

5. Positionierungsversuche im Kunst-Raum 1976/77

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

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

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

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

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

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

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

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

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

-
- 1 Vgl. dazu das Interview von Andrea Reischies mit Philomene Magers in der Sendung Mosaik II, WDR III, vom 13.01.1977. Die Kopie einer Mitschrift des Interviews hat mir Margarethe Jochimsen zur Verfügung gestellt.
 - 2 Ein Beispiel dafür ist der Artikel *Weibliche Inhalte auf weibliche Weise darstellen*, Vgl. Gerhardt, Kuwertz, Schumann 1975.

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

Rekonstruktion der Ausstellung

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

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

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

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

3 Vgl. *Frauen machen Kunst* 1976.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9 Vgl. Nabakowski 1977.

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

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

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

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

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

Was ist *feministische* Kunst?

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

12 Ebenda.

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

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

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

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

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

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

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

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

15 Vgl. Jochimsen 1976 und Jochimsen 1977.

16 Vgl. Jochimsen 1977, S. 70.

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

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

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

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

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

17 Ebenda.

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

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

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

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

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

18 Vgl. Jochimsen 1977, S. 82.

19 Vgl. Lippard 1976, S. 11.

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

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

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

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

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

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

20 Vgl. Jochimsen 1976, o.S.

21 Vgl. Bovenschen 1976, S.67.

22 Vgl. Jochimsen 1977, S. 87.

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

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

5.2 KÜNSTLERINNEN INTERNATIONAL 1877-1977 IN WESTBERLIN

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

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

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

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

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

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

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

27 Vgl. Gerhardt, Kuwertz, Schumann 1975.

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

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

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

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

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

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

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

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

Feministische Unterwanderung eines basisdemokratischen Kunstvereins

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

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

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

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

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

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

Eine Künstlerinnenausstellung als ergebnisoffener Prozess

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

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

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

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

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

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

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

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

37 Ebenda, S. 89.

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

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

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

Rekonstruktion der Ausstellung

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

39 Vgl. Bovenschen 1977, S. 41.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

diese Einschätzung, so formulierte die Feuilletonjournalistin Margarethe von Schwarzkopf:

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

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

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

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

47 Vgl. Cillie Rentmeister 1977.

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

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

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

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

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

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

50 Vgl. Duden 1977a.

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

52 Vgl. Rentmeister 1977b.

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

Feministische Reaktionen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

56 Vgl. Behrens 1991, S. 131.

57 Vgl. Rentmeister 1977a.

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

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

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

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

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

59 Vgl. Duden 1977b.

60 Ebenda, S. 48.

Offener oder tradierter Kunst-Raum?

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

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

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

61 Vgl. Kapitel 4.3.2. dieser Arbeit.

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

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

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

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

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

62 Vgl. Bovenschen 1977, S. 41.

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

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

Zum Verhältnis von Kunst-Raum und Kunstprodukt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.3 RESÜMEE

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

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

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

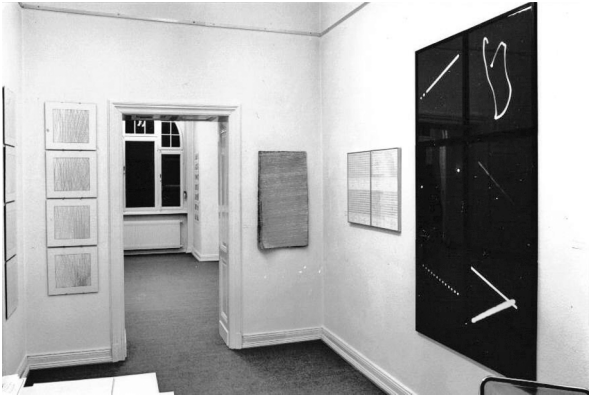


Abb. 5.1.1 Blick in den Raum mit Arbeiten von Künstlerinnen, die betonen, nicht-feministische Kunst zu machen, v.l.n.r.: Rune Mields, Marthe Wery, Irma Blank, Monika Baumgartl (Foto: Franz Fischer)



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

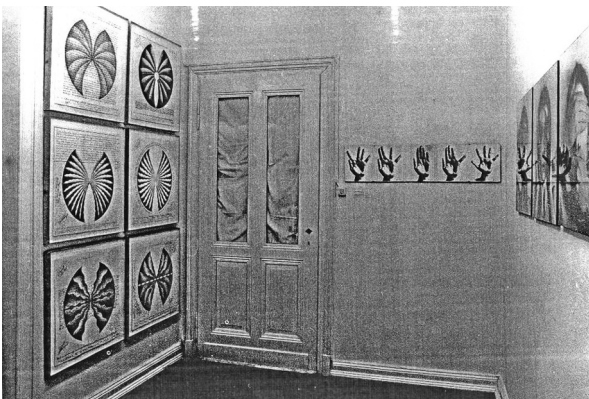


Abb. 5.1.3 Blick in den Raum mit Arbeiten von Künstlerinnen, die betonen feministische Kunst zu machen, v.l.n.r.: Judy Chicago, Yvoched Weinfeld, Janice Guy (Fotokopie eines Ausstellungsfotos, zur Verfügung gestellt von Wolfgang Magers)



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



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



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



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





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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

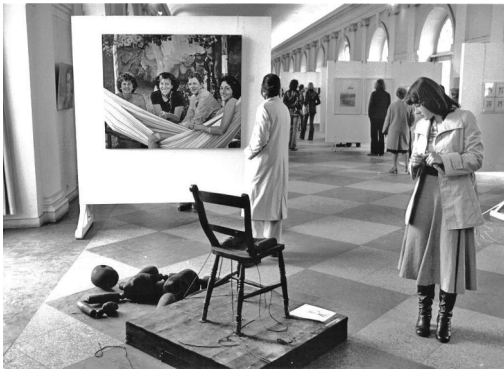


Abb. 5.2.11 *Künstlerinnen international 1877-1977* in Schloss Charlottenburg, Blick in die Ausstellung, im Vordergrund: *Sometimes Standing Woman*, 1976-1977, Jane Lowe, dahinter: *L'amaca*, 1976, Deanna Frosini
(Foto: Ingeborg Lommatzsch, © Landesarchiv Berlin)



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

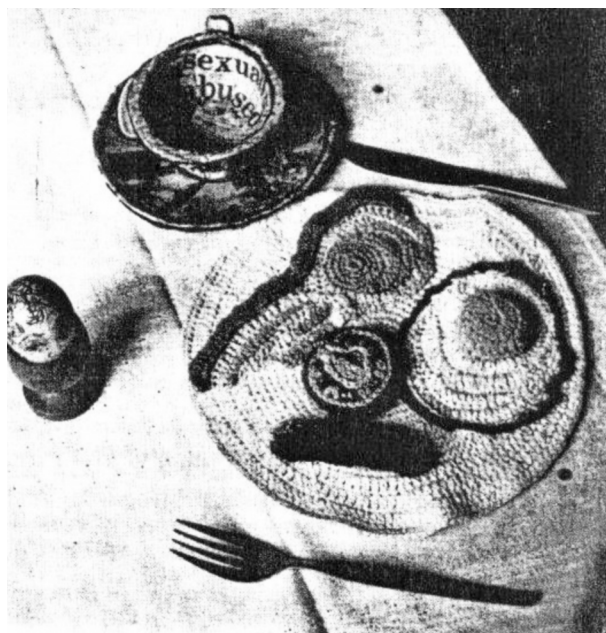


Abb. 5.2.13 *Postal Event*
der *Feministo Group* um
Kate Walker (aus: *Courage*
Nr. 3, 1977, S. 48)

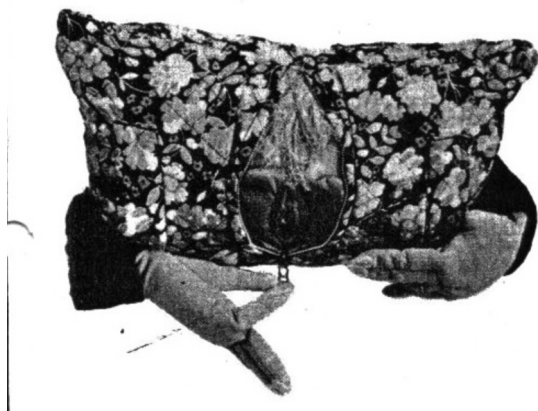


Abb. 5.2.14 *Postal Event*
der *Feministo Group* um
Kate Walker (aus: *Courage*
Nr. 3, 1977, S. 49)

Die Ausstellung "Künstlerinnen international" bleibt heute am Sonntag, dem 20.3. 77 geschlossen.

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

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

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

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

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

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



Foto: Cristina Perincioli

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



Foto: Cristina Perincioli



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