

2. Kunst-Raum und Geschlecht

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

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

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

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

3 Vgl. Pepchinski 2007.

4 Vgl. Lefèbvre 2001.

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

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

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

5 Vgl. Löw 2001, Kap. 2.2.1.

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

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

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

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

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

7 Löw 2001, S. 159.

8 Löw 2001, S. 164.

9 O'Doherty 1996, S. 9.

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

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

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

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