

1. Einleitung

Bis heute bestehen Ungleichbehandlungen zwischen Künstlerinnen und Künstlern im Ausstellungswesen, die mit deren geschlechtlicher Verortung in Zusammenhang stehen. Trotz langjähriger öffentlicher Förderung ist es bislang nicht gelungen, die Arbeit von Künstlerinnen zu einem integralen Bestandteil kunstbewahrender Institutionen zu machen. So handelt es sich bei den mittlerweile etablierten Spezialausstellungen, in denen ausschließlich Werke weiblicher Provenienz gezeigt werden, nur um vorübergehende Präsentationen in den musealen Räumen, deren Verstetigung fehlt. Sie bezeugen in dieser Funktion die Diskriminierung von Künstlerinnen auf institutioneller Ebene.¹

Des Weiteren ist die Auseinandersetzung mit dem individuellen künstlerischen Werk von Frauen immer noch mit Vorurteilen behaftet, wodurch der institutionellen Diskriminierung auch auf der individuell-künstlerischen Ebene entsprochen wird. Bis heute fließen geschlechterorientierte Konnotationen, die nicht weiter hinterfragt und begründet werden, in die Beurteilung von Kunst mit ein. Daher müssen Künstlerinnen, die in ihrer Arbeit Aspekte der Privatsphäre aufgreifen, immer noch damit rechnen, dass ihre Arbeit als *Frauenkunst* abqualifiziert wird, während dies bei männlichen Künstlern, wie das Beispiel Dieter Roth zeigt, als Innovation gilt.²

-
- 1 Ein Beispiel dafür ist die Ausstellung *elles@centrepompidou* in Paris (vom 27.05.2009-27.05.2010), in der ausschließlich Werke von Künstlerinnen aus der Sammlung des Centre Pompidou ausgestellt worden sind.
 - 2 Zu einer ähnlichen Bewertung kommt Jennifer John in ihrer Analyse der Ausstellung *Selbst Inszeniert*, die 2004/2005 in der Hamburger Kunsthalle gezeigt wurde und sich dem Thema der Dekonstruktion des Selbst von Künstlern in der Moderne stellte. Die Aufnahme *weiblicher* Anteile, Travestie mit gegengeschlechtlichen Attributen, wird lediglich bei männlichen Künstlern gut geheißen und akzeptiert. Vgl. John 2008a, S. 15-16.

Fehlende gendersensible Kriterien für die Beurteilung von Kunst in Verbindung mit einer wenig analytischen Betrachtungsweise von Seiten kunstvermittelnder Instanzen führen dazu, dass auch Künstlerinnen häufig die Position vertreten, Kunst sei geschlechtsneutral. Andererseits kann eine Strategie der *positiven Diskriminierung*³ dazu beitragen, Aufmerksamkeit durch das Verarbeiten geschlechterstereotyper Inhalte zu erzeugen. In Anbetracht dieser hermetischen Verhältnisse im Ausstellungswesen, die bewirken, dass dem Geschlecht nur als *Stereotyp* ein Platz zugestanden wird, ist die strategische Position der Neutralität verständlich, sie schließt aber weiterhin eine differenzierte Sicht auf die Kunst beider Geschlechter aus.

Es bedürfte daher der Entwicklung differenzierter Beurteilungskriterien für die Kunst unter der Berücksichtigung geschlechterrelevanter Merkmale. Eine solche Auseinandersetzung mit Kunstwerken der Vergangenheit und Gegenwart wird erst dann zu repräsentativen Ergebnissen führen, wenn die Arbeiten von Frauen in einer zahlenmäßig entsprechenden Relation zu den immer noch in Überzahl vorhandenen Werken von Männern gesehen werden können. Dieser Entwicklungsprozess wird, vorausgesetzt, dass man ihn wirklich ernsthaft betreibt, noch lange Zeit in Anspruch nehmen.

Die Grundlage dazu wäre eine umfassende Rezeption der Kunstproduktion von Frauen, die bislang noch zu wenig stattgefunden hat. So ist auch die Kunst, die im Zuge der zweiten Frauenbewegung Eingang in den *Kunst-Raum* nahm, auf breiter Ebene noch nicht hinreichend rezipiert worden. Sogar im Feld feministischer Kunstwissenschaft haben relativierende Denkansätze der Gendertheorie, die in der Tradition des Poststrukturalismus stehen, den Effekt, die historische Aufarbeitung der Kunst von Frauen nach 1970 zu blockieren. Daher ist Wissen über diese Epoche noch nicht ausreichend ausgebildet worden und fehlt für weiterführende Diskussionen. Seit 2007 deutet sich ein Wandel im Denken an, erste Projekte, die diesen für die künstlerische Emanzipation von Frauen bedeutenden Zeitabschnitt historisch aufarbeiten, beginnen jetzt erst. Wie das Beispiel der internationalen Ausstellung *WACK* verdeutlicht, die als Überblickschau internationaler feministischer Kunst in den USA gezeigt worden ist, wei-

3 Den Begriff *Positive Diskriminierung* übernehme ich von Jennifer John, die ihn als politische Strategie der Kuratorin Liesbeth Brandt Corstius am Museum in Arnhem in den 80er und 90er Jahren beschreibt. Vgl. John 2004a, S. 49-50. Des Weiteren fiel dieser Begriff auch im Gespräch mit einem Kurator zeitgenössischer Kunst, der in den Arbeiten Rosemarie Trockels, ihren *Strickbildern* und *Kochherden*, mit denen sie sich auf die Erfahrungswelten von Frauen bezieht, eine bewusste Strategie der *positiven Diskriminierung* sieht. Die Künstlerin habe diese eingesetzt, um damit ihre Etablierung im Kunstbetrieb zu befördern.

sen solche Projekte teilweise Fehler in der Dokumentation auf.⁴ Dies ist ein Symptom dafür, dass die Grundlagen feministischer Kunst auf nationalem und internationalem Niveau noch zu wenig aufgearbeitet, erforscht und geklärt worden sind.

Zwar gab es in Westdeutschland in den 90er Jahren zahlreiche, von öffentlicher Hand geförderte Forschungsarbeiten zur Präsenz von Künstlerinnen im Ausstellungswesen, die statistische Beweise für deren Benachteiligung lieferten.⁵ Versuche einer inhaltlichen Bewertung und kunsthistorischen Aufarbeitung der zahlreichen Künstlerinnenausstellungen seit 1972 gab es hingegen nur wenige und auch diese wurden kaum rezipiert.⁶ Die Arbeit von Ditta Behrens⁷ liefert eine gute Zusammenfassung der frühen Künstlerinnenausstellungen im deutschsprachigen Raum, Marion Oehlmann konzentriert sich auf drei ausgewählte Projekte im Zeitraum von 1977 bis 1990 und betrachtet die Veränderung der

-
- 4 So wird z.B. die Ausstellung *Kvindeudstillinger på Charlottenborg* der Künstlerinnengruppe *Rijnsning* zugeordnet und gleich im Anschluss daran die Mitglieder der Gruppe namentlich benannt. Diese Namen entsprechen aber nicht der Gruppe *Rejsning*, sondern einer zweiten Künstlerinnengruppe, die auch an der Ausstellung beteiligt gewesen ist. Vgl. WACK 2007, S. 483. Zu diesem Missverständnis in der Rezeption siehe auch Kapitel 4.3 dieser Arbeit. Auch in anderen Medien sind dokumentarische Fehler zu den Anfängen der Frauenbewegung und der Verbindung zur Kunst auszumachen, so z.B. auf der Internetseite von Mediaturm www.mediaturm.de, wo die Ausstellung *Künstlerinnen international 1877-1977* als Frankfurter Ausstellungsprojekt ausgegeben wird. Die originäre Ausstellung wurde aber in Berlin konzipiert und gezeigt und ist erst im Anschluss daran in verkleinerter Version nach Frankfurt gegangen.
 - 5 Vgl. Albrecht, Below, Kahre 2001; Braster, Sartori 1999; Brinkmann, Wiesand u. d. Team des ZfKf 1987, 1995, 2001; Cliche, Mitchell, Wiesand 2000; Petzinger, Koszowski 1992; Schulz 1995.
 - 6 Die Dissertationen von Ditta Behrens, vgl. Behrens 1991, und Marion Oelmann, vgl. Oelmann 1994, sind nur im universitären Kontext publiziert worden und haben keine weite Verbreitung gefunden.
 - 7 Die Arbeit enthält wertvolle Quellenhinweise zu Ausstellungen, die mittlerweile nicht mehr bekannt sind. Es fehlt Bildmaterial, das eine vertiefende Analyse befördert hätte. Behrens konstatiert, dass ab Mitte der 70er Jahre verstärkt regionale *Frauen-Kunstausstellungen* entstanden sind. Im regionalen Bezugsrahmen fehlten die Konflikte zwischen professionellen Künstlerinnen und Künstlerinnen, die Teil der Frauenbewegung waren, wie sie zu dieser Zeit in Berlin charakteristisch gewesen sind. Die Projekte hätten nach 1977 an radikaler gesellschaftspolitischer Brisanz verloren, vgl. Behrens 1991.

feministischen Diskurse in den Ausstellungskonzepten.⁸ Beide Autorinnen stellen fest, dass die Rezeption der Künstlerinnenausstellungen problematisch sei, Behrens spricht von einseitiger Rezeption, Oelmann diagnostiziert gar eine *Feminismus-Phobie*, die eine sachliche Auseinandersetzung erschwere.⁹

Doris Guth verwendet in ihrer Dissertation einen diskurstheoretischen Forschungsansatz, der seit Mitte der 90er Jahre im Feld feministischer Kunstwissenschaft zunehmend Verbreitung fand.¹⁰ Sie untersucht nicht mehr ausschließlich Künstlerinnenausstellungen, sondern analysiert, wie Produktion und Repräsentation von Geschlechteridentitäten in Themenausstellungen der 90er Jahre konstruiert werden. Die von ihr gewonnenen Erkenntnisse bleiben auf einer verallgemeinernden, unkonkreten Ebene: Ausstellungen seien Schauplätze der Macht, in denen geschlechterorientierte Bedeutungen konstruiert würden. Ausstellungsinstitutionen schafften fachspezifische Öffentlichkeiten, die als eine Gemeinschaft autorisierter Instanzen funktionierten und darüber entschieden, was Kunst sei. Sie dienten dem Künstler zur Positionierung innerhalb der Kunsthierarchien und hätten damit auch einen ökonomischen und politischen Stellenwert. Sexismen und Rassismen seien in die institutionellen Strukturen eingeschrieben, der *White Cube* sei das Pendant zur *hegemonialen Kunstideologie*.¹¹ Guth führt den *White Cube* als hegemonialen Kontext ins Feld und betrachtet ihn als statischen Raumbehälter, in den Wertmaßstäbe über Kunst eingeschrieben seien. Jennifer John stellt in ihrer Arbeit die These auf, dass sich der *White Cube* durch Einschreibungen feministischer Diskurse in Museen für moderne und zeitgenössische Kunst seit den 70er Jahren verändert habe.¹²

Die Auseinandersetzung darüber, wie die Kategorie Geschlecht in Ausstellungen und Museen wirksam wird, fand seit Anfang der 80er Jahre überwiegend

8 Marion Oelmann untersuchte die Ausstellungen *Künstlerinnen international 1877-1977* (1977 in Berlin), *Kunst mit Eigen-Sinn* (1985 in Wien) und *Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts* (1990 in Wiesbaden), vgl. Oelmann 1994.

9 Vgl. Behrens 1991, S. 5 und Oelmann 1994, S. 27. Zum Problem der zwiespältigen Bewertung des Feminismus im Kunstbetrieb der 90er Jahre vgl. auch Graw 1994.

10 Sigrid Schade und Silke Wenk haben diese Forschungsrichtung in zwei ausführlichen Artikeln vorgestellt, Schade, Wenk 1995 und Schade, Wenk 2005.

11 Guth 2001, S. 12. Zu feministischen Ausstellungspraktiken vgl. auch Guth 2003.

12 John 2004 a, S. 9f. Im Rahmen ihres Dissertationsprojektes *White Cubes – Gendered Cubes* geht sie dieser Fragestellung am konkreten Beispiel eines Ausstellungshauses nach und untersucht den Zeitraum 1960 bis zur Gegenwart. Vgl. das Abstract zum Forschungs- und Dissertationsprojekt unter: www.culturalgenderstudies.zhdk.ch/projekte/documents/.../AbstractJenniferJohn.pdf (Abruf vom 17.12.2009)

außerhalb ausstellender Institutionen¹³ und universitärer Diskurse statt. So wurde die in den 80er Jahren geführte Diskussion über mögliche *Frauenmuseen*¹⁴ von feministischen Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen außerhalb musealer Institutionen vorangetrieben. Ergebnisse dieser außerinstitutionellen Prozesse sind seit den 90er Jahren in Randbereiche der Museologie eingeflossen und beziehen sich überwiegend auf kulturhistorische Präsentationen.¹⁵

In den 90er Jahren wurden nur wenige Ausstellungskonzepte entwickelt, die versuchten, der Kategorie Geschlecht in Kunstaussstellungen Raum zu geben.¹⁶

-
- 13 Das Beispiel des Historischen Museums in Frankfurt zeigt, wie schwierig es am Anfang der 80er Jahre noch gewesen ist, innovative Ausstellungen unter der Berücksichtigung der Kategorie Geschlecht an einem Museum zu etablieren. So wurde die Ausstellung *Frauenalltag und Frauenbewegung 1890-1980*, die dort 1980 eröffnet worden war und als Teil der ständigen Ausstellung weitergeführt werden sollte, nach einem Direktorenwechsel 1984 wieder demontiert, vgl. Below 2004.
 - 14 Seit Mitte der 80er Jahre gibt es Initiativen zur Gründung von Frauenmuseen, die mit einer Diskussion über die Sinnhaftigkeit und die Art der Präsentation von Frauengeschichte im musealen Kontext einhergehen, so den Arbeitskreis *Frauen und Museum* in Bremen, vgl. Dokumentation 1992, und weitere Frauenarbeitskreise an verschiedenen Orten (Frankfurt, Münster) und dem Museum der Arbeit in Hamburg, vgl. Schneewittchen 1993; Goldmann, Kramer 1988. Den Themenkomplex feministischer Interventionen im Ausstellungswesen seit 1982 fassen die Autorinnen der Studie *Das inszenierte Geschlecht* gut zusammen, vgl. Hauer, Muttenthaler, Schober, Wonisch 1997. Das Frauenmuseum in Bonn ist neben dem Frauenmuseum in Wiesbaden eines der wenigen Frauenmuseen der Bundesrepublik, das bis heute existiert. Es wurde 1981 von Künstlerinnen gegründet und hat bis heute seinen Platz als eine Mischinstitution zwischen Forschungsstätte und Ausstellungseinrichtung behaupten können, vgl. Fehr 1990; Litzki 1994.
 - 15 Vgl. Hauer, u.a. 1997; Muttenthaler, Wonisch 2002; Muttenthaler, Wonisch 2006. Zum Thema Frauen- und Geschlechtergeschichte in historischen Museen in Deutschland gibt es seit 2008 eine neue empirische Studie, vgl. Hinterberger, u.a. 2008. Auch Jana Scholze, vgl. Scholze 2004, widmet ihre Untersuchung ausschließlich kulturhistorischen Ausstellungen.
 - 16 Einen Versuch, die theoretischen Ansätze aus der Gendertheorie in der Ausstellungspraxis aufzugreifen, unternahm die Kuratorin des Karl Ernst Osthaus-Museums in Hagen, Birgit Schulte, mit der Ausstellungsreihe *Vis-a-Vis* in den Jahren 1996-1997. Sie hat dazu Werke von Künstlern und Künstlerinnen, die aus den Beständen des Museums stammten, räumlich gegenübergestellt: *Vis-a-Vis 1* konfrontierte die künstlerische Produktion von Künstlerpaaren miteinander, *Vis-a-vis 2* führte anhand der Werke von Künstlerinnen und Künstlern vor, wie Männlichkeit und Weiblichkeit in

Der in Berlin ansässige Verein *Das Verborgene Museum*¹⁷ konzentriert sich seit 1986 darauf, durch externe Forschungsarbeit zu Künstlerinnen des 19. und 20. Jahrhunderts und Vernetzung mit Akteuren des Kunstbetriebes Einfluss auf etablierte Ausstellungsinstitutionen zu nehmen, und kann mittlerweile auf namhafte Kooperationen verweisen. Eine Eingliederung des künstlerischen Werkes von Frauen in Museen haben diese Interventionen, die von Außen auf die institutionalisierten Räume einwirken, bislang jedoch noch nicht erreicht.

Es geht also auch 40 Jahre nach der zweiten Frauenbewegung in Westeuropa und den USA darum, Ausgrenzungsmechanismen zu benennen und zu überwinden, die auf institutioneller Ebene bewirken, dass Künstlerinnen überwiegend in Spezialausstellungen sichtbar gemacht werden, und auf individuell-künstlerischer Ebene dazu führen, dass Leistungen von Künstlerinnen nur vereinzelt Anerkennung finden, dies auf breiter Basis aber keineswegs Normalität ist. Meines Erachtens bedarf es einer neuen Perspektive auf die künstlerischen Leistungen von Frauen, mit der die Ausgrenzung aus dem Rezeptionsprozess überwunden werden kann. Denn das Unterschätzen und Minderbewerten der künstlerischen Arbeit von Frauen befördert nachhaltig ihre Exklusion innerhalb fachspezifischer Prozesse der Wissensbildung und hat maßgeblichen Anteil daran, dass ihre Leistungen in der retrospektiven Betrachtung wegfallen. Sie können daher auch nicht in Wissensstrukturen einfließen, die das institutionalisierte Wissen erneuern, da diese notwendigerweise auf der vorangegangenen Rezeption aufbauen.

Die im zweiten Kapitel dieser Arbeit eingeführte neue Sichtweise, die sich auf kollektive Künstlerinnenausstellungen der Jahre 1972-1987 konzentriert, vermittelt ein anderes Verständnis dieser Projekte. Sie werden als Stationen im Prozess räumlicher Veränderungen begriffen, die sich am Anfang der 70er Jahre im Ausstellungswesen abzeichneten und die im Zusammenhang mit den politi-

der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts konstruiert wurden. Diese Initiative, die an einem innovativen Museum in der *kulturellen Provinz* stattfand, hat keine weiteren Kreise gezogen und zu keiner Diskussion innerhalb des Kunstaussstellungswesens geführt. Ein Beitrag über diese Ausstellung ist daher auch nur im Tagungsband des Gabriele Münter-Preises veröffentlicht worden, vgl. Schulte 1998, und als Fachbeitrag einer museologischen Publikation in Wien, vgl. Schulte 2000.

- 17 Das Verborgene Museum wurde 1986 als Verein gegründet und hat die programmatische Zielsetzung, sich für die öffentliche Präsentation und wissenschaftliche Aufarbeitung der Lebenswerke von Künstlerinnen der zurückliegenden Jahrhunderte bzw. von Künstlerinnen, die nicht mehr aktiv sind, einzusetzen. Mittlerweile operiert der Verein, der mit einer halben Stelle personell unterbesetzt ist, zunehmend erfolgreich in der Vernetzung seiner Themen mit etablierten Ausstellungsinstitutionen und Nachlassverwaltern von Künstlerinnen, vgl. www.dasverborgenemuseum.de.

schen Forderungen der zweiten Frauenbewegung neu zu lesen sind. Die Künstlerinnenausstellungen lassen sich unter diesem Blickwinkel als Momente einer aktiven *Raumnahme* – im Sinne einer Raumbesetzung – verstehen, durch die der Ausstellungsraum mit feministischen Inhalten *neu* besetzt und erweitert worden ist.

Am Anfang der 70er Jahre wandelte sich der Präsentationsraum der Kunst und wurde – bedingt durch gesellschaftliche Demokratisierungsprozesse – zu einem offeneren Raum, in den auch Künstlerinnen Einzug hielten. Brian O'Doherty hat in mehreren Essays über den *White Cube* – die er bezeichnenderweise in der Mitte der 70er Jahre verfasst hat – auf diesen Raum hingewiesen, der als wesentlicher symbolischer Kontext für die Kunst der Moderne angesehen wird. Häufig wird der von O'Doherty eingeführte Begriff des *White Cube* unhinterfragt in theoretischen Beiträgen verwendet, die sich mit den Gepflogenheiten des Ausstellungsbetriebes befassen. Zwar hat O'Doherty mit seinem künstlerischen Essay über den *White Cube* wesentliche Punkte angesprochen, die historischen Prozesse, die zur Entstehung dieses Raumes am Anfang des 20. Jh. geführt haben, hat er damit aber nicht benannt, und eine kunstwissenschaftliche Bearbeitung des Themas steht noch aus.¹⁸ Der Begriff des *White Cube*, so treffend er die Ästhetik der Kunst des 20. Jh. umschreibt, kann in der räumlichen Auseinandersetzung mit Kunstausstellungen in die Irre führen, weil er die Vorstellung eines neutralen Containers evoziert, eines statischen Raumes, der keine Veränderungen erfährt.¹⁹

Meine Analyse der kollektiven Künstlerinnenausstellungen wird darlegen, dass sich dieser Raum – obwohl er als *neutrales* Behältnis festzustehen scheint – dennoch gewandelt hat. Als Alternative zum Begriff des *White Cube* werde ich das Wortpaar *Kunst-Raum* verwenden, denn es enthält im Gegensatz zu *White Cube* die beiden Komponenten Kunst und Raum und kann daher besser darstellen, wie die räumlichen Eingriffe von Künstlerinnen diesen Raum geprägt und verändert haben. Mit der Komponente *Kunst* beinhaltet der Begriff sowohl die

18 Vgl. O'Doherty 1996. Barbara Steiner hat mit ihrer Dissertation über den weißen Ausstellungsraum zwischen 1963 und 1976 erstmals den Versuch unternommen, diesen Raum in einer historischen Perspektive zu betrachten, vgl. Steiner 2002. Auch Charlotte Klonk legte in ihrer Habilitationsschrift eine Revision des Galerieraumes in der Zeit von 1800 bis 2000 vor, in der sie das Konzept des *White Cube* relativiert, vgl. Klonk 2009.

19 Mary Pepchinski hat in ihrer Dissertation *Feminist Space* sehr anschaulich zeigen können, wie die feministischen Diskurse vom Anfang des 20. Jh. zum Entstehen neuer, weiblich konnotierter Ausstellungsräume geführt haben, die sich von den abstrakten Räumen der Moderne abgrenzten. Vgl. Pepchinski 2007.

Materialität der ausgestellten Werke als auch theoretische Diskurse über Kunst, mit der Komponente des *Raumes* benennt er den realen, architektonisch gebildeten Raum, in dem die Kunstwerke arrangiert werden und der als solcher nicht immer die abstrakten, vermeintlich neutralen Qualitäten eines *White Cube* aufweisen muss. Darüber hinaus bezeichnet *Kunst-Raum* auch den in der Rezeption gebildeten Vorstellungsraum einer Ausstellung, der das temporäre Kunstereignis zu einem Teil kunstgeschichtlicher Überlieferung werden lässt. Als flexibel aufeinander bezogene Komponenten lassen sich die gegenseitigen Einflussnahmen zwischen dem Feld der Kunst und dem als veränderlich begriffenen Raum besser erfassen.

Wie diese gegenseitige Wechselbeziehung in den kollektiven Künstlerinnen-ausstellungen stattgefunden hat, kann mit dem raumsoziologischen Ansatz von Martina Löw dargestellt werden. Löw begreift Raum aus der Sicht der Soziologie als dynamisch und wandelbar, daher erscheint mir ihre Betrachtungsweise die geeignete, um die Veränderungen, die von den räumlichen Interventionen der Künstlerinnen im Ausstellungswesen ausgegangen sind, nachzeichnen zu können. Der Kunst-Raum kann mit diesem Ansatz als prozessuales Gebilde erfasst werden, in dem auch miteinander konkurrierende Raumauffassungen – die unterschiedlichen Konzepten von Kunst entsprechen – nebeneinander Platz haben.

In der konkreten Analyse der kollektiven Künstlerinnenausstellung der Jahre 1972-1987 werden diese beiden grundlegenden Komponenten einer Ausstellung, die Kunst und ihre Räume, in Beziehung zueinander gesetzt. Zeitzeuginneninterviews, Ausstellungskataloge, Rezensionen, Ausstellungsfotos und Filmbeiträge dienen als Quellenmaterial für die Rekonstruktion dieser Ausstellungsräume, die als Forschungsgrundlage für die weiterführende Auseinandersetzung zunächst erarbeitet werden mussten. Die retrospektive Beschreibung der jeweiligen Projekte ist immer der sich daran anschließenden Analyse vorangestellt. Mit der Eingrenzung auf den Zeitraum der Jahre 1972-1987 wird ein Ausschnitt aus dem Phänomen der Künstlerinnenausstellung gewählt, in dem die gesellschaftspolitischen, künstlerischen und feministischen Diskurse in ihrer Wechselwirkung mit den Ausstellungsräumen in besonderer Prägnanz hervortreten und zu einem vorläufigen Ende kommen.

Das Vordringen von Künstlerinnen im Ausstellungswesen ist als ein Phänomen des Raumnehmens zu betrachten. Künstlerinnen führten im Laufe der 70er und 80er Jahre in kollektiven und individuellen Strategien neue, mit feministischen Diskursen belegte Räume in den Kunst-Raum ein. Der Kontext der zweiten Frauenbewegung ermöglichte es ihnen, innerhalb der Kunst-Räume *gegenkulturelle* Raumbesetzungen vorzunehmen, mit denen sie auf den Privatraum

hinwiesen, der seit dem bürgerlichen Zeitalter den Frauen als von der Öffentlichkeit getrennter Handlungsraum zugestanden wurde. Mit ihrem gesellschafts- und kulturpolitisch brisanten Verweis auf die Privatsphäre und den dort vorherrschenden, Frauen einengenden Verhältnissen, brachen sie ein gesellschaftliches Tabu.

Wie das dritte Kapitel zeigt, zielten die räumlichen Strategien der Künstlerinnen in der Frühphase der feministischen Bewegung 1972/73 darauf, den *eigenen Raum* in Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum aus dem Privatraum heraus zu entwickeln. Dies wird sehr anschaulich am Beispiel der Ausstellung *Womanhouse*, die 1972 in Hollywood, in einer verlassenen Villa, realisiert worden ist. Das Privileg des *eigenen Raumes* im Privaten, das in der bürgerlichen Ideologie dem Mann zukommt, forderten die Künstlerinnen in separatistischen Strategien für sich selbst ein. Damit kündigten sie die Vorstellung einer heterosexuellen Symbiose im Privatraum auf und machten auch vor der Darstellung sexueller Gewaltverhältnisse nicht Halt, was in einigen Fällen zur Zensur führte, wie am Beispiel der Ausstellung *Zur Situation der Frau in Familie und Gesellschaft* deutlich wird, die 1973 in Westberlin stattfinden sollte.

Das vierte Kapitel widmet sich der Hochphase des europäischen Feminismus um 1975. In diesem Zeitabschnitt lassen die kollektiven Künstlerinnenausstellungen eine besondere räumliche Durchlässigkeit erkennen, da feministische Positionen, aus ihnen hervorgehende experimentelle Kunstformen und Kunst professioneller Künstlerinnen gleichberechtigt nebeneinander stehen. Am Beispiel von *Magna Feminismus* in Wien, einem interdisziplinären Kunstprojekt, das auf die Initiative von Valie Export zurückging, wird deutlich, wie schwierig es Mitte der 70er Jahre noch gewesen ist, den Galerieraum für feministische Interventionen zu öffnen. Die dänische Ausstellung *Kvindeudstillinger på Charlottenborg* in Kopenhagen nimmt in dieser Hinsicht eine Sonderstellung ein, denn dort gelang es den beteiligten Künstlerinnengruppen einen arrivierten Kunst-Raum für ihr Projekt zu gewinnen. Beide Ausstellungen zeugen von großer Offenheit und gegenseitiger Toleranz der beteiligten Künstlerinnen und Frauengruppen, die auf europäischem Niveau danach nicht mehr erreicht worden ist.

Das fünfte Kapitel umfasst die Zeitspanne nach 1976, in der sich die Strategien des Raumnehmens änderten. Professionelle Künstlerinnen, die in kollektiven Ausstellungsprojekten arbeiteten, bezogen sich zunehmend auf die Vorgaben institutionalisierter Kunst-Räume, um dort anerkannt zu werden. In dieser Zeit begann die schrittweise – auch räumliche – Abgrenzung professioneller Künstlerinnen von der Frauenbewegung. Definitionsversuche einer *feministischen* oder auch *weiblichen Ästhetik*, die damals vorgenommen wurden, sind als

Ventil für die bis dahin unbeschriebenen und eigenwilligen künstlerischen Ausdrucksformen von Frauen zu verstehen, führten aber im Kontext der beiden Ausstellungsprojekte *Frauen machen Kunst* in Bonn und *Künstlerinnen international 1877-1977* in Westberlin zu keinem eindeutigen, sondern zu einem offenen Ergebnis. Heftige Auseinandersetzungen zwischen den nach Professionalität strebenden Künstlerinnen, der Frauenbewegung und der etablierten Kunstwelt kennzeichnen diese Epoche. Das damalige Konfliktpotential wird vor dem Hintergrund unterschiedlicher Auffassungen von Kunst, die einerseits an vorgeprägte Raumvorstellungen anknüpften und diese andererseits durch künstlerisches Handeln durchbrechen wollten, verständlicher. Aus heutiger Sicht erscheint die auf verschiedenen Seiten auszumachende Intoleranz bedauerlich, denn sie hat für lange Zeit die unvoreingenommene Rezeption dieser Projekte behindert.

Das sechste Kapitel befasst sich mit jenen Ausstellungsprojekten der 80er Jahre, in denen die unterschiedlichen Raumkonzepte der 70er Jahre weiterentwickelt worden sind. So griff die Ausstellung *Unbeachtete Produktionsformen* 1982 in Westberlin, die feministischen Neubesetzungen des Kunst-Raumes des Jahres 1975 wieder auf. Sie transformierte den Ausstellungsraum in ein Alltagsenvironment, das den Besucher über den Kontext des Privatraumes in die Ausstellung einbezog, und hat dadurch die traditionelle, auf Distanz beruhende Rezeption von Kunst ausgeschlossen. Ihr außergewöhnliches Konzept eines *offenen Kunst-Raumes* hat, obwohl es damals durch seine Unkonventionalität Aufsehen erregte, keine weitere Verbreitung gefunden. Der Grund dafür mag in der Radikalität eines Raumkonzeptes liegen, das die kollektive Erfahrung der Kreativität über das künstlerische Einzelwerk setzte und sich damit für die auf den Kunstmarkt ausgerichteten professionellen Künstlerinnen als untauglich erwies.

Im Gegensatz dazu nahm die Ausstellung *Kunst mit Eigen-Sinn* in Wien, die 1985 mit zehnjährigem Abstand an *Magna Feminismus* anschloss, den Professionalisierungsschub von Künstlerinnen im Kunstbetrieb zum Anlass, die Frage nach den Eigenheiten der Kunst von Frauen erneut zu stellen. In ihrem räumlichen Konzept bewegte sie sich zwischen den Räumen des Privaten und Öffentlichen und unterlief deren Grenzen, ohne dies als feministische Strategie nach Außen zu kehren. *Kunst mit Eigen-Sinn* eröffnete einen vielstimmigen Diskurs über die Frage nach einer geschlechterorientierten Ästhetik, der unabgeschlossen blieb und bis heute Fragen aufwirft. Wie die Beiträge des der Ausstellung angegliederten Symposiums zeigen, war die Debatte darüber von den aufkommenden postmodernen Theorien geprägt, die eine normative Ästhetik ablehnten. Ansätze zu einer damals bereits greifbaren, auf Veränderung hin angelegten, eigenwilli-

gen und zugleich geschlechterorientierten Ästhetik konnten vor diesem theoretischen Horizont nicht begriffen, angenommen und weitergedacht werden.

Das siebte Kapitel am Ende der Arbeit, stellt als letztes Künstlerinnenprojekt das *Verborgene Museum* vor. Es wollte mit seiner Spurensuche nach Künstlerinnen in den Depots der Museen an die Wurzeln kunsthistorischer Tradition gehen. Mit seinem Konzept, Künstlerinnen der Vergangenheit in den Sammlungsbeständen aufzuspüren und dies mit der Frage nach der Verantwortung musealer Instanzen für die Überlieferung und das Sichtbarmachen des kulturellen Erbes von Frauen zu verbinden, ging dieses Projekt einen deutlichen Schritt weiter als es *Künstlerinnen international 1877-1977* getan hatte. Es entwarf die räumliche Utopie eines imaginären Museums, in dem Künstlerinnen angemessen vertreten waren, und formulierte damit eine scharfe feministische Kritik an der in der Mitte der 80er Jahre noch weit verbreiteten Ignoranz, mit der die offenkundige Benachteiligung von Künstlerinnen in Museen geleugnet wurde. Die Widerstände gegen dieses Projekt in den musealen Institutionen und die heftige Debatte darüber auch innerhalb feministischer Diskurse sprechen für die Brisanz der damals angestoßenen Fragen.

Diese in den letzten beiden Kapiteln vorgestellten Konzepte der 80er Jahre bilden einen vorläufigen Schlusspunkt in der Entwicklung kollektiver Künstlerinnenausstellungen und wirken bis heute fort. Seit Anfang der 90er Jahre wurde in Kunstwissenschaft und Ausstellungswesen – getrennt voneinander – an feministischen Zielsetzungen weitergearbeitet, ohne eine grundlegende strukturelle Veränderung bewirken zu können. So konzentrierte sich der kunsthistorische Zweig der Genderforschung darauf, den wissenschaftlichen Kanon diskurstheoretisch zu relativieren. Dies erbrachte jedoch keine wesentliche Veränderung der Ausstellungspraktiken, da die Rückkopplung der Theorie an die kulturpolitische Praxis fehlte. Die Kritik an den in den 90er Jahren etablierten Künstlerinnenausstellungen, die als *Lücke im System*²⁰ nicht der Betrachtung für wert befunden wurden, speist sich aus der Distanz zwischen hochtheoretischen Konzepten über Geschlecht auf wissenschaftlicher Seite und der tatsächlichen Benachteiligung von Künstlerinnen im Ausstellungswesen.

Die vorliegende Arbeit nimmt daher bewusst die Anfangsphase feministischer Künstlerinnenausstellungen in den Blick und konzentriert sich auf kollektive Projekte, da diese eine Veränderung des Kunst-Raumes im anvisierten Zeitraum bewirkt haben. Damit liegt erstmals eine umfassende Revision kollektiver Künstlerinnenausstellungen vor, die im Zusammenhang mit der zweiten Frauenbewegung in den Jahren 1972-1987 entstanden sind. Die sich darin abzeichnen-

20 Zur Kritik an der Künstlerinnenausstellung als *Lücke im System* vgl. Lange 1998, S.31.

den Veränderungen stehen für den Beginn einer Entwicklung, in der zeitgenössische Künstlerinnen im Verlauf der letzten vierzig Jahre zunehmend an Boden im Ausstellungswesen gewinnen konnten, deren Endpunkt allerdings noch nicht erreicht ist.