

**D**aumier beginnt erst Mitte der vierziger Jahre des letzten Jahrhunderts, seine Lithographiesteine auch gegen die Frauenbewegung zu schleudern.<sup>1</sup> Die Polemik, mit der Cilly Rentmeister 1974 Daumiers Serien („Die Blaustrümpfe“, „Les Vésuviennes“ oder „Die Scheidungsrechtlerinnen“) bedachte, wirkte wie ein Verstoß gegen einen künstlerischen Imperativ! Daumier mit seinem politischen Engagement, seiner Sozialkritik an der beherrschenden bürgerlichen Moral, Daumier, dem seine Biografen (wie Fuchs, Léjeune oder Rosse) attestierten, Partei ergriffen zu haben gegen jede Form der Unterdrückung und Ungerechtigkeit – er sollte jetzt auch nur ein kleinbürgerlicher Chauvie sein, der hinter der Maske des kritischen Künstlers für seine männlich-menschlichen Rechte kämpfte?

Mir war, als ob mir selbst ein Lithostein auf den Kopf gefallen wäre: als subversiver Spreng-Satz zerschlug die Attacke mein heiles Bild vom Künstlerlithographen Honoré Daumier. Obwohl ich seinerzeit schon in vielen Fragen politisch-sozialer Mitsprache von Frauen in der Öffentlichkeit involviert war, hatten mich sozialkritisch-engagierte Künstler wie Courbet, Daumier, Grosz, Dix oder Heartfield in ihren stilistisch-künstlerischen Qualitäten mehr oder minder emphatisch beeindruckt. Unter dem Aspekt ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten menschlichen Spezies hatte ich sie noch nicht betrachtet.

In den „neuen Gesellen“, die sich in einer neuen Gesellschaft zu einer neuen Kulturpolitik zusammengefunden hatten, spiegelten sich die sonstigen Verhältnisse der sogenannten „neuen Linken“: eine Sensibilisierung für geschlechtsspezifische Fragen existierte nicht. Fast selbstverständlich wiederholte man die Diskriminierungen gegen historische und aktuelle Frauenkunst. Die Hauptwidersprüche, die in den Arbeitsgruppen verhandelt wurden, drehten sich um den Klassencharakter von Kunst. Die bürgerliche Rezeption, die historische Kunstwerke allzulang fast aus-

schließlich ikonographisch interpretiert hatte, wurde einer kritischen Revision unterzogen. Die Frage nach dem sozialen Standort des Künstlers auch in seiner Geschlechtsrolle blieb allenfalls als Nebenwiderspruch übrig.

Der Ausstellungstitel „Honoré Daumier und die ungelösten Probleme der bürgerlichen Gesellschaft“ scheint nachbetrachtend symptomatisch für die Rezeption historischer KünstlerInnen und ihrer Präsentation: der Künstlerheroe, dessen Werk gezeigt werden soll, wird ins Verhältnis gesetzt zu den Mißständen, die er anprangert. Aber wie beim Lithostein, der für jede Zeichnung neu abgeschliffen werden muß und auf dem dabei immer neue Schichten und Ablagerungen erscheinen, lernten wir in der dreijährigen Vorbereitungszeit zur Daumier-Ausstellung (meiner ersten Arbeitsgruppe in der NGBK) immer neue Fragen auch an kritische Künstler und ihr Werk zu stellen. Als ich meiner Einzeluntersuchung zur Pressefreiheit in Daumiers Karikaturen den Titel „Die Herstellung von Freiheit durch Druck“ gab – da schwante mir bereits etwas von der heimlichen Affinität dieser Kämpfe zu denen der Frauen-Kunst-Bewegung.

Nach der tachistischen Leere der bundesweiten Kunstaustellungen in den fünfziger und sechziger Jahren war es für uns ebenso aufregend wie lustvoll, Bilder von unbekanntem Kritikern der Gesellschaft – wie von Heartfield, Guttuso oder den mexikanischen Wandmalern – überhaupt erst einmal kennenzulernen. Bis zu einem gewissen Grad erklärt sich so auch von selbst, daß einer linken Sichtung von Kulturgeschichte kaum eine Künstlerin mit vergleichbarem Œuvre ins Auge stach. Folgerichtig trat „Künstlerinnen-Kunst“ zunächst als Anleihe ins Leben der NGBK: 1974 wurde eine Käthe-Kollwitz-Ausstellung aus Frankfurt übernommen – 1975 stellte man eine Alice-Nerlinger-Ausstellung aus Ost-Berlin vor (selbstverständlich unter ganz und gar unfeministischen Aspekten).

Kunst von Frauen – das war ein weitgehend unentdecktes, noch unsichtbares

Jula Dech

## **Blinder Fleck – Die Neue Gesell(en)- schaft und die Frauen- kunst**

<sup>1</sup> Rentmeister, Cäcilie: Daumier und das häßliche Geschlecht; in: Honoré Daumier und die ungelösten Probleme der bürgerlichen Gesellschaft, Berlin 1974

Land – ohne eigenen Formenkanon, eigenes Farbvokabular. Kunst, so die vorherrschende Meinung, hatte kein Geschlecht. Eine von 1975 bis 1979 unter 500 weiblichen und 500 männlichen Göttinger Studierenden vorgenommene Befragung ergab, daß die StudentInnen neben beliebig vielen männlichen Künstlern lediglich zwei Namen von Künstlerinnen nennen konnten – nämlich von Käthe Kollwitz und Paula Modersohn-Becker. Diese Befragung wird einleitend von einem Künstlerinnenlexikon zitiert, in dem die Autoren 800 Namen von Künstlerinnen von der Antike bis zur Neuzeit erfaßt haben.<sup>2</sup>

Es brauchte einen größeren Zeitraum heftigster Diskussionen, Überwindung von „frames in the minds“, Aufklärungs- und Überzeugungsarbeit, bis Frauenkunst endlich in größerem Umfang im Rahmen einer NGBK-Ausstellung zu besichtigen war. Acht Jahre nach der Gründung der NGBK sollte das königlich-preussische Terrain des Charlottenburger Schlosses erstmals von Künstlerinnen okkupiert werden. Die Ausstellung „Künstlerinnen international / 1877–1977“ war der enorme Kraftakt einer Arbeitsgruppe, die sich „Frauen in der Kunst“ nannte. „Wir sind Praktikerinnen und Theoretikerinnen, Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen, Macherinnen und Publikum“, stellten sie sich selbst vor. „Wir arbeiten alle kürzer oder länger in der Frauenbewegung, und diese Tatsache hat sich auf die Auswahl ausgewirkt.“<sup>3</sup>

„Künstlerinnen international“ war eine erste große Bestandsaufnahme an Frauenkunst der letzten hundert Jahre – mit Schwerpunkten bei den Künstlerinnen der klassischen Avantgarde der zwanziger Jahre sowie bei feministisch orientierten Künstlerinnen der Gegenwart. Die Auswahl-Kriterien waren nicht nur für die Ausstellungsmacherinnen problematisch. Viele in Berlin lebende Künstlerinnen der mittleren Generation wurden zugunsten junger, international renommierter Frauen vernachlässigt. Beim Betrachten der Ausstellung ver-

stärkte sich der skeptische Eindruck, daß die Kriterien des herrschenden Kunstmanagements kritiklos übernommen worden waren. Vermeintliche Innovation dominierte die Information. Die Arbeitsgruppe selbst artikuliert dieses Unbehagen; aber es gab die Fülle des Materials und es gab sehr wenig entfaltete Kriterien, an denen die neue Kunst zu messen war.

„Unsere gegenwärtige ästhetische Wahrnehmung ist geschult an einer männlichen Kultur, und wir können diese Wahrnehmung nicht ad hoc verändern. Wir müssen sehen, viel sehen, alles sehen, was Frauen in der Kunst bisher gearbeitet haben. [...] 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 die alle Bereiche der Kreativität von Frauen umfaßt.“<sup>4</sup> Dieser ersten großen Übersicht im deutschsprachigen Raum war in Los Angeles ein Jahr zuvor ein Rückblick auf vierhundert Jahre Frauenkunst vorausgegangen. Schon dort hatte sich im übrigen für politisch denkende Künstlerinnen und Kunstwissenschaftlerinnen ein prinzipielles Problem der Ausstellung von Frauenkunst abgezeichnet. Die Auswahl dieser Bilder verriet deutlich, daß sie durch den Filter des männlichen Blicks zustande gekommen war – den von Mäzenen, Kunstsammlern, Museumsdirektoren und anderen Männern, die nun einmal bei der Ausbildung ebenso wie bei der Begutachtung, auf dem Kunstmarkt und im Kunstvertrieb weitgehend und in überwältigender Mehrheit das Sagen haben.

1977, gleichzeitig zur großen Frauenkunst-Ausstellung im Schloß, fand abseits, in Kreuzberg, eine weniger spektakuläre, thematisch aber (leider immer noch) brisante Ausstellung unter dem Titel „§ 218 – Bilder gegen ein K(l)assengesetz“ statt, die von der NGBK durch eine Katalogfinanzierung unterstützt wurde. Die Ausstellung, die historische und aktuelle Materialien, Plakate, Grafiken und Gemälde, Flugblätter ebenso

2

Jörg Kirchbaum / Rein A., Zondergeld, Künstlerinnen von der Antike bis zur Gegenwart, Köln 1979, S. 68/69

3

Akademie der Künste „Künstlerinnen international 1877–1977“, Berlin, Vorwort, S. 1

4

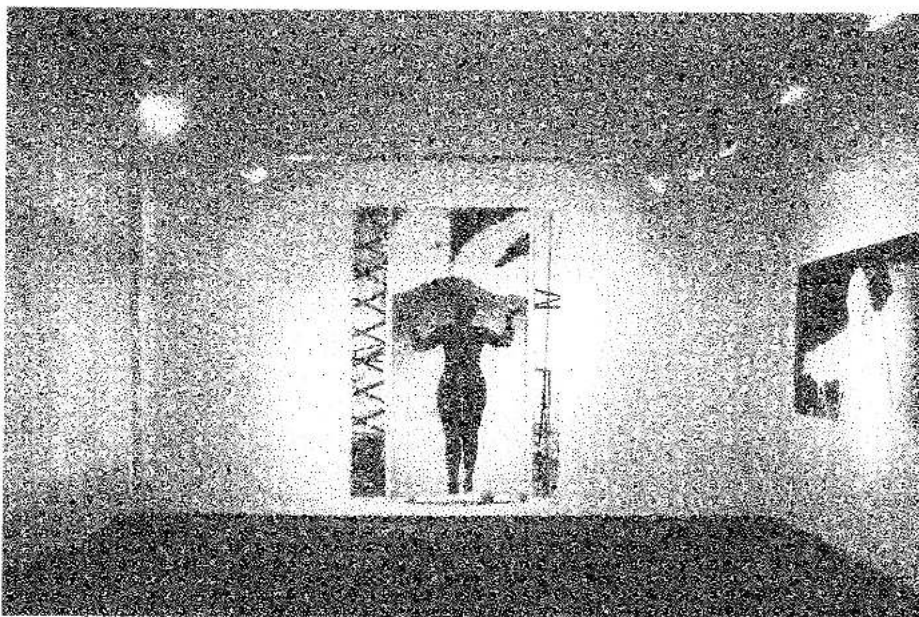
ebenda, S. 3/4

wie Sgraffiti zur frauenspezifischen Diskriminierung des Abtreibungsgesetzes zusammengestellt hatte, wurde allem Zuspruch der BesucherInnen zum Trotz von der bürgerlichen Presse eher totgeschwiegen. Beliebter Vorwurf: „Zu wenig Originale“ – ein typisches Aura-Kriterium herkömmlicher Ausstellungspraxis, das bei den aufklärerischen, themenbezogenen Ausstellungen der NGBK-Frühzeit ganz bewußt eine untergeordnete Rolle gespielt hatte. Das Erschauern vor der Authentizität des Originals galt als überflüssig, blieb vorübergehend in den Keller ästhetischer Normen verbannt. Warum sollten wir Goldrahmen-Kunst mit Unsummen versichern, wo für die aufklärerische Funktion von Bildern ihr Faksimile gut genug schien?

Die Ausstellung zum Paragraphen 218 jedenfalls wanderte von Berlin aus in 24 Städte der BRD, wurde in autonomen Frauenzentren und Gewerkschaftshäusern ebenso wie in Theaterfoyers und repräsentativen Museumsräumen gezeigt. Leicht zerfleddert kam die Sammlung nach über zwei Jahren nach Berlin zurück. Kunstausstellungen für fast nichts – das also gab's damals auch noch.

Waren Frauen bescheidener oder bekamen sie traditionellerweise weniger Geld? Auch das nächste Projekt war vom Berliner Kultursenator gerade mal mit drei Flugtickets Berlin–Mexiko ausgestattet. So startete ein großes Frauen-Kunst-Austausch-Projekt zwischen San Francisco, Berlin und Mexiko-Stadt. Ein weitgespanntes Frauen-Kunst-Netzwerk sollte Künstlerinnen aus Berlin mit nordamerikanischen und mexikanischen Frauen in einen Dialog bringen. Inspiratorin war die in Mexiko lebende Berliner Künstlerin Gisela Weimann. Wie über sie, so lief überhaupt viel Organisationsarbeit auf der Ebene fast rein privat-individuellen Engagements. Als dann alles einigermaßen arrangiert war, wurden die Ausstellungen in folgender Reihenfolge über die Kontinente geschickt: „Créacion Femenina Mexiko–Berlin

1980“ – 47 Künstlerinnen aus Berlin stellen im Foro de Arte Contemporaneo von Mexiko-Stadt aus. Gleichzeitig werden die Arbeiten der Mexikanerinnen im dortigen Goethe-Institut gezeigt. Anschließend geht die Ausstellung „Women from Berlin / The Exchange Show“ im November 1980 nach San Francisco Bay Area. 1981 werden Werke von 35 Künstlerinnen mithilfe der NGBK-Arbeitsgruppe im



Ausstellungsraum mit Fotoarbeiten von Astrid Klein im Juni 1983

Künstlerhaus Bethanien und im gleichen Jahr die Exchange Show der amerikanischen Künstlerinnen aus San Francisco in der Galerie am Mehringplatz gezeigt. In Ergänzung zur Arbeit der einzelnen Frauen wurde dabei jeweils auch ihr Werdegang und künstlerischer Alltag dokumentiert. Die breitgefächerte Information über die sozialen Umstände und die Befindlichkeiten von Künstlerinnen in den einzelnen Ländern wurde ergänzt durch eine Vortragsreihe, die über die Situation von Frauenkultur und Frauenkunst Auskunft gab und weiterführende Perspektiven entfaltete.

1982 findet die Ausstellung „Unbeachtete Produktionsformen“ statt – ein Projekt des unsichtbaren Begehrens ... Viel Kraft, viel Zeit, viel Redeaufwand hatte es gekostet, dieses Projekt durchzusetzen. Es war so immateriell, so unfaßlich,

so instabil: keine Bilder, kein Farben-Formen-Spiel, keine Skulpturen – nichts als eine Ausstellung über die seit Jahrhunderten unsichtbare Arbeit, die Frauen in die Gesellschaften einbringen. Eine Ausstellung, die Arbeit nicht als Hausarbeit oder Lohnarbeit, deren Unterbezahlung und gesellschaftliche Ächtung vorführen wollte. Hier ging es um die Arbeit, die keinen Warencharakter hatte, nicht an Geld gebunden war. Die Ausstellung wollte einen allergischen Punkt treffen, vielleicht sogar das zentrale Nervensystem der bürgerlichen Gesellschaft und ihres Funktionierens. Aber – was wir anstrebten, war zugleich in seinen Modalitäten so fragil, so unausdenkbar, daß wir ins Schleudern kamen, sobald wir versuchten, unsere Absicht in Sprache zu fassen, unsere Gedanken in Bildern auszudrücken. Irgend etwas entzog sich stets, Unbestimmtes schien zu fehlen. Es sollten Zusammenhänge, Strukturen veranschaulicht, installiert werden – etwa die Mütter und ihre sozialisationsmäßige Weitergabe geltender Normen und Werte, die das patriarchale System stabilisierten. Ein anderer Gegenstand thematisierte die (so der Titel der Ouvertüre) „Care-Seite der Medaille“ – die Suche nach dem ökologischen Erhalt des Gleichgewichts anstelle des ökonomischen Ungleichgewichts.

Die Recherchen zu dieser Ausstellung gestalteten sich außerordentlich schwierig; schließlich galt es nicht, in Ateliers oder Kunstmuseen zu suchen, sondern

nach dem Wissen und den Erfahrungen unserer weiblichen Ahnen und Zeitgenossinnen. Gestützt auch auf die Erfahrungen bei den vorausgegangenen Austausch-Ausstellungen, wandten wir uns an die befreundeten ausländischen Künstlerinnengruppen und forderten sie auf, ihre Einfälle zu dieser Thematik beizusteuern. Die Resonanz war überwältigend – auch in der Vielfalt unterschiedlichster Darstellungsformen! So konnten wir bei der Vernissage eine Beziehungskiste aus Amsterdam, eine mexikanische Schatulle über das Geheimnis der Hausarbeit, eine „stick-box“ (Stöcke-Kiste) von einem Kubikmeter Ausmaß aus Seattle/USA mit 70 unterschiedlich gestalteten „story-rods“ (Lebensläufen) der einzelnen Frauen auspacken und in unsere Installationen integrieren. Die Ausstellung war nicht nur schwer zu erstellen, sondern auch schwer zu rezipieren: Ohne das engagierte Mitsehen, Mit- und Weiterdenken der Besucherinnen blieb sie tote Materie.

Frauenkunst ist Teil einer Frauenkultur, die mehr darstellt als die produktorientierte Musterschau von künstlerischen Leistungen einzelner. Frauenkultur und, in ihr aufgehoben, Frauenkunst ist ein Netzwerk sozialer, kommunikativer, psychologischer Arbeitszusammenhänge, in der gesellschaftlich beachtete ebenso wie für minderwertig erachtete Arbeitsprodukte gleichwertig nebeneinander stehen (sollten). Unter solchen Prämissen fand die Ausstellung der unbeachteten Produktionsformen eine Weiterführung in der Ausstellung „Berliner Kulturplätze / Frauen – Autonomie – Kreativität – Subkultur“ (Mai 1985). Fraueninitiativen, die bis dahin in Nischen der Berliner Topographie neue Lebensformen, eine andere kulturelle Praxis erprobt hatten – hier erhielten sie nun Gelegenheit, ihre Aktivitäten in Form von Ausstellung und Dokumentation an einem repräsentativen Ort öffentlich vorzustellen.

Frauen sind Grenzgängerinnen, Exilsuchende, ohne Vaterland. Künstlerinnen, wie sie in der Ausstellung „La Chilenas“ (1983) gezeigt wurden, sind heimatlos in

„Vom Paradekissen zum Paradeplatz“, Installation von Julia Dech in der Ausstellung „Unbeachtete Produktionsformen“, September 1982



einem mehrfachen Sinn. Ihre Arbeit, die im herrschaftlich geprägten Mutterland unbekannt, unvorzeigbar war, sollte bei uns besonders beachtet und aufmerksam gepflegt werden. Die NGBK hat diesem Anspruch von Zeit zu Zeit Rechnung zu tragen versucht – etwa in Ausstellungen mit Batiken von Lisa Kokin (Nicaragua und El Salvador) oder von Gemälden Maja Tabakas aus Riga. 1987 – zehn Jahre nach der ersten großen Künstlerinnen-Überschau der letzten hundert Jahre – würde die NGBK Forum einer neuen großen Frauenkunstausstellung, die aus Anlaß der 750-Jahr-Feier Berlins stattfand. Bei der ersten Ausstellung von 1977 war erstmals das allgemein herrschende Defizit, Künstlerinnen und ihr Werk betreffend, aufgezeigt und eine Fülle von Materialien, Interviews und ersten Werkanalysen vorgestellt worden. Für die neue Ausstellung „Das verborgene Museum“ formulierte die Ausstellungsgruppe nun präzise kulturpolitische Fragen:

„Wie wird das 750jährige Jubiläum der Tatsache gerecht, daß 750 Jahre Stadtgeschichte auch 750 Jahre Geschichte von Frauen umfassen? Welche Spuren sind in dieser Stadt von der künstlerischen Arbeit der Frauen zu finden? Welche Kunstwerke werden von ihnen in den öffentlichen Sammlungen aufbewahrt und auf welche Weise aus welchen Gründen gelangten sie dorthin? Wie werden sie behandelt? Werden sie gezeigt? Werden Werke von Frauen aufbewahrt, um einer weiblichen Weltsicht Raum zu geben [...], um die geltende Geschlechtsideologie zu stützen? [...] Wie hoch ist der Anteil von künstlerischer Produktion – früher und heute –, und wie werden die Museen diesem Anteil gerecht?“<sup>5</sup>

In verstaubten Archiven, Museumsräumen und Kellern, in Lagerhallen und Schubladen wurde frau fündig. Hinter den Kulissen gab es eine Menge von Werken ans Licht zu fördern. Die Absicht der Ausstellungsmacherinnen, den jahrhundertalten Mangel öffentlich anzuprangern, verkehrte sich bei der Besichtigung der geborgenen Schätze eher in sein Gegenteil – eine schier unermessliche

Fülle! Es konnten, so der Katalog, „etwa 600 Namen und zumeist auch Lebensdaten von Künstlerinnen ermittelt werden [...]. Diese Daten bilden die Grundlage für weitere Forschung.“<sup>6</sup> „Frauenausstellungen“, so Gisela Breitling im Vorwort, „sind kein Indiz für weibliche Separierungswünsche, sondern Antwort auf männlich bestimmte Ausgrenzungspolitik.“<sup>7</sup>

Bei Zusammenstellung einer von 1500 bis 1900 reichenden Chronologie für den Ausstellungskatalog registriert Gisela Zies ihr zunehmendes Erstaunen darüber, daß Frauen es in keinem Jahrhundert hingenommen hatten, von der Kultur ausgesperrt zu bleiben, immer wieder entschieden ihre Rechte eingefordert hätten. Daraus schließt sie, daß das Ausgraben dieses verlorenen Wissens, der Daten, Fakten und Namen, die Geburtsstunde einer neuen Frauenkultur sein werde. „Kulturen haben sich seit ihren Anfängen durch Erinnern begründet, sie gründen auf Vergangenheit.“<sup>8</sup> Dieser Blick in das „verborgene Museum“ der Vergangenheit wurde erweitert durch eine Auswahl heutiger Künstlerinnen, mit dem Ausstellungstitel „Dein Land ist Morgen, tausend Jahre schon“.

Innerhalb der NGBK war das Realismus-Studio, Anfang 1974 gegründet, in besonderem Maß für die Kunst – und die KünstlerInnen – wo schon nicht von morgen, so doch von heute verantwortlich. Freilich, ohne Bestehen auf einer quasi formalen Quotierung hätte die Ausstellung aktueller Kunst sicherlich weniger Frauen umfaßt. Seismographisch reagierte das Realismus-Studio auf das zunehmende Interesse an künstlerischen Prozessen und Produkten aus geschlechtsspezifischer Sicht; so wurden im Laufe der 15 Jahre schließlich eine Reihe von Einzelausstellungen auch speziell von feministischen Künstlerinnen aus dem In- und Ausland präsentiert. Das Realismus-Studio zeigte die Werke folgender Künstlerinnen:  
Oktober 1978: Liese Petry  
März 1980: Evelyn Kuwertz  
Mai 1982: Ina Barfuss

5

„Gisela Breitling, Renate Flagmeier, S. 7 in: Akademie der Künste „Das verborgene Museum“, Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen, Berlin 1987

6

siehe Anm. 5

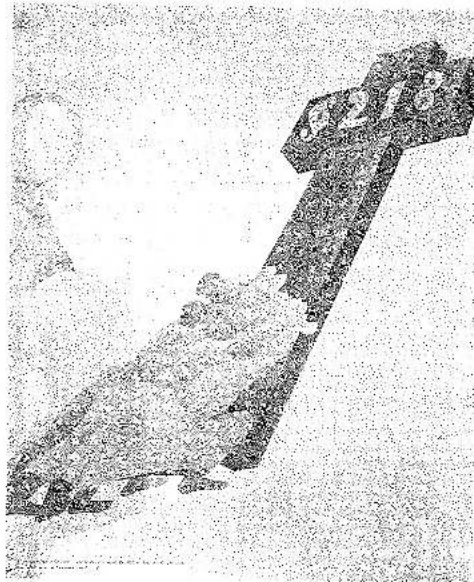
7

ebenda, S. 9

8

ebenda, Gisela Zies, Anmerkungen zur Chronologie, S. 343

Plakat zur Ausstellung  
„Alice Lex-Nerlinger /  
Oskar Nerlinger“, im Okto-  
ber 1975 übernommen  
von der Akademie der  
Künste der DDR



Juni/Juli 1983: Astrid Klein

Oktober/November 1987: Eva Grøttum

November/Dezember 1987: Rose  
Garrard („Redressing the balance“)

Juli/August 1989: Carole Conde (zusam-  
men mit Karl Beveridge)

Mai/Juni 1990: Renate Herter (in Zusam-  
menarbeit mit dem Kulturbund der DDR)

Das Realismus-Studio mit seiner, was  
die geschlechtsspezifische Seite betrifft,  
inzwischen halbwegs ausgewogenen  
Ausstellungspraxis weist auf Defizite hin,  
die auch eine ihrem Entstehungs-impuls  
nach aufklärerisch-emanzipatorische  
Institution wie die NGBK mit sich  
schleppt. Gleichberechtigung der  
Geschlechter bleibt vorläufig eine radi-  
kale Utopie. „Erst wenn alle die Möglich-  
keit haben, gleich zu sein, wird man  
sehen, wie unterschiedlich sie sind“, so  
ein „akzeptabler Mann“, Bertolt Brecht.

Hierzu gehören gleiche Anteile in der  
Lehre im künstlerischen Bereich ebenso  
wie gleiche Anteile auf wichtigen Ent-  
scheidungsebenen, gleicher Anteil an  
freier, öffentlicher Rede, Meinung und  
den Mitteln, sie durchzusetzen.

Bis dahin ist noch eine Wegstrecke  
zurückzulegen. Auch Frauen als Künstle-  
rinnen gehören zu den ungelösten Pro-  
blemen der bürgerlichen Gesellschaft.