

## 4. Feministische Kunst-Räume im Internationalen Jahr der Frau

---

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

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

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

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

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

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

## 4.1 VALIE EXPORTS KÜNSTLERISCHER FEMINISMUS IM KONTEXT DES WIENER AKTIONISMUS<sup>4</sup>

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

---

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

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

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

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

Valie Export, die sich als Künstlerin im Umfeld des Wiener Aktionismus bewegte, kreierte mit ihrer Aktion *Tapp- und Tastkino* 1968 den *ersten mobilen Frauenfilm*. Sie selbst war die *Hauptdarstellerin* des Filmes und wählte bewusst den öffentlichen Raum als Aufführungsort ihrer Aktionen.<sup>5</sup> Sie schnallte sich einen Miniaturkinosaal vor die nackten Brüste, an dem sich zwei runde Öffnungen befanden, die es den *Betrachtenden* ermöglichten, mit ihren Händen an der Vorstellung teilzunehmen. Exports Partner, Peter Weibel<sup>6</sup> forderte das Publikum einer belebten Einkaufsstraße immer wieder dazu auf, das *Tapp- und Tastkino* zu besuchen.

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

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

- 
- 5 Ausführliche Informationen über die Aufführungsorte und verschiedenen Aufführungsvarianten des *Tapp- und Tastkino* sind bei Szely 2007, S. 137-139 und S. 208-211 zu finden. 1971 ließ sich Export anlässlich einer Aktion in Köln durch Erika Mies vertreten und forderte selbst zum Besuch des Kinos auf. Diese Konstellation wurde nach der Schilderung von Export als noch provokanter empfunden, weil zwei Frauen im öffentlichen Raum eine solche Aktion unternahmen.
  - 6 Der Schriftsteller und Künstler Peter Weibel war der damalige Lebensgefährte Valie Exports und gehörte wie sie zum Kreis der Wiener Aktionisten.
  - 7 Im Berliner Environment war es die stereotype, nicht weiter personalisierte Ehefrau in der abendlichen Wohnzimmerszene, die mit den idealisierten Frauenbildern der Werbung auf einer Bildebene lag und zugleich durch das Publikum des Environments von außen betrachtet wurde.

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

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

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

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

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

---

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

9 Ebenda.

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

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

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

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

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

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

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

10 Split 1997, S. 54f.

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

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

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

## Rekonstruktion des Ausstellung

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

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

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

---

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

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

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

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

---

14 Vgl. Magna 1975, S. 1.

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

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

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

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

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

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



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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

Die hier erstmalig erarbeitete Rekonstruktion der Ausstellung basiert auf mehreren Quellen: Dem Ausstellungskatalog<sup>23</sup> sowie Originaldokumenten der Vorbereitungsgruppe aus dem Privatbesitz von Birgit Pontoppidan, beides in

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

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

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

23 Vgl. *Kvindeudstillingen 1975*.

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

## Rekonstruktion der Ausstellung

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

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

---

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

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

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

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

Die Ausstellung erstreckte sich über zwei Etagen. Im Erdgeschoss befand sich ein zusammenhängendes Raumenvironment der Künstlerinnengruppe *Rejsning* (Erektion),<sup>27</sup> das aus sieben einzelnen Räumen bestand, die aufeinander bezogen waren. Im Entree des Ausstellungshauses, das von *Rejsning* zu einem Kirchenraum<sup>28</sup> umgestaltet worden war, fand anlässlich der Ausstellungsöffnung eine Performance der Theatergruppe *Solvogne* (Sonnenwagen) statt. Ein als protestantischer Pfarrer gekleideter Schauspieler vollzog die Trauung eines jungen Paares (Abb. 4.3.1). Im simulierten Kirchenraum hing die Stoffpuppe einer Frau am Kreuz (Abb. 4.3.2), die Predigtkanzel bestand aus einem Frauenunterleib (Abb. 4.3.3). Den Hintergrund bildete ein wandfüllendes Gemälde mit der Darstellung eines Kircheninterieurs, an dessen Säulen Logos der Wirtschaftunternehmen IBM, ITT, Esso und GM angebracht waren (Abb. 4.3.4). Der Katalogtext vermittelte die vernichtende Kritik der Künstlerinnen an der Kirche. Sie bezeichneten den Raum der Kirche als Raum des Pornos, dessen Kehrseite die masochistische Verleugnung von Sexualität wäre. Die Kirchenmoral, die sie als eine von Männern geprägte Sicht auf Frauen betrachteten, wäre verantwortlich für die einseitigen Vorstellungen von Körperlichkeit und Liebe.<sup>29</sup> Statt dem kirchlichen Symbol für Christus, der auch als das *Lamm Gottes* bezeichnet wird, befand sich während der gesamten Laufzeit der Ausstellung ein lebendiges Schaf unterhalb des Abendmahlbildes in einem Gehege (Abb. 4.3.5). Der Schafstall war aus den Federrahmen mehrerer Betten zusammengesetzt und wurde von einer Bank eingefasst, auf der man zur Anbetung des Tieres niederknien konnte. Auf dem darüber befindlichen Abendmahlsbild waren Frauen dargestellt, die sich gegenseitig in den Haaren zu liegen scheinen.

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

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

29 Kvindeudstillingen 1975, o.S.

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

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

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

30 Kvindeudstillingen 1975, o.S.

31 Schumann 1976, S. 88-91.

32 Kvindeudstillingen 1975, o.S.

33 Schumann 1976, S. 88-91.

34 Schumann 1976, S. 88-91.

35 Kvindeudstillingen 1975, o.S.

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

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

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

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

36 Schumann 1976, S. 88-91.

37 Schumann 1976, S. 88-91.

38 Kvindeudstillingen 1975, o.S.

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

40 Kvindeudstillingen 1975, o.S.

41 Vgl. Billedet 1977, S. 137.

42 Vgl. Billedet 1977, S. 138.

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

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

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

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

43 Kvindeudstillingerne 1975, o.S.

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

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



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

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

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

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

---

46 Kvindeudstillinger 1975, o.S.

47 Originaldokument der Vorbereitungsgruppe, Kopie im Privatbesitz der Autorin.

48 Kvindeudstillinger 1975, o.S.

49 Kvindeudstillinger 1975, o.S.

50 Kvindeudstillinger 1975, o.S.

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

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

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

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

---

51 Originaldokument der Vorbereitungsgruppe, Kopie im Privatbesitz der Autorin.

52 Kvindeudstillingen 1975, o.S.

53 Vgl. Kapitel 3.2. dieser Arbeit.

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

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

Eine weitere Fotografie (Abb. 4.3.25) zeigt das Wandgemälde der schwedischen Künstlerin Lis Zwick, auf dem eine Frau wie ein Lastentier vor einen schwer gepackten Wagen gespannt war. Ein hinter dem Karren stehender Mann hielt ihre langen Zöpfe wie Zügel. Die heute international bekannten Künstlerinnen Marina Abramovic und Valie Export waren mit Arbeiten vertreten und führten Performances auf. Nach dem Bericht von Schumann mussten die Künstlerinnen den Transport ihrer Werke selbst bezahlen, daher waren von einigen nur Fotokopien, Faltblätter, Kataloge, Fotografien und Plakate zu sehen. Eine Fotografie (Abb. 4.3.26) zeigt bildhauerische Arbeiten, die m.E. der niederländischen Bildhauerin Renate Vincken<sup>55</sup> zuzuschreiben sind. Die Präsentation ihrer Kleinplastiken wurde durch Fotos ergänzt, die einige ihrer Skulpturen im öffentlichen Raum zeigten. Schumann konstatierte in ihrem Reisebericht, dass die etablierten Künstlerinnen Wert auf die Reproduzierbarkeit ihrer Werke legten, ihre Präsentation habe im Verhältnis zum Rest der gesamten Ausstellung verfestigt gewirkt. Sie bemerkte: „Aber wie das gemacht ist, dadurch entsteht zugleich ein

---

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

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

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

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

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

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

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

---

56 Schumann 1976, S. 88-91.

57 Kvindeudstillinger 1975, o.S.

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

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

## Internationale feministische Kunst-Räume

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

61 Vgl. Dahlerup 2002, S. 346f.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

## 4.4 RESÜMEE

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

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

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

---

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

71 Vgl. Duden 1977b.

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

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

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

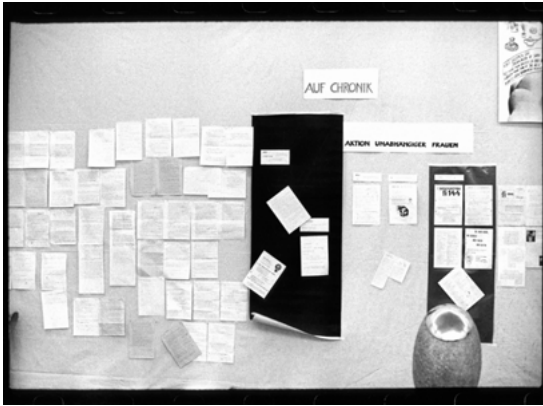


Abb. 4.2.1 *Magna Feminismus*  
1975 in der Galerie nächst  
St. Stephan, Wien, Präsentation  
der Chronik von AUF, der  
Aktion unabhängiger Frauen  
(Foto: Privatbesitz von Valie  
Export)



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



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

GALERIE NÄCHST ST. STEPHAN - WIEN I.  
MAGNA  
FEMINISMUS: KUNST UND KREATIVITÄT  
Ein Überblick über die weibliche Sensibilität, Imagination, Projektion und Problematik,  
suggeriert durch ein Tableau von Bildern, Objekten, Fotos, Vorträgen, Diskussionen,  
Lesungen, Filmen, Videobändern und Aktionen,  
zusammengestellt von VALIE EXPORT  
7. MÄRZ BIS 5. APRIL 1975

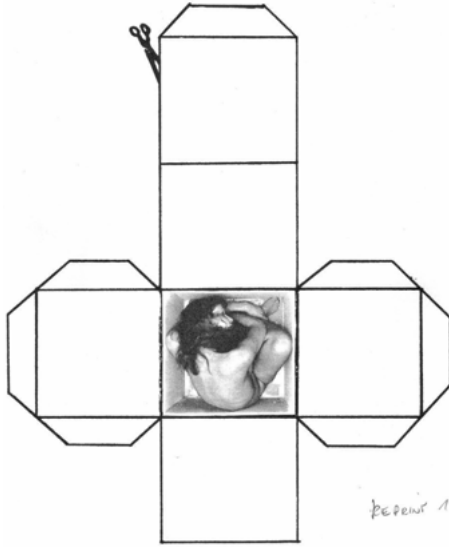


Abb. 4.2.4 Titelblatt des Kataloges von *Magna Feminismus* mit einer Arbeit von Kirsten Justesen



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





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



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



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





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



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



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



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

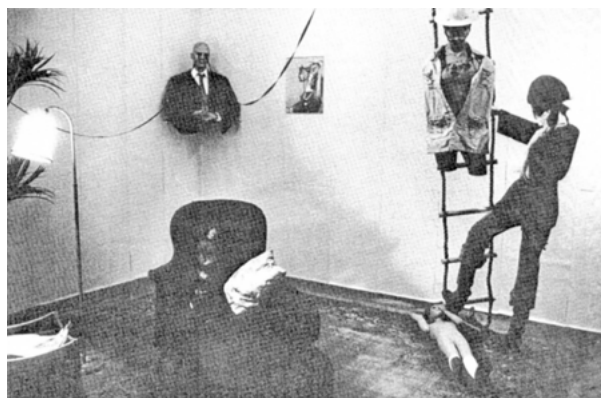


Abb. 4.3.9 Fünfter Raum der Gruppe *Rejsning* im Rahmen der Ausstellung *Kvindeudstillingen på Charlottenborg* (aus: Billedet som kampmiddel 1977, S. 136)



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



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



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



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



Abb. 4.3.14 Gemeinschafts-  
arbeit von Bergliot Ragnars  
und Marianne Lassen  
(Foto: Sonja Iskov)



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



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



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





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



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



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



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



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



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





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

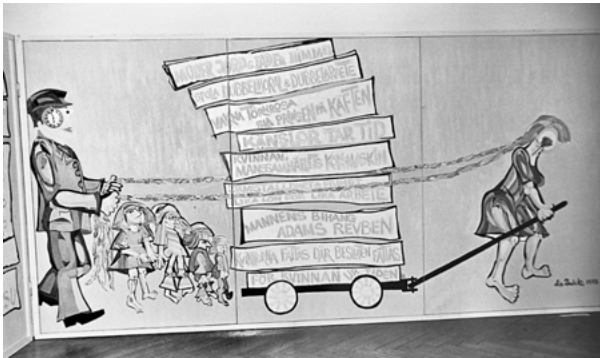


Abb. 4.3.25 Arbeit von Lis Zwick  
(Foto: Sonja Iskov)



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



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



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



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



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

