

7. Auf der Schwelle zur Öffnung musealer Kunst-Räume

Wie die beiden vorangegangenen Projekte *Kunst mit Eigen-Sinn* und *Unbeachtete Produktionsformen* gezeigt haben, deutete sich seit Anfang der 80er Jahre eine Veränderung in den Ausstellungspräsentationen an, die ich als Öffnung des Kunst-Raumes für die *soziale Kreativität* von Künstlerinnen bezeichnet habe. Diese Tendenz wurde allerdings nur in Ausstellungsprojekten erkennbar, die Werke zeitgenössischer Kunst zeigten.

Im Unterschied dazu stellte das Ausstellungskonzept des *Verborgenen Museums*, das im Folgenden behandelt werden soll, die Frage nach der Präsenz historischer Künstlerinnen in den musealen Institutionen. Die Organisatorinnen standen vor der Aufgabe ein Ausstellungskonzept zu entwickeln, mit dem der museale Kunst-Raum für historische Künstlerinnen geöffnet werden sollte. Wie schon im Rahmen des Projektes *Künstlerinnen international 1877-1977*, so zeigte sich auch am Beispiel des *Verborgenen Museums*, dass es weitaus schwieriger war, überkommene Vorstellungen der Bewertung und Darbietung von Kunst zu durchbrechen. *Künstlerinnen international 1877-1977* hatte die traditionellen Einordnungen nach Kunstgattungen, Epochen und Kunstrichtungen bewusst unterlaufen und stattdessen historische und zeitgenössische Künstlerinnen zusammengebracht, dabei das Präsentationskonzept des Galerieraumes benutzt, um die Einzelwerke *autonom* inszenieren zu können. Der White Cube wurde dabei als *Rahmen* eingesetzt, um ihn für eine geschlechterorientierte Erweiterung öffnen zu können. Schon damals führte dieses Präsentationskonzept zu harter Kritik an der Ausstellung.¹

Das *Verborgene Museum* knüpfte zwar in seinem Präsentationskonzept an die Ausstellung *Künstlerinnen international 1877-1977* an, ging aber in seiner Fragestellung über sie hinaus. Es wollte belegen, dass die künstlerische Arbeit

1 Vgl. in Kapitel 5.2. die Ausführungen zum Thema *Offener oder tradierter Kunst-Raum?*

von Frauen in größerem Umfang in den Museen vorhanden war, als es die öffentlichen Schausammlungen nahe legten, in denen Mitte der 80er Jahre kaum Werke von Künstlerinnen ausgestellt waren. Während *Künstlerinnen international 1877-1977* noch mit einem großen Wissensdefizit auf dem Gebiet der Künstlerinnenforschung zu kämpfen hatte, konnte das zehn Jahre später stattfindende Projekt des *Verborgenen Museums* schon auf erste Arbeiten kunsthistorischer Frauenforschung zurückgreifen. Mit seiner Idee, die Depots der Westberliner Museen nach Werken bildender Künstlerinnen zu durchsuchen, bezog es die historisch gewachsenen Institutionen der Kunstvermittlung – die Museen – in seine feministische Kritik mit ein.

7.1 DAS VERBORGENE MUSEUM 1987/88 IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE IN WESTBERLIN

Die für das Jahr 1987 anstehende 750-Jahrfeier Berlins war für die Künstlerinnen Gisela Breitling und Evelyn Kuwertz, die in der feministischen Kunstszene der Stadt bekannt waren, willkommener Anlass den Spuren bildender Künstlerinnen in Berlin nachzugehen. Gisela Breitling hatte die Recherche nach historischen Künstlerinnen mit ihrem im Jahr 1980 erschienenen autobiographischen Buch *Die Spuren des Schiffs in den Wellen* bereits literarisch bearbeitet.² Evelyn Kuwertz hatte zwei wichtige feministische Künstlerinnenprojekte maßgeblich mitgetragen und sich auch theoretisch mit der Kunst von Frauen befasst.³ Westberlin war als *Insel* innerhalb des Territoriums der DDR mit Finanzhilfen aus Westdeutschland großzügig ausgestattet, so dass für die Förderung kultureller Projekte verhältnismäßig viel Geld zur Verfügung stand. Kuwertz hatte die Idee, im Rahmen des Stadtjubiläums ein Künstlerinnenprojekt zu lancieren. Breitling wollte ein besonderes Ausstellungskonzept entwerfen, das über die üblichen Sammelpräsentationen der Kunst von Frauen hinausging und die Frage nach

-
- 2 Breitlings Buch *Die Spuren des Schiffs in den Wellen. Eine autobiografische Suche nach Frauen in der Kunstgeschichte* wurde 1980 im Oberbaum Verlag in Berlin erstmals aufgelegt und erschien 1986 als Taschenbuchausgabe im Fischer Verlag in Frankfurt. Vgl. Breitling 1980.
 - 3 Sie war sowohl an *Zur Situation der Frau in Familie und Gesellschaft* (Vgl. Kap. 3.2) als auch an *Künstlerinnen international 1877-1977* (Vgl. Kap. 5.2) beteiligt und hat Artikel zum Thema Kunst von Frauen verfasst. Vgl. Gerhardt, Kuwertz, Schumann 1975.

dem Status von Künstlerinnen in der musealen Institution stellte.⁴ Beide entwickelten daraus die Idee, ein Forschungsprojekt zur Historie von Künstlerinnen mit einer Ausstellung zu verbinden. Die anvisierte Ausstellung sollte das *Nicht-Gezeigte*, die in den Museen verborgene Kunst von Frauen, öffentlich machen. Zunächst mussten beide Künstlerinnen Lobbyarbeit in der Westberliner Kulturpolitik betreiben, um ihre Ausstellungsidee umsetzen zu können.⁵ Des Weiteren bedurfte es eines in der Kulturszene verankerten Projektträgers, über den die Ausstellung organisatorisch abgewickelt werden konnte. Als basisdemokratischer Kunstverein stand die seit 1969 bestehende *Neue Gesellschaft für bildende Kunst* dem Ansinnen der Künstlerinnen aufgeschlossen gegenüber, obwohl der feministische Ansatz auch dort erst noch inhaltlich vermittelt werden musste.⁶ Im nächsten Schritt suchten Kuwertz und Breitling nach fachlich versierten Mitarbeiterinnen, von denen die umfangreichen Forschungsarbeiten in den Berliner Sammlungen durchgeführt werden sollten. Sie engagierten überwiegend junge Kunsthistorikerinnen, die über die *NGbK* aus Projektmitteln finanziert werden konnten. Eine der Kunsthistorikerinnen, Renate Flagmeier, benennt in ihrem Beitrag *Das Verborgene Museum*⁷ die Zuständigkeitsbereiche der beteiligten Kunsthistorikerinnen: Ditta Behrens⁸ war für die Kunstbibliothek, das Brücke-Museum und die Artothek zuständig, Irmgard Dalinghaus für das Kupfer-

4 In einem Interview Katy Deepwells mit Gisela Breitling aus dem Jahr 1997 wird diese Version des Zustandekommens der Ausstellung, aus der Sicht Breitlings, geschildert, vgl. Deepwell 1997, S. 39. Zieht man die Vorerfahrungen beider Künstlerinnen in Betracht, so ist anzunehmen, dass die Idee im gegenseitigen Dialog entstanden ist, denn auch für das Projekt *Künstlerinnen international 1877-1977* wurden Recherchen zu historischen Künstlerinnen angestellt.

5 Auf einem Empfang Berliner CDU-Frauen, den die damalige Schulsenatorin Hanna-Renate Laurien veranstaltete, empfahl diese den beiden Künstlerinnen, die Ausstellung in der Berliner Stadtbibliothek anzusiedeln (nach Aussage von Evelyn Kuwertz in einem Gespräch mit der Autorin 2008 in Berlin).

6 Vgl. Deepwell 1997, S. 39. Es ist wichtig, in der Rückschau auf diesen Mangel feministischer Kenntnisse hinzuweisen, den es am Anfang der 80er Jahre auch in progressiven Einrichtungen noch gab, zumal das Projekt *Das Verborgene Museum* in den Annalen der *NGbK* als fortschrittliches, feministisches Ausstellungsprojekt des Vereins ausgegeben wird.

7 Vgl. Flagmeier 1987, S. 45, Anm. 2.

8 Es ist anzunehmen, dass das Entstehen der Dissertation von Ditta Behrens über Frauen-Kunstaussstellungen der Jahre 1972-1984, die 1991 an der Universität Hamburg abgeschlossen worden ist, mit ihrer Tätigkeit für *Das Verborgene Museum* zusammenhing, vgl. Behrens, 1991.

stichkabinett und das Berliner Museum, sie selbst für die Gemäldegalerie, die Nationalgalerie, die Berlinische Galerie und das Bauhaus-Archiv, Susanne Gerber für das Kupferstichkabinett und Marlise Hoff für das Bauhaus-Archiv und die Sammlung Preußischer Schlösser und Gärten. Angesichts der kurzen Vorbereitungszeit und der beschränkten finanziellen Mittel, mussten die hohen Ansprüche der Kunsthistorikerinnen und Künstlerinnen an das Projekt auf ein praktikables Maß zurückgestuft werden.⁹ *Das Verborgene Museum* konnte und wollte daher nur ein erster Impuls für daran anschließende weiterführende Forschungsarbeiten sein, die sich mit der Position von Künstlerinnen in der Institution Museum befassten.¹⁰

Rekonstruktion der Ausstellung

Eine vollständige Rekonstruktion der damaligen Präsentation war aufgrund der nur unzureichend dokumentierten Situation der einzelnen Werke in den Ausstellungsräumen nicht möglich. In Anbetracht der Fülle der gezeigten Arbeiten habe ich mich dazu entschlossen, die Ausstellung in inhaltlichen Abschnitten vorzustellen, wie diese in den drei Ausstellungsräumen der Akademie der Künste zu sehen gewesen sein müssten.¹¹

Das Gesamtkonzept gliederte die Ausstellung in zwei voneinander getrennte Teile. Der größere Teil befasste sich mit künstlerischen Arbeiten von Frauen aus den ausgewählten Berliner Sammlungen und zeigte eindrucksvoll, wie viele Werke von Künstlerinnen dort vorhanden waren und für gewöhnlich nicht aus-

9 Für das Projekt stellte der Berliner Senat damals 300.000 DM über den Zeitraum von zwei Jahren zur Verfügung.

10 Vgl. Vorwort des Kataloges, *Das Verborgene Museum I* 1987, S. 7-9.

11 Als Bildmaterial zur Rekonstruktion der Ausstellung habe ich zwei Filmbeiträge des Senders Freies Berlin (SFB) verwendet, die über den Mitschnittservice der RBB Media GmbH erhältlich sind: Einen kurzen Beitrag von Erika Lippki, der am 06.01.1988 in der Berliner Abendschau gesendet worden ist (2:50 min), und den Film *Kulturwelt. Ach, das ist ja von einer Frau* (43:22 min), in dem Ausschnitte aus der Ausstellung verwendet werden. Der für den SFB produzierte Film von Carola Wedel wurde am 17.05.1988 gesendet. Vgl. Lippki, 1988; Wedel, 1988. Des Weiteren habe ich Fotos zur Ausstellung recherchieren können, die aber nur den zeitgenössischen letzten Teil der Ausstellung dokumentieren. Die Rekonstruktion habe ich daher an dem Werkverzeichnis des Kataloges orientiert und die dort aufgeführten Werke in Verbindung mit dem Bildmaterial zu einer Raumrekonstruktion synthetisiert.

gestellt wurden.¹² Dieser Teil wurde in einem eigenen, umfangreichen Katalog dokumentiert, in den auch Positionen der damaligen feministischen Kunstgeschichte aufgenommen worden sind.¹³ Der zweite, daran anschließende und kleinere Teil, der in einem separaten Katalog dokumentiert ist, zeigte internationale zeitgenössische Künstlerinnen in Verbindung mit Berliner Künstlerinnen.¹⁴

Die einzelnen Werke wurden entlang eines chronologischen Rasters, das vom 16. Jh. bis in die Gegenwart reichte, unterschiedslos als *autonome Kunst* in drei Ausstellungsräumen präsentiert und folgte darin den Konventionen des White Cube, für den die Architektur der Akademie der Künste im Hanseatenweg ein paradigmatisches Beispiel ist.¹⁵

Den Auftakt zur Ausstellung bildete eine Liste jener Berliner Sammlungen, die in die Recherche einbezogen worden waren: Die Sammlungen des Bauhaus-Archivs, des Berliner Museums, der Berlinischen Galerie, des Georg-Kolbe-Museums, der Artothek des Neuen Berliner Kunstvereines, der Sammlung Staatliche Schlösser und Gärten und der Staatlichen Porzellanmanufaktur mit dem KPM-Archiv. Des Weiteren waren die Sammlungen der Gemädegalerie, der Kunstbibliothek, des Kupferstichkabinetts und der Nationalgalerie vertreten. Jeweils unter dem Namen der jeweiligen Sammlung wurden die Namen der Künstlerinnen genannt, deren Werke dort aufgefunden worden waren.

In der anschließenden Beschreibung der Ausstellung habe ich mich dazu entschlossen, die Namen der Künstlerinnen als Orientierungspunkt zu verwenden. Hinter dem Namen wird jeweils in Klammern die Jahreszahl der in der Ausstellung gezeigten Arbeiten angefügt um deutlich zu machen, in welchem Zeitraum die Werke zu lokalisieren sind und in welchem Umfang Werke einer bestimmten Künstlerin ausgestellt wurden. Kunstwerke, die als repräsentativ für einen Zeitabschnitt anzusehen sind, habe ich im Abbildungsteil mit einer Reproduktion dokumentiert.

12 Da Berlin damals noch in Ost und West geteilt war, hatte man den Versuch unternommen, auch die Sammlungen in Ostberlin einzubeziehen. Eine Zusammenarbeit mit der ostdeutschen Kunsthistorikerin Edith Krull scheiterte am Widerstand der Behörden.

13 Der Katalog trägt den Titel: *Das Verborgene Museum I. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen*. Darin enthalten sind Beiträge von Ruth Nobs-Greter über *Kunsturteil und Geschlechterideologie* und von Marina Sauer über *Dilettantinnen und Malweiber*, vgl. Das Verborgene Museum I 1987.

14 Dieser Katalog trägt den Titel: *Das Verborgene Museum II. Dein Land ist Morgen, tausend Jahre schon*, vgl. Das Verborgene Museum II 1987.

15 Zum Akademiebau vgl. Bernau 2007.

Im Anschluss an den Eingangsbereich mit der Auflistung der Künstlerinnen in den Berliner Sammlungen betrat man den ersten, etwa 500 m² großen Ausstellungsraum des Obergeschosses. Dort wurden Werke von Künstlerinnen des 16. - 18. Jh. gezeigt. Als besondere *Attraktion* war dort die *Reproduktion des Bildnis einer jungen Frau* (Abb. 7.1.1) der Renaissancemalerin Sofonisba Anguissola (1557) zu sehen. Dieses Gemälde war 1987 in einem so schlechten Erhaltungszustand, dass es nicht ausgestellt werden konnte.¹⁶ Für den Zeitraum des 16.- 17. Jh. standen ein Holzstich von Maria de Medici (1587), zwei Radierungen von Elisabetta Sirani (o.J., o.J.) (Abb. 7.1.2) und zwei Radierungen von Isabella Piccini (o.J., o.J.), sowie weitere Radierungen von Teresa del Po (1678) und von Claudine Bouzonnet-Stella (1697).

Den Anfang des 18. Jh. repräsentierten drei Radierungen von Elisabeth Sophie Chéron (1710, 1710, 1694) und ein Kupferstich von Magdalena Masson (o.J.). Des Weiteren waren drei Radierungen von Geertruyt Roghman (o.J., o.J., o.J.) (Abb. 7.1.3) zu sehen, eine Kreidezeichnung von Johanna Sibylla Küsel (1671), eine Silberstiftzeichnung von Anna Waser (1711) und eine Bleistiftzeichnung von Marie Eleonore Radziwill (1723) sowie weitere Kupferstiche und Radierungen von Marie Anna Tardieu (1714), Louise Magdaleine Cochin (o.J., o.J.), Antoinette Larcher (o.J.) und Renée Elisabeth Lépicié (o.J.) (Abb. 7.1.4).

Von neuer Qualität waren die Kupferstiche Maria Sibylla Merians, die diese als Illustrationen zur Publikation *De Europische Insecten* (1679-1683) gefertigt hatte, sowie die daran anschließenden Natur- und Insektenstudien von Elisabeth Füssli (o.J., o.J.) (Abb. 7.1.5) in Gouache. Kurios auch der Fund von Stickvorlagen zu dem Buch *Wol-anständige Frauenzimmer-Ergözung* (o.J.) von Amalia Beer aus dem 18. Jh.

Für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts stand eine neue Generation erfolgreicher Künstlerinnen wie Marie-Louise Elisabeth Vigée-Le Brun (o.J.) (Abb. 7.1.6), Maria Angelika Kauffmann (o.J., o.J., o.J., 1761, 1782, 1782, 1797) (Abb. 7.1.7), Anna Dorothea Therbusch (o.J. o.J., o.J., 1755, 1777, 1778) (Abb. 7.1.8) und deren Schwester Anna Rosina Lisiewska-de Gasc (o.J., o.J., o.J., 1763) (Abb. 7.1.9).

Künstlerinnen des 19. Jh. wie Susann Henry (1816), Mary Cosway (um 1800), Margarethe Geiger (o.J.), Marguerite Gérard (um 1782), Caroline Bardua (o.J., 1831) (Abb. 7.1.10), Marie Ellenrieder (1817, 1820, 1820), Louise Henry (Skizzenbuch 1831-33) (Abb. 7.1.11), Friederike Meinert (1843, 1843), Luise Prinzessin von Preußen (1836, 1836) und Therese Holbein (1814, 1814) waren ebenfalls mit repräsentativen Gemälden, aber auch mit Zeichnungen, Aquarellen und Radierungen vertreten.

16 Ein Resultat des Projektes war es, dass dieses Bild daraufhin restauriert worden ist.

Künstlerinnen von der Mitte des 19. Jh. bis Anfang des 20. Jh. wie Rosa Bonheur (1855), Mary Cassatt (1894, 1894) (Abb. 7.1.12), Luise Begas-Parmentier (o.J.), Cornelia Paczka-Wagner (1898), Clara Siewert (o.J.), Marianne Fiedler (o.J.), Marie Stein-Ranke (1900), Hede von Trapp (1910, 1912, 1912), Charlotte Rollius (1913) und Emilie Mediz-Pelikan (1895) traten mit neuen künstlerischen Techniken hervor. Gezeigt wurden von ihnen Lithographien, eine Alographie und Radierungen, die nun auch laviert und handkoloriert waren.

Ölgemälde von Vilma Parlaghy (1894), Sabine Lepsius (1885, 1904) (Abb. 7.1.13), Maria Slavona (1898) (Abb. 7.1.14), Juli Wolfthorn (1910, 1910, 1910, 1910, 1910) und Gertrud von Kunowski rundeten diese Epoche ab. Ihr Gemälde mit dem Titel *Blick in die Kunowski-Schule* (1906) dokumentierte die Ausbildungssituation von Frauen an der privaten Kunowski-Schule.¹⁷

Der zweite, etwa 1000 m² umfassende Ausstellungsraum war den Künstlerinnen der beginnenden Moderne bis zur Gegenwart gewidmet. Den Auftakt bildeten Arbeiten von Käthe Kollwitz (o.J., o.J., o.J., o.J., o.J., o.J., 1903, 1906, 1922/23, 1936, 1936, 1938, 1941, 1976) und Paula Modersohn-Becker (1900, 1902, 1902/03, 1903). Es folgten eindrucksvolle Werke von Marianne Werefkin (um 1920) (Abb. 7.1.15) und Gabriele Münter (1912) (Abb. 7.1.16). Des Weiteren waren Arbeiten von Jacoba van Heemskerck (o.J., 1916), Else Lasker-Schüler (o.J.), Augusta von Zitzewitz (o.J., o.J., o.J., 1913) (Abb. 7.1.17), Elfriede Lauckner-Thum (1911), Sella Hasse (o.J., 1907, 1916) (Abb. 7.1.18) und Katerina Wilczynski (1917) ausgestellt.

Für die zwanziger Jahre standen Arbeiten von Lili Rethi (1921), Else Hertzer (1918, 1920, 1927) (Abb. 7.1.19), Lou Loeber (o.J.), Lis Happe-Richter (1920) (Abb. 7.1.20), Liselotte Friedländer (nach 1920, nach 1920), Charlotte Behrend-Corinth (1918, 1931) Lou Albert-Lasard (1922, 1925, 1925), Jeanne Mammen (1927/28, 1927/28, 1931/32, nach 1945), Margarethe Kubicka (1925), Annot (1925, 1925) und Hilde Rubinstein (1927).

Das Ende der zwanziger Jahre und die Verbindung zum Bauhaus war in den Arbeiten von Alexandra Exter (1927, 1927/28, 1928) (Abb. 7.1.21), Alexandra Povórina (o.J., 1930), Ida Kerkovius (1920), Anni Albers (1926), Ruth Hollos-Consemüller (1926), Immeke Mitscherlich-Schwohlmann (um 1928), Lou Scheper (1930) und Friedl Dicker (o.J., um 1920) (Abb. 7.1.22) präsent.

Den Anfang der 30er Jahre repräsentierten Arbeiten von Petra Kessinger-Petitpierre (1931, 1941), Ines Wetzel (1930), Irma Breusing (1934), Mathilde Schulz-Brookmann (1930, 1930), Käte Lassen (um 1930), Marie von Heider-

17 Da Frauen zu diesem Zeitpunkt noch nicht an den Kunstakademien zugelassen wurden, mussten sie auf Privatschulen ausweichen, um eine künstlerische Ausbildung erhalten zu können.

Schweinitz (1936), Lea Grundig (1935, 1936, 1935). Auch waren Arbeiten von Hannah Höch zu sehen, die über den Zeitraum mehrerer Jahrzehnte entstanden sind (o.J., 1919, 1922, 1923/26, um 1945, 1956, 1958, 1966) (Abb. 7.1.23).

In diesem Teil der Ausstellung waren zudem Skulpturen der Bildhauerinnen Marg Moll (1911, 1928, 1928) (Abb. 7.1.24), Renée Sintenis (1915, 1915/16, 1916, 1916, 1917, 1917, 1926, 1929, 1933, 1944) (Abb. 7.1.25), Jenny Mucchi-Wiegmann (1933), Hanna Cauer (1923), Emy Roeder (1937, 1950/51, 1950/51) und Milly Steger (um 1940) zu sehen.

Einen weiteren Abschnitt bildeten die Nachkriegsarbeiten von Gerda Roter-mund (Radierungen 1947-52), Louise Rösler (1951, 1963), Gertrud Körner (1961), Dora von Steiger (1966), Mia Lederer (1967), Jeane Flieser (1976), Helena Buchholz-Starck (1971, 1973) und Anna-Maria Saint Blanquart (um 1970).

Im gleichen Raum schlossen sich Werke zeitgenössischer Künstlerinnen aus Berliner Sammlungen an. Gemälde von Bettina von Arnim (1971), Ina Barfuss (1983, 1983), Evelyn Bauer (1983), Charlotte von Berg-Herzog (1977), Lilli Engel (1982), Christa Dichgans (1985), Sabine Franek-Koch (1985), G.L. Gabriel (1981), Galli (1981, 1981), Edith Galliner (1964), Sarah Haffner (1969), Gisela Hausmann-Gizinski (1984), Dorothy Iannone (1971), Maria Lassnig (1951, 1951), Elke Lixfeld (1981), Susanne Mahlmeister (1982), Angelika Margull (1983), Katharina Meldner (1978), Rune Miels (1975), Maina Miriam Munsy (1974), Barbara Nemitz (1976/80), Karin Pott (1978, 1978), Barbara Quandt (1979), Isabel Quintanilla (1970, 1971), Bridget Riley 1983, Angelik Riemer (1980), Heike Ruchmeyer (1980), Niki de Saint Phalle (o.J.), Cornelia Schleime (1985), Eva-Maria Schön (1981), Sarah Schumann (1975), Monika Sieveking (1972), Ursula Schultze-Blum (1980), Ulrike Turin (1982), Dagmar Uhde (1983), Stephanie Vogel (1983) und Helga Ginerva Weidenbach (1981).

Ebenso dort ausgestellt waren Skulpturen von Gerlinde Beck (1966), Christa Biederbick (1971/72), Gisela von Bruchhausen (1981/82), Hede Bühl (1983), Ursula Hanke-Förster (o.J.), Azade Köker (1986), Ursula Sax (1973/1975), Christa Lustig (o.J.), Louise Nevelson (1971), Karina Raeck (1980) und Ludmila Seefried-Matejková (1979).¹⁸

18 Im Katalog sind einige Künstlerinnen aufgeführt, die nicht im Werkverzeichnis der Ausstellung genannt worden sind. Daher ist davon auszugehen, dass zu diesen Künstlerinnen zwar Arbeiten recherchiert worden sind, dass diese Arbeiten aber vermutlich nicht zur Ausstellung ausgeliehen werden konnten. Es handelt sich dabei um die Künstlerinnen: Natalia Gontscharowa (1910), Rachel Ruysch (o.J.), Barbara Regina Dietzsch (1755/o.J.), Anne Vallayer-Coster (1767), Marie Eléonore Godefroid (1810).

Im letzten auch etwa 500 m² umfassenden Raum war das *Imaginäre Museum* internationaler zeitgenössischer Künstlerinnen und zeitgenössischer Berliner Künstlerinnen ausgestellt. Dieser Raum war im Verhältnis zu den anderen Räumen großzügiger in der Raumaufteilung. Mächtige Skulpturen von Viktoria Bell (1981, 1986, 1987) (Abb. 7.1.26) kontrastierten mit Gemälden von Maria Lassnig (1985, 1986, 1987) (Abb. 7.1.27), Gisela Breitling (1983/86, 1987, 1987, 1987) (Abb. 7.1.28) und Evelyn Kuwertz (1987, 1987, 1987) (Abb. 7.1.29). Neben den Skulpturen von Magdalena Abakanowicz (1987) (Abb. 7.1.30), Susanne Wehland (1984, 1985, 1987) (Abb. 7.1.31) waren Installationen von Marianne Pohl (1987) (Abb. 7.1.32) und Margarethe Raspé (1987) (Abb. 7.1.33) im Raum zu sehen. Mit Helen Frankenthaler (1974), Maria Helena Vieira da Silva (1953, 1958) und Irmgart Wessel-Zumloh (1962, 1963, 1963, 1966, 1976) wurden drei Nachkriegskünstlerinnen gezeigt, die nach Ansicht der Ausstellungsmacherinnen zu wenig Beachtung fanden.

Feministische Kritik am Status Quo musealer Kunst-Räume

Die Absicht des letzten Ausstellungsteils war es, ein auf die Zukunft gerichtetes *Imaginäres Museum* zu zeigen, dessen utopischer Entwurf, neben den Werken der beiden Projektinitiatorinnen Breitling und Kuwertz, neun weitere zeitgenössische Künstlerinnen zeigte. Es wurden bewusst Künstlerinnen ausgestellt, die zu wenig öffentliche Präsenz hatten und daher aus der Wahrnehmung herausfielen.¹⁹

Auf den ersten Blick wirkt die Idee, die aktuelle Situation von Künstlerinnen im Ausstellungsbetrieb des Jahres 1987 mit einem rückwärtsgewandten, historischen Ausstellungskonzept zu koppeln, unpassend.²⁰ Auch in der Rezeption des

19 Über die Zusammensetzung der zeitgenössischen Schau haben die Mitglieder der Vorbereitungsgruppe befunden, sodass die dort präsentierten Künstlerinnen Breitling und Kuwertz nicht eigenmächtig darüber entschieden haben sollen, dass ihre Arbeiten in die Ausstellung aufgenommen wurden. Vgl. Das Verborgene Museum II 1987, S. 7. Ingrid Wagner-Kanthuser, die als Kuratorin für diesen Ausstellungsteil verantwortlich zeichnete, schildert eine andere Version. Kuwertz und Breitling hätten auf einer Wand in diesem Raum bestanden, Wagner-Kanthuser lehnte die Verantwortung für diese Entscheidung ab und ist daher auch nicht im Vorwort des Kataloges präsent (Mitteilung von Dr. Ingrid Wagner in einem Telefonat mit der Autorin im Januar 2011). Für diese Einbeziehung der beider Künstlerinnen-Kuratorinnen in ihr eigenes Ausstellungsprojekt gab es scharfe Kritik, vgl. Schade 1988.

20 Die Zweiteilung der Ausstellung geht nach Breitling auf einen Passus in der Satzung der *NGbK* zurück, der es zur Auflage machte, auch zeitgenössische Kunst zu zeigen.

Projektes durch feministische Kunstwissenschaftlerinnen blieb dieser konzeptuelle Ansatz, der einen utopischen gegenkulturellen Raum zu den damals vorherrschenden musealen Kunst-Räumen aufzeigen wollte, weitgehend unverstanden. Die Arbeitsgruppe formulierte in ihrem Vorwort:

„In der Ausstellung ‚Dein Land ist Morgen tausend Jahre schon‘ setzen wir der Vernachlässigung und Ausgrenzung der Kunst von Frauen unsere eigene Position entgegen, gehen unseren Ideen und Wünschen nach. Der notwendigerweise provisorische Raum unseres imaginierten Museums bietet einen Ausschnitt der Arbeit von zeitgenössischen Künstlerinnen. Wir fassen diesen Raum als Zitat auf, denken an ein utopisches Gebäude, das weitere Räume birgt, mit anderen Ausstellungen, die zu anderen Zeiten geöffnet und gezeigt werden könnten.“²¹

Mit diesem auf Gegenwart und Zukunft ausgerichteten Ausstellungssegment formulierten sie eine fundamentale Kritik an der Ankaufspolitik der renommiertesten Westberliner Institutionen zeitgenössischer Kunst. Dort waren Werke zeitgenössischer Künstlerinnen – dies hatte die Recherche ergeben – nachweislich unterrepräsentiert.²² Es war die Intention der Ausstellungsmacherinnen, mit ihrem gegenkulturellen utopischen Entwurf darauf hinzuweisen, dass wichtige Werke zeitgenössischer Künstlerinnen auch in Zukunft nicht präsent sein könnten, wenn sie gegenwärtig nicht in Westberliner Ausstellungshäusern gesammelt und angekauft würden. Ihr Versuch, durch die Kombination beider Ausstellungsteile eine Verbindung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft herzustellen, wurde von kunstwissenschaftlichen Kritikerinnen als unreflektierte Selbstermächtigung gewertet.²³ Dabei legte die durch die Recherche offenkundig gewordene Diskriminierung des künstlerischen Werkes von Frauen in der Vergangenheit die Frage nahe, ob nicht auch ihr künftiger Status in den Museen maßgeblich mit dem Entstehen und Wachsen gegenwärtiger Sammlungsbeständen zusammen gedacht werden muss.

Die 1987 überwiegend männlichen Vertreter des Kunstestabliments hatten diesen Hinweis zu Recht als Kritik an ihren misogynen Auslassungen beim Aufbau der ihnen anvertrauten Sammlungen verstanden und sich gegen diesen Angriff auf ihre fachliche Autorität zur Wehr gesetzt. Ihre *Sexblindness* versuch-

Daraufhin hätten sie das Projekt in zwei Teile geteilt, einen *historischen* und einen *zeitgenössischen*, vgl. Lessenich 2006, Anhang, S. 12.

21 Vgl. Das Verborgene Museum II 1987, S. 7.

22 Aufschlussreich dazu ist der einleitende Text der Arbeitsgruppe im Katalog, vgl. Das Verborgene Museum II 1987, S. 7-8.

23 Vgl. die Kritik Sigrid Schades an diesem Ausstellungsteil, Schade 1988, S. 91-96.

ten sie mit dem Argument zu entkräften, Auswahlkriterium beim Ankauf eines Werkes für eine Sammlung sei einzig die künstlerische Qualität. So fanden Dieter Honisch, Jörn Merkert, Henning Bock und der Kunstsammler Erich Marx die Frage, warum Werke von Künstlerinnen nachweislich seltener angekauft würden als Werke von Künstlern, einfach nicht interessant und beteuerten, dass Qualitätskriterien ihre Ankaufsentscheidungen prägten.²⁴ Gisela Breitling forderte im Gegenzug die Rehabilitierung der in Magazinen und Depots verborgenen Kunst von Frauen und eine „gewisse Distanzierung von der leidigen Qualitätsfrage“.²⁵

Schließlich hatte der historische Teil der Ausstellung eindeutige Beweise für die kunstwissenschaftliche Vernachlässigung des künstlerischen Werkes von Frauen ergeben. Von den Künstlerinnen des 16. bis zum Anfang des 18. Jh. waren in der Ausstellung nur wenige *Originale* zu sehen, sondern bezeichnenderweise *Reproduktionen*, bei denen es sich überwiegend um Radierungen und Kupferstiche bzw. Holzstiche nach Vorlagen von Gemälden anderer handelte. Diese Arbeiten sind größtenteils im Berliner Kupferstichkabinett und in der Kunstbibliothek gesammelt worden und wurden aufgrund des vergleichsweise geringen Kaufpreises eher angekauft und haben sich besser erhalten können als die *pflegebedürftigeren* größeren und teureren Gemälde, wie das Beispiel des Gemäldes von Anguissola zeigt, das 1987 in einem so schlechten Zustand war, das es im Original nicht ausgestellt werden konnte. Aus heutiger Sicht kann man nur darüber spekulieren, ob im 16. Jahrhundert künstlerische Werke von Frauen tatsächlich in größerer Anzahl vorhanden gewesen sind. Mit Bestimmtheit lässt sich aber feststellen, dass die wenigen erhaltenen Arbeiten kuratorisch vernachlässigt wurden. Eine weitere Erkenntnis der Recherche war es, dass manche Arbeiten von Künstlerinnen *kontextbezogen* und nicht *individuell* nach dem Künstlerinnennamen abgelegt worden sind. Dies hatte zur Folge, dass die Arbeiten nicht mehr einer Künstlerin direkt zugeordnet werden konnten und häufig als Kriegsverlust deklariert worden sind. So galten 35 Arbeiten von Barbara Regina

24 Dieter Honisch war der damalige Leiter der Nationalgalerie, Jörn Merkert wurde 1987 Direktor der Berlinischen Galerie und Hennig Bock leitete seinerzeit die Gemäldegalerie in Dahlem.

25 Im Zusammenhang mit der Ausstellung fand vom 21.-24. Januar 1988 in der Akademie der Künste ein Symposium zum Thema *Verhältnis von Kunst, Kulturpolitik und Frauen* statt, auf dem neben wichtigen Westberliner Museumsleitern auch ein Kunstsammler, die *International Association of Women in the Arts* (kurz IAWA) sowie feministische Kunsthistorikerinnen zugegen waren. In der Podiumsdiskussion wurde darüber diskutiert, warum Werke von Künstlerinnen weniger angekauft werden als Werke von Künstlern, vgl. Franke, Renate: Frauenraum im Museum. In: Der Tagespiegel vom 26.01.88.

Dietzsch als verschollen, bis sie durch Zufall, während einer Ausstellungsvorbereitung über Zeichnungen des 18. Jh., in der Mappe der Stecherfamilie Dietzsch wiederentdeckt worden sind. In diesem Fall ging das individuelle Werk der Künstlerin durch die inhaltliche Zuordnung zu ihrer Familie für die Nachwelt verloren. Ähnlich verhielt es sich mit den sogenannten *Nachstichen* von Künstlerinnen, die vermutlich nur deshalb erworben worden sind, weil sie das *bedeutende* Original eines männlichen Künstlers abbildeten.²⁶ Auch hier stand nicht die Künstlerin im Vordergrund, sondern das Werk eines bekannten Künstlers, das durch sie vermittelt worden ist. Auffällig ist außerdem, dass viele Werke mit *o.J.* gekennzeichnet sind, was darauf hindeutet, dass Kenntnisse über den Entstehungszeitpunkt der Werke nicht vorlagen, weil sie nicht recherchiert worden waren.

Wie diese Resultate des *Verborgenen Museums* zeigen, erbrachte das Durchforsten der Sammlungsbestände nach der Losung *grabe wo Du stehst*²⁷ neue Erkenntnisse hinsichtlich des unterschlagenen Anteils von Künstlerinnen in der Kunstgeschichte. Noch Anfang der 80er Jahre wurde in der Kunstgeschichtsschreibung die Ansicht vertreten, dass es kaum bedeutende Künstlerinnen gegeben hätte. Daher verwundert es nicht, dass der innovative Ansatz des *Verborgenen Museums*, der darin bestand, die historisch gewachsenen Sammlungsbestände an einem konkreten Ort nach Spuren von Künstlerinnen zu durchsuchen, nicht von Vertreterinnen der Kunstgeschichte angestoßen wurde, sondern von Künstlerinnen, die danach fragten, warum so wenige Werke von Frauen in öffentlichen Sammlungen zu sehen waren. Kuwertz und Breiting, die von der zweiten Frauenbewegung geprägt worden waren, hatten bereits seit Mitte der 70er Jahre die Frage nach dem unterschlagenen Anteil des Kunstschaffens von Frauen in Vergangenheit und Gegenwart gestellt.²⁸

26 Vgl. hierzu Flagmeier 1987, S. 49.

27 Dieses Motto wurde am Anfang der 80er Jahre von basisdemokratischen Initiativen, die historische Forschung als identitätsbildende, emanzipatorische Arbeit betrachteten, aus Schweden übernommen. Dort hatte Sven Lindqvist 1978 das in Schwedisch publizierte Handbuch *Grabe, wo du stehst* vorgelegt, vgl. Lindqvist 1989. Im Zuge der daraus hervorgehenden *Geschichtsstättenbewegung* wurde die erste Geschichtswerkstatt in der Bundesrepublik 1981 in Westberlin gegründet.

28 Um verstehen zu können, warum feministische Künstlerinnen und Kunsthistorikerinnen um 1985 in Westdeutschland eher nebeneinander als miteinander gearbeitet haben, ist zu bedenken, dass sich die feministische Kunstwissenschaft erst nach 1982 entwickelte. Die erste Kunsthistorikerinnen-Tagung wurde 1982 am Kunsthistorischen Institut der Philipps-Universität Marburg organisiert, vgl. Bischoff 1984. Renate Bergers grundlegende Forschungsarbeit über Künstlerinnen des 20. Jh. aus dem

Da die Initiatorinnen die Ergebnisse der Recherche nicht vorwegnehmen konnten, war *Das Verborgene Museum* ein gewagtes Experiment mit offenem Ausgang. Schließlich waren sie darauf angewiesen, dass Arbeiten von Künstlerinnen in größerer Anzahl und in vorzeigbarer Qualität in den ausgewählten Berliner Kunstsammlungen *wiederentdeckt* werden konnten. Am Anfang stand also die feste Überzeugung, dass es in den Berliner Sammlungen wesentlich mehr Arbeiten von Künstlerinnen geben musste, als in den Schausammlungen der Stadt tatsächlich zu sehen waren. Breitling hatte im Zuge ihrer autobiographischen Auseinandersetzung mit Künstlerinnen in der Vergangenheit die Erfahrung gemacht, dass viele von ihnen in Vergessenheit geraten und ihre Geschichte kaum noch rekonstruierbar war. Aus dieser Erfahrung heraus misstraute sie der vermeintlichen Objektivität kunstvermittelnder Institutionen. Insofern kann die Idee des *Verborgenen Museums* nur als massive Kritik an den damals vorherrschenden *genormten Synthesen* der Kunstwissenschaft und der Museen gelesen werden. Anfang der 80er Jahre waren historische und zeitgenössische Künstlerinnen trotz der Erfolge der zweiten Frauenbewegung dort immer noch zu wenig präsent, ein Miss-Stand auf den damals auch die *Guerilla Girls* mit ihren Aktionen in den Museen der USA hinwiesen.

Die Ergebnisse des *Verborgenen Museums* sprachen für sich und dokumentierten sinnfällig, in welchem Umfang die künstlerische Arbeit von Frauen unbekannt war und der Öffentlichkeit durch das Verbergen in den Depots vorenthalten wurde: Die Vorbereitungsgruppe förderte 600 Namen von Künstlerinnen zu Tage, die Ausstellung selbst zeigte eine Auswahl von 150 Künstlerinnen des 16. Jh. bis zur Gegenwart.

Jahr 1980 wurde erst 1982 durch ihre Publikation im Dumont-Taschenbuchverlag der breiten Öffentlichkeit bekannt gemacht, vgl. Berger 1982. In der Vorbereitungsphase des *Verborgenen Museums* veröffentlichten Breitling und Kuwertz 1985 einen Artikel in den *Kritischen Berichten*, dem Publikationsorgan linker Kunsthistoriker, um ihr Projekt vorzustellen. Die kunsthistorische Öffentlichkeit war also über das Berliner Ausstellungsprojekt informiert und hätte Kontakt mit den Organisatorinnen aufnehmen können, was Irene Below, wie das folgende Kapitel zeigen wird, auch getan hat, vgl. Breitling, Kuwertz 1985.

Provokantes Ausstellungskonzept, seine Folgeprojekte und ihre Relevanz für die Zukunft *geschlechterorientierter Synthesen* in Museen

Das *Verborgene Museum* war seinerzeit ein ungewöhnliches Ausstellungsprojekt, das sowohl in institutionalisierten Kreisen der Kunstvermittlung als auch unter feministischen Kunstwissenschaftlerinnen umstritten war. Kritisiert wurde zunächst die museal geprägte, konventionelle Ausstellungsform, die in ihrer didaktischen Aufbereitung und Präsentation unprofessionell gewirkt haben muss. So merkte Sigrid Schade an, dass es zu den einzelnen Werken nur spärliche Informationen gegeben habe, historische Daten und Kontexte auf eine willkürliche und zusammenhanglose Datentafel im ersten Raum beschränkt und sogar die Bildunterschriften teilweise fehlerhaft gewesen seien. Diese Nachlässigkeit sei gerade im Hinblick auf ein Projekt, das Künstlerinnen angemessen zeigen wollte, doppelt peinlich.²⁹ Diese *Nachlässigkeiten* lassen sich mit den zeitlich und finanziell knappen Ressourcen des Vorbereitungsteams erklären. Trotz dieser *Mängel* war die Ausstellung eine eindrucksvolle Schau unbekannter Kunstwerke aus weiblicher Hand und stellte eine ganze Reihe bislang kaum bekannter Künstlerinnen vor. Sie war daher in erster Linie eine – wenn auch unvollkommene – Pionierarbeit, die sich an den damaligen Normen musealer Ausstellungspräsentationen orientierte.

Wenn man im Vergleich dazu die beiden anderen Ausstellungsprojekte *Unbeachtete Produktionsformen* und *Kunst mit Eigen-Sinn* betrachtet, wird deutlich, dass die dort erkennbaren Neuerungen räumlicher Konzeptionen keine Rolle spielten, denn *Das Verborgene Museum* setzte ganz darauf, die Werke von Künstlerinnen autonom zu inszenieren. Die darin wiedererkennbare *Aufspaltung* in unterschiedliche Raumkonzeptionen erinnert an *Künstlerinnen international 1877-1977*, dem Projekt des Jahres 1977, in dem erstmals unterschiedliche räumliche Positionen Anwendung fanden und heftige Konflikte auslösten.³⁰ Auch im *Verborgenen Museum* führte die Konzentration auf den Kunst-Raum in der Tradition des White Cube zu harscher Kritik.

Einige feministische Kunstwissenschaftlerinnen unterstellten, dass Künstlerinnen damit ihre eigene Geschichte in der Tradition der männlich geprägten *Heroengeschichte* etablieren wollten. Diesen *Dienst* wollten die Wissenschaftlerinnen den Künstlerinnen nicht erbringen, denn ihrer Ansicht nach war es zunächst erforderlich, die strukturellen Grenzen des Faches zu benennen, sie zu

29 Vgl. Schade 1988, S. 93.

30 Vgl. Kapitel 5.2. dieser Arbeit.

dekonstruieren, um den damit verbundenen *Machtanspruch* offen zu legen und zu entkräften.³¹ Dabei wäre in der Auseinandersetzung mit den Überlegungen Gisela Breitlings aus dem Jahr 1985 deutlich geworden, dass Künstlerinnen und Kunsthistorikerinnen im Wesentlichen ähnliche Ziele verfolgten, aus heutiger Sicht aber offenbar gründlich aneinander vorbeiredeten. So formulierte Breitling in Bezug auf weibliche Vorbilder:

„Es wäre absurd, sich vorzustellen, Frauen dürften sich nur auf weibliche Vorbilder berufen, dürften künstlerische Techniken und Themen nur im Rahmen einer Frauen-Kunstgeschichte entwickeln. [...] Kunst, auch wenn sie von einem einzelnen Menschen hervorgebracht wird, ist nie nur eine individuelle Leistung. Sie entsteht in einem komplizierten, sozialen Gefüge.“³²

Ihre reflektierte Sicht auf die Kunst von Frauen (und Männern) und die Biografien von Künstlerinnen wurde scheinbar auf der kunstwissenschaftlichen Seite nicht wahrgenommen, denn in der Kritik am *Verborgenen Museum* wurde unterstellt, Künstlerinnen seien auf der unkritischen Suche nach weiblichen Vorbildern, um sich mit diesen identifizieren zu können.

Letztendlich wichen damalige Kunsthistorikerinnen vor der Aufgabe aus, *differenziertere Synthesen* zu erarbeiten, in denen auch historische Künstlerinnen ihren Platz gefunden hätten. Die Position, dass Künstlerinnenhistorie immer nur die weibliche Replik eines an männlichen Interessen ausgerichteten Systems sein könne, ist eine theoretische Vermutung. Die praktische Forschungsarbeit mit den realen Quellen historischer Überlieferung in Archiven und Depots hätte neue Erkenntnisse befördern können, die sich aus dem Material ergeben hätten. Eine ganze Generation feministischer Kunsthistorikerinnen fixierte sich darauf, die Fachdisziplin mit dem gegen Ende der 80er Jahre aufkommenden poststrukturalistischen Forschungsansatz theoretisch zu hinterfragen. Damit konnten zwar die Grenzen des kunsthistorischen Kanons in Bezug auf die Geschlechterfrage aufgezeigt und eine zunehmende Akzeptanz der Genderforschung als akademischer Disziplin bewirkt werden, die Auseinandersetzung mit den materiellen Speichern, den Depots und Archiven wurde jedoch vernachlässigt. Gegenstände weiblicher Kreativität und Geschichte, die dort immer noch lagern, konnten mangels Aufarbeitung nicht *Zu-Sehen-Gegeben*³³ werden. Irritationen im Sys-

31 Der inhaltliche Streit zwischen Silke Wenk und Gisela Breitling eskalierte auf der 4. Kunsthistorikerinnentagung am 23.09.1988 in Westberlin, vgl. Kaiser 2007, S. 251.

32 Vgl. Breitling 1984, S. 113.

33 Sigrid Schade und Silke Wenk formulieren den Begriff des *Zu-Sehen-Gebens* als machtvollste Geste des kunsthistorischen Kanons. Es kann aber nur das *Zu-Sehen-*

tem, wie sie das Berliner Projekt noch hervorgerufen hatte, wurden nach 1988 immer seltener.

Letztendlich hat auch der damals einsetzende Richtungswechsel in der feministischen Forschung von der Frauen- zur Genderforschung dazu beigetragen, dass die konzeptuelle Idee des *Verborgenen Museums* von Vertreterinnen feministischer Forschung in der Kunstgeschichte nicht weitergeführt worden ist und dies, obwohl Interesse vom Ausland bekundet worden war. Gisela Breitling formulierte im Rückblick auf das Ausstellungsprojekt:

„Damals hatten wir noch auf Nachahmerinnen gehofft, auf weitere Untersuchungen in anderen großen Museen. Wien wäre eine Fundgrube für die Dokumentation und Präsentation der Kunst von Frauen aus den dortigen öffentlichen Sammlungen, auch Paris, Rom, Florenz, Madrid und London“³⁴

Parallel zum Verborgenen Museum waren ähnliche Projekte auch in Düsseldorf und Bielefeld geplant, die am Widerstand der jeweiligen Museumsleiter scheiterten. So wurde 1987 vom damaligen Kulturdezernenten Bernd Dieckmann im Düsseldorfer Kulturbeirat ein Antrag für ein Forschungsprojekt gestellt, das sich am Konzept des *Verborgenen Museums* orientierte.³⁵ Das Magazin des Düsseldorfer Kunstmuseums sollte nach Werken von Künstlerinnen durchsucht werden. Der damalige Leiter des Museums, Hans Albert Peters (1979-1995), stellte sich diesem Projekt mit der Begründung entgegen, es gäbe kaum Werke von Künstlerinnen in seiner Sammlung. Dabei erschien Düsseldorf als Standort für eine solche Recherche durchaus aussichtsreich, denn die weltberühmte Düsseldorfer Kunstakademie ließ bereits um 1840 Frauen zum Studium zu – auch war Rachel Ruysch von 1708 bis 1718 in Düsseldorf als

Gegeben werden, was aufgearbeitet worden ist. Insofern sollte nicht nur das Unterschlagen künstlerischer Arbeit kritisiert, sondern auch aktiv wissenschaftlich daran gearbeitet werden, dass künstlerische Werke von Frauen überhaupt *Zu-Sehen-Gegeben* werden können, vgl. Schade, Wenk 1995 und 2005.

34 Gisela Breitling in einem Interview mit Sabine Lessenich. Weitere historische Sammelausstellungen von Künstlerinnen wurden – nach der Aussage von Gisela Breitling – in Holland und Polen gemacht. Es bestanden zudem Kontakte mit anderen europäischen Frauengruppen, die zu Treffen und Kongressen in Glasgow, Neapel und Barcelona führten. Vgl. Lessenich 2006, S. 14.

35 Da *Das Verborgene Museum* im Anschluss an Berlin nach Oberhausen wanderte, hatte Dieckmann damit vermutlich eine lokale Ergänzung des Ausstellungskonzeptes beabsichtigt.

Hofmalerin des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz tätig gewesen.³⁶ Der vielversprechende Versuch, dieser Geschichte der Künstlerinnen in den Düsseldorfer Kunstsammlungen nachzugehen, wurde in diesem Fall durch den Museumsleiter verhindert.

Am Oberstufenkolleg der Universität Bielefeld wollten Irene Below und Rosa Rosinski im WS 1985/86 in Zusammenarbeit mit dem interdisziplinären Frauenforschungszentrum das Seminarprojekt *Im Depot. Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bielefeld* durchführen. Angeregt von der Ankündigung des *Verborgenen Museums*³⁷ und sensibilisiert durch den damals neu erschienenen Bestandskatalog der Kunsthalle Bielefeld, in dem bislang unbekannte Künstlerinnen Erwähnung fanden, nahmen die Initiatorinnen im Dezember 1985 Kontakt mit dem Direktor der Kunsthalle auf und erarbeiten im Januar 1986 eine erste Projektskizze. Sie betrachteten die Zusammenarbeit mit der Kunsthalle als wesentliche Voraussetzung für das Gelingen einer geplanten Ausstellung, die nach ihren Vorstellungen auch dort stattfinden sollte. Trotz intensiver Bemühungen war es auch in Bielefeld die museale Institution, die das Projekt letztendlich zu Fall brachte. Von Anfang an hegte man Zweifel an der Sinnhaftigkeit des Vorhabens. So schrieb die Referentin für Gemälde und Skulpturen an der Kunsthalle Bielefeld Jutta Hülseweg-Johnen in einem ersten Brief vom 25.02.1986:

„Für die Dokumentation der künstlerischen Leistung von Frauen im 20. Jahrhundert [...] schlagen Sie nun ein Projekt vor, das Werke aus den unterschiedlichsten zeitlichen und geistigen Zusammenhängen sammelt, nur aufgrund des weiblichen Urhebers.“³⁸

Als es dann später um konkrete Zusagen für die Planung der Recherche, den Zugang zu den Depots und den Handkarteien ging, reagierte die Kunsthalle zögerlich, ein Gespräch über die geplante Ausstellung wurde immer wieder hinausgeschoben. Mit dieser Hinhaltetaktik wurde versucht, dem Projekt den

36 Die Informationen dazu habe ich dem Filmbeitrag von Sabine Stadtmueller: *Das Verborgene Museum in Oberhausen* entnommen, der als Filmbeitrag innerhalb des Magazins *Kulturszene* am 8.4.88 im Westdeutschen Rundfunk (3. Programm) gesendet worden ist.

37 Auf den Artikel in den Kritischen Berichten habe ich bereits hingewiesen, vgl. Breiting, Kuwertz 1985.

38 Dieses Zitat und alle weiteren Informationen über das geplante Projekt habe ich dem Reader *Im Depot. Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bielefeld* für den VHS-Kurs *Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts- Weibsbilder* entnommen, den mir Irene Below zur Verfügung gestellt hat.

Wind aus den Segeln zu nehmen, und sehr deutlich signalisiert, dass kein besonderes Interesse an den geplanten Nachforschungen bestand. Erst politischer Druck ermöglichte den Zugang zu Depot und Archiv. Da die Kunsthalle einer Ausstellung in ihren Räumen eine Absage erteilte, musste die ursprüngliche Planung geändert werden. Anstelle der Kunsthalle wurde ab Juni 1986 die Volkshochschule zum Partner des Projektes, die Ausstellung wurde schließlich 1987 in der Ravensberger Spinnerei gezeigt.

Diese beispielhaften Widerstände gegen die Durchsetzung einer feministischen Projektidee, die danach fragte, welchen Wert die Gesellschaft der Überlieferung der Kunst von Frauen beimisst, dokumentieren, wie wenig die musealen Institutionen in Westdeutschland noch am Ende der 80er Jahre bereit waren, feministische Interventionen in ihren Räumen zuzulassen.

Der Verein *Das Verborgene Museum* knüpft an diesen Punkt an und leistet seither externe Forschungsarbeit zu Künstlerinnen.³⁹ Über Kooperationen mit Museen finden diese Themen mittlerweile ihren Weg in eine breitere Öffentlichkeit, häufig genug aber bleiben sie immer noch auf die bescheidenen Räumlichkeiten des Vereines in der Schlüterstraße in Berlin beschränkt.

Das wegweisende Konzept des *Verborgenen Museums* ging damals in der mangelnden positiven Rezeption unter. Aus heutiger Sicht stellt sich die Frage nach den Ursachen für die geringe Resonanz auf dieses aufwendige Projekt, das noch viele Fragen offen ließ an denen hätte weitergearbeitet werden können, so z.B. die nach den Gründen für die tendenzielle Vernachlässigung des künstlerischen Werkes von Frauen in Sammlungsbeständen. Die damalige Neuausrichtung feministischer Kunstwissenschaft an den postmodernen Theorien war sicherlich nur eine Ursache für die mangelnde Anerkennung des Projektes. Darüber hinaus waren die Widerstände in den Museen gegen feministische Fragestellungen damals sehr stark, wie die beiden Beispiele aus Nordrhein-Westfalen zeigen. Daher verwundert es nicht, dass auch die am *Verborgenen Museum* beteiligten *Nichtkünstlerinnen*, welche die kunsthistorische Forschung und die Durchführung der Ausstellung betreuten, bis heute ein kritisches Verhältnis zu ihrer eigenen Arbeit haben und diese daher auch nicht selbstbewusst weitervermitteln.

In den Museen ist an diesen Fragestellungen seither nicht weitergearbeitet worden, obwohl eine größere Offenheit gegenüber Künstlerinnenausstellungen in den letzten Jahren zu beobachten ist. Hier tragen die vereinzelt betriebenen Frauenforschungsprojekte erste Früchte, die den jeweiligen Ausstellungen vor-

39 Der Verein ist unmittelbar nach der Initialausstellung *Das Verborgene Museum* gegründet worden und besteht bis heute. Er verfügt über eins halbe Wissenschaftlerinnenstelle und hat zahlreiche Ausstellungen zu einzelnen Künstlerinnen organisiert.

angegangen sind. Es steht allerdings noch aus, ein alternatives Modell zu den mittlerweile etablierten und auf Künstlerinnen spezialisierten Sonderausstellungen zu entwickeln, da diese die museale Präsentation immer nur vorübergehend um diese Komponente ergänzen. In diesem Kontext beweist das Konzept des *Verborgene Museum* immer noch Gültigkeit, denn die Arbeit an geschlechterorientierten Synthesen und der damit verbundenen Neukonzeption musealer Schausammlungen könnte mit den Erfahrungen aus diesem Projekt und den seither entstandenen Forschungsarbeiten zu Künstlerinnen wieder aufgenommen und weiterentwickelt werden.

7.2 RESÜMEE

Das Verborgene Museum steht am Ende einer Reihe von kollektiven Künstlerinnenausstellungen, mit denen der Kunst-Raum im Laufe der 70er und 80er Jahre zu einem heterogeneren und offeneren Präsentationsraum geworden ist und in den Elemente des Privaten und Öffentlichen eingegangen sind. In dieser Reihe stellt es eine Ausnahme dar, denn die neuen räumlichen Impulse der Künstlerinnenprojekte, die im Feld zeitgenössischer Kunst eine Hybridisierung des Kunst-Raumes bewirkt hatten, waren auf die Präsentation des historischen Werkes von Künstlerinnen nicht anwendbar.

Ein Kunst-Raum, der auch die zeitliche Komponente der Historie von Künstlerinnen beinhaltete und der eine Alternative zu den bestehenden kunsthistorischen Einordnungskriterien, die sich am Vorbild des männlichen Künstlers orientierten hätte bieten können, war noch nicht denkbar. Notgedrungen wurde auf die bewährte Struktur autonomer Inszenierungsformen des White Cube zurückgegriffen, um die aufgefundenen Werke bis dahin weitgehend unbekannter Künstlerinnen in musealer Tradition zu präsentieren. Dieser Kontext sollte den angemessenen *Rahmen* für die seit Jahrhunderten vernachlässigten und vergessenen Werke bilden. Dies musste provozieren, denn es verletzte die Konventionen musealer Präsentation und hätte daher einer zusätzlichen Erklärung bedurft. Insofern hat die von kunsthistorischer Seite vielfach geäußerte Kritik am Ausstellungsprojekt seine Berechtigung. Andererseits ist zu bedenken, dass es einen historischen Horizont und geschlechterorientierte Einordnungskriterien, mit deren Hilfe die äußerlich konventionelle Präsentation der Werke hätte verständlicher werden können, damals noch nicht gab. Daher lässt sich dieses Projekt, dessen Forderung nach einem angemessenen Raum für historische Künstlerinnen bis heute eine Utopie geblieben ist, nur als unvollkommene Pionierarbeit bewerten. Dennoch hat sie im Kern wesentliche

Fragen nach der immer noch bestehenden Unterrepräsentanz von Künstlerinnen in den Museen berührt, die bis heute nicht beantwortet worden sind und deren Klärung noch aussteht.



Abb. 7.1.1 *Bildnis einer jungen Frau*, 1557, Sofonisba Anguissola
(aus: Das Verborgene Museum I 1987, S. 53)



Abb. 7.1.2 *Die heilige Familie*, o.J., Elisabetta Sirani
(aus: Das Verborgene Museum I 1987, S. 66)



Abb. 7.1.3 *Frau am Fenster*, o.J.,
Geertruyd Roghman
(aus: Das Verborgene Museum I
1987, S. 79)



Abb. 7.1.4 *Le Bénédictine* nach
Chardin, o.J. Renée Elisabeth
Lépicier (aus: Das Verborgene
Museum I 1987, S. 89)

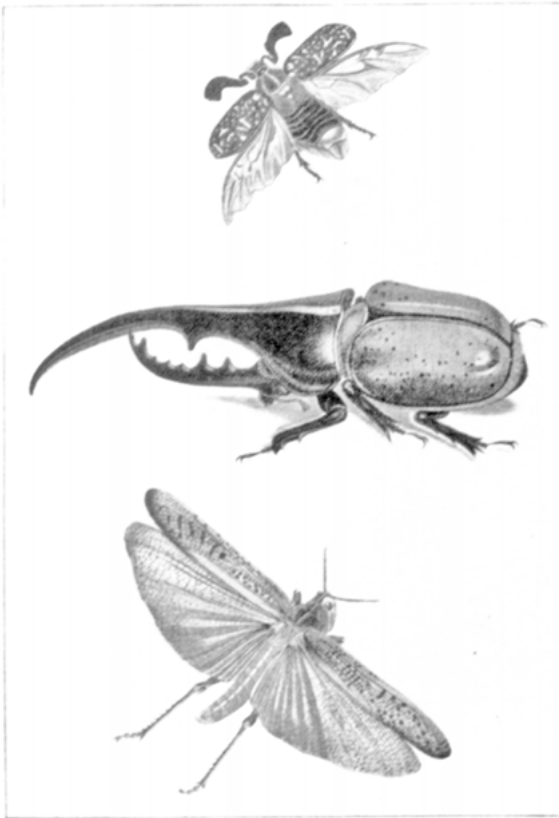


Abb. 7.1.5 *Insektenstudien*, o.J.,
Elisabeth Füßli
aus: *Das Verborgene Museum I*
1987, S. 95)



Abb. 7.1.6 *Marquise de Sabran*,
o.J., Marie-Louise Elisabeth
Vigée-Le Brun
(aus: Das Verborgene Museum I
1987, S. 104)



Abb. 7.1.7 *Brustbildnis einer
Frau mit Schleier*, o.J.
Angelika Kauffmann
(aus: Das Verborgene Museum I
1987, S. 108)



Abb. 7.1.8 *Selbstbildnis*, nach
1759, Anna Dorothea Therbusch
(aus: Das Verborgene Museum I
1987, S. 112)



Abb. 7.1.9 *Teresa Natalie
von Braunschweig-W.*, o.J.,
Anna Rosina Lisiewski-de Gasc
(aus: Das Verborgene Museum I
1987, S. 89)



Abb. 7.1.10 *Der Komponist*
Carl Maria von Weber, o.J.,
 Caroline Bardua
 (aus: Das Verborgene Museum I
 1987, S. 131)



Abb. 7.1.11 *Madame Grade und*
Töchter, 1835, Louise Henry
 (aus: Das Verborgene Museum I
 1987, S. 137)



Abb. 7.1.12 *Banjo-Unterricht*,
1894, Mary Cassatt
(aus: Das Verborgene Museum I
1987, S. 145)



Abb. 7.1.13 *Selbstbildnis*,
1885, Sabine Lepsius
(aus: Das Verborgene Museum I
1987, S. 153)



Abb. 7.1.14 *Häuser am Montmatre*, 1898, Maria Slavona
(aus: Das Verborgene Museum I 1987, S. 163)



Abb. 7.1.15 *Prozession bei Ascona*, um 1920, Marianne Werefkin
(aus: Das Verborgene Museum I 1987, S. 179)



Abb. 7.1.16 *Abstraktion*,
1912, Gabriele Münter
(aus: Das Verborgene Museum
I 1987, S. 183)

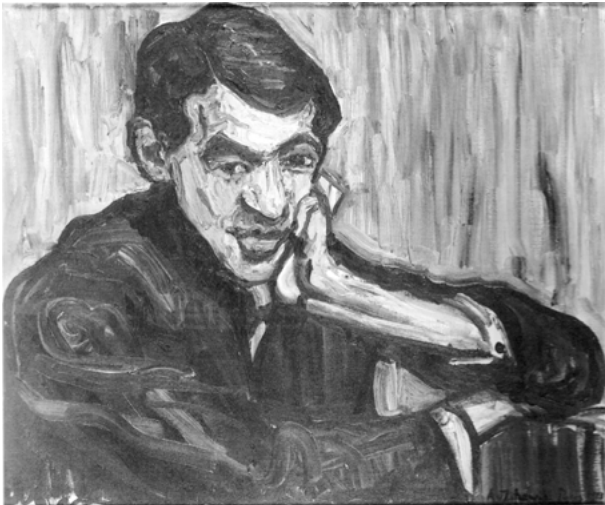


Abb. 7.1.17 *Bildnis des Malers
Jules Pascin*, 1913, Augusta
von Zitzewitz
(aus: Das Verborgene Museum
I 1987, S. 197)



Abb. 7.1.18 *Strecken-*
arbeiterinnen, 1912-16,
Sella Hasse
(aus: Das Verborgene Museum
I 1987, S. 200)



Abb. 7.1.19 *Kapp-Putsch*,
1920, Else Hertz
(aus: Das Verborgene Museum
I 1987, S. 205)



Abb. 7.1.20 *Rotraud Richter*,
4 Jahre alt, 1920,
Lis Happe-Richter
(aus: *Das Verborgene Museum*
I 1987, S. 241)



Abb. 7.1.21 *Figurine*, 1928,
Alexandra Exter
(aus: Das Verborgene Museum
I 1987, S. 208)



Abb. 7.1.22 *Farbige Komposition*, um 1920, Friedl Dicker
(aus: Das Verborgene Museum
I 1987, S. 229)



Abb. 7.1.23 *Die Mücke ist tot*, 1922, Hannah Höch
(aus: Das Verborgene Museum I 1987, S. 215)



Abb. 7.1.24 *Stehende mit Krug*, 1928, Marg Moll
(aus: Das Verborgene Museum I 1987, S. 233)



Abb. 7.1.25 *Daphne*,
1918, Renée Sintenis
(aus: Das Verborgene Museum
I 1987, S. 236)



Abb. 7.1.26 Ausstellungssituation *Das Verborgene Museum II*, rechts vorne *Hearth*, 1980/81, Victoria Bell, an der Stirnwand *Bildtransport*, 1986, Maria Lassnig
(Foto: Birgit Kleber)



Abb. 7.1.27 Ausstellungssituation *Das Verborgene Museum II*, Stirnwand v.l.n.r.: *Tragisches Duett*, 1987, *Mit dem Kopf durch die Wand*, 1985, *Bildtransport*, 1986, Maria Lassnig
(Foto: Birgit Kleber)



Abb. 7.1.28 Ausstellungssituation *Das Verborgene Museum II, Die Staffelei*, 1987, Gisela Breitling
(Foto: Birgit Kleber)



Abb. 7.1.29 Ausstellungssituation *Das Verborgene Museum II, Helgoland*, 1987, Evelyn Kuwertz
(Foto: Birgit Kleber)



Abb. 7.1.30 Ausstellungssituation *Das Verborgene Museum II, Drei stehende Figuren*, 1987, Magdalena Abakanowicz (Foto: Birgit Kleber)



Abb. 7.1.31 Ausstellungssituation *Das Verborgene Museum II, Paar II*, 1984, Susanne Wehland (Foto: Birgit Kleber)



Abb. 7.1.32 Ausstellungssituation *Das Verborgene Museum II, Innenecke – Aussenecke*, 1987, Marianne Pohl
(Foto: Birgit Kleber)



Abb. 7.1.33 Ausstellungssituation *Das Verborgene Museum II, Die Metaphorischen Partner*, 1987, Margarethe Raspé
(Foto: Birgit Kleber)

