

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 Ausstellungskonzeptionen 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 Haerdter 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 begebe 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 lebensnotwenige 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 *Neun- und fünfzig 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 Milchschildchen 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 Hütchen 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). Doch 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 gruppieren 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 räkelten 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 Matthias 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. Matthias 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 zehn Jahre 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 Problematik, bei der Bewältigung alltäglicher haushälterischer Tätigkeit in Abstumpfung zu verfallen, öffentlich. Exports Performance *Hyperbulie* aus dem Jahr 1973, in der sie versuchte, sich zwischen zwei eng gespannten elektrisch geladenen Drähten hindurch zu bewegen, veranschaulichte die Beschränkung körperlicher Entfaltungsmöglichkeiten durch den gesetzten räumlichen Rahmen.³⁸ Sowohl Raspé als auch Export stellten den Bezug zwischen ihrer eigenen körperlichen 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 räumlichen Kontext griff *Unbeachtete Produktionsformen* etwa zehn Jahre später auf, denn in der Ausstellung ging es auch darum, den Blick für die alltäglichen Handlungen und den sie umgebenden Kontexten zu schärfen mit dem Ziel, das Publikum 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 ausgegangen sind.

Die Ausstellung selbst ist aus einem gruppenkreativen Prozess heraus entwickelt worden. Es bedurfte einer zweijährigen intensiven Beschäftigung mit theoretischen, ökonomischen und künstlerischen Konzepten, bis die Ausstellung dann innerhalb kürzester Zeit als offen konzipierter Kunst-Raum Gestalt annehmen konnte. Die Environments ergaben ein schlüssiges kollektives Raumkonzept, 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 *Kvindeudstillingen 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 chiffrenhafte 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.

nenalen 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 Adriena 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 Kunstausstellung 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 Betrachenden 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 neumodisch-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 theoretischer

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 *Simpleste* 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 transzendentes 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.

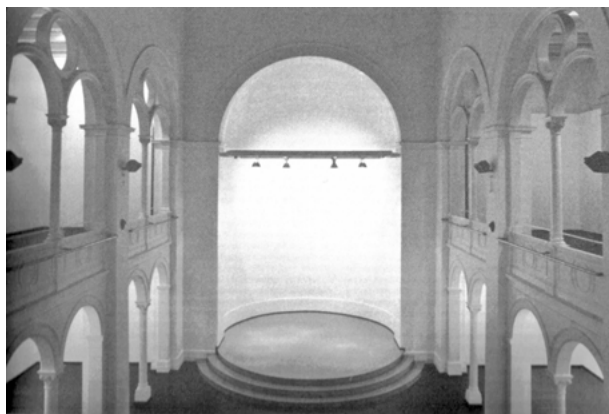


Abb. 6.1.1 Studio I im
Künstlerhaus Bethanien
(aus: Review 2007, S. 7)

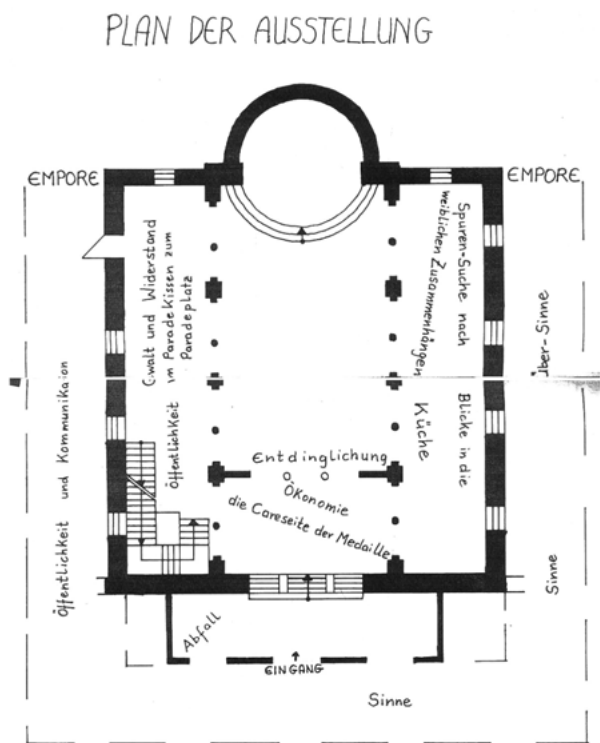


Abb. 6.1.2 Grundriss des
Studio 1 im Künstlerhaus
Bethanien mit Raumaufteilung
für die Ausstellung *Unbeachte-
te Produktionsformen*
(aus: *Unbeachtete Produktions-
formen* 1982, S. 132-133)



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)

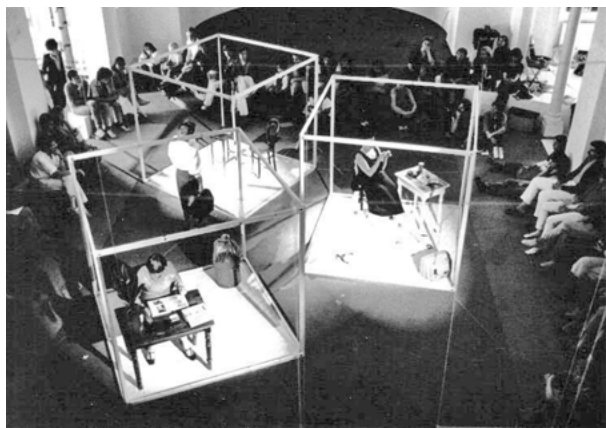


Abb. 6.1.8 Performance *Jede Frau trägt ein Zimmer in sich* von Ingrid Ernst, Hauptschiff des Studio 1
(Foto: Beatrice Stammer)



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)

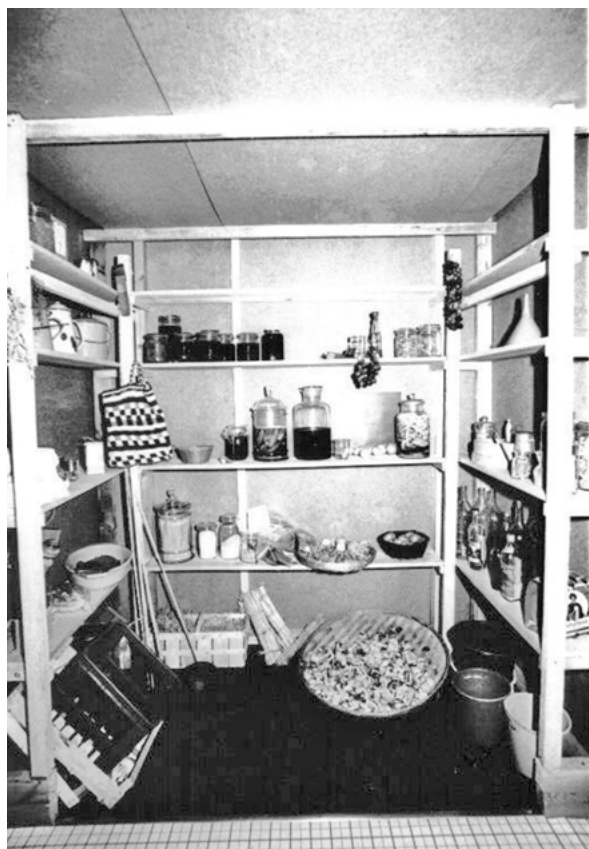


Abb. 6.1.13 *Medienküche* von
Matthis Mann und Margarethe
Raspé, Nebenraum
(Foto: Beatrice Stammer)



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
 Julia Dech, Innenraum mit Ehe-
 bett, Badewanne und Laufstall
 (aus: UP Bilddokumentation
 o.J., o.S.)



Abb. 6.1.18 Installation *Gewalt und Widerstand* von Julia Dech, Innenraum, Ausschnitt mit Ehebett (aus: UP Bilddokumentation o.J., o.S.)



Abb. 6.1.19 Installation *Gewalt und Widerstand* von Julia Dech, Innenraum, Ausschnitt mit Badewanne (Foto: Julia Dech aus: UP Bilddokumentation o.J., o.S.)



Abb. 6.1.20 Installation *Gewalt und Widerstand* von Julia Dech, Innenraum, Ausschnitt mit Laufstall
(aus: UP Bilddokumentation o.J., o.S.)



Abb. 6.1.21 Installation *Gewalt und Widerstand* von Julia Dech, Blick von außen nach innen durch das Fenster mit Flaggen
(aus: UP Bilddokumentation o.J., o.S.)



Abb. 6.1.22 Ausgang 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 Ausgang 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.)

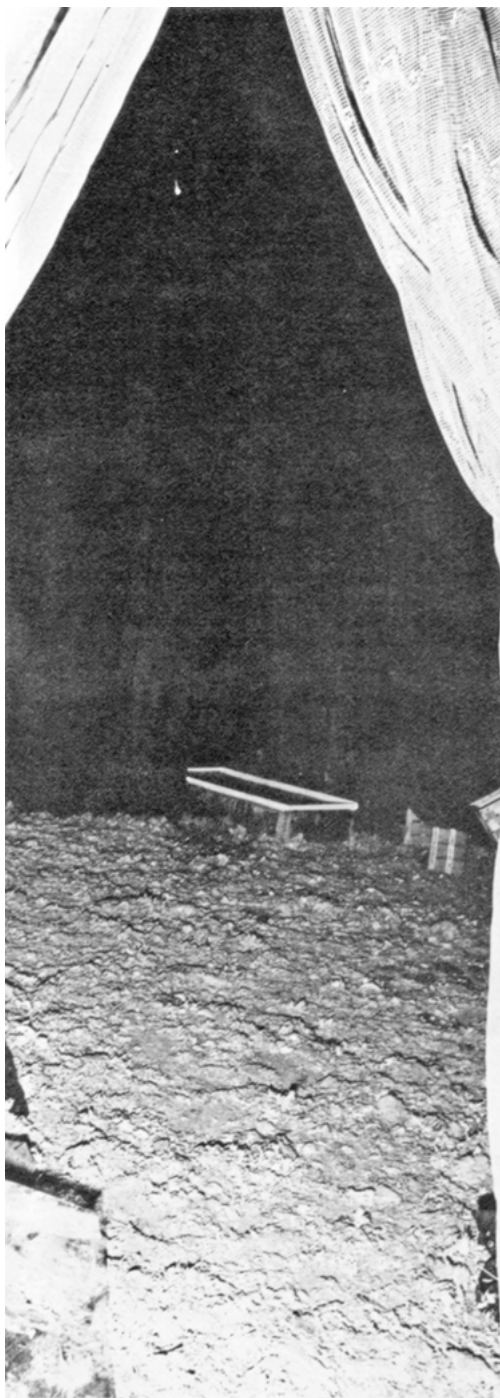


Abb. 6.1.26 *Das Reich der Sinne*
von Ingrid Krolow und
Angi Welz-Rommel,
Teil 1 *Das schwarze Zelt*
(aus: UP Bilddokumentation 1982,
o.J., o.S.)

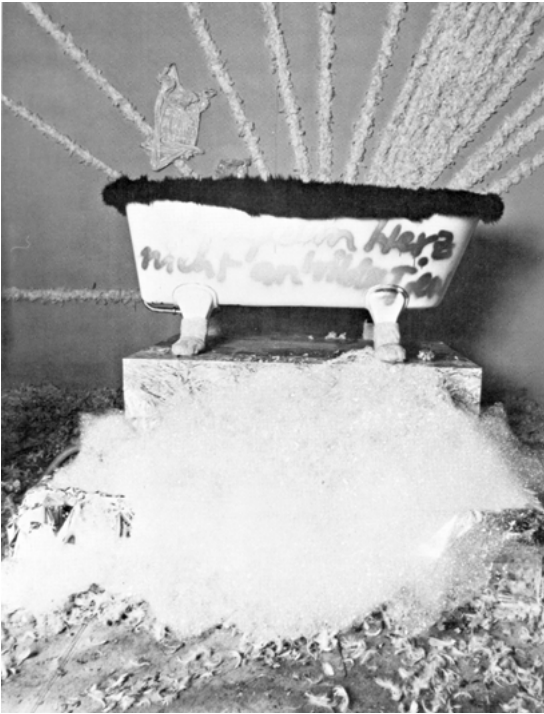


Abb. 6.1.27 *Das Reich der Sinne* von Ingrid Krolow und Angi Welz-Rommel, Teil 2, *Die pelzige Badewanne* (aus: UP Bilddokumentation o.J., o.S.)



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.)

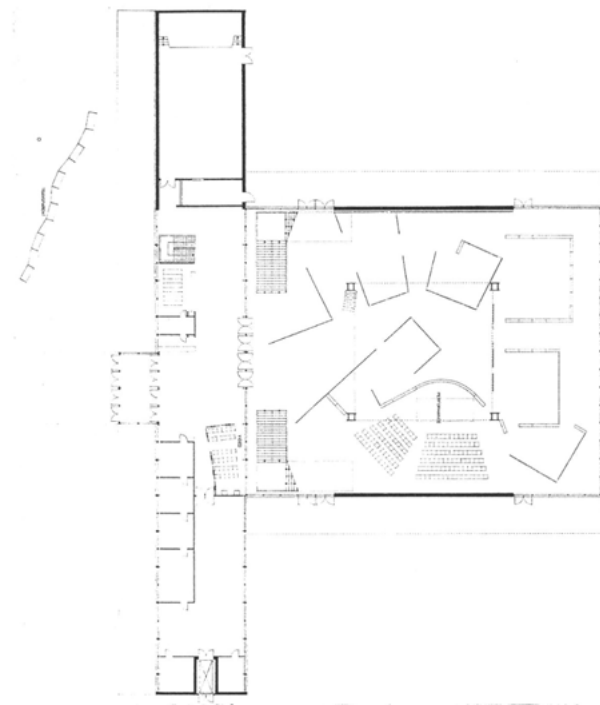


Abb. 6.2.1 Grundriss
des Erdgeschosses
(Plan zur Verfügung gestellt
von Elsa Prochazka)



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)

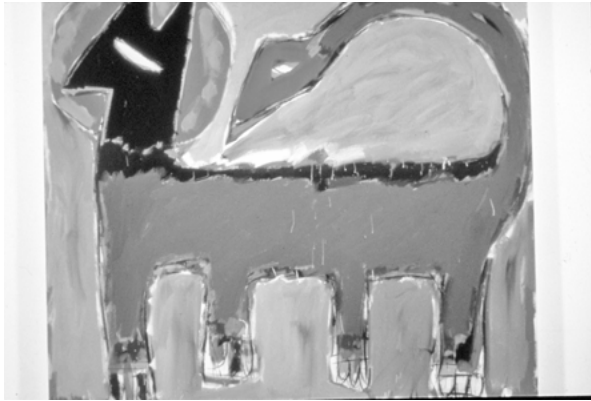


Abb. 6.2.4 *ohne Titel*, 1984,
Menchu Lamas
(Foto: Rudolf Koller)



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)

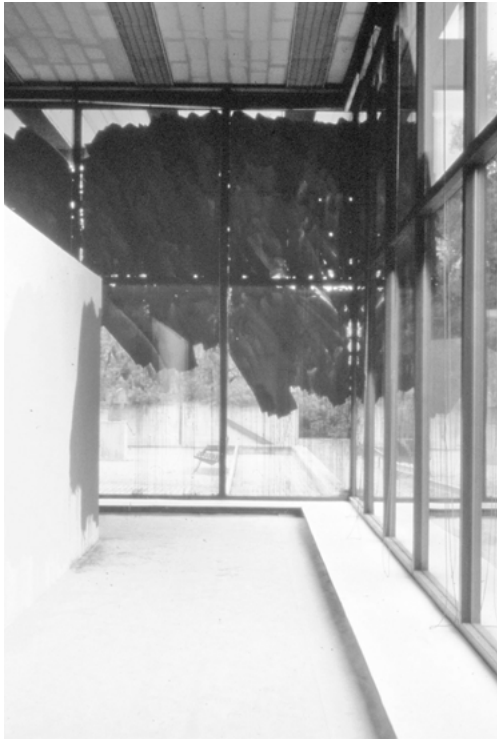


Abb. 6.2.7 *Der Gang zur Psyche*, 1985, Katja Hajek,
Innenansicht
(Foto: Rudolf Koller)



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)

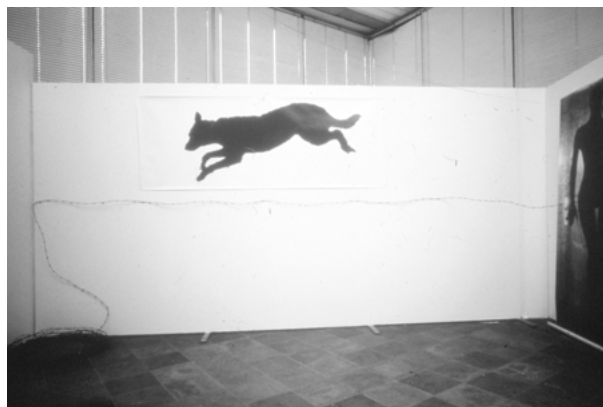


Abb. 6.2.14 *Endzeitgefühle*,
1981, Astrid Klein
(Foto: Rudolf Koller)

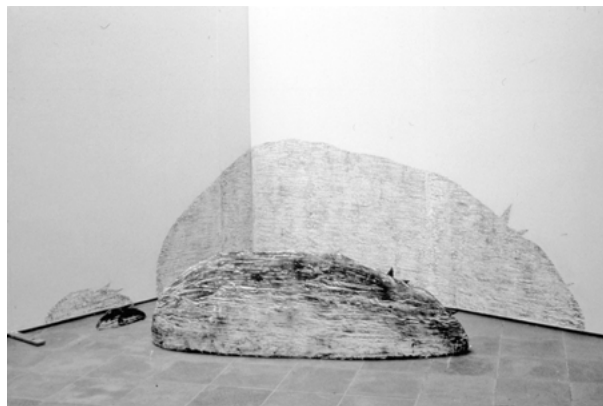


Abb. 6.2.15 *ohne Titel*, 1983,
Brynhildur Thorgeirsdottir
(Foto: Rudolf Koller)



Abb. 6.2.16 *Planned
Abandoni I*, 1982,
Barbara Bloom
(Foto: Rudolf Koller)

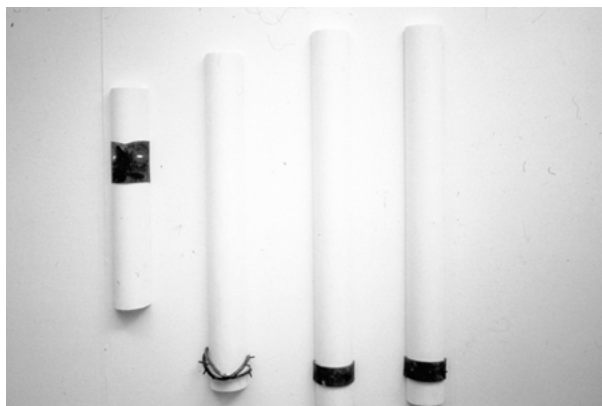


Abb. 6.2.17 *Die Schule von Athen*, 1984,
Rosemarie Trockel
(Foto: Rudolf Koller)



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)

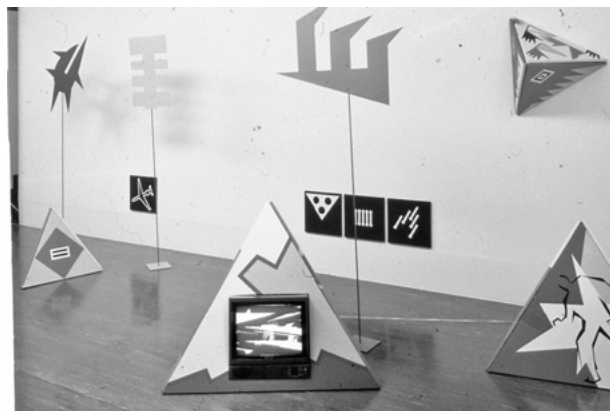


Abb. 6.2.20 Step 4 to
electronic futurism, 1984,
Inge Graf und Zyx
(Foto: Rudolf Koller)



Abb. 6.2.21 *Noir exterieur*, 1981,
Helen Alemeida
(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)

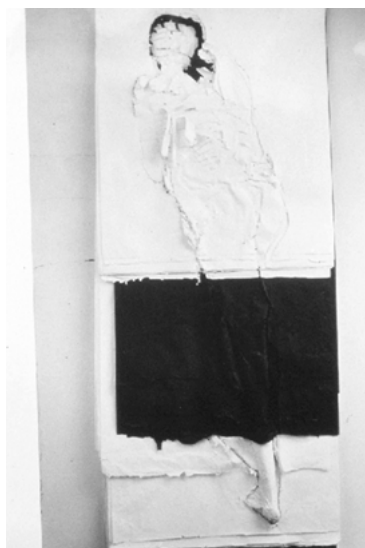


Abb. 6.2.23
Das Weggehen, 1984,
 Adriena Šimotová
 (Foto: Rudolf Koller)



Abb. 6.2.24 links
Die große Spalte, 1975,
 rechts *Drei Fäuste* 1971,
 Eva Kmentová
 (Foto: Rudolf Koller)