„sie macht Ihrs"

Künstlerinnen in der DDR – eine Annäherung

Beatrice Stammer

Der »weiblichen Ästhetik« in der DDR begegnete ich Anfang des Jahres in Leipzig, wo die Künstlerin Gabriele Kachold (Erfurt) Fotoserien, Objekte, keramische Gebrauchsgegenstände und bemalte Grafik-Text-Bücher ausstellte.

In einem Gespräch mit dem Galerie-Publikum erläuterte sie ihre künstlerischen Positionen und las bissig ironische Texte, die die herkömmlichen Geschlechterrollen attackierten.

In der sich anschließenden Diskussion standen nicht die Arbeiten der Künstlerin im Mittelpunkt, vielmehr machten sich die Fragen nach einem anderen Zugriff auf die Kunst schnell an politischen und nicht an künstlerisch-ästhetischen Auffassungen fest, wie etwa der, ob denn Frau Thatcher eine andere Politik als ihre Kollegen machen würde, oder ob denn Männer bei den Diskussionen von Frauenthemen jetzt ausgeschlossen werden müßten. Von den Frauen wurden bei diesem Gespräch Männer generell oder der eigene Mann, Ehemann, Liebhaber oder Bruder verteidigt und ganz vehement das Menschsein betont, welches beide Geschlechter einschlösse.

Diese Argumentation scheint mir, bezogen auf das Gleichberechtigungspostulat der Geschlechter in der DDR, verständlich, läßt aber die Frage nach weiblicher Selbstbestimmung offen.

Auf meinen Einwand hin, daß sich die Künstlerin für das Wahrnehmen der Andersartigkeit ihres Geschlechts ausspricht und nicht gegen das Männliche argumentiert, wurde erwidert, daß nicht wissenschaftlich abgesichert sei, daß Frauen eine andere ästhetische Wahrnehmung hätten als Männer.

Hatte ich bei dieser ersten Begegnung den Eindruck, daß Gabriele Kachold mit ihrer Position ziemlich allein steht, so spürte ich bei meinen Besuchen und Gesprächen mit Künstlerinnen in der kommenden Zeit an verschiedenen Orten der DDR eine deutliche Sensibilisierung gegenüber diesen neuen Wahrnehmungsweisen und auch so etwas wie eine Aufbruchsstimmung.

Anzeichen für heutiges Umdenken hatte es bereits in den 70er Jahren in der Literatur gegeben. In ihrem Vorwort zu Maxie Wanders »Guten Morgen, du Schöne« schrieb Christa Wolf 1977: »Aber wir werden uns daran gewöhnen müssen, daß Frauen nicht mehr nur nach Gleichberechtigung, sondern nach neuen Lebensformen suchen.«[1]

Maxie Wander war eine der ersten Frauen in der DDR, die durch die Form und Gestaltung ihrer Interviews mit Frauen aus unterschiedlichen sozialen Schichten und Berufen darauf aufmerksam machte, daß die Realität von Frauen und Männern nicht immer von beiden Geschlechtern in gleicher Weise wahrgenommen wird.

In den 80er Jahren nahmen Diskussionen um weibliches Selbstverständnis in Wissenschaft und Kunst zu und standen auch in den Sektionsleitungen Kunstwissenschaft des VBK immer häufiger auf der Tagesordnung. Material für ihre theoretischen Ansätze bekamen die Kunstwissenschaftlerinnen von Malerinnen wie: Annemirl Bauer, Bärbel Bohley, Veronika Wagner, Erika Stürmer-Alex, Antoinette Michel, Monika Maria Nowak, Angela Hampel u.a.

▸ Zu erwähnen sind Irene Döllings Forschungen zu Fragen der Persönlichkeitsentwicklung und Selbstverwirklichung und ihre Plädoyers für ausgeprägte Individualität, insbesondere weibliche Identitätsfindung, die u.a. die »begonnene Emanzipation der Frauen« in der DDR theoretisch begleitet und spiegelt.[2]

▸ Auf der Kunsthistorikerinnen-Tagung in Wien 1986 referierte die DDR-Kunsthistorikerin Helga Sciurie erstmalig über: »Die Frau in der Kunst der DDR – ein Forschungsgegenstand«. Für sie galt nicht nur: »... sie (die Frauen) als Gegenstand, sondern als Subjekt der Gestaltung zu begreifen, zu fragen, ob es spezifisch weibliche Weisen ästhetischer Wahrnehmung und Formbildung«[3] gibt.

▸ Auf dem X. Kongreß des VBK forderte Angela Hampel Geschlechterparität in sämtlichen Leitungen[4] und brachte einen Antrag ihrer Sektionsleitung zum Entwurf eines dementsprechend konzipierten Statuts ein. Darüber hinaus forderte sie eine stärkere Präsenz von Künstlerinnen in Ausstellungen im In- und Ausland sowie in der Sammlungs- und Ankaufspolitik und außerdem »mehr Platz in den Medien für Themen, die Frauen wirklich angehen ... Es geht nicht um formale Gleichberechtigung. Diese führt lediglich zur Gleichheit innerhalb eines Systems, dessen Strukturen von Männern ... errichtet worden sind.«[5] Dieser in der DDR sicherlich neue Denkansatz wurde wenig ernstgenommen, wie ich später erfuhr.

▸ Das Heft 5/89 der »Bildenden Kunst«, der Kunstzeitschrift in der DDR, widmete sich erstmals ausschließlich dem Thema: »Die Frau in der Kunst« und stellte u.a. eine Studie »Zur sozialen Situation von Künstlerinnen in der DDR« vor.[6] Ein Beitrag von Helga Möbius gab einen Überblick über die ästhetische Theorie der »FrauenKunstGeschichte – Korrektur des herrschenden Blicks«[7], der die Diskussionsprozesse und Ergebnisse der Kunsthistorikerinnen-Tagungen in Marburg (1982), Wien (1986) und Berlin (West) (1988) zusammenfaßte; damit steckte Helga Möbius zugleich den theoretischen Rahmen ab für die im November diesen Jahres geplante 1. KunstwissenschaftlerInnen-Tagung in der DDR über »Geschichte – Geschlecht – Wirklichkeit«.

> Das Versäumnis, die andere Realität des Lebens der Frauen zu sehen und die Unterschiede in ihren Aussagen zu hören, stammt zum Teil aus der Annahme, daß es einen einzigen Modus sozialer Erfahrung und Interpretation gebe. Geht man hingegen von zwei unterschiedlichen Erlebnisweisen aus, so gelangt man zu einer komplexeren Auffassung von der menschlichen Erfahrungswelt, die die Wahrheit über Trennung und Bindung aus dem Leben von Frauen und Männern keltert und die anerkennt, daß diese Wahrheiten von unterschiedlichen Sprachen und Denkweisen getragen werden.
>
> **Carol Gilligan**

0 »sie macht Ihrs« (Helga Schubert), zit. nach: Paris, Helga: Gesichter, Frauen in der DDR, Berlin (West), 1986, S. 7

1 Wolf, Christa: Berührung, Ein Vorwort, in: Wander, Maxie: »Guten Morgen, du Schöne«, 23. Auflage, Darmstadt, 1988, S. 18

2 Dölling, Irene: Für und Wider: »Eine sonderbare Liebe«, in: Weimarer Beiträge, Berlin/DDR und Weimar, Heft 2/1985, S. 313

3 Sciurie, Helga: Die Frau in der Kunst der DDR – ein Forschungsgegenstand, in: Frauen-Bilder, Männer-Mythen, Kunsthistorische Beiträge, Berlin (West), 1987, S. 279ff

4 Wie notwendig diese Forderung ist, zeigt ein aktuelles Beispiel: In der Jury der Berliner Bezirkskunstausstellung 1989 waren in der Abteilung Malerei/Grafik unter 23 Juroren nur drei Frauen zu finden. Vgl. Ausstellungskatalog der Berliner Kunstausstellung 1989, Hrsg. VBK der DDR, Bezirksverband Berlin, S. 14

5 Hampel, Angela, in: Bildende Kunst 3/89, Berlin/DDR, 1989, S. 49 und 50

6 Müller, Christiane: Zur sozialen Situation von Künstlerinnen in der DDR, in: Bildende Kunst 5/89, Berlin/DDR, 1989, S. 55 und 56

Vieles ist also in Bewegung, und es werden nun auch traditionelle Schönheitsideale, kraftvolle Badeästhetik und die in den Künstlerateliers der DDR projizierten Wunschvorstellungen befragt werden können.

Die Idee für die Ausstellung »Zwischenspiele« entstand auch aus dem Interesse heraus, diesen neueren Tendenzen Ausdruck zu verleihen. Bei den Vorbereitungen äußerte die Neue Gesellschaft für Bildende Kunst gegenüber dem Verband Bildender Künstler der DDR den Wunsch, Künstlerinnen in dieser Ausstellung stärker zu berücksichtigen. Erst das Vorzeigen vielfältiger Handschriften und individueller Erfahrungsrahmen würde so vielleicht Fragen nach einem spezifisch weiblichen Zugang zur Kunst wecken können. Wie vorschnell Kunst in der DDR einem männlich geprägten Kunstbegriff zugeordnet wird, macht eine Aussage zu Angela Hampels Bildern deutlich: Sie sei deshalb nur so gut, weil sie so kraftvoll wie ein Mann male.[8] Also galt dem »Verborgenen Museum«[9] weiblicher Ästhetik unser spezielles Interesse.

Daß die Ausstellung nun doch ein anderes Bild zeigt, hat vielerlei Gründe, keinesfalls aber den der Qualität, denn bei Ausstellungen von DDR-Künstlerinnen im eigenen Land wurde diese bereits unter Beweis gestellt.

Die Ausstellung »Zwischenspiele« präsentiert Arbeiten von 43 KünstlerInnen, davon sind 11 Frauen; in den Bereichen Plastik und Fotografie sind jeweils nur eine bzw. zwei Frauen vertreten. Für eine Ausstellung diesen Umfangs ist das immer noch ein vergleichsweise hoher Anteil, gemessen an der gängigen Ausstellungspraxis in West wie Ost.
Diese Ausstellungspraxis hat Tradition.
Der frauenspezifische Forschungsansatz, der sich im Zuge der Frauenbewegung Anfang der 70er Jahre in den westlichen Ländern entwickelte, ging dieser Tradition nach und entdeckte unter neuen theoretischen Vorzeichen eine Vielzahl von Künstlerinnen, denen die Kunstgeschichte bis dahin kaum Beachtung geschenkt hatte. Die Frauenkunstgeschichte wandte sich gegen die Omnipotenz einer Kultur des männlichen Blicks und setzte ihm auch unter Einbeziehung kunstsoziologischer Fragestellungen einen weiblichen Blick entgegen. Die gesellschaftlichen Schönheitsideale einer Zeit manifestierten sich meist als männliche Projektionen am Bild der Frau und des weiblichen Körpers. Frauen tauchten nicht als Subjekte, sondern als Objekte in der Kunstgeschichte auf. Ein Auflehnen gegen die ihnen vorgegebene Rolle drängte sie zu allen Zeiten in vermännlichte Zwangssituationen (George Sand) oder degradierte sie zu Mann-Wei-

bern, Hetären, Blaustrümpfen oder machte sie einfach nur häßlich-geschlechtslos.
Die kulturelle Differenz der Geschlechter wird bis heute meist ausschließlich aus dem biologischen Unterschied abgeleitet. Aber dieser wird als Argument mißbraucht, um nicht die historischen Bedingungen der Verwirklichung von Frauen reflektieren zu müssen.
Insofern stehen weibliche Kunstleistungen bis heute unter dieser geschlechtsbiologischen Ableitung, die dem Mann die schöpferisch geistige Leistung und der Frau das reproduktive Feld überläßt. Die Fülle von vergessenen, in Depots schmorenden Kunstwerken von Frauen ist auf diesem Hintergrund erklärbar, aber nicht länger vertretbar.
Geschlechtsbiologismus und Kunstgeschichte arbeiten hier Hand in Hand.
Es sind jedoch nicht nur die Männer, die umdenken müssen, auch Frauen haben es gelernt, durch die patriarchale Brille des Mannes zu sehen, haben männliche Sichtweisen verinnerlicht, passen sich an das Bild an, das Mann von ihnen hat.
Die Geschichte der Frauenunterdrükkung ist immer auch eine ihrer Körperunterdrückung. Deshalb nimmt die westliche Frauenkunst der 70er Jahre oftmals den eigenen Körper zum Ausgangspunkt ihrer Reflexionen und arbeitet an einer eigenen Körpersprache, die noch nicht von männlichen Phantasien okkupiert ist. Dabei ist die wichtigste Quelle ihrer Kunst »... die Geschichte der weiblichen Erfahrung. Ein spezifischer Darstellungsstil trifft sich also mit einem bestimmten Ausdrucksgehalt, nämlich dem der weiblichen Erfahrungswelt.«[10]
Die Österreicherin Maria Lassnig nennt z.B. Bilder aus dieser Periode: »Body-awareness-paintings«.
Parallel zur Kunst, die in dieser Zeit häufig unter Einbeziehung des neuen Mediums Video entsteht, sind Wissenschaftlerinnen auf Spurensuche nach dem »unterdrückten Talent«[11] in der Kunstgeschichte, z.B. wird eine der bedeutendsten französischen Bildhauerinnen, Camille Claudel, endlich aus dem Schatten Rodins ans Licht geholt.
Wer heute immer noch die Kunstleistungen von Frauen in Frage stellt, sollte diese Untersuchungen zur Kenntnis nehmen.
Sie sollen die Kunstgeschichte um ihren Frauenanteil ergänzen, sind jedoch nicht als »Gegengeschichte« zu sehen, in der die »männliche« Sichtweise nun durch eine »weibliche« ersetzt werden soll. Dies würde eine Polarisierung der Geschlechterrollenzuweisung nur weiter festigen, wo es doch gerade um ihre Aufhebung geht.
»Weiblich« ist kein Wert an sich, in theoretischer Reflexion müssen aber die gesellschaftlich-historisch bedingten rollenspezifischen Zuweisungen berücksichtigt werden. Nur durch einen anderen Blick auf die Dinge können männlich orientierte Werturteile in Frage gestellt und die einseitige Deutung von Kunst verändert werden.
Methodisch bedeutet das eine Entsexualisierung des Blicks, eine Aufhebung des geschlechtlichen Rangunterschiedes und Emanzipation von männlichen Urteilen. Nur dann wird

7 Möbius, Helga: FrauenKunst-Geschichte – Korrektur des herrschenden Blicks, in: Bildende Kunst 5/89, Berlin/DDR, S. 52-54

8 Wer ist denn daran interessiert außer uns? Ein Gespräch zwischen Christiane Müller und Angela Hampel, in: Bizarre Städte, Sonderheft 1, Hrsg. Asteris Kutulas, Berlin/DDR, 1989, S. 62

9 »Das verborgene Museum« ist der Titel einer Ausstellung, in der eine Arbeitsgruppe von Frauen innerhalb der NGBK die Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen erstmalig umfangreich ausstellte. Dazu erschien ein zweibändiger Ausstellungskatalog, NGBK (Hrsg.), Das verborgene Museum I und II, Berlin (West), 1987

10 Export, Valie: Feministischer Aktionismus. Aspekte, in: Nabakowski, Sander, Gorsen, Frauen in der Kunst, Band I, Frankfurt/Main, 1980, S. 141

Abb. 1
Faltblatt zu
»Innen – Außen«

die Qualität weiblicher Ästhetik in ihrer Andersartigkeit wirklich wahr- und ernstgenommen werden können.

Im folgenden möchte ich in diesem Sinne auf die Arbeiten der Künstlerinnen in der Ausstellung »Zwischenspiele« blicken. Bevor nach spezifisch weiblichen Inhalten und einem weiblichen »Sinnbewußtsein« in der DDR-Kunst gefragt werden kann, müssen zuerst die Künstlerinnen in der Vielfalt unterschiedlicher Gestaltungsweisen wahrgenommen werden. Oft gebraucht die männliche Rezeption Künstlerinnen in Gruppenausstellungen als Alibi, um das Ausstellungsganze nicht aus weiblichem Blickwinkel betrachten zu müssen. Nach der Existenz des weiblichen Ichs kann erst gesucht werden, wenn akzeptiert wird, daß neue/andere Qualitäten vorhanden sind. »Eine Benennung des Anderen tut not – was immer es sei.«[12]

Dieses Andere formuliert sich in Zusammenhängen von Form und Inhalt, die zwar ästhetisch noch keinen eigenen »Freistil« zeigen, aber den weiblichen Körper zum Ausgangspunkt machen und nach dem »Imaginären« mit Mitteln weiblicher Psychologie suchen.

Für die Kunstentwicklung der DDR spielt Dresden von jeher eine bedeutende Rolle. Die ersten Ankündigungen des neuen expressiven Impulses vor zehn Jahren gehen von einem Dresdener Künstlerkreis aus, zu dem auch Frauen wie Petra Kasten, Eva Anderson, Christine Schlegel, Cornelia Schleime, Karla Woisnitza, Monika Hanske, Ursel Scheib, Karla Andrä, Christine Bliemel, Marie-Luise Bauerschmidt, Angela Schumann, Christine Hänsel, Marianne Kiss und andere zählen. Eigensinnig auf der Suche nach unüblichen Kommunikationsformen haben diese Künstlerinnen nach 1976 großen Anteil an der Ausprägung neuen künstlerischen Selbstbewußtseins und unorthodoxer Sprachformen.[13]

Ausstellungen, die die andere Realitätsaneignung der Frauen hätten mit Bildern benennen können, gab es damals nicht. Erst 1987 stellen vier Künstlerinnen in der Dresdener Galerie Mitte ein Gemeinschaftsprojekt vor: »Innen – Außen«, ein Environment von Eva Anderson, Gudrun Trendafilov, Ulrike Rösner, Angela Hampel und der Lyrikerin Barbara Köhler, deren Text »Elektra« als inhaltliche Verbindungslinie durch die malerischen und plastischen Gebilde verläuft. (Abb. 1)

Zum ersten Mal wird in einem Faltblattext auf die weibliche Kunstpraxis eingegangen: »Hierbei handelt es sich um eine unverhüllte Offenbarung ihrer selbst als Frauen und Künstlerinnen. Frauen äußern sich auf vielleicht unverwechselbar weibliche Art zu ihrem Hier und Heute.«[14]

Gleichnishaft steht der Elektra-Mythos in diesem Text für die Suche nach eigener Identität, aber auch für die Abwehr von Bedrohung durch das Außen. Einhorn, Fisch, Vogel und andere Urtierwesen sind Partner und Weggefährten der Frau.

Das Miteinander oder Verschmelzen von Frau und Tier taucht auch in Arbeiten anderer Künstlerinnen auf, z.B. im stehenden Akt mit schwarzem Tier bei Sabine Herrmann, als Frau-Tier-Wesen in den Federzeichnungen von Maja Nagel, im Paar mit Tierköpfen von Karla Woisnitza, in Petra Kastens Frau mit Tieren oder in Angela Hampels engelhaften Wesen. Die Verbundenheit von Frau und Tier im Sinne eines paradiesischen Zustandes spielt an auf die verlorengegangene Einheit Mensch – Natur und wird für viele Künstlerinnen eine Ausdrucksform, »... die Natur des weiblichen Körpers als Natur und eben nicht als Sexualität zu projizieren.«[15]
Der ich-bezogene Umgang mit dem weiblichen Körper in vielen Bildern junger DDR-Künstlerinnen ist eng verbunden mit der Kunstentwicklung der DDR in den 80er Jahren hin zu einem subjektiven Ausdruck als politisches »... Engagement im Sinne eines ungeteilten Einsatzes der Individualität, ... und schließlich der malerischen Selbstbehauptung in der unmittelbaren Umsetzung von Körpergefühl. Letzteres vor allem prädestiniert als weibliche Ästhetik.«[16]
Dieses Körpergefühl findet in den Arbeiten der Künstlerinnen sehr unterschiedliche Umsetzungen: als ziselierte Tag-Traum-Welten bei Maja Nagel, als flächige Emotionsträger bei Petra Kasten, als Spiegelbildnisse von Sein und Sehnsucht bei Ellen Fuhr und als expressiv tönendes Kontrastprogramm bei ERNA.
Werden in der in Berlin/DDR geführten Kunstdiskussion aktuell die beiden vorherrschenden Stilrichtungen des expressiv-gestischen Ausdrucks und einer poetisch-prosaischen Abstraktion sowohl als Gegeneinander als auch als Nebeneinander konstatiert, so ist zu fragen, ob denn die Künstlerinnen darin ihren Platz haben. Treffen die vorgeschlagenen stilistischen Einordnungen auf sie zu?[17]
Ein Beispiel für die Unterschiedlichkeit des Zugriffs auf Wirklichkeit führen Arbeiten von Klaus Killisch und Sabine Herrmann vor Augen.
Während Klaus Killisch junge, entschlossene Männer, die in ihre Gefühle verstrickt sind, »... mit schlieriger Farbpaste« malt, »die auch Blessuren überdeckt, die Mann sich auf der Suche nach authentischem Erleben der Welt holt«[18], läßt Sabine Herrmann eher etwas Schwermütiges, Fragendes, aber auch Forderndes anklingen. Die »Don Quixote« als stehender weiblicher Akt wird zur Heiligen. (Gibt es einen weiblichen Gott?) Der Titel unterstreicht Lebensanspruch und Opferrolle der Frauen in der heutigen auf Ratio orientierten, übertechnisierten Welt.
Ein anderes Bild, »Gestürzter Engel«, eine in sich selbst vertieft liegende weibliche Figur, gemalt in satten Rubinrottönen, scheint gegen eine imaginäre äußere Gewalt schützend ih-

11 Greer, Germaine:
Das unterdrückte Talent,
Die Rolle der Frauen
in der bildenden Kunst,
Berlin, Frankfurt/Main, Wien, 1980

12 Nabakowski, Gislind: Was ist anders? Ist was anders? In: Andere Avant Garde, Brucknerhaus Linz, Linz 1983, S. 15

13 Vgl. Stationen eines Weges,
Daten und Zitate zur Kunst
und Kunstpolitik der DDR 1945 – 1988,
Hrsg. Museumspädagogischer Dienst
Berlin,
Berlin (West) 1988

14 Weber, Karin, in: Faltblattext zu »Innen – Außen«, Galerie Mitte, Dresden, 1987

15 Nabakowski, Gislind,
Was ist anders?
Ist was anders? a.a.O., S.16

16 Brandler, Gunhild:
Neue Kunst aus Dresden,
Ausstellungskatalog,
BASF-Feierabendhaus,
Ludwigshafen 1989, S. 8

17 Vgl. Berliner Kunst heute, Eine Umfrage unter Berliner Kunstwissenschaftlern, in: Ausstellungskatalog der Berliner Kunstausstellung 1989, a.a.O., S. 6ff

18 Tannert, Christoph, in: Katalog:
Rast, Raddatz, Alvarez,
Herrmann, Killisch,
Galerie Weißer Elefant,
Berlin/DDR, 1989

ren Körper zu verteidigen. Auch hier steht der Körper weniger in der Welt zugewandter Aktion denn als Ausdruck von innerer Suche, spricht aber auch von Angst vor psychischer und physischer Gewalt. Bildkomposition und das inhaltliche Verständigungsangebot zeugen in klassischer Weise vom unterschiedlichen Zugriff der Geschlechter auf die Welt und das eigene Ich.

Die Bilder anderer Künstlerinnen tragen Titel wie »Familienstück«, »Die Tänzerin«, »Drei Frauen«, »Greller Augenblick«, »Gelbe Phantasie«, »Auch Antonia« und thematisieren den weiblichen Erfahrungsbereich allgemeiner.

Neben Bildern, farbigen Blättern und Zeichnungen werden Objekte und räumliche Inszenierungen zum Gegenstand von Erfahrungen des Verlustes, des Drucks, des Unbeachteten, der Beengtheit gemacht. Mit dieser Perspektive vom »Ich zum Gegenüber«, vom »Selbst zum Außen« erschließen sich die Künstlerinnen neue ästhetische Bereiche, denen sie sich bis dahin kaum zugewandt hatten. (Bisher arbeiteten Künstlerinnen wie Angela Hampel oder Karla Woisnitza vorwiegend als Malerinnen und Grafikerinnen.) Solchen Formen der Originalität sollte auch in der Kunstbetrachtung Rechnung getragen werden, denn gerade in diesen Experimentalzonen wird Kunst von Frauen oft als epigonal abgetan. Innovative Arbeiten zu erschließen, sie in ihrem weiblichen Selbstverständnis anzunehmen, hieße auch, sich gegen männliche Vorurteile und Barrieren zu behaupten. »Seit ich begonnen habe, über Frauenkunst zu schreiben, haben mir die Männer des öfteren gesagt, ich würde jetzt für die ›Avantgarde‹ nicht mehr in Frage kommen«[19], beschreibt eine amerikanische Kunstkritikerin das Problem.

Ansätze dieser »ästhetischen Grenzüberschreitung«[20] finden sich in der Ausstellung im Raumobjekt »Meine Herde« von Angela Hampel, in der Installation »konkav« von Karla Woisnitza, in den Teigobjekten von Else Gabriel, aber auch in den 168 in Folie eingenähten Zeichnungen Maja Nagels, die, als Bildbahnen von der Wandfläche in den Raum flatternd, zu einem dreidimensionalen weiblichen Elementarzeichen werden.

Angela Hampels Arbeit »Meine Herde« gruppiert sieben Granitsteine in einem abgedunkelten Raum. Nach einer Ideenskizze der Künstlerin sind es: »Grauwacke, aus meiner Heimat, mit Fell und Haar überzogen. Alles ist sichtbar, fühlbar, hörbar, eins im anderen, tot, hart, kalt – lebendig, weich, warm, warme Herde versteinert, Steine zu Tieren – Leben.«[21]

Ihr Versuch einer Rekonstruktion der Gegensätze im Verhältnis von Menschlichem und Natürlichem zeigt die Nacktheit als Urzustand, die Bekleidung als Folge des Sündenfalls, der das Fell zum Schutzmantel, zur zweiten Haut werden läßt.

Da ein herr-schendes Eingreifen die Natur immer extremer bedroht, kann nur eine radikale Umwertung diesen fortschreitenden Prozeß der Zerstörung aufhalten. Die Künstlerin weist darauf hin, daß das Eine nicht ohne das Andere existieren kann und Spannungen und Gegensätze als organischer Kreislauf von Lebendigkeit und Tod (Versteinerung) angenommen werden müssen. Wem das Fell über die Ohren gezogen wird, der erfährt merkwürdigerweise Transparenz durch Häutung. Begrifflichkeiten wie ›weich‹, ›warm‹ und ›lebendig‹ als Zuordnung zu Weiblichkeit können erst in ihrer Um-/Aufwertung Einfluß auf das Weltgeschehen nehmen, um mit ihren Entsprechungen ›hart‹, ›kalt‹ und ›tot‹ ein neues Gleichgewicht zu schaffen.

Jedoch auch ein erotisches Moment wird in Angela Hampels Objekt sichtbar. Eines, das Assoziationen zu Merit Oppenheims »Pelztasse« von 1936 weckt. Merit Oppenheim hat in ihrer surrealistischen Bild- und Objektkunst versucht, das Unmögliche mit dem Verbotenen zusammenzubringen, als Befreiungsmomente von verdrängter Sexualität. Angela Hampels Objekt sensibilisiert durch seine Materialtäuschung und weckt sexuelle Imaginationen, die sich im Widerstreit zwischen Hemmung und Be-

gierde verirren dürfen. In der Gegenüberstellung und Zuordnung ihrer Materialien und deren Eigenschaften zielt Angela Hampel letztendlich auf die Polarität der Geschlechter, die ein nicht zerstörerisches Verhältnis nur in der Annahme aller ihrer Gegensätze erreichen können.

Karla Woisnitza nennt ihre Installation »konkav« und versteht sie als Weiterentwicklung einer Aktion, der sie 1984/86 den Titel »woman is the nigger of the world« gegeben hatte. Schon dieser Titel weist auf ihr Anliegen hin, dem Unterdrückten, Ausgegrenzten Freiraum zu schaffen. Auf einer quadratischen Bodenfläche aus biomorphen Formen, bedeckt mit Erde, Sand, Asche und Schafwolle, durch einen konkaven Metallschwung diagonal getrennt, liegen auf der einen Seite drei gleiche Kopfmasken mit negroiden Zügen, gefertigt aus unterschiedlichen Materialien: Bronze, Beton, Kunststoff. Der anderen Seite ordnet sie einen Keramiktopf als die »Urform« dieser Abgüsse sowie einen leeren Teller mit Plastiklöffeln zu. Diesem Bodenensemble antworten vier Tuschzeichnungen an den Wänden zum Thema »Eurydike«.

Ein Teller, achtlos liegengelassene Löffel, schwarzer Pudding, gekocht in der umgestülpten Keramikform – lädt das nicht ein zum Verzehren? Der Puddingkopf, inzwischen nicht mehr Teil der Installation, scheint verspeist worden zu sein. Oder soll hier durch bewußtes Weglassen – eines weiblicher Tätigkeit zugeordneten Produktes – ein Kreislauf unterbrochen werden? Was passiert dadurch? Das Bewußtsein erkennt erst die Bedürftigkeit anhand von Mangel, das Unbeachtete erfährt so erst seine Beachtung. Das Kochen eines Puddings, das Zubereiten von Speisen, soziale Kreativität, wie sie pausenlos von Frauen produziert wird, zeigt sich hier nicht auch die feine Nahtstelle von Kunst und Leben? Daß Frauen sich über diese Reibungsfläche viel eher Gedanken machen, diesen Übergang viel fließender begreifen, bricht sich in vielen ihrer Arbeiten Bahn.

Der Metallschwung in Karla Woisnitzas Rauminszenierung, einer Neumondsichel gleich, mit nur einer Punktverbindung zum Boden, trennt einerseits die Materialien voneinander, schafft andererseits einen gedanklichen Bogen zu den Zeichnungen. Seelenschwingungen gleich, alles Verschönende weglassend, berühren sie, reduziert und spröde, gleichsam eine übersinnliche Sphäre. Sie geben Auskunft über den »nackten« Augenblick ihrer Entstehung, über die Suche nach einem Weg ohne jeden Umweg.

Mit der Zahl Vier, die in der Form des Vierecks ebenso wie in den vier Abgüssen, den vier unterschiedlichen Materialien, den vier Zeichnungen auftaucht, verbinden sich die vier Grundelemente, die Zahl Vier teilt auch den Raum in vier Himmelsrichtungen. Karla Woisnitzas Sinnbild des Ringens um Vereinigung von Ungleichheiten steht für sich immer wieder reproduzierende Konfliktlagen in unserer Welt, die nicht durch Geschlechtsmetaphysik, sondern nur durch andere Realitätsaneignung, andere Ökonomie, andere Politik, nämlich eines Sich-Orientierens am Anti-Autoritären, Anti-Patriarchalischen zu lösen sind.

Else Gabriel schreibt über sich: »Ich habe Waffen entwickelt für den täglichen Nahkampf, z.B. AUTO-PERFORATION, die Selbstlöcherung, handhabbar zum Unschädlichmachen von Gefühlsüberschuß ...«[22] Ein Ergebnis

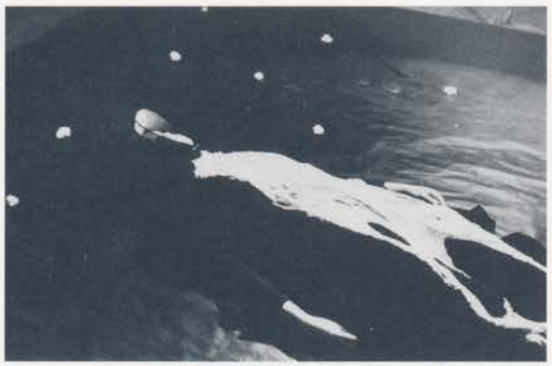
19 Lippard, Lucy: Entwurf einer feministischen Kunstkritik, in: Künstlerinnen International 1877 – 1977, Schloß Charlottenburg, Hrsg. NGBK, Berlin (West), 1977, S. 86

20 Gorsen, Peter: Feminismus und ästhetische Grenzüberschreitung, in: Kunst mit Eigen-Sinn, Aktuelle Kunst von Frauen, Museum moderner Kunst, Wien, Wien/München 1985, S. 99

21 s. Abbildung im Katalog, S. 113 u. 114

22 Gabriel, Else, in: Katalog: »Vom Ebben und Fluten«, Leonhardi-Museum, Dresden, 1988

Abb. 2a
AUTO-PERFORATIONS-ARTISTIK
Else Gabriel, Michael Brendel,
»Die Karte ist richtig, die Gegend ist falsch«,
17.4.86, HfBK Dresden



23 Köhler, Barbara,
in: Faltblatt zu »Innen – Außen«,
Galerie Mitte, Dresden 1987

ist »Das Ohr der Strafe«, ihr mehrfach durchlöchertes Ohrläppchen. Sie ist am Gemeinschaftsprojekt »Menetekel« beteiligt, einer Mehrrauminstallation, die alle Sinne in Bewegung und durcheinander zu bringen angelegt war (vgl. Abb. S. 99). Als Einzelkünstlerin arbeitet sie mit Fotografien, organischen Substanzen und Texten. In gemeinschaftlichen Kunstaktionen mit den AUTOPERFORATIONSARTISTEN bringt Else Gabriel sich vehement und lautstark, unter anderem im Rezitieren eigener Texte, als Frau ein. (Abb. 2a u. b) Ihre Objekte entstehen aus Teig und Blech. In »Der Hühnerfreund« und »Jugend der Welt« wird Teig geknetet, verformt; aus leibhaftiger Aktion erwachsen plastische Bilder, die in ihrer Materialkontrastierung: Teig und Blech – rund und spitz – Gefühlsgegensätze von Harmonie und Aggression erwecken. Der Umgang mit Teig (als Teil der Frauenarbeit überall auf der Welt) ist ein elementarer Bestandteil menschlicher Kulturgeschichte. Als das weiche, nährende, sättigende Sensibilisierungsmittel stellt Else Gabriel ihr Teig-»Prinzip« den Erfahrungen von Unverrückbarkeit, Härte, Dominanz als den Nichtlebensmitteln gegenüber. Körper, d.h. Leib und Brot-Laib, werden gleichgesetzt und treten in spirituelle Beziehungen. Für die Künstlerin steht an erster Stelle die elementare Frage nach dem Selbst, dem eigenen Leib und der Herkunft in physischer und kultureller Hinsicht zur Debatte.

Auf Seelen-, nicht Körperzustände ist Susanne Rast in ihren Portraits fixiert. Sie modelliert in Gips und sucht psychische Momente ihrer Gegenüber freizulegen. Die transparente und feingliedrige Oberflächenmodellierung zeichnet die Zerbrechlichkeit des inneren Körpergerüstes nach, was durch die zarte Bemalung einzelner Körperpartien noch deutlicher konturiert wird. In der Spannung zwischen Innen und Außen – Weichheit und Sprödigkeit – werden klassisch geprägte Charakterlandschaften geformt, die die Kraft leidenschaftlichen Daseins der Künstlerin mitschwingen lassen.

Gundula Schulze stellt Colorbilder vor, die die dokumentarische Ebene zugunsten einer psychisch-atmosphärischen verläßt. Die Härte früherer Bilder scheint gemildert. Ihre neuen Motive entstanden vor und hinter der Theaterbühne, am Schminktisch, während der Pausen, bei Proben. Die glitzernde Welt des schönen Scheins ist für sie Anlaß, einen Blick ins Verborgene zu tun, dorthin zu schauen, wo die Maske fällt, wo Füße schmerzen, die Augen tränen, für kurze Zeit Entspannung gesucht wird. Ihre Fotos präsentieren die Bühne als Realitätsspiegel, vor dem mit scheinbarer Leichtigkeit Rollen,

Abb. 2b
AUTO-PERFORATIONS-ARTISTIK
Else Gabriel, Michael Brendel,
Performance »Lacheisen«, Berlin/DDR, 1989
(Foto: Jochen Wermann)

natürlich nach herkömmlichen Normen, geprobt werden. Ein Ausbrechen ist nur für einen kurzen Moment gestattet. Gundula Schulze hält im Bild fest, welche Tugenden Erfolg versprechen, wer sie fordert und von wem sie einstudiert werden.

Maria Sewcz nennt einen zwischen 1985 und 1987 entstandenen fotografischen Komplex »inter esse«, der auf ganz unangestrengte Art und Weise ihr Lebensumfeld zur Anschauung bringt. Nicht männliche Schaubegierde kommt zum Zug, sondern ein ausschnitthaftes Aufspießen fest definierter Zusammenhänge durchlöchert diese und ermöglicht Annäherung an all das, was bruchlos und unangetastet vor sich hinglänzt. Ihr »Facettenblick« hat mittlerweile Verbreitung in der DDR gefunden. Nur haben Fotografen diese Form des »passing by« bisher nicht konservieren können. Maria Sewcz spekuliert nicht, sie fängt ihre Realitätsbefunde sozusagen aus der Körperbewegung. Das dürfte Männern schwerfallen. (Abb. 3)

Zum Schluß möchte ich Gabriele Kachold als Fotografin erwähnen. Leider war es uns nicht möglich, sie als teilnehmende Künstlerin für die Ausstellung zu gewinnen, da sie nicht Mitglied im Verband Bildender Künstler ist.

Die Foto-Reihungen von Gabriele Kachold sind mehr als nur künstlerische Experimente. Als Selbstdarstellungen oder Gruppeninszenierungen – entstanden unter aktionistischen Bedingungen – lesen sie sich wie Bestandsaufnahmen der Unerträglichkeit des Frauseins. In »Stehgreifspiele« von 1983 wird der Körper der Frau analog der Fixierung des männlichen Sehimpulses bemalt: Brust, Hüfte, Scham enthalten einen Signalstrich, der mehr und mehr auf den gesamten Körper übergreift und ihn letztendlich in eine einzige blutende Wunde ver-

Abb. 3
Maria Sewcz,
»Körperstücke«, 1988

24 Da viele Künstlerinnen in diesem Text unerwähnt bleiben, muß zumindest auf eine Fülle von Künstlerinnen-Büchern in der DDR hingewiesen werden, die seit Anfang der 80er Jahre Frauen auch in dieser Künstlerdomäne einen nicht zu übersehenden Platz erstritten haben. Es sind originalgrafische Bücher in kleiner Auflage mit Zeichnungen und Texten von: Sabine Herrmann / Brigitte Struzyk; Gudrun Trendafilov / Johann Lippet und Richard Wagner; Tanja Zimmermann / Bert Papenfuß; Heike Stephan / Raja Lubinetzki; Petra Schramm; Uta Hünniger / Stefan Döring; Michael Voges / Elke Erb; Michael Voges / Heike Drews; Raja Lubinetzki / Andreas Koziol; Uta Hünniger / Rainer Schedlinski; Cornelia Schleime / Sascha Anderson; Canaima Schamal / Franz Lanzendörfer; Christiane Just / Herta Müller; Angela Hampel / Elke Erb; Christine Schlegel, Gudrun Trendafilov und Angela Hampel / Wolfgang Smy und Steffen Fischer.

Abb. 4
Gabriele Kachold,
»Stehgreifspiele« (Detail), Erfurt, 1983

Abb. 5
Doppelseite aus Künstler/in-Buch »Kieferklemme«, Gudrun Trendafilov, Texte von Johann Lippet und Richard Wagner, Ursus Press, 1987

wandelt. Die Aktionsfotos von Gabriele Kachold verfolgen diesen Prozeß und sprechen eine deutliche Sprache der Leidenserfahrungen, mit der gegen physische und psychische Gewalt gegenüber Frauen protestiert wird. (Abb. 4)

Foto: Anke-Rixa Hansen

Der Aufbruch der DDR-Künstlerinnen, sich mit eigenem Selbstverständnis und femininer Perspektive in vielfältiger Bild- und Formsprache zu äußern, kann mit »zu gewinnen ohne siegen zu müssen«[23] sinnfällig beschrieben werden. Die Ausstellung führt nur einen kleinen Ausschnitt dessen vor, was Frauen in der DDR aktuell produzieren, er macht aber deutlich, wie Frauen in den unterschiedlichen Bereichen thematisch und formal ihre Erfahrungen und Einsichten mit weiblichem Professionalismus umsetzen und eigene Standpunkte auch außerhalb ästhetischer Traditionen artikulieren. Die Dynamik weiblicher Erfahrung balanciert zwischen Kunst und Leben, ist intuitiv, selbstbildhaft, assoziativ und eigensinnig.[24] (Abb. 5 und 6)

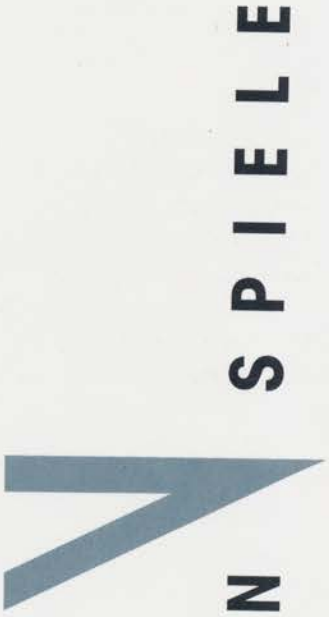
Beatrice Stammer

Geboren 1952 in Berlin. 1972-77 Studium der Kunsterziehung, Soziologie und Psychologie in Berlin (West) und Paris, seit 1983 Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Staatlichen Kunsthalle Berlin, freie Mitarbeiterin der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. Berlin, dort Mitarbeit an der Ausstellung »Unbeachtete Produktionsformen«, 1982; Ausstellungsorganisation u.a. Rose Garrard: »Redressing the Balance«, 1987; »Stadtsichten, Berlin – New York Exchange«, 1986/87; »1789-1989/ 200 Jahre Französische Revolution« und »Metallkunst aus der DDR«, 1988/89. Schwerpunkt: Zeitgenössische Kunst von Frauen.

Abb. 6
Künstler/in-Buch »Blindband«, Sabine Herrmann, Texte von Brigitte Struzyk, Eigenverlag, 1988

ZWISCHEN SPIELE

Junge Künstler
und Künstlerinnen
aus der Deutschen
Demokratischen
Republik



Verband Bildender Künstler der
Deutschen Demokratischen Republik

Barbara Bell, Alexander Haeder,
Angela Hampel, Matthias Jackisch,
Ulrich Müller-Reimkasten,
Caroline Schönemann

Mitarbeit: Inge Kopowski

Der VBK-DDR dankt dem Zentrum
für Kunstausstellungen der DDR
für die Unterstützung bei der
Vorbereitung der Ausstellung

Redaktion:
Beatrice Stammer
Alexander Haeder

Umschlag und Kataloggestaltung:
sehStern, Berlin (West)

Katalog zur Ausstellung
»Zwischenspiele« in den Räumen des
Kunstamtes Kreuzberg/Bethanien
und der Elefanten Press Galerie,
Berlin (West), 22.10.-10.12.1989

Neue Gesellschaft
für Bildende Kunst e.V. (NGBK)

Projektleitung:
Beatrice Stammer
Christiane Zieseke
Dario Quinones

Mitarbeit: Brigitte Sonnenschein

Die NGBK dankt der Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten
für die Förderung und der Stiftung
Deutsche Klassenlotterie Berlin
für die Finanzierung des Projekts.

ISBN 3-926 796-04-9

Satz: Satzinform

Lithos: Ratzlow Druck (sw)
Franken Repro (Farbe)

Druck: Ratzlow Druck

Bindung: Buchbinderei Bruno Helm

alle Firmen Berlin (West)

© NGBK
für die Texte bei den Autoren
für die Abbildungen
bei den Urhebern

Neue Gesellschaft
für Bildende Kunst e.V.
Tempelhofer Ufer 22, 1 Berlin 61
Tel. 030 / 216 30 47

Präsidium:
Ulrich Roloff-Momin, Jürgen Egert,
Otto Schily

Geschäftsführung:
Christiane Zieseke

Geschäftsstelle:
Josefine Geier, Gisela Gnoss-Yavuz,
Sigrid Lehnert, Beatrice Niethammer,
Matthias Reichelt, Hartmut Reith

Ausstellungstechnik:
Mona Setter, Berlin (West)

Fotonachweis
Bernd Borchardt, Berlin (S. 162)
Georg Krause, Berlin:
Kunstereignisse 1983-89
(S. 163-187)
Ludwig Rauch, Berlin (West):
Werkfotos und Portraits der Künstler
und Künstlerinnen
Götz Schlötke, Dresden (S. 109-111)

INHALT

Malerei und
Arbeiten auf Papier 8
Künstlerinnen in der DDR 68
Installationen
und Objekte 80
Fotografie 116
Plastik 144
Kunstereignisse 1983-89 164
Ausstellungsverzeichnis 188