

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8 Friedan 1963.

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

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

3.1 DAS WOMANHOUSE 1972 IN HOLLYWOOD

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

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

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

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

Eine grossbürgerliche Villa wird zum Ausgangspunkt feministischer Raumkonzepte

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

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

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

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

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

13 Vgl. Wilding 1977, S. 25.

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

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

Rekonstruktion der Ausstellung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24 Vgl. dazu auch Held 1972.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

31 Vgl. Barthes 1974, S. 68.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

34 Judy Huddleston in: Wanhouse o.J., o.S.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

38 Vgl. Chicago 1984, S. 133.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

43 Woolf 1928.

44 Vgl. Nabakowski 1980, S. 221.

45 Vgl. Chicago 1984, S. 90.

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

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

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

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

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

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

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

Kollektive und individuelle Versuche den *eigenen Raum* zu bestimmen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

51 Abgebildet bei Nierhaus 1999, S. 133.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Rekonstruktion der Ausstellung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zensur einer Ausstellung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ein feministisches Environment für den öffentlichen Raum

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Parallelen zwischen feministischem Film und Kunst um 1973 in Westberlin

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

männlichen Partners zugeschnittenen Sexualität hin zu größerer sexueller Unabhängigkeit.

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

3.3 RESÜMEE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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



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



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



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

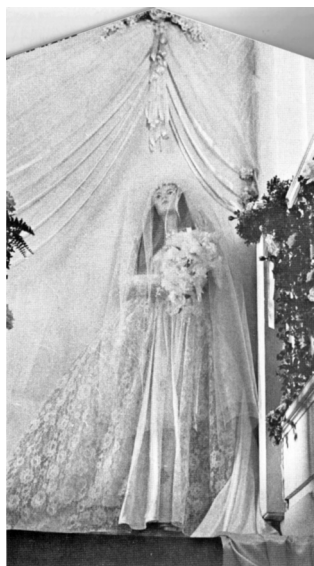


Abb. 3.1.6 *Bridal Staircase*,
Kathy Huberland
(aus: Womanhouse o. J., o. S.)



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

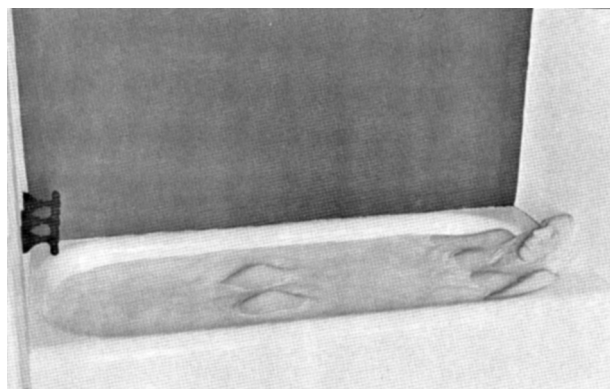


Abb. 3.1.8 *Nightmare*
Bathroom, Robbin Schiff
(aus: Womanhouse
o. J., o. S.)

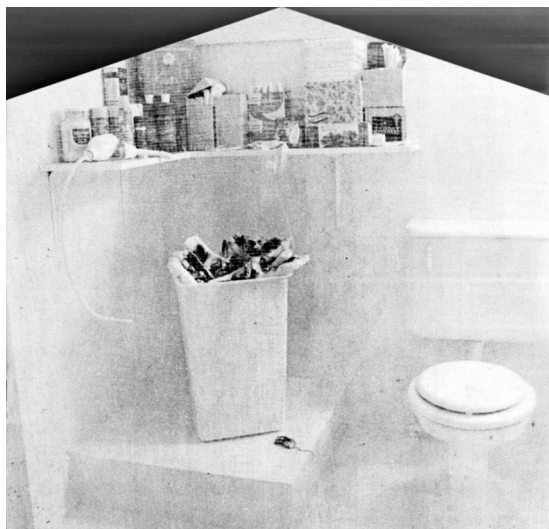


Abb. 3.1.9 *Menstruation, Bathroom*, Judy Chicago
(aus: Womanhouse
o. J., o. S.)



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



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



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



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



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



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



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

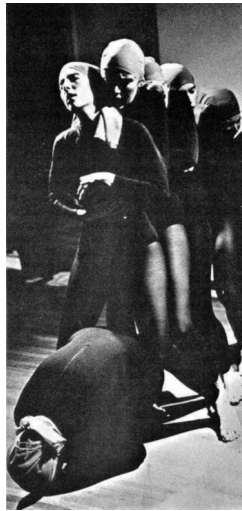


Abb. 3.1.17 *The Birth Trilogy*,
Performance im Womanhouse
1972, Anfangsszene mit
Studentinnen des FAP
(aus: Womanhouse,
o. J., o. S.)



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



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

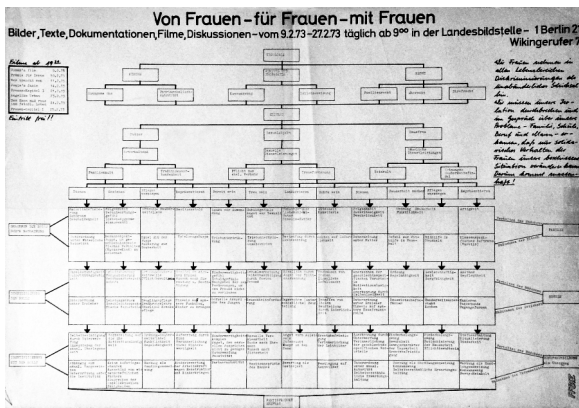


Abb. 3.2.2 Schema zur Ausstellung *Zur Situation der Frau in Familie und Gesellschaft* (Titelblatt (Rückseite) der Zeitschrift, die anlässlich der Ausstellung produziert wurde, im Privatbesitz der Autorin, auch im FFBIZ-Archiv, Berlin, F Rep 10, Nr. 416 b, DIN A 2 (qu))



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



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



Abb. 3.2.5 Ansicht des
geplanten Ausstellungs-
environments
(Foto: Privatbesitz
von E. Kuwertz)



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

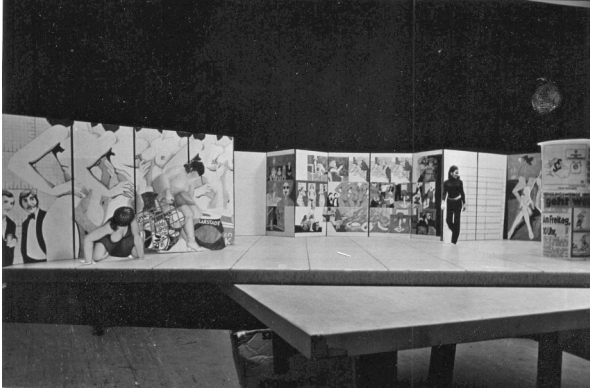


Abb. 3.2.7 Ansicht des geplanten Ausstellungsumgebungs
(Foto: Privatbesitz von E. Kuwertz)

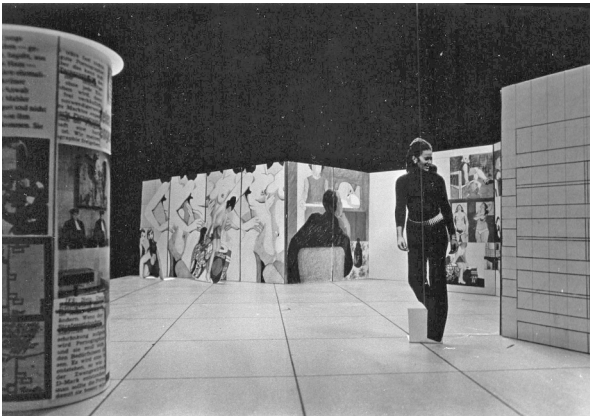


Abb. 3.2.8 Ansicht des geplanten Ausstellungsumgebungs
(Foto: Privatbesitz von E. Kuwertz)



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



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



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



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



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



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

