fehlgeliteten* Rezeption möglich.

Beide Ausstellungen bilden einen Wendepunkt in der Entwicklung feministi-scher Kunstprojekte, denn in ihnen ist die gleichberechtigte Präsenz von profes-sionellen – mittlerweile international bekannten Künstlerinnen – neben weniger etablierten Künstlerinnen vor dem Hintergrund frauenpolitischen Engagements dokumentiert. Diese Verbindung wird mit der zunehmenden Professionalisie-rung feministisch engagierter Künstlerinnen um 1977 problematisch, wie das folgende Kapitel zeigen wird.

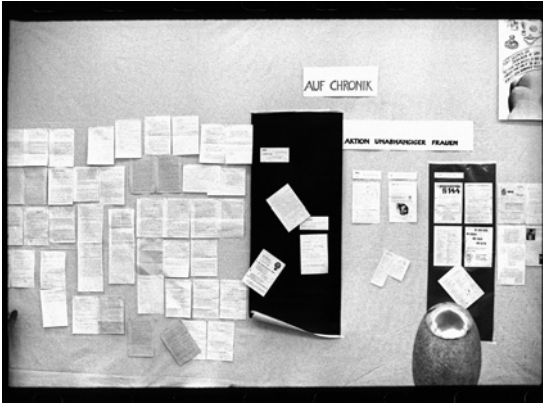


Abb. 4.2.1 *Magna Feminismus* 1975 in der Galerie nächst St. Stephan, Wien, Präsentation der Chronik von AUF, der Aktion unabhängiger Frauen (Foto: Privatbesitz von Valie Export)



Abb. 4.2.2 *Magna Feminismus* 1975 in der Galerie nächst St. Stephan, Wien, links Fotografien von Cora Pongracz, davor Skulpturen von Meina Schellander (Foto: Privatbesitz von Valie Export)



Abb. 4.2.3 *Magna Feminismus* 1975 in der Galerie nächst St. Stephan, Wien, Grafische Arbeiten von Birgit Jürgenssen (Fotokopie zur Verfügung gestellt von Valie Export)

GALERIE NÄCHST ST. STEPHAN - WIEN I.

MAGNA

FEMINISMUS: KUNST UND KREATIVITÄT

Ein Überblick über die weibliche Sensibilität, Imagination, Projektion und Problematik,
suggeriert durch ein Tableau von Bildern, Objekten, Fotos, Vorträgen, Diskussionen,
Lesungen, Filmen, Videobändern und Aktionen,
zusammengestellt von VALIE EXPORT

7. MÄRZ BIS 5. APRIL 1975

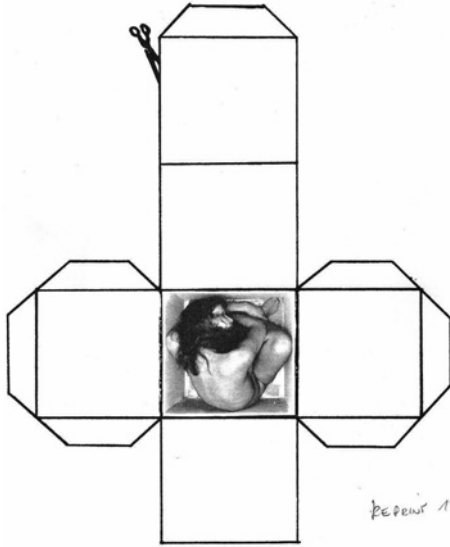


Abb. 4.2.4 Titelblatt des Kataloges von *Magna Feminismus* mit einer Arbeit von Kirsten Justesen



Abb. 4.3.1 Vierter Raum der Gruppe *Rejsning* im Rahmen der Ausstellung *Kvindeudstillingen på Charlottenborg*, Performance der Gruppe *Solvogne* (Sonnenwagen) zur Eröffnung der Ausstellung (Foto: Sonja Iskov)



Abb. 4.3.2 Vierter Raum der Gruppe *Rejsning* im Rahmen der Ausstellung *Kvindeudstillingen på Charlottenborg*, Blick in den Raum
(Foto: Sonja Iskov)



Abb. 4.3.3 Vierter Raum der Gruppe *Rejsning* im Rahmen der Ausstellung *Kvindeudstillingen på Charlottenborg*, Blick in den Raum mit Predigtkanzel
(Foto: Sonja Iskov)



Abb. 4.3.4 Vierter Raum der Gruppe *Rejsning* im Rahmen der Ausstellung *Kvindeudstillingen på Charlottenborg*, Blick in den Raum mit Wandgemälde
(Foto: Sonja Iskov)



Abb. 4.3.5 Vierter Raum der Gruppe *Rejsning* im Rahmen der Ausstellung *Kvindeudstillingen på Charlottenborg*, im Vordergrund improvisierter Schafstall mit lebendigem Schaf
(Foto: Sonja Iskov)



Abb. 4.3.6 Erster Raum der Gruppe *Rejsning* im Rahmen der Ausstellung *Kvindeudstillingen på Charlottenborg*
(Foto: Sonja Iskov)



Abb. 4.3.7 Erster Raum der Gruppe *Rejsning* im Rahmen der Ausstellung *Kvindeudstillingen på Charlottenborg*, Grabstein mit Kreuz
(Foto: Sonja Iskov)



Abb. 4.3.8 Zweiter Raum der Gruppe *Rejsning* im Rahmen der Ausstellung *Kvindeudstillingen på Charlottenborg*
(Foto: Sonja Iskov)

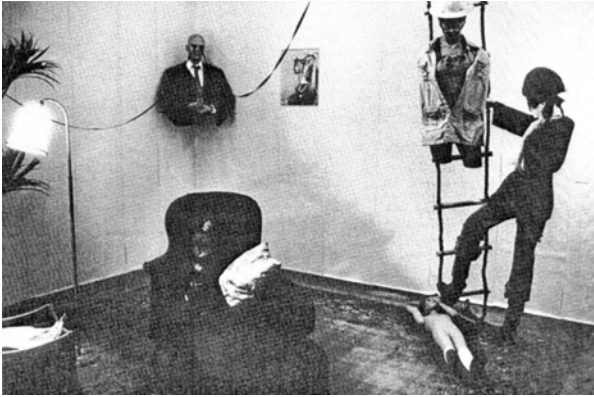


Abb. 4.3.9 Fünfter Raum der Gruppe *Rejsning* im Rahmen der Ausstellung *Kvindeudstillingen på Charlottenborg* (aus: Billedet som kampmiddel 1977, S. 136)



Abb. 4.3.10 Sechster Raum der Gruppe *Rejsning* im Rahmen der Ausstellung *Kvindeudstillingen på Charlottenborg* (aus: Billedet som kampmiddel 1977, S.137)



Abb. 4.3.11 Siebter Raum der Gruppe *Rejsning* im Rahmen der Ausstellung *Kvindeudstillingen på Charlottenborg* (aus: Billedet som kampmiddel 1977, S.138)



Abb. 4.3.12 Pappmachéfigur im Treppenhaus der Ausstellung, Gemeinschaftsarbeit von Pernille Clausen, Hedda Matthesen und Eva Bjerregard.
(Foto: Sonja Iskov)



Abb. 4.3.13 Ausstellungsplan des im oberen Geschoss gezeigten Teils von *Kvindeudstillingerne på Charlottenborg*, Rekonstruktion aus dem Jahr 2008 von Birgit Pontoppidan und Birgitte Anderberg.



Abb. 4.3.14 Gemeinschaftsarbeit von Bergliot Ragnars und Marianne Lassen
(Foto: Sonja Iskov)



Abb. 4.3.15 Tonskulpturen von Gertrud Skot Hansen
(Foto: Sonja Iskov)



Abb. 4.3.16 Pyramide
aus Milchtüten
von Line Storm
(Foto: Sonja Iskov)



Abb. 4.3.17 Im Vordergrund
Pappmachéarbeit von Pernille
Clausen, an der Wand Arbei-
ten von Sonny Foltmar
(Foto: Sonja Iskov)



Abb. 4.3.18 Im Vordergrund und links an der Wand Arbeiten von Pernille Clausen, rechts vermutlich Kirsten W. Rasmussen
(Foto: Sonja Iskov)



Abb. 4.3.19 Beim Aufbau der Ausstellung, im Vordergrund links Lene Adler Petersen, im Hintergrund Susanne Ussing, an der Wand Arbeiten von Lene Adler Petersen
(Foto: Sonja Iskov)



Abb. 4.3.20 Skulptur von Susanne Ussing
(Foto: Sonja Iskov)



Abb. 4.3.21 Raumgestaltung
von Birgitta Faber
(Foto: Sonja Iskov)



Abb. 4.3.22 Theater im Café,
an der Wand Stoffrelief von
Alice Kalsø
(Foto: Sonja Iskov)



Abb. 4.3.23 Inge Mahn beim
Aufbau ihrer Arbeit
(aus: Billedet som kampmiddel
1977, S. 182)



Abb. 4.3.24 Gruppe italienischer Künstlerinnen beim Aufbau ihrer Arbeiten
(Foto: Sonja Iskov)

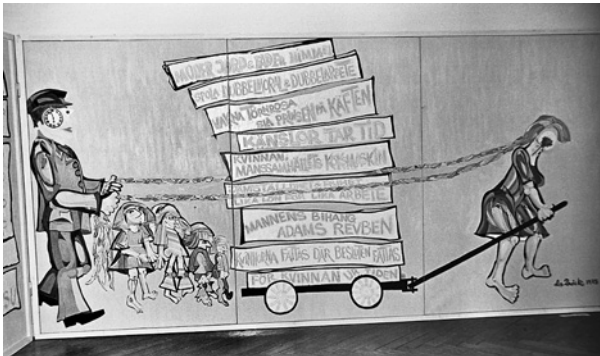


Abb. 4.3.25 Arbeit von Lis Zwick
(Foto: Sonja Iskov)



Abb. 4.3.26 Raum mit Arbeiten der Bildhauerin Renate Vincken
(Foto: Sonja Iskov)



Abb. 4.3.27 *Kvindfolk kannlet
blive engle, men lettere djaevle,*
Alice Kalsø
(Foto: Sonja Iskov)



Abb. 4.3.28 *Raum von Sonja
Iskov und Vibe Fly*
(Foto: Sonja Iskov)



Abb. 4.3.29 *Raum von
Sonja Iskov und Vibe Fly*
(Foto: Sonja Iskov)



Abb. 4.3.30 Künstlerinnen-
raum, Gemeinschaftsarbeit von
Hellen Lassen,
Anneliese Thomsen
und Else Kallesoe
(Foto: Sonja Iskov)

5. Positionierungsversuche im Kunst-Raum 1976/77

In den Jahren 1976/77 wurden in Westdeutschland zwei Ausstellungsprojekte mit dem Anspruch initiiert, Klarheit in die zu diesem Zeitpunkt diffus geführte Diskussion über die Besonderheiten der Kunst von Frauen zu bringen.

Das erste Ausstellungsprojekt *Künstlerinnen international 1877-1977* wurde von der Arbeitsgruppe *Frauen in der Kunst* in der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst seit 1974 verfolgt und vorbereitet, konnte aber erst im März 1977 in Berlin realisiert werden. Die vom Umfang her wesentlich kleinere Ausstellung *Frauen machen Kunst* fand gegen Ende 1976 in den Räumen der Avantgardegalerie von Philomene Magers in Bonn statt.

Beide Ausstellungen gingen der Frage nach, ob und in welcher Form sich der geschlechtsspezifische Erfahrungshorizont auf die künstlerische Arbeit von Frauen auswirkte. Während das Bonner Projekt eine Gegenüberstellung von *feministischer* und *nicht-feministischer* Kunst versuchte, wollte die Berliner Ausstellung eine großzügige Gesamtschau inszenieren und einen Überblick über das aktuelle und historische Werk von Künstlerinnen bieten.

Die Unterschiedlichkeit beider Ausstellungskonzepte, die zeitlich so nah beieinander lagen, sowie die Auseinandersetzungen zwischen den Ausstellungsorganisatorinnen, den beteiligten Künstlerinnen und Akteurinnen der Frauenbewegung, spiegeln die *heftige* Streitkultur jener Epoche und belegen zugleich die Lebendigkeit und Vielfalt damaliger feministischer Positionen. Sie dokumentieren darüber hinaus, dass es damals noch nicht möglich gewesen ist, *Endgültiges* über die Kunst von Frauen zu sagen, und zeugen vom intellektuellen Mut der Projektinitiatorinnen. Diese mussten sich zwangsläufig mit *vorläufigen* Erkenntnissen zufrieden geben, waren sich dessen aber bewusst und sprachen dies offen aus.

5.1 FRAUEN MACHEN KUNST 1976/77 IN DER GALERIE PHILOMENE MAGERS IN BONN

Die Ausstellung *Frauen machen Kunst* war die erste in der Bundesrepublik Deutschland, die zum Thema Feminismus und Kunst in einer kommerziellen Galerie Stellung bezog. Die Idee dazu wurde von der Galeristin Philomene Magers und der Kunsthistorikerin Margarethe Jochimsen entwickelt und umgesetzt.

Auf der Kunstbiennale des Jahres 1975 in Paris war der Galeristin aufgefallen, dass es mittlerweile eine große Anzahl guter Künstlerinnen gab.¹ Diese Entdeckung wollte sie in Deutschland nicht einfach nur vorstellen, sondern mit einer Reflexion über *feministische Kunst* verbinden. Der Kunst-Raum, in dem die Werke der Künstlerinnen präsentiert werden sollten, musste nicht erst erkämpft werden, wie dies im Fall von *Magna Feminismus* gewesen ist, sondern war in den Galerieräumen von Philomene Magers bereits vorhanden.

Beide Organisatorinnen wollten zu mehr Klarheit bezüglich der Begriffe *feministische Kunst*, *Frauenkunst* und *weibliche Ästhetik* beitragen, die seit etwa 1975 in der Fachöffentlichkeit kursierten.² Mit ihrem Ausstellungsprojekt wollten sie einen ersten Schritt in diese Richtung unternehmen, denn schließlich konnten Kriterien für die Bewertung von Kunst nur in der direkten Auseinandersetzung mit den Artefakten entwickelt werden und zwar von darin erfahrenen und geschulten Personen.

Die Ausstellung war ursprünglich mit dem Titel *Konfrontationen* geplant, der das Konzept der Gegenüberstellung *feministischer* und *nicht-feministischer* Kunst besser zum Ausdruck gebracht hätte. Da *Konfrontationen* von den Künstlerinnen als zu provokant empfunden wurde, wählten die Kuratorinnen mit *Frauen machen Kunst* einen unverfänglicheren Namen. Mit der räumlichen Konzeption einer Gegenüberstellung blieb die Ausstellung jedoch bei ihrem ursprünglichen Ansatz, der die Unterschiede und Differenzen in der unmittelbaren Anschauung der Werke spürbar machen wollte. Zu diesem Zweck wurde die *feministische Kunst* getrennt von der *nicht-feministischen Kunst* in verschiedenen Räumen inszeniert.

1 Vgl. dazu das Interview von Andrea Reischies mit Philomene Magers in der Sendung Mosaik II, WDR III, vom 13.01.1977. Die Kopie einer Mitschrift des Interviews hat mir Margarethe Jochimsen zur Verfügung gestellt.

2 Ein Beispiel dafür ist der Artikel *Weibliche Inhalte auf weibliche Weise darstellen*, Vgl. Gerhardt, Kuwertz, Schumann 1975.

Erstmals trafen Fachfrauen eine Auswahl unter den Künstlerinnen, analysierten die Begrifflichkeiten über Kunst und entschieden, in welchem Ordnungszusammenhang die Werke in der Ausstellung präsentiert werden sollten. Dies war insbesondere für Künstlerinnen, die aus der feministischen Bewegung kamen, eine neue und offenkundig schwer zu akzeptierende Situation, die zu Konflikten führte. Das gleichberechtigte Zusammenagieren, das es in den oben beschriebenen Ausstellungsprojekten des Jahres 1975 noch gegeben hatte, war damit praktisch aufgehoben.

Rekonstruktion der Ausstellung

Die anschließende Beschreibung von *Frauen machen Kunst* orientiert sich an den Angaben des Ausstellungskataloges³ und an Aufnahmen von Franz Fischer aus Bonn, der die Räume der Galerie Magers fotografiert hat.

Die Galerie in der Ritterhausstraße 6 in Bonn umfasste damals vier Räume. Ein Foto (Abb. 5.1.1) gibt Einblick in den Raum mit *nicht-feministischer* Kunst. Abstrakte Arbeiten der Künstlerinnen (v.l.n.r.) Rune Miels, Marthe Wery, Irma Blank und Monika Baumgartl waren dort ausgestellt. Vermutlich waren dort noch andere abstrakte Arbeiten von Hanne Darboven, Heidi Bochnig, Bernadette Bour und Annalies Klophaus zu sehen.

Zahlenmäßig stärker vertreten waren die Künstlerinnen, die ihre Kunst als *feministisch* bezeichneten und daher auch mehrere Räume in Anspruch genommen haben. Ein weiteres Foto (Abb. 5.1.2) zeigt zwei Räume, die miteinander verbunden gewesen sind. Im ersten Raum links im Vordergrund war eine Gruppenarbeit der Künstlerinnen Susanne Ebert, Maria Fishahn und Erinna König zu sehen, eine Diaprojektion, die ihre vom 24.-31. Mai 1976 im öffentlichen Raum durchgeführte Plakataktion *Frauen werden benutzt* dokumentierte. Daneben war *12 Zitate* von Brigitte Rohrbach ausgestellt und auf der rechten Seite des Durchgangs ein Teil der Arbeit *Compressed Women Who Yearned to Be Butterflies* von Judy Chicago. Im gleichen Raum, in dem die Arbeit von Chicago gezeigt wurde (Abb. 5.1.3), schlossen sich an der Wand die *Sewn Hands* von Yocheved Weinfeld, *o.T.* von Janice Guy und *Action Sentimentale* von Gina Pane an.

Im dahinter liegenden zweiten Raum (Abb. 5.1.2) war die Arbeit *Art Herstory* von Hermine Freed (links) und *Weiblicher Energie Austausch* (rechts) von Ulrike Rosenbach ausgestellt. Rosenbach hatte ihre Arbeit aus Protest gegen das von ihr kritisierte Ausstellungskonzept mit einer auf transparentem Papier

3 Vgl. Frauen machen Kunst 1976.

geschriebenen Erklärung überklebt.⁴ Auf einem weiteren Foto (Abb. 5.1.4), das nochmals die Verbindung beider Räume aus einer anderen Blickrichtung zeigt, ist im Vordergrund die Fotoserie *Les Tortures Volontaires* von Annette Messenger zu sehen und im hinteren Raum die bereits oben erwähnten Arbeiten von Yocheved Weinfeld und Janice Guy. Demnach waren in dem zweiten Raum *feministischer Kunst* neben Rosenbach und Freed auch Messenger und vermutlich Katharina Sieverding mit *Katharina Sieverding* und Marina Abramovic mit *Freeing the Voice* vertreten.

In dem länglichen Raum (Abb. 5.1.5), vermutlich einem Flur, war in einer Türnische die Installation *Ensembles ist die Dokumentation verschiedener Bewusstseinssebenen bei Wahrnehmungs- und Erkenntnisübungen...* von Anna Oppermann aufgebaut. Daneben waren Fotos der Aktion Aus der *Mappe der Hundigkeit* von Valie Export zu sehen. Auf der gegenüberliegenden Wand hing zuoberst *sich an Trümmer erinnern* von Sarah Schumann, darunter die Fotoarbeit *Bijoux* von Verita Monselles und links daneben *Die schwarz-weiße Göttin und ihre neue leibhaftige Zeichensprache* von Friederike Pezold.

Außerdem waren in der Ausstellung noch die Arbeiten *Modell meiner Kunstvermittlung* von Lilie Fischer, *Introversion – Penetration – Extraversion – Penetration – Fear – No Penetration* von Iole de Freitas, *Men & Dogs* von Nancy Wilson Kitchel, *Categorical statements from the sphere of post-consumer art* von Natalia LL und *The Story of St. Catherine* von Judith Stein zu sehen, die sich in den Räumen feministischer Kunst befunden haben müssen.

Räumliche Gegenüberstellung *feministischer* und *nicht-feministischer* Kunst

Neben der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Thema *Kunst von Frauen*, sollten im Rahmen der Ausstellung Unterschiede zwischen *feministischer* und *nicht-feministischer* Kunst empirisch erfahrbar sein und zur Diskussion gestellt werden. Mit dem Konzept einer räumlichen Gegenüberstellung wollten die Kuratorinnen provozieren, was ihnen damals insbesondere im Kreise feministischer Künstlerinnen gelungen ist.

So wehrte sich die Künstlerin Ulrike Rosenbach vehement gegen die *Vereinbarung* ihrer Arbeit als *feministische* Kunst. Sie war der Ansicht, dass *feministische* Kunst durch ihre Etikettierung als solche zu einem *neuen Produkt der*

4 Den Wortlaut des Protestes haben Jochimsen und Magers zusammen mit einer Gegendarstellung auf einem Extrablatt veröffentlicht, das dem Katalog beigelegt worden ist (Im Privatarchiv der Autorin).

traditionellen Kunstrezeption verfälscht würde. Ihr ging es um das Ganze, denn *feministische Kunst* war aus ihrer Sicht eine *neue Kunst*⁵ und nicht einfach nur eine *neue Kunstrichtung*. Um sich der Einordnung durch die Ausstellungsmacherinnen zu entziehen, veränderte die Künstlerin ihre Arbeit und überklebte sie mit einer Protesterklärung. Sie brachte damit *ihre* Definition *feministischer Kunst* im etablierten Kunst-Raum zur Anschauung.⁶ An dieser Vorgehensweise wird deutlich, dass Rosenbach die Regeln des White Cube bereits verinnerlicht hatte, denn es wäre weitaus überzeugender gewesen, wenn sie den Galerieraum einfach verlassen hätte. Statt dessen verbarg sie ihr ästhetisches Produkt hinter einer Protestbekundung und opponierte somit innerhalb des Systems, das sie zwar ablehnte, in dem sie aber dennoch verblieb. Ihre Reaktionsweise zeigt, dass sie als Künstlerin im etablierten Kunst-Raum angekommen war.⁷

Weitere Kritik am Ausstellungskonzept wurde von den Künstlerinnen Susanne Ebert, Maria Fishahn, Erinna König und Bernadette Bour zusammen mit Ulrike Rosenbach geäußert. Die Künstlerinnen kannten sich aus der Beuys-Klasse an der Kunstakademie in Düsseldorf.⁸ Die damalige Chefredakteurin der Zeitschrift *Heute Kunst*, Gisliind Nabakowski, die ebenfalls bei Beuys studiert hatte, veröffentlichte die Kritik der Künstlerinnen, die sich in erster Linie an der

-
- 5 Rosenbach gründete 1976 in Köln die *Schule für kreativen Feminismus*, mit der sie einen Beitrag zu einem neuen Kulturbegriff leisten wollte, der die kreativen Fähigkeiten von Männern und Frauen als gleichwertig anerkennt. Im Rahmen der Schule führte sie kulturgeschichtliche Kurse mit Frauen durch und leitete Consciousnessraising-Trainings, sowie Kurse kreativen Arbeitens an. Vgl. Rosenbach 1980.
- 6 „Ich protestiere gegen die Art und Weise der Vereinnahmung meiner Arbeiten in dieser Ausstellung, die als feministische Kunst im experimentellen Stadium befindlich, revolutionierende Ziele verfolgt und keine traditionellen [...]. Die Art der Konzeption der Ausstellung widerspricht jeder Vorstellung feministischer Solidaritätsanschauung, da sie mit zweifelhafter Begründung Künstlerinnen gegeneinander ausspielt, und den Kontext ihrer Inhalte durch oberflächliche ästhetische Bewertung entstellt [...]. Ich fordere, dass feministische Kunst von ihrem Inhalt aus beobachtet wird und nicht von ihrer Form [...]. Feministische Kunst ist keine neue Kunstrichtung! Feministische Kunst ist eine neue Kunst!“, vgl. Beilage zum Ausstellungskatalog (im Privataarchiv der Autorin).
- 7 Vgl. O’Doherty 1996, S. 128.
- 8 Wie Margarethe Jochimsen mir in einem Gespräch am 16.9.2007 in ihrer Wohnung in Bonn sagte, waren Rosenbach und Nabakowski miteinander befreundet und kannten Ebert, Fishahn und König durch die Beuysklasse, die sie gemeinsam an der Düsseldorfer Kunstakademie besucht haben. Die Künstlerin Bernadette Bour habe sich erst später der Kritik in *Heute Kunst* angeschlossen.

Person Margarethe Jochimsens festmachte. Jochimsen habe in ihrer Tätigkeit als Kuratorin die Künstlerinnen quasi entmündigt. Hinter dieser von Nabakowski polemisch vorgebrachten Kritik steckte die Befürchtung, dass Jochimsens Äußerungen Einfluss auf die Rezeption der Kunst von Frauen nehmen könnte:

„Es ist nach dieser Aufbereitung nur noch eine Frage der Zeit, dass Frau Jochimsens Anschauungen und entmündigende Meinungen in die Multiplikatoren gehen, wo sie dann restlos konsumiert werden können.“⁹

Margarethe Jochimsen reagierte darauf mit einer Gegendarstellung, die sie im April 1977 über die deutschen Kunstvereine verbreiten ließ. Sie wehrte sich gegen die Entstellung ihres Katalogbeitrages und kritisierte ihrerseits die Polemik von Nabakowski, die keine „sachliche, scharfe Kritik des Konzepts der Ausstellung *Frauen machen Kunst* enthielt[en].“¹⁰

An diesem emotional geführten Streit über das Konzept der Ausstellung, der sich in erster Linie an der Kunstwissenschaftlerin und ihrer Definitionsmacht im Prozess der Kunstrezeption entzündete, werden folgende Punkte deutlich. Der kollektive weibliche Erfahrungsraum, der in den Künstlerinnenausstellungen bis 1975 noch die Basis für das gleichberechtigte Nebeneinander unterschiedlicher künstlerischer Aktivitäten und Ambitionen gewesen war und zu erfolgreichem *Spacing* geführt hatte, sollte nicht aufgegeben werden. Rosenbach äußert genau dies in ihrem Einspruch:

„Die Art der Konzeption der Ausstellung widerspricht jeder Vorstellung feministischer Solidaritätsanschauung, da sie mit zweifelhafter Begründung Künstlerinnen gegeneinander ausspielt und den Kontext ihrer Inhalte durch oberflächliche ästhetische Bewertung entstellt.“¹¹

Gleichzeitig aber strebte Rosenbach, wie auch andere professionelle Künstlerinnen, nach individueller Anerkennung im etablierten Kunst-Raum, was einer schizophrenen Situation gleichkam: Als Feministin wollte sie das Gemeinsame nicht aufgeben und scheute daher vor Differenzierung zurück, als Künstlerin musste sie aber genau dieses tun, um sich profilieren zu können und mit ihrer Kunst anerkannt zu werden.

Nabakowskis Kritik, in der sie Jochimsen mangelnde Kenntnisse des Feminismus unterstellte, deutet auf ähnliche Motive hin. Sie sprach ihr vermutlich

9 Vgl. Nabakowski 1977.

10 Vgl. Gegendarstellung Margarethe Jochimsens (im Privatarchiv der Autorin).

11 Vgl. Beilage zum Katalog (im Privatarchiv der Autorin).

deshalb die Kompetenz ab feministische Kunst beurteilen zu können, weil sie mit den von ihr entwickelten Unterscheidungskriterien für die Kunst von Frauen gegen das solidarische Prinzip der Frauenbewegung verstoßen hatte, in der hierarchische Strukturen als *patriarchale* Normen abgelehnt wurden.

Jochimsens Kategorien *feministischer* und *nicht-feministischer* Kunst waren ein erster Versuch, die genormte Synthese des White Cube für geschlechterrelevante Fragestellungen in der Kunst zu öffnen. Zu diesem Zweck wurde von den Kuratorinnen ein zweiter White Cube mit *feministischer* Kunst neben den mit *nicht-feministischer* Kunst gestellt. Die Notwendigkeit dazu war aus der Situation heraus entstanden, dass eine neue Künstlerinnengeneration, die künstlerische Professionalität mit Feminismus verband, in einem Kontext präsentiert werden musste, der ihre Werke von den kollektiven feministischen Kunst-Räumen absetzte. Die Kuratorinnen von *Frauen machen Kunst* wollten mit ihrem Konzept die Akzeptanz *feministischer* Kunstwerke im etablierten Kunst-Raum erreichen und mussten sich daher auf die hierarchischen Vorgaben dieses Raumes beziehen. Rosenbach hatte dies klar erkannt, denn sie formulierte: „damit wird die feministische Kunst zu einem neuen Produkt der traditionellen Kunstrezeption verfälscht“.¹²

Es gab damals kein Entkommen professioneller Künstlerinnen aus der genormten Synthese des White Cube, dies hatte Rosenbach selbst mit ihrer paradoxen Reaktion auf das Ausstellungskonzept bestätigt. Ein erster Schritt, diese Synthese hinsichtlich der Aufnahme geschlechterrelevanter Unterscheidungskriterien zu erweitern, war es, die *feministische* Kunst von der vermeintlich *geschlechterneutralen* Kunst zu unterscheiden. Um dies zu erreichen musste sie im White Cube autonom inszeniert werden, vom solidarischen Kontext des Feminismus befreit, als ästhetisches Produkt.

Was ist *feministische* Kunst?

Mit dem Aufkommen des Feminismus am Ende der 60er Jahre und den sich auf feministische Themen beziehenden Künstlerinnen kam es zu neuartigen künstlerischen Aussagen, die sich von den damaligen Kunstströmungen abhoben und für die es von Seiten der Kunstöffentlichkeit noch keine Begrifflichkeiten und Beurteilungskriterien gab. Die Fachwelt tat sich in der Auseinandersetzung mit diesen ungewöhnlichen Werken schwer, insbesondere männliche Rezensenten neigten dazu, die Arbeiten von Künstlerinnen ins Lächerliche zu ziehen und dadurch einer sachlichen Auseinandersetzung mit den für sie provokanten Inhal-

12 Ebenda.

ten auszuweichen.¹³ In Bezug auf die Kunstwerke von Frauen kursierten um 1976/77 wenig differenzierte Begrifflichkeiten. Margarethe Jochimsen sagte 2005 im Rückblick auf die damalige Situation:

„es musste alles erst aus der Praxis entwickelt werden [...] Beurteilungskriterien für die Kunst von Frauen gab es noch nicht [...] dies konnte nur von Frauen gemacht werden, die sich mit zeitgenössischer Kunst befassen.“¹⁴

Dementsprechend entwickelte Jochimsen ihre Kategorien in Auseinandersetzung mit den Werken zeitgenössischer Künstlerinnen, die sich mehr oder weniger mit Themen des Feminismus befassten. Ihre Beobachtungen hat sie im Katalogtext zur Ausstellung sowie in einem darauf aufbauenden Artikel beschrieben.¹⁵

Gleich zu Anfang stellte sie klar, dass Kunst von Frauen nicht immer *feministische* Kunst sein muss – eine Gleichsetzung, die in der damaligen Diskussionen über die Kunst von Frauen häufig gemacht worden ist. *Feministisch* sei Kunst von Frauen nach Jochimsen dann,

„wenn Künstlerinnen in ihr Gedanken zur Anschauung bringen, die sich im weitesten Sinne aus der diskriminierenden gesellschaftlichen Situation der Frau, aus dem gesellschaftlichen Diktat sogenannter weiblicher Funktionen, Eigenschaften, Verhaltensweisen usw. ableiten lassen, gegen die sich Künstlerinnen in irgendeiner Form wenden.“¹⁶

Im Anschluss daran umriss sie ihre Auffassung von Feminismus, der für sie eine gesellschaftliche Utopie darstellte, nach der *weibliche* und *männliche* Qualitäten in jedem Menschen in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander stehen sollten. Nach Jochimsen kämpften feministisch engagierte Künstlerinnen für eine humanere, von *männlichen* und *weiblichen* Qualitäten und Erfahrungen glei-

13 Gisliind Nabakowski zitiert einige Beispiele männlicher Kunstkritiker, so Günter Engelhard, der in seiner Rezension der Ausstellung *Frauen machen Kunst* die Arbeiten von Annalies Klophaus und Hanne Darboven als „skripturales Häkelwerk“ und „chiffrierte Poesiealben“ bezeichnete, vgl. Engelhard, Günther: Eine Hundeleine für den Mann. Zwischen Venus, Minerva und Supergirl. Gleichberechtigung ist nicht in Sicht. In: Kölner Stadtanzeiger. 30.12.1976. Nabakowski bezeichnet dieses *Unvermögen* überwiegend männlicher Kunstkritiker sehr treffend als *cultural lag*, vgl. Nabakowski I 1980, S. 201.

14 Margarethe Jochimsen in einem Gespräch mit der Autorin am 20.05.2005 in ihrer Wohnung in Bonn.

15 Vgl. Jochimsen 1976 und Jochimsen 1977.

16 Vgl. Jochimsen 1977, S. 70.

chermaßen geprägte Kunst. Sie folgerte daraus, dass es *feministische* Kunst nur so lange geben werde wie die gesellschaftliche Gleichstellung der Frau sowie die relative Ausgewogenheit *männlicher* und *weiblicher* Qualitäten in Mann und Frau noch nicht verwirklicht seien, daher sei *feministische* Kunst ihrem Charakter nach *transitorisch*.¹⁷ Jochimsen formulierte weiter, dass *feministische* Kunst auch im Hinblick auf den Lebensweg einer Künstlerin als *transitorisch* angesehen werden könne. Biographien älterer Künstlerinnen zeigten, dass diese sich in Lebensphasen, in denen sich der Konflikt zwischen gesellschaftlich zugewiesener Frauenrolle und der Kunstausübung als besonders gravierend erwies, stärker mit feministischen Themen befasst hätten. Daher seien Künstlerinnen nicht ein für alle mal mit einem feministischen Stempel zu versehen und auch Künstlerinnen, in deren Arbeiten feministisches Engagement nicht erkennbar wird, könnten durchaus eine feministische Grundhaltung haben.

Ausgehend von diesen grundlegenden Vorüberlegungen zum Verhältnis von Feminismus und Kunst, definierte Jochimsen vier unterschiedliche künstlerische Vorgehensweisen, die zum Ziel hatten die gesellschaftliche Gleichberechtigung von Männern und Frauen zu befördern:

Als erste nennt sie die „Bewusstmachung des konventionellen Frauenbildes“ und führt als Beispiel die Arbeiten der in Italien lebenden Argentinierin Verita Monselles (Abb. 5.1.6) an, die in ihren Fotografien klischeehaftes Verhalten von Frauen zur Schau stellte. Ihre Verfahrensweise der Demaskierung von Geschlechterstereotypen zeigt Ähnlichkeit mit der heute weitaus bekannteren amerikanischen Fotokünstlerin Cindy Sherman, die etwa zur gleichen Zeit wie Monselles ähnliche fotografische Inszenierungen schuf.

Als zweite Vorgehensweise sei die „Zerstörung des konventionellen Frauenbildes“ zu nennen. Anschaulich wird diese in Ulrike Rosenbachs Aktion *Glau- ben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin*, in der die Künstlerin mit Pfeilen auf die Reproduktion der *Madonna im Rosenhag* von Stephan Lochner schoss. Die brasilianische Künstlerin Iole de Freitas zerstörte auf der Suche nach der eigenen Identität ihr auf Spiegeln reflektiertes Bild.

In der „Demontage des konventionellen Bildes des Mannes“, wie sie in Arbeiten von Valie Export oder Nancy Kitchel ersichtlich wird, sieht Jochimsen eine dritte Strategie (Abb. 5.1.7). Export wollte mit ihrer Aktion *Aus der Mappe der Hundigkeit* auf die Beziehung zwischen Mann und Frau als Beziehung zwischen Tier und Mensch aufmerksam machen. Kitchel schildert in ihrer Arbeit *Men & Dogs* die gesellschaftliche Abrichtung des Mannes, indem sie dessen stufenweise Verwandlung in einen Hund vor Augen führt.

17 Ebenda.

Schließlich werde eine vierte Vorgehensweise im „Entwurf eines neuen Frauenbildes“ erkennbar. So etwa bei Friederike Pezold (Abb. 5.1.5, links), die den Frauenkörper nur in Umrissen und Fragmenten zeigt und den Versuch einer neuen Körpersprache jenseits sexistischer Wahrnehmungsmuster unternimmt, oder in den fotografischen Arbeiten von Katharina Sieverding, die durch eine Überblendung männlicher und weiblicher Gesichter ein Verwirrspiel im transsexuellen Feld arrangiert.

Bei den von Jochimsen herausgearbeiteten Kategorien handelt es sich um Einordnungskriterien, die sich am Inhalt der Kunstwerke orientieren. Von dieser inhaltlichen Beurteilung ausgehend war es erst möglich, eine Unterteilung in Arbeiten *feministischer* bzw. *nicht-feministischer* Kunst vorzunehmen. Der weitaus schwieriger zu beantwortenden Frage, ob ein feministischer Stil oder eine frauenspezifische ästhetische Arbeitsweise in der Kunst erkennbar wäre – somit auch die *nicht-feministische* Kunst Anzeichen einer geschlechterorientierten Ästhetik aufweisen könne –, begegnete Jochimsen mit folgenden Überlegungen:

Zunächst grenzt sie sich von dem „unreflektierten Begriff einer neuen feministischen Kultur“ ab, der die offenkundigen Unterschiede zwischen daraus hervorgehenden ästhetischen Produkten leugnet.¹⁸ Alternativ zu diesem nimmt sie den Standpunkt des „Schonens und Forderns“ ein, indem sie einerseits dafür plädiert jegliche Kreativität im künstlerischen Selbstfindungsprozess gerade bei Frauen zu ermutigen, gleichzeitig aber auch für die ernsthafte Auseinandersetzung mit den darin erkennbaren Formen und Mitteln eintritt.

Den von amerikanischen Künstlerinnen propagierten Weg der Separation sieht Jochimsen analog zu Lucy Lippard ambivalent, als Chance und Gefahr: „The danger of separatism, however, is that it can become not a training ground, but a protective womb”.¹⁹ Der *eigene Raum* bietet zwar vorübergehend eine Möglichkeit, sich dem Anpassungsdruck männlich geprägter Normen zu entziehen und damit verbunden die Chance, eine von der eigenen Sicht der Welt geprägte Kunst zu entwickeln. Dennoch kann dieser vorübergehende Rückzug auch zur Sackgasse werden, aus der es keinen Weg zurück in die letzten Endes gewünschte Integration gibt.

Nach Jochimsen kann das Eine nicht ohne das Andere funktionieren. Die Orientierung auf die eigenen geschlechterorientierten Seh- und Erfahrungsweisen allein kann nicht wirksam werden, wenn die daraus hervorgehenden Werke für die Gesamtheit der Kunst nicht an Relevanz gewinnen. Der Vorstellung anzu-

18 Vgl. Jochimsen 1977, S. 82.

19 Vgl. Lippard 1976, S. 11.

hängen, dass Künstlerinnen und Kunstvermittlerinnen diesbezüglich bei Null anfangen könnten – also autonom sein könnten – sei eine Illusion:

„Selbst wenn wir den Verlauf der Geschichte nur wenig mitbestimmt hatten - was noch zu beweisen wäre - , ist unser Sehen, Denken und Empfinden doch unbestritten von der Gesellschaft und der Geschichte geprägt - auch hinsichtlich unserer Auffassungen von Kunst.“²⁰

Sie plädiert daher in Anlehnung an Silvia Bovenschen für die Auseinandersetzung mit der historisch gewachsenen Sprache der Kunst und den Mut, der intellektuellen Auseinandersetzung nicht auszuweichen, wohl wissend, dass „der Grad zwischen interessierter Aufarbeitung und wissenschaftlicher Anpassung haarfein ist“.²¹

Perspektivisch müsse die Mitsprache von Frauen kontinuierlich verstärkt werden, um die Kunst mit dem Ziel einer gleichberechtigteren Teilhabe von Künstlerinnen im Kunstbetrieb zu verändern.

„Jedoch nicht durch Anpassung an das Vorhandene, sondern durch die stetige Bemühung, unsere eigenen Vorstellungen, Erfahrungen, Sehweisen, Sensibilitäten in die Kunst einzubringen, ohne wesentliche Konzessionen an die in dieser Hinsicht von Männern geprägten Normen. Im Zuge dieser Bemühungen wird es uns gelingen – die ersten Beweise dafür liegen vor – Medien, Methoden und Formen zu finden und zu entwickeln, die unseren *Inhalten* angemessen sind“.²²

Sie spricht sich also dafür aus, *feministische Kunst* als eine Kunstform anzusehen, die sich in einem kontinuierlichen Veränderungsprozess befindet und die ihren Standort in Auseinandersetzung mit den bestehenden Kunstnormen, unter Berücksichtigung ihrer inhaltlich-feministischen Themensetzung, immer wieder neu suchen und bestimmen muss. In diesem Sinne wäre *feministische Kunst* auch heute noch als *transitorisch* zu verstehen, auf der Suche zwischen individuellen und kollektiv geprägten künstlerischen Verortungen von Frauen.²³

20 Vgl. Jochimsen 1976, o.S.

21 Vgl. Bovenschen 1976, S.67.

22 Vgl. Jochimsen 1977, S. 87.

23 Erkennbar wird dies auch in aktuellen Kunstprojekten von jungen Künstlerinnen, die sich mit feministischen Theorien befassen und ihrer heutigen gesellschaftlichen Situation entsprechende *feministische Kunst* entwickeln. So z.B. das Gender Studies-Kunstaustellungsprojekt über die historische Brisanz und gegenwärtige Aktualität der Gender Studies und der feministischen Theorien *Wir machen Kunst, weil es die femi-*

Als hervorstechendes Kennzeichen *feministischer Kunst* sieht Jochimsen vor allem die Einbeziehung der Kommunikation als konstitutives Element, als Teil des Inhalts dieser Kunstwerke. In dieser Beobachtung scheint das künstlerische Konzept Valie Exports vom Anfang der 70er Jahre auf, die Kunst als Möglichkeit der Kommunikation mit medialen Bausteinen verstanden wissen wollte, ebenso wie das auf Kommunikation angelegte Ausstellungskonzept von *Kvindeudstillingen på Charlottenborg*. Kreativität wird nicht mehr als egozentrierte Abgrenzung vom Gegenüber verstanden, sondern vollzieht sich im gegenseitigen Austausch, in Beziehung zueinander.

5.2 KÜNSTLERINNEN INTERNATIONAL 1877-1977 IN WESTBERLIN

Die Ausstellung *Künstlerinnen international 1877 - 1977*, die vom 08.03. - 10.04.1977 in Westberlin stattfand und im Anschluss daran im Frankfurter Kunstverein gezeigt worden ist,²⁴ war eine Künstlerinnenausstellung mit internationalem Anspruch. Künstlerinnen aus ganz Europa und den USA waren an der Ausstellung beteiligt und kamen nach Berlin, um sie zu sehen. Lucy Lippard, die damals bekannteste feministische Kunstkritikerin der USA, sprach am 12.03.77 anlässlich der Ausstellung zum Thema „Warum feministische Kunstkritik?“ im Amerika-Haus in Westberlin.²⁵ Rezensionen in englischen und dänischen feministischen Magazinen²⁶ bezeugen die Internationalität des Ereignisses, der Ausstellungskatalog war so gefragt, dass sogar eine zweite Auflage gedruckt werden musste.

Künstlerinnen international 1877-1977 startete unter gänzlich anderen Vorzeichen als die wesentlich kleinere Galerieausstellung *Frauen machen Kunst* in Bonn. Das Projekt war in seinen Dimensionen ambitionierter und verlangte daher nach mehr Raum. Im Gegensatz zur kleineren und konzentrierteren Bon-

nistische/politische/gesellschaftliche/meine Situation erfordert das im Jahr 2007 an der Kunstuniversität Linz durchgeführt worden ist. Vgl. Paul, Schaffer 2007.

24 In Berlin wurde die Ausstellung von etwa 35.000 Menschen besucht, im Frankfurter Kunstverein, wo sie vom 29.04. – 12.06.1977 in einer reduzierten Version präsentiert worden ist, wurde sie von ca. 6.800 Personen gesehen, vgl. Nabakowski 1980, Bd. 1, S. 204, Anm. 32.

25 Vgl. *Entwurf einer feministischen Kunstkritik* von Lucy Lippard (in der Übersetzung von Petra Zöfelt und Ilse Teipelke) in: *Künstlerinnen international 1977*, S. 86-88.

26 Vgl. *Women's Art 1977* und *Pontopiddan 1977*.

ner Schau hatten die Initiatorinnen der Berliner Ausstellung weiterreichende Intentionen. Ihr Ansatz war es professionelle Künstlerinnen in größerem Umfang – sowohl international als auch historisch – sichtbar zu machen. Aus der gemeinsamen Präsentation historischer und zeitgenössischer Künstlerinnen sollten erste Anhaltspunkte für die Beurteilung der Kunst von Frauen entwickelt werden. Die an der Vorbereitung zur Ausstellung beteiligten Renate Gerhardt, Evelyn Kuwertz und Sarah Schumann versuchten bereits 1975 in einem Artikel zu klären, ob es „Frauenspezifisches“ in der Kunst gäbe.²⁷ In ihrer Analyse setzten sie sich mit den Werken von sechs Künstlerinnen auseinander, sind dabei allerdings zu keinem eindeutigen Ergebnis gekommen. Sie konstatierten, dass die Werke von Dorothea Tanning, Louise Bourgeois und Käthe Kollwitz von deren weiblicher Sichtweise geprägt seien, die Künstlerinnen für die Umsetzung aber sehr unterschiedliche Wege gegangen sind und daher auch nicht eindeutig zu kategorisieren wären. Dennoch könnten Frauen „aus ihren historischen Vorbildern gelegentlich lernen“.²⁸ Daher ist es nicht verwunderlich, dass mit *Künstlerinnen international 1877-1977* ein Ausstellungskonzept begründet worden ist, in dem die Präsentation von Werken historischer Künstlerinnen mit Arbeiten zeitgenössischer Künstlerinnen verknüpft wurde. In der Auseinandersetzung mit den ihnen kaum bekannten weiblichen Vorbildern in der Kunstgeschichte sollten auch zeitgenössische Künstlerinnen die Möglichkeit erhalten, den eigenen Standort zu überprüfen. Zwar hatte man im dänischen Vorläuferprojekt und in der Wiener Ausstellung auch schon die Auseinandersetzung mit historischen Künstlerinnen gesucht, die Berliner Ausstellung des Jahres 1977 war jedoch die erste, die dies in einer repräsentativen Schau leisten konnte.²⁹ Forschungen zu

27 Vgl. Gerhardt, Kuwertz, Schumann 1975.

28 Ebenda, S. 86. Sie bezogen sich dabei auf die Geschichte der Frauenbewegungen, übertrugen diesen Gedanken aber auch auf historische Künstlerinnen, die mit ihrem Werk und Leben zeitgenössischen Künstlerinnen als Vorbilder dienen sollten.

29 Zwar hatte es 1975 in Ostberlin mit *Deutsche bildende Künstlerinnen von der Goethezeit bis zur Gegenwart* eine konventionelle Künstlerinnenausstellung an repräsentativem Ort – in der Nationalgalerie – gegeben, in der historische Künstlerinnen zusammen mit zeitgenössischen Künstlerinnen aus der DDR gezeigt worden sind. Dies geschah mit der Absicht, im internationalen Jahr der Frau die Überlegenheit des sozialistischen Systems in der Geschlechterfrage demonstrieren zu können. Wie die Korrespondenz der männlichen Ausstellungskuratoren mit Renate Berger – die 1975 an ihrer Promotion über Künstlerinnen des 20. Jh. in Hamburg arbeitete – deutlich macht, mangelte es auch in der DDR an Fachliteratur zum Thema Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. So nannte Berger auf die Nachfrage des Kurators Claude Keisch als einzigen Autor, der die Problematik der Künstlerin kritisch behandelt, Hirsch, dessen

historischen Künstlerinnen wie die von Karen Petersen und J.J. Wilson 1975 zusammengestellte Diaserie *Woman Artists. A Historical Survey/ Early Middle Ages to 1900* und das 1976 veröffentlichte Buch derselben Autorinnen zum gleichen Thema stellten erstmals umfangreiches Material für die Auseinandersetzung mit historischen Künstlerinnen bereit, auf das sich die Ausstellungsmacherinnen beziehen konnten.³⁰

Zur Vorbereitung der Ausstellung war die Arbeitsgruppe *Frauen in der Kunst* innerhalb der *Neuen Gesellschaft für bildende Kunst* (kurz: *NGbK*) ab 1974 eingerichtet worden.³¹ Die mehrjährige Vorbereitungsphase im Team (Abb. 5.2.1) wurde durch die ständige Fluktuation seiner Mitglieder erschwert, so dass die Gruppe im letzten halben Jahr geschlossen werden musste. Neben den Berli-

Buch 1905 in Stuttgart publiziert worden war. Die gesamte ältere Literatur mit Ausnahme von Lu Märten enthielt nach Berger durchgängig oder partiell sexistische Wertungen. Quellenmaterial zur Ausstellung *Deutsche bildende Künstlerinnen von der Goethezeit bis zur Gegenwart* befindet sich im Archiv der Staatlichen Museen zu Berlin. Archivsignatur: SMB-ZA, VA 4686. Vgl. dazu auch Kapitel 4 dieser Arbeit.

30 In der Unterlagenmappe zum Ausstellungsprojekt bei der *NGbK* in Berlin, liegt u.a. die Diareihe *Woman Artists. A Historical Survey/ Early Middle Ages to 1900*, die 1975 von Karen Petersen und J.J. Wilson am California State College zusammengestellt worden ist. Die beiden US-Amerikanerinnen haben 1976 auch eine Publikation über *Women artists: recognition and reappraisal from the early Middle Ages to the twentieth century* bei Harper & Row Publishers in New York veröffentlicht. Offensichtlich hat die Vorbereitungsgruppe die Diaserie für ihre Arbeit benutzt. Das von Linda Nochlin und Ann Sutherland Harris angeleitete Forschungs- und Ausstellungsprojekt über *Women Artists 1550 – 1950* wurde erst 1976/77 in einer Ausstellung öffentlich gemacht. Von dieser wissenschaftlichen Recherche hat die Berliner Vorbereitungsgruppe noch nicht profitieren können, wie der Katalogtext von Ulrike Stelzl belegt. Das Thema *Künstlerinnen* war in der Kunstgeschichtsschreibung grob vernachlässigt worden, wichtige Grundlagenforschung auf diesem Gebiet gab es 1977 noch nicht. Stelzl musste auf kunstwissenschaftliche Arbeiten zurückgreifen, die um 1900 entstanden sind, z.B. von Ernst Guhl (1858), Georg Voss (1895), Paul Schulze-Naumburg (1900), Falk Gabor (1902), Anton Hirsch (1905), Karl Scheffler (1908), Gertrud Bäumer (1911) und Lu Märten (1914), vgl. *Künstlerinnen international 1977*, S. 115-126.

31 Die Neue Gesellschaft für bildende Kunst ist ein basisdemokratischer Kunstverein, der 1969 im Kontext der Studentenrevolte und der damit verbundenen gesellschaftlichen Wandlungsprozesse entstanden ist. Er versteht sich bis heute als Kunstverein, in den die Mitglieder Projekte und Ideen ein- und zur Abstimmung bringen können. Vgl. Baumann 2009.

ner Künstlerinnen Sarah Schumann, Evelyn Kuwertz, Petra Zöfelt, Inge Schumacher und Ursula Bierther waren auch die Kunsthistorikerin Ulrike Stelzl und die Literaturwissenschaftlerin Karin Petersen beteiligt.³²

Feministische Unterwanderung eines basisdemokratischen Kunstvereins

Im November 1973 hatten Sarah Schumann und Evelyn Kuwertz ihre Idee zu einer Künstlerinnenausstellung auf der Mitgliederversammlung der *NGbK* erstmals vorgetragen.³³ Ihr Vorschlag wurde damals mehrheitlich von den männlichen und weiblichen Mitgliedern der *NGbK* abgelehnt und ihnen dazu geraten ein kleineres Projekt zu planen. Da die Künstlerinnen aber eine große Ausstellung vor Augen hatten, gingen sie bei ihrem zweiten Versuch im Herbst des Jahres 1974 strategisch vor, um das Vorhaben innerhalb des basisdemokratischen Gremiums der *NGbK* durchsetzen zu können.³⁴ Kurz vor der entscheidenden Sitzung traten zahlreiche Sympathisantinnen aus der Frauenbewegung in die *NGbK* ein, wurden dadurch Vereinsmitglieder und sorgten mit ihren Stimmen dafür, dass dieses Ausstellungsprojekt mehrheitlich befürwortet worden ist. Ohne diese Intervention wäre die Umsetzung der Ausstellungsidee innerhalb der *NGbK* nicht möglich gewesen, da der Widerstand gegen feministische Kunstprojekte auch innerhalb linker Kunstvereine damals noch groß war. Die Künstlerinnen nutzten ihre Verbindung zur Frauenbewegung, um im Gremium der *NGbK* eine Mehrheit für ihr Projekt herstellen zu können. Mit dieser Strategie konnten sie auf demokratischem Wege einen Raum für ihre Idee in Anspruch nehmen, den sie in diesem Umfang um 1975 sonst nicht zugestanden bekommen hätten.³⁵

32 Das Vorwort des Kataloges geht ausführlich auf den Gruppenfindungsprozess ein. Für die Mitarbeit wird weiteren Frauen gedankt, die in der Berliner Frauenbewegung aktiv gewesen sind. Vgl. *Künstlerinnen international 1977*, S. 1-4.

33 Das Vorwort des Kataloges spricht in diesem Zusammenhang von *wir* für die Gruppe *Frauen in der Kunst*. Es muss sich bei den Akteurinnen um Schumann und Kuwertz gehandelt haben, denn sie kannten sich aus der Frauengruppe *Brot und Rosen*. Wie ich in Kapitel 3.2. ausgeführt habe, wandten sich die Mitglieder von *Brot und Rosen* ab 1974 verstärkt eigenen Projekten zu.

34 Vgl. Behrens 1991, S. 113f. Helke Sander hat mir 2007 in einem Gespräch in Berlin von dieser Strategie erzählt.

35 Erinnert sei in diesem Zusammenhang noch einmal an die Schwierigkeiten, die Valie Export bei der Umsetzung ihrer Ausstellungsidee gehabt hat, vgl. Kapitel 4.2. dieser Arbeit.

Diese Verbindung zwischen der Frauenbewegung und den Künstlerinnen, die dieses Ausstellungsprojekt in seinen Anfängen eigentlich erst möglich gemacht hatte, führte im Prozess der Ausstellungsverbereitung und in der späteren Durchführung allerdings zu Konflikten.

Eine Künstlerinnenausstellung als ergebnisoffener Prozess

Durch die Anbindung an die NGbK hatten die Organisatorinnen der Ausstellung die Gewähr, dass für ihr Projekt ausreichende Mittel und auch Räumlichkeiten zur Verfügung standen. Nun war es an ihnen ein Ausstellungenskonzept zu entwickeln, das in einer großangelegten Überblicksschau die Präsentation zeitgenössischer Künstlerinnen mit historischen Künstlerinnen verband. Da es für ein solches Konzept 1975 noch kein Modell gab, konnten sich die Ausstellungsorganisatorinnen nur an den damals üblichen Überblicksschauen von Kunst orientieren.

Sarah Schumann war 1975 nach Kopenhagen gefahren, um sich neben ihrer eigenen Teilnahme an *Kvindeudstillingen på Charlottenborg* auch Anregungen für das in Planung befindliche Ausstellungsprojekt in Berlin zu holen. Ihr 1976 verfasster Ausstellungsbericht spiegelt diese Auseinandersetzung mit der dänischen Ausstellung. So zeigte sie sich einerseits beeindruckt von der experimentellen Offenheit des Konzeptes, äußerte sich andererseits aber auch kritisch gegenüber einigen Arbeiten, die „zu dilettantisch“ in der Ausführung gewesen seien. Sie bemängelte darüber hinaus, dass sich die „etablierteren“ Künstlerinnen an die Erfordernisse professioneller Rezeption durch den Kunstmarkt anpassten und dadurch an Ausstrahlung verlören.³⁶

Zwar war die Ausstellung in Kopenhagen in ihrer Wirkung für Schumann beeindruckend und überzeugend, offen blieb für sie aber auch die Frage, welche Konsequenzen das Freiwerden aus traditionellen Vorstellungen von Kunst, wie es in *Kvindeudstillingen på Charlottenborg* erprobt worden war, für professionelle Künstlerinnen und deren Kunst haben würde. So bemerkte sie:

36 Als *dilettantische* Arbeiten bezeichnet sie z.B. die kulissenartigen Gemälde im Eingangsbereich der Ausstellung, die einen Kirchenraum visualisieren sollten. In Bezug auf die internationalen Künstlerinnen beobachtete sie, dass diese sehr darauf bedacht gewesen seien, dass ihre Arbeiten *reproduzierbar* sind: „Im Vergleich mit der sonstigen Ausstellung fiel mir auf, wie verfestigt die Präsentation der schon eher ‚etablierten‘ Künstlerinnen war. Wichtig für sie ist, ich kann das verstehen, die Reproduzierbarkeit ihrer Produkte. Aber wie das gemacht ist, dadurch entsteht zugleich ein Verlust.“ Vgl. Schumann 1976, S. 90.

„Die traditionellen Kunstbegriffe sind einerseits für diese Ausstellung nicht mehr zu gebrauchen, andererseits gibt es noch keine neuen, weiblichen Kriterien.“³⁷

In dieser gedanklichen Spannung bewegte sich die Berliner Vorbereitungsgruppe, denn einerseits wollte sie die traditionellen Kriterien und Bewertungsmaßstäbe hinter sich lassen, hatte aber andererseits noch keine *neuen* Kriterien an der Hand, nach denen sie die Kunstwerke von Frauen hätte beurteilen können. Schließlich war es das Ziel der Ausstellung, aus der umfangreichen Sichtung und Präsentation künstlerischer Arbeiten von Frauen, die mit dieser Ausstellung in Europa erstmals möglich wurde, neue, weibliche Kriterien zu entwickeln. Die Ausstellung war daher ein Projekt mit ungewissem Ausgang, weil sie den Prozess der Auseinandersetzung und Kriterienbildung in ihre Konzeption mit einbezog.

Im Vorwort des Kataloges spricht die Arbeitsgruppe von einer „Seherfahrung mit dem Material von an die tausend Künstlerinnen“, aus denen sie eine Auswahl treffen musste. Oberste Priorität hatte dabei, dass die formale Umsetzung und adäquate Formfindung für Themen und Inhalte künstlerisch gelungen war. Damit war klar, dass der feministische Inhalt nachgeordnet betrachtet wurde und „übertriebene Auswüchse weiblicher Erdverbundenheit, ebenso wie Agitationskunst ohne ästhetische Transformation“ ausgeschlossen wurden. Naive Malerei, Künstlerinnen des Bauhauses, Grafik und Kunstgewerbe wurden ebenfalls ausjuriert, dennoch konnten einzelne Frauen und Gruppen selbst bestimmen was sie ausstellen wollten. Werke von Künstlerinnen aus der Vorbereitungsgruppe wurden nicht bewertet, Künstlerinnen, die sich zu sehr an männliche Kunst anpassten, wurden nicht aufgenommen. Praktische Aspekte spielten bei der Auswahl ebenso eine Rolle, denn aufgrund des Beschaffungsproblems konnten nur wenige Künstlerinnen aus sozialistischen und skandinavischen Ländern präsentiert werden, Italienerinnen waren hingegen sehr umfangreich vertreten. Die Gruppe betonte, dass es ihr nicht leicht gefallen sei, diejenigen Künstlerinnen auszuwählen, die „formale und inhaltliche Innovationen hervorgebracht haben“, zumal sie die Kunstmarktkriterien für Innovation in Frage stellten. Sie bekannte sich offen zu ihrer „subjektiven“ Auswahl und schloss dabei auch Fehlentscheidungen von ihrer Seite nicht aus.³⁸

Die Absicht der Ausstellung, den prozessualen Zustand der Kriterienbildung zum Thema *Kunst von Frauen* abbilden zu wollen, erhärtet sich bei der Betrachtung des Ausstellungskataloges. Irritierend und bedauernswert ist aus heutiger

37 Ebenda, S. 89.

38 Eine Erklärung zur Auswahl und Konzeption der Ausstellung veröffentlichte die Arbeitsgruppe im Vorwort des Kataloges. Vgl. *Künstlerinnen international 1977*, S. 1-4.

Sicht, dass dieses Kompendium, das den Anspruch erhebt, das Ausstellungsergebnis dokumentieren zu wollen, kein Werkverzeichnis enthält. Zwar wurden sämtliche an der Ausstellung beteiligten Künstlerinnen in einem alphabetischen Verzeichnis am Ende zusammengefasst. Da die im Katalog abgebildeten Werke aber in vielen Fällen nicht mit denen übereinstimmen, die in der Ausstellung gezeigt worden sind, ist es unmöglich im Nachhinein eine räumliche Vorstellung von der gezeigten Ausstellung zu entwickeln.

Im hinteren Teil des Kataloges, der in drei voneinander getrennte Abschnitte untergliedert worden ist, sind Texte zu einzelnen Künstlerinnen unter dem Begriff „Biografien“ zusammengefasst worden. Im ersten Teil werden jene internationalen Künstlerinnen in alphabetischer Reihenfolge vorgestellt, die etwa von 1820-1900 gewirkt haben. Im darauffolgenden zweiten Teil sind es die etwa um 1900 geborenen Künstlerinnen, die bis in die 70er Jahre gelebt haben. Der dritte Teil ist gänzlich anders aufgebaut, darin finden sich in alphabetischer Reihung nach Ländern getrennt Künstlerinnen, die nach 1935 geboren sind, sowie Künstlerinnengruppen einzelner Länder. Die sehr uneinheitlich ausgefallenen Biografien dokumentieren, wie dünn das zur Verfügung stehende Material gewesen sein muss, teilweise werden zusätzliche Texte zu Künstlerinnen eingefügt, wodurch insgesamt eine unausgewogener Eindruck entsteht. Der ganze Künstlerinnenanhang des Kataloges wirkt wie eine Kladde, in der das zur Verfügung stehende Material aneinandergereiht worden ist. Er dokumentiert in seiner unstrukturierten Verfassung das Wissensstadium, auf das sich die Gruppe stützen konnte, und dokumentiert damit auch die Schwierigkeiten, die sie bei der Erarbeitung der Ausstellung gehabt haben muss.

Rekonstruktion der Ausstellung

In der Ausstellung selbst wurden 182 Künstlerinnen gezeigt, von einigen wurden mehrere Werke präsentiert, so dass etwa 1000 Kunstwerke ausgestellt worden sind.³⁹ Wie Fotografien der Ausstellungssituation aus der Orangerie des Schlosses Charlottenburg belegen (Abb. 5.2.2, Abb. 5.2.3) waren Werke unterschiedlicher Epochen, Gattungen und Stilrichtungen dort miteinander gemischt worden: Gemälde, Fotografien, Installationen, Videos und Skulpturen unterschiedlicher Zeiten und Herkunft wurden unhierarchisch nebeneinander gestellt. Eine in der Ausstellung gedrehte Sequenz aus dem Film *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit - REDUPERS* von Helke Sander belegt ebenfalls, dass dort ganz unterschiedliche Arbeiten in einem zusammenhängenden räumlichen Kontext gezeigt

39 Vgl. Bovenschen 1977, S. 41.

worden sind.⁴⁰ Diese ungewöhnliche Zusammenstellung historischer und zeitgenössischer Künstlerinnen war eine Absage an tradierte Begriffe der Einordnung von Kunst, in denen Künstlerinnen nur eine Randposition einnahmen. Sie war zugleich ein erster Versuch, diese Randstellung durch die konstruierte Verbindung zwischen Künstlerinnen der Vergangenheit und Gegenwart in Frage zu stellen.⁴¹

Künstlerinnen international 1877-1977 fand an drei Standorten in Westberlin statt, in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg, den Räumen der *Galerie Etage*, die sich in der Kunstbibliothek befand, und in zwei Räumen der *NGbK* in der Hardenbergstraße. Von den zur Verfügung stehenden Ausstellungsplätzen war Schloss Charlottenburg der repräsentativste Ort und wurde auch in den Rezensionen der Feuilletons als Hauptschauplatz der Ausstellung angesehen. Da die Ausstellung in ihrer Gesamtheit nicht mehr rekonstruierbar ist und es auch nicht sinnvoll wäre jedes einzelne der tausend Werke aufzuführen, wird das räumliche Konzept der Ausstellung anhand der unterschiedlichen Standorte in Verbindung mit den dort präsentierten Werken und den daran geknüpften räumlichen Hierarchien dargestellt.

Wie bereits weiter oben beschrieben, war die Hängung der Werke in Schloss Charlottenburg *unorthodox* hinsichtlich der Überschreitung von Gattungsgrenzen und stilistischen Epochen. Dennoch wurde sie nach den Vorgaben üblicher Ausstellungspräsentationen vorgenommen und die Kunstwerke autonom inszeniert. Fotografien⁴² der Ausstellung dokumentieren den Zustand des Aufbaues,

40 Der Film von Helke Sander aus dem Jahr 1977 erzählt die Geschichte der alleinerziehenden, selbstständigen Fotografin Edda Cziniewski, die zusammen mit einer Fotografinnengruppe eine unkonventionelle Fotoausstellung im öffentlichen Raum Berlins plant. Der Titel persifliert den Spruch von der allseits entwickelten sozialistischen Persönlichkeit und versteht sich als ein ironischer Beitrag zu der Frage, warum aus Frauen so selten etwas wird. Eine Szene des Filmes spielt in einer Kunstausstellung (1:22:19-1:27:15), sie wurde in der Ausstellung *Künstlerinnen international 1877-1977* gedreht, und zwar in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg. Eine Kopie des Filmes *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit* ist in der DVD-Box zu Helke Sander enthalten, die in einer Edition der Filmemacher anlässlich ihres 70. Geburtstages im Jahr 2007 erschienen ist. Vgl. Sander 2007.

41 Cillie Rentmeister kritisierte den historischen Teil der Ausstellung. Dieser sei auf Legitimation hin ausgerichtet gewesen und wolle zeigen, dass gute Kunst auch von Frauen gemacht würde. Vgl. Rentmeister 1977b.

42 Die Fotos stammen zum größten Teil von der Fotografin Abisag Tüllmann (07.10.1935-24.09.1996), deren Nachlass im Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz in

ein Foto (Abb. 5.2.4) zeigt die Arbeitsgruppe vor einem Ausstellungsmodell kniend. Es dokumentiert, dass die Organisatorinnen bei der Hängung der Werke sehr konzentriert, professionell und planmäßig vorgegangen sein müssen. Daher überrascht das Ergebnis, welches durch zwei weitere Fotos überliefert ist nicht (Abb. 5.2.5, Abb. 5.2.6). Sie zeigen schlichte weiße Stellwände, an denen Einzelwerke nebeneinander aufgereiht sind. Dies wirkt *geglättet*, wie Schumann es selbst in ihrer kritischen Reflexion über die Präsentation von Werken internationaler Künstlerinnen in der Ausstellung *Kvindeudstillingen på Charlottenborg* 1976 angemerkt hatte. Nun hatte sich auch die Vorbereitungsgruppe *Frauen in der Kunst* auf die räumliche Synthese des White Cube bezogen, indem sie Werke internationaler und historischer Künstlerinnen mit einer an die Vorgaben der kunsthistorischen Institution angepassten Form präsentierte. Dies lediglich als Übernahme bestehender Normen zu bewerten greift aus heutiger Sicht zu kurz, denn eine Alternative zu dieser genormten Synthese gab es 1977 nicht.⁴³ Schließlich führte gerade die Diskrepanz zwischen der *geglätteten* Form und der ungewöhnlichen Zusammenstellung künstlerischer Werke zu Irritationen in der Rezeption. Zahlreiche Rezensionen belegen dies und dokumentieren das Unvermögen der Rezipienten, mit dieser ungewohnten Mischung von Artefakten umzugehen. So beschreibt Ditta Behrens, dass durch die Präsentation von qualitativ, medial und vom Renommee her unterschiedlichen Künstlerinnen ein chaotischer Eindruck entstanden sei. Nur die bekannteren Künstlerinnen seien in den Rezensionen erwähnt worden.⁴⁴

Berlin zu finden ist. Im Archivbestand befinden sich zur Ausstellung *Künstlerinnen international 1877-1977* fünf unveröffentlichte Filme.

- 43 Zur Kritik an dieser Form der Ausstellung vergleiche auch das folgende Kapitel 5.2. *Feministische Reaktionen*, in dem die Auseinandersetzung mit der Frauenbewegung ausführlich behandelt wird. Die Kopenhagener Ausstellung konnte mit ihrem Konzept eines feministischen Kunst-Raumes kein Vorbild für das Berliner Projekt sein, da sie sich auf zeitgenössische Kunst konzentrierte und näher am Konzept *sozialer Kreativität* war, das auch von Valie Export vertreten wurde. Die Auseinandersetzung mit historischen Künstlerinnen wurde nur in einem Raum in Form einer assoziativen Raumcollage geführt. Vgl. Kapitel 4.3 dieser Arbeit.
- 44 Vgl. Behrens 1989, S. 123. Ein Beispiel einer solchen Rezension aus dem Jahr 1977: „So sieht man viel Mäßiges, einiges Mittelmäßige und, wie Perlen inmitten von Flitterkram abstruser Collagen und Fotomontagen, grellfarbiger Ölschinken und absonderlicher Plastiken, Werke von Sonja Delaunay, Suzan Valadon [...]. Im Vergleich mit der Billigware drumherum versteht man, weshalb diese Künstlerinnen es schaffen, trotz angeblicher ‚permanenter männlicher Unterdrückung‘ zu Ruhm und Ehren zu

Da die Ausstellung in der Orangerie nicht vollständig rekonstruierbar ist, soll ein kleiner Ausschnitt beispielhaft wiedergeben, welche Bandbreite die Ausstellung insgesamt hatte.⁴⁵ Neben Werken der Italienerin Antonietta Robotti Antonioi, die eine feministische Kritik an der künstlerischen Arbeit ihres Landsmannes Lucio Fontana zur Schau stellte (Abb. 5.2.7), und anderen zeitgenössischen feministischen Kunstwerken, etwa von der Italienerin Verita Monselles, der Engländerin Margaret Harrison (Abb. 5.2.8) oder der Österreicherin Birgit Jürgenssen, standen internationale Künstlerinnen der *klassischen Moderne* wie Sonia Delaunay (Abb. 5.2.9), Hella Jacobs, Elfriede Lohse-Wächtler (Abb. 5.2.5), Valentina Nikiforevna Kulagina, Greta Knutson, Käthe Kollwitz, Alice Lex-Nerlinger (Abb. 5.2.10) Jeanne Mammen, Gabriele Münter, Hanna Nagel, Greta Overbeck-Schenk, Alexandra Poverina (Abb. 5.2.5, im Hintergrund Werk von Alexandra Poverina), Anita Réé, Marie Toyen, Suzanne Valadon, Isabelle Waldberg und viele mehr. Zu diesen *Klassikerinnen* gesellten sich Werke zeitgenössischer Malerinnen wie Deanna Frosini (Abb. 5.2.11), Gisela Breitling, Evelyn Kuwertz, Sarah Schumann und andere. Es waren aber auch abstrakte Werke und Materialarbeiten wie von Ursula Lefkes, Skulpturen und raumgreifende Ensembles, wie das von Anna Oppermann (Abb. 5.2.3, im Vordergrund rechts: Anna Oppermann: Ersatzproblem am Beispiel Bohnen, 1968-1975). Diese ungewöhnliche Kombination widersprach den Sehgewohnheiten damaliger Kunstrezeption, daher wurde sie von der überwiegenden Zahl der Rezensionen in den Feuilletons der Tagespresse kritisch bewertet.

Zweiter und dritter Standort der Ausstellung waren die *Galerie Etage* in der Kunstbibliothek, damals noch in der Jebenstraße 2, und die Räume der *NGbK* in der Hardenbergstraße 9. Um die Hierarchien des räumlichen Gesamtkonzeptes von *Künstlerinnen international 1877-1977* zu verstehen, ist es wichtig die Kunstwerke mit ihrem jeweiligen Präsentationsstandort in Verbindung zu bringen, denn dieser verweist auf die Bewertungsmaßstäbe, nach denen die Organisatorinnen die Räume vergeben haben. So spricht es Bände, dass an den abgelegeneren, weniger repräsentativen Orten jene Kunstwerke ausgestellt waren, die eine größere Nähe zur Frauenbewegung hatten. Die Rezensionen spiegeln genau

gelangen.“, vgl. Margarethe v. Schwarzkopf: *Kekse für die Frauenfront*. In: Die Welt, 17. März 1977.

45 Für die Annäherung an die damalige Ausstellung habe ich neben den bereits oben erwähnten Fotos von Ingeborg Lommatzsch und Abisag Tüllmann und den Filmausschnitten aus *Redupers* von Helke Sander auch einen Beitrag über die Ausstellung in der Tagesschau vom 09.03.1977 benutzt, der mir von Dr. Elisabeth Hoja zur Verfügung gestellt worden ist.

diese Einschätzung, so formulierte die Feuilletonjournalistin Margarethe von Schwarzkopf:

„Die Ergänzungsschauen mit Photos, Videos, Gipsfiguren und Stilleben aus Stoff und Plastik kommen ‚zur Sache‘. Kunst wird da zum bloßen Vehikel des Feminismus, das künstlerische ‚Anliegen‘ tritt zurück zugunsten der politischen ‚Aussage‘.“⁴⁶

Cillie Rentmeister, die in ihrer Kritik die Enttäuschung von Frauen aus der Frauenbewegung über das Ausstellungskonzept zur Sprache brachte, beurteilte diesen Teil der Ausstellung hingegen positiv: „Hier fehlt die Aura der ‚hohen‘ Kunst.“⁴⁷ Sie beschreibt zwei lebensgroße Figuren im Raum und zwei Wände, die übersät gewesen seien mit Erzeugnissen von 70 englischen *Mütter-Künstlerinnen*. Die beschriebenen Figuren waren Teil der *Spielplatz Scene* (Abb. 5.2.12), einer Arbeit der Künstlerin Ilse Teipelke, die 1975-1976 als Stipendiatin in den USA gewesen war. In San Francisco war sie in Kontakt mit feministischen Künstlerinnen und Kunsthistorikerinnen gekommen und daher in der Lage, Wissen über feministische Künstlerinnen aus den USA nach Westdeutschland zu vermitteln.⁴⁸

Bei den als Erzeugnissen von *Mütter-Künstlerinnen* bezeichneten Arbeiten handelte es sich um die *Postal Events*, die von der englischen Künstlerinnen-Gruppe um Kate Walker stammten. Um 1975 kam Walker auf die Idee, eine an den Bedürfnissen von Hausfrauen orientierte *Kleinkunst* ins Leben zu rufen, weil „es die einzige Sorte von Kunst ist, die wir machen können, während das Kinder-TV an ist“. Sie benutzte Haushalts-Überreste, Supermarkt-Verpackungen und Kartons, um Assemblagen zu dem Thema *packaged ladies* zu machen. Ihre Produkte schickte sie anderen Frauen zu, die ihr dann wiederum die Ergebnisse ihrer eigenen Kreativität zuschickten.⁴⁹ Barbara Duden widmete dieser Arbeit, die sie „durch ihre Wahrheit berührt“ hat, einen eigenen Artikel. Sie beschreibt

46 Vgl. Margarethe von Schwarzkopf: *Kunst ein lahmes Pferd vor dem Karren des Feminismus*. In: Die Welt, Ausgabe B, 24.03.1977.

47 Vgl. Cillie Rentmeister 1977.

48 Die von ihr in der Ausstellung gezeigte *Spielplatz Scene* war während ihres USA-Aufenthaltes entstanden und wurde auf der *Inside/Outside Show* des Women's Art Center 1976 in San Francisco zum ersten Mal ausgestellt. Teipelke brachte eine Diarieserie aus den USA mit und verfügte über eine Kopie des Buches *By our own Hands* von Faith Wilding, bevor dieses 1977 in den USA erschien. Ohne ihr Wissen hätte es keinen Katalogbeitrag über die Feministische Kunstbewegung in den USA gegeben. Vgl. *Künstlerinnen international* 1977, S. 334-341.

49 Vgl. *Künstlerinnen international* 1977, S. 282, sowie Parker, Pollock 1987, S. 207-214.

einige Teile der Sammlung, die aus Bildern, Reliefs, Kleinplastiken, Näh- und Strickerzeugnissen von englischen *Hausfrauen-Künstlerinnen* bestand (Abb. 5.2.13, Abb. 5.2.14). Von den Phantasieprodukten welche die beteiligten Frauen miteinander austauschten, wurde in Berlin nur ein kleiner Teil ausgestellt:

„Alle Stücke sind klein, oftmals bedrückend klein, was teils in der Psyche der Frauen, teils in den Bedingungen des Postweges begründet sein mag. Das tägliche Leben der Frauen wird gezeigt: Hausarbeit, Kinder, Sexualität, Arbeit aus Liebe und Liebe als Arbeit. Das Leiden daran. Die ganze unsichtbare Existenz von Frauen. Alle diese kleinen Stücke zusammen zeigen ein grelles Bild der Künstlerin als Hausfrau.“⁵⁰

Duden bewertet dieses „Postereignis“ als „ein Stück Widerstand, weil Versuch zu einem gemeinsamen Dialog; so etwas wie visuelle oder künstlerische Selbsterfahrung, im Austausch durch die Post.“ Es handelte sich dabei also um eine künstlerische Ausdrucksform, die auf der Kommunikation zwischen Künstlerinnen basierte, die sich in einer spezifischen Situation befanden, nämlich Hausfrau und Mutter zu sein. Im Vordergrund stand dabei die Idee, den Austausch untereinander als kreativ-künstlerischen Prozess zu gestalten, ähnlich wie dies in den kollektiv gestalteten Raumentvironments der Fall gewesen ist. Schließlich lag die Besonderheit von *Kvindeudstillingerne på Charlottenborg* gerade darin, dass diese Ausstellung das Verhältnis zwischen Kunst und der alltäglichen Kreativität von Frauen im Dialog zwischen Frauen und Künstlerinnen, auslotete. In den Räumen der Kunstbibliothek war außerdem noch das *Portrait einer Trinkerin* von Ulrike Ottinger und Tabea Blumenschein zu sehen.⁵¹

Am dritten Ausstellungsort, den Räumen der *NGbK* in der Hardenbergstraße 9, war nach Rentmeister der faszinierendste Teil der Ausstellung *versteckt*: die Fotoanalysen von Marianne Wex zur weiblichen und männlichen Körpersprache.⁵² Die Fotoarbeit von Wex basierte auf der über einen längeren Zeitraum erstellten fotografischen Studie zu Körperhaltungen von Männern und Frauen. Aus 5000-6000 Fotos hat sie etwa 2000 zu typischen Posen zusammengestellt und analysiert. Neben dieser Fotoarbeit befand sich dort auch die Gemein-

50 Vgl. Duden 1977a.

51 „Die Schau in der Jebenstr. bietet außer einer gut fotografierten Studie einer Trinkerin (Ulrike Ottinger und Tabea Blumenschein) und der ‚herausgemachten‘ Kunst der Engländerin Kate Walker nicht viel Neues von der Frauenfront.“ Vgl. Margarethe von Schwartzkopf: *Kunst ein lahmes Pferd vor dem Karren des Feminismus*. In: Die Welt, Ausgabe B, 24.03.1977.

52 Vgl. Rentmeister 1977b.

schaftsarbeit einer Gegenüberstellung von *Männerkunst* und *Frauenkunst* von Marianne Wex und Gerhild Liebenberg.⁵³

Feministische Reaktionen

Das räumliche Konzept der Ausstellung wurde sowohl von Teilen der in Berlin ansässigen Frauenbewegung als auch von Künstlerinnen kritisiert, die sich in der internationalen Frauenbewegung engagierten. Diejenigen, die maßgeblich dazu beigetragen hatten, dass die Ausstellung im Gremium der NGbK durchgesetzt werden konnte, waren enttäuscht worden, denn künstlerische Beiträge, die in Beziehung zur Frauenbewegung standen, waren dort nur an den abgelegeneren Orten und damit „am Rande“ vertreten. Dies führte zu „Spacing“-Aktionen von Frauen aus der Frauenbewegung in der Orangerie von Schloss Charlottenburg.

Cillie Rentmeister, die einen Artikel für den Ausstellungskatalog⁵⁴ verfasst hatte, der von der Vorbereitungsgruppe kurzfristig zurückgewiesen worden war, nutzte ihre Verbindungen als Mitglied der *NGbK*, um einen Aufruf an alle interessierten Frauen mit dem Briefkopf der Gesellschaft zu fingieren. Dieses *offizielle* Schreiben, das als Flugblatt verbreitet und durch Presse und Rundfunk veröffentlicht wurde, forderte Frauen dazu auf, ihre eigenen Kunstwerke in die Ausstellung zu bringen. Der Aufruf provozierte einen Eklat und führte dazu, dass die *AG Frauen in der Kunst* die Ausstellung an diesem einen Tag für das normale Publikum schließen musste. Die Arbeitsgruppe veröffentlichte als Gegendarstellung zu dieser Aktion ebenfalls ein Flugblatt (Abb. 5.2.15). *Künstlerinnen international 1877-1977* wurde am 20. März *nur für Frauen* geöffnet, die an diesem Tag *ihre* Kunst- und Aktionsformen in die Ausstellungsräume von Schloss Charlottenburg tragen durften. Nach diesem eintägigen *Frauenkunst-Happening* wurden die Räume der Ausstellung wieder in den gewöhnlichen Zustand zurück versetzt.

Diese räumliche Intervention wollte ganz bewusst die repräsentativsten Ausstellungsräume für Formen kreativen Austausches, wie sie in Kreisen der Frau

53 Diese Gemeinschaftsarbeit ist im Katalog nicht dokumentiert, es existiert jedoch ein theoretischer Beitrag von Wex zum Thema *Was ist Frauenkunst?*, vgl. *Künstlerinnen international 1977*, S. 108-115. Zu der Fotoarbeit über männliche und weibliche Körpersprache existieren im Katalog auch keine Abbildungen, jedoch ein Artikel von Marianne Wex zum Thema *Körpersprache*, vgl. *Künstlerinnen international 1977*, S. 105-108. Wex hat ihre umfangreiche Fotostudie 1979 in einer eigenen Publikation veröffentlicht, vgl. Wex 1979.

54 Rentmeister reagierte auf die Ablehnung mit der Veröffentlichung des Textes unter dem Motto *Druck gegen Zensur* als eigenständige Broschüre. Vgl. Rentmeister 1977a.

enbewegung entwickelt worden waren, öffnen. Das Foto einer musikalischen Aktion zeigt Frauen, die mit verschiedenen Instrumenten zusammen Musik machen und singen (Abb. 5.2.16), ein anderes Foto (Abb. 5.2.17) dokumentiert eine Bodypainting-Aktion. Der Körper einer nackten, auf dem Boden sitzenden Frau wird dabei von anderen Frauen mit Farbe bemalt und durch die Bemalung in seinem Gesamtausdruck vollkommen umgestaltet und verändert.

Weil sich diese Formen kollektiver weiblicher Kreativität, wie sie z.B. in Frauenzentren und Frauengalerien praktiziert wurden, besonders krass von den in der Orangerie gezeigten Kunstwerken abhoben, wird darin die unverhohlene Kritik der Frauenbewegung an der in diesem Ausstellungsteil spürbaren Abgrenzung professioneller Künstlerinnen deutlich. Die Frauenbewegung vertrat ein anderes Kreativitätskonzept als die Arbeitsgruppe, der es vordringlich darum ging, künstlerische Einzelpositionen zu zeigen und daraus eine noch offene künstlerische Tradition zu konstruieren. Von Seiten der Frauenbewegung wurde dies als Orientierung an den Normen des Kunstbetriebes gewertet. Im Außenbereich der Orangerie hingen Plakate mit den Aufschriften: „Wenig Inhalt, viel Form - das ist hier die Norm“ und „Frauenkunst – Frauenbewegung = l'art pour l'art“, im Innenbereich wurden auf Papierwänden Fotos aus den Aktionen und aktuellen Projekten der Frauenbewegung aufgehängt.⁵⁵ Ditta Behrens beschreibt weitere Plakate mit der Aufschrift „Wir sind keine doofen Konsumentinnen“ und „Ausstellung ohne Agitationskunst hat Springers Gunst“.⁵⁶

Auch Rentmeisters Ausstellungskritik in *Emma* richtete sich in erster Linie gegen die Präsentation in der Orangerie, wo sich der Standpunkt „Kunst um der Kunst willen“ durchgesetzt habe.⁵⁷

Weit weniger Beachtung fand die Intervention der beiden dänischen Künstlerinnen Birgit Pontoppidan und Susanne Ussing, die zur Ausstellung *Künstlerinnen international 1877-1977* aus Kopenhagen angereist waren und eine Performance in der Orangerie von Schloss Charlottenburg durchführten. Hinterlassenschaften ihrer räumlichen Intervention *Overalt hvor kvinder handler saetter vi spor* (Überall wo Frauen handeln hinterlassen sie Spuren) sind auf einem Ausstellungsfoto (Abb. 5.2.2) zu erkennen. Auf dem Boden ist mit Kreide gemalt die Silhouette einer Frau zu erkennen. Sie steht in Verbindung mit einem verpackten Objekt, von dem ausgehend eine Art Nabelschnur bis zur Ausstellungswand reicht.⁵⁸

55 Mitteilung von Cristina Perincioli an die Autorin in einem Brief vom 13.02.07.

56 Vgl. Behrens 1991, S. 131.

57 Vgl. Rentmeister 1977a.

58 Diese Aktion anlässlich der Ausstellung ist im Katalog nicht dokumentiert. Ein ähnliche Aktion haben Pontoppidan und Ussing offensichtlich auch anlässlich der Präsen-

Ein weiteres Bild der Kunstaktion der beiden Däninnen findet sich im Artikel *Die hohe und die niedere Jagd*, in dem auch die Kritik von *Kunstfrauen* der internationalen Frauenbewegung an der Berliner Ausstellung zusammengefasst worden ist.⁵⁹ Kate Walker, Margaret Harrison, Birgit Pontoppidan und Susanne Ussing äußern sich darin zu der Frage, wie eine Künstlerinnenausstellung sein sollte. Das Kopenhagener Beispiel hatte gezeigt, dass ein Schloss auch bewusst entgegen seiner Tradition als *Raum der Frauen* genutzt werden konnte. Dazu musste die Raumaufteilung und die gewohnte Hängung der Bilder aufgebrochen werden. Alles, was das herkömmliche Verhältnis von Betrachterin und Kunstprodukt bestimmte, Distanz, Unsicherheit und Fremdheit im Umgang mit Kunst, mussten aufgehoben werden. Dies bedeutete eine radikale Öffnung des tradierten Kunst-Raumes für neue Formen des kulturellen Austausches und der künstlerischen Produktion von und mit Frauen.

„Für uns ist alles, was Frauen machen, wenn es wirklich ihre Erfahrungen ausdrückt, ‚Kunst‘, denn wir glauben nicht an die Kunst der Museen, in denen Frauen immer verschwiegen wurden [...]. Das heißt aber zugleich, dass wir uns hüten müssen, uns in einer Form darzustellen, die den Bedürfnissen des Kunstmarktes in die Hände spielt. Wir sind alle Individualistinnen [...], aber wir müssen zusammen einen Weg finden, der uns vor der Konkurrenz untereinander schützt.“⁶⁰

Die in der Frauenbewegung aktiven Frauen sprachen sich deutlich für ein offenes Kreativitätskonzept aus, dem die Vorstellung eines offenen Kunst-Raumes entsprach. Daher waren die räumlichen Hierarchien, wie sie in *Künstlerinnen international 1877-1977* offenkundig geworden sind, für sie ein Stein des Anstoßes und provozierten räumliche Gegenreaktionen in Form von Raumbesetzungen. Immerhin wurde die Ausstellung durch dieses Eingreifen von Teilen der Frauenbewegung vorübergehend für diese Form weiblicher Kreativität und Kunst geöffnet, dies änderte jedoch nichts an der räumlichen Gesamtstruktur der Ausstellung.

tation der Ausstellung in Frankfurt durchgeführt. Vgl. dazu Begleitprogramm von *Künstlerinnen international 1877-1977* im Frankfurter Kunstverein vom 29.04.-12.06.77.

59 Vgl. Duden 1977b.

60 Ebenda, S. 48.

Offener oder tradierter Kunst-Raum?

Die umkämpften Räume der Ausstellung *Künstlerinnen international 1877-1977* zeichnen den Konflikt zwischen der Frauenbewegung und den professionellen Künstlerinnen als einen Streit über den Umgang mit dem Kunst-Raum. Dabei handelt es sich scheinbar um einen unversöhnlichen Disput. Bei näherer Betrachtung der unterschiedlichen Forderungen, welche beide Interessengruppen an den Kunst-Raum richteten, zeigt sich jedoch, dass es sich dabei eigentlich um zwei unterschiedliche Raumkonzeptionen handelte. Beide Konzeptionen haben für sich gesehen ihre eigene Berechtigung und sollten daher zunächst getrennt voneinander betrachtet werden.

Charakteristisch für die erste Raumkonzeption, die von Vertreterinnen der Frauenbewegung eingefordert wird, ist, dass Kunst-Räume primär Orte der Kommunikation sein sollen. Hinter dieser Vorstellung verbirgt sich die Auffassung, dass Kunst aus einem kreativen Kommunikationsprozess im Raum zwischen den dort Anwesenden entsteht. Wir begegnen dieser Vorstellung in den feministischen Environments, wie den kollektiven Installationen von *Kvindeudstillingen på Charlottenborg*. Dort kommt es zu Neubesetzungen des tradierten Kunst-Raumes, der durch das *Spacing* der Künstlerinnen zu einem Kommunikationsraum umdeutet wird.⁶¹ Der tradierte Kunst-Raum wird so zu einem offenen, unhierarchischen und auch auf die Zukunft hin veränderbaren Raum künstlerischer Kommunikation. Dieses erste Raumkonzept, das innerhalb der Ausstellung *Künstlerinnen international 1877-1977* in abgewandelter Form etwa in den *Postal Events* wieder auftaucht und bezeichnenderweise in den weniger repräsentativen Ausstellungsteil der Kunstbibliothek verbannt worden ist, steht im Geist prozessorientierter Kunst, die am Anfang der 70er Jahre auch von männlichen Künstlern, wie etwa Joseph Beuys oder Dieter Roth, vertreten wurde. Die Konzentration auf den kreativen Prozess – als Wesen dieser Kunst – bedingt, dass in diesem ersten Raumkonzept nur zeitgenössische Werke denkbar sind.

Die zweite Raumkonzeption, die in *Künstlerinnen international 1877-1977* erstmals eingesetzt worden ist, bezieht sich in vollkommen anderer Weise auf den traditionellen Kunst-Raum. Sie will diesen nicht kreativ besetzen, sondern seine historisch gewachsene Struktur aufbrechen, um Künstlerinnen der Vergangenheit und Gegenwart in ihm zu situieren. Dies ist weitaus schwieriger, denn ein Aufbrechen von Strukturen bedeutet, dass die Vorstellungen über die Bewertung und Darbietung von Kunst, die *Synthesen* der kunsthistorischen Institution, welche die Kategorie Geschlecht bislang nicht enthielten, um diese erweitert werden mussten. Daher erklärt sich auch die *unorthodoxe* Vorgehensweise der

61 Vgl. Kapitel 4.3.2. dieser Arbeit.

AG *Frauen in der Kunst*, die in ihrem Präsentationskonzept die geläufige Einordnung nach Kunstgattungen, Epochen oder Kunstrichtungen bewusst nicht anwandte. Statt dessen zeigte sie eine ungewohnte und – wie die Rezensionen spiegeln – gewöhnungsbedürftige Zusammenstellung historischer und zeitgenössischer Künstlerinnen. Sie benutzte den White Cube, der als *Rahmen* für die institutionelle Synthese steht, sehr bewusst: schließlich sollten die institutionellen Räume für Künstlerinnen geöffnet werden.

Zum Konflikt mit der Frauenbewegung kam es deshalb, weil dort die Notwendigkeit zweier parallel zueinander existierender Raumkonzeptionen nicht akzeptiert werden konnte und *frau* stattdessen auf der radikalen Forderung nach einer Umdeutung des ganzen Raumes beharrte – ein *Dazwischen* sollte es nicht geben. Eine differenzierte Sicht auf Künstlerinnen welche auch eine historische Perspektive ins Auge fasste, konnte mit dieser Haltung nicht vorgenommen werden. Silvia Bovenschen hat dies in ihrem Kommentar zu *Künstlerinnen international 1877-1977* treffend formuliert:

„Das Ideal vieler Frauengruppen ist eine Verschmelzung. Damit ist notwendigerweise die Ablehnung der individuellen Praxis verbunden. Dieser Wunsch nach Einheit, der auf der Idee des reinen Körpers fußt, der nicht durch die Schicksalsschläge der Geschichte beschmutzt wäre.“⁶²

Aus diesem Grund wurden beide Raumkonzepte gegeneinander ausgespielt. Nicht nur linksintellektuell geprägte Positionen kreideten den Künstlerinnen an, dass sie subjektive Interessen verfolgten, und werteten dies als individualistische Bestrebung, der es vorrangig darum ging sich mit der eigenen Identität zu beschäftigen, anstatt nach einer gesamtgesellschaftlichen Lösung zu suchen.⁶³

Das zweite Raumkonzept – und das ist das eigentlich Neue an der Ausstellung – wurde in dieser Künstlerinnenausstellung erstmals angewendet, damit Künstlerinnen der Vergangenheit zusammen mit zeitgenössischen Künstlerinnen in einen räumlichen Kontext gestellt werden konnten. Die Bezugnahme zeitgenössischer Künstlerinnen auf historische Vorbilder wird auch im Katalog deutlich, denn dort haben sich die Künstlerinnen der Vorbereitungsgruppe auch theoretisch mit ihnen auseinandergesetzt. Das zweite Raumkonzept stellt daher den ersten Konstruktionsversuch einer von Künstlerinnen geprägten Kunsttradi-

62 Vgl. Bovenschen 1977, S. 41.

63 So Claudia Strom: *Bei der Selbstfindung*. In: Die Wahrheit, 24.03.1977 und Camilla Blechen: *Frauenkunst in Berlin*. In: Frankfurter Allgemeine, 30.3.1977.

tion dar.⁶⁴ Das damals etablierte Modell des White Cube musste deshalb gewählt werden, weil nur im anerkannten *Rahmen* die andersartige Tradition der Kunst von Frauen sichtbar gemacht werden konnte.

Zum Verhältnis von Kunst-Raum und Kunstprodukt

Die beiden unterschiedlichen Raumkonzeptionen, die in *Künstlerinnen international 1877-1977* aufeinander treffen, haben – über die ideologischen Grabenkämpfe hinweg – sicher auch deshalb so besonders heftige Kontroversen innerhalb der feministischen Bewegung ausgelöst, weil sich darin zwei diametral entgegengesetzte Kommunikationshaltungen gegenüberstanden.

Die zweite Raumkonzeption, die den White Cube als *Rahmen* einsetzte, kennzeichnet eine eindimensionale Form der Kommunikation, die auf Vereinzelung und zwischenmenschliche Distanz angelegt ist. Der Austausch vollzieht sich dort zwischen dem Betrachter und dem künstlerischen Produkt. Es handelt sich dabei um eine rezeptive Beziehung, in der sich das Individuum mittels Kunstwerk dem Rezipienten mitteilt. Diese eindimensionale Form der Kommunikation führt tendenziell zum *Konsum* des Kunstwerkes und steht damit im krassen Widerspruch zum ersten Raumkonzept, dass auf den interaktiven kreativen Prozess setzte und damit eine mehrdimensionale, komplexere Kommunikationsstruktur umfasste.

In diesen beiden unterschiedlichen Kommunikationshaltungen werden darüber hinaus auch unterschiedliche Vorstellungen von Kreativität sichtbar, die sich auf die daraus hervorgehenden künstlerischen Produkte auswirken. Das erste Raumkonzept begreift Kreativität als gegenseitigen Austausch von Ideen und künstlerischen Handlungen zwischen mehreren Individuen. Dabei handelt es sich um eine beziehungsorientierte, *soziale* Kreativität.⁶⁵ Diese Form der Kreativität befördert prozessuale Kunst, die mit multipler Autorschaft einhergehen kann. Das zweite Raumkonzept sieht Kreativität als künstlerische Einzelleistung an,

64 So hat sich Ursula Bierther mit Suzanne Valadon, Toja Wernery mit Paula Modersohn-Becker, Evelyn Kuwertz mit Käthe Kollwitz, Petra Zöfel mit Fotografinnen befasst. Vgl. *Künstlerinnen international 1977*.

65 Valie Export hat in ihren *Überlegungen zum Verhältnis von Frau und Kreativität* herausgestellt, dass „in unserer Kultur Kreativität immer auf ein Produkt zielt.“ Des Weiteren wies sie darauf hin, dass „personale Kreativität, die dem Menschen zukommt, dessen größtes kreatives Produkt sein eigenes Leben oder das Leben der ihm Nahestehenden ist, dass also die soziale Kreativität [...] geringer bewertet wird als die produktive Kreativität“, vgl. Valie Export in *Künstlerinnen international 1977*, S. 102.

die in der Auseinandersetzung zwischen dem Künstlerindividuum und seinem Produkt entsteht. Diese Form der Kreativität befördert das *autonome Kunstwerk* als Ausdruck des Künstlerindividuums. Der Ort des *autonomen Kunstwerkes* ist seit der Moderne der White Cube.⁶⁶ Er bildet den neutralen Rahmen für die Präsentation ausgewählter Werke und erhebt sie in den Stand anerkannter Kunst.

In diesem Zusammenhang sind die Gedanken des Soziologen Henri Lefèbvre zum Raum der Moderne aufschlussreich. Nach Lefèbvre, der diesen Raum als *homogen* charakterisiert, löst dieser am Anfang des 20. Jh. den perspektivischen Raum ab, weil er in seiner Qualität den Erfordernissen des Kapitalismus entspricht:

„Dieses Phänomen wird sichtbar in Picassos analytischem Kubismus oder in der Malerei Kandinskys. Das Ende dieses Untergangs des perspektivischen Raums ist durch den Tatbestand gekennzeichnet, dass nun ein Monument, ein Bau, ein Objekt in einem homogenen und nicht mehr in einem qualifizierten und qualitativen Raum steht [...]. Dieser qualitativ andere Raum ist ein homogener, aber ein in seiner Homogenität zersplitterter Raum [... er, M.K.] ist homogen, weil darin alles äquivalent, weil darin alles austauschbar und auswechselbar ist; weil er ein Raum ist, der dem Verkauf unterliegt und weil es nur einen Verkauf von Äquivalentem, von Austauschbarem gibt. Dieser Raum ist aber ebenso zersplittert, weil er durch Grundstücke und Parzellen gebildet wird.“⁶⁷

Der gleichförmige Raum wird nach Lefèbvre in Gesellschaften mit kapitalistischer Produktionsweise fragmentiert und dadurch zur austauschbaren Ware. Im Unterschied dazu sind die seit der Moderne in homogenen Räumen angesiedelten Kunstwerke keine äquivalenten, austauschbaren Produkte, sondern in der Regel Unikate. Erst durch ihre Präsenz im White Cube wird ihr Warencharakter offenkundig, er bildet den austauschbaren Rahmen für das einzigartige Kunstprodukt.

Um das Kunstwerk im White Cube zu positionieren, bedarf es einer vermittelnden Instanz, welche die einzelnen Werke in eine Wertehierarchie einreihet. Träger dieser Vermittlungsaufgabe sind fachkundige Personen, die sich dabei neben ihren persönlichen Einschätzungen auch auf die institutionellen Synthesen

66 Ich beziehe mich dabei auf die Ausführungen von Brian O' Doherty, die aufschlussreich sind, jedoch keine historisch fundierte Aufarbeitung der Geschichte der Ausstellungensräume seit Anfang des 20. Jh. darstellen, vgl. O'Doherty 1996. Auf diesem Gebiet gibt es noch keine grundlegende Untersuchung, vgl. dazu auch Einleitung, Anm. 18.

67 Vgl. Material zu: Henri Lefèbvre. Die Produktion des Raums. www.anarchitektur.com/aa01_lefebvre/aa01_lefebvre.pdf (Abruf vom 23.08.11), S. 12-14.

der Kunstwissenschaft stützen. Um 1977 war die Geschichte von Künstlerinnen innerhalb der Kunstwissenschaft kaum aufgearbeitet, daher musste sich die AG *Frauen in der Kunst* diesen Bezugsrahmen selbst schaffen. Wie die Rezensionen zu *Künstlerinnen international 1877-1977* belegen, wurde die von der Arbeitsgruppe präsentierte Auswahl als anstößig und willkürlich empfunden. Anstößig deshalb, weil die Gruppe es gewagt hatte, aufgrund der selbsterarbeiteten Kompetenz eine Auswahl zu treffen. Dies wurde einerseits als *Selbstermächtigung*, aber auch als *Polysubjektivismus* gebrandmarkt.⁶⁸ Die damals von dem Organisationsteam vollbrachte Pionierleistung wird hingegen in den Ausstellungsbesprechungen selten gewürdigt, eher wird der Vorwurf formuliert, dass man gerne mehr über die Künstlerinnen erfahren hätte. In Anbetracht der damals so gut wie nicht vorhandenen Fachliteratur zu diesem Thema kann dies nur als Ignoranz gewertet werden, denn *Künstlerinnen international 1877-1977* war die erste größere Ausstellung über Künstlerinnen in Europa, die internationale Wirkung hatte.

Die Streitproblematik drehte sich daher eigentlich nicht um die Frage, welche Raumkonzeption die richtige ist, sondern darum, wer innerhalb der zweiten Raumkonzeption, die sich an die tradierten Vorstellungen des Kunst-Raumes anlehnte, darüber entscheiden durfte, welche Künstlerinnen in die erweiterte Kunsttradition eingereiht werden sollten. Eine solche Auswahl konnten und können nur fachkundige Personen treffen, die sich mit dem Werk von Künstlerinnen auskennen. Wie bereits weiter oben ausgeführt, wird der individuelle Zugang von Künstlern und Künstlerinnen zum Kunst-Raum durch eine Vermittlungsinstanz geregelt, die als Einzelperson oder auch im Team Auswahlkriterien bildet. Diese zuweilen *einsame* Auseinandersetzung mit dem Werk von Künstlern und Künstlerinnen, die sich auch mit identifikatorischen Motiven paaren kann, widerspricht Vorstellungen einer unhierarchischen, sozialen Kreativität, wie sie in den 70er Jahren von der Frauenbewegung vertreten wurde. Zudem lehnte diese die etablierten Bewertungskategorien als männlich geprägte Normen komplett ab und plädierte für eine *weibliche Gegenkultur* – eine Haltung, die bereits 1976 kritisch bewertet wurde:

„Mit dem immer noch unreflektierten Begriff der ‚neuen feministischen Kultur‘ verbieten wir uns selbst alle Qualitätsmaßstäbe als typisch männliche Normen. In dieser Schonung liegt die Entmündigung - Wiederholung des traditionellen Frauenschicksals. Damit arbeiten wir latent gegen die Frauen.“⁶⁹

68 Vgl. die Rezensionen von Camilla Blechen und Claudia Strom, Anm. 63.

69 Vgl. Kemper, Schlaeger 1976, S. 9.

Hinter dieser Scheu, die eigene Position zu formulieren, steckt letztendlich die Angst, eine wie auch immer geartete Hierarchie unter Frauen zu definieren. Dabei bedürfte es der differenzierten Betrachtung des künstlerischen Werkes von Frauen, sowie der intellektuellen Auseinandersetzungen mit den bestehenden Normen, um daraus eine *erweiterte Synthese* entwickeln zu können, welche die Auswahlkriterien für Künstler und Künstlerinnen bereit hielte, ohne geschlechterorientierte Aspekte ignorieren zu müssen.

Dieser Herausforderung haben sich die Organisatorinnen von *Künstlerinnen international 1877-1977* gestellt. Sie bekannten sich öffentlich zur Subjektivität und Vorläufigkeit ihrer Auswahl und betonten den prozessualen Charakter ihres Konzeptes. Die massive Kritik daran zeigt, dass es

„offensichtlich schwierig [ist, M.K.], eine Ausstellung als Teil eines Diskussionsprozesses zu begreifen und schwieriger noch zu ertragen, wenn die Beantwortung einer Frage – wie z.B. der danach, ob es eine spezifisch weibliche Wahrnehmung oder eine genuin weibliche Verarbeitungsweise gäbe – nicht schon ausgefeiltes didaktisches Konzept einer Ausstellung, sondern den Betrachterinnen selbst überlassen bleibt – mit ungewissem Ausgang.“⁷⁰

Ein Ausstellungskonzept, das den Prozess der Kriterienfindung zum Thema machte und somit eine in die Zukunft gerichtete Offenheit propagierte, die davon ausging, dass auch institutionelle Strukturen veränderbar sind, konnte von einer auf Kategorisierung und rezeptive Auseinandersetzung spezialisierten Institution, wie der Kunstwissenschaft, damals nicht aufgenommen werden. Das bedeutet jedoch nicht, dass dieses mit Einordnungskriterien offen umgehende Konzept uns heute nicht doch noch etwas zu sagen hätte.

Frauen, die sich als professionelle Künstlerinnen mit feministischen Themen befassten, dabei auch phasenweise in Gruppenprojekten mit anderen Frauen zusammengearbeitet hatten, mussten sich mit ihren Produkten als Einzelkünstlerinnen in einem anerkannten Kontext präsentieren, wollten sie in die damalige Wertehierarchie des White Cube und den daran gekoppelten Kunstmarkt eintreten. Eine feministische Spacingstrategie, wie sie dem ersten Raumkonzept inhärent ist, reichte dazu nicht aus. Daher war es nur konsequent, dass professionelle Künstlerinnen daran arbeiteten die Akzeptanz für Kunstwerke von Frauen im tradierten Kunst-Raum zu erhöhen.

Dies nur als Legitimation abzuwerten greift zu kurz und würdigt nicht die sowohl intellektuelle als auch integrative Leistung der Vorbereitungsgruppe. Sicher wäre es progressiver gewesen, wenn die Ausstellung die Zusammenhänge zwischen anerkanntem Kunst-Raum und Kunstmarkt thematisiert hätte. Ande-

70 Vgl. Bovenschen 1977, S. 42-43.

rerseits hatten die Künstlerinnen, auch wenn sie sich mit ihrem Konzept bewusst von der Kunst der Frauenbewegung abgrenzten, eine prozessuale Offenheit auf der Ebene der fachlichen Diskussion eingeführt. Damit war aber auch die individuelle Differenzierung unter Frauen und die daran geknüpfte qualitative Konkurrenz eröffnet, die von der Frauenbewegung vermieden worden war.

5.3 RESÜMEE

Neben der kunsttheoretischen Auseinandersetzung mit dem Thema *Kunst von Frauen*, wie sie von der Bonner Ausstellung vorgenommen wurde, verfolgte das Berliner Ausstellungsprojekt einen anderen Weg. Zeitgenössische Künstlerinnen machten sich dort auf die Suche nach historischem Wissen über kunstschaftende Frauen, spürten historische Künstlerinnen in der Geschichte der Kunst auf, um sich mit deren Erfahrungen und Werk auseinandersetzen zu können. Sie forschten nach Übereinstimmungen zwischen ihrem gegenwärtigen Kunstschaffen und dem bis dahin in der Kunstgeschichte vernachlässigten Oeuvre von Künstlerinnen. Hierbei handelte es sich um eine neue Qualität der Raumbesetzung, denn hierzu wurde der physisch gegebene Kunst-Raum nicht einfach nur mit einer großen Anzahl künstlerischer Arbeiten von Frauen besetzt sondern der Versuch unternommen, die von Männern geprägte Kunsttradition und ihre Synthesen zu relativieren und für Künstlerinnen zu öffnen. Die erstmals in großem Stil vorgenommene Präsentation historischer und zeitgenössischer Künstlerinnen war in ihrer Konzeption als vorläufige Lösung und subjektiver Entwurf künftiger Künstlerinnengeschichte gedacht. Die empirische Vorgehensweise, welche auf den Vergleich zwischen einer Vielzahl von künstlerischen Werken weiblicher Provenienz setzte, wurde damals als Selbstlegitimation der Künstlerinnen stark kritisiert.⁷¹ Eine m. E. zu radikale Einschätzung, die unterstellte, dass zeitgenössische Künstlerinnen in ihrer Auseinandersetzung mit den Erfahrungen und Werken historischer Künstlerinnen nur die *Selbsterhöhung* im Sinn gehabt hätten, um ihren Stellenwert im Kunstsystem zu verbessern. Diese Reaktion entsprach dem Egalitätsprinzip der damaligen feministischen Bewegung, das ein *Herausragen* Einzelner aus der solidarischen Gruppe vermied und dadurch letztendlich auch dazu beigetragen, dass die um 1975 einsetzende historische Aufarbeitung der Künstlerinnengeschichte seit ihren Anfängen gegen fundamentale Kritik zu kämpfen hatte.

71 Diese Kritik findet sich wieder in Beurteilungen der Ausstellung *Das Verborgene Museum*, vgl. Kapitel 7 dieser Arbeit.

Wie die Analyse von *Künstlerinnen international 1877-1977* gezeigt hat, handelte es sich bei der im Rahmen der Ausstellung geäußerten Kritik im Wesentlichen um einen Disput über unterschiedliche Auffassungen von Kreativität und Kunst und deren Kunst-Räume. Um 1976/77 treffen zwei diametral entgegengesetzte Raumkonzeptionen aufeinander, die sich nicht miteinander *versöhnen* konnten. Die mit der feministischen Bewegung verbundene Idee prozessorientierter Kunst und Kreativität, die in einem interaktiven, kreativen Kommunikationsraum angesiedelt war, stand der Idee der individuellen künstlerischen Schöpfung gegenüber, die im Distanz schaffenden White Cube ihren Platz hatte. Beide Positionen wurden, anstatt die Differenzen analytisch im Blick zu behalten, gegeneinander ausgespielt und daher bislang nicht hinreichend tradiert. Dennoch führten diese Positionierungen feministischer Künstlerinnen im folgenden Jahrzehnt zu neuen Ausstellungskonzeptionen. Der für das Jahr 1975 ermittelte feministische Kunst-Raum lebte allerdings nur in einem Ausstellungsprojekt weiter, denn die auf Professionalität ausgerichteten Künstlerinnen setzten in den 80er Jahren verstärkt auf die Abgrenzung von der Frauenbewegung und damit auf die räumliche Anpassung an den Kunstmarkt und die institutionelle Verortung.

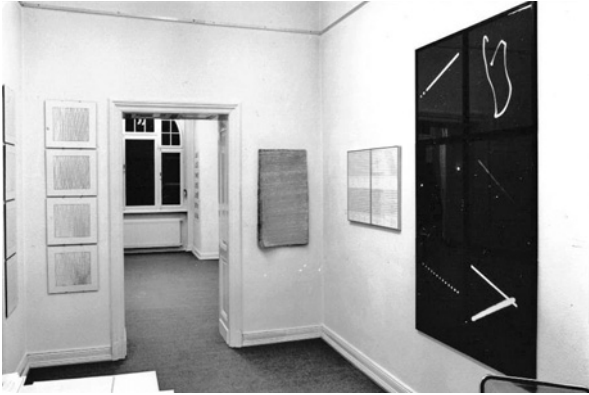


Abb. 5.1.1 Blick in den Raum mit Arbeiten von Künstlerinnen, die betonen, nicht-feministische Kunst zu machen, v.l.n.r.: Rune Miels, Marthe Wery, Irma Blank, Monika Baumgartl (Foto: Franz Fischer)



Abb. 5.1.2 Blick in den Raum mit Arbeiten von Künstlerinnen, die betonen, feministische Kunst zu machen, v.l.n.r.: Susanne Ebert, Marita Fishan und Erinna König (Künstlerinnengruppe), Brigitta Rohrbach, Hermine Fried, Ulrike Rosenbach, Judy Chicago (Foto: Franz Fischer)

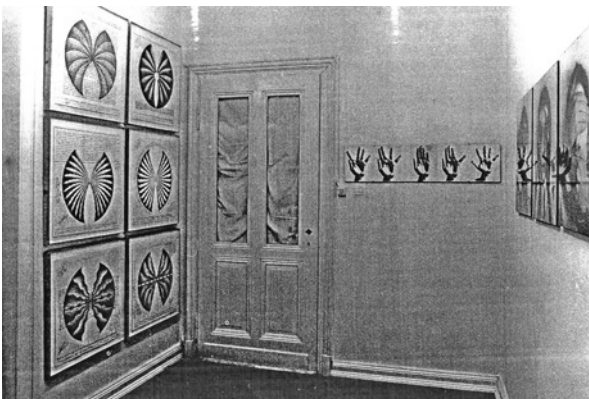


Abb. 5.1.3 Blick in den Raum mit Arbeiten von Künstlerinnen, die betonen feministische Kunst zu machen, v.l.n.r.: Judy Chicago, Yoched Weinfeld, Janice Guy (Fotokopie eines Ausstellungsfotos, zur Verfügung gestellt von Wolfgang Magers)



Abb. 5.1.4 Blick in Räume mit feministischer Kunst, v.l.n.r.: Annette Messager, Yocheved Weinfeld und Janice Guy (Foto: Franz Fischer)



Abb. 5.1.5 Blick in langgestreckten Raum, v.l.n.r.: Friederike Pezold, Sarah Schumann, Verita Monselles, Anna Oppermann (Foto: Franz Fischer)



Abb. 5.1.6 *Bijoux*, 1975, Verita Monselles (aus: *Frauen machen Kunst* 1976, o.S.)



Abb. 5.1.7 *Aus der Mappe
der Hundigkeit (Detail)*, 1968,
Valie Export
(aus: *Frauen machen Kunst*
1976, o.S.)





Abb. 5.2.1 Gruppenfoto v.l.n.r.:
 Ursula Bierther, Petra Zöfelt,
 Sarah Schumann, Inge
 Schumacher, Karin Petersen,
 Ulrike Stelzl, Evelyn Kuwertz
 (aus: *Künstlerinnen international*
 1977, S. 3)



Abb. 5.2.2 Ansicht der
 Ausstellung *Künstlerinnen
 international 1877-1977* in
 Schloss Charlottenburg,
 Westberlin 1977
 (Foto: Ingeborg Lommatzsch,
 © Landesarchiv Berlin)



Abb. 5.2.3 Ansicht der
 Ausstellung *Künstlerinnen
 international 1877-1977* in
 Schloss Charlottenburg,
 Westberlin 1977
 (Foto: Ingeborg Lommatzsch,
 © Landesarchiv Berlin)



Abb. 5.2.4 Frauengruppe beim Aufbau der Ausstellung *Künstlerinnen international 1877-1977* in Schloss Charlottenburg, v.l.n.r.: Ursula Bierther, Sarah Schumann, Petra Zöfelt, Inge Schumacher, die anderen beiden unbekannt
(Foto: Abisag Tüllmann, © Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin)



Abb. 5.2.5 *Künstlerinnen international 1877-1977* in Schloss Charlottenburg, Ausstellung vor der Eröffnung
(Foto: Abisag Tüllmann, © Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin)



Abb. 5.2.6 *Künstlerinnen international 1877-1977* in Schloss Charlottenburg, Ausstellung vor der Eröffnung
(Foto: Abisag Tüllmann, © Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin)



Abb. 5.2.7 *Künstlerinnen international 1877-1977* in Schloss Charlottenburg, Ansicht einer Arbeit von Antonietta Robotti Antonioli (Foto: Ingeborg Lommatzsch, © Landesarchiv Berlin)



Abb. 5.2.8 *Künstlerinnen international 1877-1977* in Schloss Charlottenburg, die englische Künstlerin Margaret Harrison beim Aufbau ihrer Arbeit: *Unbekannt war eine Frau* (Foto: Abisag Tüllmann, © Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz)

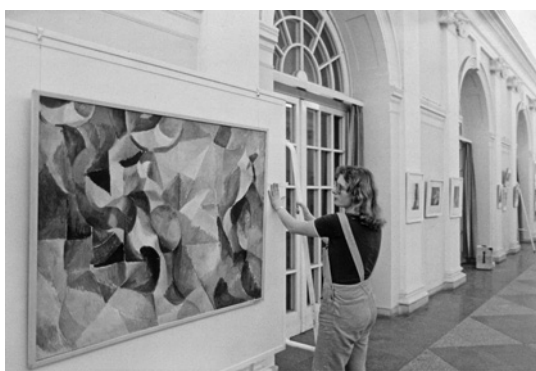


Abb. 5.2.9 *Künstlerinnen international 1877-1977* in Schloss Charlottenburg, Aufbausituation mit einem Werk von Sonja Delaunay, Aufbauhelferin unbekannt (Foto: Abisag Tüllmann, © Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz)



Abb. 5.2.10 *Künstlerinnen international 1877-1977* in Schloss Charlottenburg, Werke von Alice Lex-Nerlinger und Käthe Kollwitz
(Foto: Ingeborg Lommatzsch, © Landesarchiv Berlin)



Abb. 5.2.11 *Künstlerinnen international 1877-1977* in Schloss Charlottenburg, Blick in die Ausstellung, im Vordergrund: *Sometimes Standing Woman*, 1976-1977, Jane Lowe, dahinter: *L'amaca*, 1976, Deanna Frosini
(Foto: Ingeborg Lommatzsch, © Landesarchiv Berlin)



Abb. 5.2.12 *Spielplatz Scene*, 1976, Ilse Teipelke
(aus: *Künstlerinnen international 1977*, S. 264)

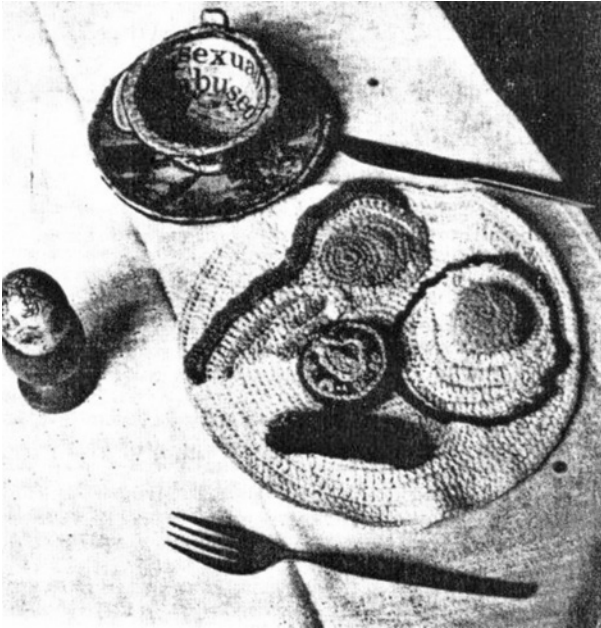


Abb. 5.2.13 *Postal Event*
der *Feministo Group* um
Kate Walker (aus: *Courage*
Nr. 3, 1977, S. 48)



Abb. 5.2.14 *Postal Event*
der *Feministo Group* um
Kate Walker (aus: *Courage*
Nr. 3, 1977, S. 49)

Die Ausstellung "Künstlerinnen international" bleibt heute am Sonntag, dem 20.3.77 geschlossen.

In einer Falschmeldung unter dem vorgetäuschten Absender "neue Gesellschaft für bildende Kunst", verbreitet durch Rundfunk und Flugblätter, wurden Frauen aufgefordert, ihre künstlerischen Arbeiten in der Orangerie über die vorhandenen Werke zu hängen. Mit diesem Aufruf haben wir nichts zu tun.

Es lag nie in unserer Absicht, das Ausstellungskonzept zu verändern. Wir haben aus dem Material von eintausend Künstlerinnen an die zweihundert Arbeiten ausgewählt.

Die Orangerie ist bereits durch die Werke unserer Ausstellung gefüllt. Wir schließen die Räume für heute, um eine Beschädigung der vorhandenen Werke zu verhindern.

Wir bedauern, daß Künstlerinnen von anonymen Personen unter unserem Namen in einer derartigen Weise irreführt werden.

A G "Frauen in der Kunst"
(neue Gesellschaft für bildende Kunst)

Abb. 5.2.15 Kopie eines Originalflugblattes vom 20.03.1977
(Zur Verfügung gestellt von Cristina Perincioli und Cillie Rentmeister)



Abb. 5.2.16 Musikerinnenperformance am 20.03.1977 in Schloss Charlottenburg
(Foto: Cristina Perincioli)



Abb. 5.2.17 Bodypainting-
Aktion am 20.03.1977 in
Schloss Charlottenburg
(Foto: Cristina Perincioli)

6. Feministische Konzepte zu einer Erweiterung des Kunst-Raumes in den achtziger Jahren

Aufbauend auf die im vorangegangenen Kapitel dargelegten unterschiedlichen Raumkonzepte und die daran geknüpften Vorstellungen von Kunst und Kreativität, die sich in feministischen Ausstellungen gegen Ende der 70er Jahre abzeichneten, werden im nun folgenden Kapitel zwei Ausstellungsprojekte vorgestellt, in denen die bestehenden Ansätze aufgegriffen und getrennt voneinander weiterentwickelt wurden. Die ausgewählten Ausstellungen können daher als paradigmatische Projekte für die Fortführung feministischer Ausstellungenskonzeptionen in der Mitte der 80er Jahre angesehen werden.

6.1 *UNBEACHTETE PRODUKTIONSFORMEN 1982* IN WESTBERLIN

Die Ausstellung *Unbeachtete Produktionsformen* fand vom 01.09.-03.10.1982 im Studio 1 des Künstlerhaus Bethanien in Westberlin statt.¹ Auch diese Ausstellung wurde von einer Arbeitsgruppe der *NGbK* organisiert, bestehend aus Julia Dech, Monika Funke Stern, Sabine Kaatzer, Ingrid Krolow, Christine Lie-

1 Das Künstlerhaus Bethanien befand sich von 1977-2009 im Gebäudekomplex eines ehemaligen Krankenhauses am Mariannenplatz 2, das 1970 stillgelegt wurde und 1974 vom Abriss bedroht war. Das Haus wurde von Denkmalpflegern und Hausbesetzern gerettet, indem diese ein neues Nutzungskonzept für das ehemalige Krankenhaus vorlegten. Michael Haerdtler war der Gründungsdirektor des Künstlerhauses.

bel, Matthis Mann, Margarethe Raspé, Beatrice Stammer, Renate Steinchen, Gisela Weimann und Lo Zahn.²

Das Studio 1 des Künstlerhauses Bethanien (Abb. 6.1.1), ein Ausstellungsraum, der in seinem Grundriss und der darauf aufbauenden Architektur einer Kapelle glich (Abb. 6.1.2), wurde von den Organisatorinnen und Matthis Mann in mehrere inhaltliche Raumsegmente aufgeteilt. Die zu szenischen Environments ausgestalteten Räume, *Denkanstöße* genannt, hatten die Funktion, eine Verbindung zu den Erfahrungswelten des Publikums herzustellen. Dadurch sollten die Besucher in die Ausstellung einbezogen und ein Reflexionsprozess über die eigenen *Unbeachtetheiten* stimuliert werden.³

Rekonstruktion der Ausstellung

Gleich zu Anfang wurde in der vorgelagerten Eintrittshalle des ehemaligen Krankenhauses das Thema *Abfall* raumbildlich umgesetzt (Abb. 6.1.3). In einer Nische öffnete sich ein imaginärer Raum, der zu beiden Seiten mit gerafften Gardinen versehen war und der nach vorne durch ein Drahtgitter begrenzt wurde. An der mit einer Wohnzimmertapete verkleideten Wand hing ein Landschaftsgemälde, am Boden befand sich ein laufendes Fernsehgerät. In diesen angedeuteten Wohnraum ergoss sich eine Lawine aus Verpackungsmüll, die alles – bis auf den Fernseher – unter sich begrub. Außerhalb dieses imaginären Innenraumes befand sich links davon eine Müllecke, dort hatte die Verpackungslawine bereits geordnetere Formen angenommen: Zeitschriften und Altpapier waren gestapelt, Kleider in Kleidersäcke gepackt und anderer Müll war in Tonnen deponiert worden, fertig zum Abtransport. Lo Zahn beschrieb die Intention ihrer Arbeit zum Thema *Abfall* folgendermaßen:

-
- 2 Die Mitglieder der Gruppe waren professionelle und semiprofessionelle Künstlerinnen und Dozentinnen an der Hochschule der Künste in Berlin und arbeiteten etwa seit Mai/Juni 1981 als feste Gruppe zusammen. Davor kam es zu einem häufigen Wechsel der Gruppenmitglieder. Matthis Mann (eigentlich Matthis Heinzmann) war der einzige Mann in der Gruppe, der bis zum Schluss dabei geblieben ist. Vgl. Protokolle der Arbeitsitzungen, FFBIZ-Archiv, Berlin, Sammlung Weimann A Rep. 400 Berlin 2.9B.
 - 3 Zum Konzept der Ausstellung vgl. das Vorwort des Katalogs: *Über die Schwierigkeiten, sich unbeachteten Produktionsweisen als Ausstellungsgegenstand anzunähern*, vgl. *Unbeachtete Produktionsformen* 1982, S. 5-6.

„Eine der wichtigsten unbeachteten Tätigkeiten der Frau ist neben der Reproduktion die Reduktion (*reducere* = zurückführen) – der verzweifelte Kampf um die Erhaltung und Wiederherstellung eines Status Quo, der im allgemeinen Verständnis der Gesellschaft und Familie als Ordnung bezeichnet wird. [...]. Auf diesen Anspruch der Umwelt kann ich als Frau nun folgendermaßen reagieren: Entweder ich werfe alles weg, was nicht unbedingt zum täglichen Funktionieren eines Haushaltes notwendig ist [...]. Oder ich begeben mich in den täglichen Kampf und Kleinkrieg mit den nützlichen und unnützen Dingen: mit ihrem verhängnisvollen Hang und Drang, die ihnen zugewiesene Ordnung aufzugeben und eine vollkommen unvorhergesehene, überraschend neue Ordnung einzunehmen...“⁴

Die dritte Möglichkeit, auf diese alltägliche Anforderung nach Ordnung zu reagieren, versinnbildlichte eine Frau, die zeitweilig in diese räumliche Mischung aus Ordnung und Chaos (Abb. 6.1.4) einstieg:

„Ich gebe auf und resigniere bzw. lasse den Dingen ihren freien Lauf. Resignation als Widerstand und Protest! Die Dinge sind nicht mehr so wichtig. Das Ergebnis könnte so aussehen wie in der Ausstellung. Ein Plätzchen zum Nägellackieren wird sich immer noch finden.“⁵

Direkt nach dieser Zone des Abfalls, der dinglichen Überfülle, gelangte man über eine nach oben führende Treppe in den Innenraum des Studio 1. Dort durchlief man im Anschluss daran den Bereich der Entdinglichung, der auch mit dem Begriff *Careseite der Medaille* bezeichnet worden ist. Dieser spiegelte die Relativität der einseitig auf Geld (= Medaille) fixierten Sichtweise kapitalistischer Ökonomie, in dem der Aspekt des Sich-Kümmerns (= Care) als andere, die Seite des Geldes ergänzende und lebensnotwendige Ökonomie, unbeachtet bleibt. Daher war die Eingangssituation auf Loslösung vom Geldwert angelegt, an der dort befindlichen Kasse bezahlten die Ausstellungsbesucher nicht wie sonst üblich ihren Eintritt, sondern sie erhielten Geld (Abb. 6.1.5). Hinter dieser *Kasse* lag der rechteckige zentrale Raum des Studios, der dem Hauptschiff einer Basilika entsprach. Am Ende des Raumes befand sich eine Apsis, die während der Ausstellungseröffnung als Podium genutzt wurde (Abb. 6.1.6). Der zentrale Raum des Erdgeschosses blieb leer und wurde während der Ausstellungseröffnung sowie während der gesamten Laufzeit der Ausstellung als Ort temporärer

4 Vgl. *Abfall: Lo Zahn: Müll in der ‚Guten Stube‘?*, in: UP Bilddokumentation o. J., o. S.

5 Ebenda.

Kunstaktionen genutzt.⁶ Die im Eingangsbereich von der Decke hängenden leeren Bilderrahmen unterstrichen die Idee der Entmaterialisierung, denn die hinter diesen Rahmen stattfindenden prozessualen künstlerischen Ereignisse konnten nur punktuell zum gerahmten Bild werden (Abb. 6.1.7). Neben anderen Performances wurde dort das Stück *Jede Frau trägt ein Zimmer in sich* von Ingrid Ernst mehrfach aufgeführt, in dem drei Schauspielerinnen Frauenfiguren aus Maxie Wanders Buch *Guten Morgen, Du Schöne* nachstellten (Abb. 6.1.8).⁷

Am Abend der Ausstellungseröffnung wurden an diesem Platz die Kisten mit *Unbeachteten Produktionsformen* ausgepackt, welche aus aller Welt für die Ausstellung angefertigt und nach Berlin geschickt worden waren. Eine Abbildung zeigt die Enthüllung der *Stick Box*, die von Frauen der Northwest Art Community in Seattle (USA) für die Ausstellung in Berlin gefertigt worden war (Abb. 6.1.9).⁸ Eine weitere Abbildung zeigt einen Teil der Performance *Neunundfünfzig blau blühende Säulen*, die Margarethe Raspé anlässlich der Eröffnung mit dem Ausstellungspublikum durchführte (Abb. 6.1.10). Hierzu verwendete sie Pflanzensäulen, die sie aus Samen der Winde *Morning Glory* gezüchtet hatte. Diese Säulen sollten durch das Publikum zu Räumen zusammengestellt werden. Die Besucher platzierten die Töpfe nach Anweisung der Künstlerin auf Linien, die diese in verschiedenen Formen (Kreis, Quadrat, Dreieck, Sinuskurve) auf dem Boden des Hauptschiffes markiert hatte. Aus diesem Zusammenwirken von künstlerischer Idee, Aktivität der Besucher und natürlichen kreativen Prozessen entstanden nach oben offene, temporäre Räume.⁹

Um diesen zentralen Aktionsraum gruppierten sich in den Seitenschiffen thematische Rauminszenierungen. Im rechten Seitenschiff waren dies die *Medienküche* und die sich daran anschließende *Spurensuche nach weiblichen Zusammenhängen*. Bei der *Medienküche*, einer Gemeinschaftsarbeit von Margarethe Raspé und Matthis Mann, handelte es sich um einen schlichten Küchenraum, der reale Einrichtungsgegenstände, einen Herd, Kühlschrank, Spüle, Tisch und Stuhl enthielt (Abb. 6.1.11). Die multimediale Küche wollte die „vielschichtigen Prozesse und Vorgänge bei der alltäglichen Küchenarbeit mit ihren spezifischen

6 Das Programm der dort stattfindenden Aktionen war auf dem Ausstellungsplakat und auf der Innenseite der Katalogmappe abgedruckt. Vgl. *Unbeachtete Produktionsformen* 1982.

7 Vgl. *Unbeachtete Produktionsformen* 1982, S. 119.

8 Die *Stick-Box* bestand aus 70 einzelnen Stöcken, die von je einer Frau individuell gestaltet und zu einem Kubus zusammengeführt worden sind. Vgl. *Unbeachtete Produktionsformen* 1982, S. 100f.

9 Vgl. *Unbeachtete Produktionsformen* 1982, S. 30 und Margarethe Raspé 2004, S. 36-38.

Gerätschaften“ zeigen und bediente sich dazu der „Montagetechnik, durch Aufprojektion, Rückprojektion, Tonschleifen, eingelassene Video-Objekte“, die sich „mit den realen Koch-, Eß-, Spülhandlungen der Ausstellungsbesucher überlagerten“.¹⁰

In dieser in den Kunst-Raum versetzten Küche konnte *real* gegessen und gekocht werden, sie machte Geräusche, eine Kaffeemaschine blubberte, der Wasserhahn lief, der Kühlschrank knackte. Der in den Küchentisch eingebaute Fernseher zeigte das Video *Elektronisch Essen* von Monika Funke Stern. Auf das Spülbecken wurde über einen Spiegel der Abwaschfilm *Alle Tage wieder – Let them swing* von Margarethe Raspé projiziert, der den täglichen Prozess des Abwaschens in Form wechselnder Farbschlieren im Abfluss sichtbar machte.¹¹

In einem Nebenraum befand sich der Videoeisschrank *Zeit zum Abtauen* von Matthis Mann, in dessen oberer Hälfte sich ein Fernseher befand. Diese Kombination aus Eisschrank und Fernseher sollte veranschaulichen, dass natürliche Transformationsprozesse, wie z.B. Schwitzen oder Abtauen, sich nur bedingt medial vermitteln lassen. Im abtauenden Eisschrank befand sich daher auch die *Kassettenkost*, präparierte Videokassetten, die den äußerlichen Anschein erweckten, Tiefkühlahrung zu sein. Auf einer Küchenwand lief die Multivision *Auf einen Sprung* von Matthis Mann ab, die aus mehreren programmierten Diaprojektionen bestand. Sie zeigte eine junge Frau, die sich vor einem Küchenschrank arbeitend hin- und herbewegte (Abb. 6.1.12). Die Besucher der Küche wurden durch ihre körperliche Präsenz inmitten dieser multimedialen Raumcollage in das mehrdimensionale Kunstwerk regelrecht hineingezogen und dabei an ihre eigenen alltäglichen, unbeachteten Arbeitsabläufe erinnert.

In einem Nebenraum, der einer Vorratskammer glich (Abb. 6.1.13), waren auf einem Tisch die *Milchtransformationen* von Margarethe Raspé und *4 Elementargläser* von Nathalia Struwe zu sehen, sowie das *The hand to mouth manual handbook* der US-amerikanischen Künstlerin Kay Hines aus New York.¹² Über das Küchenkabinett spannte sich ein Kräuterhimmel, der die Verbindung zum Außenraum der Natur schlug.

10 Vgl. UP Bilddokumentation o. J., o. S.

11 Es handelte sich dabei um einen der Filme, die Margarethe Raspé Anfang der 70er Jahre mit ihrem Kamerahelm gedreht hat. Vgl. Raspé 2004, S. 16.

12 Bei der Milchtransformation handelte es sich um eine Arbeit, die während der Ausstellung eine Veränderung erfuhr. Von den 17 Milchschildern wurde alle zwei Tage eine mit Milch gefüllt, so dass der Prozess der Veränderung der Milch in der Zeit der Ausstellung wechselte. Nathalia Struwe weckte in ihren Gläsern Erde vom Kliff in Sylt mit Meersalz ein, in einem anderen Glas Spreewasser mit Berliner Luft. Auf dem

Von der Medienküche her kommend, fand man sich in einem Raumensemble wieder, das von Beatrix Stammer unter den thematischen Bezug der *Spurensuche nach weiblichen Zusammenhängen* eingerichtet worden war. Dabei handelte es sich um drei chronologisch aufeinanderfolgende Interieurs (Abb. 6.1.14), die „Weibliche Tradition aufgedeckt in Lebens-Räumen dreier Frauengenerationen“ zeigen sollten.¹³ Für die 20er Jahre (Abb. 6.1.15) stand eine Kommode mit ausgezogenen Schubladen, Wäsche und Kleidungsstücken. Als Symbole für das Mondäne jener Zeit wurden ein Tanzkleid, hochhackige Schuhe, Federboa, langarmige Handschuhe, Pelzkragen und ein mit Federn besetztes Hüthen zusammen mit einem Strauß frischer Gladiolen auf einem weißen Podest in Szene gesetzt. Für den geschichtlichen Hintergrund stand die zeittypische Innenraumgestaltung, ein dunkler Holzsockel an der Wand, über dem eine Tapete ansetzte, davor ein Hocker mit Waschschüssel und Krug, an der Wand ein Plakat von Alice Lex-Nerlinger, das sich auf die Debatte des Abtreibungsparagraphen um 1930 bezog. Auf der Kommode, dekoriert mit einem selbstgehäkelten Deckchen, befanden sich ein kleiner Spiegel, eine Ausgabe der Zeitschrift *Die Berliner Hausfrau* sowie das Foto eines gefallenen Soldaten mit Trauerflor, in den Schubladen waren die *Kostbarkeiten* von Frauen zu entdecken.

Eine räumliche Verschränkung aus Wohn- und Schlafzimmer sollte die 50er Jahre darstellen. Neben dem Wohnraum, charakterisiert durch einen zeittypischen Sessel, einen Nierenhocker mit einem Strauß Nelken, eine Tütenlampe und eine Fotocollage mit Bildern der *heilen Welt*, befand sich eine Frisierkommode, davor ein fellbesetzter Hocker. Dieses Möbelstück versinnbildlichte den weiblichen Ort, das Refugium der Ehefrau, innerhalb des häuslichen Schlafzimmers. Über der Kommode waren Fotografien von Filmdiven aus verschiedenen Illustrierten angebracht. Sie repräsentierten die Schönheitsideale jener Zeit und standen für die bis in die Privatsphäre hinein wirksamen Rollenzwänge und Klischees.

Der dritte Frauen-Raum entfaltete sich am Ende der Spurensuche auf einer weißen Ebene. Innerhalb des Gesamtensembles nahm der Frauen-Raum der 70er Jahre den größten Platz ein und verkörperte damit auch die räumliche Expansion, welche die Frauen sich in dieser Zeit erkämpft hatten (Abb. 6.1.16). Mehrere Fotos an der Wand wiesen auf Aktionen der Frauenbewegung hin, eines zeigte

Handtuchhalter von Hines war ein zirkulärer Text gedruckt. Zu Hines vgl. Unbeachtete Produktionsformen 1982, S. 105.

13 Vgl. UP Bilddokumentation o. J., o. S. In jedem der drei *Frauen-Räume* befand sich ein Stuhl, der mit Knöpfen aus der jeweiligen Periode bestückt worden war. Diese Stühle wurden als künstlerischer Auftrag an den Berliner Knopfhändler *Knopf-Paule* vergeben, wie mir Beatrice Stammer in einer Email vom 23.03.2011 mitgeteilt hat.

eine Walpurgisnacht-Demonstration, das daneben hängende Plakat mit dem Schriftzug *Belagerung in Gorleben* lenkte die Aufmerksamkeit auf die beginnende Ökologiebewegung. Das Zimmer war spärlich möbliert, auf dem Boden befand sich ein zeittypisches schlichtes Matratzenbett, an dessen Kopfende das zerrissene Bild eines Mannes in einem Goldrahmen an der Wand lehnte. Für die Naturverbundenheit und Unkonventionalität jener Zeit stand ein Feldblumenstrauß.

Im gegenüberliegenden Seitenschiff, auf der linken Seite der Kapelle, waren zwei weitere thematische Räume angesiedelt. Äquivalent zu der Spurensuche nach weiblichen Zusammenhängen lieferte der erste Raum unter dem Thema *Gewalt und Widerstand* einen ungewöhnlichen Blick auf den Privatraum. Julia Dech wollte mit ihrem ambivalenten Innenraum zeigen, dass Frauen durch angepasste Verhaltensweisen Gewaltverhältnisse des öffentlichen Lebens mitgetragen haben. Mit dem Untertitel *Vom Paradekissen zum Paradeplatz* unterstrich sie diese Absicht und verwies mit dieser begrifflichen Engführung darauf, dass die gesellschaftlich vorgegebenen Gewaltverhältnisse bis in die Intimität der Privatsphäre hineinreichten – die vermeintlich strikte Trennung zwischen Privatraum und Öffentlichkeit also eine Illusion war.

Dech erfand dafür eine Innenraumcollage, in der sie Bilder des öffentlichen Lebens mit Versatzstücken eines bürgerlichen Interieurs verschränkte und zu einem Raum verschmelzen ließ (Abb. 6.1.17). Dort hing die Darstellung einer Frau, die sie dem Werk *Die gigantischen Tage* (1928) von René Magritte entlehnt hatte, scheinbar hilflos zwischen den Begriffen Paradekissen und Paradeplatz an der Stirnwand von der Decke des Raumes (Abb. 6.1.18). Ihr Blick war auf den Boden gerichtet, auf die Schatten einer Soldatenparade und einen bedrohlich wirkenden Bildteppich, der die Fotografie des größten Soldatenfriedhofes des Zweiten Weltkrieges zeigte. Die Badewanne im Raum war mit der vergrößerten Fotografie eines SS-Blockes auf dem Reichsparteitag in Nürnberg unterlegt. Das Ehebett, das in seiner augenscheinlichen Ordentlichkeit nicht dem Vergnügen, sondern der Zeugung nachkommender Generationen diene, stand auf dem Bild eines Soldatenfriedhofs. Die Badewanne, umgeben von einem Bannkreis aus Scheuerpulverdosen, die wie Raketen aus den Helmen der Soldaten herausstachen (Abb. 6.1.19), stand als Stätte der körperlichen Reinigung für zwanghafte Sauberkeit und deren verhängnisvolle Verbindung zum autoritären Charakter. Auf den Zusammenhang zwischen Sauberkeitserziehung und der Entwicklung von Autoritätshörigkeit verwies auch das Laufstälchen, auf dessen Boden verschiedene Ordnungsbegriffe wie Grundordnung, Hausordnung, Schulordnung genannt und in Verbindung mit dem dort aufgestellten Pipi-Töpfchen gebracht wurden (Abb. 6.1.20). Ein weiteres Töpfchen, dieses Mal umgedreht

auf einer Ecke des Laufstallgitters platziert, erinnerte in dieser Form an einen Soldatenhelm und wies damit auf den künftigen Militärdienst hin.

Die untergründige Bedrohung des Privaten durch die politische Öffentlichkeit war Thema des ganzen Environments, auch das eingebaute Fenster, das einen Blick von außen in den Privatraum ermöglichte, unterstrich diese Ambivalenz (Abb. 6.1.21). Dech hatte es mit vier Flaggen der Alliierten dekoriert, die von Berlinerinnen nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches aus alten Naziflaggen umgearbeitet worden waren. Mit ihren unbeachteten, zumeist angepassten Handlungsweisen im Privatraum haben Frauen bestehende Herrschaftsverhältnisse unterstützt und ihre Möglichkeiten vergeben, diesen Widerstand zu leisten.

Der sechste Raum von *Unbeachtete Produktionsformen*, der am Übergang zwischen Erdgeschoss und Empore lag, war dem Thema Öffentlichkeit und Kommunikation gewidmet. Gisela Weimann, die für diesen Ausstellungsbereich verantwortlich zeichnete, wollte der Kommunikation und dem Erfahrungsaustausch unter Frauen einen Raum geben. Ihre Position als Fachbereichsleiterin für kulturelle Bildung und Kreativität an der Volkshochschule in Berlin-Wedding bildete die ideale Voraussetzung dafür, die eigene künstlerische Tätigkeit mit soziokulturellem Engagement zu verbinden. Im Rahmen ihrer Frauenbildungsarbeit initiierte sie die Ausstellung *Gestickte Träume*, die parallel zu *Unbeachtete Produktionsformen* im *Institut Français* des Bezirks Wedding gezeigt worden ist. Die alltägliche Kreativität von Frauen im häuslichen Alltag, in diesem speziellen Fall die handwerkliche Kunst des Stickens, wurde ins Verhältnis zu historischen Stickbildern gesetzt. Neben den Stickereien, die von älteren Frauen in einer Tagesstätte angefertigt worden waren, wurden Bilder von Florence Jessie Hösel präsentiert, die als sogenannte *Nadelmalerin* am Anfang des 20. Jh. hohes Ansehen erlangt hatte.¹⁴ Weimann veröffentlichte im Beiblatt zur Ausstellung *Gestickte Träume* ein fiktives Interview mit Hösel, in dem sie diese fragte, ob es sie störe, dass ihre Arbeiten in einer Ausstellung mit alltäglichen Stickereien von Frauen aus Berlin hingen. Hösel antwortet darauf, dass es sie freue, über ihre Arbeit mit anderen Frauen ins Gespräch zu kommen. Die Stickereien der Berliner Frauen seien mit so viel Liebe, Sorgfalt und Können nach überlieferten Mustern und oft auch nach eigenen Entwürfen hergestellt, dass damit die alte Technik des Stickens neu belebt würde.¹⁵

14 Florence Jessie Hösel, geb. in Südafrika, lebte in Berlin und bildete sich autodidaktisch. Um 1905 wurde sie mit ihren *Nadelmalereien* bekannt, die sie häufig unmittelbar vor dem Motiv ohne Vorzeichnung nach der Natur fertigte. Vgl. UP Beiblatt zur Ausstellung *Gestickte Träume*, S. 2.

15 Vgl. UP Beiblatt zur Ausstellung *Gestickte Träume*, S. 3-5.

Das in den *Gestickten Träumen* sichtbar werdende Konzept des Miteinander-in-Kontakt-Kommens und Korrespondierens findet sich im gesamten Ausstellungsteil Weimanns wieder, auch wenn die *Gestickten Träume* kein integraler Bestandteil von *Unbeachtete Produktionsformen* gewesen sind, sondern ein externes Projekt.¹⁶ Weimann bündelte an dieser Stelle die von außen kommenden Impulse. Ihr Raum hatte als Korridor zur Empore, auf der die Räume der Sinne und Übersinne lagen, die Funktion, Werke unterschiedlichster geographischer Herkunft in einer Art temporärem Depot zusammenzuführen. Der Platz unterhalb des Aufgangs und die Wand oberhalb der Treppe wurde dazu genutzt den größten Teil jener Exponate zu zeigen, die aus aller Welt für diese Ausstellung angefertigt worden und als *Kiste mit U.P.s* nach Berlin geschickt worden waren.¹⁷ Einen Blick in diesen Raum (Abb. 6.1.22) zeigt im Vordergrund die *Stick box*, dahinter eine Arbeit aus Mexiko (Abb. 6.1.23), am Treppengeländer die gemalten Briefe der Künstlerin Paula Levine an Gisela Weimann.¹⁸ Die Kisten waren damals als Grundstock einer Sammlung *Unbeachteter Produktionsformen* gedacht, die weiter ausgebaut werden sollte.¹⁹

Weimann bezog sich mit dem künstlerischen Konzept ihres Ausstellungsteiles auf die amerikanische Kunsthistorikerin Lucy Lippard, nach deren Verständnis „ein Kunstwerk unter engagierten Frauen nicht mehr individualistisches Produkt, sondern Auslöser eines gemeinsamen Erlebnisses und öffentlichen Bewusstmachungsprozesses“ sein sollte.²⁰ Dem entsprach der dreigeteilte durchlässige Kommunikationsraum, den sie im Anschluss an den Treppenaufgang auf der Empore einrichtete (Abb. 6.1.24). Er wurde durch einen Schrank betreten, in dem abgelegte Kleidungsstücke hingen. Dünne Gardinen bildeten eine transparente Unterteilung, damit die Kommunikation öffentlich stattfinden konnte.

16 Am 26.09. brachten Weddinger Frauen ihre *Gestickten Träume* in die Ausstellung, vgl. Aktionen zur Ausstellung, abgedruckt auf der Innenseite der Katalogmappe von *Unbeachtete Produktionsformen* 1982.

17 Im Vorfeld der Ausstellung war die Idee entstanden, Frauengruppen in aller Welt anzuschreiben und sie darum zu bitten eine Kiste zu packen, die „in sich Ausstellungsstück und Stellungnahme zum Thema *Unbeachtete Produktionsformen* aus ihrer Sicht ist und sie an uns zu schicken.“ Vgl. *Unbeachtete Produktionsformen* 1984, S. 85.

18 Paula Levine war eine Freundin von Gisela Weimann.

19 Dabei handelt es sich um einen utopischen Entwurf, der nie eingelöst worden ist. Nach Aussage von Gisela Weimann wurde die *Stick box* im Anschluss an die Ausstellung aufgrund von Platzproblemen zerstört. Weitere Arbeiten sind im Katalog dokumentiert. Vgl. *Unbeachtete Produktionsformen* 1982, S. 90-110.

20 Vgl. *Unbeachtete Produktionsformen* 1982, S. 84-85.

Neben Gisela Weimanns 1978 begonnenen Kunstprojekt *Frauen in einem Mietshaus in Wedding*²¹ waren dort auch intime Selbstaussagen einer Frauengruppe aus Wilhelmshaven zu sehen. Es gab dort auch noch weitere *U.P.s* zu sehen, so die Zeitungsübermalungen von Elsbeth Arlt *Ein anderer Stern*.²² Besucher der Ausstellung konnten sich in diesem Raum niederlassen, lesend den Dialog aufnehmen, Gedanken und Gefühle dazuschreiben, sich zusammensetzen und an die Erfahrungen anderer anknüpfen (Abb. 6.1.25).

Die sich daran anschließenden Räume waren der menschlichen Sinneswahrnehmung gewidmet und wurden von Ingrid Krolow und Angi Welz-Rommel gestaltet. Den Eintritt in das *Reich der Sinne* bildete ein schwarzes Zelt, ein verdunkelter Raum, in dem der Augensinn weitgehend ausgeschaltet werden sollte, um die Aufmerksamkeit der Besucher auf ihre eigene ganzkörperliche Wahrnehmung zu lenken (Abb. 6.1.26).

„Wir bestanden darauf - auf der Schwärze, der Undurchdringlichkeit und Enge, auch auf dem Schuhe- und Strümpfe-Ausziehen und dem Einzeln-Durchgehen.“²³

Der Barfußgang durch natürliche Materialien wie Moos und Sand sollte die Sensibilität häufig vernachlässigter Körperteile, in diesem Fall der Füße, ins Bewusstsein heben.

In dem darauffolgenden Raum war eine mit schwarzem Pelz ausgekleidete Badewanne auf einem zweistufigen Podest zu sehen (Abb. 6.1.27). Die herausgehobene Position der Wanne ließ sie als Kultobjekt erscheinen, als Symbol für die Leichtigkeit und Flüchtigkeit sinnlichen Erlebens, das im Augenblick geschieht und nicht festgehalten werden kann. Diesen Aspekt verdeutlichte auch der von der Wanne ausgehende weiße Schaum, der sich in den Raum hinein ausbreitete, denn Schaum entsteht und zerfällt in kurzer Zeit. In seiner Konsistenz entsprach er den hellen Federn, die sich teilweise mit ihm vermischten und im Raum umherflogen. Auch an der Wand befanden sich aufgeklebte Federn, dazwischen hingen einige zartgewebte Kleidungsstücke. Die pelzbesetzte Badewanne, eine Reminiszenz an Meret Oppenheims Pelztasse, bildete das Zentrum der Raumkomposition, die den Hell-Dunkel-Kontrast der Sinnes- und Traumwelt verkörpern sollte. Die hellen sich verströmenden Federn und der Schaum strebten nach außen und in die Luft, die schwarze, pelzbesetzte Wanne bildete das

21 Das von 1978-2003 verfolgte Projekt beinhaltete unspektakuläre Lebensläufe von Frauen eines Mietshauses in Wedding, dargestellt anhand von Familienbildern und Interviews. Es wurde 1978 erstmals in der Happ Galerie in Berlin ausgestellt.

22 Vgl. Unbeachtete Produktionsformen 1982, S. 106.

23 Vgl. UP Bilddokumentation o. J., o. S.

haptische Gegengewicht dazu. Die Raumgestaltung stand für den Ausgleich zwischen Innenleben und Außenwahrnehmung, Traumwelten und körperlicher Empfindung, die in einem engen Zusammenhang miteinander stehen. Zwei auf die Wanne gesprühte Losungen unterstrichen die Ambivalenz sinnlichen Erlebens: *Träume sind Schäume* und *Häng Dein Herz nicht an wilde Tiere*.

Im folgenden Arrangement, das eine *Dinner for two* -Situation umschrieb, wurden die Relikte eines vorangegangenen Ereignisses präsentiert (Abb. 6.1.28). Auf einem Teller lagen abgeschnittene Haare, ein Löffel befand sich in abgestandener grüner Grütze, daneben ein Stück angegammelte Torte. Im Katalog heißt es dazu: „Was bleibt von den flüchtigen Berührungen, Gerüchen, Geräuschen, die uns verwirren, verführen, ängstigen, anwidern, erhellen? [...] Kitzel, Lust, Abscheu, Erotik [...] Zustände, die nah beieinander liegen, sich blitzschnell in ihr Gegenteil verkehren [...]“²⁴ Dutzende von kleinen weißen Mäusen bevölkerten den Boden des Raumes, dessen Hülle von einem zu Boden gegangenen Fesselballon stammte. Im Hintergrund stand eine mit Fetischen angefüllte Glasvitrine.

Im letzten Raum der Ausstellung ging es um übersinnliche Erfahrungen, dort wurden von einer Wahrsagerin zeitweise Karten gelegt. Ein am Boden befindlicher Fernseher übertrug die Frankfurter Lesung der DDR-Autorin Christa Wolf vom 27. Mai 1982, in der sie Passagen aus ihrer Erzählung *Kassandra* vortrug. Wolf schilderte *Kassandra* als Seherin, die aus der Lust heraus, ihre Sinne zu gebrauchen, die Fähigkeit entwickelt hatte, sich selbst und andere zu erforschen und zu erkennen. Sie machte dabei die leidvolle Erfahrung, dass das Traumhafte, Verschwommene, Nicht-Fassbare und daher Unkonkrete nicht ernstgenommen wird. Dementsprechend ist der Raum des Übersinnlichen ausgestattet mit nicht fassbaren, verschwommenen Bildinhalten, konkret ist nur der leere Sitzplatz der Wahrsagerin, die als Vermittlerin zwischen Überirdischem und Alltäglichem fungierte (Abb. 6.1.29).

Die Ausstellung als Konzept eines offenen Kunst-Raumes

In der Ausstellung *Unbeachtete Produktionsformen* finden sich viele Elemente jener Ausstellungsprojekte wieder, die am Anfang und in der Mitte der 70er Jahre entstanden sind. Es ist also ganz richtig wenn Gisela Weimann davon spricht, dass es sich bei *Unbeachtete Produktionsformen* um eine neue Ausstellungsform gehandelt habe, weil sie mit den jeweiligen Teilnehmern neu entstan-

24 Vgl. *Unbeachtete Produktionsformen* 1982, S. 77.

den sei, und dass diese Besonderheit eine Tradition innerhalb der Frauenbewegung hätte.²⁵

Unbeachtete Produktionsformen knüpfte an die Idee des feministischen Kunst-Raumes an, der – wie schon in *Kvindeudstillingen på Charlottenborg* deutlich geworden ist – den Raum als Ressource für den kreativen Dialog, als einen Kommunikationsraum begriff. Die Berliner Ausstellung des Jahres 1982 ging aber in diesem konzeptuellen Ansatz noch einen Schritt weiter, denn sie betrachtete die *Besucher* als *Teil(nehmer)* der Ausstellung. In ihren langwierigen theoretischen Diskussionen war die Vorbereitungsgruppe in Bezug auf den Raum der Ausstellung noch radikaler gewesen, denn dieser sollte ursprünglich leer bleiben, um dem Ausstellungspublikum die Möglichkeit zu geben, seine eigenen *Unbeachtetheiten* auszustellen. Diese totale Öffnung des Kunst-Raumes wurde aber als zu konzeptuell und unrealistisch verworfen.

Die ursprünglichen Idee, den leeren Ausstellungsraum zum Ausgangspunkt einer Ausstellung zu machen, erinnert an künstlerische Manifestationen der *Nouveaux Réalistes*, insbesondere an Yves Klein, der 1958 mit seiner Ausstellung *Le Vide* einen Galerieraum bewusst leer gelassen hatte. Die *Besucher* betraten den leeren weißen Raum durch den Hintereingang, die Eingangstür war verschlossen, das Fenster mit der Farbe *Internationales Klein Blau* gestrichen. Anlässlich der Vernissage wurde den Gästen ein Cocktail in blauer Farbe serviert.²⁶ Dieses frühe *Happening* Kleins kann durchaus mit der Performance *66 blaublühende Säulen* verglichen werden, die Margarethe Raspé anlässlich der Eröffnung von *Unbeachtete Produktionsformen* durchführte. Im Fall von *Le Vide* handelte es sich um die konzeptuelle Absage eines einzelnen männlichen Künstlers an die traditionelle Auffassung von Kunst und einen Vorschlag zu deren Entmaterialisierung. Kleins Gestus war ein Schurkenstreich gegen die Rituale des Kunstbetriebes, bei dem der Künstler die von ihm patentierte Farbe als *sein* Markenzeichen und Ausdruck seiner Kunstphilosophie einsetzte. Margarethe Raspé bezog sich in ihrer Aktion ebenso auf den Kunst-Raum. Die Ausstellungsbesucher formten aber nicht *ihr* Kunstprodukt zu einem Raum, sondern gruppierten die blaublühenden Winden – als Ausdruck individuellen Wachsens und schöpferischer Prozesse in der Natur – zu Räumen. Die während der Performance eingesetzte Klangkulisse zirpender Grillen verdichtete diesen räumlichen Eindruck. Darin wird bereits ein neuer, offener Raumansatz ersichtlich, der die Besucher einbezog und zu *eigenem* Handeln motivierte. Die Auseinandersetzung mit den vorgeführten lebendigen Prozessen gab ihnen die Freiheit mitzuge-

25 Vgl. Weimann in *Unbeachtete Produktionsformen* 1982, S. 84.

26 Zur Ausstellung *Le Vide* vgl. Hegewisch, Klüser 1995, S. 142-147.

stalten und bestand nicht in der individuellen Auseinandersetzung mit dem theoretischen Konzept eines Künstlers.

Diese für den Kunstbetrieb ungewöhnlich offene Haltung gegenüber dem Publikum findet sich in der gesamten Ausstellung wieder und konnte nur deshalb durchgehalten werden, weil das Konzept von *Unbeachtete Produktionsformen* die alltägliche Kreativität des Menschen in das Zentrum setzen wollte und damit ein unhierarchisches Kunstverständnis vertrat, das dem *erweiterten Kunstbegriff*, der als Gesellschaftsutopie von Joseph Beuys um 1975 formuliert worden war, nahe stand.²⁷

Welche gestalterischen Möglichkeiten wurden nun konkret in der Ausstellung eingesetzt, um die im Konzept angestrebte Offenheit und Kommunikation mit dem Publikum erreichen zu können? Einerseits wurde der zentrale Platz im Ausstellungsraum für künstlerische Interaktion mit dem Publikum zur Verfügung gestellt, denn das Hauptschiff des Studio I blieb leer und wurde während des Ausstellungsgeschehens immer wieder zu Performances genutzt, die z.T. auch in Verbindung zu den einzelnen Environments standen. Maragethe Raspé erstellte in Zusammenarbeit mit den Besuchern eine 60 m lange Nudel, die anschließend in die Küche gezogen, dort gekocht und verzehrt worden ist.²⁸ Des weiteren bot dieser Raum auch die Möglichkeit, künstlerische Darbietungen, die von außen kamen, in die Ausstellung zu integrieren, so etwa die damalige Künstlerinnengruppe *Schwarze Schokolade*, die in Kreuzberg am Aufbau eines Frauenstadtteilzentrums in der ehemaligen Schokoladenfabrik beteiligt war.²⁹

Andererseits wurden durch die Rauminszenierungen Erfahrungen angesprochen, die Frauen miteinander teilten und dadurch das Eintauchen in kollektiv erlebte weibliche Räume ermöglicht. In den Environments selbst wurden teilweise Aktionen durchgeführt, so z.B. das Frisieren von Ausstellungsbesucherinnen vor dem Spiegel in dem Frauen-Raum der 50er Jahre (Abb. 6.1.15).³⁰ Mit den thematisch inszenierten Kabinetten wurde der Privatraum praktisch in den Ausstellungsraum transferiert. Die *Einkleidung* des White Cube mit dieser *Hintergrundfolie* hatte die Funktion, die künstlerischen Handlungen und deren Pro-

27 Die Auffassung des erweiterten Kunstbegriffes wurde von Joseph Beuys im Kontext seines Konzeptes der *Sozialen Plastik* am anschaulichsten beschrieben. Vgl. Harlan, Rappmann, Schata 1976.

28 Vgl. Raspé 2004, S. 221.

29 Gründungsmitglieder von *Schwarze Schokolade* waren Lisa Lancelle, Cris Werner und Rotraud Damerau v.d. Heide.

30 Zu diesem Zweck war eigens eine Friseurin stundenweise engagiert worden, in der Bettstadt räkelteten sich zeitweise auch Liebespaare, wie mit Beatrice Stammer in einer Email vom 23.03.2011 mitgeteilt hat.

dukte mit den individuellen Erfahrungen der Besucher zu einem gemeinsamen, unhierarchischen Kunst-Raum zusammenzuführen. Diese ungewöhnliche Raumstrategie der Ausstellung ging über die bisherigen feministischen Raumbesetzungen hinaus, denn das Ausstellungsteam richtete sein Augenmerk darauf, nicht nur den Dialog mit dem Gegenüber zu suchen, sondern die Teilnehmer ganzkörperlich einzubeziehen. Der feministische Kunst-Raum wurde auf diese Weise erweitert und für die Interaktion mit dem Publikum geöffnet. Ich möchte *Unbeachtete Produktionsformen* daher als Ausstellungskonzept eines offenen Kunst-Raumes bezeichnen.

Der Einbau aufeinander bezogener Innenräume und die dort eingerichteten Szenarien wandelten das Studio I des Künstlerhauses Bethanien zu einem Parcours alltäglicher Erfahrungen. Damit wurde eine radikale Abgrenzung zu den sonstigen Präsentationen von Kunst im White Cube vollzogen, in denen die herausragende kreative Leistung eines Einzelnen vorgeführt und die Besucher auf voyeuristische Distanz gehalten werden. Die Besonderheit von *Unbeachtete Produktionsformen* lag darin, dass sie die Trennlinie zwischen alltäglicher Kreativität und Kunst bewusst unterwanderte, indem sie den Kontext des White Cube durch den Kontext des Privaten ersetzte.

So waren die Besucher der *Medien-Küche* als Teil des Geschehens in die Raumcollage einbezogen. Ein sogenannter *Abwaschfilm* konfrontierte sie mit der täglichen Arbeit des Spülens, im Küchentisch war ein Video *Elektronisch Essen* zu sehen, an der Küchenwand lief eine Multivision ab, die zeigte, wie eine Frau sich vor dem Küchenschrank ständig hin und her bewegte. Für den gesamten Raum wurde eine Geräuschkulisse komponiert.³¹ Die Medien-Küche war eine multimediale Raumcollage, in der künstlerische Einzelarbeiten vom Anfang der 70er bis in die 80er Jahre integriert und miteinander synthetisiert worden sind.³²

Die Funktion der szenischen Arrangements war es, vielfältige und zugleich individuelle Anknüpfungspunkte für die Besucher anzubieten und dadurch die Brücke zu ihrer eigenen Erfahrungswelt zu schlagen. Sie bildeten paradigmatisch jene Privaträume nach, die auch schon im *Womanhouse* von Künstlerinnen

31 Die Geräuschkulisse wurde in Zusammenarbeit mit dem Komponisten Frieder Butzmann erstellt. Neben klirrenden Gläsern war u.a. auch Babygeschrei zu hören, das langsam zum Krähen eines Raben mutierte. Diese Informationen entstammen einem Gespräch mit Matthis Heinzmann, das die Autorin im Januar 2011 in Berlin mit ihm geführt hat.

32 So der Film *Let them swing* von Margarethe Raspé aus dem Jahr 1974 und die Videoarbeit *Elektronisch Essen* von Monika Funke Stern aus dem Jahr 1981. Matthis Mann erstellte anlässlich der Ausstellung die Aufnahmen zu der gezeigten Multivision mit Laiendarstellern.

bearbeitet worden waren, auch dort hatte es bereits einen leeren Raum für Performances gegeben. Anders als die Räume des *Womanhouse* stand *Unbeachtete Produktionsformen* aber nicht für den weiblichen Rückzug in die individuelle Auseinandersetzung mit dem repressiv erlebten Privatraum. In dieser zehnjährigen Auseinandersetzung nach dem *Womanhouse* in Westberlin stattfindenden Ausstellung wurde der Privatraum zum öffentlichen Thema der Kunst gemacht. Die Kabinette fungierten in diesem Zusammenhang als integrativer *Rahmen*, in den zeitlich, geographisch und künstlerisch verschiedene Arbeiten und prozessuale Kunstaktionen miteinander in Kontakt treten konnten. Insofern waren die im Eingangsbereich hängenden *leeren Bilderrahmen* ein sprechendes Symbol für die in der Ausstellung angestrebte Entmaterialisierung des traditionellen Kunstwerkes, das in diesen offenen und integrativen, durch weibliche Erfahrungen geprägten Kontexten aufgehen sollte und tatsächlich aufgegangen ist.

Unbeachtete Produktionsformen und prozessuale Kunst

Wie im vorangegangenen Kapitel dargestellt, wurden einzelne Kunstwerke im räumlichen Konzept der Ausstellung bewusst in den geschlechterhierarchischen Kontext versetzt, um sie als Teil der alltäglichen Wirklichkeit erleben zu können. Die Ausstellung überbrückte sinnfällig die fließende Grenze zwischen Kunst und Leben und stand damit in der Tradition neodadaistischer künstlerischer Konzepte der 60er Jahre, insbesondere der Fluxusbewegung und des Wiener Aktionismus.

Die Journalistin Hilke Schläger wies in ihrer Besprechung der Ausstellung auf diesen Zusammenhang hin, stellte dabei aber fest, dass das Neue an *Unbeachtete Produktionsformen* ihr Inhalt gewesen sei.³³ Im Katalog heißt es dazu:

„Von der Gesellschaft unbeachtetes, niemals wahrgenommenes und respektiertes Tun von Frauen soll als Gegenwelt dargestellt werden. Weiblicher Kreativität wollen wir einen Raum geben, die sich nicht in Produkten, sondern in endlosen Prozessen sozialer Kreativität, im Schaffen von behaglicher Atmosphäre, in der es sich atmen lässt, im Bereiten von Nahrung, in der liebevollen Zuwendung niederschlägt. Einen Bereich für uns alle wollen wir gemeinsam schaffen, jenseits puritanischer Ordnungssysteme, jenseits von Perfektion

33 „An der Stelle muss man wohl daran erinnern, dass Happening, Performance, Fluxus, inszenierte Räume ein wichtiger und akzeptierter Bestandteil heutiger Kunst sind, jener Bestandteil, der nicht auf die Ewigkeit oder wenigstens auf's Museum zielt, sondern auf den Augenblick, den Prozeß, die Veränderung, wie auch die Flüchtigkeit. Neu an der Ausstellung in Bethanien ist nur der Inhalt.“ Vgl. Schläger, Hilke: *Ausstellung im Künstlerhaus Bethanien: ‚Unbeachtete Produktionsformen‘*. In: Extrablatt, Rias Berlin (Manuskript zur Sendung), S. 3-4.

und reiner Abstraktion, einen Ort, der Schöpfung zulässt, wo Arbeit als Leben und Überleben noch/wieder mach- und lebbar ist.“³⁴

Demnach müsste auch im dargestellten Inhalt der Grund für die geschlechtsspezifisch unterschiedliche Bewertung prozessualer Kunstwerke im Kunstbetrieb zu suchen sein, denn während die künstlerischen Handlungen und die daraus hervorgegangenen Werke von Fluxus und Aktionismus bereits Mitte der 70er Jahre anerkannte Kunst waren, wurden die ihnen adäquaten Produkte von Künstlerinnen damals kaum zur Kenntnis genommen. Andererseits wird der in dieser Zeit geprägte, undifferenzierte Begriff der *Frauenkunst* bis heute angewendet, wenn Künstlerinnen geschlechtsspezifische Erfahrungen in ihrer Kunst zum Ausdruck bringen. Wo liegt also der Unterschied zwischen dem prozessualen Kunstprodukt eines Fluxuskünstlers oder Wiener Aktionisten und einer *unbeachteten Produktionsform*, wie sie zehn Jahre nach der öffentlichen Würdigung prozessualer Kunst auf der Documenta 5 (1972), in der Westberliner Ausstellung zu sehen gewesen sind?³⁵

Fluxus und Aktionismus kritisierten die Funktion von Kunst in kapitalistischen Gesellschaften, wo sie als Ware gehandelt wird und als solche die Entfremdung des Menschen von sich selbst und das Fehlen von Kreativität im Alltag kompensieren soll. Mit konfrontativen Raumstrategien wollten die Künstler ihr Publikum wachrütteln und schockieren, was Männern in der traditionellen Rolle des avantgardistischen Provokateurs inmitten einer Künstlergruppe wesentlich leichter fiel und besser gelang als den Frauen, die sich vereinzelt auch im Kreise dieser Gruppen bewegten. Die Männer erreichten damals eine wesentlich stärkere öffentliche Präsenz als Künstlerinnen wie Valie Export oder Margarethe Raspé.³⁶ Es fällt jedoch auf, dass beide Künstlerinnen – eher als ihre männlichen Kollegen – die gesellschaftlichen Rollenzwänge als geschlechtsspezifisch

34 Vgl. Steinchen in: *Unbeachtete Produktionsformen* 1982, S. 16.

35 So wurden beispielsweise fotografische Dokumentationen von Aktionen der Wiener Künstler Günther Brus und Rudolph Schwarzkogler bereits 1972 auf der documenta 5 ausgestellt. Vgl. Documenta 5 1972, S. 16/16f und 16/57f.

36 Margarethe Raspé war mit dem Wiener Aktionisten Günther Brus befreundet und gewährte ihm und seiner Familie in der Zeit ihres Exils in Westberlin Unterkunft in ihrem Haus am Rhumeweg 26. In dieser Zeit des gemeinsamen Wohnens und Lebens sind z.B. die Filme mit dem Kamerahelm entstanden und es fanden zahlreiche Kunstdiskussionen in den *Privaträumen* von Raspé statt. Vgl. Raspé 2004. Valie Export führte zusammen mit ihrem Partner Peter Weibl 1969 im Rahmen der Multimedia-Veranstaltung *Underground Explosion* einen Kriegskunstdfeldzug durch, in dem sie das Publikum mit Peitschen attackierten. Vgl. 1968. Die große Unschuld 2009, S. 208.

ches, *räumliches Problem* in ihrer Kunst thematisierten. Margarethe Raspés Arbeiten mit dem Kamerahelm vom Anfang der 70er Jahre sind ein Beispiel für den Versuch einer Künstlerin, der Mechanisierung und Abstumpfung im häuslichen Alltag mit der Fokussierung auf diese alltäglichen Handlungsabläufe im Privatraum zu begegnen.³⁷ Sie durchbrach damit die Idealisierung des Privat- raumes als Refugium und machte die dort vor allem für Frauen latente Proble- matik, bei der Bewältigung alltäglicher haushälterischer Tätigkeit in Abstump- fung zu verfallen, öffentlich. Exports Performance *Hyperbulie* aus dem Jahr 1973, in der sie versuchte, sich zwischen zwei eng gespannten elektrisch gelade- nen Drähten hindurch zu bewegen, veranschaulichte die Beschränkung körperli- cher Entfaltungsmöglichkeiten durch den gesetzten räumlichen Rahmen.³⁸ Sowohl Raspé als auch Export stellten den Bezug zwischen ihrer eigenen körper- lichen Erfahrung und den sie umgebenden räumlichen Verhältnissen her und verwiesen damit auf die Determiniertheit ihrer Handlungsmöglichkeiten durch das räumliche Umfeld. Sie stellten dies als individuelles Problem zur Schau, das im Kontext eines geschlechtsspezifischen Erfahrungsraumes nachvollziehbar war, während die Aktionen der Männer eher konfrontativ wirkten.

Diese besondere Art der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem räumli- chen Kontext griff *Unbeachtete Produktionsformen* etwa zehn Jahre später auf, denn in der Ausstellung ging es auch darum, den Blick für die alltäglichen Hand- lungen und den sie umgebenden Kontexten zu schärfen mit dem Ziel, das Publi- kum bewusst in diese Perspektive einzubinden. Ich sehe in dieser offenen, das Gegenüber einbeziehenden Haltung, einen wesentlichen Unterschied zu den Manifestationen von Fluxus und Aktionismus, die immer von einer *Vorführung* durch Künstlersubjekte im traditionellen Verständnis der Avantgardekunst aus- gegangen sind.

Die Ausstellung selbst ist aus einem gruppenkreativen Prozess heraus entwi- ckelt worden. Es bedurfte einer zweijährigen intensiven Beschäftigung mit theo- retischen, ökonomischen und künstlerischen Konzepten, bis die Ausstellung dann innerhalb kürzester Zeit als offen konzipierter Kunst-Raum Gestalt anneh- men konnte. Die Environments ergaben ein schlüssiges kollektives Raumkon- zept, in das sich die jeweiligen individuellen Positionen zu einem großen Ganzen zusammenfügten.³⁹ Obwohl letztendlich individuelle Persönlichkeiten kontext-

37 Vgl. Raspé 2004, S. 8.

38 Vgl. Szely 2007, S.119, sowie in ihrer Aktion *Restringierter Code* aus dem Jahr 1979, vgl. Szely 2007, S. 96.

39 Im Gegensatz dazu verfolgte die etwa zeitgleiche Ausstellung *Kunst wird Material*, die vom 07.10. – 05.12.1982 in der Nationalgalerie in Westberlin gezeigt worden ist und in der künstlerisch verwandte Ansätze zu *Unbeachtete Produktionsformen* zur

bezogene künstlerische Entscheidungen trafen, ist daraus ein in sich geschlossenes Gesamtkunstwerk entstanden, das einem inneren Raumplan zu folgen scheint.

Die Präsenz des geschlechterhierarchischen Kontextes in der Ausstellung selbst bewirkte eine Radikalisierung der Aussagen prozessualer Kunst unter feministischer Perspektive. Da die Nahtstelle zwischen Kunst und Leben entfiel, konnte vor dem Hintergrund der mittlerweile anerkannten prozessualen Kunst die Maxime der Frauenbewegung, dass das Private politisch sei, ihre Wirkung entfalten. Dies radikalisierte den prozessualen Kunstgedanken insofern, als die in ihm enthaltene Kapitalismuskritik um die feministische Sichtweise ergänzt wurde. Die feministische Kritik an der marxistischen Theorie beharrte auf einem anderen Ökonomiebegriff, der die ökonomische Aktivität im Privatraum mit einbezog. *Unbeachtete Produktionsformen* reflektierte daher feministische Kritikerinnen marxistischer Theorie wie Mariarosa della Costa, Selma James und die in Berlin ansässige Merwe Lowien, die anfänglich am Konzept der Ausstellung beteiligt gewesen ist und dieses inhaltlich maßgeblich mitgeprägt hatte.⁴⁰

Diese gedankliche Erweiterung des prozessualen Kunstgedankens hatte zur Konsequenz, dass *Unbeachtete Produktionsformen* darauf setzte, die vernachlässigte Alltagskultur neu zu bewerten. Die angestrebte Umwertung alltäglicher Kreativität richtete sich gegen die gesellschaftlich vorherrschenden Vorstellungen darüber, was Kapital sei. Es sollte nicht zu einer materialistischen Wandlung der *alltäglichen Kunstprodukte* zu Waren kommen, denn weder die gezeigten Arbeiten noch die Ausstellung als Ganzes zielten darauf ab, die *Unbeachteten Produktionsformen* auf dem Kunstmarkt zu etablieren. Die alltägliche Kreativität sollte aufgewertet werden, daher bekamen die Besucher im Eingangsbereich – der Zone der Entdinglichung – Geld zurück, anstatt einen Eintrittspreis für den Konsum von Kunst zahlen zu müssen. Das Ausstellungskonzept ist darin den Gedanken von Joseph Beuys verwandt, der mit seinem *erweiterten Kunstbegriff* auf die Anerkennung der Kreativität eines jeden Individuums und dessen Bedeutung für die Gesamtgesellschaft hinwies. Indem *Unbeachtete Produktionsformen* ganz bewusst nicht auf die Anerkennung des Kunstmarktes ausgerichtet war, setzte sie diesen Beuys'schen Gedanken konsequent um.

Schau gestellt worden sind, ein traditionelles Konzept autonomer Kunstpräsentation, in der Positionen einzelner Künstler, sich voneinander abgrenzend, inszeniert worden sind. Vgl. Kunst wird Material 1982.

40 Vgl. dazu Della Costa, James 1973 und Lowien 1977. Die Berliner Publizistin Merwe Lowien war anfänglich auch Mitglied der Arbeitsgruppe von *Unbeachtete Produktionsformen*, verließ diese aber aufgrund von internen Streitereien bereits 1981.

Die angestrebte Visualisierung der Entdinglichung ist dem Ausstellungsteam im Hinblick auf die Kunst gelungen, denn der lebendige Körper kam als Träger von Erfahrung und als Kommunikationsmedium mit ins Spiel. Im Zentrum der Ausstellung stand die ganzheitliche Erfahrung, die als Kontrast zur körperlicher Entfremdung im Kapitalismus spürbar gewesen ist. Der weibliche Lebenszusammenhang wurde daher auch als Chance auf ein nicht entfremdetes Dasein begriffen.

6.2 DIE AUSSTELLUNG *KUNST MIT EIGEN-SINN* 1985 IM MUSEUM MODERNER KUNST IN WIEN

Während die Berliner Ausstellung *Unbeachtete Produktionsformen* an die Tradition des feministischen Kunst-Raumes anknüpfte, wie er 1975 in *Kvindeudstillinger på Charlottenborg* greifbar gewesen war, versuchte die vom 29.03. – 12.05.1985 in Wien stattfindende Präsentation *Kunst mit Eigen-Sinn* die Erfahrungen von *Magna Feminismus* weiter zu führen. Im Gegensatz zum inhaltlich feministischeren Projekt *Unbeachtete Produktionsformen*, das die Auffassungen und Bewertungsmaßstäbe von Kunst grundsätzlich hinterfragte, ging *Kunst mit Eigen-Sinn* von der Prämisse aus, dass sich am Anfang der achtziger Jahre bereits eine neue Künstlerinnengeneration zeigte, welche die feministischen Diskurse hinter sich gelassen hatte. Die Ausstellung wollte diesen überwiegend jungen Künstlerinnen ein Podium bieten und damit unter Beweis stellen, wie sehr sich das Spektrum weiblichen Kunstschaffens seit der Mitte der siebziger Jahre erweitert hatte. *Kunst mit Eigen-Sinn* hatte also zwei Dinge im Sinn: aktuelle Kunst von Frauen auf breiter Basis auszustellen und diese gleichzeitig von den feministischen Diskursen der siebziger Jahre abzugrenzen.

Der Impuls dazu kam wiederum von Valie Export, die zehn Jahre zuvor eine internationale Künstlerinnenausstellung in Wien hatte zeigen wollen, ihre Idee aber nur in Teilen hatte verwirklichen können.⁴¹ EXPORT sprach Dieter Ronte, den damaligen Direktor des Museums des 20. Jahrhunderts darauf an, ob er nicht Interesse an einer internationalen Ausstellung zum Thema Künstlerinnen hätte. Ronte war nicht abgeneigt, die kunsthistorischen Mitarbeiterinnen des Museums hatten jedoch kein Interesse an dem Ausstellungsprojekt, so dass die Wirtschaftswissenschaftlerin Katrin Pichler diesen Part für das Museum übernahm.⁴²

41 Vgl. Kapitel 4.2. dieser Arbeit.

42 Katrin Pichler war als Akademikertrainerin am Museum des 20. Jahrhunderts tätig. Die Hintergrundinformationen zur Entstehungsgeschichte der Ausstellung entstam-

Kunst mit Eigen-Sinn war als Teil einer Veranstaltungsreihe unter dem Titel *Brennpunkt: Kunst von Frauen* gedacht, mit der die Arbeit von Künstlerinnen eine breitere Öffentlichkeit bekommen sollte. Der Verein *Frauen 84* wurde eigens für die Durchführung der gesamten Fördermaßnahmen gegründet, die für den Herbst 1984 geplante Ausstellung sollte ihr krönender Abschluss sein.⁴³ Aufgrund eines Brandes musste sie auf das Frühjahr 1985 verschoben werden. Die Idee zu dieser breit angelegten Förderung zeitgenössischer Künstlerinnen war 1981 auf der Weltfrauenkonferenz in Kopenhagen entstanden. Die österreichische Frauenstaatsministerin Johanna Dohnal repräsentierte als Vorsitzende des Vereins *Frauen 84* das ganze Projekt nach außen, die Wiener Galeristin Grita Insam hatte die Gesamtkoordination inne. Die Konzeption der verschiedenen Veranstaltungen lag bei den jeweiligen Organisatorinnen, im Fall von *Kunst mit Eigen-Sinn* waren dies Sylvia Eiblmayer, Valie Export und Katrin Pichler.

Rekonstruktion der Ausstellung

Die Organisatorinnen suchten für ihre Ausstellung ganz bewusst einen repräsentativen Ausstellungsort in Wien, der mit zeitgenössischer Kunst assoziiert wurde. Wo, wenn nicht in den Räumen des arrivierten Museums moderner Kunst/Museum des 20. Jahrhunderts in Wien hätte eine ambitionierte Schau wie *Kunst mit Eigen-Sinn*, die den aktuellen Stand des künstlerischen Schaffens einer jüngeren Künstlerinnengeneration zeigen wollte, ihren angemessenen Platz gehabt?⁴⁴

Um die vielseitigen Aspekte der gezeigten Arbeiten herausstellen zu können, bedurfte es einer eigens für die Ausstellung erarbeiteten Innenarchitektur. Die Wiener Architektin Elsa Prochatzka wurde mit der Gestaltung der Innenräume beauftragt und realisierte sie in enger Abstimmung mit dem Ausstellungsteam.

men einem Gespräch, das die Autorin mit Silvia Eiblmayer und Valie Export im April 2008 in Wien geführt hat.

43 Weitere Veranstaltungen im Rahmen von *Brennpunkt: Kunst von Frauen* waren die Ausstellung *Identitätsbilder* (13.9. – 7.11.1984) der Künstlerinnengruppe *Intakt* in der Wiener Sezession sowie die Ausstellungsreihe *Standpunkte 1974/84* in der Galerie Grita Insam. Vgl. Oelmann 1994, S. 13.

44 Die Ausstellung wurde im sogenannten *Zwanziger-Haus* gezeigt. Der Pavillon war als Beitrag Österreichs auf der Weltausstellung 1958 von Karl Schwanzer in Brüssel errichtet worden. Danach wurde er in der Arsenalstr. 1, im Schweizer Garten in Wien wieder errichtet und am 20. September 1962 als Museum des 20. Jahrhunderts eröffnet. Bis Ende 2001 diente er dem Museum Moderner Kunst als Ausstellungshalle. Nachdem er 2002 an das Belvedere übergeben worden war, stand er bis 2008 leer und wurde im November 2011 als *21er Haus* neu eröffnet.

Offensichtlich orientierten sie sich dabei an der 1984 in Düsseldorf gezeigten Ausstellung *von hier aus*, die in einer Messehalle stattgefunden hatte.⁴⁵ Dort war das riesige Raumvolumen der Halle durch den Einbau eines städtischen Parcours strukturiert worden. Die Ausstellungsbesucher konnten in diesem aufgelockerten Ambiente von Kunstwerk zu Kunstwerk flanieren und sogar von außen durch ein Fenster, das über eine eigens dafür konstruierte Rampe zu erreichen war, aus einer erhöhten Perspektive auf die Gesamtheit des räumlichen Ensembles blicken. Prochatzka schuf für *Kunst mit Eigen-Sinn* einen verwandten Grundriss, auch dort konnte man sich einen Überblick von der zweiten Etage aus verschaffen, die über Treppenläufe mit dem Erdgeschoss verbunden war (Abb. 6.2.1 und Abb. 6.2.2).

Nach dem Eintritt in die Ausstellungshalle wurden die Besucher gleich zu Beginn durch eine Art Straßenflucht geleitet, in der zeitgenössische malerische Positionen zu sehen waren. Als Auftakt der Ausstellung reihten sich dort farbstarke Gemälde von Isabelle Champion-Metadier (F)⁴⁶, Menchu Lamas (E), sowie Ina Barfuß (D) aneinander (Abb. 6.2.3 und 6.3.4), die den seit 1984 vom Kunstmarkt protegierten *Neuen Wilden* ähnelten. Die Ausstellungsbesucher schritten quasi eine Bilderstraße ab⁴⁷ und passierten dann einen zentralen Platz, an dem Marie Ponchelet (F) ihre Installation *Versuch* postiert hatte, die aus einem dicken Strick bestand, der von der Decke des Obergeschosses bis zum Boden des Erdgeschosses gespannt war. Das golden angestrahlte Seil endete am Boden in einem Lehmhaufen und verband die verschiedenen Raumebenen miteinander (Abb. 6.2.2). Von dort aus konnte man in eine engere Gasse eintreten, in der die interaktive Installation *Gesichter und Schatten* von Eva-Maria Schön (D) zu sehen war. Über dem Eingang zu diesem *intimeren* Durchgang hatten die Kuratorinnen die Arbeit von Nancy Spero (USA) in einer Art Fries angebracht (Abb. 6.2.5). Dahinter entspann sich die aus 150 Blättern mit *Punkt-Punkt-Strich Gesichtern* bestehende Installation zu beiden Seiten des Weges. Die Bewegungen der Besucher wurden im Strahl einer Lichtquelle zu Schattenumrissen gewandelt, die mit den kürzelhaften Gesichtern an den Wänden zu augenblickli-

45 Vgl. von hier aus 1984.

46 Der Einfachheit halber werden die Herkunftsländer der jeweiligen Künstlerinnen mit dem Kürzel des Autokennzeichens für das betreffende Land in Klammern hinter den Namen der Künstlerin gesetzt.

47 Da sich nicht mehr exakt nachvollziehen lässt, wo die Werke einzelner Künstlerinnen platziert gewesen sind, seien als Ergänzung noch die Gemälde von Leiko Ikemura (CH), Ruth Labak (A), Maria-Luise Lebschik (A), Sabrina Mirri (I), Anna Gabriele Schenn (A) und die Malgruppe Weibsbilder (D) genannt, die in diesem Kontext auch denkbar wären.

chen Bildern zusammenfielen (Abb. 6.2.6). Diesen Korridor hinter sich lassend, blickte man nach links gewendet auf die Installation *Der Gang zur Psyche* von Katja Hajek (D), die an dieser Ecke des Gebäudes eine Verbindung zwischen Außenraum und Innenraum hergestellt hatte (Abb. 6.2.7). Die gläserne Außenseite des Ausstellungshauses bemalte die Künstlerin mit der Grundfarbe Blau. Durch das Zusammenwirken der transparenten blauen Farbwand mit der Ausstellungswand im Inneren, die in den komplementären Farbtönen Rot und Gelb bemalt war (Abb. 6.2.8), konnten die Betrachter das Farbraumspiel mit einer *Außenperspektive* ansehen (Abb. 6.2.9) und im Innenraum mit allen Sinnen ganzkörperlich in den Farbraum eintauchen (Abb. 6.2.10).

Mit diesem Parcours durch unterschiedliche malerische Positionen wurden die Ausstellungsbesucher von einer konfrontativen künstlerischen Haltung des individuellen malerisch-gestischen Ausdrucks zu künstlerischen Arbeiten hingeführt, die das Gegenüber, vermittelt durch ein räumliches Konzept, in das Werk mit einbezogen. Die rechts und links von dieser Zentralachse des Parcours liegenden Kabinette grenzten sich durch ihre interieurhafte Inszenierung, vermittelt durch die Abtönung der Wände in Beige, von diesen Positionen ab. Eine Besonderheit stellte die eigens für das Wandgemälde *ohne Titel* von Johanna Kandl (A) erbaute halbrunde Wand dar, die aus Ziegeln und Verputz als *Mauer* in der Ausstellung errichtet wurde, damit Kandl ein Bild in Fresko- und Sgraffito-Technik aufbringen konnte (Abb. 6.2.11). Diese *Mauer* trennte den Ausstellungsraum von jenem Teil der Ausstellung ab, in dem Performances und das die Ausstellung einleitende Symposium seinen Platz hatten. Kandl wählte als Motiv ihres Wandgemäldes eine trennende räumliche Situation. Hinter einer weißen Wand lag eine Art Garten mit Brunnen, davor standen zwei abstrakte Körper in einem nach hinten fliehenden, einförmigen Raum. Eingerahmt wurde diese Szene, die entfernt an mittelalterliche Darstellungen der Madonna im Rosenhag denken ließ, von einem dekorativen bunten Fries auf blauem Grund.

In den abgetönten *Interieurs* der Ausstellung waren überwiegend selbstreflexive Arbeiten situiert, wie die Installation *Ego geometria sum* von Helen Chadwick (GB). Die Künstlerin setzte sich darin mit Gegenständen auseinander, die ihre Kindheit geprägt hatten. Ihr Interesse galt dabei der Frage, welchen körperlichen *Eindruck* diese Objekte (Klavier, Wigwam, Koffer, Kinderwagen) in ihr hinterlassen hatten. Sie inszenierte sich vor einem Vorhang, jeweils ein nachgebautes Holzmodell des Gegenstandes im Arm haltend. Auf den Holzmodellen waren Abdrücke ihres Körpers erkennbar, der Vorhang in der Fotografie wurde durch die realen Vorhänge zu beiden Seiten des Bildes im Raum weitergeführt (Abb. 6.2.2, hintere Koje, vor der Arbeit von Katja Hajek). Der Übergang von der Vorstellungswelt der Künstlerin, die im Foto die Geschichte ihrer eigenen

körperlichen Empfindung zu inszenieren versuchte und der realen Ausstellungssituation, wurde in dieser Raumarbeit verwischt.⁴⁸

Auch die chiffrhafte und fragile Zeichenmalerei Martine Diemers (F) bedurfte eines Innenraumes (Abb. 6.2.12) und hätte nicht in den Kontext der expressiven Arbeiten des Eingangsbereiches gepasst. Ebenso verlangte die konzeptuell-sinnliche Reflexion Maria Schellanders (A) über feste und lose Bestandteile eines Bildgefüges nach einem eigenen Raum, in dem sie – ähnlich wie Helen Chadwick – eine von der Bildfläche in den Raum übergreifende Installation verwirklichte (Abb. 6.2.13).⁴⁹ Vier blaue Bildtafeln mit schwarzen Linien, die spannungsreich aufeinander bezogen waren, lehnten an der Wand. Plastische Reflexe der Bilder lagen unmittelbar auf dem Boden davor, so als wären die Bilder geplatzt und die Farbe hätte sich in den Raum verteilt. Dazwischen befanden sich exakte Spiegelungen der Linien, die nun körperhaft in weißer Farbe zwischen den Anhäufungen von ultramarinblauem und schwarzem Farbpigment lagen. Weitere Installationen im Erdgeschoss waren Astrid Kleins (D) *Endzeitgefühle* (Abb. 6.2.14) sowie Brunhildur Thorgeirdottirs (IS) *ohne Titel* (Abb. 6.2.15) und vermutlich auch die Raumarbeit *Das Wilde Leben* von Miriam Cahn (CH).⁵⁰

Bildhauerinnen waren in *Kunst mit Eigen-Sinn* nur am Rande vertreten. So war die Skulptur *Meister Gerhard* von Isa Genzken (D) in der Blickachse von Marie Ponchelets (F) Installation postiert (Abb. 6.2.5), Magdalena Jetelovas (CZ) *Treppe* befand sich links vom Eingang zur Ausstellung in einer linken Seitengasse des Erdgeschosses, an einen Pfeiler gelehnt.⁵¹

Im Obergeschoss war ebenfalls eine große Anzahl von Installationen zu sehen, die im Verhältnis zur Gesamtzahl der gezeigten Arbeiten sehr umfangreich vertreten waren.⁵² Weitere Beispiele dafür sind Barbara Bloom (NL) (Abb. 6.2.16), Monika Brandmeier (D), Rosemarie Trockel (D) (Abb. 6.2.17), Evelyne Egerer (A), Rose Garrard (GB), Susan Hiller (GB) (Abb. 6.2.18), Kaoru Hirabayashi (J) (Abb. 6.2.19), Brigitte Kowanz und Franz Graf (A), Sabine Reiff (D) und eine Videoinstallation von Muriel Olesen und Gerald Minkoff (CH). Zudem griffen einige Arbeiten bereits die damals noch neuen Impulse des aufkommen-

48 Vgl. auch *Kunst mit Eigen-Sinn* 1985, S. 131.

49 Vgl. auch *Kunst mit Eigen-Sinn* 1985, S. 184.

50 Vgl. auch *Kunst mit Eigen-Sinn* 1985, S. 94.

51 Vgl. auch *Kunst mit Eigen-Sinn* 1985, S. 143, S. 154 und S. 135.

52 Von insgesamt 150 Werken in verschiedenen Techniken waren 20 Installationen, 21 Fotoarbeiten, 22 Gemälde, 5 Skulpturen, 5 Collagen, 16 Mischtechniken, 4 TV-Stills, 2 elektronische Laufschriften, 1 Objekt und 10 Performances. Vgl. *Kunst mit Eigen-Sinn* 1985.

den Computerzeitalters auf und setzten diese teilweise auch in Rauminstallationen um, wie Inge Graf und Zyx (A) (Abb. 6.2.20) und Waltraud Cooper (A).⁵³

Im Obergeschoss wurde außerdem ein Großteil der fotografischen Arbeiten präsentiert, die neben Malerei und Installationen etwa in gleicher Anzahl in der Ausstellung vertreten waren. Da die Präsentationssituation der fotografischen Arbeiten nicht in Abbildungen überliefert ist, muss sich die Rekonstruktion an den Reproduktionen und Informationen des Kataloges orientieren. Um einen Überblick über die Spannweite der gezeigten Fotoarbeiten vermitteln zu können, habe ich die ausgestellten Werke in drei inhaltliche Gruppen zusammengefasst.

Der erste Teil der ausgestellten Arbeiten nutzte das Medium der Fotografie dazu, die abgebildete Wirklichkeit, so wie sie im Foto vermittelt wird, auf ihren Realitätsgehalt hin zu überprüfen. So setzte sich Cecile Abish (USA) kritisch mit den Erwartungshaltungen auseinander, die an die Fotooberfläche eines Bildes gestellt werden. Sie zerschnitt Fotografien und fügte sie zu neuen Bildern zusammen. Shelag Alexander (CDN) kompilierte Fotos, indem sie Familienschnappschüsse mit Standbildern aus Hollywoodfilmen zusammenführte und dadurch verschiedene Bildebenen, die der Realität und der Fiktion, überlagerte. Lous Amerika (NL) entnahm Bestandteile einer Fotografie dem Gesamtkontext eines Bildes und fügte diese Ausschnitte in multiplizierter Anzahl zu abstrakten Formen zusammen. Auch Laura Carlotta (I) spielte mit den Möglichkeiten der Fotocollage. Sie arbeitete mit der Reproduktion einer mittelalterlichen Anbetungsszene, in der sie die Figur des Christuskindes in einer ersten und zweiten Version vervielfältigte, in einer dritten diese dann zerstückelte und in einer weiteren durch eine Erwachsenenfigur ersetzte. Neben der Collage nutzen die Künstlerinnen auch die Fotomontage. So inszenierte Valie Export eine narzisstische Selbstbefragung in zwei übereinander gestellten Bildausschnitten eines weiblichen Gesichtes. Helene Almeida (P) experimentierte mit Fotos ihres Körpers, den sie in schwarze Farbe eintauchen ließ (Abb. 6.2.21). Nan Hoover (NL) wählte einen ganz bestimmten Bildausschnitt, um den Arm einer Person mit abstrakten Bildelementen verschmelzen zu lassen. Barbara Kruger (USA) kombinierte in ihren Arbeiten Fotografien mit sinnfälligen, schlagzeilenartigen Schriftzügen.

Der zweite Teil der ausgestellten Fotos setzte sich mit den dokumentarischen Möglichkeiten des Mediums auseinander und war an einer subjektiven Perspektive auf die Realität interessiert. Ania Bien (NL) arbeitete dabei in Foto-Serien und Sequenzen, um Prozesse und Zusammenhänge festhalten zu können, die sich einer momentanen Fixierung im Foto entziehen. Sophie Calle (F) untersuch-

53 Zu den Installationen ohne Abbildungen vgl. Kunst mit Eigen-Sinn 1985, S. 126, S. 138, S. 141, S. 194.

te als fotografierendes Zimmermädchen in einem venezianischen Hotel die persönlichen Spuren der Hotelgäste. Lorrain Leesen und Peter Dunn (GB) dokumentierten die Wandbilder in den Docklands von London, Karin Macks (A) Rekonstruktion einer Zugfahrt warf den Blick auf das beschränkte Sichtfeld des Zuginterieurs. Jolanta Marcolla (PL) dokumentierte Veränderungen in der Natur durch den Eingriff des Menschen, Irene Pechnik (D) hielt Prozesse im Foto selbst fest.

Der dritte Teil der präsentierten Fotos nutzte die Möglichkeit des Mediums, fiktive Bildräume und Menschen in der Fotografie zu inszenieren. Carole Conde (USA) stellte in ihren Fotografien Erlebnisse von Gewerkschafterinnen nach, die diese ihr erzählt hatten. Birgit Jürgenssen (A) nutzte eine Fotoserie, um das Verhältnis von Künstlerin zu Galeristinnen spielerisch zur Schau zu stellen. Ingeborg Lüscher (CH) inszenierte sich selbst mit unterschiedlichen Kopfbedeckungen, Cindy Sherman (USA) ironisierte in ihren Selbstporträts mediale Geschlechterklischees. Cora Pongracz (A) setzte sich in ihren besonderen Porträts mit Menschen auseinander, die ihr fremd waren, Jana Wisniewski (A) fotografierte inszenierte Innenräume.

Neben der ausführlichen Präsentation fotografischer Arbeiten zeigte die Ausstellung aus dem Bereich der Neuen Medien die noch junge Videokunst und den feministischen Film in großem Umfang. Heidi Grundmann verantwortete das Videoprogramm, bestehend aus 55 Videos internationaler Künstlerinnen. Die Videos wurden während der Ausstellung in einem eigens dafür ausgestatteten Raum vorgeführt.⁵⁴ Parallel zur Ausstellung fand vom 18.-21.04.85 die erste Videobiennale Wiens im Palais Palfy statt, sie sollte den Beitrag von Frauen zum Medium Video repräsentieren. Valie Export konzipierte parallel dazu eine Filmwoche, die vom 11.04.- 16.04.85 stattfand. Im Kinosaal des Museums des 20. Jahrhunderts liefen 50 Filme internationaler Filmemacherinnen und Künstlerinnen.⁵⁵ Auf eine ausführliche Darstellung der Film- und Videobeiträge muss bei dieser Ausstellungsrekonstruktion verzichtet werden, da dies den Rahmen sprengen würde.⁵⁶ Filmemacherinnen, die bereits im Kontext des *1. Internatio-*

54 Zum Videoprogramm vgl. die Programmbroschüre zur Ausstellung und Kunst mit Eigen-Sinn 1985, S. 237-267.

55 Zum Filmprogramm vgl. die Programmbroschüre zur Ausstellung und Kunst mit Eigen-Sinn 1985, S. 197-235.

56 Zudem konnte sie in Ermangelung der vollständigen Kenntnis der Arbeiten aufgrund der nur schwer zugänglichen Dokumente nicht geleistet werden. Die dort gezeigten Experimentalfilme und Videos sind heute kaum verfügbar und müssen gegen hohe Gebühren ausgeliehen werden. Zum Filmprogramm vgl. die Rezension von Christine Pellikan in: Film-Video-Logbuch Wien. 2/85, S. 10.

nalen Frauenfilmseminars 1973 in Berlin und innerhalb der Ausstellung *Magna Feminismus* 1975 in Wien präsent gewesen sind, waren dort mit neueren Filmen zu sehen: Helke Sander, Claudia von Alemann, Dore O, Carolee Schneemann und schließlich Valie Export selbst.⁵⁷ Auffällig ist auch, dass einige Künstlerinnen zwischen mehreren Disziplinen arbeiteten, so etwa Lou America, die einen Videobeitrag beisteuerte und zugleich mit Fotoarbeiten in der Ausstellung vertreten war, oder Eva-Maria Schön, von der sowohl die *interaktive* Installation *Gesichter und Schatten* stammte als auch die Performance *Verbindungslinien ziehen nach Klängen von Julius* (Abb. 6.2.22).⁵⁸

Die Performances von Anne Bean (GB), Eva-Maria Schön (D), Anna Winterler (CH), Ulrike Rosenbach (D), Notburga Corona Bless (A), Beatrix Groiss (A), Adrian Piper (USA), Gretchen Bender (USA) und Rose English (GB) fanden als Teil der gesamten Ausstellung in deren Räumen statt⁵⁹, ebenso wie das Symposium zum Thema *Weibliche Ästhetik: Fiktion, Idee oder realistisches Projekt?*, das als Auftakt an den Anfang der Ausstellung gesetzt worden war.⁶⁰

Kunst mit Eigen-Sinn fasste ein breites Spektrum aktueller und internationaler Kunst von Frauen in der Mitte der 80er zusammen. Mit den elektronischen Arbeiten der damals bereits anerkannten Jenny Holzer (USA) sowie mit den Werken der Malerinnen Maria Lassnig (A), Irene Andessner (A) und Davida Allen (AUS) wurde sowohl an neue malerische Traditionen angeknüpft als auch der traditionelle Bildbegriff in Frage gestellt. Materialarbeiten, die mit Collagetechniken arbeiteten, wie die aus Papier von Eva Kmentová (CZ) und Adriana Simotova (CZ) (Abb. 6.2.23 und Abb.6.2.24) oder auch die farbstarken Collagen aus Fundstücken von Judy Pfaff (USA), Kate Blaker (USA), Judy Rifka (USA) und Objektcollagen aus Godemichés von Renate Bertelmann (A) gehörten in das Gesamtgepräge der Ausstellung. Diese ließ unterschiedliche künstlerische Posi-

57 Vgl. dazu Kapitel 3.2.4 und 4.2.2 dieser Arbeit.

58 Auch Rose Garrard, Inge Graf, Nan Hoover, Brigitte Kowanz, Muriel Olesen, Ulrike Rosenbach, Friederike Pezold, Valie Export und Maria Lassnig arbeiteten gattungsübergreifend. Zur Performance von Eva-Maria Schön vgl. ihre Kurzbeschreibung in der Programmbroschüre zur Ausstellung: „Acht Tonbänder - je zwei spielen die gleichen Töne – bilden einen großen Kreis. Eva-Marie Schön benutzt die Töne als Orientierungspunkte. Mit verbundenen Augen bewegte sie sich in diesem akustischen Raum und zog Verbindungslinien zwischen gleichen Tönen.“

59 Zu den Performances vgl. Programmbroschüre zur Ausstellung und *Kunst mit Eigen-Sinn* 1985, S. 300. Im Katalog wird die Performance von Steina Vasulka genannt, die in der vermutlich später erschienen Programmbroschüre weggefallen ist.

60 Zum Symposium vgl. Programmbroschüre zur Ausstellung und *Kunst mit Eigen-Sinn* 1985, S. 300.

tionen von Frauen auf internationalem Niveau nebeneinander stehen, ohne eine bestimmte Kunstrichtung zu favorisieren. Sie zeigte daher mehrere Tendenzen der neueren künstlerischen Entwicklung in gleichem Umfang und öffnete den Blick für die Tiefe und Vielfalt gestalterischer Möglichkeiten, sowohl in den anerkannten künstlerischen Medien als auch in den neueren, weniger tradierten Bereichen der Fotografie, des Videos und des Films.

Kunst-Raum und künstlerischer Eigen-Sinn von Frauen

Kunst mit Eigen-Sinn führte, gerade weil sie sich von den feministischen Kunstprojekten der 70er Jahre wie *Magna Feminismus* und *Künstlerinnen international 1877-1977* absetzen wollte, die noch unausgereiften Konzepte damaliger Künstlerinnenausstellungen konstruktiv weiter. Nach wie vor mussten sich professionelle Künstlerinnen mit ihren Produkten in einem anerkannten Kontext präsentieren, um in der Werthierarchie des Kunstmarkts an Akzeptanz zu gewinnen. *Kunst mit Eigen-Sinn* kann im Anschluss an die Ausstellungen der Jahre 1976/77 als weiterer Positionierungsversuch und Schritt in diese Richtung verstanden werden. Strategisch richtig war es sicherlich, sich von den feministischen Diskursen der Vorläuferprojekte abzugrenzen, denn die Erwartung, auch des Fachpublikums, an eine Künstlerinnenausstellung war es – dies zeigen auch die Rezensionen zur Ausstellung – *Kunst von Frauen dingfest* machen zu wollen. Dieser Erwartungshaltung wurde jedoch von Seiten der Organisatorinnen bewusst nicht entsprochen.

Obwohl *Kunst mit Eigen-Sinn* keine feministische Kunstaussstellung sein wollte, lässt sich der Einfluss feministischer Interventionen dennoch anhand der räumlichen Gesamtkonzeption – quasi durch die Hintertür – belegen. Die Veränderungen waren allerdings weniger offensichtlich feministisch, verdankten sich daher vielleicht einer unbewussten Aufnahme feministischer Haltungen, die sich mittlerweile im Denken und Handeln der Künstlerinnen *eingenistet* hatten.

Das Konzept des feministischen Kunst-Raumes, der sich um 1975 als unhierarchisches Raumgefüge zeigte, in dem die gewohnte Hängung der Bilder und Raumaufteilung aufgebrochen werden sollte und der nach einem neuen Rezeptionsverhältnis zum Kunstprodukt strebte, zeigte sich auch in *Kunst mit Eigen-Sinn*. So in den Installationen von Eva-Maria Schön und Katja Hajek, in denen die traditionelle Distanz, Unsicherheit und Fremdheit im Umgang mit der Kunst aufgehoben und durch eine mehrdimensionale Kommunikation zwischen Betrachter und Werk abgelöst wurde.

In dieser Tradition des feministischen Kunst-Raumes stand auch Valie Export's Manifest zu *Magna Feminismus* vom Anfang der siebziger Jahre, in

dem sie formuliert hatte, dass Frauen sich an der Konstruktion von Wirklichkeit „via medialer Bausteine“ beteiligen sollten, um Selbstbestimmung zu erlangen.⁶¹ Diese *medialen Bausteine*, die von Export sicher bewusst sehr offen gelassen und als künstlerische Ausdrucksformen nicht näher bestimmt worden sind, waren als Grundlage auch auf das Konzept von *Kunst mit Eigen-Sinn* übertragbar. Die offene Formulierung ermöglichte es, die neuesten und vielfältigen zeitgenössischen Werke einer jüngeren Künstlerinnengeneration, die in ihrer Selbstbestimmung bereits ein Stück weitergekommen war als die vorangegangene, unhierarchisch nebeneinander zu stellen. Im Gegensatz zu *Künstlerinnen international 1877-1977*, wo es aufgrund der räumlichen Hierarchisierung in der Ausstellung zu Protesten und Konflikten gekommen war, ging *Kunst mit Eigen-Sinn* offen und tolerant mit den verschiedenen Raumkonzeptionen weiblicher Kreativität um.

Performance, Video, Fotografie und Film waren zusammen mit den *klassischen* Kunstformen wie Malerei und Skulptur in einem Kunst-Raum untergebracht und wurden nicht aus den Räumen ausgegrenzt, wie dies bei *Künstlerinnen international 1877-1977* der Fall gewesen war. Allerdings fehlten auch in *Kunst mit Eigen-Sinn* die Werke ausdrücklich feministischer Kunst. Die Abgrenzung zu ihnen wurde in *Kunst mit Eigen-Sinn* nicht über räumliche Differenzierung geregelt, sondern über den Begriff der Qualität. Export äußerte sich dazu im Vorwort des Kataloges:

„Der Übergang in den Bereich der Gleichberechtigung ist als bloßes Resultat quantitativen Fortschrittes nicht einlösbar. Er erfordert die Entstehung einer anderen Qualität.“⁶²

Export spricht ausdrücklich von einer *anderen Qualität*, die entstanden sei und welche die Ausstellung zur Anschauung bringen sollte.

Diese *andere Qualität* wird ersichtlich in den Veränderungen, die das Konzept des White Cube im Rahmen dieser Ausstellung erfahren hat. Der Galerieraum tritt in *Kunst mit Eigen-Sinn*, wie auch in *von hier aus*, in abgewandelter Form in Erscheinung. Elemente des privaten und öffentlichen Raumes sind in den White Cube aufgenommen und dadurch seine vermeintliche *Neutralität*, die Brian O’Doherty um 1976 kritisch kommentiert hatte, wieder zurückgenommen worden. In den siebziger Jahren hatten viele Künstler den Galerieraum verlassen, um der gesellschaftlichen Relevanz ihrer Kunst Ausdruck zu verleihen und sie im öffentlichen Raum selbst wirksam werden zu lassen. Künstlerinnen hingegen suchten in dieser Zeit eher die Auseinandersetzung mit den repressiven Raum-

61 Vgl. Kapitel 4.2., Anm. 11.

62 Vgl. *Kunst mit Eigen-Sinn* 1985, S.7.

strukturen des Privaten.⁶³ Am Anfang der 80er Jahre zeichnete sich nun bereits eine Reaktion des Ausstellungssektors auf dieses räumliche *Ausscheren* beider Geschlechter ab, denn der öffentliche und private Raum wurde symbolisch in den Kunst-Raum einbezogen und als nachgebauter Kontext zum Bestandteil der Kunstpräsentation.

So wurde der öffentliche Raum beispielsweise in der Ausstellung *von hier aus*, in der 1984 aktuelle Positionen zeitgenössischer Kunst aus Deutschland ausgestellt worden sind, durch eine Ausstellungsarchitektur visualisiert, die sich an einem städtischen Grundriss orientierte.⁶⁴ Auf diese Düsseldorfer Ausstellung bezog sich *Kunst mit Eigen-Sinn*, denn auch die Wiener Präsentation verwandte einen städtischen Grundriss für die Raumaufteilung im Erdgeschoss. Mit der durch die Ausstellungsarchitektur vorgegebenen Struktur des Öffentlichen ging *Kunst mit Eigen-Sinn* allerdings *eigenwillig* um, denn rechts und links der Straßen und Gassen wurden Nischen des Privaten geschaffen, die an Interieurs erinnerten. Diese teilweise farblich abgetönten Kunst-Räume wiesen grenzüberschreitende Qualitäten auf, indem sie den Übergang zwischen dem Privatraum und dem öffentlichen Kunst-Raum verwischten. So die Raumarbeit von Helen Chatwick *Ego Geometria Sum* (Abb. 6.2.2), in der die Künstlerin ihre private Prägung preisgab und mittels eines Vorhangs enthüllte, der sich sowohl im Bild befand als auch im realen Ausstellungsraum weitergeführt wurde. Auch Maria Schellander erprobte mit ihrer Rauminstallation *Einheitsfuge 7* die Erweiterung des Gemäldes in den Raum. Miriam Cahn dokumentierte ihren kreativen ganzkörperlichen Zeichenprozesses, den sie auf dem Boden liegend auf Papier vollzog, um die Papierbahnen dann im Anschluss daran an den Wänden ihres Ausstellungsraumes zu präsentieren. Alle drei Beispiele zeigen eine ungewöhnliche Umgangsweise mit dem vorgegebenen Raum, die bereits Peter Gorsen in seinem Katalogbeitrag über *Feminismus und ästhetische Grenzüberschreitung* treffend beschrieben hat:

„Es scheint eine Eigenart des Environments unter weiblicher Regie und Kompetenz zu sein, das rationale Geviert des geschlossenen Raums zu öffnen und mit anthropomorphen Gesten zu erwärmen.“⁶⁵

Diese *anthropomorphen Gesten* zielten auf das Einbeziehen des eigenen Körpers und zuweilen auch des Ausstellungsbesuchers in das Kunstwerk. So wurde die Installation von Eva-Maria Schön *Gesichter und Schatten* (Abb. 6.2.6) erst durch

63 Vgl. Kapitel 3 dieser Arbeit.

64 Vgl. von hier aus 1984.

65 Vgl. *Kunst mit Eigen-Sinn* 1985, S. 103.

die Interaktion mit dem Publikum vollständig. Auch Katja Hajek, die in ihrer Malerei Außenraum und Innenraum miteinander verband, siedelte die Betrachtenden inmitten dieses Farbraumes an (Abb. 6.2.10). In diesem Zusammenhang ist es sicherlich nicht zufällig, dass Beispiele eher traditioneller Kunstwerke, wie das mit den *Neuen Wilden* am Anfang der 80er Jahre wieder salonfähig gewordene Tafelbild, in den explizit öffentlichen Räumen der *Straßenzüge* des Eingangsbereiches nebeneinander präsentiert worden sind (Abb. 6.2.3). Wir treffen also am Anfang der Ausstellung *Kunst mit Eigen-Sinn* auf die traditionelle Form eindimensionaler Kunstrezeption, wie sie im klassischen Falle zwischen dem Werk und seinem Betrachter abläuft, die aber beim Gang durch *Kunst mit Eigen-Sinn* zusehends einer mehrdimensionalen, auch interaktiven Rezeptionsform wich. *Kunst mit Eigen-Sinn* bediente sich dazu genau wie die im vorangegangenen Kapitel vorgestellte Ausstellung *Unbeachtete Produktionsformen* eines Parcours, der die Funktion hatte, das Publikum durch die Ausstellung zu lenken. Im Fall von *Kunst mit Eigen-Sinn* führte der Weg von einem traditionellen eindimensionalen Rezeptions- und Kommunikationsmuster zwischen Kunstwerk und Publikum zu einer mehrdimensionalen, interaktiven Auseinandersetzung. Die Ausstellung platzierte die *zeitgeistigen* Exempel⁶⁶ einer neuen wilden Malerei aus weiblicher Hand an ihren Anfang, um sich in dem daran anschließenden Verlauf in weiten Teilen von diesen neomodisch-traditionellen Auffassungen der Kunst wieder zu verabschieden. *Unbeachtete Produktionsformen* hingegen machte als Auftakt der Ausstellung die Entmaterialisierung der Kunst zum Thema – symbolisiert durch die leeren Rahmen im Eingangsbereich – hier durchlief das Publikum Kunst-Räume, die den Privatraum vollends zur Installation transformiert hatten.

Als raumübergreifender Gegenentwurf zu der konfrontativen Bilderstraße des Eingangsbereichs ist daher auch das Wandgemälde Johanna Kandls zu lesen, das an einer zentralen Stelle des Ausstellungsraumes die Schauräume der Kunst von jenen Räumen abtrennte, die der lebendigen Auseinandersetzung vorbehalten waren. Auf diese *Scheidewand* malte sie eine Szenerie, die zwei unterschiedliche räumliche Ebenen gegeneinander setzte (Abb. 6.2.11). Im Vordergrund, zur Seite des Ausstellungsraumes hin, dominierte eine nach hinten fliehende, abs-

66 Die Malerei der sogenannten *Neuen Wilden* wurde durch die 1982 in Westberlin gezeigte Ausstellung *Zeitgeist* propagiert und der Aufstieg dieser Kunst im Kunstbetrieb dadurch massiv unterstützt. Es muss sich dabei um eine überdimensionierte Raumbesetzung männlicher Künstler gehandelt haben, wie der Katalogtext von Robert Rosenblum nahe legt: „8 Künstler werden im zweigeschossigen weiträumigen Atrium [des Gropius Baues, M.K.] gigantische Leinwände (3x4 m) ausbreiten, die eigens für diesen Raum gemalt worden sind.“ Vgl. *Zeitgeist* 1982, S. 11.

trakte weiße Wand, vor der sich zwei kubische Körper befanden, von denen der eine Assoziationen an eine menschliche Figur hervorrief. Die hinter dieser im Bild befindlichen Wand liegende zweite räumliche Ebene war durch ein Drahtgitter sichtbar und zeigte eine lebendigere Welt, angedeutet durch einen sprudelnden Brunnen. Jenseits dieses Wandgemäldes in der Ausstellung fanden sinnigerweise die lebendigen Prozesse und Auseinandersetzungen statt, wie die Performances oder das Symposium zum Thema *Weibliche Ästhetik: Fiktion, Idee oder realistisches Projekt?*

Denkansätze einer geschlechterorientierten Synthese

Gleich zu Beginn der Ausstellung wurde das dreitägige interdisziplinäre Symposium *Weibliche Ästhetik: Fiktion, Idee, oder realistisches Projekt?* als Auftaktveranstaltung geplant. Es sollte an dieser Stelle eine Diskussion eröffnen, die in Auseinandersetzung mit den gezeigten Werken während der Laufzeit von *Kunst mit Eigen-Sinn* weitergeführt werden konnte. Sigrid Schade schrieb in ihrer Besprechung des Symposiums, dass dieses zwar in die Ausstellung integriert gewesen sei, inhaltlich jedoch hätten die einzelnen Vorträge wenig mit den gezeigten Kunstwerken zu tun gehabt. Die Rezensentin lag mit ihrer Beobachtung ganz richtig, denn die vorgestellten theoretischen Positionen befassten sich insgesamt kaum direkt mit der Ausstellung, waren sehr unterschiedlich und trotz inhaltlicher Widersprüche mit bemerkenswerter Toleranz gegeneinander gesetzt worden.⁶⁷

Das Symposium, dessen Beiträge nur in Teilen im Katalog enthalten sind, fasste den damaligen Stand feministischer Theoriepositionen zusammen.⁶⁸ Der einzige Beitrag, der sich konkret mit den Werken der Ausstellung auseinandersetzte, war *Feminismus und ästhetische Grenzüberschreitungen* von Peter Gorsen, der darin erste Ansätze zu einer geschlechterorientierten Beurteilung zeitgenössischer Kunst formulierte. Er stellte fest, dass feministische Kunstpraxis in der Gegenwart danach trachtete die Grenzen klassischer Kunstformate zu überwinden. Andere ökonomische Vorstellungen brächten Frauen zu einer eigenen Realitätsaneignung, die auch abweichende Produktionsformen im Ästhetischen

67 Vgl. Schade 1985, S. 51.

68 Zum Symposium vgl. Programmbroschüre zur Ausstellung *Kunst mit Eigen-Sinn*. Die Beiträge von Gertrud Koch, Luce Irigaray und Peter Gorsen zum Symposium sind im Katalog abgedruckt worden. Von Jean Pierre Dubost, Elisabeth Lenk, Eva Meyer, Friederike Hassauer, Gabriele Honnef-Harling sind im Katalog Textbeiträge erschienen, die nicht mit ihren Vorträgen auf dem Symposium identisch gewesen sind. Von den Vortragenden Sigrid Schade und Peter Weibel fehlen Textbeiträge im Katalog.

nach sich zöge. Künstlerinnen verabschiedeten sich zunehmend vom traditionellen Werkcharakter, tendierten mehr zu prozess- und körperorientierten Arbeiten, die Gorsen als *Frauenräume* bezeichnete und die multimedial und grenzüberschreitend seien. Durch körper- und prozessorientierte Kunstformen würde ein offener operationaler Raum geschaffen, in dem weibliche Imagination sich uneingeschränkt einspielen könne. In seinen Erörterungen der *Frauenräume* bezog er sich auf die Differenztheorie von Luce Irigaray, nach der die mimetische Erkenntnis, die Selbstberührung der Frau, Vorrang vor dem fetischisierenden Blickstrahl phallozentrischer Wahrnehmung habe.⁶⁹ Etwas von dieser Berührungsmystik des weiblichen Polymorphismus sei in den *Frauenräumen* lebendig, deren Kern der eigene Körper, ein grenzüberschreitendes Selbstbildnis, eine zum Teil unbewusste autoerotische Erfahrung sei. Gegen Ende seiner Ausführungen gab er zu bedenken, dass aus diesen eigensinnigen feministischen Synthesen wohl keine neue Kunstrichtung entstehen würde, da diese von der Kunstindustrie kaum verwertbar seien.⁷⁰

Gorsen war der einzige, der im Rahmen des Symposiums eine Position zu den in der Ausstellung gezeigten Kunstwerken bezogen hat, was vielleicht auch daran gelegen haben mag, dass die Beiträge der anderen Vortragenden überwiegend aus dem Bereich der Literaturwissenschaft kamen und sich an die damals aufkommenden postmodernen Theorien anlehnten.⁷¹

Der im Katalog publizierte Artikel von Craig Owens, der nicht am Symposium beteiligt gewesen ist, versuchte eine Verbindung zwischen Feminismus und Postmoderne herzustellen. Owens ging der Frage nach, inwieweit postmoderne Theorien feministische Inhalte bislang ausgeklammert hatten und ob sie für die feministische Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Gegenwart hilfreich sein könnten. Das postmoderne Denken untergrabe nicht nur die Vorherrschaft der westlichen Kultur, sondern auch das Bewusstsein kultureller Identität. Die Postmoderne, deren Hauptmerkmal die Koexistenz verschiedenartiger Kulturen sei, lege ein Machtsystem bloß, das eine gewisse Repräsentation autorisiere, während es andere blockiere, verböte oder als wertlos erachte. Feministische Kritik des Patriarchats und postmoderne Kritik der Repräsentation überschneiden sich in diesem Punkt. Die feministische Position, dass kein einzelner theoreti-

69 Vgl. Irigaray 1976, S. 9 und S. 12.

70 Vgl. Peter Gorsen in: Kunst mit Eigen-Sinn 1985, S. 99-109.

71 Als weitere Kunsthistorikerin war Sigrid Schade am Symposium beteiligt, ihr Beitrag *Bild-Blick. Was es zu sehen gibt* ist nicht im Katalog publiziert, sie verweist auf ihren Vortrag auch in: Schade 1985, S. 61, Anm. 4. Die Kunsthistorikerin Silvia Eiblmayr hat sich in ihrer Einleitung zum Katalog ebenfalls konkret zu den Kunstwerken geäußert. Vgl. Kunst mit Eigen-Sinn 1985, S. 8-9.

scher Diskurs imstande sei eine Erklärung für alle Formen der gesellschaftlichen Beziehungen oder für jede Art politischer Praxis anzubieten, sei als postmodern einzustufen, denn das postmoderne Denken benenne genau dies als den Verlust der gesellschaftlichen Funktion der Erzählung. Ein Symptom des postmodernen Zustandes sei der Verlust der Meisterschaft und kulturellen Vorherrschaft. Dieses Symptom verursache andererseits hysterische Versuche das Gefühl der Meisterschaft wiederzuerlangen, z.B. durch überdimensionierte Staffeleimalerei. Owens referierte auch kritische Positionen zur Postmoderne, wie die von Frederic Jameson, der den Verlust der Erzählung mit dem Verlust unserer Fähigkeit gleichsetzte, in der Geschichte unseren Platz einzunehmen.⁷²

Valie Export beurteilte die Theorien der Postmoderne kritisch. Mit ihrem Konzept des künstlerischen Eigen-Sinns, das der Ausstellung zugrunde lag, orientierte sie sich am Freiheits- und Fortschrittsbegriff Hegels. Nach Hegel sei Geschichte primär Freiheitsgeschichte, in der die Gesellschaft und der Einzelne miteinander verwoben seien. Die Kunst sei als Medium der Selbstbestimmung und als solches in den Prozess fortschreitender Individuation in diese Freiheitsgeschichte eingeschrieben. Das Fortschrittliche, dessen Begriff und Existenz sowohl in Kunst wie in Politik gerne negiert würde, sei als *Sinn-Figur* an die Geschichte gebunden. Fortschritt und Freiheit seien untrennbar miteinander verknüpft. Wenn Individuation als Sinn der Kunst und Freiheit als Sinn der Geschichte verstanden würden, dann konvergierten Individuation und Freiheit im Begriff Eigen-Sinn. Eigen-Sinn kann daher als bewusste Wortschöpfung Exports verstanden werden, mit der sie das Zusammengehen von individueller Weiterentwicklung mit gesamtgesellschaftlichem Fortschritt umschreibt. *Kunst mit Eigen-Sinn* ergänzte diese allgemeingültigeren Überlegungen mit dem besonderen Fokus auf die Individuation von Künstlerinnen, da deren Entwicklung durch die zweite Frauenbewegung einen enormen gesellschaftlichen Wandel vollzogen hatte. Sie spricht daher vom „Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit und in der Lust Frau zu sein.“⁷³

Helke Sander brachte die theoretischen Diskurse über weibliche Individuation und Kunst von der Ebene philosophischer Überlegungen auf die Ebene konkreten politischen Handelns, das notwendig sei, um die von Export geforderte *GleichbeRECHTigung* in Form einer anderen Qualität tatsächlich auch erreichen zu können. Sie kritisierte die Bescheidenheit feministischer Politik und die einseitige, auch feministisch-orthodoxe Rezeption der künstlerischen Arbeit von Frauen, in der scheinbar nur das *Simpelste* eine Chance hatte aufgegriffen zu werden. Der Frauenbewegung attestierte sie Intellektuellenfeindlichkeit, die

72 Vgl. Craig Owens in *Kunst mit Eigen-Sinn* 1985, S. 75-89.

73 Vgl. Valie Exports Vorwort zur Ausstellung in: *Kunst mit Eigen-Sinn* 1985, S. 7-8.

neuerdings *im höheren Blödsinn weiblichen Schreibens* gipfelte. Die Spannungen zwischen radikaler Kunst und seichter Politik kämen zu kurz, die Frauenbewegung sei keine politische mehr wie zu ihren Anfängen, sondern nur noch eine kulturelle bzw. subkulturelle Bewegung, die sich mit dem gesellschaftlichen Status Quo arrangiert habe.

„Es gibt keinen Zugriff auf die ganze Welt. Es scheint als verzichten Feministinnen auf die Auseinandersetzung mit der Macht nach dem ersten Geplänkel mit ihr, als resignierten sie im Vorfeld.“⁷⁴

Die Psychoanalytikerin und Philosophin Luce Irigaray unternahm mit ihrem Beitrag *Göttliche Frauen* den utopischen Entwurf eines Zugriffs auf die ganze Welt und wurde dabei vom Publikum des Symposiums gründlich missverstanden, das die geschätzte Theoretikerin des Feminismus nun mit Entsetzen in den Bereich matriarchaler Konzepte abdriften sah.⁷⁵ Dabei unterstrich Irigaray mit ihrem Beharren auf der Dimension des Göttlichen im Wesentlichen die Notwendigkeit eines kollektiven Horizontes für Frauen, in dem sowohl das große Ganze als auch die Individualität aufgehoben seien. Implizit reagierte Irigaray damit auf die damals aufkommenden postmodernen Theorien, denn sie schrieb:

„Eine Wissenschaft ohne Subjekt setzt eine Theorie oder eine Sicht der Welt ohne Wollen voraus [...] Um zu werden, ist es notwendig eine Gattung oder ein Wesen als Horizont zu haben. Es sei denn das Werden bleibt unvollständig und abhängig.“⁷⁶

Sie vertrat den Standpunkt, dass Frauen, um frei, autonom und souverän werden zu können, einen Gott bräuchten, denn ohne diesen könnten sie keine Kommunikationsgemeinschaft bilden. Keine Konstitution von Subjektivität noch die einer menschlichen Gesellschaft sei je ohne Mitwirkung des Göttlichen gewonnen worden.⁷⁷

Sigrid Schade kritisierte die Forderung der Philosophin nach einem transzendentalen Bezugspunkt für Frauen, denn Luce Irigaray verstehe „Werden inzwischen als Vollkommen-Werden, also als eine Fortsetzung männlicher Ganzheits-

74 Vgl. Helke Sander in: *Kunst mit Eigen-Sinn* 1985, S. 89-92.

75 So beschreibt Sigrid Schade, dass Irigaray zur Bestürzung vieler Anhängerinnen als einzige die Position einer normativen Ästhetik vertreten hätte. Der Prozess des Werdens könne nach Irigaray ohne transzendentales Gegenbild nicht gedacht werden. Vgl. Schade 1985, S. 55.

76 Vgl. Luce Irigaray in: *Kunst mit Eigen-Sinn* 1985, S. 31.

77 Vgl. Luce Irigaray in: *Kunst mit Eigen-Sinn* 1985, S. 29-38.

phantasmen mit anderen Mitteln.“⁷⁸ Meines Erachtens griff Schade in ihrer Kritik zu kurz, denn sie unterstellte, dass Irigaray eine Fortsetzung männlicher Ganzheitsphantasmen mit anderen Mitteln im Sinn gehabt hätte, was sich bei der Lektüre von Irigarays Text so nicht bestätigen lässt. Diese versuchte vielmehr einen Orientierungspunkt für eine noch zu entwickelnde geschlechterorientierte Synthese zu setzen, indem sie formulierte:

„Es gibt kein individuelles Gesetz hinsichtlich des Göttlich-Werdens. Auch kein der Gesamtheit der Frauen übermitteltes kollektives Gesetz [...]. Aber ohne diesen – göttlichen – Horizont können wir weder unsere Gattung verkörpern noch können wir eine Sozietät bilden.“⁷⁹

Die Beurteilung des Symposiums durch Sigrid Schade spiegelt den damaligen Konflikt zwischen theoretischen Positionen, die der Postmoderne zuneigten, und Denkansätzen, denen ein dialektisches Denken im Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart zu eigen war. Letztendlich ging es dabei im Kern um die Frage, ob und wie das Selbst von Künstlerinnen, ihre Individualität, greifbar sein könnte. Diese Frage, zusammengefasst unter dem Begriff der *weiblichen Ästhetik*, sei – wie der Titel des Symposiums anmahnte – noch in einem Übergangsstadium zwischen *Fiktion, Idee oder realistischem Projekt*. Export sprach von einer anderen Qualität, die sich bereits in Ansätze zeige und vonnöten sei um *Gleichberechtigung* zu erlangen. Mit ihrer Idee des künstlerischen Eigen-Sinns befand sie sich bereits auf dem Weg zu einem realistischen Projekt *weiblicher Ästhetik*, das, wie der Begriff Eigen-Sinn spiegelt, prozessuale Qualitäten hatte. Aspekte dieser prozessualen, in stetiger Erneuerung begriffenen Auffassung von *weiblicher Ästhetik* finden sich auch in den Beiträgen von Helke Sander, die eine politische Auffassung von Gleichberechtigung unter Beibehaltung individueller Differenzen im kollektiven Verständnis von Frauen betonte. Auch Luce Irigaray machte mit der Utopie eines gemeinsamen Horizont für Frauen eine Denkfigur auf, in der geschlechtliche Individualität und Kollektivität zusammenfallen sollten.

Das Symposium konnte und wollte keine eindeutige Antwort auf die Frage nach der *weiblichen Ästhetik* geben und formulierte allenfalls Versuche geschlechterorientierter Synthesen zu diesem Thema. *Kunst mit Eigen-Sinn* war daher ein ebenso prozesshaftes Unterfangen wie das Vorläuferprojekt des Jahres 1977 *Künstlerinnen international 1877-1977*, denn in beiden Fällen gingen die Organisatorinnen nicht auf die explizite Forderung eines ausgefeilten Konzeptes

78 Vgl. Schade 1985, S. 55.

79 Vgl. Luce Irigaray in: *Kunst mit Eigen-Sinn* 1985, S. 36.

ein, sondern führten eine offene, wenn auch zu diesem Zeitpunkt bereits durch wissenschaftliche Debatten verkomplizierte theoretische Debatte, der die betroffenen Kunsthistorikerinnen und Künstlerinnen teilweise scheinbar nicht mehr folgen konnten.⁸⁰ Dabei hätte man 1985 bereits mehr Konkretes zu den Werken von Künstlerinnen sagen können, wie es Peter Gorsen mit seiner Überlegung zu den *Frauenräumen* getan hatte. Eine Debatte über den künstlerischen Eigen-Sinn von Frauen, der sich konkret an den gezeigten Werken festmachte, wurde aber nicht geführt. Stattdessen wurde zwischen unterschiedlichen theoretischen Konzepten polarisiert, zwischen jenen, welche die Suche nach der Individualität des Subjektes betrieben, und neueren postmodernen Ansätzen, die diese Suche fundamental in Frage stellten.

Die im Rahmen dieses Symposiums angestoßene Frage, wie sich geschlechterorientierte Individualität in ein Verhältnis zu der zugehörigen kollektiven Identität setzen lasse, quasi als hybride Existenz zwischen individueller Abgrenzung und kollektivem Bewusstsein, konnte nicht geklärt werden. Die Sprachlosigkeit zu diesem Thema verdeutlicht, wie orientierungslos man zu diesem Zeitpunkt in Bezug auf die Frage nach dem individuellen Standort von Künstlerinnen im Kunstbetrieb war und dies, obwohl Künstlerinnen durch die Frauenbewegung zu einem öffentlichen Thema geworden waren.

Im Ausweichen vor dieser Frage wird ein Einknicken von Kunsthistorikerinnen und Künstlerinnen vor gesellschaftlich manifesten Machtverhältnissen deutlich, denn einerseits wurden die von feministischen Interventionen angestoßenen Veränderungen des Kunst-Raumes im männlich dominierten Kunstbetrieb kaum begriffen und nur von wenigen erkannt, andererseits verschob sich das feministische Engagement mit dem Abklingen der Frauenbewegung und deren politischem Einfluss zunehmend auf das Agieren im kulturellen Handlungsfeld, das getrennt von Fragestellungen politischer Macht betrachtet wurde.⁸¹ Die damals aufkommenden postmodernen Theorien boten zudem eine ideale Möglichkeit, sich von den allzu seicht gewordenen Diskussionen der sich entpolitisierenden Frauenbewegung zu distanzieren.⁸² In diesem Kontext war der theoretische

80 Vgl. Schade 1985, S. 51.

81 Vgl. Helke Sander mahnte in ihrem Beitrag die Verantwortung von Künstlerinnen an, die auch durch die Frauenbewegung an Öffentlichkeit gewonnen hätten. Sie kritisierte die Entwicklung der Frauenbewegung, die sich von gesellschaftlichen Machtfragen abwendete und sich im Kulturbereich zunehmend nur noch auf kulturelle Fragestellungen beschränkte. Vgl. Helke Sander in: *Kunst mit Eigen-Sinn* 1985, S. 89, S. 90.

82 Vgl. Schade 1985, S. 54, die dort schreibt: „Die Identität, die die Männer angeblich ‚besitzen‘, müssen wir erst erlangen – so jedenfalls die Aufforderung unzähliger feministischer Selbstfindungs- und Kreativgruppen. Solche Gruppen kann man/frau

Ansatz der Postmoderne das geeignete Mittel, um die Suche nach weiblicher Identität als aussichtsloses Unterfangen darzustellen und damit auch den gemeinsamen geschlechterorientierten Horizont aus dem Blick zu verlieren. Sigrid Schade schrieb dazu:

„Die Suche nach Identitäten verkennt, dass es wohl kaum eine Zuschreibung innerhalb der Geschlechterdifferenz, keine Imagination des Weiblichen gibt, die nicht vom Ort des patriarchalen Diskurses her geschrieben worden wäre, und sie verkennt gleichermaßen, dass einheits- und sinnstiftende Prozesse in ihrem totalen Anspruch selbst immer nur imaginäre sein können und eine Leidensspur von Ausgegrenztem, Abgespaltenem, Zerstörtem, Vernichtetem und Verdrängtem, die Spur des Anderen hinter sich her ziehen.“⁸³

Schade unterstellte in ihrem Plädoyer für den postmodernen Denkansatz, dass einheits- und sinnstiftende Prozesse immer einen totalitären Anspruch hätten und ging dabei stillschweigend davon aus, dass dieser auf Hegemonie abzielte. Dies ist m.E. nicht zwangsläufig der Fall und daher auch nicht richtig. Vielmehr legte der im Kontext des Ausstellungsprojektes geprägte Begriff des Eigen-Sinns nahe, dass Freiräume sowohl für das Individuelle als auch das Kollektive zur Verfügung stehen, ein Ansatz, der 1985 scheinbar schwer zu vermitteln war und offenkundig von vielen nicht verstanden worden ist.

6.3 RESÜMEE

Obwohl die Ausstellung *Unbeachtete Produktionsformen* in Westberlin dem ersten Anschein nach feministischer und experimenteller gewesen ist als die Ausstellung *Kunst mit Eigen-Sinn* in Wien, zeigt der Vergleich beider Projekte hinsichtlich ihrer räumlichen Konzeption interessante Parallelen.

Beide Ausstellungen haben Neuerungen in der Präsentationsform hervorgebracht, die als *Erweiterung* des Kunst-Raumes um die Komponente des Privaten und Öffentlichen gewertet werden können. *Unbeachtete Produktionsformen* hat den Kontext des Privatraumes im Ausstellungsraum selbst wiedererstehen lassen. *Kunst mit Eigen-Sinn* wandelte den White Cube durch die an einen städtischen Grundriss angelehnte Anordnung in ein flexibles Ensemble aus *neutralen*

mittlerweile kaum noch als spezifisch feministisch bezeichnen, sind sie doch Teil einer psychotherapeutisch oder religiös aufgezogenen Selbstfindungs- und Sinnproduktionsmaschinerie.“

83 Vgl. Schade 1985, S. 54-55.

weißen Wänden, die einerseits für den öffentlichen Raum standen, aber auch den Rückzug in die Intimität eines Interieurs ermöglichten. Die Ausstellung bildete daher einen hybriden Kunst-Raum aus, der fließende Übergänge vom Privatraum zum öffentlichen Raum ermöglichte, also einen durchlässigen Kontext darstellte und damit zwei unterschiedliche künstlerische Haltungen nebeneinander tolerierte: die eine sich abgrenzende und die andere, das Gegenüber einbeziehende.

Insofern haben sich beide Kunst-Räume, der eine mehr und der andere weniger, dem Publikum gegenüber geöffnet und es an der Kunst partizipieren lassen. *Unbeachtete Produktionsformen* bewerkstelligte dies durch die Integration der alltäglichen Privatsphäre in den Kontext der Ausstellung, *Kunst mit Eigen-Sinn* zeigte Kunstwerke, die erst durch die Beteiligung der Besucher vollständig wurden. Diese Gemeinsamkeit beider Projekte lässt darauf schließen, dass in der Mitte der achtziger Jahre Wandlungen des White Cube erkennbar werden, die auf die feministischen Neubesetzungen des Kunst-Raumes der siebziger Jahre zurückgehen. Auch wenn *Kunst mit Eigen-Sinn* keine feministische Ausstellung mehr sein wollte, so spiegeln sich auch in ihr die politischen Kämpfe um die Brisanz des öffentlichen und privaten Raumes und deren Auswirkungen auf den Kunst-Raum. Waren es in der *Ausstellung Künstlerinnen international 1877-1977* noch konträre Positionen, die sich gegenüberstanden und in der Raumverteilung und in Raumbesetzungen ihren Ausdruck fanden, so hatte *Kunst mit Eigen-Sinn* den White Cube für die Kreativität des Sozialen geöffnet, allerdings in einer *neuen Qualität*, in der das gesellschaftspolitische Thema künstlerisch auf eine andere Ebene gehoben worden war.

Beide Projekte spiegeln darüber hinaus jene Grenze, über die der Eintritt in den Kunstmarkt geregelt wird. Peter Gorsen formulierte, dass Künstlerinnen mit ihren *grenzüberschreitenden Frauenräumen* eigensinnige feministische Synthesen hervorgebracht hätten, die von der Kunstindustrie kaum verwertbar seien und von Kunstprofessionalismus abgelehnt würden. Daraus erwachse „für den erfolgreichen ‚kulturellen Feminismus‘, für die Minorität der Künstlerinnen, die durch die Vermarktung ihrer Arbeiten auf die Veränderung der Verhältnisse gesellschaftlichen Einfluss nehmen können, eine besondere Verpflichtung.“⁸⁴ Sie sollten die grenzüberschreitende Qualität ihrer Kunst bewusst vertreten, um das darin enthaltene innovative Potential herauszustellen. Diese Forderung war im Kern paradox, denn Künstlerinnen, die vom Markt aufgenommen werden wollten, mussten eine individuelle Abgrenzung vom kollektiven Horizont vollziehen, wollten sie als Einzelkünstlerin reüssieren. Das klassische Verständnis des Künstlers als *Genie*, das die individuelle Profilierung in Form künstlerisch-räumlicher Abgrenzung notwendig macht, ist die Voraussetzung für die Wieder-

84 Vgl. Peter Gorsen in: *Kunst mit Eigen-Sinn* 1985, S. 108.

erkennbarkeit seines Werkes auf dem Kunstmarkt. So nimmt es nicht Wunder, dass auch Gorsen am Ende seiner Ausführungen konstatierten musste, dass erfolgreiche Künstlerinnen sich zunehmend von Ausstellungen feministisch-soziologischer Programmatik distanzieren.⁸⁵

In dieser Hinsicht präsentierte die Ausstellung *Unbeachtete Produktionsformen* eine radikalere Position, denn sie setzte von Anfang an nicht darauf, Akzeptanz auf dem Kunstmarkt zu erreichen und stand darin dem Kopenhagener Projekt des Jahres 1975 nahe. Wie die leeren Rahmen im Eingangsbereich der Ausstellung bezeugen, setzte sie in ihrem Konzept bewusst auf *Entmaterialisierung* und darauf, die Bedeutung des künstlerischen Einzelwerkes zu relativieren. Verschiedene Kunstwerke wurden mit *Nicht-Kunstwerken* in Rauminstallationen zusammengeführt. In diesem Präsentationskonzept zeigte sich die Durchlässigkeit zwischen White Cube und Privatraum in genau entgegengesetzter Richtung, denn *Unbeachtete Produktionsformen* inszenierte die Kunstwerke professioneller Künstlerinnen im kollektiven Kontext des Privatraumes. Die Ausstellung wollte nicht durch Abgrenzung den Eintritt in den White Cube erlangen, sondern künstlerische Einzelpositionen in den kollektiven Kontext integrieren und damit quasi an ihren Entstehungsort zurückführen.

Während also *Unbeachtete Produktionsformen* den Kunstmarkt bewusst ignorierte, bediente sich *Kunst mit Eigen-Sinn* des Marktes als *Qualitätsfilter*, denn in dieser Ausstellung wurden erstmals ausschließlich Werke von Künstlerinnen gezeigt, die von internationalen Galerien zeitgenössischer Kunst vertreten worden sind. Obwohl beide Projekte in dieser Hinsicht von extrem unterschiedlichen Positionen ausgingen, haben sie im Resultat dennoch eine Erweiterung des Kunst-Raumes um die Komponente des Öffentlichen und Privaten bewirkt.

Die politische Brisanz des Privatraumes war allerdings in der Ausstellung *Kunst mit Eigen-Sinn* nicht mehr eindeutig lesbar, dies zeigen auch die Ausstellungskritiken.⁸⁶ Der kommerzielle Erfolg jener Künstlerinnen, die in *Kunst mit Eigen-Sinn* präsentiert wurden macht jedoch deutlich, dass das Fortkommen professioneller Künstlerinnen an ihre Distanzierung vom geschlechterhierarchisch geprägten Kontext des Privaten gekoppelt war. Während männliche Künstler, die Aspekte ihrer Alltagskreativität in der Kunst verarbeiteten damit zu anerkannten Künstlern werden konnten, wie die Beispiele Joseph Beuys und Dieter Roth zeigen, führte dies bei Künstlerinnen, wie der Vergleich mit Margarethe Raspé deutlich macht, nicht zum Erfolg. Soziale Kreativität konnte, gekoppelt an Vorstellungen von Männlichkeit in Verbindung mit künstlerischer Genialität, zum innovativen Konzept stilisiert werden, sie führte hingegen in Verbin-

85 Ebenda.

86 Vgl. von Falkenhausen 1985, S. 62-70.

dung mit Weiblichkeit nicht aus dem Ghetto des Privatraumes hinaus. Dies selbst dann nicht, wenn mit einem innovativen Konzept wie es *Unbeachtete Produktionsformen* gewesen ist, neue Wege in der Präsentation beschritten und der Privatraum zum integralen Bestandteil des Kunst-Raumes wurde.

Darin wird die immer noch wirksame politische Brisanz des Privatraumes ersichtlich, die zu einer geschlechterdifferenten Beurteilung und Rezeption künstlerischer Werke führt. Künstlerinnen, die auf dem Kunstmarkt erfolgreich sein wollten mussten sich nach außen von ihrem geschlechterkollektiven Kontext abheben und zu einer künstlerischen Persönlichkeit – mit einem wiedererkennbaren Alleinstellungsmerkmal – stilisieren.

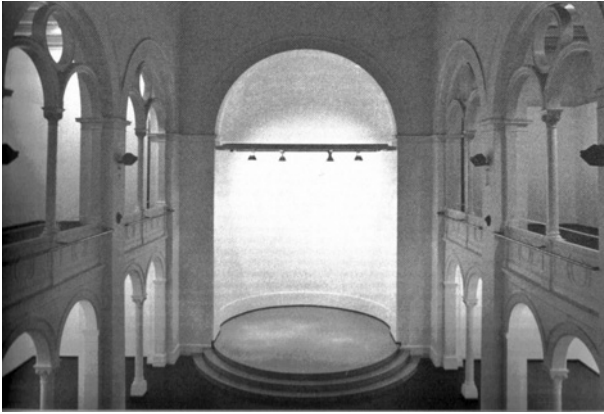


Abb. 6.1.1 Studio I im
Künstlerhaus Bethanien
(aus: Review 2007, S. 7)

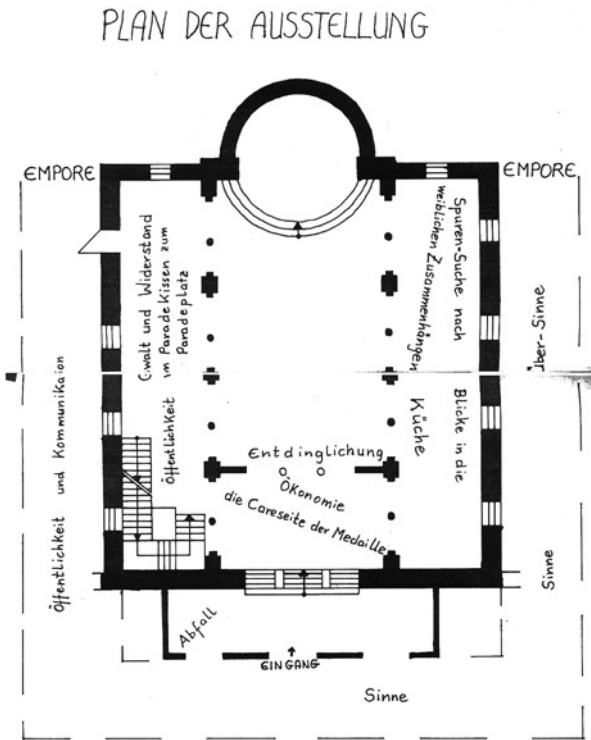


Abb. 6.1.2 Grundriss des
Studio 1 im Künstlerhaus
Bethanien mit Raumaufteilung
für die Ausstellung *Unbeachte-
te Produktionsformen*
(aus: *Unbeachtete Produktions-
formen* 1982, S. 132-133)



Abb. 6.1.3 Installation zum Thema Abfall von Lo Zahn in der Vorhalle des Ausstellungsgebäudes
(Foto: Beatrice Stammer)



Abb. 6.1.4 Installation zum Thema Abfall von Lo Zahn in der Vorhalle des Ausstellungsgebäudes
(Foto: Beatrice Stammer)



Abb. 6.1.5 Abbildung des Kassenhäuschens im Eingangsbereich der Ausstellung
(Foto: Beatrice Stammer)



Abb. 6.1.6 Ausstellungseröffnung am 01.09.1982
(Foto: Beatrice Stammer)



Abb. 6.1.7 Ausstellungseröffnung am 01.09.1982, Blick vom Eingang her durch runtergelassene Rahmen
(Foto: Beatrice Stammer)

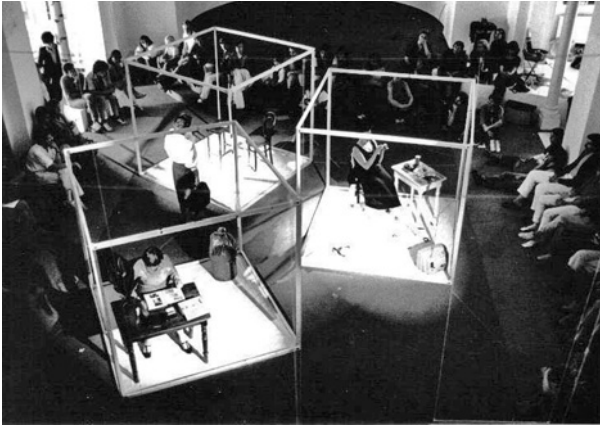


Abb. 6.1.8 Performance *Jede Frau trägt ein Zimmer in sich* von Ingrid Ernst, Hauptschiff des Studio 1
(Foto: Beatrice Stammer)



Abb. 6.1.9 Blick von der Empore des Studio 1 in das Hauptschiff am Abend der Ausstellungseröffnung, in der Mitte, *Stick-Box* der Northwest Art Community aus Seattle, USA
(Foto: Beatrice Stammer)



Abb. 6.1.10 Ausstellungseröffnung am 01.09.1982, am Mikrophon Margarethe Raspé, links von ihr Monika Funke-Stern, rechts von ihr Beatrice Stammer, im Hintergrund Blütensäulen, die bei der Performance eingesetzt worden sind
(Foto: Beatrice Stammer)



Abb. 6.1.11 *Medienküche*
von Matthis Mann
und Margarethe Raspé
(Foto: Beatrice Stammer)



Abb. 6.1.12 *Medienküche* von
Matthis Mann und Margarethe
Raspé, rechts im Bild Dia-
projektion *Auf einen Sprung*
von Matthis Mann
(Foto: Beatrice Stammer)



Abb. 6.1.13 *Medienküche* von
Matthis Mann und Margarethe
Raspé, Nebenraum
(Foto: Beatrice Stammer)



Abb. 6.1.14 Installation
*Spurensuche nach weiblichen
Zusammenhängen*
von Beatrice Stammer
(Foto: Beatrice Stammer)

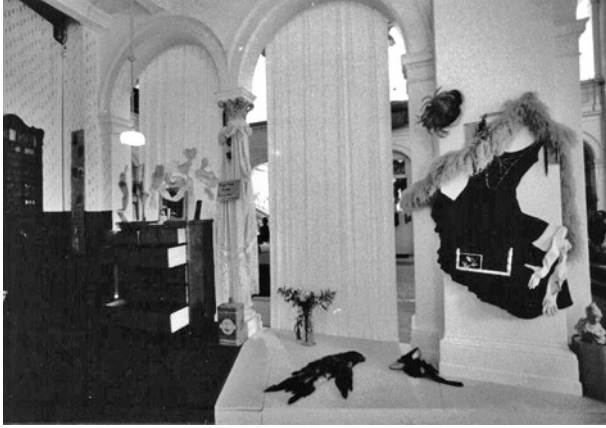


Abb. 6.1.15 Installation
*Spurensuche nach weiblichen
Zusammenhängen* von Beatrice
Stammer, *Die 20er Jahre*
(Foto: Beatrice Stammer)



Abb. 6.1.16 Installation
*Spurensuche nach weiblichen
Zusammenhängen* von Beatrice
Stammer, *Die 70er Jahre*
(Foto: Beatrice Stammer)



Abb. 6.1.17 Installation
Gewalt und Widerstand von
Jula Dech, Innenraum mit Ehe-
bett, Badewanne und Laufstall
(aus: UP Bilddokumentation
o.J., o.S.)



Abb. 6.1.18 Installation *Gewalt und Widerstand* von Jula Dech, Innenraum, Ausschnitt mit Ehebett (aus: UP Bilddokumentation o.J., o.S.)



Abb. 6.1.19 Installation *Gewalt und Widerstand* von Jula Dech, Innenraum, Ausschnitt mit Badewanne (Foto: Jula Dech aus: UP Bilddokumentation o.J., o.S.)



Abb. 6.1.20 Installation *Gewalt und Widerstand* von Jula Dech, Innenraum, Ausschnitt mit Laufstall
(aus: UP Bilddokumentation o.J., o.S.)



Abb. 6.1.21 Installation *Gewalt und Widerstand* von Jula Dech, Blick von außen nach innen durch das Fenster mit Flaggen
(aus: UP Bilddokumentation o.J., o.S.)



Abb. 6.1.22 Aufgang zum Bereich *Öffentlichkeit und Kommunikation* von Gisela Weimann, ausgepackte Kisten mit UP's aus aller Welt (aus: UP Bilddokumentation o.J., o.S.)



Abb. 6.1.23 Aufgang zum Bereich *Öffentlichkeit und Kommunikation* von Gisela Weimann, UP aus Mexiko (aus: UP Bilddokumentation o.J., o.S.)



Abb. 6.1.24 Dreiteiliger
Kommunikationsraum auf der
Empore von Gisela Weimann
(aus: UP Bilddokumentation
o.J., o.S.)



Abb. 6.1.25 Dreiteiliger
Kommunikationsraum auf der
Empore von Gisela Weimann,
Ausschnitt
(aus: UP Bilddokumentation
o.J., o.S.)

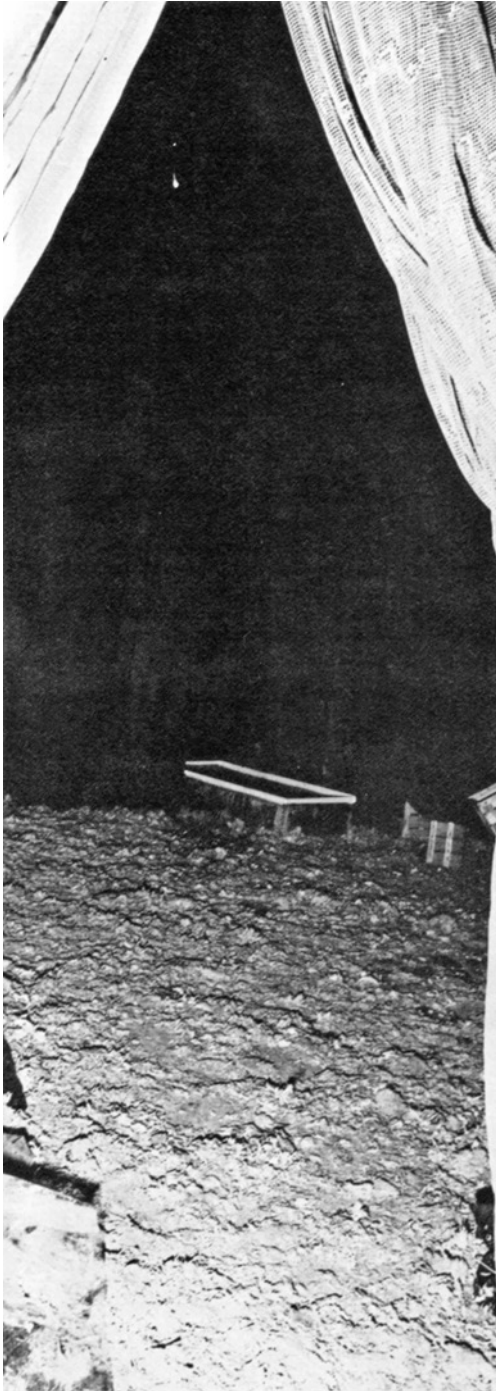


Abb. 6.1.26 *Das Reich der Sinne*
von Ingrid Krolow und
Angi Welz-Rommel,
Teil 1 *Das schwarze Zelt*
(aus: UP Bilddokumentation 1982,
o.J., o.S.)

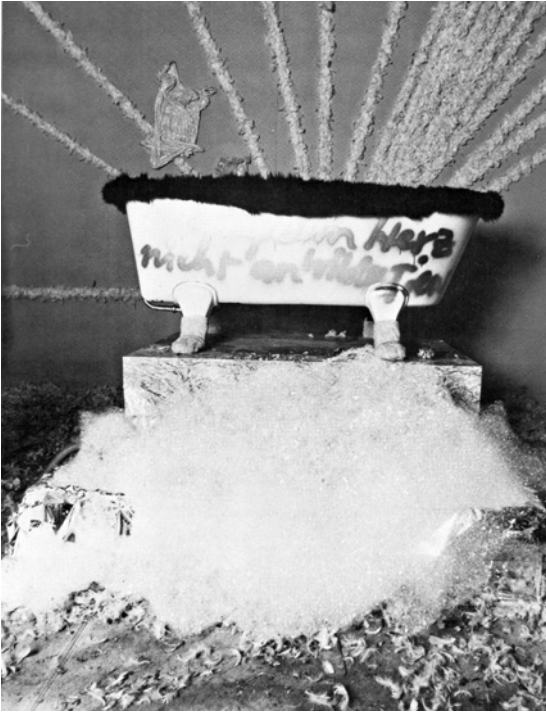


Abb. 6.1.27 *Das Reich der Sinne* von Ingrid Krolow und Angi Welz-Rommel, Teil 2, *Die pelzige Badewanne* (aus: UP Bilddokumentation o.J., o.S.)



Abb. 6.1.28 *Das Reich der Sinne* von Ingrid Krolow und Angi Welz-Rommel, Teil 3, *Das Dinner for two* (aus: UP Bilddokumentation o.J., o.S.)

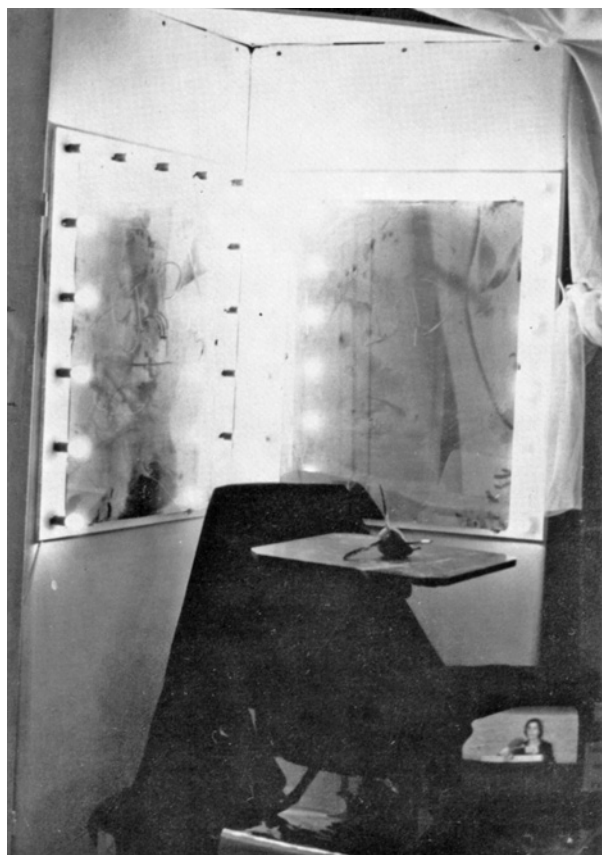


Abb. 6.1.29 *Über-Sinne*
von Monika Funke-Stern
(Foto: Monika Funke aus: UP
Bilddokumentation o.J., o.S.)

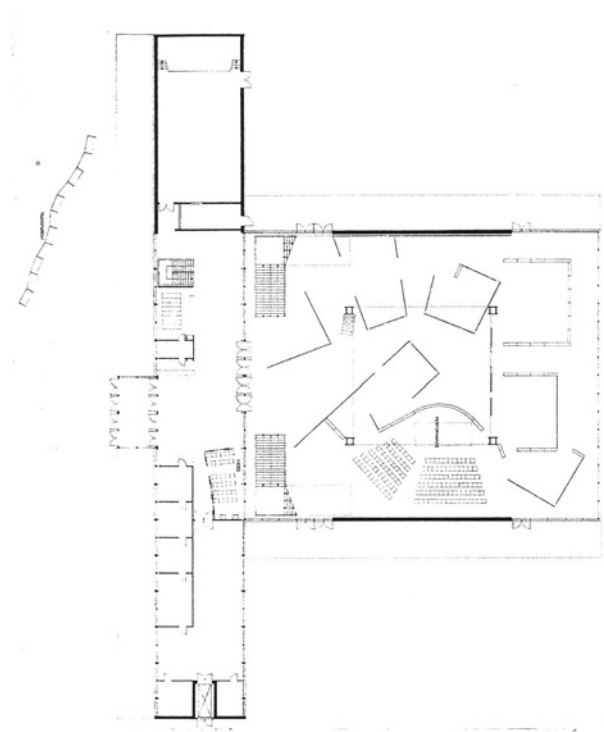


Abb. 6.2.1 Grundriss
des Erdgeschosses
(Plan zur Verfügung gestellt
von Elsa Prochazka)



Abb. 6.2.2 Blick von
der Galerie der zweiten Etage
auf das Erdgeschoss
(Foto: Rudolf Koller)



Abb. 6.2.3 *Bresilian Birds*,
alle von 1983,
Isabelle Champion-Metadier
(Foto: Rudolf Koller)

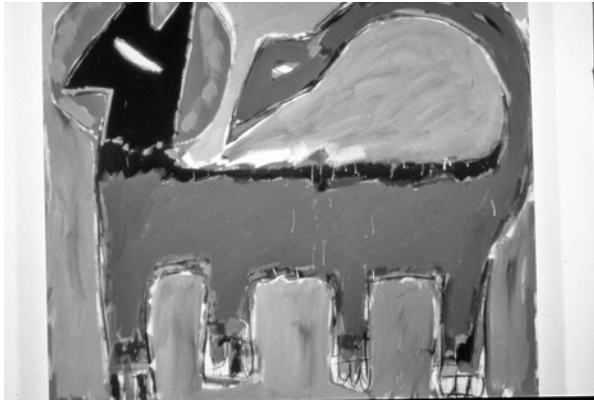


Abb. 6.2.4 *ohne Titel*, 1984,
Menchu Lamas
(Foto: Rudolf Koller)



Abb. 6.2.5 Raumsituation Aus-
stellung *Kunst mit Eigen-Sinn*.
Im Vordergrund *Versuch*, 1985,
Marie Ponchelet, über dem
Eingang *Let the priests trem-
ble*, 1984, Nancy Spero, im
dahinterliegenden Zwischen-
raum *Gesichter und Schatten*,
1982, Eva Maria Schön und
im Hintergrund die Skulptur
Meister Gerhard, 1983,
Isa Genzken
(Foto: Rudolf Koller)



Abb. 6.2.6 *Gesichter und
Schatten*, 1982, Eva Maria
Schön, Ausschnitt mit Schatten
(Foto: Rudolf Koller)

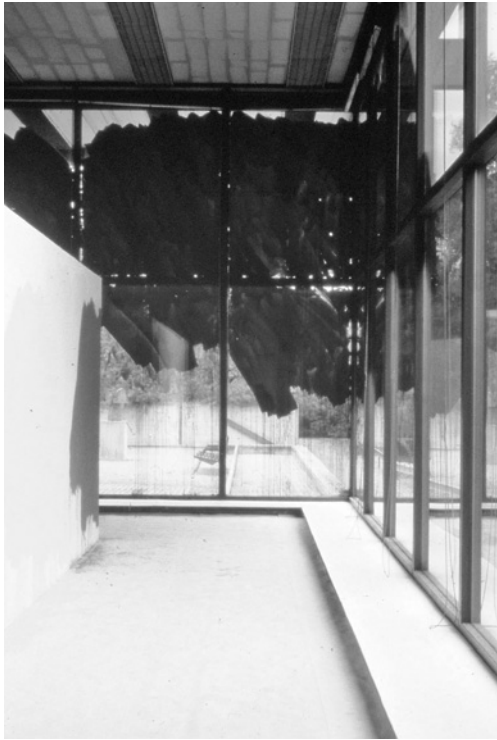


Abb. 6.2.7 *Der Gang zur Psyche*, 1985, Katja Hajek, Innenansicht
(Foto: Rudolf Koller)



Abb. 6.2.8 *Der Gang zur Psyche*, 1985, Katja Hajek, Außenansicht
(Foto: Rudolf Koller)



Abb. 6.2.9 *Der Gang zur Psyche*, 1985, Katja Hajek, Außenansicht
(Foto: Rudolf Koller)



Abb. 6.2.10 *Der Gang zur Psyche*, 1985, Katja Hajek, Innenansicht
(Foto: Rudolf Koller)



Abb. 6.2.11 *ohne Titel*, 1984, Johanna Kandl
(Foto: Rudolf Koller)

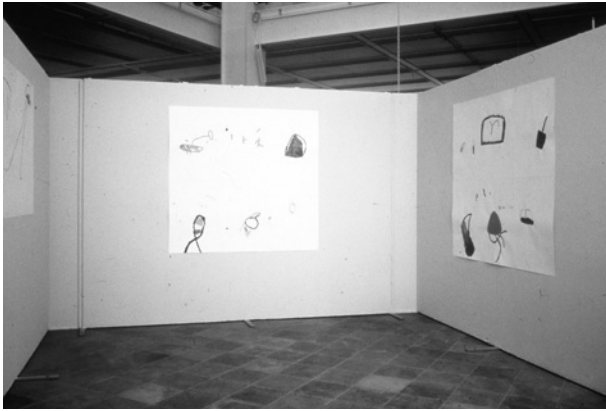


Abb. 6.2.12 *ohne Titel*, 1983
und *ohne Titel*, 1983,
Martine Diemer
(Foto: Rudolf Koller)



Abb. 6.2.13 *Einheitsfuge*
7: *Padua-x, 1-4, 8 Reflexe*,
1984/85, Maria Schellander,
Koje rechts neben Eva Maria
Schön und Nancy Spero
(Foto: Rudolf Koller)

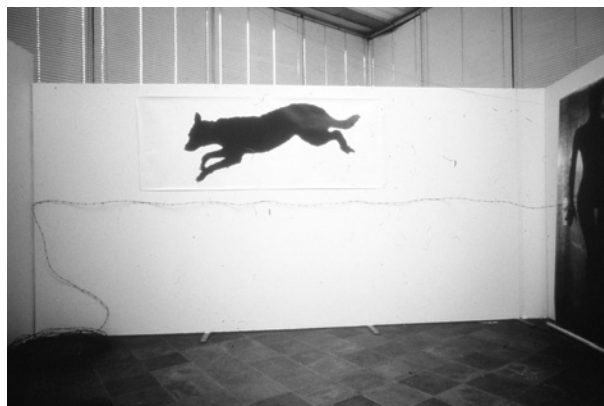


Abb. 6.2.14 *Endzeitgefühle*,
1981, Astrid Klein
(Foto: Rudolf Koller)

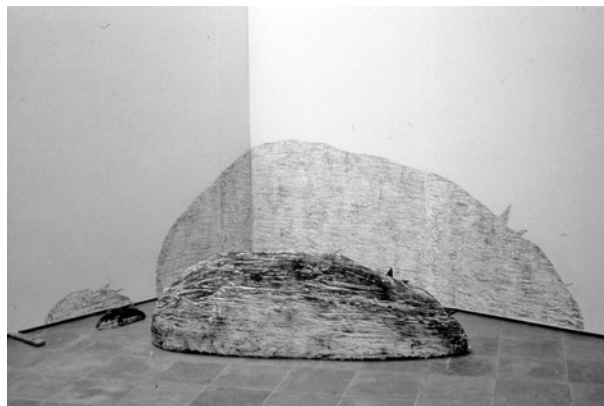


Abb. 6.2.15 *ohne Titel*, 1983,
Brynhildur Thorgeirsdottier
(Foto: Rudolf Koller)



Abb. 6.2.16 *Planned
Abandoni I*, 1982,
Barbara Bloom
(Foto: Rudolf Koller)

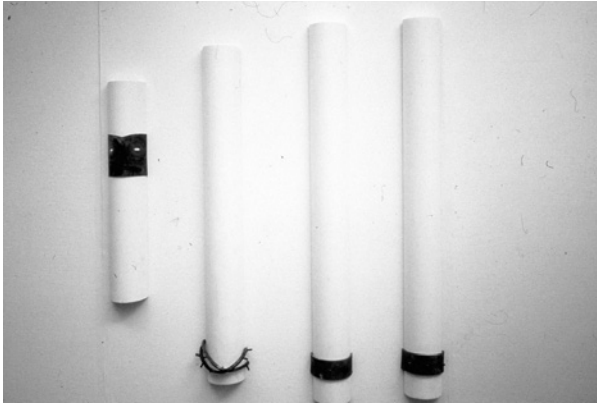


Abb. 6.2.17 *Die Schule von Athen*, 1984,
Rosemarie Trockel
(Foto: Rudolf Koller)

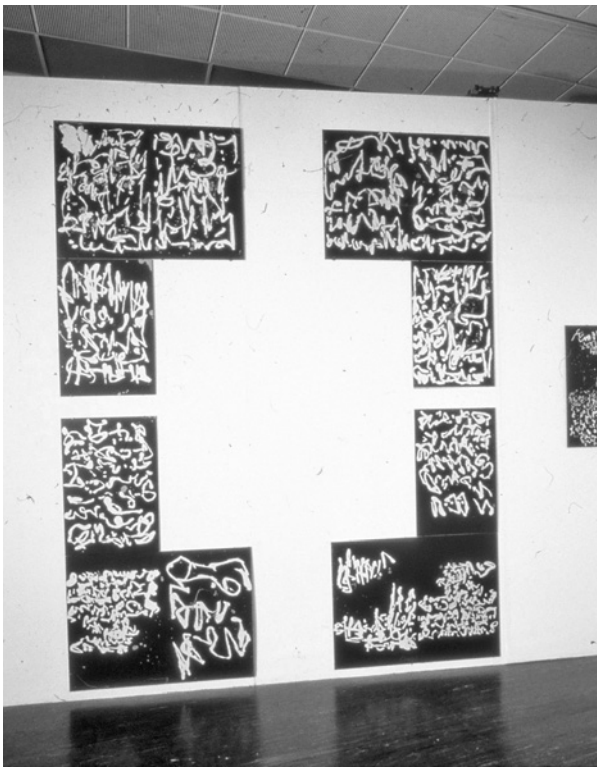


Abb. 6.2.18 *Elan*, 1982,
Susan Hiller
(Foto: Rudolf Koller)



Abb. 6.2.19 '51 Sounds'
Chinese Charakter, 1982,
Kaoru Hirabayashi
(Foto: Rudolf Koller)

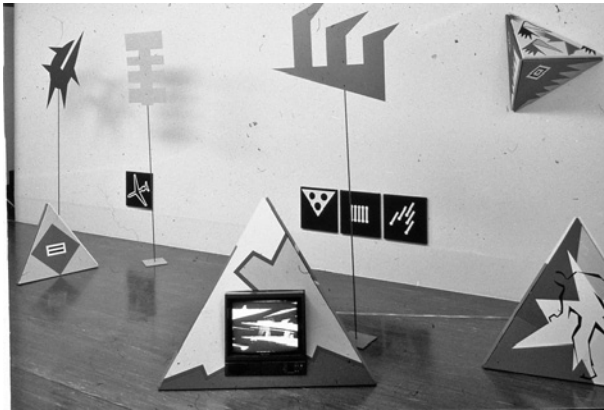


Abb. 6.2.20 *Step 4 to
electronic futurism*, 1984,
Inge Graf und Zyx
(Foto: Rudolf Koller)



Abb. 6.2.21 *Noir exterieur*, 1981,
Helen Almeida
(Foto: Rudolf Koller)

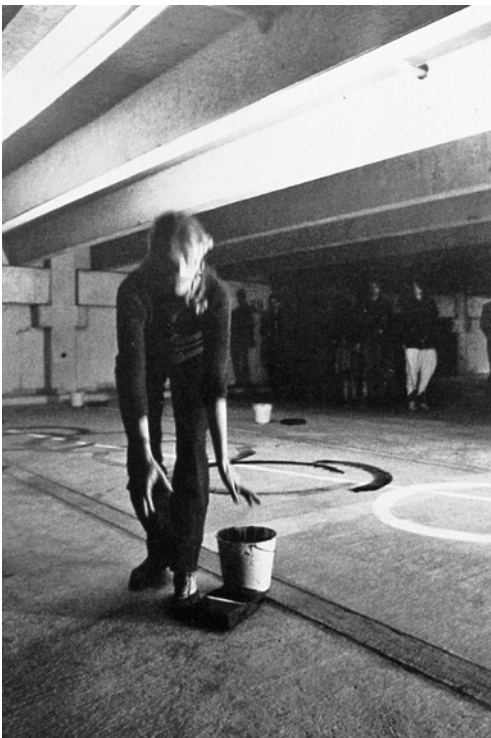


Abb. 6.2.22 *Verbindungslinien
ziehen nach Klängen von Julius*,
Eva-Maria Schön, Performance im
Rahmen der Ausstellung Kunst
mit Eigen-Sinn am 30.03.85
(Foto: Rudolf Koller)

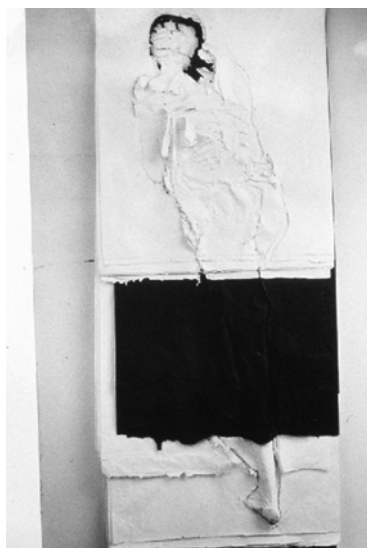


Abb. 6.2.23
Das Weggehen, 1984,
Adriana Šimotová
(Foto: Rudolf Koller)



Abb. 6.2.24 links
Die große Spalte, 1975,
rechts *Drei Fäuste* 1971,
Eva Kmentová
(Foto: Rudolf Koller)

7. Auf der Schwelle zur Öffnung musealer Kunst-Räume

Wie die beiden vorangegangenen Projekte *Kunst mit Eigen-Sinn* und *Unbeachtete Produktionsformen* gezeigt haben, deutete sich seit Anfang der 80er Jahre eine Veränderung in den Ausstellungspräsentationen an, die ich als Öffnung des Kunst-Raumes für die *soziale Kreativität* von Künstlerinnen bezeichnet habe. Diese Tendenz wurde allerdings nur in Ausstellungsprojekten erkennbar, die Werke zeitgenössischer Kunst zeigten.

Im Unterschied dazu stellte das Ausstellungskonzept des *Verborgenen Museums*, das im Folgenden behandelt werden soll, die Frage nach der Präsenz historischer Künstlerinnen in den musealen Institutionen. Die Organisatorinnen standen vor der Aufgabe ein Ausstellungskonzept zu entwickeln, mit dem der museale Kunst-Raum für historische Künstlerinnen geöffnet werden sollte. Wie schon im Rahmen des Projektes *Künstlerinnen international 1877-1977*, so zeigte sich auch am Beispiel des *Verborgenen Museums*, dass es weitaus schwieriger war, überkommene Vorstellungen der Bewertung und Darbietung von Kunst zu durchbrechen. *Künstlerinnen international 1877-1977* hatte die traditionellen Einordnungen nach Kunstgattungen, Epochen und Kunstrichtungen bewusst unterlaufen und stattdessen historische und zeitgenössische Künstlerinnen zusammengebracht, dabei das Präsentationskonzept des Galerieraumes benutzt, um die Einzelwerke *autonom* inszenieren zu können. Der White Cube wurde dabei als *Rahmen* eingesetzt, um ihn für eine geschlechterorientierte Erweiterung öffnen zu können. Schon damals führte dieses Präsentationskonzept zu harter Kritik an der Ausstellung.¹

Das *Verborgene Museum* knüpfte zwar in seinem Präsentationskonzept an die Ausstellung *Künstlerinnen international 1877-1977* an, ging aber in seiner Fragestellung über sie hinaus. Es wollte belegen, dass die künstlerische Arbeit

1 Vgl. in Kapitel 5.2. die Ausführungen zum Thema *Offener oder tradierter Kunst-Raum?*

von Frauen in größerem Umfang in den Museen vorhanden war, als es die öffentlichen Schausammlungen nahe legten, in denen Mitte der 80er Jahre kaum Werke von Künstlerinnen ausgestellt waren. Während *Künstlerinnen international 1877-1977* noch mit einem großen Wissensdefizit auf dem Gebiet der Künstlerinnenforschung zu kämpfen hatte, konnte das zehn Jahre später stattfindende Projekt des *Verborgenen Museums* schon auf erste Arbeiten kunsthistorischer Frauenforschung zurückgreifen. Mit seiner Idee, die Depots der Westberliner Museen nach Werken bildender Künstlerinnen zu durchsuchen, bezog es die historisch gewachsenen Institutionen der Kunstvermittlung – die Museen – in seine feministische Kritik mit ein.

7.1 DAS VERBORGENE MUSEUM 1987/88 IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE IN WESTBERLIN

Die für das Jahr 1987 anstehende 750-Jahrfeier Berlins war für die Künstlerinnen Gisela Breitling und Evelyn Kuwertz, die in der feministischen Kunstszene der Stadt bekannt waren, willkommener Anlass den Spuren bildender Künstlerinnen in Berlin nachzugehen. Gisela Breitling hatte die Recherche nach historischen Künstlerinnen mit ihrem im Jahr 1980 erschienenen autobiographischen Buch *Die Spuren des Schiffs in den Wellen* bereits literarisch bearbeitet.² Evelyn Kuwertz hatte zwei wichtige feministische Künstlerinnenprojekte maßgeblich mitgetragen und sich auch theoretisch mit der Kunst von Frauen befasst.³ Westberlin war als *Insel* innerhalb des Territoriums der DDR mit Finanzhilfen aus Westdeutschland großzügig ausgestattet, so dass für die Förderung kultureller Projekte verhältnismäßig viel Geld zur Verfügung stand. Kuwertz hatte die Idee, im Rahmen des Stadtjubiläums ein Künstlerinnenprojekt zu lancieren. Breitling wollte ein besonderes Ausstellungskonzept entwerfen, das über die üblichen Sammelpräsentationen der Kunst von Frauen hinausging und die Frage nach

2 Breitlings Buch *Die Spuren des Schiffs in den Wellen. Eine autobiografische Suche nach Frauen in der Kunstgeschichte* wurde 1980 im Oberbaum Verlag in Berlin erstmals aufgelegt und erschien 1986 als Taschenbuchausgabe im Fischer Verlag in Frankfurt. Vgl. Breitling 1980.

3 Sie war sowohl an *Zur Situation der Frau in Familie und Gesellschaft* (Vgl. Kap. 3.2) als auch an *Künstlerinnen international 1877-1977* (Vgl. Kap. 5.2) beteiligt und hat Artikel zum Thema Kunst von Frauen verfasst. Vgl. Gerhardt, Kuwertz, Schumann 1975.

dem Status von Künstlerinnen in der musealen Institution stellte.⁴ Beide entwickelten daraus die Idee, ein Forschungsprojekt zur Historie von Künstlerinnen mit einer Ausstellung zu verbinden. Die anvisierte Ausstellung sollte das *Nicht-Gezeigte*, die in den Museen verborgene Kunst von Frauen, öffentlich machen. Zunächst mussten beide Künstlerinnen Lobbyarbeit in der Westberliner Kulturpolitik betreiben, um ihre Ausstellungsidee umsetzen zu können.⁵ Des Weiteren bedurfte es eines in der Kulturszene verankerten Projektträgers, über den die Ausstellung organisatorisch abgewickelt werden konnte. Als basisdemokratischer Kunstverein stand die seit 1969 bestehende *Neue Gesellschaft für bildende Kunst* dem Ansinnen der Künstlerinnen aufgeschlossen gegenüber, obwohl der feministische Ansatz auch dort erst noch inhaltlich vermittelt werden musste.⁶ Im nächsten Schritt suchten Kuwertz und Breitling nach fachlich versierten Mitarbeiterinnen, von denen die umfangreichen Forschungsarbeiten in den Berliner Sammlungen durchgeführt werden sollten. Sie engagierten überwiegend junge Kunsthistorikerinnen, die über die *NGbK* aus Projektmitteln finanziert werden konnten. Eine der Kunsthistorikerinnen, Renate Flagmeier, benennt in ihrem Beitrag *Das Verborgene Museum*⁷ die Zuständigkeitsbereiche der beteiligten Kunsthistorikerinnen: Ditta Behrens⁸ war für die Kunstbibliothek, das Brücke-Museum und die Artothek zuständig, Irmgard Dalinghaus für das Kupfer-

4 In einem Interview Katy Deepwells mit Gisela Breitling aus dem Jahr 1997 wird diese Version des Zustandekommens der Ausstellung, aus der Sicht Breitlings, geschildert, vgl. Deepwell 1997, S. 39. Zieht man die Vorerfahrungen beider Künstlerinnen in Betracht, so ist anzunehmen, dass die Idee im gegenseitigen Dialog entstanden ist, denn auch für das Projekt *Künstlerinnen international 1877-1977* wurden Recherchen zu historischen Künstlerinnen angestellt.

5 Auf einem Empfang Berliner CDU-Frauen, den die damalige Schulsenatorin Hanna-Renate Laurien veranstaltete, empfahl diese den beiden Künstlerinnen, die Ausstellung in der Berliner Stadtbibliothek anzusiedeln (nach Aussage von Evelyn Kuwertz in einem Gespräch mit der Autorin 2008 in Berlin).

6 Vgl. Deepwell 1997, S. 39. Es ist wichtig, in der Rückschau auf diesen Mangel feministischer Kenntnisse hinzuweisen, den es am Anfang der 80er Jahre auch in progressiven Einrichtungen noch gab, zumal das Projekt *Das Verborgene Museum* in den Annalen der *NGbK* als fortschrittliches, feministisches Ausstellungsprojekt des Vereins ausgegeben wird.

7 Vgl. Flagmeier 1987, S. 45, Anm. 2.

8 Es ist anzunehmen, dass das Entstehen der Dissertation von Ditta Behrens über Frauen-Kunstaustellungen der Jahre 1972-1984, die 1991 an der Universität Hamburg abgeschlossen worden ist, mit ihrer Tätigkeit für *Das Verborgene Museum* zusammenhing, vgl. Behrens, 1991.

stichkabinett und das Berliner Museum, sie selbst für die Gemäldegalerie, die Nationalgalerie, die Berlinische Galerie und das Bauhaus-Archiv, Susanne Gerber für das Kupferstichkabinett und Marlise Hoff für das Bauhaus-Archiv und die Sammlung Preußischer Schlösser und Gärten. Angesichts der kurzen Vorbereitungszeit und der beschränkten finanziellen Mittel, mussten die hohen Ansprüche der Kunsthistorikerinnen und Künstlerinnen an das Projekt auf ein praktikables Maß zurückgestuft werden.⁹ *Das Verborgene Museum* konnte und wollte daher nur ein erster Impuls für daran anschließende weiterführende Forschungsarbeiten sein, die sich mit der Position von Künstlerinnen in der Institution Museum befassten.¹⁰

Rekonstruktion der Ausstellung

Eine vollständige Rekonstruktion der damaligen Präsentation war aufgrund der nur unzureichend dokumentierten Situation der einzelnen Werke in den Ausstellungsräumen nicht möglich. In Anbetracht der Fülle der gezeigten Arbeiten habe ich mich dazu entschlossen, die Ausstellung in inhaltlichen Abschnitten vorzustellen, wie diese in den drei Ausstellungsräumen der Akademie der Künste zu sehen gewesen sein müssten.¹¹

Das Gesamtkonzept gliederte die Ausstellung in zwei voneinander getrennte Teile. Der größere Teil befasste sich mit künstlerischen Arbeiten von Frauen aus den ausgewählten Berliner Sammlungen und zeigte eindrucksvoll, wie viele Werke von Künstlerinnen dort vorhanden waren und für gewöhnlich nicht aus-

9 Für das Projekt stellte der Berliner Senat damals 300.000 DM über den Zeitraum von zwei Jahren zur Verfügung.

10 Vgl. Vorwort des Kataloges, *Das Verborgene Museum I* 1987, S. 7-9.

11 Als Bildmaterial zur Rekonstruktion der Ausstellung habe ich zwei Filmbeiträge des Senders Freies Berlin (SFB) verwendet, die über den Mitschnittservice der RBB Media GmbH erhältlich sind: Einen kurzen Beitrag von Erika Lippki, der am 06.01.1988 in der Berliner Abendschau gesendet worden ist (2:50 min), und den Film *Kulturwelt. Ach, das ist ja von einer Frau* (43:22 min), in dem Ausschnitte aus der Ausstellung verwendet werden. Der für den SFB produzierte Film von Carola Wedel wurde am 17.05.1988 gesendet. Vgl. Lippki, 1988; Wedel, 1988. Des Weiteren habe ich Fotos zur Ausstellung recherchieren können, die aber nur den zeitgenössischen letzten Teil der Ausstellung dokumentieren. Die Rekonstruktion habe ich daher an dem Werkverzeichnis des Kataloges orientiert und die dort aufgeführten Werke in Verbindung mit dem Bildmaterial zu einer Raumrekonstruktion synthetisiert.

gestellt wurden.¹² Dieser Teil wurde in einem eigenen, umfangreichen Katalog dokumentiert, in den auch Positionen der damaligen feministischen Kunstgeschichte aufgenommen worden sind.¹³ Der zweite, daran anschließende und kleinere Teil, der in einem separaten Katalog dokumentiert ist, zeigte internationale zeitgenössische Künstlerinnen in Verbindung mit Berliner Künstlerinnen.¹⁴

Die einzelnen Werke wurden entlang eines chronologischen Rasters, das vom 16. Jh. bis in die Gegenwart reichte, unterschiedslos als *autonome Kunst* in drei Ausstellungsräumen präsentiert und folgte darin den Konventionen des White Cube, für den die Architektur der Akademie der Künste im Hanseatenweg ein paradigmatisches Beispiel ist.¹⁵

Den Auftakt zur Ausstellung bildete eine Liste jener Berliner Sammlungen, die in die Recherche einbezogen worden waren: Die Sammlungen des Bauhaus-Archivs, des Berliner Museums, der Berlinischen Galerie, des Georg-Kolbe-Museums, der Artothek des Neuen Berliner Kunstvereines, der Sammlung Staatliche Schlösser und Gärten und der Staatlichen Porzellanmanufaktur mit dem KPM-Archiv. Des Weiteren waren die Sammlungen der Gemäldegalerie, der Kunstbibliothek, des Kupferstichkabinetts und der Nationalgalerie vertreten. Jeweils unter dem Namen der jeweiligen Sammlung wurden die Namen der Künstlerinnen genannt, deren Werke dort aufgefunden worden waren.

In der anschließenden Beschreibung der Ausstellung habe ich mich dazu entschlossen, die Namen der Künstlerinnen als Orientierungspunkt zu verwenden. Hinter dem Namen wird jeweils in Klammern die Jahreszahl der in der Ausstellung gezeigten Arbeiten angefügt um deutlich zu machen, in welchem Zeitraum die Werke zu lokalisieren sind und in welchem Umfang Werke einer bestimmten Künstlerin ausgestellt wurden. Kunstwerke, die als repräsentativ für einen Zeitabschnitt anzusehen sind, habe ich im Abbildungsteil mit einer Reproduktion dokumentiert.

12 Da Berlin damals noch in Ost und West geteilt war, hatte man den Versuch unternommen, auch die Sammlungen in Ostberlin einzubeziehen. Eine Zusammenarbeit mit der ostdeutschen Kunsthistorikerin Edith Krull scheiterte am Widerstand der Behörden.

13 Der Katalog trägt den Titel: *Das Verborgene Museum I. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen*. Darin enthalten sind Beiträge von Ruth Nobs-Greter über *Kunsturteil und Geschlechterideologie* und von Marina Sauer über *Dilettantinnen und Malweiber*, vgl. *Das Verborgene Museum I* 1987.

14 Dieser Katalog trägt den Titel: *Das Verborgene Museum II. Dein Land ist Morgen, tausend Jahre schon*, vgl. *Das Verborgene Museum II* 1987.

15 Zum Akademiebau vgl. Bernau 2007.

Im Anschluss an den Eingangsbereich mit der Auflistung der Künstlerinnen in den Berliner Sammlungen betrat man den ersten, etwa 500 m² großen Ausstellungsraum des Obergeschosses. Dort wurden Werke von Künstlerinnen des 16. - 18. Jh. gezeigt. Als besondere *Attraktion* war dort die *Reproduktion des Bildnis einer jungen Frau* (Abb. 7.1.1) der Renaissancemalerin Sofonisba Anguissola (1557) zu sehen. Dieses Gemälde war 1987 in einem so schlechten Erhaltungszustand, dass es nicht ausgestellt werden konnte.¹⁶ Für den Zeitraum des 16.- 17. Jh. standen ein Holzstich von Maria de Medici (1587), zwei Radierungen von Elisabetta Sirani (o.J., o.J.) (Abb. 7.1.2) und zwei Radierungen von Isabella Piccini (o.J., o.J.), sowie weitere Radierungen von Teresa del Po (1678) und von Claudine Bouzonnet-Stella (1697).

Den Anfang des 18. Jh. repräsentierten drei Radierungen von Elisabeth Sophie Chéron (1710, 1710, 1694) und ein Kupferstich von Magdalena Masson (o.J.). Des Weiteren waren drei Radierungen von Geertruyt Roghman (o.J., o.J., o.J.) (Abb. 7.1.3) zu sehen, eine Kreidezeichnung von Johanna Sibylla Küsel (1671), eine Silberstiftzeichnung von Anna Waser (1711) und eine Bleistiftzeichnung von Marie Eleonore Radziwill (1723) sowie weitere Kupferstiche und Radierungen von Marie Anna Tardieu (1714), Louise Magdaleine Cochin (o.J., o.J.), Antoinette Larcher (o.J.) und Renée Elisabeth Lépicicé (o.J.) (Abb. 7.1.4).

Von neuer Qualität waren die Kupferstiche Maria Sibylla Merians, die diese als Illustrationen zur Publikation *De Europische Insecten* (1679-1683) gefertigt hatte, sowie die daran anschließenden Natur- und Insektenstudien von Elisabeth Füssli (o.J., o.J.) (Abb. 7.1.5) in Gouache. Kurios auch der Fund von Stickvorlagen zu dem Buch *Wol-anständige Frauenzimmer-Ergözung* (o.J.) von Amalia Beer aus dem 18. Jh.

Für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts stand eine neue Generation erfolgreicher Künstlerinnen wie Marie-Louise Elisabeth Vigée-Le Brun (o.J.) (Abb. 7.1.6), Maria Angelika Kauffmann (o.J., o.J., o.J., 1761, 1782, 1782, 1797) (Abb. 7.1.7), Anna Dorothea Therbusch (o.J. o.J., o.J., 1755, 1777, 1778) (Abb. 7.1.8) und deren Schwester Anna Rosina Lisiewska-de Gasc (o.J., o.J., o.J., 1763) (Abb. 7.1.9).

Künstlerinnen des 19. Jh. wie Susann Henry (1816), Mary Cosway (um 1800), Margarethe Geiger (o.J.), Marguerite Gérard (um 1782), Caroline Bardua (o.J., 1831) (Abb. 7.1.10), Marie Ellenrieder (1817, 1820, 1820), Louise Henry (Skizzenbuch 1831-33) (Abb. 7.1.11), Friederike Meinert (1843, 1843), Luise Prinzessin von Preußen (1836, 1836) und Therese Holbein (1814, 1814) waren ebenfalls mit repräsentativen Gemälden, aber auch mit Zeichnungen, Aquarellen und Radierungen vertreten.

16 Ein Resultat des Projektes war es, dass dieses Bild daraufhin restauriert worden ist.

Künstlerinnen von der Mitte des 19. Jh. bis Anfang des 20. Jh. wie Rosa Bonheur (1855), Mary Cassatt (1894, 1894) (Abb. 7.1.12), Luise Begas-Parmentier (o.J.), Cornelia Paczka-Wagner (1898), Clara Siewert (o.J.), Marianne Fiedler (o.J.), Marie Stein-Ranke (1900), Hede von Trapp (1910, 1912, 1912), Charlotte Rollius (1913) und Emilie Mediz-Pelikan (1895) traten mit neuen künstlerischen Techniken hervor. Gezeigt wurden von ihnen Lithographien, eine Alographie und Radierungen, die nun auch laviert und handkoloriert waren.

Ölgemälde von Vilma Parlaghy (1894), Sabine Lepsius (1885, 1904) (Abb. 7.1.13), Maria Slavona (1898) (Abb. 7.1.14), Juli Wolfthorn (1910, 1910, 1910, 1910, 1910) und Gertrud von Kunowski rundeten diese Epoche ab. Ihr Gemälde mit dem Titel *Blick in die Kunowski-Schule* (1906) dokumentierte die Ausbildungssituation von Frauen an der privaten Kunowski-Schule.¹⁷

Der zweite, etwa 1000 m² umfassende Ausstellungsraum war den Künstlerinnen der beginnenden Moderne bis zur Gegenwart gewidmet. Den Auftakt bildeten Arbeiten von Käthe Kollwitz (o.J., o.J., o.J., o.J., o.J., o.J., 1903, 1906, 1922/23, 1936, 1936, 1938, 1941, 1976) und Paula Modersohn-Becker (1900, 1902, 1902/03, 1903). Es folgten eindrucksvolle Werke von Marianne Werefkin (um 1920) (Abb. 7.1.15) und Gabriele Münter (1912) (Abb. 7.1.16). Des Weiteren waren Arbeiten von Jacoba van Heemskerck (o.J., 1916), Else Lasker-Schüler (o.J.), Augusta von Zitzewitz (o.J., o.J., o.J., 1913) (Abb. 7.1.17), Elfriede Lauckner-Thum (1911), Sella Hasse (o.J., 1907, 1916) (Abb. 7.1.18) und Katerina Wilczynski (1917) ausgestellt.

Für die zwanziger Jahre standen Arbeiten von Lili Rethi (1921), Else Hertzner (1918, 1920, 1927) (Abb. 7.1.19), Lou Loeber (o.J.), Lis Happe-Richter (1920) (Abb. 7.1.20), Liselotte Friedländer (nach 1920, nach 1920), Charlotte Behrend-Corinth (1918, 1931) Lou Albert-Lasard (1922, 1925, 1925), Jeanne Mammen (1927/28, 1927/28, 1931/32, nach 1945), Margarethe Kubicka (1925), Annot (1925, 1925) und Hilde Rubinstein (1927).

Das Ende der zwanziger Jahre und die Verbindung zum Bauhaus war in den Arbeiten von Alexandra Exter (1927, 1927/28, 1928) (Abb. 7.1.21), Alexandra Povórina (o.J., 1930), Ida Kerkovius (1920), Anni Albers (1926), Ruth Hollos-Consemüller (1926), Immeke Mitscherlich-Schwollmann (um 1928), Lou Scheper (1930) und Friedl Dicker (o.J., um 1920) (Abb. 7.1.22) präsent.

Den Anfang der 30er Jahre repräsentierten Arbeiten von Petra Kessinger-Petitpierre (1931, 1941), Ines Wetzel (1930), Irma Breusing (1934), Mathilde Schulz-Brookmann (1930, 1930), Käte Lassen (um 1930), Marie von Heider-

17 Da Frauen zu diesem Zeitpunkt noch nicht an den Kunstakademien zugelassen wurden, mussten sie auf Privatschulen ausweichen, um eine künstlerische Ausbildung erhalten zu können.

Schweinitz (1936), Lea Grundig (1935, 1936, 1935). Auch waren Arbeiten von Hannah Höch zu sehen, die über den Zeitraum mehrerer Jahrzehnte entstanden sind (o.J., 1919, 1922, 1923/26, um 1945, 1956, 1958, 1966) (Abb. 7.1.23).

In diesem Teil der Ausstellung waren zudem Skulpturen der Bildhauerinnen Marg Moll (1911, 1928, 1928) (Abb. 7.1.24), Renée Sintenis (1915, 1915/16, 1916, 1916, 1917, 1917, 1926, 1929, 1933, 1944) (Abb. 7.1.25), Jenny Mucchi-Wiegmann (1933), Hanna Cauer (1923), Emy Roeder (1937, 1950/51, 1950/51) und Milly Steger (um 1940) zu sehen.

Einen weiteren Abschnitt bildeten die Nachkriegsarbeiten von Gerda Roter-mund (Radierungen 1947-52), Louise Rösler (1951, 1963), Gertrud Körner (1961), Dora von Steiger (1966), Mia Lederer (1967), Jeane Flieser (1976), Helena Buchholz-Starck (1971, 1973) und Anna-Maria Saint Blanquart (um 1970).

Im gleichen Raum schlossen sich Werke zeitgenössischer Künstlerinnen aus Berliner Sammlungen an. Gemälde von Bettina von Arnim (1971), Ina Barfuss (1983, 1983), Evelyn Bauer (1983), Charlotte von Berg-Herzog (1977), Lilli Engel (1982), Christa Dichgans (1985), Sabine Franek-Koch (1985), G.L. Gabriel (1981), Galli (1981, 1981), Edith Galliner (1964), Sarah Haffner (1969), Gisela Hausmann-Gizinski (1984), Dorothy Iannone (1971), Maria Lassnig (1951, 1951), Elke Lixfeld (1981), Susanne Mahlmeister (1982), Angelika Margull (1983), Katharina Meldner (1978), Rune Miels (1975), Maina Miriam Munsy (1974), Barbara Nemitz (1976/80), Karin Pott (1978, 1978), Barbara Quandt (1979), Isabel Quintanilla (1970, 1971), Bridget Riley 1983, Angelik Riemer (1980), Heike Ruschmeyer (1980), Niki de Saint Phalle (o.J.), Cornelia Schleime (1985), Eva-Maria Schön (1981), Sarah Schumann (1975), Monika Sieveking (1972), Ursula Schultze-Blum (1980), Ulrike Turin (1982), Dagmar Uhde (1983), Stephanie Vogel (1983) und Helga Ginerva Weidenbach (1981).

Ebenso dort ausgestellt waren Skulpturen von Gerlinde Beck (1966), Christa Biederbick (1971/72), Gisela von Bruchhausen (1981/82), Hede Bühl (1983), Ursula Hanke-Förster (o.J.), Azade Köker (1986), Ursula Sax (1973/1975), Christa Lustig (o.J.), Louise Nevelson (1971), Karina Raeck (1980) und Ludmila Seefried-Matejková (1979).¹⁸

18 Im Katalog sind einige Künstlerinnen aufgeführt, die nicht im Werkverzeichnis der Ausstellung genannt worden sind. Daher ist davon auszugehen, dass zu diesen Künstlerinnen zwar Arbeiten recherchiert worden sind, dass diese Arbeiten aber vermutlich nicht zur Ausstellung ausgeliehen werden konnten. Es handelt sich dabei um die Künstlerinnen: Natalia Gontscharowa (1910), Rachel Ruysch (o.J.), Barbara Regina Dietzsch (1755/o.J.), Anne Vallayer-Coster (1767), Marie Eléonore Godefroid (1810).

Im letzten auch etwa 500 m² umfassenden Raum war das *Imaginäre Museum* internationaler zeitgenössischer Künstlerinnen und zeitgenössischer Berliner Künstlerinnen ausgestellt. Dieser Raum war im Verhältnis zu den anderen Räumen großzügiger in der Raumaufteilung. Mächtige Skulpturen von Viktoria Bell (1981, 1986, 1987) (Abb. 7.1.26) kontrastierten mit Gemälden von Maria Lassnig (1985, 1986, 1987) (Abb. 7.1.27), Gisela Breitling (1983/86, 1987, 1987, 1987) (Abb. 7.1.28) und Evelyn Kuwertz (1987, 1987, 1987) (Abb. 7.1.29). Neben den Skulpturen von Magdalena Abakanowicz (1987) (Abb. 7.1.30), Susanne Wehland (1984, 1985, 1987) (Abb. 7.1.31) waren Installationen von Marianne Pohl (1987) (Abb. 7.1.32) und Margarethe Raspé (1987) (Abb. 7.1.33) im Raum zu sehen. Mit Helen Frankenthaler (1974), Maria Helena Vieira da Silva (1953, 1958) und Irmgart Wessel-Zumloh (1962, 1963, 1963, 1966, 1976) wurden drei Nachkriegskünstlerinnen gezeigt, die nach Ansicht der Ausstellungsmacherinnen zu wenig Beachtung fanden.

Feministische Kritik am Status Quo musealer Kunst-Räume

Die Absicht des letzten Ausstellungsteils war es, ein auf die Zukunft gerichtetes *Imaginäres Museum* zu zeigen, dessen utopischer Entwurf, neben den Werken der beiden Projektinitiatorinnen Breitling und Kuwertz, neun weitere zeitgenössische Künstlerinnen zeigte. Es wurden bewusst Künstlerinnen ausgestellt, die zu wenig öffentliche Präsenz hatten und daher aus der Wahrnehmung herausfielen.¹⁹

Auf den ersten Blick wirkt die Idee, die aktuelle Situation von Künstlerinnen im Ausstellungsbetrieb des Jahres 1987 mit einem rückwärtsgewandten, historischen Ausstellungskonzept zu koppeln, unpassend.²⁰ Auch in der Rezeption des

19 Über die Zusammensetzung der zeitgenössischen Schau haben die Mitglieder der Vorbereitungsgruppe befunden, sodass die dort präsentierten Künstlerinnen Breitling und Kuwertz nicht eigenmächtig darüber entschieden haben sollen, dass ihre Arbeiten in die Ausstellung aufgenommen wurden. Vgl. Das Verborgene Museum II 1987, S. 7. Ingrid Wagner-Kanthuser, die als Kuratorin für diesen Ausstellungsteil verantwortlich zeichnete, schildert eine andere Version. Kuwertz und Breitling hätten auf einer Wand in diesem Raum bestanden, Wagner-Kanthuser lehnte die Verantwortung für diese Entscheidung ab und ist daher auch nicht im Vorwort des Kataloges präsent (Mitteilung von Dr. Ingrid Wagner in einem Telefonat mit der Autorin im Januar 2011). Für diese Einbeziehung der beider Künstlerinnen-Kuratorinnen in ihr eigenes Ausstellungsprojekt gab es scharfe Kritik, vgl. Schade 1988.

20 Die Zweiteilung der Ausstellung geht nach Breitling auf einen Passus in der Satzung der *NGbK* zurück, der es zur Auflage machte, auch zeitgenössische Kunst zu zeigen.

Projektes durch feministische Kunstwissenschaftlerinnen blieb dieser konzeptuelle Ansatz, der einen utopischen gegenkulturellen Raum zu den damals vorherrschenden musealen Kunst-Räumen aufzeigen wollte, weitgehend unverstanden. Die Arbeitsgruppe formulierte in ihrem Vorwort:

„In der Ausstellung ‚Dein Land ist Morgen tausend Jahre schon‘ setzen wir der Vernachlässigung und Ausgrenzung der Kunst von Frauen unsere eigene Position entgegen, gehen unseren Ideen und Wünschen nach. Der notwendigerweise provisorische Raum unseres imaginierten Museums bietet einen Ausschnitt der Arbeit von zeitgenössischen Künstlerinnen. Wir fassen diesen Raum als Zitat auf, denken an ein utopisches Gebäude, das weitere Räume birgt, mit anderen Ausstellungen, die zu anderen Zeiten geöffnet und gezeigt werden könnten.“²¹

Mit diesem auf Gegenwart und Zukunft ausgerichteten Ausstellungssegment formulierten sie eine fundamentale Kritik an der Ankaufspolitik der renommiertesten Westberliner Institutionen zeitgenössischer Kunst. Dort waren Werke zeitgenössischer Künstlerinnen – dies hatte die Recherche ergeben – nachweislich unterrepräsentiert.²² Es war die Intention der Ausstellungsmacherinnen, mit ihrem gegenkulturellen utopischen Entwurf darauf hinzuweisen, dass wichtige Werke zeitgenössischer Künstlerinnen auch in Zukunft nicht präsent sein könnten, wenn sie gegenwärtig nicht in Westberliner Ausstellungshäusern gesammelt und angekauft würden. Ihr Versuch, durch die Kombination beider Ausstellungsteile eine Verbindung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft herzustellen, wurde von kunstwissenschaftlichen Kritikerinnen als unreflektierte Selbstermächtigung gewertet.²³ Dabei legte die durch die Recherche offenkundig gewordene Diskriminierung des künstlerischen Werkes von Frauen in der Vergangenheit die Frage nahe, ob nicht auch ihr künftiger Status in den Museen maßgeblich mit dem Entstehen und Wachsen gegenwärtiger Sammlungsbeständen zusammen gedacht werden muss.

Die 1987 überwiegend männlichen Vertreter des Kunstestabliments hatten diesen Hinweis zu Recht als Kritik an ihren misogynen Auslassungen beim Aufbau der ihnen anvertrauten Sammlungen verstanden und sich gegen diesen Angriff auf ihre fachliche Autorität zur Wehr gesetzt. Ihre *Sexblindness* versuch-

Daraufhin hätten sie das Projekt in zwei Teile geteilt, einen *historischen* und einen *zeitgenössischen*, vgl. Lessenich 2006, Anhang, S. 12.

21 Vgl. Das Verborgene Museum II 1987, S. 7.

22 Aufschlussreich dazu ist der einleitende Text der Arbeitsgruppe im Katalog, vgl. Das Verborgene Museum II 1987, S. 7-8.

23 Vgl. die Kritik Sigrid Schades an diesem Ausstellungsteil, Schade 1988, S. 91-96.

ten sie mit dem Argument zu entkräften, Auswahlkriterium beim Ankauf eines Werkes für eine Sammlung sei einzig die künstlerische Qualität. So fanden Dieter Honisch, Jörn Merkert, Henning Bock und der Kunstsammler Erich Marx die Frage, warum Werke von Künstlerinnen nachweislich seltener angekauft würden als Werke von Künstlern, einfach nicht interessant und beteuerten, dass Qualitätskriterien ihre Ankaufsentscheidungen prägten.²⁴ Gisela Breitling forderte im Gegenzug die Rehabilitierung der in Magazinen und Depots verborgenen Kunst von Frauen und eine „gewisse Distanzierung von der leidigen Qualitätsfrage“.²⁵

Schließlich hatte der historische Teil der Ausstellung eindeutige Beweise für die kunstwissenschaftliche Vernachlässigung des künstlerischen Werkes von Frauen ergeben. Von den Künstlerinnen des 16. bis zum Anfang des 18. Jh. waren in der Ausstellung nur wenige *Originale* zu sehen, sondern bezeichnenderweise *Reproduktionen*, bei denen es sich überwiegend um Radierungen und Kupferstiche bzw. Holzstiche nach Vorlagen von Gemälden anderer handelte. Diese Arbeiten sind größtenteils im Berliner Kupferstichkabinett und in der Kunstbibliothek gesammelt worden und wurden aufgrund des vergleichsweise geringen Kaufpreises eher angekauft und haben sich besser erhalten können als die *pflegebedürftigeren* größeren und teureren Gemälde, wie das Beispiel des Gemäldes von Anguissola zeigt, das 1987 in einem so schlechten Zustand war, das es im Original nicht ausgestellt werden konnte. Aus heutiger Sicht kann man nur darüber spekulieren, ob im 16. Jahrhundert künstlerische Werke von Frauen tatsächlich in größerer Anzahl vorhanden gewesen sind. Mit Bestimmtheit lässt sich aber feststellen, dass die wenigen erhaltenen Arbeiten kuratorisch vernachlässigt wurden. Eine weitere Erkenntnis der Recherche war es, dass manche Arbeiten von Künstlerinnen *kontextbezogen* und nicht *individuell* nach dem Künstlerinnennamen abgelegt worden sind. Dies hatte zur Folge, dass die Arbeiten nicht mehr einer Künstlerin direkt zugeordnet werden konnten und häufig als Kriegsverlust deklariert worden sind. So galten 35 Arbeiten von Barbara Regina

24 Dieter Honisch war der damalige Leiter der Nationalgalerie, Jörn Merkert wurde 1987 Direktor der Berlinischen Galerie und Hennig Bock leitete seinerzeit die Gemäldegalerie in Dahlem.

25 Im Zusammenhang mit der Ausstellung fand vom 21.-24. Januar 1988 in der Akademie der Künste ein Symposium zum Thema *Verhältnis von Kunst, Kulturpolitik und Frauen* statt, auf dem neben wichtigen Westberliner Museumsleitern auch ein Kunstsammler, die *International Association of Women in the Arts* (kurz *IAWA*) sowie feministische Kunsthistorikerinnen zugegen waren. In der Podiumsdiskussion wurde darüber diskutiert, warum Werke von Künstlerinnen weniger angekauft werden als Werke von Künstlern, vgl. Franke, Renate: Frauenraum im Museum. In: Der Tagespiegel vom 26.01.88.

Dietzsch als verschollen, bis sie durch Zufall, während einer Ausstellungsvorbereitung über Zeichnungen des 18. Jh., in der Mappe der Stecherfamilie Dietzsch wiederentdeckt worden sind. In diesem Fall ging das individuelle Werk der Künstlerin durch die inhaltliche Zuordnung zu ihrer Familie für die Nachwelt verloren. Ähnlich verhielt es sich mit den sogenannten *Nachstichen* von Künstlerinnen, die vermutlich nur deshalb erworben worden sind, weil sie das *bedeutende* Original eines männlichen Künstlers abbildeten.²⁶ Auch hier stand nicht die Künstlerin im Vordergrund, sondern das Werk eines bekannten Künstlers, das durch sie vermittelt worden ist. Auffällig ist außerdem, dass viele Werke mit *o.J.* gekennzeichnet sind, was darauf hindeutet, dass Kenntnisse über den Entstehungszeitpunkt der Werke nicht vorlagen, weil sie nicht recherchiert worden waren.

Wie diese Resultate des *Verborgenen Museums* zeigen, erbrachte das Durchforsten der Sammlungsbestände nach der Losung *grabe wo Du stehst*²⁷ neue Erkenntnisse hinsichtlich des unterschlagenen Anteils von Künstlerinnen in der Kunstgeschichte. Noch Anfang der 80er Jahre wurde in der Kunstgeschichtsschreibung die Ansicht vertreten, dass es kaum bedeutende Künstlerinnen gegeben hätte. Daher verwundert es nicht, dass der innovative Ansatz des *Verborgenen Museums*, der darin bestand, die historisch gewachsenen Sammlungsbestände an einem konkreten Ort nach Spuren von Künstlerinnen zu durchsuchen, nicht von Vertreterinnen der Kunstgeschichte angestoßen wurde, sondern von Künstlerinnen, die danach fragten, warum so wenige Werke von Frauen in öffentlichen Sammlungen zu sehen waren. Kuwertz und Breiting, die von der zweiten Frauenbewegung geprägt worden waren, hatten bereits seit Mitte der 70er Jahre die Frage nach dem unterschlagenen Anteil des Kunstschaffens von Frauen in Vergangenheit und Gegenwart gestellt.²⁸

26 Vgl. hierzu Flagmeier 1987, S. 49.

27 Dieses Motto wurde am Anfang der 80er Jahre von basisdemokratischen Initiativen, die historische Forschung als identitätsbildende, emanzipatorische Arbeit betrachteten, aus Schweden übernommen. Dort hatte Sven Lindqvist 1978 das in Schwedisch publizierte Handbuch *Grabe, wo du stehst* vorgelegt, vgl. Lindqvist 1989. Im Zuge der daraus hervorgehenden *Geschichtsstättenbewegung* wurde die erste Geschichtswerkstatt in der Bundesrepublik 1981 in Westberlin gegründet.

28 Um verstehen zu können, warum feministische Künstlerinnen und Kunsthistorikerinnen um 1985 in Westdeutschland eher nebeneinander als miteinander gearbeitet haben, ist zu bedenken, dass sich die feministische Kunstwissenschaft erst nach 1982 entwickelte. Die erste Kunsthistorikerinnen-Tagung wurde 1982 am Kunsthistorischen Institut der Philipps-Universität Marburg organisiert, vgl. Bischoff 1984. Renate Bergers grundlegende Forschungsarbeit über Künstlerinnen des 20. Jh. aus dem

Da die Initiatorinnen die Ergebnisse der Recherche nicht vorwegnehmen konnten, war *Das Verborgene Museum* ein gewagtes Experiment mit offenem Ausgang. Schließlich waren sie darauf angewiesen, dass Arbeiten von Künstlerinnen in größerer Anzahl und in vorzeigbarer Qualität in den ausgewählten Berliner Kunstsammlungen *wiederentdeckt* werden konnten. Am Anfang stand also die feste Überzeugung, dass es in den Berliner Sammlungen wesentlich mehr Arbeiten von Künstlerinnen geben musste, als in den Schausammlungen der Stadt tatsächlich zu sehen waren. Breitling hatte im Zuge ihrer autobiographischen Auseinandersetzung mit Künstlerinnen in der Vergangenheit die Erfahrung gemacht, dass viele von ihnen in Vergessenheit geraten und ihre Geschichte kaum noch rekonstruierbar war. Aus dieser Erfahrung heraus misstraute sie der vermeintlichen Objektivität kunstvermittelnder Institutionen. Insofern kann die Idee des *Verborgenen Museums* nur als massive Kritik an den damals vorherrschenden *genormten Synthesen* der Kunstwissenschaft und der Museen gelesen werden. Anfang der 80er Jahre waren historische und zeitgenössische Künstlerinnen trotz der Erfolge der zweiten Frauenbewegung dort immer noch zu wenig präsent, ein Miss-Stand auf den damals auch die *Guerilla Girls* mit ihren Aktionen in den Museen der USA hinwiesen.

Die Ergebnisse des *Verborgenen Museums* sprachen für sich und dokumentierten sinnfällig, in welchem Umfang die künstlerische Arbeit von Frauen unbekannt war und der Öffentlichkeit durch das Verbergen in den Depots vorenthalten wurde: Die Vorbereitungsgruppe förderte 600 Namen von Künstlerinnen zu Tage, die Ausstellung selbst zeigte eine Auswahl von 150 Künstlerinnen des 16. Jh. bis zur Gegenwart.

Jahr 1980 wurde erst 1982 durch ihre Publikation im Dumont-Taschenbuchverlag der breiten Öffentlichkeit bekannt gemacht, vgl. Berger 1982. In der Vorbereitungsphase des *Verborgenen Museums* veröffentlichten Breitling und Kuwertz 1985 einen Artikel in den *Kritischen Berichten*, dem Publikationsorgan linker Kunsthistoriker, um ihr Projekt vorzustellen. Die kunsthistorische Öffentlichkeit war also über das Berliner Ausstellungsprojekt informiert und hätte Kontakt mit den Organisatorinnen aufnehmen können, was Irene Below, wie das folgende Kapitel zeigen wird, auch getan hat, vgl. Breitling, Kuwertz 1985.

Provokantes Ausstellungskonzept, seine Folgeprojekte und ihre Relevanz für die Zukunft *geschlechterorientierter Synthesen* in Museen

Das *Verborgene Museum* war seinerzeit ein ungewöhnliches Ausstellungsprojekt, das sowohl in institutionalisierten Kreisen der Kunstvermittlung als auch unter feministischen Kunstwissenschaftlerinnen umstritten war. Kritisiert wurde zunächst die museal geprägte, konventionelle Ausstellungsform, die in ihrer didaktischen Aufbereitung und Präsentation unprofessionell gewirkt haben muss. So merkte Sigrid Schade an, dass es zu den einzelnen Werken nur spärliche Informationen gegeben habe, historische Daten und Kontexte auf eine willkürliche und zusammenhanglose Datentafel im ersten Raum beschränkt und sogar die Bildunterschriften teilweise fehlerhaft gewesen seien. Diese Nachlässigkeit sei gerade im Hinblick auf ein Projekt, das Künstlerinnen angemessen zeigen wollte, doppelt peinlich.²⁹ Diese *Nachlässigkeiten* lassen sich mit den zeitlich und finanziell knappen Ressourcen des Vorbereitungsteams erklären. Trotz dieser *Mängel* war die Ausstellung eine eindrucksvolle Schau unbekannter Kunstwerke aus weiblicher Hand und stellte eine ganze Reihe bislang kaum bekannter Künstlerinnen vor. Sie war daher in erster Linie eine – wenn auch unvollkommene – Pionierarbeit, die sich an den damaligen Normen musealer Ausstellungspräsentationen orientierte.

Wenn man im Vergleich dazu die beiden anderen Ausstellungsprojekte *Unbeachtete Produktionsformen* und *Kunst mit Eigen-Sinn* betrachtet, wird deutlich, dass die dort erkennbaren Neuerungen räumlicher Konzeptionen keine Rolle spielten, denn *Das Verborgene Museum* setzte ganz darauf, die Werke von Künstlerinnen autonom zu inszenieren. Die darin wiedererkennbare *Aufspaltung* in unterschiedliche Raumkonzeptionen erinnert an *Künstlerinnen international 1877-1977*, dem Projekt des Jahres 1977, in dem erstmals unterschiedliche räumliche Positionen Anwendung fanden und heftige Konflikte auslösten.³⁰ Auch im *Verborgenen Museum* führte die Konzentration auf den Kunst-Raum in der Tradition des White Cube zu harscher Kritik.

Einige feministische Kunstwissenschaftlerinnen unterstellten, dass Künstlerinnen damit ihre eigene Geschichte in der Tradition der männlich geprägten *Heroengeschichte* etablieren wollten. Diesen *Dienst* wollten die Wissenschaftlerinnen den Künstlerinnen nicht erbringen, denn ihrer Ansicht nach war es zunächst erforderlich, die strukturellen Grenzen des Faches zu benennen, sie zu

29 Vgl. Schade 1988, S. 93.

30 Vgl. Kapitel 5.2. dieser Arbeit.

dekonstruieren, um den damit verbundenen *Machtanspruch* offen zu legen und zu entkräften.³¹ Dabei wäre in der Auseinandersetzung mit den Überlegungen Gisela Breitlings aus dem Jahr 1985 deutlich geworden, dass Künstlerinnen und Kunsthistorikerinnen im Wesentlichen ähnliche Ziele verfolgten, aus heutiger Sicht aber offenbar gründlich aneinander vorbeiredeten. So formulierte Breitling in Bezug auf weibliche Vorbilder:

„Es wäre absurd, sich vorzustellen, Frauen dürften sich nur auf weibliche Vorbilder berufen, dürften künstlerische Techniken und Themen nur im Rahmen einer Frauen-Kunstgeschichte entwickeln. [...] Kunst, auch wenn sie von einem einzelnen Menschen hervorgebracht wird, ist nie nur eine individuelle Leistung. Sie entsteht in einem komplizierten, sozialen Gefüge.“³²

Ihre reflektierte Sicht auf die Kunst von Frauen (und Männern) und die Biografien von Künstlerinnen wurde scheinbar auf der kunstwissenschaftlichen Seite nicht wahrgenommen, denn in der Kritik am *Verborgenen Museum* wurde unterstellt, Künstlerinnen seien auf der unkritischen Suche nach weiblichen Vorbildern, um sich mit diesen identifizieren zu können.

Letztendlich wichen damalige Kunsthistorikerinnen vor der Aufgabe aus, *differenziertere Synthesen* zu erarbeiten, in denen auch historische Künstlerinnen ihren Platz gefunden hätten. Die Position, dass Künstlerinnenhistorie immer nur die weibliche Replik eines an männlichen Interessen ausgerichteten Systems sein könne, ist eine theoretische Vermutung. Die praktische Forschungsarbeit mit den realen Quellen historischer Überlieferung in Archiven und Depots hätte neue Erkenntnisse befördern können, die sich aus dem Material ergeben hätten. Eine ganze Generation feministischer Kunsthistorikerinnen fixierte sich darauf, die Fachdisziplin mit dem gegen Ende der 80er Jahre aufkommenden poststrukturalistischen Forschungsansatz theoretisch zu hinterfragen. Damit konnten zwar die Grenzen des kunsthistorischen Kanons in Bezug auf die Geschlechterfrage aufgezeigt und eine zunehmende Akzeptanz der Genderforschung als akademischer Disziplin bewirkt werden, die Auseinandersetzung mit den materiellen Speichern, den Depots und Archiven wurde jedoch vernachlässigt. Gegenstände weiblicher Kreativität und Geschichte, die dort immer noch lagern, konnten mangels Aufarbeitung nicht *Zu-Sehen-Gegeben*³³ werden. Irritationen im Sys-

31 Der inhaltliche Streit zwischen Silke Wenk und Gisela Breitling eskalierte auf der 4. Kunsthistorikerinnentagung am 23.09.1988 in Westberlin, vgl. Kaiser 2007, S. 251.

32 Vgl. Breitling 1984, S. 113.

33 Sigrid Schade und Silke Wenk formulieren den Begriff des *Zu-Sehen-Gebens* als machtvolle Geste des kunsthistorischen Kanons. Es kann aber nur das *Zu-Sehen-*

tem, wie sie das Berliner Projekt noch hervorgerufen hatte, wurden nach 1988 immer seltener.

Letztendlich hat auch der damals einsetzende Richtungswechsel in der feministischen Forschung von der Frauen- zur Genderforschung dazu beigetragen, dass die konzeptuelle Idee des *Verborgenen Museums* von Vertreterinnen feministischer Forschung in der Kunstgeschichte nicht weitergeführt worden ist und dies, obwohl Interesse vom Ausland bekundet worden war. Gisela Breitling formulierte im Rückblick auf das Ausstellungsprojekt:

„Damals hatten wir noch auf Nachahmerinnen gehofft, auf weitere Untersuchungen in anderen großen Museen. Wien wäre eine Fundgrube für die Dokumentation und Präsentation der Kunst von Frauen aus den dortigen öffentlichen Sammlungen, auch Paris, Rom, Florenz, Madrid und London“³⁴

Parallel zum Verborgenen Museum waren ähnliche Projekte auch in Düsseldorf und Bielefeld geplant, die am Widerstand der jeweiligen Museumsleiter scheiterten. So wurde 1987 vom damaligen Kulturdezernenten Bernd Dieckmann im Düsseldorfer Kulturbeirat ein Antrag für ein Forschungsprojekt gestellt, das sich am Konzept des *Verborgenen Museums* orientierte.³⁵ Das Magazin des Düsseldorfer Kunstmuseums sollte nach Werken von Künstlerinnen durchsucht werden. Der damalige Leiter des Museums, Hans Albert Peters (1979-1995), stellte sich diesem Projekt mit der Begründung entgegen, es gäbe kaum Werke von Künstlerinnen in seiner Sammlung. Dabei erschien Düsseldorf als Standort für eine solche Recherche durchaus aussichtsreich, denn die weltberühmte Düsseldorfer Kunstakademie ließ bereits um 1840 Frauen zum Studium zu – auch war Rachel Ruysch von 1708 bis 1718 in Düsseldorf als

Gegeben werden, was aufgearbeitet worden ist. Insofern sollte nicht nur das Unterschlagen künstlerischer Arbeit kritisiert, sondern auch aktiv wissenschaftlich daran gearbeitet werden, dass künstlerische Werke von Frauen überhaupt *Zu-Sehen-Gegeben* werden können, vgl. Schade, Wenk 1995 und 2005.

34 Gisela Breitling in einem Interview mit Sabine Lessenich. Weitere historische Sammelausstellungen von Künstlerinnen wurden – nach der Aussage von Gisela Breitling – in Holland und Polen gemacht. Es bestanden zudem Kontakte mit anderen europäischen Frauengruppen, die zu Treffen und Kongressen in Glasgow, Neapel und Barcelona führten. Vgl. Lessenich 2006, S. 14.

35 Da *Das Verborgene Museum* im Anschluss an Berlin nach Oberhausen wanderte, hatte Dieckmann damit vermutlich eine lokale Ergänzung des Ausstellungsprojektes beabsichtigt.

Hofmalerin des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz tätig gewesen.³⁶ Der vielversprechende Versuch, dieser Geschichte der Künstlerinnen in den Düsseldorfer Kunstsammlungen nachzugehen, wurde in diesem Fall durch den Museumsleiter verhindert.

Am Oberstufenkolleg der Universität Bielefeld wollten Irene Below und Rosa Rosinski im WS 1985/86 in Zusammenarbeit mit dem interdisziplinären Frauenforschungszentrum das Seminarprojekt *Im Depot. Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bielefeld* durchführen. Angeregt von der Ankündigung des *Verborgenen Museums*³⁷ und sensibilisiert durch den damals neu erschienenen Bestandskatalog der Kunsthalle Bielefeld, in dem bislang unbekannte Künstlerinnen Erwähnung fanden, nahmen die Initiatorinnen im Dezember 1985 Kontakt mit dem Direktor der Kunsthalle auf und erarbeiten im Januar 1986 eine erste Projektskizze. Sie betrachteten die Zusammenarbeit mit der Kunsthalle als wesentliche Voraussetzung für das Gelingen einer geplanten Ausstellung, die nach ihren Vorstellungen auch dort stattfinden sollte. Trotz intensiver Bemühungen war es auch in Bielefeld die museale Institution, die das Projekt letztendlich zu Fall brachte. Von Anfang an hegte man Zweifel an der Sinnhaftigkeit des Vorhabens. So schrieb die Referentin für Gemälde und Skulpturen an der Kunsthalle Bielefeld Jutta Hülseweg-Johnen in einem ersten Brief vom 25.02.1986:

„Für die Dokumentation der künstlerischen Leistung von Frauen im 20. Jahrhundert [...] schlagen Sie nun ein Projekt vor, das Werke aus den unterschiedlichsten zeitlichen und geistigen Zusammenhängen sammelt, nur aufgrund des weiblichen Urhebers.“³⁸

Als es dann später um konkrete Zusagen für die Planung der Recherche, den Zugang zu den Depots und den Handkarteien ging, reagierte die Kunsthalle zögerlich, ein Gespräch über die geplante Ausstellung wurde immer wieder hinausgeschoben. Mit dieser Hinhaltetaktik wurde versucht, dem Projekt den

36 Die Informationen dazu habe ich dem Filmbeitrag von Sabine Stadtmueller: *Das Verborgene Museum in Oberhausen* entnommen, der als Filmbeitrag innerhalb des Magazins *Kulturszene* am 8.4.88 im Westdeutschen Rundfunk (3. Programm) gesendet worden ist.

37 Auf den Artikel in den Kritischen Berichten habe ich bereits hingewiesen, vgl. Breiting, Kuwertz 1985.

38 Dieses Zitat und alle weiteren Informationen über das geplante Projekt habe ich dem Reader *Im Depot. Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bielefeld* für den VHS-Kurs *Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts- Weibsbilder* entnommen, den mir Irene Below zur Verfügung gestellt hat.

Wind aus den Segeln zu nehmen, und sehr deutlich signalisiert, dass kein besonderes Interesse an den geplanten Nachforschungen bestand. Erst politischer Druck ermöglichte den Zugang zu Depot und Archiv. Da die Kunsthalle einer Ausstellung in ihren Räumen eine Absage erteilte, musste die ursprüngliche Planung geändert werden. Anstelle der Kunsthalle wurde ab Juni 1986 die Volkshochschule zum Partner des Projektes, die Ausstellung wurde schließlich 1987 in der Ravensberger Spinnerei gezeigt.

Diese beispielhaften Widerstände gegen die Durchsetzung einer feministischen Projektidee, die danach fragte, welchen Wert die Gesellschaft der Überlieferung der Kunst von Frauen beimisst, dokumentieren, wie wenig die musealen Institutionen in Westdeutschland noch am Ende der 80er Jahre bereit waren, feministische Interventionen in ihren Räumen zuzulassen.

Der Verein *Das Verborgene Museum* knüpft an diesen Punkt an und leistet seither externe Forschungsarbeit zu Künstlerinnen.³⁹ Über Kooperationen mit Museen finden diese Themen mittlerweile ihren Weg in eine breitere Öffentlichkeit, häufig genug aber bleiben sie immer noch auf die bescheidenen Räumlichkeiten des Vereines in der Schlüterstraße in Berlin beschränkt.

Das wegweisende Konzept des *Verborgenen Museums* ging damals in der mangelnden positiven Rezeption unter. Aus heutiger Sicht stellt sich die Frage nach den Ursachen für die geringe Resonanz auf dieses aufwendige Projekt, das noch viele Fragen offen ließ an denen hätte weitergearbeitet werden können, so z.B. die nach den Gründen für die tendenzielle Vernachlässigung des künstlerischen Werkes von Frauen in Sammlungsbeständen. Die damalige Neuausrichtung feministischer Kunstwissenschaft an den postmodernen Theorien war sicherlich nur eine Ursache für die mangelnde Anerkennung des Projektes. Darüber hinaus waren die Widerstände in den Museen gegen feministische Fragestellungen damals sehr stark, wie die beiden Beispiele aus Nordrhein-Westfalen zeigen. Daher verwundert es nicht, dass auch die am *Verborgenen Museum* beteiligten *Nichtkünstlerinnen*, welche die kunsthistorische Forschung und die Durchführung der Ausstellung betreuten, bis heute ein kritisches Verhältnis zu ihrer eigenen Arbeit haben und diese daher auch nicht selbstbewusst weitervermitteln.

In den Museen ist an diesen Fragestellungen seither nicht weitergearbeitet worden, obwohl eine größere Offenheit gegenüber Künstlerinnenausstellungen in den letzten Jahren zu beobachten ist. Hier tragen die vereinzelt betriebenen Frauenforschungsprojekte erste Früchte, die den jeweiligen Ausstellungen vor-

39 Der Verein ist unmittelbar nach der Initialausstellung *Das Verborgene Museum* gegründet worden und besteht bis heute. Er verfügt über eine halbe Wissenschaftlerinnenstelle und hat zahlreiche Ausstellungen zu einzelnen Künstlerinnen organisiert.

angegangen sind. Es steht allerdings noch aus, ein alternatives Modell zu den mittlerweile etablierten und auf Künstlerinnen spezialisierten Sonderausstellungen zu entwickeln, da diese die museale Präsentation immer nur vorübergehend um diese Komponente ergänzen. In diesem Kontext beweist das Konzept des *Verborgene Museum* immer noch Gültigkeit, denn die Arbeit an geschlechterorientierten Synthesen und der damit verbundenen Neukonzeption musealer Schausammlungen könnte mit den Erfahrungen aus diesem Projekt und den seither entstandenen Forschungsarbeiten zu Künstlerinnen wieder aufgenommen und weiterentwickelt werden.

7.2 RESÜMEE

Das Verborgene Museum steht am Ende einer Reihe von kollektiven Künstlerinnenausstellungen, mit denen der Kunst-Raum im Laufe der 70er und 80er Jahre zu einem heterogeneren und offeneren Präsentationsraum geworden ist und in den Elemente des Privaten und Öffentlichen eingegangen sind. In dieser Reihe stellt es eine Ausnahme dar, denn die neuen räumlichen Impulse der Künstlerinnenprojekte, die im Feld zeitgenössischer Kunst eine Hybridisierung des Kunst-Raumes bewirkt hatten, waren auf die Präsentation des historischen Werkes von Künstlerinnen nicht anwendbar.

Ein Kunst-Raum, der auch die zeitliche Komponente der Historie von Künstlerinnen beinhaltete und der eine Alternative zu den bestehenden kunsthistorischen Einordnungskriterien, die sich am Vorbild des männlichen Künstlers orientierten hätte bieten können, war noch nicht denkbar. Notgedrungen wurde auf die bewährte Struktur autonomer Inszenierungsformen des White Cube zurückgegriffen, um die aufgefundenen Werke bis dahin weitgehend unbekannter Künstlerinnen in musealer Tradition zu präsentieren. Dieser Kontext sollte den angemessenen *Rahmen* für die seit Jahrhunderten vernachlässigten und vergessenen Werke bilden. Dies musste provozieren, denn es verletzte die Konventionen musealer Präsentation und hätte daher einer zusätzlichen Erklärung bedurft. Insofern hat die von kunsthistorischer Seite vielfach geäußerte Kritik am Ausstellungsprojekt seine Berechtigung. Andererseits ist zu bedenken, dass es einen historischen Horizont und geschlechterorientierte Einordnungskriterien, mit deren Hilfe die äußerlich konventionelle Präsentation der Werke hätte verständlicher werden können, damals noch nicht gab. Daher lässt sich dieses Projekt, dessen Forderung nach einem angemessenen Raum für historische Künstlerinnen bis heute eine Utopie geblieben ist, nur als unvollkommene Pionierarbeit bewerten. Dennoch hat sie im Kern wesentliche

Fragen nach der immer noch bestehenden Unterrepräsentanz von Künstlerinnen in den Museen berührt, die bis heute nicht beantwortet worden sind und deren Klärung noch aussteht.



Abb. 7.1.1 *Bildnis einer jungen Frau*, 1557, Sofonisba Anguissola
(aus: Das Verborgene Museum I 1987, S. 53)



Abb. 7.1.2 *Die heilige Familie*, o.J., Elisabetta Sirani
(aus: Das Verborgene Museum I 1987, S. 66)



Abb. 7.1.3 *Frau am Fenster*, o.J.,
Geertruyd Roghman
(aus: Das Verborgene Museum I
1987, S. 79)



LE BÉNÉDICTE

*La sœur au laponis se rit du petit frère
Qui s'agrite sans occasion.*

*Les anses s'agritent depuis sa prière
Son agilité fait sa raison.*

Paris chez la Citoyenne générale de Paris au coin de l'Observatoire du côté des Cordeliers
No. 40 de la rue de la Harpe vis-à-vis de la rue de la Harpe vis-à-vis de la rue de la Harpe. A.P. D. R.

Abb. 7.1.4 *Le Bénédicite* nach
Chardin, o.J. Renée Elisabeth
Lépicié (aus: Das Verborgene
Museum I 1987, S. 89)

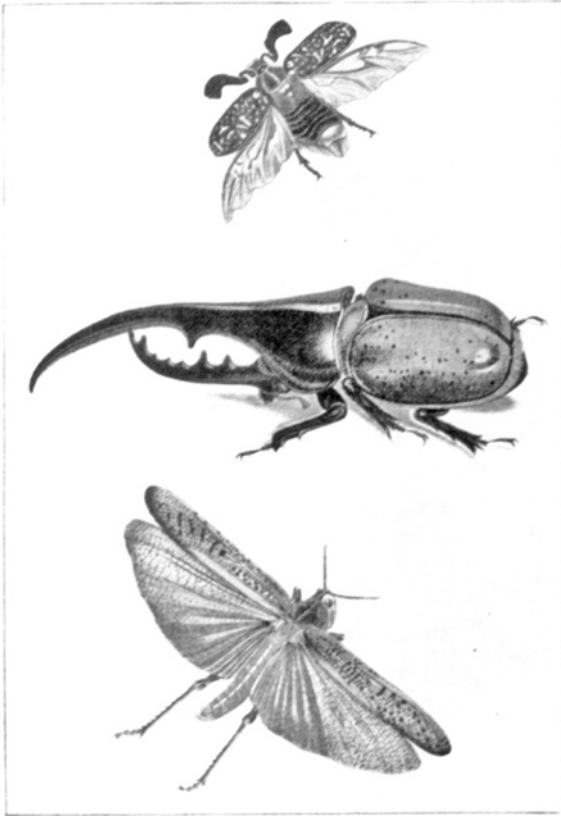


Abb. 7.1.5 *Insektenstudien*, o.J.,
Elisabeth Füllli
aus: *Das Verborgene Museum I*
1987, S. 95)



Abb. 7.1.6 *Marquise de Sabran*,
o.J., Marie-Louise Elisabeth
Vigée-Le Brun
(aus: Das Verborgene Museum I
1987, S. 104)



Abb. 7.1.7 *Brustbildnis einer
Frau mit Schleier*, o.J.
Angelika Kauffmann
(aus: Das Verborgene Museum I
1987, S. 108)



Abb. 7.1.8 *Selbstbildnis*, nach 1759, Anna Dorothea Therbusch (aus: Das Verborgene Museum I 1987, S. 112)



Abb. 7.1.9 *Teresa Natalie von Braunschweig-W.*, o.J., Anna Rosina Lisiewski-de Gasc (aus: Das Verborgene Museum I 1987, S. 89)



Abb. 7.1.10 *Der Komponist
Carl Maria von Weber*, o.J.,
Caroline Bardua
(aus: Das Verborgene Museum I
1987, S. 131)



Abb. 7.1.11 *Madame Grade und
Töchter*, 1835, Louise Henry
(aus: Das Verborgene Museum I
1987, S. 137)



Abb. 7.1.12 *Banjo-Unterricht*,
1894, Mary Cassatt
(aus: Das Verborgene Museum I
1987, S. 145)



Abb. 7.1.13 *Selbstbildnis*,
1885, Sabine Lepsius
(aus: Das Verborgene Museum I
1987, S. 153)



Abb. 7.1.14 *Häuser am Montmatre*, 1898, Maria Slavona
(aus: Das Verborgene Museum I 1987, S. 163)



Abb. 7.1.15 *Prozession bei Ascona*, um 1920, Marianne Werefkin
(aus: Das Verborgene Museum I 1987, S. 179)



Abb. 7.1.16 *Abstraktion*,
1912, Gabriele Münter
(aus: Das Verborgene Museum
I 1987, S. 183)

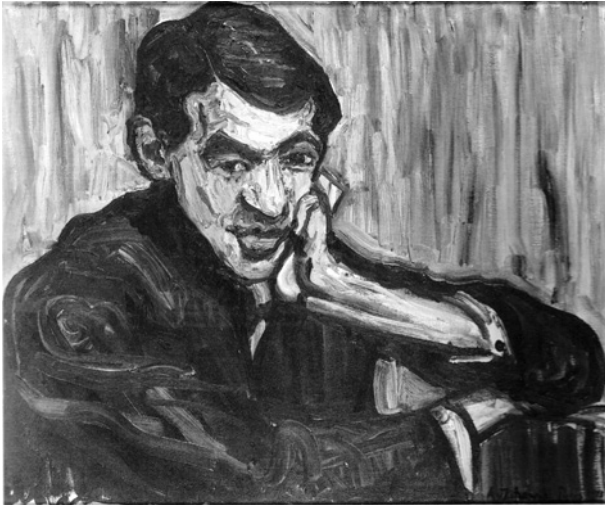


Abb. 7.1.17 *Bildnis des Malers
Jules Pascin*, 1913, Augusta
von Zitzewitz
(aus: Das Verborgene Museum
I 1987, S. 197)



Abb. 7.1.18 *Strecken-*
arbeiterinnen, 1912-16,
Sella Hasse
(aus: Das Verborgene Museum
I 1987, S. 200)



Abb. 7.1.19 *Kapp-Putsch*,
1920, Else Hertzner
(aus: Das Verborgene Museum
I 1987, S. 205)



Abb. 7.1.20 Rotraud Richter,
4 Jahre alt, 1920,
Lis Happe-Richter
(aus: Das Verborgene Museum
I 1987, S. 241)



Abb. 7.1.21 *Figurine*, 1928,
Alexandra Exter
(aus: Das Verborgene Museum
I 1987, S. 208)



Abb. 7.1.22 *Farbige Komposition*, um 1920, Friedl Dicker
(aus: *Das Verborgene Museum I* 1987, S. 229)



Abb. 7.1.23 *Die Mücke
ist tot*, 1922, Hannah Höch
(aus: Das Verborgene Museum
I 1987, S. 215)



Abb. 7.1.24 *Stehende mit Krug*,
1928, Marg Moll
(aus: Das Verborgene Museum
I 1987, S. 233)



Abb. 7.1.25 *Daphne*,
1918, Renée Sintenis
(aus: Das Verborgene Museum
I 1987, S. 236)



Abb. 7.1.26 Ausstellungssituation *Das Verborgene Museum II*, rechts vorne *Hearth*, 1980/81, Victoria Bell, an der Stirnwand *Bildtransport*, 1986, Maria Lassnig
(Foto: Birgit Kleber)



Abb. 7.1.27 Ausstellungssituation *Das Verborgene Museum II*, Stirnwand v.l.n.r.: *Tragisches Duett*, 1987, *Mit dem Kopf durch die Wand*, 1985, *Bildtransport*, 1986, Maria Lassnig
(Foto: Birgit Kleber)



Abb. 7.1.28 Ausstellungssituation *Das Verborgene Museum II, Die Staffelei*, 1987, Gisela Breitling (Foto: Birgit Kleber)



Abb. 7.1.29 Ausstellungssituation *Das Verborgene Museum II, Helgoland*, 1987, Evelyn Kuwertz (Foto: Birgit Kleber)



Abb. 7.1.30 Ausstellungssituation *Das Verborgene Museum II, Drei stehende Figuren*, 1987, Magdalena Abakanowicz (Foto: Birgit Kleber)



Abb. 7.1.31 Ausstellungssituation *Das Verborgene Museum II, Paar II*, 1984, Susanne Wehland (Foto: Birgit Kleber)



Abb. 7.1.32 Ausstellungssituation *Das Verborgene Museum II, Innenecke – Aussenecke*, 1987, Marianne Pohl
(Foto: Birgit Kleber)



Abb. 7.1.33 Ausstellungssituation *Das Verborgene Museum II, Die Metaphorischen Partner*, 1987, Margarethe Raspé
(Foto: Birgit Kleber)

8. Zusammenfassung und Ausblick

Die neue Perspektive auf die kollektiven Künstlerinnenausstellungen der Jahre 1972 - 1987 hat den Blick für die im Kunst-Raum wirksamen, am Geschlecht orientierten räumlichen Zuordnungen und Vorstellungen geschärft. Sie ermöglicht eine Rezeption der Projekte im Gesamtkontext künstlerischer Entwicklungen dieses Zeitabschnittes, ohne den Anteil der feministischen Bewegung auszublenken, und überwindet so die bislang vorherrschende separatistische Sichtweise auf die feministischen Ausstellungsereignisse jener Zeit.

Denn auch wenn sich die Künstlerinnenausstellungen als von Künstlern getrennte Räume konstituiert haben, so handelt es sich bei ihnen doch um Raumbesetzungen, die sich auf den Kunst-Raum als Ganzes bezogen und daher auch als ein Teil von ihm angesehen werden müssen. Künstlerinnen haben sich aus den Kunst-Räumen nur vorübergehend zurückgezogen, um sich – unbeeinträchtigt von den vorherrschenden, am männlichen Künstler orientierten Prägungen – auf die Entwicklung ihrer eigenen Position konzentrieren zu können.

Am Anfang der 70er Jahre richteten sich ihre künstlerischen Aktionen nicht, wie die ihrer männlichen Kollegen, gegen den Galerieraum und die in ihm angesiedelte Kunst, sondern gegen die damals wirksamen Grenzziehungen zwischen den Bereichen des privaten und öffentlichen Raumes, die Frauen auf die gesellschaftliche Funktion der (re-)produktiven Zuarbeit verpflichteten. Die Künstlerinnen lenkten ihre Aufmerksamkeit darauf, wie die räumlichen Zwänge ihre individuelle Entwicklung beeinflussten, und sahen im Eröffnen eigener Räume einen Weg, sich aus den fremdbestimmten Rollenbildern zu lösen. Das *Womanhouse* in Hollywood zeigt in exemplarischer Weise die Auseinandersetzung junger Künstlerinnen mit den geschlechterorientierten Hierarchien des Privat-raumes, die vom bürgerlichen Zeitalter bis in die 60er Jahre des vergangenen Jahrhunderts hinein wirksam waren. Seine Rauminstallationen spiegeln die kritische Auseinandersetzung mit der (re-)produktiven Ökonomie und gesellschaftlichen Sexismen, die den Privatraum durchzogen, und zeichnen eine femi-

nistische Perspektive, die der im Bürgertum üblichen Idealisierung des Privat-raumes entgegen lief.

Es entstanden Environments, die eine Umdeutung des bürgerlichen Interieurs darstellten und überwiegend in der kollektiven Arbeitsweise des Consciousness-Raisings gebildet worden sind. Im Consciousness-Raising versuchten die Künstlerinnen, kollektive Erfahrungen ihres Geschlechtes mit ihnen unbewussten Anteilen ihrer Persönlichkeit in Verbindung zu bringen. Um diese eigenen geschlechtsspezifischen Erfahrungen artikulieren zu können, bedurfte es getrennter Räume. Die daraus hervorgehenden kollektiven Rauminstallatione n waren erste Entwürfe einer sowohl individuellen als auch kollektiven geschlechterorientierten Position, die zunächst nur in Abgrenzung zu den vorherrschenden räumlichen Verhältnissen entstehen konnte.

Die Ausstellung *Zur Situation der Frau in Familie und Gesellschaft*, die am Anfang der 70er Jahre in Westberlin entstanden ist, zeigt einen anderen künstlerischen Umgang mit derselben Thematik. Auch hier wurde ein Environment kollektiv erarbeitet, die Intention der Künstlerinnen war es aber, den provozierenden Inhalt im öffentlichen Raum zu zeigen. Dementsprechend war die Ausstellung als Straßensituation konzipiert und sollte in einer frei zugänglichen Bildungseinrichtung ausgestellt werden, wo sie eine Debatte über die gesellschaftliche und ökonomische Funktion des Privat-raumes und die in ihm gebundenen Geschlechtercharaktere anstoßen sollte. Wie die Zensur des Projektes belegt, war die bewusste Entscheidung, dieses brisante Thema öffentlich zur Diskussion zu stellen, der wohl größere Tabubruch. Provozierend waren die im Environment herausgestellten weiblichen Klischees: die deprimierende Darstellung der Putz- und Hausfrau, die der Frau als Sexualobjekt des Mannes, die mal als Ehefrau, mal als Pin-up dargestellt wurde, und daneben die der zeitgenössischen, modischen Passantin, die außerhalb dieser Stereotypen zu stehen schien. Die vor die Bildtafeln des Environments gestellten, lebensgroßen Frauentypen, die sich mit ihren Blicken auf die entlarvende Darstellung des Privat-raumes bezogen, verdeutlichten die individuellen und kollektiven Verstrickungen von Frauen in diesem gesellschaftlichen Modell getrennter Raumsphären. Frauen konnten, auch wenn sie es wollten, nur schwer den Zwängen eines Raummodells entkommen, das in seiner Dichotomie von öffentlichem und privatem Raum ein geschlossenes System darstellte. Mit der künstlerischen Analyse dieses Zustandes, den die Gesellschaft Frauen am Anfang der 70er Jahre noch zumutete, durchbrachen die Künstlerinnen die Idealisierung des Privat-raumes und rüttelten an ein Tabu.

Auch Valie Export, die etwa zur gleichen Zeit in Wien streitbare feministische Aktionen im öffentlichen Raum durchführte, wollte den voyeuristischen

Sexismus durchbrechen. Mit ihren Aktionen *Tapp- und Tastkino* (1968) und *Aus der Mappe der Hundigkeit* (1968) machte sie auf das asymmetrische Geschlechterverhältnis und die daran gebundene einseitige Auffassung von Sexualität öffentlich aufmerksam. Auch sie wählte bewusst eine Straßensituation, um eine Diskussion über die im Privatraum angesiedelten Tabuthemen im öffentlichen Raum zu provozieren.

In der Mitte der 70er Jahre bewirkte die breiter werdende Frauenbewegung – in Westdeutschland verstärkt durch die Debatte um den § 218 – eine Öffnung des öffentlichen Raumes für feministische Themen. In dieser Zeit drängten auch feministische Künstlerinnen in die institutionalisierten Kunst-Räume, die erst durch langwieriges Taktieren oder auf Umwegen erkämpft werden mussten. Am Beispiel von *Magna Feminismus* in Wien wird deutlich, wie schwierig es selbst für die damals bereits anerkannte Avantgardedesignerin Valie Export war, die Räume der Galerie nächst St. Stephan für ein feministisches Kunstprojekt gewinnen zu können.

Dies hing mit der neuen Qualität der künstlerischen Raumbesetzungen zusammen, denn die Ausstellungsprojekte in der Mitte der 70er Jahre wollten die vom feministischen Engagement geprägten Kunstwerke in den öffentlichen Raum der Kunstwelt, den White Cube, hineinbringen. Die kritische Wahrnehmung gesellschaftlicher Realität sollte durch feministische Kunstwerke vermittelt und Kunst als Kommunikationsmittel – Export prägte in diesem Zusammenhang die Formulierung der *medialen Bausteine* – im emanzipatorischen Prozess der Geschlechter eingesetzt werden. Diese hart erkämpften künstlerischen Interventionen bewirkten eine Öffnung des Kunst-Raumes für feministische Themen und führten zum Aufbrechen ästhetischer Maßstäbe des White Cube. Sowohl in der Ausstellung *Magna Feminismus* als auch in *Kvindeudstillingen på Charlottenborg* lässt sich dies belegen: Einzelkunstwerke standen neben kollektiven Rauminstallationen, der Ausstellungsraum wurde zum Diskussionsforum, feministische Gruppen präsentierten ihre politischen Anliegen direkt neben den künstlerischen Arbeiten.

Die Kopenhagener Ausstellung *Kvindeudstillingen på Charlottenborg* erweiterte dieses unhierarchische Konzept zu einem Kommunikationsraum, der als groß angelegtes Projekt an einem anerkannten Ort für zeitgenössische Kunst umgesetzt werden konnte. In dieser Ausstellung wurden die Bewertungskategorien der Kunstkritik bewusst außer Kraft gesetzt und anarchisch unterlaufen sowie jegliche Hierarchie von den Organisatorinnen abgelehnt. Professionelle Künstlerinnen und feministisch engagierte, kreative Frauen formten einen gemeinsamen feministischen Kunst-Raum. Die Neubesetzung eines etablierten Kunst-Raumes ist in dieser Konsequenz danach nicht mehr erreicht worden. In

Dänemark sorgte das linksliberale gesellschaftliche Klima dafür, dass ein solches Projekt überhaupt erst möglich wurde.

Im geteilten Deutschland und in Österreich war das gesellschaftspolitische Klima weniger günstig und das Eindringen feministischer Inhalte in die etablierten Kunst-Räume wurde um 1975 noch massiv behindert. Der virtuelle Raum des Filmes und Videos und die mit diesem Medium sich bietenden, historisch nicht vorbelasteten Gestaltungsmöglichkeiten können vor diesem Hintergrund auch als Ausweichmöglichkeit damaliger Künstlerinnen vor den geschlossenen Raumverhältnissen interpretiert werden.

In den Ausstellungen des Jahres 1975 ist das gleichberechtigte Streben professioneller Künstlerinnen und weniger etablierten Künstlerinnen nach einer Öffnung des anerkannten Kunst-Raumes für ihre Kunst dokumentiert. In dieser Besonderheit stellen sie einen Wendepunkt innerhalb feministischer Kunstprojekte dar, denn um 1977 setzten mit der zunehmenden Professionalisierung feministisch engagierter Künstlerinnen erste Konflikte mit der Frauenbewegung ein.

Der Anlass für die sich anbahnenden Auseinandersetzungen zwischen Vertreterinnen der Frauenbewegung, professionellen Künstlerinnen und feministisch engagierten Kunsttheoretikerinnen waren ungeklärte und daher unbewusste Raumkonflikte. Aus Sicht der Frauenbewegung sollte der gemeinsame, unhierarchische feministische Kunst-Raum nicht aufgegeben werden. Dies führte bisweilen zu paradoxen Verhaltensweisen, auch auf der Seite professioneller Künstlerinnen, die sich der Frauenbewegung verbunden fühlten. Auch wenn sie Feministinnen waren – wie das Beispiel Ulrike Rosenbach zeigt –, so strebten sie dennoch danach, ihre Arbeiten aus dem feministischen Kunst-Raum zu lösen.

Diese Tendenz wird erkennbar in den damals beginnenden Versuchen, die vom Feminismus geprägten Kunstwerke in kunsttheoretische Diskurse einzubinden, um sie einordnen zu können. Es ging nicht mehr nur darum, den etablierten Kunst-Raum mit feministisch geprägten Werken zu besetzen, sondern die Besonderheit der daraus hervorgehenden Kunstwerke theoretisch zu untermauern und ihnen damit zu einem anerkannten Platz zu verhelfen. Die Analyse dieser Werke konnte nur aus der Anschauung heraus geschehen, denn die Kunsttheorie hielt damals keine inhaltlichen Kriterien bereit, auf die man sich hätte stützen können. Erste Definitionen *feministischer* oder auch *weiblicher* Kunst wurden in dieser Zeit gebildet. Auch die Suche nach weiblichen Künstlern in der Geschichte und erste Ansätze zu einer Künstlerinnenbiografie entstanden in dieser Periode.

Dementsprechend erprobte die Ausstellung *Frauen machen Kunst* 1976 in Bonn eine Gegenüberstellung von *feministischen* und *nicht-feministischen* künst-

lerischen Werken in separaten Räumen. Sie wollte zur Diskussion stellen, ob sich wirklich signifikante Unterschiede zwischen *feministischer* und *nicht-feministischer* Kunst ausmachen ließen, und stellte die Frage nach einer geschlechterorientierten Ästhetik, die sich – unabhängig vom politischen Engagement der Künstlerin – in den Werken hätte abzeichnen müssen. Im Rahmen der Ausstellung kam es zu einem heftigen Streit zwischen einigen Künstlerinnen, die der Frauenbewegung nahe standen, und der Ausstellungskuratorin Margarethe Jochimsen, denn diese hatte sich im Zusammenhang mit der Ausstellung die Freiheit genommen, eine vorläufige Begriffsklärung zum Thema *feministische Kunst* vorzunehmen.

Die etwa zeitgleiche Ausstellung *Künstlerinnen international 1877-1977* in Westberlin, bot kein analytisches Konzept, sondern wollte die groß angelegte Ausstellung als Chance nutzen, ein umfassenderes Bild von der Vielfältigkeit der künstlerischen Arbeit von Frauen zu zeichnen. Im Gegensatz zu *Frauen machen Kunst* nahm die vorbereitende Arbeitsgruppe keine ästhetische Begriffsbildung vor, sondern bekannte sich zur Subjektivität ihrer Auswahl und verwies durchaus selbstkritisch darauf, dass die Ausstellung als vorläufiges Ergebnis im Prozess weiterführender Diskussionen über das Kunstschaffen von Frauen zu verstehen sei.

Dennoch kam es auch in *Künstlerinnen international 1877-1977* zu räumlicher Separation, denn die Werke von Künstlerinnen, welche die feministischen Themen nicht hinreichend ästhetisch transformiert hatten, wurden in die weniger repräsentativen Ausstellungsräume abgeschoben, während die Arbeiten, die von der Vorbereitungsgruppe als professionellere Kunst eingeschätzt wurden, im Hauptteil der Ausstellung, in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg, eine hochwertigere Präsentationsplattform erhielten. Die Ausstellung vollzog damit eine qualitative Abgrenzung zu jenen Werken, die eine deutliche Verbindung zur Frauenbewegung aufwiesen, und verabschiedete sich von dem feministischen Kunst-Raum, wie er in *Kvindeudstillingen på Charlottenborg* zu erleben gewesen war. In dieser raumhierarchischen Abstufung wird die konservative Seite des Raumkonzeptes ersichtlich. Andererseits eröffnete die Ausstellung eine neue Dimension, denn sie zeigte erstmals historische Künstlerinnen internationaler Herkunft zusammen mit zeitgenössischen Künstlerinnen und wagte es, mit dieser *subjektiven* Auswahl und Zusammenstellung die gewohnten Einordnungskriterien der Kunstkritik zu irritieren und zu unterlaufen.

Dieses im Kontext des tradierten Kunst-Raumes zwar mutige und offene Konzept, das die Frage nach der historischen *Nichtverortung* professioneller Künstlerinnen vor Augen führte, grenzte sich dabei ganz offensichtlich von der

Kunst der Frauenbewegung ab. Dies war sowohl für das Fachpublikum als auch für die Frauenbewegung eine Provokation.

Die Akteurinnen der Frauenbewegung reagierten darauf mit räumlichen Aktionen. Die spektakulärste von ihnen erwirkte die Möglichkeit, die Orangerie von Schloss Charlottenburg für nur einen Tag mit Performances und anderen kreativen Ausdrucksformen, besetzen zu können. Durch dieses *Spacing* verwandelten sie die Ausstellung wieder in einen feministischen Kunst-Raum, in dem es keine räumliche Trennung zwischen Frauenbewegung und Künstlerinnen gab.

Diese für die Zeit um 1976/77 typischen Konflikte zwischen professionellen Künstlerinnen und Vertreterinnen der Frauenbewegung, die an den Ausstellungen in Bonn und Berlin festzustellen sind, weisen darauf hin, dass es eine enge Beziehung zwischen verschiedenen Auffassungen von Kunst und den Räumen gibt, in denen diese verortet ist. Der feministische Kunst-Raum steht in der Tradition prozessualer Kunst und ist auf mehrdimensionale Kommunikation angelegt. Er befördert den kreativen Austausch zwischen künstlerischen Akteuren und dem Publikum, will kreative Prozesse anregen und hat somit kein materiell verwertbares Kunstprodukt zum Ziel. Der traditionelle Kunst-Raum hingegen ist darauf gerichtet, das einzelne Kunstwerk autonom zu inszenieren, und orientiert sich am Ideal des *Künstlergenies*. Die Kommunikation läuft dort zwischen dem Kunstwerk und dem Rezipienten ab und hat den Charakter eines eindimensionalen Dialogs. Der Kunsttheoretiker übernimmt darin die Funktion des Vermittelns von Fachwissen und erhält dadurch eine machtvolle Schlüsselstellung, da sein Kunsturteil über den Zugang zu den institutionalisierten Kunst-Räumen entscheiden kann. Wie sich an den Konflikten im Rahmen beider Ausstellungen zeigen lässt, handelte es sich dabei im Wesentlichen um Raumkämpfe, denn in beiden Projekten stießen zwei unterschiedliche künstlerische Haltungen aufeinander, die sich mit den oben genannten unterschiedlichen Raumvorstellungen verbanden: die eine, sich nach außen öffnende und auf mehr-dimensionale Kommunikation angelegte Haltung der sozialen Kreativität, die im feministischen Kunst-Raum verortet war, und die andere, sich distanzierende Haltung, in der die individuelle Künstlerpersönlichkeit ihr Werk zu Schau stellt, die im traditionellen Kunst-Raum ihren Platz hatte. Ein friedliches Nebeneinander oder auch ein gegenseitiges Sich-Durchdringen beider Raumkonzepte war zu diesem Zeitpunkt offensichtlich noch nicht möglich.

In den 80er Jahren kam es zu zwei charakteristischen Ausstellungskonzepten, die an die Ideen des feministischen Kunst-Raumes und die vorangegangene künstlerische Auseinandersetzung mit dem Privatraum anknüpften und diese mit dem White Cube verbanden. Beide Ausstellungen dokumentieren eine signifikante Erweiterung des White Cube um Aspekte des Öffentlichen und Privaten.

So übernahm das Ausstellungsprojekt *Unbeachtete Produktionsformen* in Westberlin das Konzept des feministischen Kunst-Raumes, indem es Environment schuf, die den Kontext des Privatraumes aufgriffen. Alltäglichkeit wurde innerhalb des Ausstellung selbst inszeniert und bildete ein Display, in das auch Einzelkunstwerke integriert werden konnten. Das in Form eines Parcours angelegte Environment ermöglichte es, die Besucher über den Kontext des alltäglichen Umfeldes direkt in den Kunst-Raum einzubinden und zum Bestandteil der Ausstellung zu machen. Im Spiegel der Kunst sollten sie ihre eigenen Erfahrungen wiederfinden. Nicht das Einzelkunstwerk stand im Vordergrund, sondern die soziale Kreativität, die sich zwischen dem Raum, der darin installierten Kunst und den Menschen ereignete. *Unbeachtete Produktionsformen* blieb konsequent bei der Idee des unhierarchischen Kunst-Raumes, der jetzt nicht mehr nur Kunstwerke beinhaltet, sondern den Raum – in diesem Fall in der Ausprägung eines Privatraumes – selbst zur künstlerischen Disposition stellte.

In der Ausstellung *Kunst mit Eigen-Sinn* in Wien waren fließende Übergänge zwischen öffentlich geprägten Zonen und Interieurs sichtbar. Auch die Idee, das Gegenüber aktiv in die Ausstellung einzubeziehen, die in den feministischen Kunst-Räumen und in *Unbeachtete Produktionsformen* wirksam war, ist in viele künstlerische Arbeiten eingeflossen, die erst durch das Zusammenspiel mit dem Betrachter vollständig wurden. *Kunst mit Eigen-Sinn* weist damit Charakteristika auf, die einen hybriden Kunst-Raum ausmachen. Dieser ist gekennzeichnet durch eine offene Struktur, die unterschiedliche künstlerische Positionen – die mit unterschiedlichen Raumvorstellungen einhergehen – nebeneinander toleriert. Daher kehren in dieser Ausstellung die Merkmale feministischer Kunst-Räume, transformiert durch künstlerisch-ästhetische Prozesse, in einer sublimeren Form wieder.

Das der Ausstellung angegliederte Symposium, auf dem die Frage nach der weiblichen Ästhetik diskutiert worden ist, war sich uneins darin, ob es wünschenswert wäre, eindeutige Aussagen über die Kunst von Frauen zu machen. Mit den in dieser Zeit aufkommenden poststrukturalistischen Denkansätzen rückte das Anliegen um die Definition einer geschlechterorientierten Ästhetik aus dem Fokus, vielmehr wurde die Suche danach als Irrweg gesehen. Die damals vertretenen theoretischen Positionen gingen von der Annahme aus, dass bestehende hegemoniale Raumkonstruktionen auch auf Künstlerinnen – sofern sie denn unter einer wie auch immer bestimmten Ästhetik subsumiert werden sollten – übertragen und somit die Festlegung einer anderen, sich abgrenzenden Identität hervorrufen würden. Wie anhand der räumlichen Veränderungen in den Kunst-Räumen der Jahre 1972-1987 deutlich geworden ist – *Kunst mit Eigen-Sinn* stellt als hybrider Kunst-Raum in dieser Entwicklung einen vorläufigen

Endpunkt dar –, hatten sich die vermeintlich hegemonialen Räume bereits 1985 gewandelt. Die Kunst-Räume waren im Laufe der 70er Jahre offener geworden und hatten sich durch die Interventionen feministischer Künstlerinnen zu hybriden Kunst-Räumen erweitert, welche die feministischen Diskurse bereits hinter sich gelassen und in die Kunst transferiert hatten.

Was bleibt, ist die noch zu beantwortende Frage nach der Stellung historischer Künstlerinnen in den Museen und den kunsthistorischen Diskursen. *Das Verborgene Museum* in Westberlin versuchte diese Frage im Rahmen eines Forschungs- und Ausstellungsprojektes zu beantworten, das die gewachsenen Kunstsammlungen Berlins nach Spuren von Künstlerinnen durchsuchte. Es griff damit die Idee von *Künstlerinnen international 1877-1977* auf und wollte über die reine Präsentation von historischen und zeitgenössischen Künstlerinnen hinausgehen. *Das Verborgene Museum* wollte ergründen, warum in den Erinnerungsspeichern der Institution Kunstgeschichte so wenig über Künstlerinnen zu erfahren war.

Die daraus entwickelte Ausstellung konnte 1987 nur ein rudimentärer Entwurf sein. Die utopische Rekonstruktion einer Künstlerinnengeschichte anhand der musealen Depots glich einem archäologischen Unterfangen und ist analog zu den Ausstellungen, die den tradierten Kunst-Raum sukzessive verändert haben, als eine Station im Prozess räumlichen Wandels zu verstehen. Denn auch im Hinblick auf die Präsenz historischer Künstlerinnen in den musealen Institutionen sind die Dimensionen und Struktur eines zukünftigen musealen Kunst-Raumes, der Künstlerinnen und Künstler gleichermaßen repräsentiert, noch völlig offen. So wie die Künstlerinnen in die Räume zeitgenössischer Kunst eingedrungen sind und sie mit neuen, eigenen Begrifflichkeiten und künstlerischen Ansätzen belegten und im Laufe von etwa 15 Jahren verändert haben, so müssten auch Theoretiker und Theoretikerinnen in die Sammlungsbestände und Archive vordringen, um neue Fragestellungen und Sichtweisen einzubringen, die zu einer hybriden Synthese und damit zu einer Erweiterung des kunsthistorischen Kanons führen würden, der dann auch auf die Museen rückwirken könnte. Wie das Beispiel des *Verborgenen Museums* zeigt, waren die Widerstände gegen diese Interventionen in den 80er Jahren noch sehr groß. Heute, etwa 25 Jahre später, dürften sie mit der zunehmenden Akzeptanz der Genderdebatte in den Institutionen leichter zu verwirklichen sein. Die mühselige Kleinarbeit der historischen Recherche allerdings bleibt unumgänglich und wird, angesichts des langfristigen Zieles und der damit verbundenen kontinuierlichen Arbeit daran, sicher auch ein Stück weit Utopie bleiben. Aber es bedarf der Utopie, um die Realität in kleinen Schritten verändern zu können.

Wie die Aufarbeitung der kollektiven Künstlerinnenprojekte der Jahre 1972-1987 zeigen konnte, hat die Analyse dieser für die Emanzipation von Künstlerinnen spannenden und bewegten Epoche durch die Konzentration des Blickes auf die räumlichen Veränderungen neue Erkenntnisse erbracht, auf denen in Zukunft weiterführende Untersuchungen aufbauen können.

Es wäre interessant weiterzuverfolgen, welche räumlichen Strategien der Künstlerinnen aus den 70er und 80er Jahren in Projekten der 90er Jahre bis zur Jahrtausendwende weiter wirksam sind und die Frage danach zu stellen, warum dies immer noch so ist. Ebenso interessant wäre es, die Entwicklung von Künstlerinnen in sozialistischen Gesellschaftssystemen historisch nachzuzeichnen und sie ins Verhältnis zu den Emanzipationsbestrebungen westlicher Künstlerinnen zu setzen, was im Rahmen dieser Arbeit leider nicht geleistet werden konnte.

Sie versteht sich daher als erster Beitrag zu einer erweiterten Sicht auf die künstlerischen Projekte von Frauen, die im Kontext der zweiten Frauenbewegung entstanden sind und durch markante räumliche Positionierungen eine nachhaltige Veränderung der Kunst-Räume bewirkt haben. Gleichzeitig möchte sie einen Anstoß dazu geben, wie der kunsthistorische Diskurs, in Bezug auf diese noch junge Epoche moderner Kunst, geschlechterpolitisch relativiert und korrigiert werden könnte.

9. Bibliografie

- Albrecht, Susanne; Below, Irene, Kahre, Angela: Die Vorteile des Künstlerinnendaseins. Zur beruflichen Situation von Bildenden Künstlerinnen aus Ostwestfalen-Lippe und zu ihrer Präsenz in Ausstellungsinstitutionen. Bielefeld 2001.
- Alemann, Claudia von; Sander, Helke: Zur Situation der Frau. Modellseminar, Film- und Literaturverzeichnis. Freunde der Deutschen Kinemathek Berlin. Berlin 1974.
- Anders, Ann: Autonome Frauen. Schlüsseltexte zur Frauenbewegung seit 1968. Frankfurt 1988.
- Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt 1974.
- Baumann, Leonie (Hg.): Neue Gesellschaft für bildende Kunst. Publikation anlässlich des 40. Geburtstages in 2 Bänden. Berlin 2009.
- Beck, Ulrich: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt 1986.
- Begegnungsraum Schloss. Zeitgenössische Künstlerinnen sehen alte Räume neu. Ausstellungskatalog FrauenKunstGeschichte e.V. Marburg 1997.
- Behrens, Ditta: Frauen-Kunstaussstellungen im deutschsprachigen Raum. Eine Untersuchung zur Rezeption bildender Kunst von Frauen zwischen 1973 und 1984. Hamburg: Univ. Diss. 1991.
- Below, Irene : Im Depot - Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bielefeld als Unterrichtsgegenstand. In: Kritische Berichte, 16, Heft 1, 1988, S. 65-77.
- Below, Irene: Feministische Interventionen. Die Ausstellung *Frauenalltag und Frauenbewegung* im Historischen Museum in Frankfurt. In: Annegret Friedrich (Hg.): Die Freiheit der Anderen. Festschrift für Viktoria Schmid-Linsenhoff zum 21. August 2004. Marburg 2004, S. 67-81.
- Berger, Renate: Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte. Köln 1982.

- Bernau, Nikolaus: Akademie der Künste. Hanseatenweg 10 Berlin. Die Neuen Architekturführer Nr. 106. Berlin 2007.
- Billedet som kampmiddel. Kvindebilleder mellem 1968 og 1977. Arbejdsgruppe Lolith. Kopenhagen 1977.
- Bischoff, Cordula; et al. (Hg.): FrauenKunstGeschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks. Gießen 1984.
- Bovenschen, Silvia: Über die Frage: Gibt es eine *weibliche* Ästhetik? In: Ästhetik und Kommunikation, 25, 1976, S. 60-75.
- Bovenschen, Silvia: Die Front der falschen Suppenschildkröten. In: Courage 2, Heft 5, 1977, S. 41-46.
- Braster, Fenja; Sartori, Sandra: Frauenpräsenz in Ausstellungen Düsseldorf Kunstinstitutionen 1969-1998. Kulturamt der Stadt Düsseldorf. Düsseldorf 1999.
- Breitling, Gisela: Die Spuren des Schiffs in den Wellen. Eine autobiografische Suche nach Frauen in der Kunstgeschichte. Berlin 1980.
- Breitling, Gisela: Sprechen oder Stummsein. Die künstlerische Rede. In: Konkursbuch 13, 1984, S. 107-124.
- Breitling, Gisela; Kuwertz, Evelyn: Das Verborgene Museum. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen. In: Kritische Berichte, 13, Heft 3, 1985, S. 80.
- Brinkmann, Anette; Wiesand, Andreas J. und das Team des Zentrums für Kulturforschung: Frauen im Kultur- und Medienbetrieb I. Report für das Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Technologie. Bonn 1987.
- Brinkmann, Anette; Wiesand, Andreas J. und das Team des Zentrums für Kulturforschung: Frauen im Kultur- und Medienbetrieb II. Report für das Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Technologie. Bonn 1995.
- Brinkmann, Anette; Wiesand, Andreas J. und das Team des Zentrums für Kulturforschung: Frauen im Kultur- und Medienbetrieb III. Report für das Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend. Bonn 2001.
- Broude, Norma (Hg.): The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s History and Impact. New York 1994.
- Chicago, Judy: Durch die Blume. Meine Kämpfe als Künstlerin. Mit einem Vorwort von Anais Nin. Hamburg 1984 [engl. Originalausgabe New York 1975].
- Cliche, Danielle; Mitchell, Ritva; Wiesand, Andreas J.: Pyramide oder Fundament. Enthüllungen zur Lage der Frauen in den Kultur- und Medienberufen Europas. Bonn 2000.

- Cooper, Isabell: *Feminist Art and the Women Artist's Movement*. New York: State University Master's Thesis 1983.
- Cottingham, Laura: *Not For Sale. Feminismus und Kunst in den USA der siebziger Jahre. Videessay (in Farbe)* 1998.
- Cottingham, Laura: *Seeing Through the Seventies. Essays on Feminism and Art*. Amsterdam 2000.
- Dahlerup, Drude: *Three Waves of Feminism in Denmark*. In: Griffin, Gabriele (Hg.): *Thinking differently. A Reader in European Women's Studies*. London 2002, S. 341-351.
- Das Verborgene Museum I. *Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen*. Berlin 1987.
- Das Verborgene Museum II. *Dein Land ist Morgen, tausend Jahre schon*. Berlin 1987.
- Deepwell, Katy: *N. Paradoxa Interview with Gisela Breitling*. Berlin Artist and Art Historian. In: *N. Paradoxa Online*, Issue 4, August 1997, S. 35-43.
- Della Costa, Mariarosa; James, Selma: *Die Macht der Frauen und der Umsturz der Gesellschaft*. Berlin 1973.
- Demetrakas, Johanna: *Womanhouse. Videodokumentation (in Farbe) [Kopie des Originalfilmes von 1972]*. New York 1974.
- Deutsche bildende Künstlerinnen von der Goethezeit bis zur Gegenwart. *Ausstellungskatalog Staatliche Museen zu Berlin Nationalgalerie Ostberlin*. Berlin 1975.
- Documenta 5: *Befragung der Realität. Bildwelten heute*. Ausstellungskatalog. Kassel 1972.
- Dokumentation der Tagung *Frauen ins Museum?* am 9. und 10. März 1990 in Bremen. *Bremische Zentralstelle für die Verwirklichung der Gleichberechtigung der Frau*. Bremen 1992.
- Duden 1977a
- Duden, Barbara: *Kunst von Hausfrauen. Post-Ereignis*. In: *Courage 2*, Heft 5, 1977, S. 49.
- Duden 1977b
- Duden, Barbara: *Die hohe und die niedere Jagd*. In: *Courage 2*, Heft 5, 1977, S. 47-48.
- Fehr, Michael; Kuhn, Annette (Hg.): *Marianne Pitzen's Schneckenhaus. Matriarchale Gesellschafts- und Museumsentwürfe*. Köln 1990.
- Flagmeier, Renate: *Das Verborgene Museum. Auf der Suche nach Werken von Künstlerinnen in den Berliner Sammlungen*. In: *Das Verborgene Museum I. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen*. Berlin 1987, S. 45-52.

- Fokdal, Hanne: En dagbog over Kvindeudstillingen på Charlottenborg in København december 1975. In: Billedet som kampfiddel. Kvindebilleder mellem 1968 og 1977. Kopenhagen 1977, S. 176-181.
- FrauenKunstGeschichte - Forschungsgruppe Marburg: Feministische Bibliografie zur Frauenforschung in der Kunstgeschichte. Pfaffenweiler 1993.
- Frauen machen Kunst. Ausstellungskatalog Galerie Magers Bonn. Bonn 1976.
- Frauen stellen aus im Internationalen Jahr der Frau. Malerei, Plastik, Grafik. Ausstellungskatalog Fritz-Henßler-HausDortmund. Dortmund 1975.
- Friedan, Betty: The Feminine Mystique. New York 1963
- Gerhardt, Renate; Kuwertz, Evelyn; Schumann, Sarah: Weibliche Inhalte auf weibliche Weise darstellen. Frauenspezifisches in der Kunst am Beispiel von sechs Künstlerinnen. In: Magazin Kunst, 15, Nr. 4, 1975, S. 76-86.
- Goldmann, Margarethe; Kramer, Dieter: Ein Museum für die Neunziger Jahre. Materialien und Diskussionsergebnisse der gleichnamigen Fachtagung der hessischen Landeshauptstadt Wiesbaden und der Kulturpolitischen Gesellschaft vom 13.-15. März 1987 in Wiesbaden. Dokumentation der Kulturpolitischen Gesellschaft Nr. 33. Hagen 1988.
- Graw, Isabell: Nach allen Regeln der Kunst. In: Eichhorn, Cornelia; Grimm, Sabine (Hg.): Gender Killer. Texte zu Feminismus und Politik. Berlin 1994, S. 139-151.
- Guth, Doris: Ausstellungsformate und Geschlechterverhältnisse. Produktion und Repräsentation von Geschlechteridentitäten in themenbezogenen Kunstaustellungen der 90er Jahre. Wien: Uni. Diss. 2001.
- Guth, Doris: zuHause. Feministische Ausstellungspraktiken in den 70er und 80er Jahren. In: Olympe. Feministische Arbeitshefte zur Politik, 19, Zürich 2003, S. 45-58.
- Harlan, Volker; Rappmann, Rainer; Schata, Peter: Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys. Achberg 1976.
- Harper, Paula: The First Feminist Art Program: A View from the 1980s. In: Sign 10, No.4. University of Chicago Press 1985, S. 762-781 (auch in: Robinson, Hilary: Feminist-Art-Theory. An Anthology 1968-2000. Malden 2001, S. 126-129).
- Hauer, Gerlinde; Muttenthaler, Roswitha; Schober, Anna; Wonisch, Regina: Das inszenierte Geschlecht. Feministische Strategien im Museum. Wien 1997.
- Hegewisch, Katharina; Klüser, Bernd (Hg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaustellungen dieses Jahrhunderts. Frankfurt 1995.
- Held, Jutta: Minimal Art - eine amerikanische Ideologie. In: Neue Rundschau 4, 1972, S. 660-677.

- Held, Jutta: Was bedeutet *Weibliche Ästhetik* in der Kunst der Moderne? In: Kritische Berichte, 13, Heft 3, 1985, S. 29-42.
- Held, Jutta; Pohl, Francis: Feministische Kunst und Kunstgeschichte in den USA. In: Kritische Berichte, 12, Heft 4, 1984, S. 5-25.
- Held, Jutta: Paradigmen einer feministischen Kunstgeschichte. In: Kersten, Wolfgang (Hg.): Radical Art History: Internationale Anthologie Subject: O. K. Werckmeister. Zürich 1997, S. 179-192.
- Hinterberger, Monika; Flecken-Büttner, Susanne; Kuhn, Annette: Da wir alle Bürgerinnen sind... (anno 1313): Frauen- und Geschlechtergeschichte in historischen Museen: Erhebung und vergleichende Analyse der frauen- und geschlechtergeschichtlichen Präsentationsformen in historischen Museen. Schriften aus dem Haus der Frauengeschichte 2. Opladen 2008.
- Irigary, Luce: Waren, Körper, Sprache. Der ver-rückte Diskurs der Frauen. Berlin 1976.
- Jochimsen, Margarethe: Gegenüberstellungen: feministische und nicht-feministische Kunst von Frauen. In: Frauen machen Kunst. Ausstellungskatalog Galerie Philomene Margers Bonn. Bonn 1976.
- Jochimsen, Margarethe: Feministische Kunst. In: Kunstmagazin, 17, Nr. 2, 1977, S. 67-89.
- John 2004a
- John, Jennifer: White Cubes - Gendered Cubes. Einschreibungen des Feminismus und der Gender-Debatte in Museen für moderne und zeitgenössische Kunst. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Zürich 2004.
- John 2004b
- John, Jennifer: Bildwechsel. Die Integration der Kategorie *Geschlecht* in Kunstmuseen. In: Thesis 4, 2004, S. 11-20.
- John 2008a
- John, Jennifer: Museale Blickwechsel? Debatten über Geschlechterdifferenz im Kunstmuseum. In: Imesch, Kornelia ; John, Jennifer ; Mondini, Daniela ; Schade, Sigrid ; Schweitzer, Nicole (Hg.): Inscriptions/Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies. Bern 2008.
- John 2008b
- John, Jennifer: Ein Künstler ist ein Künstler ist ein Künstler. Museale Inszenierungen von fortwährenden Genies. In: Friezsch, Ute; Hanitzsch, Konstanze; John, Jennifer; Michaelis, Beatrice (Hg.): Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht. Bielefeld 2008.

- Kaiser, Monika: Madonna und die Zukunft? Zur Langlebigkeit des mütterlichen Idealbildes in den visuellen Medien. In: FrauenKunstWissenschaft, 38, Dez. 2004, S. 26-37.
- Kaiser, Monika: Wo, bitte schön, hängt das Selbstporträt von Paula Modersohn-Becker? Immer noch im Treppenhaus? Zum Beziehungsgeflecht von Ausstellungsräumen, Geschlecht und Öffentlichkeit. In: Hille, Nicola; Müller, Monika M. (Hg.): Zeiten-Sprünge. Aspekte von Raum und Zeit in der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Studien zu Ehren von Peter K. Klein zum 65. Geburtstag. Regensburg 2007, S. 233-253.
- Kemper, Mädi; Schlaeger, Hilke: Von der Schwierigkeit, die Frauenbewegung solidarisch zu kritisieren. In: Frauen und Film Nr. 8. Berlin 1976, S. 7-9.
- Klonk, Charlotte: Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000. New Haven 2009.
- Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen. Ausstellungskatalog. Wien 1985.
- Kunst mit Eigen-Sinn. Programmbroschüre zur Ausstellung. Wien 1985.
- Kunst mit Eigen-Sinn. In: bauforum - Fachzeitschrift für Architektur, Bau, Energie, Nr. 113, Wien 1986, S. 33-34.
- Kunst wird Material. Ausstellungskatalog Nationalgalerie Westberlin. Berlin 1982.
- Künstlerinnen international 1877-1977. Ausstellungskatalog der Arbeitsgruppe *Frauen in der Kunst* in der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst Berlin. Berlin 1977.
- Kvindeudstillingen XX på Charlottenborg. Ausstellungskatalog. Kopenhagen 1975.
- Lange, Barbara: Vom Nutzen und Nachteil utopischen Denkens. Konzepte des Androgynen bei Gisling Nabakowski und Caroline Tisdall. In: Kritische Berichte, 26, Heft 3, 1998, S. 23-33.
- Lefèbvre, Henri: The Production of Space. Oxford 1974 [Reprint 2001].
- Lenz, Ilse (Hg.): Die Neue Frauenbewegung in Deutschland. Abschied vom kleinen Unterschied. Eine Quellensammlung. Wiesbaden 2009.
- Lessenich, Sabine: Gisela Breitling. Zu ihrer Position im feministischen Kunstdiskurs der 1970er und 1980er Jahre. Bochum: Univ. Diss. 2006.
- Lindqvist, Sven: Grabe wo du stehst. Handbuch zur Erforschung der eigenen Geschichte. Bonn 1989.
- Lippard, Lucy: From the Center. Feminist Essays of Women's Art. New York 1976.
- Lippard, Lucy: Household Images in Art. In: MS. 1, no.9, 1973, S. 22.

- Lippki, Erika: Das Verborgene Museum. In: SFB-Sendung vom 06.01.1988. Beitrag 11 (2:50 min.).
- Litzki, Gabriele: Frauenmuseum - Aktionen von Frauen. Ein Beitrag zu neueren museumspädagogischen Versuchen. Bonn: Uni. Diss. 1994.
- Lowien, Merve: Weibliche Produktivkraft eine andere Ökonomie? Berlin 1977.
- Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt 2001.
- Magna Feminismus: Kunst und Kreativität. Ein Überblick über die weibliche Sensibilität, Imagination, Projektion und Problematik, suggeriert durch ein Tableau von Bildern, Objekten, Fotos, Vorträgen, Diskussionen, Lesungen, Filmen, Videobändern und Aktionen zusammengestellt von Valie Export. Ausstellungskatalog. Wien 1975 [Reprint 1997].
- Mainardi, Pat: The Politics of Housework. In: Sisterhood is Powerful. An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement. New York 1970, S. 448.
- Meyer, Richard: Hard Targets: Male Bodies, Feminist Art, and the Force of Censorship in the 1970s. In: Wack. Art and the Feminist Revolution. The Museum of Contemporary Art. Los Angeles 2007, S. 362-383.
- Miller, Lillian B.: The Peale Family. Creation of a Legacy 1770-1870. Washington 1996.
- Müller, Ulrike: Re:tracing the Feminist Art Program. www.ensemble.at/retracing (Abruf vom 25.08.2011).
- Muttenthaler, Roswitha; Wonisch, Regina: Zum Schauen geben. Ausstellen von Frauen- und Geschlechtergeschichte in Museen. Erschienen als Teil des Webprojektes „museum displaying gender“. Wien 2002. www.museum.at (Abruf vom 25.08.2011).
- Muttenthaler, Roswitha; Wonisch, Regina: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld 2006.
- Nabakowski, Gisliind et al.: Anlässlich der Ausstellung *Frauen machen Kunst*. In: Heute Kunst, Nr. 17/18, 1977, S. 31-32.
- Nabakowski, Gisliind; Sander, Helke; Gorsen, Peter (Hg.): Frauen in der Kunst. Bd. I und II. Frankfurt 1980.
- Nabakowski, Gisliind: Das *Womanhouse*. Scharfe Kritik an der domestizierten Phantasie. Ein Gruppenenvironment. In: Nabakowski, Gisliind; Sander, Helke; Gorsen, Peter (Hg.): Frauen in der Kunst. Bd.1. Frankfurt 1980, S. 224-236.
- Nabakowski, Gisliind: Zum Streit um die *Dinner Party* oder Marketing ist, wenn man Hühnern die Füße platt klopft und sie als Enten verkauft. In: Chicago, Judy: The Dinner Party. Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt. Frankfurt 1987, S. 9-16.

1968. Die große Unschuld. Ausstellungskatalog der Kunsthalle Bielefeld. Bielefeld 2009.
- Nienhaus, Ursula: Topographie und Generationenmobilität in der Berliner Frauenbewegung nach 1945. In: Topographie und Mobilität in der deutschen Frauenbewegung. Deutscher Staatsbürgerinnen-Verband. Berlin 2003, S. 98-107.
- Nierhaus, Irene: ARCH⁶. Raum, Geschlecht, Architektur. Wien 1999.
- O'Doherty, Brian: In der weißen Zelle. Inside the White Cube. Berlin 1996.
- Oelmann, Marion: Subtiler werdende Subversion? Drei Ausstellungen mit Kunst von Frauen im Vergleich. Amsterdam: Univ. Diss. 1994.
- Österreichische Künstlerinnen der Gegenwart. Ausstellungskatalog Österreichisches Kulturzentrum Wien. Wien 1975.
- Parker, Rosziska; Pollock, Griselda: Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-1985. London 1987.
- Paul, Barbara; Schaffer, Johanna (Hg.): Wir machen Kunst, weil es die feministische/politische/gesellschaftliche/meine Situation erfordert. Kunstuniversität Linz. Linz 2007.
- Pepchinski, Mary: Feminist Space. Exhibitions and Discourses between Philadelphia and Berlin 1865-1912. Weimar 2007.
- Personal and Political. The Women's Art Movement 1969-1975. Ausstellungskatalog des Guild Hall Museum East Hampton. New York 2002.
- Petzinger, Renate; Koszinowski, Ingrid: Künstlerinnen, Filmemacherinnen, Designerinnen. Arbeits- und Wirkungsmöglichkeiten in den alten Bundesländern. Bundesministerium für Bildung und Wissenschaft. Bonn 1992.
- Pohl Francis: The Personal is Political. Feminist Art of the 1970s. In: Pohl, Francis: Framing America. A Social History of American Art. New York 2002, S. 483ff.
- Pollock, Griselda: Moderne und die Räume von Weiblichkeit. In: Lindner, Ines; u.a. (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin 1989, S. 313-332.
- Pollock, Griselda: Modernity and Spaces of Femininity. In: Brode, Norma; Garrard, Mary D. (Hg.): The expanding Discourse. Feminism and Art History. New York 1992, S. 244-267.
- Pontoppidan, Birgit: At Kvindelige Kunstnere Også Kann Noget, Det Behøver Vi Ikke At Spil De Et Eneste Ord På. In: Kvinder, 13, København 1977, S. 27-29.
- Power up - Female Pop Art. Ausstellungskatalog Kunsthalle Wien. Köln 2011.
- Prochazka, Elsa. In: Möbel & Raum - Design, no. 1. Wien 1990, S. 19-30.
- Raspé, Margarethe: Arbeiten 1970-2004. Berlin 2004.

- Raven, Arlene: Womanhouse. In: Broude, Norma (Hg.): The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s History and Impact. New York 1994, S. 48-63.
- Reckitt, Helena: Kunst und Feminismus. Berlin 2005.
- Rentmeister 1977a
- Rentmeister, Cillie: Der Kaiserin neue Kleider? Die Malerin als gespaltenes Wesen im Zeitalter des Männlichkeitswahns, der Frauenbewegung und der Reproduzierbarkeit von Kunstwerken. Berlin 1977.
- Rentmeister 1977b
- Rentmeister, Cillie: Nur nicht aus dem Rahmen fallen. In: Emma, Nr. 5, 1977, S. 52-55.
- Review. 32 Jahre Künstlerhaus Bethanien. Berlin 2007.
- Robinson, Hilary: Feminist-Art-Theory. An Anthology 1968-2000. Malden 2001.
- Rosenbach, Ulrike: Schule für kreativen Feminismus. Köln 1980.
- Sander, Helke: Mütter sind politische Personen. Die Kinderfrage seit '68. In: Courage 3, Heft 9, 1978, S. 38-42.
- Sander, Helke. Edition der Filmemacher DVD-Box (5 DVDs). Neue Visionen, Berlin 2007.
- Schade, Sigrid: Verzeichnungen: Wo treffen sich Ästhetik und die Theorie des Weiblichen in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts? Über das Symposium *Weibliche Ästhetik: Fiktion, Idee oder realistisches Projekt?* 29.-31. März 1985. Museum des 20. Jahrhunderts. Wien. Anlässlich der Ausstellung *Kunst mit Eigen-Sinn*. In: Kritische Berichte 13, Heft 3, 1985, S. 51-62.
- Schade, Sigrid: Was im Verborgenen blieb. Zur Ausstellung *Das Verborgene Museum. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen*. Berlin 18.12.1987-14.2.1988. In: Kritische Berichte 16, Heft 2, 1988, S. 91-96.
- Schade, Sigrid, Wenk Silke: Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz. In: Bußmann, Hadumod (Hg.): Genus: Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart 1995, S. 341-407.
- Schade, Sigrid; Wenk Silke: Strategien des Zu-Sehen-Gebens: Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte. In: Bußmann, Hadumod (Hg.): Genus: Geschlechterforschung - Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Ein Handbuch. Stuttgart 2005, S. 144-184.
- Schneewittchen im Glassarg: Frauen im Museum. In: Geschichtswerkstatt, H. 27, Garbsen/Ingoldstadt 1993.
- Scholze, Jana: Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin. Bielefeld 2004.

- Schulte, Birgit: *Vis à vis*. Das eine gegenüber dem anderen zu sehen geben. In: ...und grüßen Sie Frau Mütter herzlich! Dokumentation des I./II./III. Symposiums zum Gabriele Mütter Preis. Bonn 1998, S. 51-72.
- Schulte, Birgit: Die Ausstellung *Vis à vis* im Karl Ernst Osthaus-Museum. In: Muttenthaler, Roswitha; Posch, Herbert; Sturm, E.S. (Hg.): Seiteneingänge. Museumsideen und Ausstellungsweisen. Museum zum Quadrat Nr. 11, Wien 2000, S. 117-144.
- Schulz, Gabriele: *Frauen in der Kultur: zwei Untersuchungen des deutschen Kulturrates*. Deutscher Kulturrat Bonn. Bonn 1995.
- Schumann, Sarah: Notizen nach einer Reise zur Frauenausstellung in Charlottenborg. Kopenhagen vom 8. – 21. Dez. 1975. In: *Ästhetik und Kommunikation*, 25, 1976, S. 88-91.
- Schwarz, Michael: Emanzipation zur sozialen Nützlichkeit. Bedingungen und Grenzen von Frauenpolitik in der DDR. In: Hofmann, Dirk; Schwarz Michael: *Sozialstaatlichkeit in der DDR. Sozialpolitische Entwicklungen im Spannungsfeld von Diktatur und Gesellschaft 1945/49-1989*. München 2005, S. 47-87.
- Sider, Sandra: *Womanhouse*. Cradle of Feminist Art. www.as-ap.org/content/womanhouse-cradle-feminist-art-sandra-sider-0 (Abruf vom 24.08.2011).
- Split: *Reality Valie Export*. Ausstellungskatalog Museum Moderner Kunst Wien. Wien 1997.
- Stadtmueller, Sabine: *Das Verborgene Museum in Oberhausen*. In: *Kulturszene*. Magazin des WDR3 vom 8.4.88.
- Steinchen, Renate: *Kunst kommt von Putzen*. In: *Courage 7*, Heft 9, 1982, S. 14-16.
- Steiner, Barbara: *Die Ideologie des weißen Ausstellungsraumes*. Wien: Uni. Diss. 2002.
- Szely, Sylvia: *Export-Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei Valie Export*. Wien 2007.
- Udsigt. *Feministiske strategier i dansk billedkunst*. Kopenhagen 2004.
- Unbeachtete Produktionsformen. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst in Zusammenarbeit mit dem Künstlerhaus Bethanien. Berlin 1982.
- Unbeachtete Produktionsformen. Beiblatt zur Ausstellung *Gestickte Träume*. Ein Ausstellungsprojekt der VHS Wedding. Berlin 1982.
- Unbeachtete Produktionsformen. Bilddokumentation der Ausstellung vom 01.09.1982 – 03.10.1982 im Künstlerhaus Bethanien von der Arbeitsgruppe UP der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin o.J.

- von hier aus. Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf. Ausstellungskatalog. Köln 1984.
- Von Falkenhausen, Susanne: *Kunst von Frauen gleich Frauenkunst?* Die Ausstellung *Kunst mit Eigen-Sinn* im Museum des zwanzigsten Jahrhunderts in Wien. In: Kritische Berichte 13, Heft 3, 1985, S. 62-70.
- Wack. Art and the Feminist Revolution. Ausstellungskatalog Museum of Contemporary Art Los Angeles. Los Angeles 2007.
- Wedel, Carola: Kulturwelt. Ach, das ist ja von einer Frau. In: SFB-Sendung vom 17.05.1988 (43:22 min.).
- Wex, Marianne: *Weibliche und männliche Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse*. Frankfurt 1979.
- Wilding, Faith: *By Our Own Hands. The Woman Artist's Movement in Southern California 1970-1976*. Santa Monica 1977.
- Wilding, Faith: *Womanhouse*. In: Wilding, Faith: *By Our Own Hands. The Women Artist's Movement in Southern California*. Santa Monica 1977, S. 24-29.
- Wisniewski, Jana: *Kunst mit Eigen-Sinn. Frauen im 20er Haus*. In: *Architektur Aktuell*. Wien 20. Juni 1985.
- Womanhouse*. Ausstellungskatalog California Institute of the Arts. Valencia o.J. [vermutl. 1972].
- Woman's Art 1877-1977*. In: *Spare Rib*, 59, 1977, S. 35-37.
- Women artists 1550-1950*. Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art Los Angeles. Los Angeles 1977.
- Woolf, Virginia: *Ein eigenes Zimmer. Drei Guineen*. Frankfurt 2001.
- Zeitgeist. Internationale Kunstausstellung Berlin 1982*. Berlin 1982

Edition Museum



FELIX ACKERMANN, ANNA BOROFFKA,
GREGOR H. LERSCH (HG.)
Partizipative Erinnerungsräume
Dialogische Wissensbildung in Museen
und Ausstellungen

August 2013, 380 Seiten, kart., 34,80 €,
ISBN 978-3-8376-2361-1



SOPHIE ELPERS, ANNA PALM (HG.)
Die Musealisierung der Gegenwart
Von Grenzen und Chancen des Sammelns
in kulturhistorischen Museen

Januar 2014, ca. 250 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., ca. 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-2494-6



KATERINA KROUCHEVA, BARBARA SCHAFF (HG.)
Kafkas Gabel
Überlegungen zum Ausstellen von Literatur

Oktober 2013, ca. 290 Seiten, kart., ca. 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-2258-4

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**