

Renate Buschmann

## Wann ist der Künstler eine Frau?

### Konzeption und Kontroversen um die Ausstellung *Künstlerinnen international 1877–1977*

Im Frühjahr 1977 tauchten in den Schlagzeilen zahlreicher bundesdeutscher Feuilletons plötzlich Begriffe wie „Frauenfront“, „Frauenkunst“, „feministische Praxis“ oder auch „weibliche Ästhetik“ auf. Innerhalb der internationalen Frauenbewegung hatten sich um diese Schlagwörter ausgedehnte Debatten und Strategien entwickelt, die jedoch außerhalb dieser Zirkel bis dahin wenig Gehör fanden. Dass sie nun zum Gegenstand allgemeiner Aufmerksamkeit wurden, war einer Ausstellung zu verdanken, die anfangs in Berlin und danach in Frankfurt a. M. unter dem Titel *Künstlerinnen international 1877–1977* stattfand.<sup>1</sup> Als erste groß angelegte Ausstellung, die sich ausschließlich die Darstellung der künstlerischen Produktion von Frauen zum Ziel gesetzt hatte, kommt ihr in der deutschen Ausstellungsgeschichte nach 1945 eine herausragende Stellung zu, die Anlass sein soll, Konzept und Wirkung dieser Ausstellung aufzurollen und in das damalige Diskussionsnetz aus kunstwissenschaftlichen und feministischen Aspekten einzuordnen.<sup>2</sup>

Konzeption und Organisation der Ausstellung lag in den Händen der für alle Interessierten offen stehenden Arbeitsgruppe „Frauen in der Kunst“, deren Teilnehmerinnen während der mehr als dreijährigen Vorbereitungszeit folglich mehrfach wechselten.<sup>3</sup> Nur aus Gründen der letztendlich unerlässlichen

1 *Künstlerinnen international 1877–1977*, NGBK, Berlin, 8.3.–10.4.1977; Frankfurter Kunstverein 29.4.–12.6.1977.

2 Irene Below weist bereits in ihrem Aufsatz „Die Utopie der neuen Frau setzt die Archäologie der alten voraus“ auf die Bedeutung dieser Ausstellung hin, in: Anne Schlüter, Ingeborg Stahr (Hg.): *Wohin geht die Frauenforschung?*, Köln, Wien 1990, S. 104.

3 Siehe „Vorwort“, in: NGBK (Hg.): *Künstlerinnen international 1877–1977*, Berlin 1977, S. 1–4.

Effektivität in der Schlussphase der letzten sechs Monate wurde die Gruppe geschlossen, so dass sich schließlich zur Ausstellungseröffnung ein Kuratorinnen-Team von sieben Frauen verantwortlich zeichnete: Ursula Bierther, Evelyn Kuwertz, Karin Petersen, Inge Schumacher, Sarah Schumann, Ulrike Stelzl und Petra Zöfelt. Unter ihnen befanden sich jedoch nur zwei Frauen, die durchgängig seit der Anfangsphase im Herbst 1973 mitgearbeitet hatten. Durch die Fluktuation der Gruppenteilnehmerinnen waren Umfang und Inhalt der Ausstellung Resultat, wie im Vorwort des Ausstellungskatalogs erläutert wird, einer mehrjährigen, durch viele Mitverantwortliche geprägten Konzeption, und keineswegs die Umsetzung eines von Beginn an fest konstituierten Ausstellungsentwurfs. Mit einer Dimensionierung von rund 500 Werken von insgesamt 182 Künstlerinnen übertraf die Ausstellung, die von März bis April 1977 stattfand, bei weitem die räumlichen Kapazitäten der NGBK und wurde stattdessen vornehmlich in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg ausgerichtet. Die NGBK und das Haus der Kunstbibliothek dienten als Nebenschauplätze, an denen zusätzlich ein Programm mit Aktionen, Workshops und Videovorführungen besucht werden konnte.

Mit der Berliner Ausstellung *Künstlerinnen international 1877–1977* wurde die Forderung nach Chancengleichheit für Künstlerinnen in eine allgemeine Diskussion katapultiert. Allein der Umfang der Ausstellung, ihr repräsentativer Rahmen des Hauptveranstaltungsortes, dem Schloss Charlottenburg, und ihre offizielle Subventionierung ließen die Relevanz des brisanten Themas für Medien und Öffentlichkeit verbindlich werden. Eine solche Aktualität und Publizität für den Themenkomplex herzustellen, darf als das vordergründige Motiv der Ausstellung vermutet werden, dessen Umsetzung, wie die hohe Besucherzahl und das enorme Presseecho in Tageszeitungen, Zeitschriften sowie im Rundfunk beweist, erfolgreich gelang.<sup>4</sup> Untersucht werden soll vor allem, welche konzeptu-

---

<sup>4</sup> Gisliind Nabakowski gibt für Berlin 35.000 und für Frankfurt a. M. 6.800 Ausstellungsbesucher an, vgl. dies., Helke Sander, Peter Gorsen (Hg.): *Frauen in der Kunst*, Bd. 1, S. 284, Anm. 32.

ellen Erwägungen und Absichten die Ausstellungsorganisatorinnen verfolgten, um den bis dorthin kaum üblichen Typus der Künstlerinnen-Ausstellung zu legitimieren und welche Interaktionen aber auch Differenzen zwischen bildender Kunst und feministischen Diskurs daraus resultierten.

Bereits im Ausstellungstitel war die Intention der Organisatorinnen, eine internationale Künstlerinnen-Tradition aufzuzeigen, deutlich definiert. Die Ausstellung war konzipiert als Nachweis, dass von der Gegenwart rückblickend auf die Zeitspanne der vergangenen 100 Jahre aner kennenswerte künstlerische Leistungen von beachtlich vielen Frauen vollbracht worden waren. Das Phänomen der Ausnahmefrau, das als Erklärungsmuster für vereinzelt erfolgreiche Künstlerinnen diente, sollte damit widerlegt werden. Der historische Ausstellungsteil umfasste annähernd die Hälfte der Künstlerinnen und war bemüht, neben prominenten Vorzeigekünstlerinnen wie beispielsweise Paula Modersohn-Becker, Gabriele Münter, Käthe Kollwitz, Hannah Höch, Leonora Carrington, Georgia O'Keeffe und Frida Kahlo, weniger populäre, internationale Künstlerinnen in Erinnerung zu rufen oder gar unbekannte künstlerische Karrieren vorzustellen. Die Organisatorinnen entwarfen eine historische Kontinuität, die im Kontrast stand zu der in den 1970er Jahren mangelhaften, bisweilen völlig fehlenden öffentlichen Darstellung von Künstlerinnen in Museen und Galerien, und demontierten damit den Irrtum einer nicht existenten weiblichen Kunstproduktion.

In vielen Rezensionen wurde begrüßt, dass eine umfangreiche Retrospektive zur Bedeutung weiblichen Kunstschaffens konzipiert worden war. „Es dürfte die wichtigste, jedenfalls aber die materialreichste feministisch programmierte Ausstellung sein, die je erarbeitet worden ist. Gleichwohl – oder gerade deshalb wirft sie mehr Fragen auf als ihre Initiatorinnen beantworten können“, bewertete ein Kritiker und gab damit den Hinweis, warum die Mehrzahl der Rezensionen sowohl

Lob als auch Kritik beinhalteten.<sup>5</sup> So hieß es dort auch, dass es zwar keine gelungene Ausstellung, sie aber nichtsdestotrotz bedeutend sei, „weil sie sich in Neuland wagt“<sup>6</sup>. In der Frankfurter Rundschau wurde diese Art von Ausstellungen als „aufschlussreich und wichtig“ beurteilt, „weil sie zwingend vor Augen führen, mit wieviel Kreativität, Entschlossenheit, Eigenwilligkeit Künstlerinnen der ‚ideologischen Bevormundung‘ durch Künstler und andere Mannsbilder getrotzt haben und [ ... ] gerade heute noch trotzen“.<sup>7</sup> Das Bemühen der Organisatorinnen, durch Ausstellung und Katalog die Einsicht zu vermitteln, dass Künstlerinnen eine geringere Akzeptanz im Kunstbetrieb entgegengebracht wurde, war jedoch umstritten. Fand die Ausstellung einerseits Befürworter, weil sie mit dem „törichten Vorurteil“ aufräumte, dass Künstlerinnen schlechter als ihre männlichen Kollegen seien<sup>8</sup> oder gar „in der [ ... ] praktizierten weiblichen Schauweise ungewohnte Perspektiven“ angerissen wurden<sup>9</sup>, gab es andererseits Kritiker, die just diese Ausstellung zum Argument nahmen, der Einschätzung der Ausstellungsorganisatorinnen, dass stets eine Unterrepräsentanz von Künstlerinnen stattgefunden hat, zu widersprechen.<sup>10</sup> Besonders die Kunstkritikerin Margarete von Schwarzkopf verteidigte den Standpunkt des objektiven Qualitätsurteils in der Kunst und sah mit der Aus-

---

5 Hellmut Kotschenreuther: Frauen in der Kunst: Feminismus in Farbe. „Künstlerinnen international 1877–1977“, in: Stuttgarter Zeitung, 6.4.1977; unter teilweise anderen Überschriften und mit geringen Veränderungen erschien die Rezension auch in: Tages-Anzeiger (Zürich), 26.3.1977; General-Anzeiger (Bonn), 5.4.1977; Wiesbadener Kurier, 24.3.1977; Weser-Kurier (Bremen), 24.3.1977; Mannheimer Morgen, 24.3.1977; Kieler Nachrichten, 24.3.1977.

6 Hellmut Kotschenreuther, wie Anm. 7.

7 Werner Rhode: Gibt es eine weibliche Ästhetik? Die Berliner Ausstellung „Künstlerinnen international 1877–1877“, in: Frankfurter Rundschau, 31.3.1977.

8 Siehe Jürgen Beckelmann: Auf dem Weg zur Emanzipation. „Künstlerinnen international 1877–1977“, in: Spandauer Volksblatt (Berlin), 12.3.1977.

9 Wolfgang Schimming: Feministischer Rückblick. „Künstlerinnen international“ in Berlin, in: Rheinische Post (Düsseldorf), 23.4.1977; weiterer Abdruck in: Wiesbadener Tageblatt, 24.3.1977; Allgemeine Zeitung Mainz, 26.3.1977.

10 „Nein, dafür, dass Künstlerinnen nach wie vor unterrepräsentiert sind‘ auf der internationalen Bühne, hat diese Ausstellung keine Beweiskraft.“ Zit. nach Werner Rhode: Feminismus allein tut’s nicht. Kontroversen um eine Frauenkunstaussstellung in Berlin, in: Süddeutsche Zeitung, 31.3.1977.

stellung den gegenteiligen Nachweis erbracht, nämlich, dass Künstlerinnen von Qualität sich zu allen Zeiten durchgesetzt hätten.<sup>11</sup>

Während demzufolge den „historischen“ Künstlerinnen ihre Berechtigung in der Ausstellung nicht abgesprochen wurde, war die Auswahl der zeitgenössischen Künstlerinnen aus verschiedenen Gründen umstritten. Für den historischen Rückblick innerhalb der Ausstellung konnten die Organisatorinnen auf einen abgesicherten Kanon an bahnbrechenden Künstlerinnen zurückgreifen. Hingegen war es notwendig, für den Ausstellungsteil, der sich mit Künstlerinnen der Gegenwart beschäftigte, spezifische Auswahlkriterien zu benennen – allein schon deshalb, weil eine um ein Vielfaches größere Anzahl an Künstlerinnen zur Disposition stand. Die ein Jahr zuvor im Los Angeles County Museum of Art eröffnete, Aufsehen erregende Künstlerinnenausstellung *Women Artists 1550–1950* hatte diese Schwierigkeit umgangen. Die Kuratorinnen Ann Sutherland Harris und Linda Nochlin – beide Wissenschaftlerinnen, die in den USA Gender Studies etablierten – hatten sich auf die Erforschung einer vierhundertjährigen Künstlerinnengeschichte konzentriert und die Ergebnisse ihrer fundamentalen Studien über das Medium der Ausstellung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Bei aller Anerkennung der Verdienste dieser Ausstellung mutmaßte die Kunstkritikerin Gisliind Nabakowski, dass die zeitliche Begrenzung bis 1950 im politischen Interesse des Museums gewesen sei, um nicht in die missliche Lage zu geraten, jene Künstlerinnen einladen zu müssen, die das Los Angeles County Museum zuvor wegen Rassismus und Misogynie angegriffen hatten.<sup>12</sup>

---

11 Siehe Margarete v. Schwarzkopf: Kekse für die Frauenfront. „Künstlerinnen international“ in der Berliner Orangerie, in: *Die Welt* (Ausgabe Hamburg), 17.3.1977, und dies.: Kunst, ein lahmes Pferd vor dem Karren des Feminismus, in: *Die Welt* (Ausgabe Berlin), 24.3.1977.

12 Gisliind Nabakowski: Das böse Wort vom Ghetto. Feministische Kunst an der amerikanischen Westküste, in: Gisliind Nabakowski, Helke Sander, Peter Gorsen (Hg.): *Frauen in der Kunst*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1980, S. 219–223.

Die Organisatorinnen im NGBK hatten als Arbeitsgruppe eines Kunstvereins, der sich sogar explizit gesellschaftlich-aufklärerische Arbeit auf die Fahnen schrieb, solche Abhängigkeiten nicht zu befürchten. Andererseits waren die personellen und finanziellen Kapazitäten aber nicht darauf ausgelegt, eine Künstlerinnengeschichte tiefgehend zu erforschen. Das Interesse der Organisatorinnen richtete sich deshalb umso mehr auf die zeitgenössischen Künstlerinnen. Der historische Rückblick fungierte zugleich als Brückenschlag zu den ausgestellten Gegenwartskünstlerinnen: „Unser Ziel ist es, deutlich zu machen, dass Künstlerinnen nach wie vor unterrepräsentiert sind, und dass sie auf Vorfahrinnen zurückblicken können. Und hier liegt auch der Punkt, an dem wir die Ausstellung als ein Moment des politischen Kampfes von Frauen begreifen. Für das aktuelle Selbstverständnis von Frauen, das Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten, ist das Bewusstsein einer eigenen kulturellen Tradition wichtige Voraussetzung (...)“.<sup>13</sup> Die demonstrierte Kontinuität weiblicher Kunstproduktion galt somit als grundlegende Voraussetzung für die aktuelle Durchsetzungsfähigkeit von Künstlerinnen und gestattete zudem deren begründete Einordnung in den Kanon historischer Be-deutsamkeit.

An der Auswahl der Gegenwartskünstlerinnen entzündete sich die Kontroverse über das Primat feministischer Inhalte in der Kunst. Wurde zu Anfang der 1970er Jahre eine Archäologie über das bis dorthin verborgene weibliche Kunstschaffen angeregt, um dessen Marginalisierung offen zu legen, kam nur wenige Jahre später innerhalb der Frauen- und Künstlerinnenbewegung die virulente Auseinandersetzung auf, inwiefern zeitgenössische Künstlerinnen sich mit ihren Werken dezidiert in den Dienst der Emanzipation stellten. Fragen, ob und welche Kunst als feministisch zu bezeichnen sei, wurden von Kunstkritikerinnen wie beispielsweise der Amerikanerin Lucy Lippard, der Französin Aline Daller und der Deutschen Sylvia Bovenschen weitreichend erörtert.<sup>14</sup> Die Berliner Aus-

---

<sup>13</sup> Wie Anm. 4, S. 2.

stellungsorganisatorinnen waren bei ihrer aktuellen Künstlerinnen-Auswahl mit dieser heiklen Frage konfrontiert und hatten abzuwägen, ob Form vor Inhalt oder Inhalt vor Form zu rangieren habe. Das ursprüngliche Motiv, Künstlerinnen aus dem Schattendasein ins öffentliche Licht zu bringen, war kein ausreichendes Kriterium, wenn es um die Entscheidung ging zwischen Künstlerinnen, die in ihrem Werk evidente emanzipatorische Ansichten vertraten, und solchen, deren ästhetische Anliegen außerhalb realer gesellschaftlicher Kontexte lag. Eine Ausstellung ausschließlich unter dem Label „feministische Kunst“ war jedoch nicht die Intention der Organisatorinnen, die in erster Linie darum bemüht waren, ein Bewusstsein für eine weibliche Kulturtradition zu schaffen. Wenngleich es im Katalogvorwort heißt, dass die Ausstellung „ohne die Frauenbewegung nicht zustande gekommen“<sup>15</sup> wäre, distanzieren sich die Organisatorinnen von „Agitationskunst ohne ästhetische Transformation“ und erklären im Folgenden, dass in ihrer Auswahl die künstlerische Qualität der Werke Vorrang habe vor deren feministischer Zielsetzung: „Einig sind wir uns darin, dass künstlerisch die formale Umsetzung, die adäquate Formfindung für anvisierte Themen und Inhalte ausschlaggebend ist. Der feministische Inhalt (was ist das?) allein tut's nicht. Das Bewusstsein oder Nichtbewusstsein der Künstlerinnen von ihrer Situation als Frau ist nicht zwangsläufig entscheidend für die inhaltliche und formale Qualität ihrer Werke.“<sup>16</sup>

Dennoch befand sich unter den Teilnehmerinnen eine beachtliche Anzahl Künstlerinnen, die mit ihren Werken eine Bewusstseinsbildung sowie Reflexion über ein weibliches stereotypes Rollenverständnis anstimmten, geleitet von der

14 Siehe dazu Lucy Lippard: *From the center. Feminist essays on women's art*, New York 1976; Dallier Aline: *Le Soft Art et les femmes*, in: *Opus International*, Nr. 52, Sept.1974, S. 49–53, und dies.: *La Broderie et l'anti-Broderie*, in: *Sorcière*, Nr. 10, Nov.1977, S. 14–17; Silvia Bovenschen: *Über die Frage: gibt es eine „weibliche“ Ästhetik?*, in: *Ästhetik und Kommunikation*, Nr. 25, Sept. 1976, Jg. 7, S. 60–76.

15 Wie Anm. 4, S. 1.

16 Wie Anm. 4, S. 2.

Vision, eine emanzipatorische Neupositionierung des Frauenbildes zu entfachen. Aus Deutschland zählten dazu vor allem die Malerin (und gleichzeitig Ausstellungsorganisatorin) Sarah Schumann, die Video-Aktionskünstlerin Ulrike Rosenbach und zwei vorgestellte Gruppenprojekte. Drei Berliner Studentinnen der HdK Berlin (Evelyn Kuwertz, Brigitte Mauch, Antonia Wernery) hatten um 1970 mit einem gemeinsamen Bildzyklus versucht, die derzeitige soziologische Situation von Frauen in der BRD zu erfassen. In ihrem Begleittext im Ausstellungskatalog distanzieren sie sich jedoch von den narrativ-plakativen Bildern, weil sie es im Nachhinein für verfehlt hielten, den „intellektuellen Prozess vor den ästhetischen“ gestellt zu haben. Das zweite Gruppenprojekt war von drei Studentinnen der Kunstakademie Düsseldorf (Susanne Ebert, Maria Fisahn, Erinna König) initiiert worden. Auf gemieteten Plakatwänden demonstrierten sie unmittelbar neben öffentlichen Werbeflächen gegen eine sexistische Medienwelt, indem sie zu silhouettenhaft, aufreizend gemalten Frauenkörpern den Slogan „Frauen werden benutzt – Frauen wehrt euch“ setzten.<sup>17</sup>

Während in Deutschland feministisch engagierte Künstlerinnen-Kollektive kaum oder nur für temporäre Projekte existierten, gab es in Frankreich und England zahlreiche Kooperativen dieser Art.<sup>18</sup> In der Berliner Ausstellung präsentierte sich das in Paris 1976 gegründete und von Françoise Eliet forcierte Kollektiv „Femmes/Art“ mit einer Proklamation unter dem Titel „Gefangenschaft / Abbruch“ und einer Dia-Schau, die Werke der Mitglieder vorstellte. Das Kollektiv „Femmes/Art“ verstand sich als „Arbeitsgruppe“ für Gedanken- und Erfahrungsaustausch und definierte das gemeinsame Anliegen der teilnehmenden Künstlerinnen damit, „von der Gewalttätigkeit zu sprechen, die uns angetan wird, von

17 In Köln, Hamburg und Berlin wurden Plakatwände realisiert. Siehe dazu Maria Fisahn in: *Eremit? Forscher? Sozialarbeiter? Das veränderte Selbstverständnis von Künstlern*, Kunstverein Hamburg 1979, S. 98f.

18 Siehe Dissertationen von Diana Quinby (2003) und Fabienne Dumont (2004), zit. in Anm. 32.

den Gittern und Käfigen, in die wir eingesperrt worden sind, die wir mit Farben- und Pinselstrichen brechen wollen“<sup>19</sup>. Unter den englischen Ausstellungsteilnehmerinnen waren neben der renommierten Op-Art-Malerin Bridget Riley fast ausschließlich solche (zum Beispiel die Performance-Künstlerinnen Rose Finn-Kelcey und Mary O’Shea), die sich in Künstlerinnen-Initiativen wie „Women’s Lib“ oder „Women Artist’s Collective“ engagierten; letztere plante beispielsweise den Aufbau eines Kommunikationszentrums und Werkarchivs von Künstlerinnen. Für Aufsehen sorgte vor allem das Projekt „A Portrait of the Artist as a Housewife“ von Kate Walker, die ab 1975 „Haus“-Frauen animierte, künstlerisch kreativ zu werden, indem sie neben ihren familiären Verpflichtungen – von zu Hause aus und mit Materialien des häuslichen Alltags – per Post verschickbare Objekte herstellten und so ein gleichgesinntes Kommunikationsnetz aufbauten. Die italienische Partizipation war mit neunzehn Künstlerinnen am umfangreichsten geworden und basierte auf dem 1976 erschienenen Buch „Il complesso di Michelangelo“, mit dem die Autorin und Künstlerin Simona Weller erstmals die Bedeutung italienischer Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts hervorhob. Mit Renate Bertlmann, VALIE EXPORT, Maria Lassnig und Friederike Pezold war in der Ausstellung eine österreichische Künstlerinnen-Szene präsent, die sich feministischer Fragestellungen angenommen hatte.

Amerikanische Künstlerinnen wie Judy Chicago und Miriam Schapiro, die ab 1968 Frauen-Kunst-Ausstellungen und -Initiativen organisierten, hatten mit ihren feministischen Leistungen der europäischen Künstlerinnen-Bewegung wesentliche Impulse verliehen. Neben einer ausführlichen Katalogdarstellung der feministischen Künstlerinnen-Bewegung in den USA reichte die amerikanische Übersicht in der Ausstellung von Louise Bourgeois und Helen Frankenthaler über Diane Arbus und Eva Hesse bis zu den Performance-Künstlerinnen

---

<sup>19</sup> Siehe: Gefangenschaft/Abbruch, in: NGBK (Hg.): *Künstlerinnen international 1877–1977*, Berlin 1977, S. 286–288, hier S. 288.

Nan Hoover, Leslie Labowitz-Starus und Carolee Schneemann.

Diese fragmentarische Aufzählung von zeitgenössischen Ausstellungsteilnehmerinnen verdeutlicht, dass die Ausstellung nicht nur eine Übersichtsschau zu Künstlerinnen im 20. Jahrhundert war, sondern auch zahlreiche Künstlerinnen versammelte, deren Kunst vor der Folie einer eminent emanzipatorischen Haltung entstand. Die neuen künstlerischen Ausdrucksformen Performance, Film und Video wurden dabei angemessen berücksichtigt, aber nicht explizit als feministische Medien bekräftigt, so wie es beispielsweise in der eineinhalb Jahre später in Amsterdam stattfindenden Ausstellung *feministische kunst internationaal. Performance/video/film/dokumentatie* versucht wurde.<sup>20</sup> Indem die Ausstellungsorganisatorinnen feministische Kunst ebenso wenig ausschlossen, wie sie sie als ideologisches Kriterium voraussetzten, erbrachten sie zwar eine faktische Bestandsaufnahme der damaligen Situation, boten mit der Ausstellung aber auch eine Angriffsfläche sowohl für konservative Stimmen als auch für Feministinnen. In mehreren Feuilletons stößt die Ausstellung wegen ihrer unverkennbaren Präsenz feministischer Themen auf Ablehnung. In anderen wurde sie deshalb als Ausstellung „feministischer Kunst“ beurteilt und dazu erläutert: „das heißt nicht Kunst von Frauen, sondern Kunst, die auf der Basis von feministischem Bewusstsein entsteht, was natürlich noch keine Garantie für Qualität ist“.<sup>21</sup> Die Rezensentin Margarete von Schwarzkopf missbilligte am vehementesten, dass Kunst „zum bloßen Vehikel des Feminismus“ geworden sei und „das künstlerische ‚Anliegen‘ [ ... ] zugunsten der politischen ‚Aussage‘“ zurücktreten müsse.

Die meisten anderen Kritiker reagierten weniger auf die Tatsache, dass bei vielen bildenden Künstlerinnen ein Einfluss

20 *feministische kunst internationaal. Performance/video/film/dokumentatie*, 29.11.1978–31.1.1979, Stichting de Apple, Amsterdam 1978.

21 Vorankündigung von Klaus U. Reinke: Mit Körper und Videokamera, in: *Basler Zeitung*, 22.2.1977.

des Feminismus wahrzunehmen war, als vielmehr auf die vorgebrachte Behauptung von der potenziellen Existenz einer weiblichen Ästhetik. Die Ausstellungsorganisatorinnen, die sich durch die Ausstellung auch eine Erkenntnis in dieser Frage erhofft hatten, resümierten ihrerseits ausweichend: „Dass die Antwort keine eindeutige ist, braucht nicht bedauert zu werden. In der Vielschichtigkeit der Kunst von Frauen, die heute auf uns verwirrend wirken mag, liegt die Chance eine weibliche Ästhetik zu entwickeln, die nicht normativ festgelegt ist, sondern alle Bereiche der Kreativität von Frauen umfasst.“<sup>22</sup> Wenngleich diese Formulierung eher eine gewollte Offenheit als eine betonierte Anschauung suggerierte, beschränkten sich die Reaktionen der Presse fast durchgehend darauf, sich gegen die Ausschließlichkeit dieser These von einer Ästhetik, die das spezifisch Weibliche transportiert, zu wenden. Man hielt es für wenig förderlich und abwegig, „Maskulines und Feminines in der Kunst auseinanderzudividieren und gar gegeneinander auszuspielen“.<sup>23</sup>

Die schärfste Polemik fand jedoch innerhalb der eigenen Reihen statt. Das Berliner Frauenzentrum machte seinem Unmut über die Konzeption der Ausstellung in Aktionen und Magazinen Luft. Im Gegensatz zu den kritischen Feuilletonisten, denen der Anteil an feministischer Kunst zu dominierend war, kritisierte das Frauenzentrum gerade den Mangel an eindeutig feministischen Aussagen in der ausgestellten Kunst. Für den 20. März 1977, zwei Wochen nach der Ausstellungseröffnung, war eine Demonstration im Hauptausstellungsort, dem Schloss Charlottenburg, organisiert, um gegen die „l'art pour l'art-Veranstaltung“ – wie es auf Spruchbändern hieß – zu protestieren. Die zahlreich erschienenen Demonstrantinnen gaben mit Spruchbändern wie „Wenig Inhalt, viel Form – das

<sup>22</sup> Wie Anm. 4, S. 4.

<sup>23</sup> Liselotte Müller: Gibt es eine weibliche Ästhetik? Die Ausstellung „Künstlerinnen international“ macht es sich problematisch, in: Augsburgener Allgemeine, 25.3.1977. Siehe auch Heinz Ohff: Die Medaille ohne Kehrseite. Zur Ausstellung „Künstlerinnen international 1877–1977“ in der Orangerie, in: Der Tagesspiegel (Berlin), 10.3.1977; Hellmut Kotschenreuther (wie Anm. 7).

ist hier die Norm“ und „Hat (Frauen)Kunst nichts mit Frauen (Realität) zu tun?“ ihren Standpunkt kund, dass Künstlerinnen in der Verantwortung seien, Kunst als dienendes Instrumentarium für die Ziele der Frauenbewegung anzuwenden.<sup>24</sup>

Die Ausstellung wurde schließlich Anlass zum Schlagabtausch zwischen zwei Gruppierungen innerhalb der Künstlerinnen-Bewegung. Wortführerin des Protestes war Cillie Rentmeister, Mitbegründerin des ersten Berliner Frauenzentrums, die in der Mai-Ausgabe des feministischen Magazins Emma ihre Kritikpunkte veröffentlichte. Sie verurteilte die Ausstellung als „konventionell“, „unpolitisch“ und „reaktionär“, nicht nur, weil die Ausstellung feministische Agitationskunst ausschloss, sondern auch, weil sie das traditionelle Wertgefälle von institutionell legitimerter und im Kontrast dazu unakzeptierter Kunst von Frauen aufrecht erhielt: „Die Gesamtheit der Werke lässt fürchten, dass für die Organisatorinnen Kunst jene Kunst bleiben soll, die allein in Museen, Galerien und dem schicken Heim gutsituierter Privatleute zu Hause ist. Und da auch die formalen Neuerungen ausbleiben, breitet sich im Labyrinth der Stellwände, lieblos präsentiert, Sterilität und eitle Langeweile aus. Brav und angepasst bleibt diese Kunst von Frauen im Rahmen männlicher Qualitätsnormen – ohne sie immer erfüllen zu können.“<sup>25</sup> In dem Vorgang des Ausjurierens, wie er im Vorfeld der Berliner Ausstellung geschehen war, wurde ein Prinzip gesehen, das einem männlich konnotierten Kräftemessen entsprach und dem tradierten „sattsam bekannten Geniekult“ huldigte. Vom Frauenzentrum wurde deshalb ein offener, unjurierter Zugang zur Ausstellung gefordert.

Die Literaturwissenschaftlerin Sylvia Bovenschen ging zu diesen Ansprüchen des Frauenzentrums in Opposition und verteidigte in der Berliner Frauenzeitung Courage die vorgenom-

24 Ausführlicher Bericht des Protestes bei Bärbel Jäschke: Auf der Suche nach weiblicher Ästhetik, in: tip, Nr. 7, April 1977, S. 22f.

25 Cillie Rentmeister: Nur nicht aus dem Rahmen fallen, in: Emma, Nr. 5, Mai 1977, S. 52–55. Der Textbeitrag von Cillie Rentmeister für den Ausstellungskatalog war von den Organisatorinnen abgewiesen worden.

mene Ausstellungskonzeption.<sup>26</sup> Bereits im Herbst 1976 hatte sie mit ihrem Aufsatz „Über die Frage: Gibt es eine ‚weibliche‘ Ästhetik?“ eine differenzierte Einschätzung über die problematischen Erwartungshaltungen an weibliches Kunstschaffen gegeben und dabei auch die derzeitige zwanghafte Einengung und Generalisierung durch feministische Diskurse beklagt.<sup>27</sup> So bekräftigte sie ihre Überzeugung von einer uneingeschränkten Individualität bildender Künstlerinnen auch gegenüber den Ausstellungskritikerinnen und widersetzte sich deren Auffassung, dass Kunst eine plakative Illustration bereits formulierter Haltungen und Ideen sei: „Ausstellungen werden in diesem Denken zu Beutezügen der diskursiven Erkenntnis; Bilder werden in ein Konkurrenz-Verhältnis gesetzt zu dem Fundus feministischer Einsichten [ ... ]. Es ist die Forderung, dass die ästhetischen Gebilde der Frauen sich wie Maggiwürfel im Begriff aufzulösen haben.“<sup>28</sup>

Künstlerinnen-Ausstellungen waren Ergebnis einer Strategie von Widerstand und Offensive gegen eine Ausstellungspraxis, die Künstlerinnen unzureichend zur Kenntnis nahm. Die Ausstellung *Künstlerinnen international 1877–1977* war die erste, die in Deutschland an die Künstlerinnen-Ausstellungen der 1920er und 1930er Jahre anschloss und bemüht war, über die Historisierung einer Künstlerinnen-Tradition die Brücke zu Vertreterinnen der Gegenwartskunst zu schlagen. Bei Künstlerinnen-Ausstellungen herrschte der Gedanke der Solidarität unter Frauen respektive Künstlerinnen vor mit dem ersehnten Ziel, dadurch nicht nur eine Stärkung des gemeinsamen Selbstbewusstseins zu erreichen, sondern auch eine kollektive Autonomie von männlich dominierten Gesellschaftsstrukturen. Ob dieses Kalkül zum Erfolg führen würde,

---

26 In der Redaktion der *Courage* kam es wegen des Abdrucks zu heftigen Auseinandersetzungen, weil einige Redaktionsmitglieder zusätzlich die Veröffentlichung kontroverser Stellungnahmen forderten, Sylvia Bovenschen aber in einem solchen Fall ihren Artikel zurückgezogen hätte. Siehe: In eigener Sache, in: *Courage*, Nr. 5, 2. Jg., Mai 1977, S. 2.

27 Sylvia Bovenschen, wie Anm. 16.

28 Sylvia Bovenschen: Die Front der falschen Suppenschildkröten, in: *Courage* (wie Anm. 28), S. 41–46, Zitat S. 43.

das heißt langfristig zu einer angestrebten Parität zwischen Künstlern und Künstlerinnen im Kunstbetrieb, war in den 1970er Jahren umstritten. Die amerikanische Kunstkritikerin Lucy R. Lippard beschrieb im Berliner Ausstellungskatalog den „Versuch einer feministischen Kunstkritik“ und bejahte „für den Augenblick eine autonome Kunstwelt – reine Frauenschulen, Galerien und Museen – bis wir zu dem Punkt kommen, wo Frauen sich in der Welt genauso zu Hause fühlen wie die Männer. Die Gefahr des Separatismus liegt jedoch darin, dass dieser anstatt zum Übungsfeld, zum Schonraum wird.“<sup>29</sup> Entscheidend war, dass Lippard nicht für eine grundsätzliche Trennung weiblicher und männlicher Aktionsrahmen plädierte, sondern den Typus der Künstlerinnen-Ausstellung als temporäre Alternative verstand. Viele Künstlerinnen werteten den gemeinsamen Zusammenschluss, der in Ausstellungen öffentlichen sichtbar wurde, als Akt der organisierten Befreiung. Im Mittelpunkt stand das Erwachen aus Lethargie und Passivität und schließlich Eigeninitiativen, die Projekte wie Künstlerinnen-Ausstellungen mobilisierten.<sup>30</sup>

Dass schöpferische Frauen im Kunstbetrieb keine Minderheit darstellten, sondern ihre Entdeckung nur die richtige Blickrichtung verlange, war der Tenor der Berliner Ausstellung. Besonders im Katalog legten die Organisatorinnen Wert auf die ausführliche Darstellung von Künstlerinnen-Biografien, um die häufig erschwerten Umstände zu erklären, die zu weniger bekannten oder auch kurzen Karrieren von Künstlerinnen führten. Die Einschränkung, nur als Künstlerinnen akzep-

29 Lucy R. Lippard: Versuch einer feministischen Kunstkritik, in: NGBK (Hg.): Künstlerinnen international 1877–1977, Berlin 1977, S. 86–89, S. 88.

30 1975 organisierte VALIE EXPORT in der Wiener Galerie nächst St. Stephan die Ausstellung „MAGNA. Feminismus: Kunst und Kreativität“. Zu den englischen Ausstellungsaktivitäten siehe: Issue. Social Strategies by Women Artists, London 1980. Die zahlreichen französischen Künstlerinnen-Ausstellungen fanden im Umfeld der Künstlerinnen-Kollektive statt und sind detailliert in zwei Dissertationen aufgeführt: Diana Quinby: *Le Collectif Femmes/Art à Paris dans les années 1970: une contribution à l'étude du mouvement des femmes dans l'art*, Université de Paris-1, Panthéon-Sorbonne, Paris 2003; Fabienne Dumont: *Femmes, art et féminisme en France dans les années 1970*, Université de Picardie/Jules Vernes, Amiens 2004. In den Niederlanden

tierte Frauen zur Ausstellung zuzulassen, wurde den Organisatorinnen zum Vorwurf gemacht. Nicht Künstlerinnen-Ausstellungen sondern „Frauenkunstausstellungen“ sollten organisiert werden, deren Konzept nicht die Minderheit von Künstlerinnen, sondern die Mehrheit von kreativ tätigen Frauen berücksichtigte. In Kopenhagen hatte es zwei Jahre vor der Berliner Künstlerinnen-Ausstellung einen solchen Versuch im Christiansborgschloss gegeben, der den Berliner Organisatorinnen als positives Gegenbeispiel vorgehalten wurde. Entgegen dem Reglement tradierter Kunstausstellungen hatten die Initiatorinnen dort Seite an Seite mit den eingeladenen Künstlerinnen den kreativen Beitrag jeder interessierten Frau akzeptiert. Der Mythos des Künstlers und damit auch der geltende Qualitätsanspruch der Kunst sollte zerstört werden. Barbara Duden beschrieb diese auf der dänischen Ausstellungskonzeption fußende Auffassung: „Für uns ist alles, was Frauen machen, wenn es wirklich ihre Erfahrung ausdrückt, ‚Kunst‘, denn wir glauben nicht an Kunst im herkömmlichen Sinn, an die Kunst der Museen, in denen Frauen immer verschwiegen wurden, obwohl doch hinter jedem Kunstwerk eines Mannes die gesamte ‚Kunst‘ der Frau, ihre Arbeit als Voraussetzung steckt, sei es als Hausarbeit, sei es als Modell.“<sup>31</sup>

Die Ausstellung *Künstlerinnen international 1877–1977* schlug gemessen an den Zielen des radikalen Feminismus einen liberalen Weg ein. Eine Aufhebung des „männlich“ geprägten Kunstbegriffs zugunsten einer „weiblichen“ Demokratisie-

---

veranstaltet die Stichting de Apple (Amsterdam) 1978 die Ausstellung „feministische kunst internationaal. Performance/video/film/dokumentatie“. In der BRD gehörte „Frauen machen Kunst“ (Galerie Philomene Magers, Bonn, 1977) zu den frühesten Initiativen.

31 Barbara Duden erläutert in ihrem Artikel „Die hohe und die niedere Jagd“, in: *Courage*, Mai 1977, S. 47f., die Argumente der dänischen Ausstellungskonzeption. Kommentar der Organisatorinnen zit. auf S. 48. Siehe auch Sarah Schumanns Bericht über ihre Teilnahme an der Ausstellung, dies.: Notizen nach einer Reise zur Frauenausstellung in „Charlottenborg“, Kopenhagen vom 8.–21. Dez. 1975, in: *Ästhetik und Kommunikation*, Nr. 25, Sept. 1976, Jg. 7, S. 88–91.

zung des Ausstellungsgeschehens war nicht das Ziel. Vielmehr wurde innerhalb des etablierten Kunstsystems eine kraftvollere Stellung von Künstlerinnen propagiert und ihre gleichberechtigte Integration auch außerhalb speziell für Frauen reservierter Räume angestrebt. Die Ausstellung war ein Gegenentwurf zum Bestehenden, um einen Perspektivenwechsel und, daraus resultierend, eine Akzeptanz für Künstlerinnen im Ausstellungsbetrieb einzufordern. Allein schon wegen ihrer immensen Größe, dem prominenten Ausstellungsort und ihrer historischen Verankerung war der Ausstellung eine weitreichende öffentliche Wirkung gewiss, die andere kleiner dimensionierte Künstlerinnen-Ausstellungen bei weitem nicht erzielten. Die Leistung des aufgerollten Spektrums über einhundert Jahre Künstlerinnen-Produktion fand öffentliche, wenngleich vielfach kontroverse Anerkennung und war zugleich – verortet im Spannungsfeld zwischen bildender Kunst und Frauenbewegung – eine Bewährungsprobe für die Allianz bildender Künstlerinnen und Feministinnen, die jedoch Zweifel aufkommen ließ, ob die jeweiligen Ideale aufrecht zu halten waren. Die Ausstellung erwies sich als Ermutigung für Künstlerinnen, als Anstoß zur Reflexion über tradierte Rollenbilder von Künstlerinnen sowie als Anregung zum Diskurs über Etikettierungen weiblicher Kunstproduktion in einer Frauen-, später Genderforschung, die in Deutschland erst im Entstehen begriffen war.

*Der Aufsatz ist Resultat meiner Forschung, die im Rahmen des Forschungsprojekts „Geschlechtsspezifische Charakteristika des Kunstbetriebs anhand des Mediums Ausstellung“ unter der Leitung von Prof. Dr. Hildegund Amanshauser 2006 an der Kunstakademie Münster stattfand. Anm. d. Autorin.*