

Als hervorstechendes Kennzeichen *feministischer* Kunst sieht Jochimsen vor allem die Einbeziehung der Kommunikation als konstitutives Element, als Teil des Inhalts dieser Kunstwerke. In dieser Beobachtung scheint das künstlerische Konzept Valie Exports vom Anfang der 70er Jahre auf, die Kunst als Möglichkeit der Kommunikation mit medialen Bausteinen verstanden wissen wollte, ebenso wie das auf Kommunikation angelegte Ausstellungskonzept von *Kvindeudstillingen på Charlottenborg*. Kreativität wird nicht mehr als egozentrierte Abgrenzung vom Gegenüber verstanden, sondern vollzieht sich im gegenseitigen Austausch, in Beziehung zueinander.

5.2 KÜNSTLERINNEN INTERNATIONAL 1877-1977 IN WESTBERLIN

Die Ausstellung *Künstlerinnen international 1877 - 1977*, die vom 08.03. - 10.04.1977 in Westberlin stattfand und im Anschluss daran im Frankfurter Kunstverein gezeigt worden ist,²⁴ war eine Künstlerinnenausstellung mit internationalem Anspruch. Künstlerinnen aus ganz Europa und den USA waren an der Ausstellung beteiligt und kamen nach Berlin, um sie zu sehen. Lucy Lippard, die damals bekannteste feministische Kunstkritikerin der USA, sprach am 12.03.77 anlässlich der Ausstellung zum Thema „Warum feministische Kunstkritik?“ im Amerika-Haus in Westberlin.²⁵ Rezensionen in englischen und dänischen feministischen Magazinen²⁶ bezeugen die Internationalität des Ereignisses, der Ausstellungskatalog war so gefragt, dass sogar eine zweite Auflage gedruckt werden musste.

Künstlerinnen international 1877-1977 startete unter gänzlich anderen Vorzeichen als die wesentlich kleinere Galerieausstellung *Frauen machen Kunst* in Bonn. Das Projekt war in seinen Dimensionen ambitionierter und verlangte daher nach mehr Raum. Im Gegensatz zur kleineren und konzentrierteren Bon-

nistische/politische/gesellschaftliche/meine Situation erfordert das im Jahr 2007 an der Kunstuniversität Linz durchgeführt worden ist. Vgl. Paul, Schaffer 2007.

24 In Berlin wurde die Ausstellung von etwa 35.000 Menschen besucht, im Frankfurter Kunstverein, wo sie vom 29.04. – 12.06.1977 in einer reduzierten Version präsentiert worden ist, wurde sie von ca. 6.800 Personen gesehen, vgl. Nabakowski 1980, Bd. 1, S. 204, Anm. 32.

25 Vgl. *Entwurf einer feministischen Kunstkritik* von Lucy Lippard (in der Übersetzung von Petra Zöfelt und Ilse Teipelke) in: *Künstlerinnen international 1977*, S. 86-88.

26 Vgl. *Women's Art 1977* und *Pontopiddan 1977*.

ner Schau hatten die Initiatorinnen der Berliner Ausstellung weiterreichende Intentionen. Ihr Ansatz war es professionelle Künstlerinnen in größerem Umfang – sowohl international als auch historisch – sichtbar zu machen. Aus der gemeinsamen Präsentation historischer und zeitgenössischer Künstlerinnen sollten erste Anhaltspunkte für die Beurteilung der Kunst von Frauen entwickelt werden. Die an der Vorbereitung zur Ausstellung beteiligten Renate Gerhardt, Evelyn Kuwertz und Sarah Schumann versuchten bereits 1975 in einem Artikel zu klären, ob es „Frauenspezifisches“ in der Kunst gäbe.²⁷ In ihrer Analyse setzten sie sich mit den Werken von sechs Künstlerinnen auseinander, sind dabei allerdings zu keinem eindeutigen Ergebnis gekommen. Sie konstatierten, dass die Werke von Dorothea Tanning, Louise Bourgeois und Käthe Kollwitz von deren weiblicher Sichtweise geprägt seien, die Künstlerinnen für die Umsetzung aber sehr unterschiedliche Wege gegangen sind und daher auch nicht eindeutig zu kategorisieren wären. Dennoch könnten Frauen „aus ihren historischen Vorbildern gelegentlich lernen“.²⁸ Daher ist es nicht verwunderlich, dass mit *Künstlerinnen international 1877-1977* ein Ausstellungskonzept begründet worden ist, in dem die Präsentation von Werken historischer Künstlerinnen mit Arbeiten zeitgenössischer Künstlerinnen verknüpft wurde. In der Auseinandersetzung mit den ihnen kaum bekannten weiblichen Vorbildern in der Kunstgeschichte sollten auch zeitgenössische Künstlerinnen die Möglichkeit erhalten, den eigenen Standort zu überprüfen. Zwar hatte man im dänischen Vorläuferprojekt und in der Wiener Ausstellung auch schon die Auseinandersetzung mit historischen Künstlerinnen gesucht, die Berliner Ausstellung des Jahres 1977 war jedoch die erste, die dies in einer repräsentativen Schau leisten konnte.²⁹ Forschungen zu

27 Vgl. Gerhardt, Kuwertz, Schumann 1975.

28 Ebenda, S. 86. Sie bezogen sich dabei auf die Geschichte der Frauenbewegungen, übertrugen diesen Gedanken aber auch auf historische Künstlerinnen, die mit ihrem Werk und Leben zeitgenössischen Künstlerinnen als Vorbilder dienen sollten.

29 Zwar hatte es 1975 in Ostberlin mit *Deutsche bildende Künstlerinnen von der Goethezeit bis zur Gegenwart* eine konventionelle Künstlerinnenausstellung an repräsentativem Ort – in der Nationalgalerie – gegeben, in der historische Künstlerinnen zusammen mit zeitgenössischen Künstlerinnen aus der DDR gezeigt worden sind. Dies geschah mit der Absicht, im internationalen Jahr der Frau die Überlegenheit des sozialistischen Systems in der Geschlechterfrage demonstrieren zu können. Wie die Korrespondenz der männlichen Ausstellungskuratoren mit Renate Berger – die 1975 an ihrer Promotion über Künstlerinnen des 20. Jh. in Hamburg arbeitete – deutlich macht, mangelte es auch in der DDR an Fachliteratur zum Thema Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. So nannte Berger auf die Nachfrage des Kurators Claude Keisch als einzigen Autor, der die Problematik der Künstlerin kritisch behandelt, Hirsch, dessen

historischen Künstlerinnen wie die von Karen Petersen und J.J. Wilson 1975 zusammengestellte Diaserie *Woman Artists. A Historical Survey/ Early Middle Ages to 1900* und das 1976 veröffentlichte Buch derselben Autorinnen zum gleichen Thema stellten erstmals umfangreiches Material für die Auseinandersetzung mit historischen Künstlerinnen bereit, auf das sich die Ausstellungsmacherinnen beziehen konnten.³⁰

Zur Vorbereitung der Ausstellung war die Arbeitsgruppe *Frauen in der Kunst* innerhalb der *Neuen Gesellschaft für bildende Kunst* (kurz: *NGbK*) ab 1974 eingerichtet worden.³¹ Die mehrjährige Vorbereitungsphase im Team (Abb. 5.2.1) wurde durch die ständige Fluktuation seiner Mitglieder erschwert, so dass die Gruppe im letzten halben Jahr geschlossen werden musste. Neben den Berli-

Buch 1905 in Stuttgart publiziert worden war. Die gesamte ältere Literatur mit Ausnahme von Lu Märten enthielt nach Berger durchgängig oder partiell sexistische Wertungen. Quellenmaterial zur Ausstellung *Deutsche bildende Künstlerinnen von der Goethezeit bis zur Gegenwart* befindet sich im Archiv der Staatlichen Museen zu Berlin. Archivsignatur: SMB-ZA, VA 4686. Vgl. dazu auch Kapitel 4 dieser Arbeit.

30 In der Unterlagenmappe zum Ausstellungsprojekt bei der *NGbK* in Berlin, liegt u.a. die Diareihe *Woman Artists. A Historical Survey/ Early Middle Ages to 1900*, die 1975 von Karen Petersen und J.J. Wilson am California State College zusammengestellt worden ist. Die beiden US-Amerikanerinnen haben 1976 auch eine Publikation über *Women artists: recognition and reappraisal from the early Middle Ages to the twentieth century* bei Harper & Row Publishers in New York veröffentlicht. Offensichtlich hat die Vorbereitungsgruppe die Diaserie für ihre Arbeit benutzt. Das von Linda Nochlin und Ann Sutherland Harris angeleitete Forschungs- und Ausstellungsprojekt über *Women Artists 1550 – 1950* wurde erst 1976/77 in einer Ausstellung öffentlich gemacht. Von dieser wissenschaftlichen Recherche hat die Berliner Vorbereitungsgruppe noch nicht profitieren können, wie der Katalogtext von Ulrike Stelzl belegt. Das Thema *Künstlerinnen* war in der Kunstgeschichtsschreibung grob vernachlässigt worden, wichtige Grundlagenforschung auf diesem Gebiet gab es 1977 noch nicht. Stelzl musste auf kunstwissenschaftliche Arbeiten zurückgreifen, die um 1900 entstanden sind, z.B. von Ernst Guhl (1858), Georg Voss (1895), Paul Schulze-Naumburg (1900), Falk Gabor (1902), Anton Hirsch (1905), Karl Scheffler (1908), Gertrud Bäumer (1911) und Lu Märten (1914), vgl. *Künstlerinnen international* 1977, S. 115-126.

31 Die Neue Gesellschaft für bildende Kunst ist ein basisdemokratischer Kunstverein, der 1969 im Kontext der Studentenrevolte und der damit verbundenen gesellschaftlichen Wandlungsprozesse entstanden ist. Er versteht sich bis heute als Kunstverein, in den die Mitglieder Projekte und Ideen ein- und zur Abstimmung bringen können. Vgl. Baumann 2009.

ner Künstlerinnen Sarah Schumann, Evelyn Kuwertz, Petra Zöfelt, Inge Schumacher und Ursula Bierther waren auch die Kunsthistorikerin Ulrike Stelzl und die Literaturwissenschaftlerin Karin Petersen beteiligt.³²

Feministische Unterwanderung eines basisdemokratischen Kunstvereins

Im November 1973 hatten Sarah Schumann und Evelyn Kuwertz ihre Idee zu einer Künstlerinnenausstellung auf der Mitgliederversammlung der *NGbK* erstmals vorgetragen.³³ Ihr Vorschlag wurde damals mehrheitlich von den männlichen und weiblichen Mitgliedern der *NGbK* abgelehnt und ihnen dazu geraten ein kleineres Projekt zu planen. Da die Künstlerinnen aber eine große Ausstellung vor Augen hatten, gingen sie bei ihrem zweiten Versuch im Herbst des Jahres 1974 strategisch vor, um das Vorhaben innerhalb des basisdemokratischen Gremiums der *NGbK* durchsetzen zu können.³⁴ Kurz vor der entscheidenden Sitzung traten zahlreiche Sympathisantinnen aus der Frauenbewegung in die *NGbK* ein, wurden dadurch Vereinsmitglieder und sorgten mit ihren Stimmen dafür, dass dieses Ausstellungsprojekt mehrheitlich befürwortet worden ist. Ohne diese Intervention wäre die Umsetzung der Ausstellungsidee innerhalb der *NGbK* nicht möglich gewesen, da der Widerstand gegen feministische Kunstprojekte auch innerhalb linker Kunstvereine damals noch groß war. Die Künstlerinnen nutzten ihre Verbindung zur Frauenbewegung, um im Gremium der *NGbK* eine Mehrheit für ihr Projekt herstellen zu können. Mit dieser Strategie konnten sie auf demokratischem Wege einen Raum für ihre Idee in Anspruch nehmen, den sie in diesem Umfang um 1975 sonst nicht zugestanden bekommen hätten.³⁵

32 Das Vorwort des Kataloges geht ausführlich auf den Gruppenfindungsprozess ein. Für die Mitarbeit wird weiteren Frauen gedankt, die in der Berliner Frauenbewegung aktiv gewesen sind. Vgl. *Künstlerinnen international 1977*, S. 1-4.

33 Das Vorwort des Kataloges spricht in diesem Zusammenhang von *wir* für die Gruppe *Frauen in der Kunst*. Es muss sich bei den Akteurinnen um Schumann und Kuwertz gehandelt haben, denn sie kannten sich aus der Frauengruppe *Brot und Rosen*. Wie ich in Kapitel 3.2. ausgeführt habe, wandten sich die Mitglieder von *Brot und Rosen* ab 1974 verstärkt eigenen Projekten zu.

34 Vgl. Behrens 1991, S. 113f..Helke Sander hat mir 2007 in einem Gespräch in Berlin von dieser Strategie erzählt.

35 Erinnert sei in diesem Zusammenhang noch einmal an die Schwierigkeiten, die Valie Export bei der Umsetzung ihrer Ausstellungsidee gehabt hat, vgl. Kapitel 4.2. dieser Arbeit.

Diese Verbindung zwischen der Frauenbewegung und den Künstlerinnen, die dieses Ausstellungsprojekt in seinen Anfängen eigentlich erst möglich gemacht hatte, führte im Prozess der Ausstellungsverbereitung und in der späteren Durchführung allerdings zu Konflikten.

Eine Künstlerinnenausstellung als ergebnisoffener Prozess

Durch die Anbindung an die NGbK hatten die Organisatorinnen der Ausstellung die Gewähr, dass für ihr Projekt ausreichende Mittel und auch Räumlichkeiten zur Verfügung standen. Nun war es an ihnen ein Ausstellungskonzept zu entwickeln, das in einer großangelegten Überblicksschau die Präsentation zeitgenössischer Künstlerinnen mit historischen Künstlerinnen verband. Da es für ein solches Konzept 1975 noch kein Modell gab, konnten sich die Ausstellungsorganisatorinnen nur an den damals üblichen Überblicksschauen von Kunst orientieren.

Sarah Schumann war 1975 nach Kopenhagen gefahren, um sich neben ihrer eigenen Teilnahme an *Kvindeudstillinger på Charlottenborg* auch Anregungen für das in Planung befindliche Ausstellungsprojekt in Berlin zu holen. Ihr 1976 verfasster Ausstellungsbericht spiegelt diese Auseinandersetzung mit der dänischen Ausstellung. So zeigte sie sich einerseits beeindruckt von der experimentellen Offenheit des Konzeptes, äußerte sich andererseits aber auch kritisch gegenüber einigen Arbeiten, die „zu dilettantisch“ in der Ausführung gewesen seien. Sie bemängelte darüber hinaus, dass sich die „etablierteren“ Künstlerinnen an die Erfordernisse professioneller Rezeption durch den Kunstmarkt anpassten und dadurch an Ausstrahlung verlor.³⁶

Zwar war die Ausstellung in Kopenhagen in ihrer Wirkung für Schumann beeindruckend und überzeugend, offen blieb für sie aber auch die Frage, welche Konsequenzen das Freiwerden aus traditionellen Vorstellungen von Kunst, wie es in *Kvindeudstillinger på Charlottenborg* erprobt worden war, für professionelle Künstlerinnen und deren Kunst haben würde. So bemerkte sie:

36 Als *dilettantische* Arbeiten bezeichnet sie z.B. die kulissenartigen Gemälde im Eingangsbereich der Ausstellung, die einen Kirchenraum visualisieren sollten. In Bezug auf die internationalen Künstlerinnen beobachtete sie, dass diese sehr darauf bedacht gewesen seien, dass ihre Arbeiten *reproduzierbar* sind: „Im Vergleich mit der sonstigen Ausstellung fiel mir auf, wie verfestigt die Präsentation der schon eher ‚etablierteren‘ Künstlerinnen war. Wichtig für sie ist, ich kann das verstehen, die Reproduzierbarkeit ihrer Produkte. Aber wie das gemacht ist, dadurch entsteht zugleich ein Verlust.“ Vgl. Schumann 1976, S. 90.

„Die traditionellen Kunstbegriffe sind einerseits für diese Ausstellung nicht mehr zu gebrauchen, andererseits gibt es noch keine neuen, weiblichen Kriterien.“³⁷

In dieser gedanklichen Spannung bewegte sich die Berliner Vorbereitungsgruppe, denn einerseits wollte sie die traditionellen Kriterien und Bewertungsmaßstäbe hinter sich lassen, hatte aber andererseits noch keine *neuen* Kriterien an der Hand, nach denen sie die Kunstwerke von Frauen hätte beurteilen können. Schließlich war es das Ziel der Ausstellung, aus der umfangreichen Sichtung und Präsentation künstlerischer Arbeiten von Frauen, die mit dieser Ausstellung in Europa erstmals möglich wurde, neue, weibliche Kriterien zu entwickeln. Die Ausstellung war daher ein Projekt mit ungewissem Ausgang, weil sie den Prozess der Auseinandersetzung und Kriterienbildung in ihre Konzeption mit einbezog.

Im Vorwort des Kataloges spricht die Arbeitsgruppe von einer „Seherfahrung mit dem Material von an die tausend Künstlerinnen“, aus denen sie eine Auswahl treffen musste. Oberste Priorität hatte dabei, dass die formale Umsetzung und adäquate Formfindung für Themen und Inhalte künstlerisch gelungen war. Damit war klar, dass der feministische Inhalt nachgeordnet betrachtet wurde und „übertriebene Auswüchse weiblicher Erdverbundenheit, ebenso wie Agitationskunst ohne ästhetische Transformation“ ausgeschlossen wurden. Naive Malerei, Künstlerinnen des Bauhauses, Grafik und Kunstgewerbe wurden ebenfalls ausjuriert, dennoch konnten einzelne Frauen und Gruppen selbst bestimmen was sie ausstellen wollten. Werke von Künstlerinnen aus der Vorbereitungsgruppe wurden nicht bewertet, Künstlerinnen, die sich zu sehr an männliche Kunst anpassten, wurden nicht aufgenommen. Praktische Aspekte spielten bei der Auswahl ebenso eine Rolle, denn aufgrund des Beschaffungsproblems konnten nur wenige Künstlerinnen aus sozialistischen und skandinavischen Ländern präsentiert werden, Italienerinnen waren hingegen sehr umfangreich vertreten. Die Gruppe betonte, dass es ihr nicht leicht gefallen sei, diejenigen Künstlerinnen auszuwählen, die „formale und inhaltliche Innovationen hervorgebracht haben“, zumal sie die Kunstmarktkriterien für Innovation in Frage stellten. Sie bekannte sich offen zu ihrer „subjektiven“ Auswahl und schloss dabei auch Fehlentscheidungen von ihrer Seite nicht aus.³⁸

Die Absicht der Ausstellung, den prozessualen Zustand der Kriterienbildung zum Thema *Kunst von Frauen* abbilden zu wollen, erhärtet sich bei der Betrachtung des Ausstellungskataloges. Irritierend und bedauerndswert ist aus heutiger

37 Ebenda, S. 89.

38 Eine Erklärung zur Auswahl und Konzeption der Ausstellung veröffentlichte die Arbeitsgruppe im Vorwort des Kataloges. Vgl. *Künstlerinnen international 1977*, S. 1-4.

Sicht, dass dieses Kompendium, das den Anspruch erhebt, das Ausstellungsergebnis dokumentieren zu wollen, kein Werkverzeichnis enthält. Zwar wurden sämtliche an der Ausstellung beteiligten Künstlerinnen in einem alphabetischen Verzeichnis am Ende zusammengefasst. Da die im Katalog abgebildeten Werke aber in vielen Fällen nicht mit denen übereinstimmen, die in der Ausstellung gezeigt worden sind, ist es unmöglich im Nachhinein eine räumliche Vorstellung von der gezeigten Ausstellung zu entwickeln.

Im hinteren Teil des Kataloges, der in drei voneinander getrennte Abschnitte untergliedert worden ist, sind Texte zu einzelnen Künstlerinnen unter dem Begriff „Biografien“ zusammengefasst worden. Im ersten Teil werden jene internationalen Künstlerinnen in alphabetischer Reihenfolge vorgestellt, die etwa von 1820-1900 gewirkt haben. Im darauffolgenden zweiten Teil sind es die etwa um 1900 geborenen Künstlerinnen, die bis in die 70er Jahre gelebt haben. Der dritte Teil ist gänzlich anders aufgebaut, darin finden sich in alphabetischer Reihung nach Ländern getrennt Künstlerinnen, die nach 1935 geboren sind, sowie Künstlerinnengruppen einzelner Länder. Die sehr uneinheitlich ausgefallenen Biografien dokumentieren, wie dünn das zur Verfügung stehende Material gewesen sein muss, teilweise werden zusätzliche Texte zu Künstlerinnen eingefügt, wodurch insgesamt eine unausgewogener Eindruck entsteht. Der ganze Künstlerinnenanhang des Kataloges wirkt wie eine Kladde, in der das zur Verfügung stehende Material aneinandergereiht worden ist. Er dokumentiert in seiner unstrukturierten Verfassung das Wissensstadium, auf das sich die Gruppe stützen konnte, und dokumentiert damit auch die Schwierigkeiten, die sie bei der Erarbeitung der Ausstellung gehabt haben muss.

Rekonstruktion der Ausstellung

In der Ausstellung selbst wurden 182 Künstlerinnen gezeigt, von einigen wurden mehrere Werke präsentiert, so dass etwa 1000 Kunstwerke ausgestellt worden sind.³⁹ Wie Fotografien der Ausstellungssituation aus der Orangerie des Schlosses Charlottenburg belegen (Abb. 5.2.2, Abb. 5.2.3) waren Werke unterschiedlicher Epochen, Gattungen und Stilrichtungen dort miteinander gemischt worden: Gemälde, Fotografien, Installationen, Videos und Skulpturen unterschiedlicher Zeiten und Herkunft wurden unhierarchisch nebeneinander gestellt. Eine in der Ausstellung gedrehte Sequenz aus dem Film *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit - REDUPERS* von Helke Sander belegt ebenfalls, dass dort ganz unterschiedliche Arbeiten in einem zusammenhängenden räumlichen Kontext gezeigt

39 Vgl. Bovenschen 1977, S. 41.

worden sind.⁴⁰ Diese ungewöhnliche Zusammenstellung historischer und zeitgenössischer Künstlerinnen war eine Absage an tradierte Begriffe der Einordnung von Kunst, in denen Künstlerinnen nur eine Randposition einnahmen. Sie war zugleich ein erster Versuch, diese Randstellung durch die konstruierte Verbindung zwischen Künstlerinnen der Vergangenheit und Gegenwart in Frage zu stellen.⁴¹

Künstlerinnen international 1877-1977 fand an drei Standorten in Westberlin statt, in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg, den Räumen der *Galerie Etage*, die sich in der Kunstbibliothek befand, und in zwei Räumen der *NGbK* in der Hardenbergstraße. Von den zur Verfügung stehenden Ausstellungsplätzen war Schloss Charlottenburg der repräsentativste Ort und wurde auch in den Rezensionen der Feuilletons als Hauptschauplatz der Ausstellung angesehen. Da die Ausstellung in ihrer Gesamtheit nicht mehr rekonstruierbar ist und es auch nicht sinnvoll wäre jedes einzelne der tausend Werke aufzuführen, wird das räumliche Konzept der Ausstellung anhand der unterschiedlichen Standorte in Verbindung mit den dort präsentierten Werken und den daran geknüpften räumlichen Hierarchien dargestellt.

Wie bereits weiter oben beschrieben, war die Hängung der Werke in Schloss Charlottenburg *unorthodox* hinsichtlich der Überschreitung von Gattungsgrenzen und stilistischen Epochen. Dennoch wurde sie nach den Vorgaben üblicher Ausstellungspräsentationen vorgenommen und die Kunstwerke autonom inszeniert. Fotografien⁴² der Ausstellung dokumentieren den Zustand des Aufbaues,

40 Der Film von Helke Sander aus dem Jahr 1977 erzählt die Geschichte der alleinerziehenden, selbstständigen Fotografin Edda Cziniewski, die zusammen mit einer Fotografinnengruppe eine unkonventionelle Fotoausstellung im öffentlichen Raum Berlins plant. Der Titel persifliert den Spruch von der allseits entwickelten sozialistischen Persönlichkeit und versteht sich als ein ironischer Beitrag zu der Frage, warum aus Frauen so selten etwas wird. Eine Szene des Filmes spielt in einer Kunstaussstellung (1:22:19-1:27:15), sie wurde in der Ausstellung *Künstlerinnen international 1877-1977* gedreht, und zwar in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg. Eine Kopie des Filmes *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit* ist in der DVD-Box zu Helke Sander enthalten, die in einer Edition der Filmemacherin anlässlich ihres 70. Geburtstages im Jahr 2007 erschienen ist. Vgl. Sander 2007.

41 Cillie Rentmeister kritisierte den historischen Teil der Ausstellung. Dieser sei auf Legitimation hin ausgerichtet gewesen und wolle zeigen, dass gute Kunst auch von Frauen gemacht würde. Vgl. Rentmeister 1977b.

42 Die Fotos stammen zum größten Teil von der Fotografin Abisag Tüllmann (07.10.1935-24.09.1996), deren Nachlass im Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz in

ein Foto (Abb. 5.2.4) zeigt die Arbeitsgruppe vor einem Ausstellungsmodell kniend. Es dokumentiert, dass die Organisatorinnen bei der Hängung der Werke sehr konzentriert, professionell und planmäßig vorgegangen sein müssen. Daher überrascht das Ergebnis, welches durch zwei weitere Fotos überliefert ist nicht (Abb. 5.2.5, Abb. 5.2.6). Sie zeigen schlichte weiße Stellwände, an denen Einzelwerke nebeneinander aufgereiht sind. Dies wirkt *geglättet*, wie Schumann es selbst in ihrer kritischen Reflexion über die Präsentation von Werken internationaler Künstlerinnen in der Ausstellung *Kvindeudstillinger på Charlottenborg* 1976 angemerkt hatte. Nun hatte sich auch die Vorbereitungsgruppe *Frauen in der Kunst* auf die räumliche Synthese des White Cube bezogen, indem sie Werke internationaler und historischer Künstlerinnen mit einer an die Vorgaben der kunsthistorischen Institution angepassten Form präsentierte. Dies lediglich als Übernahme bestehender Normen zu bewerten greift aus heutiger Sicht zu kurz, denn eine Alternative zu dieser genormten Synthese gab es 1977 nicht.⁴³ Schließlich führte gerade die Diskrepanz zwischen der *geglätteten* Form und der ungewöhnlichen Zusammenstellung künstlerischer Werke zu Irritationen in der Rezeption. Zahlreiche Rezensionen belegen dies und dokumentieren das Unvermögen der Rezipienten, mit dieser ungewohnten Mischung von Artefakten umzugehen. So beschreibt Ditta Behrens, dass durch die Präsentation von qualitativ, medial und vom Renommee her unterschiedlichen Künstlerinnen ein chaotischer Eindruck entstanden sei. Nur die bekannteren Künstlerinnen seien in den Rezensionen erwähnt worden.⁴⁴

Berlin zu finden ist. Im Archivbestand befinden sich zur Ausstellung *Künstlerinnen international 1877-1977* fünf unveröffentlichte Filme.

43 Zur Kritik an dieser Form der Ausstellung vergleiche auch das folgende Kapitel 5.2. *Feministische Reaktionen*, in dem die Auseinandersetzung mit der Frauenbewegung ausführlich behandelt wird. Die Kopenhagener Ausstellung konnte mit ihrem Konzept eines feministischen Kunst-Raumes kein Vorbild für das Berliner Projekt sein, da sie sich auf zeitgenössische Kunst konzentrierte und näher am Konzept *sozialer Kreativität* war, das auch von Valie Export vertreten wurde. Die Auseinandersetzung mit historischen Künstlerinnen wurde nur in einem Raum in Form einer assoziativen Raumcollage geführt. Vgl. Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

44 Vgl. Behrens 1989, S. 123. Ein Beispiel einer solchen Rezension aus dem Jahr 1977: „So sieht man viel Mäßiges, einiges Mittelmäßige und, wie Perlen inmitten von Flitterkram abstruser Collagen und Fotomontagen, grellfarbiger Ölschinken und absonderlicher Plastiken, Werke von Sonja Delaunay, Suzan Valadon [...]. Im Vergleich mit der Billigware drumherum versteht man, weshalb diese Künstlerinnen es schaffen, trotz angeblicher ‚permanenter männlicher Unterdrückung‘ zu Ruhm und Ehren zu

Da die Ausstellung in der Orangerie nicht vollständig rekonstruierbar ist, soll ein kleiner Ausschnitt beispielhaft wiedergeben, welche Bandbreite die Ausstellung insgesamt hatte.⁴⁵ Neben Werken der Italienerin Antonietta Robotti Antonioi, die eine feministische Kritik an der künstlerischen Arbeit ihres Landsmanes Lucio Fontana zur Schau stellte (Abb. 5.2.7), und anderen zeitgenössischen feministischen Kunstwerken, etwa von der Italienerin Verita Monselles, der Engländerin Margaret Harrison (Abb. 5.2.8) oder der Österreicherin Birgit Jürgenssen, standen internationale Künstlerinnen der *klassischen Moderne* wie Sonia Delaunay (Abb. 5.2.9), Hella Jacobs, Elfriede Lohse-Wächtler (Abb. 5.2.5), Valentina Nikiforevna Kulagina, Greta Knutson, Käthe Kollwitz, Alice Lex-Nerlinger (Abb. 5.2.10) Jeanne Mammen, Gabriele Münter, Hanna Nagel, Greta Overbeck-Schenk, Alexandra Poverina (Abb. 5.2.5, im Hintergrund Werk von Alexandra Poverina), Anita Réé, Marie Toyen, Suzanne Valadon, Isabelle Waldberg und viele mehr. Zu diesen *Klassikerinnen* gesellten sich Werke zeitgenössischer Malerinnen wie Deanna Frosini (Abb. 5.2.11), Gisela Breitling, Evelyn Kuwertz, Sarah Schumann und andere. Es waren aber auch abstrakte Werke und Materialarbeiten wie von Ursula Lefkes, Skulpturen und raumgreifende Ensembles, wie das von Anna Oppermann (Abb. 5.2.3, im Vordergrund rechts: Anna Oppermann: Ersatzproblem am Beispiel Bohnen, 1968-1975). Diese ungewöhnliche Kombination widersprach den Sehgewohnheiten damaliger Kunstrezeption, daher wurde sie von der überwiegenden Zahl der Rezensionen in den Feuilletons der Tagespresse kritisch bewertet.

Zweiter und dritter Standort der Ausstellung waren die *Galerie Etage* in der Kunstbibliothek, damals noch in der Jebenstraße 2, und die Räume der *NGbK* in der Hardenbergstraße 9. Um die Hierarchien des räumlichen Gesamtkonzeptes von *Künstlerinnen international 1877-1977* zu verstehen, ist es wichtig die Kunstwerke mit ihrem jeweiligen Präsentationsstandort in Verbindung zu bringen, denn dieser verweist auf die Bewertungsmaßstäbe, nach denen die Organisatorinnen die Räume vergeben haben. So spricht es Bände, dass an den abgelegeneren, weniger repräsentativen Orten jene Kunstwerke ausgestellt waren, die eine größere Nähe zur Frauenbewegung hatten. Die Rezensionen spiegeln genau

gelangen.“, vgl. Margarethe v. Schwarzkopf: *Kekse für die Frauenfront*. In: Die Welt, 17. März 1977.

45 Für die Annäherung an die damalige Ausstellung habe ich neben den bereits oben erwähnten Fotos von Ingeborg Lommatzsch und Abisag Tüllmann und den Filmausschnitten aus *Redupers* von Helke Sander auch einen Beitrag über die Ausstellung in der Tagesschau vom 09.03.1977 benutzt, der mir von Dr. Elisabeth Hoja zur Verfügung gestellt worden ist.

diese Einschätzung, so formulierte die Feuilletonjournalistin Margarethe von Schwarzkopf:

„Die Ergänzungsschauen mit Photos, Videos, Gipsfiguren und Stilleben aus Stoff und Plastik kommen ‚zur Sache‘. Kunst wird da zum bloßen Vehikel des Feminismus, das künstlerische ‚Anliegen‘ tritt zurück zugunsten der politischen ‚Aussage‘.“⁴⁶

Cillie Rentmeister, die in ihrer Kritik die Enttäuschung von Frauen aus der Frauenbewegung über das Ausstellungskonzept zur Sprache brachte, beurteilte diesen Teil der Ausstellung hingegen positiv: „Hier fehlt die Aura der ‚hohen‘ Kunst.“⁴⁷ Sie beschreibt zwei lebensgroße Figuren im Raum und zwei Wände, die übersät gewesen seien mit Erzeugnissen von 70 englischen *Mütter-Künstlerinnen*. Die beschriebenen Figuren waren Teil der *Spielplatz Scene* (Abb. 5.2.12), einer Arbeit der Künstlerin Ilse Teipelke, die 1975-1976 als Stipendiatin in den USA gewesen war. In San Francisco war sie in Kontakt mit feministischen Künstlerinnen und Kunsthistorikerinnen gekommen und daher in der Lage, Wissen über feministische Künstlerinnen aus den USA nach Westdeutschland zu vermitteln.⁴⁸

Bei den als Erzeugnissen von *Mütter-Künstlerinnen* bezeichneten Arbeiten handelte es sich um die *Postal Events*, die von der englischen Künstlerinnengruppe um Kate Walker stammten. Um 1975 kam Walker auf die Idee, eine an den Bedürfnissen von Hausfrauen orientierte *Kleinkunst* ins Leben zu rufen, weil „es die einzige Sorte von Kunst ist, die wir machen können, während das Kinder-TV an ist“. Sie benutzte Haushalts-Überreste, Supermarkt-Verpackungen und Kartons, um Assemblagen zu dem Thema *packaged ladies* zu machen. Ihre Produkte schickte sie anderen Frauen zu, die ihr dann wiederum die Ergebnisse ihrer eigenen Kreativität zuschickten.⁴⁹ Barbara Duden widmete dieser Arbeit, die sie „durch ihre Wahrheit berührt“ hat, einen eigenen Artikel. Sie beschreibt

46 Vgl. Margarethe von Schwarzkopf: *Kunst ein lahmes Pferd vor dem Karren des Feminismus*. In: Die Welt, Ausgabe B, 24.03.1977.

47 Vgl. Cillie Rentmeister 1977.

48 Die von ihr in der Ausstellung gezeigte *Spielplatz Scene* war während ihres USA-Aufenthaltes entstanden und wurde auf der *Inside/Outside Show* des Women's Art Center 1976 in San Francisco zum ersten Mal ausgestellt. Teipelke brachte eine Diaserie aus den USA mit und verfügte über eine Kopie des Buches *By our own Hands* von Faith Wilding, bevor dieses 1977 in den USA erschien. Ohne ihr Wissen hätte es keinen Katalogbeitrag über die Feministische Kunstbewegung in den USA gegeben. Vgl. *Künstlerinnen international* 1977, S. 334-341.

49 Vgl. *Künstlerinnen international* 1977, S. 282, sowie Parker, Pollock 1987, S. 207-214.

einige Teile der Sammlung, die aus Bildern, Reliefs, Kleinplastiken, Näh- und Strickerzeugnissen von englischen *Hausfrauen-Künstlerinnen* bestand (Abb. 5.2.13, Abb. 5.2.14). Von den Phantasieprodukten welche die beteiligten Frauen miteinander austauschten, wurde in Berlin nur ein kleiner Teil ausgestellt:

„Alle Stücke sind klein, oftmals bedrückend klein, was teils in der Psyche der Frauen, teils in den Bedingungen des Postweges begründet sein mag. Das tägliche Leben der Frauen wird gezeigt: Hausarbeit, Kinder, Sexualität, Arbeit aus Liebe und Liebe als Arbeit. Das Leiden daran. Die ganze unsichtbare Existenz von Frauen. Alle diese kleinen Stücke zusammen zeigen ein grelles Bild der Künstlerin als Hausfrau.“⁵⁰

Duden bewertet dieses „Postereignis“ als „ein Stück Widerstand, weil Versuch zu einem gemeinsamen Dialog; so etwas wie visuelle oder künstlerische Selbsterfahrung, im Austausch durch die Post.“ Es handelte sich dabei also um eine künstlerische Ausdrucksform, die auf der Kommunikation zwischen Künstlerinnen basierte, die sich in einer spezifischen Situation befanden, nämlich Hausfrau und Mutter zu sein. Im Vordergrund stand dabei die Idee, den Austausch untereinander als kreativ-künstlerischen Prozess zu gestalten, ähnlich wie dies in den kollektiv gestalteten Raumumgebungen der Fall gewesen ist. Schließlich lag die Besonderheit von *Kvindeudstillingerne på Charlottenborg* gerade darin, dass diese Ausstellung das Verhältnis zwischen Kunst und der alltäglichen Kreativität von Frauen im Dialog zwischen Frauen und Künstlerinnen, auslotete. In den Räumen der Kunstbibliothek war außerdem noch das *Portrait einer Trinkerin* von Ulrike Ottinger und Tabea Blumenschein zu sehen.⁵¹

Am dritten Ausstellungsort, den Räumen der *NGbK* in der Hardenbergstraße 9, war nach Rentmeister der faszinierendste Teil der Ausstellung *versteckt*: die Fotoanalysen von Marianne Wex zur weiblichen und männlichen Körpersprache.⁵² Die Fotoarbeit von Wex basierte auf der über einen längeren Zeitraum erstellten fotografischen Studie zu Körperhaltungen von Männern und Frauen. Aus 5000-6000 Fotos hat sie etwa 2000 zu typischen Posen zusammengestellt und analysiert. Neben dieser Fotoarbeit befand sich dort auch die Gemein-

50 Vgl. Duden 1977a.

51 „Die Schau in der Jebenstr. bietet außer einer gut photographierten Studie einer Trinkerin (Ulrike Ottinger und Tabea Blumenschein) und der ‚herausgemachten‘ Kunst der Engländerin Kate Walker nicht viel Neues von der Frauenfront.“ Vgl. Margarethe von Schwartzkopf: *Kunst ein lahmes Pferd vor dem Karren des Feminismus*. In: Die Welt, Ausgabe B, 24.03.1977.

52 Vgl. Rentmeister 1977b.

schaftsarbeit einer Gegenüberstellung von *Männerkunst* und *Frauenkunst* von Marianne Wex und Gerhild Liebenberg.⁵³

Feministische Reaktionen

Das räumliche Konzept der Ausstellung wurde sowohl von Teilen der in Berlin ansässigen Frauenbewegung als auch von Künstlerinnen kritisiert, die sich in der internationalen Frauenbewegung engagierten. Diejenigen, die maßgeblich dazu beigetragen hatten, dass die Ausstellung im Gremium der NGbK durchgesetzt werden konnte, waren enttäuscht worden, denn künstlerische Beiträge, die in Beziehung zur Frauenbewegung standen, waren dort nur an den abgelegeneren Orten und damit „am Rande“ vertreten. Dies führte zu „Spacing“-Aktionen von Frauen aus der Frauenbewegung in der Orangerie von Schloss Charlottenburg.

Cillie Rentmeister, die einen Artikel für den Ausstellungskatalog⁵⁴ verfasst hatte, der von der Vorbereitungsgruppe kurzfristig zurückgewiesen worden war, nutzte ihre Verbindungen als Mitglied der *NGbK*, um einen Aufruf an alle interessierten Frauen mit dem Briefkopf der Gesellschaft zu fingieren. Dieses *offizielle* Schreiben, das als Flugblatt verbreitet und durch Presse und Rundfunk veröffentlicht wurde, forderte Frauen dazu auf, ihre eigenen Kunstwerke in die Ausstellung zu bringen. Der Aufruf provozierte einen Eklat und führte dazu, dass die *AG Frauen in der Kunst* die Ausstellung an diesem einen Tag für das normale Publikum schließen musste. Die Arbeitsgruppe veröffentlichte als Gegendarstellung zu dieser Aktion ebenfalls ein Flugblatt (Abb. 5.2.15). *Künstlerinnen international 1877-1977* wurde am 20. März *nur für Frauen* geöffnet, die an diesem Tag *ihre* Kunst- und Aktionsformen in die Ausstellungsräume von Schloss Charlottenburg tragen durften. Nach diesem eintägigen *Frauenkunst-Happening* wurden die Räume der Ausstellung wieder in den gewöhnlichen Zustand zurück versetzt.

Diese räumliche Intervention wollte ganz bewusst die repräsentativsten Ausstellungsräume für Formen kreativen Austausches, wie sie in Kreisen der Frau

53 Diese Gemeinschaftsarbeit ist im Katalog nicht dokumentiert, es existiert jedoch ein theoretischer Beitrag von Wex zum Thema *Was ist Frauenkunst?*, vgl. *Künstlerinnen international 1977*, S. 108-115. Zu der Fotoarbeit über männliche und weibliche Körpersprache existieren im Katalog auch keine Abbildungen, jedoch ein Artikel von Marianne Wex zum Thema *Körpersprache*, vgl. *Künstlerinnen international 1977*, S. 105-108. Wex hat ihre umfangreiche Fotostudie 1979 in einer eigenen Publikation veröffentlicht, vgl. Wex 1979.

54 Rentmeister reagierte auf die Ablehnung mit der Veröffentlichung des Textes unter dem Motto *Druck gegen Zensur* als eigenständige Broschüre. Vgl. Rentmeister 1977a.

enbewegung entwickelt worden waren, öffnen. Das Foto einer musikalischen Aktion zeigt Frauen, die mit verschiedenen Instrumenten zusammen Musik machen und singen (Abb. 5.2.16), ein anderes Foto (Abb. 5.2.17) dokumentiert eine Bodypainting-Aktion. Der Körper einer nackten, auf dem Boden sitzenden Frau wird dabei von anderen Frauen mit Farbe bemalt und durch die Bemalung in seinem Gesamtausdruck vollkommen umgestaltet und verändert.

Weil sich diese Formen kollektiver weiblicher Kreativität, wie sie z.B. in Frauenzentren und Frauengalerien praktiziert wurden, besonders krass von den in der Orangerie gezeigten Kunstwerken abhoben, wird darin die unverhohlene Kritik der Frauenbewegung an der in diesem Ausstellungsteil spürbaren Abgrenzung professioneller Künstlerinnen deutlich. Die Frauenbewegung vertrat ein anderes Kreativitätskonzept als die Arbeitsgruppe, der es vordringlich darum ging, künstlerische Einzelpositionen zu zeigen und daraus eine noch offene künstlerische Tradition zu konstruieren. Von Seiten der Frauenbewegung wurde dies als Orientierung an den Normen des Kunstbetriebes gewertet. Im Außenbereich der Orangerie hingen Plakate mit den Aufschriften: „Wenig Inhalt, viel Form - das ist hier die Norm“ und „Frauenkunst – Frauenbewegung = l’art pour l’art“, im Innenbereich wurden auf Papierwänden Fotos aus den Aktionen und aktuellen Projekten der Frauenbewegung aufgehängt.⁵⁵ Ditta Behrens beschreibt weitere Plakate mit der Aufschrift „Wir sind keine doofen Konsumentinnen“ und „Ausstellung ohne Agitationskunst hat Springers Gunst“.⁵⁶

Auch Rentmeisters Ausstellungskritik in *Emma* richtete sich in erster Linie gegen die Präsentation in der Orangerie, wo sich der Standpunkt „Kunst um der Kunst willen“ durchgesetzt habe.⁵⁷

Weit weniger Beachtung fand die Intervention der beiden dänischen Künstlerinnen Birgit Pontoppidan und Susanne Ussing, die zur Ausstellung *Künstlerinnen international 1877-1977* aus Kopenhagen angereist waren und eine Performance in der Orangerie von Schloss Charlottenburg durchführten. Hinterlassenschaften ihrer räumlichen Intervention *Overalt hvor kvinder handler saetter vi spor* (Überall wo Frauen handeln hinterlassen sie Spuren) sind auf einem Ausstellungsfoto (Abb. 5.2.2) zu erkennen. Auf dem Boden ist mit Kreide gemalt die Silhouette einer Frau zu erkennen. Sie steht in Verbindung mit einem verpackten Objekt, von dem ausgehend eine Art Nabelschnur bis zur Ausstellungswand reicht.⁵⁸

55 Mitteilung von Cristina Perincioli an die Autorin in einem Brief vom 13.02.07.

56 Vgl. Behrens 1991, S. 131.

57 Vgl. Rentmeister 1977a.

58 Diese Aktion anlässlich der Ausstellung ist im Katalog nicht dokumentiert. Ein ähnliche Aktion haben Pontoppidan und Ussing offensichtlich auch anlässlich der Präsen-

Ein weiteres Bild der Kunstaktion der beiden Däninnen findet sich im Artikel *Die hohe und die niedere Jagd*, in dem auch die Kritik von *Kunstfrauen* der internationalen Frauenbewegung an der Berliner Ausstellung zusammengefasst worden ist.⁵⁹ Kate Walker, Margaret Harrison, Birgit Pontoppidan und Susanne Ussing äußern sich darin zu der Frage, wie eine Künstlerinnenausstellung sein sollte. Das Kopenhagener Beispiel hatte gezeigt, dass ein Schloss auch bewusst entgegen seiner Tradition als *Raum der Frauen* genutzt werden konnte. Dazu musste die Raumaufteilung und die gewohnte Hängung der Bilder aufgebrochen werden. Alles, was das herkömmliche Verhältnis von Betrachterin und Kunstprodukt bestimmte, Distanz, Unsicherheit und Fremdheit im Umgang mit Kunst, mussten aufgehoben werden. Dies bedeutete eine radikale Öffnung des tradierten Kunst-Raumes für neue Formen des kulturellen Austausches und der künstlerischen Produktion von und mit Frauen.

„Für uns ist alles, was Frauen machen, wenn es wirklich ihre Erfahrungen ausdrückt, ‚Kunst‘, denn wir glauben nicht an die Kunst der Museen, in denen Frauen immer verschwiegen wurden [...]. Das heißt aber zugleich, dass wir uns hüten müssen, uns in einer Form darzustellen, die den Bedürfnissen des Kunstmarktes in die Hände spielt. Wir sind alle Individualistinnen [...], aber wir müssen zusammen einen Weg finden, der uns vor der Konkurrenz untereinander schützt.“⁶⁰

Die in der Frauenbewegung aktiven Frauen sprachen sich deutlich für ein offenes Kreativitätskonzept aus, dem die Vorstellung eines offenen Kunst-Raumes entsprach. Daher waren die räumlichen Hierarchien, wie sie in *Künstlerinnen international 1877-1977* offenkundig geworden sind, für sie ein Stein des Anstoßes und provozierten räumliche Gegenreaktionen in Form von Raumbesetzungen. Immerhin wurde die Ausstellung durch dieses Eingreifen von Teilen der Frauenbewegung vorübergehend für diese Form weiblicher Kreativität und Kunst geöffnet, dies änderte jedoch nichts an der räumlichen Gesamtstruktur der Ausstellung.

tation der Ausstellung in Frankfurt durchgeführt. Vgl. dazu Begleitprogramm von *Künstlerinnen international 1877-1977* im Frankfurter Kunstverein vom 29.04.-12.06.77.

59 Vgl. Duden 1977b.

60 Ebenda, S. 48.