

## RÄUME, DIE SO LEER WIE MÖGLICH SIND

### EINLEITUNG

Kunsthistorikerin,  
lebt in Berlin

Freischaffende  
Kunstwissenschaftlerin und  
Ausstellungsmacherin,  
lebt in Berlin

Ursprünglich und vordergründig vor fünf Jahren war der Gedanke, Künstlerinnen, Schriftstellerinnen, Komponistinnen und Regisseurinnen aus Berlin (Ost) und der DDR, ihre Arbeits- und Lebensbedingungen, ihre Träume und Utopien vorzustellen. Leitgedanke war dabei, an die östlichen Schwestern die westliche Frauenfrage zu stellen – weibliche Identitätsfindung unter den Bedingungen von ökonomischer Gleichstellung sollte hinterfragt und beleuchtet werden. Wir wollten uns auf Spurensuche begeben, inwiefern weiblich formulierte Positionen in der Literatur einer Maxie Wander oder einer Christa Wolf, wie sie uns im Westen erreichten, in der sozialistischen Gesellschaft real gelebt und gefühlt werden konnten.

Unsere ersten und auch folgenden Begegnungen in dieser Zeit stießen bei den Frauen vorwiegend auf spröde bis distanzierte Haltungen, war doch die Frauenfrage in der DDR in ihrem Bewußtsein längst gelöst. Die Selbstgefälligkeit vieler DDR-Männer sprach eine eigene Sprache. Die Frage nach patriarchalen Strukturen galt selbst für die Frauen als klassenfeindlich, obwohl ihnen das Problem doch leibhaftig den eigenständigen Weg versperrte. Der Geschlechterwiderspruch galt als gesellschaftlicher Nebenwiderspruch, frau stellte es nicht in Frage, sich weitgehend über den Mann zu definieren. Auf eine entschieden weibliche Haltung, auf das Beharren von Eigen-Sinn wurde erschrocken bis aggressiv reagiert. Erfahrbar war aber auch, daß dem zum Trotz sich in den letzten Jahren unterschwellig andere Positionen formulierten.

Das Ausblenden der Frauen im öffentlichen Kontext ging bis zu ihrer Nicht-Existenz, was u. a. auch abzulesen war in den zahlreichen Präsentationen von DDR-Kunst im westlichen Ausland. Eine der letzten großen Ausstellungen hätte sich zugunsten einer eindeutig männlichen Parteinahme die einzige Alibi-frau doch auch noch ersparen können. (Nicht minder lächerlich machen sich Ausstellungsunternehmen, die einen internationalen Maßstab setzen wollen, bei Verhältnissen von ca. 70:5 ausstellen-

den Künstlern zu Künstlerinnen.) Auch nach diesen Erfahrungen ging es uns in erster Linie darum, hinter die Fassade der so formulierten Wirklichkeit zu blicken und künstlerische Positionen aufzuspüren, die neben diesem System oder an diesem System vorbei selbstbewußt und eigenständig Widerstandsmöglichkeiten entwickelten, die sich im Risiko der Einzelnen immer neu formulierten.

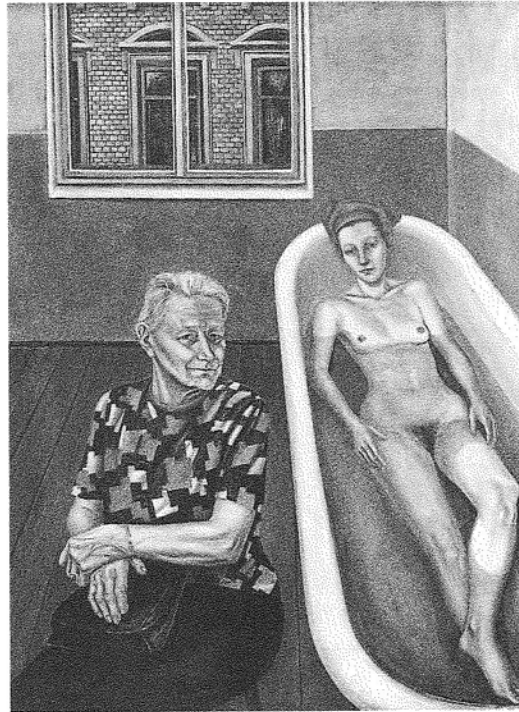
Es waren wohl auch die Inhalte des Projektes, die dazu führten, daß ihm sowohl von offizieller Ost- wie West-Seite die Rolle eines ungeliebten Kindes zugewiesen wurde. Unser langer Atem verhinderte immer wieder bedrohliche Einschränkungen.

Neue Turbulenzen brachte die »Wende«. Subversives begann nun Raum zu beanspruchen, die Frauen verschafften sich Gehör. Nach vierzig Jahren stellte sich im November 1989 heraus, daß die Frauenfrage in der DDR nun doch nicht gelöst war. Vor dem Hintergrund der ökonomischen Problemstellungen war das erstmalige Konstatieren einer sexuellen Differenz und patriarchaler Herrschaftsstrukturen in der Gesellschaft der DDR erneut zweitrangig; der anfänglich kritische Aufbruch der ersten real existierenden Frauenbewegung der DDR wurde somit schon bald ins gesellschaftliche Abseits gestellt. Frauenforderungen waren im Zuge der deutsch-deutschen Vereinigung erneut nebensächlich und wurden marginalisiert. Weibliche Hilfestellungen aus dem Westen konnten weder geboten noch angenommen werden. Zu unterschiedlich waren Ausgangsbedingungen und Positionen. Beidseitig überwog Abgrenzung und Distanzierung. Autonom formulierte Positionen aus feministischer Sicht wurden immer wieder mißverstanden als Theorie der Ausgrenzung und nicht als Schritte auf dem Weg zu einem unverstellten Blick.

Auch für dieses Ausstellungsprojekt bedeutete die »Wende«, auf die neue Situation zu reagieren. Die künstlerischen Positionen, die wir aufspüren wollten, konnten sich nun im größeren Maßstab und Zusammenhang darstellen. Die DDR-Enge, das Ghetto, das Treibhaus auch im politischen Sinne,

öffnete sich, andere künstlerische Entwicklungen konnten wahrgenommen werden. Gleichzeitig standen die Künstlerinnen der DDR, gerade was die Frage nach eigener Identitätssuche und -findung anbelangt, im Nichts. War ihre künstlerische Produktion schon im DDR-Staat nicht in eine weibliche Positionsbestimmung eingebunden, da sie sich erst gerade vereinzelt zu artikulieren begann, so ist heute ein durch den Verlust des gesellschaftlichen Bezugssystems doppelter Identifikationsverlust da. Positionen müssen überdacht, zum Teil neu bestimmt werden. Ursprünglich war der Prozeß der Künstlerinnen, die wir hier aus der ehemaligen DDR vorstellen, auf Strategien der Unterwanderung, auf Positionsbestimmungen neben bzw. gegen das System, ausgerichtet. Jetzt müssen Strategien professioneller Selbstbehauptung gefunden werden, die es den Künstlerinnen ermöglichen, sowohl gesellschaftlich als auch künstlerisch, neue Räume einzunehmen. Neue Denk- und Handlungsmuster können dabei nur in Konfrontation und Auseinandersetzung mit Bestehendem gefunden werden. Um dies zu ermöglichen, war es unumgänglich, profilierte künstlerische Positionen, die sich außerhalb der ehemaligen DDR entwickelt haben, mit einzubeziehen.

Die ursprüngliche inhaltliche Bestimmung und auch die Finanzierung des Projektes erlaubten es nicht, die Ausstellung international auszuweiten. Um jedoch einen Kunstprovinzialismus zu vermeiden, haben wir über den deutschen Tellerrand hinausgeschaut. Hierbei fiel unser Blick in erster Linie auf Österreich, hat dort doch in den letzten zwanzig Jahren, im Vergleich zur (alten) Bundesrepublik, ausgehend von der nach wie vor offenen Frage: »Gibt es eine weibliche Ästhetik?« in ähnlicher Weise eine Theoriebildung subversiver Strategien von Künstlerinnen stattgefunden (vgl. das Interview mit VALIE EXPORT in diesem Katalog). Wegweisend auch für den feministischen Diskurs waren diesbezüglich zwei der wichtigsten internationalen Ausstellungen mit ästhetischen Positionen von Frauen: »Die andere Avantgarde«, Linz 1983 und »Kunst mit Eigen-Sinn«, Wien 1984. Österreichische Künstlerinnen



Doris Ziegler, Mutter und Tochter, 1982/83

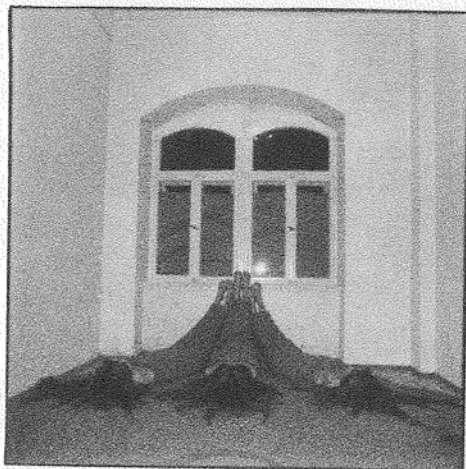
waren maßgeblich an dieser Theoriebildung beteiligt.

### SCHWARZ – WEISS

Als konzeptionelle Grundlage nach der »Wende« sollten sich alle beteiligten Künstlerinnen in ihren Arbeiten auf den Dualismus »schwarz – weiß« beziehen.

Hintergrund hierfür war das Aufbrechen der alten politischen Ost-West-Polaritäten, das einherging mit der radikalen Infragestellung der Werte- und Bezugssysteme. Statt größerer Differenzierung, statt eines Denkens über und in Zusammenhängen, verschoben und verschärften sich jedoch innen wie außen die Gegensätze. Schwarz – weiß steht synonym für die sich zuspitzenden Gegensätze im gesamtgesellschaftlichen Maßstab wie im Alltagsleben. Schwarz – weiß, arm – reich, Minderheit – Mehrheit, Süd – Nord, unten – oben, innen – außen, privat – öffentlich, weiblich – männlich, Schatten – Licht. Wird jede Lichtstrahlung durch schwarz, die Farbe/

Angela Hampel, A-ORT-A,  
Installation, Dresden 1987



Nichtfarbe, absorbiert, ist weiß, als Summe aller Farben, am lichtdurchlässigsten. Schwarz-weiß bilden Sinn- und Bedeutungshorizonte, sie konstruieren einen Spannungsbogen zwischen zwei miteinander kommunizierenden Extremen. Ästhetisch übertragen heißt dies eine radikale Reduktion der Mittel.

### DAS RÄTSEL WEIB

Weiblich – männlich sind nicht Werte an sich, sondern basieren auf einer patriarchalen Konstruktion des kulturellen Systems. Sexuelle Differenz wird in dieser Konstruktion nach Freudscher Logik als Mangel, als Defizit begriffen. Diese Konstruktion erlaubt der herrschenden Betrachtungsweise, aus der sexuellen Differenz eine Hierarchisierung abzuleiten, die zu Lasten der Frau geht. So wird aus der männlichen Privilegierung zugleich eine sozial beschränkte Wirklichkeit von Weiblichkeit konstruiert, Frauen werden in ihre Grenzen gewiesen. Die Beschränkung

des gesellschaftlichen Raumes findet ihren Ausdruck auch in einer anderen Organisation künstlerischer Arbeit. Die männlich konstruierte Wirklichkeit der Frauen fließt in ihre künstlerischen Produkte ein und wird im Vergleich zu denen der Künstler von seiten der traditionellen Kunstkritik als Mangel von Qualität gewertet.

Selbst eine wohlwollende, Fragen der Geschlechterdifferenz gegenüber aufgeschlossene Rezeptionsweise gesteht den Frauen zwar einen Unterschied in der künstlerischen Produktion zu, sieht das Andere jedoch nicht in seiner Eigenständigkeit.

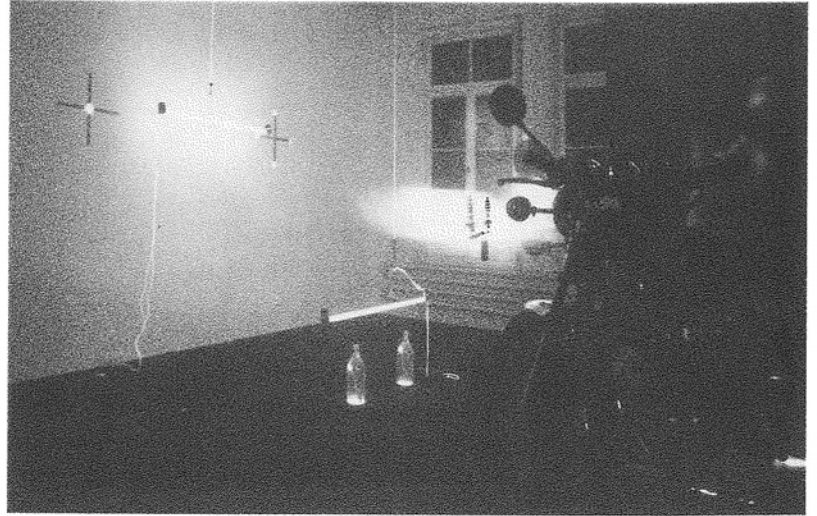
Wird einerseits aus der sexuellen Differenz ein Mangel, eine negative Definition von Frau konstruiert, findet andererseits in den Repräsentationssystemen eine idealisierte Überhöhung des weiblichen Körpers statt.

Während in den sechziger und siebziger Jahren feministische Künstlerinnen in ihren Performances und Aktionen die Gleichsetzung vom weiblichen Körper und dem (kulturellen) Bild der Frau über den eigenen Körper inszenierten, um diesen Widerspruch aufzudecken, geht es in dem aktuellen feministischen Diskurs um die Dekonstruktion und Dekodierung ihrer Repräsentation im Bild. Dekonstruktion und Dekodierung sind Strategien, das über Jahrtausende durch männliche Codes und Folien konstruierte Bild radikal in Frage zu stellen, es aufzuweichen, es subversiv zu unterlaufen. Hinter diesen Strategien steht auch die durch die in den sechziger und siebziger Jahren entwickelten Konzepte künstlerischer Aktionen gewonnene Erfahrung, daß diese eingeschriebenen Bilder nicht bis zur Nivellierung zerstörbar sind. Da die männlich geprägte Kultur der Frau keinen Raum, keinen Ort läßt, müssen künstlerische Strategien von Frauen darauf hinauslaufen, besetzte Felder freizulegen, um im Nichts, in der Leere des Raumes, Experimentierfelder zu entwickeln.

Durch die Etablierung neuer ästhetischer Ausdrucksformen über die Grenzen des Tafelbildes hinaus und durch die Weiterentwicklung und künstlerische Nutzung der neuen Medien haben sich allge-

mein für den Bereich der Kunst neue Denk- und Handlungsspielräume aufgetan. Speziell Künstlerinnen haben sich dieses neu gewonnene Terrain als Experimentierfeld genommen, auch weil diese Felder noch nicht belegt waren, vorschnelle Zuweisungen nicht erfolgen konnten.

In den sechziger und siebziger Jahren gelang vielen Künstlerinnen durch Strategien kollektiver Selbstfindung, künstlerische Provokationen und Subversivität ein erster Befreiungsschlag gegen ihre Marginalisierung. Diese Kunstproduktionen, bewußt außerhalb der offiziellen Kulturinstitutionen entwickelt, waren weniger auf Verwertung als auf das Erproben eigener neuer Ausdrucksmöglichkeiten gerichtet. Nachdem Ende der siebziger und in den achtziger Jahren die Tafelmalerei wieder tonangebend wurde und dabei die Malflächen der Leinwände im neo-expressiven Gewande nun »typisch weiblich« gefühlsbetont wiederum von Männern besetzt wurden, waren die Künstlerinnen unter dem Druck des massiv reagie-



renden Kunstmarktes erneut ins Abseits gedrängt. Im »Abseits« suchen sie sich jedoch immer wieder neues Terrain, um Einfluß auf gesellschaftliche und kulturelle Entwicklungen ausüben zu können.

Oben:  
Brigitte Kowanz, Plus, Minus,  
Null, 1985  
Unten:  
Fine Kwiatkowski



### POSITIONEN IM RAUM

Für das Projekt »AUßERHALB VON MITTENDRIN« galt unser spezifisches Interesse der Weiterentwicklung dieser neuen Kunstformen, denen man gerade Berlin mehr Beachtung schenken sollte. Die Auswahl der Künstlerinnen erfolgte in diesem Bezugsrahmen, wobei künstlerische Positionen in Intention und Vokabular unterschiedlich und vielfältig sind, kein homogenes Bild abgeben, im wesentlichen jedoch alle Künstlerinnen in diesen noch nicht strukturierten Räumen experimentieren.

Bei einigen Künstlerinnen vollzieht sich, ausgehend von einer bewußten weiblichen Haltung, die Ausdehnung des Ichs in den Raum, als Identitätsraum, durch Fragmentarisierung, Dekonstruktion, Dekodierung der herkömmlichen, männlich definierten Symbol- und Bildwelten.

Einigen Positionen geht es um die Erweiterung eines traditionellen Werkbegriffs, durch die Umwertung und Neuinszenierung von Fundstücken, Materialien und Stoffen aus der Alltagswelt zu Objektarrange-



Magdalena Jetelová, Treppe,  
1982–84  
Walter Storms, München

ments, zu seriellen Arbeiten, die im realen Raum vom Betrachter ins Immaterielle, ins Künstliche transformiert werden.

Andere Künstlerinnen nutzen Materialästhetik und/oder die Beziehung zwischen Material und Form, um auf der Grundlage von Kalkulationen oder wissenschaftlich fundierter Berechnungen räumlich-skulptural zu bauen, assoziative Beziehungen zwischen abstrakter Form und architektonischer Gliederung herzustellen, wobei sowohl konzeptuelle Überlegungen als auch aktuelle Zeitbezüge den Hintergrund bilden können.

Eine andere Tendenz zeigt, daß neue Medien und Technologien künstlerisch professionell in Besitz genommen werden und radikale Kunstkonzepte entstehen, die mittels elektronischer Medien die unbeschränkte Verfügbarkeit der Bildwelt und die sich grundlegend ändernde Realitätsrezeption des Menschen thematisieren.

Im Unterschied zu Rauminstallationen, in denen der Monitor als Objekt dient, findet man hier eine gestalterische Anwendung der Videotechnik in Verbindung mit neuen Technologien.

## BRÜCKEN UND GRÄBEN

Möglichkeiten, mit diesem Medium zu arbeiten, waren in der DDR-Kunst nicht gegeben, da die Technik fehlte. Nicht nur in diesem Bereich betreten DDR-Künstlerinnen Neuland. Begriffen wurde Kunst als aktiver Schutzraum gegen Ideologiediktatur; sie rief sich an Bestehendem, Selbstverwirklichung definierte sich an einem Außerhalb zum System. Künstlerische Frei-»Räume«, in die sich die Künstler der DDR begaben, waren gleichsam Freiräume des Denkens und konnten nur in Opposition verwirklicht werden. Die Tafelmalerei galt im ehemaligen DDR-System als *das* Mittel künstlerischer Botschaften, wobei eine alles vereinnahmende Gegenständlichkeit abstrakte Tendenzen kaum zuließ.

Während in der »West«-Fotografie die Computertechnik Fragen nach der Bedeutung des fotografischen Bildes an sich neu gestellt hat oder ein Spielen mit dem Material und seinen spezifischen Eigenschaften als Gegenentwurf zur heilen Welt der Fototechnik begriffen wird, gilt in der DDR-Fotografie das Augenmerk weitgehend der inhaltlichen Bestimmung. Fotografinnen haben auf »unscheinbar-selbstverständliche Weise« (G. Muschter) die DDR-Fotografie geprägt. Die Sprache ihrer Bilder vermittelt soziale Erfahrungen, ist Mittel zum Erkennen des Außen und des Ichs. Dieses Hart-an-der-Realitätsein ist ein Phänomen, das heute noch viele Arbeiten aufweisen. Es geht um ein Erinnern, ein Konfrontieren, ein Filtern aus dem Zeitstrom gegen das Vergessen.

Vereinzelte haben Künstlerinnen in der DDR bereits vor der »Wende« begonnen, sich vom Tafelbild in den Raum zu bewegen.

Die nun vorhandene größere Freizügigkeit des Denkens schafft Voraussetzungen, künstlerisch ungebundener in der Materialfindung, offener im Experi-

mentieren und damit vielfältiger in der eigenen Formsprache zu werden.

Im Katalog werden mit »Ost«- und »West«-Blick Unterschiedlichkeiten ästhetischer und kultureller Prägung reflektiert. Während Gunhild Brandler aus eigener Erfahrung eine Innenschau auf die DDR-Künstlerinnen vornimmt und das Verhältnis ihrer künstlerischen Produktion und ihren Status als Frau im alten DDR-System hinterfragt, beschreibt Ina Merkel DDR-spezifische Frauenbilder im Umbruch, den Versuch, das Frausein in der neuen gesellschaftlichen Situation zu leben. In einem Interview umreißt VALIE EXPORT ihre ästhetische Position als Anpassungsverweigerung an herrschende Bilder. Bestandteil des Gesamtprojektes und Teil der Ausstellung wird zudem eine Videoproduktion sein, ein Westblick auf die »Andere«, einerseits eine Annäherung an die Künstlerinnen und andererseits eine Dokumentation des Aufbruchs der DDR-Frauen. In einem literarischen Text versucht Ulrike Bock ein mit der Wende einhergehendes spezifisches Lebensgefühl zu umschreiben.

Februar 1991

#### AUSGEWÄHLTE LITERATUR

Dieter Bogner, *Im Licht des Monitors*, Kunstverein Horn, Horn 1990;  
Brucknerhaus Linz (Hrsg.), *Andere Avantgarde*, Linz 1983;  
Silvia Eiblmayr, VALIE EXPORT, Monika Prischl-Maier (Hrsg.), *Kunst mit Eigen-Sinn*, Wien, München 1985;  
Silvia Eiblmayr, »Split Reality« – zur Repräsentationsstruktur im Werk von VALIE EXPORT, in: VALIE EXPORT, *Gläserne Papiere*, EA Generali Foundation, Wien 1990;



VALIE EXPORT, *Das Reale und sein Double: Der Körper*, Bern 1987;  
Eckhart Gillen, Rainer Haarmann, *Kunst in der DDR*, Köln 1990;  
Cordula Kahlau, *Frauenbewegung in der DDR*, München 1990;  
*Kunstforum Nr. 89* (Insel Austria), Köln 1987;  
*Kunstforum Nr. 108* (Aktuelles Denken), Köln 1990;  
*Kunst Intern*, Nr. 4/90, Bonn 1990;  
*Kursbuch*, Heft 101 (Abriß der DDR), Berlin 1990;  
Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk, Gabriele Werner, (Hrsg.), *Blick-Wechsel: Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989;  
Neue Gesellschaft für bildende Kunst (Hrsg.), *Zwischenspiele*, Berlin 1989;  
Florian Rötzer, Sara Rogenhofer, *Kunst machen*, Augsburg, München 1990;  
Randy Rosen, Cathrine C. Brawler, *Making their mark: women artists move into the mainstream, 1970–85*, New York 1988;  
Gislinde Schwarz, Christine Zenner, *Wir wollen mehr als ein »Vaterland«*, Reinbek bei Hamburg 1990.

Konstanze Göbel, Halle, 1987