

Weiblichkeit und ästhetisches Handeln
bei zeitgenössischen bildenden Künstlerinnen 1975-1990

Aulikki Eromäki
Ingrid Wagner-Kantuser

**Weiblichkeit und ästhetisches Handeln
bei zeitgenössischen bildenden Künstlerinnen 1975-1990**

Aulikki Eromäki

Ingrid Wagner-Kantuser

Jahr der Einreichung beim Promotionsausschuss der Fakultät der Universität der Künste
Berlin: 2002

Tag der Disputation: 08.07.2002

Gutachter:

Prof. Helmut Hartwig
Prof. Dr. Renate Berger
Prof. Dr. Sigrid Schade

Weiblichkeit und ästhetisches Handeln
bei zeitgenössischen bildenden Künstlerinnen 1975-1990

S. 9 Einleitung (AE/IW-K)

**TEIL 1: Weiblichkeit und hohe Kunst als unvereinbarer Gegensatz:
Grundlagen und Konzeptualisierung eines Forschungsgegenstandes**

- S. 16 1. Zum Zusammenhang von Kunst und Geschlechterideologien (AE)
1.1 Mythen und Diskurse als Träger von Vorstellungen über Kunst und Weiblichkeit (AE)
- S. 21 1.2 Genese und Wirkungsgeschichte des Künstlerbegriffes (AE)
- S. 22 1.2.1 Wirkungsgeschichte des Künstlerbildes (AE)
- S. 24 1.2.2 Künstlermythen in der Moderne (AE)
- S. 27 1.2.3 Künstlerhabitus (AE)
- S. 28 1.2.4 Selbsternennung und Künstlerbiographik (AE)
- S. 30 1.3 Ein neuer Blick auf Künstlermythen: feministische Perspektiven (IW-K)
1.3.1 "Geschlecht" in Künstlerforschung und Künstlerbiographik (IW-K)
- S. 33 1.3.2 Die Besetzung einer Leerstelle: die schöpferische Künstlerin (IW-K)
- S. 36 1.4 Von der Frauen-Kunst-Bewegung zu Geschlechterdifferenz und Dekonstruktion: Entwicklungen in Theoriebildung und Forschung (IW-K)
1.4.1 Theorie aus der Bewegung: feministische Spurensuche (IW-K)
- S. 39 1.4.2 Theorien der Geschlechterdifferenz (IW-K)
- S. 43 1.4.3 Dekonstruktiver Feminismus und Kunst (IW-K)
- S. 46 2. Zu den Bausteinen des Selbstentwurfs als Künstlerin (AE)
2.1 Weiblichkeit lernen – zur Geschlechtsrollenidentität (AE)
- S. 53 2.2 Weiblichkeit und künstlerische Biographie (AE)
2.2.1 Weiblichkeit als das Private (AE)

- S. 57 2.2.2 Weibliche Lebensgeschichte als Künstlerbiographie (AE)
- S. 62 2.3 “Zu lernen Ansprüche zu stellen” – die Frauenbewegung (AE)
- S. 74 3. Kunsttendenzen und Emanzipationsbewegung von den sechziger bis in die neunziger Jahre (IW-K)
- 3.1 Kunsttendenzen ab den sechziger Jahren und die Kritik an der Moderne (IW-K)
- S. 86 3.2 Die Frauen/Kunst/Bewegung. Stationen zwischen 1975 und 1990 (IW-K)
- S. 95 3.2.1 Feministischer Aktionismus (VALIE EXPORT) (IW-K)
- S. 96 3.2.2 “Über die Frage: Gibt es eine weibliche Ästhetik” (IW-K)
- S. 99 3.2.3 Zwei Ausstellungen in Berlin (West), 1977 und 1982 (IW-K)
- S. 103 3.2.4 Strukturelles Arbeiten in den achtziger und neunziger Jahren (IW-K)
- S. 107 3.3 Zusammenfassung (IW-K)
- S. 110 4. Entwürfe der Weiblichkeit und Konzepte des ästhetischen Handelns bei zeitgenössischen bildenden Künstlerinnen als Untersuchungsgegenstand (AE/IW-K)
- S. 115 4.1 Weiblichkeitsentwürfe in den Selbstvorstellungen (AE)
- S. 115 4.1.1 “Weiblichkeit” als kulturelles Konstrukt (AE)
- S. 118 4.1.2 Über die Schwierigkeit, sich als Künstlerin zu definieren (AE)
- S. 121 4.2 Zu den ästhetischen Konzepten (IW-K)
- S. 121 4.2.1 Die Bedeutung der Frauen/Kunst/Bewegung für die befragten Künstlerinnen (IW-K)
- S. 126 4.2.2 Selbstdarstellung als weiblicher Künstler (IW-K)
- S. 127 4.2.3 Ästhetische Konzepte und ästhetisches Handeln als Befragungskategorie (IW-K)

TEIL 2: Weiblichkeit und ästhetisches Handeln in den Interviews und deren Interpretation

- S. 129 5. Selbstkonstruktion in qualitativen Interviews. Methodische Überlegungen (AE)
- S. 130 5.1 Die Selbstkonstruktion als diskursiver Vorgang (AE)
- S. 132 5.2 Consciousness-raising: Selbsterfahrung als Methode in der Frauenforschung (AE)
- S. 135 5.3 Das qualitative Interview als Forschungsansatz (AE)
- S. 138 5.3.1 Die Durchführung der Interviews (AE)
- S. 139 5.3.2 Die Bearbeitung der Interviews (AE)
- S. 141 5.3.3 Die Auswahl der interviewten Künstlerinnen (AE)
- S. 143 5.4 Die Selbstzeugnisse als Gegenstand der Studie und als Problem der Autobiographik (AE)
- S. 145 5.5 Konflikte und Probleme mit der Methode im Rückblick (AE)
- S. 148 6. Umschreibungen von Weiblichkeit in den Selbstentwürfen (AE)
- 6.1 Selbstkonstruktion als Künstlerin in den Erzählungen. Einleitung (AE)
- S. 153 6.2 Weiblichkeit als das Private in den Selbstkonstruktionen (AE)
- 6.2.1 Die Unlust, über Weiblichkeit zu sprechen (AE)
- S. 157 6.2.2 Mutterschaftskonzepte (AE)
- S. 168 6.3 Expansion, Aneignung der Kunst (AE)
- S. 173 6.3.1 Vererbung der Kunst (AE)
- S. 178 6.3.2 Selbstkonstruktion entlang der Hierarchien (AE)
- S. 187 6.4 Aus der Enge der Weiblichkeitszuschreibungen befreien (AE)
- 6.4.1 Freiheit der Kindheit (AE)
- S. 190 6.4.2 Schicksalsschläge weisen den Weg zur Kunst (AE)
- S. 192 6.4.3 Ausbruch aus den Weiblichkeitsmustern als Außenseiterin (AE)
- S. 196 6.5 Zusammenfassung (AE)
- 6.5.1 Selbstvergewisserung in der Kunstarbeit (AE)
- S. 199 6.5.2 Weiblichkeit Gültigkeit zurückgeben (AE)

S. 204	<u>7. Konzepte des ästhetischen Handelns</u> (IW-K)
S. 205	7.1 Voraussetzungen und Bedingungen für das ästhetische Handeln der Künstlerinnen (IW-K)
S. 207	7.1.1 Biographische und historische Voraussetzungen (IW-K)
S. 210	7.1.2 Im System der Moderne (IW-K)
S. 216	7.2 Verhältnis zur Frauen/Kunst/Bewegung der siebziger und achtziger Jahre (IW-K)
S. 218	7.2.1 Ausbildung und Autodidaktentum (IW-K)
S. 224	7.2.2 "Aktivistinnen der ersten Stunde" (IW-K)
S. 228	7.2.3 "Sympathisantinnen" (IW-K)
S. 229	7.2.4 Die "Distanzierten" (IW-K)
S. 230	7.2.5 Zusammenfassung (IW-K)
S. 234	7.3 Bezüge in der künstlerischen Selbstdarstellung (IW-K)
	7.3.1 Weiblichkeit (IW-K)
S. 238	7.3.2 Mythische Bilder (IW-K)
S. 241	7.3.3 Körper als Indiz (IW-K)
S. 245	7.4 Ästhetische Haltungen und Referenzen (IW-K)
S. 246	7.4.1 Forschung mit offenem Ausgang – "Das Bedürfnis nach Erkenntnis" (IW-K)
S. 251	7.4.2 Referenzen zu zeitgenössischen Strömungen (IW-K)
S. 254	7.4.3 Problem "Bild" (IW-K)
S. 259	7.4.4 Der codierte Blick. Repräsentation und Dekonstruktion (IW-K)
S. 262	7.4.5 Gedächtnis-Arbeit zwischen Idee und Materie (IW-K)
S. 265	7.5 Zusammenfassung (IW-K)
S. 270	<u>8. Bibliographie</u> (AE/IW-K)

TEIL 3: Die Interviews der bildenden Künstlerinnen (AE/IW-K)

- S. 280 1. Elvira Bach: "Es ist schon ein gutes Gefühl, einiges formuliert zu haben"
- S. 292 2. Victoria Bell: "Kunst ist wie eine Reise"
- S. 301 3. Ursula Bierther: " ... unsere eigene Substanz"
- S. 310 4. Maria Eichhorn: " ... deswegen muß die Aktion von uns Frauen ausgehen"
- S. 318 5. Lisa Endriß: "Kunstmachen ... das schien mir so anmaßend"
- S. 328 6. VALIE EXPORT: "Ein Eskimo macht andere Kunst als eine New Yorkerin"
- S. 337 7. Eeva Hauss: "Es ist wie ein zarter anderer Teil"
- S. 346 8. Rebecca Horn: "Für mich ist diese Außenseiterposition essentiell"
- S. 354 9. Leiko Ikemura: "Und selbst die Zerrissenheit ist unter Umständen authentischer als verlogene Einheit"
- S. 361 10. Lilith Lichtenberg: "Ein Thema wird immer bleiben: die Frau in der Welt"
- S. 373 11. Marianne Pohl: "Dann fahre ich alle meine Antennen aus"
- S. 383 12. Alrun Prünster-Soares: "Meine Kinder müssen eben mit auf die Vernissage"
- S. 392 13. Margaret Raspé: "Mich haben eigentlich immer eher Schwingungen interessiert"
- S. 404 14. Grace Renzi: "Ich hatte mich entschieden, nach Europa zu gehen"
- S. 415 15. Annette Roch: "Aus Hundeködeln Rosinen machen!"
- S. 423 16. Louise Rösler: "Das Schwierigste ist der Entschluß anzufangen"
- S. 436 17. Sara Rogenhofer: "Die Erinnerung an eine lebendige Welt als Sehnsucht wachhalten"
- S. 443 18. Eva-Maria Schön: "Im Gedächtnis suchen"
- S. 452 19. Sarah Schumann: "Das Moment der Unbeständigkeit selbst festhalten"
- S. 462 20. Natalja Struve: "Ich habe mich nicht zum Ziel"
- S. 472 21. Rosemarie Trockel: "Das Gefühl für etwas, was sich einer eindeutigen Bewertung entzieht"
- S. 488 22. Elke Judith Wagner: "Anfangs war mir klar, was ich nicht wollte"
- S. 499 23. Isolde Wawrin: "Da, wo ich nichts weiß, möchte ich etwas erfahren"
- S. 503 24. Dorothee von Windheim: „Das Bedürfnis nach Erkenntnis“

Einleitung

Die vorliegende Studie präsentiert Gespräche über Kontexte und Interpretationen von Selbst-Entwürfen zeitgenössischer Künstlerinnen zu Kunst und Leben, die eingebettet sind in den übergeordneten Zeitraum von 1975 -1990.

Die von uns mit 24 bildenden Künstlerinnen in Gesprächen und der Bearbeitung der Gesprächstexte erarbeiteten Aussagen beziehen sich auf den in der Studie konstatierten unversöhnlichen Gegensatz von hoher Kunst und Weiblichkeit. Die Studie befaßt sich mit der Dichotomie, die zwischen Kunst und Weiblichkeit in unserer Kultur besteht. Wir verstehen diese Dichotomie als etwas, dessen Auswirkungen primär im Denken und den Einstellungen einzelner zum Tragen kommt. Wir sprechen von den inneren Hemmnissen der Künstlerinnen, zum Beispiel das maskuline Terrain zu erobern. Retrospektivisch gesehen haben wir es mit Künstlerinnen zu tun, denen es gelungen ist, im Laufe ihrer Lebensgeschichte die inneren Hemmnisse und Sperren zu überwinden oder so zu modifizieren, daß die bildende Kunst als Lebensaufgabe erreicht werden konnte. Dies bedeutet ebenfalls, daß die interviewten Künstlerinnen Krisen bewältigt haben, durch Zeiten der Unsicherheit gegangen sind und daß es ihnen gelungen ist, die Auswirkungen der Unvereinbarkeit zwischen Kunst und Weiblichkeit zu kompensieren, zu bewältigen und für sich jeweils individuell eine Methode zu entwickeln, um die dabei entstehenden Konflikte zu verarbeiten.

Die hier bearbeiteten Fragestellungen verknüpfen grundsätzliche Daseinsbereiche in Leben und Arbeit eines weiblichen Künstlers. Die vorhandenen Varianten von Weiblichkeitsvorstellungen und weiblichen Rollenmodellen sind historisch und kulturell geprägt. Auch die Mythen vom Künstler sowie die modernen Künstlerbilder und zeitgenössischen Kunstkonzepte beinhalten tradierte Sichtweisen, die über Jahrhunderte in den einschlägigen Diskursen beschrieben und weitergegeben wurden. Diese Bilder durchdringen noch heute unsere Vorstellungen von einer weiblichen und männlichen Biographie. Das Zusammenfallen der Künstlerbiographie mit den Schöpfer- und Geniemythen, die über die Jahrhunderte hinweg nur modifiziert und bereichert wurden, die implizite männliche Potenz in der künstlerischen Produktion und Selbstdarstellung steht den Vorstellungen und Mythen von der Weiblichkeit, die sich ebenfalls nur modifiziert in den Diskursen verborgen halten, nach wie vor diametral gegenüber. Auch in den seit den frühen siebziger Jahren veränderten Künstlerbildern und Weiblichkeitsvorstellungen schwingen alte

Mythen und Diskurse mit. Auf den ersten Blick sind sie oft nicht erkennbar, denn in der modernen, libertären Informationsgesellschaft des *anything goes*, die von einer systematischen Unübersichtlichkeit gekennzeichnet ist, spielen solche Zuschreibungen scheinbar keine Rolle mehr. Die mögliche Berührung von künstlerischen Konzepten und der Frage nach der Weiblichkeit scheint nach den in dieser Studie beschriebenen Entwicklungen zu dieser Frage, die für die Künstlerinnen in ihrer Selbstdarstellung eher schädlich aufgefaßt wurde, nicht mehr zeitgemäß. Nach einer heftigen Auseinandersetzung über die Frage nach einer "weiblichen Ästhetik" wird die Verbindung von künstlerischem Handeln und Weiblichkeit in der Öffentlichkeit geradezu abgestritten.

Die Verknüpfung von Kunst und Weiblichkeit in einer Fragestellung, die sich auf zeitgenössische bildende Künstlerinnen bezieht, ist somit eine höchst delikate Angelegenheit. Wir fragen in der vorliegenden Untersuchung dennoch danach, welche Rolle *gender* in der Selbstkonstruktion eines weiblichen Künstlers spielt und wie wichtig es für das ästhetische Handeln ist, beziehungsweise welche Bedeutung das ästhetische Handeln wiederum für die Künstlerin hat. Wir gehen dabei davon aus, daß auch Frauen, die am Ende des 21. Jahrhunderts Künstlerinnen werden und bleiben, vor allem innere und äußere Hemmnisse, Zuschreibungen sowie Selbstzweifel überwinden müssen. Die künstlerischen Konzepte, die Schaffensprozesse, das ästhetische Handeln an sich erfordert ebenfalls Positionierung nach außen hin, in die Kunstöffentlichkeit, die schärfer denn je seit den neunziger Jahren diese von Künstlerinnen und Künstlern erwartet. Das Künstlerin-Sein, das sich im ästhetischen Handeln vollendet, erlaubt und schafft aber im künstlerischen Prozeß selbst lebenswichtige Freiheiten.

Die Aussagen der Künstlerinnen sowie die von ihnen zur Verfügung gestellten biobibliographischen Angaben stehen für einen angehaltenen Moment in ihrem Leben und Schaffen, ein Innehalten und Reflektieren. Die Interviews wurden von 1989 bis 1992 geführt. Damit wird eine zeitliche Periode beleuchtet, die in ihren Bezügen zu der deutschen Frauenbewegung der siebziger Jahre, zu den künstlerischen und kunstmarktspezifischen Veränderungen und den Wandlungen des gesellschaftlichen Ansehens von Weiblichkeit und Kunst von uns als Umbruchsituation gewertet wird, in der ein Paradigmenwechsel stattfindet, der sich sowohl auf die Kommerzialisierung und Professionalisierung des Kunstbetriebs im deutschsprachigen Raum als auch auf die Positionierung der Künstlerinnen bezogen auf Kunstkonzepte und Selbstdarstellung und -vorstellung als Frau und Künstlerin bezieht.

Auch für uns Wissenschaftlerinnen bedeutete die Studie eine mit hoher Motivation begonnene und über Jahre verfolgte Arbeit, die eng mit der eigenen Biographie als Frau und Wissenschaftlerin verflochten ist, welche ebenso wie die der Künstlerinnen dichotomisch geprägt ist und von daher ebenso persönliche wie objektivierbare Erfahrungen, Erkenntnisse und Widersprüche berührt, die sich im Prozeß der Auseinandersetzung mit den Künstlerinnen sowie in der forschenden und interpretierenden Arbeit manifestierten und ebenso bearbeitet werden mußten.

Das Erkenntnisinteresse, bildende Künstlerinnen selbst ihr Leben und Arbeit bestimmende Dichotomie aufgreifen und in Gesprächen erörtern zu lassen, resultierte aus der langjährigen Forschungs- und Lehrtätigkeit an der Hochschule der Künste Berlin sowie kuratorischen und publizistischen Tätigkeiten im Bereich von Frauen und Kunst. In unterschiedlichen Projekten, Seminaren und Publikationen hatten wir seit Beginn der achtziger Jahre verschiedenste Aspekte des biographischen und künstlerischen Werdegangs untersucht und dargestellt.. Andererseits entwickelte es sich aus einem von uns festgestellten anhaltenden Mangel an publizierten Selbstaussagen zeitgenössischer Künstlerinnen. In den zahlreichen Publikationen über zeitgenössische Kunst sind kaum Aussagen über die Auswirkung der Geschlechterverhältnisse zu finden, obwohl seit den achtziger Jahren auch im deutschsprachigen Raum eine rege Forschungs- und Publikationstätigkeit zu Frauen und *gender*-Fragen in Kunst und Kultur eingesetzt hat.

An der hier vorliegenden umfassenden Studie zum Problemfeld anhand von zeitgenössischen Selbstaussagen zeigt sich, daß die Aufarbeitung der Fragestellung ebenso wie des untersuchten Zeitraum nach wie vor notwendig und aktuell ist. Denn nach wie vor sind die Entstehung von Kunst, die Entscheidungsprozesse und Selbstdarstellungsmöglichkeiten auf dem Weg zum Werden und Sein einer professionellen Künstlerin von unterschiedlichen Voraussetzungen, Förderungen und Hemmnissen im Vergleich zu denen von Künstlern geprägt. Im biographischen Entwicklungsweg spielen sowohl vorgeprägte als auch selbstentworfene Vorstellungen von Weiblichkeit eine Rolle, genauso wie der Schaffensprozeß hiervon beeinflusst wird. In welcher Art und Weise die Künstlerinnen sich die Kunst als Lebensaufgabe und -perspektive erobern durch aktives Eingreifen in die inneren und äußeren Bedingungen, dies zu zeigen ist die Hauptintention unserer Studie.

Die Lücke im Zeitraum zwischen den Interviews (1989-1992) und der Antragstellung (1995) und schließlich Fertigstellung der Studie erklärt sich mit der verschiedene Bereiche von Kultur, Psychologie, Psychoanalyse und Kunstwissenschaft

miteinander verknüpfenden höchst komplexen und von ihrem Stellenwert als Grundlagenforschung zu betrachtenden Fragestellung. Die ursprüngliche Absicht, eine Publikation der Gespräche mit einem Kommentar zu verschiedenen Aspekten der Aussagen zu erarbeiten, war im Zuge der Bearbeitung der Einsicht in die Notwendigkeit gewichen, den Gesprächen und ihrer Auswertung den zugrundeliegenden wissenschaftlichen Basiskontext beiseite zu stellen.

Um das Verhältnis von Weiblichkeit und ästhetischem Handeln als Thema in einer Studie behandeln zu können, das in dieser Kontextualisierung und Fragestellung noch nicht bearbeitet wurde, waren grundsätzliche Schritte zum Schaffen der wissenschaftlichen und historischen Grundlagen notwendig. Der Forschungsgegenstand mußte eingegrenzt und konzeptualisiert werden. Hierfür wurden die Grundlagen für den zu bearbeitenden Kontext erarbeitet und im Sinne der Fragestellung dargestellt. Aufgrund der umfangreichen und komplexen Fragestellung der Studie war die Gruppenarbeit zwingend.

Die Studie besteht aus drei Teilen. Im ersten Teil werden die Grundlagen und das Konzept unseres Forschungsgegenstandes ausgebreitet. Um die Fragestellung entfalten aber auch um die Gesprächsergebnisse interpretieren zu können, wird im ersten Kapitel zunächst der Forschungsstand zum Zusammenhang von Kunst und Geschlechterideologien erläutert. Nicht nur die Ausschlußmechanismen in der historisch in Kultur- und Kunstgeschichte sowie den Rezeptionsweisen verankerten Dichotomie von Weiblichkeit und Kunst sind hierfür zu untersuchen, auch die *gender*-Vorstellungen und das Verhältnis zwischen Weiblichkeit und Künstlerbiographik sind eine Voraussetzung für die Bewertung und diskursive Einbettung der in den Gesprächen formulierten Aussagen der Künstlerinnen. Welcher Rahmen von daher für den Selbstentwurf als Künstlerin zur Verfügung steht, welchem als Folie die tradierte Künstlerbiographik zugrunde liegt, wird im 2. Kapitel erläutert.

Die zeitgenössischen Künstlerinnen sind aber nicht nur bewußt oder unbewußt an den historischen und aktuellen Mythen und Diskursen orientiert. Ebenso einschneidend war die direkte oder indirekte Prägung durch die von den Emanzipationsbewegungen der sechziger Jahre ausgehenden Vorstellungen über Weiblichkeit und Kunst. Diese Zeit wird zum Kulminationspunkt der befragten Generationen, denn hier wurden Freiheiten erkämpft, die noch heute virulent sind und das gesellschaftliche, nach wie vor von der Geschlechterdifferenz geprägte Leben, aber auch die Vorstellungen und Konzepte von Kunst, Künstler und Künstlerin verändert haben. Nicht zuletzt fußt die *gender*-Forschung und die längst fällige

kritische feministische Auseinandersetzung mit den Konventionen der Kunstgeschichte auf den Impulsen der Frauenbewegung.

Der im Titel der Studie angegebene zeitliche Rahmen 1975-1990 ist nicht zuletzt hieraus zu erklären. 1975 organisierte VALIE EXPORT zum ersten Mal in Europa eine feministische Kunstaussstellung mit der Fragestellung nach dem Standort der Frau in der Kunst und den gesellschaftlichen und künstlerischen Konsequenzen einer solchen Thematisierung und Positionierung. 1976 erschien der in der deutschen Diskussion und Publikation stark rezipierte Aufsatz von Silvia BOVENSCHEN "Über die Frage: Gibt es eine weibliche Ästhetik?". Bis in die neunziger Jahre, die in dieser Arbeit als das Jahrzehnt des Paradigmenwechsels, nämlich hin zur Professionalisierung und Kommerzialisierung der Kunst und Künstlerinnen, gewertet wird, wurde in verschiedenen hier zusammengetragenen Stationen eine Welle von Gruppierungsbewegungen und Publikationen sowie Ausstellungen in Gang gesetzt, die die Diskussion über Kunst von Frauen mit verschiedenen Auswirkungen lebendig hielt und vor allem für Künstlerinnen eine nicht zu vernachlässigende Folie für die eigene Arbeit und Selbstdarstellung bildete. Im 3. Kapitel wird hierzu das historische Material ausgebreitet.

Aus der Erläuterung des Zusammenhangs von Kunst und Geschlechterideologien, der Darstellung der notwendigen Elemente für einen möglichen Selbstentwurf als Künstlerin und der Beschreibung der Kunsttendenzen der vergangenen Dekaden bildet sich die zweigeteilte Fragestellung heraus, mittels derer wir sowohl die Weiblichkeitsentwürfe (AE) als auch die ästhetischen Konzepte (IWK) bei den Künstlerinnen in den Gesprächen erkunden, als auch die darauf folgende Bearbeitung und Auslegung der Aussagen vornehmen.¹

Der 2. Teil der Arbeit beinhaltet erstens die Darstellung und Erläuterung der methodischen Vorgehensweise und zweitens die Interpretation des Gesprächsmaterials, die teilweise auch das nicht zur Veröffentlichung freigegebene Material einbezieht. Eine Arbeit über Selbstaussagen kommt nicht ohne methodische Festlegungen und das Bearbeiten von aus und in der Arbeit sich ergebenden diskursiven Widersprüchen aus. Wir entschieden uns für offene Interviews als Methode zur Erzeugung des Gesprächsmaterials, die als Bestandteil der qualitativen Sozialforschung auf die *oral history* zurückgeht. Hierbei wird auf ausgearbeitete Interviewfragenkataloge verzichtet und lediglich impulsgebend den Sprechenden die

¹ Die von den jeweiligen Autorinnen bearbeiteten einzelnen Kapitel sind mit den Initialien AE für Aulikki Eromäki und IWK für Ingrid Wagner-Kantuser jeweils am Ende gekennzeichnet.

Gestaltung und teilweise Deutung ihrer Erzählungen zugewiesen, damit der subjektive Faktor der Befragten ins Zentrum der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit gerückt wird. Die Interviews mitsamt der Formulierung unserer Impulsgebung und Intentionen mußten geplant, methodisch vorbereitet, durchgeführt und mit den Künstlerinnen für die Druckreife durchgearbeitet werden. Die anschließende Bearbeitung der Gesprächstranskripte in Verbindung der von uns gewonnenen Erkenntnissen bei der Erarbeitung des Kontextes der Dichotomie von Weiblichkeit und Kunst findet unter Berücksichtigung der qualitativen Forschungsmethode sowie unter Einbeziehung der Diskurs- und Mythenforschung statt.

Konflikte und Probleme in Forschungsansatz und -arbeit haben sich aus dem unversöhnlichen Gegensatz zwischen Weiblichkeit und Kunst oder dem privaten und dem öffentlichen Teil des Lebens und Schaffens der Künstlerinnen ergeben, der der Fragestellung implizit ist und in die Konflikte, die im Zuge der Absicht der Veröffentlichung aller in der privaten Sphäre des Gesprächs gemachten Aussagen der Künstlerinnen zu Weiblichkeit und Kunst aufkamen, kulminierten. Die Stapel der hier nicht gedruckten Gesprächstranskripte stehen für das Thema. Da die jeweilige Künstlerinnenidentität an den Aussagen zu Leben und Werk hätte erkannt werden können und eine Hauptabsicht der Studie die Veröffentlichung der Gespräche war, konnte nur durch gemeinsame harte Arbeit und Akzeptanz der "Privatsphäre" der Künstlerinnen die Authorisierung im Sinne eines Kompromisses erzielt werden. Die für die Fragestellung symptomatischen Schwierigkeiten, die sich in der starken Bearbeitung der Gesprächstranskripte durch die Künstlerinnen manifestierten, werden im 5. Kapitel vor allem unter methodischen Gesichtspunkten erörtert.

Aus den Interviews werden, auch unter Berücksichtigung von Textpassagen aus den nicht für die Veröffentlichung freigegebenen Transkripten, "Umschreibungen von Weiblichkeit in den Selbstentwürfen" (6. Kapitel) und "Konzepte des ästhetischen Handelns" (7. Kapitel) interpretierend herausgefiltert und im Gesamtzusammenhang, der den in der Studie dargestellten Forschungsstand sowie die von uns vorgenommene Konzeptualisierung des Problems umfaßt, interpretiert. Die Aussagen der Künstlerinnen werden im Sinne des Differenzkonzepts gewertet, das jeder Künstlerin die eigene Stimme und Erfahrung beläßt, also Wert legt auf die Unterschiede innerhalb der befragten Gruppe. Dennoch wird im abwägenden Interpretieren der Versuch unternommen, bestimmte benannte Erfahrungen, Sichtweisen, Vorstellungen und Selbstentwürfe zu Weiblichkeit und Kunst zu gruppieren und zu den wissenschaftlichen Erkenntnissen in Beziehung zu setzen.

Die 24 von den Künstlerinnen autorisierten Interviews im 3. Teil stehen nebst Biobibliographien und Abbildungen für sich selbst.

Die hier versammelten Gespräche verstehen wir als eigenständigen Beitrag der Künstlerinnen zu den Fragestellungen der Studie.

Damit wird deutlich, daß wir die vorliegende Untersuchung als komplexen und mehrstimmigen Beitrag zur Forschung betrachten. Es wird ein grundsätzlicher Einblick in die verschiedenen, sich in dem Gegenstand überkreuzenden Sichtweisen, Problemen und disziplinären Fragestellungen gegeben. Da die Studie von einem Phänomen handelt, welches aufgrund der erst seit kurzem bearbeiteten Geschichte der Frauen in der Kunst noch von vielen Seiten untersucht werden kann und muß, verstehen wir unser Thema – die Untersuchung von Konzepten von Weiblichkeit und ästhetischem Handeln sowie die Kontextualisierung und Interpretation von Selbstentwürfen von Frauen, die Künstlerinnen sind – als hoch aktuelle Fragestellung. Wir wünschen uns, daß die Studie eine Anregung für die wissenschaftliche Weiterarbeit werden möge, daß sie Anstöße gibt zu weiteren Materialsammlungen, Fragestellungen und Untersuchungen, die den von uns begonnenen Weg der Auseinandersetzung mit den Künstlerinnen selbst und ihren Äußerungen weiterführen.

Berlin, im September 2001

Aulikki Eromäki

Ingrid Wagner-Kantuser

TEIL 1:

Weiblichkeit und hohe Kunst als unvereinbarer Gegensatz:

Grundlagen und Konzeptualisierung eines Forschungsgegenstandes

1. Zum Zusammenhang von Kunst und Geschlechterideologien

1.1 Mythen und Diskurse als Träger von Vorstellungen über Kunst und Weiblichkeit

In der vorliegenden Studie begegnen wir in den Selbstaussagen der interviewten Künstlerinnen den vielfältigsten mythischen Vorstellungen. Vor allem wenn es um für das Selbstbild als Künstlerin wichtige Begriffe geht – Künstler, Kunst, künstlerische Arbeit, Mutterschaft, Krankheit und so weiter – wird auf Mythisches, auf mythenumwobene Begriffe und Benennungen zurückgegriffen.

Wie im 4. Kapitel noch ausgeführt wird, geht es in dieser Studie darum, im Sinne einer teilweise deutenden (hermeneutischen, psychoanalytischen) Bestandsaufnahme, die in den Erzählungen der Künstlerinnen enthaltenen Muster der Selbstkonstruktion sowie der künstlerischen Konzepte aufzuzeigen. Unerlässlich ist hierfür, die in den Aussagen zum Tragen kommenden Mythen auf ihren Ursprung zurückzuführen und sie im Kontext der herrschenden Diskurse um Kunst, Künstler und Weiblichkeit darzustellen.² Denn gerade bei der Identitätssuche und Selbstkonstruktion einer bildenden Künstlerin spielt die stabilisierende Funktion von Mythen eine große Rolle. Ziel der Studie ist daher nicht in erster Linie die Dekonstruktion der Mythen, sondern vor allem aufzuzeigen, wie Künstlerinnen im symbolisch inszenierten Kampf um politisch-kulturelle Deutungsmacht vorgehen, um für sich und nach außen eine resistente Identität und ein Selbstbild als bildende Künstlerin zu statuieren.

Für das Verständnis und die Deutung der Interviewaussagen in Hinblick auf ihren mythischen Gehalt ist es zunächst notwendig, die Wirkungsweise und den Charakter von Mythen als Teil von Diskursen zu beleuchten. Daher umreißen wir die für die vorliegende Studie relevanten Ansätze im folgenden kurz.

² Grundsätzlich ist unsere Studie, insbesondere die Betrachtung der Interviews, der Beschreibung Michel FOUCAULTS von der Formierung und Wirkung der Diskurse verpflichtet. ‚Aussagen‘ akademischer Natur oder solche, die aufgrund ersterer bereits zu Bestandteilen eines kulturellen ‚Allgemeinwissens‘ geworden sind, gewinnen als diskursive Repräsentationen an Autorität, indem sie ständig wiederholt werden und sich weiter verbreiten. Somit gewinnen sie an Deutungsmacht für alle politischen und kulturellen Bereiche des gesellschaftlichen und individuellen Handelns.

Mythen und Kultur einer Gesellschaft sind dicht ineinander verwoben. Dementsprechend entstehen auch Vorstellungen über die Kunst und den Künstler einer Kultur auf der Folie von deren Mythen. Für die Diskurse, in denen eine Kultur ihr Menschenbild und auch das Verhältnis der Geschlechter oder ihre Geschlechterordnung³ definiert, sind die Mythen wesentliche Bezugspunkte. Aus psychoanalytischer Sicht entstammen Mythos und Kultur den gleichen kollektiven unbewußten Phantasien. Die Verhältnisse des Patriarchats prägen diese Vorstellungen, so wie umgekehrt die patriarchalische Gesellschaft die in Mythen erhaltenen Bedeutungen aufgreift. So gesehen können Mythos, Literatur, Kunst und wissenschaftliche Deutungssysteme als Bestandteile dieses "Kreislaufs unbewußter Phantasien" verstanden werden.⁴

Allgemein können Mythen als Erzählungen oder Bilder von Erkenntnissen und Mustern menschlicher Erfahrungen aufgefaßt werden. Ursprünglich erfüllten Mythen die Aufgabe, das Unvertraute und das den Menschen Furchteinflößende durch Versprachlichung zu bewältigen. So konnte das Unheimliche vertraut gemacht werden, und das Empfinden einer übermächtigen Natur verringert werden. Als ganzheitliche Ordnungssysteme dienten Mythen so der Lebensorientierung, Weltdeutung und Wunscherfüllung.⁵ Ein wichtiges Merkmal des Mythischen ist seine Offenheit, denn mythische Erzählungen sind durch die Lebendigkeit des ursprünglichen mündlichen Prozesses der Überlieferung charakterisiert. In seiner Offenheit bietet der Mythos Anknüpfungspunkte für vielfältigste kollektive Erfahrungen und Vorstellungen, und er beinhaltet Elemente, die auf Zukünftiges oder Utopisches übertragbar sind: "Die Spuren, die wir sehen, verschaffen uns eine Ahnung von einer Welt, in der Identitäten herrschen, die uns verloren sind. Die Welt

³ In ihrem Werk *Die Ordnung der Geschlechter* untersucht Claudia HONEGGER (1991), ausgehend von den sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts allmählich formierenden Wissenschaften des Menschen, die kulturelle Codierung und Neubestimmung der Geschlechter in der Moderne. Nach Karin GOTTSCHALL (*Soziale Ungleichheit und Geschlecht*, Opladen 1999, S. 220) zielt der Begriff der Geschlechterordnung zunächst auf "die institutionelle Ausgestaltung der sexuellen und emotionalen Beziehungen, der Machtverhältnisse wie auch der Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern." Ferner wird im Konzept der Geschlechterordnung davon ausgegangen, "daß es in jeder Gesellschaft eine Art "Geschlechterkultur", das heißt Leitbilder und Werte in bezug auf die Geschlechterbeziehungen und die Arbeitsteilung gibt, die die institutionelle Gestaltung des Geschlechterverhältnisses wie auch die Praxis der Gesellschaftsmitglieder prägen." (ebd.).

⁴ Vgl. ROHDE-DACHSER, 1992, S. 237ff.

⁵ In seinem Aufsatz "Wahrheit aus dem Unbewußten? Mythendichtung bei C.G. Jung und Sigmund Freud" untersucht Gerhard GRAMM (1989, S. 148ff.) das psychoanalytische Verständnis der Mythen als Wunscherfüllung.

dieser absoluten Identität ist eine Welt mythischer Ursprünglichkeit”⁶. Aufgrund ihrer Offenheit und scheinbaren Allgemeingültigkeit eignen sich Mythen als Projektionsfläche für individuelle und kollektive Identifizierungen und sind so an Identitätsbildungsprozessen beteiligt.

Roland BARTHES, der in den sechziger Jahren mit seinem bekannten semiologischen Beitrag “Mythen des Alltags”⁷ auf die mythischen Inhalte im Alltäglichen hinwies, stellt den ideologischen Aspekt des Mythos in den Vordergrund. Ein zentrales Charakteristikum mythischer Mitteilungen ist nach BARTHES, daß sie ihren historischen Entstehungskontext als Referenzbasis ausklammern oder verneinen. Betrachten wir dieses Phänomen, dann erkennen wir, daß die so in den verschiedenen Kulturproduktionen zum Ausdruck kommenden unbewußten Phantasien in den Mythen nicht als Produkt dieser Kultur, sondern gewissermaßen als dem Menschen eigener Wesenszug, wenn nicht gar als phylogenetisches Erbe erscheinen. Der Mythos ist nach BARTHES beauftragt, historische Intention als Natur zu gründen. Was Produkt einer bestimmten historischen, kulturellen Epoche ist, erscheint als eine gleichsam ‚zeitlose‘ Tatsache. In diesem Kontext wirken mythisch aufgeladene geschlechtsspezifische Zuschreibungen als biologisch begründete – und damit der Historizität und dem Wandel entzogene – Geschlechtereigenschaften.

Das im Mythos eingelagerte Wissen ist nach BARTHES konfus, aus unbestimmten, unbegrenzten Assoziationen gebildet, es ist keine abstrakte, gereinigte Essenz. Vielmehr ist es “eine formlose, instabile, nebulöse Kondensation, deren Einheitlichkeit und Kohärenz mit ihrer Funktion zusammenhängen”⁸. Das Nebulöse wird folglich in Zusammenhang mit dem grundlegenden Charakter des mythischen Begriffes nachvollziehbar, nämlich dessen Angepaßtheit. Die mythischen Begriffe verfügen über keine Beständigkeit, “sie können sich bilden, verderben, sich auflösen und gänzlich verschwinden”⁹. Gerade, weil sie historisch sind, kann Geschichte sie leicht vernichten. Nach BARTHES soll das Mythische nicht als Objekt, Konzept oder Idee verstanden werden, sondern als Kommunikationssystem, es ist eine Weise des Bedeutens.¹⁰ Der Begriff ist daher ein konstituierendes Element des Mythos. Wenn Mythen entziffert werden sollen, müssen die ihnen zugehörigen Begriffe benannt werden können.

⁶ BOHRER, 1983, S. 532.

⁷ BARTHES, 1964.

⁸ Ebd., S. 99.

⁹ Ebd., S. 101.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 85.

Im Vergleich mit den Beschreibungen FOUCAULTS über die diskursiven Formationen und Äußerungen lassen sich Ähnlichkeiten zwischen Mythen und Diskursen aufzeigen. Die Geschichte und Tradition aller Texte, die über einen Gegenstand geschrieben wurden, bilden das "historische à priori": sowohl der Autor als auch der Leser sind daran gebunden. Der Text selbst hat größere Autorität als der Gegenstand des Textes. Somit besteht eine Gemeinsamkeit von Mythen und Diskursen darin, daß beide Systeme Texte ihrer Bedeutung entleeren, um per se wirksam zu sein: Sie gewinnen an Autorität und Angemessenheit innerhalb der Kommunikation durch Wiederholung; diese Motivation ist ihre Grundlage. Bezüglich des Materials, das sie verwenden, sind sie von der Geschichte abhängig.

Diejenigen Mythen und Diskurse, die die in einer Gesellschaft wesentlichen soziosymbolischen "Repräsentationssysteme"¹¹ tragen und in diesem Sinne Herrschaftsmythen sind, dienen auch zur Legitimierung eines bestehenden Geschlechterverhältnisses.¹² Sie leisten somit einen wesentlichen Beitrag zur psychischen Stabilisierung der patriarchalischen Gesellschaft.¹³ Von daher könnten die Mythen als eine Art Sozialisationsinstanz verstanden werden: Indem sie als kollektiv geteilte Phantasien Identifikationsmöglichkeiten zur Ich-Ideal-, zur Über-Ich- und Ich-Bildung liefern, haben sie als alles umfassende Denksysteme und politische Bewegungen das Ziel, Illusionen zu realisieren.¹⁴

Seit den siebziger Jahren hat sich in der angelsächsischen Debatte unter dem Einfluß von heterogenen Strömungen wie dem französischen Poststrukturalismus, ethnomethodologischen Analysen von Alltagspraktiken und linguistischen Sprachhandlungstheorien ein interdisziplinäres Paradigma der Diskursanalyse gebildet, das sich mit solchen Prozessen der Identitätsbildung und ihrer gesellschaftlichen Bedeutung befaßt.¹⁵ Im Mittelpunkt steht dabei vor allem die

¹¹ KNAPP, 1992, S. 292.

¹² Entsprechend dienen Mythen auch der Herrschaftslegitimierung entlang der Achsen von Ethnizität und Klasse (vgl. ALBRECHT-HEIDE, 1990), was aber nicht im Zentrum unserer Fragestellung steht.

¹³ Vgl. hierzu etwa LENZ (1992, S. 116): "In der bürgerlichen Gesellschaft wirken die Leitkodes der Geschlechtscharaktere legitimitätsstiftend für die patriarchalisch-kapitalistische Arbeitsteilung, in der Frauen den Großteil der unbezahlten Hausarbeit sowie Lohnarbeit unter überwiegend diskriminierenden Bedingungen leisten. So stützt sich die Platzanweiserfunktion des Geschlechts auf die symbolischen und kulturellen Normen und wird zugleich durch subtile oder offene Gewalt, wie Sexismus am Arbeitsplatz abgestützt."

¹⁴ Vgl. CHASSEGUET-SMIRGEL, 1974/79, S. 567.

¹⁵ Zu theoretischen, methodologischen und methodischen Aspekten der diskursanalytisch orientierten Forschung, insbesondere in der foucaultschen Tradition, und zu neueren Entwicklungen in diesem Bereich vgl. die Beiträge in BUBLITZ/BÜHRMANN/HANKE/SEIER (1999).

Analyse der Mediendiskurse, die als Felder komplexer symbolischer Interaktion verstanden werden. Demnach konstruieren sprachliche Interaktionen, ihre Kategoriensysteme, ihre Begriffe und Bilder unser Verständnis von Wirklichkeit und somit auch den Bezugs- und Deutungsrahmen für unser Handeln. Wie FOUCAULT¹⁶ herausgearbeitet hat, geht es dabei auch um einen sprachlich ausgetragenen, symbolisch inszenierten Kampf um politisch-kulturelle Deutungsmacht in einer Gesellschaft.

Die feministische kritische Auseinandersetzung mit dem Mythischen hat sich weitgehend von den ideologiekritischen Positionen der sechziger und siebziger Jahre entfernt, die vor allem den Wandel der gesellschaftlichen Machtverhältnisse in den Vordergrund stellten. In den Anfangszeiten der Frauenbewegung wurden – in der Hoffnung auf eine neue Art der Subjektivität – in mythologischen Erzählungen Ansatzpunkte für neue Perspektiven und andere Möglichkeiten der Identifikation für ‚das Weibliche‘ gesucht. Nicht selten war damit der Wunsch verknüpft, so den ‚Phallogozentrismus‘ und ‚Logozentrismus‘ und die damit verknüpfte männliche Macht hinter sich lassen zu können. Nur scheinbar wurden dabei die tradierten Oppositionen und die dazugehörige Denkweise in Gegensätzen tatsächlich aufgelöst. Es geht Frauenforscherinnen vorrangig darum, die Entstehungs- und Wirkungsweise des Mythischen zu verstehen, und um die Frage, wie Frauen selbst an mythenbildenden Prozessen beteiligt sind und diese mitkonstituieren.

Es kann nicht nur darum gehen, Mythen entlarven zu wollen, denn aufgrund ihres Ersatz- und Abwehrcharakters besitzen sie sowohl für das Individuum als auch für eine Kultur eine zentrale stabilisierende Funktion. Es gilt zu berücksichtigen, daß Mythen in der individuellen Lebensgeschichte zur Bewältigung von Konflikten herangezogen werden können und in dieser Funktion eine harmonisierende Aufgabe erfüllen.

Eine Bewertung des auch heute noch lebendigen Wirkens mythischer Gehalte und diskursiver Äußerungen in den Selbstdarstellungen zeitgenössischer Künstler ist ohne Bezugnahme auf die Geschichte dieses Wirkens und auf den Wandel dieser Gehalte – und damit auch des Künstlerbegriffs – in Kunst- beziehungsweise Künstlergeschichte über die Epochen nicht zu leisten:

¹⁶ FOUCAULT, 1974, 1978.

1.2 Genese und Wirkungsgeschichte des Künstlerbegriffes

Künstlermythen, Künstlerbegriff und Künstlerhabitus haben in der modernen, bürgerlichen Gesellschaft einen grundlegenden Wandel erfahren, das heißt, es wirken heute in der (Selbst-) Darstellung zeitgenössischer Künstler vorwiegend andere als die antiken mythischen Vorbilder.

Die dem modernen Künstlerbild zugeschriebenen Eigenschaften wie die Erlaubnis zu Exzentrik, die hohe materielle und ideelle Wertung künstlerischer Produkte und Ideen sowie das damit verbundene besondere Prestige müssen als Ergebnisse eines beachtlichen gesellschaftlichen Aufstiegs des Künstlers seit der Frühen Neuzeit betrachtet werden.¹⁷ Zudem wurde und wird durch das Zusammenwirken der ‚disziplinären Gemeinschaft‘, der kunsthistorisch und kunstkritisch Kommentierenden und Interpretierenden, der Künstler immer mehr zum unhinterfragten zentralen Gegenstand kunsthistorischen Handelns: Die Figur des männlichen Künstlers wurde zum Ideal eines universalen, klassen- und geschlechtslosen Menschen, eine Konstruktion, die den „ungeschriebenen Gesetzen“¹⁸ zugrunde liegt.

Abgesehen von diesem grundsätzlichen Bild existieren in der Kunstgeschichtsschreibung und unter den Angehörigen des heutigen Kunst- und Kulturbetriebs eine Vielzahl von Künstlerbildern und damit verbundenen Kunstbegriffen, die zum Teil nebeneinander verwendet werden. Die jeweiligen Vorstellungen und Definitionen sind sowohl in der Wissenschaft als auch im Kunstbetrieb stark von zeittypischen Einstellungen, weltanschaulichen Kontexten und wissenschaftlichen Konzepten beeinflusst. In der Vielzahl der Publikationen und anderen Medienprodukte, die zum Kunstbetrieb am Ende des 20. Jahrhunderts gehören, bleibt eine Vagheit der Begriffe und ihrer Facetten bei ihrer Verwendung im Alltagsgebrauch der genannten Professionellen nicht aus.¹⁹ Im Zeitalter des medial dominierten Pluralismus werden zudem Begrifflichkeiten mit einer gewissen Unschärfe belegt, Anschauungen amalgamiert, Bilder und Mythen in Aussagen angedeutet, ohne daß sich die ihnen zugrunde liegenden Ideologien zu erkennen geben würden.²⁰

¹⁷ Vgl. WARNKE, 1985.

¹⁸ POLLOCK, 1987, S. 66.

¹⁹ Hier begegnen wir dem von BARTHES (1964, S. 99) beschriebenen „Nebulösen“ der mythischen Begriffe.

²⁰ Zur Bedeutung der Medienöffentlichkeit für gesellschaftliche Bedeutungskonstruktion und individuelle Weltbilder vgl. den Überblick von FRÜH (1992). Mit welchen Vorzeichen die genannten begrifflichen Unschärfen im Mediendiskurs und in den daraus informierten Verwendungsweisen in der Regel auftreten, belegt mittlerweile eine Vielzahl von Untersuchungen zur Repräsentation von ‚Geschlecht‘ in den Medien. Exemplarisch für diese

1.2.1 Wirkungsgeschichte des Künstlerbildes²¹

Die frühe Künstlerforschung fand ihre Quellen in Mythen, biographischen Erzählungen und Anekdoten. Vor allem die antiken Schöpfermythen (Prometheus, Hephaistos, Daedalos, Ikarus, Orpheus und andere) bildeten und bilden eine reiche Quelle für die im Rollenverhalten des Künstlers bewußt und unbewußt wirkenden Selbst- und Fremdzuschreibungen.²² Nach NEUMANN²³ wird bei Hesiod Dichtkunst als Wunder, als göttliche Berufung beschrieben und – für unseren Zusammenhang von Bedeutung – als nicht lehrbar. Eine Funktion dieses Mythos ist: “Der Dichterrolle die religiösen göttlichen Würden und Weihen zu erhalten und sich so den wesentlichen Statusvorsprung vor den anderen gering geachteten Künsten zu sichern”²⁴. Als Grund hierfür vermutet NEUMANN, daß die Dichtkunst sich ihrer Besonderheit versichern und von den handwerklichen Tätigkeiten abgrenzen mußte – die bildende Kunst war in der Antike Sklavenarbeit – aber auch gegenüber der Philosophie, welche das absolute Primat innerhalb der Hierarchie beanspruchte. Der künstlerische Schöpfungsauftrag, parallel zur göttlichen Schöpfung verstanden, gewann dadurch an Bedeutung. Jedoch gab es weder in der Antike noch in der Renaissance die moderne Verknüpfung von Genie und Wahnsinn, denn diese ist mit dem (göttlichen) Schöpfermythos unvereinbar.

mag hier die Bewertung Irene NEVERLAS (1994) stehen, die ‚Öffentlichkeit‘ als eine Sphäre definiert, “die quantitativ eindeutig von Männern beherrscht wird und darüber hinaus auch qualitativ von Männern geprägt ist. Hier haben Maßstäbe und Wertungen Gültigkeit, die vor allem in den Lebenszusammenhängen von Männern wurzeln. Die patriarchalischen Gesellschaftsstrukturen besitzen auch für die Massenmedien Gültigkeit.” (ebd., S. 258) Im gegebenen Kontext ist von Interesse, daß sich in diesen Unschärfen und Überblendungen von scheinbar ‚ursprungslosen‘ Bildern “eine Fülle von Annullierungs- und Trivialisierungsmechanismen, Mechanismen der Nichtbeachtung und der normativen Abwertung erkennen [läßt], die mit der Darstellung von Frauen und Frauenthemen verbunden sind” (ebd.).

²¹ Wir folgen hier vor allem der grundlegenden Darstellung zur Wirkungsgeschichte neuzeitlicher Vorstellungen vom Künstler von NEUMANN (1986; vgl. auch WITTKOWER/WITTKOWER, 1965; KRIS/KURZ, 1980).

²² Zugleich ist die Künstlerforschung beziehungsweise die Kunstgeschichtsschreibung gleichsam eine Erzählung von Vätern und Söhnen, ausgehend von dem als “Vater der Kunstgeschichte” bezeichneten Künstlerhistoriographen des 16. Jahrhunderts, Giorgio VASARI, der (als erster) beginnt, den Diskurs der “Meister” und der “Meisterwerke” aufzuschreiben (vgl. SALOMON, 1993). In dieser künstlerhistoriographischen Tradition steht am Ende des 20. Jahrhunderts u.a. Eckhard NEUMANN (1986), der eine Geschichte des sich über die Epochen verändernden Künstlerbildes referiert. Abgesehen von der umfassenden Darstellung der psychohistorischen und sozialen Diskurse über Künstler liegt auch dem Kunstbegriff NEUMANNs – wie dem der meisten hier zitierten männlichen Wissenschaftler – der Mythos von der universellen Kunst zugrunde, insofern NEUMANN in den behandelten Mythen weder auf die darin eingeschlossenen ethnischen noch auf die Geschlechterverhältnisse eingeht. Er hinterfragt nicht die abendländischen patriarchalen Zusammenhänge, die für die Erzählungen über die Künstler, die Kunst und ihre Mythenbildungen die Folie bilden.

²³ NEUMANN, 1986.

Die Renaissance bot für die Kunst die Anknüpfungsmöglichkeit an die Wissenschaft (zum Beispiel durch die geometrische Perspektive). Leonardo legitimierte sich als Künstler wesentlich über die Auffassung der Malerei als Wissenschaft, da sie auf Empirie fuße. Das Erreichen einer Ausgewogenheit von *scientia* und *ingenium* erscheint in jener Epoche als erstrebenswert. Gleichzeitig spiegelt sich in der Betonung Leonardos, im künstlerischen Schaffen die Schöpferfähigkeit fortzusetzen, die Auffassung der Renaissance, in der Kunst und/oder *scientia* die Vollendung der göttlichen Schöpfung zu sehen – und damit zumindest eine Parallele zur göttlichen Handlung. Der in der Renaissance wichtige Begriff des künstlerischen *furor* als Leidenschaft, Begeisterung oder Enthusiasmus wird im Hinblick auf die Genie- und Wahnsinnsdiskussion des 19. Jahrhunderts oft fälschlicherweise mit Irrsinn gleichgesetzt. Doch steht diese Interpretation der von Giordano Bruno entwickelten Idee vom Verhältnis der göttlichen Begeisterung zum Bewußtsein entgegen: „...sondern es ist eine von der Sonne der Erkenntnis in der Seele angefachte Glut und ein göttlicher Drang, der ihre Geistesschwingen entfaltet, so daß sie sich der Erkenntnissonne mehr und mehr nähern“²⁵.

Im 16. und 17. Jahrhundert trägt weiterhin der Schöpfervergleich. Gleichzeitig beginnen Charakteristika wie die göttliche Inspiration, Künstleroriginalität sowie rollentypisierende Eingrenzungen der Fähigkeiten und Eigenschaften der jeweiligen Künstler benannt zu werden. Die Künstlerrolle changiert dabei vom *uomo universalis* zum bizarren Persönlichkeitstypus. Im klassizistischen Frankreich besteht einerseits das Ideal der absoluten platonischen Schönheit nach den Prinzipien der Einfachheit, Klarheit und Einheitlichkeit, die sich aus einem ungetrübten Zustand der Kontemplation ergeben sollte, andererseits beginnen die Enzyklopädisten gerade an dem Ideal der Schönheit zu zweifeln und suchen vielmehr das Irreguläre, Besondere, Wilde. Diderot erweist dem instinktgeleiteten und göttlichen Genie, das alle (ästhetischen) Regeln außer Kraft setzt, die Referenz. Mit dem Sieg der *ratio* in der Aufklärung und der damit einhergehenden Irrationalisierung der Natur wird das Primat des Intellekts betont und Kunst *versus* Natur gestellt. Im Sturm und Drang wird ein qualitativer Individualismus angestrebt – Genie soll ganz Natur und rohe Kraft sein. Eine geistig-sittliche Revolution gegen die überkommenen Formen wird als Reaktion auf die herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse eingeleitet. Gesucht wird die Aristokratie des Geistes. Der in Frankreich schließlich mit der Idee der bürgerlichen Revolution aufkommende Sensualismus bezieht die Sinnentätigkeit

²⁴ Ebd., S. 12.

²⁵ Ebd., S. 28.

verstärkt in das intellektuelle Vermögen ein. Die Reaktion auf die rationalen Kunstauffassungen der Aufklärung äußert sich hier durch die Poetisierung und Radikalisierung des Geniebegriffs.

Die Künstler der Romantik beginnen, Künstlermythen selbst zu produzieren – zum Beispiel als tragischer Heroismus, Todessehnsucht und Verkanntheit, Melancholie und Außenseitertum – der tragische und einsame Schöpfer oder die gegen die Welt verschworene Gemeinschaft der Künstler, die nach eigenen Gesetzen leben und arbeiten, sind die Keimzellen dieser Vorstellungen. Aus ihnen schöpfen wiederum die literarischen und historischen Künstlerbiographien. Das Unerklärliche, Unbewusste und Besondere rückt zusammen mit dem Individualismus und der Originalität in den Vordergrund der Selbst- und Außenwahrnehmung. Kunst ist nicht (mehr) erlernbar und folgt nur den Regeln des Genies. Diese sind die Regeln der Künstler, die das Ideal einer freien und selbstbewußten Persönlichkeit anstreben.

1.2.2 Künstlermythen in der Moderne

Einen tiefgreifenden Wandel der Künstlermythen zu Beginn der Moderne stellt NEUMANN fest: Die antiken Vorbilder verblassen gegenüber den neuen, vor dem Hintergrund der sich verändernden sozioökonomischen Verhältnisse und der aufkommenden bürgerlichen Ideale virulenten und sich schließlich herausbildenden Mythen des Künstlers zum Beispiel als Außenseiter.

Während nach WARNKE²⁶ die Hofkünstler als Fachleute für visuelle Repräsentation der absolutistischen Höfe und der Kirche gearbeitet hatten, was ihnen bereits in der Prestigehierarchie gegenüber den anderen Handwerkern eine "abgehobene Stellung"²⁷ brachte, entsteht erst in Verbindung mit der Aufladung der Künstlerrolle mit "geistiger" Kompetenz sowie der sich ausprägenden subjektiven Bildsprache zu Beginn der Moderne die besondere Bedeutung des Künstlers im Unterschied zu den Handwerkern: "Erst mit dem Wegfall der Höfe wird der Künstler zu einem Außenseiter der Gesellschaft, zu einem Sonderwesen, dem die höheren Weihen, die ihm einst am Hofe zuteil geworden waren, noch attributiv anhaften, ohne jedoch substantiell geschützt und legitimiert zu sein. Die Avantgarden der Moderne haben die neue Rolle, welche den Künstlern nach ihrer Aussetzung aus dem Hofschutz in

²⁶ WARNKE, 1985.

²⁷ Ebd., S. 11.

die Welt des Tauschverkehrs geblieben war, nicht nur akzeptiert, sondern produktiv gewendet und die Außenstellung als Plattform kritischer Introspektion genutzt.“²⁸

Dem Bürgertum und der Etablierung der bürgerlichen Gesellschaft wird somit ein prägender Einfluß auf die Entwicklung des modernen Künstlers und der Kunst zugeschrieben. Die bürgerliche kulturgeschichtliche Projektion schließt die Annahme mit ein, daß mit dem bürgerlichen Wirtschaftssubjekt auch das Künstlersubjekt entstanden sei.²⁹ Mit der gesellschaftlichen Umwälzung vom höfischen zum bürgerlichen Staat wird – wie oben bereits erwähnt – der Künstler ‚frei‘, das heißt auch frei von höfischen Aufträgen und mäzenatischer Unterstützung. Er ist fortan darauf angewiesen, seinen Lebensunterhalt durch andere Quellen zu sichern, was bedeutet, seine Produkte wie Waren verkaufen zu müssen. Dies erfordert, diese für ein Publikum interessant zu machen und gleichzeitig die Rolle des Außenseiters einzunehmen, der zwar von finanziellen Zuwendungen abhängig ist, aber dennoch höchste Subjektivität entwickelt und lebt.

Dem Künstlerberuf wird in der Moderne die Repräsentanz der kreativen Individualität zugeordnet. KRIS und KURZ³⁰ kommen in ihrer aus dem psychoanalytischen Kontext entwickelten Studie, welche eine Analyse der aus der Romantik hergeleiteten Künstlermythen beinhaltet, zu dem Ergebnis, daß etwa um 1800 begonnen wurde, den Künstler als eine heroisierungsfähige Figur zu beschreiben, das heißt zu einem Zeitpunkt, als in frühen literarischen Zeugnissen bereits von ‚Talent‘ und ‚göttlicher Begabung‘ gesprochen wurde.

“Genie ist die angeborene Gemütslage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regeln gibt.“³¹ KANT definiert den Begriff des Genies damit als Kern des schöpferischen Subjektes, nämlich als die “musterhafte Originalität der Naturgabe eines Subjektes im freien Gebrauch seiner Erkenntnisvermögen”³². Hieraus entwickelt Jürgen HABERMAS seinen die Formen künstlerischer Modernität erklärenden Künstlerbegriff: Die Begabung und eine entfaltete Individualität vorausgesetzt, ist ein Künstler in der Lage, jenen Erfahrungen Ausdruck zu geben, die durch “konzentrierten Umgang mit einer dezidierten, von den Zwängen des

²⁸ Ebd., S. 12. Aus der Perspektive der Psychoanalyse, also vor dem Hintergrund der Entdeckung des Unbewußten (vgl. ELLENBERGER, 1985) stellt diese Außenseiterposition zugleich die Voraussetzung für die Entwicklung der Introspektion als spezifische kulturelle Fähigkeit dar.

²⁹ Vgl. ebd., S. 9.

³⁰ KRIS und KURZ, 1978.

³¹ KANT, 1790, Kritik der Urteilskraft, §§ 46-50.

Erkennens und Handelns losgesprochenen Subjektivität³³ ermöglicht werden. "Dieser Eigensinn des Ästhetischen, also des Objektwerdens der dezentrierten, sich selbst erfahrenden Subjektivität, das Ausscheren aus den Zeit- und Raumstrukturen des Alltags, der Bruch mit den Konventionen der Wahrnehmung und der Zwecktätigkeit, die Dialektik von Enthüllung und Schock, konnte erst mit der Geste des Modernismus als Bewußtsein der Moderne hervortreten, nachdem zwei weitere Bedingungen erfüllt waren. Das ist einmal die Institutionalisierung einer vom Markt abhängigen Kunstproduktion und eines durch Kritik vermittelten zweckfreien Kunstgenusses; zum anderen ein ästhetisches Selbstverständnis der Künstler, auch der Kritiker, die sich weniger als Anwalt des Publikums verstehen, sondern als Interpreten, die zum Prozeß der Kunstproduktion selbst gehören."³⁴

Der moderne Künstler arbeitet für den symbolischen Bedarf in einem spezifischen sozialen Gefüge – er übernimmt die Stellvertreterschaft für die originelle Entfaltung ästhetischen und geistigen Lebens. Hierbei nimmt er durch die ständig wachsende Betonung der Phantasietätigkeit zunehmend eine entgegengesetzte Rolle zu den in der bürgerlichen Berufswelt herrschenden Gesetzen und Wertbegriffen wie Rationalität oder Arbeits- und Leistungsethos ein. Die Quellen für Phantasietätigkeit und symbolische Arbeit sind individuelle Erlebnisfähigkeit und psychische Energie. Diese Grundlagen als Voraussetzungen für den Künstlerberuf führen auch zu einer Verstärkung von Widersprüchen zum bürgerlichen Ethos, was sich zur Antibürgerlichkeit entwickelt. Künstlersein fordert, folgen wir NEUMANN³⁵ vor allem auf die psychologischen Erklärungszusammenhänge abzielender Darstellung, eine besondere psychische Konstitution und hohe Sensibilität: Die Besonderheit und Schwere der Existenz fällt zusammen mit der ökonomischen Ungesicherheit, wobei das bürgerliche, gesicherte Leben verworfen wird zugunsten der Freiheit, die es auszuhalten gilt oder die einen obsiegt. Entsprechend entwirft Friedrich NIETZSCHE den Künstler als schicksalhafte monadenhafte Existenz, als Märtyrer und Helden zugleich. Krankheit und Wahnsinn sind ihm – der an der Gesellschaft, an der Welt, an seiner Existenz leidet – nicht fern. Solche Bilder von der Künstlerfigur haben sich landläufig erhalten und gehören mittlerweile, zum Teil vermischt mit Ideen und Künstlervorstellungen des Existentialismus, zum kulturellen ‚Allgemeinwissen‘.

³² Ebd.

³³ HABERMAS, 1981, S. 456.

³⁴ Ebd. Vgl. hierzu auch die Position von Arthur DANTO, 1984.

³⁵ NEUMANN, 1986.

Mehr als die antiken Mythen durchziehen heute die modernen mythischen Erzählungen von Künstlern sowohl die Literatur, als auch deren Selbstdarstellung. Sendungsbewußtsein, Prophetie und Schamanismus sind Stichworte, die nach NEUMANN für heutige Künstler (zum Beispiel Joseph Beuys) ebenso gelten wie Außenseitermythen, aber auch pathologisierte psychische Existenzformen. Die verlorene und gebrochene Identität, Gottlosigkeit, Mangel an Idealen, an Erklärungsmodellen und Handlungsmöglichkeiten, der Abgrund zwischen Kunst und Wahrheit – beide sind Definitionssache geworden –, die Professionalisierung des Künstlers durch akademische Ausbildung und Betrieb, der Zwang zur Vermarktung oder zur Verweigerung des eigenen Warencharakters – diese Phänomene scheinen immer noch symptomatisch für die Konstituenten künstlerischer Identität zu sein. Elemente der antiken Künstlermythen treten heute nahezu vollständig hinter diese modernen Zuschreibungen zurück.

1.2.3 Künstlerhabitus

Dem modernen Künstler wurden und werden insbesondere Vorstellungen von individueller Kreativität zugeschrieben. Hierbei handelt es sich um eine langfristige Gültigkeit von überindividuellen Mustern. Pierre BOURDIEU³⁶ gibt mit seinem Begriff des "Habitus" einen Zugang, der sowohl die individuell als auch die durch Erwerbstätigkeit geprägten Muster erfaßt. Der Habitus ist nach BOURDIEU ein "System der organischen und mentalen Dispositionen und der unbewußten Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsschemata"³⁷. Für den Künstlerhabitus bedeutet diese Definition, daß die im Künstlerberuf angelegte kreative Individualität im ästhetischen Handeln und in der Entwicklung von Konzepten, ihre Wurzeln in inneren Bildern und unbewußten Empfindungen haben. Erfasst werden im Konzept des künstlerischen Habitus sowohl die kulturellen Instrumente, Ausdrucksmittel, mentalen Einstellungsmuster und Vorstellungen, als auch die Formen der Erwerbsfähigkeit, die sich mit dem jeweiligen Künstler verbinden. Die gemeinsamen Merkmale leiten sich dabei aus der Gesamtheit der Praxisformen (des Künstlers) her. Der Habitus bewirkt, daß die Gesamtheit der Praxisformen eines Akteurs als Produkt der Anwendung identischer (oder wechselseitig austauschbarer) Schemata zugleich systematischen

³⁶ BOURDIEU, 1974.

³⁷ Ebd., S. 40.

Charakter tragen und systematisch unterschieden sind von den konstitutiven Praxisformen eines anderen Lebensstils.³⁸

Im Selbstbild, aber auch aus der Perspektive des (modernen) Bürgers, ist der moderne Künstler ein Repräsentant spezifischer kultureller Muster, Vorstellungen und Mythen, die in der Öffentlichkeit kommuniziert werden. Die Individualität der einzelnen Künstler ist an eine je spezifische und zugleich systematisch-schematische Vermittlungsarbeit zwischen den Strukturen des historischen Prozesses und den Praktiken der Person gebunden.³⁹

1.2.4 Selbsternennung und Künstlerbiographik

Die "Selbsternennung" ist ein neues Merkmal für die Künstlerfigur vor allem der Nachkriegsgeneration im ausgehenden 20. Jahrhundert. Sie ist Voraussetzung dafür, ‚sichtbar‘ zu werden, das heißt, die ersten Schritte zu tun, um *als Künstler* nach außen zu treten. Dann folgen die Schritte der weiteren ‚Ernennung‘, nämlich der Mitglieder im Kunstbetrieb, der Zulieferer und Mythenherzeuger beziehungsweise -erzähler (KritikerInnen, KuratorInnen, JournalistInnen, KunstwissenschaftlerInnen, GaleristInnen, RezipientInnen, StudentInnen), die am Geflecht zusammen mit der Künstlerfigur wirken. Im schlimmsten Fall nimmt der Betrieb den Selbsternannten nicht wahr. In diesem Zusammenhang erhält die Biographik einen bedeutenden Stellenwert: Über die autobiographische Selbstdarstellung hat der Künstler entscheidenden Anteil an deren Ausformung.

Wir wissen über die ‚Künstlerbiographik‘, daß sie, als literarische Kategorie⁴⁰ und gewissermaßen auch Institution standardisierten, mythischen Formeln folgt. In diesem Zusammenhang verweist PAUSER⁴¹ in seinem Aufsatz "Identität im Werden" auf den platonischen Mythos von der ‚Wesensschau‘. Diese wurde von Aristoteles in ein biologistisches Bild umformuliert, nämlich die *Entelechie*, welche die perfekte Form, den Keim darstellt, der in allem Seienden immer schon angelegt ist und nach Entfaltung drängt. Nur im Nachhinein, das heißt, in der Rückschau ist dieser Entwurf an der Biographie des Künstlers von außen ablesbar beziehungsweise als Gabe,

³⁸ Vgl. ebd., S. 184f.

³⁹ Vgl. ebd., S. 125-158.

⁴⁰ Vgl. KRIS/KURZ, 1980, und KRIS, 1977, S. 51.

⁴¹ PAUSER, 1988.

Talent und Anlage *rekonstruierbar*, die sich früh zeigt und im Lauf des Lebens vervollkommnet. Die *Entelechie* liegt im Inneren verborgen und kann nur nachträglich den Objekten – als deren Innerstes – zugeschrieben werden. Das einfache und zugleich plausible Bild aus dem Bereich der Biologie, daß im Samen das Leben bereits ‚programmiert‘ sei, begründet nach PAUSER die „große historische Wirksamkeit“⁴² dieser Auffassung, die vor allem in der Jugendpädagogik Eduard Sprangers zu Beginn des 20. Jahrhunderts wirksam wird. Dieser definiert – der Pflanzen-Metaphorik vom Wesenskern entsprechend – den Prozeß der jugendlichen Entwicklung als gleichsam ‚von innen‘ kommend, sich zu seiner Idealgestalt entwickelnd und in der reifen Frucht metaphysisch fortlebend.

Für die Kunstgeschichte bedeutet dieser Ansatz die Möglichkeit, dem künstlerischen Gesamtwerk diesen Phasen entsprechend Bedeutung zuzusprechen: „Mythisch liegt das Hauptwerk in der biographischen Mitte und zeigt darin seinen biologistischen Erkenntnisgrund: Entwicklung führt zur Reife, und Reife trägt den Keim neuer Entwicklung in sich“⁴³. PAUSER vermutet, daß diese biographische Fiktion des Künstlers „als konstruierte Figur des Urhebers“⁴⁴ für die Kunstwissenschaft notwendig sei, um innerhalb flottierender Zeichenkomplexe einen stabilisierenden „leiblichen“⁴⁵, das heißt materiellen Gegenstand zu haben.

Auf der anderen Seite verweist er auf das moderne Verfahren der Selbsternennung: „Der Künstler ist nicht nur eine Fiktion der Rezipienten seines Werks“⁴⁶, vielmehr ist der Entschluß, ein individuelles Werk zu schaffen, die Entscheidung, Künstler zu sein, Voraussetzung dafür, Künstler zu werden und damit Erzeuger seiner selbst zu sein.⁴⁷ Erst im Rückverfolgen der selbst erzeugten Lebens- und Werk-Spur erfüllt sich somit die ‚große Erzählung‘ vom Subjekt, die PAUSER eine Identitätsmythologie nennt: „Die am Jugendwerk sichtbar werdende Diskrepanz zwischen erwarteter und erfüllter Identität gibt Identität als Konstitutivum von Kunst zu verstehen.“⁴⁸ Damit gibt sich letztendlich auch die in die Mechanismen von Kunstrezeption und Werkkonstitution verschränkte Bedeutung des Identitätsbegriffs zu erkennen.

⁴² Ebd., S. 277.

⁴³ Ebd., S. 278f.

⁴⁴ Ebd., S. 279.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Vgl. ebd.

⁴⁸ Ebd.

1.3 Ein neuer Blick auf Kunst und Künstler: feministische Perspektiven

Wie bis hierher deutlich geworden ist, beziehen sich die antiken mythischen Bilder vom Künstler sowie die zum Teil heute noch virulenten Künstlerbilder vergangener Jahrhunderte und die der Gegenwart wie selbstverständlich auf *männliche* Subjekte. Unausgesprochenes Zentrum des kunsthistorischen Diskurses ist die Figur des weißen, heterosexuellen Mannes.⁴⁹ Erst mit Beginn der Frauenbewegung und der (feministischen) Genus-Forschung in den Kulturwissenschaften erweiterten sich die Perspektiven auf diesen universalen Mythos. Geschlechtersensible Kommentierung und Analyse der herrschenden Sichtweisen der Geschichts- und Kunstwissenschaften – als Instanzen der “Orte und Weisen des Zu-Sehen-Gebens”⁵⁰ fördern diesbezüglich grundlegende Erkenntnisse über die Zusammenhänge von Kunst und Geschlechterideologien zu Tage.

1.3.1 “Geschlecht” in Künstlerforschung und Künstlerbiographik

In der traditionellen Künstlerforschung wird die Bedeutung geschlechtlicher Zuschreibungen kaum berücksichtigt. Dennoch ist sie darin enthalten, besonders dort, wo die immanente Aufwertung des Männlichen erreicht wird, indem es mit dem Künstlerischen verschmolzen, gleichzeitig jedoch die Bedeutung geschlechtlicher Zuschreibung bestritten wird.⁵¹

KURZ und KRIS⁵² gehen davon aus, daß die “Künstlerbiographik” Identifikationsmuster für den bildenden Künstler (sic) liefert, denen er die eigene Biographie (im Nachhinein) anpaßt. Die Studien von WITTKOWER und WITTKOWER⁵³ und NEUMANN⁵⁴ zu den jeweils vorherrschenden “psycho-historischen” Künstlermythen und Künstlerbildern berücksichtigen die speziellen Charakteristika des Künstlerbildes für Frauen nicht, beziehungsweise die Kategorie *gender* ist nicht einmal mitgedacht.⁵⁵ Trotzdem sind die Erkenntnisse der Künstlerforschung für unsere Studie relevant, weil sie die Bilder des “Künstlers” (es gibt das weibliche Äquivalent ja nicht) liefern, die über die Geschlechterschranken hinweg die

⁴⁹ Vgl. ROGOFF, 1989.

⁵⁰ SCHADE/WENK, 1995.

⁵¹ Vgl. 1.1.

⁵² KRIS/KURZ, 1980.

⁵³ WITTKOWER/WITTKOWER, 1965.

⁵⁴ NEUMANN, 1986.

⁵⁵ Vgl. SALOMON, 1993; SCHADE/WENK, 1995.

Orientierung im Selbstfindungsprozeß der Künstlerinnen beeinflussen. Insbesondere KRIS und KURZ haben wesentliche biographische Formeln aus kunstgeschichtlichem Material herausgearbeitet und vorgestellt, die nach unserer Erfahrung in Selbstbeschreibungen von Künstlern und Künstlerinnen allgemein Verwendung finden.

In den siebziger und achtziger Jahren verbreitete sich vor allem in den Katalogen zu einschlägigen Kunstausstellungen der Ansatz, wieder oder neu entdeckte Künstlerinnen gemäß den Werkkategorien der traditionellen Kunstgeschichte zu diskutieren. Diese Tendenzen zur Neuschreibung einer "weiblichen Kunstgeschichte" sind im Rückblick insofern problematisch, als daß bei dem Versuch, eine separate "Ahnenreihe" zu schaffen – komplementär zur traditionellen, männlichen Kunstgeschichte – dieselben Muster von Geschichtsschreibung wiederholt und zudem alle Künstlerinnen unter dem Oberbegriff "Frauen" zusammengefaßt werden, ohne auf die Unterscheidung sozialer, ethnischer, historischer oder künstlerischer Art zu bestehen.⁵⁶ Daher sei, so die britischen Kunsthistorikerinnen Roszika PARKER und Griselda POLLOCK⁵⁷, dieser Ansatz für die Erforschung der Kunst und Kreativität von Frauen im Kontext der herrschenden patriarchalischen Strukturen nicht ausreichend.

PARKER und POLLOCK stellen die Konstruktion der Geschlechterverhältnisse innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung seit ihrer Einrichtung als universitäre Disziplin und die sich daraus ergebenden Konsequenzen ins Zentrum ihrer Untersuchung. Ihrer Ansicht nach steht die feministische Kunstgeschichte vor einer doppelten Aufgabe: Die (notwendige) Wiederentdeckung von Künstlerinnen sei nur durch die Dekonstruktion von Diskursen und Praktiken der Kunstgeschichte selbst möglich. Dafür sei eine ideologiekritische Analyse vorzunehmen, um die Bedingungen der gängigen Kunstgeschichtsschreibung zu erhellen. Die Autorinnen verstehen die hierarchischen Strukturen in der Kunstgeschichte, die die verschiedenen Kunstgattungen linear in höhere und niedrigere Künste einordnen, als Ausdruck der generellen und grundsätzlichen Geringschätzung und Diskriminierung einer Kultur von Frauen.⁵⁸ Diese Hierarchie dient auch der Bestimmung der Verhältnisse

⁵⁶ Vgl. hierzu NOCHLIN, 1973; BREITLING, 1980; außerdem die Kataloge *künstlerinnen international 1877-1977*, 1977, und *Das Verborgene Museum*, 1987.

⁵⁷ PARKER/POLLOCK, 1981.

⁵⁸ Gemeint ist hier nicht eine aparte weibliche Ästhetik, sondern die aktive Teilhabe von Frauen an Kultur und Gesellschaft.

zwischen Mann und Frau.⁵⁹ Die unter anderem ideologisch bedingte sexuelle Differenz läßt die Bezüge des Maskulinen und Femininen nur in Relation zueinander bedeutungsvoll werden. In Anbetracht des hierarchischen Systems der Kunstgeschichte und der Gleichsetzung von männlicher Sexualität und künstlerischem Schöpfertum, die den Künstler begrifflich an Maskulinität und damit an männlich besetzte soziale Rollen bindet, waren Frauen zwar nicht vom patriarchalischen Kultursystem ausgeschlossen, aber ihre Ausgrenzung aus dem Bereich der hohen Kunst führte dazu, daß sie nicht mitwirken konnten bei der Entwicklung der Sprachen, Bedeutungen, der Ideologien und des Weltbilds der Kunst.⁶⁰ Nach POLLOCK hat sich die sexuelle Differenz in bezug auf den Begriff des Künstlers seit der Renaissance kontinuierlich zu Ungunsten von Frauen entwickelt und gefestigt: Seit der Herausbildung des Bürgertums wird der Künstler begrifflich mit Eigenschaften gekennzeichnet, die dem traditionell Weiblichen entgegenstehen. Als entsprechende Adjektiva können asozial, individualistisch, nicht domestizierbar, krankhaft, genialisch und ähnliches angeführt werden. Die Verflechtung des Meisterdiskurses der Avantgarde in der Moderne mit der männlichen Sexualität und dem imperialistischen, westlichen, zentralistischen Weltbild des weißen Mannes führte POLLOCK⁶¹ exemplarisch an Gauguin vor.

Untersuchungen und Studien zu den die Kunst und die wissenschaftliche Disziplin konstituierenden "Er-Selbst-Konfigurationen"⁶² führten den Ansatz von PARKER und POLLOCK zum Teil mit differenzierten Methoden weiter. Das heißt, es wurden unter anderem das männlich dominierte künstlerische Selbstverständnis und Selbstbild, die Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit auf der Bildebene, auch exemplarische Analysen der Arbeit einzelner zeitgenössischer Künstlerinnen⁶³ oder die Analyse der Wirkung bestimmter Männlichkeit einschließender Künstlermythen in der Rezeption von Kunstwerken in verschiedenen Epochen⁶⁴ untersucht. Mythen und Bilder von Weiblichkeit und Männlichkeit in der kunstgeschichtlichen Überlieferung und ihrem Bezug zu Geschlechterfragen und historischen Sichtweisen werden vor allem an einzelnen Beispielen der Kunstgeschichtsschreibung, an den Arbeiten von

⁵⁹ Vgl. PARKER/POLLOCK, 1981.

⁶⁰ Vgl. POLLOCK, 1988.

⁶¹ POLLOCK, 1993.

⁶² ROGOFF, 1989. ROGOFF meint hiermit das Schaffen von künstlerischen Selbstbildern, die das männliche (Künstler-)Subjekt beziehungsweise den männlichen Blick markierenden in allen dargestellten Verhältnissen und Konfigurationen zum Ausgangspunkt nimmt.

⁶³ Vgl. SCHADE, 1986.

⁶⁴ Vgl. WENK, 1989 und 1993.

Künstlerinnen und Künstlern, seltener im Kontext mit deren Äußerungen, analysiert. Auch neuere Untersuchungen zu zeitgenössischen Künstlerinnen konzentrieren sich bisher eher auf die Lebens- und Arbeitsbedingungen⁶⁵ oder auf Werkanalysen. Studien, die sich mit den theoretischen und ästhetischen Selbstverständnissen, den Selbst- und Künstlerbildern von zeitgenössischen Künstlerinnen im Vergleich befassen, liegen unseres Erachtens bisher nicht vor. Mit vorliegender Untersuchung soll diese Forschungslücke geschlossen werden.

1.3.2 Die Besetzung einer Leerstelle: die schöpferische Künstlerin

Seit den frühen siebziger Jahren wird in Kunst und Kunstwissenschaft – wie auch in zahlreichen anderen Disziplinen – zunehmend die Einbeziehung von *gender* als Kategorie gefordert und praktiziert. Die Erkenntnis, daß die (Geschlechter-)Differenz nicht eine ontologische Kategorie sein kann, sondern daß es sich beim ‚Geschlecht‘ um eine kulturelle Konstruktion mit den vielfältigsten Konsequenzen in Hinblick auf Rollenzuweisungen, Verhalten und nicht zuletzt auf die ‚Wesensbestimmung‘ der Geschlechter handelt, hat neue Sichtweisen in Kunst und Wissenschaft eröffnet und das traditionelle Denken über diesen Fragenkomplex teilweise relativiert. Geschlechterfragen sind demnach nicht mehr nur einseitig als biologische, historische oder soziale zu diskutieren. Die feministische Theorie und Forschung hat zu diesen Denk- und Deutungsprozessen entscheidende Impulse geliefert.

Den Ausgangspunkt für unsere Aufgabenstellung, zeitgenössische bildende Künstlerinnen nach Konzepten der ‚Weiblichkeit‘ und des ästhetischen Handelns zu befragen, bildet die in Denken und Kulturgeschichte bürgerlich-patriarchalischer Gesellschaften⁶⁶ ideologisch verankerte Unvereinbarkeit zwischen ‚hoher‘⁶⁷ Kunst und ‚Weiblichkeit‘. Demnach wird in der Geschlechterordnung dem Mann das Privileg des originär Schöpferischen zugedacht, wobei dieses gleichsam ‚göttliche‘ Recht des Mannes sich bis in die Schöpfungsgeschichte der abendländisch-christlichen Welt

⁶⁵ Vgl. SEBLATNIG, 1988.

⁶⁶ Sprechen wir oben oder im folgenden von der ‚patriarchalischen Gesellschaft‘, meinen wir damit eine Gesellschaft, die das Verhältnis der Geschlechter anhand einer hierarchischen Geschlechterordnung strukturiert, welche sich auf alle gesellschaftliche Bereiche erstreckt und durch ein Machtgefälle zugunsten des Mannes gekennzeichnet ist (ROHDE-DACHSER, 1992).

⁶⁷ Sprechen wir von ‚hoher‘ Kunst, so ist damit die von den Bereichen der handwerklichen und kunstgewerblichen getrennte ‚autonome‘ Kunst zu verstehen. Über die Trennung von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Kunst und deren Bedeutung für die Rolle der Frau als Künstlerin vgl. PARKER/POLLOCK (1981). Im folgenden werden wir in diesem Verständnis von Kunst sprechen.

zurückverfolgen läßt. Die Gleichsetzung des männlichen Geschlechts mit originärer Kreativität bewirkt, daß der Künstlerbegriff selbst männlich gedacht wird.⁶⁸

Seit der Renaissance ist es – wie wir gezeigt haben – vor allem die Künstlerbiographik, die Erzählungen und Mythen über den Künstler liefert. Auch in der Moderne wird der Künstler mittels dieser historisch überlieferten Bilder, angepaßt an die jeweilige historische und gesellschaftlich vorherrschende Stellung der Kunst, illustriert.⁶⁹

Die Kunstgeschichte als Disziplin entstand in der Folge als zusammenhängende Erzählung von Künstlerbiographien, das heißt, sie tradiert und produziert ihrerseits biographische Muster, Künstlerbilder und Mythen vom Künstler.⁷⁰ Dem traditionellen Wissenschaftsverständnis entsprechend, versteht sich die Kunstgeschichte als in ihrer Wissensproduktion objektiv und geschlechtsneutral. Ihre Allgemeingültigkeit beanspruchenden Annahmen und Aussagen über das ‚allgemein Menschliche‘ meinen jedoch in der Regel nur das Männliche. Dieses die eigene, verengte Geschlechterperspektive nicht reflektierende Geschlechterparadigma der Kunstgeschichte beansprucht jedoch nach wie vor Autorität und liefert dem Selbstverständnis nach ein getreues Spiegelbild der Wirklichkeit. Damit erhält es selbst den Charakter von Mythen.⁷¹ Unter dem Anschein der Objektivität wirken in den Bilderwelten der Kunst, in deren Kritik sowie in Künstlerbegriffen und Kunstinstitutionen solche Geschlechterideologien fort.

An Wissenschaft, Kultur und Kunst können Frauen vor diesem Hintergrund nur teilhaben, wenn sie sich den allgemeinen und damit männlich konnotierten Normen unterwerfen. Diese heute nicht mehr explizit ausgesprochene, aber dennoch in Denken und Handeln unbewußt fortwirkende Zuschreibung der Unzuständigkeit von Frauen für Kultur und Kunst findet ihre Entsprechung in den historisch variierenden Rollenvorstellungen des Weiblichen. Diese Weiblichkeitsbilder und -mythen sind ebenso alt – und heute noch genauso lebendig, wenn auch subtiler – wie die Bilder der maskulinen Kreativität.⁷²

⁶⁸ Vgl. PARKER/POLLOCK, 1981; POLLOCK, 1988.

⁶⁹ Vgl. KRIS/KURZ, 1980.

⁷⁰ Vgl. SALOMON, 1993.

⁷¹ Vgl. BARTHES, 1964.

⁷² Die patriarchalische Geschlechterordnung ist jedoch nicht als ein eindimensionales System zur Unterdrückung der Frau zu verstehen; es erscheint uns vielmehr wesentlich, bei der Betrachtung der Geschlechterverhältnisse auch den eigenen Anteil, den Frauen an deren Aufrechterhaltung haben, zu verfolgen. Die Geschlechterdifferenz, die Konstruktionen und Mythen von Geschlecht inhärent ist, welche wiederum die bestehenden Geschlechterrollen zu

Die weibliche künstlerische Tätigkeit besaß historisch und kulturell unterschiedliche Möglichkeiten und Ausdrucksformen. So wurde zum Beispiel noch um die Jahrhundertwende die Frau in der Kunst in den kulturellen Mustern der Muse, des Modells oder allenfalls der ‚Dilettierenden‘ verortet, Mitte der neunziger Jahre dagegen sind bereits mehr als die Hälfte der Studierenden der bildenden Kunst Frauen.⁷³ Die künstlerisch tätigen Frauen früherer Jahrhunderte waren meist adliger Herkunft, so daß sie in direktem Kontakt zu und unter Einfluß von der Kunstwelt und des geistigen Lebens ihrer Zeit standen. Vielfach arbeiteten sie in künstlerischen Werkstätten ihren Vätern oder anderen Familienmitgliedern zu. Im 19. Jahrhundert jedoch veränderte sich der Charakter der weiblichen künstlerischen Tätigkeit insofern, als daß sie nicht mehr nur dem Ausleben persönlicher Vorlieben ohne Erwerbsabsichten diene, sondern infolge der Veränderungen in der Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern im gesamtgesellschaftlichen Kontext auch auf Erwerbsmöglichkeiten hin ausgerichtet war.⁷⁴

Da Frauen erst seit der Jahrhundertwende zum Studium an Kunstakademien zugelassen wurden, waren sie früher auf Privatunterricht oder den Unterricht in privaten Akademien, so zum Beispiel im Paris des 19. Jahrhunderts, angewiesen. Auch waren Frauen nicht zum Aktstudium zugelassen, welches jedoch die Grundlage

legitimieren suchen, begreifen wir dementsprechend als eine Grundstruktur im gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnis der Geschlechter im Kontext anderer kultureller, sozialer und ethnischer Differenzierungen. ALBRECHT-HEIDE (1990) weist darauf hin, daß Unterdrückung aufgrund der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Rasse oder Klasse als feministische Themen mit ebensoviel Relevanz wie Sexismus zu verstehen sind.

⁷³ Vgl. Senatorin für Arbeit und Frauen, 1994, Kap. 3. Auch wenn die Kunsthochschulen zu Beginn der neunziger Jahre zu über 50% von Frauen besucht werden (im Westteil der Stadt Berlin waren 52,5% Frauen unter denjenigen mit einem künstlerischen Abschluß; in den Bereichen Kunst und Kunstwissenschaft im Ostteil der Stadt waren etwas unter 50% der Absolventen weiblich; Lehramtsprüfungen im selben Bereich legten zu rund 80% Frauen ab), gelten die wenigen lehrenden Frauen (an der Hochschule der Künste und an der Kunsthochschule in Berlin lehren insgesamt sieben Professorinnen bildende Kunst), sowie die wenigen, die im Kunstbetrieb „ganz oben“ sind, als „die Ausnahmen, die es geschafft haben“ (vgl. Isabelle GRAW: Warum hat die es geschafft? Anerkennungsprozesse bei Künstlerinnen. Schlußwort und Autokritik, in: *Artis*, Oktober/November 1995, S. 44-48). Kunst und Kunstbetrieb haben sich zwar seit den siebziger Jahren in Zusammenhang mit populistischen politischen Konzepten ansatzweise demokratisiert, doch wurden von den Künstlerinnen eher Positionen im mittleren Kunstbetrieb (auf kommunaler Ebene, in kleineren Galerien) oder in „Frauenausstellungen“ erkämpft. Eine Studie des Landtags in Nordrhein-Westfalen (Landtag NRW, Drucksache 11/6095, 1994) kommt zu Ergebnissen, die sich nach unseren Einschätzungen für Berlin und andere Bundesländer verallgemeinern lassen. Hierbei wird insbesondere deutlich, daß der Anteil der Künstlerinnen aller Sparten bei ca. 33% des mittleren Kunst- und Kulturbetriebes liegt. Im repräsentativeren Bereich, das heißt bei großen, internationalen Ausstellungen oder begehrten und gutdotierten Stipendien, in Berlin zum Beispiel PS1, New York, liegt der Frauenanteil zwischen 8 und 10%.

⁷⁴ Vgl. BERGER, 1982, S. 58ff.

der in dieser Zeit vorherrschenden Historienmalerei darstellte. Dadurch war nicht nur ihre Ausbildung eingeschränkt, sondern auch ihre Möglichkeiten der thematischen und inhaltlichen Auseinandersetzung mit der Kunst. Der Ort der Frau in der traditionellen Kunstauffassung war Gegenstand der Kunst zu sein, und ließ sie in der Kunstwelt lediglich als Modelle und als Musen durchgängig präsent sein.

Darüber hinaus haben Frauen versucht, als Mäzeninnen über ein mütterliches Rollenverständnis einen Einfluß auf die Kunst zu gewinnen (So zum Beispiel Peggy Guggenheim). Und aus den Zuarbeiterinnen der Väter in früheren Zeiten sind heute vielfach Kunstpartnerinnen geworden (– als ein Beispiel können hier Christo und Jeanne-Claude angeführt werden).

Historisch erscheint die Frau also als in doppelter Weise ‚kunstunfähig‘: Im Diskurs über Kunst und Künstler ist sie qua Geschlechtszugehörigkeit ausgegrenzt, hinsichtlich geschlechtsrollenspezifischer Erwartungen steht sie unter dem Einfluß kultureller Weiblichkeitszuschreibungen, wo die öffentliche und originär schöpferische Person einer *Künstlerin* nicht vorgesehen ist. Der weiblichen künstlerischen Tätigkeit stehen somit vielfache äußere und innere Hürden entgegen: Einerseits muß sie sich in einer Sphäre durchsetzen und entfalten, die maskulin bestimmt und besetzt ist, andererseits ist sie gezwungen, die tradierten Weiblichkeitsvorstellungen in Frage zu stellen und neu zu definieren.

Vor diesem Hintergrund zeigen wir anhand der beispielhaft von uns interviewten Künstlerinnen Momente des ‚Mißlingens‘ der Ausgrenzung von Weiblichkeit aus dem Bereich der Kunst auf und beleuchten diese.⁷⁵

1.4 Von der Frauen/Kunst/Bewegung zu Geschlechterdifferenz und Dekonstruktion: Entwicklungen in Theoriebildung und Forschung

1.4.1 Theorie aus der Bewegung: feministische Spurensuche

Erstmalig hat die feministische Kunstgeschichte darauf hingewiesen, daß Geschlecht (*gender*) im Bereich der Kunstproduktion und im Kunstbetrieb eine unumgehbare Kategorie darstellt.⁷⁶ Eine Initialwirkung zeigte der Aufsatz von Linda NOCHLIN “Why

⁷⁵ Vgl. MOI, 1985.

⁷⁶ Wegbereitend hierfür waren die US-Amerikanerinnen Linda NOCHLIN und Ann SUTHERLAND (vgl. NOCHLIN, 1973; Linda NOCHLIN / Ann SUTHERLAND: *Woman Artists 1550-1950*, Los Angeles 1984).

have there been no great women artists?“⁷⁷. Als Gründe für die Abwesenheit von großen Künstlerinnen in der kunstgeschichtlichen Überlieferung wurden hier vorwiegend soziale Erklärungen (wie zum Beispiel eine einseitig determinierende Rollenverteilung zwischen den Geschlechtern, diskriminierende Ausbildungsverhältnisse und daraus resultierende Sozialisationsdefizite) gesucht. Damit rückten die für die kreative Verwirklichung von Frauen ungünstigen sozialen und kulturellen Bedingungen ins Blickfeld (siehe auch Kapitel 6 und 7.1.1). In den dieser Erweiterung der Perspektive folgenden epochalen Ausstellungs- und Forschungsprojekten ging es darum, zu zeigen, daß es zu jeder Zeit Künstlerinnen – und zwar auch ‚große Meisterinnen‘ – gab und gibt.⁷⁸ Aus diesen Anfängen der feministischen Kunstgeschichte entspann sich in den achtziger Jahren ein zum Teil widersprüchlicher Diskurs über Frauen, Weiblichkeit und Kunst, der bis heute von verschiedenen theoretischen Standpunkten aus und in unterschiedlichen Disziplinen weitergeführt und fortentwickelt wird.

Neben der Suche nach weiblichen Vorbildern und der Sichtbarmachung des Anteils von Frauen an der Kultur- und Kunstgeschichte war für feministische Kunstgeschichtlerinnen die Frage von Interesse, ob die besonderen weiblichen Lebenszusammenhänge und Aneignungsformen der Wirklichkeit nicht auch eigene, spezifische Ausdrucksweisen und Formsprachen in der Kunst von Frauen zur Folge haben können.

Die Spurensuche nach einer möglichen Tradition weiblicher Ausdrucksformen führte unter anderem zur Untersuchung der Geschichte des Matriarchats und matriarchaler Gesellschaftsformen⁷⁹ sowie zur Vermutung eines starken Einflusses biologisch-historisch bedingter Erfahrungen beziehungsweise von Körpererfahrung als Ursprung einer spezifischen künstlerischen Praxis.⁸⁰ Das Spektrum reichte bis hin zur Proklamation einer bis dato völlig offenen Situation⁸¹, die mit der Traditionslosigkeit weiblicher Kunstproduktion begründet und in eine Chance umgewertet wurde.⁸² Es wurden aber auch einzelne Künstlerinnen für die und von der Frauen-Kunst-Bewegung⁸³ entdeckt und durch die Rezeption in theoretisch wie populär orientierten

⁷⁷ NOCHLIN, 1978.

⁷⁸ Vgl. NOCHLIN/SUTHERLAND, 1984; sowie GREER, 1979.

⁷⁹ Vgl. GÖTTNER-ABENDROTH, 1982.

⁸⁰ Vgl. LIPPARD, 1976.

⁸¹ Vgl. BOVENSCHEN, 1976.

⁸² Vgl. hierzu auch GORSEN/NABAKOWSKI/SANDER, 1980.

⁸³ Der Begriff ‚Frauen/Kunst/Bewegung(en)‘ ist ein von uns gesetzter. Gemeint ist damit die in Verknüpfung mit der Frauenbewegung beziehungsweise dem Feminismus entstandene

Frauenzeitschriften zu einer Art Kultfiguren gemacht. Als Beispiele können Meret Oppenheim, Frida Kahlo oder Paula Modersohn-Becker angeführt werden. Schließlich veröffentlichten Künstlerinnen selbst autobiographische oder essayistische Bücher über ihre Erfahrungen bei ihrer künstlerischen Entwicklung und im Kunstbetrieb.⁸⁴

Consciousness-raising als Methode zur Herstellung eines Bewußtseins von Diskriminierungserfahrungen als von allen Frauen geteilt, und damit zur Schaffung einer politischen Öffentlichkeit dafür, stellte einen wichtigen Schritt in Hinblick auf die Entwicklung weiblicher Identitätspolitik und entsprechender Strukturen dar. Über die Erzählung der eigenen Erlebnisse wurde zunächst ein ‚Wir-Gefühl‘ geschaffen, an dessen Entstehung jede Frau als Expertin teilnehmen konnte. Künstlerische oder ästhetische Konzepte wurden mit weiblicher Selbsterfahrung verknüpft. Die zum Teil auch in Gruppen von Künstlerinnen und Nicht-Künstlerinnen entstandene Kunst⁸⁵ erzählte programmatisch von weiblichen biographischen, physischen wie psychischen Erfahrungen.⁸⁶ Vor allem in Katalogen, Periodika und Ähnlichem erschienen Beiträge von Künstlerinnen, die Stellung nahmen zu Fragen der Kreativität, der biographischen Entwicklung und der Ästhetik. Auch in Interviews und Gesprächen äußerten sich Künstlerinnen – wenn auch längst nicht so umfangreich wie ihre männlichen Kollegen – zu ihren Konzepten, Erfahrungen und Vorstellungen.⁸⁷

Einen wesentlichen Beitrag lieferte Renate BERGER⁸⁸, die erstmals umfassend die Existenzbedingungen bildender Künstlerinnen der Moderne beleuchtete. Sie entwickelte einen sozialhistorisch orientierten Ansatz in der Kunstgeschichte und biographischen Forschung, indem sie die sozio-ökonomischen, politischen und psychologischen Lebens- und Schaffensbedingungen vor allem von in der Zeit um die Jahrhundertwende künstlerisch tätigen Frauen anhand überlieferter

Diskussion um Frauen in der Kunst, ausgehend von der Erkenntnis, daß Frauen in der Kunstgeschichte wie auch im Kunstbetrieb unterdrückt, ausgegrenzt oder diskriminiert wurden und werden. Ausgangspunkte waren Arbeiten oder Aussagen einzelner Künstlerinnen sowie Stellungnahmen von Kritikerinnen. In der Diskussion kristallisierten sich bald die unterschiedlichsten, einander teils widersprechenden Positionen heraus, die in Zusammenhang mit dem jeweiligen politischen Selbstverständnis, den spezifischen Geschichts- und Weiblichkeitsbildern zu sehen sind. Zu diesem Themenkomplex gab es im Zeitraum der Vorbereitung und Durchführung der Interviews bis 1992 in der Forschung kaum Beiträge, so daß er in wichtigen Teilen erstmals hier dargestellt wurde (vgl. hierzu BEHRENS, 1989).

⁸⁴ So zum Beispiel SCHUMANN, 1975; BREITLING, 1980; CHICAGO, 1984; HERTER, 1992.

⁸⁵ Beispiele sind das *woman-house* in Los Angeles oder der Feministische Aktionismus in Köln; vgl. ROSENBACH, 1980.

⁸⁶ Vgl. auch Kapitel 3.2.

⁸⁷ Vgl. SEBLATNIG, 1988; RÖTZER/ROGENHOFER, 1990.

Selbstzeugnisse untersuchte.⁸⁹ Auf diesem Wege gelang es ihr, die lebensgeschichtlichen, privaten Voraussetzungen der Künstlerinnen, vermittelt durch deren Selbstaussagen, als Forschungsgegenstand neu zu bewerten. Als primäre Ursachen für die benachteiligte Situation von Künstlerinnen in der Gesellschaft und besonders im Kunstbetrieb wurden die historisch und gesellschaftlich begründeten, schlechteren Ausgangsbedingungen für die schöpferische Entwicklung von Frauen erkannt. Dazu zählen die Unterdrückung und Entwertung weiblicher kreativer Leistungen ebenso wie fehlende pädagogische Konzepte zur Förderung von Mädchen und Frauen. Hinzu kommt, daß Frauen vielfach der Zugang zu einschlägiger Ausbildung, zu gesellschaftlich relevanten Positionen ebenso wie zu informellen Gruppen, zum Beispiel der Avantgarde oder auch speziellen Künstlergruppen, verweigert wurde (und zum Teil noch wird).

Es reifte jedoch die Überzeugung, daß sich die Diskurse um Frauen und Kunst ebensowenig allein auf den Nachweis des Ausschlusses von Frauen wie den Beweis dessen, daß es immer Künstlerinnen gegeben hat, oder auf das Herausfinden spezifischer ‚weiblicher Eigenarten‘ beschränkt diskutieren ließen. Gerade letzteres – als Fort- und Festschreibung von Weiblichkeitsbildern – konnte aber auch eine Falle darstellen.

1.4.2 Theorien der Geschlechterdifferenz

Im Zuge dieser Erkenntnis gewann im Laufe der achtziger Jahre mit der Entwicklung des Poststrukturalismus die Theorie der Differenz und damit einhergehend die Methode der Dekonstruktion auch im Bereich feministischer Kunst und Kunstgeschichte an Einfluß.

Die Basis für die Entwicklung der Theorie der Differenz bildet die poststrukturalistische Dekonstruktion nach DERRIDA⁹⁰, der in der Philosophie einen Paradigmenwechsel eingeleitet hat. Im vorliegenden Kontext ist von besonderer Wichtigkeit, daß, als Resultat der Kritik am Strukturalismus, die repräsentierende Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant in Frage gestellt wurde – die Eigenständigkeit des Signifikanten, der nicht mehr als bloß materielles Substitut der Bedeutung angesehen wurde, wurde betont. Zugleich legte DERRIDA dar, daß die

⁸⁸ BERGER, 1982.

⁸⁹ Vgl. auch BERGER, 1987.

Bedeutung nie zur Gänze durch den Signifikanten repräsentiert werden kann. Texte beinhalteten vielmehr ein System von Differenzen (*différences*), die nie ausschließlich auf Bedeutung zielen, sondern sie endlos aufschieben (*différance*). Die Souveränität des Subjekts und seiner Intentionen wird negiert, denn es wird nicht als bedeutungsstiftende Instanz gesehen, als Person, die Zeichen benützt, um Sinn auszudrücken. Die Bestrebung, eine Loslösung der Maskulinität und Feminität von ihrer rein biologischen Determiniertheit zu erreichen, basiert dabei auf dem poststrukturalistischen Prinzip der Ablehnung der binären Logik der Dichotomie. An deren Stelle wurde eine weitaus kompliziertere Betrachtungsweise vorgeschlagen, die es erlaubt, den Gegenstand gleichzeitig als different und nicht-different zu betrachten.

In diesem Zusammenhang sind besonders die Arbeiten der französischen Poststrukturalistinnen Helène CIXOUS, Luce IRIGARAY und Julia KRISTEVA zu erwähnen.⁹¹

Gemeinsame Annahme dieser Wissenschaftlerinnen ist, daß die abendländischen Denkkategorien und die darauf basierenden gesellschaftlichen Strukturen in der Sprache ihre Entsprechungen finden. Sie beziehen sich in ihren differierenden Ansätzen auf DERRIDA, der zu dem Schluß kommt, daß die sexuelle Differenz als binäre Opposition in Frage zu stellen sei, im Sinne von *différance* als einer Vorläufigkeit jeder Feststellung von Identität oder Differenz. Weitere Bezugspunkte für die Arbeiten IRIGARAYS und KRISTEVAS bildeten die poststrukturalistische historische Forschung FOUCAULTS, sowie die Semiotik von BARTHES und das Werk des Psychoanalytikers LACAN.⁹²

LACAN, der in der Psychoanalyse einen Paradigmenwechsel durch ein anderes Denken von Subjektivität herbeigeführt hat, wird von IRIGARAY bezüglich seiner Auffassung der Frau im psychoanalytischen Kontext kritisiert. Er hinterfragt die Vorstellung vom in sich geschlossenen Subjekt, indem er das Augenmerk auf dessen Spaltungen beim Eintritt in kulturelle Ordnungen lenkt. Den sprachlichen Ausdruck

⁹⁰ DERRIDA, 1978.

⁹¹ CIXOUS, 1980; IRIGARAY, 1979; KRISTEVA, 1975 und 1978. Diese Theorien sind zwar nur bedingt und eher im populärwissenschaftlichen Sinn in die Diskurse der Künstlerinnen eingeflossen, sie bilden jedoch die Folie für die von uns am Ende der achtziger Jahre angelegte Konzeption der Studie und damit auch den Hintergrund, auf welchem die Fragen an die Künstlerinnen gestellt wurden. Unter Künstlerinnen wurde immer wieder beklagt, wie unverständlich und schwer zu lesen die Texte der "Französinen" seien. Es fragt sich somit, inwieweit deren theoretischen Beiträge ernsthaft außerhalb des akademischen Betriebs rezipiert wurden.

eines ‚Ich‘ sieht er eher als Funktion der Sprache und kultureller Codes an, als als Funktion des ‚Ich‘ selbst. Sprechende Subjekte sind die Männer. Frauen sprechen nur eine entfremdete Sprache, nach dem Gesetz des Vaters (= des Phallus), nach.

Der Ausgangspunkt für KRISTEVAS Studien zu Weiblichkeit⁹³ war der Versuch, die Sprache auf Sprechweisen hin zu untersuchen, aus denen sich ein ‚Anderes‘, nicht primär das Weibliche, sondern das Anti-Phallische als Konstrukt, das gegen den Phallogozentrismus und den Logozentrismus⁹⁴ gerichtet ist, ableiten ließe. Das ‚Semiotische‘ ist nach KRISTEVA eine Dimension der Sprache, die durch den primären Körper der Mutter hervorgerufen wird und ihn somit repräsentiert. Es ist Quelle der Subversion des herrschenden Symbolischen und wird von ihr mit der poetischen Sprache verglichen, die den Trieben Möglichkeiten bietet, in Form von Rhythmen, Assonanzen, Lautspielereien, Wiederholungen, Echolalien oder Glossolalien an die Oberfläche zu gelangen. Die Suche nach einem Ort für das Weibliche – als Negation des Phallischen – in der herrschenden Kultur führte KRISTEVA in die Marginalien der herrschenden Ordnung. Sie tritt für eine Textpraxis ein, die die väterliche Ordnung zugleich übernimmt und subversiv zersetzt. Aber: „Neues hervorbringen bedeutet weder die Wiederholung des patriarchalen Diskurses noch Regression zur archaischen Mutter.“⁹⁵

Während Hélène CIXOUS⁹⁶ hier anknüpft und eine *écriture féminine*, das Praktizieren einer „anderen, weiblichen“ Ökonomie des Begehrens, der Auflösung, der Vielheit und der Dezentrierung entwickelt, sucht Luce IRIGARAY den Subjektstatus der Frau mit dem fehlenden weiblichen Pendant zum phallischen göttlichen Zentrum zu erklären.⁹⁷ In der Rekonstruktion des verdrängten Bildes vom weiblichen Körper, versucht sie anhand dessen Morphologie (Höhlungen, Lippen, die sich berühren, Flüssigkeit und so weiter) Ansatzpunkte für ein weibliches Imaginäres zu schaffen, was Voraussetzung für eine weibliche Identifikation schaffen könnte.⁹⁸

⁹² FOUCAULT, 1983; BARTHES, 1964; LACAN, 1973/1975.

⁹³ KRISTEVA, 1977 und 1978.

⁹⁴ Das Modell des ‚Phallogozentrismus‘ wurde von DERRIDA als Erweiterung seiner Bezeichnung des abendländischen Denkens als ‚logozentrisches‘ in die Diskussion gebracht. In der historischen Entwicklung der abendländischen Denksysteme wird in immer neuen Verschiebungen das phallogozentrische, binäre System der hierarchischen Oppositionen fortgeschrieben. Der Ursprung dieser Systeme, aus dem die Hierarchien ihre Rechtfertigung erhalten, ist das Göttliche, welches männlich konnotiert ist.

⁹⁵ KRISTEVA, 1978, S. 170ff.

⁹⁶ CIXOUS, 1980.

⁹⁷ Luce IRIGARAY: Göttliche Frauen, in: *Kat. Kunst mit Eigen-Sinn*, Wien 1985, S. 29-39.

⁹⁸ IRIGARAY 1979, 1985, 1989 und Luce IRIGARAY: *Die Zeit der Differenz: für eine friedliche Revolution*, Frankfurt a. M. 1991. Vgl. „Wäre also der fehlende göttliche Mythos der Schlüssel zur Genese der weiblichen Selbstlosigkeit? Das göttliche Ideal, Ziel und Weg für Frauen (in

Verschiedene Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler des deutschsprachigen Raumes nahmen im kulturwissenschaftlichen und kunstwissenschaftlichen Kontext die poststrukturalistischen Theorieansätze auf und begannen vor allem die Themen Repräsentation und (weiblicher) Körper zu bearbeiten.

Eine Position besagt, daß die die Weiblichkeit definierenden Diskurse an die Körperlichkeit und Sexualität gebunden sind, während sie gleichzeitig über Macht und hierarchischen Verhältnisse Auskunft geben.⁹⁹ Andererseits ist es unmöglich, über das rein soziale Geschlecht zu sprechen. Der Körper ist immer ein Feld von Bedeutungen, ein Feld, auf dem unsere körperlich-seelischen und leiblichen Erfahrungen miteinander koordiniert werden. Aus diesem Grund ist es nicht möglich, den Konnotationen der kulturell-sozialen Geschlechterdifferenz zu entgehen (auch wenn wir es wollten). Das heißt aber nicht, daß wir nicht die Bedeutungsbezüge der Geschlechterdifferenz dekonstruieren und neu überschreiben könnten.

Die Feststellung, daß aus den Repräsentationssystemen nicht einfach ausgestiegen werden kann, stand wiederum in engem Zusammenhang mit poststrukturalistischen Überlegungen und Erkenntnissen der auch als Essentialistinnen bezeichneten französischen Theoretikerinnen. Die skizzierten Positionen Julia KRISTEVAS wie die von Luce IRIGARAY und Hélène CIXOUS wurden zu Beginn der neunziger Jahre von verschiedener Seite kritisiert.¹⁰⁰ In der Folge ging es den Theoretikerinnen der Differenz darum, die Funktionsweisen der herrschenden Diskurse zu dekonstruieren. Der dekonstruktive Feminismus hat verschiedene Theorien, nämlich eine Theorie der Frau, eine Theorie der Subjektivität, eine Theorie des Geschlechts, wie auch eine Theorie des Lesens entwickelt.¹⁰¹

Es entstanden verschiedene Richtungen, die zum Teil auch zur Verstärkung der Differenz der Geschlechter führten, nicht zuletzt da sie außer acht ließen, daß auch die binäre Konstellation der Geschlechter, von der die Differenztheorie ausgeht, eine Konstruktion ist, die die gesellschaftliche Zweiteilung aufrecht erhält. Auf der theoretischen Ebene befindet sich also der "dekonstruktive Feminismus in einem latenten Konflikt mit frauenzentriertem Feminismus, für den literarische Texte

Analogie zu Feuerbachs ‚Gott ist der Spiegel des (männlichen, d. Verf.) Menschen‘), soll nun die Erlösung von dem selbstlosen Zustand bringen? Irigarays Vorschlag für eine spiegelnde Heimat oder einen olympischen Spiegel ist gewagt. ... Sie bedeutet, abgesehen von ihrer Antiquiertheit, die Übernahme des männlichen (Denk-) Modells der Welt, was der Rede vom weiblichen Anderssein, von der Mannigfaltigkeit widerspricht.“ WAGNER-KANTUSER, 1987, S. 69.

⁹⁹ Vgl. Barbara DUDEN: Geschichte unter der Haut. Ein Eisenacher Arzt und seine Patientinnen um 1730, Stuttgart 1987; Thomas LAQUEUR: Auf den Leib geschrieben. Inszenierung der Geschlechter, Frankfurt a. M. 1992; SCHADE/WENK, 1995.

¹⁰⁰ Vgl. SCHOR, 1992; BUTLER, 1991; SPIVAK, 1993.

¹⁰¹ VINKEN, 1992, S. 7-29.

(beziehungsweise künstlerische Arbeiten, d. Verf.) dafür da sind, authentische Erfahrungen darzustellen und Meinungen zum Ausdruck zu bringen”.¹⁰²

Seit den achtziger Jahren hat sich die feministische Theorie am Begriff des Essentialismus gespalten: Es entzündete sich eine Debatte, an der sich die feministischen Positionen in frauenzentrierte beziehungsweise essentialistische (deren Anhängerinnen von einem “Wesen” der Frau ausgingen und die besondere Bedeutung des Körpers hervorhoben) und diese kritisierende dekonstruktive Positionen (die wiederum verschiedene Ausrichtungen aufweisen; ein Beispiel ist die *gender*-Debatte) polarisierten, und die weder zu dem Zeitpunkt der Interviews noch heute abgeschlossen ist.

In den neunziger Jahren wurden aus der *gender*-Diskussion heraus Ansätze entwickelt, die ein Subjekt “beyond gender” oder “post gender” entwerfen, allem voran Judith BUTLER¹⁰³, welche die Travestie der Geschlechter als Anschauungsmaterial nimmt, um aus der bloßen binären Differenz herauszukommen.¹⁰⁴

1.4.3 Dekonstruktiver Feminismus und Kunst

Der Diskurs um die “weibliche Ästhetik” in der bildenden Kunst wurde in den siebziger und frühen achtziger Jahren vor allem von zwei Anliegen bestimmt: Einerseits galt es, das “Wesen” des Weiblichen und die entsprechenden Repräsentationssysteme zu analysieren; andererseits ging es darum, wie Frauen als Künstlerinnen mit den männlich beziehungsweise weiblich konnotierten Repräsentationsmodellen umgehen. Angestrebt wurde unter anderem, Weiblichkeits- und Männlichkeitsbilder durch Umdeutung, Analyse oder Dekonstruktion in ihrer Wirkungs- und Funktionsweise zu entmystifizieren. Das Umdenken, das dadurch in Bezug auf die Konstruktion vom Subjekt in Gang gesetzt wurde, hatte großen Einfluß auf die feministische Theorie beziehungsweise die sich aufgrund dieser Erkenntnisse herausbildende kunstgeschichtliche Gender-Forschung und damit wirkte sie sich auch auf die in diesem Zusammenhang geführte kunsttheoretische Debatte aus.

¹⁰² MOI, 1985; zit. nach VINKEN, 1992, S. 21.

¹⁰³ BUTLER, 1991.

¹⁰⁴ Die ins Deutsche übersetzte Literatur zur Kritik am Essentialismus (zum Beispiel BUTLER, 1991) erschien ab 1991; daher nehmen wir in den Gesprächen mit den Künstlerinnen keinen Bezug darauf, ebenso wie die Performanz-Theorie Butlers keine Rolle spielt.

Für die Debatte der bildenden Künstlerinnen hatten diese Anregungen weniger Auswirkungen als zum Beispiel auf die schreibenden Frauen.¹⁰⁵ Diese wurden zudem durch die in den Publikationen der Poststrukturalistinnen beispielhaft angeführten literarischen Texte angeregt, eigene Versuche des *écrire femme*¹⁰⁶ zu beginnen. Aber auch bildende Künstlerinnen waren fasziniert von diesen Diskursen, die ihnen neue Perspektiven eröffneten. Immerhin taucht ein Verweis auf die Rezeption der französischen Theoretikerinnen schon 1977 im Katalog *künstlerinnen international 1877-1977* im Beitrag von Marianne WEX auf.¹⁰⁷ 1985 wird im Katalog *Kunst mit Eigen-Sinn* ein Aufsatz von Luce IRIGARAY sowie ein Text von Eva MEYER, die sich in der Tradition von KRISTEVA sieht, veröffentlicht. Im Katalog *Das Verborgene Museum* wird in dem Aufsatz "Fragmente - Überlegungen zur Identität von Künstlerinnen" ein Überblick über die in der Kunstdiskussion vorhandenen Positionen zur Identitätsfrage versucht, der auch KRISTEVA und IRIGARAY einbezieht.¹⁰⁸

Die theoretische Möglichkeit, weibliche Rede oder Schrift zu erzeugen, wie IRIGARAY mit dem *parler femme* vorschlug, gab mit den Anstoß, matriachale Kulturformen auf ihre Brauchbarkeit hin zu untersuchen oder auch Experimente zur Entwicklung eigener weiblicher Ausdrucksformen, einer spezifischen Form- und Bildsprache zu forcieren. Selbstdarstellung und Autobiographie sind Genres der Selbstvergewisserung, die mit einem weiblichen Akzent an Bedeutung gewinnen. Die Morphologie des weiblichen Körpers wurde in Anlehnung an IRIGARAY zum Sujet. Die weibliche Problematik, aus welcher KRISTEVA mittels der Subversion des väterlichen Gesetzes und CIXOUS mit der Verausgabung, der unendlichen Entäußerung ans Andere zu entkommen suchen, eröffnet somit Möglichkeiten, die jedoch im Alltag der Kunstpraxis oft die theoretische Folie verläßt und damit wieder in ein binäres Denken ‚männlich-weiblich‘ abzurutschen droht.¹⁰⁹

Die Differenz zwischen theoretischen Positionen und dem ästhetischen Handeln ist in der Kunst oftmals offensichtlich. Die immer komplizierteren und unübersichtlicheren Erklärungsmodelle und Analysen von Gesellschaft, *gender* und Kunst führen auch in

¹⁰⁵ Vgl. *alternative*, Heft 108/109, 1976.

¹⁰⁶ CIXOUS.

¹⁰⁷ Marianne WEX, Was ist Frauenkunst?, in: *künstlerinnen international 1877-1977*, Berlin 1977, S. 108-113. Sie zitiert CIXOUS nach *alternative*, a.a.O.

¹⁰⁸ WAGNER-KANTUSER, 1987, S. 66-71.

¹⁰⁹ Vgl. hierzu den Katalog *Unbeachtete Produktionsformen*, Berlin 1982, vor allem die Beiträge von STAMMER ("Spuren-Suche nach weiblichen Zusammenhängen") und KROLOW ("Sinne, fünf"). Neben einem assoziativen Schreibstil, der als typisch für Publikationen in frauenzentrierten Zusammenhängen dieser Jahre bezeichnet werden kann, ist der Einfluß der

der bildenden Kunst zu einer Auseinandersetzung damit, wobei die theoretische Basis häufig nicht akademischen Ursprungs, sondern selbst erarbeitet ist oder aus Sekundärliteratur und populärwissenschaftlichen Texten rezipiert wird.

französischen Theoretikerinnen wie auch Georges BATAILLE, auf dessen Theorie der Verausgabung CIXOUS Konzept basiert, auch thematisch ablesbar.

2. Zu den Bausteinen des Selbstentwurfs als Künstlerin

2.1 Weiblichkeit lernen – zur Geschlechtsrollenidentität

Aus dem Interviewmaterial geht eindeutig hervor, daß alle Künstlerinnen – auch die ältesten – im Zusammenhang ihrer persönlichen künstlerischen Entwicklungsgeschichte den weiblichen Sozialisationsbedingungen eine besondere (hemmende) Bedeutung beimessen. Um so später die Künstlerinnen geboren sind, desto mehr wird von ihnen eine Art Konzeptualisierung der Bedingungen ihrer Künstlergenese vorgenommen, in dessen Zentrum die Problematisierung der traditionellen Weiblichkeitseffekte steht (das führen wir im 6. Kapitel aus). In den Interviews erscheint Weiblichkeit als etwas, was im Kontext der Kunst vermieden werden soll.

Mit einem Blick auf eine psychoanalytisch orientierte Vorstellung über die Besonderheit des “Lernens der Weiblichkeit”¹¹⁰ als Identifikationsprozeß kann die beschriebene Enge und Unausweichlichkeit, die in der Universalität der weiblichen Welt liegt, an dieser Stelle ein wenig erhellert werden. Dadurch wird nachvollziehbar, daß es sich bei den vorliegenden Aussagen und Erinnerungen nicht um ein Klischee der freien Kindheit handelt, welche so gut wie von allen Künstlerinnen mit einer zentralen Bedeutung belegt wird, sondern daß die Künstlerinnen hier etwas für ihre künstlerische Genese Typisches und Bedeutendes beschreiben.

Während es beim “Lernen der Männlichkeit” nur um spezifische Aspekte der Geschlechtsrolle geht, handelt es sich bei den Identifikationsprozessen mit der Weiblichkeit um eine “diffuse” Identifikation unter Einbeziehung der gesamten Persönlichkeit, der Verhaltensweisen, Wertemuster und Einstellungen. Mädchen lernen, was Frausein bedeutet, an der Mutter oder anderen realen weiblichen Vorbildern, Verwandten, Lehrerinnen und so weiter. Schon der Lernprozeß selbst scheint geschlechtsspezifisch zu sein. Die weibliche Identifikation ist elternbezogen, sie orientiert sich an tatsächlich vorhandenen Beziehungen zu anderen, wogegen sich die männliche vor allem durch Identifikation mit kulturellen Vorstellungs- und Leitbildern vermittelt. Die Männlichkeit wird dem Knaben bewußter, zielgerichteter beigebracht, und sie definiert sich gegenüber der Weiblichkeit als eben das, was nicht weiblich ist. Der Knabe lernt, alles Weibliche abzuwehren und Frauen, sowie alles, was er für weiblich hält, abzuwerten. Die Definition des Männlichen beinhaltet

¹¹⁰ CHODOROW, 1985.

von vornherein das sich Differenzierende, etwas Getrenntes von der Mutter, von der Weiblichkeit. Die männliche Identifikation betrifft vorrangig soziale Geschlechtsrollen, die weibliche Identifikation dagegen stellt etwas Ganzheitlich-Konkretes dar. Die Angebote der weiblichen sozialen Geschlechts-Identität bieten sich fortwährend an und sind leicht zu erlangen, was bedeutet, daß diese allgegenwärtigen Weiblichkeitsanforderungen von heranwachsenden Frauen oftmals als einengend wahrgenommen wird. Die gelernte Weiblichkeit ist partikularistischer, stärker auf andere bezogen als die Vorstellung von Männlichkeit. Obwohl Frauen wie Männer sich heute sowohl in der Familie als auch in der außerhäuslichen Welt betätigen, wird die Frau ideologisch zuerst mit der Familie als ihrem eigentlichen Ort in Zusammenhang gebracht. Diese ideologische Spaltung zwischen Kultur und Familie läßt folglich auch die Sphären des Weiblichen und Männlichen unterschiedlich erscheinen: "Die häuslichen Rollen der Frauen und ihre grundlegende Definition in Begriffen der sozialen Reproduktion und des Systems biologischen und sozialen Geschlechts sind durch Partikularismus, Beschäftigung mit gefühlsmäßigen Zielen und Bindungen und eine diffuse Unbegrenztheit charakterisiert. Die Berufsrollen der Männer und ihre grundlegende Definition in der Produktionssphäre werden universell bestimmt und zusammengesetzt und beinhalten kaum gefühlsmäßige Überlegungen. Diese beziehungslose, ökonomische und politische Definition wirkt sich auf ihr ganzes Leben aus. Die Produktion weiblicher Persönlichkeiten, die auf Beziehungen ausgerichtet sind, und männlicher Persönlichkeiten, die durch kategoriale Bindungen und die Verdrängung von Beziehungen definiert sind, paßt zu diesen Rollen und trägt zu ihrer Reproduktion bei."¹¹¹

Wie wir im 4. Kapitel ausführen werden, werden in der heutigen westlichen, patriarchalischen Kultur Männlichkeit und Weiblichkeit mit verhältnismäßig unterschiedlichen Qualitäten und Perspektiven verknüpft.¹¹² In jeder Kultur herrscht große Übereinkunft darüber, was die Geschlechtsrollen beinhalten, wer man als Frau, als Mann zu sein hat.¹¹³ Die subjektive Erfahrung von Männlichkeit und

¹¹¹ Siehe ebd., S. 233.

¹¹² GILLIGAN, 1984; CHODOROW, 1985.

¹¹³ 1955 führten MONEY, HAMPSON und HAMPSON den Begriff der *gender role* ein und differenzierten ihn später von dem der *gender identity*. *Gender identity* solle sich dabei als eine innere Erfahrung auf das Kontinuum von Gefühlen, die mit Männlichkeit und Weiblichkeit zu tun haben, beziehen, wogegen *gender role* mit dem öffentlichen Ausdruck von Geschlechtsidentität zu tun habe, vor allem in Aspekten des Verhaltens. *Core gender identity* (geschlechtliche Kernidentität) wurde von Robert STOLLER 1968 eingeführt und meint das grundlegende Gefühl von "Ich bin ein Mädchen" oder "Ich bin ein Junge", das sich gegen Ende des 2. Lebensjahres verfestigt. Nach KOHLBERG (1966, dt. 1974) ist es die Erkenntnis, einer biologischen Kategorie anzugehören, die eine kognitive Basisorganisation für spätere weitere

Weiblichkeit ist demzufolge nicht nur vom biologischem Geschlecht, sondern auch von der Übereinstimmung mit den soziokulturell gültigen Geschlechtsrollenstereotypen abhängig. Eigenschaften, die als männlich oder weiblich gelten, kommen bei Angehörigen beider Geschlechter in unterschiedlichem Ausmaß vor. In ihrer Fähigkeit und Wahrnehmung, sich männlicher und weiblicher Systeme zu bedienen, variieren die Menschen. Die gewöhnlich als weiblich angesehenen Eigenschaften beinhalten Umfassen, Hineinnehmen, Vereinen, Emotionalität, Wärme, Anteilnahme, Verbundenheit, Intuition, Ausdrucksvermögen, Bindungsfähigkeit, Kooperation, wechselseitige Abhängigkeit und die Fähigkeit, eine Aufhebung der Grenzen zwischen sich selbst und anderen zu genießen und eine Vermischung zwischen "männlicher" und "weiblicher" Dimensionen der Persönlichkeit zuzulassen. Laut GILLIGAN¹¹⁴ ist das weibliche Anliegen eher persönlich als abstrakt und kreist um den Erhalt von Bindungen, anstelle um kühle, distanzierte Vernunft, die man üblicherweise mit Männlichkeit gleichsetzt. Primär mit Männlichkeit gedachte Eigenschaften in unserer Kultur sind dagegen Aggression, Instrumentalität, Rationalität, Aktivität, Individualität, Trennung, Linearität, Teilung, Dominanz, eine hierarchische Autoritätsstruktur und die Tendenz, im Denken und in Beziehungen klare Grenzen zu schätzen und beim Lösungsversuch von Problemen Objektivität und Distanziertheit hoch zu bewerten.¹¹⁵ Traditionelle Rollenvorstellungen von Männlichkeit sind Dominanz und Unabhängigkeit, wohingegen Unterwürfigkeit, Passivität und nährenden Eigenschaften mit der weiblichen Rolle verknüpft werden.¹¹⁶ Allgemein werden in den Theorien menschlicher Entwicklung weibliche Eigenschaften schlechter bewertet und weibliche Standpunkte übersehen. Menschen beiderlei Geschlechts bevorzugen in unserer Gesellschaft eine Orientierung, die sie mit der männlichen väterlichen Perspektive verbindet, viel weniger wird von einer Sichtweise Gebrauch gemacht, die mit Weiblichkeit und Mütterlichkeit assoziiert ist. Dieser Gebrauch der männlichen Perspektive dient der Sicherung und Aufrechterhaltung der Selbstachtung und des Selbstideals. SPIELER¹¹⁷ spricht in diesem Zusammenhang von Androzentrismus und weist auf die Einschränkungen

Identitäten liefert. Schließlich gibt es den Begriff der Geschlechtsrollenidentität, *gender role identity*, von PERSON und OVESEY (1983), die mit dem psychischen Selbstbild der eigenen Männlichkeit oder Weiblichkeit zu tun hat, auf dem Hintergrund der gesellschaftlichen Normen für Weiblichkeit und Männlichkeit. Siehe hierzu: Adria E. SCHWARTZ: Einige Bemerkungen zur Entwicklung der weiblichen Geschlechtsrollenidentität, in: ALPERT, 1992, S. 66ff.

¹¹⁴ GILLIGAN, 1984.

¹¹⁵ Siehe Susan SPIELER: Das Selbst, das nicht geschlechtslos ist, in: ALPERT, 1992, S. 48ff.

¹¹⁶ Vgl. Zeborach SCHACHTEL: Der "unmögliche Beruf" aus der Geschlechtsperspektive, in: ALPERT, 1992, S. 249ff.

¹¹⁷ SPIELER, 1992.

hin, die mit niedriger Bewertung von Weiblichkeit einhergehen, nämlich, daß dabei der Zugang zu einer großen Vielfalt von Erfahrungen, Werten und Eigenschaften, die weiblichen Ursprungs sind, tendenziell versperrt bleiben.¹¹⁸

Um diese Differenz zwischen traditionell maskulin aufgeladenen Vorstellungen über Kunst und Künstler und den "eigenen" weiblich aufgeladenen Konzepten der Künstlerinnen geht es in dieser Studie. Auf welcher Weise es den Künstlerinnen gelingt, die männliche Perspektive der Kunst und ihre eigene persönliche so zu verbinden, daß ihnen ihre kreativen Ressourcen nicht verloren gehen. Die Frage nach der Konsistenz des Inhaltes des "weiblichen Containers" zielt auf diesen Unterschied zwischen den patriarchalisch gesetzten Inhalten und dem potentiell "eigenen".¹¹⁹ Es geht um den Unterschied zwischen den traditionell patriarchalisch bestimmten Bildern des Künstlers und der Kreativität, der Aneignung und Umschreibung dieser durch die Künstlerinnen, die eigentlich außerhalb jener stehen. Wie mehrmals festgestellt, existiert kein Begriff der Künstlerin, das bedeutet, daß sich der Prozeß der Selbstdefinition sowohl lebensgeschichtlich als auch in der konkreten Interviewsituation an keinen überlieferten Anknüpfungspunkten festmachen kann. Die Suche nach der Selbstbestimmung führt Frauen auf ein unsicheres Terrain außerhalb der vertrauten bestehenden Diskurse. Die dabei entstehenden "weiblichen Diskurse" bewegen sich in einem imaginären Raum, "in dem Frauen heute jene bewußten und unbewußten Phantasien über ihr Geschlecht zur Entfaltung bringen, die im patriarchalischen Diskurs keine Validierung erfahren, sich die für ihre Ausformung und Stabilisierung notwendige Denk- und Wahrnehmungsidentität also erst verschaffen müssen."¹²⁰ Aus diesem Grund wird nachvollziehbar, warum Forscherinnen aus unterschiedlichsten Disziplinen für ihre Weiblichkeitsvisionen auf Bilder und Metapher aus einer gewissermaßen gemeinsamen weiblichen "Vorgeschichte" zurückgreifen, bevor jene ihre patriarchalische Kodierung erhielt. So suchten im Zuge der Frauenbewegung Forscherinnen nach Anknüpfungspunkten an mögliche weibliche Identitäten in matriarchalen Kulturen und Zusammenhängen, so zum Beispiel GÖTTNER-ABENDROTH¹²¹. Andere Geschichts- und Mythenforscherinnen wandten sich den mutterrechtlichen Kulturen mit dem Ziel zu, dort weiblich-mütterliches in einer ursprünglichen Form untersuchen zu können, bevor die weiblichen Symbole und

¹¹⁸ Ebd., S. 48. JACOBSON, 1973.

¹¹⁹ Siehe zum "weiblichen Container" Kapitel 4.1.1.

¹²⁰ ROHDE-DACHSER, 1992, S. 257.

¹²¹ GÖTTNER-ABENDROTH, 1992.

Mythen durch das Patriarchat enteignet und zensuriert wurde.¹²² Im Zuge der Geschlechtsrollensozialisation werden Frauen mit den jeweils für die Gesellschaft gültigen Vorstellungen der Weiblichkeit konfrontiert und im Zuge dieses Prozesses internalisieren sie auch mythisch überlieferte, oft die weibliche Unterlegenheit transportierende Inhalte über sich selbst. IRIGARAY¹²³ ist überspitzt der Ansicht, daß das kleine Mädchen im Spiegel nicht ihr eigenes Bild erblicke, sondern nur seine Spiegelungen durch andere, ein patriarchalisches Bild. Diese Internalisierung der patriarchalischen Ansicht von der Unterlegenheit der Frau macht die Selbstachtung von Frauen angreifbar und den Prozeß ihrer Selbstwertentwicklung störungsanfällig. Nach JACOBSON¹²⁴ hängt unsere Selbstachtung davon ab, was wir sein möchten, also von unserem Ich-Ideal, gemessen an unserem aktuellen Selbsterleben, unserer Selbstrepräsentanz. So betrachtet hängt die Selbstachtung und das Selbstwertgefühl von dem Grad der Internalisierung der herrschenden Ansicht der Inferiorität der Frau ab. Oder anders ausgedrückt steigt die Selbstachtung mit einer gelungenen Abwehr und Widerstand gegen die kulturell verordneten Vorstellungen der Weiblichkeit. Dieses Phänomen ist für unsere Studie von großer Bedeutung. Denn, wie wir später noch ausführen werden, bestand für die Künstlerinnen keine andere Wahl, als für ihre Selbstkonstruktion die überlieferten maskulinen Vorstellungen als Grundlage zu übernehmen. Damit übernahmen sie auch den darin enthaltenen Ausschluß der weiblichen künstlerischen Kreativität, was eine weitere Komplikation und Hürde für sie bedeutete, die sie bewältigen mußten.

Ein weiterer Aspekt der Geschlechtsrollensozialisation ist für unseren Zusammenhang wichtig und erklärt, warum der Künstler in seiner Selbstdarstellung von seiner Geschlechtszugehörigkeit und Privatheit profitieren kann und die Künstlerin nicht. Im Zuge dieser Besonderheit kommt es bei Männern und Frauen zu einer jeweils unterschiedlichen Grenze zwischen Person und Rolle. Die Geschlechtszugehörigkeit ist als eine totale Rolle beschrieben worden, sie stellt eine primäre Rollenidentität dar und ist in diesem Sinn anderen Rollen übergeordnet. Die totale Geschlechtsrolle durchdringt alle Aspekte des Lebens und hat Vorrang vor anderen situationsabhängigen sozialen oder Berufsrollen, falls sie unvereinbar sind. Durch die Dichotomie zwischen Kunst und Weiblichkeit als eine weit verbreitete gesellschaftliche – teilweise unbewußte – Übereinkunft scheint die weibliche Geschlechtsrolle mit der Rolle des Künstlers unvereinbar. Die männliche Sozialisation hat eine größere Getrenntheit zwischen Person und Rolle zum Ziel, bei

¹²² ROHDE-DACHSER, 1992, S. 270.

¹²³ IRIGARAY, 1979.

der Frau ist die Grenze durchlässiger und diffus. Das bedeutet, daß zum Beispiel bei einer Künstlerin tendenziell immer auch ihre Geschlechtszugehörigkeit als Frau mitschwingt. Als Künstlerin und Frau ist sie gleichzeitig mit zwei Systemen verbunden, erstens mit dem lebenslang Bestehenden, der weiblichen Geschlechtszugehörigkeit, die das Selbstbild und die Erwartungen anderer wesentlich prägt, und zweitens mit dem Künstlerinnenberuf, der ganz entgegengesetzte Orientierungen verlangt.¹²⁵ Die Entwicklung der Geschlechtsidentität ist aus moderner psychoanalytischer Sicht als eine komplexe Konstruktionsleistung verstehbar, in die nicht nur kognitive Komponenten, sondern auch Körperempfindungen, Interaktionserfahrungen mit Eltern und Geschwistern, besonders die Einflüsse der bewußten und unbewußten Phantasien der Eltern und diverse Identifizierungen, die Sozialisationslinien der Objektbeziehungen, der psychosexuellen und Aggressionsentwicklung mit eingehen.¹²⁶ Im Gegensatz zu Ansätzen der soziologischen Sozialisationstheorien oder kognitiven Erklärungsmodellen ist hier die Konstruktion der Geschlechtsidentität als ein durch unbewußte Konflikte störanfälliger Prozeß gedacht. Das bedeutet, daß die Geschlechtsidentität immer wieder von neuem errungen werden muß. In dieser Perspektive werden in der psychischen Repräsentanzwelt Spaltungsvorgänge angenommen, so daß scheinbar widerspruchsfrei verschiedene geschlechtsrelevante Erfahrungen nebeneinander existieren können. Dies erklärt – wie wir später noch ausführlicher darstellen – , daß die Künstlerinnen durchaus männlich orientierte Haltungen und Handlungsweisen aktivieren konnten und mußten, um zu ihren Zielen zu gelangen. Sie haben dabei tatsächlich die für Frauen vorgesehenen Sphären verlassen und haben mit Männlichkeit assoziierte Eigenschaften wie Durchsetzungskraft und produktive Aggressivität eingesetzt.

In den letzten 20 Jahren hat die Sozialisationsforschung zahlreiche Arbeiten vorgelegt, die Weiblichkeit und Männlichkeit als Resultat eines Prozesses von Rollenlernen betrachten, das bereits am Lebensanfang einsetzt und mit der Geschlechtszuweisung durch Eltern und Umwelt einhergeht. In dieser Studie gehen wir von dieser Annahme aus und schließen uns nicht der auf Freud zurückgehenden Vorstellung an, wonach beim Mädchen erst durch Wahrnehmung des Geschlechtsunterschiedes und anhand des Penisneides die Entwicklung der Weiblichkeit in Gang kommt. Den Vorgang des Geschlechtsrollenlernens hat

¹²⁴ JACOBSON, 1973.

¹²⁵ SCHACHTEL, 1992, S. 251.

¹²⁶ MERTENS, 1992, S. 50.

MERTENS anschaulich dargestellt.¹²⁷ Schon vor der Geburt ist das Neugeborene Thema ausufernder Phantasien beider Eltern und die ab der Geburt vorgenommene Geschlechtszuweisung beinhaltet eine Vielzahl von Botschaften, Erwartungen und Wünschen, die in vielerlei Weisen dem Kind zugetragen werden. Von Anfang an lernen Mädchen und Jungen an den elterlichen Verhaltensweisen, die die geschlechtsspezifischen Auffassungen widerspiegeln, was für einen Jungen und Mädchen erwünscht wird. Diese mehr oder weniger normativen Konzepte in Bezug auf ihr geschlechtsspezifisches Erleben und Verhalten übernehmen Kinder, codieren sie erst sensomotorisch. Diese Inhalte werden später zu sprachlich symbolisierten Über-Ich-Inhalten und Ich-Ideal-Themen.

Dadurch, daß es heute üblich ist, die Geschlechtsrollen-Stereotype als soziokulturelle Phänomene zu verstehen, erhalten diese eine ideologische und zeitbedingte Beliebigkeit. Die Gefahr besteht hier, daß die Gleichgerichtetheit von angeborenen und Umweltfaktoren übersehen wird.¹²⁸ Wie die moderne Säuglingsforschung gezeigt hat, ist der Säugling – im Gegensatz zu Annahmen der frühen Psychoanalyse oder der Lerntheorien – keine tabula rasa, die sich offen dem Einfluß elterlicher Konditionierung oder Umwelteinflüssen hingibt.¹²⁹ Vielmehr “zwingt” der Säugling seine Eltern mehr oder weniger dazu, eine seinen Vorlieben und Abneigungen passende elterliche Resonanz zu finden. Die seit den siebziger Jahren populäre Vorstellung von der fast beliebigen Formbarkeit der Kinder, vor allem in geschlechtsspezifischer Hinsicht, läßt sich in dieser Pauschalität nicht aufrechterhalten.

Die Fragen um die Prägung von frühkindlichen Einflüssen in geschlechtsspezifischer Hinsicht sind auch für die vorliegende Studie von Bedeutung, da retrospektivisch in den Lebensgeschichten der Künstlerinnen regelmäßig die Suche nach frühen, für die Kunst hinweisenden Details vorkam. Die Künstlerinnen fragten sich, von welcher Bedeutung ihre diesbezüglichen Kindheitserinnerungen für den Wunsch, Kunst zu machen, waren. Ihr intuitives Augenmerk haftete sich fast regelmäßig zum Beispiel daran, ob in einem sich gegen die normativen Weiblichkeitserwartungen richtenden Verhalten ihrer Eltern bereits Anzeichen für eine außergewöhnliche berufliche Zukunft zu sehen sein könnten. Nach dem heutigen Wissenstand besteht eine Übereinstimmung darüber, daß es eine Menge widersprechender Befunde und offener Fragen darüber gibt, wie die Geschlechtsidentität zustande kommt und

¹²⁷ Ebd., S. 50ff.

¹²⁸ Ebd., S. 39.

¹²⁹ Siehe dazu: Martin DORNES: Der kompetente Säugling, Frankfurt a. M. 1993.

welche Faktoren bei diesem komplexen Prozeß in welchem Ausmaß verantwortlich sind.

Für uns ist es in diesem Rahmen nur möglich, wenige Erklärungsansätze um die Frage anzureißen, was ist am Wichtigsten: die anatomische Ausstattung, die biologische Disposition, die soziokulturelle Zurichtung des Säuglings zu einem Mädchen oder einem Jungen, oder die unbewußten Phantasien der Eltern. "Kann es sein, daß alle diese Einflüsse, wie bewußte und unbewußte Phantasien der Eltern, biologische und Erbfaktoren, hormonelle Einflüsse, Geschlechtszuweisung, körperliche Empfindungen, Entwicklung der Psychosexualität, frühe Introjektionen und spätere selektive Identifizierungen, kognitive Selbstkategorisierungsprozesse und Differenzierungsvorgänge (sensu Fast), Umwelteinflüsse in Form elterlicher Lebensverhältnisse und Interaktionen, eine Rolle spielen, wobei der Einfluß der verschiedenen Faktoren und deren Zusammenwirken sicherlich bei jedem Kind anders ausfallen, seine eigene, unverwechselbare Lebensgeschichte ausmachen und deshalb auch eine wissenschaftliche, exakte Varianzanteile identifizierende Haltung (Gott sei dank) an ihre Grenzen stößt?"¹³⁰

2.2 Weiblichkeit und künstlerische Biographie

2.2.1 Weiblichkeit als das Private

Im Kern der kulturell deklarierten Unfähigkeit der Frau für die Kunst wirkt ihre Zuordnung zum Privaten und reproduktiven Bereich. Von daher geht es bei der Selbstkonstruktion als Künstlerin primär darum aus dieser Zuschreibung herauszukommen, beziehungsweise diese umzuwerten.

In vielerlei Hinsicht definiert der Künstlerbegriff den Künstler im Kontext der Gesellschaft und der Öffentlichkeit. Das Image des Künstlers war und ist heute noch von größter Faszination. Die gesellschaftliche Ausnahmestellung des Künstlers, die hohe ideelle Wertung der Tätigkeiten und Produkte künstlerischer Herkunft machen den Künstler zu einer Figur, zu einer Projektionsfläche, bei der ‚Normalbürger‘ viele seiner unausgelebten Wünsche und Sehnsüchte unterbringen kann.¹³¹ Eine Mixtur aus angeblichen genetischen Faktoren, vor allem die künstlerische Begabung

¹³⁰ MERTENS, 1992, S. 44.

¹³¹ SCHADE/WENK, 1995, S. 346.

betreffend und Verhaltensweisen, die die bürgerliche Gesellschaft provoziert und beunruhigt, differenziert den Künstler aus der Masse der normalen Sterblichen, als neue Mythen schöpfend, mit prophetischen Fähigkeiten ausgestattet, als Bohemien und Pionier soziale Rollen vorlebend.¹³² So gesehen wird der Künstler von der Gesellschaft und der Öffentlichkeit als Gegenentwurf geradezu gebraucht.

Aufgrund der Widersprüchlichkeit der Rolle und des Begriffs des Künstlers steht er außerhalb der Geschlechtergrenzen, auch außerhalb der gängigen maskulinen Rollen, da ihm zum Beispiel gestattet ist, das Weibliche für sich zu beanspruchen und darüber zu verfügen. In Bezug auf die in der Geschlechterordnung geregelten kreativen Disposition wird der Künstler jedoch als Gegensatz zu ‚Weiblichkeit‘ gedacht. Der Künstlerbegriff besteht aus dem Bild des Künstlergenies, das Konzeptionen der Autorschaft, Autorität und Authentizität beinhaltet und mit Vorstellungen von Innovation (Künstler als Erfinder), von Originalität, Einflußnahme und Exzentrik eine funktionale Einheit bildet.¹³³ SCHADE und WENK sehen hier die Hauptelemente des kunsthistorischen Meisterdiskurses wirksam, der „um so verbissener seine Universalität behauptete, je häufiger sie ihm durch die feministische Wissenschaftskritik abgesprochen werde“.¹³⁴

Gerade dieses kulturell regulierte komplexe Verhältnis zwischen dem Künstler und der Gesellschaft bindet ihn als eine notwendige und präzente Figur an die Öffentlichkeit und weist ihm eigene Rollen zu. Ganz zentral ist dieses Verhältnis durch die Idealisierung, die dem Künstler von der Öffentlichkeit zugesteuert wird, gekennzeichnet. Auf den Künstler wird das Schöpferisch-Genialische, seit es den Begriff des Künstlers gibt, projiziert. Dieses Privileg und Talent, das sonst nur dem Gott zukommt, trennt den Künstler von den anderen in der Öffentlichkeit, und gleichzeitig ist es die Basis für seine Idealisierung. Das gewissermaßen Göttliche macht den Künstler zur Symbolfigur und einem Vertreter von Eigenschaften und Wünschen, die dem Normalbürger als unerreichbar gelten. So scheint der Künstler als Schöpfer, ähnlich dem Mythos des Wissenschaftlers, des Gelehrten, ein einsamer Held zu sein, der außerhalb der Sozietät lebt, aber für sie schafft, indem er höchste Individualität auslebt und geheimste Wünsche und Sehnsüchte kanalisiert und in kulturell verträglichen Formen thematisiert. Die Künstlerin wird hinsichtlich dieser Art von Repräsentation nicht in Wechselwirkung mit der Öffentlichkeit verstanden. Die Künstlerin als Frau, deren kulturell definierter Ausgangsort die

¹³² KRIS/KURZ, 1980, S. 82. Siehe zur Sozialgeschichte des Künstlers Kapitel 1.

¹³³ SCHADE/WENK, 1995, S. 352.

Reproduktionssphäre ist, scheint im Gegensatz dazu gerade das wahre reale Leben und den Normalbürger zu repräsentieren. Durch die Zugehörigkeit zum privaten Bereich ist die Künstlerin von dieser Wechselwirkung mit der Öffentlichkeit abgeschnitten und zur Unsichtbarkeit verdammt.

Betrachten wir das Phänomen, daß der Künstler über die kulturellen Verabredungen hinweggehen kann, seine weiblichen Anteile und Eigenschaften aktivieren und nutzen kann für seine Kreativität und seine Kunst, so fällt auf, daß er sich dabei von der tradierten Männlichkeit entfernen, emotional, sensibel intuitiv und unmännlich werden kann. Dieses "Ausleben weiblicher Anteile" auf die Künstlerin anzuwenden, funktioniert interessanterweise nicht "einfach so". Es ist, als würden die Attribute der Privatheit, der Emotionalität, der Triebhaftigkeit und des Krankhaften, die eigentlich als weibliche Eigenschaften gelten, in ihrer kreativitätsauslösenden Funktion außer Kraft gesetzt, wenn sie auf eine Künstlerin angewandt werden. Es erscheint, als ob bei der Künstlerin das weibliche Private oder das weibliche Emotionale als Ressource für die Kunst entsprechend des mathematischen Grundsatzes, wonach zwei gleiche Vorzeichen sich zum Gegenteil verkehren, keine Geltung besitzen würde. Was hier aussieht wie ein rein sprachliches Spiel, illustriert die Tatsache, daß die Bedeutung der Künstlerbegriffe für die Geschlechter grundverschieden ist. Wenn ein Künstler "privat" ist, handelt es sich um ein anderes Phänomen, als wenn eine Künstlerin "privat" ist. Der Künstler wendet sich in der Arbeit dem Privaten zu, schöpft daraus, er als derjenige, der per Definition eigentlich dem Bereich der Öffentlichkeit und Kultur angehört. Er überwindet eine Grenze, er verändert sich und erweitert seine Geschlechtsrolle und seine künstlerische Potenz um weibliche Merkmale.

Den Künstlerinnen war es dagegen bis vor kurzem kaum möglich, in der öffentlichen Beschreibung ihrer Arbeitsweisen zum Beispiel auf Analogien des Gebärens zurückzugreifen (Siehe hierzu ausführlicher Kapitel 4.2). Da wo die Kreativitätsforscher von der Inkubationsphase, die Künstler von den Bildern als von ihren Kindern sprechen, muß die Künstlerin genau in ihren Aussagen die noch verträglichen Dosierungen weiblicher Assoziationen in Auge behalten. Die Assoziationen des eindeutig Weiblichen dienen nur dem Künstler. Der Künstler kann auch in Interviews sein Innerstes offenbaren, da es bei ihm unmittelbar zu seinem Image gehört und er im Austausch mit der Gesellschaft auf die ihm aufgetragenen Erwartungen und Projektionen antworten muß. Aus diesem Grunde gehört zum Bild des Künstlers, daß er zur Komplettierung seiner Künstlerpersönlichkeit über sein

¹³⁴ Ebd., folgende.

Familienleben, seine Ehefrau und Kinder, seine Lebensgewohnheiten und privatesten Details in der Öffentlichkeit Auskunft gibt. Im Gegensatz hierzu ist für die Künstlerin die Privatheit ideologisch ihr eigentlicher Ort, die Frau repräsentiert als Gegenpol zur Öffentlichkeit und zur Kultur das Private und die Familie. Im Kontext herrschender Diskurse um Kunst und Künstler könnte die Künstlerin nicht ohne weiteres das Private, das als ihr Wesen bestimmt ist, zur Kultur erklären und behaupten, da komme ihre Kunst her. Die Zuordnung der Frau zur privaten Sphäre war und ist historisch ihre Einschränkung, demgegenüber hat sich der Künstler das Private als zusätzlichen Wirkungsbereich angeeignet. Die Künstlerin muß das weiblich Private möglichst reduzieren, so wie sie in der Kunst nur eine "amputierte" Weiblichkeit¹³⁵ einsetzen kann. Deswegen wird, wie wir im 6. und 7. Kapitel noch ausführen werden, in den Interviews die Existenz eines Privatlebens meist verleugnet. Kunst und Leben werden tendenziell als eins konstatiert.

Die Künstlerinnen sind in der Lage, in der Kunstarbeit öffentlich zu werden, auch teilweise die Öffentlichkeit und Kultur repräsentieren, aber sie können das, was mit "Weiblich-privat" im Kontext der Künstlerdefinitionen konnotiert wird, nicht abschütteln. Beim Künstler ist die geschlechtliche Dimension eine unter vielen, bei der Künstlerin dagegen wirken die Konnotationen des Weiblichen immer mit. Das Weibliche, das Private gedanklich als "kunstfähig" umzuwerten, bedeutet für die Künstlerin wahrscheinlich das größte Hindernis überhaupt auf dem Weg zur Kunst und zu sich selbst. Denn die Vorzeichen des Weiblichen wirken immer bedeutungsbildend mit.

Die tiefgehende ideologische Spaltung zwischen öffentlich und privat, Kultur und Familie, die Frauen tendenziell auf die Seite der Familie und des Privaten schlägt, fixiert den Ausgangsort der Künstlerinnen zu einer inneren, psychischen Hemmung. Diese gesellschaftliche Spaltung stellt die Frau vor eine innere Wahl und spiegelt sich auf psychischer Ebene unter anderem in dem sprichwörtlichen schlechten Gewissen der deutschen berufstätigen Frau. In einer patriarchalischen Kultur wird von Frauen erwartet, daß sie vorrangig Bedürfnissen anderer dienen sollen, vor allem denen von Kindern und Männern und daß sie dafür ihre Selbständigkeit opfern. Wie Ruth MOULTON¹³⁶ ausführt, werden Frauen und Künstlerinnen, die in der Öffentlichkeit am Wettstreit teilnehmen, an die Spitze drängen, die sogar bewußt auf ihre Leistungen stolz sind, aus diesem Grund an unbewußten Schuldgefühlen leiden, oder sie können

¹³⁵ SCHULLER, 1990.

¹³⁶ Ruth MOULTON: Beruflicher Erfolg: Ein Konflikt für Frauen, in: ALPERT 1992, S. 172.

ihren Erfolg nicht aus vollen Zügen genießen. Denn unbewußt nehmen Frauen selbst tendenziell diese Wahl an. Sie sind immer noch mehr oder weniger von der alten Vorstellung beeinflusst, daß Männlichkeit Herrschaft, Stärke, Erfolg und Überlegenheit bedeutet und Weiblichkeit dagegen Schwäche, Inferiorität, scheitern. Die innere Sperre gegen den Erfolg besteht aus der Angst, durch den Erfolg nicht mehr weiblich zu sein und nicht mehr wert, geliebt zu werden.

Anders als der Mann soll die Frau nicht sowohl in der Privatsphäre als auch in der Öffentlichkeit zu Hause sein. Die internalisierte gesellschaftliche Minderachtung der Frau betrifft das Innen, es ist der "Ausgangspunkt" von etwas Gewachsenem und von daher ungleich schwerer zu durchschauen als der Kunstbereich, der sich als das Außen und vorerst einmal als etwas Fremdes darstellt. Was sich wie das Eigene, Angeborene gebärdet, ist fast nicht zu entschlüsseln. Als Künstlerinnen, als Wissenschaftlerinnen laufen Frauen Gefahr, das nächstliegende zu tun, nämlich ihre Weiblichkeit zu verleugnen, da diese nicht zum diktiertem Bild der Künstlerin/Wissenschaftlerin paßt. Andererseits kann sich eine Frau, die sich die ideologische Zuschreibung einer Mutter zum Beispiel bereits zu eigen gemacht hat, die Perspektive einer Künstlerin/Wissenschaftlerin nur schwer vorstellen, da ihre "Identitätsressourcen" bereits belegt sind.

2.2.2 Weibliche Lebensgeschichte versus Künstlerbiographie

Zur künstlerischen Selbstdarstellung gehören Künstlerbiographien, die aus Aspekten der individuellen Lebensgeschichte bestehen. Auch in der Innensicht, in der Selbstkonstruktion als Künstler oder Künstlerin ist die Lebensgeschichte als der Lebensereignisse strukturierende Moment von großer Bedeutung.¹³⁷ Die überlieferten kulturellen Vorstellungen der Künstlerbiographik, wie im 1. Kapitel ausgeführt, liefern für die Künstlerbiographien die Schablonen, die das Ungeordnete, – und vielleicht das, was nicht der Kunst gemäß erscheint, – einer individuellen Lebensgeschichte in eine professionelle Künstlerbiographie verwandeln sollen. All das, was in den aktuellen Diskursen über den Künstler Gültigkeit besitzt, fließt in die formelhaften Schablonen ein und verleiht ihnen und dem Lebenslauf einen zwingenden Charakter. Die Künstlerbiographie dient dem Künstler, um sich als Künstler zu erklären, und somit ist es ein wichtiger Teil in den

Anerkennungsprozessen als Künstler. Jeder und jede Künstlerin steht so unter dem Druck, den Anforderungen der überlieferten und aktuellen Künstlerbiographik hinsichtlich der Darstellung ihrer und seiner Lebensgeschichte entsprechen zu müssen. Bekanntlich hat zum Beispiel Klee seine Tagebücher gemäß den kulturell überlieferten Erfordernissen eines Künstlertagebuches nachgebessert.

In Rahmen unserer Studie galt es zu beobachten, wie die Künstlerinnen im Verlauf der Gespräche eine eigene Künstlerbiographie entwarfen, um sich als Künstlerinnen zu konstruieren.¹³⁸ Gemäß des gültigen kulturellen Kontextes orientiert sich dabei die introspektive Selbstbetrachtung an der Künstlerbiographik. Im Unterschied zum Künstler, der seine lebensgeschichtlichen Erinnerungen und Einfälle leichter den Vorstellungen der Künstlerbiographik subsumieren und anpassen kann, steht die Künstlerin vor die Schwierigkeit, ihre Lebensgeschichte zu verankern, denn die der Weiblichkeit entsprechenden Kategorien widersprechen den üblichen Elementen der Künstlerbiographie.

Die Lebensgeschichte als Quelle für die Beurteilung und das Verständnis der Werke des Künstlers ist seit der die Kunstgeschichtsschreibung begründenden Schrift VASARIS von großer Wichtigkeit. Dies hat für eine Künstlerin, die sich als solche an Hand ihrer Lebensgeschichte statuieren möchte, spezifische Folgen. Wie Nanette SALOMON¹³⁹ ausführt, wird im Werk VASARIS der Moment sichtbar, bei dem der Mythos des Künstlers als Konstrukt "erfunden" wurde. Seither ist es Tradition, das Kunstwerk so zu verstehen, daß sich dieses erst durch Hinzunahme der Biographie seines "Schöpfers" erschöpfend erschließen läßt. Durch die Tatsache, daß Kunstwerke als Produkte des Lebens von "unergründlichen" Genies verstanden wurden, bedarf es des Kunsthistorikers zu ihrer Erklärung und Deutung. Das von Vasari entworfene Künstlergenie steht außerhalb des sozialen Austausches einerseits, andererseits ist es laut SALOMON "eindeutig geschlechts-, klassen- und rassengebunden. Genauer gesagt, er ist ein weißer Mann aus dem gehobenen Bürgertum. Nur solch ein Individuum ist aufgrund seiner sozialen Stellung in der

¹³⁷ Selbstkonstruktion meint den Versuch, aufgrund lebensgeschichtlicher und aktueller Erfahrungen, Wünsche und Bestrebungen ein mehr oder weniger kohärentes Ganzes als ein inneres Bild, eine Vorstellung des Selbst zusammenzufügen.

¹³⁸ Bereits auf der sprachlichen Ebene werden die Schwierigkeiten und Widersprüche nachvollziehbar. Künstlerbiographik ist ein eingeführter Begriff, – konstruieren die interviewten Künstlerinnen eine Künstlerbiographie oder Künstlerinnenbiographie?

¹³⁹ SALOMON, 1993, S. 28.

Lage, erfolgreich die persönliche Freiheit und die künstlerische Berufung zu beanspruchen, die das Konstrukt Vasaris verlangt.“¹⁴⁰

Hier werden die in dem mythischen Konstrukt des Künstlers mitgelieferten Momente, die die Künstlerin ausschließen, sichtbar. Vor allem ist es das Bild des unergründlichen Genies, des Schöpfers, des nach unserer Erfahrung nach wie vor mehr oder weniger bewußt bei Künstlerinnen Gültigkeit besitzt, und sie davor abschrecken läßt, das Genialische für sich zu beanspruchen. Auch grenzt die Vorstellung des Künstlers, der sich außerhalb des sozialen Austausches befindet, die Künstlerin aus, denn diese wird aufgrund ihrer Weiblichkeit als ein soziales Wesen assoziiert. Solche und andere Hürden muß die Künstlerin überwinden, wenn sie ihre eigene Lebensgeschichte nach den aktuellen Erfordernissen der Diskurse um Kunst und Künstler umzuschreiben versucht.

Der Künstlerbegriff ist an das männliche Subjekt gebunden. Wie wir gezeigt haben, ist das Verhältnis der Begriffspolaritäten ‚weiblich‘ – ‚männlich‘ ein zugleich starres und äußerst elastisches, das sich jeweils im Laufe der Zeit und entsprechender sozialer und kultureller Veränderungen neu formiert und fixiert. So können sich Bilder dessen, was als weiblich und männlich galt und gilt, angleichen oder extrem auseinanderfallen. Obwohl die Künstlerdefinitionen ein Teil dieses Systems kultureller Bedeutungen, die sich verändern können, sind, geschehen die Bedeutungsveränderungen offenbar nie so, daß die grundsätzliche Geschlechteropposition in Frage gestellt würde. SCHADE und WENK weisen allerdings auf eine mögliche Annäherung der Vorstellungen über Künstler und Künstlerinnen hin: “So können sich Charakterisierungen von Künstlerinnen denen angleichen, die seit der frühen Neuzeit für männliche Künstler reserviert schienen, ohne daß die Geschlechteropposition in Frage gestellt wird.“¹⁴¹

Künstlerinnen erproben traditionell für Männer und Künstler zugeordnete Rollen und Verhaltensweisen, sie identifizieren sich mit Verhaltensmustern, die sich bei männlichen Künstlern bewährt haben. Zum Beispiel durch die Annäherung an das Bild des einsamen Künstlers verzichten viele Künstlerinnen traditionell von vornherein auf Partner, Familie und Kinder. Andere streben danach, ihrem Künstlerinnenleben durch Medienbeteiligung Gültigkeit und Präsenz zu verleihen und die Lebensläufe scheinen dabei denen von exzentrischen Künstlerbiographien zu ähneln. Trotz alledem bleibt bis dato die weibliche Künstlerinnenbiographie tendenziell eher eine

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ SCHADE/WENK, 1995, S. 359.

subjektive, einmalige Erscheinung, denn sie kann noch nicht das allgemeine repräsentieren. Die Tatsache, daß der Künstlerbegriff a priori an das männliche Subjekt gebunden ist, und das allgemein Menschliche für sich beansprucht, bedeutet, daß für die Definition des Künstlers alle, auch sich widersprechende Diskurse zur Verfügung stehen. Das Bild des Künstlers kann sich dabei sowohl von weiblichen Konnotationen distanzieren als auch sich dieser bedienen, sowohl Berührungspunkte als auch Kontrapunkte mit dem Weiblichen können in der Erscheinung und Geschichte des Künstlerimagos festgestellt werden.

Vom Interesse ist in unserem Zusammenhang die Linie der Künstlerzuschreibungen, die sich direkt aus den Weiblichkeitsbildern speisen oder sich diese direkt aneignen, über sie verfügen. Insbesondere bedienen sich die Diskurse um den Künstler mythischer Bilder des Weiblichen, die gewissermaßen übergeordnet die westliche abendländische Kultur ausmachen. Christina von BRAUN beschreibt am Beispiel von Richard Wagner und Cosima die "Verspeisung des Frau-seins" durch das Genie Wagner für die Kunst.¹⁴² Hier liegt die Vermutung nahe, daß es sich um die phantasierte Aneignung der weiblichen Reproduktionsfähigkeit geht. Das hieße, daß erst durch das Genie Wagners die primitive weibliche Fortpflanzungsfähigkeit in dem phantasierten kannibalistischen Akt der maskulinen, künstlerischen, höheren Produktivität gemäß kultiviert wird. Ohne daß die Maskulinität des Künstlers infrage gestellt wird, können weiblich konnotierte Eigenschaften in den Begriff des Künstlers hineinfließen. Real bedienen sich Künstler an den Geburtsphantasien, die für Künstlerinnen eher als obsolet gelten und galten. Der bekannte Psychoanalytiker KUIPER, der sich mit Verknüpfungen von Kunst und Psychoanalyse auseinandergesetzt hat, sieht es folgendermaßen: "Die Geburtsphantasien führen, wenn der Künstler die Kinder seines Geistes gebären kann, nicht zu Arbeitsstörungen wie bei vielen Neurotikern. Wenn der Künstler sich in seinem Werk darstellen kann, braucht er keine unzweckmäßigen Abwehrmechanismen gegen exhibitionistische Neigungen zu mobilisieren. Er braucht keine Flucht in bisexuelle Verhaltensweisen, wenn er die Triebe, die ihn dazu zwingen würden, in seinem Werk befriedigen kann. Kurz: wo der eine agiert und der andere zur Symptombildung genötigt ist, kann der Künstler sublimieren."¹⁴³

¹⁴² Christina von BRAUN: Nichtlich, Frankfurt a. M. 1994, S. 406.

¹⁴³ Pieter C. KUIPER: Die psychoanalytische Biographie der schöpferischen Persönlichkeit, in: Hartmut KRAFT (Hrsg.): Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute. Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud, Köln 1984, S. 56.

Auch ist es dem Künstler möglich, Wahnhafte in sein Künstlerimago zu integrieren und diese verrückten Elemente werden dann in der Künstlerbiographie als kreativitätsfördernde und bewußtseinserweiternde Aspekte der Künstlerpersönlichkeit abgehandelt. In einer Gesellschaft, wo größte Angst vor Geisteskrankheiten und vor psychisch nicht Normalen verbreitet ist, und wo zudem das Weibliche als das traditionell verrückte Geschlecht begriffen wird, ist es nur den künstlerisch tätigen Männern (auch Komponisten, Schauspieler und so weiter) "erlaubt", die Grenze zum Wahn ohne Konsequenzen zu überschreiten.¹⁴⁴ Oftmals ist die Wahnhaftigkeit in der Außendarstellung durch die Künstlerbiographie sogar wesentlich mitbegründend für den Ruhm des Künstlers (vor allem in der Moderne).¹⁴⁵

Während der Künstler seine Biographie zur Mystifizierung und Individualisierung seiner Kunst nutzt¹⁴⁶, die männlichen Lebensgeschichten dazu dienen, die Kunst als etwas Universales, Allgemeingültiges, von der Geschlechtszugehörigkeit unabhängiges zu applizieren, scheint im Gegensatz dazu die geschlechtliche Dimension bei der Biographie einer Künstlerin eine konträre Wirkung auszulösen. Die biographischen Daten einer Künstlerin stilisieren sie tendenziell als eine Ausnahme unter ihren Geschlechtsgenossinnen genauso wie unter ihren männlichen Kollegen, die Künstlerin bleibt abhängig von ihrer Geschlechtszugehörigkeit. Eine Künstlerin, die sich einen Namen gemacht hat, gilt als Künstlerin, aber gleichzeitig repräsentiert sie auch weiterhin die Frau. Dieses Phänomen hängt mit dem Charakteristikum der Weiblichkeit als totale Geschlechterrolle zusammen. Für die Selbstbeschreibung des Künstlers und seiner Lebensgeschichte liefert die Künstlerbiographik den Rahmen, auch die männliche Geschlechtsidentität kann integriert werden. Für die Künstlerinnenlebensgeschichte dagegen stellt sie eher eine zu überwindende Hürde dar. Es erscheint fast, daß das, was für den Künstler die Quelle und Legitimation der künstlerischen Existenz ist, – denn in Wechselwirkung mit der Öffentlichkeit fällt ihm die Aufgabe zu, stellvertretend für die anderen sein Innerstes, sowohl seine Männlichkeit als auch seine Weiblichkeit, sein Genie und das Gegenteil dessen, eben sämtliche Facetten der menschlichen Existenz überhaupt künstlerisch zu bearbeiten und zu inszenieren, – wird für die Künstlerin zu etwas, was am besten gar nicht da wäre. Denn sie repräsentiert in der kulturellen Geschlechterordnung nur sich selbst.

¹⁴⁴ Esther FISCHER-HOMBERGER: Krankheit Frau. Und andere Arbeiten zur Medizingeschichte der Frau, Bern 1979. Phyllis CHESLER: Frauen, das verrückte Geschlecht, Reinbek b. Hamburg 1977.

¹⁴⁵ Siehe zum Beispiel den Mythos um Vincent van Gogh.

¹⁴⁶ SALOMON, 1993.

Ein Interview mit Friederike MAYRÖCKER in der Süddeutschen Zeitung¹⁴⁷ ist betitelt mit "Biographielosigkeit als Lebenshaltung – Ich will verschwinden hinter meiner Biographie – Im Vordergrund steht die Bibliographie". Hier wird deutlich, daß die immer auch als weiblich gedachte Biographie zugunsten der beruflichen Biographie, der Bibliographie, in der Selbstbetrachtung zwecks Vergewisserung als Schriftstellerin abgespalten werden muß. Dementsprechend erscheinen Künstlerinnen- oder Autorinnenbiographien meistens mit "Brüchen", sie werden als diskontinuierlich, fragmentarisch beschrieben, weil sie den maskulinen linearen Verläufen nicht zu entsprechen scheinen. Seit den achtziger Jahren wurde es in einigen Kunstkatalogen möglich, bei Künstlerinnen auf diese Brüchigkeit hinzuweisen – und darauf, daß trotzdem Kunst entstanden ist. Da, wo die Biographie für den Künstler zentrales Mittel zur Selbstkonstruktion ist, stellt die Lebensgeschichte im Kontext der Kunstöffentlichkeit für die Künstlerin eher ein Hemmnis dar, sie bleibt das Private, was es eher zu verbergen gilt.

2.3 "Zu lernen, Ansprüche zu stellen" – die Frauenbewegung

Noch bis in die späten sechziger Jahre hinein konnte der mythenumwobene maskuline Begriff des Künstlers unhinterfragt seine Gültigkeit behaupten. Erst im Zuge der feministischen Forschung ist sein geschlechtsspezifischer Inhalt aufgedeckt worden. Allmählich wurde er zum Gegenstand von dekonstruktiven Forschungen, damit ist ein Prozeß der Entmystifizierung und Klärung in Gang gekommen. Das Eingebettetsein in einem ideologischen Kanon der Kunstgeschichte lassen das Bild des männlichen Künstlers immer mehr als Phantom erscheinen. Während sich Künstlerinnen der sechziger Jahre noch fast vorbehaltlos mit den tradierten Vorstellungen über den männlichen Künstler angesichts fehlender Alternativen identifizieren mußten,¹⁴⁸ scheint es inzwischen für Künstlerinnen fast zwingend, nach anderen Identifikationsmodellen zu suchen.

¹⁴⁷ Süddeutschen Zeitung, Nr. 53, 1999.

¹⁴⁸ In dieser Untersuchung sind es Luise RÖSLER und Grace RENZI. Für Künstlerinnen vor unserer Zeit gilt unumschränkt, daß sie sich an den Vorstellungen über den (maskulinen) Künstler reiben mußten. Die dabei entstehenden lebensgeschichtlichen Konflikte sind in den Tagebuchaufzeichnungen zum Beispiel von Paula Modersohn-Becker und Maria Bashkirtseff aufschlußreich beschrieben worden: Tagebuch der Maria Bashkirtscheff (Hrsg. Gottfried M.

Die Frauenbewegung¹⁴⁹ bildet eine Art Zäsur für die Geschichte der Kunst von Frauen, denn die aus ihrem Kontext entstandenen Ideen und Theorien beeinflussen nachhaltig die Lebensgeschichten und die persönlichen und künstlerischen Identifikationsprozesse auch der befragten Künstlerinnen. Der zeitliche Spannungsbogen reicht von den späten sechziger Jahren, wo im Zuge der Frauenbewegung die Infragestellung der Geschlechterverhältnisse mit neuen Leitideen und Vorstellungen über Weiblichkeit allmählich erfolgte, bis zu den neunziger Jahren, wo wir die Geschlechter als komplexe Repräsentationssystemen verstehen. Wir werden hier nicht die gesamte Geschichte der Frauenbewegung nachvollziehen, sondern uns auf die Darstellung der wichtigsten Momente beschränken, die als Identifikationsangebote und -möglichkeiten für die Selbstdefinition von bildenden Künstlerinnen von Bedeutung waren.

Im Zuge der Studentenbewegung und der aus ihr hervorgehenden Frauenbewegung wurde der Status der Frau erstmals seit dem Zweiten Weltkrieg zum Gegenstand einer theoretischen und praktischen Auseinandersetzung. Ihre anfängliche innere und äußere Abhängigkeit von der Studentenbewegung, die vor allem von einzelnen charismatischen Männern vorangetrieben wurde, provozierte bei den beteiligten Frauen ein wachsendes Bewußtsein ihrer benachteiligten Lage und ließ den Konflikt um ihre unterschiedlichen frauenspezifischen Interessen entflammen.¹⁵⁰ Die Genese der Frauenbewegung ging teilweise mit der Studentenbewegung einher, aber gleichzeitig verselbständigte sie sich in viele feinverästelte Richtungen. In der Frauenbewegung erwuchs eine unübersehbare Menge an disparaten Leitideen und Weiblichkeitsvorstellungen. Die verschiedenen Richtungen schienen aus unterschiedlichen persönlichen Betroffenheiten von Frauen herzurühren, zum Beispiel konstellierte sich eigene Gruppierungen gemäß der sexuellen Orientierung oder aufgrund gleichzeitiger Mutterschaftserfahrungen. Politisch engagierte Frauen organisierten sich im Rahmen der politischen Weiterbildung. Es handelte sich nicht um eine einheitliche Frauenbewegung, was oft in retrospektivischen Schilderungen so erscheint, denn von Anfang an war sie durch unterschiedliche Ansätze charakterisiert, sie war gekennzeichnet von inneren Widersprüchen und war

Daiber), Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1983; Briefe und Tagebuchblätter von Paula Modersohn-Becker (Hrsg. G. D. Gallwitz), München 1929.

¹⁴⁹ Eigentlich handelt sich bei der Frauenbewegung, die aus der Studentenbewegung hervorging, um die zweite oder die neue Frauenbewegung in Deutschland im Gegensatz zu der ersten Frauenbewegung zu Beginn des Jahrhunderts. Einfachheit halber sprechen wir hier jedoch von der Frauenbewegung.

dementsprechend zerrissen. Von Bedeutung für weitere Entwicklungen war sicherlich die sich bereits zu Beginn abzeichnende Spaltung in eine politische Frauenbewegung und einen „unpolitischen Feminismus“. Kennzeichnend für die politische Frauenbewegung war die DKP-nahe Einordnung der Frauenfrage in den großen gesellschaftlichen Zusammenhang: „Die untergeordnete Stellung der Frau ist ein Nebenwiderspruch innerhalb des Hauptwiderspruchs zwischen Kapital und Arbeit. Deshalb läßt sich die Frauenfrage nicht geschlechtsspezifisch lösen, sondern letztlich nur durch die Umgestaltung der kapitalistischen Klassengesellschaft in eine sozialistische, klassenlose.“¹⁵¹

1972 schrieb das Frauenhandbuch: „Soviel ist heute sicher, daß es keinen Feminismus ohne Sozialismus geben kann und keinen Sozialismus ohne Feminismus“. 1973 steht im Grundsatzpapier der sozialistischen Frauengruppen: „Die Lösung der Frauenfrage ist letztlich nicht ohne Überwindung des kapitalistischen Systems möglich; sie wird aber auch nicht automatisch mit der Überwindung eines solchen Systems gelöst.“

Die Grenzziehung zwischen ‚politisch‘ und ‚unpolitisch‘ muß aus heutiger Sicht relativiert werden, denn aus Sicht der politischen Linken mag der Feminismus als unpolitisch angesehen worden sein, aus der Sicht der Frauen generell jedoch war und ist er von geradezu revolutionärer Bedeutung. Ganz abgesehen von der innerhalb der Bewegung stattfindenden Bearbeitung und Neubestimmung der herkömmlichen Begrifflichkeiten ‚politisch‘ und ‚unpolitisch‘, was als Resultat gerade das private Weibliche als politisch postulierte. Somit konnte auch die künstlerische Arbeit an spezifisch weiblichen Themen als eine politische verstanden werden.

Wie Ursula KRECHEL¹⁵² darlegt, führte die große Nähe von Frauenbewegung und sozialistischen Gruppen zu einem Legitimationswunsch und -druck gegenüber der Linken. Dieses Phänomen war noch bis in die neunziger Jahre an den Universitäten und Kunsthochschulen wirksam, wo die neu entstehenden Ansätze einer Frauenforschung oftmals von „Gnaden“ der linken fortschrittlichen männlichen Kollegen abhing.¹⁵³ Es handelte sich um eine doppelte Abhängigkeit. Einerseits beruhte sie auf den Mehrheitsverhältnissen in den Universitätsgremien, wo lehrende

¹⁵⁰ Siehe Frankfurter Weiberrat, Aktionsrat zur Befreiung der Frau im SDS. Entstand 1968, Aktionen gegen den Abtreibungsparagraph 218.

¹⁵¹ Jutta MENSCHIK: Gleichberechtigung oder Emanzipation? Die Frau im Erwerbsleben der Bundesrepublik, Frankfurt a. M. 1971, S. 80.

¹⁵² Ursula KRECHEL: Selbsterfahrung und Fremdbestimmung. Bericht aus der Neuen Frauenbewegung, Darmstadt, Neuwied 1980 (4. Aufl., 1. Aufl. 1975), S. 40ff.

¹⁵³ Eigene Erfahrungen der Autorinnen aus der Gremienarbeit an der HdK Berlin 1977-1990.

Frauen Ausnahmen waren, andererseits war es den Wissenschaftlerinnen selbst nicht von vornherein selbstverständlich, Ansätze der Frauenforschung zu vertreten, da diese tendenziell als unwissenschaftlich galten und die ohnehin schwache Position der lehrenden Frauen unter Umständen negativ beeinflusst hätte. Hier wird der von ERIKSON beschriebene Mechanismus von unterdrückten Minderheiten oder Gruppierungen wirksam, sich mit dem negativ gefärbten Vorurteilen der Unterdrückter zu identifizieren.¹⁵⁴ Noch heute ist der wissenschaftliche Status von *gender studies* nicht unhinterfragt. Durch die Abhängigkeit von der linken Bewegung sind Kräfte von der Frauenbewegung abgezogen worden, was mit ein Grund dafür sein mag, daß geschlechtsspezifische Fragestellungen innerhalb der Studentenbewegung erst mit einer zeitlichen Verzögerung erkannt und in Angriff genommen wurden. Wie Ursula KRECHEL schreibt, sollten Frauen fit gemacht werden für einen Klassenkampf, der "von geschlechtslosen Menschen durchgeführt wurde". Die Frauenbewegung habe somit eigentlich erst einmal Zuliefererfunktion für die politische Arbeit gehabt.¹⁵⁵

Aus heutiger Sicht wirkt die Tatsache befremdlich, daß Frauen der 68er-Generation es tendenziell zuließen, die Frauenfrage als Nebenwiderspruch abzutun. Der große Enthusiasmus und Fanatismus um die Entdeckung des gemeinsamen Feindes der jungen Frauen und Männer im Kleide des Patriarchats, des Ordinarius an der Universität oder des Establishments, ließ die spezifischen, scheinbar individuellen Anliegen der Frauen als nahezu lächerlich und nebensächlich erscheinen. Die linke Theoriediskussion, die sich in der patriarchalisch-repressiven Atmosphäre des Nachkriegsdeutschland selbst zu behaupten hatte, bedeutete einen Aufstand der Söhne gegen die Väter. Die Frauen und Töchter wurden zum Nebenschauplatz geschoben und ließen es mit sich geschehen. Die neue linke Diskussion, die die Gesellschaft umzuwälzen hoffte, verschluckte die Chance einer emanzipatorischen Frauenbewegung erst einmal.

Erst die Entdeckung amerikanischer Autorinnen, die zusammengefallen sein mag mit der großen Unzufriedenheit vieler Frauen in der Studentenbewegung, ermöglichte es den Frauen, Fragen zu stellen und Antworten zu suchen, die außerhalb der sozialistisch-marxistischen Theoriediskussion lagen.¹⁵⁶ 1976 und 1977 waren in

¹⁵⁴ Erik H. ERIKSON: Identität und Lebenszyklus, Frankfurt a. M. 1973, S. 26ff.

¹⁵⁵ KRECHEL, 1980, S. 42.

¹⁵⁶ Vor allem Betty FRIEDAN: der Weiblichkeitswahn oder die selbstbefreiung der frau, ein emanzipationskonzept, Hamburg 1966 (Orig.: The feminine Mystique, New York 1966); Kate MILLET: Sexus und Herrschaft, Reinbek b. Hamburg 1985 (Orig.: Sexual Politics, New York 1969).

Deutschland erste Aufsätze zum Beispiel von Luce IRIGARAY erschienen.¹⁵⁷ Die Erkenntnisse der amerikanischen Lern- und Rollentheorien, Sozialisationstheorie und die Kritik der staatlichen Erziehungsinstitutionen führten zu Forderungen der Reform des ganzen Schulsystems. Neue Curricula für die staatlichen Schulen sollten erarbeitet werden, die Forderung nach Ganztagschulen kam auf, ‚freie Schulen‘ wurden gegründet. Somit hatten sich pädagogische und soziale Anliegen als gesellschaftlich relevant erwiesen, so daß sie Raum für künstlerische Aktivitäten boten, ohne daß ihnen der Vorwurf des unpolitischen zugehieh.

Bei der Analyse der gesellschaftlichen Verhältnisse wurde die defizitäre Lage von Frauen erstmalig von ihnen selbst, die sich „als fünfte Räder am Wagen“ der Genossen fühlten, als Problem erkannt. Die Fragestellung um die Situation von Frauen entwickelte sich im Kontext des Interesses an der Sexualität und ihrer Unterdrückung in der bürgerlichen Gesellschaft.¹⁵⁸ Der Zusammenhang zwischen der autoritären Gesellschaft und deren Triebstruktur galt es zu bearbeiten.¹⁵⁹ Indem auf individueller und kollektiver Ebene die sexuellen Verhaltensweisen befreit würden, erhoffte man, einen gesellschaftlichen Veränderungsprozeß in Gang zu setzen.¹⁶⁰ Die Erprobung neuer Lebensformen mit dem Ziel, die theoretischen Erkenntnisse in die Realität umzusetzen, führte zu Experimenten mit alternativen Lebensformen in Wohngemeinschaften und „Kommunen“.¹⁶¹ Die antiautoritäre Erziehung, die anhand des Buches „Summerhill“ diskutiert wurde, kam zur Hilfe, als das ungelöste Problem der Kinderbetreuung sich an der Kritik der staatlichen Erziehungsinstitutionen entzündete und Frauen sich von den ihnen aufgebürdeten Erziehungspflichten zugunsten der politischen Arbeit in der Bewegung befreien wollten.¹⁶² In der Folge wurden Kinderläden gegründet mit einer neuen

¹⁵⁷ IRIGARAY, 1976; Dies., 1977; Dies., 1979.

¹⁵⁸ Texte von Wilhelm REICH wurden wiederentdeckt, zum Beispiel: Der triebhafte Charakter, Wien 1925; Ders.: Die Funktion des Orgasmus, Wien 1927; Ders.: Charakteranalyse, Wien 1933.

¹⁵⁹ Herbert MARCUSE: Triebstruktur und Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1965.

¹⁶⁰ Vorbild für die Kinderläden waren auch die Kinderheimlaboratorien in Moskau, in denen psychanalytische Erziehungsvorstellungen erprobt wurden. Siehe dazu: Autorenkollektiv: Berliner Kinderläden. Antiautoritäre Erziehung und sozialistischer Kampf. Köln/Berlin 1970, S. 47 ff.

¹⁶¹ Programm der Kommune I war, sich von der individuellen Unterdrückung durch die neue Form des Zusammenlebens zu befreien und die Trennung von politischer Betätigung und Privatsphäre, als Auswirkung der kapitalistischen Arbeitsteilung und Ausbeutung, zwischen Arbeitsplatz und Wohnung, aufzuheben. Siehe: Autorenkollektiv, a.a.O., S. 31.

¹⁶² A. S. NEILL: Theorie und Praxis der antiautoritären Erziehung. Das Beispiel Summerhill, Reinbeck b. Hamburg 1969.

Organisationsform, bei ganztägiger Betreuung und Elternmitarbeit.¹⁶³ Im Gegensatz zu den Erziehungsmethoden in der bürgerlichen Kleinfamilie und in den staatlichen Kindertagesstätten, war das zentrale Erziehungsprinzip der Kinderläden eine antiautoritäre oder repressionsfreie Erziehung. Denn, wie das Autorenkollektiv in Anlehnung an Adorno schreibt, "vor allem aber bildet die Erziehung in der Kleinfamilie eine autoritäre Charakterstruktur heran und ist deshalb für den bei uns vorherrschenden Typ des im Grunde demokratiefeindlichen Untertanen verantwortlich."¹⁶⁴

Im Mittelpunkt der Kritik an den herrschenden Erziehungspraktiken stand die Vorschulerziehung. Ziel war vor allem das Bestreben einer frustrationsfreien, völlig "freien" Spielatmosphäre, wofür sich die betreffenden Eltern und Erzieher umfangreiche theoretische Lektüre auferlegten. Die Hoffnung auf veränderte gesellschaftliche Verhältnisse, wenn früh genug mit einer entsprechenden Erziehung und Sozialisation angefangen würde, prägte die Kinderladenarbeit.¹⁶⁵ Die neue Sichtweise, daß es bei der Erziehung vor allem auf Umweltfaktoren ankäme und die Einführung von kreativitäts- und intelligenzfördernden Programmen, hatte neue Betätigungsfelder auch für Künstlerinnen zur Folge. Die künstlerische Arbeit, sonst als eher politisch irrelevant angesehen, gewann an Wert, da sie im pädagogischen Rahmen und von neuen Ideen der Kreativitätsförderung gespeist wurde. Nicht nur Künstlerinnen, die Mütter waren, arbeiteten in Kinderläden mit den Kindern, sondern gerade auch Künstlerinnen, denen es darauf ankam, ihre schöpferischen Ressourcen für ‚gesellschaftlich‘ bedeutende Ziele einzusetzen.¹⁶⁶

Auch wissenschaftliche Entwicklungen waren folgenreich für die Frauenbewegung, so veränderten zum Beispiel die Einführung der Anti-Baby-Pille, aber auch die Abtreibungsdiskussion nachhaltig Möglichkeiten der Selbstdefinition von Frauen. Dank der Frauengesundheitsselbsthilfegruppen und der Diskussionen in Frauengruppen wurde ein Anstoß gegeben für eine allmähliche Veränderung des Verhältnisses zum weiblichen Körper. "Der Körper als Bedeutungslandschaft" sollte

¹⁶³ Die Geburtstunde der Kinderläden fand am Rande des Vietnam-Kongresses in Februar 1968 im Audi-Max der TU statt. Mit Hilfe von freiwilligen Helfern wurde die Beaufsichtigung von ca. vierzig Kindern im Garderobenraum organisiert, da die Frauen des Aktionsrates "es müde gewesen waren, Zaungäste zu bleiben". Autorenkollektiv, a.a.O., S. 33

¹⁶⁴ Autorenkollektiv, a.a.O., S. 14.

¹⁶⁵ Die Lektüre des heute noch aktuellen psychoanalytischen Standardwerkes von Hans-Eberhard RICHTER (Eltern, Kind Neurose, Stuttgart 1965) bewirkte, daß das Augenmerk auf die krankmachenden Einflüsse der bürgerlichen Kleinfamilie und in allgemeinen auf die frühkindliche Erziehung gelegt wurde.

¹⁶⁶ Gisela ULMANN: Kreativität, Weinheim/Berlin/Basel 1968. Vgl. die Mitglieder der Gruppe WeibsBilder.

für die Kunst von Frauen zunehmend ein wichtiges Thema werden.¹⁶⁷ In der feministischen Kunstgeschichte wurden in den achtziger Jahren erstmalig Arbeiten vorgestellt, die sich mit dem veränderten Blick auf den weiblichen Körper auseinandersetzten. Der Körper oder der Leib spielt bei den von uns befragten Künstlerinnen eine wichtige Rolle in ihrer künstlerischen Lebensgeschichte und ihren Selbstdefinitionsprozessen. Von Freud stammt der Ausdruck des Körper-Ichs, was auf die enge Verknüpfung der seelischen und körperlichen Selbsterfahrung hinweist. Ein auch noch aus heutiger Sicht bedeutender Schritt für die Frauenbewegung war deshalb die Arbeit in den Selbsthilfegruppen, deren Ziel es war, den weiblichen Körper kennen zu lernen, um über die Sexualität selbst bestimmen zu können. Diese Ansätze richteten sich in einer einmaligen Weise gegen die lange und nicht hinterfragte Tradition der "Krankheit Frau"¹⁶⁸: "Von klein auf ist uns Scham und Abscheu vor unseren Geschlechtsorganen beigebracht worden. Nur Männer haben Zugang zu unserer Vagina; Gynäkologen üben mit ihrem Wissen über unsere Unterleibsorgane Macht über uns aus. Das liegt zum Teil daran, daß wir Frauen zu wenig Möglichkeiten hatten, Einblick in uns zu gewinnen. Selbstuntersuchung heißt, sich regelmäßig mit dem Spekulum und einem Spiegel zu untersuchen."¹⁶⁹ 1973 besuchten amerikanische Frauen aus dem Feministischen Frauen Gesundheitszentrum in Los Angeles das Frauenzentrum in Berlin und demonstrierten, wie Frauen selbst ihre Genitalien untersuchen können. In der Folge entstanden Selbsthilfegruppen (Das Feministische Frauen Gesundheitszentrum 1976), die sich mit der Selbstuntersuchung, dem Schwangerschaftsabbruch, mit Auswirkungen und Funktionsweisen von Verhütungsmethoden, mit der Schwangerschaft und Geburt, Menopause und so weiter befaßten. Literatur wurde erstellt und verbreitet und Kurse wurden abgehalten.¹⁷⁰

Durch die Zulassung und Einführung der sogenannten Anti-Baby-Pille in der Bundesrepublik war es Frauen einerseits erstmalig möglich, selbst sicher zu verhüten, andererseits liefen sie Gefahr unter dem Gebot der freien Sexualität zum ‚Freiwild‘ zu werden. Abgesehen von den gesundheitlichen Nachteilen durch die Pille, stellte sie jedoch kein Allheilmittel dar in den Bemühungen um mehr Selbstbestimmung auch in körperlich-sexueller Hinsicht. Ein Ausdruck davon war die

¹⁶⁷ Vgl. Annelise HEIGL-EVERS und Brigitte BOOTHE: Der Körper als Bedeutungslandschaft. Die unbewußte Organisation der weiblichen Geschlechtsidentität. Bern/Göttingen/Toronto/Seattle 1997.

¹⁶⁸ Esther FISCHER-HOMBERGER: Krankheit Frau. Und andere Arbeiten zur Medizingeschichte der Frau, Bern 1979.

¹⁶⁹ Hexengeflüster 2, Frauenselbstverlag Westberlin 1976, S. 10.

Bewegung zur Liberalisierung der Abtreibung in Berlin, "Brot und Rosen", die unter dem Schlachtruf "Mein Bauch gehört mir" um den Grundsatz der Bestimmung des eigenen Körpers kämpfte. Ging es um den weiblichen Körper und das körperlich-seelische Wohlbefinden, schien es, als ob es den Frauen aus der Frauenbewegung gelungen war, sich teilweise von dem Gefühl des Fremdbestimmtseins zu befreien. Hier mag sich etwas von der Utopie der Selbstbestimmung über den weiblichen Körper und des gemeinsamen Frauenlebens realisiert haben.

Auch in der Mode trat dieses neue Körperbewußtsein sichtbar zu Tage: Analog dem Verhalten der Männer in der Studentenbewegung, die sich die Haare wachsen ließen und sich vom altväterlichen Kleidungsstil der sechziger Jahre verabschiedeten, legten auch die Frauen alte Fesseln ab. Hosen und "Blue Jeans", vorher noch als amerikanisch (oder proletarisch) verpönt, lösten Röcke und Kleider ab. Daß Frauen den BH ablegten und sich auch sonst nicht mehr vorbehaltlos Konsum-, Kleidungs-, Kosmetik- und sonstigen äußerlichen Zwängen unterordneten, ist als direkte Auflehnung gegen das Patriarchat zu verstehen, könnte aber auch retrospektiv als ein Vorbote der dann einsetzenden amerikanischen und französischen Impulse gesehen werden, sich mit dem Geschlechtergegensatz direkt auseinandersetzen.

In der Entwicklung der sogenannten "Frauenliteratur" und der Kunst von Frauen in der Folgezeit der anfänglichen Studenten- und Frauenbewegung haben sich Parallelen ergeben. Die Studentenbewegung hatte der bürgerlichen Literatur eine Absage erteilt, entsprechend sollte der freien Kunst die gesellschaftliche Relevanz abgesprochen werden. Wie oben bereits ausgeführt, stellte Linda NOCHLIN als eine der Ersten 1971 die Frage "Why Have There Been No Great Woman Artists?"¹⁷¹ Also führte nicht nur der Paradigmenwechsel innerhalb der Kunst zu Freiräumen für Künstlerinnen, sondern dazu, daß das Bedürfnis entstand, entsprechend dem Mangel an Künstlerinnen in der traditionellen Kunstgeschichte und im Kunstbetrieb in der Gegenwart entgegenzuwirken, indem bewiesen werden sollte, daß es Künstlerinnen gab und gibt. Damit und mit allem, was danach kam, blieben Künstlerinnen im Rahmen der herrschenden Diskurse um Kunst und Künstler, immer bezogen auf das System Kunst (siehe unten), auch wenn inhaltlich versucht wurde, den neuen Fragen um Kunst und Weiblichkeit Ausdruck zu verleihen. Die historisch gegebene Konstellation für Künstlerinnen und Literatinnen, die gleichzeitig auf

¹⁷⁰ Die Tabuisierung der weiblichen Sexualität als Thema der Kunst von Frauen war gut ablesbar unter anderem in der Ausstellung *Spekulum*, Berlin/Bremen 1982.

¹⁷¹ Erstmals erschienen 1971 in *Art News* (Quelle: POLLOCK, 1987, S. 20). Hier zitiert nach: *Art and Sexual Politics*, New York 1973, S. 5ff.

mehreren Fronten kämpften, verlangte offensichtlich alle verfügbaren Energien. So dauerte es noch Jahre bis die neuen Diskurse einen künstlerischen Ausdruck und Niederschlag in Kunst und Literatur von Frauen fanden.¹⁷²

Der Wunsch, daß trotz sozialer Unterschiede solidarische Aktionen von Frauen möglich seien, prägt die Anfangszeit der Frauenbewegung. Die theoretischen Analysen von Frauen aus dieser Zeit sind charakterisiert durch die Suche nach dem gemeinsamen Nenner "weiblicher Unterdrückung, nach einer für Frauen universell gültigen Beschreibung ihrer Erfahrungen".¹⁷³ Die das Wort ergreifenden Autorinnen, wie zum Beispiel Erika RUNGE und Alice SCHWARZER, sprachen explizit alle Frauen an.¹⁷⁴ Das Handlungsziel war die Befreiung vom Hausfrauendasein und die Konzentration auf eine Berufstätigkeit. Veränderung des Lebenszusammenhanges wurden dahingehend angestrebt, daß mehr gemeinsame Erfahrungen mit anderen Frauen ermöglicht wurden.¹⁷⁵ THÜRMER-ROHR kritisierte im Nachhinein die Kategorie der "Gemeinsamkeit"¹⁷⁶, "das Frauenleben" und der "aus ihm fließende gemeinsame Besitz an identifikatorischen Prozessen, die scheinbar die persönlichen wie politischen Verbindungen unter Frauen herstellen". Sie versteht die Zeit des "Wir-sind-alle-...Hausfrauen, Mütter, Mißhandelte, Behinderte, Prostituierte, Lesben, Schwarze ... und so weiter ... als Beschwörungsformeln, um zusammenzufinden und die offensichtlichen Grenzen und Hierarchien unter Frauen zu überwinden, zu überspringen, auch zu übersehen".

Die in den siebziger Jahren aufkommenden Paradigmen in den Sozialwissenschaften, die das Augenmerk auf die Bedeutung der soziohistorischen und Umweltaspekte im Erziehungs- und Entwicklungsprozess eines Individuums legten, sowie Arbeiten zu der geschlechtsspezifischen Erziehung und schließlich ihrem Niederschlag in der Sprache führten fast zwangsläufig dazu, auch die Frauenfrage aufzufächern nach Sozialisationsbedingungen, Schichtenzugehörigkeit und so weiter. Zunehmend wurde das Konzept des "Frauenlebens" als unzureichend

¹⁷² Der Verlag "Frauenoffensive" und die Zeitschrift "Frauen und Film" wurden 1974 gegründet. Weitere Zeitschriften wie "Courage" und "Schwarze Botin" werden 1976 gegründet, "Emma" 1977. Die erste Berliner Frauenuniversität findet im Sommer 1976 statt. 1977 erscheint ein Kursbuch zum Thema Frauen.

¹⁷³ WEIGEL, 1987, S. 46.

¹⁷⁴ Erika RUNGE: Frauen, Frankfurt a. M. 1970. Alice SCHWARZER: Der "kleine Unterschied" und seine großen Folgen, Frankfurt a. M. 1975.

¹⁷⁵ Siehe Ulrike PROKOP: Weiblicher Lebenszusammenhang, Von der Beschränktheit der Strategien und der Unangemessenheit der Wünsche. Frankfurt a. M. 1976.

¹⁷⁶ THÜRMER-ROHR, 1987, S. 125.

erkannt und die Kategorie des Geschlechts zunehmend im Kontext vom Klassen- und Rassenbegriff diskutiert.

Eine Verschiebung in der Diskussion fand auf diese Weise seit den siebziger Jahren statt, eine Verlagerung des Interesses hin zu den Einzelindividuen, ihrer Lebensgeschichte (*oral history* in England) und zu ihren Beziehungen untereinander, die durch Beiträge aus den verspätet auch in Deutschland rezipierten soziologischen Rollentheorien und sprachwissenschaftlichen Ansätze gefördert worden war.¹⁷⁷ Die Voraussetzungen und das Bedürfnis nach einer spezifischen Frauenliteratur und -kunst waren gegeben. Es richteten sich auf die künstlerische und literarische Betätigung von Frauen Bedürfnisse, die stark durch das Thema Selbsterfahrung geprägt und durch einen eher diffusen Nachholbedarf motiviert waren. Nach Vorbild der amerikanischen *self-consciousness-raising-groups* wurde versucht, in Selbsterfahrungsgruppen die neu "entdeckten" persönlichen Erfahrungen aufzuarbeiten. In den siebziger Jahren eröffnete sich also eine bis dahin nicht denkbare Perspektive: aus verschiedenen Richtungen schauten Frauen auf sich. Eine Folge war, daß Kränkungen, die bis dahin eher auf individueller Ebene abgehandelt wurden, nun als frauenspezifisch verstanden und thematisiert wurden. Der Riß, der durch Frauenbiographien geht, wurde zum Gegenstand von Seminaren und Veröffentlichungen, die "jede" in der Frauenbewegung kannte.¹⁷⁸ Es ging darum, das "spezifisch Weibliche" von Wahrnehmungen, Erfahrungen und Kenntnissen zu erforschen und dafür eigene Ausdrucksformen zu finden. Es galt das Postulat, daß Frauen anders schreiben sollten.¹⁷⁹

Die Aufwertung des "Privaten" führte in der Literatur zu der "Neuen Subjektivität". Signalwirkung für eine Entstehung der neuen "Frauenliteratur" hatte das Buch "Häutungen" von Verena STEFAN¹⁸⁰, das die unverstellte "weibliche subjektive Erfahrung" in den Mittelpunkt stellen wollte.

Der Begriff der weiblichen Subjektivität war unterschiedlich konnotiert, jedoch wurde damit im allgemeinen die Suche nach der eigenen Identität verstanden. Dahinter verbarg sich ein Entwurf eines emanzipierten weiblichen Subjekts: selbständig, selbstbewußt und unabhängig von tradierten Rollenmustern, männlichen

¹⁷⁷ Siehe: Edward Paul THOMPSON: *The Voice of the Past. Oral History*. London 1978.

¹⁷⁸ Zum Beispiel Caroline MUHR: *Depressionen. Tagebuch einer Krankheit*, Köln 1970; Marie CARDINAL: *Schattenmund. Roman einer Analyse*, München 1977; Phyllis CHESLER: *Frauen – das verrückte Geschlecht?*, a.a.O.; Hannah GREEN: *Ich hab dir nie einen Rosengarten versprochen. Bericht einer Heilung*, Reinbek b. Hamburg 1978; Sylvia PLATH: *Die Glasglocke*, Frankfurt a. M. 1968.

¹⁷⁹ WEIGEL, 1987, S. 50.

Zuschreibungen und Bevormundungen.¹⁸¹ In der Folge wurde damit auch das Ziel der Emanzipation als Autonomie und gleiche Teilhabe an allen gesellschaftlichen Funktionen als obsolet verstanden. Weibliche Subjektivität wird jetzt als eine andere Subjektivität begriffen. Von Anfang an fanden sich in der Frauenbewegung sich widersprechende und miteinander konkurrierende, unauflösbare Widersprüche zwischen den Diskurstypen.¹⁸²

Für die bildenden Künstlerinnen spielte vor allem die in die Hochschulen hineingetragene, aber auch unterdrückte Frauenbewegung eine Rolle. Die starke Politisierung hatte erst einmal zur Folge, daß dem Studiengang der freien Kunst die "gesellschaftliche Relevanz" abgesprochen wurde. Viele Kunststudenten verließen die Kunsthochschule und begannen ein "relevantes" sozialwissenschaftliches Studium.

Daß die Frauenbewegung an den Kunsthochschulen nur am Rande existierte – besonders in den freien Abteilungen hatte sie kaum Fuß fassen können – ist auf die große Widerständigkeit der konventionellen Strukturen in der westlichen kunsthistorischen Tradition zurückzuführen, der sich auch die studierenden Frauen mehr oder weniger unbewußt unterordneten. Vor allem die bis in die neunziger Jahre fast ausschließlich von Männern durchgeführte Kunstlehre stellte eine Schwellensituation für Frauen dar. Erst zu Beginn der achtziger Jahre entstand zum Beispiel an der HdK Berlin eine erste Diskussion über frauenspezifische Belange in Lehre und Studium. Die Fraueninitiative, die alle Frauen von den Verwaltungsangestellten bis zu den Lehrenden ansprechen wollte, wurde gegründet.¹⁸³ Ein Novum und damit auch ein internes Politikum war eine Lehrveranstaltung (1983-1989), die sich mit der sozialen Situation und ästhetischer Praxis von Künstlerinnen befaßte.¹⁸⁴ In den achtziger Jahren wurde an den Kunsthochschulen vor allem die Diskriminierung selbst und ihre Strukturen untersucht, nachdem seit Mitte der siebziger Jahre auch in Deutschland die Existenz von Künstlerinnen anhand von frauenspezifischen Ausstellungen kontinuierlich dokumentiert worden war. Daß die Kunsthochschulen lange zu den männlichen Bastionen gehör(t)en und daß die Lehre entsprechend auf der traditionellen Auffassung von Kunst und Künstler fußt(e) – die feministische Kunstgeschichte

¹⁸⁰ STEFAN, 1975.

¹⁸¹ WEIGEL, 1987, S. 95.

¹⁸² Ebd., S. 52.

¹⁸³ Siehe der Gründung der Fraueninitiative vorausgegangene Veröffentlichung: EROMÄKI (vormals Bannwart)/FUNKE, 1991.

existiert bekanntlich erst seit den frühen achtziger Jahren – , bedeutet, daß von den Studentinnen, die bis dahin studierten, umfangreiche Anpassungsleistungen gefordert wurden, damit sie sich mit diesen scheinbar geschlechtsneutralen Vorstellungen über Kunst und Künstler identifizieren und sich “zu bildenden Künstlerinnen ausbilden konnten”.¹⁸⁵

¹⁸⁴ EROMÄKI/HERTER/WAGNER-KANTUSER, 1989.

¹⁸⁵ EROMÄKI, 1987.

3. Kunsttendenzen und Emanzipationsbewegung von den sechziger bis in die neunziger Jahren

Um die Einflüsse auf die künstlerischen Konzepte und Biographien der von uns befragten Künstlerinnen analysieren zu können, ist es notwendig, sich einen Überblick über die Kunsttendenzen und Emanzipationsbewegung der Entwicklungsbeziehungsweise Studienzeit der meisten von ihnen (zwischen 1965 und 1985) zu verschaffen.

3.1 Kunsttendenzen ab den sechziger Jahren und die Kritik an der Moderne

Politische Emanzipationsbewegungen und die künstlerische Emanzipation von dem strengen Regelwerk der Moderne berührten und beeinflussten sich vor allem Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre. In den achtziger Jahren, einer Periode der Konsolidierung unter konservativen, christlich-liberalen Vorzeichen, zeigte sich ein resignativer Rückzug ins Privatleben als Reaktion auf die Erkenntnis der begrenzten politischen Einflußmöglichkeiten auf der einen Seite und auf der Anderen die Konsolidierung des internationalen Kunstmarktes und seines Einflusses auf die Produktion und Rezeption einer neuen, weniger politischen Art von meist selbstreferentieller künstlerischer Vielfalt. Ausgehend von der grundsätzlichen Hinterfragung der Relevanz von Kunst in der Gesellschaft hatte sich – auch durch die wachsende Liberalisierung und kulturelle Öffnung der Gesellschaft eine grundsätzliche gesellschaftliche Akzeptanz der Kunst und ihren Erscheinungsweisen gegenüber entwickelt. Die bildende Kunst hatte allgemein an Prestige gewonnen.

Die während der sechziger Jahre einsetzenden Protestbewegungen in der Kunstszene bezogen sich auf das Diktat der Moderne vor allem in ihrer Ausprägung des amerikanischen abstrakten Expressionismus und seiner europäischen Ausformungen. Im folgenden gehen wir deshalb in aller Kürze auf die wichtigsten Prinzipien und Funktionsweisen der Moderne im allgemeinen ein, die die Grundlagen der Diskurse um Kunst, Kunstbegriffe und Künstlerbilder des 21. Jahrhunderts bilden. Die Moderne war und ist in diesem Jahrhundert die dominante, Kunstformen in vielen Variationen subsumierende Strömung, die in den Institutionen durch Kritik und Wissenschaft weiter gestützt wird.

Wie oben bereits festgestellt, befördern die Diskurse der Moderne nach wie vor den universellen Mythos der künstlerischen Kreativität als ausschließlich maskuline Potenz.¹⁸⁶ Damit wird das romantische Künstlerbild vom Genie im Modernismus weitertransportiert. Persönlichkeiten wie Jackson Pollock, Wols, Barnett Newman, Andy Warhol, Gerhard Richter, Markus Lüpertz, um nur einige zu nennen, stellen jeweils individuelle Varianten dieses Künstlerbildes dar. Auf der anderen Seite ist in diesen Diskursen die Vorstellung von der weiblichen Seite der Kunst, als das begehrte Andere (das Schwache, Ver-rückte, Triebhafte und so weiter) zum Männlichen, wirksam, die sich die männlichen Künstler (zum Beispiel des Surrealismus) durch die Kunst aneignen und sich dadurch der Utopie vom "vollständigen" Menschsein anzunähern suchen.¹⁸⁷

Die britische Kunstwissenschaftlerin Griselda POLLOCK hat nicht nur grundlegende Analysen zum Geschlechterverhältnis in Kunst und Kunstgeschichte veröffentlicht, sondern auch die Moderne auf Funktionsweisen und ideologische Hintergründe hin untersucht. POLLOCK analysiert in ihrem Aufsatz "Avant-Garde Gambits 1888 - 1893"¹⁸⁸ exemplarisch einige der Schachzüge, die ein Künstler kurz vor der Jahrhundertwende tun mußte, um in den damaligen Pariser Avant-Garde-Kreis aufgenommen zu werden. Sie zeigt dies am Beispiel Paul Gauguins und seines Bildes *Manao Tupapau*. POLLOCKS plausible Theorie der Schachzüge legt die Strategien dar, die in dieser geschlossenen Welt des Meisterdiskurses notwendig waren, um "dazuzugehören", und die, wie uns scheint, auch im Nachkriegskunstbetrieb bis heute noch immer aktuell sind. Diese Schachzüge sind folgendermaßen aufgebaut:

1. Referenz (reference): die eigene Arbeit auf das beziehen, was gerade aktuell ist.
2. Respekt (deference): seine Reverenz dem aktuellsten Meinungsführer, der neuesten Bewegung oder dem letzten Wort erweisen.
3. Unterschied (difference): einen (nicht zu krassen) Unterschied sowohl in bezug auf die aktuelle Ästhetik und Kunstkritik als auch einen definitiven Fortschritt im Verhältnis zu der herrschenden Position aufbauen.¹⁸⁹

Die Künstler am Ende des 19. Jahrhunderts waren darauf angewiesen, neue Kreisläufe des Austauschs unabhängig vom Staat aufzutun. Um kulturelles Kapital zu

¹⁸⁶ POLLOCK, 1993.

¹⁸⁷ Vgl. hierzu unsere Ausführungen in Kap. 1,2 und 4.

¹⁸⁸ POLLOCK, 1993.

¹⁸⁹ Ebd., S. 14f. Das von POLLOCK analysierte Bild Gauguins bezieht sich auf Manets *Olympia* von 1863 und drückt seine Achtung diesem gegenüber aus. Manets Bild war ein berühmt-berühmtes Avantgarde-Bild über Prostitution in der modernen Großstadt, das sich wiederum

werden und Profit zu machen, muß(te) die künstlerische Arbeit als Produkt in einen öffentlichen Diskurs eingebaut werden. Dieser Diskurs besteht aus der Kritik, die die Besonderheit des Produkts erkennt und benennt, sowie die Beziehungen zu den bereits bestehenden bewerteten Kontexten herstellt. In Äußerungen zu ihrer Arbeit nehmen die Künstler teil am Ausarbeiten des internen Regelsystems, sei es, daß sie die Stichworte für die Kommentatoren liefern, Referenzen bilden oder mythische und mythenbildende Erzählungen beisteuern. Gleichzeitig boten die Künstler vor allem am Beginn der Moderne im Selbstverständnis der bürgerlichen Gesellschaft mit ihrer Kunst eine Art "Gegengift", indem sie mit Kritik und Provokation den ethischen Idealen des Bürgertums Form verliehen.¹⁹⁰

Dies sind auch die Gesetze des heutigen Kunstbetriebs, wiewohl die Mechanismen sich aufgrund seiner Ausweitung und Professionalisierung und seiner ökonomischen Bedeutung sowie der verbreiteten Akzeptanz von zeitgenössischer Kunst vervielfältigt haben und verschiedene Strategien und Schachzüge, bewußte und auch unbewußte nebeneinander zulassen.

Um die Moderne des weiteren zu charakterisieren, gilt es ihre Hauptprinzipien wie Avantgarde, Originalität, Materialität grob zu umreißen. Harold ROSENBERG bezeichnete das Selbstverständnis der Moderne als "Tradition of the New"¹⁹¹ und damit ist auch das Phänomen gemeint, daß sich die Moderne selbst die Kompetenz zuschreibt, die "wahre Geschichte der Kunst" zu vertreten und damit eine neue Tradition, nämlich die der Avantgarde zu begründen. Diese Idee der Avantgarde, die zunächst 1825 von Claude Henri SAINT-SIMON aus der militärischen Terminologie auf eine geistige Vorhut übertragen wurde, trägt den Kreislauf von Verwerfung, Protest und Innovation automatisch in sich. Das Ende des Bildes, der Kunst, der Malerei und so weiter wurde mehrfach ausgerufen und so den Zyklen der Moderne einverleibt.

Das Prinzip der Originalität ist eng mit dem Begriff der Avantgarde verknüpft. Rosalind KRAUSS definiert die Originalität als Merkmal des sich selbst hervorbringenden Künstlers, der "mit seinem eigenen Selbst als Ursprung seiner Arbeit dem Werk seine eigene Einzigartigkeit weitergibt; durch die Bedingung seiner Singularität wird die Originalität dessen, was er macht, garantiert."¹⁹² Die Singularität der Geste wird in der Moderne bis auf das Äußerste zelebriert. Das Hinterfragen und

auf die große Tradition der nackten Liegenden bezieht. Allein durch die Farbe des dargestellten Aktes unterschied es sich. Kritiker nannten es die "braune Olympia".

¹⁹⁰ Vgl. Suzi GABLIK: Has Modernism Failed, New York 1984, S. 55.

¹⁹¹ 1962.

¹⁹² KRAUSS, 1985, S. 160. Übers. d. Verf.

ad absurdum Führen sowohl der Autorschaft, der Originalität als auch der Kennerschaft, welche den notwendigen Gegenpart in diesem System spielt, wird vor allem in der Konzeptkunst und Popart der sechziger und siebziger Jahre zum Thema der Arbeiten.

Am Beispiel der amerikanischen Pop-Art zeigt Arthur DANTO, wie die Wertschätzung eines Kunstwerkes von der Interpretation abhängt.¹⁹³ Er geht davon aus, daß Kunst von Theorien abhängig ist, denn die Interpretation konstituiere das Kunstwerk.¹⁹⁴ Das Wesen der Kunsttheorie kann Objekte aus der realen Welt herausheben und zum Bestandteil einer anderen Welt machen, zur Kunstwelt, der Welt interpretierter Dinge.¹⁹⁵ George DICKIE vertritt die noch weitergehende Theorie des Institutionalismus, die besagt, daß die Kunstwelt durch ihren Machtanspruch etwas zum Kunstwerk erklären kann.¹⁹⁶ Sigrid SCHADE und Silke WENK weisen in ihrem Aufsatz über Entwicklung, Stand und Problemstellung der kunstwissenschaftlichen Frauenforschung auf die grundlegende Bedeutung des "Zu-Sehen-Gebens" für Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz hin: "Die Medien, über die sich der kunsthistorische Diskurs (re)produziert, sind Text und Bild. In ihnen wird interpretiert, kommentiert und zugleich zu sehen gegeben. Jede Art des Zu-Sehen-Gebens ist auch Deutung, Konstruktion von Bedeutung, zu welcher nicht zuletzt auch der Ort der Präsentation beiträgt."¹⁹⁷

Der in den sechziger Jahren stattfindende und sich bis in die siebziger Jahre hinein auswirkende Paradigmenwechsel von der Innovation, die sich allmählich mit Hilfe der Kommentatoren zum Werk oder Stil durchsetzen kann, zur Durchsetzung einer Idee, die durch den "Betrieb" mit Hilfe seiner verzweigten Instanzen und Institutionen bereits als Kunst legitimiert ist, beschreibt Hans BELTING folgendermaßen: "Vor 1960 mußte alles, was Kunst sein wollte, erst einmal Kunst werden und sich als Innovation bewähren, die als Erfindung im Rahmen des eigenen Mediums hervortrat. Damit war jede Kunst von vorneherein an das Gesetz der Kunstgeschichte gebunden und schlug wie in einem Buch immer wieder neue Seiten auf, welche die Fortsetzung der einen und einzigen Geschichte brachte. Seit 1960 ist Kunst, lautete das inzwischen offizielle Argument, nicht mehr als solche umstritten, sondern wird als eine Fiktion mit

¹⁹³ DANTO, 1984, S. 192.

¹⁹⁴ Ebd., S. 207.

¹⁹⁵ Ebd., S. 208.

¹⁹⁶ Ders.: Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis, Ithaca, N.Y. 1976.

¹⁹⁷ SCHADE/WENK, 1995, S. 343.

eigenem Recht erkannt, die durch Institutionen wie Kunstmarkt und Kunstaussstellung verbürgt ist – statt durch ein bestimmtes Medium oder durch den Erfolg einzelner Werke.“¹⁹⁸

Es setzte in den sechziger Jahren in den Vereinigten Staaten und auch in Europa innerhalb der jüngeren Generation eine Rückbesinnung auf die bereits zu Beginn des Jahrhunderts formulierte Intention ein, Kunst und Leben miteinander zu verbinden. Um der gesellschaftlichen Isolation der Kunst entgegenzuwirken, entstanden verschiedene Kunstformen, die mit dem Bestreben einhergingen, die Kunst dem Leben näher zu bringen oder ihr das Leben einzuverleiben. Die Kritik der jungen Generation bezog sich vor allem auf den damals aktuellen abstrakten Expressionismus. Den Kritikern fehlte zum Beispiel die substantielle Auseinandersetzung mit der Materialität, und der stark individualistische gestische Selbstaussdruck des Herausschleuderns von Farbe wurde als von der Gesellschaft losgelöster und abgehobener, subjektiver Akt kritisiert. Voraussetzungen, Aufgabe und Funktionen bildender Kunst wurden, losgelöst vom privaten Moment des Schaffens, untersucht, objektivierbar gemacht und auf eine gesellschaftlichen Ebene gehoben.

Der amerikanische Künstler Joseph Kosuth formulierte den Punkt, an der sich die Auseinandersetzung zwischen abstrakter Malerei und Konzeptkunst entzündete folgendermaßen: “Being an artist means questioning the nature of art. If you make paintings, you are already accepting (not questioning) the nature of art.”¹⁹⁹

Die Frage nach dem, was Kunst zur Kunst macht, die Frage nach dem Sinn von Bildern und von Malerei wurde in Nachfolge des wieder entdeckten und rezipierten Marcel Duchamp gestellt (seine Vorstellungen gewannen auch in den späten achtziger Jahren wieder an Einfluß). Das “Ende des Werks” wurde von seiten einiger europäischer Künstler deklariert, die im Kunstwerk nicht mehr die einzige gültige Äußerung sehen wollten. Die Bedeutung der Sprache als “tableau des choses” wurde von Foucault in “les mots et les choses” eingebettet in eine “Archäologie des Wissens”, was für die bildende Kunst wiederum bedeutete, daß das Interesse von der naiv abbildenden Darstellung auf die Theorie der Repräsentation gelenkt wurde.²⁰⁰ Auch in kunstgeschichtlichen Texten wurde das biographische Schema

¹⁹⁸ Hans BELTING: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995, Teil II, S. 180f.

¹⁹⁹ zit. nach GABLIK, a.a.O., S. 23.

²⁰⁰ Michel FOUCAULT: Les mots et les choses, Paris 1966.

immer öfter zugunsten der Hermeneutik verlassen.²⁰¹ Künstler wie Yves Klein wehrten sich gegen eindeutige Interpretationen, wollten ihre Arbeiten als "propositions", als Vorschläge, gelesen wissen. Die Gruppe Zero um Manzoni, Klein und Fontana formulierte in unterschiedlichsten künstlerischen Aktionen und Werken ihr Ziel als einen "leerer(n) Raum mit freier Kunst". Die Loslösung des physischen Werks von der Schöpfung führte dazu, daß der Akt der Schöpfung selbst, als Aktion, happening oder performance der Öffentlichkeit vorgeführt werden konnte.

Viele Experimente mit dem Medium Kunst selbst, seinen Materialien und den ästhetischen Zugriffsweisen führten zu einer großen Vielfalt und Gleichzeitigkeit von Stilen, künstlerischen Selbstdarstellungen und Konzepten von Kunst und Künstler. Im Mittelpunkt der künstlerischen Auseinandersetzung standen zunehmend Fragen nach der ästhetischen Praxis selbst, Wahrnehmung, Kreativität und Prozeß wurden als substantielle Komponenten der künstlerischen Tätigkeit bewertet und ins Blickfeld gerückt, die Beschäftigung mit den Dingen, Objekten, Materialien und Ideen setzte ein, verdrängte traditionelle Techniken und Materialien.

Internationale Tendenzen, besonders die nordamerikanischen sowie die in Europa sich formierenden Künstlergruppen hatten Einfluß auf das Kunstgeschehen. Während Situationisten, Gruppe Zero, Post-Painterly-Abstraction, hard edge, Kinetik oder Op-Art aus unterschiedlichen Gründen und mit unterschiedlichen Mitteln auf die substanzlos gewordene abstrakte Materialität reagierten, bezogen sich Nouvelles Tendences, Objektkunst, Popart, Arte povera eher auf die in der Bundesrepublik Deutschland relativ spät rezipierte Pop-Art und auch den Surrealismus, während die Quellen für Konzeptkunst, Minimal-Art, Fluxus, Happening, Aktionismus, Performance, environmental-art eher bei Dada und in den Duchampschen Überlegungen zu finden waren. Bereits in den frühen sechziger Jahren hatte sich die internationale fluxus-Bewegung gebildet, die Leben und Werk als einheitlichen Verlauf, ähnlich wie ein "Stück Musik, einen musikalischen Prozeß" (Vostell) begriff.²⁰² Die Amerikanerin Carolee Schneeman, die vor allem mit ihren Körper-Mal-Performances bekannt wurde und seit den siebziger Jahren auch von der feministischen Kunstkritik beziehungsweise Kunstwissenschaft rezipiert wurde, war eine der wenigen Frauen, die mit der Fluxusgruppe zumindest anfänglich assoziiert war.

²⁰¹ BELTING, 1995, S. 161.

Auf die Conceptual Art oder Konzeptkunst als wesentlichen Einfluß auf die europäische Künstlerbewegung sowie als Anknüpfungspunkt für viele Künstlerinnen sei hier etwas näher eingegangen. Lucy LIPPARD betitelt 1996 einen Aufsatz über die u.s.-amerikanische Kunstbewegung der Conceptual Art in der Zeit zwischen 1965 bis 1975 bezeichnender Weise als "Escape Attempts", also Fluchtversuche, und bezieht sich dabei auf eine Aussage Robert Smithsons': "escape from ,cultural confinement"". ²⁰³ In ihren eigenen Worten beschreibt sie die Tendenz als "to escape from the frame-and-pedestrian symptome" des Modernismus. ²⁰⁴ Die junge Generation versuchte, die Regeln der Moderne außer Kraft zu setzen, indem sie Kunstformen außerhalb der abgeseigneten Stile der Moderne schuf. LIPPARD betont den engen Zusammenhang der Ära der Konzeptkunst mit der Ära von Vietnam, Frauenbewegung und Gegenkultur – die Ausbruchsversuche bezogen sich nicht nur auf die kunstimmanente Kritik an der Moderne sondern auch auf die gesellschaftliche Kritik und die Versuche, neue Werte, neue Lebensformen und damit eben auch neue Kunst zu schaffen.

Durch die Möglichkeit, Sprache zum Einsatz zu bringen, beziehungsweise Aktionsformen mit oder ohne Publikumsbeteiligung zu entwickeln, konnte die Konzeptkunst auch eine politische Dimension erhalten, wobei diese jedoch oft verschlüsselt und für ein breiteres Publikum außerhalb der Kunstszene schwer verständlich war. Allerdings gesteht LIPPARD der Konzeptkunst eine politische Dimension per se zu – allein die Opposition gegen den abstrakten Expressionismus und seinen "Papst" Clement Greenberg definierte alle Konzeptkünstler als radikal, beziehungsweise politisch, wobei sie letztendlich oft eigentlich unpolitische Kunst machten.

Das Anti-Establishment der sechziger Jahre zielte auf die Entmythologisierung und *de-comodification* der Kunst mit dem Ziel, eine unabhängige, "alternative" Kunst zu schaffen, die von den Mächtigen, die auch den Vietnam-Krieg finanzierten, weder verkauft noch gekauft werden konnte. Autorschaft, Originalität, Werk und Besitz wurden radikal in Frage gestellt. Die Idee als Kunstwerk und die Zweitrangigkeit der Materialität sind die tragenden Elemente der Konzeptkunst. Den Versuch, in der Ausführung der Objekte so "neutral" wie möglich zu werden, bezeichnet LIPPARD als Kult der Neutralität, ebenso wie sie das Ausmerzen von Emotionalität und konventionellen Schönheitsbegriffen als wichtige künstlerische Intentionen der

²⁰² Vgl. Aktionen. Happenings und Demonstrationen seit 1965. Eine Dokumentation visualisiert und hrsg. von Wolf VOSTELL.

²⁰³ In: Kat. *Reconsidering the object of art*, Los Angeles 1995/96, S. 16-38.

²⁰⁴ LIPPARD, 1996, S. 17.

Konzeptkunst formuliert. Im Gegensatz zum Expressionismus und der Pop-art wurde Strenge zum Prinzip der künstlerischen Arbeit, die sich mit positivistischem Eifer auf "wissenschaftliche", scheinbar objektive Formen wie Diagramme und so weiter stützte. Ein weiterer Schwerpunkt lag auf dem Prozeßhaften, was zur Ausbildung der *life-art* führte.²⁰⁵

Information und Systeme ersetzen die traditionellen formalen Belange von Kunst, wie Farbe, Technik und physische Präsenz. Kommunikation wurde vor allem für die Distribution der Kunst in einem internationalen, von Künstlern und Künstlerinnen in Zusammenarbeit mit wenigen engagierten Galerien oder Kunsträumen selbst organisiertem und getragenen Netzwerk zum zentralen Moment.

Künstlerinnen partizipierten an der Bewegung vor allem mit Aktionen und Videos. 1973 wurde die erste internationale Ausstellung konzeptueller Kunst von Frauen mit dem Titel "C.7,500" durch LIPPARD kuratiert. "Der billige, ephemere, nicht einschüchternde Charakter der konzeptuellen Medien (Video, performance, und so weiter) ermutigte Frauen teilzunehmen, um durch diese Spalte in der Mauer des Kunstbetriebs hineinzukommen."²⁰⁶ Durch die Partizipation von Frauen wurden neue Themen entwickelt: Alltag, Beziehungen, Autobiographisches, feministische Politik, Körper, Verkleidung, Entkleidung, Fragmentarisierung, Schönheit wurden als Themen oder Motive in die Kunst einbezogen. Es entstanden neue künstlerische Formen wie Erzählung, Rollenspiel, performance.

Lucy LIPPARD vermerkt den Beginn der langsamen Einmischung der Frauen in Kunst und Kunstkritik, das mit dem "Verlassen der Kochtöpfe", also dem Hinterfragen und Aufbrechen der klassischen gesellschaftlichen Rollenmuster einherging. Durch die liberale bis linke Einstellung der Männer in der Konzeptkunst gab es eine Art von Unterstützung der Frauen, die aus heutiger Sicht höchst ambivalent bewertet werden muß.

Ende der sechziger Jahre setzte die oben bereits erwähnte Kommerzialisierung des Kunstbetriebs ein. 1967 wurde der "Kölner Kunstmarkt" gegründet. In größeren Übersichtsschauen wurden in Europa die amerikanischen Tendenzen in der Konzeptkunst und minimal art vorgestellt. Die paradoxe Situation des künstlerischen Impetus der Zeit, sich selbst in Frage zu stellen und gleichzeitig die Kommerzialisierung mitzumachen setzte ein, die immer wieder zu Wellen von verstärkten Gegenbewegungen von Seiten der Künstlerinnen und Künstler, und

²⁰⁵ Vgl. ALMHOFER 1986.

²⁰⁶ LIPPARD, 1996, S. 23.

wechselweise zu größerer oder weniger großer Einflußnahme von Politik und Soziologie auf die Kunst führt.

Das Problem, Kunst und Leben, Produzent und Rezipient einander näher zu bringen, wurde in den siebziger Jahren ebenso wie die Kritik an den Massenmedien zum Thema.²⁰⁷ Die Öffentlichkeit wurde als Kommunikationspartner verstärkt gesucht, sei es zum Beispiel über das demonstrative Verlassen des Kunstraumes, über didaktische Modelle der Kunstvermittlung oder die Analyse der Manipulation durch Massenmedien. Vervielfältigungstechniken vom Siebdruck bis zur Videoaufnahme diskutierten den veränderten Charakter des Kunstwerkes im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit (Walter Benjamin). In allen Manifesten und anderen Äußerungen zu den einzelnen Kunstrichtungen und -programmen wird spätestens seit 1968 die Situierung des Künstlers innerhalb der sozialen Beziehungen und der soziale Anteil der Kunst diskutiert. Im Vorwort des Katalogs zur 4. *documenta* schrieb Wilhelm BODE 1968: "Die Künstler, bisher Außenseiter der Gesellschaft, werden – so hoffen wir – bald in ihrer Mitte stehen, um sie mitzuverändern, und in einer verwandelten Gesellschaft könnte die Kunst mehr sein als nur das ästhetische Alibi der Privilegierten." Und Wolf VOSTELL stellte euphorisiert fest: "In den Demonstrationsformen der Berliner Studentenbewegung – in Berkley – im Pariser Mai gab es zum ersten Mal keinen Unterschied mehr zwischen Leben und Kunst ...".²⁰⁸ Karin THOMAS formulierte die am Übergang von den sechziger zu den siebziger Jahren herrschende, die verschiedenen neuen künstlerischen Richtungen in der Bundesrepublik bestimmende Intention als Postulat: Die "Annäherung von Kunst und Leben, von ästhetischer Praxis und sozialer Praxis soll sich entwickeln, ... die bisher konkrete Utopie der Kunst geblieben ist."²⁰⁹

Beispielgebend für die Veränderung der Intentionen, die mit Kunst bezweckt wurden sowie für die Öffnung derselben auf die Gesellschaft hin, kann die *documenta 5* von 1972 (konzipiert von Harald Szeemann) in ihren konzeptuellen Grundzügen aufgeführt werden, die mit ihrem erweiterten Kunstbegriff, der Besucherschule von Bazon Brock und auch einer erstmals größeren Zahl (im Verhältnis) an

²⁰⁷ Auch in der kunstkritischen und -wissenschaftlichen Literatur. Vgl. zum Beispiel Martin DAMUS: Funktionen der Bildenden Kunst im Spätkapitalismus, Frankfurt a. M. 1973, bes. Kap. 3; Udo KULTERMANN: Kunst und Leben, Tübingen 1970; Hermann K. Ehmer (Hg.): Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewußtseinsindustrie, Köln 1971.

²⁰⁸ In einer von Wolf VOSTELL visualisierten und herausgegebenen Dokumentation, a.a.O..

²⁰⁹ Karin THOMAS: Kunstpraxis Heute, Köln 1972, S.8.

teilnehmenden Künstlerinnen²¹⁰ wegweisend sein sollte. An der *documenta 5* konnte das Spektrum der die siebziger Jahre prägenden künstlerischen Intentionen und Strömungen in komprimierter Form abgelesen werden. Den Hintergrund der Konzeption bildete zum einen ein erweiterter Kunstbegriff, aufgrund dessen sowohl die "gesellschaftliche Ikonographie" (Visuelle Kommunikationsformen wie Werbung, Zeitschriftentitel, und so weiter) als auch die Bildnerie von Geisteskranken ("Bilderwelt der Frömmigkeit") in die internationale Kunstaussstellung einbezogen und diskutiert wurden. Zum anderen wurde die Aufgabenstellung beziehungsweise Absichtserklärung des Sehens im Sinne von "Befragung der Wirklichkeit"²¹¹ formuliert. Angestrebt waren die Integration von "Besucherereignis und Seminar zum besser Sehen lernen"²¹² – Vermittlung, Interpretation und Rezeption waren ebenso wichtig wie die antimuseale Präsentation der aktuellen Kunst. Im Katalogvorwort stellte Harald SZEEMANN fest, die Kunst der siebziger Jahre sei vermehrt inhaltlich ausgerichtet. Parallele Bildwelten sollten in Beispielen künstlerischer und nichtkünstlerischer Bilder vorgestellt werden. Dabei lag die Betonung der Auswahl im künstlerischen Bereich bei Konzeptkunst und Hyper- oder Fotorealismus als nach "formellen Gesichtspunkten vorgestellte Richtung und bei den Individuellen Mythologien als Feld subjektiver Mythenbildung mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit durch die bildnerische Formulierung."²¹³

Zu diesem Zeitpunkt hatte die politische Kunst ihren Kulminationspunkt erreicht und die Künstlerinnen und Künstler zogen sich wieder mehr auf sich selbst zurück beziehungsweise definierten "das Persönliche als politisch" – eine allgemeine Losung der Frauenbewegung. Auch das "Verhältnis der Künstler zum Museum (war) selbstverständlicher" geworden.²¹⁴ Gerade die "individuellen Mythologien" stellten nun einen neuen Ansatzpunkt dar, der die Subjektivität, die Selbstdarstellung des Individuums, losgelöst von der Wertigkeit gesellschaftlich relevanter Themen, ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte. Dieser Ansatz erlaubte die Thematisierung der eigenen "Obsessionen", von Selbstfindungsutopien und Selbstdarstellung im ästhetischen Handeln. "Individuelle Mythologien" als künstlerische Ausrichtung stellten eine erste Gegenreaktion auf die Konzeptkunst dar. Die Mythen des

²¹⁰ Neben Broodthaers, Boltanski, Buthe, Beuys, Polke, Thek und vielen anderen wurden Arbeiten der Künstlerinnen Hanne Darboven, Nancy Graves, Dorothea Rockburne, Agnes Martin, Inge Mahn und Eva Hesse sowie Filme beziehungsweise Videos von Rebecca Horn, Katharina Sieverding, Joan Jonas und Yoko Ono gezeigt.

²¹¹ Bazon BROCK, "Besucherschule", Kat. 1972.

²¹² SZEEMANN, in: Kat. *documenta 5*, 1972, S. 10f.

²¹³ Ebd.

“Anderen”, der obsessiven Künstlerexistenz, bekamen vor dem Hintergrund des Strebens nach Individualisierung und der gleichzeitigen Konformisierung dieses Wunsches durch die Massenmedien, Werbung und Mode in der Gesellschaft neue Bedeutung. Sie brachten gar den längst vergangen geglaubten Allgemeinplatz von der Selbstwerdung durch die Kunst wieder ins Spiel.

Aus dem Hinterfragen gesellschaftlicher Normen von Sozialisation, Geschlechterdifferenz oder Zivilisation wurden Themen entwickelt, die auch Künstlerinnen erlaubten, “individuelle Mythologien” zu erzählen. Für die Gestaltung gab es keine auf Genres und Materialien bezogenen Einschränkungen – neben Malerei, Objekt und Zeichnung wurden vor allem Environments, multimediale Installation, Film oder Performance entwickelt. Ähnlich wie oben von LIPPARD 1996 beschrieben, schafften es die künstlerisch arbeitenden Frauen, hierüber einen Eingang in die Kunstwelt zu finden beziehungsweise eigene, politische und private Vorstellungen, Mythen und Analysen in die Kunst einzubringen.

Aus der “Befragung der Wirklichkeit” und der Beschäftigung mit dem Sehen entwickelten sich bis in die achtziger Jahre hinein Kunstformen, die die “sinnliche Wahrnehmung” thematisierten. Zum einen geschah dies unter gesellschaftlich motivierter Zielsetzung, zum anderen wurden sinnliche Effekte der Wahrnehmung vorgeführt, die den Körper thematisierten und miteinbezogen, jedoch durchaus auch malerisch bearbeitet werden konnten.²¹⁵ Die Auseinandersetzung mit dem System Kunst und Kunstgeschichte führte zu der Thematisierung bisheriger Stile und Genres, die durch Museen, Kunstsammlungen, Massenmedien und Reproduktionen jederzeit verfügbar sind. Begriffe der Moderne wie Innovation, Autorenschaft, Avantgarde wurden mittels Referenz, Zitat, Umgestaltung oder Kopie in Frage gestellt und mit neuen Bedeutungen belegt. Auch die Beschäftigung mit dem Mythischen wurde – sei es im Sinne einer Selbstdarstellung, sei es im Sinn einer Diskussion tradierter Mythen – als künstlerische Themen oder Teile “großer Erzählungen” (Paul RICOEUR) wiederbelebt.

In den achtziger Jahren hatte sich die Kunst stark pluralisiert. Neben konzeptuellen Ansätzen, Film und Fotoarbeiten wurde auch die Malerei wieder, in Europa vor allem in abbildhafter, “wilder”, an die deutschen Expressionisten erinnernder Form aktuell. Die Etablierung des Kunstmarktes vollendete sich in den achtziger Jahren. Die Kunst

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Vgl. ALMHOFER, 1986; WAGNER-KANTUSER, 1984.

bezog sich wieder verstärkt auf die ihr immanenten Themen.²¹⁶ Neben dem Abebben des gesellschaftskritischen und kommunikativen Impetus entwickelte sich abhängig von den ökonomischen Interessen des boomenden Kunstmarktes das ausgeklügelte "Betriebssystem Kunst"²¹⁷, in dessen fein verästeltem Netzwerk durch Sammler, Händler, Berater, Kuratoren und Kritiker Qualitäts- und Wertbestimmungen und Trends vorgenommen wurden.

Die verstärkte Reflexion über Kunst und Künstler von seiten der künstlerischen Produktion als auch der professionellen Rezeption stellte neue Anforderungen an das Künstlerdasein. Mit der Verfestigung des Kunstbetriebs wurden auch die Rollenanforderungen an die Teilnehmenden schärfer beziehungsweise neu definiert. Es entstanden neue Berufsfelder (Kuratorenschaft, Artconsulting und so weiter). Die Professionalisierung einer gesamten "Branche" setzte ein, die in den neunziger Jahren – zum Zeitpunkt unserer Befragung – noch nicht abgeschlossen war und in den folgenden Jahren wiederum kritisch in der Kunst hinterfragt wurde.

Gestützt von philosophischen und soziologischen Überlegungen vor allem aus Frankreich und Amerika wurden neben der Thematisierung von Gleichzeitigkeit und Geschwindigkeit (VIRILIO) auch die Effekte der Massenmedien und des Kunstbetriebs bearbeitet. Die Repräsentationsfunktion der Zeichen, Simulation und Virtualität (BAUDRILLARD, LYOTARD) wurden zu neuen Feldern, auf denen das alte Problem – was macht Kunst zu Kunst, wie funktioniert sie und was will sie – auf einer neuen Ebene von der jungen Generation als Herausforderung begriffen wurde.

Für unseren Zusammenhang ist bei der Akzentuierung der Kunstströmungen nach 1960 vor allem die Betonung und Bearbeitung des Problems "Kunst und Leben", die Hinwendung zu ephemeren, armen Materialien, die Hinterfragung und Auflösung der durch die Verfechter der abstrakten Malerei gesetzten Regeln sowie die allgemeine und kunstimmanente Politisierung von Bedeutung. Dies waren unseres Erachtens wichtige Anknüpfungspunkte für Künstlerinnen in einer Zeit, in der der Kunstbetrieb sich als eine absolute Männerdomäne darstellte.

Die Möglichkeit, Gesetze ungehemmt zu überschreiten und Regeln bewußt zu verletzen, bot Frauen ein ungesichertes Terrain – nämlich Methoden- und Materialfreiheit – , das an vielen Stellen noch nicht vom "väterlichen" Gesetz besetzt war. Im Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Politisierung, ergaben sich für

²¹⁶ Vgl. Stephan SCHMIDT-WULFFEN: Spielregeln. Tendenzen der Gegenwartskunst, Köln 1987.

²¹⁷ Thomas WULFFEN: Betriebssystem Kunst, Kunstforum, Heft 125 , Jan./Feb. 1994, S. 50-58.

Frauen die Möglichkeiten, "ihre" politischen Inhalte in die Kunst hineinzutragen und später innerhalb der feministischen Diskurse ihrer Zeit die Suche nach weiblichen Erfahrungszusammenhängen, Lebensmustern und Identifikationen zu bearbeiten und zu betreiben.

Die in den achtziger Jahren stattfindende Kommerzialisierung und Pluralisierung des Kunstbetriebs stellte eine neue Herausforderung im Sinne von verstärkter Konkurrenz und notwendigen Machtkämpfen für Künstlerinnen dar. Andererseits konnten sie von den mit einiger Zeitverzögerung nach Europa gelangenden Erfahrungen und Einflüssen der mit der Frauenbewegung assoziierten u.s.-amerikanischen Künstlerinnen profitieren. Die dort im Rahmen von Konzeptkunst, Aktionismus und Performance stattfindenden Aktivitäten und Ausstellungen regten in Europa Einzelkünstlerinnen und Gruppen zu eigenen Aktivitäten an.²¹⁸ Vor allem die im Rahmen der "individuellen Mythologien", des Wiener Aktionismus und bei einigen Konzeptkünstlern relevanten künstlerischen Topoi Körper und Identität waren für Künstlerinnen gerade aufgrund der feministischen Diskussion um weibliche Geschichte, Sozialisation und Erfahrung brisant.²¹⁹ Auch die wiederbelebte expressionistisch orientierte Malerei in den achtziger Jahren bot einigen Künstlerinnen ähnliche Chancen.²²⁰ Die künstlerischen Arbeiten, in denen die Voraussetzungen und Effekte von Wahrnehmung, Zeichensystemen und Repräsentation nachgespürt wurden, gingen wiederum einher mit feministisch orientierten Forschungen im Bereich der Psychoanalyse, des Poststrukturalismus und der Kunstwissenschaft.

3.2 Die Frauen/Kunst/Bewegung. Stationen zwischen 1975 und 1990

Durch Nationalsozialismus, Krieg und Restauration in der Nachkriegszeit hatte die

²¹⁸ Vgl. etwa Valie EXPORT: *Magna Feminismus*, 1975, und ihr Interview; AG "künstlerinnen international"; GORSEN/NABAKOWSKI/SANDER 1980; *Typisch Frau*, Kat. 1981 und die anderen Aktivitäten der Bonner Gruppe um Margarethe Jochimsen, Marianne Pitzen und Philomene Magers; sowie Ulrike Rosenbachs Aussage auf dem Treffen des Internationalen Künstlergremiums 1978 zur Entwicklung und Position von Künstlerinnen: "Wichtige Impulse kommen aus den Vereinigten Staaten, wo an der Ostküste Lucy Lippard und an der Westküste Judy Chicago Zeichen der neuen Entwicklung gesetzt haben."

²¹⁹ Vgl. WAGNER-KANTUSER, 1984 und 1987.

²²⁰ Besonders in Berlin und dem Rheinland wurde die sogenannte "Wilde Malerei" stark gefördert. In München existierte zudem eine jüngere Tradition durch die Künstlergruppen *Spur* und *Geflecht*. Die von uns befragten Künstlerinnen Elvira BACH, WeibsBilder, Isolde WAWRIN hatten – an unterschiedlichen Standpunkten und mit unterschiedlichen Konzepten – daran teil.

aufkeimende gesellschaftliche Anerkennung der künstlerischen Arbeit von Frauen in Deutschland um die Jahrhundertwende mit dem Höhepunkt in der Weimarer Republik große, wenn nicht vernichtende Rückschläge erlitten. Waren in der Nachkriegszeit in Deutschland kaum Künstlerinnen öffentlich präsent, so herrschte auch kein Bewußtsein über dieses Defizit. Fragen nach dem Anteil der Frauen an Kultur und Künsten sowie einer spezifisch weiblichen Ästhetik tauchte erst in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren im Zusammenhang mit der parallel zur Studentenbewegung entstehenden neuen deutschen Frauenbewegung auf. Neben dem Kampf gegen den Abtreibungsparagraphen, für das Selbstbestimmungsrecht und die ökonomische Gleichstellung der Frauen wurde auch nach ihrem Anteil an der Kultur der abendländischen Gesellschaft gefragt. Die Forderung nach der "Politik in erster Person" führte unter anderem auch zu einer subjektbetonten Suche nach sogenannten weiblichen Fähigkeiten und kreativen Potentialen, die sich in den herrschenden gesellschaftlichen patriarchalen Strukturen nur schwer – in der Negation – entfalten könnten. In der Blütezeit des deutschen Feminismus entstanden zwar nur vereinzelt Schriften und Manifeste zu Frauen und Kunst, dennoch wurde versucht, eine programmatische Diskussion über die politischen Ziele der Frauenbewegung und ihr Verhältnis zur Kunst zu führen.²²¹

Die von Künstlerinnen organisierten Ausstellungen waren Eingriffsversuche in die herrschende Kunstpolitik der Nichtbeachtung weiblicher Arbeiten, bedeuteten aber darüber hinaus eine Weiterentwicklung der Diskussion um die Kunst von Frauen und ihrer ästhetischen Kontexte. Nicht alle Künstlerinnen, mit denen wir Gespräche geführt haben, berührte diese Debatte. Nur die wenigsten haben sich aktiv daran beteiligt (BIERTHER, VALIE EXPORT, SCHUMANN, STRUVE, TROCKEL). Die Emanzipationsbewegung und mit ihr die Diskussion um den Anteil der Frauen am Schöpferischen zwang aber alle Künstlerinnen zur Reflexion ihrer Position.²²² Die aus der Beschäftigung mit diesem Problem sich ergebenden Tendenzen einer politisch-aufklärerischen oder nach "weiblichen" Formen, Materialien, Medien oder Themen suchenden Kunst sind zum Teil auch für die jüngeren Künstlerinnen virulent: Sie müssen zu den damaligen Versuchen von geschichts- und frauenbewußten

²²¹ Vgl. zum Beispiel BOVENSCHEN, 1976; SCHUMANN, 1975; VALIE EXPORT, 1975; GORSEN/NABAKOWSKI/SANDER, 1980; BREITLING, 1980, und die einzelnen Ansätze in den Interviews.

²²² Ausnahmen sind vielleicht RÖSLER und RENZI, die zu dem Zeitpunkt in der Sprache ihrer Kunst bereits weit entwickelt waren. Das bedeutet allerdings nicht, daß ihre Kunst frei von Brüchen ist, da beide nach Kriegsende, beziehungsweise in den fünfziger Jahren auf die radikalen Veränderungen und Einflüsse gesellschaftlicher und künstlerischer Art reagierten; beide haben wiederum den Mai '68 und seine gesellschaftspolitischen Auswirkungen bewußt

Künstlerinnen noch heute Position beziehen.²²³

Anfang der siebziger Jahre wurde vor allem die Frage nach einer "weiblichen Ästhetik" und nach dem gesellschaftlichen Stellenwert von "weiblicher Produktivität" diskutiert. Es gab in der künstlerischen Praxis Versuche dazu, die mehr oder weniger an die Öffentlichkeit kamen.²²⁴ Jedoch wirkte sich bald die "Kunstfeindlichkeit" der Linken und damit auch der linken Frauenbewegung aus, die sich mehr für die inhaltliche Ausrichtung und die politischen Einflußnahmemöglichkeiten als für die Gestaltung selbst interessierte; an den Kunsthochschulen wurde mehr diskutiert als gemalt.²²⁵ Die Bedenken vieler Künstlerinnen und Kunstvermittlerinnen gegen eine "parteiliche", mindestens aber an den zu vermittelnden Inhalten orientierte feministische Kunst, die allzu leicht zum Plakativen und Klischeehaften neige, wurden als bürgerlich und künstlerisch abgehoben verworfen. Es bildeten sich Gruppen von Künstlerinnen und Laien, die in abgeschlossenen Kreisen (künstlerische) Selbsterfahrung erprobten, ihre Ausstellungen waren nur für Frauen zugänglich.²²⁶

Die frühen siebziger Jahre waren die Jahre der Bewußtwerdung der Problemlage. Künstlerinnen und Kunstwissenschaftlerinnen begannen mit dem Konstatieren von Defiziten, versuchten, die historischen, gesellschaftlichen und ideologischen Ursachen dafür zu erforschen und suchten nach Formen, diese Inhalte und die zeitgenössische Kunst von Frauen an den öffentlichen Orten zu präsentieren und zu thematisieren. Es wurde an der Überprüfung der geschichtlichen Tradition gearbeitet, deren Annahme, es hätte bisher keine Künstlerinnen gegeben, wie durch die herrschende Kunstgeschichte vermittelt wurde, sich als falsch erwies. Es stellte sich dagegen heraus, daß selbst in vergangenen Epochen noch bekannte Künstlerinnen aus dem Kanon – aus unterschiedlichen Gründen – herausgefallen waren.

miterlebt, nicht so sehr jedoch die sich entwickelnde feministische Kunst und Kunstwissenschaft verfolgt.

²²³ Vgl. WAGNER-KANTUSER, 1991 B, S. 119-128.

²²⁴ Öffentlichkeit ist hierbei stark zu differenzieren: Sie kann ein Spektrum von Subkultur bis zu populären Massenmedien erreichen. Die Wirkung ist ebenfalls zu differenzieren, wobei ein subkulturelles Ereignis, zum Beispiel eine Performance der Künstlerinnengruppe *Schwarze Schokolade* im *Pelze* bezogen auf die Rezeption zum Beispiel unter Berliner Künstlerinnen weitergehende Auswirkungen haben kann, als eine Ausstellungsrezension in der Frauenzeitschrift *Brigitte*.

²²⁵ Vgl. die Aussagen der Mitglieder der Gruppe *WeibsBilder*; eine andere Künstlerin erzählte uns, wie sie sich zusammen mit ein paar anderen im Klassenraum einschließen mußte und als reaktionär verschrien war, weil sie "trotzdem" malen wollte, und ihr die Kunst wichtiger war als die Politik.

Wissenschaftlerinnen und Künstlerinnen begannen die ideologische Instanz Kunstgeschichte zu hinterfragen und kritisieren.²²⁷ Die Geschichte des Ausschlusses von Frauen aus der Kunstgeschichte wurde auf der einen Seite zu rekonstruieren versucht, auf der anderen Seite suchten Wissenschaftlerinnen und Künstlerinnen nach Spuren unterdrückter originärer Anteile "weiblicher" Ausdrucksformen. In separierten Künstlerinnengruppen und -ausstellungen wurden Vorstellungen eines neuen Frauenbildes, einer "originären weiblichen" Kunst als Ausdruck spezifischer Erfahrungen sowie Bilder des "Weiblichen" zu entwickeln versucht beziehungsweise thematisiert.²²⁸

Wie bereits erläutert, gab es keine homogene Frauen/Kunst/Bewegung. Es handelte sich vielmehr um ständig wechselnde Gruppierungen und Initiativen, die meist um bestimmte Persönlichkeiten temporär entstanden. Die Aktivitäten gingen vor allem von den Städten Berlin (West), Bonn, Frankfurt und München aus und unterschieden sich in ihrer Arbeitsweise erheblich. So waren die Berliner Aktivitäten zum einen um die Neue Gesellschaft für bildende Kunst, einem basisdemokratisch orientierten Kunstverein, organisiert, zum anderen in vielen kleinen Initiativen, bezirklich, an Universitäten (zum Beispiel Frauensommeruni an der Freien Universität Berlin) und Hochschulen, Zeitschriften (*Courage*, *Kassandra*, *Schwarze Botin*) und in anderen Interessengemeinschaften wie zum Beispiel *Brot und Rosen*, die Galerie *Andere Zeichen*, die Künstlerinnengruppe *Schwarze Schokolade* sowie einzelne Künstlerinnen (wie zum Beispiel Ursula BIEROTHER, Gisela Breitling, Evelyn Kuwertz, Sarah SCHUMANN).²²⁹ In Frankfurt und München gingen die Bewegungen von den Universitäten beziehungsweise der Akademie aus.²³⁰ In Bonn war zum einen ein Kreis um Marianne Pitzen und dem Frauensommer, beziehungsweise später dem aus dieser Initiative entstehenden Frauenmuseum, zum anderen die Galeristin Philomene Magers und der Kunstverein, hier besonders Margarethe Jochimsen,

²²⁶ Vgl. etwa: Ulrike Rosenbachs *Feministischer Aktionismus*; Frauengalerie *Andere Zeichen*, Berlin; Künstlerinnengruppe *Schwarze Schokolade*, Berlin; *Pelze*, Berlin; Frauenmuseum, Bonn; alle mit unterschiedlichen Konzepten und Zielen.

²²⁷ Die Dokumentationen der seit 1984 durchgeführten Kunsthistorikerinnentagungen zeigen die in der Bundesrepublik Deutschland später einsetzende Entwicklung dieser Forschungsrichtung auf. Vgl. auch SCHADE/WENK, 1995, sowie Kap.1 dieser Arbeit.

²²⁸ Vgl. die im Literaturteil angegebenen Kataloge sowie BEHRENS, 1989.

²²⁹ Vgl. zur Frauengalerie *Andere Zeichen* den Kat. *Berliner Kulturplätze 3*, Frauen-Autonomie-Kreativität-Subkultur, NGBK Berlin 1985, S. 26-35.

²³⁰ Die Weibsbilder fanden sich über die Münchner Akademie der bildenden Künste als Gruppe zusammen.

aktiv.²³¹

Die Verbindung mit den Zielen der Frauenbewegung stellte zumeist den kontextuellen Rahmen für verschieden ausgerichtete Intentionen her. Die Emanzipationsbewegung kämpfte gegen die Unterdrückung der Frau und um ihre Gleichstellung auf ökonomischer und sozialer Ebene, gegen Sexismus, für Autonomie und Selbstbestimmungsrecht und um die gesellschaftliche Anerkennung des Anteils der Frau an Kultur und Gesellschaft.²³² Diese Werte und Ziele sollten ihre künstlerisch-ästhetische Entsprechung finden. Einen wichtigen Stellenwert innerhalb dieser Arbeitszusammenhänge nahm, neben politischen Aktionen in der Öffentlichkeit, Demonstrationen und Diskussionsveranstaltungen, die "Selbsterfahrung" in sogenannten *consciousness-raising*-Gruppen ein. Hier wurden Sozialisationserfahrungen, Lebensgeschichte(n), psychische und physische Zustände, Befindlichkeiten und Probleme im Leben der Frauen von den Teilnehmerinnen persönlich eingebracht, Gemeinsamkeiten herausgearbeitet, aktuelle Lösungsmöglichkeiten gesucht, Hilfestellung geleistet und Motivationen für den gemeinsamen Kampf und die Emanzipation jeder einzelnen Frau entwickelt. Oft wurde innerhalb dieser Arbeitszusammenhänge auch praktisch-bildnerisch gearbeitet. Es wurden Collagen, Photographien, Aktionen, Bilder, Zeichnungen und Objekte aus den verschiedensten Materialien erarbeitet, in denen individuelle Erkenntnisse und Ziele illustriert und verallgemeinert wurden.²³³

Auch gab es spezifische Gruppen wie die Berliner Frauengalerie *Andere Zeichen* um Ebba Sakel oder die *Schule des Kreativen Feminismus* von Ulrike Rosenbach in Köln, die sich die Entwicklung künstlerischen Potentials, Kreativität und bildnerischer Fertigkeiten vor allem unter der Thematik der feministisch orientierten und autonomen Selbsterfahrung und Selbstdarstellung zum Programm gemacht hatten und Arbeiten sowohl von Künstlerinnen als auch von nicht professionell Arbeitenden ausstellten.²³⁴

Der für die siebziger Jahre wichtige Aspekt der Veröffentlichung des bisher nicht öffentlichen "Lebens und Leidens der Frauen" mündete in den Begriff des "weiblichen

²³¹ Zur Einschätzung der verschiedenen regionalen Aktivitäten und dahinterstehenden Konzepten vgl. BEHRENS, 1989.

²³² Vgl. KRECHEL, 1980, a.a.O. Die Autorin macht in ihrem Bericht besonders die Ziele, Perspektiven und Probleme der entstehenden Bewegung deutlich. Vor allem die Entwicklung der Selbsterfahrungsgruppen und ihr Stellenwert ist deutlich ablesbar.

²³³ Die sogenannte Bekenntnisliteratur, wie zum Beispiel Häutungen von Verena STEFAN, Berlin 1975, weist zu dieser Praxis Parallelen auf. Vgl. auch Frauenjahrbuch '75, Frankfurt a. M. 1975, darin: Selbsterfahrungsgruppen, S. 181-198.

²³⁴ BEHRENS, 1989.

Lebenszusammenhangs“, innerhalb dessen eine Bestimmung spezifischer weiblicher Lebensweisen, Erfahrungen und einer “Frauengeschichte“ zu konstruieren versucht wurde.²³⁵ Im Unterschied zu den “individuellen Mythologien“ der *documenta 5*²³⁶ legten in diesen Zusammenhängen künstlerisch arbeitende Frauen Wert darauf, individuelle Erfahrungen, Prozesse oder Obsessionen für Frauen verallgemeinerbar zu machen, wobei oft der Wille zur Didaktik das ästhetische Produkt überlagerte.

“Das Private ist politisch“ war ein Slogan der Frauenbewegung, der gegen die bürgerliche Trennung von privat und öffentlich polemisierte und gleichzeitig die Veröffentlichung sogenannter privater Erfahrungen von Frauen, wie zum Beispiel im Kampf gegen die Abtreibungsgesetzgebung, rechtfertigte.²³⁷ Die Losung wurde zur Motivquelle für künstlerische Arbeiten nicht nur von Frauen. Die Intention, Subjekt der eigenen Geschichte zu werden, auf die gesellschaftliche Unterdrückung der Frauen hinzuweisen, Zusammenhänge zwischen Sozialisation, Weiblichkeitsbildern und gesellschaftlicher Unterdrückung beziehungsweise Ausgrenzung herzustellen und diese zu versinnbildlichen war im allgemeinen der Katalysator zum ästhetischen Handeln. Dies betraf vor allem die im Rahmen von Selbsthilfegruppen, Frauenzentren, Seminaren und Sommeruniversitäten durch Künstlerinnen angeleitete ästhetische Praxis von kunstinteressierten Frauen und Studentinnen, sowie programmatisch arbeitenden Kollektiven und Künstlerinnengruppen.²³⁸

Die bildenden Künstlerinnen reagierten weniger direkt auf Inhalte, sondern knüpften eher an bestimmten künstlerischen Verfahren, wie die expressiven, surrealistischen,

²³⁵ PROKOP, 1976, a.a.O.

²³⁶ Siehe dazu 3.1.

²³⁷ Vgl. hierzu besonders Kap. 2.3 dieser Arbeit.

²³⁸ So führte WAGNER-KANTUSER von 1978-1981 Theorie-Praxis-Seminare zum Thema Frauen und Kunst mit unterschiedlichen Schwerpunkten an der Pädagogischen Hochschule Berlin, von 1981-1995 an der Hochschule der Künste Berlin an den Fachbereichen Ästhetische Erziehung, Visuelle Kommunikation und Freie Kunst kunstwissenschaftliche Seminare (teilweise zusammen mit EROMÄKI) sowie an der Hochschule für bildende Kunst Braunschweig 1985-1986 Seminare zur “Weibliche(n) Ästhetik“ durch. Vor allem in den ersten Jahren waren diese geprägt durch starke gruppenidentifikatorische Prozesse. Allein der Besuch dieser Art von Seminaren, die im Lehrangebot sehr selten waren, identifizierte die Studentinnen mit der Frauenbewegung, beziehungsweise feministischem Engagement. Das Bedürfnis der Seminarteilnehmerinnen, ihre Erfahrungen und Geschichte(n) als Frauen einzubringen und zu besprechen, war groß und, meist unabhängig vom jeweiligen Thema, als “zweite“ Kommunikationsebene präsent. Auch in rein theoretischen Seminaren spielte dieses Bedürfnis vieler Teilnehmerinnen eine Rolle; es führte zu Konflikten, wenn diese das Gefühl hatten, sich nicht genug mit ihren individuellen Erfahrungen und Fragen einbringen zu können. Im Laufe der achtziger Jahre ebte dieses Phänomen merklich ab, spielte jedoch meist auf Grund des besonderen Status, den Seminare im Rahmen von *gender-studies* hatten, eine nicht unbedeutende Rolle für die Metakommunikation. Vgl. hierzu WAGNER-KANTUSER, 1989.

aktionistischen und konzeptuellen Kunstformen an. Vor allem der Surrealismus bot sich an, da in seinen Verfahren das Unbewußte, Verdrängte an die (Bild-) Oberfläche gehoben werden soll. Die Suche nach einer eigenen "weiblichen" Identität, ihren Fragmenten oder Ganzheitsphantasien und nach den spezifischen Auswirkungen der Körperlichkeit beziehungsweise Körpererfahrung - Maria Lassnig sprach von den "Grenzen des ausgespannten Selbst" - zog sich - auch als politisches Konzept - durch fast alle künstlerischen Äußerungsformen und Methoden. Besonders aber in der Performance und im Tanz oder ihren Übergangsbereichen zu anderen Künsten bildete diese Auseinandersetzung einen Schwerpunkt.²³⁹

Die erlebte Fremdheit in der väterlich besetzten Sprache führte dazu, "die stumme Sprache des Körpers" zum Sprechen zu bringen, wie VALIE EXPORT 1980 schrieb. "Die feminine Körpersprache, die den Gesetzen der Werbung und der klassischen Grazien nicht mehr gehorcht, ist das Gebot der Stunde."²⁴⁰ Hier spielten die Erkenntnisse der Selbsterfahrung, die Schaffung von gemeinsamen geschichtlichen und perspektivischen Handlungsräumen als Ziele und Aktionsformen des Feminismus in die Kunst und die künstlerischen Formen der Zeit hinein. Die Hierarchie in den Kunstgattungen zwischen der sogenannten Hochkultur und der trivialen oder angewandten Kunst wurde, wie oben gezeigt, durch diverse Ansätze hinterfragt, u.a. auch deshalb, um den kreativen Anteil der Frauen an der Alltagskultur neu zu bewerten und damit aufzuwerten.²⁴¹ Hierzu sei auf die Hausarbeitsdebatte innerhalb der Frauenbewegung verwiesen, die darauf drängte, Lohn für Hausarbeit einzuführen, um die gesellschaftliche Abwertung in Frage zu stellen und der "Belohnung" durch "Liebe" zu entgehen. Weibliche Handarbeiten, angewandte Kunst, folkloristische Elemente wurden teilweise in die künstlerischen Äußerungen integriert. Die Debatte über die gesellschaftliche Entwertung der sogenannten niederen Künste entspann sich parallel zu dem von Joseph Beuys entwickelten erweiterten Kunstbegriff, der die *documenta 5* prägte.

Um 1980 erschien eine Reihe von Publikationen zum Thema Frauen und Kunst - erste Ergebnisse der Reflexionen, auch Übersetzungen aus dem Amerikanischen, Englischen und Französischen zu diesem Themenfeld erschienen.²⁴² Große

²³⁹ Vgl. hierzu ALMHOFER, 1986, und EIBLMAYER, 1993.

²⁴⁰ Feministischer Aktionismus. Aspekte, in: GORSEN/NABAKOWSKI/SANDER 1980, S. 163.

²⁴¹ Vgl. etwa Judy CHICAGOS Arbeiten beziehungsweise Publikationen "woman-house". In GORSEN: *Durch die Blume*, Frankfurt a. M. 1980; *The Dinner Party*, Kat. 1979.

²⁴² zum Beispiel BERGER, 1982; BREITLING, 1980; CHASSEGUET-SMIRGEL, 1974/79; CIXOUS, 1980; GÖTTNER-ABENDROTH, 1982; GORSEN/NABAKOWSKI/SANDER, 1980; GREER, 1979; IRIGARAY, 1979; KRISTEVA, 1975 und 1978; PARKER/POLLOCK, 1982.

Ausstellungen mit Katalogen, die größtenteils von Künstlerinnen selbst initiiert wurden, trugen das Wissen und die Kunst der Zeit zusammen, bildeten wiederum Anknüpfungspunkte für die politische und ästhetische Diskussion.²⁴³ Die "Frauenfrage" hatte bis in die Mitte der achtziger Jahre hinein Hochkonjunktur.

Festzuhalten ist hierbei, daß zwar Kunstpolitik im Sinne der Durchsetzung von Fraueninteressen, wie zum Beispiel die Finanzierung der Kunstausstellungen, betrieben wurde, politische Themen aber nicht direkt Eingang in die Kunst fanden, nehmen wir die Plakatgestaltung aus. Die Arbeit der Künstlerinnen blieb auf der personalen Befindlichkeitsebene und ging eher in die Bereiche individueller Mythologien. Professionelle Künstlerinnen distanzieren sich immer wieder von oft laienhaften Selbstaudrucksversuchen, welche auch unter "Frauenkunst" oder "Bewegungskunst" subsumiert wurden.²⁴⁴

Einhergehend mit dem Abebben des Einflusses politischer Ideen und Initiativen war in der Kunst von Frauen gegen Ende der achtziger Jahre die Suche nach spezifischen weiblichen Inhalten beziehungsweise nach einer weiblichen Ästhetik immer weniger von Interesse. Unter anderem beeinflusst von den Entwicklungen der feministischen Fragestellungen in den Sozialwissenschaften und der dort Eingang findenden feministischen Theorie, geriet die Frage nach dem Abbilden oder Ausdrücken spezifischer Zustände oder Gegenstände ins Abseits, denn es war nun die Bedeutung der Wahrnehmung und ihrer ideologischen Implikationen für die Kunst-Geschichte, die Konstruktion des Blickes und die Repräsentationen, die die Aufmerksamkeit vor allem der Theoretikerinnen erregte. Die Suche nach Anzeichen und Kriterien spezifischer Merkmale hatte die Erkenntnis gebracht, daß es keinen "weiblichen" Kern zu enthüllen gab, und daß keine ungebrochene "weibliche" Identität zur Verfügung stand, um etwa die gesellschaftliche Oppression erträglicher zu machen. Zumindest waren aber die in der Geschlechterfrage enthaltenen

²⁴³ zum Beispiel *Frauenbilder*, Berlin 1980; *Typisch Frau*, Bonn 1981; *L'altra meta*, Milano 1981; *Unbeachtete Produktionsformen*, Berlin 1982; *Andere Avantgarde*, Linz 1983; *Essistere come donna*, Milano 1983.

²⁴⁴ Eigenartiger Weise hielten sich abwertende Begriffe wie "Tamponkunst" äußerst hartnäckig, obwohl in der BRD eigentlich keine Künstlerin eindeutig zum weiblichen Zyklus beziehungsweise mit diesen Materialien gearbeitet hat. Der Dilettantismusvorwurf, bereits Tradition seit dem 19. Jahrhundert (vgl. BERGER, 1982), wurde verstärkt durch Gerüchte und Berichte über die Arbeit der autonomen Frauengruppen, welche auch Themen wie Sexualität, physiologische Entwicklung, Introspektion behandelten. Uns sind aus dieser Zeit lediglich drei professionelle Arbeiten dazu bekannt, nämlich VALIE EXPORTS Menstruationsfilm, 8 mm, 1967, verschollen (beschrieben in: Anita PRAMMER: V.E., eine multimediale Künstlerin, Wien 1988, S.98f.), das Menstruations-Badezimmer als Installation im "woman-house-project" Los Angeles (beschrieben in: GORSEN/NABAKOWSKI/SANDER, 1980, Bd. 1, S. 244ff.) sowie die Aktion

Widersprüche und Ambivalenzen klarer geworden. Die Aufgabenfelder verschoben sich hin zu analytischen Formen der Wahrnehmung, um die Konstruktion der Geschlechter und des ihr impliziten binären Denkens zerlegbar zu machen.

Unter Künstlerinnen setzte eine starke Professionalisierungstendenz ein, die unter anderem durch die zunehmende Etablierung des Kunstmarktes und die Kommerzialisierung und Internationalisierung des Kunstbetriebs sowie die veränderte, berufsorientierte Einstellung der in immer größerer Zahl die Kunsthochschulen verlassenden Absolventinnen ausgelöst wurde. Frauen waren im öffentlichen Leben allgemein präsenter als noch in den siebziger Jahren, einige amerikanische Künstlerinnen, sehr wenige europäische, schafften es gar bis ins internationale "Spitzenfeld". Bedeutend mehr Künstlerinnen als in den siebziger Jahren bewegten sich nun im Mittelfeld des westdeutschen Kunstbetriebs.²⁴⁵ In der Debatte ging es nun weniger um weibliche Selbstdefinition, als vielmehr um die Durchsetzung von künstlerischen Strategien einer neuen Generation. Feministische Forderungen traten mehr und mehr in den Hintergrund, da es zunächst den Anschein hatte, als hätten sich Künstlerinnen im Kunstbetrieb gut etabliert. Feminismus stellte sich eher als kunstpolitische Strategie dar, die als Hintergrundinformation (in Interviews, Diskussionen) geliefert wurde. Damit einher ging die Feststellung, die "Zeit des Jammerns" sei vorbei, es ginge nun um professionelle Strategien und "Qualität".

Im folgenden sollen nun einige exemplarische Stationen und Positionen innerhalb der Entwicklung aufgezeigt werden, die wichtige Markierungspunkte darstellen, welche ins Alltagsgedächtnis der Künstlerinnen übergegangen sind und auf medialer Ebene transportiert und rezipiert wurden.

"menstruation/wait" von Leslie Labovitz, Los Angeles und Düsseldorf 1971 (beschrieben in: WAGNER-KANTUSER 1984, S. 201ff.).

²⁴⁵ Bei 46% Studentinnen der bildenden Kunst an den Hochschulen und Akademien lag der Anteil von Künstlerinnen in führenden Galerien und Kunstmessen in der BRD Ende der achtziger Jahre bei 13%, bei Förderpreisen bei etwa 30%. In spektakulären Großausstellungen (inkl. *documenta* 1982 und 1987) zwischen 1980-1989 lag der Anteil an Künstlerinnen durchschnittlich bei 9% (Angaben nach Bundesminister für Bildung und Wissenschaft 1992). Preise und Stipendien mit Bundesbeteiligung wurden bis 1978 zwischen 10 und 15% an Künstlerinnen verteilt. 1979-1985 waren es knapp 25%. 1986-1993/94 sind es 27% (Angaben nach Bundesministerium für Frauen 1994). Vor allem in den repräsentativen Ausstellungen ist seit den achtziger Jahren eine Stagnation bei ca 10-15% Frauenanteil zu verzeichnen. Die 2%ige Steigerung liegt weit hinter den Erwartungen für die neunziger Jahre.

3.2.1 Feministischer Aktionismus (VALIE EXPORT)²⁴⁶

Einen wichtigen Anteil an der frühen europäischen Entwicklung der feministisch orientierten Kunst haben die Arbeiten, Aktionen, Ausstellungsinitiativen und Schriften der multimedial arbeitenden österreichischen Künstlerin VALIE EXPORT.²⁴⁷ Sie schrieb in ihrem Manifest zur ersten feministischen Ausstellung *magna feminismus*, die 1975 in Wien von ihr organisiert wurde: "wenn die wirklichkeit eine gesellschaftliche konstruktion ist und deren ingenieure die männer sind, liegt eine männliche wirklichkeit vor." VALIE EXPORT forderte, den Frauen Zugang zu den Medien zu verschaffen, ihnen das Wort zu geben, um an der Konstruktion der Wirklichkeit teilhaben zu können. Im Zuge dieser Aneignung würde die Frau die Kultur und Kunst von der Dominanz der männlich geprägten Werte befreien. "die frage, was können die frauen der kunst und was die kunst den frauen geben, kann man so beantworten: die übertragung der spezifischen situation der frau in den künstlerischen kontext errichtet zeichen und signale, die einerseits neue künstlerische ausdrucksformen und botschaften sind, andererseits rückwirkend die situation der frau verändern. die kunst kann ein medium unserer selbstbestimmung sein..." VALIE EXPORT begriff Kunst darüberhinaus als Ausdrucksmittel, das in der Lage sei, auf das gesellschaftliche Bewußtsein einzuwirken. Sie ging von einem Kunstbegriff aus, der als Medium der Selbstbestimmung den Selbstaussdruck ermöglichte und zugleich mit der Hoffnung auf gesellschaftliche Wirksamkeit verknüpft war. Die feministische Ausrichtung VALIE EXPORTS ist eng verknüpft mit der Analyse und experimentellen Weiterentwicklung von künstlerischen und kunstimmanenten Strukturen wie Wahrnehmung, Formproblemen und medialen Fragen.

Das *Tapp- und Tast-Kino* (1968) ist hierfür ein überzeugendes Beispiel. Die Künstlerin beschäftigte sich in dieser Zeit mit den Möglichkeiten des *expanded cinema*, also einem Kino, das, parallel zur Malereidebatte, die (Kino)Leinwand verläßt oder diese interaktiv zur Disposition stellt. Hierzu entwickelte sie verschiedene experimentelle Formen und Aktionen. Das *Tapp- und Tastkino*, bei dem sie sich mit einem vor die unbekleidete Brust geschnallten Pappkarton auf die Straße begab und Passanten anbot, durch die Öffnung, die sich hinter einem Vorhang befand, zu fassen, brachte einige Aspekte anschaulich zusammen: die Diskussion des Mediums Kino, Provokation und Irritation als methodische (Aktions- und) Ausdrucksform und aufklärerische Aktivierung sowie die Umsetzung feministisch-emanzipatorischer

²⁴⁶ VALIE EXPORT, in: GORSEN /NABAKOWSKI/SANDER, 1980, 1. Bd., S. 139-176.

Erkenntnisse über Blick, Körper, Privatheit und Öffentlichkeit. “indem ich in der sprache des films, meine körperleinwand, den leinwandkörper (busen) von jedem öffentlich angreifen ließ, durchbrach ich die schranken der sozial legitimierten sexuellen kommunikation.”²⁴⁸ Verbale und körperliche Aggression bestimmten vielfach die Rezeption der Aktionen, da hier künstlerische und gesellschaftliche Fragen formuliert, Tabus und Grenzziehungen in Frage gestellt und grundsätzlich mit der Bedeutung der Geschlechterverhältnisse verknüpft wurden.

Die Aktionen und Performances, die die Künstlerin unter dem von ihr geprägten Begriff “Feministischer Aktionismus”²⁴⁹ durchführte, prägten neben Ulrike Rosenbach, Gina Pane und Friederike Petzold die öffentliche Vorstellung von europäischer feministischer (Körper-)Kunst, die bis heute die Rezeption bestimmt. Nicht nur mit ihren eigenen Aktionen, Filmen und anderen multimedialen Arbeiten trat VALIE EXPORT unter feministischen Prämissen an die Öffentlichkeit, sondern ihr Engagement bezog sich auch auf das Organisieren von mehreren internationalen Symposien und Ausstellungen, in denen feministische Positionen zur Diskussion gestellt, Netzwerke unter Künstlerinnen und Publizistinnen geknüpft wurden sowie auf eigene Vorträge und Veröffentlichungen.²⁵⁰

3.2.2 “Über die Frage: Gibt es eine weibliche Ästhetik?”

In Deutschland wurden in der Diskussion um “weibliche” Ästhetik die in Zusammenhang mit Erkenntnissen und Postulaten der Frauenbewegung aufgeworfenen Fragestellungen zum Verhältnis von Frauen und ästhetischem Handeln erörtert.²⁵¹ Dies geschah vor allem im Vorfeld der großen Berliner Ausstellung *künstlerinnen international 1877-1977*, die von einer offenen Gruppe von Künstlerinnen und Kunsthistorikerinnen ab 1973 vorbereitet wurde. Im Vorfeld der geplanten systematischen Auseinandersetzung mit der Kunst von Frauen und einer dadurch eventuell erkennbaren “weiblichen Ästhetik” erschienen in der einschlägigen

²⁴⁷ Zu VALIE EXPORT vgl. etwa PRAMMER, a.a.O., und Kat. *Valie Export*, Oberösterreichische Landesgalerie, Linz 1992.

²⁴⁸ VALIE EXPORT, Kommentar zur Aktion.

²⁴⁹ GORSEN/NABAKOWSKI/SANDER, 1980, S. 139ff.

²⁵⁰ Siehe Literaturliste im Anhang ihres Interviews.

²⁵¹ “Anfangs meinten Frauen aus der Frauenbewegung, die meine Bilder sahen, warum malst du nicht mal eine alte Frau oder so, oder eine mit erhobener Faust. So dürftig diese Bemerkungen auch waren, sie enthielten den ersten Impuls der Erwartung.” SCHUMANN, 1975, S. 142.

Presse Hefte beziehungsweise Aufsätze dazu.²⁵²

Silvia BOVENSCHEN schrieb 1976 einen im Anschluß vieldiskutierten und -zitierten Aufsatz über die Frage nach einer "weiblichen" Ästhetik, die, wie sie es in der Unterüberschrift nennt, "seit kurzem im Umlauf die feministischen Gemüter bewegt - ...".²⁵³ Sie geht dabei von der These aus, daß auch in der Kunstproduktion die Wahrheit mit der männlichen Sicht auf die Dinge identifiziert wird und von den Frauen verinnerlicht sei, gleichzeitig deren Identifikationsmöglichkeiten verhindere und ihren Ausschluß (aus dem Bereich der Kunstproduktion) bewirke. Die Frauen schlossen sich selbst aus, indem sie den männlichen Genievorstellungen folgten. Die so empfundene Fremdheit oder Andersheit der Kunstprodukte werde mit der naturgegebenen Andersheit der Frauen begründet, diese bedinge auch, daß jene zur Kunst nicht fähig seien, und die dadurch entstandene "Absenz" der Frauen aus der Kunst- und Kulturgeschichte werde als Zeugnis besonderer Unfähigkeit präsentiert. In den siebziger Jahren setze die "Egalitätstheorie" der fortschrittlichen Männer ein, die den Unterschied zwischen Mann und Frau weginterpretierte und mittels soziologischer Erkenntnisse alle Verhinderungen und Beschränkungen weiblicher Möglichkeiten erklärbar mache.

In dem Aufsatz umreißt BOVENSCHEN die mit Beginn der Frauenbewegung entstandenen Fragen nach der weiblichen Ästhetik. Sie skizziert sowohl die Problematik der Konstruktion von Weiblichkeit durch Zuordnung zum Bereich des Natürlichen und die daraus abgeleiteten Rollenzuweisungen sowie die Schwierigkeiten des produktiven Umgangs damit von Frauenseite aus. Sie vertritt die Auffassung, daß ästhetische Normen dazu da sind, um überwunden zu werden, und entwickelt von daher die Frage, ob und woher eine "weibliche" Kunst ihre Identität bezieht: aus der Auseinandersetzung mit den männlich geprägten Normen oder im Ablehnen der männlich geprägten Kultur und in der Suche nach dem "Urweiblichen", seiner Techniken und Handlungsweisen. Hier sieht sie jedoch genauso wenig Anknüpfungsmöglichkeiten wie in dem Versuch, an der "abgewandten Seite der Kulturgeschichte" zu arbeiten und die zahlreichen Märtyrerinnen zu entdecken. Diese Haltung verkennt ihrer Meinung nach die historisch-kulturelle Deformation der Subjektivität der Frauen. BOVENSCHEN betont die Notwendigkeit, sich mit den bestehenden Sprachformen, Zeichensystemen, Bildwelten kritisch und differenziert auseinanderzusetzen. Dies sei eine Voraussetzung, "neues Terrain" zu erobern und

²⁵² *Ästhetik und Kommunikation*, besonders Heft 25, 37 und 47; *Courage*, besonders Jg. 1977; *Die schwarze Botin*, Heft 3 und 5, 1977.

andere (ästhetische) Formen zu entwickeln. Eine weitere Bedingung hierfür sei die Autonomie, also die Möglichkeit separierter Erfahrung.

Die Gefahr besteht jedoch ihrer Meinung nach darin, wiederum Festlegungen darüber, was "weibliche Erfahrungen" seien, vorzunehmen und damit in die eigene Falle zu tappen. BOVENSCHEN warnt außerdem vor der "Überbetonung des Anliegens", also vor der inhaltlich, politisch ausgerichteten Aussage von Kunst, die die Formfrage zu sehr außer Acht läßt. Sie äußert auch Bedenken über eine Entwicklung künstlerischer Kreativität allein aus weiblicher Erfahrung heraus: "Feminine Qualität läßt sich schwerlich allein ans Sujet ketten."²⁵⁴ Künstlerinnen sollten sich dagegen die "Auseinandersetzung mit dem ästhetisch Möglichen, mit den Widerständen des Materials, mit Technik, mit der Eigendynamik der Stoffe ebensowenig ersparen wie die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Kunst und Feminismus."²⁵⁵

Die Autorin bezieht den durch die Frauenbewegung verstärkt ins Blickfeld geratenen Bereich der "vorästhetischen Räume", in die die weibliche Produktivität durch den Ausschluß aus der hohen Kunst gedrängt worden war, in die Erörterung der Frage nach der weiblichen Ästhetik ein. Die hier vorhandenen Qualitäten, die durch die Anforderungen der geschlechtsspezifischen Sozialisation entwickelt worden waren, seien historisch immer minderbewertet worden; als Ausnahme führt BOVENSCHEN die Tagebuch- beziehungsweise Briefliteratur an, die dem Kanon einverleibt worden ist. Sie betont, es wäre jedoch falsch anzunehmen, ein direkter Weg führe von den kunsthandwerklichen beziehungsweise alltagsästhetischen Erfahrungen ungebrochen zur qualitätvollen Kunstproduktion. Feministische Kunst sei keine vom Kunstbetrieb zu vereinnahmende Stilrichtung, sondern ein komplizierter Prozeß, in dem sich "Kunsttraditionen ebenso nachweisen lassen, wie der Bruch mit ihnen."²⁵⁶ Gesetzt den Fall, die sinnliche Erfahrung habe bei Frauen "qualitativ andere Voraussetzungen ..., dann müßte das logischerweise auch in besonderen Formen der mimetischen Transformation sichtbar werden."²⁵⁷ Eine weibliche Ästhetik gibt es ihrer Meinung nach bezüglich des sinnlichen Erkennens und des ästhetischen Sensoriums, was jedoch an konkreten Beispielen verifiziert werden müßte.

Der Aufsatz unternimmt den Versuch, die in der Praxis aufgetauchten Fragen und

²⁵³ *Ästhetik und Kommunikation*, Heft 25, 1976, S. 60-75.

²⁵⁴ BOVENSCHEN, 1976, S. 71.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Ebd., S. 73.

²⁵⁷ Ebd.

Streitpunkte zu klären und zwischen den (auch im Vorfeld der Ausstellung *künstlerinnen international 1877-1977* aufgetretenen) Differenzen und Spaltungen der feindlichen Lager zu vermitteln. Die Autorin bleibt in ihrer Rede im damalig aktuellen Kunstdiskurs, indem sie beispielsweise von der Notwendigkeit, sich auf die Ebene der Kunst und der Zeichensysteme ernsthaft einzulassen, vom "Überschreiten der Regeln" als Voraussetzung für eine professionelle künstlerische Tätigkeit ausgeht. Indem sie davor warnt, die Subjektivität, die im persönlichen, individuellen Handeln jeder einzelnen liegt, für bare Münze zu nehmen und gleichzeitig zugibt, daß aus "anderen Voraussetzungen" potentiell andere Formen entstehen könnten, überläßt sie ihre Überlegungen der Vagheit und Ambivalenz, die genug Möglichkeiten zum Weiterdenken und -handeln beinhalten. Von BOVENSCHEN benutzte Begrifflichkeiten wie "neues Terrain erobern" oder "Autonomie" beziehungsweise "Separation" werden in der Folge in den Sprachgebrauch im Feld von Kunst und Kultur von Frauen integriert.

3.2.3 Zwei Ausstellungen in Berlin (West) 1977 und 1982

Anhand der Kataloge *künstlerinnen international 1877-1977* von 1977 und *Unbeachtete Produktionsformen* von 1982 werden die Reaktionen auf diesen Aufsatz und das jeweilige Kunstverständnis der betreffenden Zeitspanne deutlich.

Die Ausstellung *künstlerinnen international 1877-1977* fand durch einen starken Zustrom an Publikum (ca. 35000 in Berlin), die Ausstellungsorte Berlin (West) und Frankfurt am Main sowie zwei Auflagen des Katalogs eine breite Rezeption und ging schnell in die Geschichte der Frauen/Kunst/Bewegung ein. Die Katalogbeiträge lieferten bedeutende Anstöße und Material zur weiteren Forschung, bildeten lange, bis auf die verfügbaren amerikanischen Titel, das einzige Grundlagenmaterial für die wissenschaftliche Arbeit und Vermittlung.

Im Vorwort des Kataloges wird das Konzept knapp umrissen. 182 Künstlerinnen wurden präsentiert, um zu beweisen, "daß es Vorfahrinnen gibt" und "Künstlerinnen unterrepräsentiert" sind. Mit der Vielfalt der gezeigten Positionen sollte die Öffentlichkeit, besonders der Kunstbetrieb, aufmerksam auf die Situation der Künstlerinnen gemacht werden. Auswahlkriterien waren unter anderem der Ausschluß von "Agitationskunst", naiver Malerei und Kunstgewerbe sowie Ansätze "weiblicher Erdverbundenheit". "An Künstler angepaßte Künstlerinnen" wurden

ausgesondert, feministisches Bewußtsein war nicht zwangsläufig entscheidend, jedoch war die Arbeit in der Frauenbewegung ein Kriterium für die Auswahl. Die Auswahlkriterien zeigen die Abgrenzungstendenzen, die die Gruppe, zu der mehrere Künstlerinnen gehörten (unter anderem Sarah SCHUMANN, Evelyn Kuwertz) gegen bestimmte Positionen innerhalb der Frauenbewegung vornehmen zu müssen meinte. Hieran wird einerseits die Absicht deutlich, sich mit der Ausstellung im professionellen Rahmen profilieren zu wollen, andererseits weist die dezidierte Entscheidung für eine im Rahmen der Kunstbetriebsgesetze einzuordnende Kunst auf die Spannungen innerhalb der Frauenbewegung hin. Gerade in Bezug auf ästhetische beziehungsweise künstlerische Fragen hatte diese mit radikalen Positionen der autonomen Szene und den matriarchalen Orientierungen zwei extreme Eckpfeiler.²⁵⁸ Trotz dieser Abgrenzung wurde die Hoffnung geäußert, künstlerische Positionen zu entdecken, die "Weibliche Inhalte auf weibliche Art darstellen".²⁵⁹ Etwaige Dilettantismusvorwürfe sollten durch ein hohes professionelles Niveau vermieden werden.

Künstlerinnen international 1877-1977 stellte ausschließlich professionell arbeitende Künstlerinnen aus und legte den Akzent auf die Suche nach dem Bild der Frau in den Medien Malerei, Photographie, Skulptur, Objekt und Performance. Bei der Auswahl der Exponate wurde nach Aussage der Gruppe auch auf die "dem Thema angemessene Form" geachtet. Hiermit kommt ein Qualitätsbegriff in die Debatte, den die Ausstellungsmacherinnen an anderer Stelle als Ausdruck des etablierten, frauenfeindlichen Kunstbetriebs kritisiert hatten.

Auch der Katalogaufsatz der für internationale Kunstzeitschriften tätigen Journalistin Gisliind NABAKOWSKI unterstreicht mit ihrer Polemik, die eigentlich gegen den Kunstbetrieb gerichtet ist ("Wir haben diese ganze ausgebuffte Beherrschung satt"²⁶⁰), die Position "professioneller" Kunst von Frauen, indem sie zum Beispiel das kalifornische *womanhouse-project* – die temporäre Einrichtung eines leerstehenden Hauses durch environments, Inszenierungen und Installationen, die unter der Ägide von Judy CHICAGO und Miriam Shapiro unter der Beteiligung von einer Vielzahl von Künstlerinnen, Studentinnen und anderen Frauen durchgeführt worden war – als "therapeutische Arbeit" abqualifiziert.²⁶¹ Sie sieht feministische Kunst als

²⁵⁸ Vgl. hierzu die Kritik von Cillie RENTMEISTER: *Der Kaiserin neue Kleider? Die Malerin als gespaltenes Wesen im Zeitalter des Männlichkeitswahns, der Frauenbewegung und der Reproduzierbarkeit von Kunstwerken*, (Eigenverlag) Berlin 1977.

²⁵⁹ Renate GERHARDT, Evelyn KUWERTZ, Sarah SCHUMANN: *Weibliche Inhalte auf weibliche Weise darstellen*. In: *Magazin Kunst*, Nr. 4, 1975.

²⁶⁰ Kat. *Künstlerinnen international 1877-1977*, S. 92.

²⁶¹ Vgl. GORSEN /NABAKOWSKI/SANDER, 1980, Bd. 1, S. 219-236.

Bestandsaufnahme der Zwänge, denen Frauen gesellschaftlich ausgesetzt sind, und als Mittel im Kampf gegen den Sexismus, als Kunst, in der die Frau sich selbst als Subjekt darstellt. Sie fordert die Auseinandersetzung mit dem Referenzsystem Kunstgeschichte, seinen Stilen und Begriffen, denn eine vermeintlich unabhängige, geschlechtsspezifische Kunst hervorzubringen, hält sie für unmöglich.

Bei der Ausstellung *Unbeachtete Produktionsformen* 1982 in Berlin stand die weibliche (außerkünstlerische) Produktivität als Thema im Mittelpunkt. Eine Gruppe von Künstlerinnen und Kunstwissenschaftlerinnen hatte sich zusammengetan, um theoretisch und praktisch einen Themenkomplex zu erarbeiten, der in Form einer animierten Inszenierung im Künstlerhaus Bethanien in Berlin-Kreuzberg vorgeführt wurde. Die "Privatsphäre als exemplarische Öffentlichkeit"²⁶² wurde unter den Fragestellungen des weiblichen Anteils an der gesellschaftlichen Produktivität, zum Beispiel an den Bereichen Hausarbeit, Liebe oder Alltagskultur untersucht und als inszenierte Räume gestaltet. Die Aufgabe, "Verhältnisse und ihre kulturellen Implikationen, die nur denjenigen Produktionsformen Achtung gewähren, welche ent/belohnt werden, aufzuzeigen und zu verändern"²⁶³, stellte ein Gestaltungsproblem dar. Das Thema war nur schwer (gegenständlich) zu fixieren. Nach dreijähriger Vorbereitungszeit konnten in der Ausstellung als Schwerpunkte die Themenbereiche Ökonomie – Sammeln, Bewahren, Entwerten, Bewerten – (Renate Steinchen/Lo Zahn), Hausarbeit und ihre Zeit (Margaret RASPÉ/Matthis Mann), weibliche Lebenszusammenhänge unter der Perspektive der Generationen (Beatrice Stammer), Widerstand/Frieden/Unbotmäßigkeit (Jula Dech), Kommunikationsformen (Gisela Weimann), Sinne (Ingrid Krolow/Angi Welz-Rommel) und Über-Sinne (Monika Funke) realisiert werden. Die Entscheidung, Kunst im Sinne von Kunstwerken prinzipiell auszuschließen, zog sich als Problemdebatte durch die gesamte Ausstellungsvorbereitungszeit. Die Gruppe einigte sich darauf, Arbeiten von einigen wenig bekannten Künstlerinnen innerhalb der Gesamtinszenierung zuzulassen, wenn sie zum Thema paßten.²⁶⁴ Bilder oder Kunstwerke im traditionellen Sinne waren ausgeschlossen. Die environmentartigen Inszenierungen und Installationen der einzelnen Bereiche, "Kabinette", sollten explizit nicht als Kunst bewertet werden, auch wenn Künstlerinnen (Weimann, RASPÉ, Zahn, Funke) sie gestaltet oder daran mitgearbeitet hatten. Kunst kam somit nur am Rande vor, was die Konsequenz aus

²⁶² Kat. *Unbeachtete Produktionsformen*, S. 9.

²⁶³ Ebd., S. 5.

²⁶⁴ zum Beispiel die Illustriertenübermalungen von Elsbeth Arlt im Kommunikationsbereich; *My Quipu* von Christina Linaris-Corridou, ein textiles Kalenderwerk.

dem grundsätzlichen Anliegen der Ausstellungsgruppe war, die Funktionsweisen und Prinzipien der Be- und Entwertungsmechanismen von Arbeit zu veranschaulichen, beziehungsweise Anregungen zu schaffen, diese zu hinterfragen. Die „Entdinglichung“ als strukturelles Prinzip des Konzepts wurde durch die in der Mitte der (in der ehemaligen Kapelle des Künstlerhauses Bethanien stattfindenden) Ausstellung hängenden leeren Bilderrahmen deutlich.

Mit den Inszenierungen erhoffte sich die Gruppe, auch (Frei-)Räume für die „unbeachteten Produktionsformen“ der Besucherinnen und Besucher zu schaffen. „Dies konsequent zu Ende gedacht, hätte geheißen, mit einem leeren Ausstellungsraum zu beginnen, Aktionen an anderen Orten in Form unsichtbarer Inszenierungen stattfinden zu lassen, das Publikum seine ‚Unbeachtetheiten‘ einbringen und ausstellen zu lassen und das Bethanien langsam mit den Spuren dieses Prozesses auszufüllen.“²⁶⁵

Die Kritik am Werk- und Künstlerbegriff sowie an den üblichen musealen Präsentationsformen stellte in radikaler Weise die herrschenden Kunstbetriebsverhältnisse in Frage. Auch die bisherigen, konventionell Kunst präsentierenden Ausstellungen der Kunst und Kultur von Frauen wurden durch diese Art der Konzeption und Präsentationsform in Frage gestellt.

Performances und Theaterproduktionen von jungen, meist (noch) unbekanntem Künstlerinnen ergänzten die Ausstellung ebenso wie workshops (Filzen), events („Schlafen“, „Nudeln“, lebende Bilder) und Animationen (Putzen, Kartenlegen), die während der Öffnungszeiten stattfanden. Die Beteiligung und Kommunikation der Ausstellungsbesucherinnen war der Vorbereitungsgruppe wichtig, ebenso wie die Einbeziehung internationaler Frauengruppen, die aus Künstlerinnen beziehungsweise an Kunst und Kultur interessierten Mitgliedern bestanden. Der Aufforderung, mit „Kisten“ an der Ausstellung teilzunehmen, kamen unter anderem kanadische, New Yorker, mexikanische, französische Gruppen nach, die mit einer Fülle von Informationen, speziell angefertigten Arbeiten und gesammelten Tapes die Ausstellung bereicherten.

Ditta BEHRENS' Einschätzung zu Folge war die Ausstellung *Unbeachtete Produktionsformen* „eine der innovativsten, radikalsten und spannendsten“²⁶⁶ unter den von ihr untersuchten.²⁶⁷ Die Verweigerungshaltung gegenüber der „hohen“ Kunst bei Einbeziehung von Handlungen und Produkten aus vorästhetischen,

²⁶⁵ Kat. *Unbeachtete Produktionsformen*, S. 5.

²⁶⁶ BEHRENS, 1989, S. 160.

²⁶⁷ Vgl. Abschnitt „Unbekannte Produktionsformen“ und „Einschätzung: Frauen-Kunstaussstellungen in Berlin 1973 und 1984“, S. 159-169.

kunsthandwerklichen oder amateurhaften Bereichen brachte der Ausstellung jedoch nicht nur Lob (meist von wissenschaftlich-akademischer Seite), sondern auch Kritik vor allem von seiten der professionellen Berliner Künstlerinnen sowie der Kunstkritik ein, die trotz der expliziten Thematik und der in sich konsequenten Umsetzung die künstlerischen Beiträge vermißten und damit die Qualität der Ausstellung vollends in Frage stellten. Das experimentelle Konzept, ein theoretisches Problem räumlich, gestalterisch und durch inszenierte Prozesse präsentieren zu wollen, wurde von seiten der professionellen RezipientInnen ins Abseits der mehr oder weniger dilettantischen "Frauenprojekte" verwiesen, ohne den theoretischen noch den ästhetischen Ansatz, wie sie zum Beispiel von amerikanischen Künstlerinnen praktiziert wurden, der sich sowohl auf fluxus als auch auf konzeptuelle Kunstformen bezog (zum Beispiel auf Beuys, Buthe, Kienholz, Schneemann oder Thek) ernst zu nehmen.

Bezüge zu den Kunst-und-Leben-Debatten der siebziger Jahre sowie die feministische Theoriebildung bildeten den Hintergrund für die Ausstellungsintention in ihrer Radikalität. Die Diskussion um Lohn für Hausarbeit, die Einnahme eines feministischen Standpunktes auch zu allgemeinen Fragen der (Alltags-) Kultur, die Hinterfragung der Auratisierung des Kunstwerks und die Einbeziehung der Besucherinnen und Besucher stellten Ansätze dar, neue Wege in der Beschreibung komplizierter Sachverhalte zu beschreiten, offene Systeme zu schaffen. Die mit Beginn der Frauenbewegung ausgebildete Vorstellung eines allen Frauen gemeinsamen "weiblichen Lebenszusammenhanges" war Ausgangspunkt der Überlegungen und sollte anhand von Alltagsphänomenen vermittelt werden. An der Komplexität der thematisierten Bereiche allerdings wurden bereits Brüche und Widersprüche deutlich, die die Gemeinsamkeit weiblicher Lebensentwürfe und -erfahrungen als eine programmatische und politische Vorstellung zu erkennen gaben.

3.2.4 Strukturelles Arbeiten in den achtziger und neunziger Jahren

Die Distanz der Künstlerinnen zu den Aktivitäten im Bereich "Frauen und Kunst" nahm nach der Hochzeit von Ausstellungen und Publikationen sowie der Abhandlung des Themas Frauen und Kunst auch auf der populären Ebene der Frauenzeitschriften und Magazine zwischen 1977 und 1985 zu. Die

Professionalisierung des Kunstbetriebs und der in ihm tätigen Frauen aller Bereiche ab Anfang der achtziger Jahre brachte eine zunehmende Abwehrhaltung von Künstlerinnen dem Thema "Frauen und Kunst" gegenüber mit sich. "Frauenthemen" in der Kunst sowie die Teilnahme an Frauenausstellungen wurden vielfach als Stigmatisierung erlebt – der Kunstbetrieb hatte das "Label" Frauenkunst, was zunächst von den Künstlerinnen selbst im positiven identifikatorischen Sinne benutzt worden war, ausgrenzend subsumiert; Ausstellungskataloge wie *Frauen sehen sich selbst* der Frauenzeitschrift *Brigitte* (Hamburg und andere Orte, 1982) oder *Spekulum. Frauenkünste, Geburtstage, Krankheitsbilder* (Bremen und Berlin, 1983) verdeutlichen den populären Ansatz, den die Idee von der gemeinsamen Grunderfahrung des "Frauseins" auch auf der künstlerischen Ebene bewirkt hatte. "Frauenkunst" hatte nach wie vor den Beigeschmack von Dilettantismus, politischer Aufklärung und naiver Selbsterfahrung. Das Sprengen aller Regeln, das im herrschenden Kunstbetrieb als zulässig und experimentell gilt, wurde, wenn es von Künstlerinnen betrieben war, auch von weiblichen Rezipienten, mit einem anderen Maß gemessen.

Der Erfolg einiger Künstlerinnen in den achtziger Jahren zeigte, daß Frauen sich, ohne "Frauenthemen" explizit zu bearbeiten, aber zugleich als Feministinnen, im Kunstbetrieb durchsetzen konnten. Die Ausstellung *Kunst mit Eigen-Sinn* im Museum moderner Kunst / Museum des 20. Jahrhunderts in Wien 1985, von VALIE EXPORT initiiert und konzipiert, zeigte einen internationalen Überblick über das erfolgreiche Kunstschaffen der Frauen in den achtziger Jahren. Es war erstmals eine Ausstellung, bei der mit internationalen Galerien zusammengearbeitet wurde: ein Großteil der gezeigten Kunst von Frauen zirkulierte bereits auf dem Kunstmarkt. Der Katalog und das Symposium boten einen sehr guten Überblick über die aktuelle internationale Theorieproduktion zu den Überschneidungen von Weiblichkeit und Ästhetik.

Craig OWENS faßte 1985 den aktuellen, poststrukturalistischen Diskurs um Feminismus und Postmoderne unter dem Titel "Der Diskurs der Anderen. Feminismus und Postmoderne" aus amerikanischer Sicht zusammen. Er weist auf die historische Konstruktion "des Anderen" als Teil der Geschlechterverhältnisse hin, deren Dekonstruktion und Analyse seiner Meinung nach Chancen für die Bewußtwerdung der Muster bieten sowie strategische Operationen und Perspektiven (für Künstlerinnen wie die von ihm erwähnten Laurie Anderson, Barbara Kruger, Cindy Sherman oder Mary Kelly) ermöglichen könnten.

Dagegen versucht Peter GORSEN in seinem Katalogaufsatz "Feminismus und

ästhetische Grenzüberschreitung“²⁶⁸ anhand seiner Interpretationen von Arbeiten von Künstlerinnen und Aussagen von Autorinnen und Künstlerinnen Merkmale einer weiblichen Ästhetik ausfindig zu machen. Die Beschreibungsversuche von GORSEN, der vor allem “das Ephemere, Provisorische und Improvisierte der feministischen Invention” betonte, wurden von verschiedenen Ansätzen aus als unstatthafte und gefährliche, einseitige Festlegung auf ein “Weibliches” kritisiert.

Dennoch spielten gewisse Themen wie Körper oder Identität in den künstlerischen Äußerungsformen wie Aktion oder Performance weiterhin eine Rolle. Bezogen auf die Untersuchung der “Bedeutung des Körpers in der Kunst von Frauen”²⁶⁹ als Entwicklung von der Zeit der frühen zweiten Frauenbewegung bis in die achtziger Jahre hinein, war ein Übergang von der Behandlung des “Körpers als Politikum”²⁷⁰ hin zur Betonung des Leidensaspekts gegen Ende der siebziger Jahre zu beobachten. “Aus der politischen Aktion, den weiblichen Körper ‚neu zu entdecken‘, ihn von äußerer Gewalt und inneren Zwängen zu befreien, entstanden neuerliche Tendenzen, die weibliche Leidensfähigkeit zu mystifizieren. Hier ist Vorsicht geboten, wollen wir nicht, nach der partiell gelungenen Dekonstruktion des “Modells” Frau, neue Weiblichkeitskonstruktionen und Bilder diesmal von Frauenseite aus festschreiben.”²⁷¹

Die Frage nach der “weiblichen Identität”, dem “authentisch Weiblichen”, die im Zusammenhang mit der “weiblichen Ästhetik” gestellt worden war, wurde mittels der Psychoanalyse und Poststrukturalismus an den vorherrschenden idealistischen Identitätskonzepten differenziert.

Im Ausstellungskatalog *Kunst mit Eigen-Sinn* von 1985 argumentierte VALIE EXPORT mit dem Begriff des Eigen-Sinn im Sinne von fortschrittlicher, freiheitlicher Individualisierung, “wo das Eigentümliche und Einzige, das einem Wesen zukommt, sich immer mehr aus dem Allgemeinen entwickelt, wo also jedes Wesen immer mehr zu sich selbst findet, was ihm alleine zu eigen ist ...”.²⁷² Diese Position fand sich zum damaligen Zeitpunkt bei vielen Künstlerinnen wieder, wobei die Hoffnung auf die Entdeckung eines authentischen Seins als Frau einer distanzierteren Haltung bezogen auf die “Selbstsuche” gewichen war. Denn der allgemein gängigen Utopie einer Selbstverwirklichung durch die Kunst, die damit auch der spezifischen

²⁶⁸ GORSEN, in: Kat. *Kunst mit Eigen-Sinn*, 1985, S. 99-109.

²⁶⁹ WAGNER-KANTUSER, 1984.

²⁷⁰ Ebd., S. 201.

²⁷¹ Ebd., S. 216f.

²⁷² Kat. *Kunst mit Eigen-Sinn*, 1985, S. 7.

Selbstentfaltung der Frauen zugute käme, lag der Glaube an ein "weibliches Selbst" zugrunde, welcher verkennt, "daß es wohl kaum eine Zuschreibung innerhalb der Geschlechterdifferenz, keine Imagination des Weiblichen gibt, die nicht vom Ort des patriarchalen Diskurses her geschrieben worden wäre, und sie verkennt gleichermaßen, daß einheits- und sinnstiftende Prozesse immer nur imaginäre sein können und eine Spur von Ausgegrenztem, Abgespaltenem, Zerstörtem, Vernichtetem und Verdrängtem, die Spur des Anderen hinter sich herziehen." ²⁷³

Im Katalog zur Ausstellung *Das Verborgene Museum* von 1987 wurde mit dem Aufsatz "Fragmente – Zur Identität von Künstlerinnen"²⁷⁴ der Versuch unternommen, das Problem anhand von Selbstaussagen von Künstlerinnen zusammenzufassen.²⁷⁵ Zu diesem Zeitpunkt zeichnete sich gegenüber den feministischen Postulaten nach spezifisch Weiblichem eine gewisse Ambivalenz ab. Die Reflexion über Weiblichkeit betraf nicht mehr nur das "weibliche Selbst" sondern auch die "Malerei", die "Skulptur". Es wurde postmodern zitiert, der Bezug zwischen Inhalt und Form war vage, eventuell dahinter liegende Gefühle wurden ausgeblendet.

Es fand eine Abwendung von den Bemühungen statt, geschlechtsspezifische biologische, soziologische und historische Merkmale in Kunst und Literatur deutlich zu machen. Bekenntnisse zum "Frausein", zum Feminismus wurden auch von den engagierteren Frauen im Kunstbetrieb als peinlich empfunden, war die Bewegung doch einerseits den Kinderschuhen entwachsen, einige Erfolge vorzuweisen und andererseits die gesellschaftliche Resonanz mittlerweile bei dem Thema als ermüdet bis feindselig zu bezeichnen.²⁷⁶

In der Kunst hatte eine Akzentverschiebung vom Bemühen um das Authentische hin zur Untersuchung der Bedeutungs- und Darstellungsebene stattgefunden. Versuche, authentische Momente aus dem Leben der Frauen aufzugreifen und diese als verallgemeinerbar für den "weiblichen Lebenszusammenhang" darzustellen, wurden abgelöst von Arbeiten, die ihre eigenen Entstehungsbedingungen reflektierten. Dahinter stand die Erkenntnis, daß das "Streben nach dem wahren Kern des weiblichen Ichs" letztendlich auch ein gesellschaftlich beeinflusstes, also primär männlich gesetztes ist. Die Frage nach "der" weiblichen Identität und Ästhetik wurde verlagert auf die Untersuchung der Mechanismen der Identitätserzeugung, der

²⁷³ SCHADE, 1993, S. 211.

²⁷⁴ WAGNER-KANTUSER, 1987, S. 66-71.

²⁷⁵ Der Aufsatz stellte ein Ergebnis des Seminar- und Forschungsprojektes "Zur Situation von Frauen im Kunstbetrieb" an der HdK Berlin dar, welches 1989 unter gleichnamigem Titel dokumentiert wurde.

Analyse und Dekonstruktion gesellschaftlicher Strukturen. Strategische Operationen, das heißt Feminismus als Bürgerrecht, von dem auch im Kunstbetrieb Gebrauch gemacht werden sollte, um Diskriminierungen klarzustellen, Seilschaften zu bilden und Lobbyarbeit im Sinne der nach wie vor unterrepräsentierten Künstlerinnen zu betreiben, aber auch als künstlerische Verfahren, wurden nun anstelle der Suche nach Spezifität und Gemeinsamkeiten "der Frauen an sich" als Methode interessant.

3.3 Zusammenfassung

Obwohl der politische Aktionismus der sechziger Jahre erst spät in den Kunstbetrieb vordrang, erlaubte die umbruchhafte Situation Experimente in Form und Inhalt. Die zunehmende Erkenntnis der Bedeutung der Kunstvermittlung unterstützte die soziale Orientierung, die sich in der Kunst bemerkbar machte. Künstlerinnen und auch Künstlern bot sich die Chance, in einer relativ unregelmäßigen Ausgangssituation eigene Vorstellungen zu entwickeln und durchzusetzen.

Das emanzipatorische Engagement der Frauen bot zugleich Ansatzpunkt und Material für die künstlerische Entfaltung neuer Formen und Themen. Immer wieder bildeten sich Gruppierungen und Einzelinitiativen, die Entwicklungen und Forderungen der Kunst von Frauen bündelten und durch Publikationen, Ausstellungen oder andere Aktivitäten veröffentlichten, dokumentierten und damit zugleich diese Entwicklungen vorantrieben. Wiewohl im deutschsprachigen Raum nur wenige Künstlerinnen selbst Aktivistinnen der Bewegungen waren oder sich als Feministinnen engagierten, war ein Effekt der gesellschaftlichen Diskussion über die Rechte der Frau im Kunstbereich ablesbar, etwa die offeneren Zugänge zur Kunst und die Verstärkung des Anteils von Frauen im Kunstbetrieb. Frauenspezifische Themen, zunächst essentialistisch geprägt, fanden Eingang in Kunst, Wissenschaft und Lehre und wurden zunehmend differenzierter. Trotz aller Stagnationen der Entwicklung, trotz Stigmatisierungsversuchen, Infragestellung und Kritik an den Frauen/Kunst/Bewegungen im und durch den Kunstbetrieb bewirkten die von den nie einheitlich agierenden Bewegungen ausgehenden Aktivitäten, daß in den achtziger Jahren mehr Künstlerinnen denn je in der Bundesrepublik präsent waren und eine liberalere Einstellung herrschte.

Mitte der neunziger Jahre lagen bereits mehrere Studien über die Situation von

²⁷⁶ Vgl. die Reaktion des *Spiegel* auf die international beachtete Ausstellung *Kunst mit Eigen-Sinn* im Museum des 20. Jhdts in Wien 1985 mit dem Titel "Warten auf Josephine Beuys?",

Künstlerinnen vor, spezifische Förderprogramme wurden eingerichtet, weil aufgrund unermüdlicher Aufklärungsarbeit von Seiten der Frauen/Kunst/Bewegungen auch von staatlicher Seite aus erkannt worden war, daß nach wie vor ein Problem vorlag, dem auch die staatliche Fürsorgepflicht sich nicht entziehen kann.²⁷⁷

Die Erfahrung bei der Vorbereitung dieser Arbeit, daß Künstlerinnen ein Interview ablehnten, weil sie die Verknüpfung von Weiblichkeit und Kunst nicht für sinnvoll oder nachvollziehbar hielten, weist auf die nach wie vor bestehenden tiefen Ressentiments hin, die durch das Thema "Frau und Kunst" ausgelöst werden. Viele der Künstlerinnen gaben uns gleichwohl zu verstehen, daß sie sich bewußt seien, von den Bewegungen – und nicht ausschließlich durch die Öffnung der künstlerischen Möglichkeiten in den späten sechziger Jahren – für ihre persönliche Karriere profitiert zu haben.

Am schwierigsten war für Künstlerinnen bis in die achtziger Jahre hinein, den ersten Schritt hinaus aus den privaten Räumen zu tun, in denen sich die Kunstproduktion und Rezeption von Frauen vorwiegend abspielte.²⁷⁸ Die Chance, überhaupt in einer Galerie auszustellen, betont Randy ROSEN²⁷⁹, war die erste Hürde, die zahlreiche amerikanische Künstlerinnen in den siebziger und achtziger Jahren nahmen. Von einer bekannten Galerie unter Vertrag genommen zu werden, war die zweite Hürde, die noch in den sechziger Jahren für amerikanische Künstlerinnen fast unmöglich zu nehmen, in den siebziger und achtziger Jahren jedoch für einige Künstlerinnen zu schaffen war. Im europäischen, also auch deutschsprachigen Raum sind ähnliche Tendenzen verzögert ab Mitte der siebziger Jahre zu verzeichnen. Erfolg muß im europäischen Kunstbetrieb auch immer an der Teilnahme an internationalen repräsentativen Ausstellungen in Institutionen gemessen werden, da das Galeriewesen sich erst in den achtziger Jahren entwickelte.

Festzuhalten ist, daß die gleichzeitige Entwicklung und Erneuerung der Kunst und ihrer Inhalte und der Wirkung der Emanzipationsbewegung einen glücklichen Moment für die Entwicklung künstlerischer Äußerungsformen von Frauen sowie

Der Spiegel, 1985.

²⁷⁷ Zu den Untersuchungen vgl. Literaturverzeichnis; zu Förderprogrammen vgl. vor allem das Berliner Künstlerinnenprogramm, welches 1992 vom Berliner Senat zur spezifischen Förderung von Künstlerinnen aller Sparten eingesetzt worden war. Fördermaßnahmen waren Stipendien, infrastrukturelle und Projektförderung zunächst in Höhe von ca. 1,3 Mio DM. Siehe hierzu Berliner Künstlerinnenprogramm, Ergebnisse 1992-1994, hrsg. von der Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten, Berlin 1995.

²⁷⁸ Vgl. Renate HERTER: Handlungsräume. In: Kat. *Verborgenes Museum*, Bd. 2, 1987, S.59-65.

²⁷⁹ ROSEN, 1989, S. 10.

deren Reüssieren im Kunstbetrieb darstellte.

4. Entwürfe der Weiblichkeit und Konzepte des ästhetischen Handelns bei zeitgenössischen bildenden Künstlerinnen als Untersuchungsgegenstand

In den vorgehenden Kapitel haben wir in unseren Untersuchungsgegenstand eingeführt, indem wir einerseits ausgewählte Aspekte des Zusammenhanges von Kunst und Geschlechterideologien vorgestellt haben und andererseits die Konzeptualisierung unserer Fragestellung entwickelt haben. In diesem Kontext sind drei für die Arbeit wesentliche Ausgangspunkte zu benennen, die maßgeblich für die Entscheidung waren, im Rahmen der Studie mit bildenden Künstlerinnen qualitative Interviews zu führen.

Ein Ausgangspunkt war die Diskussion um eine weibliche Ästhetik, in der erstmals Weiblichkeit und künstlerische Fragestellungen zusammengedacht wurden, wie im 3. Kapitel beschrieben. Die zum Teil kontroversen wissenschaftlichen und künstlerischen Erkenntnisse der letzten zwanzig Jahre vor allem im Rahmen der Differenztheorie²⁸⁰ führten dazu, die Künstlerinnen selbst nach der Wirkung dieser Diskurse bezogen auf ihre Selbstbilder und ästhetischen Praxen zu fragen.

Ein weiterer Anstoß waren Renate BERGERS Arbeiten, in denen sich die kunsthistorische Forschung mit der Auswertung von vorwiegend biographischen Selbstzeugnissen von historischen Künstlerinnen verbindet. In bezug auf zeitgenössische Künstlerinnen stellten wir trotz zunehmender künstlerischer Aktivitäten, abgesehen von wenigen Publikationen²⁸¹, einen Mangel an Selbstaussagen fest. Indem wir daher zeitgenössische Künstlerinnen selbst um Stellungnahmen bitten, wird Quellenmaterial erzeugt, das auf der Basis unserer eigenen Erkenntnisse ins Verhältnis gesetzt und analysiert werden soll.

Schließlich ist der dritte Ausgangspunkt unserer Arbeit die Abwendung von der Defizithypothese und die Hinwendung zur Theorie der Differenz. Bestimmend für den Begriff von Weiblichkeit, der unserer Untersuchung zugrunde liegt, war der Übergang von der eher sozialwissenschaftlich orientierten Defizithypothese zur poststrukturalistischen Differenztheorie. Der komplexe Begriff der Differenz erlaubt gleichzeitig die Markierung des Unterschieds der Geschlechter wie auch dessen Aufhebung und Aufschiebung (DERRIDA). Indem binäres Denken, Phallo- und Logozentrismus in den Repräsentationssystemen Sprache, Schrift und Bild erkannt, dekonstruiert und in Frage gestellt werden, kommt auch den

²⁸⁰ Vgl. 1. Kapitel.

Geschlechterverhältnissen, als Repräsentationen in die Diskurse eingeschrieben, strukturelle Bedeutung zu.²⁸² Gleichzeitig wird dadurch die Bestimmung von Weiblichkeit und Männlichkeit (der Geschlechtlichkeit, *gender*) ihrer rein biologischen, historischen oder sozialen Ursachen enthoben und als vielschichtige Konstruktionen definiert. Die Bestimmung und Wirkungsweise von *gender* ist zugleich Effekt dieser Mechanismen und die sozio-kulturelle Wirklichkeit wird durch die Kategorie *gender* geprägt.

Die Kategorie Weiblich als gesellschaftlich konstruiertes Geschlecht bezieht sich allerdings ebenso auf das, was aus den Konstrukten herausfällt beziehungsweise ausgeklammert wird, um die Differenz der Geschlechter als eindeutige festzuschreiben. Theresa de LAURETIS beschreibt 1987 diese Ambivalenz der "experience of gender" folgendermaßen: "T(t)he subject that I see emerging from current writings and debates within feminism is one that is at the same time inside and outside the ideology of gender, and conscious of being so, conscious of that twofold pull, of that division, that doubled vision."²⁸³

Der Reduzierung der Frau auf das "Andere" im Patriarchat wird die Bedeutung des Unterschieds zwischen Frauen und damit auch zwischen Künstlerinnen entgegengesetzt. Demzufolge gibt es als Ergebnis der Befragung so viele Positionen wie interviewte Künstlerinnen. Denn es kann nicht sein, daß sich aus den neuen Ansätzen wieder eine oder nur wenige Perspektiven für Frauen und den kulturellen Ort des Weiblichen abzeichnen.²⁸⁴ Auch unsere Erfahrungen aus dem eigenen Seminarprojekt an der Hochschule der Künste Berlin, wo wir die Situation von Frauen im Kunstbetrieb erkundeten, spielten natürlich eine Rolle.²⁸⁵

Vor diesem Hintergrund scheinen uns die benachteiligenden Bedingungen für Künstlerinnen ausreichend dokumentiert, so daß wir sie für diese Studie als bekannt voraussetzen.

Fruchtbarer erschien es uns, die individuelle Situation von Künstlerinnen und das "Geheimnis" ihrer Künstlerinnenidentität zu erforschen. Damit wird auf der Folie der durchlässigen Stellen in den Hierarchien und Unterscheidungsmechanismen des patriarchalischen Kunstbetriebs die einzelne Künstlerin als handelndes Subjekt in den

²⁸¹ Vgl. zum Beispiel BREITLING, 1980; CHICAGO, 1984; BERGER, 1987; SEBLATNIG, 1988. Interviews in Kunstzeitschriften wie *art* oder *Kunstforum* sind äußerst selten.

²⁸² Vgl. unter anderem KRISTEVA, 1978; SCHADE, 1986; SCHULLER, 1990; ECKER, 1994; SCHADE/WENK, 1995.

²⁸³ de LAURETIS, 1987, S. 10.

²⁸⁴ Siehe dazu: ECKER, 1994, S. 119.

Vordergrund gestellt. Die Interviewten waren aufgefordert, einen Selbstentwurf vorzunehmen, der vergangene, aktuelle und zukünftige Aspekte einschloß.

Die aus unserem Projekt gewonnene Erkenntnis, daß Künstlerinnen zwar benachteiligende Bedingungen vorfinden, aber trotzdem nicht alle einheitlich an ihrer Situation leiden, sondern sich höchst individuell dazu verhalten, führte zu der Frage, mit welchen Bildern und Begriffen Künstlerinnen Anfang der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts sich selbst und die Konzepte ihres Handelns beschreiben.²⁸⁶ Auf der Grundlage des Differenzkonzeptes stellt unsere Studie also die einzelne Künstlerin in den Mittelpunkt; wir sind bestrebt, sie – unabhängig von „dem Künstler“ – als lebendige Person in ihrer subjektiven Einzigartigkeit zu erfassen, um Festschreibungen auf die Weiblichkeit zu vermeiden.²⁸⁷

Die so erhaltenen Aussagen und Erklärungsmodelle erhellen die Strukturen, in denen Künstlerinnen heute wirken, ohne den subjektiven Blickwinkel zu verlieren, der in vielen Studien unberücksichtigt bleibt. Indem wir zuerst ausgewählten Künstlerinnen das Wort geben und sie auf diese Weise als Expertinnen ernst nehmen, knüpfen wir bei der Gewinnung des Materials für die Studie an die feministische Methode des *consciousness-raising*-Verfahrens und der Selbstdarstellung an, die in den achtziger Jahren im Zusammenhang mit *oral history* auch starken Einfluß auf die Biographieforschung und die sozialwissenschaftlichen Methoden gewann.

Die Selbstäußerungen von Künstlerinnen bilden also unser Untersuchungsmaterial, nicht die Produkte ihrer künstlerischen Arbeit oder biographische Daten. In der Rede der Künstlerinnen verschmelzen die verschiedenen Diskurse über Kunst und Künstler, Weiblichkeitsvorstellungen und -konzepte und die konkrete individuelle Lebenserfahrung miteinander. Die Reflexion ihrer Aussagen wird auf die Diskurse über Kunst und Weiblichkeit aus feministischer Sicht bezogen. Somit sind nicht nur Theorien über zeitgenössische Kunst sowie die Frage nach der Funktion von Diskursen (in Anlehnung an FOUCAULT) und/oder Mythen (in Anlehnung an BARTHES) für die Gespräche wie für die auswertende Untersuchung relevant, sondern auch die

²⁸⁵ Vgl. EROMÄKI, HERTER und WAGNER-KANTUSER, 1989. Dieser folgten einige größere Studien. Vgl. SEBLATNIG, 1988; BUNDESMINISTERIUM, 1992.

²⁸⁶ Vgl. hierzu die Position POLLOCKS (1987), die zu dieser Erkenntnis entscheidend beigetragen hat.

²⁸⁷ In ihrem Essay „Der Kritiker, die Autorin und das ‚allgemeine Subjekt‘. Ein Dreiecksverhältnis mit Folgen“ diskutiert Gisela ECKER die Problematik der voreiligen

feministische kunstwissenschaftliche Forschung, die Debatte um Ästhetik (hier in ihrer Bedeutung für das ästhetische Handeln aktuell arbeitender Künstlerinnen) und nicht zuletzt die feministische Forschung zur Geschlechterdifferenz, vor allem hinsichtlich der Psychoanalyse, und deren Weiblichkeitskonzepte.

Bildende Künstlerinnen kommen trotz aller Liberalisierungen im Studium und im Kunstbetrieb nicht umhin, sich mit herrschenden Künstlerbildern und Kunstbegriffen auseinanderzusetzen, die sich wie ein "Anforderungsprofil", aber auch wie ein Orientierungsfaden auf die eigene Lebensgeschichte und das künstlerische Handeln auswirken.²⁸⁸ Gleichzeitig sind sie in ihrem Denken und Handeln nach wie vor mit dem gesamten Arsenal an Geschlechterrollenerwartungen konfrontiert, die sich mit Vor-Urteilen, Zuschreibungen und Definitionen an sie als "Frau" richten. Vielleicht gerade *weil* die Widersprüche so offensichtlich sind, gelingt es einigen Künstlerinnen, diese inneren und äußeren Barrieren zu überwinden und eine künstlerische Identität zu verwirklichen und zu bewahren. Mögen es auch sehr verschiedene und in unterschiedlichem Maße von gesellschaftlichem Erfolg oder Anerkennung gewürdigte Handlungen und Biographien sein, die diese, manchmal fragmentierten Identitäten ausmachen. Wir gehen davon aus, daß der innere Grundkonflikt, den die Überwindung dieser sowohl individuellen als auch kulturellen Schranken darstellt, mehr oder weniger erlebbar und damit thematisierbar ist. Unsere zentrale Frage ist, wie die Dichotomie "Weiblichkeit – Kunst" erfahren, beurteilt und bewältigt werden kann und welche Bilder, künstlerischen Ansätze, Konzepte und Erklärungsmodelle für einen (künstlerischen) Selbstentwurf zur Verfügung stehen. Unsere Hypothese ist, daß für die Kunst einerseits die Emanzipation von gängigen Mustern der weiblichen "Normalbiographie"²⁸⁹ eine Voraussetzung ist, andererseits Kunst nur entstehen kann, wenn die Geschlechtlichkeit im Sinne von *gender* als eine die Wirklichkeit mitkonstituierende Dimension reflektiert wird.

Es geht uns in unserer Studie also darum, die lebensgeschichtlichen und aktuellen Überlegungen der Künstlerinnen zu erkunden, die es ihnen ermöglichen, die kulturellen und subjektiven Konnotationen von Weiblichkeit mit den Erfordernissen und Anforderungen einer Künstlerinnenidentität kompatibel zu machen. Wie gehen Künstlerinnen mit den positiven und negativen Implikationen von Weiblichkeit um?

universalisierenden Festlegungen des Weiblichen in der feministischen Debatte. Siehe dazu: ECKER, 1994, S. 99-122.

²⁸⁸ Vgl. KRIS/KURZ, 1980; PAUSER, 1988.

²⁸⁹ Vgl. LEVY, 1978.

Wie gelingt ihnen die Realisierung von Kunst gegen die von einschränkenden Weiblichkeitsmustern ausgehenden Widerstände? Von welcher Art sind die zu überwindenden Konflikte, mit denen die Künstlerinnen leben und auskommen müssen? Wir gehen nicht davon aus, daß sich der Widerspruch zwischen Kunst und Weiblichkeit von den Künstlerinnen in ihren Lebenspraxen überwunden oder gänzlich befriedet werden kann. Es geht darum, ihn in einem solchen Ausmaß zu bewältigen, daß die Künstlerinnen arbeits- und liebesfähig sind und bleiben, was bekanntlich nach psychoanalytischem Verständnis den gesunden Menschen auszeichnet. Die Kunst steht hier für die Selbstvergewisserung im existentiellen Sinne – nicht nur als Künstlerin, sondern auch als weiblicher Mensch.

Vor dem Hintergrund der kunst- und geschlechtertheoretischen Auseinandersetzungen Ende der achtziger Jahre ist auch der Stand der Fragen zu sehen, die für unsere Untersuchung bezogen auf die Diskussionen um künstlerische Aktivitäten von Frauen leitend waren. Nach der Aufbruchstimmung, die etwa bis zur Mitte jenes Jahrzehnts herrschte, waren Fragen des Feminismus und die Suche nach einer spezifisch weiblichen Kunst zurückgedrängt worden. Im Zusammenhang mit den zunehmenden Professionalisierungstendenzen des Kunstbetriebs sowie der Künstlerinnen wurden solche Ansätze als eher schädlich für die jeweilige persönliche Karriere wahrgenommen und daher in der Regel tabuisiert.

Zugleich erhielten Künstlerinnen in diesen Fragen aber auch neue Impulse, die vor allem aus den USA kamen, und einige (zum Beispiel Kruger, TROCKEL) machten trotz ihrer politischen und feministischen Aussagen eine international erfolgreiche Karriere im Kunstbetrieb. In dieser ambivalenten Situation schienen uns Fragen nach der Wirkung der (nicht abgeschlossenen) Debatte um Frauen und Kunst, feministische Ziele und Formen von weiblichen Lebensentwürfen und künstlerischen Verfahren nicht nur als besonders lohnend, sondern nachgerade als zwingend.

Um die verschiedenen Vorgehensweisen der Künstlerinnen aus ihrer Rede herausfiltern und in ihrer Bedeutung für das künstlerische Selbstverständnis beurteilen zu können, haben wir uns unsere unterschiedlichen Qualifikationen (Psychologie und Kunstwissenschaften) zunutze gemacht und dementsprechend die Analyse zweigeteilt: Zum einen sollen die Entwürfe der Weiblichkeit in den Selbstvorstellungen (Aulikki EROMÄKI), zum anderen die Konzepte des ästhetischen Handelns (Ingrid WAGNER-KANTUSER) untersucht werden.

4.1 Weiblichkeitsentwürfe in den Selbstvorstellungen

Eine Selbstdefinition gestaltet sich für bildende Künstlerinnen immer als äußerst schwierig. Insbesondere im Rahmen dieser Studie, wo es darum geht, gerade das Problematische oder Schwierige, das im Laufe des erfolgreichen künstlerischen Werdeganges aus dem Bewußtsein mehr oder weniger verdrängt werden mußte, wieder hervorzuholen und anzuschauen, treten die Widerstände und Schwierigkeiten deutlich zu Tage. Dies zeigte sich schon an dem Unmut der Künstlerinnen gegenüber der Fragestellung selbst. Gerade der Versuch, einen möglichen Zusammenhang zwischen Weiblichkeit und Kunst zu verleugnen, bedeutet, daß dieser Kontext für die betreffende Künstlerin und ihre Lebensgeschichte von ganz spezifischer Bedeutung sein muß.²⁹⁰

Künstlerinnen sind – wie Frauen im allgemeinen – von inneren und äußeren Weiblichkeitsanforderungen und geschlechterrollenspezifischen Zuschreibungen in ihren Selbstvorstellungen geleitet und beeinflusst. Im Selbsterleben wird die Okkupation maskulin dominierter gesellschaftlicher Bereiche durch diese, in innere Hemmnisse und Zensoren verwandelt, erschwert. Im Sinne von internalisierten Weiblichkeitsanforderungen beinhalten sie die kulturell übertragene Vorstellung der weiblichen Inferiorität – und was in diesem Zusammenhang von grundlegender Bedeutung ist, die Unzuständigkeit für Kultur und Kunst. Auch von außen werden kulturell verbindliche Geschlechterrollenvorstellungen und -erwartungen an die Künstlerinnen herangetragen, was wiederum zur Bestätigung der eigenen Identitätsvorstellungen und des inneren Gefühls der Unzuständigkeit beiträgt. So scheinen im Sozialisationsprozeß der Künstlerin die inneren und äußeren Hemmnisse aus ein und demselben Ursprung zu stammen. Auf diese Weise überlagert das weibliche Rollenstereotyp die Selbstdefinition als "Künstlerin".²⁹¹ Das führt dazu, daß Künstlerinnen (aber auch Frauen, die sich in anderen männlich dominierten Bereichen behaupten wollen) ihr Frausein und ihre geschlechtsspezifischen Erfahrungen aus der Rede tendenziell eliminieren müssen, insbesondere wenn es um berufliche Belange geht.²⁹²

²⁹⁰ Mit Verleugnung ist hier ein zentraler psychischer Abwehrmechanismus gemeint, der dem Zweck dient beunruhigende, unerträgliche gedankliche Inhalte oder psychische Konflikte ‚aus der Welt‘ zu schaffen, indem ihre Existenz verleugnet wird. Siehe hierzu zum Beispiel Anna Freud: Das Ich und die Abwehrmechanismen, Wien 1936.

²⁹¹ Zu den Auswirkungen der Geschlechterrollenvorstellungen siehe Kapitel 2.

²⁹² Auch wenn in den Medien seit einiger Zeit beruflich aktive Frauen mit Kindern als sogenannte "Superfrauen" gefeiert werden, gilt es noch heute im herrschenden Kunstbetrieb

4.1.1 Weiblichkeit als kulturelles Konstrukt

Wir verstehen Weiblichkeit (und ebenso Männlichkeit) als eine soziale und kulturabhängige Kategorie²⁹³ im Gegensatz zum vorherrschenden Gebrauch des Begriffs "Geschlecht", der dazu verleitet, männliche und weibliche Eigenschaften als "natürliche" und die Geschlechterunterschiede damit als ontologische Gegebenheit zu betrachten. Für alle Kulturen gilt, daß dem Geschlecht nicht nur eine biologische Rolle und Bedeutung zukommt, sondern es auch vielfältigste kulturelle und kollektive Aussagen und Bedeutungen symbolisiert. So stellen zum Beispiel archaische Gemeinschaften Ursprungsmythen, die für die innere Sicherheit und Kontinuität stehen, meistens mit Fruchtbarkeitsbildern dar. Wir können davon ausgehen, daß es in allen Kulturen die Unterscheidung zwischen dem biologischen Geschlecht und dem kulturell kodierten *gender* gegeben hat. Weiblichkeit und Männlichkeit als soziale Konstrukte können auch als diskursiv erzeugt verstanden werden. Damit sind sie ein Teil des kulturellen Symbolsystems, das in einer patriarchalischen Gesellschaft männlich dominiert ist. Folglich kann das Geschlecht auch als ein Ergebnis von Kunst verstanden werden, insofern Kunst dem diskursiven Bereich zugerechnet wird, in dem Identifikationsschemata entwickelt werden.²⁹⁴

Der Wertekanon patriarchalischer Gesellschaften spiegelt die typischerweise dem männlichen Sozialcharakter zugeschriebenen Eigenschaften; die komplementären Weiblichkeitsentwürfe präsentieren sich als männliche Projektionen, sie können sogar überspitzt als "Männerphantasien"²⁹⁵ bezeichnet werden. Die Ausgestaltung der Geschlechterrollen und -bilder war und ist in verschiedenen Kulturen und Zeiten so unterschiedlich, daß ihre Rückführung auf "Natur" als ideologieverdächtig gesehen werden muß. Die Überlagerung von Geschlecht und *gender* im westlichen Abendland seit 2000 Jahren macht es nötig, daß die Kulturabhängigkeit der Kategorie Geschlecht fortwährend unterstrichen werden muß.

In dem asymmetrisch angelegten Geschlechterverhältnis des Patriarchats wird dem Weiblichen das aus der männlichen Selbstdefinition Ausgeklammerte zugewiesen.

als unprofessionell für eine Künstlerin, in die künstlerische Vita die Geburt eines Kindes aufzunehmen.

²⁹³ Im Sinne von *gender*; vgl. ROHDE-DACHSER, 1992; Carole HAGEMANN-WHITE: Sozialisation: Weiblich – Männlich?, Opladen 1984.

²⁹⁴ Vgl. NAGL-DOCEKAL, Herta: Weibliche Ästhetik oder "Utopie des Besonderen"?, in: Die Philosophin. Forum für feministische Theorie und Philosophie, H. 5, 4/1992 (Feministische Ästhetik. Geschlechtsspezifische Wahrnehmung), ab S. 35.

Dem Weiblichen kommt dabei eine Art "Containerfunktion" zu: In einem weiblich definierten imaginären Raum, der vom männlichen getrennt ist, deponieren Männer (als soziale Gruppe) ihre Sehnsüchte, Gelüste, Ängste, kurz: ihr "Nicht-Ausgelebtes". All diese Phantasien können so als das weiblich definierte erhalten und aufgesucht werden. Dieses Reservoir an Weiblichkeit dient der Stabilität des patriarchalen Geschlechterarrangements. Die Inhalte des "weiblichen Containers" sind in eine Form gegossen, die kulturell adäquat ist.²⁹⁶ Ihnen begegnen wir immer wieder in Weiblichkeitsmythen und -bildern, in kulturellen Rollenvorstellungen und auch in der Kunst. Die Imaginationen des Weiblichen überlagern die reale, lebendige Frau. Noch heute wirken Weiblichkeitsentwürfe der Jahrhundertwende nach, so zum Beispiel die Schriften von WEININGER, SCHEFFLER und MÖBIUS.²⁹⁷ Sie stehen für die tradierte Gleichsetzung von "Weiblichkeit" mit "Natur", die Reduzierung der Frau auf ihre Gebärfähigkeit und – als Kehrseite dessen – die postulierte Unfähigkeit der Frau zu einer geistig oder künstlerisch originären Leistung.

In die Diskurse um die Weiblichkeit gehen in fundamentaler Weise die Arbeiten Sigmund Freuds zur Geschlechtsidentität ein. Dem biologischen Wissensstand seiner Zeit entsprechend ging Freud von der Annahme aus, daß beide Geschlechter im embryonalen Stadium sozusagen "bisexuell" seien – heute wissen wir, daß sie weiblich angelegt sind.²⁹⁸ Er übertrug die männliche Prägung der Sexualität auch auf die weibliche, woraus er die Theorie des Penisneides und das Erleben des Kastriertseins für das weibliche Geschlecht ableitete.²⁹⁹ Auf dieser Grundlage wurden Charaktereigenschaften wie das schwächere Über-Ich, der weibliche Masochismus und die Passivität der Frau postuliert. Daher besitzt die Frau nach Freud eine geringere Fähigkeit zur Triebsublimierung und zu kulturell wertvollem Schaffen.

Bis heute ist die Theorie der sexuellen Entwicklung sowie die Frage der Geschlechtsidentität in Freuds Werk unterschiedlich bewertet worden. Im Mittelpunkt

²⁹⁵ Vgl. THEWELEIT, 1977.

²⁹⁶ ROHDE-DACHSER, 1992, S. 95.

²⁹⁷ Otto WEININGER: *Geschlecht und Charakter*, Berlin 1932; Karl SCHEFFLER: *Die Frau und die Kunst*, Berlin 1908; Paul Julius MÖBIUS: *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, Halle a. d. Saale 1900.

²⁹⁸ Vgl. MERTENS, 1992.

²⁹⁹ Vgl. Sigmund FREUD: *Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds*, G.W., Bd. XIV, S. 17-30; Ders.: *Über die weibliche Sexualität*, G.W., Bd. XIV, S. 515-537; Ders.: *Neue Folgen der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse: Die Weiblichkeit*. 33. Vorlesung, G.W., Bd. XV, S. 119-145.

der Kritik steht die phallische Idealisierung und die Herabsetzung des Weiblichen, aber auch die geschlechtsspezifischen Dichotomien. Schon zu Lebzeiten Freuds wurden seine Konzepte zur Geschlechtsidentität vor allem von Karen HORNAY, Ernest JONES und Melanie KLEIN kritisiert.³⁰⁰ Seit den siebziger Jahren gibt es eine intensive Bearbeitung dieser Ansätze, die alternative Konzepte zur weiblichen psychosexuellen Entwicklung hervorgebracht haben.³⁰¹ In diesem Zusammenhang wies IRIGARAY 1989 auf die Reduzierung der Frau auf die Mutterrolle und deren Auswirkungen für die Geschlechterdifferenz hin. Sie machte auf philosophischer Ebene geltend, daß die aristotelische Bestimmung des Ortes eine direkte Rollenzuweisung enthält: Die Frau hat keinen Ort, da sie selbst der Ort ist. Die Frau ist der Ort des Mannes, sie selbst nimmt keinen Raum für sich ein, somit hat "ihre Gattung" keine Geschichte und keine Zukunft.

In ähnlicher Weise ist die (ideologische) Aufspaltung der patriarchalischen Gesellschaft in Bereiche der Produktion und der Reproduktion, also eine öffentliche und eine private Sphäre – bei der die Frau der Seite der Reproduktion, der Privatheit "zugeschlagen" wird – analysiert worden. Sie verortet die Frau in der Familie und bewirkt damit, daß Weiblichkeit einen Gegenpol zur Kultur bildet.³⁰²

4.1.2 Über die Schwierigkeit, sich als Künstlerin zu definieren

Weder Künstlermythen noch Weiblichkeitsvorstellungen sind statische Größen, sondern unterliegen fortwährend einem historisch-kulturellen Wandel. Sie befinden sich zudem in einem dialektischen Verhältnis zueinander: Festigt sich der Diskurs um die bildende Künstlerin, wirkt er auf die maskulin geprägten Definitionen zurück.³⁰³ Die männliche Kunstproduktion basiert auf der Imagination des Weiblichen. Sigrid SCHADE verweist in diesem Zusammenhang auf die lange Tradition der Funktion der

³⁰⁰ Karen HORNEY: Die Psychologie der Frau, Frankfurt a. M. 1984. Ernest JONES: Über die Frühstadien der weiblichen Sexualentwicklung, in: Zeitschrift für Psychoanalyse 21. Melanie KLEIN: Frühstadien des Ödipuskomplexes, in: Frühe Schriften 1928-1945, Frankfurt a. M. 1985.

³⁰¹ Vgl. BENJAMIN, 1988 und 1993; CHASSEGUET-SMIRGEL, 1974/79; CHODOROW, 1985. Die Theorien von FREUD können aber auch so interpretiert werden, daß Geschlecht und Identität nicht als gegeben aufgefaßt werden können, sondern als komplexe Leistungen verstanden werden müssen. Darin verbirgt sich die Vorstellung der Unabhängigkeit physischer Konstitution und geistiger Eigenschaften und der Objektwahl in der Liebe.

³⁰² Vgl. NADIG, 1987A.

Frau in der Kunst als Bild, als Projektionsfläche des Mannes.³⁰⁴ Die bildgewordenen (unbewußten) Phantasien werden als Identitätsentwürfe für die Frau (miß-)verstanden, als ob es sich um Beschreibungen der Wirklichkeit handelte. Das hat zur Folge, daß sich der Diskurs über die reale Frau und der über die "Kunstfrau" als Produkt männlicher Projektion vermischen.³⁰⁵ Das Verhältnis zwischen der "Containerfunktion" von Weiblichkeit einerseits³⁰⁶ und dem realen Leben von Frauen andererseits ist demnach bis heute konflikthaft und widersprüchlich geblieben.

Die Art und Weise, wie vor diesem Hintergrund die Rolle der Künstlerin im individuellen Frauenleben gestaltet wird, hängt jeweils von komplexen historischen und soziokulturellen Faktoren ab. Hier sind sowohl die subjektiven lebensgeschichtlichen Voraussetzungen, als auch die Diskurse um Weiblichkeit, Kunst und Künstler maßgeblich. Der jeweilige historische Spielraum ermöglicht auf unterschiedliche Weise die Entfaltung von Künstlerinnen. Als Beispiel können die Dilettantinnen des 19. Jahrhunderts angeführt werden, ebenso die russischen Konstruktivistinnen um die Jahrhundertwende, oder die Künstlerinnen der siebziger Jahre, die im Zuge der Frauenbewegung und der damaligen Theoriediskussion neue Wege sowohl in ihrem Selbstverständnis als auch in ihrer Kunst erprobten.

Der Versuch einer Frau, sich heute als Künstlerin zu definieren, geschieht im Rahmen der patriarchalischen Symbolordnung und er muß sich mit den Diskursen um die herrschenden männlichen Künstlerbilder und um kulturelle Weiblichkeitszuschreibungen auseinandersetzen. Es kann sich dabei lediglich um einen vorläufigen Entwurf in diesem Spannungsfeld handeln. Oftmals erfahren Konzepte von Künstlerinnen keine Validität, da sie in der geltenden Ordnung einfach nicht vorgesehen sind.

Die Idee eines authentischen Selbst kann nur eine utopische sein und ist im Kontext der gesellschaftlichen Produktionsmechanismen von Geschlechtsidentitäten zu verstehen. Auch kann nicht von einer bruchlosen Identität ausgegangen werden. Sie

³⁰³ So schreibt Christina von BRAUN (1989, a.a.O., S. 57) über den Paradigmenwechsel von Geschlechterrollen am Beispiel des männlichen Hysterikers, dem es nicht um die Neubewertung des Weiblichen, sondern um die Aufwertung männlicher Weiblichkeit geht.

³⁰⁴ SCHADE, 1986.

³⁰⁵ Vgl. BOVENSCHEN, 1976.

³⁰⁶ Vgl. ROHDE-DACHSER, 1992.

ist eher als Suche und Wunsch nach einer solchen zu denken.³⁰⁷ In den Selbstvorstellungen von Künstlerinnen sind folglich die internalisierten "Fremdentwürfe" zu berücksichtigen, an denen auch Frauen nicht unbeteiligt sind. Wesentlich für unsere Arbeit ist daher die Erkenntnis, daß vieles "zwischen den Zeilen" gesprochen wird und unbewußte Tendenzen in den Gesprächen mitzuverfolgen sind. Die Selbstpositionierung einer Frau – als dem Bereich der hohen Kunst zugehörig, als Kunst Produzierende – bedeutet eine Überschreitung der durch die herrschenden Diskurse markierten Grenzen. So befindet sich eine Frau, die den Rahmen der weiblichen Normalbiographie für ihre Selbstbeschreibung als bildende Künstlerin verläßt, gleichsam außerhalb der patriarchalischen Definitionen.

Wir haben im Zuge unserer Gespräche mit bildenden Künstlerinnen über Weiblichkeit und Kunst die Erfahrung gemacht, daß sich Weiblichkeit in der Sicht der Künstlerinnen als bedeutungslos, entwertet oder verleugnet präsentiert. Weiblichkeit scheint im "Fachgespräch" über Kunst nicht abhandelbar. Obzwar für den männlichen Künstler Weiblichkeit die Quelle seines Schaffens überhaupt bedeuten kann, scheint in bezug auf Künstlerinnen Weiblichkeit geradezu die Glaubwürdigkeit der ernsthaften Absichten ihrer Kunstausbübung zunichte zu machen. Wird eine Künstlerin nach dem Zusammenhang zwischen ihrer Weiblichkeit und Kunst gefragt, so muß sie ihre Weiblichkeit tendenziell als bedeutungslos erklären, "ungeschehen machen", also ihr (soziales) Geschlecht neutralisieren.³⁰⁸

Dies gilt auch für die im Rahmen der vorliegenden Studie befragten Künstlerinnen, obwohl diese aufgrund unserer Vorauswahl ein Problembewußtsein gegenüber der gegebenen Fragestellung aufweisen. Trotzdem machten wir die Erfahrung, daß sich die Künstlerinnen in der konkreten Interviewsituation sehr ambivalent gegenüber dem Thema Weiblichkeit verhielten. Einerseits kamen große Widerstände auf, andererseits waren die Neugierde und die Lust an der Fragestellung deutlich spürbar. Die enorme emotionale Aufladung der Fragestellung mit gegensätzlichen Affekten, und die Motivation der Künstlerinnen, daran mitzuarbeiten, bestätigte uns in unserem Vorhaben.

Vorrangig ging es darum, in Erfahrung zu bringen, welche Vorstellungen und Begriffe von Weiblichkeit überhaupt für die Selbstbeschreibung zur Verfügung stehen und

³⁰⁷ Vgl. WEISSHAUPT, 1986. Siehe dazu auch das 5. Kapitel, wo wir im Kontext von methodischen Fragen genauer auf unser Verständnis des Subjekts eingehen.

was diese für die Künstlerinnen bedeuten. In welche Beziehung zu den zur Verfügung stehenden Künstlerbildern, -mythen und Vorstellungen von Kunst werden sie gesetzt? Lassen sich Schnittpunkte zwischen den individuellen und öffentlichen Diskursen ausmachen? Es war zu eruieren, welche Künstlermythen sich besonders dazu eignen, von Künstlerinnen für ihre Selbstdefinition nutzbar gemacht zu werden. Dabei kann man davon ausgehen, daß einige, so zum Beispiel der Topos des Außenseiters, für die Konsolidierung der einander widersprechenden Weiblichkeits- und Kunstanforderungen besonders geeignet sind. Was geschieht mit diesen Vorstellungen, auf welche Weise müssen sie transformiert werden, um für die Zwecke der weiblichen künstlerischen Selbstbeschreibung integrierbar zu werden? Welche Bilder der Existenz als Frau und Künstlerin können entworfen werden, und kann ein Entwurf zur Realisierung eines weiblichen, künstlerischen Selbstkonzeptes darstellbar werden? In diesem Zusammenhang sind Bezüge zu Konzepten von Bedeutung, die in der Frauenbewegung entwickelt wurden.

Zu diesem Zweck haben wir den Identitätsbildungsprozeß der Künstlerinnen in unserer Studie gleichsam in einer Momentaufnahme festgehalten. Anhand der Interviews mit den 24 Künstlerinnen (die Älteste ist im Jahr 1919, die Jüngste 1967 geboren) läßt sich prozeßhaft nachvollziehen, wie sich die verschiedenen Konzepte, Weiblichkeit und Kunst miteinander zu verbinden, in der Zeit verändern.

4.2 Zu den ästhetischen Konzepten

Neben den Weiblichkeitskonzepten der zeitgenössischen Künstlerinnen widmet sich diese Studie auch deren ästhetischen Konzepten und ihren Kontexten. Sie tut dies in Hinblick auf den individuellen Umgang der Künstlerinnen mit "allgemeinen" künstlerischen Konzepten, Strömungen und Haltungen ihrer Zeit und auf deren subjektive Nutzbarmachung oder Verwerfung. Bestandteile der Fragestellung nach den ästhetischen Konzepten sind die Bedeutung der Frauen/Kunst/Bewegung der siebziger Jahre für die Künstlerinnen, die Selbstdarstellungsmöglichkeiten als weiblicher Künstler und schließlich die ästhetischen Konzepte beziehungsweise das ästhetische Handeln selbst.

4.2.1 Die Bedeutung der Frauen/Kunst/Bewegung für die befragten

³⁰⁸ Vgl. SCHULLER, 1990, S. 180.

Künstlerinnen

In unserer Studie fragen wir danach, welche Positionen die Künstlerinnen gegenüber den Konzepten der Frauen/Kunst/Bewegung einnehmen, in der – mit unterschiedlichen Zielsetzungen – die Moderne als dominante und autoritäre Position im westlichen Kunstbetrieb kritisiert wird. Die Moderne war und ist am Ende des vergangenen ebenso wie die Nachkriegsmoderne in diesem Jahrhundert die dominante, Kunstformen in vielen Variationen subsumierende Strömung, die von Institutionen, Kritik und Wissenschaft weiter gestützt wird.³⁰⁹ Die von uns befragten Künstlerinnen haben alle in Zeiten (in den sechziger und siebziger Jahren) studiert, in denen die Entstehung der Postmoderne oder der Nachmoderne zu verzeichnen ist. Die modernen Prinzipien bilden jedoch, trotz aller Angriffe und Kritik, bis heute die Grundlage der Auseinandersetzung mit und des Verständnisses von Kunst. Mit der Moderne eng verknüpft sind expressive Kunsttheorien; auch das romantische Künstlerbild des Genies lebt fort. Wie oben bereits festgestellt, befördern die Diskurse der Moderne nach wie vor einen universellen Mythos, der, meist unausgesprochen, davon ausgeht, daß die künstlerische Kreativität eine maskuline Potenz sei.³¹⁰ Gleichzeitig ist in diesen Diskursen die Vorstellung von der weiblichen Seite der Kunst als dem begehrten Anderen (dem Schwachen, Ver-rückten, Triebhaften) wirksam, welches sich die männlichen Künstler (zum Beispiel des Surrealismus) aneignen und sich dadurch der Utopie vom "vollständigen" Menschsein annähern. Das Nicht-Vorgesehensein als Subjekt der künstlerischen Tätigkeit, die "Kunstunfähigkeit", die dem weiblichen Geschlecht *per se* kulturell zugeschrieben ist, gehört also auch heute noch zur Metaphysik der abendländischen Kultur. In diesem Spannungsfeld liegt der Widerspruch zwischen Weiblichkeit und Kunst: Frauen versuchen, als Subjekte aktiv an jenen Diskursen teilzuhaben, die sie zu Objekten machen.³¹¹ Dieses strukturelle Problem betrifft Künstlerinnen – bewußt und unbewußt – als innere "Handlungsbarriere", und sie versuchen seit dem Beginn der Frauen/Kunst/Bewegung es bewußt und politisch zu bearbeiten und zu überwinden, wiewohl die Bearbeitung des Problems immer schon von Künstlerinnen aller Generationen verlangt war.

Der Feminismus als eigenständige Bewegung (und als Teil der Protestbewegungen

³⁰⁹ Vgl. PARKER/POLLOCK, 1982; POLLOCK, 1988.

³¹⁰ Vgl. POLLOCK, 1993.

gegen die ausgrenzenden, diskriminierenden Gesellschaftsstrukturen der Nachkriegsära) war zunächst mit politischen Fragen befaßt, wie der Liberalisierung des Abtreibungsrechts oder der Forderung nach gleichem Lohn für gleiche Arbeit. Er trug jedoch in den sechziger und siebziger Jahren auch in der Kunst zur Öffnung der einzelnen künstlerischen Bereiche in heterogene kulturelle Felder bei und hatte Einfluß auf bestimmte Kunstformen (wie zum Beispiel *body-art*, Aktionismus, Konzeptkunst und ähnliches). Die Versuche, die traditionellen künstlerischen Bereiche zu erweitern und mehr Anteil an gesellschaftlicher Kommunikation zu erlangen, hängen mit dem zu dieser Zeit verstärkten Bedürfnis nach der Verbindung von Kunst und (Alltags-)Leben zusammen. Sie sind als kritische Reaktion auf die elitäre moderne Kunstproduktion und -rezeption zu sehen. Somit sind auch die feministischen oder an der Frauenbewegung im gemäßigten Sinne orientierten künstlerischen Äußerungen dieser Zeit als Gegenbewegungen zur Moderne zu verstehen.

In den frühen siebziger Jahren begannen zunächst Künstlerinnen, später auch Kunstwissenschaftlerinnen, die Grundstruktur des Ausschlusses aus dem Kunstbetriebe und von Frauen als "Bürgerinnen", also von "weiblicher Produktivität" im Allgemeinen aus der Kunst aufzuzeigen und zu kritisieren.³¹² Parallel zur (oben dargestellten) Entwicklung in der Diskussion um das Verhältnis Frau und Kunst initiierten Künstlerinnen entsprechende Aktivitäten und Ausstellungen.³¹³ Feministische Kunst, wie sie von amerikanischen Künstlerinnen von den sechziger Jahren an praktiziert wurde und wie POLLOCK sie 1987 für den angelsächsischen Bereich (allerdings bereits im Unterschied zu den frühen amerikanischen künstlerischen Äußerungsformen der weiblichen Selbsterfahrung) als strategische "kalkulierte Interventionen" zu charakterisieren versuchte, war im deutschsprachigen Raum so gut wie nicht präsent – wenn man von einigen wenigen Künstlerinnen absieht, die sich als Feministinnen bezeichneten (wie Ursula BIERHER, Gisela Breitling, VALIE EXPORT, Evelyn Kuwertz, Ulrike Rosenbach, Sarah SCHUMANN). In selbst initiierten Arbeitsgruppen, Ausstellungen und Schriften diskutierten Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen die Besonderheit des weiblichen Zugriffs auf die Kunst, den Standort von Frauen in der Hierarchie des Kanons oder die Geschichte der Frauen in der Kunst. In dieser Frau-und-Kunst-Debatte trafen unterschiedliche Kunstauffassungen und Kunstformen (zum Beispiel *life-art*, *arte*

³¹¹ Vgl. LAURETIS, 1991.

³¹² Vgl. hierzu ausführlich das 3. Kapitel dieser Arbeit.

povera, Aktionismus) ebenso aufeinander wie divergierende feministische Positionen und Weiblichkeitskonzepte. Kunst entstand zu einem großen Teil aus der Motivation, etwas zu den Bildern von Kunst und Weiblichkeit hinzuzufügen – seien es die “ursprünglichen”, bisher so nicht dargestellten, weil aus dem gesellschaftlichen Wertesystem ausgegrenzten weiblichen Erfahrungen³¹⁴, sei es die Entmystifizierung von herrschenden Weiblichkeitsdarstellungen oder die (Wieder-)Eroberung weiblichen Terrains wie des Körpers oder der Geschichte und Produktivität von Frauen.

Durch eine verstärkte Ausstellungstätigkeit und die öffentliche Diskussion nahm die Akzeptanz von Künstlerinnen im allgemeinen zu, obgleich eine Ghettoisierung durch die Rezeption im Laufe der siebziger Jahre immer eindeutiger den Ausschluß von “Frauenkunst” – auch als politisch orientierte Kunst – aus dem *mainstream* nach sich zog. Dies war zwar von den Künstlerinnen zum Teil selbst beabsichtigt, wurde aber ebenfalls kontrovers diskutiert.³¹⁵

Vermittelt über die angloamerikanische Kunsttheorie entstanden in den achtziger Jahren neue Impulse, die vor allem von der Rezeption psychoanalytischer und poststrukturalistischer Ansätze der französischen Schule ausgingen.³¹⁶ Die Folge war die Abkehr von der Annahme und Betonung ganzheitlicher weiblicher Lebenszusammenhänge und, als Ausdruck davon, einer spezifisch weiblichen Ästhetik. Indem die Differenz zwischen den Künstlerinnen und den jeweiligen feministischen Positionen aufgezeigt wurde, setzte sich in der Frauen/Kunst/Bewegung (insbesondere unter den Theoretikerinnen) die Tendenz durch, vom Aufzeigen der nach wie vor defizitären und diskriminierenden Situation von und für Frauen innerhalb der Gesellschaft und des Kunstbetriebs abzulassen. Das Selbstbewußtsein und die Durchsetzungskraft vor allem der jüngeren Künstlerinnen schienen erheblich gestiegen. Nicht zuletzt feierten gerade amerikanische feministische Künstlerinnen der zweiten Generation (zum Beispiel Kruger, Levine, Holzer, Sherman) internationale Triumphe. Diese Generation bezog sich nicht mehr auf die Vorkämpferinnen der sechziger und siebziger Jahre (zum Beispiel Beth-Edelson, CHICAGO, Lacy, Schneeman, Wilke), sondern vielmehr auf die

³¹³ Vgl. BEHRENS, 1989.

³¹⁴ Exemplarisch hierfür wird im 3. Kapitel die Ausstellung *Unbeachtete Produktionsformen*, Berlin 1982, betrachtet.

³¹⁵ Vgl. GORSEN/NABAKOWSKI/SANDER, 1980, S. 185ff.

³¹⁶ Vgl. die im Katalog *Kunst mit Eigen-Sinn* (1985) abgedruckten Textbeiträge mit zum Teil zum ersten Mal ins Deutsche übersetzten Aufsätzen von zum Beispiel Luce IRIGARAY (S. 29-40) und Craig OWENS (S. 75-88).

Erkenntnisse der Ideologiekritik, Psychoanalyse oder Kommunikationswissenschaften, die sie in ihrer Ausbildung studiert hatte. Ihre Kunst legte feministische Interpretationen nahe und bot für KritikerInnen und WissenschaftlerInnen bis heute Anregungen, nicht zuletzt deshalb, weil die Arbeiten so offen angelegt waren, daß sie mehrdeutig gelesen werden konnten und somit nicht festlegbar waren. Die Form bot wenig Assoziationen zur "Frauenkunst" der siebziger Jahre, da sie keine dahingehenden Signifikanzen (wie zum Beispiel autodidaktisch, autobiographisch, ephemere)³¹⁷ aufwies. In Verbindung mit ihrem theoretisch geschulten, strategischen Auftreten riefen diese Künstlerinnen auch im deutschsprachigen Raum großen Eindruck hervor. Diese Form von Feminismus schien "gesellschaftsfähig" zu sein. Die Kritik an der in der Bundesrepublik Deutschland und im europäischen Raum entstandenen Kunst von Frauen schien hierdurch bestätigt zu werden. Der Selbstaussdruck in Form und Inhalt, das Vermitteln spezifisch weiblicher Erfahrungen und Themen, die Suche nach weiblichen, vorästhetischen oder kunstfernen Formen wurde als überholt bewertet. Über die Auseinandersetzung mit der amerikanischen Rezeption des Poststrukturalismus' fand die zeitgenössische Kunst von Frauen in den achtziger Jahren zunehmend auch bei KunstwissenschaftlerInnen Beachtung und damit Eingang in den universitären Diskurs. Die Diskussionen und Aktivitäten um Kunst, Frauen und die Er kämpfung von Chancengleichheit im Kunstbetrieb wurde akademisiert, wenn auch an den Kunsthochschulen – also in der Ausbildung – dies bis heute nur sporadisch zu erkennen ist.³¹⁸ Die Künstlerinnen zogen sich parallel zu dieser Akademisierung wieder verstärkt in die Ateliers zurück.

Um 1990, dem Zeitpunkt der Gespräche mit den Künstlerinnen, ergibt sich ein sich von den siebziger Jahren stark unterscheidendes Bild: Gesellschaftliches Bewußtsein über die "Frauenfrage", ein kommerziell sich konsolidierender Kunstmarkt, über 50% Absolventinnen von Kunsthochschulen, die mit starkem Selbstbewußtsein als Künstlerinnen professioneller als ihre Vorgängerinnen auf diesen Markt drängen, Frauenförderprogramme schaffen Veränderungen im Kunstbereich, die vor allem den jungen Künstlerinnen mit aktuellen künstlerischen Auffassungen mehr Chancen bieten. Unsere These ist jedoch, daß die hier nur kurz angedeuteten Faktoren nicht eine grundsätzliche Strukturveränderung herbeigeführt haben. Die Begriffe, die den Künstlerinnen zur Verfügung stehen, um die ästhetische Praxis und den individuellen

³¹⁷ Vgl. hierzu GORSEN, in Kat. *Kunst mit Eigen-Sinn*, 1985. Er definiert Kunst von Frauen mit diesen Eigenschaften. Siehe auch das 3. Kapitel dieser Arbeit.

künstlerischen Ansatz zu erläutern, haben sich nur differenziert.

Vor diesem Hintergrund setzt unsere Studie zu den ästhetischen Konzepten an. Im 3. Kapitel wurden die Zusammenhänge der Frauen/Kunst/Bewegung(en) mit der Moderne, respektive den ihr eingeschriebenen künstlerischen Protestbewegungen und Antikunst-Haltungen dargestellt. In den Gesprächen versuchen wir, die unterschiedlichen Haltungen der Künstlerinnen zu den "Bewegungen" herauszuarbeiten: Inwieweit sind von ihnen die Theorie und Praxis der Frauen/Kunst/Bewegung (der siebziger und achtziger Jahre) rezipiert worden? Wie werden sie eingeschätzt, und welchen Einfluß hatten sie auf die Werkkonstitutionen? In der Studie geht es also auch um die Frage nach der Traditionsbildung durch die Frauenbewegung, das heißt, inwiefern Postulate und Ziele der Emanzipationsbewegungen "überliefert" werden oder in welcher Form sie lebendig bleiben. Gibt es Konsequenzen aus den Fragestellungen und Erkenntnissen der Frauen/Kunst/Diskussion und ihrer Tradierung in das persönliche Leben einer Künstlerin? Stellten der verhältnismäßig große Einfluß der Frauenbewegung, die in der Auseinandersetzung mit den Kunstformen der sechziger Jahre und die in Verbindung mit den politischen Zielen der Frauenbewegung praktizierten Aktionsformen und künstlerischen Diskurse eine Chance für die Künstlerinnen allgemein dar? Profitieren die von uns befragten Künstlerinnen von der anhaltenden feministischen Forschung und ihren Ergebnissen? Schlägt sich dies in den künstlerischen Verfahren nieder?

4.2.2 Selbstdarstellung als weiblicher Künstler

Ein weiterer Indikator für das künstlerische Selbstverständnis ist der Ausdruck der Identitätssuche in der Kunst und der Rede der Künstlerinnen. Der Topos "Selbstdarstellung" kann Ausdruck eines allgemeinen künstlerischen Interesses – besonders in den siebziger Jahren – sein, der heute an Interesse verloren hat. Er kann sich aus der individuellen oder kollektiven Auseinandersetzung mit den oben kurz umrissenen Theorie- und Schreibkonzepten der französischen Poststrukturalistinnen entwickelt haben. Er kann aber auch Indiz für eine wie auch immer geartete und motivierte Selbstsuche sein, die den besonderen biographischen und ideologischen Verhältnissen und Konflikten, in denen Künstlerinnen wirken, die

³¹⁸ Vgl. WAGNER-KANTUSER, 1987, S. 66.

zum großen Teil in den siebziger Jahren studierten und/oder erstmals an die Öffentlichkeit traten, geschuldet ist. Diese Fragestellung betrifft auch den künstlerischen Teil der Untersuchung, denn entsprechend der eigenen miteinfließenden ästhetischen Vorstellungen kann die künstlerische Selbstdarstellung mehr oder weniger Bedeutung einnehmen. Welche Äußerungen beziehen sich auf den weiblichen Anteil beim Kunstmachen, wie wird der "private" Anteil verortet und welchen Stellenwert bekommt die Weiblichkeit im schöpferischen Prozeß zugewiesen – mit diesen Fragen wird auch das ästhetische Handeln im Hinblick auf seinen weiblichen Anteil untersucht.

Als "nächstliegendes" Material und Indikator für mögliche Verarbeitungsprozesse kann hier im weitesten Sinne der Körper betrachtet werden. Die oft vorgetragene These, daß Künstlerinnen in den siebziger Jahren in besonderer Weise mit dem Körper der Frau befaßt seien, da dieser ein vom männlichen Blick besetztes Terrain sei, das es (wieder) zu erobern gelte, wogegen die Auseinandersetzung sich in den achtziger Jahren auf die Ebene der Repräsentationen des Körpers verschiebe, ist an den (verbalen und künstlerischen) Äußerungen der Künstlerinnen zu überprüfen und zu differenzieren.

4.2.3 Ästhetische Konzepte und ästhetisches Handeln als Befragungskategorie

Als ästhetische Konzepte betrachten wir in der Studie die geistigen und sinnlich-physischen Ausgangspunkte für das ästhetische Handeln der Künstlerinnen. Der Begriff des ästhetischen Handelns umfaßt dabei nicht ausschließlich die Kunstproduktion im engen Sinne, sondern bezieht das ebenso im Alltagsleben wie im professionellen Handeln verankerte sinnliche Erleben mit ein, in dem die leibliche, emotionale und die kognitive Erfahrungsdimension vereint sind.³¹⁹

Das Potential, aus dem für die künstlerische Arbeit geschöpft wird, also die Menge an sinnlich-geistigen Erfahrungen, an Wissen und Beweggründen, setzt sich aus verschiedensten Facetten zusammen: In die Entstehungsbedingungen und -prozesse der Kunst sind unter anderem auch die Diskurse um Kunst, den Künstler und um Weiblichkeit eingebettet. Diese Diskurse sowie die vielfach gebrochenen individuellen Erfahrungen verschiedenster Herkunft und Ausprägung werden als Konstituenden

des schöpferischen Prozesses und der daraus entstehenden Vergegenständlichungen begriffen. Dabei kommt dem künstlerischen Tun im Leben der Künstlerinnen ein herausragender Stellenwert zu. Aus den Beschreibungen dieses ästhetischen Handelns beziehungsweise der Annäherung an ein solches und seiner individuellen Bedeutung lassen sich die künstlerischen Vorstellungen und Kunstbegriffe, derer sich die Künstlerinnen zur eigenen Positionierung zum Zeitpunkt der Gespräche bedienen, herausfiltern.

Dabei stellt sich die Frage nach der Bedeutung des ästhetischen Handelns für die Frau als Künstlerin: Wie werden bestimmte künstlerische Zugriffsweisen, Kunstbegriffe oder Stile für Künstlerinnen in den Gesprächen bewertet, welchen Stellenwert nimmt das künstlerische Handeln in Verbindung mit den beruflichen Perspektiven, Vorstellungen und Selbstkonzepten ein? Welche sind eventuell zugänglicher beziehungsweise passen besser in die eigene "Lebensphilosophie" oder in die Strategie beruflichen Fortkommens?

Ein Darlegen von Ähnlichkeiten in den Konzeptionen oder Stilen, entlang derer die von uns befragten Künstlerinnen zu gruppieren wären, ist bei der Vielfältigkeit und der Pluralität der gegenwärtig vertretenen Kunstformen nicht unser Ziel. Künstlerinnen orientieren sich selbstverständlich nicht linear an einer bestimmten Kunstauffassung und handeln nicht in festgelegten Kategorien. Es sind vielmehr weltanschauliche und künstlerische Strömungen und Schlüsselbegriffe verschiedenster Provenienz, die sich in der Anschauung jeder einzelnen vermischen, und die, je nach den herrschenden Einflüssen und Moden, jeweils in Bewegung, im Auftauchen oder Verschwinden begriffen sind. Künstlerische Konzepte und ästhetische Handlungsweisen werden demnach nie in purer Form praktiziert, sondern stellen eine subjektive, oft zufällige Auswahl aus allen zur Verfügung stehenden Strömungen der Zeit dar.

Abschließend soll der Versuch, die Arbeitsweisen und Positionen der Künstlerinnen zu verorten, in Gewichtungen münden, die Aufschluß über Themen, Formen und Ideologeme geben, die ausgewählte Künstlerinnen (zu Beginn der neunziger Jahre) bearbeiten.

³¹⁹ Wir beziehen uns hier und im folgenden auf die Grundzüge der anthropologische Ästhetik, wie sie Rudolf zur LIPPE in "Sinnenbewußtsein" entworfen hat (vgl. LIPPE, 1987, S. 47-59 und S. 339-389).

TEIL 2:

Weiblichkeit und ästhetisches Handeln in den Interviews und deren Interpretation

5. Selbstkonstruktion in qualitativen Interviews. Methodische Überlegungen

Der zentrale Ansatz unserer Arbeit ist, daß wir das Verhältnis von Weiblichkeit und Kunst in Anlehnung an die Tradition der *oral history* anhand von Selbstaussagen, das heißt von Erzählungen bildender Künstlerinnen bearbeiten.³²⁰ Aufgrund der Tatsache, daß in den wenigen Texten, die es von oder über bildende Künstlerinnen gibt, kaum Äußerungen zum Thema Weiblichkeit zu finden sind, war es für uns notwendig, das Untersuchungsmaterial selbst zu generieren. Es ist darüber hinaus in seiner Eigenschaft als neu erschlossenes Quellenmaterial von Bedeutung, welches in Form von redaktionell überarbeiteten Interviews für die Allgemeinheit zugänglich zu machen von Anfang an eigenständiger Teil des Projektes war.

Unser feministischer Forschungsansatz³²¹ bedeutet für das methodische Verständnis, daß wir uns als Forschende nicht apersonal beziehungsweise als vermeintlich objektive "Forschungsinstrumente" begreifen, sondern unsere persönliche Motivation und Erfahrung offenlegen und in den Forschungsprozeß einfließen lassen. Damit wird es uns möglich, gemäß der Tradition der Selbsterfahrung in der Frauenbewegung – deren konkrete Bedeutung für unser Projekt wir im folgenden Abschnitt kurz umreißen – ein Forschungssetting zu bilden, das die sonst im Rahmen der Kunst ausgeklammerten Fragen nach den Bedeutungen von Weiblichkeit erörtert und "wissenschaftsfähig" macht. Unsere Problemstellung erfordert einen offenen methodischen Rahmen: die Analyse der Standpunkte der Künstlerinnen in ihrer Verflechtung mit der abendländischen Kultur als Kontext ihres Schaffens, sowie ihrer Bedeutung für das künstlerische

³²⁰ Wir gebrauchen hier den Begriff "Erzählungen", um zu betonen, daß die Redebeiträge von den Künstlerinnen frei gestaltet wurden. Die Äußerungen und Assoziationen der Interviewten wurden nicht durch einen vorgegebenen, in der Gesprächssituation präsenten Interviewleitfaden strukturiert oder provoziert. Die Struktur der Äußerungen ergibt sich folglich weniger aus unseren Fragen, sondern vielmehr aus der allgemein psychischen Disposition unserer Gesprächspartnerinnen, die eigene Lebensgeschichte entlang von Schlüsselerlebnissen zu einer kohärenten Erzählung zu ordnen.

³²¹ Einen feministischen Ansatz zu verfolgen, heißt für uns, die untersuchten Phänomene prinzipiell unter dem Gesichtspunkt des Geschlechterverhältnisses zu betrachten, sowie die bestehenden Geschlechterkonzepte in der Kunst ideologiekritisch zu erhellen.

Selbstverständnis und das Ausagieren des Geschlechts (*doing gender*³²²). Die wenigen Arbeiten zum Zusammenhang von Weiblichkeit und Kunst sind – wie wir oben ausgeführt haben – in den letzten zwanzig Jahren und im Rahmen feministischer Forschung entstanden. Selbstaussagen von Künstlerinnen in diesem Kontext sind als Thema wissenschaftlicher Auseinandersetzung neu und liegen außerhalb des Horizonts des traditionellen Wissenschaftsbetriebes. Von daher bedeutet die Bearbeitung dieses Themas, daß das Problemfeld im Forschungsprozeß selbst als Grundlagenforschung entfaltet, differenziert und beschrieben werden muß.

5.1 Consciousness-raising: Selbsterfahrung als Methode in der Frauenforschung

Im für die Frauenbewegung vor allem der siebziger Jahre relevanten vorwissenschaftlichen und außerwissenschaftlichen Bereich der Forschung bedienten sich Frauengruppen verstärkt der Methode des *consciousness-raising*, ein Ansatz, der aus der amerikanischen Szene übernommen worden war. Die weibliche Subjektivität in den verschiedenen Lebensphasen sollte erforscht und veröffentlicht werden. Frauen trafen sich, um ihre jeweils eigenen körperlichen und lebensgeschichtlichen Erfahrungen, Probleme, Krisen, Konflikte und weiteres sich gegenseitig zu erzählen, darüber zu diskutieren und womöglich Lösungsansätze, aber auch Forderungen und Aktionen im politischen Sinne daraus zu entwickeln. Vor allem wichtig war die Entdeckung von Gemeinsamkeiten oder zumindest ähnlicher Strukturen, die in den beteiligten Frauen eine Stärkung des Selbstvertrauens und der Solidarität zu anderen Frauen erzeugen und untereinander sowie nach "außen" vermitteln sollte. In diesem Sinne wurde ein gemeinsamer weiblicher Lebenszusammenhang propagiert. Spezifisch Weibliches wurde in den Vordergrund gerückt, um sich von den patriarchal bestimmten Kulturformen abzugrenzen. Die erarbeiteten Geschichten und die als gruppenspezifisch erkannten Probleme dienten jeder einzelnen Beteiligten zur persönlichen Stärkung, lieferten aber auch das

³²² Mit *doing gender* wird im Kontext der Frauenforschung das auf individueller Ebene stattfindende Herstellen von Geschlecht gemeint. Wichtig ist, daß es keine endgültige Festschreibung durch sozio-kulturelle Geschlechterrollenerwartungen gibt, sondern daß das Individuum in dem Spannungsbogen zwischen normativen Erwartungen und seinem subjektiven Gestaltungsmöglichkeiten handelt. Vgl. Candance WEST / Don H. ZIMMERMANN: *Doing Gender*. In: Susan A. FARRELL / Judith LORBER: *The social construction of gender*. Newbury Park/London/New Delhi 1991.

Material für eine weitergehende wissenschaftliche und künstlerische Arbeit.

Das kalifornische Kunstprojekt "Womanhouse" zum Beispiel stellte in einem leerstehenden Haus Environments über Frauenleben aus, welche von Performances, Lesungen und ähnlichen Aktivitäten anschaulich gemacht wurden.³²³ Die Ideen dazu hatten die ausstellenden Kunststudentinnen unter Anleitung von Judy CHICAGO durch *consciousness-raising* entwickelt.

Literarische Texte aus dem u.s.-amerikanischen Raum konfrontierten alltägliche Frauenleben mit neuen experimentellen, durch die Frauenbewegung angeregten Lebensformen (so zum Beispiel die Texte von Kate Millet und Marilyn French). Die weibliche Sprache wurde auf spezifische Eigenheiten, zum Beispiel das "Kreisende", das Dazwischenreden, elliptische Satzbauten, Stammeln, Stöhnen und so fort hin untersucht und in Beziehung gesetzt zur sogenannten männlichen Sprache.³²⁴ In der deutschen Literatur stellte die sogenannte Bekenntnisliteratur einen wichtigen Schritt dar, autobiographische Reflexionen mit Bewegungsfragen zu verknüpfen und somit Leserinnen Anknüpfungspunkte für die eigenen Überlegungen und Erfahrungen zu bieten; Verena STEFAN und Maxie WANDER vertraten diese Richtung. Objekte häuslicher Arbeit und Handarbeit wurden in Ausstellungen als Zeugnisse weiblicher Alltagskreativität und besonderer weiblicher Fertigkeiten präsentiert³²⁵, Tagebücher, Briefe und andere Selbstzeugnisse, wie zum Beispiel Gespräche, wurden publiziert. Infolge der Beschäftigung mit der poststrukturalistischen Mythen- und Diskursanalyse gerieten die Prozedur des *consciousness-raising* und die daraus abgeleiteten "weiblichen Gemeinsamkeiten" wie auch ihre künstlerischen Derivate jedoch in die Kritik. Die Produkte der "gemeinsamen Bewußtwerdung" trugen absichtlich dazu bei, ein alle Frauen vereinnahmendes weibliches "Wir" zu konstruieren, welches den Frauen homogene Lebensbilder und eindimensionale Machtstrukturen suggerierte und daher in der Folge zu Recht als essentialistisch kritisiert wurde. Sie waren allerdings notwendige Schritte auf dem Weg zu einem differenzierten Bild der Geschlechter, die unter anderem auch zur Verbreitung von Methoden wie der *oral history* oder der biographischen Methode aus feministischer Sicht führten.

Selbstdarstellung war in den siebziger Jahren in der BRD auch im Bereich der Kunst zum Thema geworden, ebenso wie die *body art* von feministischer Seite weibliche Erfahrungen biologischer oder psychisch-sozialer Art thematisierte. Die fehlenden Theorien, der Mangel an Quellenmaterial und Zeugnissen aus dem Leben von

³²³ Vgl. hierzu GORSEN/NABAKOWSKI/SANDER, 1980.

³²⁴ Vgl. hierzu die Arbeiten von Hélène CIXOUS und Julia KRISTEVA.

Frauen forderten zu Beginn der künstlerischen und wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Facetten des Frauseins zu einem experimentellen und oft unkonventionellen Zugang heraus.

5.2 Die Selbstkonstruktion als diskursiver Vorgang

Unser Untersuchungsmaterial entstand in drei Phasen: die Gespräche in der Interviewsituation, die wortwörtlichen Interviewtranskripte und darüber hinaus die von den Künstlerinnen für eine Veröffentlichung autorisierten Interviews. Welches Material wir auch betrachten, im Mittelpunkt steht immer die Frage, was die Äußerungen über das Selbstbild der Künstlerin aussagen. Von daher ist es für diese Arbeit von großer Bedeutung, zu klären, wie das Verhältnis zwischen den subjektiven Mitteilungen und den sprechenden Subjekten – den Künstlerinnen – zu verstehen ist, und was für eine Vorstellung über das sprechende Subjekt dieser Arbeit dabei zugrunde liegt.

Die Idee zu dem Forschungsprojekt war aus einer Lehrveranstaltung in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre erwachsen. Die Interviews fanden zu Beginn der neunziger Jahre statt. Unser Erkenntnisinteresse und die theoretischen Überlegungen waren in ihrer Zeit verankert, das heißt, sie waren stark von den poststrukturalistischen Subjekttheorien beeinflusst – wie wir im ersten Kapitel bereits ausgeführt haben. Gemeinsam für die verschiedenen theoretischen Entwürfe des Subjekts dieser Richtungen ist es, jenes nicht mehr als einheitlich geschlossen, autonom und an eine kohärente Identität gebunden zu verstehen. Für unsere Aufgabe, die Selbstkonstruktion in der Rede von Künstlerinnen zu erforschen, war die Erkenntnis/Vorstellung wesentlich, daß das (poststrukturalistische) Subjekt in seiner Rede nicht authentisch präsent sein kann. Diese Annahme beruht vor allem auf psychoanalytische und sprachphilosophische Begründungen. Demnach konstituiert sich das Subjekt in und durch Sprache, was bedeutet, daß es sich diskursiv konstituiert. Die Sprache und die zeitgenössischen Diskurse sind in dem Verhältnis zwischen dem Subjekt und seiner Äußerung immer beteiligt und präsent. Das Subjekt ist nicht mehr allein der Urheber von Bedeutung sondern das Subjekt wird auch gesprochen. Das Gemeinte und Gesagte decken sich dabei nicht, vielmehr gibt es eine Differenz, die sich in einer fortwährenden Bewegung und Veränderung befindet. In der psychoanalytischen Perspektive heißt das, daß in die Konzeptualisierung des

³²⁵ Vgl. Kat. *Unbeachtete Produktionsformen*, 1982, Berlin.

Subjekts unbewußte Phantasien, Wünsche, Konflikte und Ängste miteinfließen, diese jedoch nur teilweise dem Bewußtsein zugänglich zu machen sind. So kommt das Bild, das das Subjekt von sich zu gestalten versucht, nie in Deckung mit dem imaginären Bild des Selbst. Wie wir weiter unten noch ausführen werden, sind in unserem Kontext neben den bewußten auch die unbewußten Wünsche in den Selbstaussagen der Künstlerinnen von Bedeutung, die darauf abzielen, in der Selbstkonstruktion den Anforderungen des Ich-Ideals – und den internalisierten Vorstellungen über “den Künstler” – zu entsprechen.

Die postmoderne Infragestellung fester Identitätsvorstellungen hatte innerhalb der Frauenforschung schnell Anerkennung gefunden. Denn die tradierten Vorstellungen über das Subjekt, seine Geschlossenheit, die Authentizität oder seine einheitliche Identität schienen das Weibliche als Gegensatz zum Allgemeingültigen und Männlichen fest zu zementieren und fixieren. Weder das männliche noch das weibliche poststrukturalistische Subjekt war mit dem tradierten Subjektverständnis zu erfassen. Aus dessen Dekonstruktion ergaben sich innerhalb der Frauenforschung neue Perspektiven für einen Ort des Weiblichen, – die Loslösung von der Opposition “männlich - weiblich” zeichnete sich am Horizont ab. Aus den neuen Einsichten ergaben sich, wie wir im 1. Kapitel gezeigt haben, vielfältige Perspektiven für Frauen und ihre kulturelle Standortbestimmung. Auch für uns erschienen diese neuen Perspektiven erfolgversprechend und attraktiv, waren wir doch im Kontext der Frauenbewegung und Kunsthochschule seit langem auf der Suche nach symbolischen kulturellen Orten für die Frau außerhalb der patriarchalischen Bestimmungen.

Auch Kritik und Widerstand gegen die neuen Subjekttheorien kam vor allem aus der Richtung von Geschichts- und Sozialwissenschaftlerinnen auf. Dort wie auch innerhalb der Psychoanalyse entstand ein Konflikt, wenn es um die Vorstellung der Individuen als ihre Realität gestaltende und handelnde Subjekte ging. Auch für uns und unsere Studie gilt das. Auch wir haben erkannt, daß wir eine gewisse Vorstellung von den Künstlerinnen und ihr Selbst als hinlänglich autonom handelnde Wesen aufbewahren müssen, um das, was wir uns vorgenommen haben zu beschreiben, nämlich die Überwindung der Dichotomie von Kunst und Weiblichkeit durch die einzelne Künstlerin, leisten zu können. Die Tatsache, daß wir jedoch mit realen Frauen/Künstlerinnen über ihre Lebensentwürfe arbeiteten, beschwörte fast zwangsläufig die alten Geister des mit sich identischen Subjektes herauf. Die Diskurse, die den Mythos des Künstlers transportieren, scheinen auch für die

Künstlerinnen der Grundstock ihrer Identitätsbausteine zu sein.

Für ihre Selbstkonstruktion greifen die Künstlerinnen auf vielfältigste Diskurse und Mythen zurück, abgesehen von den lebensgeschichtlich geprägten Erinnerungen und Einfällen, die die Reden strukturieren. Die Beschreibung Michel FOUCAULTS von der Formierung, Wirkung und Macht der Diskurse war für unsere Studie von besonderer Bedeutung. Die universellen Begriffe Weiblichkeit oder Kunst können nicht behandelt werden ohne sich auf "énoncés"³²⁶ (Statements, Aussagen) – "Aussagen" akademischer Natur oder solcher, die aufgrund jener zum "Allgemeinwissen" gehören – zu beziehen. Es werden Aussagen sowohl bezogen auf die eigene Biographie als auch auf die künstlerischen Konzepte benutzt.³²⁷ Die Macht der Aussage liegt darin, daß sie – egal, wie und wann sie erzeugt wurde – als abgesichert gilt. FOUCAULT schreibt, eine Aussage "hat jene Quasi-Unsichtbarkeit des ‚es gibt‘, die sich genau in dem vermischt, wovon man sagen kann: ‚Es gibt diese oder jene Sache‘"³²⁸ Die Fähigkeit der Aussage, "quasi unsichtbar" zu bleiben, etwas, was "eben da ist", versetze sie in die Lage, Macht zu gewinnen.

Doch auch wenn wir die Bedeutung der Diskurse und Mythen unterschiedlichster Art in der Selbstkonstruktion der Künstlerinnen sehen und anerkennen, so handelt es sich doch bei den Interviewten um keine Textfiguren sondern um Subjekte, die Aussagen und Textfiguren benutzen, und welche im Kontext verschiedener gesellschaftlicher, sprachlicher und diskursiver Praktiken situiert sind und von da aus handeln. Dies bedeutet zum Beispiel in den konkreten Interviewsituationen, daß sich die Künstlerinnen dort als reale Personen in ihren subjektiven Erinnerungen und in ihrer Rede anders und neu erfahren können, ein neues Stück Identität als Künstlerin

³²⁶ FOUCAULT, 1992.

³²⁷ Die Vorstellungen über Weiblichkeit – das Andere im Verhältnis zur Männlichkeit – und der Kunst werden in großer Vielschichtigkeit in sozialwissenschaftlichen, historischen, naturwissenschaftlichen, philosophischen und – bezogen auf die Verknüpfung von Kunst und Weiblichkeit – in Randbereichen auch in ästhetischen oder kunstwissenschaftlichen Texten erörtert und beschrieben. Dabei werden die Aussagen bearbeitet und verfeinert, von allen Seiten, – dabei die ideologischen Bedingungen widerspiegelnd und erhaltend. Zugleich aber existiert auch die jeweils subjektive Vorstellung von der Weiblichkeit oder der Kunst bei den realen Menschen, die sich damit befassen, die durch die Texte "korrigiert" und beeinflusst wird. Eine Aussage in diesem Sinne bezieht sich nicht unbedingt auf einen Satz oder eine gedankliche Einheit, die beschrieben werden kann, indem Grammatik und Logik benutzt werden. Sie ist schwierig zu erzeugen, denn es ist eine Einheit, welche nicht charakterisiert, was in ihr gegeben ist, sondern die Tatsache, daß sie gemacht wurde und die Art und Weise, die Effektivität, wie die Aussage getroffen wird.

³²⁸ Ebd., S. 161.

erlangen und zusammentragen.³²⁹ Dieses Stück Identität ist in dem Sinn einmalig, daß es einer ständigen Veränderung, Komplettierung und Umgestaltung unterliegt. In dem Interviewgespräch konstituiert sich die Künstlerin gewissermaßen jedesmal neu. Die traditionellen Attribute des Subjektes, nämlich Selbstreflexivität, rationale Verantwortlichkeit für eigene Handlungen, die Fähigkeit nach Prinzipien zu handeln, sowie die Fähigkeit einen Lebensplan in der Zukunft zu entwerfen, sind jedoch nicht abwesend, sondern als Konstrukte unabdingbar, wollen wir das, was wir erforschen, begreifen und wiedergeben.³³⁰ Auch wenn wir uns auf den poststrukturalistischen Entwurf des Subjektes beziehen, entsteht ein Konflikt für uns dort, wo es darum geht, die befragten Künstlerinnen als handelnde Subjekte zu verstehen und zu beschreiben, die sich innerhalb der gewaltsamen patriarchalischen symbolischen Ordnung behaupten.³³¹ Denn ein zentrales Thema dieser Untersuchung war es, "das Mißlingen der patriarchalischen Ausgrenzung" zu beleuchten.

5.3 Das qualitative Interview als Forschungsansatz

Die Erkundung der Selbstdefinition der Künstlerinnen, das Eintauchen in ihre Lebenssituationen, die offen gehaltene Abfolge von Hypothesen und Untersuchungsschritten sowie unsere selbstreflexive Haltung als Forscherinnen erforderten ein qualitativ orientiertes methodisches Vorgehen. Da es sich darum handelte, Deutungen und Wirklichkeitskonstruktionen der Befragten zu erfassen, war ein methodischer Rahmen nötig, der eine größtmögliche Offenheit gegenüber dem Untersuchungsgegenstand bereitstellte. Mit Hilfe des qualitativen Ansatzes war es uns möglich, dem Forschungsgegenstand zu begegnen, ohne uns bereits im Vorfeld hypothetisch auf einen exakt umrissenes Feld festzulegen. Dies ist ein wichtiges Merkmal der reflexiven Sozialforschung, die ihren Gegenstand ernst nimmt und ihre Kriterien und Kategorien folglich in der Auseinandersetzung mit dem Material selbst entwickelt. Unter Reflexivität versteht OSTNER den "kontinuierlichen Wechsel zwischen theoretischem Bezugsrahmen – was will ich erheben, warum interessiert mich diese Frage, dieser Aspekt, und so weiter, in welchem Zusammenhang steht

³²⁹ Im Verlaufe der gemeinsamen Arbeit war in der Tat zu beobachten, daß die Künstlerinnen im Zuge der intensiven Selbstbetrachtung mehr Sicherheit und Gewißheit erlangten. Es kann gesagt werden, daß sich Anteile einer Künstlerinnenidentität in der hier beschriebenen Form konstituiert haben.

³³⁰ Siehe hierzu BENHABIB/BUTLER/CORNELL/FRASER, 1993.

³³¹ "Die symbolische Gefangenschaft" innerhalb den gewaltsamen Repräsentationssysteme ist von EIBLMAYER, 1993, S. 337–357 beschrieben worden.

diese Aussage zu meinen Vorannahmen, wo reichen diese nicht aus, und so weiter – und qualitativ gehobenem Material”.³³² Dem so beschriebenen Forschungsverständnis und *-setting* entspricht in unserem Kontext das qualitative oder offene Interview, das wir daher zu unserer Methode bei der Erhebung des Quellenmaterials machten.

Dabei konzentriert sich unser Forschungsinteresse auf die Aussagen der Künstlerinnen, auf deren Erzählungen und deren Konstruktionen. Insofern trifft das, was LAMNEK im Handbuch der qualitativen Methoden über die qualitative Sozialforschung schreibt, auch auf unseren Untersuchungsgegenstand zu: “...der Konstitutionsprozess von sozialer Realität wird durch das qualitative Interview hervorragend dokumentiert, rekonstruiert, interpretiert und letztlich auch erklärt. So wie im Alltag die Konstitution und Definition von Wirklichkeit prozeßhaft erfolgt, geschieht dieser Vorgang im Prozeß des Interviews ganz analog. Die zu einem bestimmten Zeitpunkt gegebenen Antworten der Befragten sind nicht einfach Produkt einer unabänderlichen Auffassung, Meinung oder Verhaltensweise, sondern sie sind prozeßhaft generierte Ausschnitte der Konstruktion und Reproduktion von sozialer Realität.”³³³

Die Gespräche mit den Künstlerinnen waren offen angelegt und lediglich durch Erzählstimuli unterstützt. Kommentare unsererseits beruhten auf einem von uns aufgrund unserer theoretischen Überlegungen vorformulierten, komprimierten Themenkatalog, der in der jeweiligen konkreten Gesprächssituation nicht “materiell” vorhanden war. Die Gespräche fanden den Gewohnheiten der Alltagskommunikation entsprechend und zu den von allen Beteiligten beherrschten Konventionen statt, wozu auch das Reden über die eigene Lebensgeschichte gehört. Da das menschliche Gedächtnis Lebensgeschichte in erster Linie in Form von Schlüsselerfahrungen aufbewahrt, ist das Gespräch mit bildenden Künstlerinnen gemäß der Tradition der Künstlerbiographik³³⁴ stark durch die Suche nach Erlebnissen geprägt, die auf eine biographische Bestimmung zur Kunst hinweisen. Die Betonung des lebensgeschichtlichen Aspektes bedeutete wiederum für unser Vorgehen, daß unser methodisches Instrumentarium auch Bestandteile der biographischen Forschungsmethode nach LAMNEK (1989) und FUCHS (1980) integrierte. Die biographische Methode verlangt von den Interviewenden, daß sie sich in die Lebensgeschichte und *-situation* der Interviewten hineinversetzen können,

³³² OSTNER, 1982, S. 66.

³³³ LAMNEK, 1989, S. 62.

Gefühle, Hemmungen und Ängste ertragen und ernst nehmen. Die Umstände der Berufswahl einer bildenden Künstlerin und die künstlerische Arbeit selbst sind in so hohem Grad persönliche Prozesse, daß immer wieder vielfältige Barrieren zu überwinden sind, soll dieser Prozeß beleuchtet werden (siehe Kapitel 6).

Die biographische Forschung besitzt Züge einer ethnologischen Feldforschung³³⁵. Auch für uns, obwohl wir über Studien- und Praxiserfahrungen in und mit Kunst verfügen, stellte die aktuelle Lebenssituation und die Lebensgeschichte der Künstlerinnen eine andere, fremde, subjektive Welt dar, die wir zu verstehen versuchten.

Subjektivität wird in dieser Arbeit als aktive Gestaltungsmöglichkeit des Subjekts verstanden innerhalb und in der Vermitteltheit objektiver Gegebenheiten, als individuelle Besonderheit und als eigene Sinnstruktur der Subjekte. Damit kann hier auch von einer Sicht-des-Subjekts-Forschung³³⁶ gesprochen werden. Wo die quantitativ-standardisierenden Methoden das "Forschungsobjekt" tendenziell seiner Subjektivität berauben, indem es als eine Variablenkonstellation erscheint und zum Beispiel durch Standardisierung der Untersuchungssituation aus der Alltagswirklichkeit gelöst wird, wird in der qualitativen Herangehensweise die Subjektivität nicht ausgeblendet, sondern für den Erkenntnisgewinn nutzbar gemacht. Es ging uns einerseits um die Untersuchung und Beschreibung der individuell ausgeformten Erfahrung von Weiblichkeit im künstlerischen Entwicklungsverlauf in der Rede der Künstlerinnen, andererseits sollten die die künstlerischen Biographien strukturierenden, individuell gestalteten, aber typischen Momente identifiziert und herausgearbeitet werden. Die Strukturierung der erzählten Wirklichkeit wurde von den Künstlerinnen vorgenommen. Dabei wurden auch die vier Kriterien der qualitativen Methode berücksichtigt: Offenheit, Kommunikativität, Naturalistizität (das heißt, Gespräche fanden in den Ateliers statt) und Interpretativität.³³⁷

Zugleich war es uns mit diesem methodischem Ansatz möglich, unsere interdisziplinären Qualifikationen aus den Bereichen der Kunstwissenschaften und der Psychologie sowie der Psychoanalyse in die Untersuchungssituation einzubringen beziehungsweise es entsprechend zu nutzen. Der Untersuchungsansatz ist damit gleichzeitig theoriegeleitet und im Sinne der reflexiven Forschung offen für die Entstehung neuer Sichtweisen und Interpretationen.

³³⁴ KRIS/KURZ, 1980.

³³⁵ NADIG, 1987B.

³³⁶ BERGOLD/FLICK, 1987.

³³⁷ Vgl. LAMNEK, 1989, S. 347.

5.3.1 Die Durchführung der Interviews

Nach umfangreichen telefonischen Vorgesprächen mit den für unser Vorhaben in Betracht kommenden Künstlerinnen (zur Auswahl siehe Kapitel 5.3.3) erhielten wir von 24 Künstlerinnen die Zusage, an der Studie teilzunehmen.³³⁸

Es wurden zwei Gesprächstermine in den Ateliers oder Wohnungen der Künstlerinnen verabredet. Die Dauer eines Interviews betrug mindestens zwei Stunden. Um Raum für die Entfaltung des Gespräches zu schaffen, ist der zeitliche Rahmen nicht im voraus festgelegt worden. Für unseren zweiten inhaltlichen Schwerpunkt, die Konzepte ästhetischen Handelns, war eine Auseinandersetzung mit den künstlerischen Arbeiten der Frauen als Vorbereitung der Gespräche sowie während ihres Verlaufs notwendig, auch wenn die Arbeiten selbst nicht direkt Gegenstand der Studie sind. Bis auf wenige Ausnahmen bekamen wir durch das gemeinsame Betrachten von Vorarbeiten, Entwurfskizzen, fertigen Arbeiten und ihren Präsentationen in Katalogen einen Einblick in weite Teile des künstlerischen Schaffens unserer Interviewpartnerinnen. Aufgrund der Verschiedenheit und Vielfältigkeit der Gesprächssituationen (Umhergehen in den Atelierräumen, Besprechung der künstlerischen Arbeiten) bekamen die Interviewsitzungen Züge der Feldforschung. Durch die auf diese Weise, gleichsam am Rande der eigentlichen Interviews gemachten Beobachtungen erschloß sich ein weites Feld von Informationen: Zwischen der privaten und öffentlichen Sphäre oszillierend bereiteten manche Künstlerinnen Zwischenmahlzeiten zu, oder wir wurden in das Familienleben mit Ehemann und Kind einbezogen. Andere Künstlerinnen allerdings hielten das Private fern. Auf diese Weise erfuhren wir mehr und anderes, als sich uns in der reinen Gesprächssituation erschlossen hätte. Von Bedeutung für die Auswertung der Gespräche ist in diesem Zusammenhang ferner die Ausgestaltung der Orte, wo die Gespräche stattfanden.

Insgesamt wurden, bis auf zwei Fälle (Rebecca HORN, VALIE EXPORT) mindestens zwei Gespräche geführt. Hinzu kamen weitere Sitzungen zum Zweck der Authorisierung der Interviewtexte durch die Künstlerinnen für eine Veröffentlichung. Alle Sitzungen sind komplett als Tonbandprotokolle festgehalten worden, die in einem weiteren Schritt transkribiert wurden. Für jede Interviewsitzung wurden zusätzlich zum transkribierten Tonbandprotokoll schriftliche Postskripte angefertigt,

³³⁸ Das Interesse der angefragten Künstlerinnen war insgesamt so groß, daß wir nur eine einzige Absage erhielten. Offensichtlich erschien es den Künstlerinnen letztendlich doch fruchtbar, an dem Projekt teilzunehmen, selbst dann, wenn ihnen die Gegenüberstellung von Weiblichkeit und Kunst nicht zusagte (siehe Kapitel 4.1).

die für die Interpretation wichtige zusätzliche Aspekte und Beobachtungen festhielten, zum Beispiel ortsbezogene oder atmosphärische Wahrnehmungen.

5.3.2 Die Bearbeitung der Interviews

Bei der Frage nach einer Bearbeitungs- beziehungsweise Auswertungsmethode für die Interviews zeigte sich, daß wir mit unserer Konzeption, die befragten Künstlerinnen als Expertinnen mit ihren Selbstaussagen und -deutungen ernst zu nehmen, mit der Haltung der gängigen Interpretationstechniken kollidierten, die den Interviewten tendenziell die Kompetenz absprechen, ihre Aussagen selbst zu interpretieren.³³⁹

Unseres Erachtens hingegen läßt eine adäquate Interpretationstechnik für qualitative Interviews die Bedeutungsstrukturierung und die Erzählungen der Künstlerinnen als kompetente und reflektierte Aussagen gelten. Dabei geht es nicht um "die Wahrheit", das heißt, die Aussagen werden nicht hinsichtlich der Verzerrungen gegenüber den "objektiven" Gegebenheiten untersucht. Wir verstehen die Aussagen vielmehr als für die Künstlerinnen geltende Konstruktionen ihrer Wirklichkeit, wobei wir mit berücksichtigen, daß die Erzählenden selbst in ihre Geschichten verstrickt sind und ihnen immer nur ein Teil der Sinnzusammenhänge bewußt sein kann. Auch das Erzählte ist schließlich immer schon "geglättet" und von Mythen beziehungsweise diskursiven Aussagen durchsetzt. So ist bei der Analyse dieser Selbstdarstellungen auch der den Erzählenden unzugängliche oder völlig verschlossene unbewußte Sinn mitzudenken, ebenso die unterschiedlichen Sprachformen, derer sich die Erzählenden bedienen.

Schließlich sind die von uns bearbeiteten Interviewtexte in einer weiteren Arbeitsphase an die Künstlerinnen herangetragen und einem gemeinsamen deutenden Überarbeitungsprozeß ausgeliefert worden, in dem die Künstlerinnen ihre Aussagen validieren sollten. Das stellte sich als ein Problem heraus, da die Aussagen dadurch ihren ursprünglichen und privaten Charakter verloren und vor dem Hintergrund der geplanten Publikation die öffentliche Integrität der Künstlerinnen gefährdet schien. Die Interessen der Künstlerin als öffentliche Person traten in den Vordergrund. Daher sind die Interviews von zwei gegensätzlichen Referenzebenen durchzogen, der eher privaten und der der Künstlerin als öffentliche Person. Dieses Wechselspiel der Referenzen hatten wir in der Auswertung und in allen

³³⁹ Vgl. LAMNEK, 1989.

Interviewtexten, das heißt sowohl in den Transkripten als auch in den bearbeiteten Interviews zu berücksichtigen.

In dem Sinne, wie die Interviews mehr oder weniger von den Künstlerinnen in eine bestimmte Richtung bearbeitet wurden, spiegelt sich das Verhältnis zum "professionellen Auftreten" (den Vorstellungen davon), das von den Teilnehmern des Kunstbetriebes als ungeschriebenes Gesetz verlangt wird. Das Bedürfnis nach individueller Selbstdarstellung wird auch bei den von den Künstlerinnen nach unseren Vorgaben gelieferten Biographien, Ausstellungsverzeichnissen und Bibliographien anschaulich.³⁴⁰ Deshalb haben wir davon Abstand genommen, diese im Sinne einer "professionellen" Publikation aneinander anzugleichen beziehungsweise sie zu vereinheitlichen, da sich an ihnen bezeichnende Unterschiede ablesen lassen. Die Entscheidung zwischen professionellem *curriculum vitae* nach internationalem Standard, lückenloser Bibliographie oder herkömmlichen beziehungsweise literarischem Lebenslauf ist je nach Bedeutungszuweisung und Selbstdarstellungsdrang gefallen.³⁴¹ Da die Studie einen Moment im Leben der Künstlerinnen dokumentiert, haben wir uns gegen eine Festschreibung der Lebensläufe beziehungsweise der professionellen Entwicklungen bis zum Zeitpunkt der Veröffentlichung entschieden.

Eine wesentliche Prämisse unseres Forschungsansatzes ist es, die Gespräche in ihrem authentischen Quellencharakter gelten zu lassen und sie im Sinne einer *Triangulation*³⁴² mit Hilfe unterschiedlicher Vorgehensweisen und aus verschiedenen Perspektiven möglichst umfangreich und vielfältig zu beschreiben. Diese Form der Bearbeitung beinhaltet die selbstreflexive Konfrontation des Verständnishintergrundes und der wissenschaftlichen Position der Forschenden mit den Gesprächsergebnissen.

In dieser Arbeit geht es vorrangig darum, im Sinne einer Grundlagenforschung einen Einblick in die unterschiedlichen (Selbst-)Verständnisse des Verhältnisses von Weiblichkeit und Kunst, wie sie in den Reden der Künstlerinnen geäußert werden, zu gewähren. Daher steht nicht alleine die hermeneutische Textanalyse der Interviews oder eine ideologiekritische Betrachtung der Aussagen im Vordergrund unseres

³⁴⁰ Unsere Bitte an die Künstlerinnen lautete, möglichst aussagekräftige Lebensläufe sowie Ausstellungs- und Publikationsverzeichnisse als Ergänzung der Gespräche beizusteuern.

³⁴¹ Vgl. zum Beispiel den Anhang von BIERTHER, IKEMURA, LICHTENBERG, ROCH, TROCKEL und von WINDHEIM.

³⁴² Vgl. N. K. DENZIN: *The Research Act. A Theoretical Introduction to Sociological Methods*, New York 1970, nach LAMNEK, 1989. Triangulation meint hier das Verfahren zur

Interesses. Wesentlich geht es uns bei der Interpretation der Interviewtranskripte darum, eine Typisierung der Positionen zu wagen, ohne dabei aus den Augen zu verlieren, aus welchem (Lebens-)Zusammenhang die Daten bezogen wurden. Auch entspricht es unserer Intention, daß das Inkongruente und die Schwierigkeiten im Forschungsprozeß nicht eliminiert werden, sondern im Gegenteil im Sinne einer reflexiven Forschung mit thematisiert und expliziert werden. Unsere Aufgabenstellung hat von Anfang an Züge einer Grundlagenforschung aufgewiesen. Methodische Schwierigkeiten bei der Bewältigung der komplexen Fragestellung waren die Folge, von uns auch als Ergebnis verstanden.

5.3.3 Die Auswahl der interviewten Künstlerinnen

Folgende 24 Künstlerinnen sind im Rahmen dieser Studie in Gesprächen befragt worden:

Elvira BACH, Berlin, geb. 1951 im Taunus, Malerei

Victoria BELL, Köln, geb. 1942 in Chicago, seit 1969 in Köln, Bildhauerei

Ursula BIERHER, Berlin, geb. 1944 im Westerwald, Malerei, Installation

Maria EICHHORN, Berlin, geb. 1962 in Bamberg, Konzeptkunst

Lisa ENDRIß, München, geb. 1947 in Landshut, Gruppe WeibsBilder, Malerei

VALIE EXPORT, Wien, Köln, geb. 1940 in Linz/Österreich, "Feministischer Aktionismus", Film, Konzeptkunst, Performance

Eeva HAUSS, Berlin, geb. 1949 in Finnland, Malerei

Rebecca HORN, Berlin, geb. 1944 im Odenwald, Performance, Installation, Film

Leiko IKEMURA, Köln und Berlin, geb. 1951 in Tsu/Mie, Japan, Malerei, Plastik, Photographie

Lilith LICHTENBERG, München, geb. in Wasserburg, Gruppe WeibsBilder, Installation, Keramik

Marianne POHL, Düsseldorf, geb. 1930 in Düsseldorf, Malerei, Installation

Alrun PRÜNSTER-SOARES, München, geb. 1942 in Tirol, Malerei

Margaret RASPÉ, Berlin, geb. 1933 in Breslau, Film, Performance, Installation

Grace RENZI, Paris, geb. 1922 in New York, Malerei

Annette ROCH, Berlin, geb. 1949 in Leipzig, Malerei, Installation

Positionsbestimmung durch multiple Bezugspunkte anhand der Kombination verschiedener Methodologien zur Untersuchung eines Phänomens.

Louise RÖSLER, Berlin, geb. 1907, gest. 1993, Malerei
Sara ROGENHOFER, München, geb. 1953 in Bayern, Gruppe WeibsBilder, Malerei
Sarah SCHUMANN, Berlin, geb. 1933 in Berlin, Collage, Malerei
Eva-Maria SCHÖN, Berlin, geb. 1948 in Dresden, Photographie, Malerei, Konzept
Natalja STRUVE, Berlin, geb. 1937 in der damaligen UdSSR, Performance, Installation
Rosemarie TROCKEL, Köln, geb. 1952 in Schwerdt, Konzept, Zeichnung
Elke WAGNER, Berlin, geb. 1952 in Koblenz, Bildhauerei
Isolde WAWRIN, Düsseldorf, geb. 1949 in Altdorf, Malerei
Dorothee von WINDHEIM, Köln, geb. 1945 in Norddeutschland, Konzept

Frauen, die bildende Künstlerinnen werden und sind, stellen eine infolge kompliziertester sozialer Differenzierungsmechanismen entstandene Auswahl dar. Von daher erachteten wir es als besonders wichtig, daß durch eine genügend große Anzahl zu interviewender Künstlerinnen und durch das *theoretical sampling* gewährleistet wurde, daß sich auch einander diametral entgegengesetzte biographische Verläufe in der Auswahl befinden. Ferner war es uns wichtig, daß von vornherein eine möglichst große Unterschiedlichkeit in dem Standort der auszuwählenden Künstlerinnen gegeben war, damit Biographien der Künstlerinnen in der Weltspitze Biographien von Künstlerinnen gegenübergestellt werden können, die (auch teilweise selbst gewollt) zum Zeitpunkt der Durchführung der Erhebung (noch) so gut wie unbekannt waren. Gerade scheinbare Gegensätze oder kontrastierende Lebensläufe können nach unserer Erfahrung überraschende Hinweise auf die Lebensgeschichten strukturierende Gemeinsamkeiten geben. Bei unserem feministischen Forschungsansatz³⁴³ war es eine entscheidende Vorbedingung für die Auswahl der zu interviewenden Künstlerinnen, daß sie bereit waren, ihre Lage als Frau und Künstlerin bewußt zu reflektieren, und daß sie Motivation für die Mitarbeit an der vorgegebenen Fragestellung und eine Sensibilität für diese im allgemeinen besaßen.

Darüber hinaus charakterisierten folgende Momente die Auswahlkriterien:

Die Herkunft unserer Interviewpartnerinnen ist nach sozialer Gruppenbeziehungsweise Schichtzugehörigkeit und Alter unterschiedlich, und die Lebensläufe sind dementsprechend verschieden. Unterschiedliche Ansätze in der Kunst wurden berücksichtigt; so sind konzeptuelle, multimediale, skulpturale und Photo-Arbeiten sowie abstrakte Tendenzen in der Malerei nebeneinander adäquat vertreten. Auch die Erfahrungen in der künstlerischen Lehre waren im Blickfeld

³⁴³ Vgl. Kapitel 1.3.

(hierfür stehen VALIE EXPORT, HORN, IKEMURA, SCHÖN, WAGNER, WARWIN und von WINDHEIM), auch hier ergibt sich ein breites Spektrum von Unterschieden. Künstlerinnen sind vertreten, die in der neuen Frauenbewegung künstlerisch und kunstpolitisch engagiert waren und sind oder die sich als (zum Teil ehemalige) Feministinnen begreifen (so EICHHORN, TROCKEL, WAGNER und WAWRIN). Einerseits sind Künstlerinnen vertreten, die heute noch in subkulturellen Zusammenhängen außerhalb des herrschenden Kunstbetriebes arbeiten (zum Beispiel BIERTHER und STRUVE), andererseits solche, die sich in Zusammenhängen des etablierten (kommerziellen, hochbewerteten, traditionellen) Kunstbetriebes bewegen. Zwei Künstlerinnen (nämlich RÖSLER und RENZI), die bereits vor der (zweiten) Frauenbewegung als Künstlerinnen professionell reüssiert hatten, wurden zur Ermöglichung eines Vergleichs zur jüngeren Generation in die Gespräche einbezogen.

Das Sich-Einlassen auf jedes einzelne Subjekt als entscheidendes Merkmal unseres Ansatzes hatte schließlich zur Folge, daß wir am Ende über so viele unterschiedliche Positionen verfügen, wie wir Künstlerinnen zum Gespräch aufgefordert haben.

5.4 Die Selbstzeugnisse als Ziel und Gegenstand der Studie und als Problem der Autobiographik

In der autobiographischen Erzählung wird versucht, Bedeutung und Sinn des sozialen Handelns in einem "lebensweltlichen" Kontext für andere zu vermitteln. Die Kluft zwischen der erlebten Wirklichkeit und dem subjektiv Erzählten erscheint in der Interviewsituation zwar überbrückt, da zwischen Interviewenden und Interviewten ein Konsens herrscht, sich auf die subjektive Bedeutungsebene zu konzentrieren, jedoch schwingt fast zwangsläufig stets ein Aspekt der Selbstdarstellung nach außen mit, da die Interviewerinnen immer auch die Öffentlichkeit repräsentieren. In der Rede vom eigenen Erleben geht es um die introspektivische Betrachtung des Selbst als Teil der Wirklichkeit, und somit um die Subjektivität des Erinnerns und der Wahrnehmung. So ist im biographischen Erzählen alles Interpretation und Auslegung. Das Ereignis an sich ist nicht vermittelbar und überprüfbar. Von daher können wir die Aussagen der Künstlerinnen als Interpretationen ihrer psychischen Realität verstehen. Für die Analyse der Interviewtexte ist es von Bedeutung, die Reden der Künstlerinnen in diesem Sinne zu verstehen und zu behandeln. Immer sind autobiographische

Äußerungen von den Ich-Idealvorstellungen der Person geprägt.³⁴⁴ Dies bedeutet für die retrospektivische Betrachtung des eigenen Lebens, daß zum Beispiel Ereignisse, die rückblickend als bedeutsam für den Lebensweg erfaßt werden, einen besonderen Stellenwert in der Erzählung erhalten.

Das Phänomen, daß eine autobiographische Erzählung sich als eine nachvollziehbare Geschichte strukturiert und dafür persönliche Erlebnisse anekdotenhaft "aufgeputzt" werden, ist ein Kennzeichen biographischer Rückblicke im allgemeinen. Insbesondere trifft dies jedoch auf Künstlerbiographien zu. Hier erscheint eine solche Strukturierung der eigenen Biographie als Entwicklung auf ein Ziel hin geradezu eine Notwendigkeit zu sein: Künstlerlebensgeschichten folgen tendenziell, wie wir bereits im 1. Kapitel ausgeführt haben, den Mustern der Künstlerbiographik, die bestimmte Motive zur Legitimation des eigenen Schaffens und nicht zuletzt des eigenen Status' zwingend nahelegen. In diesem Sinn sind biographische Selbstbeschreibungen als (Re-)Konstruktion einer Biographie zu verstehen, wobei es einerseits um Heilen und Glätten der darin befindlichen Brüche und Ungereimtheiten geht, andererseits um Verdecken oder Vernachlässigen von Ereignissen, die nicht in den Rahmen der Ich-Idealvorstellung passen. Hierbei kommt dem Unbewußten eine bedeutende Rolle zu. Ähnlich wie das Unbewußte als "Hüterin des Schlafes"³⁴⁵ funktioniert, indem schlafstörende Elemente des Traumes zurückgehalten werden, läßt das Unbewußte lebensgeschichtliche Ereignisse und Erfahrungen in der konkreten Erzähl- beziehungsweise Interviewsituation verblassen oder ganz vergessen, damit ein lückenloser Lebensrückblick entstehen kann. So steuert die unbewußte Dynamik des Ich-Ideals das Erinnern und Erzählen, und vorgegebene Sinn- und Deutungshorizonte für ein sinnvolles Leben bestimmen dessen Inhalt. Die Geordnetheit latenter Gestaltungsprinzipien erwächst aus dem Wunsch nach Kongruenz zwischen den lebensgeschichtlichen Betrachtungen und dem Selbstbild. Die phasentypische Veränderung der biographischen Selbstrepräsentation von der Kindheit bis ins Greisenalter ist signifikant und zeigt, daß wir unsere Lebensgeschichte von den unterschiedlichen *Plateaus*³⁴⁶ aus unterschiedlich interpretieren.

Im Kontext der vorliegenden Studie ist das *Plateau* der Betrachtung die Künstlerbiographie, da alle interviewten Künstlerinnen (bis auf eine Ausnahme) zum

³⁴⁴ Vgl. FREUD, Sigmund: Einführung in den Narzißmus, Studienausgabe, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1980, S. 60ff.

³⁴⁵ Siehe dazu: FREUD, 1900, Bd. 2, S. 525ff.

³⁴⁶ *Plateau* wird im psychoanalytischen Diskurs benutzt und meint einen aus der aktuellen lebensgeschichtlichen Situation bedeutsam erscheinenden Standort beziehungsweise eine Perspektive der Betrachtung für die Selbstkonstruktion.

Zeitpunkt der Interviews im mittleren Lebensalter standen und bereits auf eine künstlerische Laufbahn zurückblicken konnten. Durch unsere zugewandte und "gewähren lassende" Haltung haben wir als Interviewerinnen am Ordnen und Wiederherstellen von Zusammenhängen mitgewirkt und in diesem Sinne die jeweilige Selbstkonstruktion als Künstlerin gefördert. In unserer Studie ging es nicht darum, Aspekten der Selbsttäuschung, des Illusionären oder der Beschönigung nachzugehen. Bei aller Widersprüchlichkeit im ideologisierenden Gebrauch von Kunst- und Künstlermythen kam es uns darauf an, die von Künstlerinnen in ihrer Rede über Kunst, Künstler und Weiblichkeit gebrauchten Bilder, Aussagen und Mythen zu entdecken, sie zu lokalisieren und in ihrer Differenz zu zeigen. Es ist nicht Ziel dieser Arbeit, die Reden und (Selbst-) Darstellungen der Künstlerinnen zu kritisieren. Diesen Tatsachen muß bei der Auswertung der Gespräche Rechnung getragen werden.

5.5 Konflikte und Probleme mit der Methode im Rückblick

Die Methode des offenen, qualitativen Interviews bringt, ebenso wie die Auswertung von Selbstzeugnissen jeglicher Art, spezifische Probleme mit sich. Im Zusammenhang mit unserer Fragestellung zu "Weiblichkeit und Kunst" erzeugte die Methode des qualitativen Interviews und des unstrukturierten Gesprächsverlaufs auf Seiten der Künstlerinnen Widerstand und Unsicherheit: Einerseits erlebten die befragten Künstlerinnen anfänglich die Frage nach dem Zusammenhang von Weiblichkeit und Kunst als paradox³⁴⁷, andererseits erweckte die Tatsache, daß wir nicht mit wissenschaftlich anmutenden Fragebögen arbeiteten, sondern "nur" ein Gespräch führen wollten, bei ihnen Skepsis. Die befragten Künstlerinnen waren mit der Beantwortung der Frage nach ihrem Selbstbild als Frau und Künstlerin erst einmal auf sich gestellt, da wir ihnen keine Hilfen zur Verfügung zu stellen schienen. Die im Raum mitschwingende Unsicherheit, die durch die Projektion von Insuffizienzgefühlen der Künstlerinnen auf uns, die Interviewerinnen (als deren vermeintliche Ursache), entstand, hatte zur Folge, daß wir teilweise Gefahr liefen, vom Konzept der offenen Gesprächssituation abzuweichen, um dem Bedürfnis nach Fragen und Strukturierung seitens der Künstlerinnen nachzugeben. So konnte unsererseits sicherlich nicht immer der Versuchung, unnötige oder gar

³⁴⁷ Weiblichkeit wurde von ihnen als etwas konnotiert, was die hohe Kunst gleichsam "kontaminiert".

Suggestivfragen zu stellen, widerstanden werden. Auch unsere Fragestellungen, so zurückhaltend sie gemeint sein mochten, gingen oft unbewußt entweder in bestimmte Richtungen, die unseren Ansatz bestätigten, oder wurden, um die Gesprächssituation zu harmonisieren, unter der Voraussetzung des gemeinsamen weiblichen Lebenszusammenhangs gestellt. Dies führte, je nach Charakter der Gesprächspartnerin, entweder zur Verstärkung der Abwehr gegen die Frage nach dem Frausein oder zu einer verstärkten Betonung von Gemeinsamkeiten im Frauenleben und zwischen den Gesprächsbeteiligten.

Diese Konflikte und Widersprüche, die in der Natur des Künstlerberufes liegen, der letztlich auch von der gelungenen Selbstinszenierung abhängt, die für Frauen besonders heikel ist, da sie bestimmte Klischees aufgrund ihrer Geschlechterzugehörigkeit nicht bedienen können, sind in den Interviewsitzungen entfaltet worden. Nur durch Flexibilität und Kompromißbereitschaft auf unserer Seite konnten die entstandenen Schwierigkeiten so bewältigt werden, daß wir Quellenmaterial von jeder befragten Künstlerin erhielten und damit ohne weitere Einschränkung wissenschaftlich arbeiten konnten.

Wie wir im 1. Kapitel ausgeführt haben, spielt die Darstellung der biographischen und künstlerischen Entwicklung bei Künstlern eine besondere Rolle. Noch in anderer Weise als die Künstler, die auf die traditionellen männlichen Künstlerbilder in ihrer Selbstdefinition unmittelbar zurückgreifen können, müssen Künstlerinnen die kulturelle *gender*-Schranke überwinden und die entsprechenden Bilder aktiv für sich nutzbar machen oder aber sich davon absetzen. Sich im autobiographischen Erzählfluß von aus der Künstlerbiographik bekannten, mythenhaften Diskursen abzusetzen, erfordert ein starkes Selbstbewußtsein, da das bewußte Abweichen davon die eigene Außenseiterinposition verstärkt. Die Erzählungen aus dem privaten Teil des Lebens sind von daher von Selbstzensur ebenso wie von klischeehaften Einfügungen durchsetzt, damit von der angenommenen oder phantasierten Idealvorstellung einer Künstlerinnenidentität abweichende, mit der weiblichen Erziehung und der dazugehörenden Vorstellungswelt ebenso wie mit körperlichen Gegebenheiten zusammenhängende Eigenschaften und Erlebnisse nicht preisgegeben werden müssen. Dieser Konflikt zeigte sich besonders in der Validierungsphase, ansatzweise jedoch auch bereits während beziehungsweise nach den Gesprächen.

Wir mußten einsehen, daß der kulturell gesetzte Widerspruch zwischen Weiblichkeit und Kunst sich augenblicklich manifestierte, wollten wir an der Absicht festhalten, die Gespräche unter dem Namen der Künstlerinnen zu veröffentlichen. Es war nicht

daran zu denken, das transkribierte Quellenmaterial, nicht einmal auszugsweise, zu veröffentlichen. Auf den Künstlerinnen lastete der verständliche Druck, den aktuell wirksamen Erwartungen der Kunstöffentlichkeit entsprechen zu müssen, wie vielfältig und verschieden jene auch erscheinen mögen. Insbesondere ging es hier darum, die privaten Aspekte des Künstlerinnenlebens in den Gesprächen zu schützen, die, wie wir noch ausführen werden, tendenziell der Künstlerin ihre Professionalität im Kontext der heute wirksamen Kunst- und Künstlerdiskurse rauben würden. Die Form der Interviews, auf die wir uns letztlich einigen konnten, stellt einen großen Kompromiß dar. Für uns bedeutete es, daß wir aufschlußreiches und wertvolles Material nicht veröffentlichen dürfen, was ursprünglich unsere Absicht war. Anstelle des Originalmaterials veröffentlichen wir dagegen Interviews, die eine stark gekürzte und weiterbearbeitete Form darstellen. Sie stellen im Vergleich zu den Interviewtranskripten ein neues Produkt dar, das in den Überarbeitungssitzungen zustande gekommen ist. In den folgenden Kapiteln werden trotzdem auch namentlich nicht gekennzeichnete Textpassagen mit einem (a) versehen zitiert, um zumindest ansatzweise bestimmte Tendenzen veröffentlichen zu können.

Während die Gespräche in den Transkripten den freien Assoziationen der Künstlerinnen folgen und dort nach Ausdruck gesucht wurde, Füllworte und -sätze verwendet werden, kurzum, es sich um eine Alltagssprache handelt, sind die zur Veröffentlichung gedachten Interviews durch eine strenge äußere sprachlicher Form gekennzeichnet und die Inhalte sind gemäß der extrem vorsichtigen Haltung der Künstlerinnen geglättet und begradigt. Dieses Material erscheint aus unserer Sicht, da wir die Vielzahl der Gedanken und Einfälle der Künstlerinnen kennen, als ein Fragment, arm in dem Sinne, daß dort Wesentliches ausgespart werden mußte. Kennt man beide Versionen, entsteht der Eindruck, daß die Originaltranskripte in ihrer eher chaotischen, aber kreativen Form die Suche nach einer Definition, Selbstbestimmung besser wiedergeben als die glatten, autorisierten Interviews, die eher für das phantasierte Idealbild einer Künstlerin stehen.

6. Umschreibungen von Weiblichkeit in den Selbstentwürfen

6.1 Selbstkonstruktion als Künstlerin in den Erzählungen. Einleitung

In den Gesprächen war der Fokus aller Künstlerinnen darauf ausgerichtet, den Entwicklungsprozeß und den aktuellen Status als bildende Künstlerinnen zu zeigen. Wir können mehrere Ebenen unterscheiden, auf welchen die Lebensdarstellung stattfand: die sprachlich-semantische Ebene, die Interaktionelle zwischen den Künstlerinnen und uns, den Interviewenden, und schließlich die Ebene, wo die Künstlerinnen sich auf die Werte und Normen der Künstlerschaft und der Kunstwelt beziehen. Die zuletzt genannte Ebene ist für unseren Zusammenhang die wichtigste, weil sie das *Plateau* bildet, von wo aus die Künstlerinnen ihren Fokus einstellten und ihre Mitteilungen tätigten. Auf dieser Ebene beziehen sich die Befragten auf ihre Gemeinschaft, in diesem Falle auf die Künstlerschaft und die Kunstwelt. Hier kommt es darauf an, daß sie in ihrer Darstellung den gültigen Diskursen um Künstler und Kunst entsprechen, daß sie den Gepflogenheiten und Codices in der Kunstwelt nicht widersprechen. Dieses Phänomen ist dadurch begründet, daß die dritte Darstellungsebene eng verknüpft ist mit dem Selbstideal. Die Beziehung zwischen den Künstlerinnen und ihrem Selbstideal ist maßgeblich beteiligt an ihren subjektiven Selbstvorstellungen und befähigt sie letztendlich für einen utopischen Entwurf darüber, was sie jetzt oder in Zukunft sein möchten. Wie wir im 2. Kapitel dargestellt haben, kann ein solcher Selbstentwurf für Künstlerinnen nur unter Einbeziehung von Konflikten und Ambivalenzen stattfinden, denn das Bezugssystem dabei sind meist die traditionellen Vorstellungen über den Künstler, die Kunst und so weiter, und dieses System schließt ideologisch die Künstlerin und ihre Kreativität aus.

Unsere Studie befaßt sich mit der Dichotomie, die zwischen Kunst und Weiblichkeit in unserer Kultur besteht. Wir verstehen diese Dichotomie als etwas, dessen Auswirkungen primär im Denken und den Einstellungen einzelner zum Tragen kommt. Wir sprechen von den inneren Hemmnissen der Künstlerinnen, zum Beispiel das kulturell eher maskulin besetzte Terrain zu erobern. Retrospektivisch gesehen haben wir es mit Künstlerinnen zu tun, denen es gelungen ist, im Laufe ihrer Lebensgeschichte die inneren Hemmnisse und Sperren zu überwinden oder so zu modifizieren, daß die bildende Kunst als Lebensaufgabe erreicht werden konnte. Dies bedeutet ebenfalls, daß die interviewten Künstlerinnen Krisen bewältigt haben, durch Zeiten der Unsicherheit gegangen sind und daß es ihnen gelungen ist, die Auswirkungen der scheinbaren Unvereinbarkeit zwischen Kunst und Weiblichkeit zu

kompensieren, zu bewältigen und für sich jeweils individuell eine Methode zu entwickeln, um die dabei entstehenden Konflikte zu verarbeiten. Diese Bewältigung geschieht innerseelisch, wo sowohl unbewußte als auch bewußte komplexe Verarbeitungsmechanismen beteiligt sind. Den inneren psychischen Anpassungsleistungen entspricht in der äußeren Welt auch die aktive Gestaltung oder Umgestaltung gegebener Bedingungen. In den Gesprächen spielt gerade die Darstellung der äußeren Welt, das heißt zum Beispiel der Entwicklungsweg zur bildenden Kunst, Symptome, die auf künstlerische Begabung hinweisen, schulische Ausbildung, Studium, erste Ausstellungen und so weiter eine zentrale Rolle.

Was wir konkret in der Gesprächssituation erlebten, nämlich die latente Ablehnung unserer Fragestellung und die direkte Abwehr, sich mit der Weiblichkeit zu beschäftigen, weist auf die unbewußte Strategie (Illusion) hin im größeren Zusammenhang des Kunstbetriebes durch Vermeidung der Weiblichkeitseffekte besser bestehen zu können. Es geht dabei – wie wir es nennen könnten – um einen Versuch der “Außerkraftsetzung” der einschränkenden Effekte der ideologischen und gesellschaftlichen Weiblichkeitszuschreibungen. Denn offenbar erlebten die meisten Künstlerinnen intuitiv diese Fragestellung als äußerst bedrohlich. Wichtig schien, daß die Schwierigkeiten und Umwege im Lebenslauf nicht im Nachhinein geschönt oder gar verleugnet wurden, sondern es interessierte die Künstlerinnen, diese Phasen ihres Lebens mit Bedeutung zu versehen. Charakteristisch für die Schilderung der inneren und äußeren Wege zur Kunst war, daß im Laufe der Lebensgeschichten die Kunst eher langsam näher zu rücken schien. Der eigene Impuls, freie Kunst studieren zu wollen, hat viele befragte Künstlerinnen fast erschreckt. Die meisten angehenden Künstlerinnen bewegten sich Schritt für Schritt von unten nach oben entlang den tradierten Hierarchien zur freien Kunst (zum Beispiel über die angewandte Kunst oder Kunstpädagogik). Hier wird deutlich, in welchem Ausmaß das Ziel der freien Kunst in tatsächlichem Sinn erobert, aktiv und expansiv erarbeitet und herangeholt werden mußte. Es stellte für die meisten Künstlerinnen offenbar nicht etwas Selbstverständliches dar. Die verschiedenen Qualifikationen, die auf der Leiter zur Kunst erlangt wurden, erscheinen dabei wie Etappensiege.

“... Kunst verlangt sehr viel Konzentration. Ich glaube auch, ... daß Künstlerinnen sich mehr mit der Kunst beschäftigen. Sie mußten sich das ja alles noch mehr erkämpfen, also jetzt nicht die Arbeitsbedingungen oder ähnliches, sondern den Umgang mit der Kunst. Das ist ja nicht selbstverständlich. Weil sie auch andere Voraussetzungen haben und zwar insofern, als der Mann, der Künstler, das Genie qua Geburt ist, qua

Geschlecht. Und natürlich von diesem Standpunkt heraus einen ganz anderen Zugang zur Kunst hat als eine Frau.”(a)³⁴⁸

Weiblichkeit konstellierte sich in der Untersuchungssituation meist als privat und entwertet und Kunst wurde als das eigentlich bearbeitungs- und veröffentlichungswürdige Thema verstanden und höher bewertet. Im ersteren Bereich ging es viel stärker darum, aus einem nur schwer quantifizierbaren Material miteinander vergleichbare Aussagen zu destillieren, als das der Fall im zweiten Untersuchungsbereich war. Während zum Beispiel im Einzelfall im ersten Bereich affektiv negativ gefärbte Stimmung die Antwort auf Weiblichkeit war, wurden wir, wenn es um Kunst ging, überschüttet mit Assoziationen. Während die Künstlerinnen mitteilungsfreudig und fast unbegrenzt über das Kunstmachen sprechen wollten, war es mitunter nur erschwert möglich, über Weiblichkeit zu reden.

In dieser Arbeit sprechen wir durchgehend von Weiblichkeitsvorstellungen oder -konzepten der Künstlerinnen. Dies impliziert die Annahme, daß die Künstlerinnen über Vorstellungen und begriffliche Konzepte verfügen, um ihre Definition von Weiblichkeit zumindest ansatzweise auszuführen. Wir haben schon bei der ersten Kontaktaufnahme mit den Künstlerinnen festgestellt, daß bereits unsere Fragestellung auf Widerstand und Unverständnis stieß. Im Verlauf der Interviews wurde zunehmend deutlich, daß einerseits das Interesse und die Motivation für die Studie bei den befragten Künstlerinnen kontinuierlich wuchs, eine Annäherung aber an die Fragestellung insofern stattfand, daß die Künstlerinnen sich gewissermaßen in die Fragestellung ‚earbeiteten‘. Dazu gehörte auch, sich auf ein gemeinsames Vokabular einzustellen. Im Verlauf der Arbeit wurde es zunehmend möglich, über die Hypothese, die Dichotomie zwischen Weiblichkeit und Kunst, zu reflektieren. Die Fragestellung verlor für die befragten Künstlerinnen allmählich ihren erschreckenden Charakter und das Vertrauen wuchs. Der Widerstand wurde weniger und es wurde für sie zunehmend vorstellbar, daß auch sie im Laufe ihres Künstlerinnenwerdeganges nicht unberührt von geschlechtsspezifischen Konflikten gewesen sein könnten. Eigentlich hatten wir es mit einer Art Lernprozeß zu tun. Es ging darum, uns in dem unstrukturierten Gespräch auf ein gemeinsames Grundverständnis einzupendeln. Bei den meisten Künstlerinnen gelang uns dies. Daß es nicht bei allen Künstlerinnen möglich war, und die Art und Weise, wie sich eine Künstlerin tendenziell hinter ihrem professionellen Image und Strategie

³⁴⁸ Alle im folgenden Kapitel nicht namentlich, mit (a) gekennzeichneten Zitate sind den Originalinterviewtranskripten entnommen.

verbarrikadierte, machten uns anschaulich deutlich, wie stark der Anpassungsdruck und die Ängste, dem ‚offiziellen‘ Künstlerbild nicht zu entsprechen, sein können.³⁴⁹

Nach und nach und vor allem in der Auswertungsphase wurde uns klar, in welchem Ausmaß wir unsere Probandinnen idealisiert hatten, indem wir bei ihnen eine wie selbstverständlich vorhandene Fähigkeit zum theoretisieren und konzeptualisieren vorausgesetzt hatten. Bei den meisten war die Tendenz signifikant, aus den lebensgesichtlichen und aktuellen Betrachtungen des eigenen Lebens das, was mit dem gewöhnlichen weiblichen Leben im allgemeinen assoziiert wird, zu vermeiden, zu reduzieren und an Stelle dessen Kontexte und Bezüge herzustellen, die die Künstlerin aus dem Rahmen der allgemeinen Mädchensozialisation heraus differenziert.

Angesichts der nur unter Erschwernissen erhaltenen Mitteilungen zu Weiblichkeit und der in den Gesprächen entstandenen Polarität kamen wir im Sinne der reflexiven Sozialforschung vor die Notwendigkeit, an diesem Punkt unser Vorgehen zu überdenken. Wie ist das Material zu verstehen und auszuwerten, wenn wir Kategorisierungen vornehmen wollen? Wir verstanden, daß wir den enormen Widerstand gegen das Sprechen über Weiblichkeit und die in den Lebensgeschichten projizierte Distanz zu der weiblichen Sozialisation im weitestem Sinne auch als eine Art Konzept deuten und bearbeiten mußten. In Bezug auf die Weiblichkeitskonzepte und Vorstellungen wurde uns deutlich, daß wir auf diese Begriffe nicht verzichten wollten, auch dann nicht, wenn wir bei den Künstlerinnen nur indirekt Weiblichkeitskonzepte eruieren konnten.

Die Künstlerinnen strukturierten ihre Aussagen – auch wenn dies nicht vorgegeben oder erwartet wurde – gemäß einer mehr oder weniger unbewußten Vorstellung einer künstlerischen Lebensgeschichte und Werdeganges. Die umfangreichen Erzählungen scheinen wie mit einem „Gerüst“ unterlegt, das hier und da klarer heraussticht, anderenorts in den Transkripten sich aber verborgen hält. Inhaltlich besteht dieses Gerüst aus Vorstellungen der Künstlerbiographik, wie wir sie an mehreren Stellen dieser Arbeit vorgestellt haben, vor allem im 1. und 4. Kapitel. Das

³⁴⁹Das bedeutet, daß uns gegenüber nur solche Aussagen und Mitteilung gemacht wurden, die bereits in den Kunstdiskursen Eingang gefunden hatten. Wir erfuhren zum Beispiel oft die Details aus der Lebensgeschichte, die bereits mehrfach in ähnlicher Form veröffentlicht und verbreitet worden waren. Es gelang uns nur ansatzweise im Interviewkontext in der privaten Wohnadresse im lebensweltlichen Sinn hinter die Fassade zu schauen. Eine Künstlerin ließ zum Beispiel ihr Interview, offenbar von ihrem Assistenten korrigiert, auch von ihm aushändigen. Einige von den Künstlerinnen für die Veröffentlichung korrigierte Interviewfassungen erschienen uns so stark verändert, daß sie nur noch wenig den

bedeutet, daß die Künstlerinnen sich sowohl bewußt, als auch intuitiv und teilweise unbewußt und unbeabsichtigt an den Vorgaben, Mythen und diskursiven Vorstellungen orientierten, die heute einen (männlichen) Künstler ausmachen. Das Material liefert einen Hinweis darauf, daß bei den meisten Künstlerinnen die mehr oder weniger unbewußte Phantasie wirksam war, die besagt, daß originär künstlerisches Schaffen maskulinen Ursprungs sei.

Die Mitteilungen sind durch gängige lebensgeschichtliche Kategorien geordnet, das heißt die Bedingungen der Kindheit, der Jugendzeit und die Umstände der schulischen Ausbildung strukturieren die Erinnerungen und Aussagen. Mit besonderer Berücksichtigung wurden die Umstände der künstlerischen Ausbildung und der Entscheidung dazu erörtert werden. Zentral ging es um die Frage, inwieweit und in welcher Phase oder zu welchem Zeitpunkt ihrer Lebensgeschichte die Künstlerinnen die Kunst für sich beanspruchen konnten. Wir konnten feststellen, daß die Künstlerinnen unbewußt von einer Perspektive ausgingen, die sich mit dem Vater, dem männlichen Künstler verband. Die Identifizierung mit dem Männlichen war nötig, um ihre Sicherheit und Selbstachtung zu stützen in einer gesellschaftlich-kulturellen Situation, wo Kunst nach wie vor als männliches Terrain gedacht wird. Die innere Ausrichtung der Künstlerinnen verfolgte von daher Muster, die auf den Künstler zugeschnitten sind und den männlichen, nicht den weiblichen Künstler meinen. Ihr männlicher Charakter scheint so zwingend zu sein, daß im Zentrum der Selbstbeschreibungsversuche der befragten Künstlerinnen fast immer die Verleugnung der Weiblichkeit – wenn auch in einer sehr unterschiedlichen Weise und Ausformung – steht. Der Umgang mit der Weiblichkeit in den Gesprächen war, ging es um Konstituierung des Selbstbildes als Künstlerin, durchweg mehr oder weniger von deren Verleugnung gekennzeichnet. Ging es dagegen um die ästhetische Praxis oder Bedeutung der künstlerischen Arbeit für das Leben, gewann alles, was mit Weiblichkeit zu tun hat, an Geltung und Bedeutung.

Betrachten wir nach getaner Arbeit unser Interviewmaterial, die nahezu 2000 Seiten Transkripte auf der einen, die zur Veröffentlichung zgedachten und von den Künstlerinnen autorisierten Interviewversionen auf etwa 150 Seiten auf der anderen Seite, so scheinen diese zwei unterschiedlich hohen Stapel Text bildlich für die Aufgabenstellung stehen. Die wortwörtlichen Originaltranskripte stehen für die Weiblichkeit, welche als das Private und Abgewehrte im Archiv der (Kunst-)

wesentlichen Aussagen im Gespräch und den von uns vorgelegten Interviewfassungen entsprachen.

Öffentlichkeit unzugänglich bleiben sollte. Die autorisierten, zu veröffentlichenden Interviews stehen dagegen für die Kunst, über die öffentlich gesprochen werden soll.

6.2 Weiblichkeit als das Private in den Selbstkonstruktionen

6.2.1 Die Unlust, über Weiblichkeit zu sprechen

Symptomatisch für unseren Untersuchungsgegenstand erlebten wir die starke Abwehrhaltung bei den befragten Künstlerinnen dagegen, über Weiblichkeit zu sprechen. Ganz den herrschenden Diskursen um Öffentlichkeit, Privatheit, Weiblichkeit, Männlichkeit, Kunst und Kultur entsprechend, war die erste Reaktion aller Künstlerinnen, all das, was mit Weiblichkeit zu tun haben könnte, dem Privaten zuzuschlagen und dort als möglichst nicht thematisierbar zu belassen. Das heißt, daß die meisten Künstlerinnen zwar bereit waren, über Kunst zu sprechen, aber über Weiblichkeit ohne weiteres nicht. Eine Künstlerin drückte es wie folgt aus: " ... das Leben und die Kunst hängt natürlich sehr eng zusammen, aber ich meine, daß sehr vieles davon mein Privatleben bleiben sollte ... ich möchte es für mich behalten ..." (a)

In dem dichotomischen Verhältnis zur Kunst schienen Konnotationen der Weiblichkeit, die sie mit dem Privaten gleichsetzten, von zentraler Bedeutung für die Künstlerinnen zu sein. Das Private, als Wesensmerkmal der Frau zugeordnet, prägte nicht nur die Fremdsicht auf Künstlerinnen, sondern auch ihre Selbstsicht und ihr Selbstbild wesentlich. Die durch Maskulinität definierte Kunst fordert gerade die Künstlerin heraus – im Gegensatz zu Frauen, die sich in für sie sanktionierten Bereichen betätigen – , die gesellschaftliche Minderbewertung des weiblichen Geschlechtes auf sich selbst zu beziehen.

Wie lebendig die Folgen der ideologisch gesetzten Spaltung zwischen Kultur und Weiblichkeit im Denken von Frauen sein können, die bereits mit Erfolg und anerkanntermaßen professionell in den Bereich der Kultur eingedrungen sind, zeigte sich an dem nach wie vor starken Unmut und Unwillen der interviewten Künstlerinnen, sich mit den Fragen des Weiblichen und dem eigenen Frausein zu befassen. Schon im Vorbereitungsstadium des Projektes stieß der bloße verbale Hinweis auf den Forschungsgegenstand "Weiblichkeit und Kunst" auf energische Abwehr. Die meisten Reaktionen bestanden aus Erstaunen, Entsetzen und Verwunderung bis hin zum Unverständnis darüber, daß es möglich sei, so etwas

“Unsagbares” zum Forschungsthema zu erheben. Zweifel an der Wissenschaftlichkeit einer solchen Unternehmung stand deutlich im Raum.³⁵⁰ Die Gründe für die ablehnende Haltung mögen unterschiedlich gewesen sein, vorherrschend jedoch schien die Bedrohlichkeit des Themas in der Angst zu liegen, sich als Künstlerin auf “das Weibliche” reduziert zu sehen.³⁵¹ Anschaulich werden die Konnotationen des Weiblichen und die dadurch ausgelöste innere Dynamik, die offensichtlich schon in der Fragestellung die Künstlerinnen einengte, in dem folgenden Ausspruch von WAWRIN: “Ich mache mir keine Gedanken, ob meine Kunst weiblich ist. Ich denke, das ist eigentlich egal. Es ist nicht mein Problem, weiblich zu sein. Ich bin eine Frau, basta! Ich will überhaupt nichts zu tun haben mit dem ‚Frausein‘, weil immer alles, was mit Weiblichkeit zu tun hat, in diese Defensive zwängt, und ich will es nicht.”

Neben der stark emotional geäußerten ablehnenden Haltung gegenüber der Fragestellung gab es viele rationalisierende Ansätze, deren Ziel es war, den kulturell gesetzten Gegensatz zwischen Weiblichkeit und Kunst gewissermaßen zu neutralisieren und überhaupt diskutierbar zu machen. Charakteristisch für diese Haltung ist die Aussage von BELL: “In erster Linie sehe ich mich als einen Menschen und Künstler, wie ich die Welt mit meinen intellektuellen und emotionalen Fähigkeiten betrachte, erst in zweiter Linie sehe ich mich als Frau. Natürlich bin ich mir meiner selbst bewußt, sowohl als Frau als auch als Mensch im Verhältnis zu meinem Ehemann. Ich bin absichtlich bestrebt, meine Weiblichkeit in Freundschaften und geschäftlichen Kontakten nicht als Trick einzusetzen. In geschäftlichen Kontakten versuche ich direkt und knapp aufzutreten.”³⁵²

Wir sind mit unserer Fragestellung aber nicht nur auf Ablehnung gestoßen, sondern auch auf ganz entgegengesetzte Emotionen wie Sympathie und Neugierde. Diese durch Neugierde und Forschergeist zu charakterisierende Haltung bewirkte letztendlich, daß wir die der Arbeit entgegenstehenden Vorbehalte gemeinsam überwinden konnten. Eine Ambivalenz zwischen Zweifel und Neugierde, Abwehr und

³⁵⁰ Wie wir im 4. Kapitel beschrieben haben, beruhten die Vorbehalte der Künstlerinnen auf einer unbewußten Identifikation mit dem patriarchalischen Wissenschafts- und Kunstbetrieb. Dies bewirkte, daß sie sowohl ihre eigene Weiblichkeit als auch unsere “weibliche” Forschung tendenziell erst einmal unbewußt entwerteten.

³⁵¹ Hier wird im Denken der Künstlerinnen die Auswirkung “der totalen Geschlechterrolle” deutlich, welche wir im 4. Kapitel erläutern haben.

³⁵² Hierbei handelt es sich auch um den Versuch, durch Verwendung der maskulinen Verhaltensnorm die Assoziationen zum Weiblichen einzudämmen und innerpsychisch zu bewältigen.

Anziehung bei der Frage "Frausein und Kunstmachen" begleitete den Forschungsprozeß bis zum Ende. Diese haben wir gewissermaßen als ein Symptom für die Situation der Künstlerinnen heute im Kunstbetrieb verstanden: einerseits ist ihre innere und äußere Position bestärkt, andererseits immer noch nicht stabilisiert und daher äußerst störungsanfällig.

Wir greifen aus der Menge der unterschiedlichen Reaktionen und Assoziationen eine für viele Künstlerinnen typische Reaktion heraus, die vor allem für die Anfangsphase der Arbeit galt. Ihre deutliche Botschaft war: Wer sollte sich schon dafür interessieren. Wir sehen diese Reaktion als symptomatisch für eine unbewußte Entwertung, die sich auf die eigene Weiblichkeit und Kunst – und damit auch auf unser Projekt richtete. Es schien, als ob die Künstlerinnen befürchteten, ihre Weiblichkeit könnte die hehre Kunst kontaminieren. Wie wir an anderer Stelle ausgeführt haben, wird hier ein für Frauen in maskulin dominierten Berufen und Identifikationszusammenhängen typischer innerer Konflikt deutlich. Um die umkämpfte, männlich besetzte Position erklimmen zu können, sind innere Identifikationsleistungen nötig, die fast zwangsläufig die Abwertung der Weiblichkeit beinhalten. In der oben erwähnten Reaktion wird genau dieses Phänomen deutlich: Um Künstlerin zu sein, sind identifikatorische Leistungen nötig, die die kulturell überlieferte Überlegenheit des Mannes und die Inferiorität der Frau in Kunst und Kultur mittragen.

Die Künstlerinnen setzten individuell unterschiedliche Strategien ein, um das unangenehme Thema zu umgehen. Eine immer wiederkehrende Tendenz war, die künstlerische Arbeit in den Vordergrund zu rücken mit der Begründung, daß die Kunst wesentlich sei, die Person für Dritte nicht von Interesse, nur die Kunst allein solle sprechen: "Ich finde das nicht so wichtig. Ja, ich finde meine Arbeit wichtiger als was ich dabei bin. Ich würde eher sagen, na gut, ich würde schon sagen, ich bin Künstlerin, aber ich würde nicht sagen, ich bin Frau und Künstler oder so was ... dann denke ich über andere Dinge nach als über mich."(a)

In ihrer anfänglich ablehnenden Haltung entsprachen die Künstlerinnen den Konventionen der Berufswelt insofern, als daß sich die Person dort vor allem über ihre Tätigkeit erklärt. Da ihnen die weibliche Geschlechtszugehörigkeit kulturell gesetzt den Zugang zur Kunst erschwert, wird es verständlich, wie problematisch es für die Künstlerinnen war und ist, über Frausein und Weiblichkeit zu sprechen.

Über die Kunst im allgemeinen und über die eigene Kunst zu sprechen, war dagegen ein starkes Bedürfnis aller befragten Künstlerinnen. Überlegungen und Konzepte zur Kunst hatten sie sich erarbeitet, und gerade in der Rede darüber wurde der Wunsch deutlich, dies auch zu demonstrieren. Demonstriert wird dabei auch die Kompetenz, selbst über Kunst sprechen zu können. Die alte Künstlerweisheit, nach der der Maler nicht zu sprechen, sondern zu malen hat, hatte in den Gesprächen keine Gültigkeit. Vielleicht hatte die starke Motivation, künstlerische Prozesse und Arbeiten zu erklären, die Kunst zu kommentieren, mit dem Bedürfnis zu tun, so die beunruhigende Aufgabenstellung zu modifizieren. Das Interview diente somit der Selbstvergewisserung: die Gelegenheit, Arbeit und Person dem fremden Blick vorzustellen.³⁵³ Die tendenzielle Abspaltung des vermeintlich Weiblichen in das Private verweist auf die Tatsache, daß das Sprechen über die Kunst für Künstlerinnen etwas anderes als für den Künstler bedeuten muß. Dies hat zu tun mit der Eroberung des Kunst-Geländes und seiner langsamen Kultivierung in Hinblick auf die besonderen Bedürfnisse der Kunst von Frauen. Kunst als das Unbekannte, wohin sich die befragten Künstlerinnen begeben, wurde immer wieder thematisiert, so auch folgendermaßen: "Kunst ist eine andere Kategorie. Das ist wie eine Landschaft, in die man sich begibt, ich nenne das so, man kann es auch anders nennen. Und da, wo ich nichts weiß, möchte ich etwas erfahren. Und nicht da, wo man sich irgendwo einordnen kann in etwas."(a)

Die Tendenz, Weiblichkeit im Vergleich zur Kunst zu entwerten, führte dazu, daß die meisten Künstlerinnen behaupteten, ein herkömmliches Privatleben nicht zu besitzen, denn alles sei Kunst, die Grenzen zwischen Leben und Kunst fließend. Hier scheint eine Phantasie wirksam, die von zentraler Bedeutung für unsere Fragestellung ist, nämlich die Vorstellung, daß aus dem Kontext eines herkömmlichen weiblichen (Privat)-Lebens keine oder nur wenig Kunst entstehen kann. Diese Haltung drückte eine junge Künstlerin folgendermaßen aus: " ... also weil mein Privatleben spielt sich ja fast nur im Beruf ab. Also wenn ich abends irgendwo eingeladen bin und essen gehe, sind das meistens Künstler oder Galeristen, also das ist eigentlich, es gibt nicht so ein spezifisches Privatleben bei mir. Also mein Arbeitstag hört vielleicht auf, wenn ich schlafen gehe ... ich bekomme dann auch Anrufe nachts um 11.00 Uhr, ja, und dann sind es Freundinnen, die sind nun mal auch Künstler und nicht unbedingt aus

³⁵³ Auf jeden Fall sollte die Kunst-Arbeit von Frauen heute von einem lauten Kunst-Kommentar von ihnen selbst begleitet sein, denn in der Kunst und der öffentlichen Diskussion darüber waren sie Jahrhunderte lang diejenigen, die schweigen mußten. Das Festhalten an

anderen Bereichen. Ganz selten, daß sie aus anderen Bereichen sind. Also deswegen ist es auch nicht so ein Privatleben.”(a)

Bei der Annäherung an die männlich dominierte Kunstwelt liegt der psychologische Grundkonflikt der Künstlerinnen in dem Anpassungsdruck, der zu einer kritischen Haltung gegenüber der weiblichen Welt, den traditionellen Weiblichkeitsvorstellungen und allem, was mit weiblich konnotiert werden kann, führt. Die zwangsweise Orientierung an männlichen Werten und Denkweisen erstreckt sich dabei auf die ganze Existenz, denn schwierig ist es nach Aussagen vieler Künstlerinnen zu sagen, wo die Kunst aufhöre und das Leben beginne. In diesem Zusammenhang spricht Marianne SCHULLER über die Neutralisierung der Weiblichkeit: “Dieser die Weiblichkeit produzierende Mechanismus, der angemessen nur als Machtmechanismus zu beschreiben ist, stellt die Frau, zumal wenn sie aus den sie definierenden Reservaten heraustritt, vor Konflikte, die der Mann nicht hat. Denn er ist umso mehr Mann, je deutlicher er öffentlich gesellschaftliche Arbeit und sogenannte Kulturleistungen vollbringt. In diesem Sinne ist ihm Karriere nicht nur auf den Leib geschrieben, sondern seiner Männlichkeit als Krönung eingeschrieben. Die Frau dagegen muß sich bei einem vergleichbaren Prozeß aufgrund eines historischen a priori als Geschlechtsneutrum inszenieren oder inszenieren lassen.”³⁵⁴

6.2.2 Mutterschaftskonzepte³⁵⁵

Auch wenn Vorbehalte und Vermeidungstendenzen gegenüber dem Sprechen über Weiblichkeit anfangs vorherrschend waren, so schien die Mutterschaft doch eine so grundlegende Dimension darzustellen, daß die Hälfte der Künstlerinnen sich damit auseinandersetzen wollte. Mutterschaft erwies sich als eine Brücke, um über Weiblichkeit zu sprechen. Offenbar wurde sie als ein “ungefährliches” Sujet verstanden, als biologischer Ursprung und daher als etwas, was jede Frau potentiell betreffen kann – obwohl die Mutterschaft längst planbar geworden ist und Sexualität und Fortpflanzung getrennt gelebt werden könnten. Die Gebärfähigkeit als Stichwort

der Maxime, allein die Kunst solle sprechen, würde einmal mehr die Frauen zum Schweigen bringen.

³⁵⁴ SCHULLER, 1990, S. 179.

³⁵⁵ Keine Kinder zum Zeitpunkt der Interviews hatten: BELL, BIERTHER, EICHHORN, HORN, IKEMURA, LICHTENBERG, POHL, SCHUMANN, TROCKEL, WAGNER und von WINDHEIM. Ein Kind oder mehrere hatten: BACH, ENDRIß, VALIE EXPORT, HAUSS, PRÜNSTER-SOARES, RASPÉ, RENZI, ROCH, RÖSLER, ROGENHOFER, SCHÖN, STRUVE und WAWRIN.

initiierte leidenschaftliche Debatten über die Möglichkeit beziehungsweise Unmöglichkeit einer Verbindung von Mutterschaft und Kunst, wobei die Skala der Vorstellungen des Gebärens als rein biologisches Geschehen bis hin zur Heranziehung von utopischen Ausblicken der künstlichen Fortpflanzungstechniken reichte. Keine Künstlerin vertrat die Meinung, daß Mutterschaft und künstlerische Arbeit sich ausschließen müßten. Das erschien uns erstaunlich, da im Zentrum der tradierten Auffassungen über Kreativität das Männliche steht, das etwas außerhalb seiner selbst erschaffen kann ohne Hilfe von außen. Das Männliche wird als das kreative Prinzip schlechthin verstanden und das Weibliche als das passiv empfangende Gefäß. Wie wir im 1. Kapitel ausgeführt haben, ist diese Kernaussage im Künstlermythos enthalten und schwingt heute noch in den Diskursen um Kunst und Künstler mit. Die daraus resultierende, die Kulturunfähigkeit der Frau begründende Vorstellung, daß die Gebärfähigkeit der Frau ihre eigentliche kreative Äußerungsform sei und ihr deswegen die originäre künstlerische Fähigkeit nicht ohne weiteres gegeben sei, scheint bei den befragten Künstlerinnen kaum bewußt präsent zu sein. (Eine Ausnahme bildete ENDRIß, die in einer weiter unten zitierten Aussage darauf einging.)

Vielmehr erschienen Schwangerschaften, die Erziehung von kleinen Kindern und die Arbeit an der Kunst in den Aussagen der betreffenden Künstlerinnen – denjenigen, die Kinder hatten und darüber sprachen – gewissermaßen in einer Art Wechselverhältnis. Dieses Wechselverhältnis forderte EICHHORN, selbst kinderlos, folgendermaßen ein: “Wenn das nicht eine Symbiose (Kind und Kunst, Anm. d. Verf.) bildet, wo sich beides gegenseitig bedingt, was soll es dann? Und wenn man nun keinen Erfolg hat als Künstlerin, dann muß man sich fragen, ist mir das noch weiterhin wichtig, oder will ich in einem anderen Zusammenhang ein gutes Leben führen?”

ENDRIß beschrieb die “Parallelität” ihrer Mutterschaft und die Initialphase ihrer Künstlerinnenexistenz in der Antwort auf die Frage nach dem Stellenwert der Mütterlichkeit als Facette des weiblichen Lebens so: “ ... Da werden alte Klischees aufgerissen, die Frauen, die Kinder gebären, könnten deshalb nicht auch noch kreativ sein. Ich selber, ich habe dieses Phänomen als Parallelprozeß erlebt, ich habe die Kinder bekommen und gleichzeitig angefangen, künstlerisch zu arbeiten. Ich habe für mich gemerkt, da ist etwas Aufregendes. Ich bin sehr froh, daß ich mich da durchgekämpft habe, weil für mich die Malerei eines der interessantesten Dinge ist, die ich mir vorstellen kann.”

Bei ENDRIß, ROCH und PRÜNSTER-SOARES verknüpften sich Schwangerschaften mit wichtigen biographischen Momenten in der künstlerischen Arbeit. Bei ENDRIß fiel die Entscheidung, mit der Schule aufzuhören und sich auf die freie Kunst einzulassen mit dem Erziehungsurlaub für die erste Tochter zusammen. Ein weiterer Antrieb für sie, mit der eigenen Kunst "loszulegen", war auch die ökonomische Unabhängigkeit vom Ehepartner. Diese wichtige Zeit beschrieb sie folgendermaßen: "In dieser entscheidenden Zeitspanne – fünf Monate Pause vom Schulstreß – also vor und nach Annas Geburt, konnte ich Abstand zu meinem bisherigen Leben bekommen. Die Frage, wer bin ich, was ist mein Schicksal, ließ sich nicht mehr zurückweisen. Ich habe gemerkt, daß man ausprobieren muß, was man zu sagen hat, um zu wissen, was man in sich trägt. Ich konnte dadurch auch mein Verzweifeltsein und mein Gespaltensein ansatzweise in den Griff bekommen. Die Energie hatte ich dazu. Die Entscheidungsprozesse während des Kunstmachens – die Arbeit verläuft ja eher über einen diffusen Grundzustand, über eine Reihe von Auswahlen und Entscheidungen bis hin zum Erkennen dessen, was entstanden ist – halfen mir, auch im übrigen Leben klarer zu sehen. Zufall, Chaos, Ferne, Nähe, Gleichzeitiges, Ähnliches, Ordnung, Rhythmus, das alles hatte in der künstlerischen Arbeit seinen Ort, und ich bemerkte meine Neugierde, Unbekanntes zu erfahren, schlicht dadurch, daß ich arbeitete. Ich konnte meine Welterfahrung, die ja wahrscheinlich der Auslöser für mein inneres Chaos war, verarbeiten.

Dazu kamen die guten Gefühle, die ich auch schon früher während meiner Kindheit, Schulzeit und während des Studiums ab und an wahrgenommen hatte: Der Antrieb, die Spannung, die angeregte Stimmung, das Wegtauchen, Ausgeglichenheit, und wenn die Arbeit fertig war, das Glücksgefühl über dieses Unerwartete, teils Fremde, teils uralte Bekannte, das entstanden war. Es waren vergleichsweise kleine ‚Geburten‘, zu denen die reale Geburt meiner Tochter hinzukam."

Auch bei ROCH fiel die Entscheidung für Kunst und Kind auf den selben Zeitpunkt: "Ich hatte mich entschieden für Kind und Kunst, das kam gleichzeitig. Bei der Aufnahmeprüfung an der Hochschule war ich hochschwanger ... beides war eine Frage des Alters, ich war immerhin schon 31. Da war ich an einem Punkt, wo ganz klar war, jetzt mache ich das Studium – und das Kind will ich auch ... Mir war nicht bewußt – obwohl ich ja eigentlich alt genug war – , was da auf mich zukommt, was das praktisch bedeutet, aber mir war klar, daß ich beides will. Ich wußte, daß mit einem Kind zu leben eine große Chance ist, zu wachsen in allen Bereichen."

HAUSS begann mit der Malerei nach der Trennung von ihrem Ehemann, einer Zeit, in der sie mit ihren kleinen Kindern alleine lebte. Sie sagte, daß sie "nie vor hatte, Künstler zu werden", aber das Malen habe ihr geholfen sich besser fühlen, damit habe sie ihre Gefühle ausdrücken können: "... und so konnte ich nur für mich malen, ohne einen Gedanken an den Kunstmarkt, an Verwertungsinteressen, Wertmaßstäbe. Das war eine sehr schöne Zeit, und ich habe sie voll ausgekostet. Auch die Kinder haben dabei eine Rolle gespielt ... ich erinnerte mich an meine eigene Kindheit und habe gemacht, was sie auch machten ... herumgekrakelt, mit Farbe geschmiert ... ich habe das sehr genossen. Irgendwann hat sich Stöhrer meine Sachen angesehen, hat mich ermuntert, weiter zu arbeiten. Auch andere Leute sahen meine Sachen an – das hätte ich nie erwartet, ich hatte ja nur so für mich gemalt."

Ähnlich wie bei ENDRIß und ROCH handelte es sich auch bei HAUSS um eine Art Schwellensituation. ENDRIß bekam ihre zweite Tochter und ließ sich vom Schuldienst beurlauben, ROCH entschied sich für die freie Kunst und für ein Kind, HAUSS' Ehe wurde beendet, sie lebte fortan mit ihren kleinen Kindern alleine. Sie hatte ihre anfängliche Berufsperspektive im Modedesign hinter sich gelassen. Bei allen drei Künstlerinnen ging es um eine Neuorientierung im Leben, eine Auseinandersetzung mit dem eigenen künstlerischen Tun und ihrem Stellenwert – währenddessen sie alle Mütter von kleinen Kindern waren.

Eindringlich wurde von den Künstlerinnen, die über ihre Schwangerschaften und Mutterschaft sprachen, die fruchtbare Auswirkung auf die künstlerische Arbeit, deren Inhalte und verstärkte Intensität dargelegt. Zum Beispiel BACH betrachtete die Mutterschaft als eine fundamentale existenzielle Erfahrung: "Mutter zu werden ist das Größte, es steht auch über der Kunst, finde ich. Da werden andere Dinge unwichtig. Ein Kind zu kriegen, ist ein Wunder. Drei Kinder zu haben, könnte ich mir trotzdem nicht vorstellen. Diese Verantwortung, diese Angst und alles mögliche, finde ich ganz wahnsinnig. Es ist manchmal sehr schwierig, weil ich mich nicht so freimachen kann. Das muß natürlich auch so sein von Natur aus, dieser Instinkt. Die männlichen Kollegen haben ihren Freiraum von morgens bis wer weiß wann, jeden Tag, und ich eben nicht. Ich muß alles vereinbaren miteinander. Das sind die Einschränkungen bei den Frauen. Dadurch kann die Frau aber auch andere Sachen ausdrücken als ein Mann, als Künstler. Es gibt halt nicht nur männliche Künstler, sondern auch weibliche, und die weiblichen müssen sich ja gar nicht messen an der männlichen Kunst. Die Frauen müssen nicht genau so sein wollen wie die Männer. ... Die

Weiblichkeit darf nicht verloren gehen. Das ist doch grauenhaft, wenn die Frau sich zumacht oder verschüttet ist, dann kann ja nichts mehr rauskommen. Ich dachte auch früher, Kunst fordere Verzicht, aber nein, ich glaube, es kann nicht stimmen, weil das Leben nicht unendlich ist. Man muß alles erleben können. Wenn man es erleben darf, muß man es wahrnehmen, finde ich. Ich meine nicht, daß man dazu unbedingt ein Kind braucht. Aber es ist eine große Erfahrung, und ich konnte zum Beispiel über diese Erfahrung ganz andere Bilder malen, wie zum Beispiel das Bild *Frau mit Kind nach Tschernobyl*. das ist schon ein wesentliches Bild, das mir da eingefallen ist.”

Auch PRÜNSTER-SOARES beschrieb die Schwangerschaften und die Zeit, als die Kinder noch klein waren, für sie in künstlerischer Hinsicht als gute Phasen: “ ... Ich muß sagen, daß es mir künstlerisch am besten ging, als ich gerade schwanger war oder als meine Kinder klein waren. Als ich schwanger war, haben wir die Gruppe gegründet. Die erste Zeit hatte ich mein Kleinkind, wo wir wirklich sehr viel gemacht haben. Bei meinem zweiten Kind in Rio, da habe ich eine Ausstellung gemacht, die eigentlich meine größte Einzelausstellung neben denen der Gruppe war. Das Kind hing da an der Brust, auf der anderen Seite habe ich Riesenbilder gemalt. Das hat mich sogar beflügelt. Natürlich ist da die zeitliche Behinderung. In der Zeit habe ich mich nicht richtig gewehrt gegen dieses Häuslichsein. Sicherlich sind wir Frauen zum Teil nicht so streitbar oder nicht so selbstbewußt wie Männer und kümmern uns dann eher um die Kinder. Das merke ich schon immer wieder, daß zuerst meine Kinder kommen und dann das andere. Wenn es aber gut geht in der Malerei, laß ich auch die Kinder auf der Seite, dann müssen die irgendwie zurechtkommen, dann gibt es die Frage gar nicht.”

PRÜNSTER-SOARES gehört zu den Künstlerinnen, die ihren Beruf quasi geerbt haben, und so mit einer Art Selbstverständlichkeit darin agieren konnte. So wie sie selbst schon als Kind mit zu Ausstellungseröffnungen ging, nahm sie jetzt ihre Kinder mit zur Vernissage. Es scheint, als ob durch die Vererbung des Künstlerberufes die spezifischen Problemstellungen durch die Geschlechtszugehörigkeit geschwächt würden.

Eine Erweiterung des Erfahrungshorizontes und eine Intensivierung der Wahrnehmung durch die Mutterschaft sprach WAWRIN an: “Das Empfinden für das Leben und für die Welt wird ja viel intensiver durch ein Kind. Es ist so, als ob man plötzlich irgendwie anders auf die Dinge guckt, andere Sachen werden wichtig, und

es geht einem alles viel mehr an die Nieren, also man ist von den Gefühlen her viel sensibler. Bezieht sich immer alles auf sein Kind, man ist ja dann nicht nur Mutter seines Kindes, sondern man ist Mutter, das heißt, es bezieht sich auch auf andere Kinder.”

Für einige Künstlerinnen stellte sich also die Verbindung von Mutterschaft und Künstlerinnendasein zwar als Konflikt dar, aber als zu bewältigen und durchaus fruchtbar. Der Selbstentwurf als Künstlerin muß unter dem Druck des Wissens, gleichzeitig eine “Agierende, Reagierende, Nutznießer und Unterdrückte”³⁵⁶ zu sein, entwickelt werden. Eine Frau, die sich als Künstlerin definiert, überschreitet eine symbolische Grenze, sie bewegt sich von dem Bereich des Weiblichen Anteils in den des Männlichen, von dem Reproduktiven in den produktiven Bereich, was Verhaltensweisen erfordert, die nicht ohne weiteres hierarchisierbar und konfliktfrei integrierbar sind. Die Künstlerinnen, die Mütter sind, beschrieben die Erfahrung der Mutterschaft zwar als auf praktischer Ebene kompliziert, auf persönlicher und künstlerischer Ebene jedoch als eine ausgesprochen bereichernde Erfahrung. Sie reflektierten über die gegensätzlichen Verhaltens- und Einstellungsnotwendigkeiten, die mit der Kindererziehung auf sie zukamen. Sie resultieren zwangsläufig aus den so gegensätzlichen Rollenverständnissen von einer Mutter und einer Künstlerin. Auch hier sprechen wir sowohl von den internalisierten Vorstellungen der Künstlerin (sich in einer bestimmten Art zu geben, hauptsächlich nachts und nicht geregelt zu leben und so weiter), als auch von den Rollenerwartungen, die sich von außen an die Künstlerin und Mutter richten. Den Künstlerinnen, die diesen Konflikt bewältigt haben, scheint gemeinsam, daß sie ausgesprochen reflexiv mit diesen gegensätzlichen Erwartungen umgegangen sind und zu Lösungen gefunden haben, die ihnen die Kontinuität als Künstlerin ermöglicht haben. Im folgenden stellen wir unterschiedliche Beispiele für die Konflikte und deren Bewältigung, sowie Konsequenzen auf die künstlerische Arbeit vor.

Eine Künstlerin schilderte ihre Zerrissenheit zwischen Mutter- und Künstlerinnendasein und die Bewältigung der Probleme folgendermaßen: “Ich hatte mit Lisa, sie war zwischen 3 und 6, ganz große Probleme. Ich war innerlich dran, sie wirklich wegzugeben, ja. Und es war für mich so furchtbar, diese Konkurrenz Kind und Kunst, weil die Hingabe an die Kunst das gleiche erfordert wie die Hingabe an das Kind. Und sie geben mir auch das gleiche, sage ich mal, so im Wesentlichen, also nicht genau, aber, daß ich nicht mehr aus und ein wußte ... bis dahin hatte ich

³⁵⁶ HAUG/HAUSER, 1985.

große Tafelbilder gemalt, irgendwann konnte ich sie nicht mehr bewältigen mit dem Kind. Vier Stunden ins Atelier, Brust vorher, vier Stunden arbeiten, Brust hinterher, Windeln rauf und runter ... dann habe ich aufgehört mit den großen Bildern und habe – was nicht nur mit der Not meines Kindes oder meines Frauen-Daseins zusammenhängt, sondern auch total zusammen geht mit meinem Denken, mit meinem Thema, Bewegung, Wachsen, Ablauf, ohne Anfang, ohne Ende, all diese Geschichten – angefangen die großen Bilder zu zerlegen in viele Kleine. Ich mache es so, daß ich es schaffe in einem Zeitraum von drei - vier Stunden eine Sache zu einem Punkt zu bringen, wo ich am nächsten Tag weitermachen kann.”(a)

ROGENHOFER, die sich nicht vor die Wahl Kind oder Kunst gestellt sah, problematisierte trotzdem die Überforderung, die in der gleichzeitigen Erfüllung verschiedenster, gegensätzlicher Rollenerwartungen liegt: “Kunst oder Kind, das war für mich nicht die Frage. Ich habe versucht, professionelles Malen, teilweise journalistische Arbeit mit meinem Mann zusammen, Kind, Haus und Arbeit (ich arbeite auch als Studienrätin für Kunsterziehung) zusammenzubringen. Ich war nicht mehr ‚eine‘, sondern ‚viele‘, nach einiger Zeit aber nicht mehr im produktiven Sinn. Es entstand keine Flexibilität mehr, die verschiedenen Ebenen so zu wechseln, daß es meine Phantasie noch angeregt hätte. Jetzt mache ich hauptsächlich das Eine: Malen.”

Auch bei HAUSS haben die Verpflichtungen aus der Mutterschaft direkt auf die künstlerische Arbeitsweise eingewirkt. Sie machte sich diese zunutze und entwickelte einen eigenen schnellen Arbeitsstil: “Wichtig ist auch der Moment, wenn die Kinder nach Hause kommen. Da war ich oft frustriert, weil ich dann alles stehen lassen und Essen kochen mußte. Der Rhythmus mit den Kindern hat meine Arbeitsweise natürlich beeinflusst und dazu geführt, daß ich sehr spontan arbeite, sehr schnell Entscheidungen fälle ... Ich modelliere nicht lange an den Sachen herum, sondern arbeite blitzschnell, weil ... dann bin ich ja fertig.”

Die Organisation des Alltags folgte bei HAUSS den Notwendigkeiten, die aus dem Zusammenleben mit den Kindern hervorgingen, daran mußte sie sich als Künstlerin anpassen, auch was ihre Freizeit und die Pflege von gesellschaftlichen Verbindungen betraf: “Als die Kinder dann in den Kinderladen kamen, konnte ich manchmal bis zum frühen Nachmittag malen, das habe ich auch ausgenutzt. Aber sicher lebt man mit zwei Kindern anders als andere Künstler ... ich konnte nicht abends weggehen und die halbe Nacht in Kneipen rumhängen, ich mußte morgens um halb sieben aufstehen. Gearbeitet habe ich, wenn die Kinder weg waren. Durch die Kinder ist

man zu einer gewissen Disziplin gezwungen, ich kann nicht trinken und mich gehen lassen. Wenn ich was machen will, muß ich sehr diszipliniert sein und immer den Morgen ausnutzen, wo die Kinder weg sind. Dadurch entwickelt sich ein eigener Rhythmus. Aber ich sah mich sowieso außerhalb der Kunstszene, etwas isoliert. Die Frauen, die ich auf dem Spielplatz traf, waren natürlich keine Künstlerinnen – so bin ich immer mehr zum Außenseiter geworden, hier wie dort.”

Davon, sich als Außenseiterin zu fühlen, berichteten auch andere Künstlerinnen, zum Beispiel BACH.³⁵⁷ Die Selbstsicht als Außenseiterin hat mit der internalisierten ideologischen Spaltung zwischen Kultur und Familie zu tun. Diese prägt die Selbstsicht der meisten Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen bis heute, mit oder ohne Kinder, und kann ihre Expansionswünsche in beiden Bereichen hemmen. Maya NADIG beschreibt die Spaltung aus ethnopsychanalytischer Sicht folgendermaßen: “Eine Mutter soll ganz Mutter sein, auf Beruf, Karriere und Teilhabe an der öffentlichen Kultur verzichten. Die soziale Spaltung wiederholt sich auf psychologischer Ebene: die gute Mutter ist im Haus, die böse Mutter will mehr, sie will sich auch noch in der Kultur bewegen. Diese Spaltung sitzt im Individuum drin, in der Repräsentanz, die das Individuum über das Verhältnis von Familie und Kultur entwickelt, sie schwächt die Frau und stärkt den Mann, denn sie verunmöglicht es, neue Lösungen zu finden. Sie zementiert den Status quo.”³⁵⁸

Demnach muß eine Künstlerin ganz Künstlerin sein, wird sie dabei auch noch Mutter, muß sie ganz Mutter sein, ist sie auch noch Ehefrau/Freundin, wird von ihr erwartet, daß sie auch dies ganz ist. Die Künstlerin, die mit den herrschenden Diskursen um Kunst identifiziert sein muß, wird nicht von dem Ganzheitsanspruch der Kunst unbehelligt sein können. Große innere Freiheit ist vonnöten, um hier zu individuellen Entwürfen und Lösungen zu kommen. In diesem Zusammenhang sprach POHL die unterschiedlichen inneren Freiräume bei Mann und Frau an, die sie annahm: “Aber wer hat schon solch einen Mann? (Der sich im Haushalt beteiligt und die Frau und Künstlerin anteilig entlastet, Anm. d. Verf.) Wie sieht denn die Situation aus der Nähe betrachtet aus? Ich meine hier nicht die Ehen, die finanziell abgesichert sind, wo der Mann das Geld verdient und für Haushalt und Kinder zusätzliche Hilfe eingesetzt werden kann. Welche Künstlerin befindet sich schon in dieser Lage? Zumeist sieht es doch ganz anders aus. Wenigstens einer in der Familie muß das Geld verdienen, ganz gleich, wie man sich da arrangiert.

³⁵⁷ Zu dem Status und Rolle der Außenseiterin gehen wir in 6.5.3 noch detaillierter ein.

³⁵⁸ NADIG, 1987A, S. 102.

Bestehen aber emotionale Bindungen, kann dann eine Frau ebenso leicht neben ihrem künstlerischen Beruf die Familie im Herz und Sinn haben, wenn der Mann für Haushalt und Kinder sorgt, wie es umgekehrt der Fall ist? Ich kann nicht so vorbehaltlos an diesen Austausch glauben. Gewiß, vieles ist traditionsgebunden und muß infrage gestellt werden, aber es gibt nicht nur körperliche, sondern auch geistige und seelische Unterschiede zwischen Mann und Frau. Der Mann verfügt über ganz andere innere Freiräume, hat eine andere Gefühlsbreite und Gefühlsqualität, nicht besser oder schlechter, anders ...”

Die für Künstlerinnen und Künstler unterschiedlichen Ausgangsbedingungen sah TROCKEL zum Beispiel in der biologischen Uhr, die Künstlerinnen vor Entscheidungen stelle, die der männliche Künstler so nicht erfährt: “Das Kinderwunschdrama ist momentan aktuell. Manchmal denke ich, es wird Zeit. Ich bin Jahrgang 1952 ... Das ist wirklich eine schwere Entscheidung ... Die Zeit ist ein bestimmender Faktor für die Frau, viel mehr als für einen Mann. Die biologische Uhr läuft und zwingt uns zu Entscheidungen ... Aber da ist dann die Doppelbelastung, Mutter und Arbeit. Vielleicht sollte man sich davon nicht abschrecken lassen. Es gibt genügend Beispiele, wo Frauen dieser Doppelbelastung glänzend Stand gehalten haben, man muß sich die optimalen Bedingungen schaffen.”

Die jüngste der interviewten Künstlerinnen, EICHHORN, kinderlos, bezog ebenfalls die Männer in ihre Überlegungen mit ein und proklamierte die Vereinbarkeit von Mutterschaft und Kunst: “Warum werden immer nur Frauen danach gefragt? Weil sie das Kind austragen müssen? Männer müssen genauso Verantwortung für die Kinder tragen, die sie gezeugt haben. Frauen sind oft selbst schuld, wenn sie die alleinige Arbeit mit dem Kind übernehmen; ein Kind sollte für eine Frau kein Grund sein, ihren Beruf nicht auszuüben.”

Nicht alle Künstlerinnen sprachen über ihre Mutterschaft, Schwangerschaften, ihre Kinder und ihre Erfahrungen damit. Einige Künstlerinnen, die Kinder hatten, sprachen zwar nicht darüber, aber in ihren Selbstvorstellungen nahmen Erinnerungen und Betrachtungen der eigenen Kindheit eine übergeordnete Rolle ein. Bei den älteren Künstlerinnen gehörten die Kinder als eine natürliche Erscheinung des Lebens dazu. VALIE EXPORTS, RASPÉS, RENZIS und RÖSLERS Kinder sind längst erwachsen und wurden wenn, dann im Kontext der Doppel- und Mehrfachbelastung erwähnt.

In diesem Zusammenhang ist die Tatsache bemerkenswert, daß, obwohl ungefähr die Hälfte der Künstlerinnen in einer Partnerschaft zum Zeitpunkt der Interviews

lebte, die jeweiligen Partner in den Aussagen so gut wie nicht vorkamen. Eine Ausnahme bildeten RÖSLER und RENZI, vielleicht auch noch RASPÉ. Bezeichnenderweise blieben sogar in den Schilderungen über Kinder und Mutterschaft die dazugehörigen Väter und Männer so gut wie unsichtbar. Offensichtlich interpretierten die Künstlerinnen Partnerschaft, Ehe oder partnerschaftliche Beziehungen, unabhängig von der Art der Konstellation, als etwas, was stark mit ihrem Privatleben, das zurückgehalten werden soll, zu tun hat. Hier scheint die Vorstellung wirksam, daß die Künstlerin um so mehr die Kunst repräsentiert, desto unabhängiger und losgelöst von den traditionellen Assoziationen des Weiblichen, vor allem der Familie, sie sich darstellt. Auch wenn keine Künstlerin das Genie für sich oder andere Künstlerinnen beanspruchte, so entsteht doch hier eine Anmutung der einsamen Künstlerin, die aus alleiniger Kraft ihr Schicksal bewältigt. In dieser Hinsicht gab es bei den Interviews wenig Parallelen zu Künstlerbiographien, deren fester Bestandteil und Attraktion, denkt man nur an Picasso, die in großer Öffentlichkeit geläufigen Liebesbeziehungen und Partnerschaften sind.

Die Frage stellt sich, wie es zu interpretieren ist, daß doch mehr als die Hälfte der Künstlerinnen das Thema Mutterschaft vermied. Denn wenn in der maskulin dominierten Werteorientierung etwas die weibliche Kreativität bedroht, dann ist es die These der eigentlichen Kreativität der Frau in ihrer Gebärfähigkeit. Ob es den befragten Künstlerinnen mit Erfolg gelungen ist, dieses zentrale Bild vom Künstler zu verdrängen, vergessen oder zu verleugnen? Andererseits könnten wir thesenartig vermuten, daß die Außerkraftsetzung dieser Überlieferung die Überwindung der ersten inneren Hürde und Voraussetzung für die Selbstdefinition bei Künstlerinnen bedeuten kann.

Einen sich wiederholenden Strang in den Aussagen bildete die Ansicht, daß das Künstlerinnenleben mit so großen Anstrengungen verbunden sei, daß für etwas anderes die Energien nicht reichen. Viele der Künstlerinnen, so zum Beispiel SCHUMANN und POHL, erfuhren ihren Lebensweg als eine Art Kampf. Eine Künstlerin verglich ihre Situation mit der der historischen Künstlerinnen, die die Unterstützung der Familie und des Umfeldes hatten, und kam zu folgendem ernüchternden Ergebnis: "Was ich mir erkämpft habe ... , weil ich ja keine materielle Unterstützung hatte von niemanden, ist die Möglichkeit zu arbeiten ... also was ich mir erkämpft habe, ist eigentlich nichts weiter, als daß ich malen darf ... nie hat jemand gesagt,

‚Ruhe! die Anna malt‘ oder ‚wir müssen sie unterstützen, damit sie ihr Bild fertig zu Ende bekommt‘ ... so etwas, wie bei einem befreundeten Wissenschaftler, wie es dort am Telefon heißt, ‚ja, der Rainer, der ruht im Moment‘, kenne ich nicht. Es ist das alte Klischee, das alte Muster, das uralte und es kommt einem auch schon zu den Ohren raus ... aber ich habe wirklich nichts weiter erreicht, als daß ich malen darf. Und habe dafür unglaublich gestrampelt und gerudert und gekämpft. Um dieses bißchen Geld und daß ich mir Leinwand kaufen kann und meine Bilder verkaufe und darüber wieder Leinwand ...“^(a)

Hier wird nachvollziehbar, wie stark die betreffende Künstlerin in der Sicherung ihrer eigenen Existenz und ihrer künstlerischen Kontinuität eingebunden war. In diesem Kontext – daß die Existenz als Künstlerin hart erkaufte wurde – sind auch die Aussagen von den Künstlerinnen zu verstehen, die sich nicht vorstellen konnten, Familie, Mann und Kinder in ihr Leben zu integrieren. Wie wir weiter unten ausführen werden, scheint diese Art Verweigerungsstrategie gegenüber der Normalbiographie der Frau³⁵⁹ ein zentrales Moment auszumachen. Diese Verweigerung, auf die kulturell zugewiesenen Weiblichkeitsanforderungen zu antworten, kann schon alleine einen Kampf darstellen, abgesehen von den realen existentiellen Notwendigkeiten, die auf die Künstlerinnen zukamen. Auch POHL grenzte sich gegenüber den Weiblichkeitsanforderungen bezüglich Familie, Ehemann und Kinder ab: „Nein, ich glaube, das würde ich nie geschafft haben. Künstlerin und Frau und Mutter, das ist ein hartes Los! Der Frau, die das schafft, zolle ich meinen höchsten Respekt. Aber nicht nur ihr, auch dem Mann, den sie hat, denn wenn eine solche Konstellation glücklich für alle ausgehen soll, dann ist auch der Mann daran nicht unbeteiligt.“

Die ideologische Spaltung zwischen Kultur und Familie legt tendenziell Künstlerinnen den Verzicht auf Familie und Mutterschaft nahe. Bei älteren Künstlerinnen ist noch das Phasenmodell eindeutig vorherrschend: erst die Ehe und die Kinder, dann die Kunst, oder aber die Kunst wird durch Kinder- und Partnerlosigkeit oder durch Trennung von der Familie ermöglicht. Bereits die Tatsache, daß eine Künstlerin es sich erlaubt, über einen Kinderwunsch nachzudenken, bringt sie in eine schwierige Lage. Die Anforderungen der Künstlerideologien, intensiviert in ihrer Wirkung durch die Gegensätzlichkeit zu Mütterlichkeitsideologien, werfen Künstlerinnen in die Außenseiterinnenlage. Ein Kinderwunsch wird dabei zu einem isolierten individuellen Problem, dessen Folgen in jeder Hinsicht alleine zu tragen sind. Beispiele dafür, daß

³⁵⁹ LEVY, 1978.

Künstlerinnen diese ideologischen Hürden außer Kraft setzen, gleichzeitig Mütter sind und als Künstlerinnen erfolgreich und anerkannt sein können, gibt es erst seit der jüngsten Zeit.³⁶⁰ Aber daß die meisten Frauen, die erfolgreich sowohl Mütter als auch Künstlerinnen oder Wissenschaftlerinnen sind, meist nicht gerne über die Konflikte in ihrem Leben sprechen, hat damit zu tun, daß jenes Leben mit allen Verhaltensnotwendigkeiten des Mutter-Seins draußen, in der Öffentlichkeit der Kunst und Wissenschaft, tendenziell als etwas Defizitäres gesehen wird. Das Leben in Widersprüchen und Ambivalenzen, die aus der Entscheidung für Kunst und Mutterschaft erwachsen, scheint eine rein private Angelegenheit zu sein, die insgeheim und ohne jede Störung der Gewißheiten der Kulturöffentlichkeit abgeleistet werden soll. Im Nachhinein läßt sich freilich das Leben mit Kindern als ein Reichtum darstellen und, eine entsprechende Anerkennung durch die (männliche) Öffentlichkeit vorausgesetzt, biographisch gewinnbringend verwerten.

Vielleicht gelang das Sprechen über die Mutterschaft und die damit zusammenhängenden Kollisionen einigen der interviewten Künstlerinnen leichter, da sie bereits im Kunstbetrieb anerkannt waren. Die Frage der Mutterschaft hat sich als bedeutungsvoll in Zusammenhang mit der Selbstkonstruktion als Künstlerin herauskristallisiert und wir stellen fest, daß die Künstlerinnen, die Mütter sind, bewußt und reflektierend in ihren Selbstvorstellungen über die kulturellen Schranken hinweg gingen. Sie entwarfen ein Künstlerinnenkonzept, das Mutterschaft und künstlerisches Arbeiten und Identität zu verbinden sucht und lebten dieses Konzept auch in der Wirklichkeit aus.

6.3 Expansion, Aneignung der Kunst

Im folgenden Kapitel untersuchen wir die Aussagen der Künstlerinnen zu dem lebensgeschichtlichen Prozeß, in dessen Verlauf sie sich die freie Kunst erobert haben. Wir berücksichtigen dabei besonders die Beschreibung der expansiven Schritte, die sie unternommen haben, um die inneren und äußeren Hürden zu überwinden, um die Kunst als berufliche und persönliche Identität zu gewinnen.³⁶¹

³⁶⁰ Zum Beispiel Katharina Sieverding, Professorin an der Hochschule der Künste seit Mitte der neunziger, erklärt sich auch gegenüber der Öffentlichkeit als Mutter von mehreren Kindern. Ebenfalls Elvira BACH spricht in Interviews über ihre zwei Kinder und ihr dazugehöriges Privatleben.

³⁶¹ Bewußt sprechen wir hier über *expansive* Schritte, denn wir gehen davon aus, daß für ein erfolgreiches Eindringen in den maskulin dominierten Bereich der Kunst vor allem produktiv-aggressives Potential vonnöten ist. Mit der Gefügigkeit und Passivität, die als Eigenschaften in

Auch interessieren uns die Bedingungen, die die Künstlerinnen dabei als förderlich oder einschränkend einschätzten.

Allen Künstlerinnen ging es darum, ihren Weg zur Kunst in den Gesprächen nachzuvollziehen. Deutlich waren hier bewußte und unbewußte Wünsche beteiligt, ein Bild zu entwerfen, die ihren jeweiligen Ich-Idealvorstellungen als Künstlerin entsprechen sollte.³⁶² Trotzdem sind die Schilderungen keineswegs in dem Sinne geschönt, daß Unsicherheiten oder Ungereimtheiten ausgespart wären. Ganz im Gegenteil wurden Konflikte und Erschwernisse aufgedeckt und angeklagt, zum Beispiel wenn sich die Familie oder der Ehemann den Künstlerinnen in den Weg gestellt haben. Dies bedeutet, daß die Darstellung des Weges zur Kunst sehr unterschiedlich war, auch stark von der aktuellen Situation der Künstlerin abhängig. Vielfältige lebensgeschichtliche, soziale und zeitgeschichtliche Faktoren wurden zusammengetragen, motiviert durch das zentrale, von allen Künstlerinnen formulierte Interesse an der Genese der eigenen Persönlichkeit.

Strukturgebend und Richtungsweisend beschrieb eine Vielzahl der Künstlerinnen ihr Interesse und ihre Frage nach dem Selbst, wer bin ich, was bin ich. Dieses weist auf eine besondere Introspektionsfähigkeit der Künstlerinnen hin. Wenn wir versuchen uns die umwegreichen Entwicklungswege vorzustellen, scheint diese zwingende Frage nach dem Selbst, die Suche und damit die jeweils weiteren Schritte voranzutreiben. Hier könnten wir im Sinne von C. G. JUNGs Individuationskonzept von der über das ganze Leben andauernden Individuation sprechen, in deren Mittelpunkt die Begriffe des Selbst und Ganzheit stehen. Nach JUNG besteht zwischen dem Ich und dem Selbst eine lose Verbindung, wobei das Ich mit dem Bewußtsein fast identisch sei. Das Selbst dagegen umfasse auch die unbewußten und vorbewußten Vorstellungen und Bestrebungen. Der Individuationsprozeß beziehe sich auf das Selbst und könne als eine Auseinandersetzung mit den gestellten Aufgaben im Leben und in diesem Sinne als Lebensbewältigung, als Selbstwertungsprozeß verstanden werden. Sowohl die Individuation als auch die Ganzheit stellen notwendige Utopien dar, die die psychische Entwicklung vorwärtstreiben: "Individuation bedeutet: zum Einzelwesen werden, und insofern wir unter

der patriarchalischen Geschlechterordnung der Frau zgedacht werden, hätten die Künstlerinnen ihre Ziele nicht erreichen können. Wir können davon ausgehen, daß im Zuge der geschlechtsspezifischen Sozialisation die Entwicklung im Bereich der Aggression bei Mädchen gehemmter als bei Jungen verläuft, und es aus diesem Grund für Frauen später schwieriger wird, sich aktiv und expansiv zu verhalten. CHASSEGUET-SMIRGEL, 1974/79, S. 19.

³⁶² Die Ich-Idealvorstellungen einer Künstlerin speisen sich aus der Identifizierung mit den tradierten Bildern und Vorstellungen des männlichen Künstlers.

Individualität unsere innerste, letzte und unvergleichbare Einzigartigkeit verstehen, zum eigenen Selbst werden. Man könnte ‚Individuation‘ darum auch als ‚Verselbstung‘ oder ‚Selbstverwirklichung‘ übersetzen.“³⁶³

Ein Ergebnis der Interviews ist sicherlich, daß für die Individuation der Künstlerin neben anderen Faktoren die Generationszugehörigkeit eine erhebliche Rolle spielt.³⁶⁴ So ist den Schilderungen der meisten älteren Künstlerinnen – RÖSLER, RENZI und SCHUMANN – gemeinsam, daß die bildende Kunst für sie wie selbstverständlich als eine Option immer da war. Das heißt, daß in den biographischen Rückblicken das Thema Berufsentscheidung kaum vorkam. Weder wurde diesbezüglich ein Problem erinnert noch alternative Berufsvorstellungen, außer daß RÖSLER als junges Mädchen wohl kurz daran gedacht hatte, Gärtnerin zu werden. Für diese Generation erschien von daher die Kunst wie jede andere berufliche Dimension. So kann auch nicht von irgendeinem Zweifel oder Umwegen die Rede sein, was, wie noch gezeigt wird, für die jüngeren Künstlerinnen eher die Regel auf ihrem Weg zur Künstlerin war. In den Gesprächen mit den ältesten Künstlerinnen schien die Kategorie Weiblichkeit kaum auf, die Assoziationen dazu waren eher spärlich und im Verhältnis zum Mann im Kontext des allgemein Menschlichen aufgefaßt. Während bei den im Vorfeld und um den Zweiten Weltkrieg geborenen und den jüngeren Künstlerinnen deutlich wurde, wie emotional und mit welchen gegensätzlichen Konnotationen aufgeladen die Fragestellung und der Begriff Weiblichkeit waren, erschienen die Älteren hier distanziert, weniger betroffen. Ihre Haltung gegenüber der Studie war von einer Art interessierter Neugierde geprägt und sie reagierten kaum mit Vorbehalten oder Ablehnung. Jedenfalls wurde Weiblichkeit nicht als etwas verstanden, was in irgendeiner Form mit der Kunst oder der künstlerischen Entwicklungsgeschichte zu tun haben könnte. Weiblichkeit schien weit weg zu sein, das Private, die Ehe eher betreffend und zur Kunst neutral stehend: “Wie ich mich als Frau sehe? Darüber habe ich noch nie nachgedacht ... wie soll ich

³⁶³ Den Begriff der Individuation übernahm C. G. JUNG von Schopenhauer. Ursprünglich geht dieser auf das 17. Jahrhundert, die Alchimisten zurück. (C. G. JUNG: Zwei Schriften über analytische Psychologie. G.W., Bd. 7, Olten 1989, S. 183).

³⁶⁴ Insgesamt dreizehn von den 24 Künstlerinnen sind vor dem Zweiten Weltkrieg geboren: Die älteste ist RÖSLER, 1907 geboren. In den zwanziger Jahren, 1922, ist RENZI geboren. POHL 1930, RASPÉ 1933, SCHUMANN 1933 und STRUVE 1937; BELL 1942, BIERTHER 1944; VALIE EXPORT 1940, HORN 1944, PRÜNSTER-SOARES 1942, von WINDHEIM 1945 und LICHTENBERG auch in den Vierzigern. Nach dem Krieg geborene sind ENDRIß 1947, HAUSS 1949, ROCH 1949, SCHÖN 1948 und WAWRIN 1949. Fünf Künstlerinnen schließlich sind in den fünfziger Jahren geboren: BACH 1951, IKEMURA 1951, ROGENHOFER 1953, TROCKEL 1952 und WAGNER 1952. Die jüngste ist EICHHORN, geboren 1962.

mich denn als Frau sehen, Herrgott nochmal, ja ich meine, da muß man Männer fragen.”(a)

Für das “Selbstverständliche” können RÖSLER und RENZI als Beispiele stehen. RÖSLERS Eltern waren beide Künstler. Die Familie war eng mit den Beckmanns befreundet. Die Kunst “war nicht zu umgehen, ich bin mit den Bildern aufgewachsen”. Bereits mit sechzehn Jahren begann sie mit dem Kunstunterricht bei Hans Hoffmann, später studiert sie in Berlin bei Karl Hofer und vervollkommnete ihre Ausbildung schließlich in Paris. RÖSLER beschrieb die Kunst als etwas, was sie von Anfang an umgab und was für sie nicht zu umgehen war. Zu den Erinnerungen an die vielen Wohnungen, wo sie lebte, gehörten die Bilder des Vaters, großformatige Gemälde. Bei der Auswahl der Bilder für Ausstellungen habe die Mutter sie schon früh um Rat gefragt. RÖSLER beschrieb distanziert zu sich selbst die Tatsache, daß es die Menschen in ihrer Umgebung waren, die ihren Talent entdeckten und darauf einwirkten, daß sie die daran angemessene Förderung erfuhr.³⁶⁵ Künstlerin werden, was bei den jüngeren Künstlerinnen wie eine komplexer Aneignungsprozeß – eine Okkupation fremden Gebietes – wirkt, erscheint bei RÖSLER als etwas von vornherein Gegebenes. Für sie schien es sich darzustellen, als ob sie im Gegensatz zum weniger talentierten Bruder schon immer Künstlerin im Sinne des im Individuum wohnenden Ingeniums gewesen wäre. Das Talent mußte entdeckt und gefördert werden, aber die Bestimmung war von Anfang an als eine Vorsehung gewissermaßen da. Nicht nur die Vererbung der Kunst, worauf im nächsten Abschnitt genauer eingegangen wird, sondern das bildungsbürgerliche Umfeld und die historische Epoche spielen hier als günstige Ausgangsbedingungen zusammen.

RENZIS Rückblick vermittelte ebenfalls den Eindruck, als ob sie ganz und gar selbstverständlich auf den Künstlerberuf zugesteuert hätte. Auf die Frage, ob es etwas besonderes für eine junge Frau damals in Amerika gewesen wäre, ein Kunststudium zu absolvieren, antwortete sie: “Nein, es war etwas ganz Normales, Selbstverständliches. Ich kannte viele Künstlerinnen und Künstler, und ich sah da keinen Unterschied. Ich fühlte mich auch nicht anders. Ich selbst spürte auch keinen Vorbehalt gegenüber anderen Künstlerinnen. So weit ich weiß, wurde ich nirgendwo abgelehnt, weil ich eine Frau bin ... Als ich jung war, hatte ich ein Gefühl von Überlegenheit. Manchmal denke ich, jemand, der mich kannte würde mich heute

nicht wiedererkennen.“ Während ihre Familie nicht einhellig der Meinung war, daß Künstlerin für sie der richtige Beruf ist, sei sie dagegen vor allem durch Bestätigung durch ihre Lehrer in ihrem Selbstgefühl für ihre kreative Begabung so bestärkt worden, daß sie sich mit Abschluß des Kunststudiums sicher war bezüglich ihrer künstlerischen Identität.³⁶⁶

Das, was RENZIS Beschreibung ihrer künstlerischen Lebensgeschichte kennzeichnet, ist die Selbstverständlichkeit der fast kausalen Einmündung der künstlerischen Talente in den Beruf einer bildenden Künstlerin. Günstig gewirkt haben mögen die amerikanischen Diskurse um den Künstler, die die *gender*-Vorstellungen nicht in der festgefügt Form transportieren, wie das in den alten Kulturländern in Europa der Fall ist.

RÖSLER und RENZI stellen als Künstlerinnen absolute Ausnahmen unter den Frauen ihrer Generation dar. Sie mußten sich noch mit der Kunst und dem Künstler nach dem maskulin dominierten Modell identifizieren. Für sie gab es keine alternativen Modelle und Identifikationsmöglichkeiten, und es gab die Frauenbewegung nicht.

Daß die Mehrzahl der Künstlerinnen die Kunst als etwas Fremdes, sie zum Lebensziel zu erklären als etwas Anmaßendes ansahen, scheint nicht nur von ihrer Herkunft, sondern ganz wesentlich von der Sensibilisierung für die Geschlechterdifferenz und den Geschlechterideologien in Kunst und Kunstgeschichte abhängig zu sein. Sie wurde erst im Kontext der Frauenforschung und der Frauenbewegung allgemein zugänglich.³⁶⁷ Im Zuge dieser Sensibilisierung wurde erstmalig der Ausschlußmoment der Weiblichkeit in den Diskursen um Kunst und Künstler aufgedeckt und konnte individuell in der Selbstreflexion Anwendung finden. Grob kategorisierend haben wir diesbezüglich mit drei Gruppen zu tun. Erstens mit Künstlerinnen, die vor der Frauenbewegung ihre mittleren Lebensjahre bereits

³⁶⁵ Der Verleger Reinhard Piper, der RÖSLERS Vater sehr schätzte, habe den Kontakt zu Hans Hoffmann veranlaßt, der sofort von RÖSLERS “Sächelchen”, die sie mitgebracht hatte, begeistert gewesen sei.

³⁶⁶ An dieser Stelle klingt an, daß der Künstlerberuf in Europa ideell noch anerkannter war als in den USA. Damit sind auch die dem Künstlermythos anhaftenden kulturellen *gender*-Vorstellungen hier in Europa lebendiger. RENZI sagte auch in dem Zusammenhang, “jemand der mich damals kannte, würde mich heute nicht wiedererkennen”. Auch sie hat in Europa hart im Kunstbetrieb um ihren Platz kämpfen müssen, neben der eigenen künstlerischen Arbeit und einer Phase der Mutterschaft lange Jahre als Lehrerin gearbeitet. Diese Zeit bezeichnete sie als eine Art Doppelleben. “Wenn ich nach Hause kam, versuchte ich mich zu erinnern, wer ich war. Ich erinnere mich, in einem meiner Unterrichtsräume sogar ein Bild von mir aufgehängt zu haben, um mich während des Tages auf mich zu besinnen. Damit ich nicht immer erst um 15.30 Uhr zu vergegenwärtigen hatte, oh ja, wer bin ich denn ... “.

³⁶⁷ Wir übernehmen hier die Attribute “fremd” und “anmaßend” deshalb, weil von den meisten Künstlerinnen das Phänomen, daß die Kunst für sie in ihrer Vorgeschichte etwas Fremdes, Anmaßendes bedeutete, problematisierten.

erreicht hatten (RÖSLER, RENZI, POHL, RASPÉ und SCHUMANN), zweitens mit Künstlerinnen, die während der Frauenbewegung zwischen 20 und 35 Jahre alt waren, und drittens schließlich mit den in den fünfziger Jahren geborenen, von denen die jüngste, WAGNER, 1970 immerhin schon 18 Jahre alt war. EICHHORN (geb. 1962) als jüngste bildet eine Ausnahme. Für die ältesten Künstlerinnen konnte die Frauenbewegung eine neue Chance für eine Infragestellung bewährter Einstellungen und für die Erarbeitung neuer Sichtweisen in mittlerem Lebensalter bedeuten, oftmals aber auch eine Verunsicherung.³⁶⁸ Allen anderen Künstlerinnen boten sich die neuen Erkenntnisse zu einem adäquaten lebensgeschichtlichen Zeitraum als Impuls an, die eigene Situation zu überdenken. Diese Tatsache wurde in den Lebensgeschichten der Künstlerinnen, die von dem neuen Problembewußtsein profitieren konnten, in vielerlei beschriebenen Brüchen, Komplikationen, Umwegen gespiegelt. Einerseits wirkt hier der Werdegang zur Künstlerin komplexer und mühsamer, andererseits wird deutlich, daß sich die künstlerische Perspektive überhaupt für Frauen eröffnete, denen zuvor und während einer anderen zeitgeschichtlichen Phase der Zugang versperrt gewesen wäre.

6.3.1 Die Vererbung der Kunst

Künstlerinnen aus Künstlerfamilien oder mit einem bildungsbürgerlichen, kunstnahen Hintergrund scheinen oftmals in die Vorstellung geradezu hineinzuwachsen, selbst Künstlerin werden zu können oder es zu wollen.³⁶⁹ In diesem Sinne ist die Biographie von BELL, HORN, PRÜNSTER-SOARES, RÖSLER, SCHUMANN und SCHÖN zu lesen.³⁷⁰ Die

³⁶⁸ RÖSLER blieb von der Frauenbewegung unberührt. SCHUMANN arbeitete in diesem Umfeld acht Jahre intensiv mit und bezog dies in die Kunst mit ein. RENZI und RASPÉ profitierten davon, indem sie sich retrospektiv eine veränderte Sichtweise und neue Verhaltensweisen erarbeiteten. POHL begann erst mit 40 Jahren ihr Kunststudium und sah sich eher in einem traditionellen Rollenverständnis eingebettet, obwohl alleinstehend und ganz für die Kunst lebend.

³⁶⁹ Zu wollen ist hier mit einer besonderen Bedeutung belegt. Denn für sehr viele Befragte charakteristisch war eine mehr oder weniger passive Haltung gegenüber der endgültigen Frage: Darf/kann ich Künstlerin sein. Auf der Handlungsebene ließen die Künstlerinnen kaum Ausbildungen oder andere Schritte aus, die sie der Kunst näher brachten. Als es jedoch darum ging, sich zu sagen, ich bin Künstlerin, ich will ab jetzt meine Existenz auf der freien Kunst begründen, ließen viele Künstlerinnen das Schicksal in irgendeiner Form entscheiden (Zusagen von Stipendien für Auslandsaufenthalte oder ähnliches). Das bedeutet, daß die Künstlerinnen oft auch noch zum Zeitpunkt der Interviews ambivalent blieben in der Frage, ob sie die freie Kunst haben wollen dürfen.

³⁷⁰ Bei HORN liegt es nahe, über eine Art von Vererbung aufgrund des wohlhabenden bildungsbürgerlichen Hintergrundes zu sprechen. Jedoch kann auch hier die Kategorisierung nicht so eindeutig vorgenommen werden, weil gleichzeitig Bedingungen herrschten, die HORN als wesentlich dafür ansieht, daß sie Künstlerin wurde. Aus ihrer Sicht sind vor allem die

Kunst und der damit zusammenhängende Hintergrund scheint etwas Selbstverständliches zu sein, dementsprechend kommt es bei diesen Künstlerinnen nicht zu den grundlegenden Fremdheitsgefühlen gegenüber dem unbekanntem, erschreckenden Terrain, das es zu überwinden, sogar zu okkupieren gilt. Trotzdem heißt es nicht, daß das Leben als Künstlerin ohne Kämpfe und Widersprüche zu bewältigen gewesen wäre. Zum Beispiel stellte SCHUMANN, die die Kunst gewissermaßen von den Eltern erbte³⁷¹, den Kampf in den Mittelpunkt. Ihr erreichtes Ziel sei, daß sie malen dürfe. Trotzdem wurde von diesen Künstlerinnen die Kunst niemals als etwas Unerreichbares und Anmaßendes wahrgenommen. Eine Künstlerin beschrieb, wie sie vom Vater, selbst ein Maler, zur bildenden Kunst regelrecht hingeführt wurde: "Das war sogar so, in den fünfziger Jahren habe ich davon geträumt, Modezeichnerin zu werden. Mein Vater hat gesagt, nein, das ist nix, das ist zu oberflächlich, ne. Genau das, was andere Eltern wollen, daß man einen Brotberuf macht, das war bei uns umgekehrt. Dann habe ich Soziologie studiert, war mein Vater total dagegen. Und dann habe ich in der Gruppe gearbeitet, war er auch total dagegen. Ich hätte einzeln arbeiten sollen. Ich war halt so ein Kinderstar, konnte sehr gut zeichnen, habe immer alle Wettbewerbe gewonnen und so, und irgendwie hat er gedacht, ich bin super begabt ... ich bin überhaupt nicht mehr begabt als andere auch, aber das hat sich halt so stilisiert. Auch seine Liebe zu mir und dann auch, das sind vielleicht seine eigenen Wünsche ... weil mein Vater alles kann, er ist zwar ein Maler, aber er hat sehr viel Gebrauchskunst auch machen müssen, weil er wirklich geschafft hat, die Familie zu erhalten. Das ist einer der wenigen, die ich kenne, die mit Kunst geschafft haben, drei Kinder groß zu ziehen."

Das Zitat zeigt neben dem drängenden Wunsch des Vaters die wichtige Funktion seines Vorbildes. Zu sehen, daß Vater oder Mutter eine Familie mit ihrer Kunst ernähren können – bildende Kunst hier wie irgendeine Erwerbstätigkeit funktioniert – läßt die Kunst realistischer, vielleicht weniger mythisch und unerreichbar erscheinen.³⁷²

schicksalhaften Lebensereignisse prägend, wie der frühe Tod der Mutter, die Heimunterbringung, die eigene schwere Krankheit und so weiter. SCHÖN spricht selbst von ihrem Erbe der Künstlertradition. Doch gehört gerade sie zu den Künstlerinnen, die viele Umwege nahmen, bevor sie zu ihrer Tätigkeit als Künstlerinnen fanden, so daß auch hier von den Schwierigkeiten der Aneignung gesprochen werden kann.

³⁷¹ Beide Eltern waren Bildhauer.

³⁷² Hier kommt die Kategorie der Genealogie der Künstlerbiographik zum Tragen. Die Vorstellung nämlich, daß sich der Künstlerberuf von Vater auf den Sohn, vom Meister auf den Schüler und so weiter übertragen, beziehungsweise vererben läßt.

Die Kunst und die Existenz als Künstlerin stellen umfassende Anforderungen, die sich auf die ganze Persönlichkeit beziehen. Die erforderlichen Dispositionen und Fähigkeiten sind so vielfältig und komplex, daß sie nicht etwa an Hand eines Qualifikationsprofils aufgelistet werden können. Die Qualifikation für die freie Kunst ist also kaum benennbar. Einem zentralen Mythos entsprechend, dessen Existenz Kunstprofessoren regelmäßig in Interviews und anderen Statements pflegen, soll sie auch nicht lehrbar sein.³⁷³ Wir können davon ausgehen, daß gerade diese diffusen Qualifikationen etwas darstellen, das die Künstlerinnen aus den kunstnahen Herkunftsländern leichter mitbekommen haben. Vor allem spielt das Beherrschen der allgemeinen Verhaltens- und Wissenscodices der Kunstwelt als kulturell-geistiges "Anfangskapital" eine Rolle, das bei Künstlerkindern und Kindern aus dem Bildungsbürgertum meist von vornherein verfügbar ist. BOURDIEU legt dar, daß dieses Anfangskapital so komplex und umfangreich ist, daß es kaum einem Mitglied der unteren gesellschaftlichen Schichten möglich sein wird, hier den nötigen Standard zu erreichen.³⁷⁴ Einfache, alltägliche Dinge zu wissen – wie es eine interviewte Künstlerin formulierte: "wie man geht, wie man ißt und wie man sich anzieht"(a) – bekommt in Kunstkreisen eine neue Bedeutung. Wer in der Lage ist, über Musik, Tanz, Literatur und Architektur – als die bildende Kunst tangierende Künste – ungezwungen zu diskutieren, weil er/sie von Kindheit an daran gewöhnt ist, hat die Eintrittskarte zu den Kreisen, wo der herrschende Diskurs geprägt wird, schon in der Hand. Das heißt, daß für die Kunst die gesamte Persönlichkeit zu bilden und auszubilden ist und daß fast zwangsläufig die Entwicklungswege dabei komplexer werden. Mit dem Kunststudium an der Akademie ist es heutzutage nicht mehr getan.³⁷⁵

Wie die hier besprochenen Künstlerinnen als Kinder und Jugendliche bereits in die Welt der Kunst und Kultur eingeführt wurden, geht insbesondere aus den Ausführungen von BELL, PRÜNSTER-SOARES und SCHÖN hervor. Bei BELL hatte die Mutter angewandte Kunst studiert und während ihrer Kindheit und Jugend immer gemalt.³⁷⁶ BELL beschrieb entscheidende ästhetische Impulse ihrer Kindheit, die

³⁷³ Im 1. Kapitel gehen wir auf die mit dieser Auffassung zusammenhängenden weiteren Vorstellungen ein. Damit hängt zum Beispiel der Mythos des Ingeniums zusammen, der Künstler, der schon vom Lebensanfang an als Keim im Individuum vorhanden ist, oder eben nicht.

³⁷⁴ Pierre BOURDIEU: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a. M. 1987.

³⁷⁵ Vgl. EROMÄKI, 1989.

³⁷⁶ Der Vater von BELLs Mutter habe dieser ein Kunststudium in New York "erlaubt". BELL beschrieb, wie wenig in dem amerikanischen Kunstbegriff die traditionellen hierarchischen Vorstellungen über die Kunstgattungen verankert sind. Die freie Kunst wird von der

deutlich machen, in welchem Ausmaß sie schon früh mit Kunst vertraut wurde: "Mein Vater hat von seinem Vater eine Sammlung geerbt. Es waren da verschiedene Buchmalereien, es gab auch Lincolns Briefe, von alten Wissenschaftlern. Ich durfte als Kind immer die ganzen alten Bilder sehen, auch Bücher aus der gotischen Zeit. Mein Großvater hatte angefangen, ich weiß nicht wie, zu sammeln. Er hat auch Lincoln immer sehr verehrt. Es kamen Dinge zusammen, zum Beispiel ein riesiger Zahn von einem Mammut, eine Hand von einer ägyptischen Prinzessin, von einem Kind, auch die Handschuhe von Königin Elisabeth, ich weiß nicht, ob es die richtigen waren. Vormittelalterliche Kunst, solche Abbildungen habe ich immer wieder gesehen. Meine Mutter hatte auch ein bißchen Kunst studiert, vorromanische und auch ganz alte Kunst, Höhlenmalerei, Lascaux – diese ganz alten Dinge, die waren auch immer zu sehen. Und Picasso! Ich bin oft in Museen und erinnere mich an diese Bilder, zum Beispiel Cézanne, Picasso, Miró. Miró war auch im Kinderzimmer, ein Miró und Paul Klee. Es war irgendwie immer was da. meine Großmutter, die hatte auch einige antike Dinge, primitive Dinge und Indianersachen. Wir haben sie einmal am Abend zu sehen bekommen. Sie waren im Schrank, den wir Kinder nicht öffnen durften."

PRÜNSTER-SOARES hatte einen malenden Vater. SCHUMANNs Eltern waren Bildhauer und RÖSLERs Vater war ein bekannter Landschaftsmaler und ihre Mutter auch Malerin, die jedoch ihre eigene Kunst zugunsten der Familie zurückstellte. Das besondere bei RÖSLER ist, daß sie über Generationen hinweg auf künstlerisch tätige weibliche Familienmitglieder zurück schauen konnte. SCHÖN stellte in ihrer Selbstbetrachtung den Vererbungsfaktor ganz in den Mittelpunkt. Ihre Mutter hatte in Dresden Kunst studiert, der Vater war Antiquitätenhändler, das Elternhaus sehr kunst- und kulturnah. SCHÖN beschrieb den ästhetischen Einfluß des Elternhauses: "Meine Kindheit habe ich in Antiquitäten verbracht. Es waren Antiquitäten, die nach dem Krieg aus Dresden nach Düsseldorf gekommen sind – also Bruchstücke, Überlieferung meiner sächsischen Vergangenheit. Schon als Kind war ich sehr stolz auf diese feinen alten Sachen, auf die Hochkultur der Sachsen ... ich kann mich nur an ein einziges Kinderbuch erinnern – sonst gab es nur Kunstbücher. In denen habe ich als kleines Mädchen geblättert. Ich schaute mir oft alte Schwarz-Weiß-Bildbände an ... Selbst unsere Küche war voller alter Sachen, die Messer stumpf, aber aus Silber ... Schon als Kind wußte ich, das ist etwas Kostbares ... "

angewandten Kunst nicht so strikt getrennt wie in Europa. So konnte ihre Mutter mit der Ausbildung der angewandten Kunst Malerin sein.

Die Situation ihrer Kindheit begriff SCHÖN als etwas besonderes, da sich alles in der vergangenen Welt bewegte. Charakteristisch auch für die Mehrzahl der anderen Künstlerinnen war ihre Tendenz, rückblickend in der eigenen Kindheit nach Begebenheiten oder Zeichen zu suchen, die eine Folgerichtigkeit, eine Art Klammer an die bruchstückhaften Kindheitserinnerungen erbringen, um die Kunst nicht als zufällig erscheinen zu lassen sondern eher im Sinn einer nachvollziehbaren Entwicklung. Im Mittelpunkt ihrer Selbstbetrachtung stand deshalb die Vorstellung über Vererbung der Kunst, die die Schlüssigkeit in der Familientradition begründet und sie zur Erbin der künstlerischen Talente und Fähigkeiten der Familie macht: "Ich erinnere mich noch gut, wie wir zur Beuys-Ausstellung gingen und wir mußten uns diesen toten Hasen angucken. Für mich als Kind war das ein ganz intensives Erlebnis. Wir sind einerseits, von meinem Vater aus, sehr sparsam erzogen worden. Was Geld anging, war mein Vater fast geizig. Andererseits gab es den Mythos der bohemhaften Familie meiner Mutter – mein Onkel Schauspieler, mein Großvater Schauspieler und Regisseur, später hat er Filme gemacht bei der DEFA. Eine Urgroßtante war Hutmacherin am Königlichen Hof in Sachsen, eine Großtante war sogar eine richtige Malerin ... Es gab da immer so eine Art Schlüssigkeit in der Familie, ja, die ... ist Erbin dieser künstlerischen Fähigkeiten – eigentlich ziemlich belastend."

In der Selbstkonstruktion SCHÖNS verbinden sich verschiedene wichtige Motive der Künstlerbiographik, vor allem der besonderen Abkunft, der Genealogie, sowie des Wunderkindes: "Ich hatte schon damals das Bewußtsein, ich will etwas Eigenes machen. Außerdem hatte ich irgendwie das Gefühl – selbst meine roten Haare haben mich darin bestärkt – , daß ich eine Art Erlaubnis hätte, aufgrund meiner Trotzigkeit und meines Eigensinns, vom normalen Weg abzuweichen ..."

Auch wenn sie die Berechtigung, Künstlerin zu sein, geerbt zu haben meinte, so war doch auch ihr Weg von Umwegen gekennzeichnet. Sie erkaufte sich praktisch die Erlaubnis, freie Kunst zu machen, erst durch mehrere vorgeschaltete Ausbildungsschritte: "Das war eine eher nebelhafte Vorstellung, etwas mit Kunst zu machen, aber eben angewandte Kunst, um davon leben zu können. Es sollte eine Berufsausbildung sein. An freie Kunst habe ich überhaupt nicht gedacht."

Betrachten wir die einzelnen Entwicklungsschritte SCHÖNS zur Kunst hin, so war der Weg mit viel Arbeit, Ausdauer und Mühen verbunden. Ein Widerspruch zwischen ihrer Betrachtung der Folgerichtigkeit und der Wirklichkeit scheint auf. Das bedeutet, daß im Rückblick vom *Plateau* der anerkannten bildenden Künstlerin und Gastprofessorin die Aspekte der Vorbestimmung und inneren Kohärenz der

Lebensgeschichte in den Vordergrund rücken. Aus den einzelnen Bausteinen entsteht so ein Werdegang, der ganz den klassischen Elementen der Künstlerbiographik zu entsprechen scheint.

Eine andere Künstlerin, die von Lebensanfang an von ihren Künstlereltern mit zu Ausstellungen genommen wurde und so mit Kunst aufwuchs, sah die Kunst als etwas, was in ihrem Leben immer schon da war: "Nicht ich habe mich der Kunst genähert und dann ist das und das passiert, sondern da war die Kunst und da war ich. Also wir standen gleich da. Und für mich ist die Kunst doch ein bißchen was Selbstverständliches, ja Kunst auch als Beruf ... und wenn man sich mit der Kunst beschäftigt – das heißt ja nicht nur, daß ich male, sondern mein ganzes Weltbild beschäftigt sich ja, fließt ja darin ein. Und da kann ich nur sagen, daß eine gute Sache ist, Künstlerin zu sein ... Es war einfach in mir drin, nicht, da habe ich, es gibt gar keinen Punkt, wo ich mir gesagt hab, jetzt wirst du Malerin ..." (a)

Betrachten wir die Ausgangsfrage aus der Perspektive der "Vererbung der Kunst", so befanden sich die Künstlerinnen aus kunstnahen und Künstlerfamilien vom Lebensanfang an in einer Welt, wo sie von der Kunst und was sie ausmacht, umgeben waren. Dem, worauf wir uns im Rahmen unserer Studie konzentrieren, nämlich die Überwindung der Dichotomie zwischen Weiblichkeit und Kunst, begegnen diese Künstlerinnen trotzdem genauso im Verlauf ihrer späteren Künstlerinnenlebensgeschichte. Es scheint, als ob der Umgang damit für diese Künstlerinnen leichter fällt, die Fragen der Geschlechterdifferenz auf der Ebene des allgemein Menschlichen abgehandelt werden, und die Künstlerinnen die im Mythos des maskulinen Schöpfertums beinhaltete Infragestellung ihrer Kreativität eher verleugnen. Denn ihnen stand die Kunst und ihre Repräsentationen von Anfang an zur Verfügung und sie haben sich als ein Teil dessen erleben können.

6.3.2 Selbstkonstruktion entlang der Hierarchien der Kunst

Für die meisten anderen Künstlerinnen aber erschien die Kunst weit weg zu liegen, sowohl als persönliche als auch als Berufsperspektive etwas nahezu Unfaßbares.³⁷⁷

³⁷⁷ Mindestens sechs Künstlerinnen kommen nach eigenen Angaben aus Herkunftsfamilien, die wir als kunstfern bezeichnen können: BACH, BIERTHER, EICHHORN, VALIE EXPORT, HAUSS, POHL, ROCH, TROCKEL, WAGNER und WAWRIN. Die genaue Herkunft anderer Künstlerinnen

Die Entscheidung, freie Kunst zu studieren oder freie Kunst zu machen, konnte meist erst als Resultat verschiedenster Erfahrungen in unterschiedlichen Ausbildungen, Studiengängen und Berufstätigkeiten gefällt werden. Die eigenen Bedürfnisse waren davor zu klären, und es brauchte Zeit, sich psychisch dem Gebiet der Kunst anzunähern. Der Wunsch und die Absicht, Künstlerin zu sein, mußte allmählich gegen innere und äußere Sperrn entwickelt werden. Bei einigen Künstlerinnen hatte sich die Gewißheit, wirklich Künstlerin zu sein, erst Jahre nach dem Verlassen der Kunstakademie eingestellt. Für die meisten befragten Künstlerinnen hatte die freie Kunst in ihrer Jugend noch als etwas Anmaßendes, vielleicht als etwas Unerreichbares ausgesehen.

Mit der folgenden ausführlichen Aussage einer Künstlerin möchten wir die Komplexität dieser langen, offensichtlich notwendigen Annäherungsphase anschaulich machen: " ... ein Ölbild habe ich meinen Eltern geschenkt und das wurde auch gerahmt und aufgehängt. Da haben die viel Geld ausgegeben für den Rahmen, kann ich mich noch erinnern, aber ich hätte mich niemals getraut, dann zu sagen, daß ich Kunst studieren wollte, einfach weil ich es nicht für möglich hielt, daß so ein normaler Mensch wie ich das überhaupt könnte, weil es von, also in unserer Familie hat es außer einer malenden Urgroßmutter niemanden gegeben, der sich hier mit Kunst beschäftigt hatte, und von der Schule her war es auch völlig – wir hatten also in unserem Kunstunterricht Paula Modersohn-Becker, was jetzt gar nicht so ein schlechtes Beispiel ist, aber daß die Kunst – zumal von Frauen – irgendwie weiter geführt wurde, davon war gar keine Rede. Die Kunsterzieherin, die ich später hatte, die malte zwar selbst auch, aber das war auch so ´ne alternative Haltung, die so ein bißchen traurig anzusehen war, einfach, weil das dann so, natürlich auch mit ´ner Frustration zusammenhängt, wo jemand malt und aber nie ausstellt oder nur so in alternativen Räumen und das Leben als Kunsterzieherin dann fristet. Aber die Kunsterzieherin hat mich dann ermutigt, mich an der Akademie zu bewerben, sie sagte, du kannst ja Kunsterziehung studieren, und das war mir dann auch einleuchtend und das war dann auch kein Problem, das meinen Eltern zu erzählen. Die hätten zwar lieber irgendwas anderes gehabt, ich konnte Sprachen ziemlich gut und mein Vater ist Arzt gewesen und hätte am liebsten natürlich gehabt, daß die Töchter da diesen Weg nachziehen, zumal Medizinstudium ja für Frauen auch kein Problem ist, aber mit Kunsterziehung das war in Ordnung. Da waren keine Probleme. Ich habe dann ziemlich schnell im Studium gemerkt, daß es da mit der Pädagogik bei

blieb im Dunkeln. Von Bedeutung ist hier, wie die Künstlerinnen den Einfluß ihrer Herkunft auf ihren Künstlerinnenwerdungsprozeß einschätzten.

mir auf Schwierigkeiten stieß, zum Beispiel ich habe eigentlich gemerkt, ich muß mich entscheiden, entweder ganz Erziehung oder ganz Kunst und ich habe sogar ´ne Zeitlang mal gezweifelt, ob ich Sozialpädagogik oder so Behindertenpädagogik oder sowas machen soll und dann habe ich mich schließlich doch für die Kunst ganz entschieden, habe dann mein Studium fertig gemacht, habe Staatsexamen gemacht und habe auch eine Zeitlang einen Lehrauftrag an einem Gymnasium gehabt. Ich habe allerdings die Referendarzeit nicht gemacht, da habe ich mich schon gescheut und habe dann irgendwann das Schicksal entscheiden lassen, ich habe mich beworben um ein Stipendium nach Italien und das war für mich dann, als ich das bekam, so der Fingerzeig des Schicksals, daß ich von da an dann so meinte, jetzt ist es mit der Kunst dran und habe dann auch mein Anrecht auf Referendariat verpaßt, die hätte ich innerhalb von fünf Jahren antreten müssen ... da waren diese paar Biographien, die wir in der Schule gehört haben, das war natürlich van Gogh, da dachte ich, also ein Ohr schneide ich mir bestimmt nicht ab, oder wie die Paula Modersohn gelebt hat, das war natürlich für mich auch kein Vorbild. So hätte ich mit diesen ganzen Komplikationen, also zumal auch mit dieser Unterdrückung durch ihren eigenen Mann und diese ganze Männergesellschaft, in der sie sich befunden hat, das habe ich allerdings damals nicht so richtig begriffen, was das für mich bedeutet, aber das, also das waren eigentlich diese zwei Biographien, die mir in Erinnerung geblieben sind. Und ich dachte einfach, so ein Mensch bin ich nicht, ich bin ganz normal und sehe ganz normal aus und habe keine, nichts exaltes, nichts Extravagantes an mir, es kann einfach nicht sein. Wenn ich damals Künstler, meine späteren Lehrer gekannt hätte, dann hätte ich es vielleicht ganz anders gesehen ...”(a)

In diesem Ausschnitt der Selbstbetrachtung und des Entwicklungsweges zur Kunst hin sind gleich mehrere auch für andere Künstlerinnen charakteristische Momente angesprochen. Wesentlich ist der zentrale Gedanke, daß ein normaler Mensch, eine normale Frau nicht freie Künstlerin sein kann. Das Gefühl der Unmöglichkeit, selbst Künstlerin zu sein, hatte zur Folge, daß diese Künstlerin sich nur allmählich Schritt für Schritt auf der hierarchischen Leiter der freien Kunst annäherte. Zum Schluß ließ sie das Schicksal entscheiden. Der Eindruck entsteht, daß die Entscheidung nach außen verlagert wird, nicht die angehende Künstlerin beschloß den Weg zu gehen, sondern sie benötigte dazu die Ermutigungen von außen. Auffallend ist ebenfalls, daß die Vorbilder funktionslos erscheinen. Dieses Phänomen ist von vielen befragten Künstlerinnen geschildert worden. Die männlichen Künstler, gleich ob historische

oder zeitgenössische, taugen nicht als Vorbilder. Beim zitierten Interviewausschnitt hatte nicht einmal die malende Großmutter als mögliche Identifikationsfigur in nächster Nähe Gültigkeit. Von daher wird die Problematik dessen, was oben dargestellt wurde, nämlich, wenn Frauen in maskulin besetzte Territorien vordringen, sie sich in einem unkodifiziertem Raum befinden, nachvollziehbar. Die historischen Künstlerinnen taugen nicht als Identifikationsfiguren, weil ihre Kunst durch zu große persönliche Opfer erkaufte wurde, aktuelle Vorbilder gibt es noch nicht.

Die meisten interviewten Künstlerinnen gelangten also erst auf aufwendigen Umwegen zur Kunst. Die Vorstellung und der Wunsch, Kunst zu studieren, schilderten viele Befragte, sei ihnen kaum über die Lippen gekommen. Der universale Mythos der Kunst, ihre Unlernbarkeit, ihre nicht Lehrbarkeit und schließlich der Mythos des Ingeniums im gängigen Künstlerbild werden hier wirksam. Denn, wie es eine Künstlerin formulierte, Künstlerin könne man ja nicht einfach so werden: “ ... Ich hatte mir nie vorgestellt, Malerin zu werden, weil das war ja etwas, das wird man (einfach) nicht”(a)

Es sei nicht nur darum gegangen, diesen Wunsch vor der Außenwelt zu verheimlichen. Es sei auch äußerst schwierig gewesen für sie selbst, den geheimen, vielleicht unbewußten Wunsch und das Bedürfnis, Kunst machen zu wollen, zu erkennen – auch wenn retrospektiv eine Art “Gefühlszustand nach Kunst”(a) bis in die Kindheit zurückverfolgt werden konnte. Der Weg von diesem “Gefühlszustand nach Kunst” bis hin zu der Gewißheit, Künstlerin zu sein, verfolgt die Ordnung auf der hierarchischen Leiter der Kunstgattungen. Oft wurden mehrere berufliche Stationen erprobt.³⁷⁸ Bereits die ersten Ausbildungen wiesen auf die spätere Richtung hin, typisch ist zum Beispiel der Verlauf von Photographin über Graphik-Designerin und das Lehramt zum Studium der freien Kunst wie bei SCHÖN. Die erste Ausbildung ist

³⁷⁸ Vielfache Qualifikationen haben folgende Künstlerinnen: BACH: Glasfachschule, danach Kunststudium; BELL: Studium der Physik und Kunst, danach Malerei und Bildhauerei; EICHHORN: zuerst Kunstgeschichte und Germanistik, danach im Ausland Fremdsprachen, dann Kunststudium; ENDRIß: Staatsexamen Lehrerin Sekundarstufe 1, Staatsexamen Kunsterziehung, Studium der Malerei an der Kunstakademie München; HAUSS: Modestudium (München) und Kunsterziehung; HORN: Kunstgeschichte und Volkswirtschaft, Kunsthochschulen in Hamburg und London; IKEMURA: Romanistikstudium, Kunststudium in Spanien; LICHTENBERG: Keramik-Ausbildung, Soziologiestudium; POHL: Schneider- und Buchhalterlehre, danach Studium der Malerei in Düsseldorf; PRÜNSTER-SOARES: Malerei an der Kunstakademie München und Soziologiestudium; ROCH: Schneiderlehre und Studium an der Werkkunstschule Berlin, Richtung Kostümbild, schließlich Malerei an der HdK Berlin; ROGENHOFER: Staatsexamen Kunsterziehung, Studium der Malerei an der Kunstakademie München; SCHÖN: Lehre für Photographie, Grafik-Design und Kunsterziehung, dann Malerei an der Akademie Düsseldorf; WAGNER: Kunsterziehung an der HdK Berlin; WAWRIN: Litographenlehre, dann Malerei an der Kunstakademie Düsseldorf; von WINDHEIM: Kunsterziehung an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg.

oft auch eine Lehre, zum Beispiel als Schneiderin, Keramikerin oder Lithographin. Der Ausgangspunkt ist also oft in traditionell weiblichen, "angewandt" künstlerischen Bereichen angesiedelt. Manchmal sind die späteren Künstlerinnen auch erst im medizinischen oder technischen Bereich tätig gewesen.

Die Künstlerinnen sprechen von Beweisen und Sicherheiten, die sie für ihr Selbstbewußtsein benötigten und durch die abgeschlossenen Ausbildungen erhielten. Aus Verpflichtung und Dankbarkeit gegenüber den Eltern wurde oft erst einmal ein traditionell weibliches wissenschaftliches Fach, zum Beispiel Literaturwissenschaft oder Kunstgeschichte studiert.³⁷⁹ Ein Studium der Volkswirtschaft (HORN) oder Naturwissenschaften (BELL) habe wiederum als Beleg dafür gegolten, daß Fähigkeiten auch in eher "unweiblichen" Richtungen vorhanden waren. Die "Schablone" Kunsterziehung war für viele Künstlerinnen ein Kompromiß und die Lösungsmöglichkeit in dem Konflikt, wo es um Durchsetzung des eigentlich männlichen Privilegs Kunst gegenüber den angewandten traditionell weiblichen Künsten ging (ENDRIß, ROGENHOFER, SCHÖN, WAGNER). Das Studium des Modedesigns war für HAUSS und RASPÉ die Basis für ihr späteres Studium beziehungsweise die künstlerische Arbeit. Die vielen Umwege bedeuteten aber auch, daß die Künstlerinnen über überdurchschnittlich viele Ausbildungen und Qualifikationen als zusätzliche Standbeine im Leben verfügten. Wie schwierig es jedoch sein konnte, auch als bekannte Künstlerin, das Künstlerinnendasein als Beruf und Broterwerb anzuerkennen, geht aus dem folgenden Zitat hervor: "Bei mir war das überhaupt nie eine Frage, daß ich das (Künstlerin, Anm. d. Verf.) nicht werde. Ich konnte nur das. Deswegen war es. ... aber wenn ich jetzt denke, vor zehn Jahren ... war mir nicht bewußt, was das überhaupt bedeutet ... Das war natürlich so, daß man Künstlerin werden wollte oder war, wie auch immer, aber es mehr so eine romantische Vorstellung, daß man eben zu Hause sitzt und arbeitet ... ich hatte nie, auch mit 30 Jahren nicht, daran gedacht, daß ich da überhaupt meinen Lebensunterhalt von finanzieren kann, sondern ich bin immer davon ausgegangen, und das glaube ich, ist auch meine innere Stärke, daß ich – ich war eigentlich davon überrascht, daß ich da davon leben konnte. Ich bin nie davon ausgegangen, daß ich jemals Geld damit verdienen würde, sondern eigentlich immer, daß ich nebenbei was arbeite ... und auch jetzt im Grunde genommen sage, also wenn es irgendwann nicht

³⁷⁹ IKEMURA und WAGNER begannen mit einem Romanistik-Studium. Wichtig in diesem Zusammenhang sind die vielfältigen elterlichen Delegationen, das heißt, die bewußten und unbewußten Wünsche und Erwartungen an die Kinder. Delegationen dienen dazu, in der elterlichen Selbsthomoöstase ein Gleichgewicht herzustellen, indem die Kinder für die Eltern stellvertretend Ziele und die damit verbundene Befriedigung erreichen sollen. In den Künstler-Herkunftsfamilien scheinen die Delegationen die freie Kunst betreffend massiv zu sein.

mehr geht, dann ist es für mich keine Schwierigkeit, auch wieder irgendwas zu arbeiten.”(a)

Für die Mehrzahl der befragten Künstlerinnen ging es vor allem darum, Eingang in die Diskurse der Kunst zu erlangen, verstehen zu lernen, “warum das jetzt Kunst ist”. Die vielen Umwege und unterschiedlichen Stationen boten den Künstlerinnen Raum und Zeit, um sich damit, was Kunst darstellt und ist, auseinanderzusetzen und vertraut zu machen.³⁸⁰ Da ihnen die Wahl der Kunst nicht als eine selbstverständliche lebensgeschichtliche Orientierung zur Verfügung stand, mußten diese Künstlerinnen durch aktives Eingreifen in die Bedingungen dafür sorgen, daß die freie Kunst sie nicht mehr erschreckte und sie ihren Wunsch, selbst Kunst machen zu wollen, allmählich formulieren und durchsetzen konnten.

Daß die Umgestaltung der inneren Welt und der äußeren Bedingungen nur in kleinen Schritten möglich war, beschrieb WAGNER: “ ... weil ich ja ganz langsam, mit kleinen Schritten zur Kunst gekommen bin. Ich habe vor allen Dingen versucht, mich selbst auszudehnen, zu formulieren, was ich machen wollte. Anfangs stand das nicht unter dem Aspekt, Kunst zu machen, das war erst viel später der Fall. Ich betrat da ein für mich neues Feld, das war eine Herausforderung ...”

Charakteristisch für die schrittweise, expansive Aneignung der Kunst in oben dargestelltem Sinn scheint der Werdegang von ENDRIß zu sein. ENDRIß begann mit einem Kunstgeschichts- und Philosophiestudium, dem das Studium und Staatsexamen für das Lehramt an Volksschulen folgte. Im Anschluß studierte sie Kunsterziehung und arbeitete in diesem Beruf sechs Jahre. Während der Zeit bekam sie zwei Töchter. Als die zweite Tochter 1980 zur Welt kam, ließ sie sich von der Schule beurlauben und – auch unter dem Druck, ökonomisch nicht von ihrem Ehemann abhängig zu werden – begann sie sich intensiv um ihre eigene, individuelle künstlerische Arbeit und Produktion zu kümmern, – zumal ihre Motivation, ausschließlich mit der Gruppe *WeibsBilder* zu arbeiten und auszustellen, seit langem geringer geworden war. Die Entscheidung, mit der Schule aufzuhören, versteht ENDRIß als den Zeitpunkt, von dem an sie sich sagen konnte: Ich bin Künstlerin. Zum Zeitpunkt der Interviews hatte sie ein weiteres Studium, das Studium der freien Kunst an der Münchener Kunstakademie bereits aufgenommen. Folgender Auszug aus der Beschreibung ihres Werdeganges beinhaltet Momente, die ebenfalls für andere

interviewte Künstlerinnen und ihre Suche nach einem endgültigen beruflichen Ort und den dazugehörigen Gedanken und Zweifeln gelten: "Die ersten Lichtblicke, die hatte ich während der Zeit, als ich schon die Kinder hatte – das ist 15 Jahre her, das kann man ja leicht an den Kindern ablesen –, und zwar exakt in dem Moment, wo ich mir eingestanden habe, was ich will vom Leben. Daß ich mir es auch zugestehe, das war entscheidend. Ich war ja total unsicher – ich war das achte Kind –, also auch ziemlich unterdrückt, glaube ich. Es hatte vorher schon so klare Geschichten gegeben, ich hab mir mit 30 oder mit 28 gedacht, so, jetzt bin ich Kunsterzieherin, verbeamtet, das geht jetzt bis 65. Ist das jetzt mein Leben? So ungefähr, ja, das war's. Ab da habe ich darauf hingearbeitet, daß sich das ändert. Es ist nicht so, daß ich jetzt den Beruf nur schlecht gefunden hätte, aber die Institution fand ich einfach schlecht. Wie man als Lehrer in diesen langweiligen Konferenzen seine Tage versitzt, das hat mir nicht gepaßt.

Aber an dem Punkt, wo ich mir gesagt habe, ich möchte – was mir damals völlig anmaßend vorkam - , ich möchte diese Arbeit machen und auch die Arbeit mit der Gruppe, und dann möchte ich bitte über die Arbeit einen Austausch haben mit anderen Menschen, die vielleicht ganz andere Interessen haben, mit denen man sich treffen kann, weltweit ... das schien so anmaßend wie nur gerade was ... doch irgendwie war ich von da an zufriedener.

In dieser entscheidenden Zeitspanne – fünf Monate Pause vom Schulstreß – , also vor und nach Annas Geburt, konnte ich Abstand zu meinem bisherigen Leben bekommen. Die Frage, wer bin ich, was ist mein Schicksal, ließ sich nicht mehr zurückweisen. Ich habe gemerkt, daß man ausprobieren muß, was man zu sagen hat, um zu wissen, was man in sich trägt. Ich konnte dadurch auch mein Verzweifeltsein und mein Gespaltensein ansatzweise in den Griff bekommen. Die Energie hatte ich dazu. Die Entscheidungsprozesse während des Kunstmachens – die Arbeit verläuft ja eher über einen diffusen Grundzustand, über eine Reihe von Auswahlen und Entscheidungen bis hin zum Erkennen dessen, was entstanden ist – , halfen mir auch im übrigen Leben, klarer zu sehen. Zufall, Chaos, Ferne, Nähe, Gleichzeitiges, Ähnliches, Ordnung, Rhythmus, das alles hatte in der künstlerischen Arbeit seinen Ort, und ich bemerkte meine Neugierde, Unbekanntes zu erfahren, schlicht dadurch, daß ich arbeitete. Ich konnte meine Welterfahrung, die ja wahrscheinlich der Auslöser für mein inneres Chaos war, verarbeiten ... Freie Künstlerin zu sein, das bedeutete für mich einen qualitativen Sprung: meine Arbeit,

³⁸⁰ Ausnahmen sind PRÜNSTER-SOARES und TROCKEL, deren Zeichentalent von frühester Kindheit an gefördert worden war, ihre Zeichnungen wurden gesammelt, und

und auch wann und wo ich sie tue, selbst zu bestimmen. Der Ort, die Zeit und die freie Wahl sind für mich Kriterien, die auf dem Weg zu einer inneren Freiheit bedeutungsvoll sind. Viel tote Zeit fällt weg. Der Sinn der Arbeit wird nicht fremdbestimmt. Ich kann Ideen entwickeln und dann handeln, selbst entscheiden, ob und wie ich die Idee umsetze. So entstehen meine Objekte. Dem ‚schwachen Denken‘ – einem von vielen Rändern ausgehenden Denken - , das im Gegensatz zum starken Denken keinen Anspruch auf Letztbegründung erhebt (Gianni Vattimo: *Das Ende der Moderne*), kann ich in der bildnerischen Arbeit am ehesten nachgehen. Bilder können doppelbödig sein. Sie sind fragmentarische Facetten zum Leben. Das Chaotische, Erstaunliche, Unverhoffte bestimmt uns. Es geht darum, die Bruchstücke meines inneren Zwiespalts einzusammeln.“

Zwei unterschiedliche Perspektiven tun sich hier auf, einerseits die dem gängigen Mythos entsprechende, die Kunst erfordert den ganzen Menschen und der Werdegang orientiert sich an diesem ausschließlichen Ziel, andererseits die Auffassung, die Kunst wird neben anderen Tätigkeiten verfolgt. Die letztere bedeutet, daß der universale Mythos keine oder nur wenig Gültigkeit hat. Die Künstlerinnen besitzen ein Übermaß an Qualifikationen und Ausbildungen und betrachten diese alle als wichtige Schritte in ihrem künstlerischen Lebenslauf. Der Mythos des klassischen Autodidakten zeigt bei ihnen keine Wirkung. Obwohl sie sich, in bezug auf das wenige in der Kunstakademie gelernte, oder weil sie sich, wie zum Beispiel STRUVE in Bezug auf ihr Architekturstudium, manchmal als Autodidaktinnen in ihrer Kunst verstehen, sehen die Künstlerinnen die Vielfalt ihrer Ausbildungen und Berufserfahrungen, in welchem Bereich auch immer, als bereichernd und nützlich an. Die Ausbildungen leiten nicht bruchlos in die Kunst über, aber die Erfahrungen „bereiten immer mehr das Feld“ für das Aufkommen des Bedürfnisses nach der kreativen Arbeit in der Kunst. Die Dringlichkeit dieser Frage ist häufig eng mit existentiellen psychischen Problemen verknüpft. Das Unvorstellbare für sich zu beanspruchen, zu sagen: ich will freie Kunst machen, bedeutet eine Zäsur in der Biographie. Sich das männliche Vorrecht zu beanspruchen, erfordert von den Künstlerinnen eine produktiv-aggressive Vorgehensweise.

Eine Ausnahme ist EICHHORN, die jüngste der befragten Künstlerinnen. Sie kommt aus einer Arbeiterfamilie ohne über das oben geschilderte kulturelle Kapital zu verfügen. In ihren Erzählungen spielen weder die eingeführten Vorstellungen aus der Künstlerbiographik, noch aus den aktuellen Kunstdiskursen bezüglich ihrer Person

sie haben schon im Kindergartenalter gewußt, Künstlerin werden zu wollen.

eine Rolle. Für den vorliegenden Kontext ist auffallend, daß sie wie keine andere rationalisierend, distanziert und nüchtern über ihren Werdegang zur Künstlerin berichtete: "Ich hatte nicht vor, Künstlerin zu werden. Während der Schulzeit nahm ich zwar noch Unterricht im Zeichnen, jedoch ohne irgendeine Absicht oder künstlerischen Anspruch. Nach dem Abitur wußte ich zunächst nicht, was ich machen sollte und studierte erst einmal Kunstgeschichte und Germanistik, und dann ging ich ins Ausland, um Fremdsprachen zu lernen. Erst später, als ich nach Berlin kam und ernsthaft studieren wollte, habe ich mich an der Kunsthochschule beworben. Ich habe überlegt, was ich am Besten kann. Ich finde es unsinnig, einen Trieb zu formulieren. Ich hatte nie einen Drang, mich artikulieren zu müssen oder meine geheimsten Sehnsüchte zu demonstrieren. Ich habe überlegt, was mich interessiert, was ich kann, was würde mir Spaß machen, womit kann ich mir vorstellen, mein Leben zuzubringen."

EICHHORN als jüngste Künstlerin der Studie war zu Zeiten der Frauenbewegung noch ein Schulkind. Eine Art Ambivalenz fällt in ihren Aussagen auf. Einerseits griff sie Argumente und Forderungen der Frauenbewegung auf und nutzte sie, zum Beispiel forderte sie gleichverteilte Verantwortung in der Kinderfrage, andererseits vermittelte sie eine starke Abwehr gegen die zentralen Aussagen der Frauenbewegung, die auf die Benachteiligung von Frauen abzielen. Diese Haltung scheint charakteristisch zu sein für jüngere Frauen, denen die Frauenbewegung über ihre Müttergeneration nahe gebracht wurde und die unbewußt aus der Berührung damit schon eine Kontaminierung und Abschwächung ihrer persönlichen Sicherheit ableiten. Aus diesem Grund wählen zum Beispiel Politologiestudentinnen, deren Mütter in der Frauenbewegung aktiv waren, häufig erst einmal Studienschwerpunkte, die im allgemein menschlichen Bereich angesiedelt sind, zum Beispiel internationale Politik, um sich dann erst in der Folge an frauenspezifische Themen heranzutasten.³⁸¹

Zusammenfassend können wir feststellen, daß die Künstlerinnen die Kunst für sich expansiv aneignen und dabei auf vielfältigste differenzierte Mittel und Strategien zurückgreifen. Basierend auf breit angelegten vielfältigen Qualifikationen verfügen sie über Ausdauer und langen Atem, sie zeigen Geduld und Frustrationstoleranz, eine enorme Zielstrebigkeit wird aktiviert, auch wenn das Ziel der freien Kunst von vornherein nicht bewußt ist. Sie halten Konflikte aus und lösen diese. Schließlich scheinen sie in hohem Maße in der Lage zu sein, auf unterschiedlichste

³⁸¹ eine persönliche Mitteilung von Aino Bannwart.

Rollenanforderungen so zu antworten, daß ihre primären Ziele erreicht werden können.

6.4 Aus der Enge der Weiblichkeitszuschreibungen befreien

6.4.1 Freiheit der Kindheit

Im Verlauf dieser Studie sprechen wir, wenn es um die Überwindung der Dichotomie zwischen Weiblichkeit und Kunst geht, von den inneren und äußeren Hürden, die sich den Künstlerinnen in den Weg stellen. Im Kapitel 6.3 haben wir uns der Untersuchung der äußeren Hürden auf dem Weg zur Kunst in den Mitteilungen der Künstlerinnen gewidmet. Dabei standen im Mittelpunkt die Abschweifungen, die Umwege der Künstlerinnen – als Ausdruck der inneren Unzuständigkeitsgefühle – , auf denen sie irgendwann bei der freien Kunst ankamen. Im folgenden wenden wir uns den inneren Wegen zu und beschäftigen uns mit den Aussagen der Künstlerinnen zu ihren innerpsychischen Vorstellungen und Motivationen, die die äußeren Wege begleitet haben. In der inneren Vorstellungs- und Gefühlswelt begegnen wir den internalisierten Weiblichkeitsvorstellungen und -anforderungen, die den expansiven Schritten in Richtung der Kunst entgegenstehen.

TROCKEL zum Beispiel wies auf die weibliche Sozialisation hin als ein "künstliches Produkt": " ... Was wir unter Weiblichkeit verstehen, ist ja ein Produkt von Erziehung, ein künstliches Produkt sozusagen. Man sollte sich, wie man sich von den Eltern befreit, genauso von den tradierten Rollen befreien. Das Leben ist ein Prozeß, also ein ständiger Wandel. Man muß sich ständig fragen, was will ich sein, wie will ich sein. Mit allen Mitteln sollte man versuchen, sich vom tradierten Rollenverständnis unabhängig zu machen. Ich besuchte zum Beispiel als Mädchen eine Mädchenschule. Damit wurde ich in eine bestehende Situation hineingestellt. Ich hatte keine Wahl. Trotzdem finde ich, daß die Schule der geeignete Ort ist, wo eine Umorientierung stattfinden kann."

Was TROCKEL hier anspricht, ist die Befreiung von Rollen, von etwas Künstlichem, was Frauen im Zuge der Erziehung meist auferlegt wird. Dieses Zitat spricht eine zentrale Aussage der meisten Künstlerinnen an: daß sie sich davon befreien mußten, um Künstlerinnen zu werden und um es zu sein. Auch wenn es nur den wenigsten möglich war, direkt den Bezug zu den sich widersprechenden kulturell gesetzten Rollenerwartungen von Weiblichkeit und Kunst herzustellen und dies zu formulieren,

so geht doch aus den inhaltlichen und biographischen Ausführungen deutlich hervor, daß es bei allen um eine Befreiung von den einengenden Weiblichkeitszuschreibungen ging.

Bei der Mehrzahl der Künstlerinnen war die "Freiheit" ein zentrales Thema, die sowohl als eine wesentliche Voraussetzung für die spätere Entwicklung zur Künstlerin als auch für die Ausübung des Künstlerinnenberufes und Aufrechterhaltung der eigenen Identität angesehen wird. Unter dem Begriff Freiheit ist freilich Unterschiedliches zu verstehen, und die Äußerungen der Künstlerinnen dazu bewegten sich auf der Skala von dem Motiv der freien Kindheit bis hin zu einer Freiheit, die sie sich selbst in unterschiedlichen lebensgeschichtlichen Zeitpunkten genommen haben, indem sie zum Beispiel ihr Land verlassen haben. Im folgendem zeigen wir einige, sich in den Aussagen wiederholende Formen von der von den Künstlerinnen angestrebten Freiheit anhand von anschaulichen Beispielen.

Eine Künstlerin zum Beispiel sieht ihre Kindheit als sehr frei an: " ... Ich bin als Kleinkind sehr viel gereist, war viel unterwegs ... sonst lebte ich in diesem kleinen Dorf ... das war eigentlich eine sehr sonnige, aber eine sehr freie Kindheit ..." (a)
Andere sehen die Freiheit der Kindheit im Kontakt zur Natur: " ... Der Kontakt zur Natur – ich bin am Meer aufgewachsen – das hat mich gerettet ... eine seelische Unterstützung gegeben ..." (a)

Wenn die Künstlerinnen in ihrer Kindheit eher behütet und nicht unbeaufsichtigt aufwuchsen, so haben sie es verstanden sich im Familiengefüge so einzurichten, daß sie allein sein, sich "eine eigene Welt" aufbauen konnten, so wie es aus der folgenden Mitteilung hervorgeht: " ... in den Sommerferien, bevor der ganze Familienbetrieb losging, bin ich immer um sechs Uhr aufgestanden und bin mit meinem Malkoffer durch die Gegend ... habe mich an den Straßenrand gesetzt und habe gemalt und so um halb neun, wenn das Frühstück los ging, war ich mit meiner Arbeit fertig und stand dann wieder dem Betrieb zur Verfügung. Ich habe mich richtig abgesondert." (a)

Eine Art "innere Emigration" innerhalb der Familie, zum Beispiel als Bewältigungsmöglichkeit erschwerter Bedingungen kann sich mit der Kreativität verbinden und zu einer neuen aktiven Erfahrung werden, wie beim folgenden Beispiel: " ... die Kindheit, die war eine sehr schwierige und mit Leiden verbundene ... und da war dann das Malen und Zeichnen so eine Art Rückzugsmöglichkeit." (a)

Oftmals sind die beschriebenen kindlichen Freiräume jedoch entstanden, weil die Künstlerinnen als Kinder nicht fortwährend beaufsichtigt wurden. Durch besondere Umstände, wie Berufstätigkeit beider Eltern oder Vorhandensein nur eines Elternteils in der Nachkriegszeit, sind viele auf sich allein gestellt gewesen und haben dadurch nach eigenen Aussagen die Welt ausführlicher erforschen und unbehelligter aufwachsen können. Waren die Bedingungen durch Erziehungsmuster vorgegeben und kaum Möglichkeiten für Ausflüchte vorhanden, sind die späteren Künstlerinnen in Tagträume ausgewichen. Die Beschreibungen der Künstlerinnen machen anschaulich, daß, wenn sie von der erlebten Freiheit sprachen, sie die Freiheit im Kontext der Enge der für sie bestimmten weiblichen Welt meinten.

Die Ausführungen der Künstlerinnen thematisieren in Rückblick den Widerstand gegen eine Vereinnahmung durch gängige kulturelle Muster und Weiblichkeitsanforderungen. RASPÉs Werdegang ist gekennzeichnet von dem Phasenmodell: nach Ehe und drei Töchtern begann sie ihre künstlerischen eigenen Aktivitäten voranzutreiben. Auch sie sah ihre freie Kindheit ursächlich dafür, daß sie zu einer Haltung von Widerstand gegen die sie umgebenden familiären Vorstellungen und schließlich "zu anderen Schlüssen als andere" gekommen sei³⁸²: "Vielleicht, weil ich so frei aufgewachsen bin, ist mir die Neugier nicht abhanden gekommen. Aber daß ich mich überhaupt getraut habe, so gegen alle vorhandenen Muster, und ohne die Muster zu kennen – das hat mir natürlich auch ein Stück Freiheit gegeben. So bin ich zu anderen Schlüssen gekommen als andere."

6.4.2 Schicksalsschläge weisen den Weg zu Kunst

Harte, belastende Lebensumstände verwandelten sich rückblickend bei einigen Künstlerinnen in Erinnerungen, die ihren Schrecken verlieren und in gewisser Weise befreiend und wegbereitend interpretiert wurden. Die folgenden Beschreibungen beleuchten den biographischen Moment, wo den angehenden Künstlerinnen etwas seelisch Belastendes geschah, und sie sich mit ihrem Schicksal arrangieren mußten. Das Bemerkenswerte scheint hier zu sein, daß aus dem erst eher passiv erlebten Leiden eine aktive Verwandlung und Fruchtbarmachung entstand. Als Beispiele für diesen Aspekt stehen ROCH, HORN, aber auch SCHUMANN. Einen Eindruck in ein

³⁸² RASPÉ beschrieb eindringlich die äußerst einengenden, an bürgerliche Weiblichkeitsvorstellungen orientierten elterlichen Erwartungen an sie, die mit vielen Kränkungen einhergingen. Im Zentrum stand wohl ihre Überzeugung, daß die Eltern sich nicht

solches schweres, kindliches Leben außerhalb von Erziehungsnormen und Einschränkungen des bürgerlichen, gesicherten Alltags gibt ein Rückblick von SCHUMANN: “ ... Mein frühes Kinderleben war ziemlich grauenhaft. Und dann ist Pommerland abgebrannt. Als Flüchtling in ein Dorf in Niedersachsen eingewiesen, war man von den Bauern verachtet, wenn man keinen veräußerbaren Schmuck besaß, und meine Eltern besaßen keinen Schmuck. Meine Schwester und ich schliefen in einem schmalen Bett. Dann war da noch meine faule Mutter und mein entnazifizierter Stiefvater, der auch nichts tat, der auf eine neue Anstellung wartete. Ich wurde dazu angehalten, Kartoffeln zu stehlen und Zuckerrüben, kleine Bäume umzuhauen und sie zu zersägen, Blumen zu pflücken, sie zu binden und sie in der Stadt vor Schulbeginn zu verkaufen. Qualmendes Feuer. Angefrorene Füße in Holzsandalen. Die kleine Blechschüssel, so groß wie Suppenteller, in der das Geschirr abgewaschen werden mußte ... Ich war 15 Jahre alt, als ich an einem Wintermorgen aus diesem kalten Zimmer mit den drei Leuten fortging. Auch später und viel später bin ich immer noch und immer wieder fortgegangen: nach London, Paris und Italien.”

Eine eigene schwere Erkrankung (HORN) oder der frühe Tod der Mutter (HORN und ROCH) sind beispielhaft tragische Ereignisse, die, als eine tragische Wende im kindlichen Leben, von den Künstlerinnen als folgenreich für ihre geschlechtsspezifische Sozialisation und Entwicklung dargestellt wurde. Auf welcher Weise die tragische Ausgangslage sich doch als eine Chance – vor allem in Zusammenhang mit den wichtigen weiblichen Identifikations- und Leitfiguren – erweisen kann, zeigt eindringlich die folgende Aussage von ROCH: “In meiner Kindheit war es Lesen, Schreiben, Musikhören, Tanzen und Träumen, das alles habe ich meist heimlich gemacht. Dafür gab es keinen Raum. Dann, als meine Mutter gestorben ist, als ich 16 war, konnte ich beginnen, mir meinen Raum zu nehmen ... Der Tod meiner Mutter war für mich eine große Chance für mein Leben, trotz aller Traurigkeit. Alles wurde einfacher und schwieriger zugleich. Weil niemand mehr da war, der sich für mich zuständig fühlte, kam ich in ein Heim, da blieb ich, bis ich 21, das heißt volljährig war. In diesem Heim wurden einerseits meine Minderwertigkeitskomplexe größer, andererseits war es für mich der erste Freiraum, ich kam heraus aus meinem speziellen Familiengefüge. Es war ein Mädchenheim für Waisen, Halbweisen und Lehrlinge, mit einer phantastischen Leiterin. Als

vorstellen konnten, daß sie Kunst machen und sogar noch lehren könnte. Für den Vater sei alles in dem Moment in Ordnung gewesen, als sie das Modestudium abbrach, um zu heiraten.

Jugendliche hatte ich großes Glück mit einigen Frauen, ich hatte auch einen weiblichen Vormund. Beide Frauen waren geistig sehr offen, religiös, sie haben gespürt, was in mir ist und haben mich geführt.“

Solche frühen negativen Erlebnisse, wie zum Beispiel die Unterbringung in einem Heim (HORN und ROCH), durchbrechen die normale Mädchenbiographie. Diese Künstlerinnen waren gezwungen, schon als junge Mädchen ihre Situation, ihre Existenz zu befragen. Solch ein Bruch erweist sich im Nachhinein oftmals als eine wesentliche Chance zum Wachsen. Es sieht so aus, als ob zum Beispiel die Heimunterbringung die Mädchen von der Einflußsphäre der eigenen Familie befreiten und dadurch die Persönlichkeit schon früh als eine mit eigenen Rechten und Perspektiven erscheinen konnte.

Der von außen auferlegten Isolation und der Notwendigkeit zu Wachsen in den obigen Beispielen entspricht bei einigen Künstlerinnen die Trennung von der vertrauten Umgebung, die sie selbst initiiert hatten. Aktiv, oft auch unbewußt zielgerichtet, gestalteten diejenigen Künstlerinnen ihre aktuelle Situation und ihre Zukunftsperspektiven, welche schon als Jugendliche oder während des Kunststudiums gezielt ihre Heimatstädte, -länder oder -kontinente und damit die bekannten Muster und familiären Erwartungen verließen. Sie wollten sich absichtlich einer neuen Situation ausliefern. Im Kontext des Weggehens taucht auch die von einigen beschriebene und im wortwörtlichem Sinne zu verstehende “Selbsterziehung” und ihre Notwendigkeit auf. Für BACH war der Weggang von Zuhause in die Glasfachschule in Hadamar grundlegend für den nötigen Abstand vom Elternhaus, auch WAGNER sagte, daß Berlin von Koblenz, ihrer Heimatstadt aus fast nicht weit genug gewesen wäre. IKEMURA ging, kaum volljährig, von Japan nach Spanien, RENZI von den USA nach Paris, von WINDHEIM nach dem 1. Staatsexamen nach Italien. Als ein “leeres Blatt” lieferten sie sich einer unbekanntem Situation aus. Für von WINDHEIM bedeutete das Weggehen einen Neuanfang und zugleich eine selbstaufgelegte Prüfung, als Künstlerin zu bestehen: “ ... Weil ich mich immer als sehr unselbständig und anhänglich und gehorsam gesehen hatte. Ich dachte, wenn ich mich selbstständig machen will, muß ich von allem weg und am Nullpunkt anfangen und es mir so schwer wie möglich machen ... Ich hatte keine bestimmten Vorhaben, ich kam da an wie ein völlig unbeschriebenes Blatt. In dem Moment war ich frei für alles. In den ersten Momenten konnte ich nichts tun, bin immer nur umhergewandert. Aber das war nicht bedrückend, ich spürte lediglich, das ist ein

Neuanfang, und da kann ich nicht einfach das übertragen, was ich zu Hause gemacht habe.”

Das Verlassen des Heimatlandes hat auch gewisse “kathartische” Momente, die bereits auf den Ganzheitsanspruch der Kunst hinweisen können – der Wunsch, sich auf die Kunst ganz und geläutert einzulassen.

In jedem Fall macht die von den Künstlerinnen anvisierte Freiheit außerhalb gesellschaftlicher Normen und Verabredungen in Zusammenhang mit der Selbsterziehung jene gleichzeitig zu Außenseitern.

6.4.3 Ausbruch aus den Weiblichkeitsmustern als Außenseiterin

Gleichgültig, in welchem Ausmaß, ob bewußt oder unbewußt, das Ausweichen vor den kulturell vorgegebenen Weiblichkeitsvorstellungen geschieht, es hat immer zur Folge, daß die Sicherheit der geschlechtsspezifischen Normen verloren geht. Entscheidungen müssen gefällt, ein Lebensentwurf konzipiert werden, wo es kaum Vorbilder, kaum vergleichbare Lebensschicksale gibt. Eine solche Situation ist offen und ungeschützt. Dementsprechend charakterisierten sich die Künstlerinnen auch gerne – bereits rückblickend als Kinder im Vergleich zu den anderen – als Außenseiterinnen und als einsame Menschen hinsichtlich ihrer Wünsche, Vorstellungen und Ziele. Dieses Gefühl wird an vielfältigsten Aussagen manifestierbar. Dabei wurden sowohl die aktive Seite, nämlich das Sich-Absondern, als auch die passive Seite, das Gefühl des Anders-Seins, von den Künstlerinnen beschrieben. Das Gefühl der Außenseiterin kann sich in der Kindheit auf die Familie, Schulklasse, gleichaltrige Kinder in der Wohngegend und so weiter beziehen. Das Gefühl, etwas Besonders zu sein, kann ebenso als eine Distanz zu anderen als auch als eine Erhöhung ihnen gegenüber erlebt werden. Die Folge ist, daß die Verhaltensnormen und -vorstellungen der Bezugsgruppe nicht mehr als zwingend bedeutend erfahren werden. Die Befreiung von einschränkenden Projektionen anderer läßt Raum entstehen für eigene Entwicklungen. Selbst die Rolle eines Sohnes, die manchmal den Künstlerinnen von den Eltern oder einem Elternteil zugeteilt wurde, bedeutete mehr Raum für die eigene Persönlichkeitsentwicklung. Von den interviewten Künstlerinnen unterstrich HORN die Notwendigkeit der Außenseiterposition für Künstler und Künstlerinnen am meisten: “Es ist schwer, sich selbst einzuordnen. Man wird geboren, springt aus einem Bauch, beginnt zu leben, die Spanne eines Lebens bis zum Tod ist ein ständiger Lernprozeß, der nie abbricht.

Dieses Bewußtsein, glaube ich, begleitet mich beständig in der Suche nach meiner künstlerischen Aussage. In der Arbeit erzwingt man eine Distanz, sich selbst wie durch ein Fernglas zu beobachten. Politisch finde ich es gefährlich, sich festzulegen. Der Künstler ist irgendwo ein Außenseiter, ein Individualist. Für mich ist diese Außenseiterposition essentiell. Ich gehöre keiner Gruppe an, mag mich nicht einordnen und habe die meiste Zeit meines Lebens im Ausland verbracht.”

Während der Künstlermann sich traditionell entsprechend des Künstlerimagos als Außenseiter von allgemeinen gesellschaftlichen Normen und Zuschreibungen des Männlichen befreit, benötigen Künstlerinnen im Außenseiterstatus offenbar einen Freiraum in anderer und mehrfacher Hinsicht. Für Künstlerinnen geht es nicht nur darum, die kulturell gesetzten geschlechtsspezifischen Schranken zu überwinden, die in der männlichen Definition der künstlerischen Kreativität liegen, sondern erst die Vermeidung der Weiblichkeitszuschreibungen auf der anderen Seite eröffnet den erforderlichen Spielraum. SCHUMANN sprach in diesem Zusammenhang von der Unüberwindbarkeit der Gegensätze in der kulturellen Überlieferung der Genialität und stellt fest, daß es kaum Lösungsmöglichkeiten gibt: “Die Verabredung sieht doch so aus: Männer tragen die Potentialität von Genialität in sich. Das ist Teil ihrer Ausstattung, und man sollte die Tragfähigkeit solcher Illusionen nicht unterschätzen. Die Verabredung lautet weiter: daß Frauen sich dem annähern können. In der Realität verzetteln sie sich dabei leicht, weil das Programm und die alltäglichen Bedingungen für ein freies künstlerisches Arbeiten für Frauen nicht so eindeutig sind. Ihre Produktivität versiegt. Oder sie bieten das Bild multipler Persönlichkeiten, daß heißt, sie sind mehrere Personen, wobei die eine oft nichts von der anderen weiß. Viele zu sein, das fruchtbar zu machen für die Kunst, erfordert einen ungeheuren Aufwand an Phantasie, Energie, Koordination, Gedächtnis und Vergessen. Und es basiert auf Leiden. ...”

Eine Künstlerin konnte sich zwar mit den Topoi der Künstlerbiographik vollständig identifizieren, sah sich aber trotzdem tendenziell als Ausnahme unter Künstlern, gleich wie anerkannt und berühmt sie sein mag. Ihre Kunst ist und bleibt ihrer Meinung nach ein Zeugnis ihrer persönlichen Verfassung, so wie wir dieses Phänomen bereits im 2. Kapitel geschildert haben. Sich als Außenseiterin zu positionieren, bedeutet, daß die Zugehörigkeit zu Gruppen keine Lösungsmöglichkeit bilden kann. Die Ansicht BACHS, daß man im kleinen, also bei sich anfangen muß, schien den meisten Künstlerinnen gemeinsam. Eine Ausnahme bildete die Gruppe

Weibsbilder, deren Mitglieder sich alle der Frauenbewegung zugehörig erklärten, die sich aber trotzdem in ihrer Kunst strikt gegenüber der Frauenkunst als Leidenschaft abgrenzten und an der Tradition des Abstrakten Expressionismus ansetzten.³⁸³

Die sonstige Vermeidung und Ablehnung von Gruppen aller Art, der heute üblichen und wirkungsvollen Methode vieler Menschen, die eigene Emanzipation und Selbsterfahrung voranzutreiben, ist allen befragten Künstlerinnen gemeinsam. Sie sehen in Gruppen für sich keinerlei Perspektiven oder Nutzen. Die Abneigung gegen Gruppen ist gleich groß, handelte es sich um Frauen-, Künstler- oder sonstige Gruppen. Allgemein galt: "man muß bei sich selber anfangen". Um eine eigene künstlerische Position und Meinung zu entwickeln, müsse gerade die eigene Position gesucht und bewahrt werden, so wie es eine Künstlerin formulierte: " ... Ich finde es ganz wichtig, daß man diese Außenseiterposition hat, weil man von dieser Position aus eine ganz andere Kraft hat ... und auch politisch irgendwas bewirken kann ..."(a) Auch HORN stellte die individuelle Auseinandersetzung in den Vordergrund und sagte, daß sie seit ihrer frühen Internatszeit allergisch gegen jegliche Gruppenbewegungen gewesen sei und sich auch nie besonders für Kunst von Frauen engagiert habe. Es gelte nach ihr auch zu demonstrieren, daß die Überzeugungen des Einzelnen besser Grenzen überspringen könnten.

Das Außenseitermotiv ist im Künstlermythos und in den Selbstvorstellungen der befragten Künstlerinnen wesentlich. Im Sinne von "Wer die Grenze überschreitet, steht draußen"³⁸⁴, veranschaulicht dieses Bild zutreffend die Situation von Künstlerinnen im Kunstbetrieb. Die Künstlerinnen überschreiten die Grenze der "weiblichen Welt" und stehen draußen – oder "im Wind", wie es eine Künstlerin formulierte. Im Außenseitermythos wird der Schritt über die Grenze durch Geschlecht, Abkunft, körperlich-seelische Eigenart und so weiter bedingt, er sei also durch die Geburt vorbestimmt.³⁸⁵ Nur in Einzelfällen verstanden die Künstlerinnen ihre Existenz in diesem Sinn vorgeprägt. Der starke Unwille, sich mit der Geschlechterdifferenz und damit mit der eventuellen eigenen Diskriminierung auseinanderzusetzen, verschob hier den Blick. Im Mittelpunkt stand daher meist das eigene Bemühen, die konkrete Arbeit an der eigenen Situation und an dem eigenen

³⁸³ Es war sogar verboten, Frauen überhaupt darzustellen. PRÜNSTER-SOARES berichtet, daß Ursula Strauch-Sachs, ein fünftes Mitglied der Gruppe, anfangs Frauen malen wollte, und wie diese übermalt werden mußten.

³⁸⁴ Hans MAYER: Außenseiter, Frankfurt a. M., 1977, S. 18.

³⁸⁵ Ebd.

Selbst, und die Außenseiterinnenposition erschien dabei wie eine individuelle Situation und Leistung.

Unseres Erachtens handelt es sich in der lebensgeschichtlichen Akzentuierung der Außenseiterinnenposition weniger um die Stilisierung einer Künstlerinnenbiographie, sondern um eine Beschreibung, wie die Bedingungen, denen die Künstlerinnen seit ihrer Kindheit ausgesetzt waren, erlebt, erfahren und tatsächlich von ihnen umgestaltet wurden. Im Schutze der Außenseiterinnenposition haben die angehenden Künstlerinnen einerseits durch aktive Anpassungsleistungen ihre subjektiven Voraussetzungen zu modifizieren versucht und andererseits haben sie die objektiven Faktoren, das Umfeld und seine Bedingungen so verändert, daß die eigenen Ziele dort untergebracht werden konnten. In der Rolle der (selbstbestimmten) Außenseiterin war es den Künstlerinnen und Frauen möglich, den sie einengenden Weiblichkeitszuschreibungen auszuweichen oder sie außer Kraft zu setzen.

Einerseits bedeutet der Status des Außenseiters in der weiblichen Welt eine Befreiung von den Weiblichkeitsanforderungen, andererseits verknüpft sich damit einer der wesentlichsten Mythen, die den männlich tradierten Mythos vom Künstler ausmachen. Den Künstlerinnen gelingt hier eine wesentliche intrapsychische Konstruktionsleistung bezüglich ihrer Selbstvorstellungen: mit Hilfe eines zentralen männlich tradierten Mythos des Künstlers spezifisch weibliche Einschränkungen für sie ungültig zu erklären.

Wo der Außenseiterstatus jedoch den männlichen Künstler von der ganzen Gesellschaft abhebt, markiert dieser für Künstlerinnen vor allem die jeweilige Position im Vergleich zu "anderen Frauen" in der bürgerlich-patriarchalischen Gesellschaft. Für Künstlerinnen heißt und hieß der Außenseiterinnenstatus ihre Abwesenheit von den traditionellen Orten der Frau. Woraus allerdings nicht folgen muß, daß sie unter Künstlern nicht ebenfalls Außenseiterinnen sind. In diesem oftmals doppelten Außenseitertum suchen und erfahren Künstlerinnen einen unkodifizierten Raum, der ihnen das Verfolgen eigener Vorstellungen ermöglicht, so wie es eine Künstlerin formulierte: "Wenn ich in einem leeren Raum bin und da ein Wort sage, dann hat dieses Wort auch mehr – klingt dieses Wort auch deutlich ... Im leeren Raum bin ich auch mehr mit mir selbst konfrontiert als in einem vollen, da sind die ganz vielen Dinge, die ziehen mich weg von mir."(a)

6.5 Zusammenfassung

6.5.1 Selbstvergewisserung in der Kunstarbeit

Die Künstlerinnen konnten meist einen exakten Zeitraum in ihrer Lebensgeschichte benennen, von dem an sie sich sagen konnten: Ich bin Künstlerin. Erst von da an sahen sie sich auch von außen als Künstlerin statuiert. Aus den Aussagen der Künstlerinnen entsteht der Eindruck, daß dieser Moment darüber hinaus noch eine ganz persönliche Sicherheit beinhaltet. Auch wenn Zweifel, etwa an den eigenen Fähigkeiten oder an der Kontinuität der Arbeit, regelmäßig auftreten mögen, bestand jedoch von da an grundsätzlich kein Zweifel an der lebenslangen Perspektive und Sicherheit der Kunst als "Lebensgrundlage". Die Künstlerinnen besaßen klare Vorstellungen über die Bedingungen der künstlerischen Tätigkeit, in Abhängigkeit und Wechselwirkung mit der Kunstöffentlichkeit. Die "Professionalität" stand für sie als Kriterium obenan und, wie wir gesehen haben, verfügten die interviewten Künstlerinnen oft über mehrere qualifizierte Abschlüsse gleichzeitig. In die Nähe von Dilettantismus zu geraten, wurde tunlichst vermieden. Zu nahe, historisch gesehen, ist "Dilettantismus" ein eigens für Frauen geschaffener Bereich ihrer künstlerischen Betätigung.³⁸⁶

Bis auf ein Motiv scheinen Künstlerinnen nach unserer Erfahrung alle Motive der Künstlerbiographik für sich zu beanspruchen und zu nutzen. Während unserer langjährigen Beschäftigung mit den Selbstvorstellungen bildender Künstlerinnen sind wir noch nie einer Künstlerin begegnet, die für sich oder andere Künstlerinnen das Genialische attribuiert oder beansprucht hätte. Allein SCHUMANN sprach in den Interviews zumindest über eine Annäherung der Künstlerinnen daran.

Die Künstlerinnen erkannten klar, daß ihnen die Teilhabe an dem männlich besetzten Kunstbereich nicht einfach "in den Schoß" fällt. Aus den Mitteilungen geht deutlich hervor, daß die angehenden Künstlerinnen der Überzeugung waren, ihren Platz im Kunstbetrieb erkämpft haben zu müssen, was TROCKEL so ausdrückte: "Man bekommt sie (Sicherheit, Anm. d. Verf.) nicht, man muß sie sich nehmen. Sich auf den eigenen Instinkt verlassen. Zum anderen brechen nun die durch Männer festgelegten Systeme mehr und mehr auseinander. Es entsteht eine Klima der Neuorientierung für beide Geschlechter. Man muß sich Stück für Stück erkämpfen."

³⁸⁶ BERGER, 1982, S. 58ff. Siehe auch dazu das 7. Kapitel dieser Arbeit.

Die Kenntnis der Funktionsmechanismen des Kunstbetriebes gehört dabei zwangsläufig zur "Grundausstattung" der Qualifikation. Wie wir an den Tendenzen zu Verleugnung der Weiblichkeit gesehen haben, kann die Beherrschung auch der männlichen Sichtweisen im Bereich der beruflich orientierten Selbstsicht zu einer Verdrängung und Zensurierung der "Weiblichkeitsanforderungen" führen. Es geht dabei um ein ständiges Ausbalancieren von kunstbetriebsgerechten Orientierungen, Leistungsstandards, Machtverhalten und den aktuellen eigenen Bedürfnissen und Bedingungen.

Wie wir weiter oben ausgeführt haben, fiel es den Künstlerinnen leichter, Aspekte der Weiblichkeit in ihre Überlegungen einzubeziehen, sobald die Kunst der Ausgangspunkt im Gespräch war. Da wurde es möglich, die sonst "unverträglichen" Bereiche Frausein und Kunst miteinander zu verbinden. Bemerkenswert dabei ist, daß von vielen Künstlerinnen für den Schaffensprozeß metaphorische Bilder des Fließens, des Nährens und ähnlichem benutzt wurde – Bilder, die gemeinhin dem Weiblichen zugeordnet werden. Da fast alle Künstlerinnen der Ansicht waren, daß eine authentische künstlerische Sprache nur in der Auseinandersetzung mit dem Selbst erreicht werden kann, rückte das Weibliche darin fast automatisch auch in das Blickfeld. Nach BIERTHER suche und erforsche die Künstlerin ihr Selbst, dies sei auch der Ort, an dem die Kunst entstehen solle. Dabei entstehe die Kunst aus der eigenen Substanz der Künstlerin, ähnlich "der Spinne, die ihr Netz aus der eigenen Substanz baut."³⁸⁷

Das Verhältnis zwischen der Kunst und dem Selbst erscheint in den Aussagen wechselseitig. Die Kunst-Arbeit gibt die Kraft, "weiter zu machen", gleichzeitig ist sie Ziel und Zweck jedes Tuns. Die künstlerische Arbeit selbst als eine Art intrinsische Motivation ist der Antrieb. Kunst zu machen, erscheint trotzdem nicht als etwas Selbstverständliches, sondern ist jeden Tag neu zu erkämpfen und zu verteidigen, die künstlerische Arbeitsaktivität zu "pflegen", stellt für die interviewten Künstlerinnen an sich schon einen schöpferischen Akt dar. Es ist nicht übertrieben zu sagen, daß aus unserer Studie hervorgeht, daß die befragten Künstlerinnen die Tatsache, daß sie malen dürfen, künstlerisch tätig sein können, bereits als eine Art persönliche Errungenschaft begreifen. Manchmal rücken bei dieser Sichtweise sogar die dabei

³⁸⁷ Die Spinne ist ein zentrales, archaisches Symbol der Weiblichkeit, das sowohl die positiven als auch die negativen Aspekte der Großen Mutter – das Leben schenkende und erhaltende, aber auch vernichtende – umfaßt. Nach Neumann sind dabei "...Netz und Schlinge typische Waffen der furchtbaren Macht des Weiblichen, zu fesseln und zu binden, und das Knüpfen des Knotens ist das gefährliche Werkzeug der Zauberin", die das männliche Lichtprinzip des Bewußtseins mit dem Lebendigen bestrickt. Siehe dazu: Erich NEUMANN: Die große Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewußten, Olten 1997 (11. Aufl.), S. 222.

entstehenden Werke in ihrer Bedeutung in den Hintergrund. Das Ziel, künstlerisch arbeiten zu können, wurde zum Beispiel von WAWRIN mit Vehemenz so formuliert: "Das Wichtigste für mich ist, daß ich arbeiten kann. Wobei ich natürlich sagen muß, daß ich auch davon leben muß, das heißt, ich muß mich bemühen, Dinge zu verkaufen. Ich muß in Museen oder Galerien gehen oder mich zeigen bei diesen ganzen Anlässen, was mir oft langweilig ist. Denn im Grunde genommen möchte ich eigentlich nur arbeiten und sonst gar nichts."

Wie stark das Bedürfnis, Kunst zu machen, mit der Gesamtexistenz verknüpft sein kann, geht aus folgender Aussage von ROCH hervor: "Dann brach alles zusammen, ich war an den Punkt meines existentiellen Bedürfnisses gekommen, kreativ zu arbeiten, nicht Mode zu machen, nicht Kostüme, ich wollte wirklich alles machen, mein ganzes Leben bauen, mein Ich nach draußen bringen. Den Mut, freie Kunst zu machen, hatte ich noch nicht. Da kam dann der große Vorhang ... Ich war Jahre an der Grenze, mich selbst zu zerstören ... Kunst – Ich muß das nicht nur machen für das Leben, sondern das steht gegen das Destruktive, die Kraft des Tuns. Das ist ein Kampf. Der führte zu Kunst, aber auch zum Leben mit meinem Kind, zum Leben mit Männern und Frauen ... Die Kunst an sich rettet mich nicht davor mich umzubringen. Entscheidend ist dabei die Gleichzeitigkeit von Zerstören und Aufbauen. Diese Kräfte stehen gegeneinander, und ohne sie kann ich kein Bild malen."

Das "An-sich-in-der-Kunst-Arbeiten" wird so gut wie von allen Künstlerinnen in unterschiedlichsten Weisen beschrieben. Die künstlerische Erforschung des Selbst rückt die Polarität des weiblichen Selbst und der Kunst in den Blick. Hier zu sagen, für den Künstlermann gelte nichts anderes, auch er suche nach Bruchstücken seiner Selbst, wäre nicht falsch. Nur da der Künstler als kreatives Subjekt per Definition in der Kunst zu Hause ist, hat sowohl diese Suche als auch die Kunst selbst für den Künstler eine andere Bedeutung. Wird die Frau als eine Subjektivität überhaupt erst fordern Müssende begriffen, und der Kunstbereich ideologisch für sie oftmals als verschlossen gedacht, zeigt sich, daß die Frau in doppelter Hinsicht um die Künstlerinnenidentität kämpfen muß. In dieser Sichtweise erklärt sich, daß die Selbstsuche in der Kunst in die Nähe des Therapeutischen geraten kann. Diese Tatsache wurde von den Künstlerinnen gesehen und von den meisten problematisiert. Das "heilende" Moment in der künstlerischen Arbeit wurde von einigen Künstlerinnen als "legitim" angesehen, wie zum Beispiel von BIERTHER, die auf die Behauptung, Kunst sei mit Therapie nicht zu verwechseln, folgendermaßen

antwortet: "Ich gehe davon aus, daß der Individuationsprozeß niemals abgeschlossen ist, bis wir sterben. Deshalb ist dieses Argument falsch. Wir als Künstlerinnen sollten gerade biographisch arbeiten, von unserer Substanz her. Dieser Prozeß ist nicht abgeschlossen und kann daher immer wieder neue Dinge hervorbringen. Das therapeutische, heilende Moment in der Kunst ist für den Künstler so legitim wie irgendein anderes ... Wenn ich jetzt, in der Mitte meines Lebens, mich noch einmal auf ganz andere Weise mit mir selber beschäftige, drückt sich das eben auch in der künstlerischen Arbeit aus."

In der Kunst wird "eine Kongruenz", vielleicht die Befriedung eines Konflikts gesucht, auch Lösungen für die Probleme und Erfahrungen, "die von der Kindheit an mitgetragen werden und weiterverfolgt werden". In der Tat hatten viele Künstlerinnen in einer krisenhaften lebensgeschichtlichen Situation den Impuls, sich endgültig für die freie Kunst zu entscheiden. Damit wird die Kunst zur "Lebensgrundlage", was auf ihren existentiellen Wert im lebensgeschichtlichen Zusammenhang hinweist.

6.5.2 Weiblichkeit Gültigkeit zurückgeben

Aus den Mitteilungen der Künstlerinnen geht hervor, daß sie sich so lange gegen die einengenden Weiblichkeitszuschreibungen widersetzen, bis sie ihre Position als professionelle Künstlerinnen – nicht zuletzt vor sich selbst – genügend stabilisiert hatten.³⁸⁸ Oder anders ausgedrückt, sobald sie sich in ihrer Individualität als Künstlerinnen sicher waren, konnten sie sich auf die weibliche Dimension ihrer Persönlichkeit und ihres Selbst mehr einlassen. Über die Annäherung an und über die Identifikation mit den maskulin aufgeladenen Kunst- und Künstlerbegriffen wurden sie Teilhaberinnen an den gesellschaftlichen Anerkennungsprozessen der Kunst, die überhaupt erst die Voraussetzungen dafür liefert, daß das Selbstgefühl und Selbstsicherheit als Künstlerin gefestigt werden konnten. Durch die Partizipation an der Kunst wird die Teilhabe an dem allgemein Menschlichen garantiert und der Mangel, die Inferiorität, die an allem Weiblichen anhaftet, ein Stück weit

³⁸⁸ Die Interviewsituation stellt in diesem Kontext eine Art Wiederholungssituation dar, in der die Künstlerinnen sich gegenüber der Öffentlichkeit als Professionelle zu behaupten hatten. Aus diesem Blickwinkel werden die Verleugnungstendenzen gegenüber Weiblichkeit nachvollziehbarer.

kompensiert.³⁸⁹ In der künstlerischen Arbeit selbst jedoch, die aus dem "Selbst" gespeist wird – und das Selbst wird durch die geschlechtliche Dimension strukturiert – konfrontieren sich Künstlerinnen mit ihrer Geschlechtszugehörigkeit und ihren weiblichen Erfahrungen. Das Thema des eigenen weiblichen Selbst scheint auf, für viele vielleicht überraschend, weil Künstlerinnen zum Beispiel ein ganzes Kunststudium absolvieren konnten, ohne eine Andersbehandlung oder gar Diskriminierung bei sich festzustellen.³⁹⁰ Es ist, als müssten sich diese Künstlerinnen in ihrer Lebensgeschichte für die Kunst erst einmal von ihrer Geschlechtszugehörigkeit distanzieren, die auf sie zukommenden kulturellen Weiblichkeitszuschreibungen verleugnen, um dann in der Kunst das verlorene weibliche Selbst wieder zu suchen. Denn als ein roter Faden der Aussagen erklärten die meisten Befragten die Frage "was bin ich, wer bin ich" als Grundlage und Voraussetzung für ihre künstlerische Arbeit überhaupt. An die Kunst werden gewichtige Wünsche und Hoffnungen projiziert: "sich selbst in der Kunst ausdehnen, sich selbst formulieren, in der Kunst ich sein können, das, was mir wichtig ist, was ich erlebt habe, auszudrücken"(a). Das "Ausdehnen" und "Formulieren" des eigenen Ichs ist und bleibt bei vielen Künstlerinnen das Hauptthema, immer wieder wurde die wechselseitige Entwicklung des Kunst-Schaffens und des Selbst betont.

Die Selbstentwürfe der Künstlerinnen fanden im Gespräch, wie mehrfach gezeigt, in viel stärkerem Maße durch die Kunst statt als durch kulturell bestimmte Bilder des Weiblichen. Die Künstlermythen ermöglichen als Orientierungshilfe "Marginalien", innerhalb derer sich die Frauen den Identitäts- und Existenzfragen in Hinblick auf ihr Sein als Künstlerinnen widmen können. Wie wir gesehen haben, wirkt hier insbesondere der Außenseitermythos des Künstlers fördernd, er hilft, die gängigen Weiblichkeitsanforderungen teilweise abzuschirmen. Die Kraft der Mythen wirkte für die Künstlerinnen als Chance, durch die sie sich entsprechend der Topoi inszenieren und die *gender*-Fragen vernachlässigen konnten. Weiblichkeitsmythen blieben dabei im Hintergrund, weil die Künstlerinnen sie nicht als für sich geltend ansehen. Hier antworten die Mythen auf die paradoxe Situation von Künstlerinnen. In ihnen fanden die Künstlerinnen einen Ausdruck für ihre "anmaßenden" Wünsche. Die Kunst wurde in einer engen psychischen Verflochtenheit mit den Künstlerinnen selbst

³⁸⁹ Dies ist wohl auch der Grund, warum die wenigen international anerkannten Künstlerinnen von der Kritik niemals in die Ecke der Kunst von Frauen gestellt werden, auch besitzen sie die vollständige Freiheit in ihrer Kunst hinsichtlich Sujets, Materialien und so weiter.

³⁹⁰ *gender*-Aspekte werden zum Selbstschutz und Abwehrzwecken von Studentinnen der freien Kunst nach unserer Erfahrung tendenziell verleugnet, beziehungsweise verdrängt. Siehe dazu auch EROMÄKI, 1989.

geschildert. Vielleicht wirkt hier das Kunstwerk als "Übergangsobjekt", das erst einmal stark mit Wünschen und Phantasien des Künstlers verbunden ist, und das sich Schritt für Schritt aus der Abhängigkeit von der Person des Künstlers löst.³⁹¹ Es geht bei der Selbstsuche der Künstlerinnen nicht um schnell therapierbare "Störungen", um dann das Feld der Kunst zu überlassen. Die "Störung" liegt im vielmehr fortwährenden Zusammenfügen und Zusammenhalten von Identitätsteilen, die als Scherben einer angestrebten einheitlichen Identität scheinen, die es nicht geben kann. Deswegen sind die Weiblichkeits- und Kunstanforderungen nur schwer zu harmonisieren. Es geht nicht nur einfach um Vermeidung des Weiblichen und Orientierung an dem Männlichen, sondern um Ausleben und Praktizieren von weiblicher und männlicher Orientierungen in fein abgestimmter Mischung und Dosierung. Für die Durchsetzung der Kunst als Lebensperspektive ist maskuline Aggressivität vonnöten, die die Künstlerinnen offenbar aktivieren und praktizieren konnten.

Die von PAUSER beschriebene wechselseitige Beziehung zwischen einem Künstler, seiner Identität als Künstler und seinem Werk entspricht dem Selbstkonstruktionsprozeß der Künstlerinnen, den wir in den Gesprächen erfuhren. PAUSER schreibt dazu, in einem Prozeß treibe der Künstler die eigene Identität und die des Werkes voran und "laminieren" sie miteinander: "Der Künstler erzeugt sich selbst als eine Figur, deren Konstruktion auf die Antizipation seiner Rezeption gegründet ist ... Das Subjekt stellt sich her, in der ‚Erzählung‘ über sich, in der Zeichen-spur, und ist sich erst in unaufhebbarer Nachträglichkeit selbst gegeben."³⁹² Die Anerkennung durch den Kunstbetrieb betreffe nach ihr zugleich das Werk und die berufliche Identität des Künstlers. Dies stimmt mit den Aussagen von den interviewten Künstlerinnen überein. Im Zuge der Anerkennung durch den Kunstbetrieb können sie ihrem weiblich Sein wieder mehr "Gültigkeit" zurückgeben. Andererseits werden ihre Arbeiten in dem Maße "Kunst", wie ihre Identität als Künstlerin von außen anerkannt und "bescheinigt" wurde.

Die Kunst und die künstlerische Arbeit haben für die Geschlechter meist unterschiedliche lebensgeschichtliche Bedeutungen. Die Selbstdefinition und -bestimmung der Künstlerinnen gestaltet sich schwierig, weil dieser Prozeß fortwährend von den Ambivalenzen zwischen den gesellschaftlichen

³⁹¹ Donald W. WINNICOTT: Kreativität und ihre Wurzeln – das Konzept der Kreativität, in: Hartmut KRAFT (Hrsg.): Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute. Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud, Köln 1984, S. 65.

³⁹² PAUSER 1988, S. 279.

Weiblichkeitszuschreibungen und den Anforderungen, die aus den Künstlerbegriffen herrühren, gestört wird. Der Werdegang zur Künstlerin hat kaum etwas mit einem herkömmlichen beruflichen Werdegang zu tun, so stark sind die Belange der Persönlichkeit involviert. Während der Künstler qua Geschlecht "berufen" scheint, nehmen Künstlerinnen, ihrer ideologischen Ausgrenzung entsprechend, das Wort "Berufung" nie in den Mund.³⁹³ Künstlerinnen selbst beschreiben das, was von außen als der Beruf "Bildende Künstlerin" erscheinen mag, eher als eine Seinsweise: " ... Für mich war klar, ich wollte Malerin sein, egal, was es bedeutete, ich hatte keine Ahnung, und die Kunst damals hat mich sehr erschreckt ..." (a)

Es handelt sich offensichtlich beim Entwicklungsweg zur Kunst vor allem um ein psychologisches Phänomen, wobei sich die angehende Künstlerin allmählich die innere Sicherheit, die Kunst für sich beanspruchen zu dürfen und Kunst machen zu "können", aneignet. WAGNER verglich diesen zentralen Prozeß mit einem Gang auf dünnem Eis, wo es darauf ankomme, immer wieder auszuprobieren, ob das Eis einen noch halte: " ... Ich denke schon, daß es bei Männern viel mehr der Fall ist, daß sie sagen, ich werde Künstler und den Weg dann in die Richtung gehen. Das hatte ich wirklich nicht. Das unterscheidet mich von ihnen, daß ich sagen würde, das will ich werden und das werde ich auch, und ich werde alles dafür tun, um das zu werden. Das habe ich absolut nicht gehabt. Für mich ging es immer darum, einen Schritt zu machen und dann zu spüren, ja, den kann ich machen, – wie auf dem Eis, wo man sich mit einem Fuß vorwagt und merkt, ja, das hält mich noch. Ich war immer sehr vorsichtig gewesen, deshalb hatte ich auch immer den Eindruck, nicht sehr geradlinig in meiner Entwicklung zu sein – obwohl ich dann im Nachhinein festgestellt habe, daß es doch sehr geradlinig gewesen ist, auch mit meinen Abschweifungen."

Letztendlich scheint das Künstlerinnendasein vor allem ein Moment der Befreiung für die Frauen zu beinhalten – Befreiung von den herkömmlichen gesellschaftlichen Erwartungen an sie als Frauen. So soll dieses Zitat von WAGNER stellvertretend den Schluß bilden: "Was heißt die Kunst ... wenn du das nicht weiter definierst, dann ist die Kunst für mich das geblieben, was sie für mich immer war ... Es ist der Bereich der Freiheit. Es ist ein Teil von mir, etwas, wozu mir niemand etwas sagen kann. Da ist nichts zu befehlen, nichts zu bestimmen. Da bin ich so frei, wie ich selber frei bin – also soweit ich mir nicht selbst ein Gefängnis bin. Und das bin ich natürlich auch."

³⁹³ Während unserer langjährigen Forschungspraxis zum Thema sind wir bis heute keiner Künstlerin begegnet, die geäußert hätte, sich zur Kunst berufen zu fühlen.

Aber zumindest kann ich da die Gitterstäbe immer ein bißchen weiter auseinanderschieben. Ich glaube nicht, daß es eine Befreiung aus diesem Gefängnis geben kann, auch die Kunst ist voller Regeln und Positionen und Dogmen. Aber hin und wieder gibt es einen Moment, wo man ein bißchen fliegen kann ... aber das ist nur ganz kurz, ein Augenblick, wenn man die fertige Arbeit sieht und zufrieden ist und dann ist es wieder weg.”

7. Konzepte des ästhetischen Handelns

“Es ist ja nicht so, daß man die Sprache der Bilder so ohne weiteres in die Sprache der ästhetischen Urteile übersetzen könnte.” (Sarah SCHUMANN)

Die Kunstgeschichte steht in der Tradition, die Erklärung der Kunst zu liefern.³⁹⁴ Das Dilemma zwischen Bild und Sprache, die Schwierigkeit, über bildende Kunst zu sprechen, sie philosophisch einzuordnen, zieht sich durch alle von uns geführten Gespräche mit den Künstlerinnen. Das Bemühen um die adäquaten Worte und Begriffe, um unsere Gedanken zu Kunst und Weiblichkeit auszutauschen, bestätigte uns die Wichtigkeit unserer Absicht, ihre Positionen dazu zu veröffentlichen. Denn selbst in der Schwierigkeit des Formulierens, in der Oberflächlichkeit der Beschreibungen, der Ungenauigkeiten der Begriffe bildet sich das Verhältnis ab, das die Künstlerinnen zur Kunst haben.

Uns, den Fragenden, wurden in der eigenen Rede manche Vor-Urteile deutlich, die wir als Wissenschaftlerinnen den Künstlerinnen entgegenbrachten. Dies führte (auch) dazu, genauer hinzuhören, die Formulierungsversuche – die eigenen und die anderen ernster zu nehmen. Da die Problemstellungen im Gespräch abgehandelt werden mußten, spielte das individuelle Sprachvermögen der Einzelnen eine wichtige Rolle. Bei der Bearbeitung der Gesprächstranskripte wurde uns bewußt, daß wir als Theoretikerinnen offensichtlich reflektiertere Äußerungen erwartet hatten, denn wir stellten einen gewissen Mangel an offensichtlicher theoretischer Arbeit und Reflexion vonseiten der Künstlerinnen zunächst mit einiger Enttäuschung fest. Zugleich lernten wir die Bedeutung der Gespräche für uns schätzen: Wir haben in der intensiven Auseinandersetzung über das Phänomen Kunst, besonders über seine Entstehungsprozesse, viel gelernt, neue Zugänge dazu gefunden. Mit diesem glückhaften Gefühl sind wir oftmals aus den angeregten Gesprächen gekommen, es wiederholte sich in der Reflexion der Transkripte. Der Wunsch nach Theorie oder gar Theoriebildung in den Aussagen der Künstlerinnen war Teil unseres Wissenschaftsverständnisses, das – ausgerichtet nach den herrschenden Gesetzen – das Primat des Geistes (der theoretischen Sprache) über das Erleben, das Tun, die Materie gesetzt hat. Die Fähigkeit zu Theoretisieren ist noch immer eines der wichtigsten Kriterien für Intelligenz, welches in der patriarchalen Kultur und Wissenschaftsgesellschaft eingefordert wird. Unsere verinnerlichte Suche nach der “Theoriefähigkeit” der Künstlerinnen ist aus dem Wunsch zu erklären, beweisen zu

³⁹⁴ Siehe hierzu grundsätzlich SCHADE/WENK 1995.

wollen, daß Künstlerinnen heute ebenso ernstzunehmen sind wie ihre männlichen Kollegen (sic!). Die Erkenntnis, daß es Künstlerinnen nicht (nur) darum geht, sondern (auch) um ganz andere Fragen, ist ein Ergebnis unserer Arbeit, das uns viel Klarheit über den Ausgangspunkt unserer Fragen verschafft hat.

7.1 Voraussetzungen und Bedingungen für das ästhetische Handeln der Künstlerinnen

Wir haben uns dafür entschieden, die Konzepte ästhetischen Handelns und nicht die Kunstkonzepte in den Reden der Künstlerinnen zu untersuchen, da uns dies zur Zeit der Konzeption dieser Studie die umfassendere Fragestellung zu sein schien.

Die Substanz, die dem ästhetischen wie dem geistigen Handeln zugrunde liegt, ist nach John DEWEY dieselbe. Der künstlerisch arbeitende Mensch "hat seine Problemstellungen und denkt, während er arbeitet. Sein Denken nimmt im Objekt jedoch unmittelbar Gestalt an. ... Beim Künstler decken sich Denk- und Arbeitsmedien, und die Begriffe liegen so nahe am Objekt selbst, daß sie mit diesem unmittelbar verschmelzen."³⁹⁵ Der Begriff des ästhetischen Handelns umfaßt nicht ausschließlich das Kunstmachen im engeren Sinne, sondern bezieht sowohl die ästhetischen Prozesse, als auch das im Alltagserleben und im professionellen Handeln verankerte sinnliche Erleben, in dem die leibliche wie die kognitive und emotionale Erfahrungsdimension als Einheit verfaßt sind, mit ein.³⁹⁶

Die persönliche Erfahrung als Grundlage ästhetischen Handelns spielt in den Aussagen der von uns befragten Künstlerinnen eine große Rolle. Von daher werden wir die Konzepte des ästhetischen Handelns, die sich nicht linear sondern vielfältig und sich gegenseitig überlagernd zeigen, in enger Verknüpfung mit Ansätzen von Überlegungen zu Kunst und Ästhetik darstellen, die sich auf den Erfahrungsbegriff beziehen.

Die in dem Zeitraum zwischen 1989 und 1992 von uns befragten Künstlerinnen haben – abhängig von ihrem jeweiligen Lebensalter und dem spezifischen

³⁹⁵ DEWEY, 1995, Bd. 2, S. 23ff.

³⁹⁶ *Aisthesis* als sinnliche Wahrnehmung in der Einheit und dem Zusammenspiel aller Sinne. Wolfgang WELSCH weist allerdings die Reduktion der einzelnen Sinne auf einen "Gemeinsinn" nach, die sich als Paradigma des Idealismus durchgesetzt hat. "Es ist der Verstand, der unter dem Deckmantel des Gemeinsinns die Herrschaft über die Sinne antritt."

biographischen Verlauf – vorwiegend in den sechziger und siebziger Jahren studiert beziehungsweise ihre künstlerische Kompetenz ausgebildet.

Insofern unser Ausgangspunkt die mit den späten sechziger Jahren einsetzende Erweiterung des Kunstbegriffes und die Infragestellung einer hermetischen “abgehobenen” Moderne ist, die Frauenbewegung als politische und soziale Bewegung den Akzent eher auf Alltagsästhetik legte und die Künstlerinnen eher die künstlerische Arbeit als umfassendes, die Grenzen überfließendes Phänomen beschreiben, ist die Erweiterung des Kunstbegriffs auf ästhetisches Handeln gerechtfertigt. Allerdings spiegelt sich in der Fragestellung auch unser eigener Kunst- und Weiblichkeitsbegriff wider. Wir verstehen Kunst und Leben als umfassend miteinander verbunden. Die ästhetischen Fragen, die Ästhetisierung reicht bis in den Alltag hinein, was nicht nur in den siebziger Jahren ein politisch motiviertes Postulat war, sondern auch Ende der achtziger Jahre zum Beispiel von Wolfgang WELSCH im Zusammenhang mit der Diskussion um die Postmoderne als ein wichtiges Phänomen beschrieben wurde.³⁹⁷ Die unter neuen Vorzeichen mit der “Kunst-und-Leben-Debatte” verknüpfte aktuelle Haltung zum ästhetischen Denken und Handeln hat natürlich auch diese Studie in ihrer Konzeption beeinflusst.

Die beabsichtigte Verknüpfung durch den Handlungs- und Erfahrungsbegriff im Hinblick auf eine Durchdringung von Kunst und Leben hat aber auch ihre Wurzeln im Begriff des “weiblichen Lebenszusammenhangs”³⁹⁸, der als Postulat einer Richtung der feministischen Biographie- und Sozialisationsforschung in den umgangssprachlichen Gebrauch eingegangen war. Hiermit war vor allem der strukturelle Erfahrungshintergrund “der Frauen” gemeint, der sich aufgrund der Rollenmodelle, historischer, sozialer und physischer Erfahrungen und Prägungen als gemeinsames halbbewußtes Potential in sie eingeschrieben hat. Diese gemeinsamen Erlebnisse und Erfahrungen sahen wir auch als Folie für das Kunstmachen an, welche wie eine Art kollektives Gedächtnis der Frau im ästhetischen Handeln, auch beim Handeln in vorästhetischen Räumen³⁹⁹ in die Prozesse mit einfließt.

³⁹⁷ Vgl. “Die Denker, die ‚an der Zeit‘ sind, sind ästhetische Denker”, eine Kapitelüberschrift in dem Aufsatz “Zur Aktualität des ästhetischen Denkens”. In: WELSCH, 1990.

³⁹⁸ PROKOP, 1972.

³⁹⁹ Vgl. BOVENSCHEN, 1976.

7.1.1 Biographische und historische Voraussetzungen

Im Folgenden wird kurz die Hauptgruppe der Künstlerinnen mit einigen gemeinsamen typischen biographischen Merkmalen dargestellt, um dann die Ausnahmen unter ihnen (im Sinne der biographischen Voraussetzungen) vorzustellen.⁴⁰⁰

Die Hauptgruppe der Künstlerinnen hat in den späten sechziger Jahren zu studieren begonnen, das heißt, die Grundlagen ihrer Kunstbegriffe und Praxen wurden meist in dieser Epoche gelegt, falls nicht schon vorher durch Elternhaus, Schule oder andere Persönlichkeiten bestimmte Erfahrungen und Begriffe von Kunst vorhanden waren. Für die Mehrzahl der Künstlerinnen bedeutete dies, daß sie sich vor allem von 1965 bis 1977 besonders stark im künstlerischen Entwicklungsprozeß befanden. Sowohl akademische Einflüsse während der Ausbildung an den Akademien oder Hochschulen, als auch die aktuellen Kunsttendenzen, die sich in großen Ausstellungen, wie der documenta, oder den führenden Kunstmagazinen und anderen Publikationen manifestierten, waren dabei relevant. Die während der Jugend und Studienzeit sich verändernden oder in Frage gestellten gesellschaftlichen Normen, Postulate und Weltbilder, die sozialen und politischen Entwicklungen wirkten sich auch auf die kulturellen und künstlerischen Bereiche aus und trugen ihren Teil zur Ausbildung des jeweiligen Kunstverständnisses bei.

“Es war schon in jungen Jahren so, daß ich mich mehr ausdrücken konnte über ... das Malen. Ich habe immer gemerkt, also auch an der HdK ... bei Trier, daß die eigenen Impulse und die eigenen Vorstellungen unterdrückt werden. ... Alles, was ich gemacht habe, war verkrampft. Das sollte Kunst sein. Ich habe gemerkt, ich mache das, um vielleicht Erwartungen zu erfüllen. ... Ich habe dann wirklich ein paar Schranken entfernt und dachte, jetzt werde ich einfach malen, wie ich malen kann. Und was da rauskommt, das bin ich vielleicht.”(a) Den inneren Kampf mit den Erwartungen von außen, was Kunst sei, schilderte die Künstlerin deutlich.

BELL berichtete: “Wir mußten ganz flach malen. Man durfte nicht wie Cézanne malen, das galt als altmodisch. Alle haben Frank Stella nachgeahmt, die ganz dünnen Lasuren. ... Ich habe Reliefs gemacht, aus Plexiglas. Es war ein Ausweg für mich aus meinem Dilemma, weil es weder in die Bildhauerei noch in die Malerei genau reinpaßte.” von WINDHEIM erzählte, wie sich die Studentinnen und Studenten ihrer Generation gegen bestimmte Kunstrichtungen gewandt haben: “Ich kann mich noch erinnern, wie wir als Studenten zum Beispiel Nay und Schumacher, also diese

⁴⁰⁰ Vgl. hierzu auch das Kapitel 6.3.

‚richtigen‘ Bilder, gefunden haben. Sie waren uns ein Horror, und diese Ablehnung hat uns stark beeinflusst. Unsere Kunst – fort vom Bild, fort von der Skulptur – war eine Reaktion darauf. Niemand malte bei uns damals ‚ordentliche‘ Bilder, wir suchten alle nach neuen Materialien, einer malte mit Schuhcreme, der andere benutzte Schmutz. Wir begannen zu experimentieren und kümmerten uns nicht um Maltechniken.“

Aber es gab auch einige Positionen, die die Hochschule mit ihrem Angebot affirmativ betrachteten, vor allem, je mehr sich hier der Pluralismus der Stile durchsetzte, der ab den achtziger Jahren auch in der Lehre verstärkt zu verzeichnen war. „Ich wollte malen und ich wollte die Anerkennung der Hochschule, nachdem ich schon das Abitur nicht hatte. Ich habe die Hochschule für mich genutzt – ich habe ja erst mit 31 das Studium begonnen. Ich wollte den Apparat haben, wollte alles haben, was man kriegen kann. Den Luxus erleben, da zu sitzen und von den Vorlesungen zu profitieren.“ ROCH drückt die emphatischen Gefühle aus, die durch die Zulassung zum Studium in ihr ausgelöst wurden. Fast zeitgleich beginnt EICHHORN das Studium. Die kritische Notion ihrer Äußerungen entspricht ihrem Anspruch, alle mit Kunst zusammenhängenden Instanzen von vornherein kritisch zu betrachten, welchen sie aus ihrer Beschäftigung mit der frühen Konzeptkunst bezieht: „Ich habe mit Malerei begonnen und mich nach kurzer Zeit davon entfernt, weil mich das Illusionistische immer gestört hat. ... In unserem Jahrhundert wurde so viel unternommen, um diese Frage zu klären. Hinter den kunsthistorischen Erkenntnisstand zurückzufallen, wäre genauso, als würde man in der Mathematik den Pythagoras-Satz ignorieren.“

Ausnahmen in vielerlei Hinsicht bilden vor allem die jüngsten und die ältesten der Künstlerinnen. EICHHORN, die Jüngste, 1962 geboren, schloß ihr Studium erst 1990 als Meisterschülerin ab. ENDRIß begann nach der Auflösung der Gruppe *WeibsBilder* 1990 ein Zweitstudium an der Münchner Akademie, wodurch sie sich mit aktuellen Impulsen auseinandersetzte und ihre vorherige Kunst und Kunstauffassung zu hinterfragen begann. RÖSLER machte bereits in der Nachkriegszeit eine Neuorientierung bezogen auf ihren Stil durch. RENZI, die in den vierziger Jahren in New York studiert hatte, kam Anfang der fünfziger Jahre in Paris mit der europäischen Richtung des abstrakten Expressionismus in Berührung und mußte sich mit der französischen Auffassung von Kunst und Malerei, die zu dem damaligen Zeitpunkt eher das Formale und die Farbigkeit diskutierte, auseinandersetzen. „Der europäische Künstler – damals – (in den frühen fünfziger Jahren, Anm. d. Verf.) wußte schon vorher, was er machen wird. ... Das war die Tradition im 19.

Jahrhundert, und die europäischen Künstler arbeiteten immer noch nach diesem Schema! Da kam ich, nahm den Pinsel, bevor ich mich entschied, wo ich was hinmale und trug Farbe und Linie in einem Vorgang auf. ... hier arbeitet jemand, der nicht weiß, was er macht. Weil es nicht von Vorneherein durchkomponiert ist. Das ist die Tradition, gegen die ich kämpfte, als ich hier ankam ... Die abstrakte Malweise ist etwas sehr Neutrales und deswegen konnte sie sich in Amerika so gut entwickeln. Die Europäer dagegen sind interessierter, Werte in der Malerei zum Ausdruck zu bringen.”

SCHUMANN, die als Autodidaktin nicht direkt akademischen Einflüssen ausgesetzt war, lernte jedoch in den fünfziger Jahren bereits durch ihren Freundeskreis und das Umfeld, in dem sie sich bewegte (Hannover, Kestner-Gesellschaft; documenta, Kassel; Ehemann, der eine Galerie in Hannover führte; später London). RASPÉ ist zwar nicht in der Generation der meisten von uns interviewten Künstlerinnen, aber begann in den siebziger Jahren, im Alter von 45 Jahren, wieder, sich mit Kunst zu beschäftigen, und schloß sich an künstlerische Richtungen an, deren Künstler und Ziele ihr persönlich bekannt waren. Es handelt sich um fluxus-Künstler und Vertreter der Wiener Aktionisten. Sie hatte nicht den Impetus, sich gegen das “Vorherige” abzugrenzen, wie dies die ihr bekannten Künstler zum Teil vehement taten. Allerdings führte auch sie einen Kampf in anderem Sinne: “Um meine Selbständigkeit, Unabhängigkeit des Denkens hat es unglaubliche Kämpfe mit meinem Vater gegeben... Bei den Wienern war das in gewisser Weise wieder ein Problem. Ich dachte anders, weil ich aus einem anderen Erfahrungszusammenhang kam, weil ich das für mich als Frau noch einmal gewendet habe.”⁴⁰¹ Sie knüpfte künstlerisch zum einen an diese Bewegungen an, weil es naheliegend im wörtlichen Sinn ist – die Auseinandersetzungen werden zum Teil in ihrem Haus geführt – , zum anderen kam ihr das Aufgreifen alltäglicher Prozesse oder Transformierungen scheinbar banaler Handlungen in Rituale insofern entgegen, als sie unmittelbare Erlebnisse und Erfahrungen ohne die Aneignung technischer Voraussetzungen umsetzen kann. “Wenn ich gelernt hätte, Filme zu machen, hätte ich bestimmt den Kamerahelm nicht erfunden.”

⁴⁰¹ Wie oben bereits erwähnt, war eine Auswirkung der sozialwissenschaftlichen Beschäftigung mit weiblichen Sozialisationsformen, Lebensweisen und ihrer Geschichte im Rahmen der Frauenforschung die Annahme, daß Frauen auf gemeinsame Erfahrungszusammenhänge aufgrund ähnlicher Bedingungen und Lebensformen zurückgreifen könnten. RASPÉ hatte sich im Verlauf der Vorbereitung des Ausstellungsprojektes *Unbeachtete Produktionsformen* mit diesen Ansätzen intensiv

7.1.2 Im System der Moderne

Für die Künstlerinnen und ihre Aussagen zu ihrem ästhetischen Handeln ist es bedeutsam, daß alle unter dem historischen Einfluß der Moderne mit den beschriebenen Prinzipien aufgewachsen sind beziehungsweise ausgebildet wurden. So bezog sich LICHTENBERG auf Malewitschs *Schwarzes Quadrat*, das den Höhe- und Abschlußpunkt der Moderne darstelle, andere ziehen Besuche auf der documenta oder die Bilder Barnett Newmans als Beispiele für ihre Konfrontation mit der Moderne herbei. Zum Teil wird daraus auch die Ablehnung des Geniekultes abgeleitet, der unter den hier befragten Künstlerinnen so gut wie keine Rolle spielt.⁴⁰² Allen gemeinsam war die Aussage, die Kunst habe einen subjektiven Ausgangspunkt, der objektiviert werden müsse. Der Diskurs der Moderne ist für sie unausweichlich, ebenso wie für die meisten die (immanente) Kritik daran. Sie agieren immer innerhalb dieser Strukturen, denn ein Außerhalb-(des Machtsystems)-Stehen ist, wie FOUCAULT 1991 ausführte, undenkbar, da wir selbst Teilnehmende an den Diskursen sind, welche Aussagen (re)produzieren, auch indem wir sie negieren oder in Frage stellen. Es ist offensichtlich, daß auch sogenannte Außenseiter, Avantgardisten oder anti-Künstler von den modernen Diskursen integriert werden. Die Geschichte der Frauen/Kunst/Bewegungen in USA und Europa ist dennoch stark vom Kampf gegen das System der Moderne und die (gesellschaftlichen und künstlerischen) Regeln geprägt. Dies bedeutete für die "bewegten" Künstlerinnen ein Konflikt: gleichzeitig innerhalb und außerhalb dieses Systems zu sein, sein zu wollen.

Eva Hesse schreibt 1960 gewissermaßen programmatisch in ihr Tagebuch: "I will abandon restrictions and curbs imposed upon myself. Not physical ones, but those restrictive tabs on my inner being...I will paint against every rule I or others have invisibly placed. Oh how they penetrate throughout and all over..."⁴⁰³ Damit gibt sie quasi das Programm der künstlerischen Moderne wieder, das bereits auf die in den sechziger Jahren einsetzenden Konzeptkunst- und *life-art*-Entwicklungen hinweist – der Schwur, die (ungeschriebenen) ästhetischen Regeln zu brechen, sich über innere wie äußere Barrieren hinwegzusetzen. Als Frau, die solches schreibt, gibt sie diesen Zeilen einen doppelten Impetus: Frauen sind ganz besonderen Regeln unterworfen,

beschäftigt. PROKOP, 1976 (a.a.O.), war zum Beispiel eine Standardlektüre der Gruppe, ebenso wie LIPPARD, 1976.

⁴⁰² Zum Beispiel gründeten die Weibsbilder ihr Konzept auf der Kollektivmalerei. HORN, POHL, SCHUMANN äußern sich allerdings positiv zum Geniegedanken, ohne ihn jedoch für sich persönlich zu beanspruchen.

⁴⁰³ Bill Barrette: Eva Hesse. Sculpture. Catalogue raisonné, New York 1989, S. 11.

die auch und gerade in der Kunstwelt wirksam sind. Die Selbsteinschwörung darauf, allen Regeln entgegenzuarbeiten, klingt heute gelesen wie ein Manifest, das die bald eintretende Phase der radikalen Frauenbewegung und die Politisierung der Kunst vorwegnimmt.

1980 versucht die Publizistin Gisliind NABAKOWSKI, zusammen mit unter anderem VALIE EXPORT, die erste fruchtbare Phase der engagierten Kunst von Frauen in dem von ihr herausgegebenen Buch "Frauen und Kunst" zu dokumentieren. Wie sie am Beispiel der Menstruationstopoi bemerkt, ist bereits die erste, nach NABAKOWSKIS Auffassung radikal arbeitende Generation von Künstlerinnen in den USA, deren "Bildproduktion ... (von einem, Einfg. d. Verf.) Aufklärungsprozess begleitet (war), der Erziehungsschäden bewältigte" ⁴⁰⁴, abgelöst von jüngeren Künstlerinnen, die weniger politisch agierten, sondern eher "essentialistisch" arbeiteten – um ein Wort, was erst in den neunziger Jahren in Deutschland im feministischen Diskurs begrifflich angeeignet wurde, zu benutzen. "So wird Ende der siebziger Jahre ein durch traditionelle, historische Tabus belastetes Sujet abermals mit Irrationalismen zugeschüttet. Während die ersten Feministinnen sexuell mündig werden wollten, um aktiv in die Politik einzugreifen, wird für sektiererische Gruppen der Generation danach die gesellschaftliche Wirklichkeit wieder zu einem gut durchorganisierten Geheimnis."⁴⁰⁵

Anfang der achtziger Jahre setzte ein neuer Prozeß ein, der oben bereits beschrieben wurde. Der sich allmählich etablierende und den Kunstbetrieb auch in Deutschland strukturierende Kunstmarkt forderte von allen Beteiligten Positionierung. Nach Phasen heftiger Auseinandersetzung wanden sich viele Künstler wieder der Produktion von Waren zu. Diese Tendenz ist auch bei den meisten weiblichen Kunstschaaffenden nachzuvollziehen, besonders deutlich bei den nachwachsenden Generationen, den Hochschulabgängerinnen.

Im Aufsatz "Fragmente – Zur Identität von Künstlerinnen" wurde schon 1987 festgestellt, daß die Diskussion um die ‚weibliche Ästhetik‘ Ende der achtziger Jahre nicht abgeschlossen, sondern akademisiert ist. Die Führung der Diskussion darüber ging von den Künstlerinnen zu den Kunstwissenschaftlerinnen über, Künstlerinnen wollten damit nichts mehr zu tun haben und bestanden auf eine "wertfreie Kunst", die möglichst ohne Ansehen des Geschlechts und der Produktionsbedingungen

⁴⁰⁴ GORSEN/NABAKOWSKI/SANDER, 1980, 1. Bd., S. 249.

⁴⁰⁵ Ebd. Mit sektiererischen Gruppen sind, wie oben beschrieben unter anderem auch später in Deutschland agierende Frauengruppen gemeint, die auf einer essentialistischen Basis und oft ohne künstlerische Ausbildung und Qualität auf homogenes, "weibliches" Erleben ausgerichtetete, auch künstlerisch orientierte Aktivitäten entfalteten.

betrachtet werden sollte.⁴⁰⁶ Nach einem Engagement unterschiedlicher Intensität im politischen oder ästhetischen Bereich, nach dem Aufgreifen provokativer weiblicher Themen und der Teilnahme an "Frauenausstellungen" zogen sich viele Künstlerinnen wieder in die Ateliers zurück und profitierten von dem mäßigen Erfolg, den die Debatte über Frauen in der Kunst hatte. Trotzdem umfaßte die Kunst von Frauen 8% der auf der documenta 1988 von Manfred Schneckenburger gezeigten Kunst, aber zumindest war eine Sensibilität geschaffen für die Frage, wieviele Künstlerinnen in einer Ausstellung vertreten seien, mit welcher die Verantwortlichen umgehen mußten.

In dem oben genannten Aufsatz wird verdeutlicht, daß die in einer HdK-Studie befragten Berliner Künstlerinnen dabei waren, sich einem Ort innerhalb der Kunst(geschichte) zuzuordnen,⁴⁰⁷ daß sie sich nicht mehr in der Nachwirkung der in den sechziger Jahren begonnen Kritik an den herrschenden, ideologisierten Kunstbilder befanden, also dem Ausgangspunkt, von dem aus auch die Frauen/Kunst/Bewegung gestartet war. Die Künstlerinnen sahen sich wieder in der Tradition der künstlerischen Moderne und ihrer Geschichtsschreibung.

Somit wurde ein Wendepunkt markiert, der, einhergehend mit der Etablierung des Kunstmarktes und seinen Anforderungen an Professionalität sowie der in der deutschen Kunst spürbar werdenden sogenannten Postmoderne, die sich mit den Kunstrichtungen und Avantgarden innerhalb der Moderne auseinandersetzt, und einen unverstellteren Zugang auf die bis dahin eher angegriffene junge Geschichte der bildenden Kunst durch Zitieren von Stil oder Themen erlaubte, sich in den neunziger Jahren weiter entwickelte und von dem ursprünglich politisch-provokativen Ansatz der kurzen Periode "feministischer Kunst" immer weiter entfernte. Es ging vielmehr jetzt den Künstlerinnen darum, einen eigenen, individuellen Ansatz zu finden.

Auch ein vorübergehendes Aufblühen einer politisch engagierten und postfeministischen Kunst (zum Beispiel Jenny Holzer, Barbara Kruger, Cindy Sherman), die Anfang der neunziger Jahre (wieder einmal) aus USA nach Europa drang, bewirkte zwar bei den Studierenden an den Kunsthochschulen und den Hochschulabsolventinnen ein Interesse um politisch-konzeptuelle künstlerische Einlassungen. Ihnen war jedoch selten die historische Vorreiterrolle der feministischen Kunst in den sechziger und siebziger Jahren bekannt. Gisli

⁴⁰⁶ WAGNER-KANTUSER, 1987, S. 66.

⁴⁰⁷ Vgl. EROMÄKI/HERTER/WAGNER-KANTUSER, 1989.

NABAKOWSKIS Befürchtung hat sich somit ziemlich schnell bewahrheitet.⁴⁰⁸ “Was die Amerikanerinnen als offensive künstlerische Strategie benutzen, bleibt bei deutschen Künstlerinnen jedoch eher – als politische und theoretische Grundlagen und Weltanschauung – im Verborgenen. In Konfrontation mit kritischen theoretischen Aufsätzen über die Geschlechterverhältnisse und deren Repräsentation in Kunst und Kultur wird dagegen von vielen aktuell arbeitenden Künstlerinnen der Einfluß dieser für die eigene künstlerische Arbeit benannt. Aber – so fragen sich viele – kann es nicht vermieden werden, diese Kontexte öffentlich zu benennen?”⁴⁰⁹ Die politische oder philosophische Weltansicht und ästhetische Experimente werden zugunsten des “guten” Stils, festgelegt vom amerikanischen Kunstmarkt, hintangestellt.

Somit ist nach Abschluß der Befragungsphase für die vorliegende Studie 1992 also ein Stand zu beschreiben, der Künstlerinnen als an ihrem professionellen Habitus und Stil arbeitende zeigt.⁴¹⁰ Die fast völlig dem Vergessen anheim gegebene Geschichte der feministischen Kunst der siebziger Jahre wurde als zu inhaltlich und zu wenig ästhetisch ausgerichtete Strömung kritisiert (siehe TROCKEL und EICHHORN). Die Regeln und Auflagen der Moderne waren somit – in vielschichtiger und mannigfaltiger Erscheinungsform – nach relativ kurzer Phase des Experimentierens wieder zum dominanten heimlichen Lehrplan geworden, dem sich jede und jeder unterordnen mußte, der einigermaßen erfolgreich sein wollte. Eine Künstlerin formulierte ihre Reaktion auf die herrschenden Kunstströmungen mit den Worten: “Mich interessieren nicht äußerliche Phänomene in der Gegenwart, sondern ich möchte grundlegende Fragen neu formulieren. Mein Denken und Fühlen entspricht eher einem nach unten Tauchen. In der Arbeit kann sich dabei großer Reichtum ansammeln.”(a)

Wichtig ist festzuhalten, daß zu dem Zeitpunkt der Studie ein Generationswechsel stattfand. Während die über Sechzigjährigen immer der Moderne verhaftet blieben⁴¹¹, stellten sich die in den neunziger Jahren zwischen 45 und 55 Jahre alten Künstlerinnen in den sechziger und siebziger Jahren der postulierten Öffnung der

⁴⁰⁸ Die Zusammenfassung zum Stand der feministischen Kunst am Ende der 70er Jahre “wurde geschrieben, damit diese Fragmente der Wahrnehmung, die keine Waren sind, nicht verloren gehen oder in Vergessenheit geraten.” (GORSEN/NABAKOWSKI/SANDER, 1980, S. 256.)

⁴⁰⁹ WAGNER-KANTUSER: Gender politics. In: Getting to know you – sexual insurrection and resistance, Dokumentation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, hrsg. vom Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1993, ohne Paginierung. Vgl. auch die Befürchtung RASPÉS, nach der Beteiligung an Frauenausstellungen als Feministin stigmatisiert zu werden.

⁴¹⁰ Erfolge bezüglich der Integration in den Kunstbetrieb sind im Laufe der achtziger Jahre zu verzeichnen. Der Anteil von Künstlerinnen liegt im Mittelfeld bei gut einem Drittel mit der Tendenz steigend.

⁴¹¹ RÖSLER und RENZI.

Kunst in das Leben, dem künstlerischen Experimentieren, dem Einbeziehen gesellschaftlich relevanter Themen in die Kunst und der Emanzipations- und Engagementsdebatte.⁴¹² Die in den frühen neunziger Jahren Ende Zwanzig-, Anfang Dreißigjährigen (EICHHORN, in gewisser Weise auch TROCKEL) setzen bei den Konzeptkunst- beziehungsweise Popart-Strukturen der sechziger Jahre an. Für sie ist die Frauenbewegung bereits die Bewegung ihrer Mütter, sie wissen wenig davon, "wie es wirklich war", sondern gehen mit dem Phänomen als politische Forderung, als Bürgerrecht um, indem sie neben ihrer Profession sich für die Sache der Frauen im Kunstbetrieb einsetzen, beziehungsweise Fragestellungen entwickeln, die mit Bild- und Repräsentationsstrukturen, Machtstrukturen, patriarchalen Mustern, Genie, Meisterdiskurs und ähnlichem umgehen – falls es in ihren künstlerischen Ansatz paßt. Es ist zusammenfassend ein Wille zur Selbstintegration in das System der Moderne festzustellen, wobei die Gegenläufigkeit künstlerischer Experimente keine bedeutende Rolle mehr spielt. Die Oppositionsbewegung war so gut wie beendet. Wichtig wurden kommerzielle Strukturen und die dazugehörigen Überlebensstrategien.

Die nötige Professionalisierung hat nicht nur mit Karriere zu tun, sondern mit dem gezielten Einsatz (vgl. VALIE EXPORT, HORN, IKEMURA, TROCKEL, EICHHORN) und der eigenen Positionierung. Diese mußte auch das Auflösen kohärenter Handlungsmuster und der Illusion von weiblichen Lebenszusammenhängen als Graswurzelverbindungen, die identitätsstiftende Netzwerke bilden sollten, jedoch eher zu der Generalisierung von "Frauen", von "Künstlerinnen" geführt hatten, implizieren. Die Zersplitterung von Motiven und Zusammenhängen war die Folge (zum Beispiel in homo- oder heterosexuelle Motivationen).⁴¹³ Die Umbruchzeit der achtziger Jahre bedeutete für die meisten Künstlerinnen tatsächlich eine Positionierung – das heißt auch, sich in den "Gebäuden" einzurichten oder zu nomadisieren. Kunst erfordert die Entscheidung, sie als kommunikatives und hochspezialisiertes Arbeitsfeld oder als Möglichkeit des gelegentlichen "Selbstaudrucks" zu begreifen.

Die Theorie der Differenz, die darauf hinweist, daß Frauen nicht als solche versämtlicht werden sollten, sondern individuelle Persönlichkeiten darstellen, begann

⁴¹² So behielten zum Beispiel VALIE EXPORT, HORN, LICHTENBERG, von WINDHEIM, SCHÖN, ROCH und STRUVE die "antimoderne" Haltung bei, während zum Beispiel WAWRIN, WAGNER, HAUSS, ROGENHOFER, ENDRIß, IKEMURA eher moderne Konzepte verfolgten.

⁴¹³ So ist in den Gesprächen mit Bierther und Schumann (den Vertreterinnen der Frauen/Kunst/Bewegungen in Berlin der ersten Stunde) eine gewisse Enttäuschung vorhanden, der den Rückzug der einen in reine "Frauenkreise", der anderen auf die Position der autonomen Künstlerin begründet.

zu greifen. Ein neues, pragmatischeres Künstlerbild entwickelte sich, das, abhängig von den Anforderungen, die die neuen Medien und Kunstformen an die Künstlerinnen und Künstler stellten, nur wenig Raum ließ für ausgeprägte, die Kunst als das Besondere darstellende und inszenierende Verhaltensformen.

Wichtig war zu dem Zeitpunkt, so zum Beispiel TROCKEL, "sich mit Rezeptionsgeschichte und den Möglichkeiten von Kunstkritik zu befassen", denn "es ist wichtig, in welchem Maß Kunstkritik an der Herstellung von Kunst mitbeteiligt ist." Die Wirkung der kritischen Diskurse in der Kunstwissenschaft zeigt sich an dieser Äußerung. Entgegengesetzt zu dieser eher intellektuellen Position konstatierte BACH: "Ich finde es so gut, daß man so wenig dazu braucht, daß man mit Farben so viel anstellen kann, von der leeren Leinwand über die Farbe entsteht ... ja, meine Welt ... Im Moment will ich nichts anderes. Mir genügt die Malerei."

HAUSS beharrte "auf der Wechselwirkung zwischen Kunst und Leben. Je mehr ich verstehe, was ich in der Kunst mache, um so wichtiger wird mir das andere Leben." Befragt zu den von ihr benutzten Konstruktionen von Weiblichkeit, die sich bei diesem Arbeitsansatz auch in der Arbeit manifestieren müßten, antwortete sie: "Ja, deswegen habe ich ja diese Schablonen gemacht. Auch ich bin durch so eine Schablone gedrückt, und das versuche ich mir zu verdeutlichen, sichtbar zu machen." Während HAUSS (wie auch BACH) einerseits ganz dem modernen Konzept der künstlerischen Selbstvergegenständlichung in dem expressiven Akt des Aus-sich-Heraussetzens folgt, bezieht sie Elemente in diese Konzept ein, die Einflüsse der Vorstellungen aus der Frauen/Kunst-Debatte erkennen lassen. Diese Konzepte erweisen sich als ausgesprochen kompatibel mit den beschriebenen modernen Vorstellungen vom schöpferischen Prozeß.

Von der Fachliteratur wird als Hauptproblem der Künstlerinnen die in der Moderne durchgängig männliche Konnotation der Begriffe und Konzeptionen vom Künstler, künstlerischer Kraft und kreativer Potenz gesehen, wie bereits im 1. Kapitel erläutert wurde. Diese spiegelt sich dementsprechend auch in dem Referenzsystem und dem Beziehungsgeflecht von Abhängigkeiten wider, die sich aus einem Netz von konkreten Personen zusammensetzen, die, falls nicht in personam sowieso üblicherweise männlichen Geschlechts, so doch die männlich bestimmten Muster und Denkstrukturen repräsentieren.

Auch die Vermittlung der Kunsttheorie, beziehungsweise der Ästhetik lag bis Ende der achtziger Jahre fast ausschließlich bei männlichen Professoren an den

Universitäten und Kunsthochschulen. Das oft unsystematische Selbststudium anhand von kunsttheoretischer Literatur, Katalogen, Kunstmagazinen und ähnlichem mehr ist der übliche Weg, sich mit diesen Fragen auseinanderzusetzen. Eine Künstlerin berichtete, daß sie zu Beginn ihres Studiums erst mal monatelang in der Bibliothek "Kunstgeschichte" gelesen habe. Das autodidaktische Moment in der Aneignung von Theorie ist nicht nur auf die künstlerische Ausbildung von Frauen zu beziehen. Allerdings fand zum Beispiel die feministische Kunstwissenschaft in Deutschland bis in die neunziger Jahre hinein keinen Eingang in die offizielle Lehre und Forschung, sondern wurde überwiegend in separaten Publikationen nur von einem speziellen, eher feministisch orientierten Rezipientinnenkreis gelesen. Der Versuch einer kritischen Revision der Kunstgeschichte findet nach wie vor am Rande des akademischen Systems statt; nur wenige männliche Theoretiker oder Kritiker nehmen die dort entwickelten Thesen auf.

Es ist auffällig, daß in den vorliegenden bearbeiteten Gesprächen das Problem der patriarchal bestimmten Diskurse und Dispositive interessanterweise so gut wie nicht angesprochen wurde. Die Künstlerinnen beließen es meist bei einem vagen Unterton, der die Situation für sie als Frauen deutlich machte, aber eher eine zurückhaltende als eine problemorientierte Haltung signalisiert. Die Einordnung in das System der Moderne wird sozusagen ohne Leidensdruck formuliert, jede sucht sich ihren Platz in der Hierarchie, die als gegeben hingenommen wird. Hier ist die Grenze zwischen Konfliktvermeidung und einem gewissen Pragmatismus in der Lebensführung nur schwer zu erkennen.

7.2 Verhältnis zur Frauen/Kunst/Bewegung der siebziger und achtziger Jahre

Bei unseren Gesprächen Anfang der neunziger Jahre interessierte uns, wie die damals circa fünfzehnjährige Geschichte der Frauenbewegung und der feministisch orientierten Künstlerinnen von den einzelnen Künstlerinnen beurteilt werden würde. Zu diesem Zeitpunkt schienen die feministischen Kämpfe abgeschlossen und ein gewisser Status quo erreicht. Die sogenannte postfeministische Debatte setzte ein, die, die feministische Bewegung der sechziger und siebziger Jahre als abgeschlossen voraussetzend, stärker differenzierte, indem sie den Begriff *gender* an Stelle von Weiblichkeit und Männlichkeit einsetzte und essentialistische Positionen aus Theorie und Praxis der Frauenbewegung kritisierte. Die Auswirkungen des vielstimmigen Versuchs, die Differenz zwischen Weiblichkeit und Kunst zu

diskutieren – in der Suche nach einer anderen als der männlichen Produktionsweise, nach einer “eigentlichen” Thematik, nach der Kunst als Ausdrucksmittel einer weiblichen Identität –, führten zu Positionen, mit denen wir es heute noch zu tun haben und die in aller Ambivalenz von den meisten der von uns befragten Künstlerinnen geteilt wurden. Für unsere Fragestellung ist der Beginn dieser Debatte in den achtziger Jahren insofern von Bedeutung, als daß sie Weiblichkeitskonzepte der siebziger Jahre in Frage stellte. Für Künstlerinnen konnte sie neue Ansatzpunkte bilden, da im Zusammenhang mit der Diskussion um Zeichen und Repräsentation auch das Zeichen Frau sowie der Begriff Weiblichkeit eine Rolle zu spielen begannen, abseits von den Festlegungen der frühen Jahre, die viele der von uns befragten Künstlerinnen trotz aller politischen Notwendigkeiten als stark einschränkend empfanden.⁴¹⁴

Bevor die verschiedenen Haltungen der Künstlerinnen zur Frauen/Kunst/Bewegung zusammenfassend von uns dargestellt werden, werden wir auf die vor allem für die ältere Generation wesentliche Frage der Ausbildungsmöglichkeit kurz eingehen. Denn gerade die “Amateurinnen” der siebziger Jahre stellen für die nachfolgenden Generationen in ihrem Ringen um “Professionalität” oftmals einen wunden Punkt in der Künstlerinnengeschichte dar, denn alle professionellen Künstlerinnen wurden an den vielen “Dilettantinnen” der Frauenbewegung gemessen.

Die Aussagen der Künstlerinnen hinsichtlich der Frauen/Kunst/Bewegung werden darauf folgend in drei Gruppen zusammengefaßt dargestellt:

1. Die “Aktivistinnen der ersten Stunde”, die, überzeugt von den Zielen der Frauenbewegung, sich für die Sache der Künstlerinnen engagierten. Zum Zeitpunkt der Interviews zogen sie unterschiedliche Schlußfolgerungen: Resignation, Rückzug in feministische beziehungsweise homosexuelle Gemeinden oder perspektivisches Relativieren der zeitlichen und kulturell-ökonomischen Umstände.
2. Die “Sympathisantinnen”, die eigene Formen des Engagements, sei es im Persönlichen, sei es im Künstlerischen entwickelt hatten. Bei dieser Gruppe spielte in verschiedenen Ausformungen die Selbstverwirklichung als Frau die größte Rolle. Mythische Bilder von “Weiblichkeit”, die zum Teil von der Frauenbewegung geschaffen oder aufgenommen wurden, wurden durch diese Künstlerinnen aufgenommen und weitertransportiert.

⁴¹⁴ Das Bestehen auf Individualität und die Ablehnung eines Universalkonzeptes “Frauen” ist an den vorliegenden Gesprächstranskripten deutlich ablesbar. Es lassen sich jedoch auch Spuren eines frauenzentriert geprägten Verständnisses in den Aussagen mancher

3. Die "Distanzierten", die von vorneherein mit den feministischen Kunstformen beziehungsweise der kunstpolitischen Orientierung im Dissens waren und das allgemein Menschliche, welches männliche und weibliche Anteile besitzt, als Kategorie für sich bestimmten.

7.2.1 Ausbildung und Autodidaktentum

Der Künstlerinnenhabitus machte durch die Entstehung und Etablierung des zeitgenössischen deutschen Nachkriegskunstmarkts im betrachteten Zeitraum signifikante Veränderungen durch. Hierzu gehört vor allem die Definition und Bewertung von "Professionalität" im Zusammenhang mit einer Karriere. Diese macht sich an verschiedenen Indikatoren wie Ausbildung, Studium an bestimmten Hochschulen, Geschäftstüchtigkeit, Selbstdarstellung, Publikationsliste, Gestaltung des *curriculum vitae* und ähnlichem mehr fest. Um dies zu verdeutlichen, gehen wir kurz auf die Ausbildungsfrage ein, die je nach Epoche und in Abhängigkeit zum männlichen Künstlerhabitus changierte.

Nach Erkenntnissen zur Geschichte der Künstlerinnenausbildung stellt die Frage nach der akademischen Ausbildung für Künstlerinnen einen wichtigeren Punkt dar als für Künstler.⁴¹⁵ Bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts war Frauen der Zugang zu staatlichen Akademien verwehrt. Künstlerinnen wie Modersohn-Becker studierten an Frauenakademien auf privater Basis. Auch nach der Zulassung zur akademischen Ausbildung wurde der Zugang zu ihren relevanten Teilen zunächst nur Männern gestattet, wie zum Beispiel zum Aktstudium. Aufgrund dieser mittlerweile umfassend dargestellten Geschichte wurden Künstlerinnen noch lange nach ihrer offiziellen Zulassung zur akademischen Ausbildung als "Dilettantinnen" bezeichnet und dementsprechend behandelt. Grundsätzlich in Frage gestellt wurde das im Deutschland der Weimarer Republik eben erst errungene Selbstverständnis der Frauen als Künstlerinnen durch die Politik des Nationalsozialismus und die die Definition einer emanzipierten Frauenrolle ebenfalls behindernde, weil restaurative Nachkriegspolitik, die vor allem die Mutterrolle betonte und Frauen nicht ermutigte, sich beruflich zu qualifizieren oder gar eine akademische geschweige denn künstlerische Karriere einzuschlagen.

Künstlerinnen finden, das in einem auf die bildende Kunst umgemünzten *écrire femme* (CIXOUS) besteht.

⁴¹⁵ Siehe hierzu grundsätzlich BERGER, 1982, und Kat. *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein Berliner Künstlerinnen*, Berlin 1992.

Die Hierarchie zwischen der hohen und der angewandten Kunst, die vor allem in Europa Bedeutung hat, machte es für weibliche Lebensentwürfe und Berufswünsche schwer, sich als professionelle freie Künstlerin zu imaginieren, da die angewandten Künste das Feld waren, was Frauen traditioneller Weise zugestanden wurde.

Ihnen ging es ähnlich wie studierten Kunsthistorikerinnen und anderen Akademikerinnen mit und ohne Abschluß bis in die späten sechziger Jahre hinein, die nach dem Studium zum Tischgespräch mit Familie, Gatten oder Salongästen beitragen sollten. So konnten Frauen auch in den Künsten Amateurrinnen sein, oft allerdings ohne Studium, und im Sinne einer höheren Töchterbildung geschmackbildend und die Familie bereichernd musisch tätig werden. Um nicht mit dem "höhere-Töchter-Trauma" in Berührung zu kommen, mußten Frauen zwangsläufig ein Studium nachweisen; auch in Zeiten, als Sinn und Zweck der akademischen Ausbildung bereits in Frage gestellt wurde (von den männlichen Kollegen).

So besteht für Künstlerinnen nach wie vor die Gefahr, ihren Beruf nur im Privaten auszuführen: Im Atelier sind Frauen ganz Künstlerin – der Schritt nach außen in die Öffentlichkeit ist die Hürde, die viele Künstlerinnen nicht bewältigen, die aber zum Berufsbild unbedingt dazu gehört. Diese Erkenntnis bezieht sich vor allem auf die von uns untersuchte Zeit zwischen 1975 und 1990. An den Kunsthochschulen studierte schon in den Siebzigern eine größere Zahl von Künstlerinnen als im Vergleich zu den sechziger Jahren, da nun die ersten Jahrgänge der Gymnasialschülerinnen, deren Zahl in den sechziger Jahre im Zuge der Bildungsreform sprunghaft gestiegen war, in das studierfähige Alter gelangen. Frauen fühlten sich ermutigt, berufliche Qualifikationen zu erwerben, wieder aufzunehmen oder abzuschließen, ließen sich nach der Ausbildung oder der Fachhochschule auf ein Studium ein, wechselten Studienfächer, arbeiteten an Projekten mit, nahmen an Sommeruniversitäten, workshops und ähnlichen Aktivitäten teil.⁴¹⁶ Selbstverwirklichung war ein Schlagwort, was oft nur innerhalb gesellschaftlicher, familiärer und individueller Grenzen ernst genommen wurde, aber auch Grenzüberschreitungen, die mit Trennungen, Verzicht auf Familie oder Karriere und ähnlichem verbunden waren, provozierte. Somit waren auch im Bereich der bildenden Kunst, die sich, wie oben gezeigt, ihrerseits verstärkt "dem Leben" zuwenden wollte, Tätigkeitsfelder für künstlerisch interessierte oder ausgebildete Frauen eröffnet, die sowohl individuell erprobt wurden als auch im

⁴¹⁶ Dies waren Effekte der gesellschaftlichen Auswirkung der Frauen- und Studentenbewegung.

Rahmen von Zusammenschlüssen und lockeren Gruppierungen Gegenstand der Auseinandersetzung waren.⁴¹⁷ Gerade Frauen, die nicht Kunst studiert hatten, sich jedoch kreativ betätigen wollten oder eine Begabung spürten, wurden ermutigt, diese Tendenzen auszuleben.⁴¹⁸ Frauen sollten sich generell in allen Bereichen ohne Schranken, Ängste und Bewertungen betätigen können. Die künstlerische Praxis schien neben dem Theaterspielen und Schreiben ein geeignetes Feld zum Selbstaussdruck oder auch für Problemlösungsansätze expressiver oder klärender Art. Die Selbsthilfe- und Kunsttherapiewelle, aber auch der Einfluß Joseph Beuys' als Professor, der seine Klasse zeitweise unbeschränkt öffnete, stellte für einige hieraus erwachsende Künstlerinnen (aber auch Künstler) eine starke Ermutigung dar, sich der Kunst professionell zuzuwenden. Für einen kurzen Moment schien Kunst frei zu sein von kommerziellen Zwängen – auch der Habitus des Autodidakten konnte, wenn auch nur vorübergehend, als Variation in die bestehenden Künstlerbilder aufgenommen werden.

Trotz der allgemeinen Offenheit der Kunstformen, welche das Publikum animieren und einbeziehen wollten, begannen sich "professionelle", das heißt meistens studierte Künstlerinnen gegen laienhafte Frauengruppen zu wehren, da deren feministische oder frauenbewegte Bekenntnisarbeiten einschränkend gemeint als "Frauenkunst" abgetan wurden.

Interessant ist der Aspekt, daß die von uns interviewten Künstlerinnen mit einem akademischen Kunststudium einem Engagement für die Sache der Frauen, sei es künstlerisch oder organisatorisch, weniger abgewinnen konnten als Autodidaktinnen⁴¹⁹ und Künstlerinnen, die ihr Studium nach anderen Studien beziehungsweise Berufserfahrungen aufnahmen oder ein Studium in einem verwandten Bereich absolviert hatten, wie angewandte Kunst, Kunsterziehung für die Sekundarstufe I oder Grundschule, Mode und ähnliches.⁴²⁰ Betrachten wir die Aussagen der Künstlerinnen genauer, die sich mehr oder weniger selbst ausgebildet haben, also der Autodidaktinnen (hierzu zählen wir SCHUMANN, STRUVE, LICHTENBERG, RASPÉ, die aus verwandten Berufsausbildungen kamen, sowie ENDRIß und HAUSS, die an der pädagogischen Hochschule oder Kunsterziehung studiert haben), so zeigen sich bestimmte Strukturen, die möglicherweise etwas mit der

⁴¹⁷ Vgl. *Schule des kreativen Feminismus* von Ulrike Rosenbach (Köln) oder *Galerie Andere Zeichen* von Ebba Sakel in Berlin (West) als "feministische Kunstschulen", die Amateurinnen offenstanden.

⁴¹⁸ Vgl. BIERTHERS Arbeit mit Frauen und Mädchen im Frauenhaus sowie im *Pelze*, einem subkulturellen Ausstellungs- und Clubraum im Frauenhaus.

⁴¹⁹ LICHTENBERG, RASPÉ, SCHUMANN, STRUVE.

⁴²⁰ ENDRIß, HAUSS, VALIE EXPORT.

Ferne zur Kunsthochschule und den Künstlerzirkeln im akademischen Bereich zu tun haben.⁴²¹ Künstlerisches Schaffen wird stark mit Selbstverwirklichung gleichgesetzt, die Bedeutung der künstlerischen Aussage wird mit Selbstaussagen, Selbstdarstellung und Selbstsuche in Verbindung gebracht. BACH benutzte häufiger die Aussagen "meine Welt" oder aber in einem Atemzug "was ich bin, was ich mache". Durch die eigenständige Herausbildung von Arbeitsverfahren wurden biographische Verflechtungen eher zugelassen.⁴²² Eine Nähe zu Weiblichkeitsmythen und damit auch Künstlerinnenmythen ist zu verzeichnen, die mit dem existentiellen Verständnis von künstlerischer Ausdrucksform zu erklären ist.⁴²³ Auch waren kaum Probleme vorhanden, experimentell mit Techniken, Materialien und Inhalten umzugehen.

Künstlerinnen, die ein Akademie- oder Hochschulstudium absolviert hatten, gingen bedeutend distanzierter mit dem "Selbstfindungswert" der Kunst um, stellten eher Bezüge zur Kunstgeschichte oder bestimmten künstlerischen Konzepten her, als daß sie Kunst als Selbstfindungsmittel verstanden. Aber auch die, die ein reines Kunststudium⁴²⁴ absolviert hatten, bezeichneten sich oftmals dennoch als Autodidaktinnen, da sie sich im Studium allein gelassen fühlten und (fast) isoliert studierten, weil sie aus verschiedenen Gründen mit den Professoren nicht auskamen, diese nicht akzeptierten oder sich von diesen nicht akzeptiert fühlten.⁴²⁵

Künstlerinnen ohne akademisches Studium übergangen zum Zeitpunkt der Gespräche diese Tatsache gerne. In den neunziger Jahren konnte dieses biographische Detail nicht mehr unbeschadet Teil des Künstlerinnenhabitus sein. Sie

⁴²¹ Vgl. Kap. 7.2.1.

⁴²² Bei SCHUMANN ist es die Wahl der Sujets (Frauenporträts) und das Engagement als Künstlerin in der Frauenbewegung; bei HAUSS standen Kinder und Haushalt in direkter Korrespondenz zur Malerei und Malweise; RASPÉ sah im Haushalt eine Ressource für künstlerische Motive, Themen und Prozesse; STRUVE begriff die Kunst auch als biographische Selbstsuche.

⁴²³ Zum Beispiel Lilith LICHTENBERG, die "saftige, weibliche Malerei", mit einer "tiefenden Möse" im Gespräch gleichsetzt.

⁴²⁴ BACH, BELL, BIERTHER, EICHHORN, HORN, IKEMURA, PRÜNSTER-SOARES, POHL, RENZI, ROCH, RÖSLER, ROGENHOFER (Kunsterziehung Lehramt Gymnasien), SCHÖN (Kunsterziehung Lehramt Gymnasien), TROCKEL (Werkkunstschule), WAGNER (Kunsterziehung Lehramt Gymnasien), WAWRIN (Kunsterziehung Lehramt Gymnasien), von WINDHEIM (Kunsterziehung Lehramt Gymnasien).

⁴²⁵ Die besonderen Bedingungen und Auswirkungen der traditionellen Kunstlehre der männlichen Professoren hat EROMÄKI (1987, S. 54) untersucht und dargestellt. Eine der von uns befragten Künstlerinnen berichtete uns zum Beispiel, sie sei so gut wie nie an der Hochschule gewesen, da sie unter extremen Kommunikationsstörungen gelitten habe. Ein Professor habe ihr von Zeit zu Zeit bei ihr zu Hause Korrektur gegeben. Eine andere berichtete davon, daß sie einer kleinen Gruppe von Studenten angehört habe, die sich im Atelier eingeschlossen habe, weil sie im gegenläufigen Trend zur herrschenden Kunstauffassung an der Hochschule mit Malerei experimentieren wollten, sich aber gleichzeitig von den herrschenden Malerprofessoren distanzieren.

setzten dafür je nach eigener Kunstauffassung und Künstlerbild persönliche Erfahrungen, Schlüsselerlebnisse in der Kindheit oder ihnen bekannte Künstler in Vorbild- oder Lehrerfunktion ein.⁴²⁶

Eine Art Professionalisierungsinstanz waren Künstlerinnengruppen, wie zum Beispiel die Gruppe *WeibsBilder*. Dieser Zusammenschluß stellte eine Chance für die nicht akademisch ausgebildeten Künstlerinnen dar, die sich unterschiedlich auswirkte.⁴²⁷ Die Berliner Gruppe *Schwarze Schokolade*, der Ursula BIERTHER zeitweilig angehörte, hatte ähnliche Absichten, war aber zu groß und von zu starker Fluktuation geprägt, zudem gehörten ihr zu viele Amateurrinnen/Autodidaktinnen an. Während die Münchner Künstlerinnen nach kurzen Experimenten damit begannen, sich von den ursprünglichen Zielen einer feministischen, Frauen aus verschiedenen Berufen und Studien integrierenden Gruppe hin zu einer professionellen Vereinigung (in der Tradition von *Cobra* oder *Spur*) mit einheitlichem Auftreten und internen Qualitätsdiskussionen zu entwickeln, beharrte die Berliner Gruppe an dem feministischen Konzept der Selbstverwirklichung jeder Frau und lehnte insofern Professionalität auch bezogen auf die künstlerische Qualität der einzelnen Mitglieder ab.

Die Gruppe *WeibsBilder* setzte neben dem künstlerischen Programm der Gruppenmalerei auf professionelles Vorgehen im Kunstbetrieb. Ähnlich wie Rosemarie TROCKEL resümierten ihre Mitglieder: Schlechte Form und fehlende Professionalität sind schwere Kritikpunkte an der Kunst von Frauen der siebziger Jahre, die sich in die mangelnde Akzeptanz durch Kunstmarkt und andere Profi-KünstlerInnen auswirkte und damit der Frauen/Kunst/Bewegung mehr geschadet als genutzt hat. Die Verfechterinnen einer eher nicht an professionellen Maßstäben orientierten Kunst (wie zum Beispiel Ursula BIERTHER und ihr Umfeld) setzten dieser Position entgegen, daß Professionalität die Kunst "glätte".

⁴²⁶ SCHUMANN hatte sowohl über ihre Eltern, die Künstler waren, als auch über ihren Ehemann, der eine Galerie führte und in der Kestner Gesellschaft Mitglied war, die Möglichkeit zum Kennenlernen und sich Auseinandersetzen mit diversen Positionen. RASPÉ führte ein mätzenatisches Haus, in dem Künstler, die den Wiener Aktionisten zuzuordnen waren, zum Teil wochenlang wohnten und arbeiteten. STRUVE übersetzte Erfahrungen aus dem Theaterbereich in ihre künstlerischen Aktionen. Nicht zuletzt sind ihr durch ihren Ehemann, der berühmter Berliner Bildhauer war, und ihren späteren Lebensgefährten, der als kurzzeitiger Beuysschüler ebenfalls eine künstlerische Existenz führte, verschiedenste Anregungen, Einflüsse und Ermutigungen widerfahren. LICHTENBERG lebte mit einem Maler zusammen, der Mitglied eines Münchner Malerkollektivs ist, und hat sich in der Gruppe *WeibsBilder* mit professionellen und semiprofessionellen Malerinnen zusammengetan.

⁴²⁷ So bezeugt LICHTENBERG, daß sie die Malerei im Tun mit den anderen gelernt habe; ENDRIß beschloß mit über 40 Jahren, sich um einen Studienplatz für Malerei an der Münchner Akademie zu bewerben und schloß vier Jahre später das Studium als Meisterschülerin ab.

Nach wie vor waren der Kunst und dem Erscheinungsbild der Künstlerin in den siebziger Jahren bestimmte Grenzen gesetzt, was "geht" und was nicht geht, obwohl das "anything goes" an der Oberfläche suggeriert wurde.⁴²⁸ Die Entscheidung war zu treffen, sich den festgelegten aber ungeschriebenen Gesetzen zu beugen oder nicht. Die weniger professionellen Karrieren der siebziger Jahre verweigerten sich einer solchen Strategie im großen Ganzen. Es zeichnete sich aber parallel zur Verweigerungshaltung eine neue Einstellung ab: Im Laufe der Professionalisierung des Kunstmarktes, der Künstlerinnen, der Frauen und ihrer Bewegungen in den siebziger und achtziger Jahren fand eine Umdefinition statt – von der "nicht Studierenden" über die Künstlerin mit Akademieabschluß bis hin zur "Selbsternennung". In Hinsicht auf die Professionalisierung im Selbstmanagement, in der Organisation und Koordination der Öffentlichkeitsarbeit sind alle Künstlerinnen (und Künstler) Autodidaktinnen, die sich im Versuch-und-Irrtum-Verfahren einen Weg suchen. Diese Aussage bezieht sich vor allem auf die Generation der heute um die 60-jährigen; jüngere wie zum Beispiel TROCKEL lernten parallel zum sich konstituierenden und etablierenden deutschen Kunstmarkt in den achtziger Jahren (gemeinsam mit der Galeristin Monika Sprüth) in den USA Professionalität.

Die Pose der Autodidaktin, die auch von Künstlerinnen mit Hochschul- oder Akademieabschluß eingenommen wurde, diente vor allem der Selbststilisierung als Einzelkämpferin und Außenseiterin, aber auch als Geniale aus sich selbst Schöpfende.⁴²⁹ Spätestens seit der Abkehr der Kunst vom Akademismus und vor allem seit den sechziger Jahren dieses Jahrhunderts herrschte das Diktum, daß Kunst nicht lehrbar sei. Das hing von der Institutionalisierungstheorie⁴³⁰ ab, die davon ausgeht, daß Kunst das sei, was ein – durch das institutionelle System erkannter, rezipierter – Künstler als solche bezeichne. Qualität war nicht mehr hinreichend über eine handwerkliche oder intellektuelle Leistung zu definieren. Es kam auf die Präsentation, die Kontexte, die Ausstellungsverzeichnisse und vor allem das Erkanntwerden durch wichtige Mitglieder im Betrieb an.

Am Ende des Untersuchungszeitraums war bei der jungen Generation ein Umbruch festzustellen, der zu einer selbstverständlicheren Selbstdarstellung und Identifikation

⁴²⁸ Die Unterschiedlichkeit der Vitae macht dies deutlich, die noch vor zehn Jahren zu konstatieren war und heute von den professionellen "cv's" nach amerikanischem Vorbild nahezu völlig verdrängt wurde.

⁴²⁹ Eine Künstlerin berichtete, daß sie während ihres Studiums aufgrund psychischer Störungen so gut wie nie an der Werkkunstschule anwesend gewesen sei. Ein Professor habe sie von Zeit zu Zeit zu Hause besucht.

⁴³⁰ DANTO, 1984.

mit dem Berufsbild führte. Die Fragen nach den Gesetzen und Riten des Kunstbetriebs und individuellen Verhaltens- und Reaktionsformen wurden bereits an der Hochschule mit Blick auf das künftige "Berufsleben" gestellt. Trotzdem war zu dieser Zeit noch ein relativ verhaltenes Selbstbewußtsein bezüglich Karriereplanung und anderem zu konstatieren. Künstlerinnen ohne Studium oder aus mit der Kunst verwandten Studiengängen waren so gut wie nicht mehr anzutreffen. Zugleich wird, ob aus Furcht, Trotz oder Reaktion auf die geringen Chancen, die einer kunstmarktgerechten Karriere eingeräumt werden können, eine neue Tendenz erkennbar: Studierte Künstlerinnen der jungen Generation stehen zum Teil weniger unter dem Druck, als Frau und Künstlerin unbedingt Erfolg haben zu müssen, nehmen sich Freiheiten und arbeiten in oft lukrativeren, unkünstlerischen Jobs, die ihnen auf Grund ihrer guten Ausbildung zugänglicher sind als ihren Vorgängerinnen. So sichern sie sich nüchtern den Lebensunterhalt – und retten die Kunst vor dem Druck des Broterwerbs.

Damit wird die Tendenz deutlich, daß die hier befragte Gruppe – bis auf die genannten Ausnahmen – stellvertretend den sich vollziehenden Wertewandel Anfang der neunziger Jahre zeigt. Die Aussagen machen diesen Wandel deutlich im Verhältnis zur Frauenpolitik, zum Kunstmarkt und zum Stellenwert der Kunst in der Gesellschaft. Damit verbunden ist für fast jede der Interviewten auch persönlich eine Umbruchsituation in der Orientierung und dem Selbstverständnis als bildende Künstlerin.

7.2.2 "Aktivistinnen der ersten Stunde"

Ursula BIERHER gehörte seit ihrem Studium der Malerei zu den Aktivistinnen der Berliner Frauenkunstszene (unter anderem zur Vorbereitungsgruppe der Ausstellung *künstlerinnen international 1877 - 1977*). Sie beschrieb diese beginnend in den siebziger und bis Mitte der achtziger Jahre als "abgeschlossene subkulturelle Szene": "Die frühe Frauenbewegung der siebziger Jahre war subkulturell und anarchistisch, nicht so institutionell eingebunden wie heute. Die Frauenbewegung war als radikale Subkultur gegen die herrschende Kultur gerichtet."

BIERHER sah ihren Gewinn aus der feministischen Bewegung als Bewußtwerdung über den weiblichen Körper ("daß ich in einem weiblichen Körper wohne"), sowie darin, "in einer männlich dominierten Kultur, die uns bestimmt" zu leben. Dieser

Widerspruch hätte sich ihrer Meinung nach auch in der Kunst bemerkbar gemacht, allerdings "in vielen Facetten vom Weiblichen". Sie ging zum Zeitpunkt der Gespräche davon aus, daß die in den siebziger Jahren geführte "große Kontroverse" um weibliche Ästhetik für sie dahingehend entschieden war, "daß es ganz klar eine (weibliche Ästhetik; Anm. d. Verf.) gibt." Doch weibliche Tendenz sei "nicht bei jeder Künstlerin ablesbar", jeder Mensch habe männliches und weibliches Potential in sich. Bei vorhandenem Wissen über die alten matriarchalen Kulturen und die Existenz von Künstlerinnen in allen historischen Epochen, bei größerer Zurückgezogenheit oder beim Leben in feministischen Zusammenhängen verstärkte sich die weibliche Tendenz. Daraus entstünden neue Arbeitsweisen.

BIERTHER war es wichtig, mit Frauen ästhetisch zu kommunizieren, deshalb begann sie nach dem Studium (in den Jahren 1981 bis 1986), "mit Frauen aus verschiedensten Bereichen – ehemalige Frauenhausbewohnerinnen, Prostituierte und Mädchen – multimedial" zu arbeiten.⁴³¹ Wichtig war die Referenz zur "Frauengeschichte"⁴³², wo sich beispielsweise spezifische Kommunikationsformen bei der Erledigung von häuslichen Aufgaben (Handarbeiten, Spinnen und so weiter) zeigten. Auf die Frage, ob sie diese Arbeit damals als Kunst begriffen habe, betonte sie mit Vehemenz: "Das war Kunst. Es war kollektive Kunst, ein künstlerischer Arbeitsprozeß, zusammen mit anderen Frauen. Ich sah mich damals nicht als Einzelkünstlerin." Dabei spielten nach ihrer Aussage keine Bezüge zu der in der bildenden Kunst damals virulenten Haltung "Jeder ein Künstler" (Beuys) eine Rolle. Sie sei damals ihrer politisch-feministischen Überzeugung gefolgt, daß alle Frauen Ausdrucksmöglichkeiten haben. Die Gestaltungsfähigkeit sei "etwas Anerzogenes", was sich im Frauenalltag etwa darin äußere, "sich um eine Häuslichkeit (zu) bemühen".

Ab 1986 kehrte sie zur Malerei zurück, suchte aber weiterhin den kollektiven Zusammenhang in der Künstlerinnengruppe *Schwarze Schokolade*. Diese Gruppe bestand aus akademischen Künstlerinnen und Autodidaktinnen, die sich Atelierräume in einem Frauenzentrum in Berlin-Kreuzberg teilten und einige gemeinsame Ausstellungen mit essentialistischem Ansatz durchführten. Zum Zeitpunkt der

⁴³¹ Die Mädchen und Frauen stellten unter BIERTHERS Anleitung, ähnlich wie bei dem bereits erwähnten *consciousness-raising*, autobiographisch gefärbte Collagen, Fotokopien und ähnliches her.

⁴³² Gemeint ist die im Zusammenhang mit der Frauenbewegung entwickelte Intention vor allem weiblicher Historiker, Geschichtsschreibung aus der Frauenperspektive zu betreiben, das heißt den den Frauen zugeschriebenen Anteil an Alltags-, Politik- und Berufsleben zu untersuchen und damit in den historischen Diskurs einzubeziehen. Vgl. Gisela BOCK: Geschichte, Frauengeschichte, Geschlechtergeschichte, in: Geschichte und Gesellschaft 14, 1988, S. 364-

Gespräche hatte sie sich allerdings von dieser Gruppe zurückgezogen und beabsichtigte nicht, sich zukünftig einer Gruppe anzuschließen.

Die Mitglieder der Künstlerinnengruppe *WeibsBilder* (ENDRIß, LICHTENBERG, PRÜNSTER-SOARES, ROGENHOFER) waren durch die Universität zu feministischen Fragestellungen gelangt, setzten sich dort in Arbeitsgruppen mit Fragen des Feminismus, der ästhetischen Erziehung und Pädagogik auseinander. Sie lehnten jedoch die in feministischen Zusammenhängen stehenden vorherrschenden künstlerischen Praxen als malerisch "hinter die Moderne zurück(gehend)" (LICHTENBERG) ab, da sie sie als von der Thematik her "zu programmatisch" (ENDRIß), zu sehr "Wehleiden, Sich-selbst-Bejammern" (LICHTENBERG) darstellend beurteilten.⁴³³ Die theoretische Auseinandersetzung der Hochschule hinter sich lassend, war in der künstlerischen Praxis ihre Intention, danach zu forschen, ob und wie sich Weiblichkeit in der Malerei bemerkbar mache. ENDRIß' Ansicht nach wurde zum Zeitpunkt der Gespräche der Diskurs um Weiblichkeit von den meisten Künstlerinnen vermieden, "damit sie ja nicht in die Kiste der Frauenkunst gesteckt werden". Die *WeibsBilder* dagegen hätten schon den Gedanken "einer Utopie im Kopf, auch die Gewißheit, daß wir zusammen etwas Neues entwickeln und gesellschaftspolitisch etwas bewegen könnten." (ENDRIß)

RASPÉ erklärte, und hier bezog sie auch ihren künstlerischen Ansatz mit ein, "...wenn überhaupt etwas richtig war an der Frauenbewegung, dann ist es für mich persönlich ein ganzheitliches Denken – das ist notwendig auch weiterhin...". Sie berichtete von ihren Erfahrungen der Vereinnahmung unter feministische Kunst folgendermaßen: "Wenn du mal in diesen feministischen Umkreis gekommen bist, passiert es leicht, daß du keine anderen Ausstellungsmöglichkeiten mehr findest ... Deine Arbeit wird nur noch unter diesem Aspekt gesehen." Auch andere Künstlerinnen, die in der Frauenbewegung engagiert waren, erläuterten das Verhältnis zu ihr nichtsdestotrotz als kritisch und ambivalent. Die Frauenbewegung hat ihnen "einen gewissen Durchblick verschafft"(a), das Engagement als "große Kämpferin"(a) ging allerdings eher in die Organisation von solidarischen Strukturen innerhalb der

391; Karin HAUSEN (Hg.): Frauen suchen ihre Geschichte. Historische Studien zum 19. und 20. Jahrhundert, München 1983.

⁴³³Diese Aussagen beziehen sich auf eine naturalistische beziehungsweise realistische Malerei oder Bildhauerei, die zum Beispiel von Berliner Künstlerinnen wie Gisela Breitling, Sarah Haffner, Monika Sieveking, Christa Biederbick oder der Kölnerin Tremezza von Brentano praktiziert wurde. Auf unsere Nachfrage, welche Bilder oder Künstlerinnen damit konkret gemeint seien, wurden jedoch nur ungefähre Beschreibungen, keine Namen angegeben.

Künstlerinnenschaft durch Ausstellungen, Schreiben von Texten und ähnliches ein. Bezogen auf die Profession als Künstlerin ging es jedoch "um Kunst ... , nicht um inhaltlich programmatische Fragen" (SCHUMANN).

STRUVE, die in den siebziger Jahren bei dem Berliner Frauenmagazin *Courage* gearbeitet hatte, formulierte etwas vorsichtiger, die Frauenbewegung habe ihr einen gewissen Rückhalt gegeben. Wichtig für sie waren die Orte der Frauenbewegung.⁴³⁴ Für die Kunst bedeutete die Bindung an die Bewegung für sie die Möglichkeit der "Konzentration auf mich als Frau". Auch der Aspekt der "Nichtverführbarkeit für den Kunstmarkt", den auch BIEROTHER erwähnte, war ihr wichtig.

TROCKEL gehört aufgrund ihres internationalen Erfolges auch heute noch zu den bekanntesten deutschen Künstlerinnen und bezeichnete sich im Gespräch als Feministin. Sie betonte die Relevanz der Diskussion um die weibliche Ästhetik. Der "Blick nach innen, die Beschäftigung mit dem Körper, Selbsterfahrung" waren ihrer Meinung nach sicher "notwendig für die Frauenbewegung als Grundlage für eine Veränderung" gewesen. "Nur mit Kunst hatte das alles nicht so viel zu tun." Dies seien zwar Wegbereiter gewesen, aber die formale Frage sei außer acht gelassen worden, worauf es nach TROCKELS Meinung aber ankommt: "Nur die gute Form zählt" und "die Ergebnisse in den siebziger Jahren waren ja in der Tat alle nicht befriedigend, sogar ausgesprochen schlecht." Sie fühlte sich von den Auswirkungen der Rezeption dieses künstlerischen Ansatzes jedoch nicht betroffen, "damit habe ich ja nichts zu tun." Sie bedauerte, daß keine Qualitätskriterien entwickelt wurden. Von dieser dennoch wichtigen Phase mochte sie sich jedoch nicht distanzieren, sie arbeite vielmehr daran, ihre Vorstellungen in eine andere Form zu bringen, "in meine Form". Ähnlich argumentierte im übrigen auch Maria EICHHORN.

Für VALIE EXPORT, die wohl prominenteste feministische Künstlerin in Europa, ist die feministische Diskussion "in die Menschheitsdiskussion" impliziert, das heißt, sie gehört zu den Fragen, die im Hinblick auf Ontologie und Humanismus geklärt werden müssen, bevor grundsätzlich strukturelle Veränderungen erreicht werden können. Mit der feministischen Theoriebildung der sechziger und siebziger Jahre und den Werken der Künstlerinnen aus dieser Zeit hat ihrer Meinung nach die Diskussion begonnen. Sie stehe jedoch noch am Anfang, in den USA sei sie weiterentwickelt. In Europa sei sie steckengeblieben im "theoretischen Intellektualismus und der undefinierbaren Sehnsucht nach Emanzipation...". Aufgrund des Einsatzes von

Frauen hätten sich allerdings gesellschaftliche Veränderungen ergeben, die die Arbeit erleichtern. Um jedoch ein Kulturbild zu verändern, bedarf es Exports Meinung nach viel mehr Zeit, denn "die Bilder der Kultur müssen verändert werden". Sie betonte, feministische Kunst würde in der Rezeption nach wie vor gleichgesetzt mit schlechter Kunst und der Forderung nach Quotenregelung. Die feministische Intention jedoch sei, Strukturen und Systeme der patriarchalen Zivilisation zu analysieren und mit diesen Analysen zu arbeiten. Sie gab zu bedenken: "wenn Kunst nur als Gelegenheit benutzt wird, um ständig die Frauenproblematik zu thematisieren, dann wird im Ergebnis schlechte Kunst dabei herauskommen. Man darf Kunst nicht zweckentfremden, sondern muß die Probleme in das System Kunst integrieren, wie man es (mit "es" sind die weiblich konnotierten Erfahrungen gemeint, d. Verf.) sowieso einbringt."

7.2.3 "Sympathisantinnen"

BACH beschrieb im Gespräch, wie noch während ihrer Studienzzeit in Berlin "Weiblichkeit verleugnet" wurde und sie – die mit der Frauenbewegung sympathisierte, aber keiner Gruppe angehörte – gerade deswegen motiviert war, diese in ihren Bildern zu thematisieren. Da diese Phase noch während ihres Studiums, also zu Beginn der achtziger Jahre einsetzte, als eine gewisse Offenheit und Interesse für diese Themen vorhanden war, entwickelte sich bereits von der Hochschule aus der Beginn ihres professionellen Erfolges. Die von ihr entwickelte, meist zentral ins Bild gesetzte Frauenfigur, breitschultrig, mit angewachsenen Stöckelschuhen, stark betonten femininen Körperformen und weiblichen Attributen wurden jedoch sofort von bestimmten Kritikerinnen und anderen, feministischen, Künstlerinnen als "unfeministisch" disqualifiziert. Es wurde keine direkte Verbindung zwischen BACHs Bildern und der Frauenbewegung hergestellt, da der dargestellte Frauentyp – modisch, szenig – nicht in das damals vorherrschende Muster einer feministisch orientierten Frau paßte. BACH erklärte das auch damit, dass die Frauenbewegung habe eher "Opfer" in den Frauenbildern sehen wollen. Ähnlich sehen das die *WeibsBilder*.

WAGNER wiederum fand nach ihren Aussagen erst über ihr Engagement in der Emanzipationsbewegung der homosexuellen Männer (im Kontakt mit

⁴³⁴ Damit meinte sie ganz konkret zum Beispiel den Berliner Frauenbuchladen *Lilith*, in dem sie einige ihrer ersten Aktionen durchführte, im Schaufenster Installationen zeigte, und die

Wohngemeinschaftsmitgliedern während ihrer Studienzeit) zur Frauenbewegung. Sie betonte, sie habe der Frauenbewegung "richtig was zu verdanken", nämlich "Ansprüche zu stellen, sagen, was ich will, auch nach den Sternen greifen." In diesem Zusammenhang sah sie auch ihre Hinwendung zum Material Beton, was, im Gegenteil zu dem ihr leicht fallenden Modellieren in Ton, durch seine schwierigen Bearbeitungsmethoden und die Schwere für sie eine Herausforderung an ihre Weiblichkeit darstellte. Problematisch sei allerdings gewesen, daß innerhalb der Bewegung die Kunst als "Nebenwiderspruch"⁴³⁵ galt, und wenn überhaupt Kunst eine Rolle spielte, dann programmatisch und begrifflich "zu eingeeignet". "Ich würde heute noch sagen, daß ich Feministin bin, weil für mich an dem Begriff eben auch nicht dieser Dogmatismus dranhängt." Als Defizit der Berliner Frauenbewegung beschreibt sie deren starke Zersplitterung, die sie auch davon abhielt, sich einer Gruppe anzuschließen.

Andere gestehen zu, daß sie früher "auch nicht gern über dieses Thema gesprochen"(a) hätten, mittlerweile jedoch das Bewußtsein darüber vorhanden sei, daß die bestehenden Chancen für Frauen im Kunst- und Universitätsbetrieb erkämpft worden sind. Die Ablehnung rührt meist daher, daß diese Künstlerinnen sich sowohl gegenüber traditionellen Rollenbildern und damit der Zuschreibung von Weiblichkeitsklischees als auch gegenüber militanter feministischer Kunst abgrenzen möchten. Vor allem wird immer wieder die zu kurz gegriffene künstlerische Auseinandersetzung mit sogenannten weiblichen Themen als abschreckend und schädlich beschrieben.

7.2.4 Die "Distanzierten"

Nicht alle Künstlerinnen machten Aussagen zu dem Verhältnis zwischen ihren künstlerischen Arbeiten und den theoretischen Debatten um Frauen und Kunst. BELL, HORN, SCHÖN, POHL, WAWRIN äußerten sich nicht dazu. Zum einen waren sie zum Zeitpunkt der Gespräche nicht in Kontakt zur Frauenbewegung getreten, da sie subjektiv keine Berührungspunkte dazu hatten, zum anderen reagierten sie aus der Position als Künstlerin eher reserviert darauf. Das Vermeiden jeglicher Berührung zu diesem Thema in unseren Gesprächen könnte als Hinweis darauf zu lesen sein, daß

Zeitschriften *Courage* und *Die Schwarze Botin*, wo sie Arbeiten veröffentlichte

⁴³⁵ Häufig umgangssprachlich benutzte marxistische Terminologie, die von einer Hierarchie von gesellschaftlichen Widersprüchen ausgeht. Der Hauptwiderspruch sei der von Lohnarbeit

diese Künstlerinnen sich als professionell verstanden, die damalige für die Bewegung engagierte Frauenkunst aber als dilettantisch und die sogenannte Frauenkunst damit weder mit ihrem Künstlerbild, ihrem Selbstkonzept als Frau noch ihren künstlerischen Vorstellungen kompatibel war. Sie nahmen diese Kunst nicht als ernstzunehmende künstlerische Äußerungen wahr, da für sie die Form zu sehr hinter den programmatischen Anspruch zurücktrat.

7.2.5 Zusammenfassung

Wie oben bereits beschrieben, war eine deutliche Auswirkung der Diskussion über feministische Kunst und weibliche Ästhetik zunächst, daß alle Kunst von Frauen unter der Prämisse des Zwecks (für die Sache der Frauen) gelesen und kritisiert wurde. Auch Künstlerinnen, die nichts mit der Frauenbewegung zu tun hatten und haben wollten, widerfuhr eine solche "Prüfung" oder Bewertung. Selbst Kritiker und Ausstellungsmacher, die sich nicht unbedingt die emanzipatorischen Ziele der Frauenbewegung zu eigen gemacht hatten, achteten darauf. Sie verschafften sich auf solche Art einen neuen eindeutigen Dualismus: nämlich den zwischen Kunst und Frauenkunst. Frauenkunst, ein Begriff, der auch heute noch wie ein Stilbegriff von Männern und Frauen benutzt wird – auch dann, wenn nicht einmal eine feministische Künstlerin damit gemeint ist –, konnte (und kann) mit eigenen, das heißt anderen Kriterien gemessen werden als die "Kunst an sich".

Die professionelle Rezeption der künstlerischen Arbeiten, die in sogenannten Frauenzusammenhängen ausgestellt wurden, nährte sich (zum Zeitpunkt der Interviews und teilweise heute noch) größtenteils von Vorurteilen, Klischees und Polemik, die oft ohne Ansehen der Exponate selbst reproduziert wurden. Es handelte sich nicht vorrangig darum, den Bezug zu den Frauenthemen und Frauenformen abzuwehren, sondern es ging zunächst wieder einmal um den Dilettantismusvorwurf, der (oft unausgesprochen) in den sogenannten "Frauenkunstaustellungen" (zum Beispiel mit Blut, Federn, Frauenportraits) die (oft mühsam erworbene) Professionalität der Künstlerinnen bedrohte. Dies machte es besonders den Künstlerinnen schwer, die professionell arbeiteten und zugleich feministisch engagiert waren. Sie wehrten sich deshalb gegen die Versuche innerhalb der Frauen/Kunst/Bewegung Frauen ohne professionelle Ausbildung zur Kreativität zu

und Kapital, unter den alle anderen gesellschaftlichen Widersprüche, wie der zwischen Mann und Frau als Nebenwidersprüche im Kampf der Arbeiterklasse unterzuordnen seien.

ermuntern und die Ergebnisse als Kunst zu deklarieren.⁴³⁶ Die meisten ausgebildeten Künstlerinnen betonten die besonderen Voraussetzungen des Kunstmachens, an die die feministischen Kreativitätszirkel nicht herankommen konnten, weil diese vom amerikanischen *body-politics* ausgehenden Experimente mit *consciousness-raising-groups*, Selbsterfahrung, Introspektion und den ihnen eigenen Kreativitätsmethoden nicht produktorientiert bewertet werden konnten.⁴³⁷ Der Kunstbetrieb dagegen differenzierte kaum, sondern vermischte unter dem Begriff Frauenkunst sowohl laienhafte Malgruppen als auch Experimente von Künstlerinnen, denen es in erster Linie um die künstlerische Form ging.⁴³⁸

Didaktisch oder agitatorisch wirkende Performances, Aktionen über das "Leid der Frau", Analysen des herrschenden Frauenbildes, Vorführung des weiblichen Körpers als geschundene oder zurückzuerobernde *terra incognita* waren mit Beginn der achtziger Jahre (in den feministischen künstlerischen Diskussionen) einer Auseinandersetzung mit neuen "Weiblichkeitsideen" und vor allem einer anderen formalen Sprache gewichen.⁴³⁹ Sie wurden, wie dargestellt wurde, von allen von uns befragten Künstlerinnen mit Distanz bewertet. Auch (ehemalige) feministische Aktivistinnen betonten zwar die historische Notwendigkeit, kritisierten jedoch den künstlerischen Ansatz, Kunst als Problembewältigung oder Agitationsmedium zu benutzen. Theoretische Fragen der dezidiert feministischen Kunst, zum Beispiel die Suche nach weiblicher Identität und nach vorbildhaften historischen Rollen der Frau, zum Beispiel die Auseinandersetzung mit matriarchalen Kulturen und Kunstformen, Esoterik und Mystik, waren nur bedingt in den *mainstream* der Kunst eingeflossen oder in Verbindung mit Frauenkunst eher negativ assoziiert.

In den neunziger Jahren hat sich hier, bedingt durch die nordamerikanische Kunstdiskussion, in der Konzeptkunst mit aktuellen politischen Postulaten gekoppelt wurde und Themen aus der Frauenbewegung aktiviert wurden, eine Bereicherung

⁴³⁶ Vgl. hierzu BIERTHERS Arbeiten im Frauenhaus und die Aktionen der künstlerischen Autodidaktin STRUVE.

⁴³⁷ Systematischer arbeitete Ulrike ROSENBACH in der von ihr gegründeten und geleiteten *Schule des kreativen Feminismus*. Auch sie arbeitete mit künstlerischen Laien sowie mit Kunststudentinnen. Sie griff die aus den USA kommenden Impulse des *consciousness-raising* für die von ihr angeleiteten Gruppen auf, ebenso versuchte sie, matriachale Kommunikationsformen und jahreszeitliche Feiern als Ausgangsmaterial für Aktionen zu benutzen. ROSENBACH, 1978.

⁴³⁸ Interessant ist hierbei, daß zum Beispiel HORN, die explizit mit sogenannten weiblichen Materialien arbeitet(e), nicht als "Frauenkünstlerin" rezipiert wurde und wird. Sie erklärte sich das unter anderem damit, daß sie während der Hochzeit der Frauenkunst vorwiegend in Amerika gelebt und gearbeitet und sich hier aus den politischen Debatten um Kunst und Frauen herausgehalten hatte.

ergeben. Diese neue Tendenz war jedoch zum Zeitpunkt der Gespräche in den Vereinigten Staaten aktuell und in Deutschland erst im Entstehen, so daß wir sie hier nur insofern berücksichtigen, als die von uns befragten Künstlerinnen ähnliche Ansätze teilen (wie zum Beispiel TROCKEL und EICHHORN).

Die theoretische Debatte um Kunst und Feminismus, so wie sie akademisch in den siebziger und achtziger Jahren geführt wurde (zum Beispiel Poststrukturalismus) und in den neunziger Jahren aus den angelsächsischen Diskursen importiert wurde, drang letztendlich in Form von populärwissenschaftlichen Aussagen, Floskeln und auch Moden in die künstlerische Produktionssphäre und den Kunstbetrieb. Theoretische Erkenntnisse wurden in Kritiken, Vorträgen und Diskussionen als Allgemeinplätze benutzt, tauchten in Form von Zitaten auf, um Katalogvorworte zu theoretisieren, das heißt, ihnen und den im Katalog vorgestellten künstlerischen Arbeiten eine Aura von Kennerschaft und "Insider-Wissen" zu verleihen. Auf dieser Ebene wurden auch in unseren Gesprächen mit den Künstlerinnen die theoretischen Erkenntnisse und Begriffe in einem eher alltagssprachlichen Sinne verwandt. Begriffe wie Weibliche Ästhetik, Weiblichkeit, *gender* wurden zum Teil stark verallgemeinernd beziehungsweise unscharf gebraucht, in einer Art und Weise, wie sie auch in Frauen- und Kunstmagazinen benutzt wurden. Viele künstlerische Arbeiten sind den meisten Künstlerinnen selbst sowie anderen Rezipienten nur vom Hörensagen bekannt, es fehlt an Katalogen, die Arbeiten und Ausstellungen dokumentieren könnten.⁴⁴⁰ Eine Künstlerin geht davon aus, es habe im deutschsprachigen Raum nur circa fünf feministisch orientierte Künstlerinnen gegeben, die ernst zu nehmen gewesen seien. Dennoch sprechen alle Künstlerinnen wie selbstverständlich von der Frauenkunst, ohne Namen oder Arbeiten zu nennen und zu beschreiben. Obgleich eher vereinzelt und in großen Abständen Aktionen und Ausstellungen stattfanden, waren bestimmte Vorstellungen und Begriffe von Frauenkunst stets präsent und geläufig. Diese

⁴³⁹ Siehe zum Beispiel die Beschreibung der Aktionen/Performance *Ablutions* von Suzanne Lacy und anderen (1972) und *menstruation/wait* von Leslie Labovitz (1971). In: WAGNER-KANTUSER, 1984, S. 200-218.

⁴⁴⁰ Ausstellungen und Aktionen fanden, oft aus Geldmangel, ohne Dokumentation statt, beziehungsweise Dokumentationen durch die Künstlerinnen selbst sind nicht öffentlich zugänglich. Videoaufzeichnungen sind besonders problematisch, da die Bänder im Lauf der Zeit unabspielbar werden und oftmals keine Mittel für Sicherung, Restaurierung und so weiter vorhanden waren. VALIE EXPORT erzählte von einem Phänomen, das ihren Arbeiten häufiger widerfuhr. So beschrieb beispielsweise ein bekannter Kunstwissenschaftler und Kritiker die Performance *Genitalpanik* als Aktion in einem Pornokino. Sie wurde jedoch in einem normalen Lichtspielhaus durchgeführt. Desweiteren ging er irrtümlich davon aus, daß es sich bei der Fotoarbeit *Aktionshose Genitalpanik* (1969) um eine Collage handele, der Bereich im Schritt also nicht de facto aus dem Stoff ausgeschnitten sei, sondern diese Stelle mit einer Abbildung des unbedeckten Geschlechts einer Frau überklebt sei.

Vorstellungen sind schnell in den populären Diskurs eingegangen, auch tauchen sie verstärkt in den Reflexionen der professionellen Kunstszene auf. Die geläufigen Begrifflichkeiten um Kunst und Weiblichkeit sind jedoch bei den essentialistischen Positionen der siebziger Jahre stehen geblieben und könnten als Abwehrreaktion gegen die differenzierteren und auch komplizierteren Positionen in den achtziger Jahren verstanden werden.⁴⁴¹

Zusammenfassend ist zu bemerken, daß die Aussagen sich insgesamt wenig oder eher indirekt auf die Frauenbewegung beziehungsweise die Kunst von Frauen der siebziger und achtziger Jahre beziehen. Damals verbreitete Erklärungszusammenhänge oder Zielsetzungen für die Kunst von Frauen sind zwar allen Befragten bekannt, aber im allgemeinen wird, bis auf wenige beschriebene Ausnahmen, versucht, sich von den zum Zeitpunkt der Gespräche als essentialistisch zu beschreibenden Positionen abzusetzen.

Die Haltungen von Künstlerinnen, die während der Zeit der ersten feministisch orientierten Kunstaussstellungen noch studierten, das Studium gerade abgeschlossen oder es noch nicht aufgenommen hatten, wie ROCH, TROCKEL und EICHHORN, sind von weniger reservierten Zügen gezeichnet. Hier ist eher ein nüchterner Zugang zu den frauenpolitischen und kunstpolitischen Fragen zu verzeichnen – die Funktionsweisen des Systems “Kunstbetrieb” werden als analysierbar erfahren, auf sie ist strategisch zu reagieren.

Es scheint also keine Suche nach “gemeinsamer” Ästhetik bei den befragten Künstlerinnen stattzufinden, auch wenn unsere Fragestellung – die Verklammerung von Weiblichkeitsentwürfen mit den künstlerischen Kontexten – diese immer wieder anbietet.⁴⁴² Es wird in den Aussagen der Künstlerinnen keine homogene Struktur kenntlich, die die Kategorisierung der Arbeitsweisen und ästhetischen Anknüpfungspunkte erleichtern würde.

⁴⁴¹ Die Untersuchung der Rolle der Medien an der Diskursbildung zum Thema “Frauen und Kunst” unter besonderer Berücksichtigung der Frauen- und Kunstmagazine – eine sicherlich ergiebige und den Komplex erhellende Aufgabe – muß Anderen vorbehalten bleiben

⁴⁴² Anmutungen, Weiblichkeit und künstlerische Produktivität miteinander zu verknüpfen, indem bestimmte Bilder oder Metaphern für den künstlerischen Prozeß gewählt werden, finden sich dennoch immer wieder. Dies hängt mit der herrschenden Auffassung, die Kunst sei

7.3. Bezüge in der künstlerischen Selbstdarstellung

7.3.1 Weiblichkeit

Die Selbstdarstellung als Künstlerin (und auch als Künstler) reicht vom künstlerischen Topos über die Thematik bis hin zur Inszenierung der eigenen Person, die im künstlerischen Beruf nie ganz vom Ich abgespalten werden kann. Demzufolge sind die Aussagen hierzu als höchst komplizierte Gratwanderungen zwischen dem Rollenverständnis als Frau, als Künstlerin sowie als öffentliche Person, die sich an den gängigen Habitusfacetten zu orientieren hat, zu lesen. In der Verklammerung unserer Fragestellung zum Zusammenhang von Weiblichkeitsentwürfen und ästhetischen Konzepten im Sein von bildenden Künstlerinnen bilden sie somit das Zentrum. Öffentliche und private Person fallen an dieser Stelle ineinander.

Die aufgezeichneten Gespräche bilden, da sie veröffentlicht werden sollten, einen Teil der bewußten Selbstdarstellung der jeweiligen Künstlerin, die als "Selbstäußerung" in das übliche Quellenmaterial zu zeitgenössischen Künstlerinnen eingeht. Die Selbstdarstellung als Frau und Künstlerin stellt allerdings wie bereits mehrfach erwähnt, einen problematischen Punkt dar. So bietet zum Beispiel die rationale Herangehensweise an die Kunst den Vorteil, durch selbstreferentielle künstlerische oder interdisziplinäre Ansätze der Geschlechterfrage zu entgehen. Wird der psychische Eigenanteil beim Kunstmachen auf das Minimum reduziert, weil Gegenstand und Bearbeitung des Problems nur außerhalb des Selbst zu verorten sind, steht die Geschlechterfrage nach Auffassung der betreffenden Künstlerinnen prinzipiell nicht zur Debatte. Bei solchen Arbeitsansätzen ist es schwierig, eine Bereitschaft für die Beschäftigung mit dem Gehalt von möglicherweise durch weibliche Sozialisation (zum Beispiel weiblich konnotierten Prägungen) im Handeln zu erzeugen.

Im folgenden seien kurz die verschiedenen Positionen zum Thema Weiblichkeit skizziert.

Für einige Künstlerinnen bildet die Weiblichkeit überhaupt erst die Voraussetzung zum künstlerischen Schaffen: "Aus dem Frausein entspringt die Kunst."(a) Weiblicher Bezug "...ist permanent da, es ist nicht so, daß ich extra danach suche, was ist jetzt spezifisch weiblich, sondern ich nehme etwas und merke dann, ah ja, das ist ja auch

weiblich, zusammen, die in Opposition zu Wissenschaft und Technik als "das Andere" zum Männlichen konnotiert ist. Siehe 1. Kapitel.

spezifisch weiblich ... das ist ein umgekehrter Prozeß.”(a) Weiblichkeit wird als die natürliche Substanz, die die Existenz ausmacht, aus der geschöpft wird, gesehen. Es wird kein Versuch unternommen, sich an Männlichem zu messen, sondern das Ziel ist, in der Differenz leben, ohne die Männer zu meiden.

Ein noch radikaleres Ziel ist, die patriarchalen Werte und Kulturen “als bekannt ablegen”, “...die kenne ich eigentlich ... ich würde nicht sagen, alles ist schlecht. Aber ich habe es zurückgelassen.”(a) Bei diesem Konzept geht es darum, sich ausschließlich auf Frauen zu beziehen, und die Kunst zu definieren als etwas, das in einem weiblichen Körper entsteht. Referenzen zu weiblichen Vorbildern in Kunst und Wissenschaft werden entwickelt, eine Art von In-group-Leben gibt Rückhalt in Alltag und Kunst, stärkt das selbstbewußte Leben sowie teilweise das Thematisieren homosexueller Lebensformen.

Weiterhin wurde erläutert, ein Problembewußtsein und starke Sensibilität zu der Differenz der Geschlechter seien “schon seit der Kindheit vorhanden”(a), deswegen sei ohne Frage ungehinderter Einfluß dieser Sensibilität in die Produktivität möglich. Jedoch wird dies nicht als bewußte Setzung verstanden, sondern im Nachhinein ist es an den entstandenen Arbeiten für die Künstlerin erkennbar, daß sie “was mit dem Frausein”(a) zu tun haben.

Eine weitere Form, das Dilemma Frausein und Kunst unter “einen Hut” zu bekommen, ist der Bewußtseinsakt, die Weiblichkeit, die ursprünglich verdrängt oder bekämpft wurde, das Frausein bei sich und für sich anzuerkennen. Sie wird im Laufe der persönlichen Entwicklung als wichtiger Teil der Person erkannt, das heißt nicht mehr geleugnet, sondern als Anteil am Entwicklungs- und Schaffensprozeß anerkannt.⁴⁴³ Weiblichkeit wird (dann) auch als gesellschaftliches und philosophisches Problem mit Distanz gesehen, dessen sich die aufgeklärte Künstlerin bewußt ist, und was sie im Leben und der Kunst bearbeitet oder dies partiell versucht.

Von einer Künstlerin wird das Frausein “mit Eigensinn”(a) gleichgesetzt und als etwas besonderes empfunden. Hieraus entsteht die “Gewißheit, alles besser machen zu müssen”(a). In vielen Aussagen schwingt allerdings die Tendenz mit, die Existenz als Frau und Künstlerin als etwas “Selbstverständliches”(a) zu sehen. Die Erfahrung der Frau fließe zwar in die Kunst mit ein, sei aber nichts Besonderes, werde nicht bewertet oder sei eher zweitrangig. Eine Position, die sich aus dem Verständnis der

⁴⁴³ Vgl. IKEMURA.

künstlerischen Arbeitsweise ergibt, als das Prinzip, "durchlässig zu sein"(a), impliziert auch die Einflüsse der Existenz als Frau. Offen sein und beide Pole ("jeder hat männliche und weibliche Anteile") leben, kann als ein lebbarer Kompromiß angesehen werden, der auch durch gesellschaftlich anerkannte Positionen abgesichert ist.

Die Künstlerin, die die Relevanz des Weiblichen für sich stark abtritt, nahm vor allem das Menschsein als Überbegriff für sich in Anspruch. Es ist die menschliche Freiheit, die in der Kunst gesucht wird. Weiblichkeit wird eher als gesellschaftliches Phänomen gesehen, der Kampf um die gleichen Rechte als notwendige politische Bürgerpflicht. Das "Herausstellen" von Weiblichkeit in der Kunst sei dagegen etwas hier nicht Hergehörendes, da die Geschlechterverhältnisse eher sozialer Natur seien, jedoch die Kunst und der Künstler allgemein darüber stünden.

Die Trennung zwischen Kunst und Kunstbetrieb als eine zwischen privatem und öffentlichem Teil ihres Lebens nehmen die Künstlerinnen oft selbst vor.⁴⁴⁴ Der Betrieb stellt die Frage nach Konkurrenz, Professionalität und Karriere, mit der sie gezwungen sind umzugehen, und worin sich die patriarchalen Normen und Postulate drastischer auswirken als im Atelier. So wird auch das "Frausein" im Atelier anders behandelt als draußen. Es gehört einerseits zum existentiellen körperlichen Bereich, wird den biologischen Grundlagen zugeordnet, von denen die körperliche Befindlichkeit, die Sexualität, aber auch Emotionen und psychische Zustände abhängen. Andererseits wird die Zugehörigkeit zum anderen Geschlecht als "Weiblichkeit", als gesellschaftlich geprägte Rollenzuweisung und ideologische Konstruktion erkannt. Im Feld des Kunstbetriebs ist sie eher ein blinder Fleck. Sie muß versteckt und "neutralisiert" werden, es muß sich gegen Zuschreibungen gewehrt, Klischees ad absurdum geführt, das Gegenteil immer wieder bewiesen werden. Jede Künstlerin steht in der Öffentlichkeit "ihren Mann". Lediglich der persönliche Stil – Kleidung, Auftreten – können je nach persönlicher Ausprägung eher (klassisch) weiblich (zum Beispiel auffällige Frisuren, lange Haare, figurbetonte weibliche Kleidung, hohe Absätze) oder aber ins Männliche (zum Beispiel Hosen, Sakkos, Kurzhaarschnitte, kein Make-up) tendieren.⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ Eine große Ausnahme ist BACH.

⁴⁴⁵ Androgynität, in einem Fall auch Transsexualität wurden in zwei Gesprächen als Ideal genannt. Einmal hingegen war Marilyn Monroe das weibliche Ideal.

Das Nicht-Wahrnehmen-Wollen der Differenz der Geschlechter durch viele Künstlerinnen verstehen wir als die Suche danach, vergleichbar zu sein.⁴⁴⁶ Das "Mensch-Sein" als Programmatik in Abgrenzung vom Frau- oder Mann-Sein ist in dem Willen begründet, dazuzugehören. Andererseits werden Weiblichkeits- und Männlichkeitsmuster in den Diskursen weiter reproduziert. Die Verweigerung, sich "als Frau zu bekennen", verweist auf eine Leerstelle. Diese Leerstelle wird gefüllt mit dem allgemein "Menschlichen", welches von männlichen übergeordneten Mustern geprägt ist. Viele Künstlerinnen spielen dieses Spiel nach außen mit, um nicht – und dies vor allem im Betrieb – "aufzufallen".⁴⁴⁷ BACH dagegen betonte: "Die Weiblichkeit darf nicht verloren gehen. Das ist doch grauenhaft, wenn die Frau sich zumacht ... Ich dachte auch früher, Kunst fordere Verzicht, aber nein ... Man muß alles erleben können."

Die Weiblichkeit der Macherin wird somit von vielen Künstlerinnen soweit wie möglich in der Selbstdarstellung zurückgenommen, sie zeigt sich in der Kunst selbst "normalerweise" nicht willentlich, analog zur Männlichkeit in der Kunst von Männern, die unterläuft und nicht "thematisiert" wird, sondern im Nachhinein in der Arbeit analysiert werden kann. Indem Weiblichkeit mehr im (unbewußten?) Handeln verortet wird – "es passiert"(a), "es zeigt sich in der Arbeit"(a), "es wird zugelassen"(a) – wird sie mehr dem "natürlichen" als dem geistigen Anteil im Prozeß der Produktion zugeschlagen. Ein künstlerisches Konzept wie das Miriam Cahns, das unter der Prämisse steht: "mein frausein ist mein öffentlicher teil", geht genau mit dem durch den weiblichen Kopf und Körper laufenden Riß von privat und öffentlich um, indem es offensiv in "privat + politisch" gewendet wird.⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ In unserer Konstellation fanden sich trotzdem verhältnismäßig wenige Künstlerinnen, die das Bestehen auf der Differenz ablehnen. Das ist unter anderem daher zu erklären, daß wir nur Gespräche mit Künstlerinnen geführt haben, die überhaupt bereit waren, über die Verknüpfung öffentlich zu sprechen. Die Spontanreaktion von der das Interview ablehnenden Künstlerin war die Frage, warum immer die Künstlerinnen nach ihrem Geschlecht und den damit zusammenhängenden Problemen (Künstlerinnen würden dadurch nur zu "Sozialfällen" gemacht) befragt würden, und warum wir uns nicht auf die Ergebnisse ihrer Arbeit selbst konzentrieren könnten.

⁴⁴⁷ So ist zum Beispiel in den heute weit verbreiteten "cv's" das Geschlecht nicht mehr zu erkennen. Private Ereignisse bleiben bei der knappen Auflistung von Ausstellungen und bibliographischen Daten meist außen vor.

⁴⁴⁸ Miriam Cahn lehnte allerdings die Mitarbeit an unserem Projekt unter anderem unter folgender Begründung ab: "jawohl, alles ist härter für frauen – aber auch umfassender. wir leben notgedrungen – in einer männerwelt und in einer frauenwelt, was zu doppelter information führt. die wenigsten männer interessieren sich auch für die frauenwelt – kulturelle meine ich – und sind daher nur halb informiert. diese ‚mäuschenhaltung‘, die ihr in eurem projekt vertretet, ist also völlige unterforderung – was ich grundfalsch finde." Die "mäuschenhaltung" bezieht sich auf unser Beharren auf der Fragestellung nach Weiblichkeitskonzepten sowie Sozialisations- und Lebensformen, das sie fälschlicherweise als Absicht interpretiert, die Künstlerinnen wieder einmal in der Opfer- und Sozialfallrolle

7.3.2. Mythische Bilder

Der Wunsch nach erkennbaren "Leitlinien" zur Lebensbewältigung spiegelt sich in mythischen Erzählungen. Hier werden Handlungsmuster und Strukturen sichtbar, die sich in der (modernen) Unübersichtlichkeit des Lebens verborgen halten. Zum mythischen Bild des Künstlers gehört als ein Merkmal, das sich nicht immer in dieser Klarheit zu erkennen gibt, jedoch immer mit-"geahnt" wird, die männliche Sexualität. Die Potenz des Schöpfungsprozesses höherer Art findet darin ihre Analogie. Dies bedeutet eine double-bind-Situation: Einerseits werden Wünsche und Vorstellungen von Frauen an den mythischen Bildern entwickelt und andererseits wird diese Identifizierungsmöglichkeit von vornherein durch den Ausschluß der Frauen aus diesen mythischen Zusammenhängen durchkreuzt.

So scheint beispielsweise der Mythos des Ikarus durchaus für Künstlerinnen übertragbar zu sein: Doch in der Überidentifikation als "brave Vattertochter" stellt für sie das Übertreten des väterlichen Gesetzes nicht allein spielerisches Versagen oder jugenhaften Übermut dar, sondern die Möglichkeit der Freiheit wird als philosophisches Problem, sportliche Höchstleistung oder Herausforderung zum Perfektionismus begriffen.⁴⁴⁹ Das Begehren, in welcher Form auch immer "abzuheben", spielt bei der weiblichen Auseinandersetzung mit dem Ikarusmotiv eine wichtige Rolle: "Warum sollte nicht auch Ikara die lebensgefährliche Flucht aus dem Labyrinth, ihrem Gefängnis als Chance begreifen, sich in die ‚Gluten des Schönen‘⁴⁵⁰ zu begeben und den Genuß des Fliegens, der Freiheit auskosten. ... Das Abheben aus den niederen Gefilden, das sich Entfernen aus dem Staub des Erdbodens, den man uns Frauen immer wieder zugewiesen hat, ist zu verlockend."⁴⁵¹ RASPÉ verwendete das Bild des Ikarus nicht zur eigenen Identifikation: Sie entwickelte 1989 eine Arbeit, in der sich Nike, die Siegesgöttin – und hier offensichtlich in der Mutterrolle – in ihrer Verzweiflung über den von ihr beobachteten unversöhnlichen Absturz weinend in Trance tanzt.⁴⁵²

präsentierten zu wollen und nicht auf ihre Stärke, nämlich die künstlerische Arbeit selbst, einzugehen.

⁴⁴⁹ Vgl. hierzu Ausführungen zu Anknüpfungsmöglichkeiten von Künstlerinnen an den Mythos von Ikarus· WAGNER-KANTUSER, 1985, S. 8-13.

⁴⁵⁰ Charles BAUDELAIRE: Ikarische Klage, in: Ders.: Die Blumen des Bösen, übertragen von Carlo Schmidt, München o.J., S. 145.

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² *Nike tanzt*, Fotoarbeit, etwa 70x100 cm, mit zusätzlichem Text, 1989.

Die Rede vom "Genialischen" gehört, wie im ersten Kapitel gezeigt, essentiell zum Künstlerhabitus. Die Künstlerinnen exponieren sich dagegen in einer "Normalität", die zwar selbstbewußt ist, jedoch Übersteigerungsformen einer individuellen Attitüde nicht nötig zu haben scheint, die sich geradewegs dagegen wehrt. Ist es die weibliche Selbstlosigkeit, die hier spricht, oder deutet sich ein weiblicher Pragmatismus, eine realistische Selbsteinschätzung an?

Dementsprechend sind nicht so sehr die Schöpfermythen wirksam in den zu lesenden Erzählungen und Selbstcharakterisierungen. Nur selten, wie zum Beispiel bei HORN, taucht die Geburtsmetapher für die künstlerische Selbstentäußerung auf. Oftmals ist jedoch das Außenseiterbewußtsein präsent, das ebenfalls ein Bestandteil des männlich gedachten Künstlerbildes der bürgerlich-patriarchalen Gesellschaft ist. Dies ist der wohl wirksamste Mythos gerade für Frauen, die bereits in der gesellschaftlichen Wertigkeit als Außenseiterinnen markiert sind. Über ihn scheint (doch auch hier nur in eingeschränktem Sinne, es gibt genug Beispiele des Scheiterns daran) die Identifikation mit dem eigenen Schicksal zu bewältigen.⁴⁵³

Das Außenseiterbewußtsein bildet – wie sich bei den meisten hier vorgestellten Künstlerinnen zeigt, die zu den eher Erfolgreichen im Kunstbetrieb gehören – den wesentlichen Antrieb zur Besonderheit und der Eigensinnigkeit, die zum Überschreiten der vorgegebenen Grenzen antreibt. Dort, wo das Bewußtsein, außerhalb des Gesetzes zu stehen, vorhanden ist, kann das "Gesetz" nicht mehr greifen. Andererseits ist außerhalb des Gesetzes auch stets besondere Vorsicht geboten. Dieser Deutungsversuch scheint die FOUCAULTSche Definition von Machtstrukturen zu verkennen, die besagt, daß jene nie ein hermetischer abgrenzbarer Block außerhalb von uns sind, sondern wir sind ihnen ebenso eingeschrieben wie sie uns. Es handelt sich hier eher um ein subjektives Gefühl, das zu einem *out-law*-Bewußtsein beiträgt. Die Kunst bietet einen subjektiven Freiraum. Im Atelier ist alles möglich. Das Künstlerintum mag als *out-law* im doppelten Sinne rücksichtslos und radikal durchgeführt werden – nehmen wir den Zwang zum Beispiel von Aufträgen einmal aus. Trotzdem wirken Tabus, Regeln auch hier weiter. Die Erzählung vom Außenseiterdasein, eingeflochten in die biographische Schilderung, als Einsprengsel, wie nebenbei erwähnt, oder als Begründungszusammenhang für das (folgende) künstlerische Dasein, ist bei den meisten von uns befragten Künstlerinnen ein deutliches rhetorisches und inhaltliches Merkmal der Selbstdarstellung. Der Gebrauch dieser verbreitetsten aller

⁴⁵³ Vgl. Kapitel 6.5.3.

Künstlermythen wird aus der Künstlerliteratur übernommen und soll umgekehrt dazu beitragen, in die Reihe der Künstlerviten aufgenommen zu werden, die bei den Schriften VASARIS beginnen und die bis heute mehr oder weniger ausgeschmückt tradiert und neu erfunden werden.

Die Künstlerinnen versuchen, jede für sich, am Eigenen zu arbeiten, im Überwinden und Infragestellen der herrschenden Erwartungen. Die Kunst von Frauen entwickelt sich immer in individueller Besonderheit – die nicht unbedingt in der Kunst wahrnehmbar werden muß.

Es scheint, als ob die schmerzhaften Erfahrungen, als Frau immer etwas besser sein zu müssen, und weitere Klippen der eingeschriebenen Normen und Postulate der patriarchalen Welt im Bewußtsein und Unterbewußtsein Möglichkeiten bieten, künstlerische Sprachen dagegen oder daran zu entwickeln, also eine Verdoppelung des künstlerischen Impetus, des sich "gegen die Welt", "gegen die Gesellschaft" Stellens.

Der Ent-Täuschung der "eigenen" Möglichkeiten, die in ritualisierten Tätigkeiten den Erwartungen angepaßt werden, sind wir nicht begegnet. Das Scheitern an dem Versuch, die Existenz als Frau und Künstlerin miteinander zu verbinden, zeigt sich in den Gesprächen mit diesen hier versammelten Künstlerinnen nicht, wohl aber die Anstrengung, damit umzugehen.⁴⁵⁴

Die (eigentlich im Zuge der männlichen Aneignung von Weiblichkeit angenommenen) Mythen scheinen in den Reden der Künstlerinnen auf, obwohl sie männlich geprägt sind, das heißt, vorwiegend durch männliche Erfahrungsweisen zustande gekommen sind. Irre, krank, behindert, autistisch als Eigenschaften, die zu der Erlaubnis führen können, prozeßorientiert und "ziellos" zu handeln, sich "frei" – und wenn es zunächst für sich ist – zu formulieren, falls die eigene Durchlässigkeit es erlaubt.⁴⁵⁵ Als zweiter Schritt kommt die Fähigkeit dazu, "es" zuzugeben, das Moment des Ich-Fremden als produktives zu begreifen.

Dagegen steht die Aussage einer jungen Künstlerin, die sich in ihrem "Beruf ganz normal"(a) fand, ohne Künstlermythen einfach arbeite, ganz normal lebe, nichts

454 Im Laufe unserer Arbeit stellte sich nicht die Frage, Momente und Fälle des Scheiterns vorzuführen und zu analysieren, da unser Blick auf laufende Entwicklungen, nicht auf abschließende Rückblicke gerichtet war.

455 Nach Julia KRISTEVA bildet "die Verwerfung der thetischen Phase und der Subjektrepräsentation ... die Grenze der avantgardistischen Erfahrung: sie leitet entweder den Wahnsinn ein oder ein ausschließlich experimentelles, gar ornamentales Verhalten im Sinne einer mystischen ,inneren Erfahrung'." (1978, S. 184)

Besonderes tue oder sei. Die Konstruktion dieses Lebens- und Kunstentwurfes ist in der Konzeptkunst aber auch in der Produktionsweise des Kunstbetriebs der neunziger Jahre zu suchen; Künstler werden zu Produzenten, Machern, Managern ihrer eigenen oft ortsspezifischen oder auf verschiedenen Medien basierenden Projekte. Hier deutet sich ein scheinbar neues, von technischer und organisatorischer Kompetenz geprägtes Künstlerbild an.

Ausgesprochen oder verschwiegen – die Rede der Künstlerinnen zeigt, daß Frauen, die Künstlerinnen sind, sich direkt oder indirekt in allem was sie tun an den Geschlechterzuschreibungen abarbeiten (müssen), in Geist, Seele und Leib männliche und weibliche Anteile ausagieren und reflektieren müssen. Dies ist die Folie für den Entwurf des Selbst und der Kunst, die damit eng verschränkt ist. Dieser Entwurf kann nur befriedigend sein in der Vielheit und der Offenheit. Offenheit im Sinne von Pluralität und Polysemie, aber auch die Offenheit im Horchen auf sich selbst vermag Akzente zu setzen in eine Richtung, die wegführt von der Habhaftigkeit, der Fixierung und Ein-Ordnung. Die Künstlerinnen, die offen über sich sprachen, bestätigten indirekt das dialektische Prinzip in FOUCAULTs Aussage: "Die Doktrin führt eine zweifache Unterwerfung herbei: die Unterwerfung der sprechenden Subjekte unter die Diskurse und die Unterwerfung der Diskurse unter die Gruppe der sprechenden Individuen."⁴⁵⁶ Zugleich bieten die Diskurse und Mythen, welche im Alltag wie in der Kunstpublizistik und -geschichteüberlieferung "herumgeistern" korsetthafte Stützfunktion, welche das Selbsteinordnen in die herrschende Tradition erleichtern und zugleich die Distanz zum gewöhnlichen Leben wahren helfen sollen.

7.3.3 Körper als Indiz

Die Beziehung zum (eigenen) weiblichen Körper im Verhältnis zur Kunstproduktion oder als ihr Gegenstand kann ein signifikantes Indiz, ein traditioneller Ansatzpunkt sein, an dem sich die Differenz zwischen Weiblichkeit und Kunst schon immer entzündete. Indem der weibliche Körper als Sinnbild geistiger Ideale dient, ist den Frauen der Zugang zu diesen geistigen Werten per se verstellt, der Körper bloße Hülle, ohne Leben. Im Verhältnis zum (eigenen) Leib können in den Äußerungen Standorte von Künstlerinnen bestimmt werden, die Aufschluß über die komplizierte Bedeutung des in das künstlerische Bewußtsein eingeschlossenen Ausschlusses von Weiblichkeit geben.

⁴⁵⁶ FOUCAULT, 1991, S. 29.

Dazu kommt, daß Frauen generell – in den siebziger Jahren verstärkt von seiten der Frauen und vor allem der Künstlerinnen selbst – eine besondere Beziehung zu ihrem Körper zugeschrieben wird. “When women use their bodies in their art work, they are using their *selves*; a significant psychological factor converts these bodies or faces from object to subject.”⁴⁵⁷ LIPPARD geht hier davon aus, daß das entfremdete Selbst durch die Wiederaneignung wiedergewonnen werden kann. Die frühe essentialistische Position LIPPARDS, die auch bestimmte andere *sujets* und ästhetische Praxen als weiblich definierte, wurde von anderen feministischen Positionen bald kritisiert. In der deutschen Frauenbewegung wurde der weibliche Körper zum Beispiel als Terrain bezeichnet, das (durch den Blick und die Spiegelfunktion) patriarchal besetzt sei und “zurückerobert” werden müsse. Diese Position, die jedoch die weitaus komplizierteren Strukturen der Macht in dem mehrseitigen Verhältnis verkennt, steht für die Euphorie der Aufbruchstimmung der Frauenbewegung hin zur (autonomen) Frau und ihrer Suche nach “weiblichen autonomen Lebensformen” und “reinen” Identifikationsangeboten, die zum Teil heute noch wirksam ist.⁴⁵⁸

Es gibt zu diesem Zusammenhang nicht für die Veröffentlichung freigegebene Äußerungen der von uns befragten Künstlerinnen, die auf ein kompliziertes Verhältnis zum eigenen Körper verweisen. Sie erwähnen Magersucht, Haßliebe, Selbsthaß, Masochismus bis hin zu Selbsttötungsversuchen. Auf der anderen Seite spielt immer wieder die körperliche Handlung, die Geste, die Hinwendung, das Einbauen einer “Choreographie von Bewegungen beim Kunstmachen wie beim Prozeß der Rezeption” (ROCH) eine wichtige Rolle.

Hinweise auf den Körper als Indiz für erlaubte oder verbotene Weiblichkeit sind in den Schilderungen über die künstlerischen Produktionsformen und -weisen mehrfach zu finden. BELLS Ansatz, mit der Handaxt ganze Baumstämme zu spalten, ist als Wille zu werten, mit Ausdauer und Geschick die Defizite des weiblichen Körpers wett zu machen. Ähnliches gilt für das selbstaufgelegte Modellierverbot WAGNERS und die implizierte Hinwendung zu “schweren” Werkstoffen. “Nur über die Frauenfigur, über mich selbst eigentlich, komme ich zu den Bildinhalten ... Damit kann ich alles malen ... auch meine eigene Existenz ausdrücken.” BACH betont das Existentielle ihrer Kunst, das sich in dem ikonenhaften Motiv ihrer Bilder ausdrückt.

⁴⁵⁷ Hervorhebungen von der Autorin; LIPPARD, 1976, S. 124.

⁴⁵⁸ In GORSEN/NABAKOWSKI/SANDER (1980) werden die unterschiedlichen Positionen von VALIE EXPORT, NABAKOWSKI und GORSEN deutlich, die diese zu der Frage des Körpers einnehmen.

Vom weiblichen Körper zur Sexualität und zum allgemeinen Naturbegriff ist es in der herrschenden Vorstellung kein weiter Schritt, da die Frau aufgrund ihrer Gebärfähigkeit der Natur, den Dingen der Erde näher zugeordnet wird als der Mann, der durch das Geistige bestimmt gesehen wird. Ein tradiertes Topos auch bei Frauen selbst ist die Verbindung des Weiblichen mit dem empfangenden Gefäß (in Analogie zur "Mutter Erde"), das in sich ruht und den inneren Reifeprozess werden lässt – die natürliche "weibliche Kreativität" des Kindergebärens. Wohingegen der Mann/Autor/Meister sich als "männlicher Erstgeborener des Werkes, das er einstmals empfangen hat" entwirft.⁴⁵⁹ Der verdrängte weibliche Leib taucht dann als Projektionsfläche, als "symbolisierter Körper oder als sexualisiertes Sprachmaterial im Text/Kunstprodukt wieder auf".⁴⁶⁰

Das weibliche (sexuelle) Begehren wird in den Gesprächen relativ selten oder nicht als solches benannt. Hier ist offensichtlich eine Leerstelle in den Selbstaussagen. Sexualität als Motor, als Energiequelle für den selbst-vergessenen künstlerischen Akt; das Verhältnis zu den Vätern, den Professoren, zu dem oder der Geliebten, zu sich selbst: Andeutungen fanden hierzu statt, wurden jedoch weitestgehend bei der Überarbeitung der Interviews von den Künstlerinnen eliminiert.

Im vorliegenden Material ist – außer bei Künstlerinnen, die explizit ihr Sein und ihren Körper zum Gegenstand ihrer Kunst machen – eine Vermeidungs- und Verdrängungsstrategie hinsichtlich der eigenen Körperlichkeit zu verzeichnen, ähnlich, wie wir das bisher am Begriff des Privaten feststellen konnten.⁴⁶¹

Das Private, das Privatleben wurde auffallend häufig von den Künstlerinnen in den Hintergrund geschoben. Es besteht kein Bedürfnis, davon etwas zu veröffentlichen. Andererseits wurde immer wieder unterstrichen, daß die Kunst immer fordert, das

459 Walter BENJAMIN, Gesammelte Schriften. Hg. v. R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1980, Bd. IV.1., S. 438.

460 Vgl. Sigrid WEIGEL, 1987, besonders Kap. I,3: "Hans Bellmer, Unica Zürn: „Auch der Satz ist wie ein Körper...“? Junggesellenmaschinen und die Magie des Imaginären".

461 Es ist in Frage zu ziehen, inwieweit "Privatheit" in der modernen Gesellschaft überhaupt noch als Begrifflichkeit greift. Die öffentliche Meinung, das öffentliche Leben dringt einerseits in die Individuen, in deren Denken, Fühlen, Handeln, gewaltsam, gewollt oder subtil ein (FOUCAULT). Sie kann gar nicht als andere vom Privaten abgetrennt werden, sondern umgibt uns innen und außen. Private Formen von Öffentlichkeit dringen andererseits andauernd in die Privatsphäre durch die überall vorhandenen Medien ein. Dennoch halten wir an dem Begriffspaar fest, da es sich – verallgemeinernd – dazu eignet, auf den Reproduktionsbereich hinzuweisen, dem die Frauen noch immer (trotz Gentechnologie und Arbeitsleben) zugeordnet werden. Das Begriffspaar eignet sich ebenso, den künstlerischen Prozess der Produktion (drinnen) von dem der Veräußerung zu unterscheiden, auch wenn auch hier Privatheit eher als Platzhalter gelten sollte für das, was von Künstlerinnen und Künstlern entweder stilisiert (zum

heißt, daß als Künstlerin schwer zwischen öffentlichem und privatem Leben unterschieden werden könne, da alles eins sei, ineinander übergehe. Das Bedürfnis einiger "Genies" der Moderne, ihr Privatleben als wichtigen Bestandteil ihres Künstlertums zu inszenieren oder gar in der Kunst zu thematisieren, haben die Künstlerinnen nicht.⁴⁶²

Im Gegenteil hat die Frage danach oft genug spontane Abwehr hervorgerufen. Dafür kann es mehrere Erklärungen geben: 1. Das Weibliche ist das Private. Dieses Axiom der patriarchalen Gesellschaft verweist nicht nur auf die jeweiligen Zuständigkeiten in der Rollenteilung, sondern überformt die vorliegende Arbeit selbst in der an die herkömmlichen Geschlechterrollen gebundene Dualität. 2. Die künstlerische Arbeit ist gesellschaftlich gesehen selbst private Arbeit, die erst über den Markt sich als Ware realisiert. 3. Die weibliche Sozialisation zur Bescheidenheit, die bis zur Selbstlosigkeit gehen kann, ist als gegenläufig zur männlichen zu verstehen, die darauf abzielt, sich von vornherein als öffentliche Person zu begreifen und danach zu handeln. 4. Ein wunder Punkt der Konstruktion von Weiblichkeit ist die in ihr sich kreuzende Sexualität und Ideologie.

Durch die Privatheit wird die Frau – auch als erfolgreiche Künstlerin – als geschlechtliches Wesen konnotiert, als Sexualobjekt/subjekt und im sozialen Sinne als für die Fürsorge Zuständige, was nichts anderes als das Bild der Hausfrau und Mutter impliziert.

Indem Frauen in der Kunst immer noch eher vereinzelt erscheinen, werden sie aus dem "üblichen" Frauenbild herausgelöst, also partikularisiert. Dieser Prozeß hat den Effekt, daß sie auch verstärkt auffallen, aus dem beruflichen Netzwerk eher ausgegrenzt werden und der Unterschied zu den Kollegen ständig betont wird.⁴⁶³ Eine Art Grenzüberhöhung tritt ein, das heißt die Grenzen zu den männlichen Kollegen sind stark affektiv besetzt, mit Begehren oder auch Haß, was zu dem Bedürfnis führen kann, sie zu betonen. Die Tendenz der Künstlerin, die Privatheit zu negieren, ist somit zwar generelle Ausdrucksform eines modernen Lebensgefühls, andererseits kann diese Haltung ein Indiz sein, sich der pauschalen Zuordnung zum Geschlecht entgegenzusetzen.⁴⁶⁴

In den ausführlichen Gesprächen mit den Künstlerinnen zeigte sich allerdings die Tendenz, die männliche Teilnahmebereitschaft an den öffentlichen Diskursen eher

Beispiel Askese oder Hedonismus als komplementäre Lebensformen im mythischen Künstlerbild) oder negiert wird (die moderne oder "postmoderne" Variante zum Mythos).

⁴⁶² Vgl. ROGOFF, 1989, S. 24.

⁴⁶³ KNAPP, 1992.

⁴⁶⁴ Vgl. 6. Kapitel.

negativ zu beurteilen und die eigene Zurückgezogenheit und Ernsthaftigkeit der künstlerischen Arbeit dagegenzusetzen.⁴⁶⁵ So werden "die Männer" wiederum in ihrer Lust zur öffentlichen Repräsentation markiert und versämtlicht. Dagegen setzten "die Frauen" als Künstlerinnen die Einstellung, daß sie zwar ebenso theoretisch fundiert, relevant und öffentlichkeitswirksam arbeiten, das heißt, sich den künstlerischen Diskursen gleichberechtigt zuordnen (würden), aber mit dem Argument des "In-Ruhe-Arbeitens" die Einmischung in die Öffentlichkeit für sich als Energieverschwendung und oberflächliche Eitelkeit abtun. Damit sollte wiederum die Ernsthaftigkeit der Arbeit unterstrichen werden. Andere legten Wert auf die Feststellung, wie sehr eine intensive Liebesbeziehung, die Geburt eines Kindes, eine Trennung, ein geglückter Landaufenthalt oder der Tod eines nahen Familienangehörigen als Privates ausgelebt und erlebt werden, die Kunst auch mal an die zweite Stelle tritt, um dann eventuell davon in irgendeiner Form zu schöpfen.

Ist dies nicht wieder ein Hinweis auf die verinnerlichte und immer noch verbreitete alte "weibliche" Haltung des "für sich", oder zeigt sich hier eine rationellere und damit die alten Mythen konsequent unterlaufende Einstellung zum Privaten und Öffentlichen in der "Welt der Kunst"? Zumeist aber verbot es sich für Künstlerinnen, Erfahrungen oder auch nur "Anekdoten" aus dem Privatleben preiszugeben, die ihren männlichen Kollegen zur Unterstreichung des zum individuellen Künstlerbild gehörenden Maßes an Exzentrizität oder Normalität gut anstehen. In den hier veröffentlichten Interviews ist jedenfalls davon nichts oder nur wenig zu finden.

7.4 Ästhetische Haltungen und Referenzen

Im folgenden werden zunächst einige typische ästhetische Haltungen der Künstlerinnen aus den vorliegenden Gesprächen gefiltert und Referenzen zu zeitgenössischen Kunstströmungen aufgezeigt.⁴⁶⁶ Die Gruppierung in verschiedene Verfahrensweisen schließt die Zuordnung der Künstlerinnen zu mehr als einer Gruppe nicht aus. Unser dezidiertes Ansatz war dabei, uns nicht von unseren eigenen Einschätzungen der Kunst leiten zu lassen, sondern nur den Selbstaussagen der Künstlerinnen zu folgen.

⁴⁶⁵ "Laß' die Männer mal reden, theoretisieren und sich öffentlich darstellen, ich habe andere (künstlerische und 'private?') Werte und brauche dieses öffentliche Gerede nicht", (a) formulierte eine Künstlerin ihre Abwehr.

⁴⁶⁶ Es kann hier nicht auf jede einzelne künstlerische Position im Detail eingegangen werden, sondern es werden Besonderheiten und Gemeinsamkeiten in den Reden der Künstlerinnen hervorgehoben, die sich auf ihre künstlerische Arbeit beziehen.

7.4.1 Forschung mit offenem Ausgang – “Das Bedürfnis nach Erkenntnis” (von WINDHEIM)

Kunst machen ist eine geistig-affektive Bewegung.⁴⁶⁷ Von daher darf bei der Betrachtung der künstlerischen Handlungen weder die Seite der inspirierten Kreation noch die intellektuelle Komponente vernachlässigt werden.⁴⁶⁸ Kunst geht mit Materie, mit Körperlichem um, die nicht bloßes Objekt der Handlungen selbst ist, sondern gleichsam unter der Hand lebendig wird. Die teilnehmende Anschauung und der Umgang mit den Dingen – Rudolf zur LIPPE kommt 1987 zu dem umfassenden Begriff der “Sinnenerkenntnis” – also das Wahrnehmen und Erkennen im Inbegriff der Einheit von Leib und Geist, kann trotz aller sich zunächst verborgen haltender oder artikulationsunfähiger intellektueller und ideologischer Strukturen auf Erscheinungen, auf Spuren und Bewegungen aufmerksam machen, die dem “bloßen” analysierenden Blick entgehen können. Im ineinandergreifenden Prozeß der künstlerischen Praxis werden “Erfahrungen, (die) aus dem Erleben erwachsen”, aktualisiert, die sich sowohl in den “Tiefendimensionen des Ästhetischen” als auch über die leiblichen Sinne im Körperlichen bewahren und sich “schrittweise in unserem Bewußtsein verbinden, indem wir die Zusammenhänge lebensgeschichtlicher und geschichtlicher Situation reflektieren”. So wären künstlerische Arbeiten “die Spuren der sich vereinigenden Geschichten einer Materie und eines Körpers”.⁴⁶⁹

In den Aussagen der Künstlerinnen gibt es keine distanzierte Beschreibung der Erzeugungswege. Eher dominiert die vorsichtige sprachliche Annäherung an den Prozeß, vor allem die Frage nach der Bedeutung dieses Tuns. Es interessiert das Rätselhafte des eigenen künstlerischen Tuns, auch der Versuch, Begriffe zu bilden, die so noch nicht existieren, wird als mögliches *movens* in Betracht gezogen, sowie der Wunsch, die Allgemeingültigkeit zu verwerfen.

Die ureigenste Erfahrung, das Spüren, das sich Bewegen, das Tun kommt den meisten der in dieser Studie befragten Künstlerinnen vor aller (traditionell gedachter) Theorie. Auch wenn diese Erfahrung nicht unmittelbar in die Kunst einfließt, auch wenn der Stil, das Medium, in dem die Künstlerin arbeitet, nicht für eine direkte “Verarbeitung” geeignet ist, und viele Schritte der Umgestaltung von dem

⁴⁶⁷ Vgl. hierzu auch die Ausführungen in 7.3.

⁴⁶⁸ Vgl. Ernst KRIS (und Abraham KAPLAN), Ästhetische Mehrdeutigkeit, in: Mechthild CURTIUS (Hg.): Seminar: Theorien der künstlerischen Produktivität, Frankfurt a. M. 1976, S. 96-116, bes. S. 102ff.

⁴⁶⁹ Vgl. LIPPE, 1987, S. 568.

Ausgangspunkt Erfahrung bis zur fertigen Arbeit getan werden müssen. Oft ergibt sich die weiter zu verfolgende Struktur in der direkten Arbeit: dem Verlassen der ursprünglichen Idee, dem Verletzen der Regeln, dem Nachkommen des Begehrens des Materials, das heißt auch: dem Zusammenbringen sinnlicher, leiblicher und geistiger Wahrnehmung und Erfahrung im Machen. ROCH: "Es geht darum, ganz banale Teile, Reste, die befreit sind von der ursprünglichen Bedeutung, aufzunehmen und aus diesen beiläufigen, unwichtigen Teilen etwas zu machen, was eine andere Dimension hat, eine gewisse Größe gewinnt. Ich bearbeite diese Dinge so lange, bis sie meine Inhalte ausdrücken."⁴⁷⁰ Für die Künstlerinnen mit konzeptuellem Ansatz heißt das auch, Theorie nicht als Rezept, als Handlungsanweisung zu verstehen, sondern sie als Material selbst produktiv im künstlerischen Gestalten zu entwickeln. SCHÖN beschrieb den konkreten Ansatz folgendermaßen: "Das Licht der Farbe spielt jetzt eine Rolle, welches Licht wird jetzt durch die Grundierung hervorgerufen oder durch den weißen Grund ... Schwarz und Weiß und hell und dunkel, es ist ein dauerndes Dazwischensein. Mit diesen Zwischenräumen beschäftige ich mich jetzt. Das sind vielleicht atomare Minimalitäten, aber ich glaube, es wird richtig."

Die Aufgaben und Themen, die die Künstlerinnen sich stellen, sind Fragen, die sie selbst erfinden und niemand anderer – dessen sind sie sich bewußt; sie "finden" sie, und an ihnen arbeiten sie sich ab, um zu möglichen Antworten zu kommen. Das "Aufscheinen" einer Antwort auf dem Höhepunkt des Prozesses wird wie eine Vision erlebt, die von vielen Künstlerinnen mit mystischen Erfahrungen verglichen werden.⁴⁷¹ Eine Künstlerin formulierte die Frage: "Sind wir nicht angeschlossen an all die Strömungen rund um uns her? Sind wir nicht beteiligt an allem, was uns umgibt? Energie geht nicht verloren. Wie ist das mit der Energie, die freigesetzt wurde in den vergangenen Jahrhunderten? Lebt nicht vielleicht auch noch etwas von Leonardos Energie durch uns weiter?"(a)

Das Begehren richtet sich nur vordergründig auf das Festhalten dieser "Erscheinung", "das eine Bild", wohlwissend, daß dies nicht einlösbar sein kann. Vielmehr speist sich aus dem Wissen um das nicht Einlösbare die Motivation für die weitere Suche.

Die zentralen Fragen der Künstlerinnen können sehr unterschiedlich sein: nach der

⁴⁷⁰ Interessant ist die Parallele zum von ihr beschriebenen Verfahren der Mutter, Dinge zu verschönen oder "aus Hundeködeln Rosinen zu machen".

⁴⁷¹ Vgl. RASPÉ: "Das, was ich entstehen lassen möchte, ist in gewisser Weise ein mystischer Zustand."

“Wahrnehmung von Blinden”(a), nach der Farbwirkung, nach den Gesetzen der Gravität, nach dem Bildrand, Fragen nach dem Gefäß oder, wie zum Beispiel BELL, nach ihrem Verhältnis zu Holz und zur Bildhauerei an sich: “Nach meiner Beschäftigung mit Eva Hesse entdeckte ich, daß das Holz einen ähnlichen Lichtcharakter wie das Fiberglas hat. Von da an brauchte ich das Fiberglas nicht mehr. ... Die Bildhauer lassen mit Maschinen arbeiten, deswegen stehen sie immer an zweiter Stelle neben der Malerei, sind immer unterbewertet. Ich kann wirklich nur Neues schaffen, wenn ich auf diese Weise arbeite. Es ist direkter, wenn ich selber unter dem Material, dadurch, daß es sehr lange dauert, ein bißchen leide.” Doch letztendlich scheint in allen konkreten Fragen wiederum die eine nach dem Selbst, dem Sinn des Seins, der Welt und dem hierin möglichen Entwurf von sich selbst auf. Immer wieder gibt es in den Äußerungen der Künstlerinnen schließlich auch Anspielungen auf Religiosität oder Transzendenz; die entstandene Kunst sei für einen kurzen Moment etwas “Heiliges”(a), sie sei wie ein “Übergang”(a), wie es eine Künstlerin zu bezeichnen versuchte.

“Ich will eine Einheit nicht vom Kopf her, keinen hierarchischen Zusammenhang, sondern eine Einheit der unterschiedlichen, selbständig operierenden Organe, so daß diese Gesamtheit ein Bild evozieren kann. ... Es ist eine Frage des Gedächtnisses, der Erinnerung. Aber keine Frage der Raffiniertheit, Klugheit, Könnerschaft. Was ich suche ist nicht der Primitivismus, auch nicht Selbstaussdruck, sondern eher eine ethische Grundlage ... das hat mit Religiösem zu tun ... In der Kunst die metaphysischen Bedürfnisse zu ergründen, darin sehe ich meine Aufgabe ... Mit der Kunst versuche ich, Lücken zu finden, um an das vorsprachliche Stöhnen heranzukommen, zur Ursprache zu finden.”(a)⁴⁷²

Während das Kunstschaffen von den einen wie die “Suche nach der verlorenen Transzendenz”⁴⁷³ formuliert wurde, setzten es die anderen mit der Moderne in Beziehung. Sie sahen sich dabei auf den Spuren der Wissenschaft wandeln, also positivistisch und materialistisch handeln.

Einige Künstlerinnen verglichen sich immer wieder mit Forscherinnen und Entdeckerinnen. Die Recherchearbeit gehörte als essentieller Bestandteil zum

⁴⁷² Diese Aussage einer der befragten Künstlerinnen ähnelt den Überlegungen von KRISTEVA. Diese beschreibt mit fast denselben Worten die Suche der modernen (symbolistischen) Autoren nach einem “weiblichen Schreiben”. Die “Ursprache”, das “vorsprachliche Stöhnen”, das Semiotische repräsentiert KRISTEVA zufolge den Körper der Mutter in der poetischen Sprechweise, die regressive Abwendung vom “Gesetz des Vaters”, dem Symbolischen, das auf der Verwerfung der Mutter beruht. Vgl. KRISTEVA, 1978, S. 32ff.

⁴⁷³ SCHMIDT-WULFFEN, a.a.O., S. 31-67.

Arbeitsprozeß. Systematisch oder assoziativ erarbeiteten sie sich Themen in einer unablässigen Suche nach Materialien und Zusammenhängen. Eine Künstlerin beschrieb den Forschungsprozess folgendermaßen: "... bis ich dann wieder was gefunden habe, ... ist enorm interessant für mich. Weil ich oft in Gebiete vorgehe, die ich sonst gar nicht gestreift hätte,... wo ich mehr und mehr in die Forschung gehe ... Ich mache Dinge, daß sie eine Zweideutigkeit haben. Meinen Leidenschaften nachgehen, auf Entdeckungsreisen gehen ... allein die Recherchen ... schon ein großes Stück Selbstverwirklichung"(a)

Oft sind es lange Zeitspannen, bis gesammeltes Wissen und reiche Erfahrung in eine Arbeit "zusammenschießen". Die künstlerische Arbeit stellt sich als eine Forschung mit offenem Ziel dar, in deren Verlauf alle Sinne, Erfahrungen und intellektuellen Fähigkeiten einfließen und der Suche dienen. Eine Künstlerin schilderte ihren Zustand beim Kunst machen so: "Eine Neugierde, um bis zu diesem Punkt zu gehen ... Ich habe kein festes Programm. Vielleicht meditiere ich eher, oder ich habe eine Art intensive Sicht, ich denke: das und das kommt irgendwann auf mich zu, es ist eine vage, gefühlsmäßige Form, wonach ich mich richten kann. Was mir da alles passiert! Es ist alles im Fluß, den ich mit einbeziehe. ... Daraus ergibt sich für mich auch eine Frische, eine Spannung und eine Auseinandersetzung in der Arbeit, die mir wichtig ist."(a) Die Suche ist gerichtet auf etwas bisher Unentdecktes. In experimentellen Versuchen mit Materialien, Räumen, Ideen und anderen Elementen nähert sich die Künstlerin dem unbekanntem Gegenstand ihres Forschens an. "Das Bedürfnis nach Erkenntnis" (von WINDHEIM) ist Antrieb und Grundlage des ästhetischen Handelns. In dieser Formulierung klingt eine Allusion an die "Belebung der Erkenntniskräfte" und die "Anregung des Lebensgefühls" in KANTS Kritik der Urteilskraft⁴⁷⁴ an, nach der die ästhetische Erfahrung "sich erst in einer Leistung (manifestiert; Anm. der Verf.), die Gegebenes als nicht gegeben interpretiert, so daß die Suche nach einem Allgemeinen motiviert wird, das erforderlich scheint, aber nicht greifbar ist. ...Es geht nicht darum, nach einer Phase der Verwirrung nun die bestimmende Urteilskraft verbessert wieder in ihr Recht zu setzen. Daß die reflektierende Urteilskraft an kein Ziel gelangt, läßt sie erst ihrer vermittelnden Funktion inne werden und darin gründet die ästhetische Wirkung."⁴⁷⁵ Die möglichst freie Entfaltung der ästhetischen Erfahrung in diesem Sinne gehört essentiell zur schöpferischen Leistung. Um die individuelle Autonomie der eigenen Erfahrung und den Zugang zur Erforschung der Phänomene frei zu halten, ist ständige

⁴⁷⁴ KANT, a.a.O., A 4, 31, 36, 74.

⁴⁷⁵ BUBNER, 1989, S. 36f.

Aufmerksamkeit, zugleich aber auch eine bestimmte ungerichtete (geistige) Abwesenheit notwendig.

“Nach dem Ende der historischen Avantgarde kann die Avantgarde auf ihre Vorgeschichte zurückgreifen und das für sich nützlich machen, was sie als Kunst immer schon beherrscht hat: die Wahrnehmung, die Beobachtung. Die Obacht auf den welthistorischen Augenblick wird damit zur Aufmerksamkeit für das Eindringen von Betrieb und Gerede in die eigenen Gedanken, Gefühle und Vorstellungen. Diese ‚Obhut seiner selbst‘ ist eine erste Maßnahme, die Systemkommunikation für die eigene Person unschädlich zu machen, den Zwang zu Anschlußproduktionen aufzuheben, die Produktion anhalten zu können und so Bewegungsfreiheit zu gewinnen.

In diesem neu gewonnenen Spielraum kann Diskretion entstehen: die Aufmerksamkeit für das *je ne sais quoi*, für die fast unmerklichen Differenzen in Indifferenzen und für die fast unmerklichen Indifferenzen in Differenzen, für das *presque rien* zwischen Kunst und Leben, zwischen Achtsamkeit und Unachtsamkeit.”⁴⁷⁶ BÖHRINGERS sensible Umschreibung der Spielräume ästhetischer Praxis trifft eine Haltung, der wir bei vielen Künstlerinnen begegneten. Das “es passiert” in den Reden über Kunst und Weiblichkeit scheint eine Analogie zu der hier beschriebenen ästhetischen Indifferenz zu sein. Eine Künstlerin beschrieb es etwas anders: “Das für sich sein, wissen was man will, die anderen reden lassen, sich seinen Teil dabei denken, zurückreflektieren, die eigene Kritikfähigkeit, den Punkt selber bestimmen. Sich immer wieder in Frage stellen, selber.”(a)

Der Eindruck entsteht, daß vielen dieses Handeln am Material “für sich” genügt. Der Prozeß der künstlerischen Arbeit bringt ihnen die tiefste Befriedigung, der Prozeß, das ist Kunst machen, produzieren (im Sinne von hervorbringen, zusammenbringen). Eine Künstlerin schrieb diesen Entstehungsprozessen und Produkten selbst einen “sehr persönlichen, intimen Charakter”(a) zu.

Die Problematisierung der Verhältnisse der Geschlechter war immer wieder (meist nur angedeutet) Motiv in den Reden über die eigenen Arbeiten. Die entstehenden Arbeiten drücken eine Haltung zu Wirklichkeit und Welt aus, indem sie sie nicht in Begriffe fassen. Wirklichkeit wird durch fühlende und denkende Teilhabe erfahrbar und erkennbar. Somit sind die künstlerischen Arbeiten Anzeichen für vorgefundene Zustände und deren Auslegungen zugleich. Weiblichkeit dagegen ist kein Verfahren, sondern ein überkommener Begriff, der versucht, einen Unterschied festzuschreiben, der so nicht mehr existiert. Es scheint, als sei die künstlerische Praxis für die

⁴⁷⁶ Hannes BÖHRINGER: Begriffsfelder. Von der Philosophie zur Kunst, Berlin 1985, S. 126.

Künstlerinnen das ein und alles, das die herrschenden Regeln außer Kraft setzt, die besonders die Frauen zu einem Bild fixieren.

7.4.2 Referenzen zu zeitgenössischen Kunstströmungen

Die ersten intensiven Versuche, den herrschenden hermetischen Kunstbegriff in Frage zu stellen, fielen, wie oben beschrieben, zeitlich mit der Diskussion der Fragen um Ökonomie, Emanzipation, Kritik der Wohlstandsgesellschaft und Frauenbefreiung zusammen. Neue künstlerische Darstellungsversuche und -formen entstanden. Konzepte der sogenannten *live-art*-Aktion, Happening, Performance wollten das Publikum aktivieren oder miteinbeziehen. "Feministischer Aktionismus", *body-art* und "Selbstdarstellung" waren in den siebziger Jahren Versuche, den menschlichen Leib und das Künstler-Subjekt unmittelbar zu thematisieren, indem das Bild als Repräsentation überwunden und der Leib, die Person selbst zum Material gemacht wurde.

Einige der von uns befragten Künstlerinnen entwickelten und teilten diesen neuen Ansatz auf individuelle Weise und mit unterschiedlichen Konzepten (VALIE EXPORT, HORN, RASPÉ, STRUVE, von WINDHEIM), andere setzten sich zum Teil während des Studiums mit diesen Ideen auseinander (HAUSS, POHL, ROCH, SCHÖN, WAWRIN). Über die Ablehnung des Tafelbildes, die Suche nach anderen, unverbrauchten Materialien, dem Versuch, Zeit und Bewegung in die Kunst sinnfälliger zu integrieren, den "subjektiven Faktor"⁴⁷⁷ miteinzubeziehen, kamen sie auf das Naheliegende, zunächst auf den eigenen Körper und entwickelten diese "Begegnung" individuell weiter.⁴⁷⁸ So haben zum Beispiel HORNS und VALIE EXPORTS Arbeiten einen ausgesprochen multimedialen Ansatz; die frühen Körperaktionen werden von Filmen und Installation abgelöst.⁴⁷⁹

Aus der ursprünglichen Intention, diese Aktionen und "events" aufzuzeichnen, entstanden eigene Kunstformen, zum Beispiel die Videokunst oder die Kunst mit

477 Titel eines Films von Helke Sander, der den Beginn der Frauenbewegung in der studentischen Revolte thematisiert.

478 Vgl. WAGNER-KANTUSER, 1984, SCHADE in Kat. *Andere Körper – Different Bodies*, Linz 1994, S. 10-25.

479 Die Entwicklung von HORNS Arbeit geht vom Markieren des eigenen Leibs, der durch gewickelte Bänder und maskenartige Staffage verfremdet oder poetisiert wurde (zum Beispiel *Paradieswitwe*) über die Aktion von anderen, von der Künstlerin ausstaffierten Personen, die Stellvertreter ihrer Person wurden, bis zu der sich verselbständigenden, oft mechanisch und elektrisch angetriebenen Maschinen/Installationen, die ohne den Menschen auskommen, jedoch auf ihn anspielen in Form von Prothesen und Maschinen.

Photographie, die den dokumentarischen Charakter des Mediums erweiterte und andere Gestaltungsmöglichkeiten und Gegenstände anbot. Motive und Inhalte der künstlerischen Äußerungen von Frauen bezogen oftmals geschichtliche und sozialpsychologische Fragestellungen mit ein. Selbstdarstellung als Ergebnis ontologischer Forschungen wurde zum künstlerischen Sujet, mit dem gleichzeitig die oftmals mit dem Engagement für die Frauenfrage einhergehende aufklärerische Motivation verknüpft werden konnte.

Der starke aufklärerische Impetus der Kunst von Frauen verlor sich in den achtziger Jahren genau in dem Maße, wie der Kunstmarkt sich zu kommerzialisieren begann. Die oft als Dilettantismus bezeichnete weibliche Kunstproduktion, die sich dem zunehmenden Professionalisierungsdruck weiterhin entzog, wurde vielen Künstlerinnen zunehmend zum Problem. Zumindest verbot die Desavouierung dieser künstlerischen Produktionen jegliche Referenz beziehungsweise den Aufbau einer Tradition.⁴⁸⁰ "Die Kunst ist für die weibliche Selbstbestimmung ein Medium wie andere auch, aber nur, wenn die Definition der Kunst geändert wird, denn nur dadurch entstehen andere Werte für die Kunst und wird das Verschwinden der Kunst bewältigt. Die Kunst der achtziger Jahre ist eine kapitalistische Kunst."⁴⁸¹

Die Frage nach der Identität wurde unter dem Vorzeichen der Differenz zu einem wichtigen Punkt der Auseinandersetzung. Es ging nicht mehr um das vereinheitlichende Moment "Frau", sondern die Unterschiede nicht nur zwischen den Geschlechtern sondern auch innerhalb des eigenen Geschlechts. Die unterschiedlichen Prägungen sozialer, historischer und kultureller Natur wurden mit kühlem Blick analysiert.⁴⁸²

Gleichzeitig entwickelte sich nach den eher "poveren" sechziger und siebziger Jahren eine Vielfalt und Prächtigkeit auf dem an Bedeutung gewinnenden Kunstmarkt. Edle und teure Materialien, riesigen Formate und gigantischen Installationen drängen bestimmte Produktionsweisen und künstlerische Materialien an den Rand. Auch die Malerei erhielt wieder einen Stellenwert. Vor allem neoexpressionistische Tendenzen (*Weibsbilder*, IKEMURA, BACH), eine die Kunststile der Moderne ironisierende und kompilierende (WAWRIN) sowie konzeptuelle Malerei (ROCH, SCHÖN) fanden Aufmerksamkeit.

Die Kriterien für ein am Ende der achtziger Jahre sich ausbildendes postmodernes Verständnis haben sich aus der Moderne entwickelt. Begriffe wie Vielheit,

⁴⁸⁰ Vgl. hierzu zum Beispiel die Aussagen von EICHHORN, POHL, TROCKEL, von WINDHEIM.

⁴⁸¹ VALIE EXPORT: Mediale Anagramme, in: RÖTZER/ROGENHOFER (Hrsg.), 1990, S. 44-56.

Vieldeutigkeit, Experiment, Reflexion und Wahrnehmung haben in einer vorwiegend philosophisch und kunsttheoretisch geführten Debatte Beginn der neunziger Jahre auch für die Künstlerinnen einen größeren Stellenwert.⁴⁸³ Die konstatierte Heterogenität der Stile seit den sechziger Jahren, wie sie in großen Übersichtsausstellungen Ende der achtziger Jahre vorgeführt wird, erlaubt die Suche nach eigenen Anknüpfungspunkten und Referenzbildungen.⁴⁸⁴

Auch die von uns befragten Künstlerinnen nahmen die temporäre Öffnung des Kunstbetriebs als (neue) Chance war, eigene Freiräume und Anschauungen zu erproben. Beispielhaft steht hierfür folgende Künstlerinneneinschätzung: "Im Moment ist die Kunst sehr pluralistisch, es gibt eine Tendenz zu Materialschlachten im Postkonzeptualismus, Raffinement und sophistication spielen eine große Rolle – da habe ich den Eindruck, es ist wichtig, an den Ausgangspunkt zurückzukehren. ... Die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung ist mein Ausgangspunkt. Denn ich unterscheide Kunst von Kultur."(a) Während sich die älteren Künstlerinnen und die sich in den eher "klassischen" Medien Bildhauerei und Malerei betätigenden Künstlerinnen nach wie vor mit den Regeln der Moderne (RÖSLER, RENZI, auch BELL, WAGNER, SCHÖN, ENDRIß, PRÜNSTER-SOARES, ROGENHOFER *WeibsBilder*, HAUSS) auseinandersetzten, arbeiteten die Jüngeren (EICHHORN, ROCH, TROCKEL) eher selbstreferentiell oder bezogen sich auf bestimmte künstlerische Konzepte (wie Surrealismus oder Konzeptkunst) und zum Teil auf die Analyse des Kunstbetriebs. Konzeptuelle Tendenzen, Installationen, Kunst mit Photographie entstanden in den achtziger Jahren verstärkt und bezogen sich zum großen Teil auf die Konzeptkunst der sechziger Jahre, Minimalismus und *arte povera* (POHL, EICHHORN, IKEMURA, SCHÖN, von WINDHEIM).⁴⁸⁵

Drei umfassende Betätigungsfelder, die von allen befragten Künstlerinnen mehr oder weniger berührt werden, sollen hier abschließend vorgestellt werden.

⁴⁸² Vgl. VALIE EXPORT, IKEMURA, ROCH, STRUVE, TROCKEL.

⁴⁸³ Vgl. hierzu SCHMIDT-WULFFEN ,a.a.O., und WELSCH, a.a.O.; für die feministische Debatte: Kat. *Kunst mit Eigen-Sinn*, Wien 1985.

⁴⁸⁴ Zum Beispiel: Kat. *Bilderstreit. Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960*, Köln 1989, und Kat. *Interferenzen: Kunst aus Westberlin von 1960-1990*, Berlin 1991.

⁴⁸⁵ Wurde bei der achten *documenta* 1987 (künstl. Leiter: Manfred Schneckenburger) "kunterbunte Vielstimmigkeit" (Eduard BEAUCAMP, FAZ, zit. nach Kunstforum international, Bd.119, 1992, S. 520) noch vorsichtig konstatiert, so bestätigte die *DOCUMENTA IX* 1992 (künstl. Leiter: Jan Hoet) diesen Trend; ob der unübersichtlichen Vielfalt wurde die präsentierte Kunst in Presse und Fachöffentlichkeit häufig mit dem Attribut "Verwirrung" gekennzeichnet und kritisiert. Vgl. etwa Amine HAASE, Kritische Betrachtung der *DOCUMENTA IX*. In: ebd., S. 206ff.

7.4.3 Problem "Bild"

Malerei ist eine, vielleicht die, über Jahrhunderte von großen Erwartungen besetzte Kunstform – der Bogen ihrer Aufträge und Ambitionen reicht von universalen Repräsentationsaufgaben über das "Fenster zur Welt" oder das "Fenster in die Seele" bis zur "Darstellung des Undarstellbaren", reinen Farbräumen oder dekorativem Pop-Mix.

Kunst und Künstler liegen seit hundert Jahren im Widerstreit mit dem Anspruch und Ausdrucksvermögen der Malerei. Dieser Widerstreit, der den Tod der Malerei immer wieder auf ein Neues ausrufen ließ, hinderte jedoch letztendlich – trotz medialer Umwälzungen und der zunehmenden Dominanz von Denkmodellen und intellegiblem Umgang mit und in der Kunst – Künstler und Künstlerinnen nicht daran, sich weiter mit dem Malen zu befassen. Anknüpfungspunkte und Verfahrensweisen sind frei verfügbar. Form und Inhalt haben sich in Konkurrenz mit anderen künstlerischen Medien, Methoden und Konzepten zu beweisen.

Der Geruch von Ölfarbe und Firnis, die privilegierte Einsamkeit im Atelier sind suspekt.⁴⁸⁶ In den achtziger und neunziger Jahren zeigten die Anwendung von Appropriation, Zitat und Ironisierung Auswege im Feld der ideologisch stark aufgeladenen Malerei. Neue Begründungszusammenhänge für das Malen bildeten sich heraus, indem die Überhöhung der Künstlerpersönlichkeit zum Genialischen hin, die Einmaligkeit der Geste, die Authentizität des großen Wurfs dekonstruiert und zum Teil verhöhnt wurde. Auch die Malerei experimentierte mit Raumbezogenheit, nomadisierte über Decken und Wände, suchte sich neue (Unter-)Gründe und Farbträger. Das moderne autonome Subjekt als Produzent wurde in der Postmoderne zur multiplen Persönlichkeit, der verschiedene Identitäten sowie alle Kunststile und -werke zur Verfügung stehen. Damit ging es auch nicht mehr um unverwechselbare Meisterschaft in Ausdruck und Farbwahl, sondern mehr um intellektuellen Einsatz.

Aufbauend auf solchermaßen bekannten und neueren Diskursen um die Malerei liefern die malerischen Positionen der hier befragten Künstlerinnen Beiträge mit verschiedenen Ansatzpunkten. Konkret und für sich genommen, findet jede

⁴⁸⁶ Vgl. hierzu EICHHORNS Arbeit *Pinsel, Leinwand, Farbe* in der Ausstellung *Qui, quoi, où*, Paris 1993 und in der Berlinischen Galerie, Berlin 1994. Indem EICHHORN in einer Ausstellung allen Angestellten des Museums an jedem Tag der Ausstellung während der Öffnungszeiten die Möglichkeit (entsprechend einem festgelegten Tagesplan) gibt, vorbereitete Leinwände mit Ölfarbe monochrom zu bemalen, entdeckt das Publikum, durch den Geruch der Ölfarbe angelockt, die privilegierte Situation des Malers in seinem Atelier und hinterfragt die mythisch belegten Produktions- und Rezeptionsbedingungen.

Künstlerin einen spezifischen Weg, sei es innerhalb einer bestimmten Tradition, sei es im Suchen und Entwickeln eigener malerischer Zugriffsweisen.

Die Hauptgruppe der Malerinnen bezog sich im weitesten Sinne auf einen expressiven Ansatz; zum größten Teil steht die malerische Suche, das Einlassen auf den Prozeß im Zentrum, womit eine Anknüpfung an die moderne Tradition des abstrakten oder figurativen Expressionismus mit den Implikationen der Selbstsuche und dem Streben nach Transzendenz vollzogen wird. "Ich such' in einem Bild, was ich nicht weiß"(a), wurde als schlüssige Formel von einer der interviewten Malerinnen zusammengefaßt.

RENZI beschrieb *la joie de peintre*. Expressive Abstraktion ist ihr Ausgangspunkt. Ausgebildet in den vierziger Jahren an New Yorker Kunsthochschulen, geprägt von Künstlern wie André Lhote, einem eher ins dekorative gehenden Kubismus, Wifredo Lam, der eine surrealistische Malerei praktizierte, und Hans Hoffmanns Farblehre, suchte sie in Konfrontation mit europäischer Malerei, wo man "interessiert (ist), Werte in die Malerei einzubringen", einen eigenen Weg. Sie war auf der Suche nach der uneindeutigen Imagination, nach Bewegungen, die gelebt, aber dennoch erfunden oder wiedergefunden werden wollen. Es entstanden Serien von Arbeiten, die literarischen oder persönlichen Erlebnissen entspringen, als Vermittlung zwischen Subjektivität und der Frage nach dem Grad der Rezeptionsfähigkeit.

RÖSLER, ebenfalls seit Ende des Zweiten Weltkrieges der expressiven Abstraktion verschrieben, versuchte, beeindruckt von den ersten *documenta*-Ausstellungen, die die für Deutschland neuen Tendenzen ausgiebig vorstellten, visuelle Erlebnisse, die in ihre so bezeichnete "Vision" münden, farbig und gestisch festzuhalten.

Als Gruppe produzierten die *Weibsbilder* figurativ-expressive bis informelle Bilder, die sich an Asger Jorn und situationistischen Malergruppen vor allem aus der Münchner Tradition orientierten.⁴⁸⁷ Sie setzten die Gruppenarbeit und das Signieren mit dem Gruppennamen bewußt gegen den "Geniekult" und die Suche nach Authentizität. In der Radikalität der Gruppenarbeit erfuhr jede einzelne Künstlerin neue Zugänge zum Malen. Zugleich wurde auch in Motiven und Titelgebung auf eine Art Aufbruchsituation in der Malereigeschichte hingewiesen: "Frauen malen ganz groß, mit tiefender Farbe und großen Pinseln" (PRÜNSTER-SOARES). Das narrative Moment in vielen Bildern bezog sich auf die Darstellung des Frauenalltags. Damit trafen sie einen in den achtziger Jahren aufblühenden malerischen Gestus (zum Beispiel "heftige Malerei" in Berlin, *Mülheimer Freiheit* in Köln), der ironisierenden Anknüpfung

⁴⁸⁷ 1965 Gründung der Gruppe *Geflecht*, welche aus den Gruppen *Wir* und *Spur* hervorging.

an expressionistische Vorbilder, die als Ausdruck des Zeitgeists und des Lebensgefühls der achtziger Jahre positiv rezipiert wurde.⁴⁸⁸

ENDRIß legt Wert auf die "Welterfahrung", die in der Malerei verarbeitet wird und "Offenheit", die sie in ihrer Malerei anstrebt und die sie in "Glücksgefühle" versetzt. Sie beschrieb ihren Zustand beim Malen als "diffusen Grundzustand", während dessen eine "Reihe von Auswahlen, Entscheidungen bis hin zum Erkennen dessen, was entstanden ist" geschehen.

LICHTENBERG als Keramikerin und Autodidaktin formulierte den Anspruch, "in der Malerei nicht hinter die Moderne zurückgehen" zu wollen und betonte das situative Element beim Malen – Malerei als Ereignis und "themenbezogenes ... surreal-gegenständliches, expressiv-zeichnerisches ... Arbeiten".

PRÜNSTER-SOARES bezog sich auf die abstrakte Moderne, in deren Tradition sie studiert hatte, in die sie "Realität" und (weibliches) Selbstbewußtsein einbringen wollte.

ROGENHOFER betonte die "Eigenart der narrativ-expressiven Malerei": den "offenen Ausgang". "Über die Erfahrungen, Theorien, Kriterien wird ein ‚Bild‘ ausgeformt". Damit verband sie ein "Standhalten in der Bilderflut: Zeichen der Erinnerung (?)".

BIERTHER beschrieb "Kunst als Sehnsuchtsgebärde, Verlassenheitsgeste", die das sichtbar macht, "was verloren gegangen ist, aber immer schon da war". In skripturaler Malerei, Collage und Installationen geht es ihr in diesem Sinne um Beförderung und Ausdruck ihres "unbewußten Potentials".

HAUSS bezeichnete Malen als "Genuß" und Wiederbelebung von Unbewußtem und Verdrängten. Insofern stellte sie die Frage, ob Malerei für sie lediglich eine "Krücke" war, die sie nach geklärten psychischen Verhältnissen vielleicht nicht mehr braucht. Die entstehenden Bilder stellen in ihrem Sinne festgehaltene "Ereignisse" dar.

WAWRIN wollte sich "nicht abhalten lassen, Malerin zu sein". Nach einer anfänglichen Phase des Experimentierens mit poveren Materialien und skripturaler, zeichenhafter Malerei mit performativen Elementen war Ende der achtziger Jahre ihre "Malerei traditionell geworden", das heißt sie malte großformatig in Öl auf Leinwand,

⁴⁸⁸ Deutsche Künstler wie Gerhard Richter, Sigmar Polke oder Jörg Immendorf, Horst Hödicke, aber auch Markus Lüpertz und Georg Baselitz wurden verstärkt im Kunstbetrieb und an den Hochschulen wahrgenommen, vgl. "Die neue Malwut" in: *stern*, 1982, S. 39-60. Ausstellungen wie *Heftige Malerei*, Kat. Berlin 1982; *A new Spirit in Painting*, Kat. London, 1981; *Zeitgeist*, Kat. Berlin 1982, trugen zur Erhöhung der Aufmerksamkeit und Wiederfinden eines "Lebensgefühls" bei. Vgl. Lucius GRIESEBACH: "Es wird wieder gemalt!" In: *Kat. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. 1945-1985*, Berlin 1985, S. 322-329.

In keiner dieser Publikationen werden die Gruppe *Weibsbilder* oder BACH genannt, wiewohl letztere in der Galerie am Moritzplatz ausstellte, dem Berliner Ursprungsort "heftiger Malerei", betrieben als Selbsthilfegalerie der Maler und Hödicke-Studenten Salomé, Fetting, Middendorf und Zimmer.

bearbeitete Zeichen und Symbole nicht mehr zeichnerisch sondern malerisch. Sie betonte den körperlichen Einsatz bei der Malerei: "Körper, der man ist, hat andere Dinge wahrzunehmen, um eine Vorstellung zu vertiefen." Malerei ist ihrer Auffassung nach nicht dazu da, sich mit sich selbst zu beschäftigen, vielmehr begeben sie sich in die Malerei hinein wie in eine Landschaft und suche etwas.

BACH entwickelte eine eigene, ikonenhafte Bildsprache, die im Kontext des NeoExpressionismus zu sehen ist, der gerade in Berlin als "Ausdruck des Lebensgefühls der achtziger Jahre" gefeiert wurde. Sie stellt seit Jahren mit einer von ihr entwickelten Frauenfigur "ihre Welt" dar. Sie scheut sich nicht vor der direkten Figuration, auch nicht davor, die "gefundenen" Bilder als das von ihr Erlebte zu bezeichnen. Mithilfe weniger Attribute (Telefon, Kind, Anturienblüte, Schlange und so weiter) erschuf sie den Kosmos eines weiblichen Lebens. Sie betonte: "Frauen müssen sich nicht mit den Männern messen ... Weiblichkeit soll betont werden."

Auch IKEMURA bezieht expressionistische Anmutungen als Form eines gesteigerten Ausdrucks in ihr künstlerisches Konzept ein, wobei ein gewisser Zug zum narrativen Surrealismus nicht zu verkennen ist, der sich auch in ihren Fotoarbeiten und Keramik-Objekten zeigt.

SCHUMANN hat einen illustrativen Stil entwickelt, der aus den Collagen der sechziger und siebziger Jahre entstanden und stark von einer aus der Pop-Art kommenden Zeichnung geprägt ist. Sie formulierte als Ziel "das Unbeständige festhalten" zu wollen.

Eine zweite Gruppe von "Malerinnen" bezieht sich eher auf konzeptuell geprägte Kunstansätze. Malerei wird systematisch ausgehend von einer bestimmten Versuchsanordnung oder anderen Festlegung betrieben; die eigene Befindlichkeit wird nur vermittelt als Antriebsmoment beschrieben oder in den Schaffensprozeß integriert. Die Beschreibung einer dieser Künstlerinnen – "Dinge entdecken, Versuch, die Welt zu erkennen"(a) – faßt diese Haltung wohl am ehesten zusammen.

RASPÉ experimentiert neben ihren in der fluxus-Tradition stehenden Installationsarbeiten und Performances auch mit "Malerei"; es geht ihr hierbei jedoch mehr um die chemischen beziehungsweise alchemistischen Prozesse, zum Beispiel wenn sich Pigmente unter Einfluß von Wasserdampf auf einer Leinwand zu verflüssigen beginnen. Sie beschrieb ihren künstlerischen Ansatz als Bündelung von Energie, indem sie körperliche Schwingungen zulassen, spüren und übertragen lernt. ROCH verwandelt ihr Arbeitsmaterial, "das Alltägliche", oft Fundstücke, in Kunst. Sie beabsichtigt, "die Dinge ihrer alltäglichen Funktion zu entheben ... sie vom Banalen

in etwas besonderes zu transformieren.“ Oft sind es metamorphotische Abläufe, die durch Aneinanderreihung subtiler Veränderungen, Übermalungen, räumlicher oder zeitlicher Abfolgen eine lebendige Eigendynamik vollführten. Auch im Malerischen, das sie neben den Foto- und Installationsarbeiten kontinuierlich betreibt, bildet die Serie, oft ausgehend von einem gefundenen Gegenstand, der malerisch “bearbeitet” wird, eine konstante Größe.

POHL, von der Malerei kommend, verlegte sich auf direkte Zeichnungen im Raum, geometrische und perspektivische Phänomene, die als Weiterentwicklung der Malerei von der Leinwand in den Raum hinein zu verstehen sind. Trotz des Konzeptkunst-Ansatzes betonte sie die Wichtigkeit des Anschaulichen. Ihr Ausgangspunkt ist der “sprudelnde Quell”, den sie als Bild für die “Erscheinung der Welt” fand, das Konzept “als Gerüst”, “etwas überfließen lassen” als Inspiration. Diese Komponenten führen zu dem, “was zuletzt geworden ist, die Summe der Erfahrungen”.

SCHÖN arbeitet gleichzeitig photographisch wie mit Malerei, wobei diese auf Grund aleatorischer oder anderer konzeptueller, spielerischer Zugänge und Festsetzungen minimalistisch Spielräume der Konzentration zwischen Kopf und Hand auslotet. Das Interesse am Mikrokosmos (zum Beispiel ihre mit der Daumenkuppe gemalten Bilder⁴⁸⁹) ist in der Konzentration auf das Schlichte begründet, die immer weg vom “Bauchhaften” hin zur Einflußnahme durch die “Vorstellung von Körperlichkeit Einfluß” nimmt.

Die Bildhauerinnen, BELL und WAGNER, bilden, wiewohl von unterschiedlichen Ansätzen und Schulen kommend, eine eigene Untergruppe. Beiden ist die Wahl eines schwierigen und physisch schweren Werkstoffes gemeinsam, an dem sie ihre Kräfte messen, der zugleich auch immer Prüfstein für ihre Weiblichkeit, besser gesagt Überwindungsmoment und Herausforderung für weibliche “Schwäche” ist. Ein leicht ins Abstrakte neigender narrativ-figurativer Zug ist in den skulpturalen Arbeiten mehr oder weniger unverkennbar, bei WAGNER deutlicher, bei BELL eher in der Tradition der amerikanischen fünfziger und sechziger Jahre.

BELL ist durch ein naturwissenschaftliches Interesse motiviert; die Philosophie des Materials und seiner Bewältigung, die Erhaltung der Mehrdeutigkeit in den Skulpturen, die Wirkung der Gestalt sind die Themen und Begriffe, die sie in ihrer Arbeit vorwiegend in Holz (Ausgangsmaterial Baumstämme) verwirklicht. Wichtig war ihr zu betonen, daß Kunst keine Form von Utopie ist; damit bestritt sie eine

⁴⁸⁹ Zum Beispiel *Parallele Natur*, Kat. Bonn 1990.

ideologische Kunst.

WAGNER, vom Modellieren her kommend, hat sich für den Werkstoff Beton entschieden, um dem "flüssigen Modellieren" einen Widerstand entgegenzusetzen. Sie versucht, mit ihren Skulpturen und Ensembles mehrdeutige Bilder zu finden, die dennoch von gesteigertem (persönlichen) Ausdruck sind. Abstraktion ist für sie lediglich eine Rücknahme der Deutlichkeit, einer leichten Verrätselung gleichkommend.

Zusammenfassend sei gesagt, daß die von uns interviewten Malerinnen und Bildhauerinnen alle selbstbewußt mit der "Bilderflut" umgehen, indem sie provokativ "Zeichen der Erinnerung setzen" (ROGENHOFER). Die Infragestellung der Bedeutung der Bilder, die technischen Potentiale der Massenmedien, die jederzeit und (fast) überall präsent sind und immer intelligenter und ästhetisch perfekter produziert werden, fordert alle Künstlerinnen heraus. Aus der Beschäftigung mit diesem Problem, das vor allem die Malerinnen, aber nicht nur sie trifft, die in Zeiten von Installationskunst und künstlerischem "Bildersturm" in einer besonders schwierigen Situation sind, resultieren Positionen, die von der Affirmation eines klassischen Malerinnendaseins bis zu den Fragen der menschlichen Wahrnehmung im allgemeinen reichen. In der informellen/abstrakten Malerei und Bildhauerei scheint das nicht Sagbare auf, wird nach dem gesucht, was über die Lust an Farbe und Material, Sprache und Denken hinausgeht.

Stellvertretend für alle kann wohl der Satz von HAUSS stehen: "Für euch sind das Bilder. Für mich sind das Ereignisse gewesen. Das ist der Unterschied."

7.4.4 Der codierte Blick. Repräsentation und Dekonstruktion

Der Auseinandersetzung mit Sprache und Bild als Repräsentationssysteme, die die Kunst von vielen Frauen seit den achtziger Jahren bestimmt, liegt die Erkenntnis zugrunde, daß es nicht mehr darauf ankommt, das "eigene" Bild von Weiblichkeit zu suchen, da sie an sich schon Projektion, also Bild sind. Sigrid SCHADE analysierte 1986, daß die Debatte um Weiblichkeit keine soziologische, biologische oder matriarchatshistorische sein könne, da sie sich mittlerweile in einem Galerie-Raum abspiele, der nicht zu erkennen gebe, wo Raum, Wand oder Bild anfangen oder aufhören. Weiter führte sie aus: "Es geht darum, daß die Repräsentation der Geschlechter medial festgeschrieben ist, das heißt zum Beispiel, daß Weiblichkeit

nicht in *bestimmten* Ideal-Bildern definiert wird, sondern, daß ihr Status das Bild-Sein *ist*, Bild aber des abwesenden Blicks: Projektionsfläche, Oberfläche.“⁴⁹⁰

Der (abwesende) patriarchale Blick ist der herrschende; ihm bieten sich alle Flächen, alle Körper zur Projektion dar. Die Vorstellungen und Konstruktionen dessen, was Weiblichkeit ist, ist ein Hauptgegenstand ihrer medialen Vergegenständlichung in der patriarchalen Kultur.

Künstlerinnen befaßten sich in den achtziger Jahren mit der Bedeutung und Macht der visuellen Darstellung, der künstlerischen und außerkünstlerischen Zeichensysteme und den in ihnen vergegenständlichten und von ihnen ausgehenden Wahrnehmungsprozessen. Vor allem Barbara Kruger, Mary Kelly, Sherrie Levine und Cindy Sherman sind hier zu nennen. Im Experimentieren mit der Erinnerung an das Vor-Sprachliche bewegt sich das ästhetische Handeln; gleichzeitig wird die Verortung des Weiblichen in den Strukturen der Gesellschaft thematisiert und ad absurdum geführt. Die Abwesenheit des Subjekts in den Bildern wird als Phänomen des Subjekts, das keine Authentizität besitzt und seine „Identität den Bildern, den Spiegeln verdankt“⁴⁹¹, durchgespielt.

TROCKEL zieht es auch heute noch vor, „unterschiedliche Sichtweisen zu artikulieren“. Genauso wie sie keine Informationen über ihre Arbeiten gibt, sind die Arbeiten prinzipiell mehrdeutig angelegt. „In der Zweideutigkeit liegt eine Irritation. Von eindeutigen Dingen ist keine Veränderung zu erwarten.“ Diese Strategie dient auch dazu, ihre künstlerischen Arbeiten von ideologischen Zuschreibungen freizuhalten, so ist ihre Arbeit in der Kunstkritik nicht als (eindeutig) feministische konnotiert, kann aber, je nach Sichtweise und Standpunkt des Kritikers, der Kritikerin als solche rezipiert werden. Beispielsweise ist in ihren Strickbildern die Frau abwesend, auf die die Technik eindeutig-uneindeutig Bezug nimmt; denn die Bilder sind maschinell gefertigt, nicht handgestrickt. Das *Cogito ergo sum* (Titel einer Arbeit von 1987) spielt auf die gesellschaftliche Rolle der Frau an.

EICHHORN geht es in einer Serie von Arbeiten um den codierten Blick und den Begriff der Wahrnehmung, die sie unter anderem sinnfällig macht an der Begriffsbildung von Blinden. Was beinhaltet das Sichtbare, was das Unsichtbare? Von der Wahrnehmung ist es nur ein Schritt zum Kunstbetrieb, dessen Mechanismen sie mit ihrer Arbeit hinterfragt. Gleichzeitig ist es ihre dezidierte Absicht, „den Alltag in den Ästhetikbegriff ein(zubeziehen) und den Gebrauch der Kunst“.

⁴⁹⁰ SCHADE, 1986, S. 231; Hervorhebungen durch die Autorin.

⁴⁹¹ Ebd., S. 238.

Auch STRUVE formulierte die Erkenntnis, daß "ästhetisches Handeln im Alltag" beginne. "Bedingungen, Möglichkeiten, Intensitäten von Dasein, Wahrnehmung von Dasein, Versuch dieses Dasein zu formulieren, zu gestalten." Dabei beschrieb sie den Prozeß ihrer Solo-Performances als "Nähe zum Risiko"; der Umgang mit Materialien und Gegenständen, die für sie "symbolischen Wert" haben, führt dazu, daß "Gegenstand Gedanke wird". Obgleich das "Körperliche wichtig" sei, sei "der Prozeß, das Immaterielle von Interesse".

BIERTHER bearbeitet die Bedeutung von Schrift, indem sie selbst in einer Schrift schreibt, die nicht die ihre ist, die nichts sagen will außer in Rhythmus und Farbe sich ausdrückende Assoziationen. Mit sezierenden Schnitten und Rissen entkleidet sie den Kulturträger Buch seiner Bedeutung.

ROCH untersucht in den Fotoarbeiten über "gefundene Gegenstände" die Wirkung und Sprache der Zeichen, funktioniert diese durch Reihung und den Einbezug anderer Kontexte um, nimmt sie aus ihrem Zusammenhang, um der Wahrnehmung Freiheit zur Erfindung eigener Codes und Kontexte zu verschaffen.

VALIE EXPORT führte über die Ausgangspunkte und Auseinandersetzungen ihrer künstlerischen Arbeit aus, daß "Material alles sein kann", zum Beispiel "Zeichencharakter der Materialien und Kontextvariation". Zunächst in Performances und Aktion, später mit Video, Film, Computer, aber auch mit Photographie, Zeichnung und Installation untersucht und bearbeitet sie das "Material", egal ob der eigene Körper oder das Körperbild. Sie legt beispielsweise gesellschaftliche, kulturelle und persönliche Strukturen im Hinblick auf das Material frei, indem sie semantische Verschiebungen vornimmt, den Körper, das Körperbild bestimmten vorgegebenen Bild-Situationen oder Kontexten aussetzt oder anpaßt. "Der Körper als Repräsentation von Zeichen und Variablen steht seit Beginn meines künstlerischen Forschens, Denkens und Gestaltens im Zentrum meiner Arbeiten." Die "Variabilität des Bildes" ist dabei von Interesse. "Ich meine den Begriff ‚Bild‘ als den Kern meiner Untersuchungen, das Bild als Variable, die Mehrschichtigkeit des Bildes, die Transformation des Trägermediums des Bildes, die Interaktion ... die Dissipation des Bildes und seiner Zeichen, das Verschwinden der Bild-Zeichen, vielleicht auch die Auflösung des ‚Bildes‘...."

7.4.5 Gedächtnis-Arbeit zwischen Idee und Materie

Verschiedene Ausformungen von "Gedächtnisarbeit" finden sich bei fast allen Künstlerinnen. Sei es, daß die künstlerische Arbeit zum Katalysator für die seelische Bewegung, die Erinnerung, die Vergegenwärtigung, das Vorscheinen wird; sei es, daß die Vergegenständlichung vergessener Seinsmomente durch das Material und in ihm zum Vorschein kommt; sei es, daß sich die "Tiefenstrukturen" des Ästhetischen, nämlich die im menschlichen, leiblichen Sein eingeschriebenen ästhetischen Erfahrungen in der künstlerischen Arbeit niederschlagen können. Nach Rudolf zur LIPPE geht es in der ästhetischen (Selbst-)Erziehung "darum, an den eigenen Sinnesorganen in den Genuß jener Lebensbewegungen zu gelangen, die aus den Tiefendimensionen anstehen. Mindestens ebensoviel Arbeit muß sich jedoch mit dem beschäftigen, was ihnen und unseren Empfindungen für sie entgegensteht. Daß auch diese kritisch-geschichtliche Arbeit als ästhetische vollzogen werden kann, ja, mit letztem, existentiellen Ernst nur am eigenen Leibe möglich ist, wurde bereits angeführt."⁴⁹²

So finden in den Installationen und Performances von STRUVE künstlerische "Untersuchungen" statt, die Erinnerung an das vorsprachliche Gedächtnis zu aktivieren. STRUVE bezeichnete das Strukturmerkmal ihrer Arbeit als Übersetzungs-Akte. Es ist der Versuch, die eigene Fremdheit zu beschreiben mit vieldeutigen Materialien, sich zu vergegenwärtigen in körperlichen Aktionen und Sprechakten.

"Man wird geboren, springt aus einem Bauch, beginnt zu leben, die Spanne eines Lebens bis zum Tod ist ein ständiger Lernprozeß, der nie abbricht. Dieses Bewußtsein, glaube ich, begleitet mich beständig in der Suche nach meiner künstlerischen Aussage. In der Arbeit erzwingt man eine Distanz, sich selbst wie durch ein Fernglas zu beobachten." Trotz der selbst erzwungenen Distanz zu sich selbst, schöpft HORN aus erlebten psychischen Momenten bis hin zu Kindheitserfahrungen und einschneidenden anderen biographischen Erlebnissen, entwickelt hieraus Performances, fragile Maschinen, Installationen und Filme. Allen ist Geheimnis, Spannung und Zerbrechlichkeit eigen. "... Als Künstler entwickelt man eine eigene Sprache, ein in sich Versenken, hört auf innere Zeichen, lernt mit dieser Sprache der neuen Formen umzugehen, sie in Bilder umzusetzen."

Im Einsatz der leiblichen Erfahrung, des gelebten Lebens und der sich darin ausdrückenden Geste, versuchen viele Künstlerinnen, sich selbst zur Welt ins Verhältnis zu setzen. Die Fähigkeit des Leibes, "zu sehen", Erfahrungen und Gefühle

⁴⁹² LIPPE, 1987, S. 470; vgl. auch ebd., S. 500-511.

differenziert zu speichern und in der ihm eigenen Sprache zum Ausdruck zu bringen, spielt dabei eine große Rolle. POHL brachte dies folgendermaßen auf den Punkt: "Kunst ist das, was zuletzt geworden ist, die Summe des Entstehungsprozesses, und damit natürlich auch die Summe der Erfahrungen, die man dabei macht oder aber schon vorher gemacht hat." Das Verschüttete, im Gedächtnis Verlorengegangene wird im körperlichen Agieren re-intensiviert. Große oder minimale Gesten produzieren Spuren, die für die Künstlerinnen Hinweise auf verloren geglaubte Erfahrungen sind.

Von allen unterschiedlich gelesen, geht es hier sowohl um die Suche nach dem Selbst als auch um das experimentelle Umgehen mit dem (eigenen) Körper und den anderen selbstgewählten oder gefundenen Materialien.

HAUSS hat als Malerin beispielsweise eine persönliche Technik entwickelt, die es ihr ermöglicht, zwischen Konzentration und Meditation handlungsfähig zu werden: In einer sorgfältigen, meditativen Langsamkeit werden die weichen Gründe für ihre Bilder auf Leinwand angelegt, um dann in einer großen, sekundenschnellen Geste mit dem Pinsel einen Prozeß zu vollenden, bei dem es ihr darum geht, den "Punkt" zu finden, die "Lücke".

RASPÉ bezieht sich auf die inneren Schwingungen und körperlichen Resonanzen, die bei hoher Konzentration sinnfällig werden können. Ausgehend von der Bedeutung, die den Transformationsprozessen in Alchimie und fluxus, aber auch verschiedenen esoterischen Körpertechniken zugewiesen werden, experimentiert sie in ihren Performances, um diese Zustände, die sich nach ihrer Beschreibung bis ins trancehafte steigern können, zu erreichen, sie vorzuzeigen und sie produktiv zu machen. "Ich gehe nicht vom Visuellen aus, sondern von der Bewegung... Es geht um die Bündelung meiner Energie." Dabei setzt sie verschiedene Materialien, auch sich selbst, ungewohnten oder katalysatorischen Umständen aus oder stellt Verbindungen her, die letztendlich andere, von der Realität abgehobene und ungleich intensivere Zustände herbeiführen können. "Ich bin nicht ständig in sogenannten mystischen Zuständen, aber das, was ich entstehen lassen möchte, ist in gewisser Weise ein mystischer Zustand ... in dem alles zusammenfließt. Mystik sehe ich nicht als etwas Irreales, sondern als ganz konkrete Befindlichkeit, die seit Jahrhunderten bekannt ist. Und vielleicht – ist das die Aufgabe der Kunst?" Die Erinnerung an ungeahnte oder verschüttete seelische, geistige und körperliche Fähigkeiten und Zustände, der Einklang von Körper, Geist und Seele, Mensch und Natur, ähnlich wie zur LIPPE 1987 dies als Tiefendimension des Ästhetischen beschreibt, soll erfahrbar

und teilbar gemacht werden.

So wie RASPÉ das Alltägliche zum Ausgangspunkt nimmt – "... zu zeigen, daß die Metaphorik in der Realität vorhanden ist, daß alles, was banal ist, gleichzeitig metaphorisch sein kann..." – nimmt auch ROCH oftmals Alltagsgegenstände zum Ausgangsmaterial, die sie in serieller Form "transformiert". "Es geht darum, ganz banale, weggeworfene Teile, Reste, die befreit sind von ihrer ursprünglichen Bedeutung, aufzunehmen und etwas zu machen, was eine andere Dimension hat, eine gewisse Größe gewinnt." Die Auswahl des Materials für ihre künstlerische Transformation trifft sie mit großer "Sicherheit" und bezieht sich in dieser Sicherheit auf ihre Biographie beziehungsweise Lebens-Erfahrung: "Klee ... sagt, Phantasie ist ja nicht etwas, was plötzlich runterfällt ... sondern Phantasie ist Erinnerung. Sie kommt aus dem, was wir leben." So arbeitete sie zum Zeitpunkt der Gespräche bereits seit sechs Jahren an einer Fotoarbeit über Menstruationsblut, bei der sie Blut und Urin "photographiert, isoliert, vergrößert". Gefragt nach der Einordnung dieser Arbeit als feministische Kunst antwortet sie: "Blut hat eine größere Dimension. Ich will sie in eine Form bringen, die keine ‚Tamponkunst‘ ist."⁴⁹³

Über die einander konträren Verfahren des Vergessens und des Erinnerns versucht SCHÖN, an die tieferen Prozesse von Wahrnehmen und Abbilden zu gelangen. In diesem Sinne führt sie in ihren künstlerischen Handlungen experimentelle Untersuchungen durch. Die Materialität der Dinge, der Farben und Papiere, die in den Arbeiten vorhanden ist, steht im Widerspruch zum Unfaßlichen, zum Immateriellen der Arbeiten, das heißt der "Ergebnisse" ihrer Experimente. Im Vergessen von Begriffen und Namen taucht sie im wahrsten Sinne des Wortes in die Handlung des Malens ein, sucht die "größtmögliche Schlichtheit": "In ganz Wenigem entfaltet sich, was mit der Handlung zu tun hat, wenn Dinge von sich selber geschehen." Die Erfahrungen liegen in der Fingerspitze, die Spuren von flüssiger Farbe auf Papier hinterläßt, welche wie Negative oder Röntgenbilder von vegetativer Formen wirken, die an Urformen des Lebens denken lassen.

In ihren Performances verbindet sich durch ihre Präsenz die Wahrnehmung der Beobachtenden mit ihrer eigenen Suche nach dem Ausdruck ihrer Wahrnehmung, indem sie zum Beispiel blind Spuren ihrer Reaktionen auf Töne im Raum malt oder

⁴⁹³ Ihre Ablehnung gegen die angesprochene Zuordnung, die Abstraktion vom Menstruationsblut zu "Blut" geben einen Hinweis, daß die oben angesprochene Erfahrung und Erinnerung bei bestimmten, höchst "belasteten" Materialien zwar Motivationsgründe liefern, jedoch durch den Verallgemeinerungsmodus neutralisiert werden müssen.

“Im Gedächtnis suchen” öffentlich vorführt. Es entsteht eine innere Stimmung in den Betrachtern, die SCHÖN auch für ihre malerische Arbeit anstrebt – “einen Zustand zu erreichen, der fließend ist, daß etwas beim Betrachten in Bewegung kommt.”

7.5 Zusammenfassung

Abschließend läßt sich somit feststellen, daß allein bei der von uns getroffenen Auswahl von Künstlerinnen zu dem spezifischen Zeitpunkt der Studie ein weit gefächertes Spektrum an künstlerischen Haltungen und Zielen zu verzeichnen ist. Dies entspricht der allgemeinen Vielfalt der Stile, welche die Moderne in allen ihren Ausläufern hervorbringt.

Im Zentrum dieses Kapitels stand die Analyse der Aussagen über das eigene künstlerische Tun. Der Zugang zum ästhetischen Handeln im weiteren, zur künstlerischen Praxis im engeren Sinne wurde von allen Künstlerinnen als etwas besonderes, ja kostbares markiert. Die zurückhaltende Art, wie die Künstlerinnen einerseits das Versunkensein in den künstlerischen Schaffensprozeß darstellten (“es passiert”), und andererseits die Anstrengungen des Künstlerinnendaseins mit allen Aufgaben, Abgrenzungen und multiplen Vorbereitungen, die vor dem künstlerischen Schaffensprozeß liegen, beschrieben, läßt die Zerrissenheit der künstlerischen Existenz von Frauen plastisch werden. Trotz aller Individualität in den künstlerischen Aussagen können wiederkehrende Momente in der Schilderung der künstlerischen Praxis erkannt werden.

Der Bezug zum Körper, dem in den Diskursen über Frauen und Kunst als symptomatisch bezeichneten Indikator für die Kunst von Frauen, wird nur indirekt und vielfach gebrochen in den Reden sichtbar. Die Künstlerinnen haben individuelle Präferenzen⁴⁹⁴, die jedoch weit von den Klischées der siebziger Jahre entfernt sind und diese Lügen strafen.⁴⁹⁵ Die körperliche Verfaßtheit mit allen ihren biologischen Funktionen sowie dem vorhandenen Sensorium, dem Bewegungsradius und der Psychosomatik ist als solche Teil der Tiefendimension des Ästhetischen. Bei den

⁴⁹⁴ Zum Beispiel VALIE EXPORT, ROCH, STRUVE, HORN setzen sich in ihrer Arbeit in direkter oder symbolischer Form mit dem Material Körper auseinander, während SCHÖN zum Malen direkt die Fingerspitzen einsetzt, damit jedoch keine Beziehung zu ihrem weiblichen Körper herstellen will.

⁴⁹⁵ Vgl. hierzu die Ausführungen in Kap. 3.2. Gemeint sind vor allem die klischéhaften Vorstellungen über eine “den Frauen” eigene weibliche Ästhetik, die sich eigentlich bis heute tradiert.

meisten Künstlerinnen spielt – über die Beschreibungen des ästhetischen Handelns im Privatraum des Ateliers hinausgehend – die Beobachtung der Tiefendimensionen und ihrer, für Außenstehende unsichtbaren oder nur erahnbaren Spuren in den künstlerischen Äußerungen eine besondere Rolle. Das “es passiert” als Beschreibung des künstlerischen Aktes ist ein weiterer Hinweis auf das Zustandekommen dieser leiblich und sinnlich gespeicherten Erfahrung.

Diese – wie aus den Äußerungen der Künstlerinnen interpretierbar – oft im Unbewussten gleichsam mitlaufende Körperbezogenheit gibt Aufschluß über die enge Verbindung zur Tiefendimension des Ästhetischen. Bei aller kritischen Erkenntnis über die Mikrophysik der Macht (FOUCAULT), die, verstärkt durch den immer größeren Einfluß der Medien, die Grenzen zwischen öffentlich und privat immer stärker verwischt (LAURETIS) und damit auch immer mehr Künstlerinnen zur Bearbeitung der Repräsentation, ihrer Interpretationsweisen und Effekte motiviert, bleibt eben die über das Körperliche vermittelten Erfahrung von hohem Stellenwert für das ästhetische Handeln. “Das Reale und sein Double” (VALIE EXPORT) – der Körper und seine Repräsentationen stellt somit eine komplizierte Herausforderung auf verschiedensten Ebenen dar.

Die Fragen nach dem Verhalten gegenüber den Prinzipien der Moderne und der Frauenbewegung waren weitere Gegenstände der Betrachtung. Das disparate Bild, das in diesem Kapitel von den ästhetischen Konzepten der befragten Künstlerinnen entwickelt wurde, erhellt wie ein Blitzlicht die Befindlichkeit einer Gruppe von Künstlerinnen im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts: Protestbewegungen sind zu diesem Zeitpunkt weder in Kunst noch Gesellschaft aktuell, vielmehr geht es jetzt darum, je nach persönlicher Biographie und Geschichte eine gewisse Souveränität in Selbstdarstellung und künstlerischer Produktion an den Tag zu legen.

“Man muß sich selbst richtig einschätzen können, das ist ganz wichtig. Nicht zu früh ausstellen, nicht den damit verbundenen Verführungen erliegen. Den Zeitpunkt für meine erste Ausstellung habe ich selbst gewählt, den Ort auch. Wichtig war die Verbindung mit Monika Sprüth. Wir haben zusammen gearbeitet. Sie war die schlechtere Künstlerin, und deshalb hat sie sich dann entschieden, eine Galerie zu eröffnen.”⁴⁹⁶ In der Aussage TROCKELS, die neben VALIE EXPORT zu den

⁴⁹⁶ Die meisten der von uns befragten Künstlerinnen hatten keine Konzeption bezüglich ihrer Karriere. Es wurden immer wieder die fehlenden Möglichkeiten im Kunstbetrieb, aber auch ihre eigene fehlende Durchsetzungskraft durch die Künstlerinnen selbst betont. Das “es passiert” im ästhetischen Handeln wird auch auf den Zugang zu Erfolg oder Nicht-Erfolg auf dem Kunstmarkt übertragen. Verweigerungshaltungen dem Betrieb gegenüber wurden explizit von BIERTHER und STRUVE formuliert.

bekanntesten deutschsprachigen Künstlerinnen gehört, klingt die oben beschriebene Entelechie an, die in der Rückschau geradlinig sich vollziehende Entwicklung der angelegten Fähigkeiten. Zugleich ist sie die pointierteste Aussage zum Thema Auftreten und Selbsteinschätzung im Kunstbetrieb.

Neben der Fähigkeit, sich selbst einschätzen zu können, welche wichtige Voraussetzung professionellen Handelns ist, aber das furchtlose Beiseiteschieben aller Selbstzweifel und Versagensängste voraussetzt,⁴⁹⁷ ist die nüchterne Abwägung eines Erfolgskonzepts und die strategische Planung als neuer Ton im Chor der Stimmen über die künstlerische Arbeit von Frauen zu bezeichnen. TROCKEL gehört zu den Künstlerinnen, die die politischen und ästhetischen Forderungen und Versuche ihrer künstlerischen Vorgängerinnen analysiert. Sie kommt zu dem Schluß, daß die subjektive Befindlichkeit der ästhetischen Praxis von den gesellschaftlich relevanten politischen Forderung zur Gleichstellung der Frauen im Kunstbetrieb getrennt werden muß, und die Kunst sich nicht an außerkünstlerischen Idealen sondern an ihren eigenen Maßstäben messen lassen muß. Diese Art von reflexiver Analyse des Vorhanden, dieses Vorgehen bei der Karriereplanung und deren pragmatischer Durchsetzung ist ein wichtiger Entwicklungsschritt, den auch einige andere Künstlerinnen dieser Generation – in Orientierung am internationalen Kunstmarkt – zunehmend vollziehen, vielleicht nicht so zugespitzt wie bei TROCKEL formuliert.⁴⁹⁸ An dieser Einstellung können die kommenden Generationen, wie zum Beispiel EICHHORN es bereits tut, anknüpfen.

Allerdings wurde in der Studie auch deutlich, daß in der Geschichte der Frauen/Kunst/Bewegungen nicht unbedingt ein historisches Bewußtsein ausgebildet wurde, denn die Anfänge und Ziele dieser Aktivitäten sind bereits in den neunziger Jahren unter vagen Anekdoten und Vorurteilen verschüttet, wenn nicht vergessen. Auch das Anknüpfen an weibliche Vorbilder, sofern es sich nicht um familiäre oder freundschaftliche Beziehungen in der Jugend handelt, gehörte nicht zu den Gepflogenheiten der von uns befragten Künstlerinnen. Dennoch war Anfang der neunziger Jahre eine Tendenz zu verzeichnen, die bekannten zeitgenössischen, erfolgreichen Künstlerinnen aus den Vereinigten Staaten (Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Cindy Sherman, Kiki Smith) in ihrer Pragmatik, was Selbstdarstellung und Karriere betrifft, aber auch in dem Gebrauch der wissenschaftlichen, künstlerischen und feministischen Diskurse in ihrer Kunst

⁴⁹⁷ Es wurde in den meisten Interviews deutlich, welche innere Anstrengung und Überwindung dieser Schritt bedeutet. Vgl. hierzu auch Kapitel 6.3.

zumindest zu beobachten. Einer der oben beschriebenen wichtigsten Schachzüge im System der Moderne, nämlich Referenzen zu bekannten Künstlerinnen (und Künstlern) oder Kunstwerken im eigenen Werk herzustellen, scheint allmählich auch für weibliche Künstler zur akzeptablen Methode bei der Einbindung des eigenen Werks in die künstlerischen Diskurse ihrer Zeit zu werden.⁴⁹⁹

Das Thema Weiblichkeit wird in der öffentlichen beruflichen Selbstdarstellung allgemein knapp auf ein aufgeklärtes Frausein beschränkt, andere Auffassungen hierzu führen in der Konsequenz zu einem Rückzug aus dem Kunstbetrieb. Was das ästhetische Handeln betrifft, so ist das Einrichten in der Tradition der Moderne, der auch die Protestbewegungen und Kämpfe um Anerkennung inkorporiert sind, zur Selbstverständlichkeit geworden. Ein politisches Problembewußtsein, welches die Geschichte der Kunst und der gesellschaftlichen Bewegungen nicht verkennt, wird dabei als angemessen eingeschätzt, ist jedoch, je nach Persönlichkeit in seinem Ausmaß variabel und bei den meisten nur rudimentär im diskursiven Gebrauch entwickelt.

VALIE EXPORT faßte ihre Erkenntnisse zu den herrschenden Kunstbegriffen folgendermaßen zusammen: "Kunst ist heute so vielschichtig und vielfältig in ihrem Ausdruck und in ihrer Gestaltung, in ihren Darstellungsinhalten, sie zeigt ein polyphones Bild, in dem nicht nur Dialog sondern auch Polylog geführt wird. Wir benützen so unterschiedliche und vielfältige Gestaltungsmittel und Formalismen, daß der zeitgenössische Kunstbegriff für diese Werke nicht mehr zutreffend ist. Die Werke, vor allem hergestellt mit neuen Technologien, können auch nicht mehr mit der herkömmlichen Werkanalyse, mit herkömmlichen Fragen der Ästhetik untersucht werden.

Das trifft aber auch für den feministischen Ausdruck in den Kunstwerken zu, begonnen in den sechziger Jahren. Auch diese Werke wirken mit an der Veränderung des heutigen Kunstbegriffes. Feministische Kunst kann nicht einfach eingefügt werden in die Kunstgeschichte, sondern die Kunstgeschichte selbst muß neu untersucht werden. Nicht die Geschichte der Kunst, die ist bereits geschrieben ... sondern die kulturelle Bedeutung der Kunst mit den heutigen Ansprüchen."

⁴⁹⁸ Zum Beispiel von WINDHEIM, SCHÖN, IKEMURA.

⁴⁹⁹ Vgl. EICHHORN. Allerdings sind die in den Gesprächen genannten Künstler (z. B. Asger Jorn, Barnett Newman) männlich. Viele der Künstlerinnen beschreiben ihre eigene Stilfindung, ohne Referenzen oder Vorbilder zu benennen, sie spielen auch hier auf einen beliebten Mythos an, nämlich den der sich selbst zeugenden und monadenhaften Hervorbringung von Kunst. Die Wurzellosigkeit, die die Künstlerinnen einerseits als Manko andererseits als Chance begreifen, wird so idealisiert beziehungsweise zum biographischen Merkmal stilisiert, diese Haltung verhindert aber auch die bewußte, zielgerichtete intellektuelle und künstlerische

Die Freiheit, den eigenen künstlerischen Stil, eigene Konzepte zu entwickeln oder sich an historischen Vorbildern abzuarbeiten wird nach den Aussagen der hier vertretenen Künstlerinnen ausgeschöpft. Hier existieren so gut wie keine Regeln mehr, die gebrochen werden müßten, genauso wenig wie Vorstellungen über eine bestimmte weibliche Ästhetik jemals außerhalb von Laienkreisen wirklich zum Tragen kamen.

Die radikale Hinterfragung der herrschenden Regeln und Systeme, ein reflektiertes Bewußtsein über die eigene Geschichte als Frau und Künstlerin allerdings, wie es in der Aussage von VALIE EXPORT anklingt, wird nur in den Überlegungen der wenigsten Künstlerinnen deutlich.

Auseinandersetzung mit Kunst, Kunstgeschichte und Kunstkritik. Auch dies ein Hinweis auf die "es passiert"-Haltung vieler Künstlerinnen.

8. Bibliographie

- ADORNO, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M. 1970.
- ALBRECHT-HEIDE, Astrid: Patriarchat, Militär und der moderne Nationalstaat, in: *ami*, Nr. 6, S. 21-36, 1990.
- ALMHOFER, Edith: Performance Art. Die Kunst zu leben, Wien, Köln und Graz 1986.
- ALPERT, Judith (Hg.): Psychoanalyse der Frau jenseits von Freud, Berlin und Heidelberg 1992.
- BARTA, Ilsebill / Zita BREU / Daniela HAMMER-TUGENDHAT / Ulrike JENNI / Irene NIERHAUS / Judith SCHÖBEL (Hg.): Frauen.Bilder.Männer.Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987.
- BEHRENS, Ditta: Frauen-Kunstaussstellungen in der Folge der zweiten Frauenbewegung 1973-1984 im deutschsprachigen Raum. Eine Untersuchung zur Rezeption bildender Kunst von Frauen, Diss. MS-Manuskript, Universität Hamburg 1989.
- BELOW, Irene: "Auf die Seele kommt es an!" Eine autobiografische Skizze zum Gebrauch von Kunst und Kunstgeschichte, Kunst und Unterricht 80/1983.
- BENHABIB, Seyla / Judith BUTLER / Drucilla CORNELL / Nancy FRASER (Hg.): Der Streit um die Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart, Frankfurt a. M. 1993.
- BENJAMIN, Jessica: Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht, Frankfurt a. M. 1991.
- BENJAMIN, Jessica: Phantasie und Geschlecht. Studie über Idealisierung, Anerkennung und Differenz, Frankfurt a. M. 1994.
- BARTHES, Roland: Mythen des Alltags, Frankfurt a. M. 1964.
- BERGER, Renate: Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Köln 1982.
- BERGER, Renate (Hrsg.): "Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei". Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18.-20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1987.
- BERGOLD, Jarg / Uwe Flick (Hg.): Einsichten. Zugänge zur Sicht des Subjekts mittels qualitativer Forschung, Tübingen 1987.

BISCHOFF, Cordula / Brigitte DINGER / Irene EWINKEL / Ulla MERLE (Hg.):
 FrauenKunstGeschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks, Fulda 1984.

BOHRER, K. H. (Hg.): Mythos und Moderne, Frankfurt a. M. 1983.

BOURDIEU, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a. M.
 1974.

BOVENSCHEN, Silvia: Über die Frage: Gibt es eine weibliche Ästhetik?, in:
 Ästhetik und Kommunikation, Heft 25, 1976.

BREITLING, Gisela: Die Spuren des Schiffs in den Wellen. Eine
 autobiographische Suche nach den Frauen in der Kunstgeschichte, Berlin
 1980.

BUBLITZ, Hannelore / Andrea D. BÜHRMANN / Christina HANKE / Andrea
 SEIER (Hg.): Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse
 Foucaults, Frankfurt a. M., New York 1999.

BUNDESMINISTER für Bildung und Forschung, Künstlerinnen,
 Filmemacherinnen, Designerinnen. Arbeits- und Wirkungsmöglichkeiten in
 den alten Bundesländern. Ergebnisse einer Studie, Bonn 1992.

BUNDESMINISTERIN für Frauen und Jugend / Zentrum für Kulturforschung, Trotz
 Fleiß kein Preis? Frauen in der individuellen Künstlerförderung 1986-1994,
 Bonn 1994.

BUßMANN, Hadumod / Renate HOF (Hg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in
 den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995.

BUTLER, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a. M. 1991.

CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine (Hg.): Psychoanalyse der weiblichen Sexualität,
 Frankfurt a. M. 1974/79.

CHICAGO, Judy: Durch die Blume. Meine Kämpfe als Künstlerin, Reinbek b.
 Hamburg 1984.

CHODOROW, Nancy: Das Erbe der Mütter, Psychoanalyse und Soziologie der
 Geschlechter, München 1985.

CIXOUS, Hélène: Weiblichkeit in der Schrift, Berlin 1980.

DANTO, Arthur: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst.
 Frankfurt a. M. 1984.

DERRIDA, Jacques: Grammatologie, Frankfurt a. M. 1978.

ECKER, Gisela: Differenzen. Essays zu Weiblichkeit und Kultur, Dülmen 1994.

- EIBLMAYR, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993.
- ELLENBERGER, Henry F.: Die Entdeckung des Unbewußten, Zürich 1985.
- EROMÄKI, Aulikki: In der Fremde. Zur Bedeutung der Kunsthochschule für bildende Künstlerinnen, in: Kat. *Das Verborgene Museum*, 2. Bd., Berlin 1987.
- EROMÄKI, Aulikki / Renate HERTER / Ingrid WAGNER-KANTUSER: Zur Situation von Frauen im Kunstbetrieb, Hochschule der Künste, Berlin 1989.
- EROMÄKI (vormals Bannwart), Aulikki / Monika FUNKE: Frauen: Schwarzer Kontinent an der Hochschule der Künste, HdK-Information 6/81, Berlin 1991.
- FOSTER, Hal (Hg.): The Anti-Aesthetics, Essays on Postmodern Culture, Seattle 1983.
- FOUCAULT, Michel: Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin 1978.
- FOUCAULT, Michel: Archäologie des Wissens, Frankfurt a. M. 1983.
- FOUCAULT, Michel: Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt a. M. 1991.
- FRÜH, Werner: "Realitätsvermittlung durch Massenmedien. Abbild oder Konstruktion?", in: Winfried SCHULZ: Medienwirkungen: Einflüsse von Presse, Radio und Fernsehen auf Individuum und Gesellschaft; Untersuchungen im Schwerpunktprogramm „Publizistische Medienwirkungen; Forschungsbericht / DFG, Deutsche Forschungsgemeinschaft, Weinheim 1992, S. 71-90.
- FUCHS, Werner: Möglichkeiten der biographischen Methode, in: Lutz NIETHAMMER (Hg.), Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis, Frankfurt a. M. 1980.
- GILLIGAN, Carole: Die andere Stimme. Lebenskonflikte und Moral der Frau, München 1984.
- GÖTTNER-ABENDROTH, Heide: Die tanzende Göttin. Prinzipien einer matriarchalen Ästhetik, München 1982.
- GOLDBERG, Roselee: Performance Art. From Futurism to the Present. Revised and enlarged edition, Singapur 1996.
- GORSEN, Peter / Gisela NABAKOWSKI / Helke SANDER (Hg.): Frauen in der Kunst, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1980.

GRAMM, Gerhard: Wahrheit aus dem Unbewußten? Mythendichtung bei C. G. Jung und Sigmund Freud, in: Peter KEMPER (Hg.): Macht des Mythos – Ohnmacht der Vernunft?, Frankfurt a. M. 1989.

GREER, Germaine: The obstacle race, London 1979.

HABERMAS, Jürgen: ‚Die Moderne – ein unvollendetes Projekt‘ (1980), in: ders.: Kleine politische Schriften, Frankfurt a. M. 1981.

HAUG, Frigga / Cornelia HAUSER: Probleme mit weiblicher Identität, in: *Argument*, Nr. 117, Berlin 1985.

HENKE, Silvia / Sabine MOHLER (Hg.): Wie es ihr gefällt, Künste, Wissenschaft, und alles andere, Freiburg 1992.

HERTER, Renate: Visuelle Dialoge. Zum Verhältnis von Weiblichkeit und Kunst, Berlin 1992.

HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERLIN (Hg.): Das starke Geschlecht. Veranstaltungsreihe der Fraueninitiative der Hochschule der Künste Berlin im Wintersemester 83/84, Berlin 1984.

HONEGGER, Claudia: Die Ordnung der Geschlechter, Frankfurt a. M., New York 1991.

IRIGARAY, Luce: Waren, Körper Sprache, Berlin 1976.

IRIGARAY, Luce: Unbewußtes, Frauen, Psychoanalyse, Berlin 1977.

IRIGARAY, Luce: Das Geschlecht, das nicht eins ist, Berlin 1979.

IRIGARAY, Luce: Genealogie der Geschlechter, Freiburg 1989.

JACOBSON, Edith: das Selbst und die Welt der Objekte, Frankfurt a. M. 1973.

KATALOG (KAT.) *Bildnerische Ausdrucksformen 1960-1970. Sammlung Karl Ströher*, Darmstadt 1970.

KAT. *documenta 5*, Kassel 1972.

KAT. *magna feminismus, Kunst und Kreativität*, Wien 1975.

KAT. *Frauen machen Kunst*, Bonn 1976.

KAT. *künstlerinnen international 1877-1977*, Berlin 1977.

KAT. *Eremit? Forscher? Sozialarbeiter? Das veränderte Selbstverständnis von Künstlern*, Hamburg 1979.

KAT. *Frauenbilder*, Berlin 1980.

KAT. *L'altra meta*, Mailand 1981.

KAT Kat. *Typisch Frau*, Bonn 1981.

- KAT. *Karl-Hofer-Symposium der Hochschule der Künste Berlin: Frau-Raum-Zeit*, Berlin 1982.
- KAT. *Unbeachtete Produktionsformen*, Berlin 1982.
- KAT. *Zeitgeist*, Berlin 1982.
- KAT. *Andere Avantgarde*, Linz 1983.
- KAT. *Essistere come donna*, Mailand 1983.
- KAT. *Spekulum. Frauenkünste, Geburtstage, Krankheitsbilder*, Bremen, Berlin 1983.
- KAT. *Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. 1945-1985*, Berlin 1985.
- KAT. *Kunst mit Eigen-Sinn*, Wien 1985.
- KAT. *Das verborgene Museum*, 2 Bde., Berlin 1987.
- KAT. *documenta acht*, Kassel 1987.
- KAT. *On difference*, New York 1988.
- KAT. *Bilderstreit. Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960*, Köln 1989.
- KAT. *Das Verhältnis der Geschlechter, herausgegeben von der AG Interdisziplinäre Frauenforschung und -studien, Teilband 1*, Bonn und Pfaffenweiler 1989.
- KAT. *Dorothy Iannone, Werke von 1961-1966*. Darin: Notizen für eine Autobiographie (Teil VII). *Wie ich zu malen begann. How I Began to Paint*, Berlin 1989.
- KAT. *Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1990.
- KAT. *Interferenzen: Kunst aus Westberlin von 1960-1990*, Berlin 1991.
- KAT. *VALIE EXPORT*, Linz 1992.
- KAT. *DOCUMENTA IX*, Kassel 1992.
- KAT. *Andere Körper*, Linz 1994.
- KNAPP, Gudrun-Axeli: "Macht und Geschlecht. Neuere Entwicklungen in der feministischen Macht- und Herrschaftsdiskussion", in: Gudrun-Axeli KNAPP / Angelika WETTERER (Hg.): *Traditionen Brüche: Entwicklungen feministischer Theorie*, Freiburg i.Br. 1992.
- KRAUSS, Rosalind: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, London 1985.

- KRIS, Ernst: Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse, 2 Bde., Das Bild vom Künstler, Frankfurt a. M. 1977.
- KRIS, Ernst / Otto KURZ: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Frankfurt a. M. 1980.
- KRISTEVA, Julia: Produktivität der Frau. Interview von Eliane Boucquey, in: *alternative*, 19. Jahrgang, H. 108/109, 1976, S. 170ff.
- KRISTEVA, Julia: une(s) femme(s), in: Le Grif. Essen vom Baum der Erkenntnis. Weibliche Praxis gegen Kultur, Berlin 1977, S. 37-48.
- KRISTEVA, Julia: Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt a. M. 1978.
- KULTERMANN, Udo: Kunst und Leben, Tübingen 1970.
- LACAN, Jacques: Schriften I und II, ausgewählt und hrsg. von N. HAAS, Olten 1973 und 1975.
- LAMNEK, Siegfried: Qualitative Sozialforschung, Bd. 1 und 2, München und Weinheim 1988 und 1989.
- LAURETIS, Teresa de: Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction, Bloomington/Indianapolis 1987.
- LAURETIS, Teresa de: Aesthetics and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema. In: Arlene RAVEN u.a. (Hg.), Feminist Art and Criticism, New York 1991.
- LENZ, Ilse: "Geschlechterordnung oder Geschlechteraufbruch in der postindustriellen Veränderung? Zur Kritik der Zweigeschlechtlichkeit in der Frauenforschung", in: Christine KULKE / Elvira SCHEICH (Hg.): Zwielficht der Vernunft. Die Dialektik der Aufklärung aus der Sicht von Frauen, Pfaffenweiler 1992, S. 107-118.
- LEVY, René: Der weibliche Lebenslauf als Normalbiographie, Weinheim 1978.
- LINDNER, Ines / Sigrid Schade / Silke Wenk / Gabriele Werner (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989.
- LIPPARD, Lucy: From the Center: Feminist Essays on Women's Art, New York 1976.
- MERTENS, Wolfgang: Entwicklung der Psychosexualität und der Geschlechtsidentität, 2 Bde., Stuttgart, Berlin, Köln 1992.
- MOI, Toril: Sexual/Textual/Politics, London 1985.

- (A) NADIG, Maya: Mutterbilder in zwei verschiedenen Kulturen. Ethnopschoanalytische Überlegungen, in: Bei Licht wird es finster: Frauensichten. Hrsg. vom psychoanalytischen Seminar, Zürich, Frankfurt a. M. 1987.
- (B) NADIG, Maya: Die verborgene Kultur der Frau. Ethnopschoanalytische Gespräche mit Bäuerinnen in Mexico, Frankfurt a. M. 1987.
- NEUMANN, Eckhard: Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität, Frankfurt a. M., New York 1986.
- NEVERLA, Irene: "Männerwelten – Frauenwelten. Wirklichkeitsmodelle, Geschlechterrollen, Chancenverteilung", in: Klaus MERTEN / Siegfried J. SCHMIDT / Siegfried WEISCHENBERG (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft, Opladen 1994, S. 257-276.
- NIETHAMMER, Lutz (Hg.): Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der "Oral History", Frankfurt a. M. 1980.
- NOCHLIN, Linda: Why Have There Been No Great Women Artists?, in: Art and Sexual Politics, New York 1973, S. 5ff. (erstmalig in *Art News*, 1971).
- OSTNER, Ilona: Zur Vergleichbarkeit von Aussagen in lebensgeschichtlichen Interviews, in: beiträge 7: Zur feministischen Theorie und Praxis. Weibliche Biografien, München 1982.
- OWENS, Craig: The Discourse of Others, in: FOSTER, 1983.
- OWENS, Craig: Der Diskurs der Anderen. Feminismus und Postmoderne, in: *Kat. Kunst mit Eigen-Sinn*, Wien 1985, S. 75-88.
- PARKER, Roszika / Griselda POLLOCK: *Old Mistresses*, London 1981.
- PAUSER, Wolfgang: "Identität im Werden. Die Selbsterzeugung des Subjekts im Werk", in: Jugendwerke vom Schillerplatz. Katalog der Ausstellung, Akademie der bildenden Künste, Wien 1988, S. 275-280.
- POLLOCK, Griselda: *Framing Feminism*, London 1987.
- POLLOCK, Griselda: *Vision and Difference*, London, New York 1988.
- POLLOCK, Griselda: *Avant-Garde Gambits 1888-1893, Gender and the Colour of Art History*, New York 1993.
- RÖTZER, Florian / Sara ROGENHOFER: *Kunst machen? Gespräche und Essays*, München 1990.

- ROGOFF, Irit: Er-Selbst Konfigurationen, in: Lindner / Schade / Wenk / Werner 1989.
- ROHDE-DACHSER, Christa: Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse, Berlin, Heidelberg, New York 1992 (1. Aufl. 1991).
- ROSEN, Randy: Moving into Mainstream, in: Women Artists move into Mainstream 1970-1985, New York 1989, S. 7-25.
- ROSENBAACH, Ulrike: Feministische Aktion. Schule für feministische Kreativität, Köln 1978.
- SALOMON, Nanette: Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungssünden, in: *kritische berichte*, 21. Jg., H. 4, 1993, S. 27-40.
- SCHACHTEL, Zeborach: Der "unmögliche Beruf" aus der Geschlechtsperspektive, in: ALPERT, 1992, S. 249ff.
- SCHADE, Sigrid: Verzeichnungen: Wo treffen sich Ästhetik und die Theorie des Weiblichen in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts? Über das Symposium "Weibliche Ästhetik: Fiktion, Idee oder realistisches Projekt", in: *kritische berichte*, 13. Jg., H.3, 1985.
- SCHADE, Sigrid: Cindy Sherman oder die Kunst der Verkleidung, in: J. CONRAD / U. KONNERTZ: Weiblichkeit in der Moderne, Tübingen 1986, S.229-243.
- SCHADE, Sigrid: Zwangsjacke "Weibliche Identität". Oder: Judy Chicagos neue Frauen-Mythen, in: Renate Morell (Hg.): Weibliche Ästhetik? Kunststück!, Pfaffenweiler 1993, S.211-217.
- SCHADE, Sigrid / Silke Wenk: Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, in: Hadumod BUßMANN / Renate HOF (Hg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, S. 340-407.
- SCHILLING, Jürgen: Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben, Luzern und Frankfurt a. M. 1978.
- SCHOR, Naomi: Dieser Essentialismus, der keiner ist – Irigaray begreifen, in: VINKEN 1992, S. 219-246.
- SCHULLER, Marianne: Vergabe des Wissens. Notizen zum Verhältnis weiblicher Intellektualität und Macht, in: *Konkursbuch 12*, Frauen Macht, 1984.
- SCHULLER, Marianne: Im Unterschied, Frankfurt a. M. 1990.

SCHUMANN, Sarah: Selbstdarstellung einer Malerin, in: Frauenjahrbuch '75, Frankfurt a. M. 1975, S.136-146.

SEBLATNIG, Heidemarie: Einfach den Gefahren ins Auge sehen. Künstlerinnen im Gespräch, Wien 1988.

SPIELER, Susan: Das Selbst, das nicht geschlechtslos ist, in: ALPERT, 1992, S. 48ff.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty: Französischer Feminismus im internationalen Rahmen, in: Texte zur Kunst, 1. Jg., Nr. 4, Köln 1993, S. 53-79.

THEWELEIT, Klaus: Männerphantasien, Reinbek b. Hamburg, 1977/80.

THÜRMER-ROHR, Christina: Vagabundinnen, Berlin 1987.

VINKEN, Barbara (Hg.): Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika, Frankfurt a. M. 1992.

WAGNER-KANTUSER, Ingrid (alias Krolow): Unbeschreiblich weiblich. Frauen in der Kunst sind die Rosinen im Kuchen, in: FrauenBilderLesebuch. ElefantPress u.a. (Hg.), Berlin 1980, S. 128-135.

Dies. (alias Krolow): Vorwort, in: Kat. *Unbeachtete Produktionsformen*, Berlin 1982, S. 5f.

Dies. (alias Krolow): Sinne, fünf, in: Kat. *Unbeachtete Produktionsformen*, Berlin 1982, S. 75-79.

Dies. (alias Krolow): Sinne, in: Kat. *Unbeachtete Produktionsformen*, Bilddokumentation, Berlin 1982, unpag.

Dies.: Anmerkungen zur Bedeutung des Körpers in der Kunst von Frauen, in: Hochschule der Künste Berlin (Hg.), Berlin 1984, S. 200-218.

Dies.: Gedanken zu Daedalus' Töchtern, in: Kat. *Ikarus. Mythos als Realismus in Beispielen der Gegenwartskunst*, NGBK Berlin 1985, S. 8-13.

Dies.: Fragmente – Zur Identität von Künstlerinnen, in: Kat. *Das Verborgene Museum*, Bd. 2, Berlin 1987, S. 66-71.

Dies.: Widersprüche. Anmerkungen zu einem feministischen Forschungs- und Seminarprojekt an der Kunsthochschule, in: Lindner /Schade /Wenk /Werner 1989, S. 179-187.

Dies.: Existenz als Künstlerin, in: Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten Berlin (Hrsg.): Frauen Kultur Kultur Arbeit. Dokumentation des Hearings am 22.10.1989 in der Akademie der Künste, Berlin 1990.

(A) Dies.: (Wir) : Sind: Der Unterschied zwischen den Begriffen (Wir) : Sind:... (Ulrike Bock 1987) Über Künstlerinnen in Berlin. In: Kat. Interferenzen. Kunst in Berlin 1960-1990 in Riga und St. Petersburg, Berlin 1991, S. 119-128.

(B) Dies.: Im Unterschied. Positionen zeitgenössischer Künstlerinnen, Berlin 1991.

Dies.: Künstlerinnengespräche als Methode der Frauenforschung?, in: Die Frauenbeauftragte (Hg.), Musen und Mythen, Frauenjahrbuch der Hochschule der Künste, Berlin 1993.

WARNKE, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985.

WEIGEL, Sigrid: Die Stimme der Medusa, Rühren-Hiddingsel 1987.

WEISSHAUPT, Brigitte: Selbstlosigkeit und Wissen, in: Weiblichkeit und Moderne. Ansätze feministischer Vernunftkritik, Tübingen 1986.

WEISSHAUPT, Brigitte: Schatten des Geschlechts über der Vernunft, in: Feministische Erneuerung von Wissenschaft und Kunst, herausgegeben von der AG Interdisziplinäre Frauenforschung und -studien, Teilband 2: Dokumentation des Symposiums, Pfaffenweiler 1990.

WELSCH, Wolfgang: Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990.

WENK, Silke: Pygmalions moderne Wahlverwandschaften. Die Rekonstruktion des Schöpfermythos im nachfaschistischen Deutschland, in: Lindner /Schade /Wenk /Werner 1989, S. 59-82.

WENK, Silke: Pygmalion hat keine Schwestern – oder: Zu den unmöglichen Versuchen der Bildhauerin Camille Claudel, dem Bild erhöhter Weiblichkeit zu entkommen, in: Ringvorlesungen zu frauenspezifischen Themen, Johannes Gutenberg Universität Mainz 1993.

WITTKOWER, Margot und Rudolf: Künstler. Außenseiter der Gesellschaft, Stuttgart, Berlin 1965.

LIPPE, Rudolf zur: Sinnenbewußtsein. Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik, Reinbek b. Hamburg 1987.

ZENTRUM FÜR KULTURFORSCHUNG, Frauen im Kultur- und Medienbetrieb II. Fakten zur Berufssituation und Qualifizierung, Bonn 1995.

TEIL 3:

Die Interviews und Bio-Bibliographien der bildenden Künstlerinnen

1. Elvira Bach

„Es ist schon ein gutes Gefühl, einiges formuliert zu haben ...“

Gespräche mit **Elvira Bach** am 19.10. und 18.12.1990 in Berlin

Du bist ein Zwilling. Mit einer Zwillingsschwester hattest Du Gelegenheit, Dich zu spiegeln, es ist ja nicht nur das Teilen müssen da, sondern dadurch, daß Ihr immer zu zweit wart, wird doch die Aufmerksamkeit früh auf das eigene Ich, auch im Vergleich, gelenkt ...

Als Zwilling hat man immer jemanden, der einen versteht, der ganz nahe ist, und man braucht keine anderen Freundinnen oder Freunde, man genügt sich, und man ergänzt sich. Zusammen kommt eine andere Kraft hervor, vielleicht auch unbewußt. Man tritt immer zu zweit auf und kann sich darauf verlassen. Eine Einheit ist es schon. Auf der einen Seite ist es positiv und sehr schön, aber es hat auch eine andere, genau entgegengesetzte Seite, nämlich, daß man sich dann irgendwann trennen muß oder versuchen muß, seinen Weg zu gehen. Ich sehe gerade durch diese Erfahrung bestätigt, daß jeder Mensch doch nur sich selbst hat.

Es war schon in jungen Jahren so, daß ich mich mehr ausdrücken konnte über Bilder, über das Malen, mehr als über die Sprache oder über andere Kommunikationsmittel. Ich habe gemerkt, daß meine Schwester sprachlich besser war, und ich habe mich dann auf meine Bildsprache verlassen.

Ich wollte immer Malerin werden, von Anfang an. Auf dem Land, wo ich aufwuchs, wußte ich allerdings nicht, wie ich an eine künstlerische Ausbildung kommen sollte.

Gab es bei Dir zu Hause irgendwelche Anhaltspunkte in ästhetischer, künstlerischer Hinsicht, die Dir diese Perspektive vorstellbar werden ließen?

Wir haben schon ein paar Sachen gehabt, ganz schöne Bilder hingen da, auch von Malern, die in der Gegend gewohnt haben, in Kronberg, Landschaften und Stilleben. Es waren immer Originale. Meine Mutter hat gerne gezeichnet oder abgemalt, sie konnte es gut. Mein Vater war auch sehr begabt, hat früher immer viel gezeichnet und als Kind schon Krüge und Figuren modelliert. Er war künstlerisch sehr begabt, aber konnte es nicht ausbauen in seiner Zeit.

Also doch eine ganz musische Kindheit?

Ja. Meine Großmutter, mütterlicherseits, war auch eine ganz kreative Frau. Sie war Schneiderin. Sie hat wirklich aus den letzten Fetzen und aus Resten die verrücktesten Sachen gemacht, immer der Zeit voraus. Sie hat uns die tollsten Kleider genäht. Andere Kinder aus der Straße mußten im Winter beim Schlittenfahren Hosen unter ihre Röcke anziehen, weil sie Katholiken waren. Für uns hat sie richtige Hosen genäht, also keine Röcke drüber, sondern Hosen eben.

Sie hat die tollsten Stoffe gekauft in einer guten Qualität und genäht, das hat ewig gehalten, Mäntel, die dann ausgelassen wurden.

Sie hat sich auch hingesezt mit mir, und wir haben zusammen gemalt. Es war wichtig, daß sie die Zeit hatte, sich zu mir hinzusetzen. Sie hat immer gesagt, daß wir reisen müssen, daß wir nicht so früh heiraten sollen, daß wir uns die Welt angucken sollen. Sie hat immer gelesen, bis nachts, weiß ich genau. Im Schlafzimmer hing immer so ein Deckchen über der Lampe.

War sie denn alleinstehend?

Seit dem Tod ihres Ehemannes, kurz vor unserer Geburt, lebte sie mit ihrer Tochter zusammen. Aber sie war so selbständig, hatte keine Angst, ihre Meinung zu sagen.

Daß eine Großmutter in den fünfziger, sechziger Jahren sagt, heiratet nicht so früh, ihr Mädchen – das ist wirklich außergewöhnlich.

Ich fand sie schon sehr imponierend. Für die Zeit und für den Ort dort, war sie schon ein bißchen ungewöhnlich. Sie hat vieles verstanden. Für mich war sie die tollste Person, an die ich mich erinnern kann.

Wie erinnerst Du Dich an Deine Eltern ...

Zum Beispiel haben sie zusammen ihr Haus gebaut, ganz liebevoll, mit den eigenen Händen. Und ganz liebevoll auch angebaut, irgendwelche Säulen oder Brunnen, wo Wasser rausläuft und an Festen der Wein aus dem Keller ... Das finde ich sehr schön, es ist ihr Lebenswerk letztendlich. Mit drei Jahren sind wir da eingezogen. Mein Vater hat sogar für uns ein kleines Schwimmbassin gebaut ... Meistens waren wir bei unserer Großmutter unten im Dorf, da war mehr Leben. Da waren immer noch andere, da wurde gekocht mittags, und dann saß die ganze Familie an einem Tisch. Immer war unsere Großmutter da. Es kamen auch viele Leute hin, weil wir einen Obstgroßhandel hatten. So kamen Bauern an, haben das Obst abgeliefert, das war sehr beeindruckend für uns. Manchmal sind wir Kinder morgens ganz früh mit nach Frankfurt gefahren, in einem LKW, haben Obst und Beeren dahin gebracht. Die wurden da verkauft auf dem Großmarkt. Das war sehr schön.

Als ich nach Hadamar auf die Glasfachscheule gegangen bin, war es zum ersten Mal ein Abstand von Zuhause. Drei Jahre weg, das war der erste Bruch. Dadurch bin ich aus dieser Nähe, aus dieser Idylle erstmals herausgekommen.

Ich versuchte mich zu lösen, und wollte so weit wie möglich weg, Frankfurt war gar nicht weit genug. Also mußte ich eben nach Berlin.

Du sagtest, auf dem Land sahst Du keine Ausbildungsmöglichkeiten. Wie kamst Du denn auf die Glasfachscheule?

Ich habe nach der Mittleren Reife eine Lehre als technische Zeichnerin angefangen. Nach nur vier Wochen bin ich weggegangen. Das haben meine Eltern gemerkt, daß mir das wirklich an die Substanz ging ... Technische Zeichnerin sollte ich lernen, vollkommener Unsinn, geradezu grotesk, genau das Entgegengesetzte von dem, was ich wollte. Ein Betrieb, wo nur Männer waren, ich und noch jemand waren die einzigen weiblichen Wesen da. Die haben mich genommen, obwohl ich gar nicht gut war im Rechnen. Ich mußte auf die Berufsscheule fahren, einmal die Woche, da habe ich meine ehemalige Zeichenlehrerin getroffen im Zug. Sie hat mir von der Glasfachscheule in Hadamar erzählt. Da bin ich sofort mit meinen Eltern hin gefahren. Ich wurde aufgenommen, das Semester hatte schon angefangen. Ich dachte, ja, das ist es jetzt. Ich war gerettet.

An dieser Scheule lernt man Glasmalerei und Bleiverglasung vom Entwurf bis zur fertigen Gestaltung. Dort habe ich endlich mit Farbe arbeiten können, was ich mir immer gewünscht hatte. Die Schüler kamen aus der ganzen Welt. Obwohl es bei Limburg war, war es schon am Ende der Welt damals für mich. Aber die richtige Befreiung war erst Berlin. Dort habe ich erst gemerkt, daß ich lebe, daß ich existiere. Ich als eigene Person.

Für Dich war der Umzug nach Berlin der Punkt, wo Du das Gefühl hattest, wirklich zu Dir gefunden zu haben? Die Hochschule war sicherlich auch die Bestätigung für Dich, Du warst ja dort unter künftigen Künstlern und Künstlerinnen?

Ich habe gemerkt, jetzt fängt mein Leben an. Als ich die Aufnahmeprüfung bestanden hatte an der HdK, dachte ich, das bin ich jetzt. Kein anderer mehr, das bin ich, und dann ging es los. Parallel dazu ging es auch in der Schaubühne los, da konnte ich immer mein Geld verdienen. Von meinen Eltern habe ich eigentlich wenig gekriegt, unregelmäßig, davon hätte ich nicht leben können. An der Schaubühne hatte ich dann auch einen Ort der Sicherheit. Das war schon ein gutes Gefühl.

Was bedeutete die Kunst damals für Dich? Was hast Du Dir darunter vorgestellt, an der Akademie zu studieren, Künstlerin zu werden?

Ich habe immer gemerkt, also auch an der HdK, in den ersten Jahren bei Trier, daß die eigenen Impulse und die eigenen Vorstellungen unterdrückt werden. Man macht die ersten Jahre da irgendetwas, man sieht was, wird aber auch nicht verdorben dort. Irgendwann dachte ich, was mache ich denn da eigentlich. Alles, was ich gemacht habe, war verkrampft. Das sollte Kunst sein. Ich dachte, das kann es eigentlich nicht sein, sich irgendwas abwürgen, irgendwas in eine Form zu bringen, mit aller Gewalt. Ich habe gemerkt, ich mache da was, um vielleicht Erwartungen zu erfüllen ... Aber wichtig war dann, als ich beschlossen habe, jetzt male ich das, was ich erlebt habe, etwas, was sich lohnt auszudrücken. Was ich erlebt habe, das will ich ausdrücken. Das male ich einfach. Seitdem wußte ich, daß ich nicht irgendwas mache, was die anderen machen, oder was jemand schon gemacht hat, sondern ich wollte das machen, was ich machen kann. Ich habe dann wirklich ein paar Schranken entfernt und dachte, jetzt werde ich einfach malen, wie ich malen kann. So gut, wie ich es kann und so schlecht, wie ich es kann. Und was da rauskommt, das bin ich vielleicht.

Darin drückt sich ein Selbstbewußtsein aus. Du warst ja doch ganz ohne Vorbilder, hast gesagt, ich male, was ich will.

Ich habe einmal zehn Bilder gemalt, die mehr oder weniger mit mir zu tun hatten. Das war schon, bevor ich mich bei Trier beworben habe, im zweiten Semester. Es hat dem Trier gefallen, obwohl es gar nicht seine Richtung war. Er galt als intellektuell, ist er ja auch. Meine Bilder waren naiv, direkt und farbig, das hat ihm wahrscheinlich imponiert. Er hat mich aufgenommen. Dann kam nochmal eine furchtbare Durststrecke ein paar Jahre lang. In der Klasse von ihm konnte ich wieder nicht machen, was ich im Ansatz gefunden hatte, ich mußte mich wieder verstellen ...

Nach einiger Zeit wußte ich, ich muß mich wieder auf mich konzentrieren. Was ich bin, was ich mache. Das habe ich gemalt dann. Dann ging es wieder los, sofort. Trier sagte, wenn man so schnell malt, dann muß man eben mehr malen. Da kann man nicht alle drei Wochen mal ein Bild malen, sondern muß dann halt drei malen am Tag. Er hat es erkannt, fand ich gut.

Es gab ja bestimmte Tendenzen damals an der Hochschule, einmal gab es die kritischen Berliner Realisten, und dann gab es die Mitstudenten, die die „Jungen Wilden“ wurden und auch gestisch gearbeitet haben. Wie war Dein Verhältnis dazu?

Das hat mich gar nicht interessiert, was die anderen gemacht haben. Überhaupt nicht. Ich war bei Trier, während die anderen, wie Middendorf und Salomé, bei Hödicke waren und Fetting bei Jänisch. Wir sind uns öfter begegnet. Das fing wirklich an allen Ecken an. Ich hab' meine Sache gemacht, es lag eben in der Luft, glaube ich, dieses Lebensgefühl. Es war nicht aufgesetzt, sondern ich glaube schon, daß es wirklich an

der Zeit lag. Überall sind die Leute aufgewacht und dachten, ja, jetzt fange ich bei mir an, ganz direkt.

Wie hast Du Deine eigene Malweise gefunden?

Irgendwann habe ich gemerkt, wenn ich den Pinsel in die Hand nehme, dann ist es mein Strich, ein ganz besonderer. Der ist nicht plastisch ausgemalt, nachgemalt, abgemalt, das interessiert mich nicht, sondern er ist mehr aus einem Impuls, aus einer Bewegung heraus gemalt. Ich habe ihn akzeptiert: das kann ich, und mehr kann ich nicht, erstmal. Ich habe zu meiner Pinselführung gestanden. Das war eine Erkenntnis damals. Es war für mich der erste Schritt zu mir selbst und zu meinen Bildern. Daß ich das einfach habe stehen lassen, es nicht mehr verbessert habe und noch mal drum herum gemalt, sondern einfach so stehenließ, was aus mir heraus über den Pinsel kam, eben meine Welt.

Durch das Introspektivische hast Du wahrscheinlich schon früh eine Art Selbsterkenntnisprozeß eingeleitet. Denn auch wenn es den Anschein hat, daß Du in Berlin sozusagen mit einem Schlag Deinen Weg gefunden hast, gehen doch so einem Moment immer Jahre voraus, wo solche Entwicklungen vorbereitet werden.

Als ich anfang an der HdK, habe ich mich das erste Mal richtig frei gefühlt. Da habe ich mich begonnen zu wehren, zu sagen, nein, meine Gedanken und meine Gefühle sind andere. Ich konnte vorher wenig sagen. Ich konnte nicht sagen, was ich meine. Da habe ich gespürt, daß Sachen ja gar nicht stimmen, was Leute zu mir sagen, daß die meine Gefühle überhaupt nicht zulassen, gar nicht wahrnehmen wollten. Ich fühlte mich übergangen. Dann habe ich gemerkt, ich kann mich da eigentlich nur auf mein Gefühl verlassen, nur darauf, was ich weiß, was ich bin. Nicht aber auf andere. Ich muß ja doch zu meinen Gefühlen stehen. Ich muß das, was ich empfinde, einigermaßen artikulieren können. Ich habe versucht, da ´ranzukommen, daß mein Leben mit dem, was ich machen möchte, eine Einheit wird, so einigermaßen. Man kann über eine Gruppe etwas über sich erfahren, daß eine Veränderung stattfindet, aber im Prinzip geht es von einem selbst aus. Man muß dazu bereit sein. Ich meine, daß man erstmal versuchen muß, ganz im Kleinen anzufangen. Erst dann kann man wieder unter die Menschen gehen. Darum habe ich mit Gruppen nie irgendwas zu tun gehabt.

Hast Du Dich also als völlige Einzelgängerin zurückgezogen?

Was heißt, zurückgezogen, gar nicht zurückgezogen.

Aber Du hast Deine Kraft für Dich gebraucht.

Ja, so sehe ich das. Ich konnte mich damals gar nicht auf jemanden einlassen, es war eine Gefahr. Ich habe es als Gefahr gespürt. Ich habe viel gesehen und viel erlebt, aber nicht, daß ich mich irgendwie eingelassen hätte ... Ich finde richtig, sich auf einen Menschen einzulassen, das ist ganz wichtig. Aber ich konnte es nicht, ich habe auch drunter gelitten, vielleicht, weil ich es nicht konnte.

Hast Du denn Dein Leben genossen, in Berlin in den ersten fünf Jahren?

Ich bin zum ersten Mal, wie gesagt, da zum Leben erwacht. So auf allen Gebieten, also auch, daß ich mich gespürt habe, daß ich am Leben bin, nicht die Schwester von der Ingrid, sondern ich, Elvira. Ich war irgendwie wie gerade geboren ... so habe ich das Gefühl gehabt, also wirklich, ganz eigenartig.

Ich habe vorher nie meinen Mund aufgetan. Ich war still und stumm. Und auf einmal konnte ich was sagen, konnte irgendwo stehen, konnte was aushalten, konnte sogar als Souffleuse arbeiten. Vorher konnte ich nie deutlich reden ... Die ganze Schaubühnen-Arbeit war eine Herausforderung, weil ich mit der Sprache vorher überhaupt nichts anfangen konnte, und dort konnte ich Schauspielern helfen, in ihrer Arbeit, sogar bei schwierigen Stücken mit Peter Stein!

Es gab dort auch viele Momente, die waren total deprimierend, weil ich genau wußte, es ist nicht meine Sache. Ich habe mich ja ganz am Anfang entschieden, kein Theater, also nicht Bühnenbild zu machen, was ich auch mal überlegt habe. Ich hatte mich für das Malen entschieden, und beim Malen ist man alleine. Im Theater war es Teamarbeit. Zehn Jahre habe ich dort gearbeitet und habe meine Person durch nichts unterkriegen lassen. Ich bin rumgelaufen, wie ich wollte, wie ich aussehen wollte, und das war gut so. Ich habe sehr viel gesehen dort und habe auch viel gezeichnet. Die verschiedenen Arbeiten gemacht, Requisite und Souffleuse und Karten abreißen. Wenn es mir schlecht ging, war es ganz furchtbar, wenn die Kunstleute vorbeigegangen sind an mir, ich habe die Mäntel für sie aufgehängt, jahrelang. Wenn ich das Gefühl hatte, ich habe irgendwas gemacht für mich, dann ging es mir gut, dann konnte mir nichts etwas anhaben. Manchmal habe ich mich geschämt, daß ich da stehe, aber ich habe viel gelernt und habe zehn Jahre die Entwicklung der Schaubühne erlebt.

Dein Thema ist die Weiblichkeit. Du hast so eine Art Ikone geschaffen von Weiblichkeit, mit diesen angewachsenen Stöckelschuhen und den breiten Schultern, ein Wesen, das sich durchboxt durch den Dschungel des Lebens. An sich ist es ja ein unerschöpfliches Thema. Welche Rolle spielt denn die Mütterlichkeit, also Deine Erfahrung als Mutter in Deiner Kunst?

Mutter zu werden ist das Größte, es steht auch über der Kunst, finde ich. Da werden andere Dinge unwichtig. Ein Kind zu kriegen, ist ein Wunder. Drei Kinder zu haben, könnte ich mir trotzdem nicht vorstellen. Diese Verantwortung, diese Angst und alles mögliche, finde ich ganz wahnsinnig. Es ist manchmal sehr schwierig, weil ich mich nicht so freimachen kann. Das muß natürlich auch so sein von der Natur aus, dieser Instinkt. Die männlichen Kollegen haben ihren Freiraum von morgens bis wer weiß wann, jeden Tag, und ich eben nicht. Ich muß alles vereinbaren miteinander. Das sind die Einschränkung bei den Frauen. Dadurch kann die Frau aber auch andere Sachen ausdrücken als ein Mann, als Künstler. Es gibt halt nicht nur männliche Künstler, sondern auch weibliche, und die weiblichen müssen sich ja gar nicht messen an der männlichen Kunst. Die Frauen müssen nicht genau so sein wollen wie die Männer.

Daher kommt ja diese radikale Ablehnung bei vielen Frauen, die niemals ein Kind wollen, weil sie sagen, sie leben ganz der Kunst, sie können sich nicht mal eine Beziehung leisten ...

Da geht etwas verloren, finde ich, was die Frau ausmacht. Die Weiblichkeit darf nicht verloren gehen. Das ist doch grauenhaft, wenn die Frau sich zumacht oder verschüttet ist, dann kann ja nichts mehr rauskommen. Ich dachte auch früher, Kunst fordere Verzicht, aber nein, ich glaube, es kann nicht stimmen, weil das Leben nicht unendlich ist. Man muß alles erleben können. Wenn man es erleben darf, muß man es wahrnehmen, finde ich. Ich meine nicht, daß man dazu unbedingt ein Kind braucht. Aber es ist eine ganz große Erfahrung, und ich konnte zum Beispiel über diese Erfahrung ganz andere Bilder malen, wie zum Beispiel das Bild „Frau mit Kind nach Tschernobyl“. Das ist schon ein wesentliches Bild, was mir da eingefallen ist.

Die Gesellschaft und der Kunstmarkt akzeptieren, daß ein Kind da ist, da können sie ja nichts mehr dran machen, aber sie verlangen von Dir sozusagen genau dasselbe wie von einem Mann. Dein Künstlerinnensein mußt Du jeden Tag beschwören und dicht dranbleiben ...

Es ist nicht selbstverständlich, daß ich jeden Tag hier ins Atelier gehen kann, da sind tausend andere Sachen, die ich regeln muß und die meinen Kopf belasten, mein Herz bedrücken. Ich kann gar nicht so frei hierher gehen, weil ich noch an mein Kind denke. Ich kann es nicht einfach so jemandem überlassen. Das macht mich auch fertig, wenn ich weiß, es funktioniert nicht. Dann mache ich es lieber alleine und denke, ich schaffe es doch irgendwie, und wenn ich nachts durcharbeite. Ich gehe auch manchmal mit Lamine hierher und er schläft hier und ich arbeite dann nachts weiter. Irgendwie geht es, aber es ist so hart, es ist wirklich manchmal so hart ... Aber dann gibt es auch wieder ganz viel Erfolg, dann ist es wieder vergessen. Aber es geht nicht spurlos an mir vorbei, bestimmt nicht.

Du hast in Deiner Malerei ein klassisches Motiv: die Frau. Ist da nicht die Gefahr gegeben, daß jemand kommt und sagt, es sind halt Frauenthemen, schöne Frauen?

Was heißt schöne Frauen? Die wurden ja meistens von den männlichen Künstlern dargestellt. Ich meine, es sieht anders aus, wenn Männer die Frauen darstellen. Bei mir ist ja fast auf jedem Bild eine Frau drauf, und da kommt es schon ziemlich geballt herüber. Das ist was ganz anderes, als wenn das ein Mann macht. Ist doch ganz klar.

Reagieren Sammler oder Museumsmänner vielleicht doch auf eine besondere Weise auf Deine Frauenfiguren?

Ach bestimmt. Nicht mit Desinteresse, sondern ich glaube, daß viele Männer nichts damit anfangen können oder wollen, und daß von meinen Bildern vielleicht so eine Art Drohung ausgeht. Die Frau ist zu groß dargestellt.

Deine Frauenfiguren sind auch bei den Feministinnen oft ambivalent aufgenommen worden ...

Sie sehen wieder was andres darin, die Frau als Opfer. Sie sitzt irgendwo und wartet, sich ausstellend, mehr im Sinn von Prostitution ... Aber ich will das Frausein nicht verstecken. Gerade im Gegenteil stelle ich es heraus und betone es noch, daß meine Figur eine Frau ist. Ich kann mir vorstellen, daß die Feministinnen es irgendwie mehr unterdrücken, ja, lieber sich dem Männlichen annähern als zu ihrer Weiblichkeit stehen. Ich finde, daß man sich zeigen muß, in den Formen, die eine Frau hat, und die auch unterstreichen muß. Also nicht um unbedingt einen anderen anzulocken, einen Mann anzulocken, sondern um sich selber zu sehen. Die Schönheit, die eine Frau ausmacht, auch zu zeigen, warum nicht!

Ich finde, daß man sich Mühe machen muß, hinter die Fassaden der Menschen zu gucken, egal, ob Männer oder Frauen. Darum finde ich es gut, dieses Frausein, dieses sogenannte typisch Weibliche in den Vordergrund zu stellen, und aber nicht die Erwartungen zu erfüllen. Es ist eben nicht so, daß Frau da sitzt und wartet, daß sie angesprochen wird, sondern sie sitzt um des Sitzens willen und um ihrer Selbst willen. Sie ist trotzdem nicht abweisend anderen Menschen gegenüber, sondern durch eine Bewußtheit über sich selbst kann sie sich auch anders verhalten. Sie kann noch so verführerisch aussehen, und trotzdem kann sie sich wehren. Das finde ich wichtig. Natürlich kann man nicht immer Haut zeigen und die Verletzbarkeiten damit, aber sich immer zuzumachen, zu verbergen, finde ich auch nicht gut. Auch mit Kleidern zum Beispiel, das hat auch was zu sagen.

Obwohl das Tafelbild mindestens seit der Moderne angefochten und in Frage gestellt wird, interessierst Du Dich immer noch dafür, für die Figur, die Farbe auf der Leinwand, für die Malerei?

Ich finde es so gut, daß man so wenig dazu braucht, daß man mit der Farbe so viel anstellen kann, von der leeren Leinwand über die Farbe entsteht ... ja, meine Welt. Wenn ich jetzt alle meine Bilder um mich herum hätte, das wäre unglaublich, es ist schon ein gutes Gefühl, einiges formuliert zu haben. Im Moment will ich nichts anderes. Mir genügt die Malerei.

Der Kunstmarkt, der ja sehr hart ist im Moment und immer härter wird, diktiert doch die Gesetze ganz eindeutig. Wie gehst Du damit um?

Darum geht es letztendlich gar nicht, sich am Kunstmarkt zu orientieren. Man braucht den Kunstmarkt, aber man muß sich nicht abhängig machen davon. Es ist erstrebenswert, von der Kunst zu leben, aber das darf nicht die erste Sache sein, an die man denkt.

Die ersten Erfolge kommen, und irgendwann bist Du drin in diesem Kreislauf. Wie verhältst Du Dich, wenn von Dir ein kunstmarktgerechtes Auftreten erwartet wird? Was erzählst Du Deinem Kunsthändler, wenn Dein Kind gerade vier Wochen Scharlach hat, Dein Babysitter ausgefallen ist, und Du mußt Deine Ausstellung vorbereiten?

Ich muß versuchen, es trotzdem so gut wie möglich zu machen, so gut wie möglich. So hart ist es auch wieder nicht. Wenn es nicht geht, dann geht es eben halt nicht. Wenn ich nicht genug Bilder habe, dann muß ich es vertagen, einen anderen Termin für die Ausstellung finden ...

Das kannst Du Dir leisten?

Ach, klar. Natürlich.

Kannst Du es Dir leisten, weil Du schon bekannt bist, oder hättest Du es Dir auch vor zehn Jahren schon leisten können?

Das ist eine andere Sache. Am Anfang ist es doch eine große Herausforderung, da kann man doch auch gar nicht nein sagen. Da muß man alles Mögliche machen, um überhaupt erstmal gewisse Erfahrungen zu gewinnen. Wenn ich angesprochen werde, bin ich doch erstmal erfreut, daß jemand etwas von mir will. Da kann man gar nicht nein sagen. Das ist ein großer Lernprozeß. Ich glaube, daß die wenigsten damit von Anfang an umgehen konnten, auch die Männer nicht. Nein sagen oder mich weigern, Sachen herauszugeben, die ich gar nicht herausgeben will aus dem Atelier ... Nach einer gewissen Zeit beginnt man zu wissen, wie man es machen soll. Inzwischen habe ich gelernt, Nein zu sagen ... Oder ich arbeite nachts, das habe ich vorwiegend gemacht, als Lamine klein war. Ich habe nie aufgehört, ich hätte auch nie aufhören können. Ich konnte mir erlauben, weiter zu machen. Was für ein Glück!

Du hast getan, was in der Situation geboten war, Dein Leben gestaltet, ohne den Prämissen des Kunstmarktes zu unterliegen. Du hast Dein Kind nicht aus Deiner Künstlerinnenbiografie rausgehalten?

Es gehört dazu. Das sieht man auch in den Bildern, daß das doch „richtige Sachen“ sind. Wichtige Bilder sind immer in Zusammenhang mit dem Kind entstanden. Manchmal ist das Kind auch drauf.

Die ganzen Interviews habe ich gemacht, weil es mich interessiert hat, was dabei herauskommt. Es hat mir auch Spaß gemacht, mich photographieren zu lassen. Sachen, die ich einigermaßen vertreten kann, die mache ich nach dem Motto: Morgen ist ein anderer Tag.

Mit diesem Ineinanderfließen Deines privaten Lebens und der Arbeit an der Kunst – hast Du keine Probleme, das auch nach außen zu vertreten? Du hast keine Notwendigkeit gesehen, in Interviews zum Beispiel, was zu erfinden?

Da habe ich keine Phantasie. Manchmal denke ich, ich müßte irgendwas erzählen, was ganz anderes. Wenn ich es mal versuche, dann geht es daneben. Vielleicht muß man die Leute manchmal schon irgendwie ein bißchen auf den Arm nehmen ... Ganz so ehrlich soll man auch nicht sein, ich bin irgendwo vielleicht zu ehrlich.

Deine Bilder weisen doch durchaus auch über Deine Welt hinaus in weitere gesellschaftliche Dimensionen ...

Es ist nicht so, daß ich nach bestimmten Situationen suche, das interessiert mich nicht. Nur über die Frauenfigur, über mich selbst eigentlich, komme ich zu den Bildinhalten. Ich will über eine Figur etwas ausdrücken. Die Figur ist mein Ausgangspunkt, damit kann ich eigentlich alles ausdrücken, dazu kommt zum Beispiel die Anturienblüte, der Schneeball, die Schlange. Damit kann ich alles malen, was ich malen möchte, auch meine eigene Existenz ausdrücken.

Wie ist Dein Verhältnis zum Feminismus?

Ich war in den letzten Jahren mit mir selber so beschäftigt, daß ich mich für nichts anderes engagieren konnte. Muß ich ehrlich sagen. Die Feministinnen haben mich eigentlich nicht so interessiert, weil sie sich den Männern angenähert und ihre Weiblichkeit verleugnet haben, meiner Meinung nach. Darum habe ich mit Feminismus nichts zu tun gehabt.

Bist Du denn mit anderen Künstlerinnen befreundet, oder hast Du eher Freundschaften, die über das Kind entstanden sind?

Frauen, Künstlerinnen, Männer, die alle meistens in einer künstlerischen Form arbeiten. Mütter weniger, leider nicht. Es ist furchtbar, ich bin wahrscheinlich im total verkehrten Kindergarten gelandet. Ich konnte auch kaum auf Spielplätze gehen, das war mir alles zuwider. Nur das Nötigste eben ...

Die anderen Mütter sind etwas zurückhaltend Dir gegenüber, weil Du anders bist?

Irgendwie schon, habe ich den Eindruck, ja, das hat mir neulich jemand gesagt. Ich rede da mit niemandem. Wenn Lamine Geburtstag hat, dann lade ich natürlich jemanden ein. Nur ich krieg´ da keinen Punkt, worüber ich reden soll, ich weiß gar nicht, wo ich ansetzen soll. Wenn er jetzt so lange im Kindergarten ist, bis um 15.00 Uhr, warum soll er noch irgendwo hingehen. Dann ist er gerade noch drei, vier Stunden mit mir zusammen, abends, und am Wochenende. Klar, dann laden wir mal Kinder ein, er geht mal woandershin, das gibt es schon. Aber im Großen und Ganzen sind das ganz andere Leute ...

Meine Grundtendenz ist, ruhig zu bleiben und mich nicht so sehr in diese Aufregungen, die überall stattfinden, hereinziehen zu lassen. Es sind zu viele Sachen ohne Seele und ohne Sinn. Nur noch an Geld orientiert, an allem anderen, als an dem eigentlichen Leben oder an dem eigentlichen Sein. Ich habe keine Angst, daß mir nichts mehr einfällt. Ich habe einen Beitrag. Andere haben auch nur einen Beitrag, haben auch nicht mehr. Jeder hat irgendwie nur einen. Man kann sich nicht an allem messen. Wenn man irgendwelche Kunstkataloge aufschlägt, und da ist immer das und das und das und das, dann denke ich, ich kann nur meins machen, mehr will ich gar nicht. Ich möchte bei mir bleiben, und mir einigermaßen Freund bleiben, so ganz nah bei mir, weil ... sonst bin ich verloren.

Elvira Bach

Biographie

1951 in Neuenheim im Taunus geboren
1967-1970 Staatliche Glasfachschule Hadamar
1972-79 Studium bei Hann Trier an der Hochschule der Künste Berlin
1972-1981 Arbeit an der Schaubühne am Halleschen Ufer als Requisiteurin,
Foyerdame, Souffleuse
1982 Artist in Residence, Santo Domingo, Dominikanische Republik
Arbeitet und lebt in Berlin

Einzelausstellungen

- 1978 "Elvira zeigt Verschiedenes in einem Metzgerladen in Berlin"
1979 Badewannenbilder im SO 36, Berlin
1982 Galerie Petersen, Berlin
Galerie Schoof, Frankfurt am Main
Galerie Catherine Issert, Saint Paul de Vence
1983 Galerie Jurka, Amsterdam
Raab Galerie, Berlin
Galerie Arno Kohnen, Düsseldorf
Galerie Pfefferle, München
Galerie Meduza, Piran, Jugoslawien
Edward Totah Gallery, London
1984 Dweer Art Gallery, Zwevegem-Otegem, Belgien
Galerie Catherine Issert, Saint Paul de Vence
Raab Galerie, Berlin
1985 Augustiner Museum, Freiburg
Forum Zürich, Edward Totah Gallery
Gabrielle Bryers Gallery, New York
Galerie Pierre Huber, Genf
Galerie Pfefferle, München
Kunstverein Kassel
1986 Forum Zürich, Raab Galerie
Raab Galerie, Berlin
Dweer Art Gallery, Zwevegem-Otegem, Belgien
Galerie Catherine Issert, Saint Paul de Vence
Galerie Capricorno, Venedig
1987 Charles Cowles Gallery, New York
Raab Galerie, Berlin
Raab Gallery, London
Galerie Pfefferle, München
Kunstverein Bremerhaven
Galerie am Hofmeierhaus, Bremen
Hilman Holland Gallery, Atlanta
1988 Galerie Holtmann, Köln
Galerie Fahlbusch, Mannheim
1989 Galerie Jordan, Keramik, Köln
Kunststücke, Galerie Herbert Weinand, Berlin
Forum Hamburg, Galerie von Loeper, Hamburg
Galerie Pfefferle, München
1990 Kunstverein Mannheim
Galerie Fahlbusch, Mannheim
Galerie Joachim Becker, Cannes
Raab Galerie, Berlin

- 1991 Galerie Holtman, Köln
- 1991 Kunsthalle Wilhelmshaven
- Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz
- Galerie Vidal-Saint Phalle, Paris
- Galerie Pfefferle Rumfordstraße, München
- Ratner Gallery, Chicago
- 1992 Galerie Pfefferle, München
- Raab Galerie, Berlin
- Frankfurter Kunstkabinett
- Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt
- Galerie Fahlbusch, Mannheim
- Galerie am Hofmeierhaus, Bremen
- Arte contemporanea Hirmer, Greve in Chianti
- Haus am Lützowplatz, Berlin (K)

Gruppenausstellungen

- 1980 "Finger für Deutschland", Düsseldorf
- 1981 "Bildwechsel-Neue Malerei aus Deutschland", Akademie der Künste, Berlin (K)
- 1982 "Cinco artistas de Berlin", Galerie Altos de Chavon, Dominikanische Republik
- Universidad Nacional Pedro Henriques Urena, Santo Domingo
- documenta 7, Kassel
- "Gegen das Kriegsrecht in Polen", Düsseldorf
- 1983 "Berliner Maler zu Gast im ZDF", Mainz
- "Drei Malerinnen im Kutscherhaus", Berlin
- "Neue europäische und amerikanische Zeichnungen", Galerie Piran, Jugoslawien
- "Berlin 1983", Amsterdam
- "Trigon 83", Graz
- "25 Junge Deutsche Maler", Moderna Gallerija, Ljubljana
- Sociedade Nacional de Belas Artes, Lissabon
- "Bilder", Galerie Pfefferle, München
- 1984 "Zwischenbilanz II - Neue Deutsche Malerei", Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz; Museum Villa Stuck, München; Rheinisches Landesmuseum, Bonn (K)

Tafel I



Elvira Bach
Ohne Titel, 1985
Kohle auf Papier
104 x 78 cm
Foto: J. Littkemann

2. Victoria Bell

„Kunst ist wie eine Reise“

Gespräch mit **Victoria Bell** am 17.9.90 in Köln

Bist Du in Deiner Kindheit musisch besonders gefördert worden?

In meiner Kindheit und Jugend wurden zwei Bereiche, Kunst und Naturwissenschaften, gefördert. Meine Eltern haben mehr die Kunst gefördert, sie sagten, daß ich vor allem da meine Begabung hätte. Als Kind habe ich natürlich auch schon immer solche Sachen gemacht, Objekte konstruiert und so weiter, und habe auch einmal einen Preis gewonnen im Gymnasium. Dabei hatte ich auch einen sehr guten Lehrer in den Naturwissenschaften, die mich sehr förderte. Ich selbst wußte nicht, was mich mehr interessiert. Das ging so parallel bis zum zweiten Jahr an der Universität, ich habe beides gemacht. 1963 entschied ich mich schließlich für die Kunst, das wollte ich professionell machen. Nebenher behielt ich mein naturwissenschaftliches Interesse.

Die Physik hast Du ausgeschlossen, weil sie irgendwann zu schwierig wurde?

Erst in dem Moment, wo es nicht mehr visuell genug war. Ich dachte, wenn ich soviel arbeite und doch keine besondere Note bekomme, und daß ich erst in zehn Jahren wissen würde, ob ich wirklich genug Verständnis dafür habe oder nicht, ja, die Geduld hatte ich dann nicht. Die Kunst war sofort da, sie war sofort verfügbar, womit ich dann weitergehen konnte. Heute noch, wenn ich über Physik lese, spüre ich so etwas wie eine ganz tiefe psychische Erfüllung. Daher bekomme ich Nahrung und Intuition für meine Kunst. Dabei vernachlässige ich vielleicht andere Gebiete wie Ästhetik oder Psychologie, oder die ganze Kunstrichtung, die auf Psychologie und Wahrnehmung basiert. Ich habe das damals kaum gebraucht, weil ich ja diese andere Quelle habe.

Du hast beides, Malerei und Bildhauerei, studiert. Wie kam es dann zu der Entscheidung, Bildhauerin zu werden?

Ich bin immer wieder hin und her gegangen zwischen Malerei und Bildhauerei. An der Universität habe ich beides gemacht. Einmal wählte ich Malerei, aber dann fand ich mich doch wieder in der Bildhauerabteilung. Ich hatte auch Schwierigkeiten mit den Leuten, an der Uni, ich weiß nicht genau, woran das lag. Wir mußten ganz flach malen. Man durfte nicht wie Cézanne malen, das galt als altmodisch. Alle haben Frank Stella nachgeahmt, die ganz dünnen Lasuren. Mir gelang es einfach nicht, ich habe es immer wieder versucht. Es gab auch Pop-Art oder Paolozzi und die Engländer, sie waren so etwas wie „frische Luft“. Erst in den letzten Jahren gab es das Seminar mit David Hockney, das sehr gut war. Er hat jedem ein „A“ gegeben, es ist die beste Note für Kunst. Er war auch offener. Ich habe dann Reliefs gemacht, aus Plexiglas. Es war ein Ausweg für mich aus meinem Dilemma, weil es weder in die Bildhauerei noch in die Malerei genau reinpaßte.

Wir haben von deutschen Künstlerinnen vielfach gehört, daß im Elternhaus erwartet wurde, daß die Tochter lieber Kunstpädagogik oder im angewandten Bereich studieren sollte als freie Kunst. Offensichtlich war das bei Dir nicht der Fall?

Ich glaube, in den USA war das vor dem Zweiten Weltkrieg auch ähnlich und in den fünfziger Jahren auch noch. Ich denke, meine Eltern waren schon eine Ausnahme. Sie waren etwas offener. Schon meine Mutter hatte selbst angewandte Kunst studiert und

auch selber gemalt, die ganze Zeit, als ich aufwuchs. Ihr Vater hatte ihr ein Studium in New York erlaubt. Es war auch nur angewandte Kunst, aber in Amerika beinhaltete es alles, genausogut konnte sie mit dieser Ausbildung Malerin sein. Dadurch stand sie meinen Plänen offen gegenüber.

Hier ist ja die hierarchische Teilung sehr streng. Da die angewandte Kunst, dort die freie Kunst, die am ranghöchsten ist.

Ja, komisch. In den USA hätte ich gar nicht leben können, wenn ich nicht angewandte Kunst auch gemacht hätte. Die Künstler dort haben Wandmalereien gemacht, auch Schaufenster-Gestaltung, Pop-Kunst, das war normal in New York. Sie machen Renovierungen, alles mögliche, um leben zu können. In den USA ist auch diese Trennung nicht da (wenn man zum Beispiel an art school design denkt). Die Studenten lernen alles, die können alle Kurse wählen, Bildhauerei, eben auch Design, weil alles kein Stigma hat. Es sind keine getrennten Bereiche, abgesehen von der Architektur.

Vom Elternhaus her fand immer eine kulturelle Förderung statt?

Ja, ich würde sagen ja. Aber natürlich mußte ich auch höflich sein, gut angezogen sein, auf das ganze Sozialbenehmen wurde viel Wert gelegt.

Das war für die Studenten, für die Männer, nicht so wichtig?

Doch auch, aber anders. Sie mußten auch gut angezogen sein. Aber gerade, wenn man sich „weiblich“ kleiden muß, ist das immer schon entmündigend. Aber das erkannte ich damals noch nicht. Es wurde mir immer versprochen, daß, wenn ich meine Arbeit gut mache und Ideen habe, daß der Erfolg und die Anerkennung sich dann von alleine einstellen werden. Das war das Paradoxe dabei.

Was machte Dein Vater beruflich, und wie würdest Du den Erziehungsstil bei Dir zu Hause charakterisieren?

Mein Vater war Rechtsanwalt – und die Erziehung – , antiautoritär kann man nicht sagen, obwohl sie politisch liberal waren und heute noch sind. Mein Vater war eine sehr starke Persönlichkeit. Wir mußten ehrlich sein, uns gut benehmen und hart arbeiten, gut arbeiten. Der Druck, in der Schule gute Noten zu bekommen, kam mehr von den Schulkameraden als von den Eltern. Es war ein sehr großer Druck damals, gute Noten zu haben, damit man die besten Universitäten besuchen konnte. Es war von den Lehrern, auch zum Teil von den Eltern, eine oberflächliche Betrachtungsweise. Wenn man wirklich etwas schaffen will im Leben, dann ist es nicht nur durch gute Noten möglich. Da pflegte mein Vater immer zu sagen: „Brains are a dime a dozen, but to create, there are very few, who can“. Das ist sehr häufig, intelligente Leute können sehr gute Noten vorweisen, aber die Leute, die wirklich etwas Neues schaffen, erreichen es eher durch hartes Arbeiten, durch Entscheidungen und Willen. Das stimmt auch. Ich habe immer wieder Leute gesehen, die sehr intelligent waren, viel intelligenter als ich, und die haben trotzdem nichts Besonderes erreicht im Leben ...

Welche speziell ästhetischen Impulse gab es in Deiner Kindheit?

Mein Vater hat von seinem Vater eine Sammlung geerbt. Es waren da verschiedene Buchmalereien, es gab auch Lincolns Briefe, von alten Wissenschaftlern. Ich durfte als Kind immer die ganz alten Bilder sehen, auch Bücher aus der gotischen Zeit. Mein

Großvater hatte angefangen, ich weiß nicht wie, zu sammeln. Er hat auch Lincoln immer sehr verehrt. Es kamen viele Dinge zusammen, zum Beispiel ein riesiger Zahn von einem Mammut, eine Hand von einer ägyptischen Prinzessin, von einem Kind, auch die Handschuhe von Königin Elisabeth, ich weiß nicht, ob es die richtigen waren. Vormittelalterliche Kunst, solche Abbildungen habe ich immer wieder gesehen. Meine Mutter hatte auch ein bißchen Kunst studiert, vorromanische und auch ganz alte Kunst, Höhlenmalerei, Lascaux – diese ganzen alten Dinge, die waren auch immer zu sehen. Und Picasso! Ich bin oft in Museen und erinnere mich an diese Bilder, zum Beispiel Cézanne, Picasso, Miró. Miró war auch im Kinderzimmer, ein Miró und Paul Klee. Es war irgendwie immer was da. Meine Großmutter, die hatte auch einige antike Dinge, primitive Dinge und Indianersachen. Wir haben sie einmal am Abend zu sehen bekommen. Sie waren im Schrank, den wir Kinder nicht öffnen durften.

Es wurde vermittelt, daß diese Dinge eine besondere Bedeutung haben?

Ja, wobei wir bei einigen Dingen gar nicht genau wußten, was es war. – Meine Mutter hat auch für Literatur ein großes Interesse gehabt, sie hat es auch studiert, dadurch hatten wir diese Vorliebe auch. Mein Vater hatte anscheinend, damals, nicht so viel Interesse für Literatur, er hat Philosophie studiert früher. Er half mir immer bei den Schulaufgaben, wo Philosophie vorkam. Für Hermann Melville und T.S. Eliot hatte er allerdings großes Interesse, ebenso wie für Carl Sandberg, ein Freund von seinem Vater.

Da ist früh viel Sensibilität für ästhetische Dinge angelegt, und viel „geistiges Kapital“ mitgegeben worden in Deiner Kindheit, was Dir bestimmt genützt hat in Deinem Beruf ...

Zum Beispiel lernte ich, die Renaissance-Produktionen mehr oder weniger abzulehnen. Meine Mutter war an der Akademie gezwungen die Renaissance-Figuren zu studieren, alles auf Proportionen hin. Sie meinte, die Proportionslehre sei falsch, Vitruvius zum Beispiel. Ich glaube es auch ...

Wie würdest Du Deine Kunst und Deine Arbeitsweise, in theoretischer und künstlerischer Hinsicht, charakterisieren?

Die Bäume sind sehr wichtig, und sie müssen, wenn die Arbeit beendet ist, zum Leben erwachen. Zusammen mit dem Raum und der Zeit in den Baumringen bilden die Wurzeln, der Stamm und die Äste eine Analogie zu den modernen Gravitationstheorien mit ihrer Ähnlichkeit zu elektromagnetischem Licht, und sie sind so eine Metapher unserer Existenz auf der Erde. Die Kombination von Metall – welches auch eine Analogie zu den überwiegend eisernen Planeten ist – und Stein, extreme Kontraste bildend, ist wie eine Empfindung, eine Reise. Das ist nicht gebunden an einen Ort, an eine bestimmte Zeit. Für mich ist es wichtig, Dinge zu entdecken, während ich eine Arbeit mache, und wenn ich von Hand arbeite, gelingt es mir leichter. In den sechzig er Jahren, als ich anfang, ließen die Künstler alles von dritten herstellen, für mich war das Selber- und von Hand machen eine Möglichkeit, zu neuen Formen zu gelangen. Auch in meinen Zeichnungen füge ich verschiedene Dinge zusammen, das läßt mich freier arbeiten.

Ist Kunst eine Art Utopie? Was soll Deine Kunst?

Ja, aber jeder hat darüber eine andere Vorstellung, was es sein könnte. Eine Utopie ist für mich etwas, woran mehrere Leute beteiligt sind, die müssen es zusammen erleben. Ich denke immer, ich mache Kunst damit andere Menschen in meiner Welt

leben können. Es ist wie eine Welt, die ich mache. Deswegen sind die meisten Dinge so groß. Meine Kunst hat etwas von einem Puzzlespiel. Humor gibt es in den Dingen auch. Es ist eigentlich keine Utopie, die Utopie ist eher ein Konzept, vielleicht könnte man sie auch eine Ideologie nennen. Meine Arbeit ist eher ein konkretes Ding, ähnlich wie bei Thomas More. Es ist schwierig, eine Alternative zu den jetzigen Lebensbedingungen der Leute anzubieten. Es erfordert große Offenheit.

Was bedeutet die Kunst für Dein Leben?

Die Kunst ist eine Möglichkeit, etwas anderes, noch nie Dagewesenes zu *bekommen*. Ich muß nicht aus vorhandenen Alternativen auswählen, ich kann etwas ganz anderes haben. Wenn ich denke, was man überhaupt in seinem Leben alles schaffen kann ... Auch die Naturwissenschaftler, die entdecken immer etwas anderes. Ich glaube, sie sind vielleicht die glücklichsten Menschen der Welt, die wirklich guten Naturwissenschaftler. Wenn ich deren Berichte lese, da ist wirklich viel mehr Phantasie, als bei den Zen-Buddhisten. Es ist in der modernen Physik beispielsweise alles viel phantastischer, viel verrückter als irgendetwas in der Religion ...

Ist die künstlerische Arbeit auch eine Art von Selbstverwirklichung?

Ja, zum Teil. Aber ich glaube, sie existiert für sich auch. Unabhängig von mir. Sonst würde sie subjektiv bleiben. Wenn die Skulptur einmal da steht, ist es nicht mehr nur subjektiv.

Wie hat sich Deine Kunst so entwickelt, daß Du immer größer wurdest, daß Du anfingst, plötzlich zu sagen, jetzt nehme ich vier Meter lange Baumstämme?

Auch in meiner Malerei habe ich immer große Bilder gemacht. Die großen Bilder waren realer. Die Skulpturen sind durch die Malerei entstanden. Das Innen, in dem Ding sich fühlen, innen drin, das war wichtig. Noch in Kalifornien war das Material Plexiglas. Kunststoff war damals etwas extravagantes, neues Material. Weil es mit der Malerei nicht weiterging, experimentierte ich herum. Die Objekte fingen an, größer zu werden, und ich habe mit Ästen und Polyester ein bißchen ausprobiert. Nach einer Beschäftigung mit Eva Hesse, entdeckte ich das erste Mal, daß das Holz einen ähnlichen Lichtcharakter wie das Fiberglas hat. Ab dann brauchte ich das Fiberglas nicht mehr. Ich habe dann nur noch mit Ästen und Latten gearbeitet. Allmählich sind die Objekte dicker geworden, massiver. Jede Arbeit war noch schwerer als die Arbeit davor, in Gewicht. Ich hatte viele Probleme mit der Statik. Sie wurden weniger, wenn die Plastiken massiver waren. Die Plastiken waren dann weniger linear, aber dafür voluminöser. Beim ersten Mal dachte ich, ich könnte solche voluminösen Dinge gar nicht bewältigen. Mit der Zeit konnte ich noch mehr Volumen einbeziehen, wenn ich vorsichtiger war. Ich begann den ganzen Baumstamm zu nehmen anstelle der Teile. Es war ein allmählicher Prozeß. Auf einmal brauchte ich gar nicht mehr zu sägen, ich war an einem Punkt angekommen, wo ich die Strenge, die vom Sägen kam, erreichte, auch wenn ich nur mit der Axt arbeitete.

Woher kommt das Bedürfnis, das alles selbst machen zu wollen, daß Du immer Werkzeuge benutzt, die Säge, die Axt, die Du selbst direkt handhaben kannst?

Es kommt aus meiner Erfahrung und Beziehung mit der Malerei. Die Bildhauer lassen mit Maschinen arbeiten, deswegen stehen sie immer an zweiter Stelle neben der Malerei, sind immer unterbewertet. Ich kann wirklich nur Neues schaffen, wenn ich auf diese Weise arbeite. Es ist direkter, wenn ich selber unter dem Material, dadurch, daß

es sehr lange dauert, ein bißchen leide. Ich bin gezwungen, wirklich mit dem Material umzugehen, mit dem Baum. Ich bekomme so eine andere Form, als wenn ich eine Motorsäge nehme. In letzter Zeit arbeite ich in der Normandie. Das Holz hat viele Knoten (Aststellen), dadurch dauert die Arbeit sehr lange. Die Leute denken, was soll das, ein Schnitt, der 16 Tage dauert. Ich habe eine Kurve von Hand gearbeitet. Da war ein Restaurator, er denkt, ich bin verrückt, ich könnte die Arbeit mit der Motorsäge in einer halben Stunde machen. Als ich die zwei Hälften aufmachte und die Schnittflächen betrachtete, sah ich, daß meine Vorgehensweise genau richtig war.

Wie entsteht das Konzept für eine Arbeit?

Am Anfang ist immer der Gedanke, hinzu kommen dann Skizzen und manchmal auch ein Modell.

Du hast ja einen interdisziplinären Ansatz, und Du setzt Maschinen, Mühlen, Sonnenenergie in das Material Holz künstlerisch um? Warum nimmst Du gerade Holz?

Weil es nicht nur eine Maschine ist, zum Beispiel. Wenn man so ein Ding aus Stahl macht, dann bleibt es doch nur ein Rad oder ein Maschinenteilchen. Während das Holz wirklich einen Prozeß, eine Entwicklung ermöglicht nachvollziehbar macht. So wird Mehrdeutigkeit möglich. Früher wurden auch Räder in Holz gemacht, ob das mit Stein passieren würde, weiß ich gar nicht. Warum macht man eine Figur in Stein? Figuren sind als Körper Fleisch. Das ist genau dasselbe.

Du hast immer dieses Thema Kosmos, Wissenschaft und die Behausung, das In-Etwas-Drinnen-Sein. Was willst Du mit Deiner Kunst darstellen?

Das Wichtigste ist, daß die Kunst in ihrer Verbindung zur Kultur mit der ganzen Welt verbunden ist. Gleichzeitig ist die Kunst auch eine Welt für sich. Die Kunst hat Bezug zu der objektiv erfahrbaren Welt. Gegenüber dem Kunst-Objekt, stellt man dazu einen Bezug her, kann man sinnliche, fast körperliche Empfindungen haben. Kunst ist vielleicht wie eine Methode, die ganze Welt zu erklären, oder darin einen Sinn zu finden. Auch zwischen den verschiedenen Dingen, eine Verbindung herzustellenDaß die Kunst auch einmal mit ganz anderen Bereichen, wie der Architektur oder der Physik „kooperiert“. Physik ist vielleicht der direkteste Weg, die ganze Welt zu sehen, für mich. (Nun bin ich kein Physiker, aber Kunst ist irgendwie auch etwas, was man braucht.) Ich weiß nicht, ob man ohne Kunst leben könnte, könnten vielleicht manche Leute, aber ich könnte es nicht.

Jede Arbeit beruht auf der Arbeit davor. Trotzdem denke ich immer, ich würde nicht mit etwas neuem anfangen, wenn dieser Prozeß selbst nicht doch das Wichtigste wäre. Dabei entdecke ich immer was neues . Das Suchen ist wichtig. Das Ding, das sich langsam zu dem zusammenzieht, was es werden wird, das ist das aufregendste. Es ist etwas da, was außerhalb von mir ist, und trotzdem hat es sehr viel mit meinen inneren Bedürfnissen zu tun. Kunst ist wie eine Reise.

Was sind die Kontexte Deiner Arbeit?

Der Bezug zur Architektur, über ihr Verhältnis zu dem Physiologischen gewinnt die Architektur wieder Bezüge zur Skulptur. Es geht auch um wahrnehmungsbezogene Aspekte und um die Statik. Da ist auch die Verbindung zu Mathematik, ich arbeite mit Kurven, mit Neigungen. Wobei es wichtig ist zu sehen, daß der Baum eben auch ein Wesen ist, nicht nur das Material Holz. Der Baum wird als Ganzes betrachtet. Auch der erfinderische Teil ist mir wichtig. Daß ich Formen erfinden kann, die als objektive Gegenstände (Dinge) wiederum anderen Menschen als eine Idee zur Verfügung

stehen. Dieser Objekt wird von verschiedenen Betrachtern jeweils unterschiedlich rezipiert und empfunden, dabei entstehen unterschiedliche affektive Gefühle. Aber ich glaube schon, daß auch einiges Gemeinsames an Empfindungen und Reaktionen gespürt wird, wenn die Leute die Skulptur kritisch aufnehmen. Sie werden etwas Gemeinsames daran erfahren. Genauso wie ich glaube, daß eine Qualität existiert und einige Arbeiten besser sind als andere. Es ist feststellbar. Zumindest, wenn einzelne Arbeiten innerhalb des Werkes eines Künstlers untersucht werden. Man kann schon sehen, welche Arbeiten stärker sind, obwohl das meistens erst über Dekaden sichtbar wird.

Was bedeutet für Dich „das Frausein“ heute?

In erster Linie sehe ich mich als einen Menschen und Künstler, wie ich die Welt betrachte mit meinen intellektuellen und emotionalen Fähigkeiten, erst in zweiter Linie sehe ich mich als Frau. Natürlich bin ich mir meiner selbst bewußt, sowohl als Frau als auch als Mensch im Verhältnis zu meinem Ehemann. Ich bin absichtlich bestrebt, meine Weiblichkeit in Freundschaften und geschäftlichen Kontakten nicht als Trick einzusetzen. In geschäftlichen Dingen versuche ich direkt und knapp aufzutreten. Ich glaube nach wie vor, daß die Qualität meiner Kunst ihren Erfolg bestimmen wird, obwohl mir bewußt ist, daß oft die Kunstpolitik, der Markt, „Aggressivitäten“ und die „Connections“ unglücklicherweise darüber bestimmen, was ausgestellt wird. Ich arbeite immer noch meistens alleine. Wenn ich andere einbeziehe, geschieht es für den Transport und zum Bewegen der Baumstämme, oder für das Aussägen von Metallschablonen sowie für die Leitung der Aufbauarbeiten. Daß diese Leute oft nicht hinhören, wenn ich meine Direktiven gebe – vielleicht weil sie nicht glauben, ich könnte es richtig machen – und sie erst dann mich machen lassen, wenn sie es selbst bereits aufgegeben haben, – dasselbe passiert auch Männern. Die Benachteiligung von Künstlerinnen wird deutlich, wenn ich beobachte, wie wenige Frauen in den repräsentativen Kunstschaufen beteiligt werden. Solange man jung ist, sieht man die Diskriminierung nicht, weil junge Künstler fairer repräsentiert werden, sie sind ohnehin nicht in den ranghöchsten Kategorien anzutreffen. Das betrifft genauso die Wissenschaft und die Wirtschaft. Nun, ich weiß, Frauen müssen besser sein als Männer, um ausgestellt zu werden, aber sie sind nicht die einzigen Unterrepräsentierten. Gute Kunst ist immer unterrepräsentiert, und auch gute Kunst von Frauen, Minoritäten, aus Ländern, die auch eine eigene Originalität haben, – ihre Qualität ist schwieriger für die Leute, die Kunst beurteilen sollten, zu sehen.

Wie ist Dein Verhältnis zu feministischer Kunst, feministischer Politik?

Ich glaube, Künstler, die wirklich eigenständig sind, werden immer viele Jahre brauchen, bis sie bekannt sind. Ich habe kein Interesse feministische Kunst zu machen, die in Ghettoisierung führt. Ich denke, Künstlerinnen, die feministische Kunst machen, können auch Kunst von hoher Qualität machen, wie Künstler, die ihre Inspiration von politischen Themen beziehen, aber die Qualität resultiert alleine daraus, wie die künstlerische Arbeit gemacht ist. Feministische Politik ist genauso nötig, wie die Minderheitengruppen ihre Politik haben müssen. Ich als Künstlerin brauche es und fühle mich dazu verpflichtet, Kunst zu machen, die es vorher nicht gegeben hat, und ich denke, daß meine Kunst nicht leicht angenommen werden wird, vielleicht nie.

Ist es für Dich möglich, Dein Selbst, Dein Selbstkonzept mit dem üblichen Künstlerbegriff in Einklang zu bringen?

In meiner Arbeit ist das Selbst nur insofern von Bedeutung, als ich es sehe in seinem Verhältnis zu der realen Welt. Das Selbst verstehe ich als eine Art Spiegel der Welt, sonst könnte meine Skulptur keine Wahrheit oder Logik besitzen.

Victoria Bell

Biographie

1942 geboren in Chicago, Illinois, USA

1961-65 Smith College, Northampton, Mass., B.A. in Art

1965-67 University of California, Berkeley, Calif. (Malerei)

1969 Umzug nach Köln

1985 Stadtkünstler Wilhelmshaven, Skulptur erworben durch die Stadt Wilhelmshaven (Burg Kniphausen)

1988 Arbeitstipendium des Kunstfonds e.V., Bonn

Einzelausstellungen (Auswahl)

1984 Städtische Sammlungen Duisburg-Rheinhausen

"Homage to Gabo"

1985 "Anti-Gravity Pendulum", Installation N.A.M.E: Gallery, Chicago, USA

1986 Galerie Carla Stützer, Köln

1988 Galerie Carla Stützer, Köln

1991 Galerie Carla Stützer, Köln

Galerie Path, Aalst/Belgien

1993 Galerie Carla Stützer, Köln

Gruppenausstellungen (Auswahl)

1987 Bildhauersymposium, Deutscher Künstlerbund, Bremen

"Das verborgene Museum", Akademie der Künste, Berlin

"Zehn : Zehn", Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln (Katalog)

1988 "Zehn : Zehn", Neuer Berliner Kunstverein in der Staatlichen Kunsthalle, Berlin

1989 "11 Künstler Räume", Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Mosbroich

"Shrimp", Moltkerei, Köln (Installation)

„Unter der Erde“, Bildhauersymposium, Niederrheinischer Kunstverein, Wesel

"Frauen setzen Zeichen", Galerie Carla Stützer, Köln

Galerie Koppelman, Köln

1990 Symposion, Collection Dobermann, Museum Chef du Pont, Normandie

90-92 ART COLOGNE, Galerie Carla Stützer, Köln

1991 "Tanzplatz der Musen - 10 Jahre Frauenmuseum Bonn"

Aufbau von "Solar", Collection Dobermann, Chef du Pont, Normandie

1992 Aufbau von "Vesalia Hospitalis", Stadt Wesel (öffentlicher Besitz)

1993 Katalog in Vorbereitung, Victoria Bell Skulpturen 1985-1993,

Galerie Carla Stützer, Köln

Ankauf von "Avion", Museum Ludwig, Köln

Tafel II



Victoria Bell
Kompass, 1989
Buche, Stahl
280 x 360 cm
Foto: Britta Naumann Noack

3. Ursula Bierther

„ ... unsere eigene Substanz“

Gespräche mit **Ursula Bierther** am 25.09.1990 und 16.01.1991 in Berlin

Du gehörst zu den Mitinitiatorinnen und Organisatorinnen der ersten großen Ausstellung mit Kunst von Frauen in Berlin, Künstlerinnen 1877 - 1977. Mit dem Konzept, die Vielfalt der Künstlerinnen international auszustellen, wart Ihr ja tatsächlich Pioniere. Damit habt ihr die Debatte über eine „weibliche Ästhetik“ mit initiiert ...

Ja, da gab es die große Kontroverse: Gibt es überhaupt eine weibliche Ästhetik? Heute bin ich der Meinung, daß es das gibt. Das ist nicht bei jeder Künstlerin ablesbar – wir haben ja männliches und weibliches Potential in uns, das macht sich auch in der Kreativität bemerkbar. Bei der einen Künstlerin ist vielleicht das männliche Potential stärker ausgeprägt, und wenn sie dann noch an den Kunstmarkt gebunden ist, verstärkt sich das. Bei einer anderen Künstlerin ist das weibliche Potential stärker ausgeprägt, sie arbeitet dann vielleicht auch in größerer Zurückgezogenheit, in feministischen Zusammenhängen. Sie greift dann auch thematisch andere Dinge auf, und bedient sich unter Umständen anderer Ausdrucksmittel.

Sind nur die Themen weiblich, oder können auch die Formen weiblich sein oder die Art des Umgangs mit dem Material? Und was zeigt sich dann als „Weiblichkeit“ – es gibt ja nicht eine einzige Form von Weiblichkeit, die als Kern nur einfach herauszuschälen wäre ...

Natürlich nicht, das Weibliche hat ein ganzes Spektrum ... Doch wenn ich zum Beispiel Arbeiten von Meret Oppenheim sehen würde, ohne zu wissen, daß sie von ihr sind – ich würde sie eindeutig für die Arbeiten einer Künstlerin halten. Es gibt keine Weiblichkeit, die so ohne weiteres zu fassen wäre. Sie hat immer viele Facetten. Auf jeden Fall ist die Differenz zwischen männlich und weiblich wichtig, es geht darum, sie in der Gesellschaft spürbar zu machen. Weil das Männliche das Herrschende ist, wird die Differenz immer wieder verschleiert. Ich denke, im 20. Jahrhundert tritt die Individualität jedes Künstlers stärker hervor, das heißt, auch das Spezifische der Künstlerin zeigt sich deutlicher in den Bildern. So viele profilierte Künstlerinnen es gibt, so viele Facetten einer weiblichen Ästhetik existieren. Doch der Künstler arbeitet innerhalb einer, durch die patriarchale Gesellschaft geprägten Kultur – ebenso wir Künstlerinnen. Das ist sichtbar an der Architektur, an unseren Wohnverhältnissen, am vorgegebenen Design, an unserer Kleidung.

Wenn das alles so männlich bestimmt ist – woher kommt dann das Weibliche, wie entsteht es?

Es kommt einmal aus der Geschichte: Die ältesten Kulturen waren matriachale Kulturen. Auch in der europäischen Kulturgeschichte sind Frauen als Persönlichkeiten hervorgetreten, wie Theresa von Avila, eine spanische Klosterfrau der Renaissance. Das ist ein Beispiel für viele andere, die die feministische Forschung wiederentdeckt hat. Zum anderen ist die Körpererfahrung wichtig. In einem weiblichen Körper existiert naturgemäß eine spezifische Sensibilität für das Weibliche. Lesbische Künstlerinnen wie Jeanne Mammen zum Beispiel zeigen in ihrem Blick auf den weiblichen Körper eine andere Vertrautheit.

Du versuchst also, von gesellschaftlichen und ideologischen Erziehungseinflüsse ausgehend, auf den weiblichen Körper als Kern zu kommen – aber welches Körpergefühl entwickelt ein Mädchen unter welchen Bedingungen? Wie wird das psychologisch und ideologisch besetzt? Wird das positiv befördert, wird es verkitscht, sentimentalisiert, mit negativen Vorzeichen versehen ... Auch da gibt es viele Facetten. Wie kannst Du da so einfach behaupten: ich habe einen weiblichen Körper, und deshalb ist auch meine Kunst weiblich?

So einfach sehe ich das nicht. Bewußtheit gehört dazu, das Wissen, daß ich einen weiblichen Körper habe, der unabhängig ist von diesem rollenspezifischen Erziehungsmodell. Mit diesem Bewußtsein ist es dann auch möglich, eine andere Arbeitsweise zu entwickeln, eine andere Ausdrucksform ... Es hat Kulturen gegeben, zum Beispiel auf Malta und Kreta, wo der weibliche Körper sichtbar wurde in der Architektur, Skulptur und in der Keramik. Ort für das Weibliche ist das Unbewußte. Dort ist es angelagert als uralter Inhalt, verdeckt und zum Schweigen gebracht, aber dennoch nicht verschwunden.

Als Künstlerin habe ich das Bedürfnis, Vergessenes und Zugeschüttetes heraufzuholen. Die Substanz, aus der wir arbeiten, ist unsere eigene Substanz – wie bei der Spinne, die ihr Netz spinnt. Das Herankommen ist erschwert durch die narzistischen Verwundungen, die wir erlitten haben durch den patriarchalischen Rationalismus ... und nicht zuletzt durch dieses heroische Moment, den Kriegermythos (Golfkrieg), dem wir als Frauen ja auch ausgeliefert sind. Wir haben das alles in einer Weise verinnerlicht, daß auch wir davon geprägt sind. Wie müssen uns nicht mehr nur abgrenzen vom Männlichen, wir haben Alternativen, neue Ansätze und Theorien. Nun können wir fragen: was wollen wir eigentlich? Ich habe das Gefühl, da will etwas hochkommen, ein neues Selbstbewußtsein, das dann auch zu einem veränderten künstlerischen Ausdruck befähigt ... Kunst, das ist nicht nur eine Sehnsuchtsgebärde oder eine Verlassenheitsgeste ... Kunst kann auch sichtbar machen, was verloren gegangen ist, aber immer schon da war. Das zu transferieren ist mein spezifisches, auch individuelles Bedürfnis als Künstlerin. Als Künstlerin beschäftige ich mich mit meiner Intuition, versuche mein künstlerisches Potential aufzuspüren ... Im Moment ist das meine Möglichkeit zu arbeiten, ich muß alles sezieren, auch die Bücher, die oft zur Weltliteratur gerechnet werden. Es sind immer wieder die altbekannten Inhalte – wenn sie aus dem Zusammenhang gerissen, isoliert werden, dann ist das oft erschreckend...

Welchen Stellenwert hat das Weibliche innerhalb Deines Erkenntnisinteresses?

Wichtig ist für mich der Blick auf die weiblichen Kulturen, die uns über die feministische Forschung zugänglich werden. Das ist im wesentlichen die Basis für meine künstlerische Arbeit.

Dein persönlicher Lebensweg, Deine Erfahrungen und Begegnungen, scheinen ein wichtiger Antrieb für Dich zu sein, Dinge für Dich zu entdecken, weiterzumachen ...

Deshalb sprach ich von Sehnsuchtsgesten. Das sind Dinge, die auf einer unbewußten Ebene eine große Rolle spielen. Es ist wichtig, das auf eine bewußte Ebene zu bekommen, um eine neue Form zu entwickeln, nicht nur im künstlerischen Ausdruck, sondern auch gesellschaftlich ... Manchmal verweist die Kunst ja auch auf Utopisches, Neues – obwohl das vielleicht das Alte ist. Die Esoterik sagt, das alte Bewußtsein muß wieder aktiviert werden. Es gibt gar nichts Neues, sondern das Verschüttete muß nur wieder freigelegt werden. So sehe ich das auch. Insofern hat meine Kunst ein psychologisches Moment.

In unserer Gesellschaft wird das Rationale sehr betont, und deshalb denke ich, daß Künstlerinnen das zunächst einmal ablehnen müssen. Unsere Schmerzen und unsere Empfindungen sollten in unsere Arbeit miteinfließen – wie das aussieht, sei dahingestellt, sicher nicht immer wie bei van Gogh... In einer streng konzeptionellen Kunst kann eine Frau auch ihre Trauer zeigen. Die Darboven arbeitet so... Es ist ein Rückgriff auf ein kosmisches Prinzip, Ausdruck auch einer Sehnsucht danach.

Nach einem geltenden Verdikt ist Kunst nicht mit Therapie zu verwechseln...

Ich gehe davon aus, daß der Individuationsprozeß niemals abgeschlossen ist, bis wir sterben. Deshalb ist dieses Argument falsch. Wir als Künstlerinnen sollten gerade biographisch arbeiten, von unserer Substanz her. Dieser Prozeß ist nicht abgeschlossen und kann daher immer wieder neue Dinge hervorbringen. Das therapeutische, heilende Moment in der Kunst ist für den Künstler so legitim wie irgendein anderes... Wenn ich jetzt, in der Mitte meines Lebens, mich noch einmal auf ganz andere Weise mit mir selber beschäftige, drückt sich das eben auch in der künstlerischen Arbeit aus.

Aber bei den Wertmaßstäben, mir denen wir leben, ist es schwer, etwas herausfließen zu lassen. Mir scheint, unser Libidofluß ist immer irgendwo unterbrochen. Dabei müßte gerade der künstlerische Mensch mit frei fließender Libido arbeiten können... In den alten Kulturen konnten das die Schamanen. Das ist verloren gegangen, und es wiederzufinden erfordert einen Prozeß, der nicht vom Patriarchat, sondern von matriarchalen Strukturen getragen wird.

Du beschäftigst Dich viel mit Schriftstellerinnen...

Ja, mit Literatur. Als skriptural arbeitende Malerin habe ich einen eigenen Bezug zu Schrift und Sprache, und die Sprache gibt mir eine andere Inspiration. Das ist auch ein Bedürfnis nach Theorie, glaube ich... 1987 habe ich begonnen, mich mit Frauen aus der christlichen Tradition auseinanderzusetzen. Zuerst mit Gertrud Le Fort, dann mit meiner Namenspatronin, der Heiligen Ursula, schließlich mit Theresa von Avila, einer Mystikerin der spanischen Renaissance.

Es geht mir auch darum, diesen Frauen ein „Denkmal“ zu setzen, sie aus der Vergangenheit in diese Gegenwart zu holen, für mich und für andere Frauen. Es ist auch eine politische Motivation, denn ich habe ja immer innerhalb der feministischen Bewegung gearbeitet.

Haben diese Frauen denn für Dich eine Vorbildfunktion?

Ich glaube schon, daß das auch ein sehr subjektiver Bezug ist. Bei Theresa von Avila ging es für mich um eine Verarbeitung des Katholizismus, ich bin katholisch erzogen worden. Theresa von Avila war eine sehr selbständige Frau, das hat mir imponiert. Sie war zwar in die kirchliche Hierarchie eingebunden, aber sie hat sehr selbständig agiert, hat ohne Einwilligung Klöster gegründet, sie ist einfach losgezogen... Das hat mich interessiert, ihr Vagabundieren, der Zusammenhang zwischen tatkräftigem Leben und Mystizismus. Ich hatte dann die Möglichkeit, eine Ausstellung über sie zu machen, eingebunden in eine Vortragsreihe. Das war genau, was ich mir vorgestellt habe, ein Zusammenklang von künstlerischer und wissenschaftlicher Arbeit. Das Interdisziplinäre ist wichtig – und ich fühle mich dann auch nicht so allein in der künstlerischen Arbeit.

Kannst Du noch mal zurückverfolgen, wie das Interesse an der Literatur bei Dir entstanden ist?

Die Literatur hat mich immer im Zusammenhang mit dem Skripturalen interessiert. Schon während der Ausbildung an der Hochschule war die Schrift in meinen Bildern. Damals habe ich große Aktbilder gemalt und darauf Texte geschrieben von Bataille und Else Lasker-Schüler, Genet... Heute möchte ich mich nur noch mit Dichterinnen beschäftigen. Von Frauen weiß ich sehr wenig – das sind Vokabeln, die mir immer wieder entfallen, weil sie in unserer Kultur, in den Medien zu wenig Beachtung finden. Ich muß immer wieder selbst die Initiative dafür aufbringen, diese Frauen festzuhalten, mich immer wieder an sie zu erinnern.

War Dir denn schon während des Studiums deutlich: das ist es, die Malerei, die freie Kunst, danach habe ich immer gesucht?

Nein, nicht in dieser Ausprägung. Es hat mir zunächst nur viel Freude gemacht, die Farbenlehre hat mich sehr interessiert. Es war einfach eine Ausdrucksform, die ich in diesem Lebensabschnitt wollte, wählte. Das hat sich ganz langsam entwickelt, das Studium war ja auch ein Lernprozeß. Allmählich habe ich das dann immer mehr als persönliche Ausdrucksform begriffen. Andererseits wurde mir klar, daß die Tafelmalerei die Ausdrucksform des patriarchalen europäischen Kulturkanons ist. Nach dem Studium habe ich mit der Malerei aufgehört und mit Frauen aus den verschiedensten Bereichen – ehemalige Frauenhausbewohnerinnen, Prostituierte und Mädchen – multimedial gearbeitet: Super-8-Filme, Copy Art, Performances und Raum-Environments.

Hast Du diese Arbeit damals auch als Kunst begriffen?

Das war Kunst. Es war kollektive Kunst, ein künstlerischer Arbeitsprozeß, zusammen mit anderen Frauen. Ich sah mich damals als Einzelkünstlerin. Ab 1986 habe ich dann wieder gemalt, allerdings auch noch in kollektiven Zusammenhängen, in der Künstlerinnengruppe „Schwarze Schokolade“. 1988 habe ich die Gruppe verlassen und mich dann an speziellen feministischen Projekten beteiligt.

Es war ja für Dich oft ein Leben am Existenzminimum, eine sehr ungesicherte, subkulturelle Lebensform...

Ich bin lange Zeit herumvagabundiert, hatte selten ein eigenes Atelier. Ich brauche es, ungebunden zu sein – das ist für mich eine Inspirationsquelle. Es vermittelt mir die Freiheit, die es sonst nicht gibt in unserer Gesellschaft.

Eine Verknüpfung von Sozialem, von weiblichen Lebens- und Produktionsformen, wie zum Beispiel in diesem „Pelze“-Projekt, das war ja ein Anti-Kunst-Programm – ich sehe Dich da als radikale Avantgardistin. Du hast versucht, Kunst aus dem üblichen Kontext zu lösen, mit kunstfremden Leuten Kunst zu machen. War das ein bewußter Ansatz – entsprechend Beuys' Maxime „Jeder ein Künstler“?

Es war nicht der Ansatz von Beuys, es ist auf dem feministischen Hintergrund zu sehen. Wichtig war für mich, in der Gemeinschaft mit Frauen auch ästhetisch zu kommunizieren. In der Erinnerung an die historische Frauenbewegung nach neuen Möglichkeiten für Frauen zu suchen... Die frühe Frauenbewegung der siebziger Jahre war subkulturell und anarchistisch, nicht so institutionell eingebunden wie heute. Die Frauenbewegung war als radikale Subkultur gegen die herrschende Kultur gerichtet. Seit sich das geändert hat, die Frauen in die Institutionen gegangen sind, um mit einem „staatlich sanktionierten Feminismus“ Geld zu verdienen, arbeite ich seltenen in feministischen Projekten. Damals war natürlich auch die allgemeine politische

Situation viel lebendiger als heute, das war ja zur Zeit der Hausbesetzungen. Damals habe ich ausschließlich an Wänden gemalt, bis ich bemerkte, daß mir nur Fotos von den Arbeiten blieben, da blieb nie etwas – auch nicht zum Verkaufen.

Demnach könnte man sagen, daß Du über die Politik, den Feminismus zur Kunst gekommen bist?

Nein, meine Entscheidung, angewandte und später freie Kunst zu studieren, lag zeitlich weit vor meiner Berührung mit der Frauenbewegung.

Du lebst sozusagen in einer subkulturellen Öffentlichkeit, in der Du als Künstlerin und Organisatorin bekannt bist...

Ja, aber die subkulturelle Öffentlichkeit wie zum Beispiel Frauenmuseen, Produzentengalerien und feministische Ausstellungen kommen nicht in das öffentliche Bewußtsein von Künstlerinnen, die eingebunden sind auf dem Kunstmarkt. Aber die Öffentlichkeit, in der ich mich wohl fühle und für die ich als Künstlerin arbeite, ist die der weiblichen Subkultur. Trotzdem brauche ich Zeiten der Einsamkeit, wo ich aus mir heraus arbeite. Die Zeit hat inzwischen einen größeren Wert für mich. Manchmal habe ich das Gefühl, wir haben gar nicht mehr viel Zeit, das ökologische Gleichgewicht, die Kriege... Aus diesem apokalyptischen Bewußtsein heraus frage ich mich oft, hat es überhaupt einen Sinn, was wir machen ... Trotzdem habe ich immer wieder den Impuls, doch wieder zu arbeiten, aufzubauen... Ich bin überzeugt, daß nichts verloren geht, auch nicht, wenn wir bald sterben sollten. Das Bewußtsein überlebt, wie in anderen, früheren Kulturen. Ich beschäftige mich viel mit anderen Kulturen und deren Dokumenten, zum Beispiel mit dem tibetanischen Totenbuch. Da öffnen sich andere Welten, zu denen wir nur schwer einen Zugang finden. Für meine künstlerische Arbeit ist es ganz wichtig, mich mit anderen Kulturen auseinanderzusetzen.

Was kann denn Kunst eigentlich...

Das ist die Frage. Ich finde es gut, wenn Bilder anregen zum Nachdenken, vielleicht nicht mal so sehr über den Kopf ... Auf jeden Fall ist die Malerei ein Ausdruck dieser Zeit, genauso wie die Literatur, die Musik. Kunst hat mit Repräsentation zu tun – und darin liegt für mich auch ein Problem. Repräsentiert werden die patriarchalen Werte, künstlerisch wie ethisch. Die theoretische Eigenbewertung der Kunst von Frauen, die andere Bewertungskriterien sucht, stellt eine entscheidende Wende dar. Die erreichten Positionen sind meiner Meinung nach wieder aufgegeben worden. Nur scheinbar sind Frauen heute als bildende Künstlerinnen anerkannter als ihre Vorfahrinnen. Es gibt eine Selektion unter der Kunst von Frauen, nach Normen und Sachzwängen, die nicht die ihren sind.

Kannst Du an einem Beispiel beschreiben, wie Deine Kunst entsteht?

Meine Bilder sind ein Zusammenklang von Schrift und Farbe, und sie haben Themen. Das Wiederaufschreiben der weiblichen Kulturgeschichte ist mein Anliegen. Ich finde dort Frauengestalten, die mich inspirieren. Ein Bilderzyklus entsteht über das Aufschreiben ihrer Dichtung und Biographien. Ich schreibe mit dem Pinsel, mit dem Bleistift in lateinischen Buchstaben, die ich übermale, verändere zu kalligraphischen Gebilden. Die Farbe benutze ich expressiv und symbolisch. Sie ist der geistig-emotionale Träger meiner Deutung.

Welche Rolle spielt in diesem Annäherungsprozeß das Schreiben für Dich?

Ich lese den Text, indem ich ihn aufschreibe. Ein meditativer Vorgang, der über einen längeren Zeitraum geht. Ein skripturales Netz, das die Leinwand überzieht, als Gewebe, als Untergrund.

Das Unleserliche Deiner Texte, das wirkt wie Collagen, die Schrift, der Text, als Struktur, als Gebilde...

Ja, so verstehe ich das auch. Es ist keine Information. Wenn ich zum Beispiel über Nelly Sachs arbeite, interessiert mich wohl ein bestimmtes Gedicht von ihr, aber wichtiger für meine Bildfindung sind die Emotionen und Expressionen, die es bei mir auslöst. So entsteht ein Stimmungsbild ... wesentlich ist das skripturale Moment als Gewebe, als Hintergrund...

Das ist doch ein Widerspruch – Du beschäftigst Dich einerseits mit den Inhalten dieser Literatinnen, andererseits verweigerst Du das Wort...

Ihre Worte sind schon festgehalten in Büchern, allen zugänglich. Was ich tue – ist ein Nachfühlen, Nachdenken, eine kalligraphische Transformation.

Es geht Dir aber nicht darum, das Wort als Kommunikationsmittel, die Flut von Informationen zu hinterfragen? Diese herausgerissenen Buchseiten hier, das hat ja auch etwas Gewalttätiges, als wolltest Du Dich als Malerin gegen diese Mengen von Gedrucktem wehren.

Seit 1990 reiße ich alle Seiten aus den Büchern. Ich sezieren das Buch, entblättere es vom Ballast der Sprache, befreie sein Innenleben, lege seine Bindungen offen. Ich zerschneide die Buchtitel der Einbände mit der Schere, mit dem Messer. Die Typographie, ein Abbild der Zeitgeschichte („und ewig singen die Wälder“), füge ich in sinnentleerten Texten zusammen.

Was wäre für Dich als Künstlerin Erfolg?

Der Kunstmarkt hat für mich eine relative Bedeutung. Gerade die Kunst ist ja noch sehr verhaftet in den alten Qualitätsbegriffen, in den alten Kunsttheorien. Ich finde da ein Umdenken sehr wichtig, um zu einer anderen Ethik zu kommen. Zum Beispiel dieser Ich-Wahn des Künstlers, der ja auch vom Kunstmarkt unterstützt wird und dem wir ja auch als Künstlerinnen – manchmal, ohne es zu wissen – verhaftet sind: Die Reaktionen auf künstlerische Arbeit – Kunstverständnis, Kritik – sind oft schwer zu ertragen. Die Verletzbarkeit ist doch größer, als wenn man mit einem anderen Produkt an die Öffentlichkeit geht – immerhin sage ich ja; das ist meine Substanz! Andererseits finde ich es auch eine Art von Lebenstüchtigkeit, wenn Künstlerinnen in dieser Zeit des Patriarchats ihre Sache in die Hand nehmen, damit verdienen, sich Orte schaffen. Aber für eine Lesbierin ist es viel schwieriger. Du hast weniger Anknüpfungspunkte zu den Galeristen. Wichtig ist für mich die Anerkennung innerhalb der Frauenkultur – die Anerkennung von Gleichgesinnten – mein eigenes Bewußtsein über meine Arbeit und meine Stellung im Kontext zu den Künstlerinnen der Vergangenheit.

Dazu könnte man sagen, daß Du keine professionelle Künstlerin bist.

Für mich bedeutet Professionalität nicht, als Künstlerin im Kunstmarkt etabliert zu sein.

Ursula Bierther

Biographie

1944 geboren in Selters /Westerwald. Nach dem Gymnasium Ausbildung und Berufsjahre in einem sozialen Beruf.

1969-77 Studium an der Akademie für Werkkunst und Mode, Berlin. Studium der freien Malerei, Hochschule der Künste Berlin.

1975-77 Mitorganisation der Ausstellung "Künstlerinnen international" NGBK Berlin.

1979 Einrichtung einer sapphischen Malschule in der Fabriketage Nogatstraße, Berlin.

1981-85 Gründung des Kunst- und Kulturprojektes Pelze multimedia. Konzeption und Organisation multimedialer Kulturarbeit.

1989-88 Mitglied der Künstlerinnengruppe SCHWARZE SCHOKOLADE.

1986 viermonatige Zusammenarbeit mit Kölner und Bonner Künstlerinnen in einem leerstehenden Getreidesilo in Köln-Mühlheim: Installationen, Malerei an Wänden und Säulen

1987 Gastkünstlerin im Frauenmuseum Bonn

1989 Mitglied der Vorbereitungsgruppe für das Hearing der Senatsverwaltung für kulturelle Angelegenheiten "Frauen Kultur Kultur Arbeit", Akademie der Künste Berlin.

1992 Gründung der Künstlerinnengruppe DAS ROTE SKELETT.

Stipendium des Künstlerinnenprogramms Berlin.

Aufenthalt in Flatow / Brandenburg – Garnobjekte, Malerei und Schriftensammlung zum Thema ROT.

Ausstellungen

1977 „Künstlerinnen international“, NGBK, Berlin und Frankfurt a.M. (K)

1979 "Vrouwen in de Kuenst", Gemeente Museum, Den Haag, NL (K)

1982 Copy Art, Pelze multimedia, Berlin (E)

1985 KUNSTAKTION, Malerei an Wänden, mit Sarah Schumann, Renate Hampke, Ursula Lefkes, Hella Utesch, Pelze multimedia, Berlin

1986 "Erotik", Frauenmuseum Bonn und Kommunale Galerie Berlin-Wilmersdorf (K)

1987 Hommage an Gertrud von le Fort, Galerie Naranja, Köln (E)

"Semiramis", Frauenmuseum, Bonn

"Berliner Blau", Ausstellung mit der Künstlerinnengruppe SCHWARZE

SCHOKOLADE, Frauenmuseum Bonn (K)

1988 "Skripturale", Frauenmuseum Bonn (K)

"Teresa von Avila, skripturale Farbassoziationen", FFBIZ Galerie, Berlin (E)

"Steinzeiten", Pelze multimedia, Berlin

1989 "Dein Land ist Morgen tausend Jahre schon", Jagdschloß Neuhaus, Paderborn

1991 „Bücher“, Rauminstallation, Anderes Ufer, Berlin

„Ausgewählte Arbeiten 1989-91“, Produzentengalerie Broschwitz, Berlin (E)

„Schriftbilder zu Nelly Sachs“, Ausstellungshalle Rathaus Schöneberg, Berlin (E,K)

1992 Schriftbilder zu Nelly Sachs, Fenster Ladengalerie, Berlin (E)

Bilder und Buchobjekte, RUT, offene Initiative lesbischer Frauen, Berlin

Erde, Staudenhof-Galerie, Potsdam

Performances und Lebende Bilder

1983 "IMAGE I", lebendes Bild, Schokoladenfabrik Kreuzberg, Berlin

1984 "LICHT", Fotoperformance mit Sassa Salewski, Toskana, Italien

1985 "Die Bärin", Performance mit Sassa Salewski, Pelze multimedia, Berlin

1987 "DAKINIS", lebendes Bild, Künstlerhaus Bethanien, Berlin

1989 Textperformance, Hearing "Frauen Kultur Kultur Arbeit", Akademie der Künste, Berlin

Reisen zu Orten weiblicher Kultur: Kreta und Malta
Aufenthalte in: Indien, Tessin, Brandenburg

Super-8 Filme:

"GOA", 1981

"Roswitha tanzt", Film mit Roswitha Baumeister, Berlin 1983

"Mein Schatten", Berlin 1984

"Hunde", Berlin 1984

Bibliographie

K. Müller, u.a.: Zur Physiologie der bildenden Kunst. Künstlerinnen, Multiplikatorinnen, Kunsthistorikerinnen, Berlin 1985-87.

Marlite Halbertsma, in: Vrouwen in de Kuenst, Den Haag 1979

- eigene Texte:

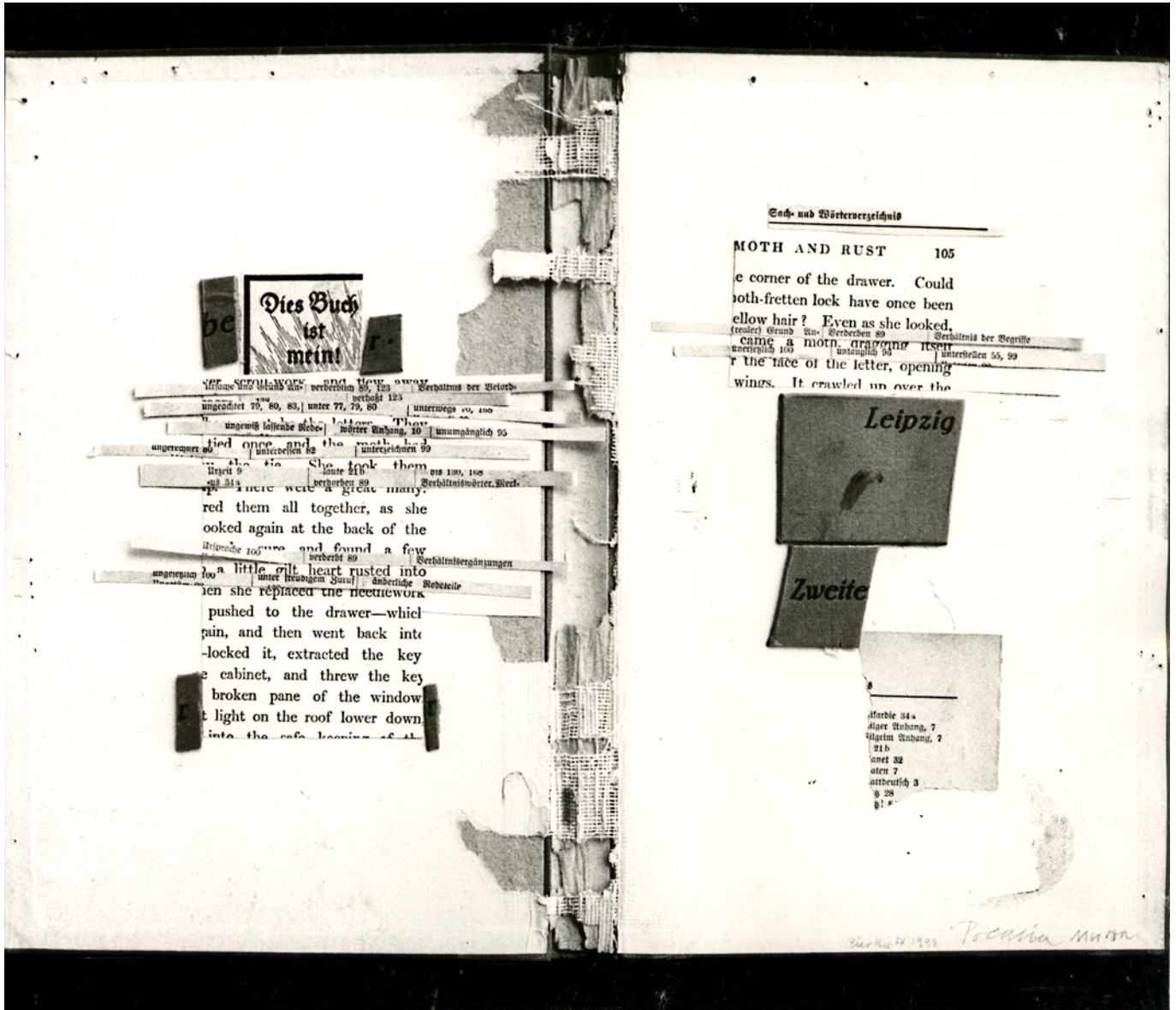
"Suzanne Valadon", in: Katalog "Künstlerinnen international", Berlin 1977

"worak" Kulturzeitschrift Pelze-Verlag, 2 Ausgaben, 1983

Pelze Dokumentation 1981-85, Künstlerinnenarchiv Nürnberg

"Text-Blätter", in: Dokumentation des Hearings "Frauen Kultur Kultur Arbeit", Berlin 1989

"Sequenzen aus Gesprächen mit Freundinnen", in: Katalog "Schriftbilder zu Nelly Sachs", Berlin 1991



Ursula Bierther
 Poesia nuova, 1991
 Collage,
 15 x 20 cm

4. Maria Eichhorn

„ ... deswegen muß die Aktion von uns Frauen ausgehen“

Gespräche mit **Maria Eichhorn** am 1.10. und 12.12.1990 in Berlin

Du hast einen Text geschrieben, in dem Du deine Arbeitsweise erläuterst. Die Vorgehensweise ist ja eher ungewöhnlich für KünstlerInnen.

Nicht unbedingt. Das Transparentmachen der Produktionsbedingungen, die genaue Beschreibung der eigenen Arbeit ist nicht neu. Anhand von Texten kann ich den Interessierten meine Anliegen näherbringen und sie miteinbeziehen. Ich bin für Information und Aufklärung.

Wie sieht Dein Verhältnis von Theorie und Praxis aus, wo ist das künstlerische Handeln bei Dir, gibt es das überhaupt noch in reiner Form in Deiner Arbeit?

Das „künstlerische Handeln“ schließt die Theorie mit ein. Theorie ist nicht gleichzusetzen mit Denken, und Praxis nicht mit handwerklicher Ausführung. Die Vorstellung, daß Theorie und Praxis durch die Kategorie des „künstlerischen Handelns“ vermittelt werden, ist heute obsolet geworden.

Es ging bei Dir immer um das Problem: Was ist Malerei, um Bild und Illusion, und um die Frage, wie Du als Künstlerin damit umgehen kannst. Hast Du den Illusionscharakter der Kunst von Anfang an thematisiert?

Ich habe mit Malerei begonnen und mich nach kurzer Zeit davon entfernt, weil mich das Illusionistische immer gestört hat. Jedes Mal, wenn man Farbe aufträgt, kommt ein Bildraum zustande. Ich habe dann diese Bilder dividiert: in Rahmen, Leinwand und Farbe; eine Figur blieb, was sie vorher war: nur Farbe. In unserem Jahrhundert wurde so viel unternommen, um diese Fragen zu klären. Hinter den kunsthistorischen Erkenntnisstand zurückzufallen, wäre genauso, als würde man in der Mathematik den Pythagoras-Satz ignorieren. Da sehe ich die Kunstgeschichte als Wissenschaft.

Es gibt in den alten „Kulturländern“ eine lange frauendiskriminierende Tradition im Kunstbereich. Auch, wenn teilweise die Mißstände bekannt sind, hat sich das noch nicht in einem anderem Handeln niedergeschlagen.

Das Bewußtsein muß man sich erarbeiten. Man muß sehen, wie es ist. Wo stehe ich und was bin ich, was ist die Kunstgeschichte, wo sind die Männer in der Kunstgeschichte, wo sind die Frauen. Ich meine, es beginnt beim Nachdenken.

Wie kam es bei Dir dazu, daß Du eine so dezidierte Position entwickelt hast?

Wie es dazu kam? Über Nachdenken, über Beobachten, ich beobachte viel. Wie sind Männer, wie sind Frauen? Was passiert da? Teilweise ging es auch über Literatur und auch darüber, wie ich behandelt wurde. Man merkt doch, wie man behandelt wird als Frau. Man merkt, wie im Gegensatz dazu ein Mann behandelt wird. Nicht nur geschichtlich, auch nicht nur in der Kunst, sondern in allen Bereichen gibt es immer nur die berühmten Männer. Wo sind die Frauen? Auch im privaten Bereich werden wir anders behandelt, oder in der Schule. Und wie wird man da behandelt, und wie handeln wir? Wie wird man angesehen? Das Bewußtsein bildet sich, wenn man nachdenkt. Dieses Bewußtsein gehört zum Leben und zum Arbeiten.

Du scheinst früh ein Interesse für diese Dinge entwickelt zu haben. Gab es dafür Anstöße in Deiner Kindheit, an die Du Dich erinnern kannst?

Ich glaube nicht an Autoritäten, für mich ist eine Autorität keine Autorität. Ich gehe immer von einer Gleichheit aus. Ich habe versucht, meine Schwächen zu lokalisieren, und eine Schwäche ist eben, daß man Angst hat vor Autoritäten. Dann versuche ich, die Angst zu analysieren, woher kommt sie. Was ist eine Autorität, wie wird sie vertreten, meistens durch Männer. Ich versuche dann, gegen dieses Autoritätsdenken zu arbeiten. Damit habe ich früh begonnen, weil ich ein scheues Kind war, verunsichert und ängstlich. Diese Ängstlichkeit ist immer noch da, aber sie ist mir jetzt bewußt, und ich gehe damit um.

Du hast ein gutes Verhältnis zu Dir selbst. Bist Du in dieser Art des Umgangs mit Dir und der Welt von irgendjemand angeleitet worden?

Meine Mutter war bestimmt eine große Hilfe. Sie ist eine extrem gerechte Frau. Sie hat diese Gerechtigkeit vermittelt. Wir sind vier Kinder zu Hause gewesen, und da wurde keiner bevorzugt. Ich glaube, zur Gerechtigkeit gehört auch ein angleichendes Bewußtsein, daß man weder minderbehandelt wird, noch bevorzugt. Wir wurden alle in unserer Einzigartigkeit ermutigt, jeder immer in ihrer/seiner Eigenart.

Das war Euch bewußt als Kinder?

Das merkt man doch, wenn man es von Geburt an erlebt. Ein Bewußtsein ist da noch gar nicht. Das Bewußtsein tritt dann später erst in Kraft, als eine Art Analyse, warum ist das so, und warum bin ich jetzt so geworden.

Gab es in Deinem Elternhaus auch eine Sensibilität gegenüber ästhetischen Dingen?

Was sind ästhetische Dinge? Ich denke, daß jeder Mensch, jede Familie sich mit Dingen umgibt, die ihm oder ihr etwas bedeuten und so zu wichtigen Dingen werden. Was für den einen schön ist, ist für den anderen häßlich.

Wann zeigte sich denn, daß Du später mal Künstlerin werden wirst?

Ich hatte nicht vor, Künstlerin zu werden. Während der Schulzeit nahm ich zwar noch Unterricht im Zeichnen, jedoch ohne irgendeine Absicht oder künstlerischen Anspruch. Nach dem Abitur wußte ich zunächst gar nicht, was ich machen sollte und studierte erst einmal Kunstgeschichte und Germanistik, und dann ging ich ins Ausland, um Fremdsprachen zu lernen. Erst später, als ich nach Berlin kam und ernsthaft studieren wollte, habe ich mich an der Kunsthochschule beworben. Ich habe überlegt, was ich am Besten kann. Ich finde es unsinnig, einen Trieb zu formulieren. Ich hatte nie einen Drang, mich artikulieren zu müssen oder meine geheimsten Sehnsüchte zu demonstrieren. Ich habe überlegt, was mich interessiert, was ich kann, was würde mir Spaß machen, womit kann ich mir vorstellen, mein Leben zuzubringen.

Hattest Du eine Vorstellung davon, was Du mit dem Kunststudium erreichen würdest?

Ich hatte eine Vorstellung von Selbständigkeit, daß ich mein Geld verdiene, um meine Unabhängigkeit zu bewahren. Es ist der ideale Beruf, weil man bloß auf sich gestellt ist und man nur an den eigenen Ideen arbeitet. Dabei hat man die Anhaltspunkte aus der Kunstgeschichte. Es ist eine ideale Beschäftigung.

Inwieweit ist die Kunst für Dich existentiell wichtig?

Die Kunst ist der ideale Beruf für mich, ich kann es nicht trennen von meiner Person. Es ist ja nicht irgendein Beruf, wo man acht Stunden hinget, und danach vergißt man ihn. Man ist ja ständig verknüpft mit den Gedanken daran. Tag und Nacht, und alles, was ich tue und denke, wird wichtig für die Kunst.

In der Kunst interessieren Dich auch die gesellschaftlichen Mechanismen und Einflüsse?

Ich sehe die Welt der Kunst als einen Teil der ökonomischen und gesellschaftlichen Welt und zugleich als geschlossenes, elitäres System.

Du arbeitest also im weitesten Sinne politisch?

Politisch insofern, als daß ich meine Tätigkeit und die daraus resultierenden Produkte als abhängige Teile umfassender gesellschaftlicher, historischer, politischer und psychologischer Wirkungszusammenhänge sehe. Ich finde es auch wichtig, innerhalb des Kunstbetriebs Aufklärung zu betreiben, zu sagen, ich mache nicht mit bei dieser Überproduktion von schönen und überflüssigen Sachen.

Ich habe zum Beispiel sechs Leute eingeladen und mit ihnen über das Alphabet und das Wort Alphabet gesprochen, über die Buchstaben und ihren Ort im Alphabet, und darüber, wie Worte gebildet werden. Sie verfaßten jeweils einen Text. Diese Texte wurden fotokopiert und zusammengeheftet. In der Ausstellung konnte man sie umsonst mitnehmen.

Und Du bist Dir sicher, daß es sich bei dem Endprodukt dann auch um Kunst handelt?

Also ich arbeite ja nicht alleine an solchen Dingen. Es gibt auch andere Leute, die ähnlich arbeiten. Ich finde es sehr wichtig, heute – vor allen Dingen nach diesen grauenhaften Kunstbooms der letzten zehn, 15 Jahre.

Wie willst Du denn Deine Existenz sichern, wenn Du Kunst machst, die schwer oder gar nicht verkäuflich ist?

Davor habe ich keine Angst.

Dir geht es wirklich nicht darum, Deine Kunst zu verkaufen?

Nein, momentan nicht. Irgendwann wird es mir wichtig werden. Ich arbeite jetzt schon etwas daran, ich versuche, Kontakte zu halten. Momentan interessieren mich Verkäufe nicht. Ich kümmere mich um weitere Stipendien und auch um Jobs. Es ist auch nicht eine Weigerung um der Weigerung willen, im Gegenteil.

Geht es Dir mehr um das Ideelle dabei?

Auch nicht darum. Mir geht es eher um die Realität in der Kunst. Was ist noch möglich, was ist nicht möglich, was kann ich innerhalb meiner Möglichkeiten tun – wie diese Arbeit mit den Texten, wo verschiedene Leute zu den eigentlichen Produzenten wurden.

Du engagierst Dich als Künstlerin, um auf die Verhältnisse im Kunstbetrieb einzuwirken. Siehst Du dort reale Chancen für Veränderungen?

Wir dürfen das Old-Boys-Network, das den gesamten Kunstbetrieb überzieht, nicht unterschätzen. An fast allen wichtigen Schaltstellen sitzen immer noch Männer, die nicht im Traum daran denken, etwas von ihrer Macht abzugeben. Deswegen muß die Aktion von uns Frauen ausgehen. Wir müssen uns die Dinge nehmen, die den Männern scheinbar selbstverständlich zustehen. Wir müssen denken und arbeiten. Wir müssen Wert auf die wesentlichen Dinge legen. Gerade in meiner Generation und unter den Jüngeren kenne ich viele Frauen, die etwas bewegen, was vor 20 Jahren in der Form nicht möglich war. Heute ist es immer noch so, daß Frauen überdurchschnittlich gut sein müssen, um annähernd so erfolgreich zu sein wie ihre männlichen Kollegen. Erst wenn wir mit der gleichen Mittelmäßigkeit wie die Männer ähnlichen Erfolg haben werden, wird die Emanzipation fortgeschritten sein.

Du bist der Meinung, daß Frauen und Männer, von ihrer Anlage, von ihren Kapazitäten und Möglichkeiten her, gleich seien, wenn die gesellschaftlichen Verhältnisse es zuließen ...

Ganz sicher, wenn endlich diese herkömmlichen Denkweisen über Bord geworfen werden. Aber das geht natürlich langsam. Ich bin mir sicher, daß Frauen genau so viel leisten können wie Männer. Jede einzelne Person muß an sich arbeiten, ihre Schwächen und ihre Stärken herausfinden. Man muß sich am Menschsein bilden. Ich weiß nicht genau, wie weit eine Gesellschaft das vermitteln kann. Gesellschaft ist ja immer was sehr Abstraktes. Die Soziologen gehen retrospektiv vor. Sie analysieren, was da ist. Ich weiß nicht, inwieweit der Mensch die Kraft hat, sich selber zu bilden oder überhaupt den Willen dazu aufbringen kann.

Am Künstlermythos können die „herkömmlichen Denkweisen“ anschaulich studiert werden. Die Frau könne nicht schöpferisch tätig werden aufgrund ihrer potentiellen Gebärfähigkeit, heißt es zum Beispiel. Wie hast Du es Dir mit den Kindern gedacht?

Warum werden immer nur Frauen danach gefragt? Weil sie das Kind austragen müssen? Männer müssen genauso Verantwortung für die Kinder tragen, die sie gezeugt haben. Frauen sind oft selbst schuld, wenn sie die alleinige Arbeit mit dem Kind übernehmen; ein Kind sollte für eine Frau kein Grund sein, ihren Beruf nicht auszuüben.

Wir können heute eine Tendenz feststellen, daß Künstlerinnen ganz auf „das Private“ verzichten wollen, zugunsten des Berufes ... dabei manchmal an rigorose Lösungen, wie die Sterilisation und ähnliches denken ...

Das finde ich sehr fatal. Warum soll man für den Künstlerberuf so viel aufgeben? Wenn das nicht eine Symbiose bildet, wo sich beides gegenseitig bedingt, was soll es dann? Und wenn man nun mal keinen Erfolg als Künstlerin hat, dann muß man sich fragen, ist mir das noch weiterhin wichtig, oder will ich in einem anderen Zusammenhang ein gutes Leben führen?

Würde es Dir nichts ausmachen, neben Deiner Kunst, auch an einem kunstfernen Ort regelmäßig einen gut bezahlten kurzen Job zu machen?

Nein.

Du scheinst ja gut „imprägniert“ zu sein gegen die gesellschaftlichen Erwartungen an Dein Künstlerinnenimage?

Wenn man gesellschaftliche Erwartungen lokalisiert und bewußt damit umgeht, ist man dann imprägniert? Ich will nicht das, was mir vorgesetzt wird. Diese Grundhaltung hat sich bei mir entwickelt, über Jahre hinweg. Ist man eher ein Revoluzzertyp, ein Rebell, oder ist man ein angepaßter Mensch?

Es ist sehr schwierig, die wirklichen, eigenen Bedürfnisse zu erkennen.

Manche wollen es vielleicht gar nicht. Finde ich auch in Ordnung. Manche fühlen sich wohl in ihren Verhältnissen, wie sie sind. Das ist ja auch wieder eine moralische Frage. Bin ich ehrlich, oder bin ich unehrlich! Alles Unehrlliche führt zu Neurosen. Will ich den anderen etwas vormachen, oder will ich mir selber was vormachen?

In Deiner Kunst willst Du auch ehrlich sein?

Ganz sicher, ich will den Leuten nichts vormachen. Ich finde das eine Frechheit, wie manche Künstler etwas hinsetzen und sagen, schaut her, das ist mein Ausdruck, und ihr müßt damit zurechtkommen. Ich will es nicht, deswegen auch oft dieser Rückzug. Ich finde es oft eine Zumutung, also ich will den Leuten nichts zumuten und wenn, dann will ich doch etwas Ehrliches. Nicht einfach irgendetwas Undurchdachtes. Ich glaube schon, daß die Künstler, die wirklich gut sind, die etwas zu sagen haben, ehrlich sind.

Was kann die Kunst zu sagen haben heute?

Die Kunst hat zu konzentrieren, was da ist. Was uns ausmacht, was uns als Menschen ausmacht, was die Welt ausmacht, was die Realität ausmacht, das hat der Künstler, die Künstlerin zu konzentrieren in seinem/ihrem Werk. Und obwohl so ein Konzentrat zeitlich bedingt ist, gibt es Dinge, die schon vor zehn Jahren gemacht worden sind, die aber immer noch Gültigkeit besitzen. Das ist ein Handicap für Künstler, die sich nicht ändern wollen. Sie bilden das Konzentrat ihrer Zeit, aber nicht mehr das unserer Zeit. Ich glaube, die stärksten Künstler sind wirklich diejenigen, die sich verändern und dann auch immer die Zeit bilden, neue Zeit abbilden, die momentan ist.

Maria Eichhorn

Biographie

- 1962 geboren in Bamberg; lebt in Berlin
- 1984-1990 Studium an der HdK Berlin bei Karl Horst Hödicke
- 1987 Preisträgerin *Von der Imagination zum Objekt*, HdK Berlin
- 1989 Stipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes
- 1990 Auslandsstipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes für New York
- Atelierstipendium des Künstlerhauses Bethanien, Berlin
- 1991 Arbeitsstipendium des Senats für kulturelle Angelegenheiten, Berlin
- Förderkoje Art Cologne
- 1992 George Maciunas-Preis

Einzelausstellungen

- 1987 Galerie Pranorm, Berlin (K)
Projekt Hollmannstraße. Berlin
Entnutzte Treppe. Karl-Hofer-Symposium. Hochschule der Künste, Berlin (K)
- 1988 *Box für Kunstwünsche*. Flur des Künstlerhauses Bethanien, Büro der Galerie Zwinger, Eingangsbereich der daadgalerie, der Galerie Paranorm, der Freien Berliner Kunstausstellung, der Hochschule der Künste; Berlin
- 1989 *Bau eines Regenbeckens*. Baustelle Hauptpumpwerk Kreuzberg, Berlin (K)
Ausstellungsraum Shin Shin, Berlin (mit Georg Zey) (K)
- 1991 *Meer. Salz. Wasser. Klima. Kammer. Nebel. Wolken. Luft. Staub. Atem. Küste. Brandung. Rauch*. Wewerka & Weiss Galerie, Berlin (K)
69 Abbildungen und 12 Anmerkungen. Art Cologne, Wewerka & Weiss Galerie
- 1992 *Ausstellung der Kinderwerkstatt*. Künstlerhaus Stuttgart, Stuttgart
Fluxus da capo. Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden (mit John Cage) (K)

Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl)

- 1989 *Supervision*. Galerie Vincenz Sala, Berlin (K)
Ausstellungsraum Shin Shin, Berlin (K)
Karl-Hofer-Symposium, Berlin
- 1990 *Ceterum Censeo*. Künstlerhaus Bethanien, Berlin
Berlin März 1990. Kunstverein Braunschweig (K)
So oder so. Künstlerhaus Bethanien, Berlin (K)
Glanville, Luhmann, Rorty. Galerie Wiensowski & Harbord, Berlin
- 1991 *1 2 3*. Wewerka & Weiss Galerie, Berlin (K)
L'ordine delle cose. Palazzo delle Esposizioni, Rom (K)
Interferenzen. Kunst aus Berlin-West zwischen 1960 und 1990, Riga, Lettland, und St. Petersburg, Russland (K)
Metropolis. Internationale Kunstausstellung Berlin 1991, Martin-Gropius-Bau, Berlin (K)
Fundament, Firmament. Künstlerhaus Bethanien, Berlin (K)
- 1992 *Die Minderung bei gesteigertem Wert*. Galerie der Künstler, München (K)
alt er samtidigt. Galerie Susanne Ottesen, Kopenhagen
Gemischtes Doppel. Wiener Secession, Wien (K)
Ads meets Art. Kunsthalle Düsseldorf
Humpty Dumpty's Kaleidoscope. Museum of Contemporary Art, Sydney (K)
Qui, Quoi, Où? Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris (K)

Bibliographie (Auswahl)

- 1992
Sabine Vogel, *Maria Eichhorn*, Artforum Vol. XXXI, No. 2 (Abb.)

Gerti Fietzek, *36 Abbildungen und 18 Anmerkungen*, in: Kat. Profession ohne Tradition - 125 Jahre Verein Berliner Künstlerinnen, Berlinische Galerie, Berlin (Abb.)

Marius Babias, *Text über ...*, in Kat. Gemischtes Doppel, Wiener Secession, Wien (Abb.)

Wolfgang Max Faust, *Kunst bleibt nicht Kunst*, in: Kat. Fluxus da capo, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden (Abb.)

John Miller, *Disappearing Into the Woodwork*, in: Kat. Gemischtes Doppel, Wiener Secession, Wien (Abb.)

Heinz-Werner Lawo, *Anmerkung*, in: Mitteilungen der Unterlagenforschung (MDU), Nr. 1 (Abb.)

Holger Weh, *Maria Eichhorn*, in: Das Kunstwerk, Dez. '91 1991

Ralf Dank, *Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit*, in: Kölner Stadtanzeiger, 19.11. (Abb.)

Thomas Wulffen, *Maria Eichhorn*, in: Forum International Nr. 10 (Abb.)

William Furlong, *Issues & Debates. Contemporary Art in Europe*, in: Audio Arts (in association with Artscribe), London 1991

Thomas Wulffen, *Maria Eichhorn*, in: Flash Art Nr. 160 (Abb.)

Bojana Pejic, *Openings: Maria Eichhorn*, in: Artforum, Vol. XXX (Abb.)

Boris Groys, *Die Lehre des Nebels*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 19.7.

Annette Tietenberg, *Nebelschwaden in der Klimakammer*, in: Der Tagespiegel 14.7

Bettina Schültke, *Kostenlose (Kunst-)Behandlung*, in: Die Tageszeitung 12.7 (Abb.)

Norbert Messler, *Berlin: Metropolis*, in Artforum, Vol. XXIX (Abb.)

Jürgern Homeyer, *Manie der blauen Laube*, in: Der Spiegel Nr. 18

Lazlo Glozer, *Der Pausenfüller zwischen den Zeilen*, in: Süddeutsche Zeitung 25.4.

Thomas Wulffen, *Berlin neu*, in: Atelier, Juni 91 (Abb.)

Durs Grünbein, *Ultima Ratio Berlin*, in: Kat. L'ordine delle cose, Palazzo delle esposizioni, Rom 1991 (Abb.)

Marius Babias, *Im Zentrum der Peripherie*, in: Bildende Kunst Nr. 3/91 (Abb.)

Gerti Fietzek, *Anmerkung Nr. 10*, in: Kat. 1,2,3, Wewerka & Weiss Galerie, Berlin

Peter Herbstreuth, *Im Kopf ist der Raum*, in: Die Tageszeitung 11.1.

Elfi Kreis, *Kunst aus dem Sprachlabor*, in: Der Tagesspiegel 8.1. 1990

Harald Fricke, *3 Wege Wissen zu schaffen*, in: Zitty Nr. 25 (Abb.)

Wolfgang Siano, *Schöne Nähe*, in: Kat. Maria Eichhorn, D.S.B.D.S., Ausstellung So oder so, Künstlerhaus Bethanien, Berlin

Thomas Wulffen, *Berlin Art Now*, in: Flash Art International Nr. 151 (Abb.) 1989

Thomas Wulffen, *Supervision*, in: Kunstforum International Bd. 102 (Abb.)

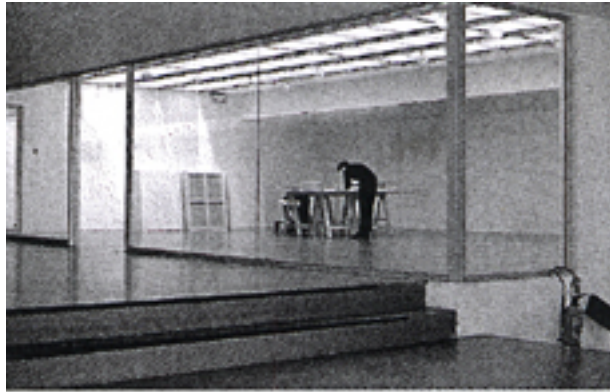
Michel Nungesser, *Kunst in Grenzbereichen*, in: Der Tagesspiegel v. 14.6.

Marius Babias, *Die Beaufsichtigung des Materials. Text Live*, in: Kat. Supervision, Galerie Vincenz Sala, Berlin 1988

Marius Babias, *Künstlergruppe Atelier III*, in: Kunstforum International Bd. 95 (Abb.)

Marius Babias, *Die soziale Funktion*, in: Zitty Nr. 1 (Abb.), Nachdruck in: Projekt *Entnutzte Treppe*, hrsg. v. HdK Berlin

Tafel IV



Maria Eichhorn

Toile, Pinceau, Peinture 1992/1993

Installation in der Ausstellung

Qui, Quoi, Où, , ARC, Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris

Fotos : André Morin

5. Lisa Endriß (WeibsBilder)

„Kunstmachen ... das schien mir so anmaßend“

Gespräche mit **Lisa Endriß** am 7.11.90 und 6.2.91 in München

Ich habe ganz früher mal kleine Skulpturen geschnitzt. Das war der Einstieg für mich. Aber da habe ich mich noch nicht als Künstlerin aufgefaßt. Es war für mich der Einstieg, das zu machen, was ich eigentlich wollte. Vorher, während des Studiums, habe ich mich zu sehr angepaßt. Zuerst habe ich zwar auch gezeichnet, wie ich wollte, aber dann mußte man sich profilieren, wie es damals hieß. Für die Zulassungsmappe zum Staatsexamen war eine bestimmte Perfektion verlangt. Als die Prüfung vorbei war, habe ich mich von dieser Arbeitsweise erst einmal distanziert und auch gedacht, daß es mit dem Kunstmachen für mich gelaufen sei. Ich dachte, jetzt bin ich Lehrerin und sonst nichts mehr. Während der Refendarzeit ging es mir dann ziemlich schlecht, und ich habe dann, um mich wieder einzukriegen, zu schnitzen angefangen. Ich erwartete auch mein erstes Kind. Als ich dann Schwangerschaftsurlaub bekam, war das für mich wie eine große Lücke, die sich am Himmel auftat. Es hat mich dann richtig gepackt, und ich habe ungefähr fünfzig solche Menschenobjekte gemacht, die ich dann collageartig in Bildreliefs einarbeitete. Dann entstand meine erste Installation, „ein Zimmer für mich allein“. Die Arbeiten von damals sind später für mich wichtig geworden. Ich habe versucht, die Wirklichkeit zu hinterfragen, ich meine diejenige, die auf der Wahrnehmung basiert. Es hat mich interessiert, ob man Zeichnungen und Objekte so zueinander in Beziehung bringen kann, daß sich der reale Raum aufhebt. Also daß man nicht mehr unterscheiden kann, was wirklich greifbar und was gezeichnet ist. In dieser Zeit, wahrscheinlich, weil es mir schlecht ging, habe ich viel unternommen, um diesen Zustand zu ändern. Ich habe dann mit den anderen Frauen die Gruppe WeibsBilder gegründet. Das war gegen Ende 1977.

Du hast künstlerisch gearbeitet, um Dich psychisch zu stabilisieren?

Das war ein Grund. das war für mich ein Antrieb, aus dieser Situation rauszukommen. Ich hatte es eigentlich schon teilweise geschafft dadurch, daß ich für mich selber etwas gefunden habe, was ich machen konnte. Das hat mich schon so weit befreit, daß ich wieder ´rausblicken konnte. Ich war sehr zerrissen, habe gedacht, wozu macht man sowas, und was hat es für einen Sinn. Ich habe auch unheimlich viel gelesen, aber irgendwie konnte ich mich nicht auf einen Nenner bringen, damals. Die Sachen, die ich für mich allein gemacht habe, haben mir gezeigt, daß ich noch etwas finden kann, was Glücksgefühle auslöst. Ich war neugierig auf die Gruppe.

Ihr habt die Gruppe gegründet, um zusammen zu malen. Fanden die „Maltage“ regelmäßig statt?

Ja, jeden Samstag, und dann in den Ferien eine Woche oder so. Wir konnten uns nicht öfter treffen, weil jede von uns die Woche über als Kunstpädagogin oder ähnliches gearbeitet hat. Sara hat damals ihr Abitur nachgemacht. Wir konnten uns gar nicht jeden Tag treffen. Das wäre auch zuviel gewesen, denn die gemeinsame Arbeit war sehr intensiv, und man hat den Abstand wieder gebraucht. Für mich wurde schon damals wichtig, daß ich meine eigenen Sachen mache, denn ich mußte mich auch abgrenzen, sonst wäre es zu diffus geworden. Es gab ja auch Phasen, wo wir uns in unseren eigenen Bildern nicht mehr ausgekannt haben. Wir mußten ja auch sehr viel lernen, z. B gemeinsam mit dem Bildraum umzugehen. Kriterien hatten wir auch schon von Anfang an. Es war zum Beispiel völlig ausgeschlossen, daß wir die

Zentralperspektive benutzt hätten. Wir haben nur die Farbperspektive benutzt, es ist ein Unterschied. Es durfte nicht gegenständlich gemalt werden.

Was gab es noch an programmatischen Zielsetzungen oder Verabredungen?

Es gab auch diese Verabredung, daß wir nur Gruppenarbeiten ausstellen würden in der Öffentlichkeit. Dies wurde dann mit der Zeit immer schwieriger, besonders in Krisenzeiten der Gruppe. Ich hatte immer weniger Lust, mich in der Öffentlichkeit als anonymen Teil der Gruppe zu verstehen. Ich weiß nicht, wie es den anderen ergangen ist.

Wir hatten eben sehr viel miteinander gelernt, gleichzeitig hat aber jede ihre Individualität behalten. Das war am Anfang ein Programmpunkt, daß wir das Künstlerindividuum in Frage gestellt haben in der Gruppe. Man kann auch als Gruppe Bilder malen, und die können gut sein. Ein Genie muß nicht dahinterstehen. Das sehe ich auch nach wie vor so, aber ich kann mich deshalb nicht auslöschen lassen als eigene Person oder Künstlerin, die auch Gedanken hat und Entwicklungen macht. Kann ich nicht.

Die Gruppe profitierte ja auch von jedem einzelnen Individuum.

Das war ja auch sehr wichtig, das haben dann eigentlich auch alle gemacht, alle drei haben auch einzeln gearbeitet. Es war auch nötig, daß man wieder etwas Neues reingebracht hat in die Gruppe, und mit der Zeit wurde es immer wichtiger, weil sich die Gruppenarbeit wahrscheinlich sonst noch früher erschöpft hätte.

Wir haben den Eindruck, daß die Gruppe „Weibsbilder“ auch eine, jedenfalls teilweise, feministische Programmatik hatte. Ihr habt danach gefragt, ob es so etwas wie eine „weibliche Ästhetik“ gibt. Und Ihr habt Euch abgegrenzt von den Versuchen der Künstlerinnen der siebziger Jahre, die weibliche Wirklichkeit über die Selbsterfahrung darzustellen.

Das Wesentliche für uns war die Malerei, das Spiel, das Experiment mit Mitteln der Kunst. Vieles war uns zu feministisch, zu programmatisch bei den Feministinnen. Wir haben versucht herauszufinden, ob sich das Weibliche in der Malerei irgendwie bemerkbar macht – und haben nichts gefunden. Es gibt ein paar Texte, die wir gemacht haben und ansonsten das, woran man sich noch erinnert. Aber das ist schon einiges, würde ich sagen. Wir haben ´rausgefunden, was jeder weiß mittlerweile, glaube ich, daß jeder Mensch männliche und weibliche Anteile hat. Und gerade die Maler, die männlichen, haben viele weibliche Anteile. Aber wenn man es ganz weit fassen will, dann würde ich sagen, daß eine bestimmte Offenheit in der Malerei für uns ganz wesentlich war. Ich kann das aber jetzt nicht weiter vergleichen, weil es ganz bestimmt auch männliche Maler gab, die genau so empfunden haben oder für die das genau so wichtig war, also daß man im Prinzip die Dinge nicht so festlegt, daß man mehrdeutig bleibt oder daß man eben die Bildebene überlagert. Daß da eine Vielschichtigkeit entsteht, aus der dann plötzlich ein Ereignis ´rausklappt. Irgendwann habe ich gemerkt, daß mich die Gruppenmalerei in dem Maße nervte, wie ich selber sehr intensiv gearbeitet habe. Ich wollte es dann nicht mehr so gern, daß jetzt jemand daherkommt und einfach etwas im Bild durchstreicht. Diese Offenheit, die hat sich mit der Zeit verloren.

Für Deine persönliche Selbstfindung als Künstlerin war der Gruppenzusammenhang trotz alledem förderlich?

Nein und ja: Wenn man sich über zehn Jahre offen hält und sich selber jahrelang zurückhält, also die eigene Geschichte im Zimmer aufhebt und nichts damit macht, dann ist es nicht gerade förderlich. Im Gegenteil, man hat sich immer wieder auf die anderen eingelassen, womit auch eine gewisse Abhängigkeit verbunden ist. Andererseits kann man so eine Arbeit nur leisten, wenn man sich selbst bereits gefunden hat, denke ich. Sonst könnte man auf Dauer nicht als gleichberechtigter Teil der Gruppe existieren. Es hat ja auch ein Austausch zwischen mir und der Gruppe stattgefunden, der sehr produktiv war. Da war auch der Gedanke einer Utopie im Kopf, auch die Gewißheit, daß wir zusammen etwas Neues entwickeln würden und gesellschaftspolitisch etwas bewegen könnten ... Das alles hat mich enorm beflügelt.

Jede Künstlerin hatte nebenher noch einen kunstverwandten „Brotberuf“. Wie war denn Euer Selbstverständnis dabei? Bei Dir verhielt es sich ja anders, Du gabst Deinen Beruf zugunsten der freien Kunst auf?

19achtzig bekam ich meine zweite Tochter – die Theresa – und habe mit der Schule aufgehört. Ich habe mich beurlauben lassen, und danach fühlte ich mich unter Druck, weil ich einfach für mich selber stehen können wollte. Ich hätte es nicht ertragen, völlig von meinem Mann ökonomisch abhängig zu sein. Das ist für mich wichtig, nach wie vor. Das ist auch ein Antrieb. Als die Theresa ungefähr ein Jahr alt war, habe ich sehr intensiv selber losgelegt. Ich habe dann meine Arbeit mehr und mehr als etwas Gutes empfunden, auch vorzeigbar. Ich habe dann auch immer weniger ertragen, wenn es nur um die Gruppenbilder ging und die Arbeit von uns einzelnen in der Gruppe als Schrott bezeichnet wurde, oder zumindest stillschweigend übergangen wurde. Ich hatte nach einer anfänglichen Euphorie in Bezug auf die Gruppenkunst meine Zweifel und Einwände dagegen, daß jede individuelle Kunst schlecht sein sollte, nur weil das Ende des Geniekultes angesagt war. Mir wurden das nach einiger Zeit hohle Phrasen ... Den ideologischen Überbau konnte ich bald nicht mehr ertragen, während in der Gruppenmalerei selber eher noch eine Gegenbewegung einsetzte. Das heißt, sie wurde immer spannender, es setzte eine intensive Auseinandersetzung mit meiner Arbeit und am Wochenende mit der Gruppenarbeit ein. Ich wollte dann auch, daß man in unseren Ausstellungen beides sehen kann, sowohl die Gruppenbilder als auch Arbeiten von jeder einzelnen. Ich wollte, daß man beides sehen kann, weil die Wechselwirkung für mich sehr interessant war. Wir hatten uns ja sehr viel zusammen erarbeitet, und gleichzeitig hatte jede ihre Individualität behalten.

Die Quittierung des Schuldiensts bedeutete so eine Art Befreiung, und damit verbunden war wohl auch der Entschluß zu sagen, ich bin nur noch Malerin, bin jetzt ausschließlich Künstlerin.

Ja, die Entscheidung, mit der Schule aufzuhören, war schon ein Resultat dieser Entwicklung, daß ich mir sagen konnte, ich bin Künstlerin. Heute gibt es viele junge Menschen, die mit 20 schon als Künstler auftreten, das wäre bei mir überhaupt nicht denkbar gewesen. Ich war einfach auf der Suche und auch sehr unsicher. Ich bin immer noch sehr unsicher, und ich finde, das ist auch ganz wichtig, daß man als Künstlerin auf der Suche ist. Sobald sich etwas zu sehr verfestigt, hat es, glaube ich, keinen Sinn mehr. Das sehe ich bei vielen sehr bekannten Künstlern, da hat sich etwas verfestigt, und es geht dann, glaube ich, nicht mehr richtig vorwärts. Also, daß man diese ständige Unsicherheit in Kauf nimmt, das habe ich extrem erfahren und gelernt in dieser Gruppe. Daß man auf dem Bild plötzlich wieder ausgelöscht ist und sich dann wieder hinbegibt und wieder anwesend ist, aber eben im Endeffekt in dem Bild nicht mehr seine eigenen Spuren identifizieren kann. Da ist dann nur mehr das Gefühl, daß man jetzt zusammen mit den anderen eine Bildidee entwickelt oder gefunden hat, die doch mit den anderen etwas zu tun hat, also etwas, was man für

sich alleine nicht so gefunden oder gemacht hätte. Die unterschiedlichen Ansätze waren ja die Voraussetzung, daß wir uns auf etwas einigen konnten. Dafür war diese Art der Malerei erst mal sehr günstig. Wenn jetzt jede irgendwie rumgepfriemelt hätte, irgendwelche Dinger, die man nicht übermalen kann zum Beispiel, dann wäre eine völlig andere Gruppenarbeit entstanden.

Auffallend sind bei bildenden Künstlerinnen heute die langen Entwicklungsverläufe. Die Frauen brauchen lange, bis sie sagen können: Ich bin Künstlerin. Diese Suche findet natürlich gleichzeitig auf mehreren Ebenen statt. Das zeigt sich in den vielen Ausbildungen und ausgeübten Berufen vor dem Kunststudium, einer Überversorgung mit Ausbildung gewissermaßen.

Das trifft auf mich zu. Ich habe mit dem Kunstgeschichts- und Philosophiestudium angefangen, dann aber das Staatsexamen für das Lehramt an Volksschulen gemacht. Gleich anschließend habe ich das Studium für Kunsterziehung aufgenommen und den Beruf dann sechs Jahre ausgeübt. Heute studiere ich wieder an der Münchener Akademie in der freien Abteilung.

Offensichtlich hat die Gruppenerfahrung Dich auch gestärkt, da Du doch Deinen eigenen Weg als bildende Künstlerin gefunden hast?

Manches hätte ich alleine bestimmt nicht gemacht, zum Beispiel die Ausstellung in der Lothringerstraße nach zwei Jahren Gruppenerfahrung. Wir haben an Ort und Stelle innerhalb von drei Wochen die Bilder für die Ausstellung gemalt und nebenbei noch einen Film gedreht. Da hätte man alleine viel mehr an sich gezweifelt. Aber andererseits ist man wieder aufgerieben worden in seiner Identität. Das war ein Wechselbad, ein Wechselprozeß. Wenn ich jetzt die Gruppenbilder mit denen vergleiche, die jede von uns jetzt macht, sind sie anders. Wir haben uns zehn Jahre etwas miteinander erarbeitet. Es ist unterschiedlich, was die einzelnen angenommen haben und was sie eingebracht haben. Alleine Malen war auch deshalb wichtig, weil man damit wieder mehr verfolgt hat, was einen individuell interessiert hat.

Das Anti-Genie-Konzept geht ja davon aus, daß gute Kunst auch in der Gruppe machbar ist und es dazu nicht einer göttlichen Eingebung bedarf ...

Na ja, göttliche Eingebung, damit haben wir uns nie befaßt. Es gibt ein Denken in Bildern, ein assoziatives Denken, das manche eben mehr ausreizen. Ich denke, daß es etwas Spezifisches ist, das einen dann letzten Endes zu einem anderen, zu einem Erfinder macht. Ein Erfinder, der vor Überraschungen nie sicher ist, ist man schon irgendwo. Das ist der Unterschied zu einer konzeptionellen Arbeit, bei der man genau vorgeht nach dem, was man sich ausgedacht hat. Das würde mich nicht so interessieren.

Wo liegen denn für Dich die Unterschiede zwischen Einzel- und Gruppenarbeit im malerischen Arbeitsprozeß?

Letzten Endes muß man sich immer für oder gegen etwas entscheiden; da ist die Malerei, die man alleine macht, gar nicht so unterschiedlich von der Gruppenmalerei. Sie ist weniger gestört. Das ist über die Länge der Zeit für einen selber auch wichtig. Vielleicht kommt wieder die Situation, wo man gerne gestört werden will, also das macht man ja auch oft selbst, daß man auf das Bild einen schwarzen Fleck drauf

knallt. Aber dann bestimmt man immer noch selber, wann das passiert. Im Moment ist mir das lieber.

Was heißt denn Malen für Dich? Geht es vielleicht darum, Dich selbst „ausformulieren“?

Es hat etwas mit meiner persönlichen Entwicklung zu tun und wie ich in der Gesellschaft stehe. Wo ich erlebnisfähig bin und wo ich mich hingekämpft habe. Es ist ja nicht so gewesen, daß ich immer schon gewußt hätte, daß das für mich der Weg ist. Ich weiß es auch jetzt nicht immer, ich weiß das nie so genau. Bei mir schlägt es ja auch in der Malerei um: Ich möchte Klarheit, dann will ich wieder alles auflösen. Ich wechsle auch die Medien: Malerei, Zeichnung, Skulpturen. Ich möchte paradoxe Zustände darstellen, wie sie sich ergeben, wenn man Gleichzeitigkeiten erfassen will. Da ist man mit der Malerei oder einem anderen bildnerischem Medium näher dran als mit dem Denken, das sich doch sehr schnell wieder seine Linearität und Hierarchie sucht. Auch die Geschwindigkeit, die sich über die elektronischen Medien eingeschlichen hat und in der sich vieles abspielt, ist etwas ganz Spezifisches in unserer Zeit. Ich denke, daß bildende KünstlerInnen die Möglichkeit haben, solche Phänomene aufzugreifen und verständlicher zu machen. Ich versuche mit meiner Arbeit, an diese Vielschichtigkeit des Gleichzeitigen heranzukommen. Dabei entstehen paradoxe Bildsituationen. Diese versuche ich dann in einer Art Rhythmus wie Zäsuren herauszuheben. Zum Beispiel mit diesen Blechfiguren für die Installation in Kunstforum.

Das spezifische Leben als Frau, Deine Erlebnisse, Deine Wirklichkeit als Frau, fließt das in Deine künstlerische Arbeit ein?

Natürlich geht das mit ein. Also das Leben, das man lebt, das geht mit ein, sonst, glaube ich, wäre es ein Witz ...

Viele zeitgenössische Künstlerinnen ziehen im Gespräch eine Trennungslinie zwischen ihrem Leben und Er-Leben und der künstlerischen Arbeit, begreifen den Kontext und den Diskurs um die Weiblichkeit als „reduzierend“ und negativ.

Das kann man ruhig machen, das kann man behaupten, aber ich glaube nicht, daß es in Wirklichkeit so ist. Also wenn man in seinem Leben irgendwelche Geschichten lebt, dann werden sie sich ja irgendwie niederschlagen, wie auch immer. Und sei es als schwarzer Fleck. Das glaube ich nicht, daß man das so trennen kann. Ich finde das ganz gut, daß man es nicht kann. Aber ich habe mir das nicht so überlegt. Das machen ja viele als Absicherung, damit sie ja nicht in die Kiste der Frauenkunst gesteckt werden.

Den Eindruck haben wir auch. So etwas wie Mütterlichkeit zum Beispiel, jetzt als eine sehr konkrete Facette des weiblichen Lebens, kann ja eine große Quelle von Erfahrungen sein, die das Erleben und die Wahrnehmungsweisen ganz wesentlich bereichern.

Ja, klar. Da werden alte Klischees aufgerissen, die Frauen, die Kinder gebären, könnten deshalb nicht auch noch kreativ sein. Ich selber, ich habe dieses Phänomen als Parallelprozeß erlebt, ich habe die Kinder bekommen und gleichzeitig angefangen, künstlerisch zu arbeiten. Ich habe für mich gemerkt, da ist etwas Aufregendes. Ich bin sehr froh, daß ich mich da durchgekämpft habe, weil für mich die Malerei eines der interessantesten Dinge ist, die ich mir vorstellen kann.

Also bist Du Künstlerin und Mutter mit der gleichen Intensität?

Ja, gerade, weil man sich so durchgekämpft hat, aus Verzweiflung und Gespaltensein. Ich habe die Kinder wahnsinnig gern ... und ich bin ein barocker Typ, der alles will.

Für Deine persönliche Entwicklung ist maßgeblich, mit der freien künstlerischen Arbeit begonnen zu haben, das macht Dich zufrieden. Seit wann hast Du das Gefühl, „in klare Gewässer“ gekommen zu sein?

Die ersten Lichtblicke, die hatte ich während der Zeit, als ich schon die Kinder hatte – das ist 15 Jahre her, das kann man ja leicht an den Kindern ablesen –, und zwar exakt in dem Moment, wo ich mir eingestanden habe, was ich will vom Leben. Daß ich mir es auch zugestehe, das war entscheidend. Ich war ja total unsicher – ich war das achte Kind –, also auch ziemlich unterdrückt, glaube ich. Es hatte vorher schon so klare Geschichten gegeben, ich hab mir mit 30 oder mit 28 gedacht, so, jetzt bin ich Kunsterzieherin, verbeamtet, das geht jetzt bis 65. Ist das jetzt mein Leben? So ungefähr, ja, das war's. Ab da habe ich darauf hingearbeitet, daß sich das ändert. Es ist nicht so, daß ich jetzt den Beruf nur schlecht gefunden hätte, aber die Institution fand ich einfach schlecht. Wie man als Lehrer in diesen langweiligen Konferenzen seine Tage versitzt, das hat mir nicht gepaßt.

Aber an dem Punkt, wo ich mir gesagt habe, ich möchte – was mir damals völlig anmaßend vorkam –, ich möchte diese Arbeit machen und auch die Arbeit mit der Gruppe, und dann möchte ich bitte über die Arbeit einen Austausch haben mit anderen Menschen, die vielleicht ganz andere Interessen haben, mit denen man sich treffen kann, weltweit ... das schien so anmaßend wie nur gerade was ... doch irgendwie war ich von da an zufriedener.

In dieser entscheidenden Zeitspanne – fünf Monate Pause vom Schulstreß –, also vor und nach Annas Geburt, konnte ich Abstand zu meinem bisherigen Leben bekommen. Die Frage, wer bin ich, was ist mein Schicksal, ließ sich nicht mehr zurückweisen. Ich habe gemerkt, daß man ausprobieren muß, was man zu sagen hat, um zu wissen, was man in sich trägt. Ich konnte dadurch auch mein Verzweifeltsein und mein Gespaltensein ansatzweise in den Griff bekommen. Die Energie hatte ich dazu. Die Entscheidungsprozesse während des Kunstmachens – die Arbeit verläuft ja eher über einen diffusen Grundzustand, über eine Reihe von Auswahlen und Entscheidungen bis hin zum Erkennen dessen, was entstanden ist –, halfen mir auch im übrigen Leben, klarer zu sehen. Zufall, Chaos, Ferne, Nähe, Gleichzeitiges, Ähnliches, Ordnung, Rhythmus, das alles hatte in der künstlerischen Arbeit seinen Ort, und ich bemerkte meine Neugierde, Unbekanntes zu erfahren schlicht dadurch, daß ich arbeitete. Ich konnte meine Welterfahrung, die ja wahrscheinlich der Auslöser für mein inneres Chaos war, verarbeiten.

Dazu kamen die guten Gefühle, die ich auch schon früher während meiner Kindheit, Schulzeit und während des Studiums ab und an wahrgenommen hatte: Der Antrieb, die Spannung, die angeregte Stimmung, das Wegtauchen, Ausgeglichenheit, und wenn die Arbeit fertig war, das Glücksgefühl über dieses Unerwartete, teils Fremde, teils uralte Bekannte, das entstanden war. Es waren vergleichsweise kleine „Geburten“, zu denen die reale Geburt meiner Tochter hinzukam.

Freie Künstlerin zu sein, das bedeutete für mich einen qualitativen Sprung: meine Arbeit, und auch wann und wo ich sie tue, selbst zu bestimmen. Der Ort, die Zeit und die freie Wahl sind für mich Kriterien, die auf dem Weg zu einer inneren Freiheit bedeutungsvoll sind. Viel tote Zeit fällt weg. Der Sinn der Arbeit wird nicht fremdbestimmt. Ich kann Ideen entwickeln und dann handeln, selbst entscheiden, ob und wie ich die Idee umsetze. So entstehen meine Objekte. Dem „schwachen Denken“ – einem von vielen Rändern ausgehenden Denken –, das im Gegensatz zum starken Denken keinen Anspruch auf Letztbegründung erhebt (Gianni Vattimo: *Das*

Ende der Moderne), kann ich in der bildnerischen Arbeit am ehesten nachgehen. Bilder können doppelbödig sein. Sie sind fragmentarische Facetten zum Leben. Das Chaotische, Erstaunliche, Unverhoffte bestimmt uns. Es geht darum, die Bruchstücke meines inneren Zwiespalts einzusammeln.

Lisa Endriß

Biographie

1947 geboren in Landshut. Vater war Lehrer, Mutter Hausfrau, fünf ältere Geschwister
1967 Abitur

ab 1967 Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Pädagogik an der Universität München

ab 1971 Studium der Kunsterziehung für das Lehramt an Realschulen bei Daucher/Seitz an der Universität München

ab 1974 (bis 1980) Ausübung des Lehrberufes

Mehrere Orientreisen

1975 Geburt von Anna, Heirat mit Rudolf Endriß, Bildhauer und Kunsterzieher

1976 Gründung einer berufsspezifischen Frauengruppe

1977 Gründung der Gruppe WeibsBilder

seit 1978 Wohngemeinschaft auf dem Land. Versuch einer Verbindung von Kunst und Leben. Arbeiten mit Kindergruppen; eigene künstlerische Arbeit, Arbeit in der Gruppe WeibsBilder.

1980 Geburt von Theresa. Beurlaubung vom Lehrberuf. Künstlerische Arbeit sowohl in der Gruppe WeibsBilder als auch alleine. Beginn der Ausstellungstätigkeit mit der Gruppe, seit 1984 auch ohne Gruppe

seit 1988 wurden keine Kollektivbilder mehr gemalt

seit 1989 Studium der freien Malerei bei Prof. Baschang an der Akademie der Bildenden Künste, München.

Bildende Künstlerin seit ca. 1980

Einzelausstellungen (Auswahl)

1986 Galerie Klaus Lea, München

1987 Treibhaus der Eigenschaften, Künstlerwerkstätten, Lothringerstr. 13, München (K)

1989 Anmerkungen zum Faß ohne Boden, Kunstverein Kunstmühle, Rosenheim

1990 Interview, Galerie Morgenland, Hamburg

Einige Anmerkungen zur Wirklichkeit, Städ. Galerie Im Gordonhaus, Cham

In Abwesenheit der Mönche, Kloster St. Mang, Museum der Stadt Füssen (K)

1991 Unikat, Kunstforum der Galerie in Lenbachhaus, München (K)

Galerie Billie Strauss, Stuttgart

Galerie im Ganserhaus, Wasserburg

Gruppenausstellungen (Auswahl)

1982-1990 Jahresausstellung Wasserburg

1983-1988 Münchener Künstler im Rathaus

1984-1989 Alljährliche, Kunstverein München

1988 Städtische Galerie, Rosenheim

1985 Galerie im Ganserhaus, Wasserburg (mit R. Endriß)

Edition Groß, Bergen (mit L. Ikemura, Ch. Näher, I. Barfuß, M. Lassnig)

1986 Gasteig München (mit L. Lichtenberg, S. Rogenhofer)

Frauenmuseum Bonn (mit L. Lichtenberg, S. Rogenhofer)

1987 Berliner Künstlerprogramm des DAAD

Galerie Apex, Göttingen

1988 A 11 Artforum Thomas, München

Galerie Hohenfelde Hamburg (mit L. Lichtenberg, S. Rogenhofer)

Skulpturenweg am Inn, Wasserburg

1989 Galerie Apex, Göttingen (mit L. Lichtenberg, S. Rogenhofer)

Gegenstand, Riemerschmidtwerk, München

Aspektgalerie, Gasteig München

- 1990 Haus der Kunst, Neue Gruppe, München
Kunsthaus Nürnberg
Haus der Kunst, Neue Gruppe
- 1991 WeibsBilder (mit L. Lichtenberg, A. Prünster-Soares, S. Rogenhofer),
Kunstverein Crailsheim
Kunstverein Kronach (mit L. Lichtenberg)
Pertensteiner Pinselspiele, Schloß Pertenstein, Mazing
Galerie Klaus Lea, München
Galerie Billie Strauss, Klasse Baschang, Stuttgart
Kunstverein Friedrichshafen, Klasse Baschang, Friedrichshafen

Tafel V



Lisa Endriß
Mit leichtem Gepäck, 1992
Tusche, Seidenpapier
42,5 x 30,5 cm

6. VALIE EXPORT

„Ein Eskimo macht andere Kunst als eine New Yorkerin“

Gespräch mit VALIE EXPORT am 16.01.1993 in Berlin

Gestern war ich in einer guten Berliner Kunstbuchhandlung und verzweifelte: auf sämtlichen Tischen voller Kataloge und Monographien fand ich nur einen aktuellen Katalog einer Künstlerin! Nebenbei bemerkt scheint es aber niemandem so recht aufzufallen, wie wenige Bücher mit und über Künstlerinnen publiziert werden, auch die Künstlerinnen scheinen mit dem Zustand eher zufrieden zu sein. Fällt es ihnen nicht auf, daß sie nicht dabei sind?

Die Künstlerinnen glauben daran, oder sie haben die Hoffnung, daß sich doch noch vieles ändern wird. Dabei setzen sie aber zuviel auf die Einsicht der Männer. Künstlerinnen bekommen oft ihre Auftritte im öffentlichen künstlerischen Raum entweder, weil sie bekannt sind, das meint aber oft auch, daß ihre Werke eine männliche, lineare Theoriebildung bestätigen, oder als „Anteilkünstlerinnen“. Frauen haben Angst vor dem Kampf, weil sie die Machtlosigkeit spüren. Diese Machtlosigkeit ist einerseits real vorhanden, andererseits ist es ein Machtmittel der Mächtigen, das Gefühl der Machtlosigkeit zu verstärken. Der Kampf dagegen, ob persönlich oder im gesellschaftlichen Kontext, ist die Voraussetzung einer Veränderung.

Die kämpferische Forderung, ein mitbestimmendes Subjekt in unserer Kulturgestaltung und Zivilisation zu sein, ist für die Frauen unerläßlich, denn gerade diese Mitbestimmung, verbunden mit „Selbstdarstellung“, wird den Frauen verwehrt, nicht zugestanden, sie wird nicht ernsthaft diskutiert. Als fremd bestimmte Subjekte/ Objekte dürfen Frauen an der Kulturarbeit teilhaben.

Während der Vorgespräche zur documenta ging es immer nur um die Frage, wieviel Künstlerinnen werden eingeladen, wie ist der prozentuelle Anteil. Künstlerinnen als Beispiele eines Rechenexempels bleiben damit noch immer im Rahmen eines Minderheiten-, Mehrheitskonzepts, sie werden nicht als kreative Menschen geführt, sondern als Zahlen. Wo aber nur Alibizahlen vorgestellt werden, hat das Werk die Realität verloren.

In der sogenannten postfeministischen Ära, die wir gerade durchleben, wird die frühere Beschäftigung mit feministischen Zielen oftmals gar als Mangelzustand dargestellt, als ob die Frauen den Feminismus abgestreift hätten und das Leben dadurch in jeder Hinsicht besser wurde... Das scheint eine Abwehr der Realität zu sein, um zufriedener leben zu können.

Damit wird versucht, Zustände, die noch immer schmerzvoll sind, Verletzungen bedeuten, abzuwehren, um sie nicht wahrnehmen zu müssen. Es geht den Frauen in unserer westlichen Gesellschaft schon besser als früher, auf Grund des Einsatzes von Frauen selbst und gesellschaftlicher Veränderungen, obwohl aber die Gewaltanwendungen gegen Frauen im westlichen Jugoslawien die Fortschritte der westlichen europäischen Zivilisation in Frage stellen, ad absurdum führen. Der weibliche Körper ist ein Gestaltungsmittel für den Ausdruck männlicher Macht und Gewalt, der Macht und Gewalt über den weiblichen Körper. Diese Diskriminierung, Herabsetzung zu einem Machtinstrument, trifft aber nicht nur den Körper der Frau, sie trifft ihre Gefühle, Empfindungen, ihre Psyche, ihr Denken und auch ihre Werke, trifft ihre Existenz. Da kann es auch nicht verwundern, daß künstlerische Werke und kreative Beiträge von Frauen für innovative Gesellschaftsmodelle im Zusammenhang

eines sich erneuernden Kulturbildes keinen entscheidenden Einfluß haben. Diejenigen, die über keine rechtmäßige Stimme verfügen, haben auch keine Realität. Zu welchen erkenntniskritischen Einsichten müßten Frauen kommen, wenn sie die Beobachtungen der Tatsachen analysieren? Feministische Intention ist, Strukturen und Systeme der patriarchalischen Zivilisation zu analysieren und mit diesen Analysen zu arbeiten.

Diese feministische Arbeit hat zwar schon vor einiger Zeit begonnen, aber trotzdem steht sie noch am Anfang, es bedarf dazu noch viel mehr Zeit. Von der aktiven Analyse bis zur aktiven Veränderung ist noch viel Denkarbeit und praktische Umsetzung notwendig. Um ein Kulturbild zu verändern, müssen die Bilder der Kultur verändert werden.

Diese Diskussion ist in den USA schon weiter fortgeschritten als in Europa. Die Frauen, die die Notwendigkeit eines neuen gesellschaftlichen und kulturellen Diskurses erkennen, bekennen sich zum Feminismus, bekennen sich noch immer zum Feminismus. Es sind Künstlerinnen, als auch Frauen, die an Universitäten arbeiten, im Verlagswesen, in der Politik, in sozialen Bereichen. Die Aufarbeitung der Psychoanalyse, der Semantik, der Soziologie und Sozialgeschichte passiert immer auch auf der Grundlage der Frage nach dem Status der Frau, nach den diesbezüglichen Fehlschreibungen und einer Bewertung in dieser Hinsicht. In Europa ist eine andere Beziehung zu diesen Diskussionen um *gender*-Konzepte und feministische Positionen. In Europa ist diese Diskussion viel löchriger, bruchstückhafter, nicht kontinuierlich und erweiternd. Die Frauenbewegung war zeitlich auch viel kürzer, sie wurde auch überrollt von dem konstruierten Bild der emanzipierten Frau, von der Lüge der konservativen Gesellschaft, daß den Frauen alle Mittel zur Emanzipation doch zur Verfügung stehen. Vielleicht ist es mit auch ein Grund, daß der feministische, politische Diskurs in den USA seine Beständigkeit behielt, daß verschiedene Nationalitäten, Rassen, unterschiedliche Wurzeln kulturellen Denkens, ethnische Verschiedenheiten und die damit verbundenen unterschiedlichen Repräsentationsformen in diesen Diskurs eingingen, vielleicht auch die Tatsache, daß Kolonialismus präsenter im Bewußtsein der Frauen ist, und das diese Vielfalt und auch Fremdheit in die feministische, politische und künstlerische Auseinandersetzung einbezogen wird. In Europa war/ist die Diskussion viel geschlossener, in den USA hat sie sich geöffnet, der Vielfalt, der Verschiedenheit, und der Akzeptanz und dem Respekt davor. Sie ist nicht steckengeblieben im theoretischen Intellektualismus und der undefinierten Sehnsucht nach Emanzipation.

Jede progressive soziokulturelle Diskussion ist ein sich weiter entwickelnder Prozeß, auch die feministische Diskussion, die impliziert ist in diese Menschheits-Diskussion. Sie entwickelt Formen und Inhalte theoretischer und praktischer Auseinandersetzung, den Erfordernissen der Zeit entsprechend.

Mit der feministischen Theoriebildung der sechziger und siebziger Jahre und den Werken der Künstlerinnen aus dieser Zeit hat die Diskussion begonnen und auch der Kampf gegen die Marginalexistenz der Frau. Dabei dürfen wir nicht vergessen, daß die europäische Frauenbewegung Ergebnisse bewirkt hat – manches ist selbstverständlicher als früher.

In Deutschland müssen sich die Frauen anscheinend vom weiblichen Geschlecht, auch wenn es das soziale Geschlecht ist, distanzieren. Die Hoffnung läuft bei diesen Distanzierungen mit, daß sie dadurch zu der objektiven, das heißt „geschlechtsneutralen“ Kunst zugelassen werden und dort angesiedelt wären – durch die Betrachter oder diejenigen, die die Kunst zu beurteilen haben.

Es scheint immer noch die Regel der Gesellschaft zu sein, daß die Frau sich von ihrem Geschlecht entfernen, distanzieren muß, um als „gleichwertiger“ Mensch in ihren Leistungen und in ihrem Denken beachtet zu werden. Die Vorstellung der Frau

als dem „zweiten“ Geschlecht ist noch immer fest verankert, da hat sich noch nicht viel geändert. Das ruft aber auch Unsicherheiten hervor, und diese Unsicherheit, die sich daraus ergibt, noch immer als das „Andere“ zu gelten, diese Unsicherheit wird gefördert.

Der gesellschaftliche Prozeß toleriert, daß einige, wenige Frauen signifikante Stellen einnehmen können, aber diese Stellen, die zur Verfügung gestellt werden, sind dünn gesät. Dominante Positionen bleiben und werden von Männern besetzt, denn Gesellschaftspolitik ist auf die Beständigkeit der männlichen Tradition aufgebaut, um Wirtschaft, Politik, soziale Lebensmodelle und Kulturbildung zu bestimmen. Der dienende Beruf wird der Frau zugebilligt, die Position der Hilfskraft, aber nicht die bewußte Stimme bei gesellschaftlichen und kulturellen relevanten Entscheidungen. Ein Zitat aus dem US-Wirtschaftsmagazin „Science“, März 1992: „An die Stelle des offenen Sexismus sind subtile Barrieren, Vorurteile und Hindernisse getreten, die Frauen nach wie vor von Spitzenpositionen in der Wissenschaft ausschließen.“ Das gilt natürlich auch für andere Bereiche des Berufslebens.

Eine Künstlerin, die sich bewußt von ihrem sozialen Geschlecht distanziert, um zur „geschlechtsneutralen“ Kunst zugelassen zu werden, bereitet sich selbst einen Verlust, den Verlust ihrer Persönlichkeit, durch die ihr Kunstausdruck bestimmt wird.

Persönlichkeit, Identität sind bestimmt von Erfahrungen, Erkenntnissen, Denkformen, die vom Sozialen wie vom Individuellen und Zivilisatorischen geprägt sind, woraus sich eine eigene Persönlichkeit formt, die sich aus einem allgemeinen Zusammenhang entwickelt. Diese Erfahrungen, Überlegungen, Erkenntnisse, dieses Denken sind Gestaltungsmittel für den künstlerischen Ausdruck, diese Vorstellungen von Bildern der Welt formen den künstlerischen Gestaltungswillen, geben ihm den Ausdruck. Diese Prozesse sind nicht unabhängig von Identität zu denken, auch wenn die Identität sich nicht innerhalb eines deterministischen Gebäudes befindet.

Wie die ästhetische Form und der Inhalt des künstlerischen Ausdrucks ist, hängt von Forschen und Entscheidung ab, von der Schaffung von Kontexten. Wichtig ist die Suche nach der Frage, nicht die Interpretation.

Material kann alles sein, was der künstlerischen Idee eine objektive Existenz in Raum und/oder Zeit gibt, und intersubjektiv vermittelt. Die Grundlagen sind da viele: es kann Extension und Erforschung künstlerischer Medien/Disziplinen sein, neue wissenschaftliche Erkenntnisse, denen eine ästhetische Form gegeben wird, Ent-Formalisten, Zeichencharakter der Materialien und Kontextvariationen, Verwendung technischer Medien, das Experiment, gesellschaftliche, geographische, ethnische Auseinandersetzungen, das eigene Leben im Kontext von Phantasie- und Wunschvorstellungen, die dem realen Leben entgegenstehen, Erklärungen von inneren Bildern, Darstellungsmodelle von Raum, von Zeit, intermediale Transformationen, die Beschäftigung mit dem Problem der Differenzen, der Unbestimmtheiten, der Interferenzen, der aktiven Partizipation und Interaktion mit dem Werk und durch das Werk, Intuition und Konzept und so weiter, und so weiter. Das sind Ausgangspunkte. Das Entscheidende ist darin die Erkenntnis der Beziehung zu dem Selbst, so wie es aus vielen Bedingungen und Umständen, Denk- und Gefühlsabläufen, Wahrnehmungen und Erkenntnissen und so weiter geformt ist. Sich davon zu distanzieren, wäre der Verlust des spannendsten Momentes. (Und, Anpassung an die Umwelt operiert mit Täuschung.)

Wie du schon sagtest, ist auf der Seite der Theoriebildung im feministischen Rahmen in Deutschland wenig passiert. Diese Studie unternimmt den Versuch, Kunst und „Weiblichkeit“, aber auch Kunst und Theorie zusammenzubringen. Der Versuch bestand darin, bei den Künstlerinnen nachzufragen, ob sich etwas von dem Wenigen, was an Theoriebildung da ist – für die Kunst zum Beispiel wichtige Ausstellungen, Katalogtexte, die Tagungen der Kunsthistorikerinnen, die Rezeption von internationalen Theorieansätzen – ob sich irgend etwas davon niedergeschlagen hat

oder heute (noch) Wirkung besitzt. Auch in Bezug auf Theorieansätze über „Weiblichkeit“ und gender-Konzepte waren wir interessiert zu erfahren, ob das Biologische noch immer an erster Stelle diskutiert wird.

Du hast in einem deiner Texte ausgeführt, daß die Befreiung der Frau sich erst dann vollziehen könne, wenn sie sich von ihrem Körper, von der Zuordnung zu ihrem Körper befreit. Du bist sogar so weit gegangen, zu sagen, daß die moderne Reproduktionstechnologie im Sinne der Prothesentheorie Freuds eine Befreiung von der Last des Körpers bedeuten könne. Ist das nicht eine sehr extreme Position, bei der Du dem Geistigen wieder die Dominanz und die Allmacht einräumst?

Ich glaube, jede körperliche Erfahrung, jede emotionelle oder/und intellektuelle Erfahrung ist eine Bereicherung, die für ein künstlerisches oder kreatives Produkt, Werk, umgesetzt werden kann. Das kann genauso eine spezifische weibliche Erfahrung sein.

Ich bin ausgegangen von der Zuordnung des Körpers. Dem weiblichen Körper wird hauptsächlich die Mutterschaft zugeordnet. Von dieser gesellschaftlichen Zuordnung der Reproduktion muß sich die Frau befreien können – den eigenen Körper von dieser gesellschaftlichen Bestimmung frei sehen. Ich meine damit nicht, sie solle auf die Mutterschaft verzichten. Aber im Vordergrund steht die Tatsache, daß wir in den patriarchalistischen Gesellschaftsstrukturen durch den Körper definiert werden, der sich ja auch dadurch ausdrückt, daß er gebären kann. Die Frau wird nur als Hülle gesehen, das Embryo dem Staat. Dieses Recht wird mit Gesetzen abgesichert, Recht ist eine Kategorie, mit der Realität gesichert wird. Mit dem Recht wird eine Wirklichkeit geschaffen, die die Macht aufrecht erhält. Das heißt auch, wo es Recht gibt, gibt es keine Wirklichkeit.

Die Mutterschaftsideologie regelt ja viele andere Bereiche automatisch weiter und definiert sie.

Ja, das ist gerade der Punkt. Die Biologie mit ihren Ordnungen dominiert die Geschlechtszugehörigkeit. Der Eingriff des Staates geht bis in den Leib der Frau: das Embryo als schützenswertes Staats-Wesen. Das geht aber auf Kosten der Frauen, denn die Gesetzgeber bestimmen die Entscheidung der Frau.

Die Frage der Mutterschaft, die für viele Frauen auch eine Problemfrage ist, ein Dilemma aufzeigt, in dem sie sich befindet, verdeutlicht die Unsicherheit der Frauen, und damit auch den Mechanismus, den ich vorher schon erwähnt habe, Unsicherheit dient der Macht. Die Frau wird zum Gefangenen ihres Körpers gemacht, der Frauen-Körper wird zum Kampfplatz.

Die Frage, ist Mutterschaft die Aufgabe der Frau, ist Mutterschaft die einzige Eintrittskarte in die menschliche Wirklichkeit, diese Frage wurde in den Anfängen der sozio-feministischen Auseinandersetzung besonders intensiv gestellt. Mit dem Inhalt der Frage wird die Frau allein belastet, das ist nicht eine freiwillige Auflage, das ist die gesellschaftliche Auflage.

Dabei möchte ich auf einen Text von Unica Zürn aus ihrem Buch „Das Haus der Krankheiten“ verweisen. Sie schreibt dabei über die „verbotenen Zimmer“: „Von Anfang an habe ich mich für das Kabinett der Sonnengeflechte und für die Kammern der Hände entschlossen. Den Saal der Bäuche und auch die Busenstube meide ich. Aus ihnen weht eine süßlicher, heißer Geruch, der mir übel macht“ und „so flößt mir die Busenstube nur Verzweiflung ein.“ In der Phänomenologie des Schmerzes wird der Körper zum Haus der Krankheiten. Es sind also insbesondere die prototypischen Geschlechtsmerkmale und die Organfunktionen, welche Unica Zürn Schrecken und Verzweiflung einflößen. Es ist nicht der Körper selbst, sondern dessen Weiblichkeit, die soziale Doktrin des Körpers als Definition der Frau, die Identifizierung des Wesens

der Frau mit ihren körperlichen Geschlechtsmerkmalen und -funktionen, die den Körper zum Haus der Krankheiten macht, zum Ort des Todes.

So schwankt die Frau zwischen kultureller Forderung und eigener Entscheidung, das schafft ihr Dilemma. Das wird sich mit der Reproduktions- und Gentechnologie noch verschärfen.

Wir sprechen und beschäftigen uns bisher sehr ausführlich mit der Differenz der Geschlechter, aber das Problem der Geschlechter selbst ist kaum noch gedacht worden. Es kann von der feministischen Debatte begonnen werden, aber diese Diskussion wird sich erweitern. Es geht dabei um das menschliche Sein, was es benennt, und wo die Bedeutung, der Sinn liegt, zwei Geschlechter zu sein.

Zurück zur Kunst...

Es hätten noch intensivere theoretische Grundlagen entwickelt werden sollen, die Intensivität und Vertiefung wurde im deutschsprachigen Raum teilweise vernachlässigt. Theoretikerinnen, Analytikerinnen, Soziologinnen, Philosophinnen und Kunstkritikerinnen haben gut fundierte und wichtige Ansätze und Kritiken in der Auseinandersetzung entwickelt, aber sie sind kaum in den akademischen Institutionen und in der allgemeinen Theoriebildung verankert.

Zur Kunst selbst allgemein ist schwer eine Aussage zu treffen, jedoch erkennen wir, daß der sich entwickelnde Kunstbegriff den heutigen Kunstbegriff weit hinter sich lassen wird. Kunst ist heute so vielschichtig und vielfältig in ihrem Ausdruck und in ihrer Gestaltung, in ihren Darstellungsinhalten, sie zeigt ein polyphones Bild, in dem nicht nur Dialog sondern auch Polylog geführt wird. Wir benützen so unterschiedliche und vielfältige Gestaltungsmittel und Formalismen, daß der zeitgenössische Kunstbegriff für diese Werke nicht mehr zutreffend ist. Die Werke, vor allem hergestellt mit neuen Technologien, können auch nicht mehr mit der herkömmlichen Werkanalyse, mit den herkömmlichen Fragen der Ästhetik beantwortet werden. Das trifft aber auch für den feministischen Ausdruck in den Kunstwerken zu, begonnen in den sechziger Jahren. Auch diese Werke wirken mit an der Veränderung des heutigen Kunstbegriffes. Feministische Kunst kann nicht einfach in die Kunstgeschichte eingefügt werden, sondern die Kunstgeschichte selbst muß neu untersucht werden. Nicht die Geschichte der Kunst, die ist bereits geschrieben und wird auch erforscht und analysiert von Historikerinnen, sondern die kulturelle Bedeutung der Kunst mit den heutigen Ansprüchen.

Viele Kunstwerke, besonders die, die den Kunstmarkt und -handel bestimmen, der offiziellen Kulturpolitik dienen, berühren aber nur Oberflächen, sind oberflächliche Werke, sind kein Interface für einen neuen Dialog.

Mein mit der künstlerischen Darstellung verbundenes Interesse ist die Variabilität des Bildes. Der Körper als Repräsentation von Zeichen und Variablen steht seit Beginn meines künstlerischen Forschens, Denkens und Gestaltens im Zentrum meiner Arbeiten. Der Körper als Zeichenträger zeigt eine gemeinsame Sprache, in der er austauschbar, ersetzbar und bestimmbar ist.

Jedoch sehe ich das „Bild“ selbst als Variable, dem man keine fixierte Bedeutung zuordnen kann, so wie es in der klassischen Kunst geschehen ist. Gerade die technologischen Medien zeigen, daß das Bild keinen Ort hat, sondern es besetzt den Raum, die Zeit. Das Bild ist nicht mehr zu lokalisieren. Mit der Bedeutung des Bildes, um kein Mißverständnis aufkommen zu lassen, meine ich aber nicht alleine das Bild auf „einer“ Fläche, ob bewegt oder unbewegt, nicht das Bild zwischen Ufern, auch wenn es fließt. Ich meine den „Begriff Bild“ als den Kern meiner Untersuchungen, das Bild als Variable, die Mehrschichtigkeit des Bildes, die Transformation des Trägermediums des Bildes, die Interaktion mehrerer räumlicher und zeitlicher Ebenen des Bildes und mit dem Bild, die „Unbestimmtheit des Bildes“, die Kontextvariation des „Bildes“, die Dissipation des Bildes und seiner Zeichen, das Verschwinden der Bild-

Zeichen, vielleicht auch die Auflösung des „Bildes“. Ich möchte es auch die „Entfesselung des Bildes“ nennen.

Das ist ein wichtiger Aspekt in meinen künstlerischen Auseinandersetzungen, die mit dem Körperbild, dem Bild des Körpers im Kontext gesellschaftlicher, kultureller, persönlicher Zusammenhänge begonnen hat. Zur gleichen Zeit habe ich auch konzeptuelle, photographische Werke geschaffen, die die Ontologie und die Isomorphie des Bildes untersuchten. Auch das Zeichenmedium Bild ist austauschbar. Theoretischer, konzeptioneller und freier künstlerischer Ausdruck bilden für mich eine Triangel, in der das Darstellungsmaterial, die Darstellungsapparatur, zum Beispiel Kamera, Computer und so weiter die Schnittstelle ist.

Apparate sind die Vermittler der Welt, sie bilden die Welt ab, die Wirklichkeit der Wahrnehmung erleben wir nicht als ein geschlossenes System.

Als ich mit meinen künstlerischen Arbeiten begonnen habe, hatte ich keinerlei finanzielle Unterstützung. Ich habe über zehn Jahre lang alles selbst produziert, es gab außer für österreichische Staatskünstler keine Unterstützung, keine Kunstförderung. Es gab auch kaum Kritik und Auseinandersetzung. Es wurden mir von öffentlicher Seite, Presse, Berichterstattung und so weiter große Widerstände entgegengesetzt, ich war Diffamierung als Künstlerin, Filmerin und Frau ausgesetzt, die physisch auch lebensbedrohend waren. Es herrschte eine Arroganz dem innovativen Kunstausdruck gegenüber. Um Geld zu verdienen, habe ich in den sechziger Jahren auch in Schweden als Stubenmädchen, Tellerwäscherin, Aufräumefrau und vieles mehr gearbeitet. Dabei habe ich auch dann die ersten Veröffentlichungen amerikanischer Feministinnen in Zeitschriften entdeckt. Das war ein wichtiger Punkt für mich, denn in den Schriften fand ich meine eigenen Gedanken, meine eigenen theoretischen Überlegungen, meine eigenen persönlichen und künstlerischen Erfahrungen wieder. Diese Einsicht in die parallele Entwicklung hat die Aufbruchstimmung zum spannenden Erlebnis gemacht. Später hatte ich dann Kontakt mit niederländischen und deutschen Künstlerinnen und Feministinnen. Obwohl es oft auch Unterschiede gab, widersprüchliche Meinungen und Haltungen, hat mir alles sehr gut gefallen. Ich konnte einen inneren und äußeren Diskurs führen.

1972 entwickelte ich dann mein Konzept für eine Ausstellung mit internationalen Künstlerinnen, Performancekünstlerinnen, Filmerinnen, Videokünstlerinnen, Schriftstellerinnen, Musikerinnen, Photographinnen, Malerinnen, und das Konzept für ein „Internationales Symposion“ zum Thema: „MAGNA. Feminismus: Kunst und Kreativität“. Die Veranstaltung konnte aber erst im März 1975 (Galerie nächst St. Stephan, Wien) realisiert werden. Es war ein harter, aufreibender Prozeß, Museumsleiter und Galeristen für diese Ausstellung und die „Internationalen Kunstgespräche“, die die ersten Kunstgespräche zum Thema Feminismus waren, zu interessieren. Die Hauptantwort, die ich zumeist von Museumsdirektoren und Galeristen bekam, war: „Ein interessantes Thema, aber wen interessiert es?“ „da die kunst u. a. als ein baustein der sozialen wie kommunikativen medien zu verstehen ist, mit denen die gesellschaftliche wirklichkeit. und zwar eine nach männlichen bedürfnissen orientierte, konstruiert wird, und die frau sich aller medien als mittel des sozialen kampfes und für den gesellschaftlichen fortschritt bedienen muß, und da offensichtlich die politisch/ökonomischen bedingungen für eine soziale revolution (noch) nicht gegeben ist, ist die kunst ein möglicher ort, um die befreiung der wirklichkeit von männlichen ideologien voranzutreiben. neben einem kulturhistorischen teil, indien, syrien, indianer, afrika, und so weiter in bezug auf die heutige zeit, sollten auch die konkreten probleme der frau wie beruf, haushalt, abtreibung, erziehung, ehe... zur sprache kommen, die wichtigkeit und ziele der frauenarbeit im sozialen prozeß erklärt und unsere forderungen an die männliche gesellschaft deklariert werden.“ (Auszug aus: notiz zur entstehung der ausstellung, Katalog: MAGNA. Feminismus: Kunst und Kreativität, Hrg. Valie Export, Wien)

Abschließend wäre zu konstatieren, daß es – zumindest hierzulande – den intellektuellen Anspruch gar nicht gibt, über Fragen der Geschlechterverhältnisse innerhalb der Kunstdiskurse, aber auch außerhalb, zu diskutieren, sondern es wird sofort gesagt, das ist eure Sache, ihr Frauen, oder das ist bloß etwas für Feministinnen, nicht für „normale“ Intellektuelle...

Jetzt müßten die Männer einmal anfangen, sich mit diesen Fragen zu befassen. Keiner der führenden Ausstellungsmacher, der Professoren oder Kulturpolitiker, die ja alle die Frauenfrage dann und wann im Munde führen, kommt auf die Idee, über die Bedeutung von *gender* wirklich selbst einmal nachzulesen und nachzudenken.

Es herrscht jetzt in Europa so eine Art Flaute, vielleicht ist es die Windstille vor dem Sturm? Wenn die Verdrängung ihre Funktion verliert, beginnt eine verstärkte Diskussion, eine verstärkte Aktivität. Eine neue Generation wird auch neue Fragen stellen. Der Ort der Fragen wird auch ein anderer sein. So wird es mit der Zeit viele Orte geben, die neuen und alten, in diesen Räumen werden sich die Bilder vermischen, die alten und neuen, es sind die Räume der Interferenzen.

Es ist wichtig, über das Verhältnis von Kunst und Weiblichkeit zu reflektieren, denn das menschliche Denken und bildnerische Gestalten prägt die Kunst, die Weiblichkeit ist ein Teil davon und umgekehrt, auch die Kunst beeinflusst das Menschliche und damit das Weibliche. Der künstlerische Ausdruck hat Wurzeln auch in der Geschlechtszugehörigkeit, in der realen oder/und gewünschten, in der ethnischen Zugehörigkeit, in der Weltbildvorstellung. Ein Eskimo macht andere Kunst als eine New Yorkerin. da sieht man die Unterschiede der Vorstellungen was Kunst sei, sehr schnell. Auf der anderen Seite heißt es aber, Frausein hat nichts mit Kunst zu tun. Die Kunst hängt aber ganz entschieden davon ab, wo die Künstlerin, der Künstler lebt, welchen Standpunkt man zugeordnet bekommt, oder sich zuordnet, welchen man sich erarbeitet hat, womit man sich identifiziert. Damit haben alle kreativen Produkte zu tun; das Frausein kann man davon nicht abschotten. das Weibliche muß sich aber nicht in der Kunst ausdrücken, das ist nicht gemeint damit. Es kann aber auch von einer weiblichen Sicht ein künstlerischer Ausdruck gefunden werden, so wie man auch aus weiblicher Sicht Kunst betrachten kann, zum Beispiel, die sicherlich für die Kunstgeschichte sehr wichtigen Künstler Yves Klein oder Lucio Fontana. Aber der Weg, der Zugang, das Denken ist mit dem verbunden, welche Person man ist, wodurch die Persönlichkeit bestimmt ist und welchem Geschlecht man sich zugehörig fühlt. Darum sind Studien und Publikationen über dies Fragestellung wichtig und ebenso ist es weiterhin wichtig, Ausstellungen zu organisieren, die sich mit solcher, sich immer verändernder Thematik beschäftigen. Künstlerisches, Menschliches ist kein geschlossenes System, beides ist ein offener, dynamischer Kommunikationsprozeß.

Valie Export

Biographie

Lebt in Berlin, USA und Wien.

Ihre künstlerische Arbeit umfaßt Spielfilme, Avantgarde Filme, experimentelle Filme, Video Tapes, Expanded Cinema, Video Installationen, Persona Performances, Körper-Material-Interaktionen, Fotografie, Computerarbeiten, digitale Fotografie, Installationen, Skulpturen, Objekte, Gobelins, Zeichnungen und Publikationen zum Feminismus, zur zeitgenössischen Kunstgeschichte.

Professorin an der Hochschule der Künste Berlin, Visuelle Kommunikation. Full

Professor an der University of Wisconsin, USA.

Zwischen 1955-58 entstehen die ersten fotografischen Selbstportraits -

"Metamorphosen der Identität"

documenta-Teilnehmerin

Vertritt 1980 (mit M. Lassnig) Österreich auf der Biennale von Venedig, Österreich Pavillon.

1985 war Exports Spielfilm "Die Praxis der Liebe" im Wettbewerb der Internationalen Film Festspiele Berlin.

Seit 1968 Teilnahme an internationalen Kunstausstellungen (Auswahl):

Centre Georges Pompidou, Paris, ICA London, Biennale de Paris, documenta Kassel, Museum of Modern Art, New York, Kunstverein Frankfurt, Palais de Beaux Arts, Lausanne, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Kölnischer Kunstverein, Museum des 20. Jhdt, Wien etc.

und internationalen Film- und Videofestivals (Auswahl):

London Film Festival, Filmex Los Angeles, Internationale Film Festspiele Berlin, Cannes, Montreal, Vancouver, Locarno, Solothurn, Oberhausen, San Francisco Video Festival, Chicago Film Festival, etc.

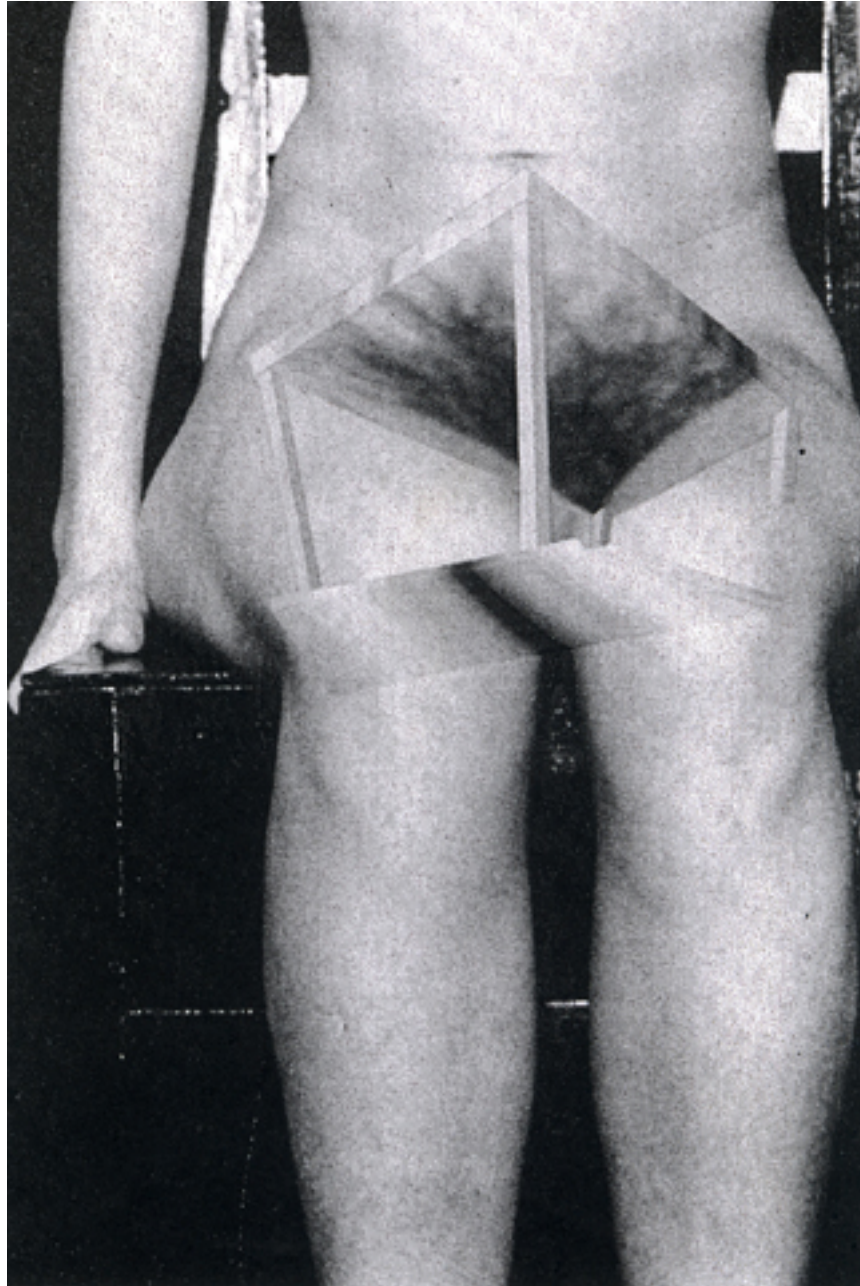
VALIE EXPORT konzipierte und organisierte internationale Kunstausstellungen und Filmprogramme:

- 1975 MAGNA. FEMINISMUS: KUNST UND KREATIVITÄT (A) und das 21. Internationale Kunstgespräch der Galerie St. Stephan, Wien unter demselben Titel.
- 1985 DER ORT DER ZEIT. SPATIALE PARAMETER - TEMPORALE PARAMETER. Das Medium Zeit in der österreichischen Film-Avantgarde, Museum des 20. Jhdt., Wien, im Rahmen der internationalen Ausstellung: "Zeit - Die vierte Dimension in der Kunst".
- 1985 KUNST MIT EIGEN-SINN. Aktuelle Kunst von Frauen. Museum des 20. Jhdt., Wien, und das Filmprogramm im Rahmen der Ausstellung.
- 1988 Österreichbeitrag für INTERNATIONALES FILM FORUM Exit Art, New York City.
- 1991 ENT-FESSELUNG DER GESCHLECHTER? EINE NEUE LEKTÜRE ZUR GESCHLECHTER-IDENTITÄT. Internationales Symposium im Rahmen der Literatur im März, Wien.

Detaillierte bibliographische Angaben in:

Katalog VALIE EXPORT, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz 1992

Tafel VI



VALIE EXPORT
o.T., 1992
Digitale Fotografie

7. Eeva Hauss

„Es ist wie ein zarter anderer Teil“

Gespräche mit **Eeva Hauss** am 19.06. und 11.12.1990 in Berlin

Der Moment, als mein Mann und ich uns getrennt hatten und ich allein lebte mit meinen beiden kleinen Kindern – das war auch der Moment, wo ich anfang zu malen. Das Malen hat mir einfach geholfen, ich habe das damals gemacht, um mich wohler zu fühlen, um meine Gefühle auszudrücken. Meine ehemaliger Mann konnte uns Unterhalt bezahlen, und so konnte ich nur für mich malen, ohne einen Gedanken an den Kunstmarkt, an Verwertungsinteressen, Wertmaßstäbe. Das war eine sehr schöne Zeit, und ich habe sie voll ausgekostet. Auch die Kinder haben dabei eine Rolle gespielt: ich erinnerte mich an meine eigene Kindheit und habe gemacht, was sie auch machten: herumgekrakelt, mit Farbe geschmiert... ich habe das sehr genossen. Irgendwann hat sich Stöhrer meine Sachen angesehen, hat mich ermuntert, weiter zu arbeiten. Auch andere Leute sahen meine Sachen an – das hätte ich nie erwartet, ich hatte ja nur so für mich gemalt.

Als die Kinder dann in den Kinderladen kamen, konnte ich manchmal bis zum frühen Nachmittag malen, das habe ich auch ausgenutzt. Aber sicher lebt man mit zwei Kindern anders als andere Künstler... Ich konnte nicht abends weggehen und die halbe Nacht in Kneipen rumhängen, ich mußte morgens um halb sieben aufstehen. Gearbeitet habe ich, wenn die Kinder weg waren. Durch die Kinder ist man zu einer gewissen Disziplin gezwungen, ich kann nicht trinken und mich gehen lassen... Wenn ich was machen will, muß ich sehr diszipliniert sein und immer den Morgen ausnutzen, wo die Kinder weg sind. Dadurch entwickelt sich ein ganz eigener Rhythmus. Aber ich sah mich sowieso außerhalb der Kunstszene, etwas isoliert. Die Frauen, die ich auf dem Spielplatz traf, waren natürlich keine Künstlerinnen – so bin ich immer mehr zum Außenseiter geworden, hier wie dort.

Wie war Deine Reaktion, als Du merktest, daß sich jemand ernsthaft für Deine Malerei interessiert?

Es war für mich sehr überraschend, daß andere Leute sagten, sie könnten mit meiner Malerei etwas anfangen. Ich hatte nie vor, Künstler zu werden. Ich habe das eigentlich ja nur für mich gemacht... Als kleines Mädchen wollte ich „etwas Schönes“ machen, Modezeichnerin werden. Das habe ich dann auch drei Jahre lang gemacht. Aber dann gefielen mir die Leute in der Modebranche nicht, das war 68/69... das paßte mir nicht.

Dein Motiv zu malen war anfangs, Deine Gefühle zu verarbeiten, die Trennung, Einsamkeit, Ängste. Wie bist Du denn auf das Informel gekommen? Du sagst, Du hast geschmiert und versucht, mit den Kindern zu malen...

Ja. Das Körperliche war dabei sehr wichtig für mich, ich wollte mich vor allem körperlich ausdrücken. Ich habe damals nur mit den Händen gemalt, die Farbe mit den Händen auf großen Tüchern verteilt, geschoben, durch andere Tücher durchgedrückt. Wiederbelebung ist ein Stichwort, das ich mir damals notiert habe. Dann habe ich gesehen, wie es weitergehen könnte. Ich versuche immer, in der Richtung weiterzuarbeiten, die mich interessiert. Finanziell ist das natürlich manchmal schwierig. Die Unterstützung meines ehemaligen Mannes reicht inzwischen nur noch für die Kinder, ich muß mich also selbst ernähren. Und das ist oft schwierig... Mein früherer Mann hat mir immer wieder zu verstehen gegeben, daß es doch bescheuert sei, Maler zu sein, anstatt Geld zu verdienen. Aber ich habe das trotzdem gemacht.

Dein Hauptinteresse beim Malen war, daß es Dir selber besser ging?

Ja, das stand im Vordergrund, weil ich gemerkt habe, daß ich mich durch das Malen wohler fühlte. Mir hat das einfach gut getan – im Gegensatz zu männlichen Kollegen, von denen ich weiß, daß für sie diese Entscheidung, Maler zu sein, mit viel Streß verbunden war. Das konnte ich nicht verstehen, denn mir hat das einfach gut getan.

Wie hat sich das denn dann weiterentwickelt, nach diesem sozusagen therapeutischen Einstieg? Wann kam es zu dem Schritt, konzentriert an einem bestimmten Punkt zu arbeiten?

Irgendwann merkte ich, das geht so nicht mehr. Mit den immer wieder gleichen Bewegungen entstand immer wieder fast dasselbe Bild. Dann war einfach Schluß, ein völliger Bruch. Nun kam eine eher intellektuelle Auseinandersetzung, die Beschäftigung mit Kunstgeschichte, Versuche, mich zu orientieren. Es interessierte mich, was die anderen machten... es kamen viele andere Aspekte hinein. Anfangs war ich schon durch die Stöhrer-Klasse beeinflusst, aber was danach kam, hatte viel damit zu tun, was mit mir selbst los ist, woher ich komme. Ich habe immer gerne mit den Händen gearbeitet, mit Materialien, handwerklichen Sachen.

Als Kind habe ich gewebt und Körbe geflochten. Das Vertrauen in meine Hände – im Gegensatz zum Kopf – ist stark gefördert worden. Wenn ich etwas nur vom Kopf her entscheide, bin ich mißtrauisch – ich will, daß Kopf und Hände zusammen eine Lösung finden. Das hat auch mit Finnland zu tun, der Landschaft, in der ich aufgewachsen bin. Die Hände sind sehr stark durch Finnland geprägt, glaube ich. Beim Malen habe ich oft das Gefühl, daß das sehr viel mit der Landschaft zu tun hat, mit Wasser, mit Sand... Ich verbrachte die Sommer immer mit meinen Eltern auf einer Insel, mit schwarzer, urfinnischer Sauna, ganz schwarz... und dann das Wasser, und die Teppiche, die man im Wasser wäscht. Da war sehr viel Sinnlichkeit, und das habe ich auch in der Malerei gesucht, denn... das vermisse ich hier.

War Dir denn immer schon klar, was Du tun würdest, wenn die Kinder groß und aus dem Haus sind?

Ja, ich wollte malen. Anfangs bin ich ja in die Hochschule gegangen, und von dem Moment an, wo ich zu Hause gearbeitet habe, war mir klar, daß ich das machen will. Ganz allein zu malen, war erst mal ungewohnt und überraschend. Ich fand das toll, weil ich entdeckte, daß ich Dinge konnte, die ich mir eigentlich gar nicht zugetraut hätte. Ich habe damals sehr körperbezogen gearbeitet.

Wichtig war doch sicher, einen Lebensrhythmus zu entwickeln: Wenn die Kinder weg sind, beginnt der Arbeitstag als Künstlerin. Die Zeit wird ...

... von den Kindern bestimmt. Wichtig ist auch der Moment, wenn die Kinder nach Hause kommen. Da war ich oft frustriert, weil ich dann alles stehen lassen und Essen kochen mußte. Der Rhythmus mit den Kindern hat meine Arbeitsweise natürlich beeinflusst und dazu geführt, daß ich sehr spontan arbeite, sehr schnell Entscheidungen fälle... Ich modelliere nicht lange an den Sachen herum, sondern arbeite blitzschnell, weil ... dann bin ich ja fertig.

Noch einmal zurück zur theoretischen Auseinandersetzung – Frauen sagen oft, daß sie sich davor scheuen. Das klingt jetzt bei Dir auch an – aber andererseits sagst Du, Du willst Kopf und Hände zusammenbringen.

Ja... der Kopf war auch immer mit einbezogen, aber eher in dem Sinn, daß ich mich fragte, was machst Du hier eigentlich? Ich reflektiere, was ich gemalt habe – nicht während des Malens, danach – und versuche, das dann einzuordnen.

Wie verläuft diese selbstkritische Auseinandersetzung?

Das ist abhängig davon, womit ich mich gerade beschäftige. Im Moment beschäftige ich mich mit Psychologie, mache selbst eine bioenergetische Therapie... deshalb habe ich viel mit dem Unbewußten, mit den verdrängten Inhalten zu tun – mich interessiert, was nicht sichtbar ist auf dem Bild. Ich setzte mich also mit dem Nichtvorhandensein von etwas auseinander... Früher war die Auseinandersetzung häufig davon bestimmt, was ich gerade gelesen habe. Ich untersuchte das Bild auf den Zusammenhang mit dem Text.

Hat sich das dann so ausgewirkt, daß daraus ein Konzept entstanden ist für die Kunst?

Dabei hat sich einiges entwickelt... die letzten zwei Jahre hat mich beispielsweise der Bildrand stark interessiert. Welche Bedeutung hat der Bildrand für mich? Das war allerdings nicht von außen beeinflusst, sondern von der Art und Weise, wie ich gemalt habe. Ich stellte fest, daß sich meine Sachen immer mehr an den Bildrand hin bewegten. Die Spannung beim Malen steigerte sich zum Bildrand hin. Dann habe ich nachgesehen, wer hat sich denn sonst noch mit dem Bildrand beschäftigt? Aber leider ist es mir bislang nicht gelungen, diese Auseinandersetzung auch in einer Ausstellung sichtbar zu machen. Das braucht offenbar noch Zeit, bis sich das zu dieser Konsequenz entwickelt, daß man dann Schritt für Schritt sehen kann, wie sich das entwickelt hat. es ist auch schwierig, auf dem Kunstmarkt mit so etwas Verständnis zu finden. Dort sind schöne kleine Zeichnungen von Interesse, die sich verkaufen lassen...

Entscheidend für meine Auseinandersetzung mit der Malerei sind auch Anstöße aus meiner Umgebung, so in den letzten Jahren durch einen Freund die Beschäftigung mit Literatur... ich nehme, was die Umgebung mir bietet.

Wichtig ist auch die Frage des Selbstbildes – was will ich, was ist für mich das Künstlerische? Meine derzeitige Beschäftigung mit dem, was nicht sichtbar ist – im Zusammenhang mit Malerei ist das ja paradox, Kunst macht ja etwas sichtbar. Was dabei an Arbeiten entsteht, sind keine Endprodukte...

Dieses Verhältnis von Sichtbarem und Unsichtbarem behandelst Du entsprechend der Psychoanalyse: beide Beteiligten, Analytiker wie Analysand, wissen, daß beim Sprechen immer etwas ausgespart wird, und daß das Ausgesparte irgendwann dann doch thematisiert wird.

Ich lasse deswegen auch sehr viel frei. Wenn ich in einem leeren Raum bin und dort ein Wort spreche, klingt dieses Wort deutlich nach. Es wird dadurch deutlicher. Im leeren Raum bin ich auch mehr mit mir selber konfrontiert... Ich meine die Dimension, die ein einzelner Strich bekommt, wenn er nicht durch zehn andere Striche zurückgenommen wird. Wenn er stehen bleiben darf.

Wie hat sich denn Dein Selbstbewußtsein als Künstlerin entwickelt?

Ich hatte immer sehr wenig Selbstbewußtsein... aber das ist auch ambivalent. Teilweise fühle ich mich sehr stark, mit sehr viel Energie – andererseits zweifle ich immer wieder an meiner Arbeit.

Betrifft die Ambivalenz den Bereich, wo es darum geht, Kunst zu machen?

Ich habe insgesamt Schwierigkeiten, mich durchzusetzen. Als Malerin selbstbestimmte Dinge zu machen, hat mein Selbstbewußtsein sehr gefördert. Aber dann kommt wieder der Aspekt von außen und das Problem, wie setzte ich mich da durch?

Der Künstlermythos geht ja davon aus, daß man es durchhält bis zum Irrsinn oder bis zum Tod, völlig unbeachtet zu arbeiten und zu leben. Was hältst Du davon?

Nicht viel. Nein... alle Leute, die mir ihr Interesse zeigten, haben für mich sehr viel bedeutet. Ich bin skeptisch gegenüber solchen Künstlermythen... skeptisch auch, was das Malen insgesamt bedeutet. Manchmal habe ich den Eindruck, es ist eine Krücke, etwas für Leute, die nicht sehr lebendig sind... Solche Zweifel kommen mir oft. Auf gar keinen Fall möchte ich das, was ich mache, in irgendeiner Weise idealisieren. Ich möchte wissen, was da beim Malen passiert und nicht unbewußt irgendwelche Sachen weiterknüpfen... und immer in dem Sumpf bleiben. Ich möchte mich eigentlich befreien.

Riskierst Du dabei nicht, daß das Malen irgendwann einmal vielleicht unwichtig für Dich wird?

Ja, das wäre toll. Wichtig ist die Wechselwirkung zwischen der Kunst und dem Leben. Je mehr ich verstehe, was ich in der Kunst mache, um so wichtiger wird mir das andere Leben. das geht ineinander über... was ich hier lerne, kann ich dort verwerten – das beeinflusst sich gegenseitig.

Inzwischen genieße ich es manchmal, die Wohnung zu putzen – das fand ich früher abscheulich. Ich bewerte die Dinge nicht mehr so unterschiedlich, das gleicht sich eher an.

Wie reagierst Du, wenn Du feststellst, daß etwas zur Routine geworden ist, wenn Dir plötzlich auffällt, daß es immer dasselbe ist – in der Malerei wie in der Hausarbeit sind ja immer wiederkehrende Handlungen notwendig.

Das ist mir erst kürzlich passiert. Ich konnte einfach die ewig gleiche Bewegung nicht mehr ausführen. Sogar mein Pinsel ist abgebrochen... Das führte dann zu einem Bruch. Ich wußte, daß kannst Du nicht mehr machen, da läßt sich auch nichts erzwingen. Da habe ich eben alles abgebrochen und etwas Neues angefangen...

Beängstigt Dich das?

Ja, das ist Neuland. Aber ich vertraue darauf, daß ich den Punkt finde, von wo es dann wieder weitergeht... Ich experimentiere nun sehr viel mit allen möglichen Sachen, schneide mit der Schere, schneide etwas weg, um das Fehlende konkret sichtbar zu machen... Der Bildgrund ist mir im Moment auch sehr wichtig... Immer wenn ich unsicher bin, gehe ich zum Grund, zu dem, was am Tiefsten ist. Zu einem Bruch kam es auch, als ich nicht mehr zu Hause, sondern im Atelier gearbeitet habe. Ich stellte fest, daß die alte Arbeitsweise nicht in die neue Umgebung paßte... Anfangs hatte ich ja versucht, meine Arbeit an den Bildern mit dem Ablauf zu Hause abzustimmen, und das hat sich dann natürlich auch in der Technik ausgewirkt.

Diese bewußte Einbeziehen der häuslichen Situation als Konzept für die künstlerische Arbeit ist ein guter Anknüpfungspunkt für die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Weiblichkeit und künstlerischer Produktion. Wir wissen, daß das Konstruktionen sind, motiviert von ideologischen und biologischen und sozialen

Voraussetzungen – eine undefinierbare Mischung aus Gedankenkonstrukten über Weiblichkeit...

Und ihr meint, daß Künstlerinnen all das eventuell sichtbar machen können?

Bei Deiner relativ intuitiven Arbeitsweise greifst Du doch diese Konstrukte von Weiblichkeit auf...

Ja, deswegen habe ich auch diese Schablone gemacht. Auch ich bin durch so eine Schablone gedrückt, und das versuche ich mir nun so zu verdeutlichen, sichtbar zu machen... Meine Idealvorstellung von Weiblichkeit... etwas wie eine Atembewegung, ohne ein bestimmtes Ziel, einfach von sich aus, einatmen, ausatmen. Ein entspanntes Atmen, überhaupt eine entspannte Haltung. Das bedeutet vieles, es fordert viel, das zu leben. Das männliche Atmen ist eher zielbewußt, das weibliche Atmen läßt kommen und gehen, läßt wachsen, erzwingt nichts, erlaubt mehr. Eben das natürliche Atmen... Wobei eine Frau auch die andere Form des Atmens braucht. Aber das entspannte Atmen gehört auf die weibliche Seite, ebenso ein entsprechendes Handeln – nicht passiv, sondern geschehen lassen. Das ist natürlich eine idealistische Vorstellung... und ich habe auch Bedenken dabei. Denn historisch haben die Frauen ja immer viel geschehen lassen, das macht auch die Ambivalenz der Sache deutlich. Aber ich meine eben nicht Passivität – doch andererseits auch nicht, was wir Frauen inzwischen gelernt haben; die Zeit zielbewußt zu ordnen. Das funktioniert ja heute – und dabei geht viel verloren. Was kann Weiblichkeit heute sein? In dieser Frage steckt ja auch ein Wunsch. Es ist schwer... Weiblichkeit, das ist Körperbewußtheit, die Fähigkeit, körperlich wahrzunehmen... und Leichtigkeit im Umgang von Frauen miteinander... die Fähigkeit, mit dem Körper zu erleben, das ist ein wichtiger Punkt.

Wie ordnest Du Dich da selber ein – bist Du auf dem Weg dahin, oder ist es nur eine Wunschvorstellung?

Nun, ich versuche, mir das immer wieder bewußt zu machen, damit zu experimentieren. Auf der Ebene der Körperlichkeit kann man viel experimentieren, das läßt sich sehr weit ausdehnen.

Hat das mit Deinem Alter zu tun? Ist das abhängig von Deiner künstlerischen Entwicklungsphase?

Ja, das hat viel mit dem Malen zu tun, weil man da an Dinge herankommt, die in anderen Lebensbereichen nicht wahrzunehmen sind. Das führt auch zu einer Sensibilisierung dafür, was weiblich ist. Ich sehe auch die Unterschiede zwischen mir und Männern, die malen. Unterschiede auch in der Selbstdarstellung, Selbsteinschätzung. Ich mache das so und genieße das so. Ich habe das wirklich genossen – und für Männer ist das harte Arbeit. Für mich ist es das Abenteuer, neue Sachen zu entdecken. Ich habe nicht diese althergebrachte Vorstellung, daß Kunst mit Leiden und Opfern verbunden ist... Für mich war die Kunst, nach Jahren als Hausfrau und Mutter, eine Erweiterung meiner Tätigkeitsfelder. Inzwischen versuche ich, die Arbeit zu Hause und das Malen hier im Atelier gleichzusetzen... Kampf ist nicht das richtige Wort für die künstlerische Arbeit. Es ist eher wie ein Gespräch – und es gibt auch ergebnislose Gespräche. Manchmal geht es total daneben. Aber es ist nie umsonst, denn jedes Mal passieren dabei neue Dinge, die auch neue Erfahrungen ermöglichen.

Würdest Du denn Deine Einstellung zum Malprozeß als „weiblich“ bezeichnen?

Ja, aber diese Einstellung kann auch ein Mann haben. Es geht darum, etwas kommen zu lassen...

Obwohl Du ja immer wieder auch eingreifst, Du benutzt immer wieder diese großen Zeichen und Gesten, womit Du Dich selbst repräsentierst im Bild, in der Aktion.

Ja, aber das erscheint eher als zielbewußt und willentlich – das ist fast alles blind gemalt. Ich plane diese Linien nicht, die entstehen ganz spontan, ich schalte dabei den Gedanken und den Willen aus. Das ist in zwei Sekunden gemalt... ich fasse da alle möglichen Schichten zusammen. Es gibt bei mir zwei Ebenen; die Langsamkeit steckt im Bildgrund, daran arbeite ich sehr lange... es muß unbedingt ein weicher Grund sein, sehr lange und gründlich vorbereitet, damit er am Ende dieses Samtartige, Weiche hat. Der Bildgrund hat die Dimension eines sehr langsamen Aufbaus, vieler Schichten, damit die Farbe dann reinsickern kann. Die zweite Ebene ist dann das ganz Schnelle, zwei Sekunden Bewegung – da kreuzen sich die Dimensionen.

Wird da „Weiblichkeit“ in einen Zusammenhang gebracht – und in welchen?

Ich weiß nicht, ob ich das beantworten kann... Habe mir diese Frage auch noch nie gestellt...

Deine Art der Körperwahrnehmung, der Atmung, das sind doch Qualifikationen, die mit Deiner speziellen Situation als Frau in Zusammenhang stehen – das sind doch geschlechtsspezifische Qualifikationen...

Ja, die fließen da sicherlich mit ein, das Bild wird ja bestimmt von der Bewegung. Während ich das mache, habe ich bereits im Gefühl, ob das den Punkt getroffen hat oder nicht. Also meinen Punkt – den suche ich jedesmal neu, und manchmal gelingt es auch nicht. Wenn Leute meine Bilder sehen, kommen sie oft auf Kalligraphie zu sprechen – und die ist ja bekanntlich nicht von Frauen. Mich interessiert das schon seit langem, ich sehe mir gern Schriftzeichen an. Allerdings sind die viel kleiner, ich mache das ja mit dem ganzen Körper.

Aber der meditative Aspekt der Kalligraphie spielt für Dich keine Rolle?

Nein, ich sammle mich nicht – vielleicht, weil ich sammle, während ich die einzelnen Schichten aufbaue. Ich stelle mich nicht hin und kreuze ein Bein und sitze da, bevor ich einen Strich mache. Ich versuche, die Linie eher nebenbei zu machen, wie wenn ich gehe oder mich hinsetzte. Damit das nicht so überhöht wird, das versuche ich zu vermeiden.

In Deinen Bildern gibt es häufig Schattenmotive oder Verdoppelungen...

Ich habe mir das nicht ausgedacht, nie denke ich mir etwas aus... Das hat sich daraus ergeben, daß mir die erste Linie auf dem Bildgrund nicht gefallen hat. Und dann habe ich sie nicht entfernt, sondern noch durchscheinen lassen. Den zweiten Versuch habe ich dann über dem ersten gemacht, und dabei ergab sich plötzlich und zufällig ein Zusammenspiel dieser Schatten... es ist wie ein zarter, anderer Teil, der sehr unterentwickelt ist, vielleicht nicht zugelassen wird. Der kann erst kommen, wenn... wenn Möglichkeiten da sind.

In der abstrakten Kunst, so lautet ein Versuch, sie zu erklären – vergegenständlicht sich der Maler oder die Malerin. Barnett Newman zum Beispiel sagt, dieses aufrechte

Zeichen, das bin ich. Und ganz entsprechend erkenne ich auf Deinen Bildern nicht nur Deine Lebensäußerungen, sondern den Versuch, sich selbst zu erkennen und zu begreifen.

Genauso sehe ich das auch. Da gibt es bei mir eine Bewegung, die sich immer wiederholt – und dann frage ich mich, was ist das, warum kommt das immer wieder. Genauso, wenn in den Bildern immer wieder Schattenteile sind, mache ich mir natürlich Gedanken darüber... Wenn man ein ganzheitliches Lebensgefühl anstrebt, dann ist Malen sehr gut geeignet, entwicklungsbedürftige Teile bei sich selbst zu entdecken. Für mich bietet die Kunst eben die Möglichkeit, mich auch als Person weiterzuentwickeln. Mich selbst zu suchen und nach und nach die einzelnen Teile und Schichten zu erkennen.

Also ein rundum ganzheitlicher Ansatz... für Kunst und Leben...

Ja.

Uns interessiert, wie das Selbstverständnis der Künstlerinnen zusammenpaßt mit den Möglichkeiten, die die Gesellschaft ihnen bietet. Bei Dir scheint das nun eine sehr eigenständige Entwicklung zu sein, unabhängig von den Erwartungen der Gesellschaft an Dich als Künstlerin.

Ja, anders könnte ich das gar nicht. Anfangs war das sicher bedingt durch die Kinder, da konnte ich nicht einem Künstlerinnen-Image nachlaufen... Später hatte ich auch kein großes Interesse, diesem Image zu entsprechen. Ich finde andere Dinge einfach interessanter. Ich gehe nicht auf Vernissagen, treffe mich nicht mit den angeblich wichtigen Leuten und lehne es auch öfter ab, Ausstellungen zu machen. Wenn es finanziell reichen würde, wäre ich mit zwei Ausstellungen im Jahr zufrieden. Das war natürlich nicht immer so. Erst seit einigen Jahren spüre ich, daß es sinnlos ist, Bilder nur für einen Termin zu produzieren – dabei kann ich aus der Arbeit nicht mehr das rausziehen, was für mich wichtig ist.

Dann leitest Du Deine Produktivität also nicht nur aus der Kunst her, sondern aus dem gesamten Leben...

Ja, das auf jeden Fall. Eine Hand, die schreibt, hat Verbindung mit dem Kopf – wenn die Tätigkeiten verschwinden, verschwinden auch die Gedanken und die Fähigkeit, überhaupt zu denken.

Du bist Malerin, machst Bilder – dabei beklagen wir uns alle über die Bilderflut...

Ich wünsche mir, daß das Bildermachen nur eine Anfangsphase ist. Daß man dadurch sensibilisiert und fähig wird, etwas anderes zu machen, etwas, was heute vielleicht wichtiger wäre als Bilder malen. Ich bin kein eingeschworener Bildermaler, für mich ist es im Moment der Weg, die Möglichkeit überhaupt.

Ich habe mir viele Gedanken gemacht über das Bild... es ist für mich direkt zu einem Schimpfwort geworden, wie Männer zum Beispiel das Bild einer Frau machen, dem man dann entsprechen soll...

Tja, was tun...

Was setzt man dieser Bilderflut entgegen? Du malst, Du machst auch Bilder.

Ja, ja, das sehe ich auch. Für euch sind das Bilder, für mich sind das Ereignisse gewesen. Das ist der Unterschied.

Eeva Hauss

Biographie

geboren 8.4.1949 in Helsinki, Finnland, als drittes Kind von vier Geschwistern.

Eltern: Vater, Tierarzt, Finne, Mutter, Hausfrau, Russin.

Umzug 1953 nach Jämsä, Mittelfinnland.

1967 Abitur und Umzug nach München, Studium an der Deutschen Meisterschule für Mode bis 1970.

1970 Aufnahme in die Akademie der Künste München. Jeder Bewerber wurde in diesem Jahr von Prof. Dahmen aufgenommen. Das Studium zu dieser Zeit war stark von Projektstudium und Gruppenarbeiten geprägt. Individuelle künstlerische Produktion wurde auch von mir damals abgelehnt.

1973 wechselte ich über zur Kunsterzieherklasse und beendete 1976 das Studium.

Ich heiratete 1974 Friedrich Hauss, Soziologe.

Mein Sohn Kalle wurde 1974 geboren.

Meine Tochter Lisa wurde 1976 geboren.

1977 Umzug nach Berlin.

1979 Trennung und im selben Jahr fing ich an, an der HdK Berlin zu studieren.

1981 Staatsexamen im zweiten Fach Werken. Keine Absicht, in den Schuldienst zu gehen.

Inzwischen bestanden Kontakte zur Klasse von Prof. Stöhrer, das Malen hatte mich gepackt.

1980-81 arbeitete ich mit zwei anderen Studenten der Stöhrer-Klasse in einer Fabriketage.

Ab 1981 arbeitete ich zu Hause in unserer Vier-Zimmer-Wohnung. Damals war der Kunstmarkt noch offener für junge Künstler. Der "Hunger nach Bildern" wirkte sich bereits aus. Und so kam es, daß ich schon 1982 meine erste Einzelausstellung hatte. Ab 1987 eigenes Atelier mit sehr guten Arbeitsbedingungen.

Ausstellungen und Ausstellungsbeiträge

1982 Forum Aktuelle Kunst, Berlin

1983/85/87 Galerie Christa Schübbe, Düsseldorf

1983 Malaktion im Künstlerhaus Bethanien, Berliner Festspiele

1983/84/87 Internationaler Kunstmarkt, Köln

1986 Depot, Berlin

Gallery Q + 1, Tokio

1987 Galerie Christa Schübbe, Düsseldorf

Internationaler Kunstmarkt, Köln

1988 Galerie Karo, Berlin

1988/89/90/91 Galerie Nalepa, Berlin

1989 Große Münchner Kunstausstellung

1990/91 Galerie Gardy Wiechern, Hamburg

Hagener Kunstkabinett

1991 Sozietät Hamburg

1992 Huck-Beifang-Haus, Burgsteinfurt

Lebendiges Museum, Berlin

Galerie im Rathaus Schöneberg, Berlin (K)

Galerie SCHOEN + NALEPA, Berlin

Tafel VII



Eeva Hauss

o. T., 1991 (Arbeitszustand mit der Künstlerin)

Öl und Japanpapier auf zwei Leinwänden

55 x 55 cm

Foto: Gunter Lepkowski, Berlin

8. Rebecca Horn

„Für mich ist diese Außenseiterposition essentiell“

Gespräche mit **Rebecca Horn** am 10.5. und 11.5.1991 in Berlin

Was bedeutet es für Sie, eine Frau zu sein?

Es ist schwer sich selbst einzuordnen. Man wird geboren, springt aus einem Bauch, beginnt zu leben, die Spanne eines Lebens bis zum Tod ist ein ständiger Lernprozeß, der nie abbricht. Dieses Bewußtsein, glaube ich, begleitet mich beständig in der Suche nach meiner künstlerischen Aussage. In der Arbeit erzwingt man eine Distanz, sich selbst wie durch ein Fernglas zu beobachten.

Politisch finde ich es gefährlich, sich festzulegen. Der Künstler ist irgendwo ein Außenseiter, ein Individualist. Für mich ist diese Außenseiterposition essentiell. Ich gehöre keiner Gruppe an, mag mich nicht einordnen und habe die meiste Zeit meines Lebens im Ausland verbracht.

Sich diesen fremden Blick von außen zu bewahren, das ist ja ein fast philosophischer Standpunkt!

Diese Distanz hat sich kontinuierlich mit den Erfahrungen über die Jahre entwickelt. Auch die Utopie – vielleicht der Traum von einer anderen Wirklichkeit. Zu sagen, meine Arbeit sei politische Kunst, kommt mir dabei nicht in den Sinn. Zur Zeit des Golf-Krieges habe ich hier in Berlin die Installation „Der Chor der Heuschrecken I und II“ entwickelt. Es ist eine Arbeit über Angst und Sprachlosigkeit. Die 35 katatonisch tippenden Schreibmaschinen hängen bedrohlich von der Decke des Raumes. Der Chor wird von einem Blindenstock dirigiert. Der zweite Chor: In einem Raum auf dem Fußboden sitzen die 4000 Gläser auf beweglichen Lamellen, klirren, stoßen aneinander und zerbrechen, erdrücken sich gegenseitig in der Masse. Im Wintergarten bewegt sich einsam die schwarze Arie, eine Malmaschine, die schwarze Farbe sprüht, von der Decke hängend. Diese Installation ist ein Musikstück, das den Betrachter bedrohlich einbezieht, ohne daß sie zu einer politischen Aussage wird.

Es ist in Europa fast einmalig, welche Position Sie sich als Künstlerin erarbeitet haben. Gab es in Ihrer Kindheit oder Jugend Momente, die diese Entwicklung gefördert haben?

Die ersten Jahre meiner Kindheit, nach dem Krieg, lebte ich mit einer Tante und einer rumänischen Gouvernante auf dem Land. Mein Vater arbeitete viel im Ausland. Meine Mutter war sehr oft krank, so daß ich mich in meiner frühen Kindheit sehr wenig an sie erinnern konnte. Mit achteinhalb Jahren kam ich viel zu früh in ein Internat. Ich empfand die Trennung von der schützenden Umgebung meiner Familie sehr schmerzlich. Es war eine schreckliche Zeit, die mich heute noch mit Alpträumen erfüllt. In meiner kindlichen Phantasie wollte ich von Schmetterlingsflügeln in den Schlaf gestreichelt werden. Meine Mutter entlockte mir ein Versprechen: wenn sie mir solch eine Decke schenken würde, erklärte ich mich bereit, dafür ins Internat zu gehen. Der Chauffeur meines Vaters holte mich mit einem großen Paket und einem Koffer ab und brachte mich ins Internat, ein riesiges Gebäude in einem Park. Ich saß auf einer Mauer und beobachtete die Ankunft der anderen Kinder, die bei der Abreise ihrer Eltern weinten. Ich fand das sehr komisch, da ich nicht begriff, daß auch ich hier für einige Jahre bleiben sollte. Irgendwann bin ich in einen gemeinsamen Schlafsaal

gegangen, um meine Decke auszupacken. Sie war ganz ordinär nur mit Schmetterlingen bedruckt. Ich rannte mit der Decke in den Park, kletterte auf die höchste Mauer und saß dort die ganze Nacht wartend, um wieder abgeholt zu werden – schrie wie ein junger Wolf.

Es fing eine fürchterliche Zeit für mich an. Ich bin oft weggerannt, habe auf Bahnhöfen gewartet, um wieder abgeholt zu werden. Mit dreizehn Jahren fuhr ich alleine mit einer Freundin nach Biarritz, um französisch zu lernen. Unser Lehrer dort war blind. Wenn wir morgens zum Unterricht kamen, konnte er unsere Namen nennen, ohne daß wir sprachen. In dieser Zeit löste ich mich sehr stark von meiner Familie.

Ein weiterer schmerzlicher Einschnitt in meinem Leben war während meines Kunststudiums in Hamburg. Ich war Studentin in einer Bildhauerklasse von Jochen Hiltmann. Wir begannen riesige Formen aus Polyester zu bauen, ohne auf die giftigen Dämpfe zu achten. Zwei Mitstudenten und ich haben uns eine schwere Vergiftung zugezogen, und ich wurde von einem auf den anderen Tag in eine staatliche Heilstätte eingewiesen. In dieser Zeit sind auch meine Eltern gestorben, so war ich vollkommen auf mich selbst gestellt. Hinzu kam noch die Isolation von der Außenwelt in der Einsamkeit eines Sanatoriums. Ich zeichnete stündlich Kalender, um mir die Angst vor der dahinschleichenden Zeit zu nehmen. Ich lag für lange Zeit im Bett, begann nach einiger Zeit wieder zu zeichnen und zu schreiben.

Nach Monaten verließ ich auf eigene Verantwortung das Sanatorium, lebte in meinem Atelier in Hamburg und begann mit Stoffen, Draht, Federn meine Körperskulpturen zu entwickeln. Ich widmete diese Skulpturen Personen, die von mir ausgewählt wurden, und mit denen ich zusammen meine ersten Performances inszenierte. Es waren die ersten Dialoge aus meiner Krankheit einen Weg zu finden, meine Isolation zu sprengen.

Nach meiner Gesundung erhielt ich ein Stipendium nach London.

In dieser Zeit hatte Harald Szeemann von meinen Arbeiten gehört und lud mich 1972 zur documenta ein. Dies war die erste Ausstellung meiner Arbeiten, von Photos, Filmdokumentationen meinen Performances und einer speziell für die documenta entwickelten Performance auf der großen Wiese vor dem Schloß.

Im gleichen Sommer fuhr ich auf Einladung einiger Künstler nach Amerika und blieb in New York für neun Jahre.

Sie können für Ihre Kunst wichtige psychische Momente und Erfahrungen bis in die Kindheit verfolgen ...

... Als Künstler entwickelt man eine eigene Sprache, ein in sich Versenken, hört auf innere Zeichen, lernt mit dieser Sprache der neuen Formen umzugehen, sie in Bilder umzusetzen. Dies versuche ich auch meinen Studenten zu vermitteln. Es spielt dabei keine Rolle, ob sie sich mehr mit Musik, Theater, Film, Literatur oder Malerei auseinandersetzen. Denn ich bewege mich auch zwischen den Medien, zeichne, fotografiere, schreibe, konstruiere Objektskulpturen und drehe Filme.

Viele Künstlerinnen wollen nicht das Verhältnis zwischen ihrem weiblichen Leben und ihrer Kunst sehen.

Wirklich? Wie kann man das trennen? Diese Verschmelzung ist essentiell für mich – diese Durchlässigkeit, sich stürzen und fallen zu lassen. Außerdem empfinde ich, daß Männer und Frauen ähnliche Emotionen teilen. Man kann oft schwer seiner eigenen Zwangsjacke enttrinnen. Schmerzlich lernt man auf die eigenen Sensorien zu reagieren, auf Dinge, die die anderen gar nicht wahrnehmen.

Es klingt fast so, als ob es Ihnen gelungen wäre, selbst negative Erfahrungen als Chance zur Weiterentwicklung zu nutzen.

Wird man dazu nicht schon als Kind gezwungen? Wo man doch im Prozeß der Pubertät, dem Erwachsenwerden, stets in fürchterliche Löcher fällt, in Abgründe, wo man nicht weiß, wie man wieder herausfindet. In meinen Filmen erzähle ich davon, von dieser Liebe in Variationen. Man findet sich plötzlich wieder in einem Vakuum, dieser Einsamkeit. Um jemand wirklich lieben zu können, braucht man diese Einsamkeit. Diese melancholische Form des Verstummens habe ich nirgends schöner erlebt als in den Filmen von Buster Keaton.

Nichts ist schlimmer für mich als sich an etwas zu klammern. Das Ende von Freiheit und Kreativität.

Und Sie kultivieren auch bewußt das „Weibliche“ in Ihren Erfahrungen?

Natürlich verarbeite ich meine eigenen Erfahrungen in meiner Arbeit. Eine individuelle Sicht der Dinge. Vor einigen Jahren, entstand eine Dialogarbeit mit einem männlichen Künstler in Wien, mit Jannis Kounellis. Wir inszenierten im Theater am Steinhof, in der größten Irrenanstalt Österreichs, unseren Dialog für die Patienten und Besucher der Festwochen. Ich arbeitete mit Materialien wie schwarzem Wasser, einem Ei, silbernen Hämmerchen, Federn, einem Pendel und Puder. Kounellis arbeitete mit Eisen, zerstörten Gipsfiguren und Feuer. Ein weiblich-männlicher Dialog, schon von den Materialien ersichtlich.

Sie hatten nie Angst mit Ihren Themen der Liebe, zum Beispiel, und den Materialien in die „Frauenecke“ eingeordnet zu werden?

Seit meiner frühen Internatszeit bin ich allergisch gegen jegliche Gruppenbewegungen. Ich habe mich nie besonders dafür engagiert, bin viel zu sehr mit meiner eigenen Auseinandersetzung beschäftigt. Das klingt vielleicht sehr egoistisch, aber es gilt auch zu demonstrieren, daß die Überzeugungen des Einzelnen besser Grenzen überspringen können.

Meine Arbeit spannt den Bogen zwischen Fragilität und Zerbrechlichkeit zu einer vibrierenden Energie der Zerstörung. In dieses Spannungsfeld fühle ich mich selbst oft katapultiert, gesehen aus Hotelzimmern – die Geschichte einer ständigen Flucht.

Wie korrespondiert Ihr Selbstbild mit dem gängigen Künstlermythos?

Es ist wie unter dem Wasser zu schlafen und unerreichte Dinge in der Ferne zu sehen. Wahrscheinlich kein Mythos.

Durch eine mystifizierende Selbstsicht kann ich mich auch vor bestimmten Dingen, zum Beispiel der Forderung, möglichst gut zu funktionieren, schützen, indem ich sage: „Ich bin egozentrisch, asozial und eben ein bißchen verrückt“.

Wird von mir erwartet für meine Umwelt zu leben? Muß ich gesellschaftliche Erwartungen einlösen? Tue ich das nicht durch meine Arbeit?

Dazu sind Sie ja auch Künstlerin! Sie spielen sozusagen den Gegenpart ... Erfahren auch Sie manchmal Hindernisse in der Arbeit, die auf Ihre weibliche Lebenspraxis zurückzuführen sind?

Hemmnisse, private Probleme, die einem die Kraft zum Arbeiten nehmen, man verliert sich in einer Liebe, verliert den Rhythmus des inneren Gleichgewichts. Mit jedem Film endete eine Beziehung und dies ist sehr schmerzlich. Trotzdem mußte ich diese Arbeit beenden und dann steht man nach zwei Jahren mit fünf Rollen Film, eineinhalb

Stunden Illusion, der eigenen Inszenierung, im leeren Raum und sucht nach einem kontinuierlich neuen Anfang.

Rebecca Horn

Biographie

geboren in Deutschland

1964-69 Studium an der HfBK Hamburg

1971-72 DAAD-Stipendium St. Martin's School of Art, London

1974 Gastprofessur am California Art Institute, University of San Diego

1975 Deutscher Kritikerpreis, Berlin

1977 Kunstpreis Glockengasse, Köln

1979 Kunstpreis Böttcherstraße, Bremen

1986 Documenta-Preis, Kassel

1988 The Carnegie International Preis, Pittsburgh

1992 Kaiserring Goslar

1992 Lebt in Paris und Berlin

Einzelausstellungen (Auswahl)

1975 Rebecca Horn, Körperraum, Galerie René Block, Berlin

Galerie nächst St. Stephan, Wien

Berlin Exercises. Dreaming Underwater, Anthologie Film Archives, New York

1976 Die chinesische Verlobte und andere Arbeiten, Galerie René Block, Berlin

Galerie H., Graz

1977 Zeichnungen, Objekte, Fotos, Videos, Filme, Kölnischer Kunstverein Köln (K)

Haus am Waldsee, Berlin (K)

The Unrelated Twin, Galleria Salvatore Alan, Mailand

1978 Der Eintänzer. Der Film, die Installation, die Objekte, die Zeichnungen,

Kestner-Gesellschaft, Hannover (K)

Dialogo tra due archi, Saman Gallery, Genua

1979 Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven

Dialogue Between Two Springs, Ala Gallery, New York

1981 La Ferdinanda. Sonate für eine Medici Villa. Rauminstallation und Film,

Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (K)

Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven

We Stood Around This Lovely Great Snow White Egg Giocond as if We

Ourselves Had Laid It, Saman Gallery, Genua

1982 Gewad, Gent

Kestner-Gesellschaft, Hannover (K)

Sculptures, Galerie Eric Franck, Genf

Centre d'Art Contemporain, Genf

Zeichnungen, Objekte, Filme, Kunsthaus Zürich

John Hansard Gallery, University Southampton

1984 Serpentine Gallery, London (K)

1985 The Museum of Contemporary Art, Chicago

The Golden Waterfall, Galerie Eric Franck, Genf

1986 The Golden Rush, Marian Goodman Gallery, New York

Nuit et jour sur le dos du serpent à deux têtes, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

1987 Plötzlich taucht Buster Keaton als George Washington getarnt in der Bucht auf,

Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf

Zeichnungen, Objekte, Galerie Elisabeth Kaufmann, Zürich

A Sculpture Show, Marian Goodman Gallery, New York

1988 An Art Circus, Marian Goodman Gallery, New York

A Rather Wild Flirtation, Galerie de France, Paris (K)

1989 Missing Full Moon, Artiste Gallery, Bath Festival, Bath (K)

Von Hydra geleitet, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf

- 1989/90 Filmproduktion Buster's Bedroom
 1990 Diving through Buster's Bedroom, Museum of Contemporary Art, Los Angeles
 America, Marian Goodman Gallery, New York
 1991 Chor der Heuschrecken, Galerie Franck und Schulte, Berlin
 La Lune rebelle, Galerie de France, Paris
 Buster's Bedroom, Galerie Elisabeth Kaufmann, Basel
 High Moon, Marian Goodman Gallery, New York
 1992 The River of the Moon, Fundacio Espai Poble Nou, Barcelona
 Ballet of the Woodpeckers, Tate Gallery, London
 1993 Guggenheim Museum, New York (K)
 1994 Neue Nationalgalerie, Berlin (K)

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 1972 Documenta 5, Kassel (K)
 1973 Kunstverein Hannover
 1974 Kunsthalle, Kunstverein Köln
 Museum of Modern Art, New York
 Institute of Contemporary Art, Philadelphia
 1975 9 Biennale de Paris, Musée d'Art Moderne, Paris
 Palais des Beaux Arts, Brüssel
 Kunstverein Hamburg
 1976 Made in Berlin, Galerie René Block, Berlin
 1977 Documenta 6, Kassel (K)
 Museum of Modern Art, New York
 Kunsthalle Baden-Baden
 1978 Videosymposium, Tokyo
 1980 Design forum, Linz
 Incontri 1980, XXIII Festival di Spoleto
 Umanesimo, Disumanesimo, Florenz
 1982 Sydney Biennale
 1985 The European Iceberg, Art Gallery of Ontario, Toronto
 Promenades, Parc de Lulin, Genf
 1986 Wien Fluß, Theater am Steinhof, Wien
 Falls the Shadow, Hayward Gallery, London
 Androgyn, Akademie der Künste Berlin (K)
 Sonsbeek '86: International Sculpture Exhibition, Arnheim
 42. Biennale internationale d'arte, Venedig (K)
 Individuals: A Selected History of Contemporary Art, Los Angeles
 1987 Skulptur Projekte, Westfälisches Landesmuseum, Münster
 Die Gleichzeitigkeit des Anderen, Kunstmuseum Bern
 From the Old Europe, Stedelijk Museum, Amsterdam (K)
 1988 Sidney Biennale, Sidney
 Waterworks, Toronto
 Rosc '88, Dublin
 1989 Magiciens de la Terre, Musée National d'Art Moderne, Paris (K)
 1990 Die Endlichkeit der Freiheit, Installationen in Ost und West Berlin (K)

Filmografie

- 1970 Einhorn, Super-8 mm, Farbe 12'
 1971 Schwarze Hörner, Super-8 mm, Farbe 15'
 Körperfarbe, Super-8 mm, color
 Mata Hari, Super-8 mm, Farbe
 1972 Performances 1, 16 mm, Farbe 22'
 1973 Performances 2, 16 mm, Farbe 45'

1974 Flamingos, 16 mm, Farbe
1974-75 Berlin-Übungen in neun Stücken, 16 mm, Farbe, 45'
1976 Die Chinesische Verlobte, New York, 16 mm, Farbe
1978 Der Eintänzer, New York, 16 mm, Farbe
1981 La Ferdinanda – Sonate für eine Medici Villa, Artimino, 35 mm, Farbe, 90'
1989-90 Buster's Bedroom, 35 mm, Farbe, 112'

Tafel VIII



Rebecca Horn
Les Amants, 1991
Installation
Courtesy Galerie de France:
Foto : J. L'Hoir, Paris

9. Leiko Ikemura

„Und selbst die Zerrissenheit ist unter Umständen authentischer als verlogene Einheit“

Gespräche mit **Leiko Ikemura** am 19.1., 8.12. und 14.12.1991 in Köln und Berlin

Viele Künstlerinnen empfinden es als reduzierend, wenn man über ihre künstlerische Arbeit auch unter dem Aspekt ihrer Geschlechtszugehörigkeit diskutiert. Sie bemühen sich offenbar um eine strikte Trennung zwischen Kunst und Biographie. Ist diese rigorose Abgrenzung nicht Ausdruck eines Problems, Folge einer eben doch spezifischen Erfahrung der weiblichen Künstler?

Es gibt immer einen Zusammenhang zwischen Kunst und Leben, auch wenn man nicht vordergründig autobiographisch arbeitet. Dabei spielen die geschlechtlichen Aspekte auch eine wichtige Rolle.

Trotzdem thematisiere ich sie nicht bewußt in meinen Arbeiten. Denn die Kunst und das Persönliche stehen ohnehin im wechselseitigen Austausch – ob es der Künstlerin oder dem Künstler bewußt ist oder nicht.

Aber die rigorose Ablehnung ist sicher Ausdruck eines Entwicklungsstadiums, in dem die Frauen sich sowohl gegenüber traditionellen Rollenbildern als auch gegenüber militant feministischer Kunst abgrenzen wollen.

Ich selbst gehöre zu der Generation von Künstlerinnen, die glaubte, sich mit dem Thema „Frau-Sein“ nicht explizit auseinandersetzen zu müssen.

Erst in der letzten Zeit habe ich begonnen, die sogenannten weiblichen Elemente in Kunst und Leben zu akzeptieren, obwohl ich sie immer noch nicht zu definieren weiß. Heute gibt es auch allgemein die Bereitschaft und Offenheit dafür.

Du siehst also eine Verbesserung der gesellschaftlichen Bedingungen, die es Dir ermöglichen, offener mit dem Thema Kunst und weibliche Biographie umzugehen?

Ja, in dem Sinne, daß Künstlerinnen immer mehr Chancen wahrnehmen, in die Öffentlichkeit zu treten, und daß dieses Thema ernsthaft als Forschungsaspekt in den Wissenschaften diskutiert wird. Dies ist natürlich ein Ausdruck des wachen Bewußtseins der engagierten Frauen.

Daß die Situation heute positiver ist, liegt ja sicher daran, daß es überall auf der Welt Frauen gibt, die sich ein anderes Selbstbewußtsein erkämpft haben ...

Auf jeden Fall und das ermöglichte den heutigen Frauen, sich nicht mehr als Ausnahme zu sehen, sondern selbstverständlich zu handeln.

Bei unseren Gesprächen fiel uns auf, daß die jüngeren Frauen stets extrem reagiert haben: Entweder erklärten sie, mit unserer Fragestellung nichts zu tun haben zu wollen, oder sie seien feministisch engagiert. Erst ab einem bestimmten Alter zeigten sich die Künstlerinnen bereit, über dieses Thema mit einer gewissen Offenheit zu sprechen – sie sind dann offenbar nicht mehr so ängstlich dieser Frage gegenüber.

Das hat sicher mit den Entwicklungsphasen zu tun. Erwachsensein heißt ja auch, sich selbst als Entwurf gegenüber der Welt zu stellen. Reife hat mit Akzeptanz zu tun und mit der Erfahrung, daß das eigene Sein und der Selbstentwurf sich nähern.

Dabei geht es doch auch um die innere Freiheit, die dazu befähigt, Kunst zu machen. Dazu gehört auch die Akzeptanz, Frau zu sein, Kind zu sein.

Genau, es geht mir gar nicht so sehr darum, alles zu wissen, immer noch weiter zu gehen ... sondern eher darum, das Regressive einzubeziehen. Die Dinge können dann eher bescheidener werden, auf jeden Fall verdichteter. Diese Freiheit ist keine nach außen gerichtete Handlungsfreiheit, sondern es ist eher eine Freiheit im spirituellen Sinn. Abgrenzungen sind dann nicht mehr so wichtig.

Können denn alle Dimensionen der Existenz als Frau in die künstlerische Arbeit eingehen? Ist das wirklich eine Einheit, oder gibt es da immer noch Ausgrenzungen, Kontrollen, Brüche und Verbote?

Während der Arbeit kümmere ich mich darum nicht. Wie schon gesagt thematisiere ich das Frau-Sein in der Kunst nicht bewußt. Aber es beeinflusst meine Arbeit trotzdem. Und selbst die Zerrissenheit ist unter Umständen authentischer als verlogene Einheit.

Du hast erklärt, bei Deiner Arbeit gehe es Dir darum, durchlässig zu sein, etwas durch Dich hindurchströmen zu lassen, was dann der Ausdruck Deiner selbst sei ...

So würde ich gerne arbeiten, das gelingt mir nicht immer. Es gibt Widersprüche, die kollidieren und sich gegenseitig (be-)hindern. Diese Durchlässigkeit sollte nicht nur vom Kopf angestrebt werden sondern durch die Selbstvergessenheit einfachen Daseins.

Nach der „klassischen“ Theorie verhält es sich so, daß die Männer durch die Überwindung und Kompensation ihres Unvermögens zu kreatürlicher Produktion, also des Unvermögens, selbst zu gebären, fähig sind, Künstler zu werden. In dieser theoretisierten Mythe ist die Ausgrenzung festgelegt, an der die Künstlerinnen früherer Jahrhunderte gelitten haben. Mit der Moderne hat sich – angeblich – das Künstlerbild stark gewandelt, weshalb heute darüber nicht mehr gesprochen wird. Uns scheint aber, daß das noch immer vorhanden ist, vielleicht eher unbewußt: das weibliche Geschlecht als das Minderwertige. Das Menschengeschlecht ist nach wie vor das männliche Geschlecht. Im Kunstbereich kann man dieses Phänomen vielleicht besonders deutlich erkennen.

Die Frage ist aber, ob die Männer allein für diese patriarchischen Strukturen verantwortlich sind und ob sie nicht durch eine Komplizenschaft der Frauen in der Erziehung unterstützt wird.

Da aber die Künstler sich oft außerhalb der üblichen gesellschaftlichen Konventionen stehen, sollten in der Kunstwelt andere Modelle entstehen können.

Die Offenheit und Sensibilisierung gegenüber den polarisierenden Kräften ermöglicht ein Weiterkommen von Künstlerinnen über das Geschlechtliche hinaus.

Der Versuch, geschlechtsspezifische Unterschiede zu definieren, ist sehr schwierig, weil wir dabei immer wieder auf Bilder und Klischees zurückgreifen.

Wir leben in einer Zeit, in der die Unterschiede in verschiedenen Bereichen konturloser und verwischter werden, was Vor- und Nachteile mit sich bringt.

Es gibt Frauen, die sagen, sie unterwerfen sich freiwillig, und andere: wenn wir etwas erreichen wollen, dann müssen wir uns in diese Machtstrukturen hineinbegeben und sie auch ein Stück mittragen. Du machst ja auch ein Stück weit mit, zum Beispiel

indem du die Professur angenommen hast, zum Beispiel indem du eine erfolgreiche Künstlerin bleiben willst.

Ich glaube, beides ist richtig. Bewußter Verzicht auf Machtanspruch und auch dieses Mitwirken in der Öffentlichkeit. Man möchte ja Anteil an diesem Prozeß haben, das ist ja nicht ein Problem von weiblich und nicht weiblich, sondern ein menschliches Prinzip.

Ist das nicht der Punkt, wo die als männlich definierten öffentlichen Anteile von den weiblich definierten privaten getrennt werden? Miriam Cahn hat eine Arbeit einmal „Mein Frausein ist mein öffentlicher Teil“ genannt.

Arbeit und Privatleben sind bei mir relativ verbunden. Ich möchte an der Vielfalt des Lebens teilhaben. Dazu gehört das Kontemplative, das oft im Alltag enthalten ist. Aus diesem Grund genieße ich manchmal die sogenannten Hausfrauentätigkeiten.

Die Frage ist ja, ob man die verschiedenen Bereiche des Lebens hierarchisiert und alles, was dem „Weiblichen“ zugeordnet wird, mit negativen Vorzeichen versieht und abschneidet ...

Es hat Zeiten gegeben, in denen ich zu den traditionelle weiblich zugeordneten Bereichen ein sehr distanziertes Verhältnis hatte. Es gibt weiblich zugeordnete Eigenschaften, die ich in mir als Mensch heute akzeptiere, denn die Weiblichkeit kann an sich nicht verurteilt werden. Aber ich lehne das Konstrukt „Weiblichkeit“ als Produkt der patriarchalen Modelle ab.

Wo siehst Du Dich, Deine Arbeit in unserer Zeit?

Kunst ist für mich kein Beruf, deshalb sind Kunst und Karriere einander ausschließende Begriffe. Nur weil keiner weiß, was Kunst ist, kann man von Karriere reden ...

Wenn jedoch Karriere im Kunstkontext als Ausstellungstätigkeit zum Beispiel begriffen wird, kann ich sagen, daß die Möglichkeit, meine Arbeit kontinuierlich in der Öffentlichkeit zu zeigen, mir wichtig ist. Es hat sich so entwickelt, es war nicht so sehr die zielgerichtete Aktivität. Eigentlich lege ich Wert auf die Ethik der Passivität. Es ist für mich ebenso wertvoll, mich zurückzuziehen, mich zu sammeln und inhaltlich wie formal meine Arbeit zu vertiefen.

Die Gegenwärtigkeit meiner Arbeit soll darin bestehen, das heute „In-Vergessenheit-Geratene“ neu zu erwecken. Ich gebe keine Antwort auf die äußerlichen Phänomene der Gegenwart, sondern möchte grundlegende Fragen neu formulieren. Die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung wäre zum Beispiel mein Ausgangspunkt, denn ich unterscheide Kunst von Kultur.

Kunst wäre dann das Ursprüngliche?

Das wird wieder mißverständlich. Ich meine nicht Primitivismus.

Daß ich in unterschiedlichen Kultur- und Klimakreisen gelebt habe, hat mich geformt. Das Fremd-Sein war für mich eine Herausforderung ... Ich glaube, es fordert die individuelle Weltanschauung und entsprechende Handlungen. Auch die Erinnerungen, die aus dem Leben in den fremden Ländern entstanden sind, fließen in meine Person und hoffentlich in meine Arbeiten ein. Manche sagen, sie sei sehr von meiner Herkunft geprägt, andere sagen, sie sei iberamerikanisch ...

Würdest Du Deine Erziehung in Japan als geschlechtsspezifisch bezeichnen?

In der Schule hatten wir eigentlich die gleichen Bedingungen. Aber in der Familie und im alltäglichen Leben gab es Rollenverteilungen. Die Sprache vor allem ist bei Männern und Frauen unterschiedlich gebraucht. Ich habe mich als Kind dem üblichen Weiblichkeitsbild nicht anpassen wollen. Ich sah jedoch hinter den rigiden geschlechtlich orientierten Vorstellungen die Kehrseite davon, nämlich die androgynen Möglichkeiten. Heute ist es eine Frage der Verlagerung, der Balance.

Gibt es in der asiatischen Kultur und Philosophie andere Konzepte – die womöglich auch für die Geschlechter von Bedeutung wären?

Zum Beispiel wurde die Zeit nicht linear sondern zyklisch, kreisförmig verstanden, und die Naturverbundenheit spielte eine große Rolle. Die Menschen haben sich den Naturgesetzen und -kräften als Teil davon untergeordnet. Der Natur-Pantheismus ist die ursprüngliche Religion, die heute noch im Shintoismus etwa überlebt hat.

Was hältst du von den Thesen etwa Julia Kristevas, wonach Weiblichkeit im Vorsprachlichen einen Ort hätte, dort, zwischen oder vor den Zeichen?

Der Gedanke ist mir vertraut. Die begriffliche Sprache hat die Historie erfunden und damit auch die patriarchalen Erstarrungen, sofern man eine Verbindung von Patriarchat und sprachlicher Intellektualität annimmt. Ich interessiere mich für den Zustand der „Sprachlosigkeit“, für die Grenzüberwindung oder Verschmelzung von Subjekt-Objekt.

Leiko Ikemura

Biographie

1951 geboren in Tsu/ Mie

Lebt und arbeitet in Köln. Professur an der Hochschule der Künste, Berlin.

Einzelausstellungen

- 1980 Galerie Pablo Stähli, Zürich
- 1981 Galerie Toni Gerber, Bern
- 1982 Galerie Paul Maenz, Köln
Städtisches Bodensee-Museum
Galerie van Krimpen, Amsterdam
- 1983 Bonner Kunstverein, Bonn (K)
Galerie Pablo Stähli, Zürich
Galerie Toni Gerber, Bern
- 1984 Kunsthalle Nürnberg (K)
Galerie Dany Keller, München
Kunstverein St. Gallen (K)
- 1985 Kunsthalle im Waaghaus, Winterthur
Galerie Skulima, Berlin
- 1986 Galerie Toni Gerber, Berlin
- 1987 Galerie Pablo Stähli, Zürich
Galerie Karsten Greve, Köln
Galerie Dany Keller, München
Museum für Gegenwartskunst, Basel (K)
Forum Kunst, Rottweil
- 1988 Musée Cantonal des Beaux Arts, Lausanne
"Von der Wirkung der Zeit." Kunstverein Lingen (K)
Wolfgang-Gurlitt-Museum, Linz
Galerie Skulima, Berlin
Galerie Varisella, Frankfurt
- 1989 Kunstverein Saarbrücken, Saarbrücken
Kunstmuseum Ulm, Ulm
Galerie Karsten Greve, Köln
Galerie Camille von Scholz, Brüssel
- 1990 "Alpen Indianer", Satani Gallery, Tokyo (K)
- 1991 "Hase und Paprika", Galerie Karsten Greve, Köln
Galerie Pablo Stähli, Zürich

Gruppenausstellungen

- 1981 "30 Künstler aus der Schweiz", Galerie Krinzinger, Innsbruck/
Galerie Nächst St. Stephan, Wien/ Frankfurter Kunstverein,
Frankfurt/ Kunstmuseum Zug, Schweiz (K)
- 1982 "Die neue Künstlergruppe", Klapperhof, Köln
"2. Internationale Jugendtriennale der Zeichnung", Kunsthalle Nürnberg und
Musée Cantonal des Beaux Arts, Lausanne (K)
- 1983 "aktuell 83 - Kunst aus Mailand, München, Wien und Zürich", Städtische
Galerie im Lenbachhaus, München (K)
"Künstler aus der Schweiz - 10 Situationen", Institut für Moderne Kunst,
Nürnberg (K)
- 1984 "Sun and Steel - New European-American Work", Galerie Serra di Felice,
New York (K)
- 1985 "Kunst mit Eigen-Sinn", Museum des 20. Jahrhunderts, Wien (K)
"Märchen, Mythen, Monster", Rheinisches Landesmuseum, Bonn (K)

- "Mystik und Imagination", Galerie Folker Skulima, Berlin
 "Räume heutiger Zeichnung", Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (K)
 "Tiefe Blicke - Kunst der achtziger Jahre aus der Bundesrepublik Deutschland, der DDR, Österreich und der Schweiz", Hessisches Landesmuseum, Darmstadt (K)
- 1986 "Andere Blicke", Wissenschaftsministerium, Bonn (K)
 "So ist es", Galerie Rolf Ricke, Köln
 "Acht Künstlerinnen. Acht künstlerische Positionen", Staatsgalerie Saarbrücken
 "Zeichnungen", Veranstaltet von Christoph Schenker, Gemeindegalerie Emmen, Luzern
 "Sie machen was sie wollen – Junge Rheinische Kunst". Galerie Schipka, Sofia und Museo Contemporaneo Sevilla (K)
- 1987 "Behauptende Körper", Museum of Modern Art, Shiga/ Japan (K)
 "Different Worlds", Anzinger/ Adamski/ Naschenberger/ Kippenberger/ Prangenberger/ Ikemura bei Zellweger, Basel
 "Offenes Ende", Junge Schweizer Kunst. Institut für moderne Kunst, Nürnberg (K)
 "Stiller Nachmittag", Kunsthaus Zürich (K)
- 1988 "Hara Annual", Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo (K)
 "Das Kind", Galerie Horbach, Köln
 "Exhibition of Contemporary Swiss Art", Seibu-Museum of Art, Funabashi, Tokyo (K)
 "made in Cologne", DuMont Kunsthalle, Köln (K)
 Sammlung Axel Murken. Bonner Kunstmuseum, Bonn (K)
- 1989 "Das Verhältnis der Geschlechter", Bonner Kunstverein, Bonn (K)
 4. Triennale Felbach '89. Kleinplastik. Schwabenlandhalle Felbach (K)
 "A Perspective on Contemporary Art: Color and/ or Monochrome", The National Museum of Modern Art, Tokyo, National Museum of Art, Kyoto (K)
 "Drawing as Itself", The National Museum of Art, Osaka (K)
- 1990 "Blau-Farbe der Ferne", Heidelberger Kunstverein (K)
 "Stücki 2", Basel (K i. V.)
- 1991 "Silent Passion", Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts, Tochigi, Japan (K)
 "Double Take", Soho Art House, New York (K)

Tafel IX



Leiko Ikemura
Ohne Titel (Hase - pink), 1990
Keramik
58,5 Höhe, 19 cm Durchmesser
Foto: Lothar Schnepf, Köln

10. Lilith Lichtenberg (Weibsbilder)

„Ein Thema wird immer bleiben: die Frau in der Welt.“

Gespräche mit **Lilith Lichtenberg** am 8.11.1990 und 17.2.1991 in München

Wie entsteht Deine Malerei?

In meinen Augen war die Malerei so um 1915 an einem Endpunkt angekommen, den Malewitsch mit dem schwarzen Quadrat gesetzt hat. Alle Bestandteile der Malerei haben sich emanzipiert und ihr Eigenleben behauptet und sich von dem Zwang, die Wirklichkeit abzubilden, befreit. Von da aus konnte eigentlich nur wieder ein neuer Weg gefunden werden, um auf einer 'höheren' Ebene, also mit freier Fläche, Linie und Farbe sich dem Gegenstand zuzuwenden. Das ist ein Wechselspiel zwischen Unterwerfung unter eine Aussage und dem Stehenlassen einer Fläche oder eines Pinselduktus.

Mir war es schon immer – auch in der Gruppe – zuwenig, einfach nur formale Spielereien zu machen, also Flächen, Linien und Farben gegeneinanderzusetzen. Meine Malerei soll eine Aussage zur Welt beinhalten, eine Verarbeitung von Wirklichkeit sein, auch Protest.

Wenn ich ein Bild anfangen, dann weiß ich nicht, wo mich die Malerei hinführen wird. Es entstehen Farbgebilde wie in einem Organismus, ich laß' sie wachsen oder dämme sie zurück. Dabei verlasse ich mich auch ein Stück weit auf die innere Verarbeitung meiner Erlebnisse, auch auf Unbewußtes, das an die Oberfläche taucht durch das Malerlebnis. Wenn ich aber nur etwas veranschaulichen wollte, dann würde ich nicht malen, das heißt mit bildnerischen Mitteln arbeiten, dann würde ich schreiben. Das Medium Malerei fügt noch eine sinnliche Dimension hinzu. Ich habe nicht eine Idee und male die dann hin, sondern ich mach' mich auf den Weg mit Farbe und Pinsel. Der Malprozeß selbst bringt mich oft erst auf neue Darstellungsformen und -Inhalte. Ich versuche, wenn ich male, immer vom Punkt Null anzufangen, meinen Kopf von der Bilderflut freizumachen – oder ich trete in einen Dialog mit ihr.

Du begreifst die Malerei als eine Form der Be- und Verarbeitung der Wirklichkeit. Was sind Deine Themen dabei?

Was immer wieder in meinen Bildern auftaucht, ist das „FrauSein“ in der Welt. Das hängt natürlich mit meiner weiblichen Existenz zusammen. Dieses FrauSein zeigt sich von verschiedenen Seiten. Manchmal kommen mir dabei Mythen und Märchen zur Hilfe, mit ihren heidnischen und anarchischen Bildern. Dazu gehört auch die Astrologie mit ihrer Symbolik. Mein Vorname gibt ja auch reichlich Stoff ab für Träume: „Lilith und der schwarze Mond“.

Aber auch Konflikte werden bildnerisch verarbeitet und verdaut. Insofern ist es nicht nur das FrauSein in der Welt, was in meinen Bildern auftaucht. Manchmal zwingen mich gesellschaftliche Ereignisse zu Bildern, wie zum Beispiel das Gemetzel am Platz des Himmlischen Friedens in Peking. Daraus wurde ein etwa drei Meter langes plakatartiges Bild; oder eine Serie übermalter Ultraschall-Aufnahmen mit dem Titel „Schwarz sehen“, also Innenaufnahmen des Körpers, auf denen ich die äußere Bedrohung und die innere Angst gespiegelt sah und das mit schwarzer Ölkreide herausholte und verstärkte. Manchmal bin ich froh, daß ich malen kann, um auf diese Weise mit dem Schrecken und dem Entsetzen umzugehen und ihn zu bearbeiten.

Was beinhaltet für Dich das Thema „Die Frau in der Welt“, und wie ist Dein persönlicher Bezug dazu?

Luce Irigaray hat gesagt: die Frau ist Viele – also muß man sich ja fragen, gibt es überhaupt das Einssein mit sich selbst für die Frau? Das ist eine wichtige Frage, gerade weil ich auch so einen Kampf geführt habe mit meiner Identität. Für das FrauSein in der Welt wurde ich früh sensibilisiert, ein positives Verhältnis dazu habe ich erst in der Frauenbewegung gewonnen. Da habe ich Frauen produktiv, auch unkonkurrenz und vor allem „eigenartig“ im guten Sinne erlebt.

Ich bin in einem Allgäuer Dorf bei Füssen aufgewachsen, und dort herrschte in meiner Kindheit ungebrochen das patriarchale Prinzip. Dementsprechend wurde ich über die Stellung meines Vaters definiert. Meine Mutter führte eher ein Schattendasein während ihrer Ehe und konnte ihre Persönlichkeit erst nach dem Tod meines Vaters zeigen oder entwickeln. Aber sie verkörperte die Seite der Kunst in unserer Familie, und sie war es, die mich in dieser Hinsicht förderte. Aber das hatte seine Grenzen: Über meiner Jugend stand das Motto: „Du heiratest ja doch!“ – Eine Ausbildung an der Universität „lohnte“ sich nicht, sie war höchstens dazu da, mich mit einem höheren „Marktwert“ für den späteren Mann auszustatten, um in gehobener Position abgesichert zu sein. Und diese Einstellung habe ich erstmal unhinterfragt hingenommen, das war ja offensichtlich überall so. Ich habe dann fast hinter meinem Rücken mein Leben Schritt für Schritt selber in die Hand genommen, ohne das Geld meines Vaters das Abitur nachgemacht und studiert. Mein Jugendfreund und späterer Mann hat mir dabei geholfen, einen weltoffeneren Blick zu bekommen. Durch ihn habe ich moderne Kunst, Literatur und Jazz kennengelernt und Zivilcourage bekommen. Ich habe aber auch die Kehrseiten des FrauSeins durch ihn erlebt, das emotionale Ausgeliefertsein und das Austauschbarsein. Auf eigene Füße habe ich mich eigentlich erst nach dem Scheitern dieser Beziehung gestellt.

Warst Du ein Einzelkind oder hattest Du Geschwister?

Erst als ich elf Jahre alt war, habe ich noch einen Bruder dazubekommen. Er ist mit 18 Jahren tödlich verunglückt. Diese und noch andere Begegnungen mit dem Tod haben sicher sehr gewirkt auf mein Leben. Der Tod interessiert mich eigentlich als Kristallisationspunkt von Leben, wie man sein Leben so leben kann, daß der Tod wirklich auch die Vollendung des Lebens ist und nicht einfach ein Einschnitt, ein entsetzliches Ende oder ein angstvoll unbekanntes Nichts. Ich will mich auch damit auseinandersetzen, gerade um gut, also nicht im Sinne von bequem, zu leben. Ich denke, jeder stirbt, wie er lebt.

Es ist ja bekannt, daß Frauen an anderen Krankheiten sterben als Männer. Vielleicht gibt es so etwas wie einen weiblichen Tod ...

Ja, ich glaube schon, daß das so ist. In diesem Zusammenhang hat mich ein Buch sehr beschäftigt, das hat auch Bilder zur Folge gehabt, über „Das Leben nach dem Tod“. Ich kam darauf, weil es mir nicht in den Kopf will, daß das Leben einfach so aufhört mit dem Sterben. Außerdem habe ich vor kurzem einen Artikel entdeckt, wonach Frauen früher als Hexen verurteilt worden sind, weil sie „Jenseitsreisen“ angetreten haben. Also das Reiten auf den Besen, dieses Sich-in-die-Lüfte-Erheben und den Körper verlassen, das hatte offenbar mit Kontakten zum Reich der Toten zu tun. Daraufhin habe ich meine „Besenskulpturen“ in einem neuen Licht angeschaut, und ich konnte sie mir sehr gut vorstellen als Wächter des Totenreichs oder als „Kontaktpersonen“. Das Nicht-Sichtbare übt auf mich eine hohe Anziehungskraft aus. Dem kommt in meiner Malerei das durchscheinende Pergamentpapier entgegen, gerade für diese Thematik der, sagen wir mal, körperlosen Existenzweisen. Das hat für mich mit dem Weiblich-Imaginären zu tun.

Gehst Du in Deinem Denken durchgängig von einer Geschlechterdifferenz aus?

Jein, ich sehe in jedem Menschen Männliches und Weibliches, und von daher finde ich es problematisch, wenn das Weibliche nur den Frauen zugeschlagen wird und den Männern nur das Männliche. Das beschränkt das jeweilige Geschlecht. Andererseits sollten Frauen nicht bei der Forderung nach Gleichberechtigung stehen bleiben. Ich halte es vielmehr für sinnvoll, daß Frauen reflektieren, was sie tun und wie sie es tun. Ich will noch mehr als nur Gleichberechtigung: Frauen sollten die Welt auch nach ihrem Bilde und Bedürfnis gestalten.

Du hast auf der Suche nach Deinen möglichen Identitäten auch immer die Besonderheit Deines Geschlechts mitbedacht und wahrgenommen?

Speziell das Verhältnis zu meinem Geschlecht hat seine eigene Geschichte, die mit Malerei zu tun hat: In meiner Jugend hatte ich große Schwierigkeiten, mein Geschlecht, also mein körperliches Geschlecht, anzuerkennen. Ich habe mich als Kind ignorant dazu verhalten, ich wollte es nicht sehen und nichts davon wissen. Irgendwann, als ich schon erwachsen war, hatte ich einen wunderschönen Traum von einem riesigen Bild, das eine Mose darstellte, die Franz Marc gemalt hatte in Blau und Gelb und Rot, saftig und vital. Das Bild war relativ abstrakt gemalt. Das war eine Pracht! Von da an hat sich mein Verhältnis zu meinem Geschlecht sehr zum Guten verändert.

Du verwendest manchmal weibliche Klischees in Deinen Arbeiten, zum Beispiel Stöckelschuhe – ist das als Persiflage zu verstehen?

Nein. Das kommt auch selten vor. Aber das Verkleiden ist für mich schon ein Element des Weiblichen, wie auch das Verstecken und Betonen. Ich interessiere mich sehr für das, was die Mode an Neuigkeiten zu bieten hat. Es ist auch ein Spiel und nicht einfach eine Anpassung an Modediktate. Gerade, wenn wir uns in der Öffentlichkeit zeigen, ist die 'Verkleidung' sowas wie eine Ritterrüstung gegen den – manchmal auch verinnerlichten – männlichen Blick. Beim Verkleiden kann man Identitäten wechseln, ist von sich selbst entlastet ...

Gibt es für Dich so etwas wie „weibliches Denken“?

In der Studentenbewegung hatten die Frauen mehr das Leiden am Mann thematisiert, vielleicht auch ihre Sprachlosigkeiten, während später, in der Frauenbewegung die Denkrichtungen auf 'eigenem' Boden gefußt haben. Da gab es dann schon beispielsweise die Luce Irigaray mit ihrem weiblichem Denken. In den 68er Jahren war uns das noch gar nicht bewußt, daß es ein weibliches Denken in dem Sinne geben könnte – höchstens eine weibliche Erfahrung. Das ansatzweise Gelingen des weiblichen Denkens quer zum männlichen Dialog war schon ein weiterer Schritt. Das wurde dann am Ende meines Soziologiestudiums auch das Thema meiner Diplomarbeit, sie hieß: „Vom weiblich dämmernden Zwischenreich – mit dem Rettungsboot zur Mündung des Mündigwerdens“. Sie handelt vom weiblichen Bewußtsein und von weiblichen Existenzmöglichkeiten am Rande des Verordneten, auch am Rande des Möglichen. Es war für mich eine sehr fruchtbare, intensive Denkanstrengung, von der ich bis heute zehre. Vielleicht ist diese Arbeit ein Grund, daß ich mich der Malerei nicht so ganz überlassen kann, daß die Aussage immer auch wichtig ist.

Am schönsten habe ich weibliches Denken mit Alrun erlebt, als wir uns theoretisch aufs Diplom vorbereitet haben. Wir haben richtig abgehoben, als hätten wir zwei Besen unterm Hintern – das waren wunderbare Zeiten.

In Deiner Kunst hast Du drei Standbeine: Keramik, Malerei und Plastik. Wie kam es zu dieser Vielfältigkeit?

Ich habe das oft verflucht, aber ich kann auf keines der drei Beine verzichten. Ich kann das auch nicht richtig erklären, warum das so ist. Die Keramik war historisch mein erstes Standbein. Ich habe mich nach der Schule dazu entschlossen, als ich eine Vase nach meinen Vorstellungen drehen ließ, das begeisterte mich damals sehr. Die Keramik hat viel mit Malerei, meinem historisch zweiten Standbein zu tun. Es gibt dann noch mein drittes Standbein, die Plastik, die wiederum mit Malerei zu tun hat – schon allein deshalb, weil die verklebten Pinsel der Malgruppe das Ausgangsmaterial für Objekte waren. Die wurden mir dann zu klein – jetzt bin ich bei den Besen. Wer weiß, was morgen dran ist. Auf jeden Fall verzaubert die Farbe die spröden, zusammengefügt Materialteile, entrückt sie oft erst zu geistigen Wesen, fügt den Objekten weitere flächige Figuren bei und gibt ihnen manchmal drei Gesichter, ihr Gewand, ihre Haut.

Es gibt Plastiken aus Ton, aus Fundstücken wie Holz, Industrieteilen, Plastikabfällen und so weiter. Bei den Figuren aus Ton ist mir meine Keramiklehre eher im Weg, weil ich durch sie zweckrationales Handeln mit Ton antrainiert bekommen habe – mit anderen Materialien fühle ich mich freier, unbescholtener. Ich kann mehr spielen und ich weiß nicht vorher, wie „es geht“. Ich kann mehr Witz reinlegen, mehr Ironie. Das Zusammenbauen der verschiedenen Materialien zu einem Objekt hat eine Verwandtschaft zu dem Aufbau eines Bildes. Es ist ein sich verdichtender Prozeß mit viel Zufälligem und Intuitivem. Meine Plastiken können mit dem Kopf wackeln, haben einen unsicheren Stand, wippen und kippen, haben bewegliche Teile – mit Ton könnte ich kaum so arbeiten. Aber auch da gibt es gute Einflüsse von den Plastiken zur Keramik, zum Beispiel das Kombinieren von Ton und Metall, Drahtgeflechten und sowas. Da gibt es dann innere Spannungen durchs Trockenschwinden, wenn das andere Material nicht mitschwindet

Also, die beiden Standbeine gehen aufeinander zu – eigentlich alle drei, die Malerei begleitet beide.

In der Keramik lege ich das Schwergewicht mal mehr auf die Keramikmalerei und mal mehr auf formsprengende Experimente. Die Malgruppe war ganz wichtig für die Keramikmalerei, dadurch haben sich für mich ganz neue Wege geöffnet, davor habe ich mich hauptsächlich auf strenge Formen wie Kegel, Kugel und Zylinder beschränkt und dazu kräftige einfarbige Glasuren entwickelt. Später dann, als ich meine Lust am Figurativen in der Gruppe zu wenig ausleben konnte, kam mir die Keramik gerade recht. Ich entwickelte dort eine frivol-erotische, moderne Vasenmalerei, mit saftigen, schnellen Pinselhieben, denn der Glasurgrund saugt, und man kann kaum Übermalungen machen. Es ist also ein ganz anderes Vorgehen als auf der Leinwand.

Wie würdest Du Dich selber als Künstlerin einordnen, eher in die angewandte Kunst oder die freie Kunst, die ja in der traditionellen Hierarchie am höchsten steht – oder bewegst Du Dich dazwischen?

Das sind schwere Kämpfe. Ich arbeite eigentlich an der Aufhebung der Grenzen von Kunst und Kunsthandwerk, wobei es für mich wirklich schwer ist, mich von diesem hierarchischen Denken freizumachen. Ich muß mich immer viel mehr zwingen, in die Keramik einzutauchen als in die Malerei, obwohl die Keramik meine vertrauteste Materie ist. Wenn ich mich dann `reingearbeitet habe, dann macht mir die Keramik richtigen Spaß. Aber ich weiß, daß ich immer erst einmal unter Legitimationsdruck komme, wenn ich keramisch arbeite. Dabei kann auf einer Schale etwas ganz wichtiges gemalt sein und auf einem Gemälde nur formale Spielereien. Für mich sind meine bemalten Schalen auch Bilder: Malerei, durch's Feuer gegangen. Es ist, als ob der Gebrauch die Kunst entweihen würde. Daß das Lebensnahe aus dem, was als

hohe Kunst Geltung haben durfte, ausgeschlossen wurde, hat für mich sehr viel mit traditionell männlichem Denken zu tun. Es überläßt die täglichen Dinge des Lebens der geistlosen Handwerkelei.

Meinst Du denn, daß diese Haltung aus Deiner weiblichen Lebenspraxis resultiert?

Vielleicht schon, es wäre naheliegend, das so zu sehen. Von der Erziehung her haben ja Frauen mehr mit den Dingen des täglichen Lebens, zumindest den häuslichen, zu tun. Meistens haben sie eine stärkere Liebe dazu, als Verlängerung des eigenen Körpers vielleicht. Das Haus und seine Dinge als erweiterte Ritterrüstung ... das hört nicht unbedingt mit der Kleidung auf, also Schmuck im weiteren Sinne oder inszenierter Lebensraum ...

In München gibt es ja eine Tradition der Gruppenmalerei, habt Ihr Weibsbilder Euch daran orientiert?

Die Wurzeln liegen überall in Europa. Die wichtigste ist die Gruppe COBRA und später die Situationistische Internationale, was den kulturpolitischen Kontext angeht. Alle Münchener Gruppen, die uns vorausgingen, knüpften an diese Positionen an. Das radikalisierte sich nochmal nach der Studentenbewegung, weil sich das Kollektive Malen dann gegen den Geniekult etablierte, vorher malten die Künstler getrennt nebeneinander. Was bei uns dann allerdings noch dazu kam, das war das weibliche Bewußtsein, und dementsprechend auch die Organisationsform als Frauengruppe mit dem anfänglichen Forschungsziel des Weiblich-Imaginären.

Die Gruppen waren bis auf die Gruppe „King-Kong-Kunst-Kabinett“ alle mit der Zeit kaputtgegangen, als wir anfangen, nur das Kollektiv „Herzogstraße“ existierte gerade noch, mit dem wir auch eine gemeinsame Ausstellung hatten. Diese Gruppe zerbrach aber dann auch.

Eure Bilder sehen auf den ersten Blick ziemlich homogen aus. Kamt ihr aus einer ähnlichen Maltradition?

Es gab bei uns unterschiedliche Orientierungen in der Malerei, und wir sind alle ein Stück weit von unseren Ausgangspositionen abgerückt, um zusammen neu anfangen zu können. Soweit ich mich erinnere, kam die Sara von der Popart her, Alrun aus der narrativ-expressiven Malerei, die Ursula teilweise vom Fotorealismus, teilweise von der abstrakt-expressiven Malerei, und Lisa hat teilplastische Bilder gemacht mit eingearbeiteten Figuren. Ich selbst hatte erst ein paar Fingerübungen neben meiner theoretischen Arbeit vorzuweisen, außer der Keramik. Es waren tastende Versuche zwischen surreal-gegenständlich und expressiv-zeichnerisch.

Asger Jorn und die Gruppe Spur waren anfangs Orientierungspunkte für uns. Aber wir wollten erstmal sehen, was aus so einer Begegnung von fünf Frauen entstehen kann, wir haben uns vorgestellt, daß die Malerei selber das Ergebnis sein sollte und nicht eine vorgefaßte Idee, nicht mal die „der Frau“. Wir wollten nicht das Leid darstellen, sondern uns ging's eher um den „Kampf ums neue Weib“ oder abgewandelt: die weibliche Darstellung, nicht die Darstellung des Weibes.

Mindestens ein Jahr haben wir gebraucht, bis wir eine Form gefunden haben, wie wir uns auf der Leinwand mit dem Pinsel begegnen können, und es aushalten, wenn eine der anderen etwas übermalt. Das ist nicht leicht zu verkraften, das muß man erst lernen. Ein Kampf war es bis zuletzt, wenn eine etwas ganz wichtig findet, und die andere fährt mit dem Pinsel drüber, weil sie gerade etwas anderes im Auge hat. Die sprachliche Verständigung war genauso wichtig wie das gemeinsame Malen, fast wichtiger. Wir haben immer eine Verständigungsphase gehabt zwischen den Malphasen. Wir haben dann das Bild aufgestellt und betrachtet und versucht, etwas

reinzusehen und uns geeinigt, welche Farben wir nehmen oder welche Figuration wir dann stärker bearbeiten wollen. Vielleicht haben wir anfangs noch gar nichts gesehen und haben zwei, drei Schichten übereinandergelegt, bis wir weiter wußten. Dann hat sich ein Gegenstand immer mehr konkretisiert, vielleicht auch zu sehr, dann haben wir ihn wieder verworfen. Aber das war auch immer ein sprachlicher Einigungsprozeß.

Ihr habt euch keine inhaltlichen Themen gestellt?

In der ersten Zeit nicht, obwohl dann schon durch die Malerei manchmal solche Geschichten rauskamen wie „Die kleine Seejungfrau“, oder „Die moderne Frau auf der Flucht vor der Waschmaschine“. Aber die Bilder waren ja nicht im realistischen Sinne gemalt, sie entwickelten sich durch die Farbschichtüberlagerungen.

Alrun und Du, ihr habt ja im Soziologiestudium auch über die „Weiblichkeit“ gearbeitet, habt ihr denn diese Ideen in die Malgruppe hineingebracht?

Das lief nicht so linear. Wir waren alle vorher in Frauengruppen gewesen und hatten von daher bei allem, was wir taten, den kritischen weiblichen Blick drauf. Man schaut einfach mit bewußteren Augen an, was man lernt, wie in der Theorie gesprochen wird, oder man hat ein spezifisches Interesse an dem Gegenstand. Es war nicht so, daß wir „an dem Weiblichen entlanggearbeitet“ haben bis zur letzten Konsequenz. Wir alle haben als Frauen gemalt und wollten sehen, wieweit es bildnerisch sichtbar wird. Die Presse hat uns als männliche Frauen bezeichnet, weil wir kräftige Farben genommen haben, mit wilden Pinselschwüngen. Aber diese teilweise aggressive Malerei ist ja nicht per se männlich, nur weil es sich bisher nur Männer rausgenommen haben, so zu malen. Das war für uns schon ein befreiender Akt.

Steht in diesem Zusammenhang euer Gruppenname, oder ist er provokativ gemeint?

Der Name WeibsBilder besteht ja aus zwei Elementen, dem Begriff „Weib“ und dem Begriff „Bild“. Das haben wir programmatisch verstanden. „FrauenBilder“ hätte uns nicht gefallen, weil mit dem Begriff Weib mehr diese sinnliche Körperlichkeit gemeint ist, dieses anarchische, unlogische Querdenken und Quer-Lust-Habende. Und in dem Begriff Bild steckt ja auch die Imagination, in unserem Sinne die zukunftsweisende weibliche Imagination. Und zugleich hat das dann noch so einen ironischen Anklang an unsere bayerische Existenz. Das gefiel uns ganz gut, diese Mischung. Und unsere Bilder sind noch mal eine Provokation zum Namen oder der Erwartung, die er freisetzt. Leider ist unser Name zum Teil auch unser Verhängnis geworden, weil er Vorurteile und Berührungängste auslöst. Wenn wir uns Gruppe Endriß, Prünster, Rogenhofer, Sachs und Lichtenberg genannt hätten, dann wären möglicherweise unsere Chancen auf dem Kunstmarkt besser gewesen – und auf Dauer kamen wir nicht ohne Öffentlichkeit aus. Auch nicht ohne Verkauf.

Wie ist denn die „weibliche Imagination“ zu verstehen?

In unserem Falle war sie ganz bezogen auf die Malerei, die weibliche Imagination, die die Malerei in ihrer Vielschichtigkeit provozieren oder freisetzen kann. Also zum Beispiel Bilder wie die „Blumenspuckmaschine“ oder die „Spiegelkommode für die moderne Frau“, deren Spiegel ein Gemälde von uns war, in dem sich die Frau als Zukünftige imaginieren kann. Allerdings glaube ich, daß es jetzt eher bei unseren Einzelbildern faßbar wird, als im Kollektiv, wir haben das weiblich Imaginäre also nicht verworfen, sondern in den Gruppenbildern nicht so deutlich machen können. Bei unseren Einzelbildern schwebt es jetzt ahnbarer zwischen den Bildschichten.

Ihr habt euch von den Tendenzen in der Kunst von Frauen in den siebziger Jahren abgegrenzt ... von den Leidensbildern?

Wir setzen uns überhaupt nicht vom Leiden ab, wir leiden auch gelegentlich. Das war mehr von der Malerei selber her begründet. Die Bilder, die zur Zeit der Frauenbewegung gemalt wurden, gingen zeitlich hinter die Moderne zurück, das fanden wir regressiv, wobei ich das heute auch etwas differenzierter sehe, als Recht des direkten Protests. Das Wehleiden stört mich aber noch heute dran. Dieses Sich-Selbst-Bejammern. Ich habe immer noch so ein Gemälde aus dieser Zeit vor Augen: Eine Frau, die sich in der Kinderwagenlenkstange mit ihren Füßen verfangt und irgendwelche Windeln aufhängt ... Ich denke, man kann Leiden mit gegenständlicher Malerei darstellen, und das kann einen völlig kalt lassen. Man kann aber auch ein Leiden malen, das auf den ersten Blick fröhlich aussieht, was vielleicht eine andere, spielerische Distanz zu dem Los, das einem beschieden ist, ausdrückt. Wir waren uns alle einig, daß das Frausein eben nicht identisch ist mit Hausfrausein, sondern daß Frausein auch etwas mit Forschergeist und mit Aufbruch zu tun hat, der kämpferischen Seite eben. Das heißt aber nicht, daß wir die andere Seite nicht kennen oder leben, oder daß sie in unseren Bildern nicht drinnen ist. Sie wird nur nicht auf dem Tablett serviert.

Welche Bedeutung hatte die Gruppe für die Herausbildung der einzelnen Künstlerinnenpersönlichkeiten und für deren künstlerische Qualifikation?

Um eine einzelne Künstlerinnenpersönlichkeit ging es erstmal überhaupt nicht. Wir haben eine Gruppenidentität gesucht in der Malerei. Wir sind sicher in der Gruppe auch gereift als einzelne. Wir haben aber die Gruppe nicht für einen besseren Start als einzelne instrumentalisiert. Wir haben uns als Gruppe gegründet und konnten uns gar nicht vorstellen, mal als Einzelkünstlerinnen zu arbeiten oder uns zu etablieren. Wir haben gar nicht auf den Markt geschielt. Wir hatten ja noch das selbstaufgelegte Malverbot aus der Studentenrevolte im Kopf. Das Kollektivmalen war ein zukunftsweisender Weg, da rauszukommen. Gegen den Geniekult eine Gruppenidentität auszubilden und viele Bildeinfälle, auch malerisches Know how zusammenzubringen, eine neue Sprache der Malerei zu entwickeln, gemeinsam, das finden wir immer noch gut, auch wenn die Zeit nicht einfach ist für Gruppenbildungen. Es war für uns ein gemeinsamer Bildungsprozeß, Malbildung, auch Sprachbildung, Bildung in Toleranz und Langmut.

Da gibt es eine ganz lustige Episode aus unserer gemeinsamen Anfangszeit: Dadurch, daß auf der Leinwand ein ständiges Sich-Überflechten stattfand, wußte ich überhaupt nicht mehr, was ich eigentlich male. Wir hatten daneben Zeichenbücher, jede ihr eigenes, wo wir abends reingemalt und gezeichnet haben, jede für sich im selben Raum. Ich hatte mein Buch aufgeschlagen und gezeichnet, daneben und rundum saßen die anderen und taten dasselbe. Ich hatte nach einiger Zeit das Gefühl, jetzt ist mir was Tolles gelungen. Am nächsten Tag habe ich das Blatt meinem Freund gezeigt – und da war dieses Bild nicht mehr da, was ich in Erinnerung hatte, es war irgendwie weniger drauf. Mir wurde klar, daß ich die Bilder von den anderen einfach zu einem Eindruck zusammengezogen hatte in meiner Wahrnehmung, daß dafür schon ein besonderer Blick entwickelt war. Es ist wirklich auch ein Sehenlernen, dieses zusammen Malen. Auf jeden Fall ist da die Basis für uns einzelne, auch wenn es jetzt gar nicht mehr so aufscheint.

Ihr befindet euch seit längerem in einem Trennungsprozeß. Wie ist es dazu gekommen?

Wir haben immer mehr in einen gesellschaftlichen Hohlraum hineinproduziert ohne politischen Hintergrund. Was wir taten, war nicht mehr getragen durch diesen Protest oder durch ein öffentliches Selbstverständnis. Auch die Presse hat uns zuerst hochgefeiert – und dann war Gruppenmalerei plötzlich out, wie eine Modebewegung und interessierte auf einmal niemanden mehr. Unsere eigene innere Desorientierung und diese äußere Ignoranz haben die Gruppe nicht gerade gefördert.

Unsere unterschiedlichen Existenzweisen spielten ebenfalls eine wichtige Rolle: das heißt, wie weit die einzelnen neben der Gruppe, die sich nur einmal in der Woche treffen konnte, zum Malen kamen. Das war sehr verschieden. Von der Gruppenmalerei konnten wir unser Leben nicht bestreiten, mußten also anderweitig Geld verdienen – mehr oder weniger. Als einzelne waren wir insofern unterschiedlich stark mit der Malerei befaßt – vielleicht auch unterschiedlich leidenschaftlich. So kam es, daß manche ihre eigenen Bilder auch ausstellen wollten, was in der Gruppe tabu war. Wenn eine von uns bis dahin alleine gemalt hatte, dann für die Gruppe, um sich wieder im Selbstverständnis mit der eigenen Kreativität zu finden und zu wissen, was sie eigentlich einbringen will ins Kollektiv. Aber das Tabu funktionierte zunehmend weniger, so daß es dann die ersten Einzelausstellungen gab und sich die Einzelidentitäten immer mehr ausbildeten, unterschiedlich stark dazu und die Gruppe immer weniger identitätsstiftend war. Die Differenzen wurden eigentlich dann immer stärker als die Gemeinsamkeiten beim Malen.

Wir haben nach Zwischenlösungen gesucht, indem wir mehrere Bilder bis zu einem Punkt gemeinsam gemalt haben, wo wir nicht mehr weiter wußten, sie aufteilten und je eine von uns sie zu Ende malte, in Abwesenheit der anderen, unbehelligt auf ihre Weise. Die anderen waren dann überrascht, wie gut die Bilder wurden von der einzelnen, der sie vorher solche Lösungen nicht zugetraut hatten. Oder später teilten wir die Bildfläche zum Beispiel in drei Streifen oder in drei ineinandergreifende Flächen, als wir zuletzt zu dritt waren, und jede bekam ihren Teil – aber diese Flächen „sprachen“ nicht miteinander, sie redeten gleichzeitig und „hörten“ sich nicht zu.

Ihr habt schließlich ganz aufgehört, in der Gruppe zu malen. Wie denkst Du heute darüber?

Ich denke, daß das Alter auch eine Rolle spielt, in der Weise, daß klarer wird, wie man arbeiten kann, welche „Stränge“ man verfolgen will. Man wird mit der Zeit unbeweglicher in Bezug auf andere und vielleicht beweglicher in Bezug auf sich selbst. Für uns einzelne, so wie wir uns inzwischen weiterentwickelt haben, ist die Kollektivmalerei jetzt kein gangbarer Weg mehr – obwohl wir durch den inzwischen gewonnen Abstand auch wieder Lust haben, uns gemeinsame Projekte auszudenken in Form einer Aneinanderreihung von Einzelbildern zu einem neuen Ganzen, beispielsweise. Aber die Gruppe ist nicht mehr der zentrale Beeinflussungspunkt. Wir lernen andere KünstlerInnen kennen, gehen in Ausstellungen oder entdecken alte Künstler wieder, zum Beispiel Beckmann oder andere, die überhaupt nichts zu tun haben mit der eigenen Malerei.

Für mich war und ist auch die Auseinandersetzung mit meinem Freund Walter Amann und der Kollektivmalerei seiner Gruppe wichtig und fruchtbar.

War die Verbindung von Kunst und Leben bei Euch ein programmatischer Punkt?

Ich habe Schwierigkeiten mit diesen euphorischen Verbindungen, weil ich glaube, daß die Kunst und das Leben doch nicht so bruchlos ineinander übergehen, wie man das gerne gehabt hätte, und heute ist es vielleicht sogar ein Glück, soweit sie nicht übergeht, daß sie noch ein Reservoir anderer Einstellungen und Haltungen zum Ausdruck bringen kann gegenüber der Realität.

Aber da ist für mich insofern eine Verbindung, als ich mit ganz bestimmten Personen, also Lisa, Alrun, Sara, auch Ursula, künstlerische Erfahrungen in einer sehr intensiven Weise gemacht habe und auch eine Freundschaft habe zu ihnen. Ihre Arbeit schätze ich sehr und sie wirkt für mich immer noch anregend und befruchtend. Die Gruppenmalerei war praktisch mein Akademiestudium.

Ich möchte auf jeden Fall unsere gemeinsame Zeit, diese elf Jahre gemeinsamen Malens und alles, was dazugehört, in keiner Weise missen! – Und ich bin froh um meine jetzige Bewegungsfreiheit.

Lilith Lichtenberg

Biographie

Kindheit und Jugend in Füssen/Allgäu verbracht
Keramiklehre in Pfronten, Dachau und München
1965 Gesellenprüfung an der Akademie, München
1968 Heirat mit Werner Lichtenberg (Künstler). In der Studentenbewegung nach München übersiedelt. Die Flutwelle des studentischen Protestes schwemmt alle Lebensentwürfe weg und ermöglicht neue. Kunst wird nicht mehr gemacht.
1969 erste Frauengruppe an der Akademie, München
1970 Bezugsperson im antiautoritären Kindergarten der Akademie
1971 Fachabitur für Sozialwesen
1972 Studium der Soziologie
1977 Diplom in Soziologie. Gründung der Gruppe WeibsBilder (Gründungsmitglied). Beginn der Beziehung zu Walter Amann (Künstler der Gruppe King Kong Kunstkabinett)
1979 Entscheidung nicht als Soziologin, sondern als Künstlerin tätig zu werden (als Kollektivkünstlerin). Übersiedlung des Keramikateliers aus Füssen nach München.
1984/85 erste Einzelausstellung in den Künstlerwerkstätten in München mit Tagebuchblättern, Kleinplastiken und Keramiken.
Reise nach Rio, Gruppenausstellung in Sao Paolo.
1986 Fehlgeburt
Gruppe WeibsBilder stellt erstmals Kollektivbilder und Einzelarbeiten zugleich aus in Kulturzentrum Gasteig, München und in Bonner Frauenmuseum
1987 Reise nach New York, die Folgen hat für die Keramik: Stadtturnen
seit 87 weitere Einzelausstellungen u.a. in Düren, Landshut und Klagenfurt - aber auch in den eigenen Atelierräumen in München
1988/89 erste lebensgroße Besenplastiken (Galerie der Künstler, München)
Experimente mit Fotokopien (Übermalungen (Wasserburger)) und Ultraschallaufnahmen mit Transparentpapier (Schwarz sehen)
1990 Bilder, die sich mit dem Tod, bzw. dem Leben nach dem Tod befassen
1991 Entwicklung einer Bildsprache mit Linolstempeln kombiniert mit Monotypien
Eine neue Generation von Plastiken auf Sockeln
Vortrag und Ausstellung von Einzel- und Gruppenbildern der Gruppe WeibsBilder in Berlin "Im Unterschied" (HdK und NGBK)
Erstmalig mit Einzelnen der Gruppe Ausstellungen:
Doppelausstellungen mit Lisa im Kronacher Kunstverein und mit Sara im Verein für Originalradierung in München
1992 Gestaltung eines großen Raumes der Galerie der Künstler, München mit großformatigen Bildern mit freien (Außen)
Formen und räumlichen Zutaten und zwei Skulpturengruppen
"KünstlerInnenRäume"

Einzelausstellungen im Gruppenkontext

1986 WeibsBilder im Kulturzentrum Gasteig, München (K)
" im Frauenmuseum, Bonn (K)
1987 " in der Galerie am Maxwehr, Landshut
1988 " in der Galerie Hohenfelde, Hamburg
1989 " in der Galerie Apex, Göttingen
1991 " in Crailsheim, Crailsheimer Kunstfreunde
1991 mit Lisa Endriß im Kronacher Kunstverein
mit Sara Rogenhofer-Rötzer im Radierverein, München (K)

Einzelausstellungen

- 1984/85 Laden der Künstlerwerkstätten, Lothringerstrasse, München (K vergriffen)
- 1986 Galerie Gegenwart, Straubing
- 1987 Kunstkreis Aichach
- 1990 Galerie Treppe, Düren
- 1991 Galerie am Maxwehr, Landshut
Galerie Slama, Klagenfurt (K)
- 1993 galerie b 15. neue keramik, München

Ausstellungsbeteiligungen

- 1985-92 Große Kunstausstellung Wasserburg (K)
- 1984/85 Galerie der Künstler, München
- 1985/86/88/89 Münchener Künstler in der Rathaushalle, München
- 1985-1990 „Jahresgaben“ im Kunstverein, München
- 1988 „Wirklich-Unwirklich“, Galerie der Künstler, München (K)
Galerie Treppe, Düren
- 1989 Frauenausstellung der Arheil'ger Kunstfabrik, Darmstadt (K)
- 1989 "Gegenstand", Ausstellung von 3 Künstlerkollektiven, Praterinsel, München
„Umwelt-Mitwelt-Lebenswelt“, Kulturzentrum Gasteig, München (K)
"Arbeiten auf Papier", Galerie Hohenfelde, Hamburg
- 1990 Sammlung des Museums "Synthese", Ritterwerke, München (K)
"Kopfleuchten" Gruppenausstellung im Hauptzollamt, München (K)
Internationaler Künstlerfries, Lothringerstraße, München, Mannheim, Leipzig
- 1991 "Im Unterschied", Positionen zeitgenössischer Künstlerinnen, NGBK Berlin (K)
Galerie Klaus Lea, München
Pertensteiner Pinselspiele, Schloß Pertenstein, Mazing
- 1992 9 Künstler/Innen/Räume, Galerie der Künstler, München, (K)
Bayerische Kunst unserer Tage in Breslau, Nationalgalerie u. St. Vinzenz-Kirche (K)
Keramik und Bilder von: Lilith Lichtenberg, Thomas Niggel und Jürgen Reipka,
Galerie Françoise Heitsch, München

Bibliographie

- art-Kunstmagazin Nr.6, 1988, S. 96-101 und S. 120
- "und", Münchner Kunstjournal, Herbst/Winter 88 (S. 35, 36)
- "München Mosaik" Nov/Dez. 89, Heft 6, S. 14
- Stadtmagazin München Dez.90
- Kunstforum Bd. 116, Nov. /Dez. 91
- Lilith Lichtenberg, "Standort" in Neue Keramik, Heft Nr. 8, März 93

Katalog: 13 Dinge. Form Funktion Bedeutung, Ausstellung in Museum für Volkskultur in Württemberg, Schloß Waldenbuch, 1992



Lilith Lichtenberg

Figurengruppe: Hyperventilation, 1988/89

190 x 220 cm

Bild: Kein Ort, nirgends, 1992

Vinyl auf Pappe

280 x 240 cm

11. Marianne Pohl

„Dann fahre ich alle meine Antennen aus“

Gespräche mit **Marianne Pohl** am 12.03.1987 in Berlin und am 15.09.1990 und 15.01.1991 in Düsseldorf

Kannst Du skizzieren, wie sich Deine Entscheidung, Künstlerin zu werden, entwickelt hat?

Man weiß es im Nachhinein natürlich nicht mehr so genau, man vergißt Gedanken, Gefühle, Überlegungen, man kann sie nicht festhalten, weil sie fließen, weil sie wachsen und ihren Aussagewert verändern. Deshalb kann man im Nachhinein nicht mehr so sicher sagen, wie eine Entscheidung entstanden ist.

Sicherlich muß dafür sehr viel Selbstbewußtsein vorhanden sein...

Selbstbewußtsein? Ja, es hilft. Ich bin in meinem Leben durch lange Phasen von Unsicherheit gegangen. Als Kind bin ich sehr schüchtern gewesen, noch als junger Mensch habe ich nicht gewagt, in einem etwas größeren öffentlichen Kreis zu reden. Irgendwann hatte ich fast körperlich das Gefühl, diese Schüchternheit überwunden zu haben. Ich bin nie eine gute Schwimmerin gewesen, mußte ich aber einmal vom Ein-Meter-Brett senkrecht, mit geschlossenen Augen und einem Herzen voll Angst, ins Wasser springen, so kam ich ohne mein Zutun wieder nach oben, und wenn mein Kopf die Wasseroberfläche durchstieß, dann machte es „blubb“. Genauso war es auch hier. Mit 29, 30 Jahren war mir, als ob es „blubb“ gemacht hätte. Doch auch danach gab es noch oft Dickicht. Wirklich geändert hat sich das erst ab 40, vielleicht durch das Leben, das ich dann geführt habe. Zu diesem Zeitpunkt habe ich einen Schnitt gemacht: ich war genau 41 Jahre alt, als ich alle bisherigen Brücken hinter mir abbrach und an die Akademie gegangen bin.

Natürlich tat ich dies nicht blindlings. Wirst Du das durchhalten? Kannst Du überhaupt voraussehen, was dich erwartet, was auf dich zukommt, was man von dir verlangen wird?

1000 Fragen und dahinter Niemandsland.

Sicherheitsbedürfnis und Angst hindern die Leute meist, einen entscheidenden Schritt zu tun, aber getan, setzt er viel Kraft frei.

Diese Akademie, sie war für mich „dran“, ich kann es nicht anders sagen. Ich wußte genau: wenn Du das jetzt nicht machst, aus Feigheit, aus Angst, dann wirst Du Dir das Dein Leben lang vorhalten. Alles war jetzt neu für mich. Ich hatte von Kunst keine Ahnung, aber seit 4 Jahren besuchte ich einen Malkurs an der Volkshochschule. Einer meiner Malschullehrer hatte uns Bücher gezeigt von Klee: „Das bildnerische Denken“ und „Unendliche Naturgeschichte“, aber sie waren vergriffen, es gab sie nicht mehr zu kaufen. Und dann kam ein Tag, kurz vor Weihnachten 1971, da erfuhr ich in einer Buchhandlung von der Neuauflage, und mit diesem Schatz beladen kam ich heim. Danach wollte ich jetzt auch arbeiten, nach diesen Rezepten. Aber dann kam mir noch ein Gedanke: Du hast eine Akademie vor deiner Nase, hier in Düsseldorf...

Der Gedanke saß fest. Ich ging ins Akademie-Sekretariat. Auf meine Frage erhielt ich lakonisch die Antwort: „Sie müssen bis zum 15. Januar eine Mappe einreichen. Wenn Sie einen Professor finden, der Ihnen schon vorher die Zusage gibt, daß er sie nimmt, brauchen Sie das nicht.“

Also habe ich alle meine Volkshochschul-Malergegebnisse mit Passepartout feingemacht und bin damit wieder zur Akademie gegangen. Ich hatte schwer zu tragen. Der Pförtner kam aus seiner Loge. Er schien mir anzumerken, daß ich auf einmal nicht

mehr so recht weiter wußte. Auf seine Frage, was ich wolle, brachte ich etwas kleinlaut heraus: „Ich möchte hier gerne studieren, aber ich weiß natürlich nicht, ob das möglich ist.“

„Was wollen Sie denn studieren?“

„Malerei!“ Ja, das wußte ich.

„Kennen Sie die Professoren hier im Hause?“

„Nein.“

„Kennen Sie Beuys?“

„Nein.“

„Richter?“

„Nein.“

„Also, zu Beuys jehn Se besser nicht. Der hat 300 Studenten, die Klassenzimmer sind übertoll, alle Flure und Gänge bis in den Keller hinein sind voll von Beuys-Studenten, da kann doch keiner was lernen. Jehn Se zu Richter, der ist zwar erst ein halbes Jahr hier, aber ich kenn' den noch aus seinem Studium, und ich find' den ganz vernünftig. En' juter Maler ist auch Geiger, aber der Geiger wohnt in München, wenn Semesterferien sind, dann ist der weg. Die Studenten brauchen auch in den Semesterferien nen' Professor. Gehn Se zu Richter, warten Se mal, ich ruf' den mal an.“

Ja, Richter wäre dienstags und freitags zwischen zehn und zwölf Uhr in der Klasse.

„Dann jehn Se jetzt mal wieder in Ihr Büro und rufen mich am Freitag an, ich seh' ja, wenn er 'reinkommt.“

Und so bekam ich einen Termin. Die Klasse war fast leer, ein Junge saß auf der obersten Stufe einer Leiter, ein Mädchen vor einer Staffelei, und da war Richter. Er fragte, ob ich was zeigen wolle. Ich bejahte. Ob es die beiden sehen dürften, oder ob es mir lieber wäre, dort hinten an den Tisch zu gehen.

„Natürlich können die das sehen.“

Also schaute sich Richter ein Blatt nach dem anderen an und sagte: „Ja, das finde ich sehr schön. Aber zeichnen können Sie nicht.“

„Das muß ich natürlich hier noch lernen.“ Und er: „Nein, was man nicht kann, das muß man lassen. Aber ich finde es ganz schön, was sie gemacht haben. Ich nehme Sie.“

Ich sollte im Sekretariat Bescheid sagen, daß er mich nehmen würde.

Das Ganze hatte bloß zehn Minuten gedauert. Was sollte ich davon halten?

Schließlich kam der offizielle Brief von der Akademie: Wir freuen uns, Ihnen mitzuteilen... Das Semester beginnt am 9. April, neun Uhr. Ich war pünktlich um neun Uhr da.

Wie reagierte Deine Umwelt auf die Entscheidung?

In meinem Elternhaus war Kunst etwas Unbekanntes.

Wir hatten ein kleines Lebensmittelgeschäft, wovon eine sechsköpfige Familie ernährt werde wollte. Ich war die Älteste, ein Mädchen, das ja doch einmal heiratet, so dachte man, also gab es für mich keine Berufswahl, es war selbstverständlich, daß ich zu Hause mithalf. Natürlich durfte man seine kleinen Hobbies haben, das Meinige ging immer in eine etwas künstlerische Richtung.

Ich habe aber nie den geringsten Gedanken darauf verschwendet, Künstlerin zu werden.

Ich komme also aus einer Umgebung, wo Kunst und die Beschäftigung damit auf glattes Unverständnis stößt, und ich werde mich hüten, darüber je die Nase zu rümpfen.

Zwei Jahre lang haben in meinem Umkreis nur einige vertraute Freunde von meinem neuen Leben gewußt. So wie vorher ins Büro, ging ich jetzt jeden Morgen pünktlich um acht in die Akademie.

Sicherlich ging das nicht endlos so weiter, das Reisestipendium 1974, das ich von der Akademie bekam, stand in der Zeitung, und später bleiben auch die ersten Ausstellungen nicht verborgen. Man verstand zwar nicht so recht, was da aus mir geworden war, aber man machte auch keine Sensation daraus.

Wie würdest Du Deine Arbeitsweise im Studium charakterisieren?

An meiner Arbeit hat mich damals vor allem fasziniert, was da ganz spontan, im Augenblick entstanden ist. Ich habe das gesehen wie etwas, was nicht ich gemacht habe, sondern was selbständig 'rausgeflossen ist. 1974 bekam ich von der Akademie ein Reisestipendium nach USA – ein völlig anderes Studium tat sich mir auf. Meine Arbeit war unterbrochen, und von der Reise zurück, war es zunächst gar nicht möglich, da fortzufahren, wo ich aufgehört hatte. Meine Naivität und Unbekümmertheit waren verfliegen, ich war gehemmt und kontrollierte jeden Pinselstrich.

Und dann habe ich mit Richter darüber gesprochen.

Er sagte: „Ich weiß, Sie beobachten sich nie selber, Sie merken nie, wie Sie wirken. Und diese Naivität und Spontaneität bestimmen auch Ihre Arbeit. Das ist ein guter Ansatz, aber es geht nicht endlos so weiter. Wir sind ja intelligente Wesen, irgendwann muß das, was wir machen, übers Bewußtsein laufen, und an dem Punkt sind Sie jetzt. Dabei kann ich Ihnen aber nicht helfen. Es kann sein, daß jetzt etwas kaputt geht, damit müssen Sie dann leben.“

Ich habe darüber viel nachgedacht.

Wir leben aus ganz unterschiedlichen Bereichen, aus bewußten und unbewußten. Das Bewußtsein ist sehr stark Ich-gebunden, deshalb versuche ich auch heute immer noch, es möglichst wegzuschieben, besonders dann, wenn ich etwas Neues entwickle, noch nicht Formuliertem auf die Spur kommen will. Dann fahre ich alle meine Antennen aus, lasse mich auf alles ein, was mir in den Sinn kommt, tue so, als seien es gar nicht meine Gedanken, als kämen sie von irgendwo her.

Richter sagte einmal den Satz: „Ich würde gerne wissen, was Leonardo machen würde, lebte er in diesem Zeitalter.“

Nun, schaffen wir nur und ausschließlich aus uns selbst?

Sind wir nicht angeschlossen an all die Strömungen rund um uns herum? Sind wir nicht beteiligt an allem, was uns umgibt? Energie geht nicht verloren. Wie ist es mit der Energie, die freigesetzt wurde in den vergangenen Jahrhunderten? Lebt nicht vielleicht auch noch etwas von Leonardos Energie durch uns weiter? So ähnlich vielleicht, wie es uns das Vererbungsgesetz zeigt? Ich weiß es nicht, aber manchmal kommen mir solche Gedanken, wenn ich bemerke, daß gleiche oder ähnliche Ideen an ganz unterschiedlichen Orten plötzlich da sind; oder auch, wenn mir selbst Ideen scheinbar zugeflogen kommen, die ich aufgreife, mit denen ich umgehe, und die dann letztendlich fester Bestandteil meiner Arbeit sind.

Immer wieder habe ich festgestellt: wenn ich etwas wollte, habe ich es nie zustande gebracht, wenn ich aber losließ, spielerisch nur aufgriff, was mir gerade in den Sinn kam, dann konnte ich staunen über das, was auf einmal fertig vor mir lag.

Aber was rede ich, das wissen wir doch alle.

Ist das Konzeptkunst, was du machst oder doch vielleicht etwas ganz anderes?

Ich denke, es hat mit Konzeptkunst etwas zu tun.

Diese schmale Kunstrichtung innerhalb der siebziger Jahre, in denen meine Ausbildung lag, steuerte von vornherein in eine Sackgasse, und das war den Künstlern auch durchaus bewußt, gehörte mit zum Konzept.

Mich haben diese Arbeiten interessiert, fasziniert, ich verstand sie sehr gut, sah aber auch, daß hier kein Weg für mich lag, daß man nicht endlos so weitermachen konnte.

Die Kunstrichtungen durchlaufen die Jahrhunderte, heute in schnellerem Wechsel als früher, die eine löst die andere ab, und auch, wenn unterschiedliche Richtungen nebeneinander liegen, es entwickelt sich doch die eine aus der anderen.

Also mußte auch ein Weg aus der Konzeptart herausführen, den ich vielleicht beschreiten konnte, der meine Arbeit zu anderen Ufern brachte. Die Anschauung war in der Konzeptart so weit zurückgenommen, daß nur noch ein abstraktes Nachdenken darüber übrig blieb. Es gab nichts mehr zu sehen.

Das Sehen, Schauen, das Sich-einlassen in die Erscheinung, ist mir immer sprudelnder Quell, daraus kann ich alles holen. Ein Konzept mache ich mir vorher, es ist wie ein Gerüst, wie gezogenen Linien auf einem Briefbogen, den man dann aber mit der Schrift füllt. Das Ergebnis kann man anschauen, man kann es mit allen Sinnen wahrnehmen, abtasten, nachfühlen.

das Gerüst ist noch da, wer will, kann sich auch nachher noch mit ihm befassen, aber es tritt in seiner Wichtigkeit zurück. Im Vordergrund steht nun das Ergebnis, das, was geworden ist, das Sichtbare.

Die Ausführung ist bei Dir ja ein ganz konkreter praktischer Vorgang. Als Du diese Fußbodenzeichnungen gemacht hast, bist Du auf dem Boden herumgekrochen, hast abgemessen und übertragen...

Nun, wie hätte ich es denn sonst machen sollen, das geht doch gar nicht anders. Das ist die Ausführung, aber dem geht noch etwas anderes voraus, etwas gleichsam Unsichtbares, wovon nichts übrig bleibt.

Ich mache keine Skizzen, keine Entwürfe, aber ich setzte mich in den Raum, aus dem ich etwas herausholen will.

Ein Beispiel: Michael Haerdter hatte mir 1981 für ein halbes Jahr ein Atelier im Künstlerhaus Bethanien angeboten, um dort eine Arbeit aufs Haus bezogen vorzubereiten und diese dann in einer Ausstellung zu zeigen.

In den ersten Wochen tat ich nichts anderes, als mich auf die Treppen und in die Eingangshalle zu setzen und herumzuschauen, manchmal mit Bleistift und Papier, um etwas abzuzeichnen.

Der eine oder andere wird sich vielleicht gewundert haben – wie Vostell, der zu dieser Zeit ebenfalls in Bethanien war und zusah, wie ich die Schnecken abzeichnete, in die das Geländer auf jedem Treppenabsatz ausläuft.

Solche Zeichnungen verschwinden schnell wieder, sie sind einzig dazu nütze, aus dem Raum etwas in mich überfließen zu lassen, was sich dann gestaltet, ein meditatives Sich-einlassen und geduldiges Warten auf das, was kommt.

Die Summe der Erfahrungen, sagtest Du einmal, ist Kunst.

Ja, Kunst ist das, was zuletzt geworden ist, die Summe des Entstehungsprozesses, und damit natürlich auch die Summe der Erfahrungen, die man dabei oder aber schon vorher gemacht hat. Du hast mich soeben noch etwas anderes gefragt, nämlich, was Kunst ist. Das weiß ich nicht. Genauso wenig kann ich sagen, ich würde Kunst machen. Ich denke, das kann niemand von sich behaupten, denn sonst wäre Kunst machbar, was ich nicht glaube. Kunst entsteht, fließt, wenn du so willst: sie kommt von selber.

Zwar weiß ich recht gut, daß viele Künstler sich mit ihrer Arbeit abquälen, damit „ringen“, wie es so schön heißt.

Das mag ganz unterschiedliche Ursachen haben, wovon ich aber nichts verstehe, weil ich davon frei bin.

Wohl weiß ich um Konzentrationsschwierigkeiten, die bei mir beim Malen anders sind als bei den bildnerischen Überlegungen. Ich sagte bereits, die ersten vier Jahre studierte ich bei Richter und habe dort immer den Klassenraum gemalt: Ecken,

Fenster, den Raum zwischen Wand und Fußboden, das Licht und den Schatten, natürlich auch den ganzen Raum, tausendmal immer dasselbe. Die Konzentration beim Malen reichte nur für eine Viertelstunde, dann mußte ich unterbrechen, 'rausgehen oder mich abwenden. Erst dann ging's wieder.

Heute ist das ganz anders. Wenn ich mein Konzept fertig habe, wenn ich weiß, was ich will, dann kann ich loslegen, und in der Ausführung wechselt die Konzentration des Sich-einlassens auf den Raum mit der Handhabe von Material und Werkzeug, mit Schneiden, Messen, Kleben.

Ich komme auf Deine Frage zurück: Es ist die Summe auch – aber nicht nur – all der Erfahrungen, die man selber macht, die in die Arbeit ganz natürlich einfließen.

Das heißt, das Selbst kontrolliert nicht, weil das bewußte Planen bereits vorausgegangen ist?

Mit diesem Wort „Selbst“ kann ich nichts anfangen.

Es gibt darüber Theorien – vornehmlich östliche, so glaube ich – aber ich finde mich darin nicht wieder, ich kann sie mir nicht zu eigen machen, weil ich sie an keine Vorstellung knüpfen kann. Irgend etwas in mir wehrt sich auch dagegen.

Welche Rolle spielen die Rezipienten in Bezug zu Deinen Arbeiten?

Nichts ist wichtiger als die Augen der anderen. Mit dieser „Brille“ kann ich meine Arbeit kontrollieren, vom Auge des Betrachters aus habe ich einen neuen, frischen Beobachtungsabstand, stehe ich doch sonst meist zu dicht davor. Von Kritik kann ich nur profitieren. Aber nicht nur das. Ich freue mich ebenso, wenn ich das Ziel meiner Arbeit erreiche: im anderen Entdeckerfreude zu wecken.

Hast Du spezifische Erfahrungen gemacht in der Auseinandersetzung mit den Geschlechtern?

Ich habe in meinem Umkreis sehr viele Frauen, mit denen ich gerne zusammen bin, und in der Tat sind es mehr Künstlerinnen als Künstler, mit denen ich über Arbeit und Kunst diskutiere, mich auseinandersetze, manchmal auch direkt zusammenarbeite. Aber es ist mir nie in den Sinn gekommen, bei einer Frau zum Beispiel zu studieren. Woran liegt das? ist es anerzogen, angeboren? Ist es sexuelle Anziehung? ich vermag das nicht genau zu sagen, ich mag Männer ganz einfach, ich bin mit zwei Brüdern aufgewachsen und hatte darüber hinaus ganz besonders zu meinem Großvater eine ausgezeichnete Beziehung.

Das ist jedoch keineswegs der Grund, warum ich lieber in einer gemischten Gruppe ausstelle. Meine Erfahrungen mit Frauenausstellungen sind bisher nicht gerade positiv, aber vielleicht lernen die Frauen, die Ausstellungsmacherinnen, noch dazu. Ich lasse mich gerne vom Gegenteil überzeugen.

Hättest Du dir vorstellen können, Familie und Kunst miteinander zu vereinbaren?

Nein, ich glaube, das würde ich nie geschafft haben. Künstlerin und Frau und Mutter, das ist ein hartes Los! Der Frau, die das schafft, zolle ich meinen höchsten Respekt. Aber nicht nur ihr, auch dem Mann, den sie hat, denn wenn eine solche Konstellation glücklich für alle ausgehen soll, dann ist auch der Mann daran nicht unbeteiligt. Aber wer hat schon solch einen Mann?

Wie sieht denn die Situation aus der Nähe betrachtet aus? Ich meine hier nicht die Ehen, die finanziell abgesichert sind, wo der Mann das Geld verdient und für Haushalt und Kinder zusätzliche Hilfe eingesetzt werden kann. Welche Künstlerin befindet sich

schon in dieser Lage? Zumeist sieht es doch ganz anders aus. Wenigstens einer in der Familie muß das Geld verdienen, ganz gleich, wie man sich da arrangiert. Bestehen aber emotionale Bindungen, kann dann eine Frau ebenso leicht neben ihrem künstlerischen Beruf die Familie im Herz und Sinn haben, wenn der Mann für Haushalt und Kinder sorgt, wie es umgekehrt der Fall ist? Ich kann nicht so vorbehaltlos an diesen Austausch glauben. Gewiß, vieles ist traditionsgebunden und muß in Frage gestellt werden, aber es gibt nicht nur körperliche, sondern auch geistige und seelische Unterschiede zwischen Mann und Frau. Der Mann verfügt über ganz andere innere Freiräume, hat eine andere Gefühlsbreite und Gefühlsqualität, nicht besser oder schlechter, anders. Ich denke, ich kann es mir ersparen, im einzelnen hier alles aufzuzählen.

Die künstlerische Arbeit beansprucht den ganzen Menschen, der andere, mit dem man zusammenlebt, kommt dabei sicherlich oft zu kurz. Eine Frau läßt sich das eher gefallen. Ausnahmen bestätigen die Regel.

Du hast in einem früheren Gespräch über die Bedeutung der Sexualität für den künstlerischen Prozeß gesprochen, kannst Du auch hier noch einmal etwas darüber sagen?

Sexualität ist eine gute, natürliche Kraft. Kunst ist Umsetzung von Sexualität, spiegelt sie manchmal direkt, aber nicht immer. Ich weiß, ich habe damals gesagt, sie ist ein Motor, eine Antriebskraft, sie fließt in meine Arbeit mit ein, liegt verschlüsselt in ihr. Wir haben es also immer mit einer Kombination zu tun, aus der wir leben und arbeiten, und das sollte sich nicht im Werk niederschlagen? Schaut Euch doch die Kunst, die Malerei zum Beispiel, durch die Jahrhunderte hindurch an!

Was für eine Aufgabe haben Deiner Ansicht nach Künstler in dieser Gesellschaft, welche Bedeutung kommt ihnen zu?

Das sollte man eigentlich die Künstler selber gar nicht fragen. Wenn ich glaubte, überragende Bedeutung zu haben, weil das so gerne angenommen wird, wie müßte mich das lähmen, denn wie könnte ich diesem Anspruch genügen? Welche Aufgabe ich in dieser Gesellschaft habe? Das kann ich mit dem besten Willen nicht beantworten, das weiß ich einfach nicht. Ich müßte anders fragen: Welche Aufgabe weist die Gesellschaft mir denn zu? Dann könnte ich vielleicht darauf reagieren, sie annehmen und mich damit auseinandersetzen oder sie ablehnen.

Müßte man sich nicht zunächst darüber unterhalten, was Kunst in den verschiedenen Jahrhunderten jeweils gewesen ist? Was sie den Menschen in ihrer Zeit gebracht hat, und was diese Kunst für uns heute noch bedeutet?

Was ist das, was wir heute machen? Welchen Spiegel und welche Wirkungen haben die letztvergangenen und die augenblicklichen Kunstströmungen, die ja recht unterschiedlich nebeneinanderliegen, auf die Gesellschaft heute? Läßt sich das sagen? Werden da nicht immer Phrasen daraus?

Die Entwicklung der Kunst in eine ungegenständliche, abstrakte, die mit dem Impressionismus begonnen hat, was hat sie mit der Gesellschaft zu tun? Was hat sie in ihr bewirkt? Damals? Heute? Für die Kunst war es wichtig, diese Tür aufzustoßen, da wurden ganz neue ungeahnte Perspektiven, Richtungen, Einsichten und Sehweisen erschlossen, da lag ein unberührtes Feld. Aber danach ist doch hier nicht gefragt.

Ich frage nach der Frage: Liegt in ihr nicht eine versteckte Manipulation? Soll sie nicht zu ganz bestimmten Antworten verleiten?

Du meinst, das wird hochgespielt, weil in den letzten Jahren viel über Künstler geschrieben worden ist und über Kunst, was ein großes Interesse an Kunst unterstellt?

JA! Ich gehe aber noch weiter, ich halte auch den Begriff „Künstler“ für sehr hochgegriffen, für sehr anspruchsvoll. Es ist ein Aushängeschild, von vielen zu Unrecht benutzt, eine Pose, die anzeigen soll, daß man mit besonderen Gaben ausgestattet ist. Nun, daran ist die Gesellschaft nicht ganz unschuldig, die von gestern und die von heute, beide nicht, und obgleich man so eifrig bestrebt ist, alles Althergebrachte auszuräumen, hält sich dieser Mythos doch erstaunlich gut.

Wie bezeichnest Du Dich denn?

Ungern mit „Künstler“, sehr ungern.
Aber manchmal komme ich natürlich nicht darum herum, es handelt sich hier ja auch immer noch um eine Berufsbezeichnung. Wenn ich mir auf der Bank ein Sparbuch einrichten lassen will, fragt man mich nach meinem Beruf. ich bin dann oft versucht, zu sagen: Hausfrau, unverheiratete Hausfrau.

Marianne Pohl

Biographie

Als erstes Kind der Eheleute Heinrich und Anna Selma Pohl, geb. Drevers wurde ich am 13.12.1930 vormittags um 9.30 Uhr in Düsseldorf geboren.

1937 Einschulung, acht Jahre Volksschule.

1946 Verkäuferinnenlehre im elterlichen Geschäft,

1949 Verkäuferin im elterlichen Geschäft,

1951 Lehre im Damenschneiderhandwerk (Traumberuf) mit gleichzeitigem Bestreben, an einer Abendschule die mittlere Reife zu erlangen, was - obwohl beides mit Erfolg bestanden - nichts einbrachte, denn

1953 wieder Verkäuferin im elterlichen Geschäft. Grund: ich wurde dort gebraucht.

1960 Kauffrau, das elterliche Geschäft wurde mir übertragen, da meine Mutter starb, mein Vater aus gesundheitlichen Gründen in den Ruhestand trat, meine Brüder dem Elternhaus entwachsen und meine kleine Schwester ebenfalls ihrem Beruf nachging.

1970 machte ich den Laden zu und wurde Buchhalterin bei einem Steuerberater.

1972 Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf,

1975 Meisterschülerin von Gerhard Richter,

1976 Studien- und Klassenwechsel zu Klaus Rinke,

1979 exmatrikuliert, von da ab freischaffend.

Einzelausstellungen

- 1978 Kunstverein, Von der Heydt - Museum, Wuppertal (K)
Städtische Kellergalerie und Malhaus-Kunstmuseum, Düsseldorf (K)
Galerie Durand-Dessert, Paris
Künstlerhaus Hamburg
- 1979 Galerie Paul Maenz, Köln
- 1981 Galerie Wintersberger, Köln
Künstlerhaus Bethanien Berlin, Neuer Berliner Kunstverein (K)
Büro Berlin, Böckhstr. 7
- 1982 Kunstamt Kreuzberg, Berlin
Künstlerhaus Bethanien, Berlin (K)
- 1985 Galerie Annelie Brusten, Wuppertal
Galerie Maier-Hahn, Düsseldorf
- 1986 Galerie Musikschule Zehlendorf, Berlin (K)
- 1987 Galerie Giannozo, Berlin
- 1988 Museum Gelsenkirchen (K)
- 1989 Shin Shin Galerie, Berlin

Stipendien

- 1979 Arbeitsstipendium Schloß Ringenberg, Kulturministerium des Landes NRW
- 1981 Werkstipendium, Kunstfonds e.V. Bonn
- 1982 Arbeitsstipendium, Senator für kulturelle Angelegenheiten, Berlin
- 1982/83 Arbeitsstipendium, Barkenhoff-Stiftung, Worpswede
- 1984 Villa Romana Preis, Florenz

Gruppenausstellungen

- 1977 "Kunst und Architektur", Galerie Magers, Bonn (K)
Galerie Hetzler, Stuttgart, mit Isolde Wawrin und Eva Maria Schön
- 1979 "Schlaglichter", Rheinisches Landesmuseum, Bonn (K)
- 1981 "Berliner Szene", de Lantaren, Rotterdam
- 1983 "Künstler-Räume", Kunstverein Hamburg (K)
Stipendiaten im Barkenhoff, Worpswede, Sprengel-Museum,
Hannover und Museum Gelsenkirchen (K)

- "Standort", Kunsthalle Düsseldorf (K)
- "Aus freien Stücken", Künstleraktion, Düsseldorf
- "Villa Romana Preis", Kunstverein Mannheim
- 1984 "7 Positionen", Haus am Waldsee Berlin (K)
- "Kunstlandschaft Bundesrepublik", Kunstverein Mannheim (K)
- "Et in Arcadia ego", Kunsthaus Hamburg (K)
- "Im Mittelpunkt: Kunst", Westfälischer Kunstverein
- Stipendiaten der Villa Romana, Florenz (K)
- 1985 "Die sich verselbständigenden Möbel", Kunstverein Wuppertal (K)
- 1986 „2 plus 7“, Installationen in Kassel (K)
- "Grenzüberschreitungen", Gedok Hamburg (K)
- 1987 "Das verborgene Museum", NGBK Berlin (K)
- "Bremer Kunspreis", Kunsthalle Bremen (K)
- 1988 "Kunststück Farbe", NGBK Berlin (K)
- Kunstraum Neuss
- Deutscher Künstlerbund Stuttgart (K)
- 1989 "Trias - Magie des Dreiecks", Glasmeier Gelsenkirchen
- "Künstlerknöpfe", Museum Lüdenscheid (K)
- 1990 "Andernorts", Galerie Bauer und Bloessl, Nürnberg (K)
- "Zeichnen, systematisieren, erfinden", Museum Lüdenscheid (K)
- 1991 "Projekt Dialoge", Stadtgalerie und Planetarium Kiel (K)



Marianne Pohl
Der Fußboden vor dem Hochalter in Santo Spirito Florenz (Verkleinerung)
Arbeitszustand, Berlin 1986
Papierarbeit auf Wand

12. Alrun Prünster-Soares (WeibsBilder)

„Meine Kinder müssen eben mit auf die Vernissage ... “

Gespräche mit **Alrun Prünster-Soares** am 7.11.1990 und 16.2.1991 in München

Nach der Akademie hab' ich mich einfach gesträubt, in den Kunstbetrieb reinzugehen. Damals hatte ich einfach noch keine Ahnung, außer, daß ich wußte, das will ich nicht, so will ich es nicht. Inzwischen ist es auch wieder anders. Heute muß man da rein. Es bleibt einem gar nichts anderes übrig. Es gibt heute keinen alternativen Lebensraum mehr, wie zum Beispiel in den Jahren 1967 bis Ende der siebziger Jahre. Leider Gottes habe ich gerade die schmerzliche Erfahrung gemacht, daß ich fünf Jahre weg war; Wir WeibsBilder haben zusammen gearbeitet, und dann so mittendrin, eigentlich in unserer besten Zeit, mußte ich weg. Mein Mann ist Brasilianer, er mußte aus beruflichen Gründen nach Brasilien, und ich bin mitgegangen. Bis heute weiß ich nicht, ob das für meine Kunstkarriere gut war. Es ist bestimmt für meine Arbeit gut gewesen. Es war von '83 bis '88. Als ich nach fünf Jahren zurück kam, hat sich die Gruppe gerade getrennt. Es war schwierig, weil sie miteinander erst einmal gar nichts mehr zu tun haben wollten, und ich wußte gar nicht, wo ich anfangen sollte. Ich mußte allein weitermachen. Ich habe den Ansatz hier ganz schwer gekriegt, weil ich als Einzelkünstlerin in der BRD ja gar nicht bekannt war, sondern nur als „WeibsBild“. Wir hatten in der Gruppe bis dahin immer zusammen produziert und ausgestellt und uns quasi gegenseitig verboten, als einzelne aufzutauchen. Heute hab ich es halbwegs wieder geschafft, daß ich im Jahr drei bis vier Ausstellungen habe, mehr will ich ja auch gar nicht, kann ich gar nicht.

Was waren die Beweggründe, damals die Gruppe zu gründen?

Ganz vielfältige. Ich bin eigentlich eine alte 68erin, und wir haben an der Akademie damals 67/68 in München sehr viel politisch gearbeitet. Wir haben Adorno, Marcuse und so weiter aufgearbeitet. Wir haben politische Aktionen gemacht, eben auch immer Proteste in einer künstlerischen Form, es war immer was Bildliches zu sehen. In den letzten zwei Studienjahren war ich eigentlich nur Gruppe und nicht mehr Einzelperson und habe dann auch fast nicht mehr gearbeitet als Malerin. Das hieß dann auch zum Teil selbstaufgelegtes Malverbot.

In München hat diese Gruppengeschichte eine Tradition. Es gab die Malgruppen Spur und Geflecht, die sich dann zum Schluß im Kollektiv Herzogstraße wieder neu zusammengefunden haben. Die hängen auch zusammen mit der Gruppe Cobra und mit dem Galeristen van de Loo (der Asger Jorn gefördert hat. Dieser van de Loo hat dann auch wieder die Gruppe Spur gefördert).

Ich habe damals mit anderen zusammen einen antiautoritären Kindergarten in der Akademie gegründet, habe dann ein Jahr drin gearbeitet und überhaupt sehr viel Kunst mit Kindern gemacht. Der Galerist van de Loo bot uns damals an, das Kinderforum, so eine Art Kindermalschule zu gründen. Wir haben uns damals vorgestellt, wenn man irgendetwas verändern will, dann am besten, wenn man mit Kindern künstlerisch, kunsttherapeutisch und pädagogisch arbeitet, Das mache ich bis heute nebenher. Weil ich nicht in den Kunstmarkt einsteigen wollte, habe ich dann beschlossen, daß ich noch ein Zweitstudium mache, und habe dann Soziologie studiert. Es sind sehr viele Kunststudenten ins Soziologie-Studium reingegangen, um dort auch zu revoltieren und was zu verändern, um die Wissenschaft zu neuem Aufbruch zu bewegen, was zum Teil die ersten zwei Jahre ganz gut ging. Dann kam das neue Hochschulrahmengesetz, das die studentische Mitarbeit sehr einschränkte, und wir haben geschaut, daß wir fertig wurden. Ich hab dann da auch eine Diplomarbeit geschrieben über Kunst und Psychoanalyse, das hat mir Spaß gemacht.

An der Akademie hatten wir ja 68/69 schon eine „Emanzipationsgruppe“ gegründet, um aus der Rolle von Freundin oder Tipse zum Beispiel für die Bewegungsführer herauszukommen, die Besinnung der Frauen auf sich selbst lief ja europaweit ähnlich. Am soziologischen Institut, wo sich zum Teil die selben Frauen wieder trafen, haben wir versucht, Wissenschaftstheorie und -kritik aus weiblicher Sicht zu machen. In einer Gruppe von Wissenschaftsfrauen versuchten wir, die sinnliche Seite des Lebens in trockene Inhalte und Vorgehensweisen einzubringen. Auf dieser neuen Ebene besann ich mich damals auf meine Erfahrungen mit dem Malen (das ich auch nie endgültig aufgegeben hatte), auf die stetige Verbindung von Hand- und Kopfarbeit (war auch Inhalt meiner Diplomarbeit) und beschloß, mich in einer Gruppe nicht von schreibenden Frauen, sondern von Malerinnen zu organisieren. Auf einem Frauenkongreß in München sprach ich Frauen an, und sie zeigten großes Interesse, auch da war wieder eine Gleichzeitigkeit zu merken, zum Teil gab es in anderen Städten schon Kunst-Gruppen von Frauen. Nach einigen Treffen mit eher kunsthistorisch orientierten Freundinnen bildete sich dann die Malgruppe mit uns fünf Frauen.

Unsere Lebensgefährten waren damals zum Teil im Kollektiv Herzogstraße. Wir hatten uns damals an der Akademie gegen die Männeraktivitäten gewehrt und haben uns dann ganz deutlich auch als eine Malerinnengruppe gegründet. Wir wollten auf keinem Fall einen Mann dabei haben.

Zum Teil waren es Leidenszusammenhänge bei den einzelnen Frauen. Im Grunde interessierten wir uns eher für die Arbeit der Gruppe Spur, die eigentlich der Vorläufer der Gruppe Geflecht war. Ideell, geistig haben wir eigentlich mit dem Kollektiv Herzogstraße nichts zu tun gehabt, sondern eher mit der Gruppe Spur und den Aktivitäten der Situationisten. Die Gruppe Spur, das waren alles ältere Künstler, die waren damals um die 40, haben 1967/68 aufgehört zu malen und haben hauptsächlich theoretisch gearbeitet. Die hatten sich auch ein Malverbot gegeben. Ich habe mich zu der Zeit einfach mehr gesellschaftlich begriffen und mal gesehen, was Gesellschaft überhaupt ist und wie ich als Künstlerin darin stehe. Es hat mit der gesellschaftlichen Sicht zu tun, daß ich bis heute nicht mehr nur alleine male. Ich würde immer auch kunstpädagogisch arbeiten wollen, also allein im stillen Kämmerchen ist sehr gut und mag ich gerne, aber mit meiner Geschichte könnte ich das gar nicht vereinbaren. Wir haben uns in einer Zeit gegründet, als gerade die feministische „Leidenskunst“ aufgetaucht war. Diese Richtung haben wir abgelehnt und haben am abstrakten Expressionismus angeknüpft. Uns hat die abstrakte Moderne viel mehr interessiert, als mit feinem Pinsel unseren Leidensweg zu beschreiben. Es gab damals sehr viel Kunst von Frauen, wo man abbildhaft gesehen hat, wie die Frau leidet. Auch wenn das mit Videokunst verbunden war, wir wollten nichts damit zu tun haben. Dies waren natürlich Medien, mit denen Frauen ihre Situation beschreiben konnten, aber das hat uns nicht interessiert. Wir hatten ja auch einen Film gemacht, dieser Film war zugleich Malerei, also da triefte es von Farbe. Da ging es nicht darum zu zeigen, wie wir leiden, weil wir Kinder haben und nicht zum Malen kommen oder in den Galerien nicht bevorzugt werden, sondern es ging uns immer um die Auseinandersetzung mit der Malerei. Insofern war uns die Malerei, was in der Malerei passiert, wichtig.

Es ging euch doch in eurer Malerei auch um die Auseinandersetzung mit der „Weiblichkeit“ heute?

Wir haben immer gesagt, als es darum ging, das zu beschreiben, wir interessieren uns für das Imaginäre in der weiblichen Kunst. Lilith hat dazu sehr viel geforscht und gearbeitet.

War die Gruppenbildung vielleicht auch als eine Strategie gedacht, um auf den Kunstmarkt zu kommen?

Nein, am Anfang nicht. Wir waren bekannt geworden nur über Museen, Kunstvereine und so weiter. Keine einzige Galerie hat uns haben wollen. Es wurde kaum gekauft, gekauft haben nur Freunde oder hin und wieder mal jemand anderer. Keinen finanziellen Erfolg zu haben, das hat uns dann auch weh getan. Wenn man alleine ausstellt, dann kommt ganz viel Rückmeldung auf die einzelne zu. Andererseits, wenn das schief geht, kann man zu fünft auch wieder mehr ertragen.

Wenn wir Einzelbilder gemalt hätten als Gruppe, wären wir für den Kunstmarkt interessanter gewesen. Untereinander hätten wir aber immer den Konflikt gehabt, Konkurrentinnen zu sein. Insofern war es sinnvoll, daß wir wirklich nur zusammen gemalt haben. Wir waren damals die Gruppe WeibsBilder und keine einzelnen Künstlerinnen.

Spielte bei der Gruppengründung so etwas wie der Wunsch nach mehr psychischem Zusammenhalt eine Rolle?

Es war nicht ausgesprochene Intention. Wie wir uns zusammengefunden haben, war eigentlich die Solidarität schon da, sich gegenseitig zu helfen, sich gemeinsam in der Malerei zu erproben. Es gab auch Zeiten, wo wir zusammen verweist sind und unsere Männer und Kinder mitgenommen haben. Schöne Situationen, wo das schon so was von Kunst und Leben hatte, nur haben wir also zum Beispiel nie vorgehabt, zusammen zu wohnen in einem Haus. Die Männer haben dann für uns gekocht, und wir haben gemalt. Das haben wir immer als sehr angenehm empfunden, das Gefühl, wir sind die aktiven und machen was Tolles, und die Männer sind jetzt diejenigen, die machen, was sonst die Frauen immer gemacht haben. Wenn das geglückt ist, ging es uns sehr gut. Lisa wohnt wunderbar auf dem Land, und da haben wir früher sehr viel gearbeitet, auch mit tollem Essen und Malen und die Kinder irgendwo darum herum. Das war, wie man es sich vielleicht träumt. Wir konnten es nicht realisieren für immer.

Die Übergänge waren also fließend zwischen der Arbeit und dem Leben, das Privatleben war nicht völlig getrennt von der doch professionellen Ebene der künstlerischen Arbeit?

Wir waren sehr befreundet, wir haben auch sehr viel miteinander gesprochen. Wenn wir uns getroffen haben – wir haben uns einen Tag in der Woche getroffen zum Malen –, mußten wir uns alles mögliche erst erzählen, bevor das Malen überhaupt anfing. Jede wußte von den anderen eigentlich alles. Während der Malsituation kamen natürlich auch viele Dinge raus, die mit den Gefühlen, die wir füreinander besaßen, zu tun hatten. Die eine war traurig, weil ihr Teil übermalt wurde zum Beispiel. Wie wir uns zueinander verhalten, wurde zum Teil besprochen, soweit es ging. Wir haben auch darauf geachtet, daß wir keine Kunsttherapie betreiben, sondern wichtig war die Malerei, und das psychische Befinden war nur so weit wichtig, als es die Malerei unterstützt hat. Wenn jemand irgend ein großes Problem hatte, dann konnte man nicht einfach ohne weiteres miteinander malen. Wir hatten keinen Druck von außen. Wir konnten auch mal einen Nachmittag nicht malen, wenn es wichtig war. Dazu kam Phlegma und alles mögliche von einzelnen Personen hinzu. Früher, als wir gleich in der Arbeit waren, waren wir auch gleich in den Freundschaften, alle Freundschaften waren da intensiv. Die Intensität der Freundschaften heute ist eher unterschiedlich. Wenn man sich zur Arbeit getroffen hat, da war wirklich die Arbeit das Entscheidende und die Malerei, und was jede dazu zu sagen hatte. Weil wir eine imaginäre Malerei gemacht haben, war das Malen ganz wichtig, aber auch das, was jede drin gesehen hat. Da haben wir uns gemeinsam zu einer Bildrealität durchgearbeitet. Was jede einzelne sieht, hat auch mit dem jeweiligen Erfahrungshintergrund zu tun. So kamen

natürlich auch Erinnerungen, Geschichten und so weiter rein. Ich denke schon, wenn eine gerade Liebeskummer hat oder so, da entsteht auch im Bild was anderes.

Wie seid ihr damit umgegangen, wenn zum Beispiel eine von euch im Malen zu dominieren begann, oder wenn sich eine nicht behaupten konnte?

Das waren Konflikte, die teilweise überhaupt nie gelöst werden konnten. Die Lilith hatte zum Beispiel einen ganz starken Drang zur Gegenständlichkeit, und wir anderen waren zeitweise total dagegen. Ursula wollte gerne Frauen malen, und Frauen waren bei uns verpönt, also ganz doofe Tabus manchmal. Jeder hatte andere Vorstellungen, wie es sein sollte. Zum Schluß gefiel ein Bild, weil wir gesagt haben, so, das ist es jetzt! Wir konnten immer zusammenkommen. Bei uns kam natürlich schon die Professionalität rein, es galten ganz bestimmte Kriterien, auch wenn sie im Grunde gefühlsmäßig eingesetzt wurden. Das war die Hauptsache, daß es uns gefühlsmäßig gut gefällt. Sehr viele Dinge haben uns einfach interessiert zu erforschen, den Raum und die Farben, Figur und Grund, und die ganzen Auseinandersetzungen, die in der Malerei stattfinden, die zu verschiedenen Auffassungen unter uns führten. Bis das soweit war, hat es oft sehr lange gedauert. Manchmal wurde auch ein Bild weggestellt, weil eine nicht damit einverstanden war. Wir mußten immer alle einverstanden sein. Ich hab einmal eine Leidensgeschichte gehabt: Wir malten ein Bild zusammen – da war ich gerade schwanger – ,und ich habe da drin einen Embryo gesehen. Als ich das nächste Mal kam, hatten die anderen sich in der Zwischenzeit getroffen und es übermalt. Da habe ich geheult und meine Wut total rausgelassen. Ich hab dann gemerkt, daß man in der Schwangerschaft viel eher vertreten kann, was einem wichtig ist. Solche Auseinandersetzungen waren natürlich häufiger.

Woher kommt es, daß Ihr Euch dann für das Gestische entschieden habt?

Das hat sich direkt aus dem Miteinander-Malen entwickelt. Unsere Anfänge waren so, daß wir uns gegenseitig besucht haben und geschaut haben, was jede bisher gemacht hat. Dann haben wir ein großes Blatt Papier auf den Boden gelegt, haben einfach mal versucht, zusammen zu zeichnen, ganz zaghaft mit Farbstiften noch. Dann wurde das Miteinander immer stärker, und die Gespräche gingen dazu parallel einher. Irgendwann haben wir gesagt, wir brauchen jetzt riesige Pinsel, und wir brauchen riesige Leinwände. Gerade weil man in der Gruppe gemeinsam zur selben Zeit arbeitete, mußte das groß sein und spontan. Da blieb uns eigentlich gar nichts anderes übrig, als wirklich miteinander zu arbeiten, indem wir uns richtig verflochten und verbohrt in dem Bild. Es war nicht nur schwierig, das Ineinander, Gegeneinander oder Miteinander, es hat sich ja auch viel für uns geläutert in so einer Situation. Ich weiß es aus der Arbeit mit Kindern und Erwachsenen, wenn die mit der tiefenden Farbe arbeiten, dann lockert sich ja immer einiges. Das war bei uns auch so, auch wenn wir professionell gearbeitet haben. Daß wir Frauen waren und ganz groß malen wollten und mit riesigen Pinseln, das war ein Neubeginn. Wir kannten nichts dergleichen.

Es war ja ziemlich zeitgleich mit der heftigen Malerei?

Wir und die Münchener Gruppen waren vor dieser wilden Malerei. Daß die Gruppe Cobra wieder wichtig wurde und die wilde Malerei sich auf sie bezog, das kam ja erst später. Das war in den achtziger Jahren. Wir waren ein bißchen beleidigt, weil wir schon davor so gearbeitet haben, und die anderen sind dann berühmt geworden. Daß wir nicht berühmt wurden, lag natürlich auch daran, daß wir nicht frei waren. Wir waren aufgrund unserer Situation als Verdiener nicht frei. Ich hab immer Kunstpädagogik gemacht um zu überleben, die Lilith Keramik, und die Sara war in der

Schule als Kunsterzieherin, und die Lisa und die Ursula früher auch. Wir hatten keine reichen Männer oder sonst etwas im Hintergrund. Die Kinder hätten uns gar nicht so gehindert, wenn wir Geld gehabt hätten. Das ist bis heute eigentlich so geblieben. Ich kann mir vorstellen, warum wir da nicht gleich auf der Documenta waren. Zum Beispiel fällt es mir bis heute schwer, mich selbst zu managen.

Es ist ja nicht nur eine Zeitfrage, sondern hat ja auch mit der weiblichen Sozialisation zu tun?

Ja, früher hätte ich es gar nicht gewollt. Heute aber, es ist nicht so, daß ich gar nichts tue, ich sehe nur, daß ich nicht Welten bewegen kann. Ich geh auch manchmal zu Galerien oder ich schreibe Briefe, oder ich schick Leuten Sachen, das mache ich schon. Ich kann entweder malen oder managen, und da bevorzuge ich die Malerei. Mein Mann ist viel verreist, ich hab zwei Kinder, das ist ... – aber darüber will ich nicht reden, es wäre klagen.

Aber das ist ja die andere Seite der weiblichen Wirklichkeit, von daher doch wieder redenswert?

Mein Mann hatte beim ersten Kind viel mehr Zeit. Da konnte ich nicht mehr malen, aber ich konnte wenigstens in Ruhe arbeiten gehen. Jetzt ist es so, daß ich oft alleine bin und zwei Kinder habe mittlerweile. Ich hab zeitweise meinen Mann fürchterlich angejammert, daß er zur Hälfte hier sein müßte. Das mache ich nicht mehr, er kann es nicht, und ich muß halt jetzt organisieren. Das liegt alles bei mir: Krieg ich diese drei Stunden zum Arbeiten, oder wie teile ich es mir ein? Ich bin jetzt glücklich, ich will mich nicht mehr auf jemanden anderen verlassen, der mir die Zeit gibt, sondern ich muß sie mir selbst schaffen.

Ein Kinderwunsch mit allen Konsequenzen war aber da?

Ich war ja nicht mehr jung, ich hab mein erstes Kind mit 36 gekriegt, und mein zweites mit 42. Ich wußte immer, daß ich Kinder haben wollte. Es war auch klar, daß ich beides wollte, Kinder und intensiv als Künstlerin arbeiten.

Und der Unvereinbarkeitsmythos, demzufolge eine Frau mit Kindern nicht Künstlerin sein kann, da sie ihre schöpferischen Möglichkeiten im Gebären bereits ausgeschöpft hat, hat Dich nicht erschreckt?

Nein, ich muß sagen, daß es mir künstlerisch am besten ging, als ich grade schwanger war oder als meine Kinder klein waren. Als ich schwanger war, haben wir die Gruppe gegründet. Die erste Zeit hatte ich mein Kleinkind, wo wir wirklich sehr viel gemacht haben. Bei meinem zweiten Kind in Rio, da hab ich eine Ausstellung gemacht, die eigentlich meine größte Einzelausstellung neben denen der Gruppe war. Das Kind hing da an der Brust, auf der anderen Seite habe ich Riesenbilder gemalt. Das hat mich sogar noch beflügelt. Natürlich ist da die zeitliche Behinderung. In der Zeit hab ich mich richtig gewehrt gegen dieses Häuslichsein. Sicherlich sind wir Frauen zum Teil nicht so Streitbar oder nicht so selbstbewußt wie Männer und kümmern uns dann eher um die Kinder. Das merke ich schon immer wieder, daß zuerst meine Kinder kommen und dann das andere. Wenn es mir aber gut geht in der Malerei, laß' ich auch die Kinder auf der Seite, dann müssen die irgendwie zurechtkommen, dann gibt's die Frage gar nicht.

Das ist der Konflikt zwischen dem Interesse an den Kindern und dem Interesse an der Arbeit ...

Bei meinem ersten Kind gab es den nicht, weil mein Mann sehr viel Zeit hatte, und beim zweiten hatte ich das Glück, daß ich ein Hausmädchen hatte. So hatte ich auch nicht so viel schlechtes Gewissen. Ich finde, die Kinder sollen ruhig mitkriegen, wie es den Müttern oder den Eltern geht. Ich habe immer mit den Kindern zusammen alles durchgestanden. Ich schicke sie auch nicht um sieben Uhr ins Bett, damit ich dann frei bin. Da ist jeder anders. Meine Kinder müssen eben mit auf die Vernissage. Mein Vater ist auch Maler, und ich habe es nie anders erlebt, auch ich war immer mittendrin. Und meine Kinder sind es auch.

Das Aufwachsen in einer Künstlerfamilie gibt ja einige wichtige Bereitschaften und Dispositionen mit, um später das eigene Künstlerleben genau so gestalten und bewerkstelligen zu können. Hattest Du auch Geschwister?

Ich hab zwei Brüder, und ich war in der Mitte. Aber ich weiß, daß mein Vater sich sehr ein Mädchen gewünscht hat. Witzigerweise bin ich auch Malerin geworden, schön nach seinem Wunsch. Ich hab mich zwar immer wieder in alle möglichen Richtungen gesträubt, aber jetzt bin ich auch einverstanden damit und hab gesehen, daß es richtig war.

Das ist äußerst selten, daß eine Frau sagt, sie hätte sich gegen den Wunsch des Elternhauses gesträubt, Malerin zu werden. Meistens ist es heute noch umgekehrt, Frauen studieren heute noch freie Kunst häufig gegen den Wunsch des Elternhauses, für den Familienfrieden geben sie dann an, Kunsterzieherinnen zu werden.

Das war sogar so, daß ich – wie ich in den fünfziger Jahren geträumt hatte – Modezeichnerin werden wollte. Mein Vater hat gesagt, nein, das ist nix, das ist zu oberflächlich. Genau das, was andere Eltern wollen, daß man einen Brotberuf macht, das war also bei uns umgekehrt. Dann habe ich Soziologie studiert, da war mein Vater total dagegen. Ich habe in der Gruppe gearbeitet, war er auch total dagegen. Ich war halt auch so ein Kinderstar, ich konnte sehr gut zeichnen, hab immer alle Wettbewerbe gewonnen. Er hat gedacht, ich bin super begabt. Ich bin überhaupt nicht begabter als andere auch, aber das hat sich halt so stilisiert. Mein Vater ist zwar ein Maler, aber er hat sehr viel Gebrauchskunst machen müssen. Er hat es wirklich geschafft, die Familie zu erhalten. Er ist einer der wenigen, die ich kenne, die es mit Kunst geschafft haben, drei Kinder groß zu ziehen. Seine Liebe zu mir und seine eigenen Wünsche waren für mein Leben schon ganz wichtig, diese Beziehung zum Vater, und was er wollte.

Alrun Prünster-Soares

Biographie

Geboren 1942 in Bozen.

Kindheit in den Dolomiten, Gymnasium in meiner Geburtsstadt Bozen, Ausbildungsjahre in Zeichnen und Malen an der Kunstschule in Graz (Österreich) bei Prof. Szyskowitz und an der Akademie der Bildenden Künste in München bei Prof. Nagel.

Kurze Studienaufenthalte in Paris und London.

Zu Ende meiner Studienzeit Engagement in der Studentenbewegung von 1968.

Abschluß der Akademie mit Diplom.

Ich war an der Gründung des antiautoritären Kindergartens der Kunstakademie beteiligt und arbeitete für ein Jahr als Bezugsperson mit.

1970 war ich Gründungsmitglied des "Kinderforums" der Galerie van de Loo, in dem ich bis heute arbeite und mitgestalte.

1972 Beginn des Studiums der Soziologie an der Uni München, gleichzeitig Dozentin in therapeutischen Malkursen bei der Volkshochschule.

1977 Abschluß des Soziologiestudiums mit der Diplomarbeit: "Arbeit, schöpferische Arbeit und Phantasie."

1978 Gründungsmitglied der Malgruppe WeibsBilder, Heirat mit A. Carlos Soares und 1979 Geburt der Tochter Magdalena.

Rege Malaktivitäten, Aktionen, Filmarbeit und Ausstellungen mit der Malgruppe bis 1983, dann

Übersiedlung nach Rio de Janeiro. Kunsterzieherin in der deutsch-brasilianischen Schule "Escola Corcovado" bis 1988.

Einzelarbeit, Ausstellungen in Sao Paulo, Rio, Bozen und München.

1985 Geburt des Sohnes Laurin in Rio de Janeiro.

1988 Übersiedlung nach München.

Seit 1989 arbeite ich mit meinem Mann im Vorstand von "Salve Floresta", einem Projekt zum Schutz des brasilianischen Regenwaldes.

Zur Zeit lebe und arbeite ich in München.

Einzelausstellungen

1967 Walterhaus Bozen

1985 Galeria Sao Paulo, Sao Paulo, Brasilien (K)

1986 Parque Laje, Rio de Janeiro

Museumsgalerie Arge Kunst, Bozen

Galerie am Prielhof, Eppan

1987 Galerie Klaus Lea

1990 "Wasserwolkenland", Pro Familia, München; Galerie Prisma, Bozen;

Galerie Hierling, München

1991 ACT Umwelt, Galerie X, Köln

1992 "Beleza Negra" Galerie im Prielhof, Eppan Italien; Galerie Elefant, Hall Tirol

"Zum Frühstück Bananen", Galerie Arte Linea, Bozen

1993 "Südfrucht", Galerie Goethestraße 53, München

Gruppenausstellungen (Auswahl)

1977 "Arge Alp", Galerie der Künstler München

1980 Lothringerstraße, Fabrik, München (WeibsBilder)

1981 Galerie Klaus Lea, München (WeibsBilder)

1982 "Kontraste", Sofia (WeibsBilder)

"Narrativ-Expressiv", Galerie der Künstler, München (WeibsBilder)

"Dräkabygget", Kopenhagen (WeibsBilder)

- 1983 Art-Wettbewerb "Deutsche Landschaft heute", Berlin (WeibsBilder)
 „Junge Kunst im Deutschen Kunstverein", Bonn, Köln, München
 (WeibsBilder)
- 1984 "Kunst mit Eigensinn", Wien (WeibsBilder)
 "Bildzusammenhänge", Lothringerstraße, München (WeibsBilder + King
 Kong)
- 1989 „Gegenstand", Praterinsel
 "Mitwelt-Umwelt-Lebenswelt", Aspekte Galerie, München
 Galerie Prisma, Bozen
- 1990 Symposium "Ökologie und Ökonomie", Evangelische Akademie Tutzing
- 1991 "WeibsBilder", Kunstverein Crailsheim
 "Mozart in Tirol", Museum Ferdinandeum, Innsbruck
 "Im Unterschied", Positionen zeitgenössischer Künstlerinnen,
 Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin
 Benefizausstellung für "Kinder von Angra", Kunstverein München
 Galerie Prisma Bozen
- 1992 "Regenwald", Städtische Galerie Dortmund
 Bilderfax für die Eco 92, Rio de Janeiro, Palacio da Republica
 Teilnahme am Schwabinger Bilderfries, Seidlvilla, München

Bibliographie

- "Ist der Traum schon ausgeträumt", L. Endriß, L. Lichtenberg, A. Prünster-Soares, S. Rogenhofer und U. Strauch-Sachs in: Ästhetik und Kommunikation, Heft 44, 1981
- Ignazio de Loyola Brandao: "Alrun Prünster Soares" im Katalog Galeria Sao Paulo Jardin America 1985, Sao Paulo
- Gert Amann und Gerhard Mumelter: "Alrun Prünster Soares" Bilder aus Brasilien im Katalog AR/GE Kunst und Galerie im Prielhof, 1986
- AR/GE Kunst Jahrbuch 1985 1986 1987
 Bozen Museumsgalerie, 1987
- Eva Kreutzer-Eccel: Aufbruch. Malerei und Grafik in Nord-Ost und Südtirol nach 1945, Bozen 1982
- Ulrika Evers: Deutsche Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Schultheiss Verlag, Hamburg 1983
- Florian Rötzer: Soziale Phantasie, Gruppen in München, Kunstforum Bd. 116, 1991



Alrun Prünster-Soares

Flirt fatal, 1991
Dispersion auf Leinwand

13. Margaret Raspé

„Mich haben eigentlich immer eher Schwingungen interessiert“

Gespräche mit **Margaret Raspé** am 24.09.1987 und am 07.12.1990 in Berlin

Vielleicht, weil ich so frei aufgewachsen bin, ist mir die Neugier nicht abhanden gekommen. Aber daß ich mich überhaupt getraut habe, so gegen alle vorhandenen Muster, und ohne die Muster zu kennen – das hat mir natürlich auch ein Stück Freiheit gegeben. So bin ich zu anderen Schlüssen gekommen als andere. Wenn ich gelernt hätte, Filme zu machen, hätte ich bestimmt den Kamerahelm nicht erfunden. Ich hatte genügend Informationen, um selber weiter zu denken, deshalb bin ich zum Kamerahelm, zu Problemen der Wahrnehmung gekommen. Mein eigentliches Studium war – nach der Hochschule – Zuhören unter guten Freunden, unter guten Künstlern. Das Problembewußtsein ist anders, wenn man nicht mehr zwanzig ist. Nach der Scheidung war ich 35. In gewisser Weise fühlte ich mich wieder frei, bin losgeschossen und habe mir alles angesehen.

Nach einer Schneiderlehre in Bonn ging ich 1954 nach München an die Akademie. In Bonn hatte ich an der Volkshochschule Kurse belegt und hatte viel gezeichnet... Allerdings gab es auch in unserer Familie immer Leute, die gemalt haben. Aber mein Urteil über Kunst, über Malerei habe ich mir gegen den Widerstand der Familie angeeignet. Das hat sehr lange gedauert, verbunden mit vielen Kränkungen. Dann fing ich an, diese komischen Sachen zu machen, die ja weder Malerei noch Bildhauerei waren, eher ein Experimentieren mit allem – so ist auch der Kamerahelm entstanden. Als ich mit dem Kamerahelm nach England eingeladen wurde und dort meine Filme zeigen konnte, gab mir mein Vater zu verstehen, daß er sich überhaupt nicht vorstellen konnte, daß ich fähig sei, ohne einen Abschluß an einer Kunsthochschule zu lehren... Als ich mein Studium abgebrochen habe, um zu heiraten, war für meinen Vater alles in Ordnung... Entsprechend war auch die Reaktion meiner Eltern auf meine Scheidung. Der Vater: Wir können Dich doch nicht einfach wieder zu uns nehmen! Die Mutter: Du hast Dich ja noch nie irgendwo einordnen können. Da war ich 35 und hatte drei Kinder...

Hast Du Dich auch während Deiner Ehe als Künstlerin verstanden?

Als Frau eines Managers konnte ich keine Künstlerin sein, obwohl er selbst Kunstsammler war. Da gab es eine Sperre, er hat mich nie als Künstlerin unterstützt. Anfangs war wenig Geld da, ich habe keine Hilfe im Haushalt gehabt und geackert wie eine Blöde. Als mein Mann Vorstandsmitglied wurde, war plötzlich Geld da, von einem Tag auf den anderen. Da wurde es dann einfacher. 67/68 habe ich angefangen, wieder über Kunst nachzudenken. Zu dieser Zeit gab es viele Streitereien mit meinem Mann, die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, mit der Politik und so weiter. Meinen ersten Film habe ich '72 gezeigt, und danach habe ich weitergemacht. Natürlich nicht so, daß ich hätte sagen können, ich bin Künstlerin... Ich habe künstlerisch gearbeitet neben dem Wust von Arbeit, den ich sonst noch erledigen mußte. Ich hatte nie die Energie, die Nächte durchzuarbeiten, also habe ich das nebenbei gemacht.

Es ist ja auch nicht einfach, künstlerisch zu arbeiten, wenn man sich um drei Kinder kümmern muß...

Ohne diese Kinder wüßte ich vieles nicht. Durch die Kinder mußte ich mich mit meinen eigenen Schwächen auseinandersetzen. Außerdem habe ich immer gesagt: die

Kinder, das ist keine Kunst. Obwohl ich davon überzeugt war, daß es eine wichtige Arbeit ist, Kinder zu erziehen, in dem Sinn, daß man sie nicht in irgendein Schema preßt, sondern ihnen die Möglichkeit gibt, zu wachsen. Das ist ganz ähnlich wie in der Kunst. Man muß das eigene Ich zurückstellen, sich gewissermaßen aufgeben, damit das andere passieren kann... damit die Anschlüsse da sind an den Kosmos, wenn das jetzt nicht zu hochgegriffen klingt. Der Künstler muß jedenfalls genau balancieren zwischen diesem Ich, das etwas herstellt, und den Impulsen, die er woanders her bekommt.

Welche Bedeutung kommt der Mutterrolle zu im Blick auf Deine Arbeit?

Das ist sehr kompliziert. Die künstlerische Arbeit erforderte eine große Spannung, zusätzlich zu dem, was jeden Tag zu machen war. Ich war in dieser Zeit nicht nur die Mutter meiner Kinder, sondern hatte zusätzlich eine Art Mutterrolle für Künstler, die hier gewohnt und gearbeitet haben. Immer sofort reagieren, wenn einer schreit, und zwar ohne nachzudenken – das ist der Mutteranteil, und damit fertig zu werden, war mein größtes Problem. Um künstlerisch zu arbeiten, muß ich die Tür zu machen, allein sein... Von dem Moment an, als ich das Kind meiner Eltern war, später dann die Frau meines Mannes, hatte ich nie eine wirkliche Identität, immer war ich zugeordnet zu jemand anderem. So begreifen sich ja viele Frauen.

Dein Studium hattest Du ja abgebrochen, da hattest Du auch keine Identität...

Ja. Deshalb konnte ich auch nicht sagen, ich bin Künstlerin... Stattdessen habe ich ein Kind bekommen. Das war auch eine Form der Flucht und eine Möglichkeit, aus meiner familiären Situation zu entkommen. In eine neue Situation, die mich in gewisser Weise wieder eingeschränkt hat. Bei der Heirat war ich schwanger und sagte mir, wenn schon verheiratet, dann will ich glücklich sein dabei... Obwohl ich Zweifel hatte, ob das das Richtige für mich ist, habe ich diese neue Situation wirklich angenommen. Solange die Kinder im Haus waren, war es hier immer voller Menschen, ältere und jüngere, und ich hatte die Mutterrolle für alle. Ernsthaft zu arbeiten habe ich erst begonnen, als die Kinder aus dem Haus waren. Ernsthaft, das heißt weniger spielerisch, konzentrierter, auf Termine hin. Dadurch hat sich die Arbeit verändert. Zu einem bestimmten Zeitpunkt, das muß '72 oder '73 gewesen sein, habe ich beschlossen, mich Künstlerin zu nennen, und zwar aus steuerlichen Gründen... Als ich dann akzeptiert war, war klar, daß ich akzeptiert wurde als Künstlerin. Inzwischen bin ich überzeugt davon, daß man Mutter und Künstlerin sein kann. Allerdings ist es abhängig davon, wie die Teilung ist... glücklicherweise ist mir das gelungen. Aber es ging nur mit einer großen Anstrengung, aus diesen psychischen Strukturen rauszukommen – immer zu rennen, wenn einer schreit, wenn einer krank ist oder traurig. Es ist nicht leicht, da irgendwann einmal zu sagen, so, ich mache das alles nicht mehr. Dazu war eine Abgrenzung nötig, die mir einen großen Teil meines sehr fließenden Lebensgefühls genommen hat. Als ich das schließlich geschafft hatte, wußte ich, daß ich dieses Problem bewältigt hatte. Ich wußte ganz genau, wo ich weiterarbeiten kann. Ich kenne meinen Hintergrund.

Was würdest Du als Deine Ausgangspunkte oder künstlerischen Wurzeln bezeichnen?

Der Fluxus-Zusammenhang hat eine große Rolle gespielt, parallel zu den Wiener Aktionisten, weil ich die alle gleichzeitig kennengelernt habe. Unser Haus war immer voller Leute, es gab ständig Gespräche, für mich sehr wichtige Gespräche... der Kontakt mit der sogenannten Wiener Avantgarde. Das waren wichtige, entscheidende Anregungen, ich wurde bestärkt in meinem Denken – womit ich hier in Berlin überall angeeckt bin. Das waren Zusammenhänge, wo ich das Gefühl hatte, die haben das

verstanden und akzeptiert – und haben vielleicht sogar mehr von mir erwartet, daß ich mich mehr beteilige... Aber das ging für mich nicht, weil es ein Männerbund war. Später sind dann alle Kontakte abgerissen. Sie kamen auch nicht, als ich die Kamerahelme gezeigt habe. Diesen Sprung von der netten Margaret zu: aha, jetzt macht sie was – den haben sie nicht mitgemacht. So kam es, daß ich nicht nur aus der ersten Gruppierung rausgefallen bin, durch die Scheidung, sondern auch aus der zweiten. Ich wollte den Wienern beweisen, daß ich selber denken kann – wie ich es zuvor meinem Vater und meinem Mann beweisen wollte. Um meine Selbständigkeit, Unabhängigkeit des Denkens hat es unglaubliche Kämpfe mit meinem Vater gegeben... Bei den Wienern war das in gewisser Weise wieder ein Problem. Ich dachte anders, weil ich aus einem anderen Erfahrungszusammenhang kam, weil ich das für mich als Frau noch einmal gewendet habe. Ich beobachte jetzt, daß viele Künstler ihre Kunst nicht mit der äußeren Lebenswelt verbinden. Diese Lebenswelt ändert sich ja ständig, bis hin zu den verdreckten Flüssen... vor fünfzig oder 100 Jahren war die Realität der Flüsse eine andere als heute, wo sie infolge der industriellen Entwicklung biologisch tot sind. Solche Fragen versuche ich, in die Kunst zu integrieren, weil ich nicht außerhalb der Zeit und der Realität arbeiten kann. Ich lebe, seit vielen Jahren, hier in Berlin, und das bedeutet einen historischen Kontext, viele Diskussionen, Wissenszusammenhänge, Informationen, die hier in dieser Stadt anders sind als an anderen Orten.

Du hast also den Sprung von der Hausfrau zur Künstlerin geschafft, in dem Du Dich künstlerisch damit auseinandergesetzt hast, was jeden Tag zu machen war...

Ja – nachdem mir irgendwann aufgefallen ist, daß ich all das gar nicht mehr bewußt, sondern automatisch getan habe... In gewisser Weise bin ich immer noch an denselben Problemen, es ist nur komplizierter geworden. Und es hat sich mehr nach außen verlagert, es ist nicht mehr nur der winzig kleine Raum der Kamerafilme. Aber der Ausgangspunkt ist immer noch: was mache ich eigentlich? Was mache ich als Künstlerin? Was machen wir überhaupt, wenn wir Kunst machen?

Das ist auch die Frage, die uns interessiert – viele Künstlerinnen schneiden offenbar Teile ihrer Erfahrungsmöglichkeiten ab, weil sie der Meinung sind, daß weibliches Leben und Kunst nicht zusammengehören.

Na gut, aber was ist denn das männliche Leben? Gehört das mit der Kunst zusammen? Die wirklich großen Künstler haben diese Trennung nie gemacht... zum Beispiel Arnulf Rainer, der hat sich benutzt, seine Möglichkeiten, verrückt zu sein – oder wie immer man das nennen mag – , um damit eine Spannung zu erzeugen. Um diese Spannung noch zu verstärken, hat er zum Beispiel Fotos von sich überarbeitet, mit Zeichnungen... Ich denke, alle die großen Künstler haben nie gesagt, das eine ist das eine, und das andere ist das andere...

Aber wie erklärst Du dann diese Kollisionen, die immer wieder auftauchen bei Künstlerinnen...

Ja, das ist ein Problem. Bei mir hat es damit zu tun, daß ich nicht so sehr formal arbeite, also nicht konstruktiv in einem geometrischen Sinn... Mich haben eigentlich immer eher Schwingungen interessiert, Vibrationen oder... Ladungen. Das ist es auch, was mich an Körpern interessiert. Mein ganzer Ansatz ist davon bestimmt, es ist für mich die Möglichkeit, zu arbeiten. Dadurch entstehen natürlich merkwürdige Sachen, die in die zeitgenössischen Strömungen, den Zeitgeist oder was auch immer, nicht hineinpassen... sie sind weniger vordergründig, vielleicht auch weniger visuell. Ich gehe nicht vom Visuellen aus, sondern von der Bewegung... Es geht um die

Bündelung meiner Energie, meiner Interessen. In meiner Arbeit kommen verschiedene Interessen zusammen – Zeichnen, Atemtherapie, Installation, Performance – , was dabei entsteht, wird aus diesen verschiedenen Interessen gespeist. Wenn es gelingt, entsteht ein Zusammenfassung...

Das heißt, in Arbeitszusammenhängen entstand über Jahre hinweg eine Basis, die Erfahrung mit den Materialien; und dazu kommt dann ein intellektuelles Moment, Kenntnisse über Bedeutungen und Zusammenhänge der Materialien – und daraus entsteht schließlich etwas.

Ja, das ist richtig. Für mich ist grundsätzlich wichtig, daß das Erfahren und Begreifen eine körperliche Angelegenheit ist, die immer der intellektuellen Umsetzung vorausgehen muß – sonst ist es unbegründet. Bei den Kamerahelfilmen geht es um Wahrnehmung der eigenen Zentralperspektive und um das Verständnis alchimistischer Prozesse – die Transformation von einem Zustand in den anderen – und gleichzeitig auch um das Verständnis der realen Prozesse und der Handlung. Ich habe die Filme gemacht, weil ich diese Alchimie nicht in einem abstrakten Raum abhandeln wollte. Alle alchimistischen Zusammenhänge, im Bereich der Sprache, jede Interpretation, also jede Form der intellektuellen Verarbeitung, geht ja zurück auf ganz reale Zusammenhänge. Im Fall der Alchimie sind es wahrscheinlich energetische Zusammenhänge, die man aber bebildern muß, damit sie verständlich werden.

Du machst das mit einem profanen Gegenstand.

Mir ging es darum, zu zeigen, daß die Metaphorik in der Realität vorhanden ist, daß alles, was banal ist, gleichzeitig metaphorisch sein kann – sonst könnte man keinen Film lesen. Auch die Sprache funktioniert so, da sind immer beide Ebenen – eine banale und eine metaphorische Ebene, die Meta-Ebene. Man kann alle Texte in mehreren Richtungen lesen...

Woher nimmst Du den Mut, zum Beispiel Wiener Schnitzel abzufilmen?

Das, was ich mache, sind ja keine Abbilder, keine Repräsentationen. Da bauen sich Formen zusammen, die aus einer Bewegung kommen, aus einer inneren Schwingung... Wobei bei den Zeichnungen auch Figurationen auftauchen können, inzwischen schließe ich das nicht mehr aus. Anfangs wollte ich das nicht, wenn Dinge illustrativ geworden sind, habe ich sie weggeworfen – weil ich fand, daß da etwas zum Stillstand gekommen war. Bei den Installationen ist das anders, dabei denke, konstruiere ich mehr. Da ist eine Idee, ein Gefühl, und dann versuche ich, das adäquate Material zu finden... oder es gibt eine Situation, auf die sich die Installation beziehen muß. Manchmal mit historischen Ausdehnungen... bei den Installationen beziehe ich, genau wie bei den Performances, die gegebene Realität von Anfang an mit ein. Dadurch entsteht eine größere Konkretion, die Arbeit wird rationaler, abfragbarer.

Aber das sind doch Vorgänge, die auf dem Hintergrund dieser Kollisionspunkte zu sehen sind, die vielen Künstlerinnen immer wieder zu schaffen machen, zu starken Selbstzweifeln führen... Wie verhält es sich mit diesen existentiellen Momenten, in denen Künstlerinnen durch das, was sie glauben darzustellen, mit dem herkömmlichen Künstlerbild kollidieren?

Das herkömmliche Künstlerinnenbild... da stelle ich mir vor: wahnsinnig geschminkt, mit hohen Absätzen, sehr elegant, rotzig, und immer powern. Das kann ich nicht, das will ich auch nicht, meiner Arbeit würde das nicht gut tun... Zur Zeit bin ich wieder in

dieser Konkurrenzsituation, die Schwingung ist anders, weil ich etwas will... obwohl ich nicht genau weiß, wie es weitergeht, wo die Arbeit hinget – wo ich Möglichkeiten habe auszustellen... Ich habe Kontakte in Italien, einige Verbindungen hier – aber das ist zu wenig, um davon zu leben. Das führt natürlich zur Unruhe – ich hoffe, sie wird bald produktiv...

Hat sich Deine Haltung gegenüber solchen Phasen der Unsicherheit im Lauf der Jahre verändert?

Ja, natürlich, inzwischen bin ich – nach einer gelebten Geschichte, also auch einer persönlichen Geschichte, sicherer geworden in der Frage, wo ich eigentlich hin will. Das weiß ich heute ziemlich genau. Bei der Arbeit mit den Körpern, den Menschen, die zu mir kommen, um wieder aufgerichtet zu sein, sich besser bewegen zu können, versuche ich, eine bestimmte Schwingung herauszustellen, damit sie dieser Schwingung folgen können und so in eine bessere Balance kommen. Ich weiß, daß ich das kann. Auch in der Arbeit versuche ich, letzten Endes eine Schwingung herzustellen, und das gelingt inzwischen mit einiger Treffsicherheit. Ich versuche, sehr offen zu arbeiten, wie zum Beispiel 1990 in Polen bei der Arbeit in dem Fluß. Die Frage war, lege ich Filter in den Fluß, Woll-Filter, als Repräsentation von mir? Oder muß ich, um es wirklich deutlich zu machen, selbst in diesen Fluß hineingehen und mich der Gefahr aussetzen, daß meine Haut Löcher kriegt und ich unter Umständen krank werde? Gleichzeitig habe ich Obertöne gesungen, um auf meinem Atem zu bleiben, und um eine Schwingung herzustellen, die auf dem Atem läuft... Und um eine Erdung zu bekommen, also bei mir zu bleiben. Diese langen Töne – ein Ton sind ungefähr zwölf Sekunden – dann Einatmen, dann der nächste Ton – komme ich auf einen sehr langsamen Atem, der mich im ganzen zusammenfaßt und mich... sehr präsent macht. Das ist bei den Performances sehr wichtig. Und dann kann ich alles kommen lassen: In dem Fluß zum Beispiel war es eiskalt, und da ist meine Stimme gebrochen, ich konnte den Ton nicht halten, er ging in ein Jaulen über. Plötzlich fühlte ich mich wie ein sterbender Seehund... es war eine verrückte Situation. Ich hatte erwartet, daß ich es länger schaffen würde, den Ton zu halten – aber es war dann anders, und das war auch ganz richtig. Der Körper reagierte eben auf die Situation insgesamt... Die Reaktion der Zuschauer war dann auch entsprechend, sie waren vollkommen aufgelöst und sagten, daß war wie Lieben und Sterben... also es hat sehr viel ausgelöst in den Leuten.

Ich bin nicht ständig in sogenannten mystischen Zuständen, aber das, was ich entstehen lassen möchte, ist in gewisser Weise ein mystischer Zustand... in dem alles zusammenfließt. Mystik sehe ich nicht als etwas Irreales, sondern als ganz konkrete Befindlichkeit, die seit Jahrhunderten bekannt ist. Und vielleicht – ist das die Aufgabe der Kunst?

Hat sich durch die Frauenbewegung für Künstlerinnen etwas verbessert? Gibt es so etwas wie ein Netzwerk, von dem Du profitieren kannst?

In gewisser Weise ja... andererseits taucht dabei sofort ein anderes Problem auf: wenn Du einmal in diesen feministischen Umkreis gekommen bist, passiert es leicht, daß Du keine anderen Ausstellungsmöglichkeiten mehr findest... Da kriegst Du sofort wieder ein Schildchen verpaßt, und Deine Arbeit wird nur noch unter diesem Aspekt gesehen... Deswegen habe ich auch immer Probleme mit reinen Frauenausstellungen. Das muß balanciert sein, Männer und Frauen. Ich will kein Getto herstellen... Wenn überhaupt etwas richtig war an der Frauenbewegung, dann ist es für mich persönlich ein ganzheitliches Denken – das ist notwendig, auch weiterhin.

Siehst Du Unterschiede in der Kunst von Männern und der von Frauen?

Ich denke, daß Frauen – weil sie nicht in der Weise zugerichtet wurden wie Männer – eher versuchen, ihre Lebenswelt in die Kunst, ins Denken überhaupt einzubringen. Sie beziehen sich konkreter auf die Dinge und setzen nicht nur Systeme drüber, wie Männer das sehr oft tun: immer ein Netz darüber legen, um etwas zu fangen. Während Frauen... natürlich versucht man auch, die Dinge zu fangen, zu greifen, zusammenzusetzen – aber Frauen versuchen, mehr zuzulassen, genauer hinzuschauen... was ist wirklich los, im Moment. Nicht nur denken, was man darüber denken kann... man muß eigentlich mehr von unten her denken, also etwas herausholen. Es ist ein Fakt, daß Frauen eher in Trancen fallen... also reingehen – und wieder rausgehen und sehen, was ist nun passiert. Also loslassen, sich unterwerfen einerseits, andererseits aber auch Kontrolle, das beherrschen dieses Zustands. Das ist eine Fähigkeit, die Frauen entwickelt haben, vielleicht aufgrund des biologischen Zusammenhangs: Ich will jetzt nicht über Unterwerfung reden, das ist nicht das richtige Wort – aber Hingabe vielleicht. Es ist ja tatsächlich alles in den Circulus der Industrie eingebunden, und uns geht es darum, mit dieser anderen Möglichkeit des Denkens eine Lebensqualität herzustellen, die vernachlässigt worden ist. Ich denke, wir kommen aus diesem industriellen Zirkel nicht heraus: Mit Strukturen, die Du darüber setzt, über das schon Darübergesetzte schaffst Du weitere Ablösungen vom ursprünglichen Naturzusammenhang. Aus diesen Denkweisen, die immer ein Netz über alles legen, kommen wir nicht heraus... Obwohl man das andere nicht vergessen darf. Das erhoffe ich mir von den Frauen, daß sie das nicht vergessen, daß sie nicht die Machbarkeit göttlich finden, sondern wissen, es gibt einen anderen Zusammenhang. Dazu haben Frauen etwas zu sagen – wenn sie beide Zusammenhänge begreifen. Wenn sie nur den einen Teil begreifen – das ist der Tod der Grünen, dieser Fundamentalismus. Mehr als Enklaven kannst Du nicht schaffen, Du kannst nicht die Industrie abschaffen und das, was man Zivilisation nennt. Da kann man nichts zurückdrehen. Aber man muß dafür sorgen, daß Filter eingebaut werden... die Idee mit den Filtern ist für mich sehr wichtig geworden.

Als Reibungspunkt Deiner Kunst hast Du vorhin die Frage gestellt: Was machen Bilder – reden sie?

Nein, ich frage mich, was machen wir, die Künstler. Auch in der Malerei gibt es Höhepunkte, wo die Energien sehr klar transportiert werden. Wenn man sehr viel Kunst gesehen hat, entwickelt sich so etwas wie ein Übersinn: was ist hinter dem Bild? Was ist hinter der Form? Was transportiert sie? Was wird, über das Visuelle hinausgehend, ausgelöst? Welche Schwingungen, Vibrationen werden freigesetzt – spürbar, nicht nur sichtbar. Daran, denke ich, kann man Qualitäten erkennen.

Aber Bilder sind doch immer Vergegenständlichungen...

Was sind Bilder... Format, Rechteck, flach, Farbe auf Papier – soweit eine grundsätzliche Definition. Aber darum geht es mir nicht. Am Anfang war immer eine Frage, ich wußte nicht, was passieren wird, wenn ich eine immer möglichst gleiche Schwingung in eine Bewegung der Hand übertrage. Ich wußte, daß beim Stimmen des Klaviers, also in der wohltemperierten Skala, nicht die Reinheit der Intervalle – wie bei der Geige – eine Rolle spielt, sondern daß es darum geht, daß zwischen allen Tönen eine gleiche Vibration hergestellt wird... Deswegen heißt ein Zyklus von Bildern auch Intervall-Schwebung. Die Frage war immer, kann ich diese Intervallschwingung, die als Wohlklang erscheint, übertragen in eine Bewegung auf dem Papier? Also immer eine kleine Welle rauf und wieder runter – das ist ja im physikalischen Sinn eine Schwingung. Und so habe ich diese Bilder gemacht – was sind die jetzt? Eine

Repräsentation? Da würde ich eben unterscheiden und sagen: es ist eine Präsenz dieser Schwingung, die jetzt in den Bildern aufgehoben ist. Das ist in der freien Malerei häufig so. In dem Moment, wo es eine Repräsentation ist, entsteht eine Illustration – ausgelöst von einem Bild, das in Deinem Kopf etwas auslöst. Doch auch dann gibt es dieses Moment der Schwingung... Mich haben immer mehr diese Schwingungen interessiert. Auch beim Film haben mich irgendwann nicht mehr die Bilder interessiert, sondern – was ist der Rhythmus? Der Rhythmus der Bewegung, wenn jemand durch ein Bild läuft, der Rhythmus des Schnitts... Das sind eigentlich zwei Ebenen der Wahrnehmung, die gleichzeitig vor sich gehen. Ich habe ja lange Zeit Filme gemacht und mich dabei mehr und mehr für den Ablauf in der Zeit interessiert. So bin ich von den Bildern weggekommen und habe mit den Wasserfilmen angefangen. Da ist immer schon eine Schwingung – über die Bewegung des Wassers. Und dann die Bewegung der Lichtpunkte auf dem Wasser, die auch wieder definiert sind durch die Bewegung der Wellen.

Ist es nicht ein Problem, die verschiedenen Bereiche Deines Lebens, die so unterschiedlichen Formen von Arbeit, miteinander zu vereinbaren?

Es hat lange gedauert, bis ich verstanden habe, daß das eins ist – die Offenheit für bestimmte Schwingungen, zum Beispiel in der therapeutischen Behandlung von Menschen, und meine Form der künstlerischen Arbeit. Das ist eins, weil ich das bin. Man hat mir immer gesagt: na ja, der Abwaschfilm, das ist der Alltag, banal... und dagegen dann die künstlerische Arbeit, ein Film über eine Zeichnung. Das Verrückte ist aber, daß der Rhythmus der Bewegung im Abwaschfilm identisch ist mit dem Rhythmus der Bewegung in der Zeichnung. Beides bin ich! Das ist meine Form, mich zu bewegen, die in beiden Arbeiten erscheint. Einmal überlagert von vordergründigen, banalen Bildern, im anderen Fall pur, weil die Linie aus der Bewegung kommt... Als ich am Feuerläuferfilm gearbeitet habe, mich also in ein Ritual griechischer Bauern hineinbegeben mußte, hörte ich mit meinen Yogaübungen auf. Ich hatte das Gefühl, daß ich mit einer indischen Technik dieses bäuerliche Ritual nicht verstehen kann. Dabei habe ich dann allmählich verstanden, daß diese Bauern in diesem Ritual den ganzen Durchgang herstellen: der Tanz ist ihre Gymnastik. Das ist ihre Technik, zu dieser Klarheit zu kommen.

Dabei habe ich verstanden, daß es letzten Endes immer Techniken sind – in den verschiedenen Ausformungen der verschiedenen Völker in verschiedenen Ländern – , um den Körper in einen leichteren, besseren, gelösteren Zustand zu versetzen. In eine größere Klarheit. Das war eine sehr wichtige Erkenntnis damals, die Zusammenhänge dieser völlig verschiedenen Techniken auf der ganzen Welt zu entdecken. Auch Denkmittelzusammenhänge und religiöse Vorstellungen spielen dabei eine Rolle. Die Bilder im Christentum sind ja weitgehend abgelöst vom konkreten Körperenergiezusammenhang, der Zusammenhang wird nur noch im Denken hergestellt. Das ist wohl auch der Grund für den Zustand, in dem die Leute hier sind...

Was ist denn die Wirkung der von Dir skizzierten Kunst auf den Betrachter?

Da gibt es Analogien – wenn Du ein Kunstwerk betrachtest, das in der Balance ist, wird sich in Dir auch eine Balance herstellen. Der Körper spürt das, ohne daß Du das gleich analysieren kannst. Da überträgt sich etwas – das ist vielleicht überhaupt die entscheidende Qualität der Kunst. Es wird etwas hervorgerufen... und dazu muß ich eine Anleitung geben. Die einen müssen eben Abbilder haben, damit überhaupt etwas passiert, andere sind viel näher dran – dann sind die Abbilder nur noch störend. Für mich spielt eine Rolle – auch als Metapher – , welches Material für welche Form... daß die Information des Materials schon vorhanden ist, bevor das Material geformt ist. Diese Information ist manchmal nur lesbar, wenn man sie in Wörter übersetzt oder ihr

die kulturellen Attribute zuordnet. Die wirkliche entscheidende Arbeit in der Kunst, daran halte ich fest, ist psychische Arbeit, die am Material abgehandelt wird. Ich versuche in einem Kunstwerk eine Balance, einen Duft, eine Emotion, ein Wissen unterzubringen, etwas, was im Betrachter dann einen entsprechenden Zustand herstellt: eine Tiefe, eine Heiterkeit, ein Drama... Das ist ja womöglich der Grund, daß jemand ein Kunstwerk bei sich haben will: daß es ihn so sehr erheitert, ihm so viel gibt, daß er dadurch besser leben kann, also mehr Luft kriegt, eine bestimmte Ausdehnung im Denken...

Welche Rolle spielen dabei Deine Alltagserfahrungen?

Ich mache da schon einen Unterschied zwischen dem, was da als Lebensquirl Umland ist und dem, was ich dann als Bild aus mir herausstelle. Ich versuche, das möglichst pur zu machen, nicht spröde, aber so pur, daß die Idee klar wird... Diese esoterischen Zusammenhänge beruhen doch darauf, daß der Mensch sein Gewicht auf dem Boden lassen kann und muß, damit er überhaupt die Freiheit hat, das Oben zu entwickeln... Wenn der Bodenkontakt blockiert wird, löst sich der Mensch von den Zusammenhängen, dann ist er nicht rückbezogen. Damit sind wir bei der Religion – das heißt nichts anderes als Rückbezogenheit: Du kannst nur schöpferisch sein aus dem Kreislauf heraus. Du nimmst etwas aus dem Dunklen und bringst es ins Helle. Du mußt immer wieder ins Dunkle gehen – sonst gibt es nichts Helles. Deswegen rede ich von Balance, das ist ja nicht nur links und rechts, sondern auch oben und unten. Letzten Endes ist das Kreuz im Kreis, der Mensch im Kosmos – eine ganz lange, vorchristliche Geschichte der Integration. Deswegen behaupte ich auch, daß ich ohne die praktischen Erfahrungen nichts in sagen wir mal höhere Bereiche transponieren kann. Deswegen hat mich immer beides interessiert...

Das ganz große Problem ist das Objekthafte, das beschäftigt mich immer wieder. Zum Beispiel das Kreuz: wenn Du ein Kreuz zeichnest, eine Vierung durch zwei Striche, entsteht ein Punkt in der Mitte. Wenn Du Dich auf diesen Punkt längere Zeit konzentrierst – stellt sich ein optisches Phänomen ein: ein Lichtschein läuft um die Vierung herum. Ich habe das als helles Lila erlebt... man nennt das Biolumineszenz, aber es ist etwas ganz Einfaches, das kann jeder ausprobieren. Wenn Du jetzt nur das Kreuz hast, also zwei Striche und diesen Punkt, kannst Du Deine Erfahrung machen – die Erfahrung von Licht. Wenn Du aber über diese Vierung, wie bei so vielen unserer Kreuzfixe, Darstellungen dieses Lichtscheins als goldene Strahlen legst – dann kannst Du diese Erfahrung nicht mehr machen. Es ist zwar in gewisser Weise ein Transport dieser Erfahrung, aber es passiert nicht mehr... das ist das große Problem der Objekthaftigkeit... Vielleicht sind deshalb meine Arbeiten so schwer lesbar. Ich kann es den Leuten nicht um die Ohren hauen, kann es nicht verdeutlichen, weil dann dieses Erlebnis nicht mehr möglich ist. Ich arbeite mit dem Konzept, daß Erfahrung noch möglich ist – sich zuwenden, einlassen, hinschauen, einwirken lassen, damit so etwas wie ein Dialog entsteht, und darüber eine Erfahrung.

Wie siehst Du Deine Aufgabe als Künstlerin in unserer Gesellschaft?

Ich hoffe, ich werde lange gesund und vital genug sein, um weiterarbeiten zu können – wo immer diese Arbeit hinlaufen wird. Ich möchte immer mehr in die Klarheit, aber auch in die Balance kommen... Heute sind ja alle Informationen offen zugänglich – das ist die Frage für mich, ob man das Bewußtsein der Leute verändern kann dahingehend, daß es nicht darum geht, nun das dualistische Denken auch noch in den Weltraum hinein weiterzuführen... ich weiß nicht, ob man das schaffen kann, daß die Leute wirklich verstehen, was nun ansteht. Ich denke nicht, daß man als Künstler große Einflußmöglichkeiten hat – aber vielleicht kann man, wenn man bescheiden ist, ein bißchen dazu beitragen. Solange Du mit Bewußtsein arbeitest – und das tust Du,

wenn Du Kunst machst – , mischst Du Dich ein. Es geht darum, aus dem dualen Denken herauszukommen.

Margaret Raspé

Biographie

* 1933 in Breslau

1954-57 Studium der Malerei und Mode an der Akademie der Künste in München und an der Hochschule der Künste Berlin

1958-61 drei Töchter

1971 Wiederaufnahme der künstlerischen Arbeit und Erfindung des 'Kamerahelms'.
Lebt und arbeitet in Berlin

1971-74 DIE FILME MIT DEM KAMERAHELM, Experimentalfilme

1973-90 Filmvorführungen auf Festivals, Lectures an verschiedenen

Kunsthochschulen, Installationen und Performances mit Film im In- und Ausland.

1978-85 Dokumentarfilm ANASTENARIA - DAS FEST DER FEUERLÄUFER VON LAGADAS Uraufführung Berlinale Forum 1985

seit 1983 Performances

seit 1984 Organisation einer Reihe von Ausstellungen im Garten Rhumeweg 26, Berlin, zum Thema Kunst und Natur

Einzelausstellungen

1984 KONDENSATION, Quergalerie, Berlin

1985 LA LIMITAZIONE DELLA TRADIZIONE, Pari & Dispari,
Cavriago/ Italien

1987 MUSICA DA CAMERA, Palazzo Ruini, Reggio Emilia (K)
RÜCKPROJEKTION, Performance, Assoarte, Mailand

1988 AUGENHÖHE, Galerie Berlin Konzepte, Wewelsfleth (K)

1990 VIDEOMIEL, Galerie Powerhouse, Montréal

1992 LADDER TO LIFEBOAT, Palazzo Ruini, Reggio Emilia (K)

Gruppenausstellungen

1982 UNBEACHTETE PRODUKTIONSFORMEN, NGBK Berlin,
Mitorganisation, Beteiligung (K)

1983 BERLIN IN AMSTERDAM, Aorta Amsterdam (K)
ANDERE AVANTGARDE, Linz (K)

1984 RAUMKONZEPTE, Schloß Buchberg/ Österreich
RHUMEWEG 26, Organisation, Beteiligung

1985 QUERGALERIE IM EISSTADION, Berlin (K)
DRAUSSEN, Rhumeweg 26, Berlin, Organisation, Beteiligung
FRIEDENSBIENNALE, Hamburg, Kunsthaus (K)
IKARUS, NGBK, Realismusstudio, Berlin (K)

1986 MYTHOS BERLIN KONZEPTE, Berlin (K)
ZWISCHEN HIMMEL UND ERDE, Rhumeweg 26, Organisation,
Beteiligung (K)

1987 ERA IL MAGGIO ODOROSO, Pari & Dispari, Cavriago/ Italien (K)
RHUMEWEG 26, Berlin, Organisation, Beteiligung

1988 PALAZZO RUINI, Reggio Emilia, Organisation, Beteiligung (K)
VOM ALTEN WESTEN ZUM KULTURFORUM, NGBK Berlin (K)
KREUZUNG, Rhumeweg 26, Organisation, Beteiligung

1989 KONZEPT/ BERLIN, Neuer Berliner Kunstverein
MOMENTE DES LICHTS, Künstlerhaus Bethanien, Berlin (K)
PARADIES OHNE ORT, Rhumeweg 26, Organisation, Beteiligung

1990 SKULPTUR - PHOTOGRAPHIE - INSTALLATION, Galerie Körnerpark,
Berlin (K)
ICH SCHÖPFTE UND VERTEILE, WAS MIR NICHT GEHÖRT,

- Performance zum 10jährigen Bestehen des alternativen Nobelpreises,
Villa Era, Biella/ Italien
- 1991 CONSTRUCTION IN PROCESS BACK IN LODZ, Lodz/ Polen
SCACCHIERA, Galerie Unimedia, Genua
FREILUFT I UND FREILUFT II, Rhumeweg 26, Berlin, Organisation,
Beteiligung (K)
- 1992 INTERFERENZEN: KUNST AUS WESTBERLIN 1960-1990, Riga (K)
S.I.N.N., Rhumeweg 26, Berlin, Organisation, Beteiligung



Margaret Raspé
"Wasser ist nicht mehr Wasser", 1991
Performance in Polen
Foto: Dagmar Uhde

14. Grace Renzi

„Ich hatte mich entschieden, nach Europa zu gehen“

Gespräche mit **Grace Renzi** am 29.12.1990 und 2.1.1991 in Paris

Du lebst in einer klassischen Künstlerehe, Dein Mann ist Komponist, und Du selbst bist Malerin, Ihr beide seid als Ausländer nach Paris gekommen, er 1950, Du 1953. Wie empfandest Du die Unterschiede zwischen Amerika und Europa als junge Künstlerin?

Ich empfand da einen großen Unterschied, den ich allerdings nicht sofort gemerkt habe. Vor allem spürte ich, daß Künstler ernster genommen werden hier in Europa. Wenn ich in Amerika sage, ich bin eine Künstlerin, kommt sofort die Reaktion auf, ja, aber was tust Du damit. Es ist alles sehr viel kommerzieller. Die erste Frage lautet immer, wieviel verdienst Du mit deiner Arbeit, egal, was Du tust. Als Malerin, es ist klar, verdient man dort nicht genug. Mir als Künstlerin begegnete hier viel mehr Respekt und Anerkennung. Gleichzeitig war es problematischer, hier Künstlerin zu sein, als in Amerika ... In den künstlerischen Arbeitsweisen sah ich natürlich auch Unterschiede. Der europäische Künstler damals wußte schon vorher, was er machen wird. (Heute ist es nicht mehr so, es hat sich geändert in den 35 bis 40 Jahren.) Auf der Bildfläche entscheidet sich der Künstler zuerst, entweder in Kohle, Bleistift oder dergleichen Zeichnungen zu machen. Danach bringt er die Farbe ein. Das war die Tradition im 19. Jahrhundert, und die europäischen Künstler arbeiteten immer noch nach diesem Schema! Da kam ich, nahm den Pinsel, bevor ich mich entschied, wo ich etwas hinmale, und trug Farbe und Linie in einem Vorgang auf. Es dauerte lange, bis ich merkte, daß hier einer der größten Unterschiede lag ... Bozo, mein Ehemann, kommt ja aus einem sozialistischen Land, da herrschte die Meinung, daß die abstrakte Malerei, weil sie keine Aussage hat, vom Kapitalismus unterstützt würde. Das ist die Tradition, gegen die ich kämpfte, als ich hier ankam. Es war in den frühen fünfziger Jahren, der Beginn des Abstrakten Expressionismus hier. In Amerika hatte der Abstrakte Expressionismus zu dem Zeitpunkt bereits etwas von seiner Kraft eingebüßt. Man ging zu sehr von der Fläche aus, die Malerei ist fast oberflächlich, fast dekorativ geworden. Es dauerte eine Weile, und dann kam der Einfluß hier an und hatte so viel mehr Tiefe und sehr viel mehr Ausdruck als das, was ich Zuhause gesehen hatte. Darüber war ich sehr glücklich. Die abstrakte Malweise ist etwas sehr neutrales, und deswegen konnte sie sich in Amerika so gut entwickeln. Die Europäer dagegen sind interessierter, Werte in der Malerei zum Ausdruck zu bringen.

Hattest Du Künstlerfreunde, als Du neu in Europa warst?

Ich hatte bereits vor meiner Europa-Reise, während meines Aufenthaltes in Kuba, den kubanischen Maler Wilfredo Lam, einen Surrealisten, kennengelernt. Er gehörte zum Kreis um André Breton und Picasso, er war mit Picasso persönlich befreundet, und er war schon in jungen Jahren sehr erfolgreich und bekannt. Als ich nach Paris kam, lebte Lam auch dort, und ich besuchte ihn. Um Lam herum scharten sich die jungen Leute, vor allem südamerikanische Künstler, die nach Paris gekommen waren ... Die Surrealisten haben mich schon beeinflußt, obwohl ich nie als Surrealistin ausgestellt habe.

War es etwas besonderes für eine junge Frau damals in Amerika, ein Kunststudium zu absolvieren?

Nein, es war etwas ganz Normales, Selbstverständliches. Ich kannte viele Künstlerinnen und Künstler, und ich sah da keinen Unterschied. Ich fühlte mich auch nicht anders. Ich selbst spürte auch keinen Vorbehalt gegenüber anderen Künstlerinnen. So weit ich weiß, wurde ich nirgendwo abgelehnt, weil ich eine Frau bin ... Als ich jung war, hatte ich ein Gefühl von Überlegenheit. Manchmal denke ich, jemand, der mich damals kannte, würde mich heute nicht wiedererkennen ...

Woher kam dieses Gefühl der Überlegenheit?

Es kam vor allem durch die Bestätigung meiner Lehrer. Meine Zeichnungen waren immer die besten, schon als Kind und später auch, sowohl in der Oberschule als auch an der Universität. Ich war erfolgreich, bekam die besten Zensuren ... am Ende meines Kunststudiums erhielt ich die höchste Auszeichnung. Es war sehr außergewöhnlich, daß sich alle Lehrer in ihrem Urteil einig waren ... Ich war sehr selbstbewußt. Ich bin überzeugt davon, daß ich, wenn ich in New York geblieben wäre, ökonomisch erfolgreicher gewesen wäre ...

Wann war es Dir bewußt, daß Du Künstlerin werden möchtest?

Am Ende meiner Oberschulzeit fühlte ich mich sehr kreativ, ich konnte malen und hatte alle Voraussetzungen, Künstlerin zu werden. Aber es war mir nicht vor der Zeit meines Studiums bewußt, daß ich wirklich Künstlerin sein werde. Erst da war ich davon überzeugt.

Und diese Überzeugung, Künstlerin zu sein, ist nicht erschüttert worden?

Nein, nie. In Europa verstärkte sich die Gewißheit noch. Ich spürte, daß das Ansehen des Künstlers hier viel höher war. Meine Familie in Amerika sah es nicht gerne, daß ich Künstlerin wurde. Es war ein Beruf, der irgendwie nichts bringt ... meine Eltern waren nicht kleinbürgerlich, aber sie waren mißtrauisch dem Künstlerleben gegenüber, das Künstlerleben sei schlecht für eine Frau ...

Wie bist Du denn in Amerika im Studium und sonst künstlerisch beeinflußt worden?

Sehr früh begegnete ich dem dekorativen Kubismus in der Art von André Lhote. Er hat die ganze kubistische Theorie zu einem pädagogisch anwendbaren Fach entwickelt. Er hatte viele Studenten, die Leute kamen von überallher dorthin. Es war typisch für die Zeit, es kamen viele Europäer während des Krieges in den USA, Arshile Gorky kam aus einer armenischen Familie, Willem de Kooning war Holländer, Jackson Pollock war der einzige Amerikaner. Zu dieser Kunstszene hatte ich nur über Galerien Zugang, weil ich noch zu jung war. Wir haben mit Freunden das gemacht, was die Großen auch gemacht haben ... Ein Lehrer beeinflusste meine Entwicklung besonders. Er hieß Nicholas Marsicano und entstammte einer italienischen Familie aus Pennsylvania. (Mehr noch als den anderen, die Kubismus und Komposition an der Cooper Union Kunstschule in New York lehrten, gelang es ihm, mich zu fördern.) Für eine kurze Zeit studierte ich bei Hans Hofmann. Eigentlich hatte er nie den großen Erfolg als Maler in Europa, aber er war ein sehr erfolgreicher Lehrer. Sehr viele Studenten wollten bei ihm arbeiten. Er kam für ein paar Stunden, dafür arbeiteten die Studenten die ganze Woche lang. Er gab Korrektur in der europäischen Art und Weise. Der Meister setzte sich hin, und die Helfer brachten ihm ein Bild nach dem anderen, stellten es vor ihm hin und nahmen es wieder weg. Er machte dabei ein paar Bemerkungen. Hofmann war ein Farbenmensch, Farbe war ihm sehr wichtig, „advancing colour and receiving colour“. Er sprach immer über Spannung, „tension, back and forth, back and forth tension“. Er hat mich wirklich beeindruckt.

Du hast fast 40 Jahre in Paris gelebt, aber sagst, daß New York heute noch Deine eigentliche Heimatstadt ist.

Ja. Ich spüre es jedes Mal, wenn ich da bin. Ich weiß, was ich den Leuten auf der Straße erzählen muß, ich finde mich zurecht, ich weiß, wo ich einkaufen muß.

Fühlst Du Dich als Amerikanerin?

Ja, selbstverständlich. Meine New Yorker Vergangenheit spiegelt sich in meiner Arbeit wider.

Wie verhielt sich Deine Familie gegenüber Deinem Wunsch, Künstlerin zu werden?

Meine Familie hat mir abgeraten Künstlerin zu werden, weil sie wußten, was ich jetzt weiß: um eine erfolgreiche Künstlerin zu sein, muß ich sehr aggressiv sein. Sie wußten, daß ich dafür nicht den entsprechenden Charakter hatte. Ich hatte trotzdem einen engen Kontakt zu meinen Eltern, hatte immer ein Atelier, am Anfang noch im elterlichen Haus, später hatte ich sogar zwei Ateliers in Manhattan. Sie hatten gewissermaßen recht. Ich wollte es nie glauben, daß die Verhältnisse wirklich so hart sind, ich dachte immer, meine Arbeit ist solide und gut, und es wird schon alles richtig sein, alles wird gut enden ... Meine Familie war vor allem antikommunistisch und sehr katholisch. Die beiden Universitäten, die ich besucht habe, Queens College der Stadt New York und Cooper Union, waren in Augen meiner Familie voller Kommunisten ... Es war damals die McCarthy-Ära. In der Zeit mußten die Lehrer an den Universitäten ein Statement unterschreiben: Ich bin kein Kommunist. Wenn man zugab, ein Kommunist zu sein, verlor man seinen Job, und wenn man erklärte, daß man auf diese Frage nicht antworten würde, weil es nichts mit dem Lehrerberuf zu tun hat, verlor man auch seine Arbeit. Übrigens ist die Cooper Union für Frauen gegründet worden, nicht für Künstlerinnen, sondern für Frauen, die Dekoration und angewandte Kunst, zum Beispiel Textilentwurf und andere Formen des Industriedesigns dort lernten. Es war am Anfang der industriellen Revolution, 18siebzig, glaube ich. Die Schule ist heute fast 120 Jahre alt ...

Deine Eltern hatten keine Bedenken, Dich dem „Künstlerleben“ auszuliefern?

Sie befürchteten, daß ich unter schlechten politischen oder moralischen Einfluß geriet. Sie wußten, daß das Leben einer Künstlerin „bohémisch“ ist, aber sie wünschten sich natürlich, daß ich ein geradliniges Leben leben würde ...

Die Situation in den fünfziger und sechziger Jahren muß in Deutschland für Kunststudentinnen auf einer anderen Art und Weise repressiv gewesen sein. Sarah Haffner, eine Berliner Malerin, erzählte uns, wie sie, ging sie zu Diskussionen oder ins Café, immer Röcke trug. Ging sie an die Hochschule, um dort zu arbeiten, trug sie Hosen. Sie hatte zwei Identitäten, eine als Frau und eine als Künstlerin.

Das ist sehr interessant. Ich glaube, ich hatte auch zwei, eigentlich so lange, bis ich mich als Lehrerin pensionieren ließ. Ich war damals nach meinem Kuba-Aufenthalt mit einem Leberschaden zurück nach New York gegangen. Meine Mutter riet mir, die Medikamente sein zu lassen, gesundes Essen würde mich wieder heilen. Das stimmte auch. Ich habe dann ein Jahr in der Oberschule unterrichtet. Meinen Job an der Universität wollte ich nicht fortsetzen, es war ein Teilzeit-Job und ich hätte da nicht genug Geld verdient, um nach Europa zu gehen. Also arbeitete ich in der Oberschule. Als Lehrerin muß man sich immer korrekt verhalten (so wie es meine Familie von mir

auch erwartete). Später in Paris unterrichtete ich auch in einer sehr strengen katholischen Schule. Dort herrschte ein bestimmter Codex akzeptierter Kleidung. Eine Menge Kleidungsstücke von damals besitze ich noch heute. Manchmal, wenn ich eine Ausstellung hatte und ein Plakat in der Schule aufhängen wollte, fühlte ich immer, daß die Schülereltern nicht an meiner Person als Künstlerin interessiert waren. Nur einige, sehr wenige, waren es. Die meisten Eltern waren sehr mißtrauisch, sie meinten, ich sei egoistisch mit meinen künstlerischen Ambitionen und sollte mich stattdessen lieber den Schülern widmen.

Es ist ein Doppelleben, dachten sie wahrscheinlich ...

Richtig. Aber ich hatte wirklich ein Doppelleben. Wenn ich nach Hause kam, versuchte ich mich zu erinnern, wer ich war. Ich erinnere mich, in einem meiner Unterrichtsräume sogar ein Bild von mir aufgehängt zu haben, um mich während des Tages auf mich zu besinnen. Damit ich nicht immer erst um 15.30 Uhr zu vergewaltigen hatte, oh ja, wer bin ich denn. Aber es war sehr anstrengend. Und zur Mittagszeit, beim gemeinsamen Essen mit anderen Lehrern, ermahnte ich mich immer wieder, dies oder das nicht zu sagen, sie würden es doch nicht verstehen, den Standpunkt einer Künstlerin.

Unter diesen Gesichtspunkt war es für die Entwicklung Deiner Künstlerinnenidentität wahrscheinlich von Vorteil, so weit weg zu gehen?

Ja. Wenn ich mich von meiner Familie nicht hätte lösen können Ich habe mit 20 Jahren zum Beispiel mir abgewöhnt, in die Kirche zu gehen. In kleinen Schritten lernte ich, nicht mehr an das Dogma der Kirche zu glauben. Diese Erkenntnis half mir, meine Erziehung differenzierter zu betrachten. Ich liebe meine Familie sehr und ich fahre ständig hin und wohne bei ihnen, aber in Hinblick auf politische, moralische, ästhetische und philosophische Belange sage ich immer nur: ja, ja, ja. Was mein persönliches Leben mit meinem Mann anbetrifft, so hat mich meine Familie nie gestört. Mit meinen Schwestern und Brüdern ist das kein Problem, das Problem für mich ist, daß ich meine Mutter unglücklich gemacht habe. Wenn ich das alles ernster genommen hätte, hätte ich geendet, wiewie heißt sie noch mal?

Camille Claudel.

Ja, genau. Glücklicherweise habe ich das alles anders gesehen ... Ich hatte meine Freunde und Freundinnen an der Universität. Künstlerisch wurde ich stark durch meine Lehrer geformt – das war eine der Schwierigkeiten, die ich nach dem Studium spürte: daß ich keinen Kontakt mit meinen Lehrern aufrechterhalten konnte. So war ich plötzlich umgeben von Leuten, die nichts mit der Förderung meiner Person im Sinn hatten. Ich hatte nicht genügend Menschen um mich, die von mir überzeugt waren und Kunst wichtig fanden. Ich denke, das war auch ein Grund, nach Europa zu gehen mit der Idee, in den verschiedenen Museen á profonheur zu arbeiten, die großen Städte und die großen Museen dort zu besuchen, um mehr „Tiefgang“ zu erlangen, was auch passierte bis zu einem gewissen Grad ...

Was hast Du Dir von der Europareise versprochen?

Ich plante eine Jahresrundreise nach Paris, Madrid, Rom, Holland, Brüssel und so weiter. Ein Jahr sparte ich Geld dafür. Ich kam mit genug Geld hier an, ausreichend für ein Jahr, wie ich dachte. Der Zweck der Reise war, die europäischen Museen zu besuchen, ich wollte all die Werke, die ich als Abbildungen kannte, sehen. Und ich wollte in den Museen zeichnen. Ich habe dann aber nicht diese Reise wie geplant

durchgeführt: Ich traf Bozo früh ... Da habe ich mich entschieden, in Paris zu bleiben. Auch das Geld war ausgegeben. Ich mußte mich bald nach einem Job umschauchen, ich ging zur Berlitz-School – es war mein erster Job in Paris.

Du hast nie daran gedacht, zurück in den USA zu gehen?

Bozo und ich dachten am Anfang, es wäre vielleicht besser, in die Staaten zu gehen. Jedes Mal, wenn wir uns das ernsthaft überlegten, wurden wir mutlos. Und so verging ein Jahr nach dem anderen. Schließlich haben wir uns daran gewöhnt, hier zu sein, und wir fühlen uns insgesamt heimischer als in den Staaten.

Wie war der Beginn für Dich als Künstlerin in Paris?

Ich hatte Ausstellungen, auch Einzelausstellungen, ohne irgendwelche Schwierigkeiten stellte ich in den Salons aus. Ab und zu erhielt ich eine Einladung, ich war zufrieden ... Ich glaube nicht, daß ich über meinen kommerziellen Erfolg, oder vielleicht den zu geringen Erfolg, enttäuscht war, bis ich fast fünfzig Jahre alt war! Da wurde mir klar, ich hätte viel weiter sein sollen, als ich es war.

In der Zeit hattest Du doch schon Dein Kind?

Ich hatte mich entschieden: ich wollte Bozo heiraten. Ich wollte ein Kind. Ich glaube nicht, daß ich ohne einen Ehemann glücklich gewesen wäre, da ich nicht glaube, daß ich als Alleinstehende hätte leben können. Ich war glücklich mit Bozo. Ich war glücklich, weil er ein verständnisvoller Künstler (ein Komponist) war, er hatte dieselben Probleme wie ich, er war auch ein Fremder in Paris und wollte dort bleiben. Keiner von uns wollte Zugeständnisse machen und sich auf kommerzieller Basis mit Leuten einlassen, in anderen Worten: Wir wollten uns nicht verkaufen. Das war und ist heute noch ein großes Problem.

Das Leben als Künstler ist etwas besonderes, man kann kein „normales“ Leben führen.

Das hängt davon ab, wen man heiratet, ob es ein verständnisvoller Mensch ist oder nicht, ob es jemand ist, der dich respektiert und Deine Kunst versteht. Damit hatten Bozo und ich nie Probleme. Das einzige Problem war finanzieller Art, aber in psychologischer und philosophischer Hinsicht war es sehr leicht, und wir haben uns gegenseitig unterstützt. Als ich in Eva Hesses Biografie las, wie sehr sie in Kontakt mit anderen Künstlern war und wie sie sich Schritt für Schritt bekannt machte, wurde mir klar, wie wichtig dieser ständige Kontakt und das Gespräch mit anderen Künstlern ist. Das heißt, zu Cocktailparties gehen, in die Cafés gehen, hierhin und dorthin, Leute treffen, um in die Szene hineinzukommen, immer griffbereit da und dort, auf dieser und jener Vernissage, immer unterwegs – wer weiß, wann man die entscheidende Person trifft ... Das mag sicher sehr wichtig sein. Aber ich habe es nicht so gemacht, und ich wollte auch hier keine Zugeständnisse machen. Ich dachte immer – und ich arbeite hart und gut –, daß meine Arbeit von alleine erfolgreich werden wird, und daß das wichtig ist. Aber es reicht nicht, weil niemand einfach so bei Dir vorbeikommt und Dich entdeckt. Du mußt überall sein, und wenn jemand das Gegenteil behauptet, ist das ein Märchen.

Wie war Dein Tagesablauf, wie und wann, hast Du künstlerisch gearbeitet?

Als Lehrerin hatte ich sonnenabends und sonntags frei und die ganzen Ferien, Sommer, Ostern, Weihnachten und Thanksgiving, all diese Ferien ... Ich hatte einen

Ganztagsjob, aber ich war sehr früh zu Hause. Als Borut ungefähr sieben Jahre alt war, gab es eine gute Zeit für mich. Das Kind ging früh ins Bett, und ich war noch munter genug und konnte arbeiten. Manchmal erreichte ich in der Arbeit eine so starke Konzentration, daß ich mich hinterher einfach nicht mehr erinnern konnte, diese oder jene Linie oder Farbe gemalt zu haben. Es war wie so ein Automatismus in der Intensität der Arbeit, die sich bei mir einstellte. Ich war fähig, viele Dinge zu Papier zu bringen, weil ich begonnen hatte, am Tisch (und auf Papier) zu arbeiten. Manchmal war ich abends zu müde, um stehend zu malen ...

Es gab aber auch Zeiten, wo ich jeden Abend malte. Und ich konnte eine ganze Menge schaffen! Im Sommer malte ich einmal jeden Tag auf Leinwand, und wenn die Schule im September wieder anfang, wollte ich immer so weitermachen. So malte ich abends nach der Schule weiter auf Leinwand, und dann kam der Sonnabend, und ich merkte, daß es nicht gut war und ich alles ändern mußte. Ich war nicht kräftig genug, abends noch etwas Gutes zu malen. Ich erkannte das, und nach einer Weile, nachdem ich mehrmals dieses Erlebnis hatte, nahm ich mir vor, keine Leinwand mehr am Abend nach der Schule zu nehmen, sondern nur an den Wochenenden, Ferien und im Sommer. Von einem bestimmten Punkt an ist man zu müde zum Arbeiten, zum Malen. Manchmal mußte ich schlafen gehen, anstatt zu malen ...

Wie hast Du die Mutterpflichten mit den Anforderungen Deiner Kunst vereinbaren können?

Es gab eine Zeit, da dachte ich, wenn ich meinem Sohn erzählen würde, ich könne ihm keine Gute-Nacht-Geschichte erzählen, weil ich zu einer Eröffnung gehe, wäre das schlecht für seine Entwicklung. Ich hätte ja damit meine Interessen ihm vorangestellt. Ich wollte nicht seiner Entwicklung schaden aufgrund meiner Interessen, Ausstellungseröffnungen, Telefonate und ähnliches. Ich war überzeugt davon, daß seine Persönlichkeit gefördert werden sollte. Das Kind sollte nicht etwa verwöhnt werden, sondern er sollte verstehen lernen, daß die Arbeit getan werden muß, aber auch jeglicher beruflicher Erfolg, auf den er stolz sein kann, mit Arbeit verbunden ist. Ich wollte nicht, daß er auf seine Eltern verzichten mußte, weil die Mutter ausgehen muß, um anderswo wichtig zu sein ... Heute ist die Situation natürlich anders. Unser Kind ist inzwischen erwachsen, er weiß heute selbst um den Stellenwert der Arbeit, und da ist kein Gefühl der Eifersucht oder Konkurrenz. Ich habe den Eindruck, daß er stolz ist, wenn er herausfindet, daß seine Mutter da erfolgreich war, und sein Vater war erfolgreich dort. Es ging nicht auf seine Kosten.

Konntest Du etwas von Deinen Gefühlen und Erlebnisse als Mutter in Deine Kunst einfließen lassen?

Meine ganze Lebenssituation hat sicher meine Kunst beeinflußt. Die Tatsache, Mutter zu sein, hat meine gesamte Persönlichkeit vertieft und bereichert. Das spiegelt sich notwendigerweise in meinen Arbeiten wider, aber ich denke, der Einfluß ist mehr unbewußt und nicht wissentlich von mir reingebracht. – Ich habe meinem Sohn nie meine Bilder erklärt. Ich dachte, daß er im Laufe der Zeit verstehen wird, daß es Probleme und Freuden gibt, die in meinen Bildern zum Ausdruck kommen. Es ist nicht gut, Kinder glauben zu lassen, daß Erfolg im Leben leicht zu haben sei. Wir beide, mein Ehemann und ich, waren in dieser Hinsicht gute Beispiele.

Welche Momente siehst Du in Deiner aktuellen Entwicklung als wichtig an?

Es ging immer langsam voran, immer in kleinen Schritten. Zuletzt gelangte ich zu einem Punkt, wo ich dachte, ich sei in meiner Kunst zu linear. Die Komposition baute sich auf einer Linienstruktur auf, und die Farbe ging einher mit dieser Linie, aber die

Farbe und die Fläche waren unwichtiger geworden als die lineare Struktur des Bildes. Ich fühlte, daß da etwas fehlte, was besser mit den Formen integriert sein sollte. Das brachte mich dazu, mit Radierungen zu arbeiten, in Schwarz und Weiß zu arbeiten. Um das Fehlen der Farben gewissermaßen zu kompensieren, wollte ich etwas malerisches, figuratives hinzufügen. Und so gibt es bei meinen Zeichnungen keine Arbeit, die so abstrakt ist wie der Großteil meiner Gemälde. Da ist eine abstrakte Form, die fast zufällig über das Bild reicht, und trotzdem ist da ein Subjekt, wie zum Beispiel ein Stück Holz am Strand in seinen verschiedenen Positionen, mit den Nägeln, die aus dem Holz hervorragen ... Ich möchte jetzt, und das ist ein weiteres großes Ziel, meinen Radierungen Farbe hinzufügen.

Was bedeutet Erfolg in Deinem Leben?

Es gibt da natürlich zwei Seiten: Zufriedenheit mit der Arbeit und den Resultaten und dann noch die gesellschaftliche Anerkennung in Form von Ausstellungen, Preisen, Auszeichnungen und dem Verkauf der Arbeiten. Wenn ich zurückblicke, bin ich zufrieden mit meiner Arbeit, es ist mir gelungen, in die Richtung zu gehen, in die ich wollte. Nur, daß man immer denkt, daß das morgige Bild noch besser ist. Von der gesellschaftlichen Anerkennung aus betrachtet: ich hätte gerne mehr verkauft. Aber ich weiß nicht, ob ich dann meine Unabhängigkeit hätte bewahren können ... Der Händler macht den Markt für gewisse Arbeiten, solange Du bereit bist, diese Arbeiten zu machen und er sie verkaufen kann. Wenn Du Dich weiterentwickelst und anders arbeitest, müßte er auch seine Marktstrategien ändern, und das ist nicht von Vorteil, er hat in ein bestimmtes Produkt investiert, und das Produkt existiert dann nicht mehr. Ich hätte gern mehr Zeit zum Malen. Es gibt so viele Dinge in meinem Leben, die mich von Malen abhalten. Zu viele Dinge, die mich davon abhalten, den Hauptanteil des Tages mit der Malerei zu verbringen. Abends sind es die gesellschaftlichen Dinge, das Geschäft mit den Galerien, Leute treffen, die einem beruflich weiterhelfen können. Das mache ich zu einem gewissen Grad, aber nicht genug.

Grace Renzi

Biographie

Geboren in New York, Diplome an der Cooper-Union Kunstschule N.Y und am Queens College N.Y.

Auf Kuba, in Havanna, finden die beiden ersten Einzelausstellungen statt.

Ab 1953 lebt sie in Paris. Paris wird der Hauptort für die Arbeit und das künstlerische Leben, in welches sie sich sehr schnell integriert.

Regelmäßige Ausstellungen in Galerien und Salons in Paris, in den USA, Frankreich, Italien, Österreich, Belgien, Slowenien, Kuba, Deutschland, Dänemark und Großbritannien

Einzelausstellungen

- 1990 Galerie Artica, Cuxhaven
- 1988 Mala Galerija, Ljubljana
- 1987 B.I.M.C.-Galerie, Paris
- 1986 Galerie Pensée Sauvage, Paris, "Correspondances"
- 1985 Galerie Nonntal, Salzburg
- 1984 Galerie Il Traghetto, Venedig
Salle Roger Portugal, Nantes
- 1982 Galerie Veronika, Kamnik
- 1981 "Les Feux de la Saint-Jean" B.I.M.C.-Galerie, Paris.
Galerie Segno-Grafico, Venedig
- 1980 Galerie Koryo, Paris
- 1979 B.I.M.C.-Galerie, Paris
- 1978 American Library Gallery, Brüssel
- 1975 Cité Internationale des Arts, Paris
- 1974 Galerie Christiane Colin, Paris
- 1973 Galerie des Compositeurs, Ljubljana
Whitehouse Gallery, New York
- 1972 Centre Américain-Raspail, Paris
Marymount International School, Neuilly
- 1968 Mala Galerija, Portoroz
- 1966 Stadttheater Fontainebleau
- 1964 Galerie Dumay, Paris
- 1958 Amerikanisches Kulturzentrum, Bordeaux
- 1952 Instituto Cultural Cubano-Norteamericano, Havanna, Kuba
Lyceum, Havanna

Ausstellungsbeteiligungen

- 1993 Internationale Graphik-Biennale Ljubljana, Slowenien
9. Salon der Druckgraphik der Stadt Avray
Maisalon, Paris
SAGA Paris, Stand Sylvain Combescot
Jährliche Ausstellungen in der Cité Internationale des Arts Paris seit 1973
- 1992 Druckgraphik-Biennale, Sarcelles
SAGA Paris, Stand Sylvain Combescot
Le Trait, Paris
- 1991 Art Majeur, Paris
Internationale Graphikbiennale Ljubljana, Slowenien
Im Unterschied, NGBK Berlin (K)
- 1990 Druckgraphik-Biennale, Sarcelles
The Expanding Figurative Imagination, Shapolski Gallery, New York
"Le Livre gravé", Villedieu

- Centré Régional d'Art Contemporain, Grenoble
 Galerie Vieille du Temple, Paris, Signierung des Buches "Epaves", Gedicht von Daniel des Brosses, 3 Radierungen von Grace Renzi
 Internationaler Salon der Druckgraphik, Nantes
- 1989 Internationale Graphik-Biennale, Ljubljana
 Kanagawa Préfecture Druckgraphik-Biennale, Yokohama, Japan
 Likovni Poletje, Kranj, Slowenien
 "Rendez-vous á Paris", Kunstforening Lyngby, Dänemark
 "Le Trait", Société des Graveurs, Cité Internationale des Arts, Paris
- 1988 Druckgraphik-Biennale, Perpignan, Frankreich
 "Prix do Forni", Venedig, Italien
 SAGA Paris, Stand: J. de Champvallins
 "Prix International de Peinture Marine", Anvers
 Maximo Ramos, Ferrol, Spanien
 Internationaler Graphik-Salon von Nantes
- 1987 Seneres On Sixth, New York
 Internationale Graphik-Biennale Ljubljana
 Jahresausstellung Cité des Arts, Paris
 Anciant, "Itinéraires", Cité Internationale des Arts, Paris
 "Le Trait", Société des Graveurs, Cité Internationale des Arts
 Humberstone, Großbritannien
 Herbstsalon Grand Palais, Paris
 Fondation Michel de Chelderode, Brüssel
 Graphiksalon Nantes
 Salon Comparaisons, Paris, seit 1965
- 1986 Leipziger Grafik Börse
 Salon Comparaisons, Grand Palais, Paris
 Atelier de Gravure, Cité Internationale des Arts, Paris
- 1983 Edition Prouvaires, Paris, Erscheinen des Buches "Sédimentaires",
 Gedicht von Claude Boutet, Radierung von Grace Renzi
 "Artère", Gedicht von Daniel des Brosses, Bild von Grace Renzi
 "Le Trait", Société des Graveurs, Cité Internationale des Arts, Paris
 Galerie Le Soleil Bleu, Paris
 "5 Américains à Paris", B.I.M.C.-Galerie, Paris
- 1982 Salon Ecritures, Tour de Nesles, Paris
 Salon la Lettre et le Signe, Tour de Nesles, Paris
 "Energie dans le Trait", B.I.M.C.-Galerie, Paris
 Atelier de Gravure de la Cité Internationale des Arts, Paris
- 1981 „Recontres", Italienische Botschaft, Paris
 "L'Art de la Litho", FNAC FORUM, Atelier Pons, Paris
 "Témoignages 81", Centre Pompidou, Paris
- 1980 Salon la Lettre et le Signe, Paris
 "Artistes de Groznjan", Groznjan, Istrien Jugoslawien
 "Janvier '80", B.I.M.C.-Galerie, Paris
- 1979 "Interférences", Galerie Koryo, Paris
 "Janvier '79", B.I.M.C.-Galerie, Paris
- 1975 Ron Michels Gallery, Toledo, Ohio
- 1973 Whitehouse Gallery, New York
 Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Paris
- 1972 „Artistes de Groznjan", Museum Piran
 Haus der Kultur, Le Havre
- 1970 Biennale der Zeichnung, Rijeka, Jugoslawien
- 1963 Galerie Weiller, Paris
 Salon Lighthouse, New York

- "Phase", Galerie du Ranelagh, Paris
1962 "Donner à voir", Galerie Creuze, Paris
Herbstsalon, Paris
1959 Salon Regard, Bordeaux
1958 Galerie Antipoète, Paris
Galerie du Dragon, Paris
1950 Contemporary Arts Gallery, New York
Idella la Vista Gallery, New York
1949 Whitney Museum Annual, New York
Ward Eggleston Gallery, New York
Audubon Show, New York
"25 Art Schols, U.S.A.", Addisson Museum, Andover, Mass.
1948 "Under 25", Seligman Gallery, New York
National Academy Annual, New York

Tafel XIV



Grace Renzi
Warning, 1973
Öl auf Leinwand
70 x 100 cm

15. Annette Roch

„Aus Hundeködeln Rosinen machen!“

Gespräche mit **Annette Roch** am 27.6. und 27.11.1990 in Berlin

Wie verlief Deine Kindheit? Erinnerst Du Dich an Erlebnisse, die etwas mit Deinem heutigen Kunstverständnis zu tun haben?

Ich bin aufgewachsen mit drei älteren Brüdern und einer sehr viel älteren Schwester. Wichtig für mich waren die älteren Brüder ... Seit vielen Jahren mache ich eine Therapie, weil das Verhältnis zu meinen Brüdern so schwierig und prägend war. Ich fühlte mich nicht als Nesthäkchen behandelt oder gar beschützt, eher umgekehrt ... eben ganz entsprechend der üblichen Rolle der Frau. Während meiner Kindheit hatte ich meiner Mutter zu helfen und meine Brüder zu bedienen. Ich habe es so hinnehmen müssen: Ein Mann ist mehr wert als eine Frau. Meine Mutter lebte alleine mit uns Kindern, sie war überfordert – ich habe meine Mutter unterstützt und war auch überfordert. Ich mußte mein Ich mit aller Kraft wegschieben, ich habe es ganz tief in mir eingekapselt. Genau mit dieser Kraft beziehungsweise Energie habe ich dann später dieses eingekapselte Ich in verwandelter Form wieder hervorholen können, indem ich gemalt habe. Die Kunst wurde lebensnotwendig für mich, weil ich in der Kunst so sehr ich sein kann. Mein existentieller Kampf fließt als Hauptenergie in meine Arbeit. Dadurch, daß ich in dem Leiden nicht untergegangen bin, nicht weggerutscht bin, kann ich es forschend umsetzen. Ja, ich betrachte meine künstlerische Arbeit als Forschung. Für mich hat Kunst einen subjektiven Ausgangspunkt, aber das muß dann umgesetzt, objektiviert werden. Ich gebe all meine Erfahrungen und Empfindungen und all das, was ich gelernt habe, in meine Kunst rein. Es ist mir wichtig, daß meine Arbeit für andere lesbar ist, ohne daß sie etwas von mir wissen. Die Trennung zwischen Kunst und Therapie ist mir wichtig, weil für mich die Kunst viel mehr ist, als daß ich mich finde. Sonst müßte ich ja irgendwann sagen: ich habe mich gefunden, mir geht es gut, also höre ich auf mit der Kunst ... und das geht ja nicht, die Kunst ist ja viel mehr.

Aber dennoch war die Kunst die einzige Möglichkeit für Dich, zu Dir selbst zu kommen?

In meiner Kindheit war es Lesen, Schreiben, Musikhören, Tanzen und Träumen, das alles habe ich meist heimlich gemacht. Dafür gab es keinen Raum. Dann, als meine Mutter gestorben ist, als ich 16 war, konnte ich beginnen, mir meinen Raum zu nehmen ... Der Tod meiner Mutter war für mich eine große Chance für mein Leben, trotz aller Traurigkeit. Alles wurde einfacher und schwieriger zugleich. Weil niemand mehr da war, der sich für mich zuständig fühlte, kam ich in ein Heim, da blieb ich, bis ich 21, das heißt volljährig war. In diesem Heim wurden einerseits meine Minderwertigkeitskomplexe größer, andererseits war es für mich der erste Freiraum, ich kam heraus aus meinem speziellen Familiengefüge. Es war ein Mädchenheim für Waisen, Halbwaisen und Lehrlinge, mit einer phantastischen Leiterin. Als Jugendliche hatte ich großes Glück mit einigen Frauen, ich hatte auch einen weiblichen Vormund. Beide Frauen waren geistig sehr offen, religiös, sie haben gespürt, was in mir ist und haben mich geführt.

Das Vermächtnis meiner Mutter war – in ihren Augen war ich labil – , daß ich etwas Anständiges lernen sollte, und das war eine Banklehre. Auf dem Gymnasium konnte ich nicht bleiben, weil ich niemanden hatte, der mir etwas erklären konnte, die Mittlere Reife habe ich dann gemacht. Ich habe mich dem Wunsch meiner Mutter gefügt und in Hamburg eine Banklehre begonnen ... bis diese Heimleiterin, mein Vormund und

meine Schwester – sie war damals 31, ich 17 – mir geholfen haben, aus dieser Lehre wieder rauszukommen. Ich mußte deshalb sogar gegen meinen Vater prozessieren, der wollte, daß ich diese Lehre abschließe und mich selber versorge so schnell wie möglich. Mit Hilfe dieser Frauen habe ich das alles durchgestanden ... Danach habe ich eine Schneiderlehre begonnen und abgeschlossen, also bin ich Schneidergesellin. Meine Schwester hatte einen Modosalon, das war für mich ein Ausweg ... es war der Beginn eines neuen Weges. Meine Schwester hatte auch eine schwierige Kindheit, aber sie war damals schon viel weiter als ich, sie lebte sehr frei, war sehr engagiert und erfolgreich in ihrem Beruf. Das war für mich ein Ausblick auf etwas Neues ... Ich lernte also Haute Couture, merkte aber dann bald, daß Mode nicht meine Sache ist. Ich fand zwar das Handwerk gut, nicht aber die dazugehörige Welt. Ich wollte etwas anderes als Mode machen. Als ich dann 21 war und das Heim verlassen konnte, wollte ich unbedingt weg aus Hamburg, weg von meiner Geschichte. Kostümbild wollte ich studieren – das ging auch ohne Abitur. Ich ging dann nach Berlin, und Berlin war für mich sofort eine ganz große Liebe, es ist meine Stadt geworden. Zwei Jahre lang war ich hier dann Aktmodell, damit habe ich mein Geld verdient.

Wieso hast Du nicht als Schneiderin Dein Geld verdient?

Nun, ich wollte ja zum Theater, Kostümbildnerin werden ... Aktmodell, das war so ein Zwischenbereich, damit konnte ich auch ad hoc Geld verdienen. Ich habe in der Zeit sehr viele unterschiedliche Jobs gemacht, vom Kartoffelverkaufen auf dem Markt über Werbeagentur und Kneipen ... Über das Modellstehen konnte ich in die Kunst reinriechen ... Mein großer Wunsch als Kind war, Tänzerin zu werden. Vier Jahre lang hatte ich heimlich Ballett-Unterricht, den die Eltern einer Freundin bezahlten. Die Liebe zu schönen Kleidern später sehe ich als eine Variante dazu, und deshalb konnte ich auch so leicht Modell sein: ich habe mich in meinem Körper meist sehr gut gefühlt. Ich ertrug es gut, Objekt für Anatomiestudien zu sein – als ich später selbst einen Akt zeichnete, kam mir das auch noch zugute. Schließlich begann ich dann, an der damaligen Werkkunstschule Kostümbild zu studieren. Aber bald merkte ich, das war es gar nicht, was ich machen wollte ... ich wollte selber alles machen. Da saß ich dann in einer Mischung von Wut und Anpassung. Es ging um Büchner, das fand ich alles toll – aber daß ich nun seine Gedanken umsetzen sollte in Kostüme, dem mochte ich mich nicht fügen. Ich konnte beim Kostümentwurf nicht meine inneren Bilder, meine Farben, meine Formen, die aus mir herauswollten, unterbringen. Ständig wollte ich das Stück umschreiben, ging in Konkurrenz mit dem Verfasser des Stücks – also es ging nicht. Ich hörte dann einfach auf, brach das Studium plitz-platz ab ... bin aus allem raus. Dann begann eine sehr schwierige Phase meines Lebens. Es brach alles zusammen, ich war an den Punkt meines existentiellen Bedürfnisses gekommen, kreativ zu arbeiten, nicht Mode zu machen, nicht Kostüme, ich wollte wirklich alles machen, mein ganzes Leben bauen, mein Ich nach draußen bringen. Den Mut, freie Kunst zu machen, hatte ich noch nicht. Da kam dann der große Vorhang ... Ich war Jahre an der Grenze, mich selbst zu zerstören ...

Die Kunst half Dir, diese existentielle Krise zu überwinden?

Kunst – ich muß das nicht nur machen für das Leben, sondern das steht gegen das Destruktive, die Kraft des Tuns. Das ist ein Kampf. Der führte zur Kunst, aber auch zum Leben mit meinem Kind, zum Leben mit Männern und Frauen ... Die Kunst an sich rettet mich nicht davor, mich umzubringen. Entscheidend ist dabei die Gleichzeitigkeit von Zerstören und Aufbauen. Diese Kräfte stehen gegeneinander, und ohne sie kann ich kein Bild malen.

In Deiner Kindheit mußt Du doch bereits irgendwelche kreativen Erfahrungen gemacht haben, denn es ist schwer vorstellbar, daß Du so ganz aus dem Nichts diesen Weg in die Kunst finden konntest?

Wir hatten wenig Geld, meine Mutter aber war handwerklich sehr geschickt. Sie hat Geschenke und alles, was man so brauchte, selbst gemacht, alle Möbel wurden von Zeit zu Zeit verändert oder umgestrichen. „Aus Hundeködeln Rosinen machen“, dieses Motto habe ich heute noch. Meine Mutter hatte eine kreative Potenz, und die habe ich von ihr übernommen ... auch die Offenheit zu sehen, daß nichts unwichtig ist, einen Wert zu erkennen da, wo scheinbar nichts wert ist ... Wenn ich ein Geschenk brauchte, kaufte meine Mutter einen billigen Block, klebte eine Pappe hinten und vorne hin, und Rosen aus einem d-c-fix-Bogen drauf. In Schönschrift mußte ich einen Brief dazu schreiben ... So mache ich es auch heute noch. Ich nehme keine Verpackung, keinen Gegenstand so, wie er ist. Ich kaufe Schuhe oder Kleidung so, daß ich sie in meine Richtung ummodellieren kann, und mache die meisten Geschenke selbst.

Du hast bei Deiner Mutter gelernt zu sehen, welche Eigenschaften oder Möglichkeiten die Dinge in sich bergen – diese Erfahrung hat Dir sicher bei Deiner künstlerischen Arbeit geholfen ...

Ja, ich enthebe die Gegenstände, befreie sie aus ihrer alltäglichen Funktion. Am liebsten benutze ich Teile, die in einem Übergangsstadium sind, Teile, die mal einen Zweck hatten, den sie inzwischen nicht mehr erfüllen. Dieses eher experimentelle Arbeiten war mir schon während meines traditionellen Malerstudiums wichtig, damals habe ich das nebenbei, eher heimlich gemacht. Ich bin ohne Ziel losgezogen, mit irgendeinem Bus bis zur Endstation gefahren, und unterwegs habe ich gezeichnet, was ich gesehen habe, Sätze notiert. Dann habe ich Dinge gesammelt, die so auf der Straße liegen, bin wieder zurück, habe Kästen dafür gebaut, die Dinge geordnet. So arbeite ich oft auch heute noch. Ich versetze mich in einen Zustand des scheinbaren Nichtstuns, werde dabei leer, und daraus entsteht dann etwas ... Ich setze mich nicht hin und fange an, sondern bewege mich. Dadurch bekommt jede meiner Arbeiten ein anderes Gesicht ... es ist bewegtes Material, ich erhalte es, indem ich mich selber bewege. Die Bewegung ermöglicht dann die Umwandlung der gefundenen Gegenstände ...

Gut, aber dafür muß man ja geistig bereits die Dimension der Umwandlung parat haben.

Ich habe es nicht bewußt gelernt, sondern es ist da. Ich glaube, dafür war auch wichtig, daß ich eine Zeitlang so viele unterschiedliche Jobs gemacht habe, ich war mir für nichts zu schade, ich habe mir ja auch oft als Putzfrau Geld verdient. Ich habe zum Beispiel bei einem Antiquitätenhändler geputzt, der sehr viele Kostbarkeiten in wunderbaren Räumen hatte. Ich habe es einen edlen Job genannt, es war für mich ein Genuß, da zu sein, und er wußte, daß die teuren Vasen nicht kaputt gehen ... Schon als Kind habe ich meine Mutter begleitet, wenn sie in Villen putzen ging, da gab es wunderschöne Teppiche, auf denen ich gespielt habe, Kunstgegenstände ... Ich war nicht in Museen oder Ausstellungen, so wie meine Tochter jetzt mit mir, ich habe das alles dort wie nebenbei gesehen. Da habe ich etwas Wesentliches gelernt, nämlich, keine Angst vor der Kunst zu haben.

Das heißt doch, Du hast Dich eher autodidaktisch geschult?

Wichtig war auch meine Schwester, die Zeit in ihrem Modesalon. Von ihr habe ich gelernt, wie sich kostbare Stoffe anfühlen, wie man ißt, wie man geht, wie man sich in Gesellschaft verhält – für mich war es schön und gab mir Sicherheit. Wenn man etwas kennt, braucht man keine Angst davor zu haben. Ich nehme zum Beispiel sehr gerne wertvolle Dinge, kleine Skulpturen oder Bilder in die Hand, ich fasse sie an und ich mache sie nicht kaputt, da bin ich mir ganz sicher. Das betrifft auch vieles andere, zum Beispiel Töne und Gedichte.

Du bist nicht nur Künstlerin geworden, sondern hast auch ein Kind bekommen ...

Ich hatte mich entschieden für Kind und Kunst, das kam gleichzeitig. Bei der Aufnahmeprüfung an der Hochschule war ich hochschwanger ... Beides war eine Frage des Alters, ich war immerhin schon 31. Da war ich an einem Punkt, wo ganz klar war, jetzt mache ich das Studium – und das Kind will ich auch. Ich will immer alles. Ohne Kind, denke ich, habe ich einfach nicht gelebt, nicht alle Möglichkeiten ausgeschöpft. Mir war zwar nicht bewußt – obwohl ich ja eigentlich alt genug war – , was da auf mich zukommt, was das praktisch bedeutet, aber mir war klar, daß ich beides will. Ich wußte, daß mit einem Kind zu leben, eine große Chance ist zu wachsen in allen Bereichen. Obwohl ich glaube, daß ich für kleine Kinder weniger Begabung habe als für ältere Kinder ... Für mich war es sehr anstrengend, solange meine Tochter klein war. Jetzt, wo sie groß wird, komme ich viel besser mit ihr zurecht ... Darüber kann man eigentlich gar nicht diskutieren. Ich finde es in Ordnung, wenn man sich gegen Kinder entscheidet, aber schlimm finde ich, wenn es keinen Raum gibt für Kinder. Das ist eine Amputation des Geistes, eine Beschneidung aller Lebenszusammenhänge. Ich habe mir immer gesagt, wenn ich das will, dann schaffe ich das auch ... das ist natürlich manchmal auch sehr zerstörerisch, mir fehlt da eine Grenze, ich überfordere mich eigentlich immer. Ich arbeite daran, das immer weniger in diesem ungesunden Ausmaß zu tun. Von meiner Tochter Anna Pia lerne ich dabei sehr viel. Aber ich bin überzeugt davon, daß das nur teilweise geht – wenn ich bewußt und selbstverantwortlich in dieser Gesellschaft leben will, dann geht das nicht ohne Überforderung.

Was bedeutete Dir das Studium an der Kunsthochschule?

Objektiv, von außen betrachtet, habe ich es nur halb gemacht. Nicht mal ein Drittel der Vorlesungen, die ich gerne gehört hätte, konnte ich besuchen. Und doch habe ich diese Zeit subjektiv sehr gut genutzt, ich war täglich im Atelier – obwohl ich ja schon ein Kind hatte ... Ich hatte einen anderen Druck, für mich war klar, daß ich Kunst machen werde. Das war natürlich ein Vorteil. Da war zum Beispiel ein Kommilitone, ein sehr netter Mann, der hatte ein Stipendium, hatte schon andere Schulen besucht, war viel besser als ich – und trotzdem ging es ihm von Semester zu Semester schlechter. Er sagte zu mir, Du hast keine Zeit, aber Du weißt, was Du willst ... Ich habe Zeit und alles, aber ich weiß nicht, was ich malen soll. Das war ein Schlüsselerlebnis für mich, gut war auch, daß mir ein Mann das sagte. Das hat mich getröstet, da wußte ich, es geht weiter. Denn er hatte ja recht. Ich wollte es wirklich. Ich wollte malen, und ich wollte die Anerkennung der Hochschule, nachdem ich schon das Abitur nicht hatte ... Sicher kann man auch malen ohne zu studieren, aber für mich war es leichter auf diese Weise. Ich habe die Hochschule für mich genutzt – ich habe ja erst mit 31 Jahren mit dem Studium begonnen. Ich wollte einfach in den Genuß der Vorlesungen kommen. Ich wollte den Apparat haben, wollte alles haben, was man da kriegen kann. Den Luxus erleben, da zu sitzen und von den Vorlesungen zu profitieren. Ich fühlte mich an der Hochschule akzeptiert und gut aufgenommen, als Frau und Künstlerin. Als Mutter natürlich nicht ... ein Hund wurde eher akzeptiert als

ein Kind. Nie war es möglich, einen Arbeitsbesprechungstermin zu finden, der nicht nachmittags um fünf war ...

Im privaten Bereich habe ich mich als Mutter und Frau ganz gut gefühlt – dafür nicht als Künstlerin. Das ist immer abgänglich von der Gruppenzusammensetzung, von der jeweiligen Dynamik ... Irgendwann konnte ich die großen Tafelbilder nicht mehr bewältigen, mit dem Kind. Ins Atelier, Brust vorher, vier Stunden arbeiten, Brust hinterher, Windeln rauf und runter, Spielplatz und so weiter. Mich hat die Wut gepackt, ein paar Monate habe ich nur geheult – und geschrieben. Dann habe ich aufgehört mit den großen Bildern. Die Form, die ich dann gewählt habe, hing nicht nur mit diesen Schwierigkeiten und der Not mit dem Kind zusammen, sie entsprach dann auch viel besser meinem Denken, meinem Thema: Bewegung, Wachsen, Ablauf, ohne Anfang, ohne Ende ... Ich habe dann nämlich angefangen, statt ein großes Bild viele kleine zu machen. So konnte ich in drei, vier Stunden einen Teil der Arbeit zu einem Punkt bringen, an dem ich am nächsten Tag weiterarbeiten konnte. In gewisser Weise habe ich, obwohl ich diesen Spruch eigentlich blöde finde, aus der Not eine Tugend gemacht. Ich habe diese Wutenergie umgesetzt, realisiert, was ich wahrscheinlich immer schon wollte. Denn eigentlich wollte ich die traditionellen, großen Bilder nie machen. Das ist mir aber erst allmählich klar geworden. Und dann ist das sehr fruchtbar geworden. Ich kam mir oft so vor, als ob ich zaubere. Leute kamen vorbei, um sich Arbeiten anzuschauen, ich sagte, Moment mal, und öffnete die vielen Kartons, zack, zack, zack baute ich die Arbeiten auf und sie wurden immer länger ...

Es ist faszinierend, wie Deine veränderten Lebensumstände, eine neue körperliche Erfahrung Dich zu anderen Formaten geführt hat ...

Gerade die Körperlichkeit ist sehr wichtig. Im Grunde möchte ich ja hin zu einer Art Choreographie, möchte mit meiner Arbeit dirigieren, wer wo wie wann guckt. Bis das dann die Betrachter selber übernehmen ... Entscheidend ist dafür, daß ich mich selber gern bewege, geistig und körperlich. Auch bei meiner Arbeit bewege ich mich ständig, laufe hin und her, hoch und runter, packe aus, packe ein. Ständig laufe ich die Wege ab, die mir dann die Erfahrung für die Arbeit an diesen Wegen geben. Erst jetzt, nach Jahren, bemerke ich, wie wichtig es war, diese Beschränkung zuzulassen, sie als solche zu erleben und das dann zu ändern. Wobei ich das nicht gerne auf das Frauendasein mit Kind reduzieren möchte. Ich denke, es gibt viele Männer, die sich das nicht leisten.

Wie bist du dazu gekommen, Dein Menstruationsblut zu photographieren?

Das ist mir erst jetzt klar geworden. Es geht darum, ganz banale, weggeworfene Teile, Reste, die befreit sind von ihrer ursprünglichen Bedeutung, aufzunehmen und aus diesen beiläufigen, unwichtigen Teilen etwas zu machen, was eine andere Dimension hat, eine gewisse Größe gewinnt. Ich bearbeite diese Dinge so lange, bis sie meine Inhalte ausdrücken. Wie mit dieser Radkappe hier, oder beim Zerschneiden eines Gummibalges, ich lasse sie nicht als *Objet trouvés*, sondern „transformiere“ sie photographisch, und daraus wird dann etwas, was bis zu Mondphasen reichen kann. Das mache ich immer wieder: banale Situationen von ihrer Banalität befreien ... Das Klo gehört auch dazu. Im Klo sah ich diese Fläche, Urin, auf den das Blut tröpfelt, das Gelb mit dem Rot – wunderbar! Das habe ich dann photographiert, isoliert, vergrößert – niemand sieht dann noch, was das einmal war. Dieses Blut hat ja die unterschiedlichsten Farben und Formen, zart rosa-orange bis dunkel, flüssig bis klumpig. Ich wollte die verschiedenen Abstufungen dieser ... ganz einfachen und zugleich ganz großartigen Dinge. Wir sehen das ja sonst nicht, das wird weggeworfen ... Nun hat Blut ja immer eine gewisse Dimension, und dieses Blut ganz besonders ...

Wie kommst Du darauf, dieses Alltägliche aufzunehmen, Dich systematisch damit zu befassen?

Der Impuls ist permanent. Ein Teil von etwas und das Ganze bedingen einander. Das Alltägliche mache ich zu meinem Arbeitsmaterial. Es geht nur durchgängig – oder gar nicht. Das habe ich auch mit Hilfe meiner Tochter gelernt: wenn ich Kunst machen will, muß ich es immer machen.

Aber wie selektierst Du? Woher weißt Du: daraus kann ich etwas machen?

Dazu zitiere ich gerne Klee, meine große, alte Liebe ... Er sagt, Phantasie ist ja nicht etwas, was plötzlich runterfällt, was der eine hat, der andere nicht, sondern Phantasie ist Erinnerung. Sie kommt aus dem, was wir leben. Ein gewisses Training gehört dazu, diesen Kanal zu öffnen, ernst zu nehmen, was dann kommt. Aber wie kommt es zur Auswahl? Es hat mit Sicherheit im Umgang mit meinem Innersten zu tun. Heute frage ich mich gar nicht mehr, woher diese Sicherheit kommt. Ich gehe durch die Stadt, und ein bestimmtes Metallteil, das ich finde, nehme ich auf, das andere nicht. Wenn ich das tue, muß ich mir ganz sicher sein, bin ich mir ganz sicher – analysieren kann ich erst hinterher.

Würdest Du das, was Du machst, als feministische Kunst bezeichnen, oder macht Dir diese Zuordnung eher Schwierigkeiten?

Das ist nicht so einfach. Ich arbeite an der Blut-Arbeit schon seit sechs Jahren. Ich habe keine Lust, mich damit jetzt schon zufriedenzugeben. Blut hat eine größere Dimension. Ich will sie in eine Form bringen, die keine „Tamponkunst“ ist. Ich glaube, daß man da sehr weit gehen muß. Vieles der Kunst von Frauen in den siebziger Jahren blieb auf der Stufe der Selbstverwirklichung oder Therapie, gegen die Mischung von Kunst und Therapie bin ich allergisch ... Ich bin eine Frau und mache Kunst, ich mache keine feministische Kunst.

Wie vereinbarst Du das Leben als Künstlerin mit dem Leben mit Deinem Kind?

Das Problem ist, daß die Kunst genau so viel fordert wie ein Kind ... Die Kunst will auch alles, sie verschlingt einen oft, ist dann das Einzige für mich. Dann habe ich, trotz aller Liebe, das Kind auch manchmal abgelehnt. Die Kunst fordert von morgens bis abends, und das Kind genauso ... Es ist fast nicht zu schaffen. Ich habe immer nur gewechselt, die eine Forderung gegen die andere, und dabei wurde ich natürlich oft krank, und alles brach zusammen ... Irgendwann habe ich das Kind zu allem, was mit der Kunst zu tun hatte, nicht mehr mitgenommen. Ich habe es nicht mehr ausgehalten, mich dem unablässig zu stellen.

Was ist Kunst für Dich – im Unterschied zum Kind?

Meine Aufgabe ist es, dem Kind Raum zu geben und es zu begleiten, damit es wachsen kann, physisch und geistig. Das hat etwas mit Dienen und Hingabe zu tun. Zuerst ist das Kind, das Leben, daraus entsteht doch die Kunst und nicht umgekehrt. Und sie entsteht mit meiner Kraft, mit meinem Material, mit allem, was da ist, ob sie jemand will oder nicht.

Annette Roch

Biographie

"Ein kleiner Auszug des Laufs` des Lebens hier auf dieser kleinen Erde"

Geboren bin ich am 1. Juni 1949 in Leipzig

Ein wichtiger Spiel- und Aufenthaltsort für mich während meiner Kindheit war das Völkerkunde Museum in Hamburg, neben dem ich wohnte.

1966 Schulabschluß: Mittlere Reife, Hamburg

1966-67 Lehrzeit: Dresdener Bank AG, Hamburg. Das Lehrverhältnis wurde auf eigenen Wunsch vorzeitig gelöst.

1967-70 Lehre des Damenschneider-Handwerks in Hamburg, Abschluß:
Gesellenprüfung

1970 Praktika als Modistin und als Kostümbildner-Assistentin im Studio Hamburg (NDR) Abtlg. Bühnenbild und Ausstattung.

- Beginne surreale Stilleben zu inszenieren und zu fotografieren.

- Beschäftige mich mit P. Klee, M. Ernst und der DADA-Bewegung.

1971 Portrait- und Aktmodell an der HfBK Berlin und der Volkshochschule

1971-73 Studium an der HfBK Berlin Abt. V, Kostümbild (beendet nach 2 Grund- und 2 Fachsemestern aufgrund beginnender Neuorientierung)

1975-78 Filmskript (Job) ZDF, "Kinder und Kunst" (G. Winkler)

- Neuer Berliner Kunstverein e V., Arbeit im Ausstellungsbereich

1979 Arbeit (Kostüm) an der Schaubühne Berlin (Robert Wilson: "D D D")

- Reise nach Kreta (Museen und Ausgrabungen)

1979-80 Arbeit im Rahmen des ABM-Programms des Senats für Bau- und Wohnen (Ausstellungsbau)

1981 Geburt der Tochter ANNA-PIA

- Beginne Studium der freien Malerei an der HdK Berlin, FB 1

- Lerne die Spurensicherung kennen

1986 Meisterschüler-Prüfung bei Prof. H. Hirsig) (Malerei), danach 1 Semester Gast-Studentin bei Prof. S. Tajiri

1986-87 Arbeit an der HdK, FB 1, Reprofotografie

Jan. 1988 NAFÖG-Stipendium-Berlin

1991 Film: Annette Roch-Malerei-Fotografie. (A. Blumensath: Idee und Buch, G. Conradt: Regie, im Auftrag des SFB)

Ausstellungen

1985 Kunstquartier Ackerstraße, Berlin und Galerie ROTOR, Göteborg

1987 Take Note Gallery, Berlin, EA

1988 Galerie im Ganserhaus, Wasserburg (Inn), EA

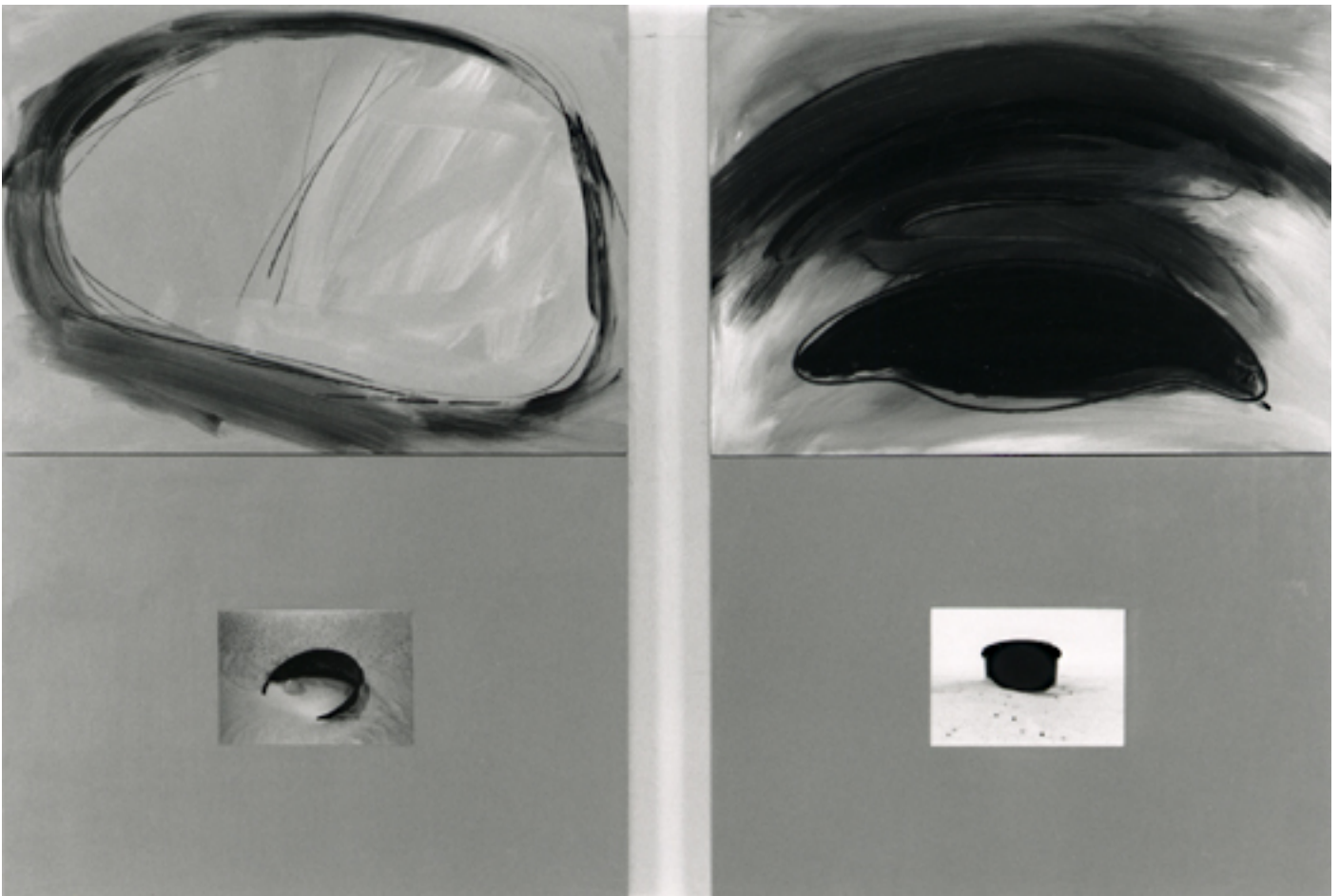
1989/90 GERMINATIONS 5 in Lyon, Glasgow, Bonn und Breda (K)

1990 Kulturforum Villa Oppenheim, Berlin "Distanzen" - Junge Künstler der HdK

1990 Galerie Waszkowiak, Berlin, Stipendiatinnen der HdK

Kulturforum/Villa Oppenheim, Berlin, "Öffnungen - Zwischenräume" (K)

1990 Kommunale Galerie, Kunstamt Wilmersdorf, Berlin ,
12 Künstlerinnen (K)



Annette Roch
Gefäß, gefühlt, 1989
Acryl und Foto auf Holz
10 Tafeln á 40 x 60 cm
Foto : Barbara Bunte

16. Louise Rösler

„Das Schwierigste ist der Entschluß anzufangen“

Gespräch mit **Louise Rösler** am 29.06.1990 in Berlin

Wie ich mich als Frau sehe? Darüber habe ich noch nie nachgedacht... Wie soll ich mich denn als Frau sehen, Herrgott noch mal, da muß man Männer fragen...

Nun, Ihr Leben ist doch davon geprägt, daß Sie eine Frau sind. Ich denke, das Leben jedes Menschen ist auch vom Geschlecht geprägt.

Ja, Gott, ja... aber das ist eine Tatsache, die mich nicht weiter beschwert hat. Und es hat ja auch gewisse Vorteile, Frau zu sein.

Wie sie erzählt haben, kamen Sie schon als ganz junges Mädchen zu Hans Hofmann, und mit 17 Jahren kamen sie nach Berlin. War das nicht eine ganz besondere Chance, ein Glück, daß Sie das als Mädchen machen durften?

Das war etwas anders. Ich habe nur bis zu meinem 16. Lebensjahr die Schule in Weimar besucht – war ich froh, als ich da wieder „raus war“. Ich war eine sehr schlechte Schülerin... Meine Mutter wußte dann nicht so recht, was sie mit mir machen sollte. Damals war es Usus – und am billigsten – seine Tochter als Haustochter irgendwohin zu geben. Und so kam ich nach München als Haustochter in eine sehr nette Pension. Ich denke noch sehr gerne an diese Zeit zurück. Ich habe mich da sehr wohl gefühlt und wurde auch nicht überfordert. Nach einem Jahr hat mich meine Mutter besucht, und nun hatte sie wohl doch ein schlechtes Gewissen... Wir besuchten Reinhard Piper und sprachen darüber, was nun mit mir werden soll. Meine Mutter meinte, daß ich für die Kunstschule noch zu jung sei, und da hat Piper uns auf Hans Hofmann aufmerksam gemacht. Mit ein paar Säckelchen, die ich in der Pension gemacht hatte, bin ich dann zu Hofmann gegangen, und er war sofort begeistert... Das waren ja nur kleine Aquarellchen, mehr hatte ich nicht. Eines davon zeigte die Menschen in der Pension, nebeneinander die Köpfe, sehr ähnlich, und Hans Hofmann sagte, wenn Sie das in groß machen, sind Sie berühmt... Sie müssen bedenken, daß ich erst 16 war! In der Arbeit ging es weiter. Er lobte mich unentwegt, das war mir furchtbar peinlich, denn da waren auch 40jährige. Ich war bei weitem das Küken.

Hatten Sie denn von Ihren Eltern Anleitung zum Zeichnen bekommen?

Um Gottes Willen, nein... Mein Vater war ja ein bekannter Maler.

Ihre Mutter war auch Malerin.

Ja ja, mein Vater war ein genialer Maler. Ich kann gar nicht genug darauf hinweisen. Er war ein ganz bedeutender Maler, leider ist er in Vergessenheit geraten. Er war ein Freund von Beckmann, nicht wahr, wir waren ja mit der Familie Beckmann sehr befreundet.

Wenn Sie auch von Ihren Eltern keine Anleitung bekommen haben, so haben Sie doch bestimmt viel gesehen zu Hause?

Na ja, das war nicht zu umgehen. Ich bin mit den Bildern aufgewachsen. In allen unseren Wohnungen waren überall nur die Bilder meines Vaters. Als ich schon etwas größer war, habe ich meiner Mutter bei der Auswahl der Bilder für Ausstellungen geholfen, einige Male auch beim Aufhängen. All diese Dinge waren mir ganz selbstverständlich wie Zähneputzen... Also es ist gar kein Verdienst. So habe ich das immer aufgefaßt.

Als Sie bei Hofmann waren, hörten Sie da auf, als Haustochter zu arbeiten?

Nein, die haben mich ja auch wirklich sehr geschont. Manchmal mußte ich in der Küche helfen, Dielen putzen und so, aber sonst... Diese Familie war wirklich ganz reizend. Sonntags haben wir Ausflüge gemacht in die Berge... das war vielleicht meine schönste Zeit.

War Ihre Mutter da schon alleine?

Ja, 1916 ist mein Vater gestorben.

Und Ihre Mutter hatte nun kein Geld, um Ihre Ausbildung zu finanzieren?

Meine Mutter war immer knapp mit Geld... Außerdem hatte ich einen Zwillingbruder, und wie das damals eben üblich war – für die Söhne wurde Geld ausgegeben. Mein Bruder kam in teure Internate.

So ist das meistens... Ist das etwa nicht frauenspezifisch?

Nun ja, was hätte ich in einem Internat gemacht... Einige Zeit war ich ja auch in Weimar in einem Internat. Da lebte ich in einer Pension... Aber um noch mal auf Hans Hofmann zu kommen, er war damals ja noch ein ganz unbekannter Mann. Er hat diese Schule aufgemacht, um Geld zu verdienen... Nachdem ich ein halbes Jahr bei ihm war, wollte er mit seinen Schülern eine Reise nach Ragusa in Jugoslawien machen. Aber meine Mutter erlaubte nicht, daß ich mitfuhr. Anschließend hatte sie dann wohl ein schlechtes Gewissen, daß sie mir dadurch die Sache mit Hans Hofmann vermasselt hat – ich habe ihn dann nie wieder gesehen – und Mutter ist dann mit mir nach Jugoslawien gefahren. Natürlich ist es etwas ganz anderes, ob man so eine Reise mit seiner Mutter macht oder mit einer Schule... Also ich habe dort überhaupt nicht gearbeitet.

Hat denn Ihre Mutter wieder angefangen zu malen?

Ja, sie hat nach dieser langen Zeit wieder angefangen zu arbeiten, hatte auch ein Atelier... Aber es hat nie so ganz geklappt bei ihr, na ja, sie hat eben nicht konsequent genug gearbeitet. Sie war an sich keine schlechte Malerin... Das Malen hat ihr wahrscheinlich mein Vater doch verleidet, nicht wahr. Als sie mit ihm verheiratet war, hörte sie auf zu malen. Und dann war da noch eine Schwiegermutter und eine Schwägerin, die haben sicher auch gesagt: Ach, laß das doch, dein Mann kann das doch besser... Und dann kamen wir Kinder. Für sie war es wirklich schwierig, sie hat ja ihren Beruf vermurkst, während mich kein Mensch weiter gestört hat... Ich kam dann nach Berlin. Man ließ mich zu Hofer, und bei ihm war ich auch wieder die Jüngste. Ich hatte so 'ne Art Vorzugsstellung. Einmal hat er mich sogar gelobt, was bei Hofer ganz ungewöhnlich war. Ich war nicht lange bei ihm, aber ich lernte dort meinen späteren Mann kennen, Nay und alle diese Leute... Und dann löste sich diese Klasse, von der Hofer sagte, er hätte nie wieder eine so begabte gehabt, die löste sich also auf. Der eine Teil ging nach Sanary, und der andere Teil ging nach Paris. Ich ging

natürlich nach Paris... Wir wollten alle weg, woanders hin. Was gab uns schon Hofer, gar nichts. Der machte uns alle so fertig, daß wir dann... nach der Korrektur saßen wir dann da und hatten Selbstmordgedanken. Einer hat sich dann auch das Leben genommen, aber nicht wegen dieser Kritik, sondern weil er eben einfach kein Geld hatte, Hunger, Schulden hatte.

Und Ihre Mutter hat Sie dann auch nach Paris gehen lassen? Ich finde das sehr beeindruckend, daß sie Sie als ganz junge Frau einfach hat gehen lassen in diesen Zeiten damals, wo man ja sehr auf die Moral geachtet hat...

Puncto Moral, das war ja auch schwierig. Aber ganz so konventionell war meine Familie nicht. Das einzige, was meine Mutter verlangte, war, daß ich selber etwas Geld verdiente. Das war dann der Ansatzpunkt, um ins Ausland zu gehen. Na ja, so war das. Die Großeltern nahmen ja auch meiner Mutter übel, daß sie einen Maler geheiratet hatte. Als mein Vater zum Ersten Weltkrieg eingezogen wurde, sagte meine Großeltern, na endlich was Richtiges... Er ist ja nur 34 Jahre alt geworden. Meine Mutter hat das nie verwunden. Als die Nachricht kam, daß mein Vater Selbstmord begangen hatte, war die Sorge der Großeltern nur, daß meine Mutter die Haltung verlieren könnte... Dabei war meine Großmutter eigentlich eine eindrucksvolle Persönlichkeit. Sie war hochbegabt, hat gezeichnet und gemalt, aber nur so für sich. Außerdem war sie sehr musikalisch, und als Schloßherrin hat sie sich rührend um die Leute gekümmert.

Auf diesem Foto hier, sind das Sie oder Ihre Tochter?

Nein, das bin ich, kurz nach meiner Heirat. Ich war eine der ersten, die sich die Haare abgeschnitten hatte. Ich weiß noch, was das für eine Sensation war, als ich dann nach Hause kam... Auf diesem Foto hier, das sind beides interessante Frauen, also dies ist meine Mutter, und dies ist... wie heißt sie denn, Otilie Reidinger, eine gute Malerin. Ist auch viel zu wenig beachtet worden. Es ist eben die Generation... meine Generation hat es da schon viel leichter gehabt. Mit dem Nationalsozialismus, das ist ja wieder was anderes, das war ja nun nicht bloß eine Störung für den Künstler, sondern für viele Menschen. Aber das ist wieder etwas anderes. Ich bin sowieso ein ganz unpolitischer Mensch. Ich interessiere mich einfach nicht dafür. Tut mir leid, aber so ist das. Aufregender als die Weimarer Republik fand ich damals die Anfänge des Bauhauses... Ja, das war mein erster großer Fehler. Gropius verkehrte bei uns, und meine Mutter hatte ihm meine Arbeiten gezeigt. Er wollte, daß ich Schülerin werde am Bauhaus. Ich habe das aber abgelehnt, weil ich weg wollte von zu Hause. Und dann kam ich eben nach München.

War es für Sie kein Widerspruch, sich als Künstlerin durchs Leben zu schlagen und gleichzeitig zu heiraten und Kinder zu bekommen?

Na ja, ich habe sehr ungern geheiratet... Wenn es nach meinem Mann gegangen wäre, hätten wir schon ein Jahr früher geheiratet. Ich habe das immer hinausgeschoben. Ich dachte, da kommen Dinge auf mich zu, die liegen mir nicht, also Hausfrauen... Hauskram, all das interessiert mich überhaupt nicht. Und an Kinderkriegen hat man auch nicht gedacht, ich meine, die kommen dann eben... Mit ihm bin ich viel gereist. Ich habe Südfrankreich kennengelernt und Italien und auch Spanien. Ohne ihn hätte ich das nie kennengelernt, denn ich hatte ja nie Geld. Wegen meiner Mutter vor allem habe ich schließlich in die Heirat eingewilligt. Die liebe Verwandtschaft fiel über sie her – was reist die denn ständig im Ausland umher, die hat doch gar kein Geld! Also sie tat mir schließlich leid, und dann haben wir geheiratet.

Unsere erste Wohnung in Berlin hatte nur ein Atelier, und das beschlagnahmte natürlich mein Mann. Ich hatte davor nur so ein schmales Zimmerchen. Es war ein ganz nettes Zimmer, aber in den Proportionen gefiel es mir nicht. Und wenn uns Leute besuchten, dann mußten sie durch mein Zimmer, um ins Atelier zu kommen. Das paßte mir gar nicht. Jedenfalls habe ich dort nicht sehr gut gearbeitet und auch nicht viel...

Es war auch immer so ein Rummel, die ganze Verwandtschaft kam an und wollte sehen, wen Walter nun geheiratet hat. Und ich konnte nicht kochen, genau wie meine Mutter, als sie geheiratet hat... Also es war fürchterlich. Ich wurde plötzlich ganz dünn... ich fühlte mich dort einfach nicht wohl. Ich habe dann viel genäht, erstens für mich und zweitens für andere Leute, um ein bißchen Geld zu haben. Mein Mann wollte ja immer, wenn wir irgendwo eingeladen wurden, daß ich die Schönste bin...

Sie sagten, ihr Mann sei konventioneller gewesen als Sie. Dann hatte er doch sicher auch ganz bestimmte Erwartungen daran, wer die Hausarbeit macht...

Nein, da hatte er keine Erwartungen. Er kannte mich ja schon. Ich habe es so recht und schlecht gemacht, wie ich es eben verstehe. Ich konnte kaum kochen – manchmal hat auch er gekocht.

Hatten Sie eine Hilfe für den Haushalt, als Ihre Tochter klein war?

Nein, wir hatten keine Hilfe. Und natürlich mußte ich seine Hemden waschen und bügeln, seine Strümpfe stopfen. Das konnte er ja nicht.

Und dazu dann noch ein Kleinkind, das fordert natürlich sehr viel...

Ja, das war sehr schwierig. Als das erste Kindchen kam, wohnten wir in der Nettelbeckstraße in den Ateliers. Jeder hatte ein großes Atelier, aber sie waren ohne jeden Komfort. Ich hatte zum Beispiel kein Wasser im Raum, sondern mußte über einen langen Flur um tausend Ecken gehen. Da war auch das Klo – für alle Leute, die auf dieser Etage wohnten. Also es war schwierig. Ich hatte auch keine richtige Küche. Deshalb hat mein Mann in meinem Atelier, das eigentlich wunderschön und groß war, einen Teil mit einem Vorhang abgetrennt. Da hatten wir dann einen kleinen Gaskocher, ein bißchen Geschirr und was man so braucht. Es war eben eine Notlösung. Aber für jeden Tropfen Wasser mußte ich weit laufen. Und kleine Babys müssen ja oft gebadet werden. Und die Windeln: All das war schwierig. Das erste Kindchen ist ja auch gestorben, an einer Lungenentzündung. Es war eine Frühgeburt. Mein Mann wurde eingezogen, und da kriegte ich eine Frühgeburt. Wie das eben so ist im Krieg... Danach kam Anka, meine Tochter. Meine Mutter schlug dann gleich vor, daß wir zu ihr ziehen sollten. Sie hatte eine nette Wohnung in Lichterfelde mit Garten und Balkon. Außerdem spendierte sie mir eine Kinderschwester, die ein Vierteljahr lang das Kind versorgte. Nach dem Tod des ersten Kindes war ich so verängstigt, daß ich alles falsch machen würde. Ich hatte regelrecht Angst vor kleinen Kindern. Aber nun war alles sehr schön, und mit Anka ging alles sehr gut. Sie hatte frische Luft und genug zu essen. Obwohl das auch immer schwieriger wurde. Man mußte ja nach jeder Mohrrübe anstehen. Und dann fielen die Bomben...

In dieser Zeit haben Sie wahrscheinlich nicht viel gemalt?

Sechs Jahre lang, während der Kriegszeit, habe ich überhaupt nicht gemalt. Das war vollkommen unmöglich. Ich habe nur kleinere Sachen gemacht, die ich meinem Mann ins Feld schickte. Damit er das Militär übersteht, schickte ich ihm mit den Briefen

immer kleine farbige Sachen. Sie waren ihm furchtbar wichtig. Da er sie mir alle wieder zurückgeschickt hat, habe ich sie alle noch.

Wie war das denn, wie fanden Sie die Debatten damals, über die nationalsozialistische Kunst, und daß dann nicht die Expressionisten die „Stars“ waren, sondern die Akademiker? Sie haben das doch bestimmt diskutiert im Freundeskreis?

Ach, diskutiert nicht. Wir fanden das Zeug einfach schlecht. Was soll man da groß diskutieren? Vor allem wir, die wir nun immer in Paris gelebt haben. Wir hatten ja nun wirklich eine ganz andere Einstellung... Das war auch eine fürchterliche politische Berieselung, man konnte ja nicht das Radio anstellen, diese ewige politische Berieselung beherrschte alles. Auch auf den Straßen die Umzüge und diese ewigen braunen Uniformen... Wir haben uns doch alle irgendwie abgekapselt von dem Zeug. Es war nun erstmal aus, man wußte ja nicht, wie lange das dauert, das tausendjährige Reich... Es war natürlich ein Alptraum. Mein Mann litt sehr darunter, weil er genau in dem Alter war, in dem man an die Öffentlichkeit tritt und auch Erfolg haben muß. Aber ich muß sagen, ich konnte so in Ruhe arbeiten, ohne Störung von außen, das fand ich gar nicht schlecht... Ich habe ja eigentlich für ihn gearbeitet, denn er war unglücklich, wenn ich mal wegen Krankheit oder Hauskram nicht arbeiten konnte... Das brauchte er, eigentlich machte ich es für ihn.

Und für Sie war ganz klar, daß Sie nicht Nazis werden würden?

Wir kümmerten uns einfach nicht darum. Man verkehrte eben mit den Leuten, die man von früher kannte.

Waren unter Ihren Freunden keine, die dann Nazis geworden sind?

Da will ich lieber nichts sagen... Es sind natürlich manche ein bißchen umgekippt und haben gefälliger Sachen gemacht. Mein Schwiegervater und mein Schwager haben meinem Mann zugesezt: Du mußt jetzt in die Partei eintreten, dann bist Du ganz groß. Da habe ich gesagt, wenn Du in die Partei eintrittst, dann sind wir geschiedene Leute. Und da ist er nicht eingetreten.

Wie kamen Sie zu dieser dezidierten Meinung, wo Sie doch sagen, Sie interessierten sich nie für Politik?

Erstmal fand ich diese ewigen Aufzüge widerlich und was da so durchs Radio kam. Und das man nicht arbeiten konnte, wie man wollte, hat mich auch gestört. Und einmal habe ich miterlebt, wie sie einen Mann, einen Juden wahrscheinlich, zusammengeschlagen haben und wie die SS ihn dann abgeführt hat. Da dachte ich mir, das kann nicht gut sein, wenn so etwas gemacht wird. Das war wohl der ausschlaggebende Punkt. Es war aber reiner Zufall.

Es gab ja auch die Kommunisten, Sie hätten sich ja auch den Kommunisten oder Sozialisten anschließen können, um etwas gegen die Nazis zu unternehmen.

Wir? Nein, das stand gar nicht zur Debatte. Mein Mann war ja auch nicht so wild darauf, irgendeiner Partei anzugehören. Wir waren eben Maler, fertig. Gar nicht das Bedürfnis, irgendwo einzutreten.

Es gab ja verschiedenen Widerstandsgruppen, zum Beispiel auch die Versuche der Annot, der Berliner Malerin, eine Friedensbewegung ins Leben zu rufen. Haben Sie davon gehört?

Ich kannte die Annot aus Paris, aber von ihren politischen Sachen hatte ich keine Ahnung. Es gab immer Leute wie die Annot, die war wohl sehr rege und politisch interessiert. Bei mir war das nicht drin. Ich fand, daß man dauernd so berieselt wurde. Unentwegt wurde einem gesagt, was man zu tun hätte.

Es wurde ja auch ein bestimmtes Bild von Weiblichkeit entworfen.

Ja, Gott, entsetzlich, der Mutterorden bei sechs Kindern, höllisch irre... All diese Sachen fand ich einfach lächerlich. Ich habe Hitler auch mal von ganz nah gesehen, furchtbar. Ich werde nie verstehen, warum die Leute auf den Mann reingefallen sind, und zwar besonders die Frauen. Die waren ja ganz wild. Ich kann das nicht verstehen. Für mich war das ein kleiner Krepel, der sich aufgeblasen hat und brüllt.

Sie sind ja auch Opfer von Hitlers Kunstpolitik geworden. Sie hatten Farbenverbot, und Ihre Ausstellung in der Galerie Buchholz wurde abgehängt.

Ja, das war meine erste Einzelausstellung... damit wäre ich damals schon bekannt geworden. Das war schon ein Schlag. Aber was soll man machen? Man kann das nur hinnehmen. Schlimm finde ich auch, daß durch die Bomben so viel verloren gegangen ist. Wir haben ja aus dieser Zeit nur das gerettet, was wir nach Bayern und dann nach Dänemark ausgelagert haben. Mein Mann hat dann noch eine Kiste nach London geschickt. Die ist spurlos verschwunden. Das war dann wahrscheinlich Feindesgut. Man kann nur hoffen, daß die Bilder noch erhalten sind... Damals ging es vielen Leuten so schlecht, daß ich deswegen nicht groß jammern kann. Es ist eben so gewesen, Schicksal. Es hätte ja noch viel schlimmer kommen können.

Wie sind Sie denn in den Taunus nach Königstein gekommen?

Nun ja, das war, als es während des Krieges mit Berlin so kritisch wurde. Mein Mann war da schon in Norwegen und bedrängte mich ständig, Berlin zu verlassen. Eines Tages war ein Zettel in meinem Briefkasten, Mütter mit kleinen Kindern hätten Berlin innerhalb von acht Tagen zu verlassen... Das war der Anstoß. Eine Freundin von mir hatte ein Haus im Taunus. Die hat mich eingeladen, mit meiner Tochter zu kommen... Ich dachte nicht, daß ich da 15 Jahre bleiben würde. Ich hatte mir einen Rucksack genäht und für Anka ebenfalls einen, in dem hatte sie ihre Spielsachen. Sie war ja noch nicht vier. Mit zwei Koffern und den Rucksäcken sind wir in Berlin losgefahren, ohne zu ahnen, was uns erwarten würde. Ja, und dann war alles sehr merkwürdig. Plötzlich war alles so erholsam. Auf dem Land fielen keine Bomben – das war ganz ungewohnt. Das habe ich natürlich genossen. Aber dort sind auch weniger angenehme Dinge passiert... ich könnte ein Buch schreiben darüber. Ersteinmal bekam ich die Wohnung nicht, die meine Freunde für mich bereithielten. Ein Zimmer wurde mir zugeteilt bei einer Sächsin. Dort mußte ich unter polizeilichem Schutz einziehen, weil sie sich vor einer total Ausgebombten wie mir fürchtete. Sie hielt mich für eine Art Zigeunerin. Dann ließ ich meine Mutter kommen, denn es schien mir zu gefährlich für sie in Berlin. Außerdem hatte ich die Hoffnung, sie würde mir beim nächsten Kind etwas helfen. Das konnte sie aber nicht, sie war ja so unpraktisch und ahnungslos. Obwohl sie selber Zwillinge gehabt hatte, hatte sie ebenfalls Angst vor kleinen Kindern... Meine Mutter, Anka, das kleine Kind und ich wohnten alle zusammen in einem winzig kleinen Raum. Das Baby schrie die ganze Nacht. Dann bekam ich die Vermissenmeldung meines Mannes aus Rußland, das war noch vor der Geburt des dritten Kindes. Irgendwie habe ich das alles durchgehalten. Bevor ich dann endlich das endgültige Quartier erhielt, hatte ich ein wunderschönes riesiges Atelier in Aussicht. Das wäre herrlich gewesen. Es gehörte einem Bildhauer, der gestorben war.

Seine Frau hätte uns gern in dem Atelier gehabt. Aber sie hatte einen hohen Offizier als Untermieter. Als er erfuhr, daß ich mit einem kleinen Kind dort einziehen sollte – ich war im achte Monat – , drohte er, mich über den Haufen zu schießen, wenn ich einziehen sollte. Das sind alles Tatsachen, unglaublich, nicht wahr?

Schließlich bekam ich dann eine andere Wohnung. Doch dann war plötzlich der Krieg zu Ende und dann kamen die Engländer. Ausgerechnet unser Haus wollten sie als Stammquartier haben. So mußte wir wieder ausziehen. Vom Rathaus wurde ich dann in ein ehemaliges Schulheim eingewiesen. Inzwischen war das Baby gestorben, vielleicht an Ernährungsstörungen, ich weiß nicht. Irgend etwas muß passiert sein. In aller Eile mußten wir jedenfalls in das geplünderte Schulheim einziehen, vor der Sperrstunde mußte das erledigt sein. Und dann kamen plötzlich, angeführt von einem jungen Pater, lauter Nönnchen. Das werde ich nie vergessen. Sie haben uns geholfen, unseren Kreppe in das leere Haus zu schaffen. In dem Haus hatte ich mir ein Zimmer ausgesucht, von dem aus man einen herrlichen Blick über die Mainebene hatte. Ich hatte das Gefühl, nun haben wir erst einmal Ruhe. Ich fühlte mich ganz befreit. Und dann spielten die Amerikaner dieses Lied, wie nennt man es denn, wenn alles getan ist, wenn Schluß ist...

Den Zapfenstreich.

Ja. Das fand ich sehr schön. Seitdem liebe ich diesen Zapfenstreich. Na ja, in diesem Haus waren wir dann 15 Jahre. Ich müßte das alles einmal aufschreiben.

Sie mußten ja von irgend etwas leben, sich ernähren?

Moment, wie war das denn... Ich hatte noch ein kleines Bankkonto, und von meinem Mann kam auch noch Geld. Nach der Währungsreform war das natürlich alles futsch. Es gab das sogenannte Kopfgeld, 40 Mark pro Kopf. Meine Mutter, eine Ostpreußin, wollte ordentlich essen. Ihretwegen bin ich dann zu den Bauern gepilgert... Mit den Gardinen, die in dem leeren Haus hingen, bin ich zu den Bauern gefahren und habe sie eingetauscht gegen Butter, Brot, Milch, Kartoffeln. Man lebte damals von einem Tag zum anderen. Dann war da noch der Schwarzmarkt. Wer amerikanische Zigaretten hatte, war gerettet... Außerdem gab es in diesem Schulheim Nähmaschinen, darauf habe ich aus den Gardinen Kleider für uns genäht. Man behilft sich eben.

Nach der Währungsreform machte mich dann Nay mit einem Mäzen aus Düsseldorf bekannt. Daraus entstand eine lange Freundschaft. Er kam jeden Sommer und kaufte mir Bilder ab. Schließlich hatte er eine schöne Sammlung. Er war aber sehr nett, man konnte mit ihm über alles sprechen. Allerdings hielt er uns sehr knapp, seine Geldanweisungen kamen in kleinen Häppchen, jedesmal 30 Mark. Aber ich fand das damals sehr nett von ihm. Am Schönsten fand ich sein Interesse an meinen Bildern, das war mir eigentlich wichtiger als alles andere. 1984 ist er gestorben. Er hatte sich so auf meine Ausstellung im Neuen Berliner Kunstverein gefreut. Er war bei allen meinen Ausstellungseröffnungen dabei... Ja, kurz zuvor ist er gestorben.

Wie kam es denn zu dem stilistischen Wechsel in Ihrer Malerei nach dem Krieg?

Man konnte nach dieser Zeit unmöglich wieder da anfangen, wo man aufgehört hatte... das war einfach unmöglich. Und irgendwie lag das auch in der Luft, wir haben ja alle etwas abstrakter angefangen damals. Und es war auch schön, wieder ganz neu anzufangen, so als wenn..., also eben ganz befreit. Das war damals eine richtige Euphorie bei allen. Mein Sujet ist ja immer gleich geblieben, mich hat die Großstadt immer interessiert. Das ergibt sich so in einer Malerfamilie, mein Vater war eigentlich ausschließlich Landschaftsmaler, und meine Mutter malte Stilleben oder Porträts...

und so habe ich mich von Anfang an auf die Großstadt fixiert. Die Stadtarchitektur im Zusammenhang mit den Menschen, mit der Atmosphäre... natürlich ist auch ab und zu ein Baum dabei oder auch Parkanlagen, eigentlich immer Orte, wo viele Menschen sind. Anfangs war noch nicht diese Bewegung in den Arbeiten. Die Bewegung ist das, was mich später fasziniert hat. Ich kann nicht sagen, wann das losging, wahrscheinlich nicht gleich 46. Als erstes habe ich ja diese Prozession gemalt, jetzt fangen die Leute plötzlich an, sich dafür zu interessieren. Ich werde es Ihnen mal zeigen... Also das ist die Fronleichnamsprozession. Das war für mich das Erlebnis in Königsstein, weil ich das nicht kannte, und dann müssen sie bedenken, nach dem Krieg, alles zerstört, die Städte alle grau, trostlos, keine Farben, und dann diese Menschenmenge in den engen Gassen, alle festlich angezogen, alle haben ihre alten Fahnen mitgebracht, und überall wurden Birken aufgestellt. Das hat mich so fasziniert, nicht als religiöse Sache, aber die Farben... Und das zweite Erlebnis, was für mich neu war dort unten, das war der Karneval. Das habe ich sehr genossen. Alle stellten sich darauf ein, geschmückte Lokale, die Menschen liefen verkleidet herum... Davon habe ich auch ein großes Bild gemacht. Das waren die beiden einzigen Erlebnisse, die mich dort angeregt haben, weil es etwas Neues war und mir immer wieder Stoff gab.

Holzinger, der Direktor vom Frankfurter Städel, hat mir bei jeder Gelegenheit geholfen, er hat mindestens 15 Arbeiten von mir gekauft...

Dann wurde die Frankfurter Sezession gegründet, und da war ich das einzige Weib, unantastbar für die anderen. Wir mußten ja auch Jurys bilden für die einzelnen Ausstellungen, und sie haben nie gewagt, mich rauszujurieren, weil sie wußten, daß Holzinger hinter mir steht. Dann kam noch Mettel dazu, der Bildhauer Mettel, der schätzte mich auch sehr. Mettel hat mehrfach von mir gekauft, ich kann mich wirklich nicht beklagen... Beide habe mir übrigens abgeraten, nach Berlin zu gehen.

Warum wollten Sie denn nach Berlin?

Weil ich die Großstadt liebe.

Aber Frankfurt ist doch auch eine Großstadt.

Das empfand ich eben nicht. Und dann hatte ich Heimweh, ich bin ja schließlich Berlinerin. Außerdem lebte meine Mutter hier, die war ja nun schon ziemlich alt... um sie habe ich mir immer Sorgen gemacht, eigentlich war sie immer mein Sorgenkind, schon, als ich noch Kind war... So kam ich dann '59 nach Berlin. Ich hätte viel eher hierher kommen müssen, zu der Zeit waren alle Türen schon zu, deswegen war der Anfang hier in Berlin sehr schwer für mich. Und ich mußte mich um meine Mutter kümmern und um meine Tochter – ich bin da ziemlich zerfleischt worden.

Nach dem Krieg haben Sie in Ihrer Arbeit einen neuen Anfang gemacht mit Collagen und einer anderen Auffassung von Malerei. War es nicht störend, da gleich wieder so in die Familie eingebunden zu sein?

Zuletzt regte mich in Königsstein nichts mehr an, das hat beigetragen zum Umzug nach Berlin. In Königsstein war nur Landschaft, und das interessierte mich überhaupt nicht, deshalb mußte ich ja immer nach Frankfurt oder Wiesbaden, um mir Anregungen zu holen. Zum Schluß hat mich da auch nichts mehr angeregt, und so war auf jeden Fall ein Wechsel nötig. Nach 15 Jahren in Königsstein – für meine Tochter war das gut, die hatte dort eine schöne Kindheit – , also nach Königsstein hat mich Berlin sehr angeregt. Ich fing gleich groß an, und ob nun Familie oder nicht, ich malte eben. Ich habe meine Arbeiten auch viel mehr aufgelockert... also für die Malerei war das schon gut.

Welchen Stellenwert hat die Kunst für Sie?

Sie ist für mich eben das Wichtigste. Das liegt im Blut, ich kann nichts dafür. Es ist geerbt, nicht, und alles andere interessiert mich offengestanden überhaupt nicht. Die Kunst ist wichtig für die Menschen, glaube ich, weil sie dadurch menschlicher werden. Mir ist es so selbstverständlich, das Malen. Dabei denke ich gar nicht an andere. Es ist mir auch egal, ob es den Leuten nachher gefällt. Ich mache nicht Bilder, um sie zu verkaufen, sondern weil ich es machen muß. Das steckt in mir. Wenn ich mal eine Weile nicht arbeiten kann, werde ich melancholisch und trübsinnig. Ich brauche das Malen eben. Das ist eigentlich Egoismus. Wenn ich noch anderen damit eine Freude machen kann, freut mich das natürlich auch. Wichtig finde ich, daß man als Künstler die eigenen Zeit darstellt, also nicht immer zurückblickt und sich frühere Maßstäbe aneignet. Das mache ich gar nicht. Mich interessiert genau unsere chaotische Zeit, alles Häßliche und das Schöne. Deswegen bin ich auch so auf die Großstadt fixiert. Da ist doch alles drin. Das hat dann auch einen Sinn für spätere Generationen. Die können sich dann schon eher ein Bild machen, wie es bei uns zuging.

Wie entstehen Ihre Bilder?

Das ist schwierig zu beschreiben. Jedenfalls gehe ich viel spazieren, in letzter Zeit leider nicht mehr, weil mir die Füße so weh tun... Aber früher ging ich immer in die Stadt, möglichst gegen Abend, weil in der Dämmerung auch die langweiligste Stätte schön wird und ein bißchen poetisch... Die blaue Stunde, die habe ich sehr geliebt. Na, und dann habe ich das Geschehene ein paar Tage mit mir herumgetragen... oder vielmehr; es war eigentlich immer etwas Besonderes, überfiel mich wie ein Schock, wenn ich plötzlich etwas sah, wo ich sofort das Gefühl hatte, das wirst du malen. Dann ging ich nicht weiter, sondern sofort nach Hause, machte mir Kaffee und dann malte ich. Das ist im Grunde alles... Was ich gesehen habe, das muß ich umsetzen. Das Schwierigste ist der Entschluß anzufangen... das ist auch jetzt noch der schwierigste Punkt, weil man den richtigen Moment erwischen muß, in dem man wirklich voll gegenwärtig ist und in jeder Hinsicht konzentriert und einen nichts von außen stört. Ich arbeite sehr schnell, wenn es mit der Farbe losgeht. Ich habe immer das Bild vor mir, also eine Vision, so nennt man das wohl. Ich arbeite nicht ohne Vision, das hielte ich nicht für richtig. Ich mag nicht nur einfach eine schöne Komposition, das würde ja leichtfallen. Ich will tatsächlich, selbst wenn dann am Ende was ganz anderes dabei herauskommt, ein bißchen von der Vision und von der Atmosphäre wiedergeben, die ich gesehen habe. Darauf lege ich Wert. Nur so dekorative abstrakte Musterchen, das mache ich nicht. Das ist ja erlernbar.

Collagen mache ich heute am allerliebsten. Die verkaufe ich auch nicht. Ich bin jetzt 83 und weiß ja nicht, wie lange ich noch imstande bin zu arbeiten. Seit '89 sind nur solche kleinen Collagen entstanden, eine ganze Serie. Die möchte ich gern zusammenhalten. Damit würde ich gerne eine Retrospektive machen. So ist das jetzt. Denn wenn man älter wird, ist es ganz offensichtlich, daß man nicht mehr so produktiv ist.

Für eine Malerin Ihrer Generation haben Sie relativ viel an Sammler verkauft und an Museen, also hatten Sie doch eigentlich ein ganz gute Rezeption.

Na ja, Gott, Glück muß der Mensch haben.

Was fehlte, war vielleicht die größere Öffentlichkeit, größere Ausstellungen?

Na ja, internationale Sachen, die fehlen doch noch...

Und haben Sie dafür etwas getan?

Meine Liebe, ich tu nie was. Was soll ich denn tun?

Nun, Sie kennen ja wichtige Leute, und diese Leute kennen Sie...

Dann müssen die eben etwas machen, müssen an mich herantreten. Ich kann das doch nicht forcieren. Das liegt mir nicht. Ich bin in solchen Dingen völlig passiv, und insofern ist es tatsächlich erstaunlich, was ich erreicht habe... Es gibt ja Leute, die immerfort etwas für ihren Ruhm tun, aber ich tu das eben nicht. Ich muß ja auch für meinen Vater alles machen und für meine Mutter, alles möglich raussuchen, wenn es Ausstellungen gibt. Das macht ja alles Mühe. Und für meinen Mann, da ist noch viel zu wenig getan, das ist meine nächste Sorge, für ihn eine Ausstellung zu arrangieren. Woanders habe ich ihn ja schon ausgestellt, aber hier in Berlin... Herrgott noch mal, wir haben doch hier gelebt. Da muß man doch auch hier ausstellen. Man muß ja auch ein bißchen optimistisch sein, sonst geht's ja gar nicht.

Louise Rösler

Biographie

1907 geboren in Berlin. Tochter des Malers Waldemar Rösler (1892-1916)

Schulbesuch (Lyceum) in Berlin, Jena, Weimar.

1923 München, Privatkunstschule Hans Hofmann.

1925-27 Berlin, Hochschule für Bildende Künste (Karl Hofer). Anschließend drei Jahre Paris, dort kurze Zeit in der Académie Moderne (Fernand Léger). Studienreisen nach Südfrankreich, Spanien, Italien.

1933 Heirat mit dem Maler Walter Kröhnke. Wohnsitz Berlin.

1943 Verlust des Ateliers sowie eines großen Teils der Produktion - nur wenige Bilder konnten durch Auslagerung nach Bayern gerettet werden. Im gleichen Jahr Übersiedlung nach Königstein i.Taunus.

1959 Rückkehr nach Berlin.

Vor 1933 Beteiligung an den Ausstellungen der Berliner Sezession und der Akademie der Künste am Pariser Platz. Nach 1933 keine Ausstellungsmöglichkeiten mehr. Eine Ausstellung der Galerie Buchholz in der Leipziger Straße 1938 wurde durch die Reichskulturkammer geschlossen. Später auch "Farbenverbot" und Ausschluß aus der Reichskulturkammer. Ausstellungen im eigenen Atelier.

Mitglied des deutschen Künstlerbundes, des Westdeutschen Künstlerbundes, der ehemaligen Neuen Rheinischen Sezession und der ehemaligen Frankfurter Sezession. In den 50er Jahren Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes. 1989 Kunstpreis "Ehrenstipendium des Berliner Senats".

1993 in Hamburg gestorben.

Einzelausstellungen

1950 Kunsthalle Düsseldorf

1950 und 1953 Frankfurter Kunstkabinett

1959 Galerie Prestel, Frankfurt a.M.

1974 Galerie Günther Franke, München

1978 Galerie Seifert-Binder, München

1979 Museum Ludwig, Köln

1984 Neuer Berliner Kunstverein

1986 Kunstverein Springhornhof, Neuenkirchen

1987 Verborgenes Museum, Berlin

1989 Galerie Dube-Heymg, München

1992 Retrospektive im Haus am Waldsee Berlin (K)

Ausstellungsbeteiligungen

1946 Konstanzer Kunstwochen

1948 Hessische Künstler, Amerika Haus Frankfurt, Wanderausstellung

1949 "Malerei und Plastik der Gegenwart" Köln (K)

1950 "Kunst der Gegenwart" Hamburger Kunsthalle

"Neue Rheinische Sezession" (NRS) Kunsthalle Düsseldorf

NRS Haus der Kunst, München

NRS Salon de Mai Paris

1951 ff."Deutscher Künstlerbund" Westdeutscher Künstlerbund (K)

"Dominick Preis" Staatsgalerie Stuttgart

1952 "Stahl und Eisen" (Kunstpreis) Düsseldorf

1953 "Kunst am Rhein" Museum Wiesbaden

Deutsch-Französische Ausstellung Köln, Aachen

- 1954 "Das Bild der Landschaft 1945-54" Mathildenhöhe Darmstadt
 1955 NRS Kaiser-Wilhelm Museum Krefeld
 1955/56 Wanderausstellung "Deutscher Kunstrat"
 1956 "Internationale Sezession", Leverkusen
 1956/57 Frankfurter Kunstkabinett
 Wanderausstellung durch Südafrika, Südamerika und Südindien
 1958 ff. "Große Berliner" bzw. "Juryfreie" Berlin (K)
 "Collagen" Kunsthalle Baden-Baden
 1961 "Schwarz-Weiß 61" Kestnergesellschaft Hannover
 "Le Club internationale de femme" Musée d'Art Moderne Paris (K)
 1965 "Frankfurter Salon - Frankfurter Sezession und ihre Gäste"
 1970 "Berliner Künstler 1966-1969" Wiener Künstlerhaus, Linz, Salzburg
 1971 "Die Stadt und ihre Menschen" Galerie Pels-Leusden Berlin
 1976 "Neuerwerbungen" Berlinische Galerie
 1977 "Der Anteil der Frau an der Kunst des 20. Jahrhunderts" Galerie Pels-Leusden
 1978 "Vor 30 Jahren - Deutsche Malerei und Plastik, Köln 49" Kunstverein Köln
 1980 "30 Jahre Berufsverband Bildender Künstler Berlin" Kunsthalle Berlin (K)
 "Kunst in Berlin" Berlinische Galerie
 1982 "Bericht 82" 5 Jahre Ankäufe des Senats Kunsthalle Berlin (K)
 "Kunst für den Bund" Erwerbungen seit 1970, Städt. Kunstmuseum Bonn
 1988 "Eine Künstlerfamilie - drei Generationen" BATIG Hamburg (K)

Werke in Museen und öffentlichem Besitz

Berlin, Nationalgalerie und Berlinische Galerie, Artothek NBK
 Düsseldorf, Kunstmuseum
 Frankfurt a.M., Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie
 Hagen, Karl-Ernst-Osthaus-Museum
 Hannover, Sprengel-Museum
 Köln, Museum Ludwig
 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
 Ministerien in Bonn, Wiesbaden, Frankfurt a.M. und Düsseldorf

Bibliographie (Auswahl)

Hefte der Maximilian-Ges., Berlin 1927 vor 1933 Berliner Sezession. Hans Lühdorf in:
 L.R. und Walter Kröhnke, Kunsthalle Düsseldorf 1950. Dieter Ronte in L.R., Museum
 Ludwig Köln 1979. Bestandskatalog Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a.M 1966.
 Bestandskatalog Nationalgalerie, Berlin 1968. Collagen, Materialbilder, Objekte,
 Kunstamt Wedding, Berlin 1982. Ulrika Evers, Deutsche Künstlerinnen des 20.
 Jahrhunderts, Hamburg 1983. Deutsche Kunst nach 1945, Düsseldorf 1985.



Louise Roesler
Friedrichstraße, 1990
Öl/ Leinwand
49,5 x 64 cm
Foto: Haino Jochimsen

17. Sara Rogenhofer (WeibsBilder)

„Die Erinnerung an eine lebendige Welt als Sehnsucht wachhalten“

Gespräche mit **Sara Rogenhofer** am 8.11.1990 und 6.2.1991 in München

Wenn man in einer Gruppe gemeinsam Bilder malt und möchte, daß sich die Gruppenarbeit im Kunstmarkt durchsetzt, erscheint es mir wichtig, daß die Kollektivproduktion vor die Einzelarbeit tritt und dieses Vorhaben konsequent über einen längeren Zeitraum – bei uns über Jahre – aufrechterhalten wird.

Ihr wolltet euch durchsetzen auf dem Kunstmarkt?

Ja. Die Einzelarbeit war natürlich für uns auch wichtig. Ich denke, eine produktive Gruppenarbeit kann nur gelingen, wenn Ideen und Erfahrungen aus der eigenen Arbeit der einzelnen in sie integriert werden. Verläßt man sich ausschließlich auf die Gruppenproduktion, dann wird es sehr schwierig sein, die Arbeit inhaltlich, aber auch, was die Dauer ihres Fortbestehens angeht, weiter voranzutreiben. Diesen wechselseitigen Prozeß, verschiedene Einflüsse in der Gruppe zu integrieren und sie wieder „modifiziert“ zu individualisieren, habe ich immer als eine spannende Erweiterung erfahren.

Die Präsentation der Gruppe nach außen verlangt allerdings eine eindeutige Bevorzugung der Gruppenarbeit, eine „kleine“ Strategie, die natürlich inhaltlich von der Gruppenidee getragen sein muß. Es ist also ein Balanceakt: sich einerseits von außen keinen Keil in die Gruppenarbeit treiben zu lassen, wenn es darum geht, daß zum Beispiel „ein Kopf“ der Gruppe ausgemacht wird, und andererseits zu verhindern, daß intern auftretende Konkurrenzen die Arbeit lahmlegen.

Die anderen WeibsBilder erinnern sich in eurem Gründungszusammenhang weniger an Strategien, um in den Kunstmarkt zu kommen, vielmehr sehen sie im Vordergrund die Idee des gemeinsamen Malens.

Die Gruppenarbeit beinhaltete immer auch „das Zeigen“ der Bilder auf dem Kunstmarkt, weil dies für die inhaltliche Auseinandersetzung wichtig ist. Insofern war bei uns ein strategisches Moment immer schon präsent.

Die ersten Jahre der Gruppenarbeit waren geprägt von einer eindeutigen und gegen die Normen des Kunstmarktes sowie der Kunstrezeption gerichteten Programmatik: zum Beispiel gegen den „Geniekult“ oder gegen die „Authentizität“ des Werks; überdies sollte es keine Ausstellungen von einzelnen Gruppenmitgliedern geben. Im Laufe der Zeit änderte sich diese Programmatik, denn unsere Erfahrungen zeigten, daß wir als Gruppe in ein gesellschaftliches Vakuum gerieten und damit auch für uns ein Zersetzungsprozeß der Gruppenidee in Gang kam. Unsere individuellen Spielräume wurden größer.

Ihr habt euch in der Gruppe als professionelle bildende Künstlerinnen qualifiziert. Eine Professionalisierung ist ohnehin ohne Bestätigung und Anerkennung von außen undenkbar.

Unsere Professionalisierung ist sicher über die Gruppe gelaufen. Eine Malgruppe von fünf Frauen am Ende der siebziger Jahre erweckte schon Neugierde, weil das ungewöhnlich war.

Die Kollisionen mit den Prämissen des Kunstmarktes waren doch vorprogrammiert, gerade in Hinblick auf die Frage der Autorenschaft. Wie habt Ihr euch zum Beispiel mit den Signaturen verhalten?

Unsere gemeinsamen Bilder sind signiert mit „WB“ (WeibsBilder). Die einzelne Handschrift ist am Bild nicht mehr ausmachbar, was die gemeinsame Signatur ausdrückt. Die Frage der Identität, das ganze Selbstbehauptungsprogramm und der Authentizität des einzelnen wird durch die Gruppenproduktion in Frage gestellt, was nicht bedeutet, daß wir unsere Individualität aufgegeben haben. Die Vorstellung vom Kollektiv hieß bei uns nicht Gleichschaltung, Unterordnung, Verkümmern der eigenen Entwicklungsmöglichkeiten, wie das vielleicht in manchen Köpfen noch steckt. Kollektive Arbeit heißt für mich, mit anderen eine Produktionsgemeinschaft einzugehen, was natürlich nicht ohne Kompromisse abgeht, zugleich aber die Blick-, Denk- und Handlungsweisen erweitert.

Ihr habt an der gestisch – expressiven Malweise angeknüpft und hattet ja auch Vorbilder gerade in München.

Wir haben uns zu einer Zeit gegründet, in der sich zwei andere Münchener Kollektive zusammenfanden: Das Kollektiv Herzogstraße, das personell durch einige Mitglieder die Nachfolge der Gruppen Spur, Wir und Geflecht antrat, und das King-Kong-Kunstkabinett.

Die gestisch-expressive Malweise hat sich als geeignete Möglichkeit angeboten, kollektive Bilder zu malen, weil sie in den Anfangsphasen sehr offen bleibt, also kein Thema bestimmt werden muß, das dann bis zum Ende durchgemalt wird. Mit ihr müssen auf der frischen Leinwand keine Figuren festgelegt werden, die konstant bestehen bleiben. Deswegen kann jede mit ihren Bildvorstellungen, ihren Wahrnehmungen und ihrem Malgestus an die der anderen anschließen, wobei sich die Bildidee erst über den gemeinsamen Malprozeß konstituiert und sich nicht die einer einzelnen durchsetzt. Ich könnte mir daher nicht vorstellen, zum Beispiel zusammen mit anderen ein realistisches Bild zu malen: eine malt eine Regentonne, die andere ein Auto, die letzte das Haus ...

Das wäre nur die handwerkliche Realisierung ...

Ja, das wäre nur die handwerkliche und arbeitsteilige Umsetzung einer vorher bereits wesentlich fertigen Idee. Das ist langweilig. Diese Phantastik, diese Überraschungen, die am Bild entstehen können, die Modifikationen, die sich während des Malprozesses ereignen, dieser „offene Ausgang“, diese Eigenheiten der narrativ-expressiven Malerei sind für mich immer noch nicht ausgeschöpft. In meiner Art zu malen, thematisiert sich das nicht als Form oder als Frage nach dem, was ich darstellen möchte, sondern ich sehe meine Bilder so, daß sich über die Jahre, über Erfahrungen, Theorien, Kriterien, ein „Bild“ ausgeformt hat, das einmal dicker und einmal dünner in jedem einzelnen drinsteckt. Dabei lassen sich die Veränderungen der Geste, der Formen, der Farbe, der Räumlichkeit, der Geschichten, die ich erzähle, oder die Figurationen, die „erscheinen“, erkennen.

Der subjektive Anspruch, der subjektive Zugang spielt dabei die primäre Rolle. Wie Reflexion beispielsweise in die Malerei eingeht, hängt von der Wahl der Darstellungsweisen ab: Realismus, Konzeptkunst, Abstraktion, politischer Anspruch, Vergegenwärtigung der Tradition und so weiter

Für mich wurde es eben die narrativ-expressive Darstellungsweise und nicht zum Beispiel die Konzeptkunst, die eine Idee, eine „Ordnung des Denkens“ thematisiert, wobei die „sinnliche“ Präsenz des Materiellen meist zum Vehikel wird. Das Experimentelle der gestisch-expressiven Malerei fasziniert mich, weil der Prozeß des

Produzierens wichtiger ist als die Konzeption eines fertigen Produkts, weil hier Vorstellungen, Ideen, Transformationen, Konfrontationen, auch Material und Körper erst im Verlauf der Arbeit entstehen.

Dieses Verstricken in immer neuen Schichten Farbe auf der Leinwand, das sich Raum schafft und wodurch erst Räume erzeugt werden, hat immer ein wenig von Abenteuer und Entdeckung an sich, auch wenn ich auf Altbekanntes stoße, auf routinierte Strukturen. Ich schaue, was mir von „Bild zu Bild“ einfällt, produziere mit offenem Ausgang.

Auf diese Art noch Bilder im traditionellen Sinn zu malen, mag angesichts der technischen Möglichkeiten, Bilder zu erzeugen, als überholt erscheinen. Aber ich denke, Technokraten gibt es genug. Es wird ja auch immer wieder vom „Ende der Malerei“ gesprochen. Eine Auseinandersetzung über gemalte Bilder mit der Malerei in der gegenwärtigen Medienumgebung halte ich deshalb für notwendig und spannend. Das „Verschwinden der Bilder“ in der Bilderflut provoziert offenbar gerade ein Standhalten zum Beispiel des traditionell gemalten Bildes: Zeichen der Erinnerung? Realität contra Simulation? Beschwörung einer sinnlichen und materiellen Präsenz gegenüber dem Gang in Virtualität und Immaterialität?

Was bedeutet dieser Akt des Malens für Dich, hat er auch Bezüge zu Deiner Selbsterfahrung?

Diese Art zu malen entspricht meinen subjektiven Möglichkeiten und Wünschen, und auf diese Weise „Kunst zu machen“ entspricht meiner Vorstellung, das Spielerische und Phantastische, die Erinnerung an eine lebendige Welt als Sehnsucht wachzuhalten. Da fällt mir auch Asger Jorn ein, der einmal gesagt hat, es sei die Voraussetzung der Ästhetik, daß man sich aufs Glatteis begeben.

Könntest Du ohne Deine Kunst leben?

Ich brauche sie, sie ist mir in Fleisch und Blut übergegangen, auch wenn ich mir nie die Ideologie überstülpen konnte, ganz darin aufzugehen, oder jeden Fitzel, den ich gemacht habe, für die nächste Ausstellung oder überhaupt als Dokument zu archivieren. Manchmal habe ich auch Phasen, in denen ich keine Lust zu malen habe, bis es mich dann wieder packt. Allerdings gibt es für mich keinen „roten Faden“ beim Malen mehr, der eine konsequente Antwort auf die Frage wäre, warum ich noch Bilder male. Im Übrigen schweife ich auch ganz gerne von der Malerei ab

Du denkst nicht, daß es Dir schadet, wenn Du erklärst, daß Du auch noch andere Interessen hast?

Nein.

Deshalb hast Du Dir auch das Kind geleistet?

„Kunst oder Kind“, das war für mich nicht die Frage. Ich habe versucht, professionelles Malen, teilweise journalistische Arbeit mit meinem Mann zusammen, Kind, Haus und Arbeit (ich arbeitete auch als Studienrätin für Kunsterziehung) zusammenzubringen. Ich war nicht mehr „eine“, sondern „viele“, nach einiger Zeit aber nicht mehr im produktiven Sinn. Es entstand keine Flexibilität mehr, die verschiedenen Ebenen so zu wechseln, daß es meine Phantasie noch angeregt hätte. Jetzt mache ich hauptsächlich das eine: Malen.

Die Vielgleisigkeit ermöglicht doch auch einen Reichtum an Erfahrungen ...

Wenn man es schafft, nicht in einer schlechten Verwirklichung der feministischen Emanzipation am Anspruch des „Fabelwesens Frau“, die „alles schafft“, sich aufzureiben, sondern sich leichtfüßig auf unterschiedlichen Terrains „durchzuschlängeln“ und die dabei entstehenden Konfrontationen auszuhalten, die eine „technisierte Welt“ an Möglichkeiten der Vielfalt des Reagierens mit vielen Identifikationen anbietet, ja.

Läuft es nicht doch wieder in der Konsequenz auf die letztendliche Unvereinbarkeit hinaus, wenn man sich nicht überfordern will?

Nein, kein Entweder-Oder. Ein Entweder mit Oder.

Sara Rogenhofer

Biographie

1950 am 28.12. geboren. In einer Kleinstadt aufgewachsen. Eine behütete Kindheit. Jüngste von zwei Geschwistern.

Mit 7 eingeschult, später Besuch der Armen Schulschwestern in Amberg, Studium an der Akademie der Bildenden Künste in München, freie Malerei und Kunsterziehung. München: fort aus der Provinz, Verlassen des Elternhauses, Erfahrungen mit Arbeitsgruppen: politischen, theoretisch/praktischen (Kunst) und Frauen. Leben in Wohngemeinschaften.

1977 Zusammenschluß der Malgruppe WeibsBilder (mit Lisa Endriß, Lilith Lichtenberg, Alrun Prünster-Soares, Ursula Strauch-Sachs).

Zehn Jahre kollektive Gruppenarbeit.

Während dieser Zeit Tätigkeit als Kunsterzieherin, Geburt meines Sohnes Laurin und Heirat mit Florian Rötzer. Gelegentliche Zusammenarbeit (Gespräche mit Künstlern, die im Buch "Kunst machen" dokumentiert sind).

Nach Beendigung der gemeinsam gemalten Bilder in der Gruppe verstärkte Einzelarbeit, verschiedene Ausstellungsaktivitäten.

Ausstellungen von Kollektivbildern der Gruppe WeibsBilder in München, Berlin, Bonn, Kopenhagen, Sao Paulo, Budapest, Sofia, Kairo, Wien usw.

Einzelausstellungen im Gruppenkontext

1986 Kulturzentrum Gasteig, München

1987 Galerie am Maxwehr, Landshut

1989 Galerie Apex, Göttingen

1991 Kunstverein Crailsheim Verein f. Original-Radierung (Mit L. Lichtenberg), München

Einzelausstellungen

1989 Galerie Hasieber & Roth, München

1990 Galerie Pospieszczyk, Regensburg

Galerie der Künstler, (mit A. Saub/H. Weld), München

1991 Galerie Treppe, Düren

Galerie Apex, Göttingen

1992 Kunstverein Linz

Artothek München

Galerie am Maxwehr, Landshut

Kunstverein Kronach

1993 Galerie Pospieszczyk, Regensburg

Ausstellungsbeteiligungen

1989 Rathaushalle, München

Große Kunstaussstellung, Wasserburg

Jahresgaben im Kunstverein, München

Arheil'ger Kunstfabrik, Darmstadt

Galerie Hohenfelde, Hamburg

Riemerschmid Werke/Praterinsel, München

"Umwelt-Mitwelt-Lebenswelt", Gasteig, München

1990 Galerie Hasbier & Roth, München

"Grenzüberschreitungen", Schloß Wörth

Jahresgaben im Kunstverein, München

1991 Beteiligung am internationalen Künstlerfries, Lothringerstr., München

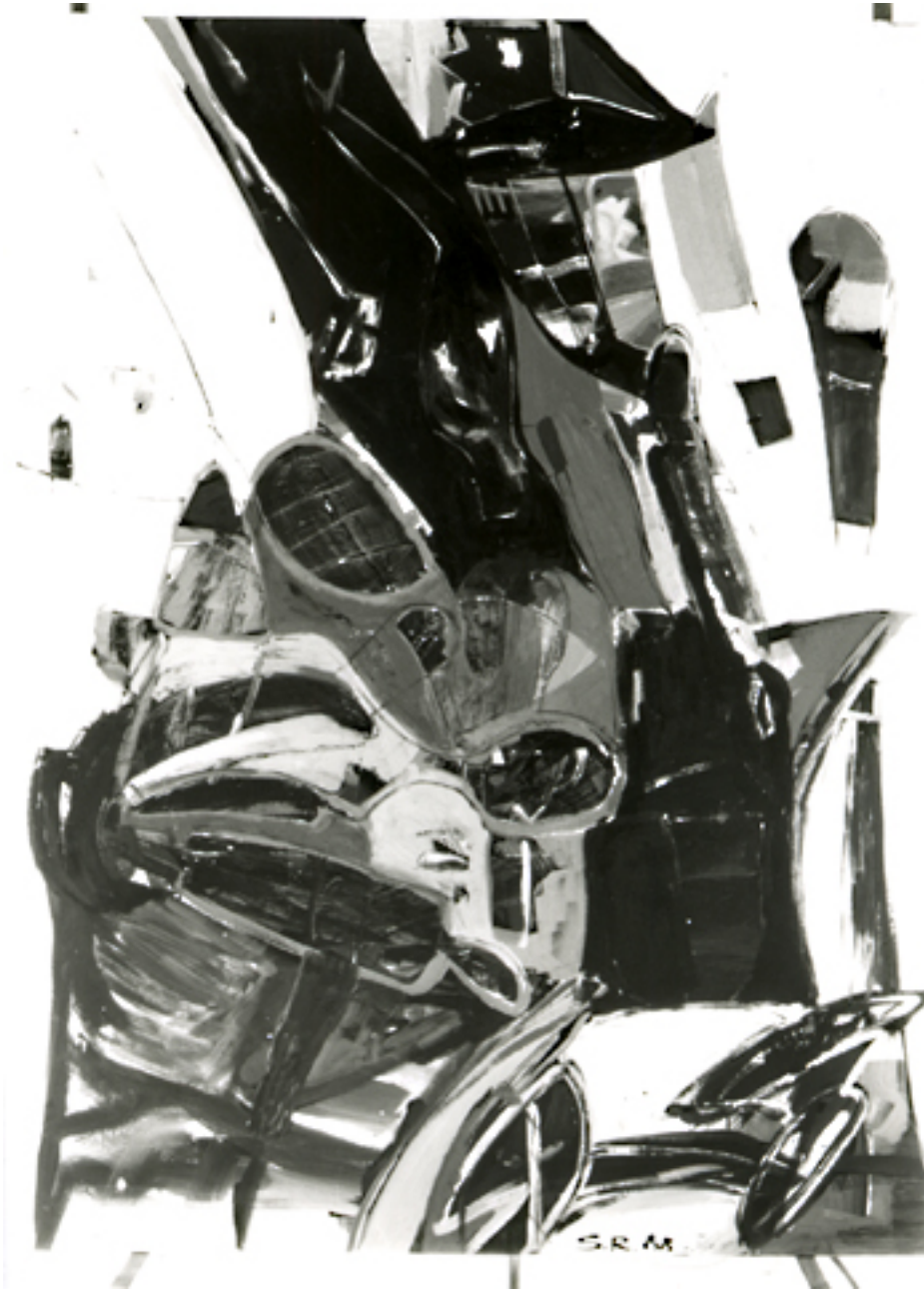
Haus der Kunst, München

Jahresgaben, Kunstverein München

92 Bayerische Kunst unserer Tage, Breslau
Große Kunstaussstellung Rosenheim
Kunstaussstellung Wasserburg

Bibliographie

Gespräche über Ästhetik, mit F. Rötzer, im Kunstforum International (88/89)
Kunst machen? Gespräche und Essays. Hg. zusammen mit F. Rötzer, München
1990/91
Künstlergruppen, Kunstforum Int. Bd. 116, 1991 (Hg. zusammen mit F. Rötzer)



Sarah Rogenhofer
Raumfahrten, 1988
Öl auf Leinwand,
180 x 130 cm

18. Eva-Maria Schön

„Im Gedächtnis suchen“

Gespräche mit **Eva-Maria Schön** am 20.06.1990 und am 24.09.1991 in Berlin

Kannst Du Deinen Werdegang zur Künstlerin beschreiben? Die ästhetische Sozialisation ist oft die Voraussetzung für den Wunsch, sich später mit Kunst befassen zu wollen...

Mein Vater war Antiquitätenhändler, und das hat mich sehr geprägt. Meine Kindheit habe ich in Antiquitäten verbracht. Es waren Antiquitäten, die nach dem Krieg aus Dresden nach Düsseldorf gekommen sind – also Bruchstücke, Überlieferung meiner sächsischen Vergangenheit. Schon als Kind war ich sehr stolz auf diese feinen alten Sachen, auf die Hochkultur der Sachsen. Mir wurde dieser Stolz eingepreßt ... und das zu viert in einer Zweizimmerwohnung, Sozialbau, in Düsseldorf-Flingern, das ist ein ganz einfaches Arbeiterviertel. Dort oben im 5. Stock der Stolz auf diese schönen Dinge ... Ich kann mich nur an ein einziges Kinderbuch erinnern – sonst gab es nur Kunstbücher. In denen habe ich als kleines Mädchen geblättert. Ich schaute mir oft alte Schwarz-Weiß-Bildbände an ... Selbst unsere Küche war voller alter Sachen, die Messer stumpf, aber aus Silber ... Schon als Kind wußte ich, das ist etwas Kostbares. Alles war mit Geschichten verbunden, denn mein Vater wußte immer, woher die Dinge kamen. Es gab zum Beispiel eine sehr kostbare Dose, ein Geschenk Napoleons an seine Frau, die wurde einmal im Jahr aus dem Schrank geholt, und dann haben wir sie alle zusammen angeschaut. Solche Dinge habe ich geliebt als Kind... Meine Mutter hatte Kunst studiert und hat immer alles angemalt. Wir malten dauernd Sachen an. Nie wurde etwas Neues gekauft, es gab nur Antiquitäten, oder man zimmerte sich selber etwas zurecht ...

Meine Eltern hatten es damals in Düsseldorf als Sachsen nicht leicht, mit ihrem Dialekt und dem Stolz auf ihre Herkunft. Um so bewundernswerter finde ich, daß sie unter diesen auch finanziell schwierigen Bedingungen es doch geschafft haben, uns Kindern zu vermitteln, wir haben eine reichhaltige Geschichte...

Mein Vater hat den Antiquitätenberuf von seinem Vater übernommen, meine Mutter kam aus einer Künstlerfamilie. Ich bin also aufgewachsen in dem Bewußtsein, aus einer künstlerisch talentierten Familie zu stammen. Ich wurde auch von meiner Mutter in dieser Richtung gefördert. Im Gegensatz zu meiner älteren Schwester, die etwas Tüchtiges lernen sollte und das auch gemacht hat, hatte ich als Kleine einen Freiraum, wurde verwöhnt und nicht so ernst genommen. Gleichzeitig erwartete man von mir, die künstlerische Tradition fortzusetzen – das heißt, ich sollte den Antiquitätenladen übernehmen. Ich wurde von Kindheit an dazu erzogen, zu erkennen, was gut und echt ist und was nicht.

Ihr wart alle in den Antiquitätenhandel des Vaters involviert?

Ja, das hat das gesamte Leben der Familie bestimmt. Wir Kinder waren auch von der Mutter beeinflußt, sie erzählte uns von ihrer Akademiezeit, wie sie sich als Modezeichnerin selbständig gemacht hat ... Manchmal fand ich es auch schwierig, daß meine Mutter irgendwie alles konnte. Das war schon eine sehr geschickte Person, die sehr gut improvisieren konnte. Mein Vater war ein eher altmodischer Händler, er war oft traurig, wenn er ein Stück verkauft hatte ...

Hattest Du denn als Kind das Gefühl, daß Deine Situation, im Vergleich zu anderen Kindern, etwas Besonderes war?

Ja, es bewegte sich alles in dieser vergangenen Welt. Obwohl meine Eltern – darüber bin ich heute noch erstaunt – uns auch in Ausstellungen über die zeitgenössische Kunst mitgenommen haben. Ich erinnere mich noch gut, wie wir zur Beuys-Ausstellung gingen und wir mußten uns diesen toten Hasen angucken. Für mich als Kind war das ein ganz intensives Erlebnis. Wir sind einerseits, von meinem Vater aus, sehr sparsam erzogen worden. Was Geld anging, war mein Vater fast geizig. Andererseits gab es den Mythos der bohemhaften Familie meiner Mutter – mein Onkel Schauspieler, mein Großvater Schauspieler und Regisseur, später hat er Filme gemacht bei der DEFA. Eine Urgroßtante war Hutmacherin am Königlichen Hof in Sachsen, eine Großtante war sogar eine richtige Malerin ... Es gab da immer so einer Art Schlüssigkeit in der Familie, ja, die Eva ist die Erbin dieser künstlerischen Fähigkeiten – eigentlich ziemlich belastend.

Dann war Deine Entwicklung zur Künstlerin gewissermaßen ein Ergebnis einer sich selbst bestätigenden Prophezeiung?

Nur zum Teil. Denn in meiner Familie bedeutete das auch, daß ich nicht ernstgenommen wurde. Mir war es auch immer suspekt. Ich bewunderte meine Schwester, die sich aus dieser Familientradition ausgeklinkt hat, berufstätig wurde und viel Geld verdiente. Ich hoppelte hinterher... obwohl das sicher auch meine Chance war.

Welche Vorstellungen hattest denn Du selbst als Kind oder Jugendliche über einen zukünftigen Beruf? Wolltest Du einen Mann und Kinder haben?

Also, ein Kind wollte ich eigentlich immer haben, ich glaube, das geht vielen so ... Das war erst mal eine Selbstverständlichkeit... Ich habe eine dreijährige Lehre gemacht und dann ganz unbekümmert ein Studium begonnen. Ich hatte den Eindruck, ich brauche noch ganz lange, bis ich weiß, was ich will. Ich hatte keinen Druck, möglichst schnell einen Beruf zu lernen ... obwohl ich wußte, daß von zu Hause nichts zu erwarten war, daß ich mich selbst durchbringen mußte.

War die Mutter in Bezug auf Berufstätigkeit ein Vorbild?

Meine Mutter hat das Geschäft immer zusammen mit meinem Vater gemacht, je älter wir wurden, um so mehr hat sie dort gearbeitet. Schließlich war sie die eigentliche Geschäftsfrau und mein Vater die graue Eminenz ... er wurde verehrt und geliebt von den Leuten, galt als origineller Kauz, während meine Mutter, 13 Jahre jünger, die flotte Frau war, die das Geschäft geschmissen hat. Aber es entsprach doch, obwohl sie so tüchtig war, ganz diesem altmodischen Verhältnis, die Frau hilft eben ihrem Mann.

Wie kam es denn, als Du älter wurdest, dann doch zu Konflikten mit Deinen Eltern und ihren Werten?

Ich bin wohl ein eher schwieriges Kind gewesen, schon früh war ich berüchtigt als Trotzkopf ... man erklärte das damit, daß ich im Zeichen des Steinbocks geboren bin, und daß man mir meinen Bock austreiben müßte ... Ich erinnere mich, daß ich oft tagelang nicht mit meiner Mutter gesprochen habe. Es war oft ein richtiger Zweikampf mit meiner Mutter. Ich war noch sehr unselbständig, als ich die Photographenlehre begann, aber ich wollte raus.

Photographin zu werden, kam mir nicht sehr attraktiv vor, ich sah ja an dem harten Leben meiner Lehrherrin, was das bedeutete ... Trotzdem habe ich mich dann bei Photographen beworben und bekam eine Stelle in Hamburg. Drei Monate lang habe

ich dort gearbeitet, dann habe ich aufgehört, um Grafik zu studieren. Die Photographie schien mir zu genau, zu technikabhängig. Ich hatte schon damals das Bewußtsein, ich will etwas Eigenes machen. Außerdem hatte ich irgendwie immer das Gefühl – selbst meine roten Haare haben mich darin bestärkt – , daß ich eine Art Erlaubnis hätte, aufgrund meiner Trotzigkeit und meines Eigensinns, vom normalen Weg abzuweichen ...

Wie kam es denn ausgerechnet zu einem Grafik-Studium?

Das war eine eher nebelhafte Vorstellung, etwas mit Kunst zu machen, aber eben angewandte Kunst, um davon leben zu können. Es sollte eine Berufsausbildung sein. An freie Kunst habe ich überhaupt nicht gedacht ...

Aber gegen das Studium hatten Deine Eltern dann keine Einwände?

Nein, dagegen hatten sie nichts. Ich habe in einer Art Besinnungslosigkeit mit dem Studium angefangen, ich ahnte nicht, was auf mich zukommt ... Die Meuterei begann auch gleich im ersten Semester. Ich war ununterbrochen gegen alles, was ich lernen sollte ... ich fand alles furchtbar, im Grunde genommen habe ich das Grafik-Studium völlig mißverstanden. Trotzdem habe ich vier Jahre geschafft, es war schon eine Leistung, immer an dem eigentlichen Studium vorbeizustudieren, immer die freie Kunst im Visier ... Ich habe überhaupt nichts gelernt, was mich zum Beispiel befähigen würde, Grafikerin zu sein.

Es war aber klar für mich, daß ich das Studium abschließe, und so hatte ich dann die Fachhochschulreife. Damit konnte ich an die Kunstakademie ... Natürlich habe ich nicht mit der freien Kunst angefangen, sondern mit dem künstlerischen Lehramt ... das bedeutete für mich, wieder ein Stipendium zu kriegen. Und außerdem dachte ich, ich brauche eine Absicherung, so ein Studium muß doch in einem Beruf enden. In der Klasse waren zur Hälfte auch Studenten, die freie Kunst machten. Kunstgeschichte fand ich interessant, auch Pädagogik. Ich habe mich in alles reingestürzt und sehr intensiv frei gearbeitet.

Hast Du denn Deine eigene Rolle als Frau und Studentin, in Bezug auf die freie Kunst und den männlich geprägten Betrieb, damals reflektiert?

Das habe ich so hingenommen. Durch eine Freundin bin ich einmal zu einer Professorin gekommen, zu Rissa in Düsseldorf. Ich habe ihr meine Sachen gezeigt, und sie sagte, ich machte immer nur Umrißlinien, fast wie Draht. Das hat mich sehr getroffen, denn ich dachte, das bedeute Oberflächlichkeit. Zu meinen farbigen Sachen sagte sie auch etwas, was mir nicht gefiel ... Es wirkte auf mich wie eine Bremse. Außerdem erinnerte sie mich an meine Mutter, sie hatte auch diese akademische altmodische Art ... Ich bin dann zu Richter gegangen, da wollte ich auch hin. Obwohl mir die Malerei nicht geheuer war, das geht zurück auf einen alten Maler, den ich als Kind mit meinen Eltern kennengelernt habe. Der restaurierte alte Bilder und malte Rubens-Kopien. Der schwere Geruch von Ölfarbe, Firnis und all das hat mich immer abgestoßen. Dazu die beschränkte Form der Keilrahmen... Bei Richter malten alle mit Öl, diese ganz harte Schule, das Stahlbad der Ölmalerei ... Da wurden monatelang Zitronen gemalt, ich wollte aber direkter arbeiten, auch meine Unruhe direkter loswerden ... Eine Offenbarung für mich war dann der amerikanische abstrakte Expressionismus, vor allem Barnett Newman. Er hat die Beschäftigung mit den großen Flächen bei mir ausgelöst ... bis dahin hatte ich vor allem viel gezeichnet.

Wann hast Du denn begonnen, über Deine Rolle als Frau in dieser Gesellschaft nachzudenken, über die damit verbundene Problematik und Besonderheit?

Ich bin sicher, das war immer unterschwellig da. Auch diese Vorstellung von mir selbst als eigensinnig hat sicher damit zu tun. Die Überzeugung, ich kann mir dies und das 'rausnehmen, ich darf mir erlauben, ein Studium zu machen, das nicht unmittelbar auf einen Beruf ausgerichtet ist. Ich hatte immer das Bewußtsein, daß das Künstlerische nichts Normales ist. Das Bewußtsein, eine Frau zu sein, hat mich in all dem noch bestärkt, weil ich wußte, daß ich mehr leisten muß als die Männer, um überhaupt in dieses Gebiet hineinzukommen. Ich hatte einen gesteigerten Ehrgeiz, ich wollte mich behaupten. Das war sehr stark ausgeprägt.

Hattest Du also nicht nur zu Hause, sondern auch draußen, in der Schule einen besonderen Status?

Ja, ich glaube, ich war sehr unnahbar. Ich war immer stolz auf mein weibliches Geschlecht. Meine Idealvorstellungen waren wie ein Schutzschild ... Und dann hatte ich immer die Vorstellung, daß, wie beim Würfeln, durch einen Zufall plötzlich alles ganz anders, neu sein kann ... Deswegen wollte ich keine Malerei machen, diese Tradition war für mich ein Horror, dahinein wollte ich mich nicht begeben.

Es gibt die Theorie, daß Frauen besonders dazu neigen, sich die modernen Medien und Techniken anzueignen, andere Arbeitsformen zu entwickeln, sich nicht zu belasten mit den „alten“ Schinken. Ging es für Dich auch darum, Neuland zu gewinnen, ein Terrain zu erobern, auf dem Du Dich dann sicher fühlst?

Ganz bestimmt, das war schon mit der Photographie so. Ich habe gerne Erfindungen, die meinen Sinneseindruck verstärken, so wie das Mikroskop oder, die Kamera, die einen Moment bannen und aufzeichnen kann. Die technischen Aspekte haben mich nicht interessiert, mir geht es um die Kamera als mein Instrument und um den richtigen Augenblick – es ist ein Vertrauen in ein Glücksmoment ...

Auch die Überzeugung, daß etwas Gutes nicht nur durch lange Arbeit, Anstrengung, Ausdauer entsteht. Ich bin eigentlich ungeduldig. Es ist eher die Überzeugung von der Qualität des Momenthaften, das ich erkennen muß oder finden kann, etwas, das eigentlich schon da ist ...

Als ich anfang mit der künstlerischen Arbeit, bin ich losgelaufen, ohne konkret zu wissen, was ich wollte. Ich wußte nur, was ich nicht wollte. Aber jetzt im Nachhinein sehe ich, da ist etwas wie eine Essenz, und das wird immer stärker, je älter ich werde. Damals, in diesem unreflektierten Zustand, habe ich eigenständige Sachen gemacht, die viel Ähnlichkeit mit dem haben, was ich heute mache. Wahrscheinlich ist doch alles in einer anderen Weise immer schon vorhanden. Vieles schleift sich zwar ab, das Interesse ändert sich, aber in der Wiederholung stabilisieren sich diese Dinge.

Wie sah Deine Arbeitsweise während des Studiums aus?

Am Anfang sehr motorisch, ungebremst, dann kam ich ans Konstruieren, Zahlen aufschreiben. Ich entwickelte Serien, Reihen und dann Konzepte, und innerhalb dieser Regeln konnte ich wieder ganz frei arbeiten.

Ist das nicht ein Widerspruch? Du beanspruchst doch andererseits auch die Naivität für Dich.

Ja, das ist ein Widerspruch. Vielleicht hat sich meine Arbeitsweise aus diesem Widerspruch entwickelt. Ich meine, es geht darum, aus einer Konzentration heraus ganz schlicht zu sein ... Das ist manchmal sehr kompliziert, manchmal fällt es einem zu – wahrscheinlich, weil ununterbrochen schon Drähte gelaufen sind. Es geht immer

wieder darum, zu vereinfachen, Dinge wegzulassen. Das kann auch zu einer Dürre führen ... Solche Punkte gab es immer wieder. Dann muß ich mich schütteln, aufhören und wieder zurück zu einer Direktheit der Arbeitsweise kommen. Jetzt ist mir das gerade wieder deutlich geworden bei meiner Performance „im Gedächtnis suchen“. Dieser Titel beschreibt genau, wie ich anfangs, im Gedächtnis suche ... die Naivität auf der einen Seite, das Konstruieren, Planen, konzeptuelle Arbeiten auf der anderen Seite – auf diesen Widerspruch stoße ich immer, er setzt Phantasie frei. Auch meine Vorliebe für die Mathematik gehört hier dazu, der Glaube an die Zahlen. Stimmt die Kombination von Zahlen, dann stimmt auch die Lösung. Die Zahl steht dann auch für den Zufall, die Lösung fällt der Aufgabe von allein zu, und sie steht für das Vertrauen auf bestimmte Umstände ... also auf Glück, ja, eine Art Glücksvorstellung.

Du hast einmal erwähnt, daß Du aus einer Art körperlicher Erschöpfung heraus dazu fähig warst, diese minimale Bewegung mit dem Daumen zu machen...

Ich wollte einfach mal ganz nah 'rangehen. Nicht nur dieses körperlich Große, Räumliche. Ich wollte es nicht aus der Ferne betrachten, Hinhängen und dann zurücktreten ... Ich wollte durch meine Vorstellung von Körperlichkeit Einfluß nehmen, das auch malen. Das war für mich selbst eine Überraschung ... Das ist ein spielerisches Vorgehen, ich wollte alles ausschalten was zuviel ist, auch mich selbst in gewisser Weise reduzieren. Deshalb bin ich jetzt auch mit der Farbe so zurückhaltend... Ich finde diese Reduktion wichtig, es ist in der Malerei und in der bildenden Kunst so viel produziert worden – und es gibt zu wenig Konzentration. Das hat mir gefehlt.

Nun basierte Deine Malerei ja schon immer auf einem exemplarischen Konzept. Du hast zugesagt vorgeführt, was Malerei ist. Malerei ist Farbe auf Farbe, Farbe und Geste, zum Teil hast Du es auch getrennt vorgeführt, so daß es für den Betrachter erkennbar war.

Ja. Ich denke, daß meine Vielfarbigkeit, Buntheit immer eine Art Reflex war, um mich nicht zu sehr mit der Auswahl der Farbe zu beschäftigen. Deshalb habe ich einfach die gesamte Vielfalt der Farbe benutzt. Als ich dann weniger farbig gearbeitet habe, war das Problem, wie weit reicht mein individueller Spielraum, auf den ich mich begrenze und der dennoch die Vielfarbigkeit ausdrückt. Die Grautöne sind für mich das Vielfarbige. Jetzt ist es noch reduzierter, nur noch eine Farbe, die verschiedenen Grauwerte entstehen durch den Druck. Das Licht der Farbe spielt eine Rolle, welches Licht wird durch die Grundierung hervorgerufen, oder durch den weißen Grund. Hier wird wieder eine Verwandtschaft zur Photographie sichtbar. Da ich die Farbe immer transparent auftrage, ist das Papier nicht nur Träger, sondern es entscheidet über den Farbton mit, mischt sich mit der aufgetragenen Farbe. Es ist für mich ein Zwischenreich. Schwarz und weiß und hell und dunkel, es ist ein dauerndes Dazwischensein. Ich nenne die Stücke „parallele Natur“. Der Natur komme ich nicht auf die Spur, indem ich versuche, ihr Ähnliches zu machen. Es entsteht von selbst, durch die Bewegung der Hand, durch immer neue Versuche. So wachsen Formen, die ganz fundamental sind. Wenn ich sie nebeneinander setze, bewegen sie sich, es werden Serien, Fingerspuren wie Fußspuren.

Dadurch entsteht ein sehr harmonisches Verhältnis ...

Daran sieht man, daß es wirklich wie in der Natur eine Gesetzmäßigkeit gibt. Ich muß das richtig ertasten, im wahrsten Sinne des Wortes. Dazu gehört Konzentration, nicht immer gelingt mir diese Sammlung von Farbe und Auseinanderfallen von Farbe. Die Graustufen sind dabei wie Bausteine, aufeinandergesetzte Elemente. Durch den

Transport der Farbe und den Druck meines Fingers hängen sie aneinander. Die Bewegung der Hand und der Fingerabdruck sind etwas sehr Präzises und Individuelles. Jede Form entsteht direkt unter dem Finger und vor meinen Augen, Tastsinn und Sehsinn zur gleichen Zeit.

Du machst das jetzt seit zwei Jahren – wie lange dauert es, bis Du etwas davon öffentlich zeigst?

Im ersten Jahr habe ich nur die Formen entstehen lassen und gesammelt. Wenn ich es dann zeige, dann so, daß man spürt, daß es Versuche sind. Es geht mir bei den Installationen darum, diese Erfahrung mit einzubeziehen.

Wenn Du es dann in Vitrinen präsentierst, hat das schon etwas von Versuchsreihen ...

Ja, genau so. Ich hefte oft meine Texte an die Wand daneben, die Entstehungsgeschichte.

Also kein Geheimnis.

Das Geheimnis ist sowieso drin. Auch für mich selbst. Ich werde durchlöchert mit Fragen, wie das gemacht ist. Und auch wenn sie es wissen, bleibt es doch geheimnisvoll.

Würdest Du sagen, daß sich in den letzten drei Jahren Deine Mittel und Werkzeuge konzentriert haben?

Ja, es sind nur noch die Finger, diese eine Farbe und vielleicht ein Spachtel. Ich klammere ja durch die Entscheidung, nur das mir angeborene Werkzeug Hand zu benutzen, die vielen anderen Malutensilien aus – vor allem den Pinsel, der die Farbe von der Hand fernhält, aber ihre Bewegung verlängert. Als ich mit dem Pinsel malte, mochte ich besonders die zu langen Pinsel, oder die krummen, unberechenbaren, die ihr Eigenleben beim Malen entwickeln. Meine Hand tut jetzt etwas Ähnliches. In den entstehenden Gestalten verrät sie etwas von ihrer eigenen Gestalt und von ihrer Bewegungsfreiheit. Nicht nur phantasiert mein Kopf, sondern auch die Hand hat phantastische Spielräume.

Wenn ich dann die Arbeitsweise mit Worten zu formulieren versuche, ist es eigentlich eine Beschreibung der Vorgänge, die ich beobachten kann: Schritte machen und Pausen, aufsetzen und absetzen, Licht an- und ausschalten, die Augen auf- und zumachen, und die Zeit dazwischen für einen Moment festhalten, die Grautöne, den unscharfen Bildrand, der auch noch da ist, gerade weil ich ihn nicht fixiere. Die Leporelloform zum Beispiel ist so eine unscharfe Form mit Rändern und Zwischenräumen. Sie hat viele Zustände – aufgefaltet und geschlossen, bleibt sie durch die Serie immer in Bewegung, offenes Ende. Und die Hand, mein konkretes Werkzeug – ist sie eine Maschine, ein Instrument, ist sie ein Druckstock zum Reproduzieren – oder prägt sie eine unübertreffliche Handschrift, einen direkten Abdruck – ein Stempel, der altert wie ich.

Eva-Maria Schön

Biographie

- 1948 in Dresden geboren
- 1966-69 Lehre für Fotografie bei Lore Bermbach, Düsseldorf
- 1970-74 Fachhochschule für Grafik und Design
- 1974-78 Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf bei Klaus Rinke
- 1980 Umzug nach Berlin
- 1982 Villa Romana Stipendium in Florenz
- 1983-84 Karl-Schmidt-Rotluff-Stipendium
- 1986 Künstlerhaus Bethanien, Berlin
- 1989 Gastprofessorin an der Hochschule der Künste, Berlin

Einzelausstellungen (Auswahl)

- 1978 Museum Reuchlinhaus, Pforzheim
- 1979 Galerie Max Hetzler, Stuttgart
Galerie Arno Kohnen, Düsseldorf
- 1981 Galerie Dany Keller, München
- 1981/83/85/88/92 Galerie Anselm Dreher, Berlin
- 1982 Kunst- und Museumsverein Wuppertal (K)
Museum Düren
- 1983 Raum für Malerei, Köln
- 1984 Türkisch-Deutsches Kulturinstitut, Istanbul
- 1985 Annexe Goethe Institut, Paris
ON-Galerie, Poznan
- 1986 Apollohuis, Eindhoven
Künstlerhaus Bethanien, Berlin
- 1986-89 Galerie Barbara Gross, München
- 1988/90/92 Galerie Erhard Witzel, Wiesbaden
- 1988 Galerie Kamakura, Tokyo
Art Center Spiral, Tokyo
- 1990 Parallele Natur, Artothek im Bonner Kunstverein, Bonn
- 1991 Dialoge, Zoologisches Museum, Kiel
- 1991-92 Galerie Ursula Walbröl
- 1992 Tastsinn Sehsinn, Städtische Galerie, Schwäbisch Hall (K)
greytones-colortones, Elvehjem Museum, Madison

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 1979 Schlaglichter, Landesmuseum Bonn
Europa 79, Stuttgart
- 1981 Art d'Allemagne Aujourd'hui, Musée d'Art Moderne, Paris
Bildwechsel, Berlin (K)
Büro Berlin, Berlin
- 1983 Künstlerräume, Hamburger Kunstverein (K)
- 1984 Kunstlandschaft Bundesrepublik, Kunstvereine Stuttgart und Reutlingen (K)
- 1985 Kunst mit Eigensinn, Museum des 20. Jahrh., Wien (K)
Alles und noch viel mehr, Kunsthalle Bern
- 1985 Elementarzeichen (K)
- 1987 Berlino Arte, Sala 1, Rom
Berlin Art, Museum of Modern Art, New York
- 1988 Das verborgene Museum, Akademie der Künste, Berlin (K)
- 1989 Fragments, John David Mooney Foundation, Chicago
- 1990 Construction in process, Lodz
- 1991 L'ordine delle cose, Palazzo delle Esposizioni, Rom

- Interferenzen, Kunst aus West-Berlin, Riga und St. Petersburg (K)
1991 Positionen, ART COLOGNE, Köln (K)
1992 Kunstverein St. Gallen
Jan Turner Galerie, Los Angeles
Finale, Kunsthalle Köln

Bibliographie

- Ingrid Rein, Ernsthafte Heiterkeit, in: Süddeutsche Zeitung 1981
Ernst Busche, Pinselstriche und Ausschnitte, in: Die Zeit 1981
Ursula Peters, Zur Malerei von E.-M.Sch., in: Kat. Wuppertal, 1982
Bernhard Kerber in: Kat. Schmidt-Rotluff Stipendium 1985
Sabine Vogel, So was erfindet man nicht, in: Künstlerinnen in Berlin 1985
Thomas Wulffen, E.-M.Sch., Künstlerhaus Bethanien, in: Kunstforum 1986
Sigrid Schade, Aus der Hand, in: Ich bin nicht ich wenn ich sehe, Berlin 1991
Ruth Händler, Fotogramme zeigen Tat und Täterin, in: art 1991
G.A. Goodrow, Schwäbisch Hall E.-M. Sch., in ART NEWS Sidney 1992
Monika Krisch, Simuliertes Wachstum der Natur, in: FAZ 1992
Werner Köhler, E.-M. Sch. Gal. Anselm Dreher, in: Artis Zürich und taz Berlin 1992
Annette Schindler, E.-M.Sch. Pinsel sind ihre Hände, in: Linthpress, Glarus 1992
Barbara Buenger, grey tones-colour tones, in: Journale Elvehjem Museum, Madison 1992

Tafel XVIII



Eva-Maria Schön
1:1, 1992
Tusche auf Karton

19. Sarah Schumann

„Das Moment der Unbeständigkeit selbst festhalten“

Gespräche mit **Sarah Schumann** am 15.06.1990 und 11.04.1991 in Berlin

Nach einigem Zögern haben Sie doch zugestimmt, Gespräche mit uns zu führen...

1976 befragte ich Meret Oppenheim. Ich wollte einen Text schreiben über sie – ihr Leben, Werk und so weiter. Der Text war für den Katalog der Ausstellung „Künstlerinnen international. 1877 - 1977“ gedacht.

Meret Oppenheim hatte verständliche Bedenken, feministisch vereindeutigt zu werden. Gleichzeitig sympathisierte sie mit der Forderung einer neuen Sicht auf die Kunst von Frauen; schließlich habe die Kulturöffentlichkeit in ihr über lange Zeit weniger die Künstlerin als vielmehr das schöne Modell Man Rays gesehen. Ihre Wiederentdeckung als Künstlerin hat etwas mit diesem Feminismus zu tun; das berechnete jedoch nicht zu plumpen Vereinnahmungen. Wir verständigten uns: das Werk ist das Wichtigste.

Während ich mit ihr in ihrem Pariser Atelier sprach, restaurierte sie eine Lampe, die sie auf dem Flohmarkt gekauft hatte. Es war keine Zeit mehr zu verlieren. Bis dahin hatte es nur einen kleinen Katalog von ihren Arbeiten gegeben, und nun löste eine Ausstellung die nächste ab. Sie verlieh gerade ihre wichtigsten Arbeiten an die Museen. In manchen wurden diese sogar gezeigt. Als sie noch eine junge Künstlerin in den Kreisen der Surrealisten war, hatte das Museum of Modern Art die pelzbezogene Tasse erworben. Sie war plötzlich berühmt. Nun, so erzählte sie, hätte sie alles mit Pelz beziehen können, und es wäre ihr aus den Händen gerissen worden. Sie tat es nicht. Zehn Jahre gibt es in ihrem Leben, in denen sie überhaupt nicht gearbeitet hat. Es gibt keine Ausstellung der nichtgeschaffenen Werke aus dieser verlorenen Zeit.

Doch, es sind heute mehr Frauen in der Öffentlichkeit präsent. Nicht nur die blitzblanken munteren TV-Ansagerinnen, die es ja seit Bestehen dieses Mediums schon gab. Wir sehen jetzt viele Politikerinnen, sie sind einander schon so ähnlich wie die vielen Möllemanns, die man auf den Flughäfen sieht. Ein oder zwei weichen angenehm ab. Dann gibt es die Moderatorinnen der Talkshows, sie sind eine Gefahr für die geistige Gesundheit der Zuschauer: sofort umschalten.

Wenn ich am Bahnhof Zoo in die S-Bahn umsteige, um nach Ostberlin zu fahren, sehe ich im vollen Abteil die Frauen, die von der Arbeit kommend nach Hause fahren. Ihre ehemals schönen, flächigen Gesichter sind zerstört von der Drecksarbeit. Sie sind das, was man qualifiziert nennt, wie ihre Männer, die wie sie selbst infolge der Sanierung des Ostens arbeitslos wurden. Jetzt verrichten sie niedrige Dienste im Westen, die Männer warten auf die Belebung der Konjunktur. Diese Frauen sind die Trümmerfrauen von heute.

Auf die Ausstellung „Künstlerinnen international...“ (sie war die erste umfassende Exposition von Werken bildender Künstlerinnen in Europa) folgten zehn Jahre später „Das verborgene Museum“ und wiederum fünf Jahre danach „125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen“. Sie sehen, die Zeitintervalle werden kürzer, was auch immer das heißen mag.

Ja, aber der große Schwung damals reichte doch vom Abtreibungsparagrafen bis später zur Debatte über die weibliche Ästhetik.

Einer der wesentlichen Gründe, warum wir die Künstlerinnenausstellung gemacht haben, war der Versuch, in der Frage der weiblichen Ästhetik die Werke selbst zu Wort kommen zu lassen, bevor im diskursiven Pro und Contra die großen Dogmatisierungen einsetzten. Wir wollten hören, welcher Klang sich ergibt, wenn man so unterschiedliche künstlerische Stimmen vereint. Aber dieser Klang wurde häufig übertönt von dem Ruf nach eindeutigen Kriterien für die sogenannte weibliche Ästhetik. Diese Diskussion hat sich dann von den Werken immer mehr entfernt. Das mag die Ursache dafür sein, daß die Frage nach den Besonderheiten weibliche Kreativität bei vielen jungen Künstlerinnen – auch wenn sie von dem damaligen Aufbruch noch indirekt profitieren – auf Desinteresse trifft. Für mich ist sie heute auch in dieser Form nicht mehr so interessant.

Ihr Bild von „Weiblichkeit“, wie sieht das aus?

Marylin Monroe. Die eine oder andere Frauengestalt in „Chelsea Girls“. Joan Frances Casey. Die Blumenverkäuferin, die einen Apfel ißt. Alma de L'Aigle, die die Eigenschaften der Rosen benennt. Billie Holliday, wenn sie über die Straße zum Hotel geht. Wenn der Biber aus dem Wasser steigt. Die Platinblonde bei der Ruine Belvedere am Pfingstberg. Das geliebte Modell meiner Bilder.

Spielt die Frage der Konservierbarkeit oder – allgemeiner – der Vergänglichkeit von Kunst Ihrer Meinung nach eine Rolle?

Darüber haben die Medien, die die Meinungen für die Bildungsbürger machen, bereits vor längerer Zeit viel geschrieben. Vielleicht ist die Vorstellung, etwas von 'ewigem Wert' über dem Sofa hängen zu haben, für diesen oder jenen Sammler wichtig. Für die Erschaffung von Kunst darf das keine Rolle spielen. Es ist ganz egal, ob man eine schnell vergängliche Kunst macht oder eine über längere Zeit konservierbare Ölmalerei, ob die Arbeiten aus Schmetterlingsflügeln, eingeschweißtem Pudding oder aus Beton bestehen. Auf diesem Feld darf es kein Gebot und kein Verbot geben. Im übrigen haben diese allgegenwärtigen Konservierungsanstrengungen etwas Panisches, sie bedienen die vergebliche Hoffnung, irgend etwas wirklich der Vergänglichkeit entreißen zu können. Die Nachlässe in den Museen häufen sich. Noch niemals hat es soviel konservierte Kunst gegeben. Das wird irgendwann nicht mehr zu verwalten und zu bewahren sein.

Ich habe es gerne, wenn ich in meinen Arbeiten das Unbeständige oder besser: das Moment der Unbeständigkeit selbst festhalten kann. Das Flüchtige, das Vergängliche, auch die Vergänglichkeit der Perspektiven und Horizonte haben sehr viel mit meinen Bildern zu tun. Die Annahme, daß mich das in der Wahl meiner Materialien und Medien festlegte, wäre mechanisch und dogmatisch.

Ich versuche, den Umfang meines Werkes für mich überschaubar zu halten. Dabei kommen mir der Zufall und die Erinnerungsverluste zu Hilfe: Oft erkenne ich meine eigenen Bilder, wenn ich sie nach langer Zeit wiedersehe, nicht wieder. Ich katalogisiere meine Bilder nicht. Sie sind in meinem Atelier oder in meiner Erinnerung oder fort.

Gehört zu Ihrem Künstlerbild Genialität?

Ein Künstler muß genial sein.

Genial würden Sie als schöpferisch beschreiben – oder ist es noch mehr?

Genialität ist ein besonderer Zugriff, ein besonderes Verhältnis zum Material. Das Überhöhte. Das Einmalige.

Meinen Sie, daß Frauen aus historischen Gründen diese Genialität nicht entfalten können?

Die Verabredung sieht doch so aus: Männer tragen die Potentialität von Genialität in sich. Das ist Teil ihrer Ausstattung, und man sollte die Tragfähigkeit solcher Illusionen nicht unterschätzen. Die Verabredung lautet weiter: daß Frauen sich dem annähern können. In der Realität verzetteln sie sich dabei leicht, weil das Programm und die alltäglichen Bedingungen für ein freies künstlerisches Arbeiten für Frauen nicht so eindeutig sind. Ihre Produktivität versiegt. Oder sie bieten das Bild multipler Persönlichkeiten, daß heißt, sie sind mehrere Personen, wobei die eine oft nichts von der anderen weiß. Viele zu sein, das fruchtbar zu machen für die Kunst, erfordert einen ungeheuren Aufwand an Phantasie, Energie, Koordination, Gedächtnis und Vergessen. Und es basiert auf Leiden. Wie auch immer sich der Anspruch von Genialität gegen die Wahrscheinlichkeit behauptet, es ist leichter, wenn deren Möglichkeit von Außen bestätigt wird – so wie es Lieblingskinder leichter haben.

Gibt es Künstler/Künstlerinnen, die Ihre Entwicklung beeinflußt haben?

Wenn ich jetzt einfach ein paar Namen aufzählte von Künstlern und Künstlerinnen, die mich beeindruckt haben, würde das vielleicht auf einen falschen Weg führen. Mich hat immer das von mir Unverstandene in den Kunstwerken beschäftigt. So, wie wenn man als Kind ein Buch der Erwachsenen liest, das man in deren Sinn nicht verstehen kann, das man aber für sich selbst sehr wohl versteht. Ich habe, als ich jung war, beinahe systematisch die europäischen Museen bereist. Eine Collage von Rauschenberg, ein angebranntes Bett, auf der ersten documenta werde ich nie vergessen.

Haben Sie bewußt noch die NS-Kunst wahrgenommen?

Bewußt nicht. Aber im Rückblick glaube ich feststellen zu können, daß die in der Zeit des Nationalsozialismus geschaffene Bildhauerei meiner Eltern (die die Moderne kannten und die vom Bauhaus beeinflußt waren) in einigen Zügen der Formverrottung dieser Zeit erlegen ist. Das konnte ich als Kind nicht erkennen. Ich fürchtete mich vor den Dämonen auf japanischen Holzschnitten. Die Bilder Kubins erschreckten mich. Ich sammelte diese Bildchen für Reemtsmas Zigarettentalben.

In einem Gespräch mit Barbara Sichtermann beschreiben Sie sehr schön Ihre Kindheit, dieses etwas Verwahrloste...

Ja, Barbara Sichtermann schrieb vor etwa zehn Jahren ein schönes Porträt. – Mein frühes Kinderleben war ziemlich grauenhaft. Und dann ist Pommernland abgebrannt. Als Flüchtling in ein Dorf in Niedersachsen eingewiesen, war man von den Bauern verachtet, wenn man keinen veräußerbaren Schmuck besaß, und meine Eltern besaßen keinen Schmuck. Meine Schwester und ich schliefen in einem schmalen Bett. Dann war da noch meine faule Mutter und mein entnazifizierter Stiefvater, der auch nichts tat, der auf eine neue Anstellung wartete. Ich wurde dazu angehalten, Kartoffeln zu stehlen und Zuckerrüben, kleine Bäume umzuhauen und sie zu zersägen, Blumen zu pflücken, sie zu binden und sie in der Stadt vor Schulbeginn zu verkaufen. Qualmendes Feuer. Angefrorene Füße in Holzsandalen. Die kleine Blechschüssel, so groß wie ein Suppenteller, in der das Geschirr abgewaschen werden mußte... ich hatte mehrere Jahre hindurch immer Hunger. Manchmal bekam ich für Zeichnungen in die Poesiealben von Klassenkameradinnen aus begüterten Elternhäusern ein Butterbrot. Meiner Mutter wurde das Schulgeld zu teuer. 25 Mark im Monat. Ich war

etwa 15 Jahre alt, als ich an einem Wintermorgen aus diesem kalten Zimmer mit den drei Leuten darin fortging. Auch später und viel später bin ich immer noch und immer wieder fortgegangen: nach London, Paris und Italien.

Versuchen wir noch einmal, zum Ausgangspunkt zurückzukommen. Uns interessiert Ihr Leben als Frau, die Existenz als Frau und Künstlerin...

Meine Lebensführung ist bestimmt durch meine Arbeit. Das erfordert ein hohes Maß an Disziplin. Ich muß meine eigene Agentin, meine eigene Managerin, meine eigene Sekretärin sein. Als Malerin bin ich besser. Dieser ganze Organisationskram ist notwendig, wenn man vom Verkauf lebt, aber er zieht natürlich Kraft und Zeit von der Arbeit ab. Mit den künstlerischen Problemen ist man immer allein. Ich kann zwar über meine Kunst und über deren Entwicklungen mit meiner Freundin sprechen, auch mit meiner Kunsthändlerin, aber erst muß ja immer etwas da sein, worüber ich sprechen kann und möchte. Es ist ja nicht so, daß man die Sprache der Bilder so ohne weiteres in die Sprache der ästhetischen Urteile übersetzen könnte. Es kann in einem Gespräch mit Freunden ein Moment plötzlichen Verstehens, plötzlicher Übereinstimmung geben. Das ist ein Moment des Glücks. Andererseits: wenn meine Kunst überhaupt nicht solchen Annäherungen durch andere ausgesetzt wäre, würde sich die Einsamkeit ins schlecht Erträgliche steigern.

Soweit meine Neugier reicht, versuche ich die Ausschnitte, in denen ich die Welt sehe – wir sehen alle nur Ausschnitte –, zu erweitern und zu verschieben. Durch die Jahre hindurch hat sich mein Blick auf die Dinge, der besondere Blick, der mein Arbeiten ausfiltert, verfeinert. Ein Leben ohne Kunst stelle ich mir trostlos vor, aber auch eins ohne Bäume.

Zurück zu Ihrer Frage: Niemand hat mich gezwungen oder gebeten, Malerin zu werden. Niemand hat gesagt: Künstlerin, hier ist ein Atelier für dich. Ich DARF malen, obgleich ich mir die Voraussetzungen und Bedingungen selbst geschaffen habe und immer wieder neu schaffen muß. Das alles ist kein Beruf, sondern ein innerer Bestandteil meines Lebens – obgleich es mir nicht einfallen würde, die Ölfarbe aufzuessen, wie van Gogh es tat.

Wie es unterschiedliche Lebensabschnitte gibt, so gibt es unterschiedliche Arbeitsphasen. Das Arbeiten fällt mir im Moment leicht. Vielleicht habe ich von den großen Gärtnern gelernt, Pückler, Lenné. Grüns im Schatten eines vergoldeten Paravents.

Eine Atempause?

Sarah Schumann

Biographie

In Berlin geboren. Beide Eltern Bildhauer. Mit fünfzehn Jahren auf eigenen Füßen gestanden. Mit zwanzig Jahren zu malen begonnen. Mit 22 Jahren die erste Einzelausstellung, Schockcollagen, überwiegend mit Motiven von Frauen (in der Zimmargalerie Franck, Frankfurt am Main). Drei Jahre in London gelebt (ab 1960). In der Zeit entstehen informelle Bilder, Materialcollagen mit Darstellungen von Frauen, Illustrationen zu "Alice in Wonderland". 1962 erste Monroe-Darstellung. Bis 1968 Aufenthalt in Italien (Piemont), Epoche der rosanen Bilder - Sujets sind Frauen und innere Landschaften. Illustrationen zu Rafael Albertis "Engelgedichten". Nebenerwerb: Buchumschläge für italienische Verlage. Seit 1971 selbsterstellte Fotografien der Frauen für die Bilder. Die Frau als Zitat. Von 1971-74 Arbeit in der Frauengruppe "Brot und Rosen". Von 1974-77 Vorbereitung und Durchführung der Ausstellung "Künstlerinnen international. 1877-1977", zusammen mit anderen Frauen. Publikationen von eigenen Texten. Es entstehen die großen Frauenbildnisse (Silvia Bovenschen, Anna Mandel). 1982 Reise nach Indien (3 Monate). Nach dieser Reise wechselt das Sujet in den Bildern: äußere Landschaften und Architektur. Seit 1982 Reisen in die DDR. In den Bildern: Thematisierung der "Fremde". 1985 Reise nach Kenia (6 Wochen). Danach großformatige Triptychen mit topographischen Aufsichten. Die Farbe des braunen Kontinents ist blau. 1986 erstes Bild ("Der jüdische Friedhof in Bleckede") zu dem Zyklus "Frühe Gräber", gezeigt 1992. 1989 zweite Reise nach Kenia. Workshop mit afrikanischen Künstlern. Abschiedsbilder von Afrika: Gedi. Elefanten. Der Fluß Mara. 1992 Beendigung des Zyklus "Frühe Gräber". Ölmalerei auf Leinwand und Arbeiten auf Papier. Blaue Grüns. Gelbe Grüns. Lenné, Pückler-Muskau. 1992 Reise nach Moskau.

Einzelausstellungen

- 1953 Zimmargalerie Franck, Frankfurt a.M.
- 1961 Galerie Parnass, Wuppertal
- 1962 Galerie Kerache, Paris
- 1963 Institute of Contemporary Art, London
- 1964 Galerie Parnass
- 1965 Haus am Lützowplatz, Berlin
Galerie Küppers, Köln
- 1966 Galerie Fuchs, Wien
- 1975 Galerie am Savignyplatz, Berlin
- 1976 Kunstverein München
'Space', Wiesbaden
'Die gesamte Druckgraphik' (Sammlung Vogel), Clubheim Deutsche BP,
Hamburg
- 1977 Galerie am Savignyplatz, Berlin
- 1977 Kunstkreis Leinfelden
'Nachtigall' (Hermann Wünsche), Bonn
- 1978 Galerie am Savignyplatz, Berlin
Sarah Kulturzentrum, Stuttgart
Frankfurter Kunstverein
- 1980 Galerie am Judenturm, Coburg
Lalerie am Savignyplatz, Berlin
- 1981 'Spatia', Bozen
'Amazone', Amsterdam
- 1982 Goethe-Institut, Neu-Delhi, Bangalore, Madras, Calcutta, Bombay, Hyderabad
- 1983 APEX, Göttingen
Galerie am Savignyplatz, Berlin

- 1984 Kunstverein Hamburg (K)
Patio, Neu Isenburg
Spatia, Bozen
Multimedia Arte Contemporanea, Brescia
- 1985 Galerie am Judenturm, Coburg
Galerie am Savignyplatz, Berlin
UN Decade for Women Conference NGO Forum
Goethe-Institut, Nairobi
- 1986 Gästehaus der Johann-Wolfgang-von-Goethe-Universität, Frankfurt a.M.
- 1987 Galerie Niepel, Düsseldorf
Galerie APEX, Göttingen
- 1988 Ladengalerie, Berlin
Galerie Exler, Frankfurt a.M.
- 1990 Ladengalerie, Berlin (K)
Goethe-Institut Chicago (K)
Richard Haizmann Museum, Niebüll
- 1991 Elvekjem Museum of Art, Madison, Wisconsin
Galerie Scherer, Miltenberg a.Main
- 1992 'Frühe Gräber', Galerie im Körnerpark, Berlin; Karmeliterkloster Frankfurt am Main
Galerie Dr. Christiane Müller, Berlin
- 1993 Buchumschläge zur Werkausgabe Virginia Woolf, S. Fischer-Verlag im Literaturhaus Frankfurt a.M.
Kunsts-service Berlin und Galerie Christiane Müller, Berlin

Gruppenausstellungen

- 1967 'Berlin', Athen
'Collage 67', Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
- 1969 57. Herbstausstellung, Kunstverein Hannover
- 1972 'Fetisch Jugend', Haus am Waldsee Berlin
- 1975 Kvindeustillingen, Charlottenborg, Kopenhagen
- 1976 'Frauen machen Kunst', Galerie Magers, Bonn, Kunstverein Wolfsburg (K)
- 1977 'Künstlerinnen international', NGBK Berlin, Frankfurter Kunstverein (K)
- 1978 Deutsche Bibliothek und Deutsche Akademie Rom, Goethe Institut Rom
Associazione Italo-Tedesca, Bologna
- 1979 'Frauen sehen sich selbst', Gedok, "Brigitte", Hamburg, München, Düsseldorf, Frankfurt, Berlin (K)
- 1980 30 Jahre Berufsverband Bildender Künstler, Staatliche Kunsthalle Berlin (K)
'Erotische Kunst von Frauen', ElefantPress Galerie, Berlin
'la creacion femina. Mexico-Berlin', Foro de arte contemporaneo, Mexico-Stadt
'Treffpunkt Parnass 1949-1965', von-der-Heydt-Museum, Wuppertal
'International Festival of Women Artists', Kopenhagen
- 1981 12. Kunstmarkt der Stadt Göttingen
68. Herbstausstellung des Kunstvereins Hannover
'Treffpunkt Parnass 1949-1965', Goethe-Institut Paris
- 1982 'Treffpunkt Parnass 1949-1965', Musée du Berry, Bourges, Goethe-Institut London, International Festival of Edinburgh
Werkstattausstellung von sieben Arbeitsstipendiaten, Kommunale Galerie Berlin
- 1983 'Parnass', Städtisches Museum Mülheim an der Ruhr
- 1985 'Krankheit und Kranksein', org. von Prof. Dr. A. Geus, Marburg, Berlin, Hamburg, Ingelheim, Mainz, Ingolstadt
'Von der Fläche in den Raum', NBK Berlin (K)

- 'Zugehend auf eine Biennale des Friedens' Kunsthaus und Kunstverein
Hamburg
- 'Zwischen Zeichnung und Video, Smlg. U. und M. Berger', Museum Wiesbaden
- 1986 'Zwanzig Jahre Rainer Verlag', DAAD-Galerie, Berlin
- 1987 'Vier Stipendiaten des Schlosses Bleckede, Mueseum für das Fürstentum
Lüneburg
- 'Die alltägliche Wut', ElefantenPress Galerie, Berlin
- '6 berliner Künstler stellen aus', Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen
- 1988 'L'infanzia dei sogni', Multimedia, Brescia
- 1989 'Eberhard Roters zu Ehren', Berlinische Galerie
- 'Kunstszene Berlin (West) 86-89', Berlinische Galerie
- 1990 'Herzsprung', Kunst und Fotografie, Haus am Waldsee, Berlin (K)
- 1991 'Mitteilungen über Photographie in der bildenden Kunst', Verein der Berliner
Künstlerinnen, Berlin (K)
- 1992 'Bilder zu Afrika', Kreditanstalt für Wiederaufbau, Frankfurt a.M.

Stipendien

- Deutsche Akademie, Villa Massimo, Rom 1977/78
- Arbeitsstipendium des Senators für Kulturelle Angelegenheiten, Berlin 1981
- Künstlerstätte Bleckede, Land Niedersachsen 1986
- Arbeitsstipendium des Senators für Kulturelle Angelegenheiten, Berlin 1987
- Werkstipendium des Kunstfonds, Bonn 1990
- Stipendium des Künstlerinnenprogramms des Senators für Kulturelle
Angelegenheiten, Berlin 1993

Mitorganisation

- der Ausstellung 'Künstlerinnen international. 1877-1977', Berlin und Frankfurt a.M.

Plakate

- Kommunales Kino, Frankfurt a.M. 1977
- Verlag Frauenoffensive, München 1980 und 1981
- Videofilm 'Über Holger Meins. Ein Versuch – unsere Sicht heute' von Gerd Conradt
und Hartmut Jahn, 1982
- Alibaba-Verlag, Frankfurt a.M. 1984
- 750 Jahre Berlin 1987
- 'Virginia Woolf', S. Fischer Verlag, 1989

Titelblätter

- 'Freedom', London 1961
- 'Frauen und Film' Nr. 4,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15,28,33
- 'Courage' 10/1978; 10/1980; Sonderheft 1/79
- Kulturmagazin 'die tageszeitung', Berlin 10.9.1979

Buchumschläge

- Longanesi-Editore, Mailand 1963
- Verlag Frauenoffensive, München 1978
- Luchterhand-Verlag, Darmstadt 1979
- Modtryk, Arhus 1984
- Alibaba-Verlag Frankfurt a.M. 1986, 1986 und 1988
- Gesamtgestaltung einer Jugend-Krimi-Serie, Alibaba-Verlag Frankfurt a.M. 1987
- Gesamtgestaltung für die Virginia-Woolf-Gesamtausgabe, 25 Bde, S. Fischer Verlag,
1989-95
- Dvorah Verlag, Frankfurt a.M. 1991 und 1992

Illustrationen

zu Rafael Alberti, 'Engel-Gedichte', 1966 (unveröffentl.)
'collage – politisch', Edition Hossmann, Hamburg 1972
zu Lewis Carroll, 'Alice im Wunderland', Edition Hossmann, Hamburg 1974
zu Esther Kreitmann, 'Deborah – Narren tanzen im Ghetto', Frankfurt a.M. 1984
zu Kim Chernin, 'Rote Schatten', Frankfurt a.M. 1986

Buchveröffentlichungen

'Frauenhandbuch Nr.1', in der Frauengruppe 'Brot und Rosen', Berlin 1974
'Journeys', Berlin 1991

Eigene Publikationen

Selbstdarstellung einer Malerin, in: Frauenjahrbuch 1975, Frankfurt a.M. 1975.
unterdrückte Konkurrenz, in: Playboy, München, August 1975.
Weibliche Kunst. Frauenspezifisches in der Kunst am Beispiel von sechs Künstlerinnen (zus. m. R. Gerhardt und E. Kuwertz), in: Magazin Kunst, Mainz, November 1975.
Zwei Frauen fahren Boot, in: Frauen und Film, 6/1975.
Notizen nach einer Reise zur Frauenausstellung in Charlottenbog, Kopenhagen, in: Ästhetik und Kommunikation, 25/1976.
Fragen und Assoziationen zu den Arbeiten von Meret Oppenheim, in: Kat. Künstlerinnen international. 1877-1977, Berlin 1977.
Annäherungen, in: Die Schwarze Botin, 5/1977.
Verschobene Räume. An verschiedenen Tagen: Rom-Berlin, in: Die Schwarze Botin, 8/1978.
Eine Begegnung mit dem Stechlin, in: Courage 5/1982.
das gesehene bild. das erzählte bild. das geträumte bild. In: Sarah Schumann, Hamburg 1983.
Marilyn Monroe, in: Konkret-Sexualität, Hamburg 1984.
An welche erotische Szene in der Literatur erinnern Sie sich gerne? ebd.
Eine andere Buchkritik von Sarah Schumann: Musachi – Die Reise in die Welt der Samurei, in: die tageszeitung, 2.3.1985.
Enthüllungen, in: Konkret-Literatur, Hamburg 1987.
Collagen, in: Kat. Mitteilungen über Photographie in der bildenden Kunst, Berlin 1991.

Filme

'männerbünde' (zusammen m. Helke Sander), 1973 (WDR)
'Macht die Pille frei?' (zusammen m. Helke Sander), 1987 (NDR)

Bibliographie

Edouard Roditi, Prospekt Galerie Kerchahe, Paris 1963.
Giulia Veronesi, in "Ferrania", Mailand 1963.
John Anthony Thwaites, in "Studio international", London, Januar 1965.
Leiv Warren Donnan, in "Replik", Nr. 4/5, Berlin 1970.
Carl Vogel, Begleittext zu "Collage-politisch", Hamburg 1972.
Renate Gerhardt, in "Magazin Kunst", Nr. 4, Mainz 1975.
Diess., in "Courage", Nr. 6, Berlin 1976
"efa", Nr. 10/11, Köln 1976.
Carl Vogel, in "S. Sch. – das grafische Werk", Hamburg 1976.
Iris Wagner, in "Ästhetik und Kommunikation", Nr. 25, Berlin 1976.
Film von Harun Farocki, "Ein Bild von S. Sch.", 1976.
Silvia Bovenschen, in "Flash Art – heute Kunst", Nr. 17, Mailand 1977.
Diess., in Kat. "Künstlerinnen international", Berlin 1977.
Margarethe Jochimsen, in "Kunstmagazin", Nr. 2, 1977.

Reinhard von der Marwitz, in "him applaus", Berlin 1977.
 Marlen Stoessel, in "DIE SCHWARZE BOTIN", Nr. 3, Berlin 1977.
 Georg Bussmann, in: Prospekt "S. Sch.", Frankfurter Kunstverein 1978.
 Karin Petersen, in "Courage", Nr. 6, Berlin 1978.
 Dokumentation in "Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler", Bd. 1, Museum Wiesbaden 1979.
 Peter Gorsen, in "Frauen in der Kunst", Frankfurt am Main 1980.
 Gottfried Sello, in "Brigitte", Nr. 15 Hamburg 1980.
 Silvia Bovenschen, in Kat. "68. Herbstausstellung", Kunstverein Hannover 1981.
 Belinda Byrne, Marlene Defever, "Artzien", Nr. 23/24, Amsterdam 1981.
 Lucy Lippard, in Anna Thüne (Hrsg.) "Körper, Liebe, Sprache", Berlin 1982.
 Christian Enzensberger, "S. Sch.s Collagen zu 'Alice im Wunderland' (1963) und Carl Vogel in Kat. "S. Sch.", Kunstverein Hamburg 1983.
 "Künstlergespräche", Galerie APEX, Göttingen 1983.
 Silvia Bovenschen, "Vexierbilder des Schreckens"; Peter Gorsen, "Das Prinzip Hoffnung ist weiblich. Versuch über S. Sch."; Klaus Reichert, S. Sechs Fotomontagen (verf. 1963); alle in: "S. Sch.", Berlin 1983.
 Barbara Sichtermann, "S. Sch., Bilder des Schreckens, in: emma 1/84.
 Lucie Schauer in Kat. "Von der Fläche in den Raum", NBK Berlin 1985.
 Silvia Bovenschen, Vexierbilder des Schreckens, in: Karoline Müller u.a. "Zur Physiologie der bildenden Kunst", Berlin 1987.
 A. Harriett Ritter, in Kat. "S. Sch.", Museum für das Fürstentum Lüneburg 1987.
 Eberhard Roters, "Zu sich selbst eine Reise darüber hinaus", in: Kat. "Reisen in die DDR", Ladengalerie 1990.
 Silvia Bovenschen, in Kat.: "S. Sch., Journeys to East-Germany 1983-89", Goethe-Institut, Chicago 1990.
 Doris Blank, in "artis", 1990.
 Sue Taylor, in "Art in America", Oktober 1990.
 Silvia Bovenschen "Blickreisen", Alexander Garcia Düttmann, "Schemen" und Eberhard Roters in Kat. "Journeys", Berlin 1991.
 Ulrich Wedel, in "Vogue", 2/92.



Sarah Schumann
„Der jüdische Friedhof in Prag“, 1990
Zeichnung, Tusche, Pastell, Bleistift, Pigmente
38,5 x 53 cm

20. Natalja Struve

„Ich habe mich nicht zum Ziel“

Gespräche mit **Natalja Struve** am 08.10. und am 13.12.1990 in Berlin

Ästhetisches Handeln auf der einen Seite, auf der anderen Seite Deine Biographie, Deine Lebenspraxis als Frau – beides beeinflusst sich, widerspricht sich mitunter. Wie weit sind Dir diese Zusammenhänge bewußt?

Mit der Bezeichnung Erlebniskünstlerin ist sicher auch etwas Richtiges benannt... unter anderem auch der Zusammenhang dieser beiden Bereiche. Ich glaube, das ging bei mir schon sehr früh in diese Richtung, es war eine Art Überlebenspraxis. Ich habe meine frühe Kindheit ja nicht in Deutschland verbracht, und wenn ich mir heute Fotos ansehe von diesem Kind in Leningrad – dieses Kind ist mir fremd. Die Fremdheit mir selbst gegenüber ist so etwas wie mein zentrales Motiv – nicht, daß ich eine ungebrochene Identität wiederherstellen wollte, aber... eine Annäherung, eine sehr widersprüchliche Suche nach diesem Kind prägt meine Arbeit, zumindest latent. Ich durfte ja von heute auf morgen nicht mehr russisch sprechen. Da mußte ich andere Mittel finden, um mich auszudrücken. Es hat lange gedauert, bis ich überhaupt begonnen habe, etwas von dieser Erfahrung zu materialisieren, in einer Art und Weise, die ich Übersetzungsakte nennen möchte.

Wie ist es Dir gelungen, in diesem für Dich fremden Land zu arbeiten? Welche Bezugspunkte gab es, um einen Arbeitsansatz zu entwickeln?

Den Ausgangspunkt meiner Arbeit sehe ich in der Konzeptkunst, wobei für mich das Risiko des möglichen Scheiterns ein sehr wichtiger Moment ist... Ich habe ja lange Soloperformances gemacht und im Lauf der Zeit eine bestimmte Technik entwickelt, eine Art Repertoire, auf das ich auch bei Unsicherheiten immer zurückgreifen konnte. Dadurch kam ich nicht mehr in die Nähe der Gefahr eines Sturzes, und deshalb interessiert mich das nicht mehr. Mich interessiert eigentlich immer: wie komme ich in die Nähe des Sprungs, des Risikos. Der Ausgangspunkt war die Suche nach diesem fremden Kind, was eigentlich gleichbedeutend war mit der Suche nach Sprache. Dieses Kind war abgeschnitten von der Muttersprache. So akzentfrei ich auch deutsch spreche, ist mir diese Sprache doch nicht vertraut, ich beherrsche sie nicht normal, sie läßt mich nicht „rein“. Bis heute ist meine Fragestellung: was könnte ich ausdrücken, wenn ich es nicht auf deutsch, sondern auf russisch ausdrücken könnte? Wieweit gibt es noch immer die Barriere der deutschen Sprache, die für mich eine Verbotsbarriere ist...

Was hat das zu tun mit Deinem Bemühen, Übersetzungsakte sinnfällig zu machen? Du versuchst ja auch Bewegungen gewissermaßen in einer anderen Sprache, sprich Schall, auszudrücken.

Ja... eine Plastik, auch eine akustische, entsteht aus einer Handlung heraus. Damit übersetzte ich die Bewegung in etwas Hörbares. Auf diese Weise entsteht eine Möglichkeit zur ungetrennten simultanen Wahrnehmung: das Körperliche, das Geistige und das Psychische. Zum Beispiel: Körperlich – als ich nach Deutschland kam, wurden mir die Haare geschoren. Geistig – in einer meiner ersten Performances im „Lilith“-Schaufenster verwandelte ich mich aus dem „Bürgerlichen Smoking“ in die „Maske einer Terroristin“. Und psychisch – ich nagelte auf ein Brett aus karelischer Kiefer geschnittene, gedruckte Sprache.

Wie bist Du denn auf diese Materialien gekommen, die karelische Kiefer zum Beispiel? Suchst Du Dir zuerst die Materialien, die Gegenstände, einen Raum und läßt es dann darauf ankommen, wie Du mit diesen Dingen in dieser Situation zurechtkommst? Das ist ja nicht im voraus planbar, absehbar...

Es ist ein ganzes Instrumentarium von Gegenständen, die zu Beginn auch einen starken symbolischen Wert hatten. Die karelische Kiefer, das war ein Bezug zu Rußland. Dann hatte ich ein großes Stück Speck und ein großes Messer, um diesen Speck zu schneiden – das hatte mit Hunger zu tun, auch mit Tod. Aber zunächst zogen mich immer die Materialien an, sie waren so natürlich in ihrer Materialität. Das Holz zog mich an, der Speck und das Messer... das hatte auch etwas mit Energie zu tun, mit Kälte und Wärme. Dieses Instrumentarium von Gegenständen inspirierte mich zu einer wirklichen Inszenierung. Allmählich sind es dann immer weniger Gegenstände geworden – obwohl ich mir bis heute nicht sicher bin, ob dieser Satz „less is more“ richtig ist... Diese Materialien müssen ja auch nicht immer genutzt werden, die Frage ist, wie Du sie für eine Installation konzipierst, damit sie auch, wenn sie nicht benutzt werden, in ihrer Stummheit sprechen können.

Dieses Instrumentarium von Gegenständen kann ja theoretisch in der Anzahl unendlich sein. Sehr vieles kann diesen Symbolcharakter haben, wenn man an Rußland denkt... Ist es nicht eigentlich egal, ob dieses Stück Holz aus Rußland ist oder aus dem Schwarzwald?

Im Grunde genommen, ja.

Was soll also aus diesem Assoziationsmaterial entstehen? Die Erinnerung, das, was dieses Kind gesehen und erlebt hat?

Nein, ich möchte dieses Kind kennenlernen, eine vielleicht auch vergeßliche Verbindung zu ihm herstellen. Ich muß nicht wissen, was dieses Kind gedacht und getan hat, aber es müßte eine Verbindung entstehen. Vielleicht ist das Kostbare an dieser Verbindung gerade, daß dabei vieles im Dunkeln, im Vergessenen bleibt... Ich möchte eben nicht diese Trennung, diesen Schnitt zu dem Kind verstärken, sondern möglicherweise das Unbekannte oder auch Unsichtbare des „Kind-Sein“ empfinden.

Und dazu brauchst Du diese symbolträchtigen Materialien?

Damals habe ich sie gebraucht. Heute bin ich eher in einer Krise, ich frage mich, brauche ich solche Materialien überhaupt, oder ist ganz allgemein die Materialfrage in der Kunst etwas, was mich noch anspricht. „Der Gegenstand wird Gedanke“ – dieser Satz fasziniert mich immer noch. Denn der Bezug zum Gegenstand führt nicht nur zu einer reflektierbaren Verbindung, „sein Geist“ hier, meiner da... Wenn ich zu diesem Gegenstand Kontakt aufnehme, dann wird dieser Gegenstand über mich zum Gedanken. Was geschieht dann – kann ich diesen Gedanken transportieren? Solche Fragen interessieren mich heute, und dadurch werden die Gegenstände weniger symbolträchtig. Die Gegenstände werden zum Gegenstand eines Prozesses, wobei für mich das Körperliche sehr wichtig ist, das Körperliche des Gegenstands ebenso wie mein Körper. Es ist mir nicht wichtig, das wieder in eine Gestalt zu bringen, zumindest nicht in eine Gestalt materieller Art. Jetzt interessiert mich besonders der antagonistische Prozeß des Immateriellen.

Was hast Du zuerst verfügbar, den Gegenstand, oder die Absicht, ihn einem ganz bestimmten Prozeß zu unterziehen?

Manchmal gibt es einen Gegenstand, der sofort etwas in Dir auslöst, unmittelbar zu einer Idee führt. Diese Idee kommt nicht aus dem Nichts, sie war bereits irgendwo abgespeichert, abgelagert. Das hat meiner Ansicht nach nicht mit Erinnern zu tun, sondern damit, das, was ausgelöst wird, aufzugreifen, einer Spur zu folgen. Die Antwort, das Ergebnis interessiert mich dabei weniger. Es geht mir eher um die Kunst, zu fragen, und um die Frage, wieweit das Fragen darstellbar ist. Darauf folgt dann das nächste Problem: ist das darstellbar, kommunizierbar, sendbar, versendbar...

Welche Erfahrungen hast Du gemacht? Im allgemeinen ist das ein Problem, weil selbst ganz Konkretes bei jedem Betrachter immer wieder anders ankommt... oder ganz einfach auf Unverständnis stößt...

Von der Installation her, denke ich, ist meine Arbeit mindestens sehr gut lesbar. Der Umgang, mein Umgang mit dem, was ich installiere – ein ganz bestimmter Augenblick des Handelns, eine spezielle Belichtung, ein Ausschnitt – ist natürlich geprägt von meiner persönlichen Befindlichkeit und von der Situation an Ort und Stelle. Diese Differenzen sichtbar zu machen, ist sehr schwierig, ich muß selber begreifen, wahrnehmen, daß das, was ich tue, für andere unter Umständen völlig unverständlich sein kann. Das hat sicher mit meiner persönlichen, starken Codierung zu tun. Zum Beispiel im Versuch, bunte Schatten des Lichts auf der Atelierwand mit den Spiegelungen des Wassers der Spree an der Decke negativ zu belichten: aber die Kamera war nicht geladen. Vielleicht müßte ich mit ganz anderen Leuten arbeiten, mit Wissenschaftlern, mit Technikern...

Aber zurück zu diesem Ausschnitt, den ich in einen Raum bringen will. Der Raum entsteht aus der Differenz zwischen etwas Unbekanntem – das mir aber vertraut ist – und dem, was damit dann passiert. Das hat mit Denken zu tun, aber nicht mit der logisch-linearen Form des Denkens, sondern mehr in der Region außerhalb des Vorstellbaren. Bisher gelang mir das nur in einer Performance, mag sein, daß ich in zwei Jahren etwas anderes finde.

Eine ganz wesentliche Motivation Deiner künstlerischen Auseinandersetzung ist immer wieder das Erkennen Deines Ichs...

Ja, als Folge dieser frühen Fremdheit, die ich bis heute mit großer Intensität erlebe. Diese Ausschlußerfahrung führte zu Erkenntnisfragen... oder besser: zu der Entdeckung, daß die Dimension des Sprechens unter oder über dem Schweigen liegt. Aber das reicht nicht aus. Dazu kommt dann das Problem der Vermittlung dieser Erkenntnisse.

Und dazu dann noch die Frage, ob das mit den üblichen Mitteln der Kunst zu vermitteln ist...

Für mich ist die Problematik der Mittel, der Weg des Findens einer Empfindung, das Forschen, eben dieses Abenteuer eine künstlerische Existenz einzugehen, nahezu lebensgefährlich... als Grenzüberschreitungen in andere Bereiche wie „Digitales Equipment“ oder Chaostheorie. Ist das die Frage: Habe ich Narrenfreiheit, oder wie weit will ich gehen, um zu irritieren – nicht, um zu provozieren, sondern um ein unbekanntes Erleben zuzulassen. Das ist schwierig, wie es heute auf dem Kunstmarkt scheint! Du darfst ja alles, das Versicherungssystem ist perfekt, Hamlet ist bieder geworden.

Und dann ein weiteres Paradox: Die Techniken werden immer präziser – Du weißt aber immer weniger. Das finde ich spannend. In dieser Situation gibt es neue Möglichkeiten mit ganz einfachen Frage, die ja meist zugleich auch die komplexesten Fragen sind. Das Alltägliche ist nach wie vor nicht auf einen Computer umzusetzen. Es ist sicher einfacher, ein Expertensystem zu schreiben als die Vorgänge bei der

Reinigung eines Gebäudes. Das ist ja auch Frauenarbeit... Dafür wirst Du kein System schreiben können. Ich wollte einmal sehen, wie ein Kubikmeter Eis in einer Galerie schmilzt. Natürlich wußte ich, daß das sehr viel Wasser geben würde, aber wieviel, das habe ich nicht gewußt. Nun ja, trotz Aufwischtüchern, Kalkstein und Löschpapier stand schließlich die Galerie unter Wasser... Ich dreh' es gern in reines Chaos. Das ist nicht berechenbar. Ich würde gern einmal eine Wolke die Treppe 'rauf- oder 'runtertragen und versuchen, sie zu küssen. Das müßte ich mit Wissenschaftlern ausprobieren... Es geht, ich glaube, ein halber Liter Wasser würde zurückbleiben. Das wäre für mich die extreme Einfachheit des Chaos.

Wo beginnt für Dich der Bereich des ästhetischen Handelns?

Das ist das Risiko in jeder Performance. Ich gehe aus von meinem Erleben, von der Wahrnehmung meines Erlebens. Das verbindet sich mit dem Erleben und der Wahrnehmung der anderen... Wahrnehmen ist ein Herausgehen, dadurch komme ich in den Zustand des Handelns, und dabei geht es immer um das Gestalten und Formen dieser Wahrnehmung. Das ist der Bereich des ästhetischen Handelns, und der beginnt für mich tatsächlich im Alltag – er hört aber nicht im Alltag auf. Er beginnt auf jeden Fall im Alltag, bei mir schon sehr früh, als Kind, da habe ich hauptsächlich in künstlichen Räumen gelebt und mir so eine Lebensmöglichkeit geschaffen. Diese künstlichen Räume waren ganz einfach: eine Sauerampferwiese, ein Sandberg, ein roter Fluß, ein Moor – und alle diese Räume habe ich mit Figuren besetzt... Womöglich hat meine Faszination für die heutigen Technologien damit zu tun. Da sind auch diese virtuellen Räume... vielleicht sind die Gegenstände heute auch immateriell, wie auch unser Umgang miteinander immateriell, unanschaulich geworden ist. Die Frage nach der sinnlichen Wahrnehmung, nach dem Leben, auch nach der Lust zu leben – all das ist für mich Material für Konzepte zu anderen Fragen, auch zum Erfinden von Fragen. Es gipfelt in der Frage, wie weit ich mich vielleicht selber zum Forschungsobjekt machen sollte ... Alle meine Arbeiten in den letzten zehn, zwölf Jahren sind Fragen, die Performances, die Aufzeichnungen, die Materialien. Und alle die Fragen muß ich ins Erleben bringen – ich bezeichne meine Arbeiten als Übersetzungsakte. Und ein solcher Übersetzungsakt ist eigentlich ... ein Feld. In dieses Feld zu geraten, ist bereits ein schmerzlicher Vorgang, ein Vorgang des Denkens und des Empfindens. Es sind Übersetzungsakte von Fragen, die über meine Person hinausgehen ... Bedingungen, Möglichkeiten, Intensitäten von Dasein, von Wahrnehmung von Dasein ... und der Versuch, dieses Dasein zu formulieren, zu gestalten. Dieses Feld, dieses Grenzfeld, ist unsere sinnliche Wahrnehmung. Die Grenze zwischen dem künstlerischen, philosophischen Denken und dem Handeln – das ist für mich eine ästhetische Frage ... Figuren erfinden, die in diesem Feld virtuell handeln können, Begriffe finden, mit denen diese Figuren virtuell handeln können – das ist es, was mich interessiert. Es ist immer wieder die Frage der Fremdheit, im Handeln und in der Begegnung ... Wie fremd bleibe ich mir, wie weit lasse ich Fremdheit überhaupt zu?

Es gibt für mich kein Tabu der Begriffe, kein Verbot, mich da aufzuhalten, auch wenn das meist männliche Begriffe sind, männliche Erfindungen. Aber dadurch sind sie für mich nicht an die Männer gebunden. Die Männer haben sie nicht gemacht als Machtgegenstände, aber sie sind dazu geworden ... Unserer Frage müßte nun doch sein: Wollen wir da überhaupt 'rein in dieser Form? Eine Frage ist, wie transportiere ich den künstlerischen Gegenstand als Selbstdarstellung mit und über den Gegenstand als Reproduktion von mir selber in diese sogenannte Kunstwelt, die ständig privater wird ...

Siehst Du da einen Unterschied zwischen Künstlerinnen und Künstlern? Der Künstlerbegriff ist stark an männliche Eigenschaften geknüpft, während das Private

kulturgeschichtlich den Frauen zugeordnet ist. Wieweit sind Frauen heute überhaupt bereit, im Zusammenhang mit der Kunst über das Private, den Alltag, ihre Gefühle zu reflektieren? Bedeutet nicht die übliche Vorstellung von professioneller Qualität, das Private aus dem Kunstbereich auszuspüren? Andererseits stellst Du nun die Frage, braucht das Kunstwerk die private Person als Transportmittel ...

Wenn man die Künstlerpersönlichkeit durch die Jahrhunderte betrachtet, begonnen mit der Phase, in der die Kunst dem Religiösen näher war, dem Schamanischen, dann war die Privatperson eigentlich immer ... der Durchgang. Die Nicht-mehr-Trennbarkeit des Gegenstands der Kunst und des Künstlers heute ist ein Novum. Die Künstler müssen ihre Produkte repräsentieren. Das ist sehr seltsam. Hat das bereits mit dem Immateriell-werden des Materiellen zu tun? Gleichzeitig wird alles immer privater, alles wird mehr oder weniger inszeniert. Da gibt es auch eine Annäherung zwischen Kunst und Politik, die Formen der Inszenierung gleichen sich sehr ...

Aber wie können Frauen, sei es nun in der Kunst oder in der Wissenschaft, einerseits der Reduktion auf's Private entgehen, ohne andererseits darauf zu verzichten, als privat abgestempelte Qualitäten, Erfahrungen und Empfindungen auch in ihre jeweiligen Arbeitszusammenhänge einzubeziehen?

Das hängt vermutlich damit zusammen, daß die meisten Künstlerinnen aus dem Bürgertum kommen, und dort ist diese Trennung zwischen Öffentlichem und Privatem üblich ... Für mich ist auch diese Frage verbunden mit der Frage nach der Fremdheit – wie fremd bin ich denn auch im Privaten? Ich sehe nur die Möglichkeit, das immer wieder in Frage zu stellen. In den Öffentlichen Bereich gehe ich mit meiner Person hinein, und meine Person ist der Bereich, wo ich dieses Private zugleich in Frage stelle. Die Funktionalisierung des Privatesten – ist das nicht ein Problem in allen Bereichen? Meine Frage ist dann, wie weit ist schon alles Funktion, muß funktionieren, und wie weit will Frau unter diesen Bedingungen ebenfalls funktionieren? Was ja unter Umständen bedeutet, sich sterilisieren zu lassen, im Schwangerschaften als Gefährdung der Einsatzfähigkeit auszuschalten – also wieweit wollen wir das mitmachen, uns geistig und psychisch kastrieren, transvestieren, nur um den allgemeinen Ansprüchen zu genügen. Das ist ein großer Konflikt.

Das ist inzwischen ein reziprokes Verhältnis – man weiß gar nicht mehr, was zuerst da ist – die feindliche Umgebung oder eine ihr vorauseilende Projektion...

Ja. Deswegen geht das nur mit Selbstvertrauen, aber mit einem Selbstvertrauen, daß nicht nur auf Vertrautes vertraut, sondern auch und vor allem Vertrauen in eine Fremdheit ... in die eigene Vielheit. Das Risiko eingehen, daß ich zwar formuliere, gestalte, aber es nicht abschließe? Also nicht wieder ein Schlüssel, den ich dann in alleinigem Besitz habe ... sonst ... Wir bauen ja Blaubarts Kammer noch einmal, und wen bringen wir darin um?

Kannst Du skizzieren, wie Deine Entwicklung zur Künstlerin verlaufen ist?

Ich möchte noch einmal auf den Begriff „Vielheit“ eingehen. Die Koppelung von Mutter-Sprache und Kind-Sein als etwas Verlorenes, die eigentliche Spur des Suchens und Versuchens ... Markierungen meiner künstlerischen Biographie, zum Beispiel Orte der Frauenbewegung wie Courage und Lilith, wo ich meine erste Performance 1978 gemacht habe. Diese künstlerische Arbeit thematisierte meinen Abschied vom Theater als Dramaturgin. Damals, Mitte der siebziger Jahre, interessierten mich Frauengestalten wie die Medea, die Nora, die Penthesilea, Ophelia und Lulu.

In dieser Auseinandersetzung hast Du ja auch einen eigenen Kunstbegriff entwickelt ...

Meine Auseinandersetzung mit Kunst und/oder Leben beginnt schon früher ... Das freie künstlerische Experimentieren als Lebensform, nicht bezogen auf eine mögliche Karriere, wurde nach Abschluß meines Architekturstudiums durch eine vage Existenzangst für mich, und den Sohn überschattet. Im Vexierspiel von Verführen und verführt werden, schnappte die Falle einer „Kunst-Ehe“ zu ... Heilige Flamme steh mir bei, ich lande im Schneewittchensarg! ... wo bleibt der Prinz im Plastikland? ... Wachküssen mußte ich mich selbst.

Du hast Dir ja dann sozusagen auf allerlei Bruchstücken eine Art terra incognita geschaffen. Du hattest verschiedene Angebote, Möglichkeiten, wolltest aber einerseits nicht nur als Ehefrau und Mutter funktionieren, andererseits Dich nicht diesem harten Architekturwettbewerb ausliefern. War das eine eher unreflektierte Reaktion auf die gesellschaftlichen Normen und Diktate, oder hatte das mit einem positiven Verständnis von „Weiblichkeit“ zu tun?

Schon während meines Architekturstudiums spürte ich ein diffuses Unwohlsein ... ich war immer der Meinung, Architekten müßten eigentlich die bestausgebildeten Personen sein, angesichts der Bedeutung ihres Tuns für alle Bereiche des Menschen. Aber die Menschen und ihre Bedürfnisse waren in dieses Studium gar nicht miteinbezogen ... Daß ich dann geheiratet habe, war teilweise sicher auch Flucht. Das Leben mit ihm, in der Welt der Kunst, das hat mich angezogen in meiner damaligen diffusen Situation.

Noch mal zurück zur Frage nach der Weiblichkeit. Du meinst, die Gentechnologie nimmt den Frauen etwas, während Valie Export in der künstlichen Reproduzierbarkeit genau das Gegenteil sieht: sie gibt uns etwas, befreit uns von etwas. Doch in beiden Aussagen ist die Signifikanz die Fähigkeit der Frau, zu gebären ...

Nein, so würde ich das nicht sagen. Die Erfahrung der Wahrnehmung der Frau ist eine andere als die des Mannes – das ist der Punkt. Und zwar nicht nur als kulturhistorisches Ergebnis, sondern unabhängig davon, zu allen Zeiten. Für die Frau war es immer selbstverständlich, sich die Erfahrung des Körpers anzueignen und darüber ihren Bereich natürlicher Autorität herzustellen.

Die Energie, die Kraft, etwas Lebendiges aus seinem Körper herauszulassen, ist ja kein unbewußter Akt, daraus ist eine ganze Kultur entstanden – bis das vom weißen, europäischen Mann usurpiert worden ist. Die Frage ist, wieweit Frauen daran mitgewirkt haben, sich ihre Verantwortung entziehen zu lassen, und somit die Trennung von Geist und Körper gefördert haben ...

In der Performance und Installation „Haben Sie schon mal auf einen Gedanken gezeigt“, die meiner Mutter gewidmet war und in der ich der Trennung von Geist und Körper im zeitlichen Phänomen des Todes begegnen wollte, versuchte ich das Weibliche und das Künstlerische zusammenzubringen – das ist also die ewige Frage nach der weiblichen Ästhetik ... Kriterien für eine weibliche Imaginationskraft, die Frage, wieweit ist die weibliche Imaginationskraft ein Feld, das schön längst männlich besetzt ist? Ist diese Trennung, das Männliche - das Weibliche, überhaupt noch zulässig. Ist das schon eine kulturhistorische Frage, oder wird sie das erst? Alle meine Fragestellungen haben immer mit meiner Existenz als Frau zu tun, dahinter dann aber auch mit meinem als Kind konkret erlebten Ausschluß, der sich als Mädchen, als Frau dann noch verstärkt hat. Ich wurde immer wieder darauf zurückgestoßen, daß ich eine Frau bin.

In Deiner Kunst ist ja das Moment der Komik ganz stark ausgeprägt, Ironie und Witz ... etwas Subversives gegenüber dem Begriff der Kunst ...

Verbote übertreten, Gesetze unterwandern, Gefahren begegnen – das reizt mich, das lockt mich ... Stellt Euch einen Molekularbiologen vor, pelzig wie ein Frosch; der untersucht das Liebesleben der Hefepilze. Eigentlich wollte er mir die gentechnische Buchstabensuppe ACQT zeigen. Als er die Röhrchen von der Heizplatte nahm, faszinierte mich plötzlich ein kreisender Wassertropfen auf der Mitte dieser Heizplatte ... bis er einem leisen Zischen entspannt entschwand. Eine trivialästhetische Wahrnehmung verwandelte sich in eine „Lärmaktion für einen Wassertropfen“ auf der Treppe der Akademie der Künste.

Du hast die Performance einmal als ursprüngliche Kunstform bezeichnet, die deswegen eine spezifisch weibliche sein könnte ... Würdest Du das noch immer sagen?

Ja. Hausfrauen wissen, wie Materialien zu behandeln sind, Männer nicht. Das Problem ist die Nichtöffentlichkeit des alltäglichen Schrubbens einer Frau. Deshalb kommt das auch in der Kunst nicht vor. Mir geht es dann aber nicht um eine Abbildung dieser Vorgänge, sondern um ihre Übersetzung.

Viele Künstlerinnen erklären, sie würden nichts von sich aus dazu tun, um in die Öffentlichkeit, ins Museum zu kommen. Wie ist da Deine Position?

Mich interessiert schon, daß meine Sachen in die Öffentlichkeit kommen – später. In eine Auseinandersetzung, einen Diskurs. Es ist mir fast egal, ob das im Museum, an der Universität oder auf der Autobahn geschieht ... Ich möchte anregen, es sind ja Impulse in meinen Arbeiten. Meine Arbeiten bleiben nicht als Objekte zurück, sie sind immer eine Art Transformation. Sie haben Ereignischarakter, wie eine Ladung Eischnee im EC-Automat. Was mich viel mehr interessiert, sind Verbindungen zwischen Künstlern und Wissenschaftlern. Beide haben mit Problemen des Wahrnehmens zu tun, oder wo liegt die Klarheit im tieferen Umfeld der Wahrheit? Ich bin mir sicher, da werden bis in einigen Jahren ungeheure Sachen entstehen. Wir befinden uns in einem latenten Kulturbruch. Ich denke, daß die Kategorien des Weiblichen und des Männlichen, innerhalb derer wir bislang gedacht haben, nicht mehr lange halten werden ...

Aber betrifft das nicht nur die Avantgarde, eine ganz dünne Schicht von Frauen, ganz wenige Männer, die das thematisieren, die Männlichkeit problematisieren? Woher nimmst Du diese Sicherheit ...

Wenn Du Dir die heutigen jungen Mädchen ansiehst, wird der riesige Unterschied zu uns deutlich. Bestimmte Dinge, Probleme sind für die gar nicht mehr vorstellbar ... Nicht zuletzt ist meiner Meinung nach durch die Verunmöglichung der Kriege eine wesentliche Identifikationsebene des Mannes verschwunden. Das verursacht die Krise des Patriarchats in seinen Systemen aus Informationen, Netzen und Konkurrenzen. Das wird zu anderen Perspektiven führen, zu Annäherungen auch. Heute stellen Frauen doch sehr oft die Konkurrenz zum Mann her, benennen das aber als weiblich ... und dabei findet dann etwas sehr Männliches statt. Das müssen wir in Frage stellen.

Kunst habe nichts mit Geschlecht zu tun, heißt es. Hast Du dazu eine andere Position?

Ja ... weil ich überzeugt bin, daß das, was eine Idee, ein Handeln auslöst bei einer Frau etwas anderes ist als bei einem Mann. Das Weibliche ist nicht frontal – im Männlichen ist es fast immer frontal. Dazu gehört auch die Konkurrenz ...

Wie reagierst Du auf die Erwartungshaltung gegenüber der Künstlerin, die ja oft auch Angst und Hemmungen erzeugt?

Es sind Erwartungshaltungen, in die ich mich selber auch begeben ... Da ist immer wieder die Frage: was wird von Dir erwartet? Es sind schmerzliche Prozesse, da hindurchzugehen – und sich wieder davon zu befreien. Die Selbstbeobachtung ist zwar wichtig, aber es geht dann auch darum, da wieder herauszukommen, um nicht ins Psychologische zu fallen. Das ist nämlich die elementare Gefahr. Du kannst dabei den Boden unter den Füßen verlieren, aus der Introspektion nicht mehr zurückfinden. Dann findest Du gar nichts, sondern fällst in eine schwere Depression. Deswegen finde ich den sogenannten erweiterten Kunstbegriff wichtig: Dir eine Umgebung zu schaffen, in der Unterschiedlichkeiten lebendig sind, in die Du vertrauen kannst, die nicht feindlich sind, ... eine Umgebung, die Dir einen Hintergrund aufzeigt, an den Du Dich anlehnen kannst, Dich abstoßen kannst und der Dich mitunter reflektiert, eine Findung zuläßt. Das ist ganz schwierig heute, ich finde fast eher Freunde unter Männern als unter Frauen. Und da kommt dann die Fremdheit extrem stark heraus ... In der Institutionalisierung haben die Frauen sich aufgerieben, oft sogar die Männer überholt. Sich selbst und anderen Frauen vertrauen sie immer weniger. In dem Moment, wo wir etwas institutionalisiert haben, wird es problematisch. Diese Frage stellen wir uns wohl zu wenig ... Welche Frau traut sich denn, angesichts dieser institutionalisierten Bewegung, ihren Egoismus zu äußern? Und wie weit entferne ich mich dadurch womöglich von mir selbst und werde zu dem ... was Kunst ist – aber nicht mein Leben?

Natalja Struve

Biographische Notiz

Unter Stalin in Kasachstan SU geboren
im Hitlerdeutschland angekommen
den Nachkriegszeiten ausgesetzt in Salzgitter-Lebenstedt

Übersiedlung nach Braunschweig
Geburt des Sohnes und Abitur
Architekturstudium

Wechsel an die TU Berlin
Kunst als Lebensform in der Subkultur der sechziger Jahre
Kunst & Ehe mit Bernhard Heiliger

Studium der Slawistik, Germanistik und Theaterwissenschaft an der FU Berlin
Dramaturgin an deutschsprachigen Bühnen im In- und Ausland

Mitarbeit an der Frauenzeitschrift COURAGE
Gründung von MBXI, Agentur für Buchstäblichen Verrat
Video, Installationen, Performance

Gründung von TOOLIX ARTS
Video -und Computerkunst

Lebt in Berlin - Charlottenburg
Kunst & Leben mit Henning Brandis

Ausstellungen (Auswahl)

1991 Installation und Performance: "Versuchsanordnung für eine Henkersmahlzeit" und "Auslegware für Übersetzungsakte", in "Interferenzen", Kunst aus Westberlin 1960-1990, Riga und St. Petersburg (K)
Installation und Vortrag: "Während sich Muster Kontext für Kontext gestaltend vergessen, lächeln Teilchen formlos DNS", in "Im Unterschied", Positionen zeitgenössischer Künstlerinnen, NGBK Berlin 1991 (K)
Performance: "Buchstäblicher Lärm von A-Z", in "West-Östlicher Diwan", Symposium, Wien 1991



Natalja Struve
Smilony Actress, 1990
Computergrafik

21. Rosemarie Trockel

„Das Gefühl für etwas, was sich einer eindeutigen Bewertung entzieht“

Gespräche mit **Rosemarie Trockel** am 18.9.1990 und 22.1.1991 in Köln

Sie sind eine bekannte Künstlerin, lehren aber nicht an einer Kunsthochschule. Wie ist das denn – sagen Sie sich nicht, ich bin jetzt auf dem Höhepunkt meiner Karriere, habe da sozusagen mein Leben lang meine Ruhe –

Sie meinen in puncto Sicherheit? Also das hat für mich bis jetzt keine große Bedeutung.

Zumal man ja an den Hochschulen die weniger guten Beispiele vor Augen hat: Wie Künstler sich als lebenslang engagierten Lehrer sagen, es kommt ja nicht mehr so drauf an ...

Vielleicht sollte man an den Hochschulen über neue Unterrichtsmodelle nachdenken. Andere Zeiten verlangen neue Methoden. Wenn man junge Künstler an den Hochschulen haben will, also diejenigen, die noch oder besser gesagt gerade das aktuelle Kunstgeschehen mitbestimmen, muß man zu anderen Formen greifen. Film und Video zum Beispiel, wären geeignete Mittel ... vor allem eine breite Information durch Kunstzeitschriften, Kunstvideos, Kunsttheorie, Kunstbücher. Ein Etat für Arbeitsmaterial müßte her. Dennoch – auf das persönliche Gespräch kann man nicht verzichten. Das ist das Wichtigste.

Aber sind denn nicht gerade diese vielen Informationen, die heutzutage vom Kunstmarkt kommen, für die Studenten verwirrend?

Verwirrung ist gut. Es ist wichtig, sich mit Rezeptionsgeschichten und den Möglichkeiten von Kunstkritik zu befassen!

Ja ... und diese Verwirrung ist sicher auch bezeichnend für die Rolle der Frau als Künstlerin. Sie haben das ja in Ihren Arbeiten genauso wie in Interviews formuliert. Sie definieren die Künstlerin als eine, die auf der Suche ist nach einem Standpunkt als Frau.

Mir ging es nie um die Suche nach einem Standpunkt als Frau ... Schon als Mädchen habe ich Unterschiede in der Geschlechterrolle gespürt. Es gab also schon ganz früh eine Sensibilität für gewisse Ungleichheiten. Solche Kindheitserlebnisse haben sicher Auswirkungen auf mein späteres Tun gehabt, das geht auch in die Kunst ein. Als ich dann vor zehn Jahren Monika Sprüth traf, war es für uns beide klar, daß wir eine Hauptgewichtung auf die Kunst von Frauen legen wollen. Damals gab es in Köln kaum Ausstellungen von und mit Frauen. Das war sehr unbefriedigend, und daran wollten wir etwas ändern. Der Blick zurück, in die Kunst der siebziger Jahre, war eher entmutigend. Sehr viel interessanter war die Situation in Amerika ...

Wobei die Diskussion über eine weibliche Ästhetik in den siebziger Jahren ja ganz wichtig für uns alle war ...

Das war auf jeden Fall wichtig. Der Blick nach innen, der Rückzug auf die „neue Innerlichkeit“, die Beschäftigung mit dem eigenen Körper, die Sichtbarmachung der Eigenproblematik, Selbsterfahrung – all das war sicher notwendig für die Frauenbewegung und daher auch Grundlage für eine Veränderung. Veränderung war

ja das angestrebte Ziel. Nur mit Kunst hatte das alles nicht so viel zu tun – was da alles so unter dem Begriff „Frauenkunst“ gemacht worden ist, hat eigentlich den Frauen eher geschadet. Man hat ja auch lange so getan, als gäbe es nur eine feministische Theorie. Darüber lohnt es sich zu sprechen. Begriffe wie „weiblich“, „männlich“ müssen neu definiert werden. Die bisherigen Bedeutungsfestschreibungen hatten und haben eine Stabilisierung der traditionellen Geschlechterrolle zur Folge.

Nun ging es in der damaligen Diskussion ja auch darum, Kunst in Frage zu stellen, „Anti-Kunst“, andere Kunstformen zu entwickeln. Es wurde doch versucht, politisch zu handeln – auch die Künstlerinnen haben gesagt, das Private ist politisch – mit den entsprechenden Auswirkungen auf die Kunst.

Ja ... trotzdem, letztlich zählt in der Kunst nur die Form. Man muß Prozesse von damals positiv bewerten. Dennoch ist Vieles noch ungeklärt. Fragen wie: Ist das Geschlecht ein künstliches Produkt? müssen immer wieder diskutiert werden. Biologie im Auftrag der herrschenden Gesellschaft und so weiter ...

Die Künstlerinnen, die wir interviewt haben, sind dieser Frage gegenüber sehr skeptisch. Viele reagieren heute sehr abweisend auf die Frage nach der sogenannten weiblichen Ästhetik. Häufig heißt es, das sei abgeschlossen, damit habe man überhaupt nichts mehr zu tun.

Also die Suche nach einer spezifischen Weiblichkeit ist immer wieder aktuell – je weiblicher, desto besser – auch bleibt weiterhin festzustellen, daß der weibliche Körper nicht frei ist von der Auf- und Verfassung, die die Gesellschaft ihm gibt – das heißt auch die Frage der Überprüfung der wissenschaftlichen Disziplinen muß wieder diskutiert werden.

Gab es denn in Ihrer Familie eine sozusagen künstlerische Disposition?

Nein, außer daß meine Bilder ab dem dritten Lebensjahr gesammelt wurden. Denen wurde also schon früh ein gewisser Wert zugemessen. In der Schule war ich dann die Beste im Zeichnen und in Geometrie. Andere Auszeichnungen sind mir versagt geblieben.

Gab es bei Ihnen so eine Art Lebensentwurf, der es Ihnen erleichtert hat, dieses schwierige Ziel, Künstlerin zu werden, auch wirklich durchzusetzen?

Es stand für mich nie in Frage, Künstlerin zu werden. Da waren die vielen Unfähigkeiten und nur die eine Begabung, die große Angst auf der einen Seite und die kleine Sicherheit auf der anderen. Da gab es keinen Zweifel an der Wahl, aber auch keine Vorstellung, was das überhaupt bedeutet, Künstlerin zu sein. Nur eine eher romantische Vorstellung, weit ab von jeder Realität ...

Ist Ihnen irgendwann bewußt geworden, das Frauen innerhalb des üblichen Künstlermythos als Künstlerinnen eigentlich gar nicht vorgesehen sind? Daß Sie sich da in einer Ausnahmeposition befinden?

Nein, das habe ich nie gedacht.

Und wie sahen Sie die Kunst im Zusammenhang mit anderen möglichen weiblichen Rollen, als Mutter, Ehefrau?

Angeblich soll ich schon mit sechs Jahren gesagt haben: „Heiraten werde ich nie.“ Dabei kannte ich damals überhaupt niemanden, der nicht verheiratet war.

Vielleicht haben Sie eine Künstlerinnenbiographie gelesen ...

Habe ich nie gelesen!

Gab es nie Krisen, wo vielleicht eine Beziehung wichtiger wurde als die Kunst, oder der Wunsch nach einem Kind sich zu einem Drama ausgewachsen hat?

Das Kinderwunschdrama ist momentan aktuell. Manchmal denke ich, es wird Zeit. Ich bin Jahrgang 1952 ... Das ist wirklich eine schwere Entscheidung.

Ja, dafür ist es irgendwann zu spät..

Ja. Die Zeit ist ein bestimmender Faktor für die Frau, viel mehr als für den Mann. Die biologische Uhr läuft und zwingt uns zu Entscheidungen ... Aber da ist dann die Doppelbelastung, Mutter und Arbeit. Vielleicht sollte man sich davon nicht abschrecken lassen. Es gibt genügend Beispiele, wo Frauen dieser Doppelbelastung glänzend Stand gehalten haben. Man muß sich die optimalen Bedingungen schaffen.

Und die gesellschaftliche Akzeptanz muß vorhanden sein –

Ja, eben, Frauen, Mütter im Beruf sind immer noch häufig einer negativen Beurteilung ausgesetzt. Von dem inneren Zwiespalt der Frauen ganz zu schweigen.

Das Kind ist da und fordert – die Kunst dagegen ...

Beide Bereiche fordern, was ihnen zusteht!

Man muß lernen, mit seinen Kräften hauszuhalten. Außerdem wächst man mit den Anforderungen ...

Könnten Sie denn Ihre Vorstellung von Weiblichkeit definieren?

Das ist nicht so klar. Was wir unter Weiblichkeit verstehen, ist ja ein Produkt von Erziehung, ein künstliches Produkt sozusagen. Man sollte sich, wie man sich von den Eltern befreit, genauso von den tradierten Rollen befreien. Das Leben ist ein Prozeß, also ein ständiger Wandel. Man muß sich ständig fragen, was will ich sein, wie will ich sein. Mit allen Mitteln sollte man versuchen, sich vom tradierten Rollenverständnis unabhängig zu machen. Ich besuchte zum Beispiel als Mädchen eine Mädchenschule. Damit wurde ich in eine bestehende Situation hineingestellt. Ich hatte keine Wahl. Trotzdem finde ich, daß die Schule ein geeigneter Ort ist, wo eine Umorientierung stattfinden kann.

Und doch ist es für Mädchen an den Schulen oft schwierig, auch an der Kunsthochschule. Die Männer haben eine andere Art aufzutreten. Frauen sind da eher zögerlich und verweigern sich oft.

Ja, leider ist das immer noch der Fall. Soziologisch und psychologisch ist das alles erklärbar, nur – wir leben hier und jetzt. Also müssen wir hier und jetzt handeln. Das heißt zum Beispiel, mit den Leuten zusammenarbeiten, die einen ähnlichen Bewußtseinsstand haben. Da gibt es keine andere Wahl.

Hatten Sie eigentlich während Ihrer Ausbildung eine Professorin?

Nein. Das Fehlen von weiblichen Idolen vereitelte die Möglichkeit der Identifikation. Man stand ziemlich alleine da. Aber neu war das für mich während des Studiums schon nicht mehr – auch schon als Kind habe ich unter dem Mangel an Vorbildern gelitten.

Hatten Sie Geschwister?

Ja, zwei Schwestern, ein richtiger Frauenhaushalt, Oma, Mutter, alles da.

Woher bekommt man als Frau die nötige Sicherheit?

Man bekommt sie nicht, man muß sie sich nehmen. Sich auf den eigenen Instinkt verlassen. Zum anderen brechen nun die Männer festgelegten Systeme mehr und mehr auseinander. Es entsteht ein Klima der Neuorientierung für beide Geschlechter. Man muß sich Stück für Stück erkämpfen.

Dabei gerät man erst mal in eine Außenseiterposition.

Ja, der Weg ist oft nicht einfach. Ich habe mir oft von Kollegen gute Ratschläge anhören müssen. Das hat mich zwar geärgert, aber nie ernstlich berührt. Ich habe mich eher über deren übersteigertes Selbstwertgefühl gewundert.

Wie haben Sie denn die Sicherheit erlangt, die Gewißheit, eine Situation richtig einzuschätzen, die Konsequenzen zu erkennen ...

Man muß sich selbst richtig einschätzen können, das ist ganz wichtig. Nicht zu früh ausstellen, nicht den damit verbundenen Verführungen erliegen. Den Zeitpunkt für meine erste Ausstellung habe ich selbst gewählt, den Ort auch. Wichtig war die Verbindung mit Monika Sprüth. Wir haben zusammen gearbeitet. Sie war die schlechtere Künstlerin, und deshalb hat sie sich dann entschieden, eine Galerie zu eröffnen.

Das war sicher eine spannende Verbindung ...

Ja, das Programm der Galerie wurde ständig diskutiert. Auch die Entscheidung, nicht nur mit Frauen zu arbeiten, haben wir gemeinsam getroffen.

Hatten Sie denn damals schon die internationalen Kontakte?

Am Anfang überhaupt nicht. Der Anfang sah so aus: großer Enthusiasmus, aber kein Geld. Keine Ahnung vom Geschäft, dafür aber viel Energie. Und natürlich die Unterstützung von Freunden, zum Beispiel dem Maler Walter Dahn. Dann kam die Orientierung nach New York. Die amerikanische Professionalität hat uns sehr beeindruckt. Dann ging alles furchtbar schnell. Ich hatte das Glück, daß sich amerikanische Galerien für meine Arbeiten interessierten.

Was heißt Glück? Wie kommt so etwas zustande?

Na ja, viele amerikanische Galeristen waren auf Entdeckungsreise durch Deutschland. Ich bekam einige Angebote, fuhr nach New York und entschied mich für eine Ausstellung bei Barbara Gladstone. Ein Grund dafür war, daß auch Jenny Holzer bei ihr ausstellte. Der Zeitpunkt war günstig. Als ich zum Beispiel in Deutschland die ersten Wollbilder gezeigt habe, war die Reaktion überwiegend negativ. Die

Amerikaner fanden das aber gut. Das gab mir das nötige feedback ... Die Amerikaner waren insgesamt offener. Künstlerinnen waren dort viel etablierter als in Deutschland – obwohl bis vor wenigen Jahren ihr Marktwert auch in Amerika weit unter dem ihrer Kollegen war.

Der Künstlermythos – den die Männer gestrickt haben – besagt ja unter anderem, die Kunst habe kein Geschlecht. Auffallend ist, daß gerade Frauen, Künstlerinnen, die die damit verbundenen Probleme stark reflektieren und in ihre Kunst einzubeziehen versuchen, trotzdem sagen: Meine Kunst hat mit mir als Frau nichts zu tun.

Wenn ich arbeite, arbeite ich als Frau. Ich finde es absurd, wenn Kolleginnen sich weigern, sich an Frauenausstellungen zu beteiligen – glauben Sie, zum Beispiel daß Lüpertz an einer Ausstellung deswegen nicht teilnimmt, weil sie nur oder hauptsächlich von Männern gemachte Kunst zeigt? Das Kriterium für eine Zu- oder Absage kann doch nicht das Geschlecht sein!

Sie können sich das ja inzwischen vielleicht einfach leisten – Sie sind ja nun ganz oben.

Kunst ist keine olympische Disziplin.

Aber der Name Rosemarie Trockel ist inzwischen international bekannt. Ist es für den Kunstmarkt nicht vielleicht auch reizvoll, daß da eine Frau, eine Feministin Stellung bezieht? Liegt nicht die Spannung darin, daß da eine Künstlerin ist, die etwas zu sagen hat und gerade die Probleme der Frau als Künstlerin nicht verschleiert?

Das kann ich selber schwer beurteilen. Und außerdem: Es gibt genügend Leute, die meine Kunst ablehnen.

Wie kommt es dann, daß Sie in kürzester Zeit diese steile Karriere gemacht haben?

Sicher lag es unter anderem auch daran, daß Kunst von Frauen in Mode kam. Immer mehr Galerien machten Ausstellungen mit Frauen.

Also eine Modeerscheinung.

Wobei ich sicher daran mitgearbeitet habe, daß es in diese Richtung geht.

Meinen Sie nicht, daß das innerhalb dieses männlich dominierten Kunstbetriebs eine Provokation war, vielleicht dadurch einen besonderen Reiz entwickelt hat?

Sicher hat es auch damit zu tun. Man kann auch sagen, es waren gesellschaftlich relevante Themen. Aber letzten Endes hilft das alles nichts. Was schließlich zählt, ist nur das Werk. Wenn es das Werk nicht halten kann, nützen die besten Theorien nichts. Wichtig ist, daß der Künstler, die Künstlerin authentisch bleiben wie Meret Oppenheim, Louise Bourgeois, Georgia O'Keefe, Jutta Koether, Jenny Holzer, und so weiter. Daß Männer und Frauen zu unterschiedlichen Ergebnissen kommen, ist ganz klar. Wer das verleugnet, lügt sich in die eigene Tasche. Entscheidender wäre es, die geschlechtsspezifischen Einteilungen bestimmter ästhetischer Kategorien zu zerstören.

Das kreist also um den Satz: cogito ergo sum – den Satz, der die europäische Gesellschaft so sehr geprägt hat. Wenn nun eine Frau, wie Sie es getan haben, diesen Satz strickt oder besser gesagt stricken läßt, dann ist das eine riesige

Provokation. Häufig verbieten sich Frauen aber gerade so etwas, weil sie denken, das ist „weibliche Ästhetik“, wir dürfen nicht stricken.

Genau. Die fehlende Selbsteinschätzung, die Unterschätzung der eigenen Fähigkeiten – das ist das Manko vieler Frauen. Anstatt zu klagen, sollte man besser jede Chance für sich ergreifen. Man muß das tun, was man will, und das gut.

Ist das ein Grund dafür, daß man die Arbeiten von Trockel nie als Arbeiten von Trockel erkennt? Für das Disparate?

Sie sprechen die Kontinuität an. Die gibt es auch in meiner Arbeit, keine Frage. Aber ich liebe es, gleichzeitig an verschiedenen Dingen zu arbeiten. Dadurch entsteht ein Netzwerk mit mehreren roten Fäden – und fallengelassenen Maschen.

Haben Sie immer so gearbeitet?

Ja. Zum Teil liegt das sicher auch an fehlender Disziplin, an der Abneigung, über einen langen Zeitraum immer dasselbe zu machen.

Auf der anderen Seite entsteht so immer wieder eine Herausforderung, die ganz unterschiedlichen Materialien zu beherrschen ...

Ja, diese Vorgehensweise eröffnet ständig neue Arbeitsgebiete. Das ist ungeheuer interessant.

Das ist dann gewissermaßen Forschungsarbeit.

Das ist mein Ziel. Auch eine Zeitfrage ... bei dem gegenwärtigen Ausstellungsbetrieb ist das kaum möglich.

Die Alternative wäre, einen Einschnitt zu machen und zu sagen, ich stelle jetzt mal zwei Jahre nicht aus.

Ja, unbedingt. Da müßte ich alle meine lieben Galeristen enttäuschen ... Die Arbeitsbedingungen unter den derzeitigen Verhältnissen sind sehr extrem, das geht enorm auf die Gesundheit. Ausstellungsbetrieb, das heißt Koordination, Kataloge, Interviews ... mittlerweile beschäftige ich zwei Assistentinnen.

Man sagt immer wieder über Sie beziehungsweise Ihre Kunst, Sie gäben Bilder ohne Erklärungen. Daß Sie die Rezipienten alleine ließen. Stimmt das denn überhaupt, ist Ihnen die Rezeption egal?

Was heißt egal ... natürlich nicht. Für mich ist die Verfolgung der Kunstkritik ein wichtiger Bestandteil meiner Arbeit. Warum und wie über meine Arbeiten geschrieben wird, ist höchst interessant, damit verbunden auch die Frage, in welchem Maße Kunstkritik an der Herstellung von „KUNST“ mitbeteiligt ist. Dennoch versuche ich mich so gut es geht aus dem Kunstbetrieb heraus zu halten und zu beobachten und zu sammeln, ich bin Kritikersammlerin.

Das Werk vollendet sich im Betrachter ...

Ja, in jedem einzelnen.

In welchem Verhältnis steht die Kunst zu Ihrer Existenz?

Kunst ist lebenswichtig! Man erkennt zunächst mal für sich selbst einen Wert, der vom sozialen Umfeld so nicht akzeptiert wird beziehungsweise kaum eine Bedeutung hat. Hinzu kommt das Gefühl für etwas, was sich einer eindeutigen Bewertung entzieht. Man kann nicht so einfach sagen, ob die Kunst gut ist. Diese Wertungen nimmt man alleine vor, auch wenn eine Mutter oder Schwester kopfschüttelnd daneben stehen. Man spürt eine innere Instanz, die relativ unabhängig ist von der Meinung des Umfelds. Das hat auf der einen Seite eine Isolierung zur Folge, auf der anderen Seite schafft es auch Selbstvertrauen.

In Ihrer Arbeit stellen Sie die Fragen nach dem eigenen Ich, Ihrer Identität ...

Die Suche nach dem eigenen Ich, das hört sich sehr romantisch an. Was ich fordere, ist Selbstüberprüfung. Allerdings kommen die Selbstzweifel dieser Forderung oft zuvor.

Wie entstehen Ihre Bilder, welche Entscheidungsprozesse gehen der Wahl des Sujets, der Durchführung voraus?

Am Anfang steht eine vage Idee im Raum. Dann umkreise ich sozusagen die Idee, verfolge viele Gedanken, die diese Idee berühren. Der Zufall spielt eine große Rolle. Irgendwann macht es dann „kick“ und ...

Wie beispielsweise bei Ihrer Installation „Die Dame ohne Unterleib“, in der eigentlich nur der Unterleib zu sehen ist ...

Ja, man kann sich ein Riesen-Puzzle vorstellen. Und ich bin ein Teil davon, das heißt, ich stehe dann selbst „unter Einfluß“, sozusagen wie auf Droge. Oft ist das sehr nervend, erlaubt keinerlei Entspannung. Die Arbeit bestimmt das Leben. Oft sehr chaotisch ...

Es wird nicht geplant, organisiert.

Doch, auch. Alles läuft parallel.

Das Produkt, das man als Künstlerin herstellt, hat ja sehr viel mit dem Ich zu tun. Wie schafft man es, sich von der Angst zu befreien, daß man dieses Produkt darbieten, anbieten, zeigen kann?

Ich bestand aus so vielen Unsicherheiten, daß es für mich lebensnotwendig war, mir ein Terrain zu erobern.

Sind Sie dabei von anderen bestätigt worden?

Ermutigt worden bin ich sicherlich nicht. Aber meine Mutter bemerkte schon früh mein Talent und war wohl auch stolz auf mich. Sie selbst war auch eine gute Zeichnerin.

Die Aufgabe der Kunst heute wäre, Anstöße zu geben?

Ja, das ist schwierig. Ich möchte natürlich viele Dinge verändern, sonst würde ich überhaupt nicht arbeiten. Aber ich weiß auch, daß Veränderungen Zeit brauchen ... Wie die Anstöße zu geben sind, läßt sich nicht allgemein sagen. Beuys hat ja propagiert – ich stimme ihm da teilweise zu – , daß man gerade ins feindliche Lager

gehen muß, wenn man dem Kunstwerk eine Wirkung zutraut. Das Kunstwerk könnte ja etwas auslösen ...

Rosemarie Trockel

1952 geboren in Schwerte
lebt und arbeitet in Köln

Einzelausstellungen

- 1983 Monika Sprüth Galerie, Köln
Galerie Philomene Magers, Bonn
- 1984 Monika Sprüth Galerie, Köln
Galerie Ascan Crone, Hamburg
Stampa, Basel
- 1985 Rheinisches Landesmuseum, Bonn (K)
Galerie Folker Skulima, Berlin
- 1986 Galerie Erika Friedrich, Bern
Monika Sprüth Galerie, Köln (K)
- 1987 Galerie Tanit, München
Galerie Ascan Crone, Hamburg
- 1988 Museum of Modern Art, New York (K)
Kunsthalle, Basel (K)
ICA, London (K)
Barbara Gladstone Gallery, New York
Tate Gallery, Liverpool
- 1989 Donald Young Gallery, Chicago
Galerie Erika Friedrich, Bern
- 1990 Galerie Michael Werner, Köln
Galleri Susanne Ottesen, Kopenhagen
Kunstverein Schwerte (K)
- 1991 Museum für Gegenwartskunst, Basel (K)
Neuer Berliner Kunstverein, Berlin
Mario Diacono, Boston
Institute of Contemporary Art, Boston (K)
University Art Museum, Berkeley (K)
Stuart Regen Gallery, Los Angeles
Kunstmuseum St. Gallen (K)
Museum of Contemporary Art, Chicago (K)
Galerie Samia Saouma, Paris
Galerie Brachot-Amelio, Paris
Kunstraum München
Galerie Friedrich, Bern
- 1992 The Power Plant, Toronto
Statens Museum for Kunst, Kopenhagen
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (K)
Museum Ludwig, Köln (K)

Gruppenausstellungen

- 1982 "Licht bricht sich in den oberen Fenstern", Im Klapperhof 33, Köln
Ausstellung Maria-Hilf, Köln
Circolo Artistico, Bologna
"La linea d'ombra", Galleria d'Arte Moderna, Copparo
- 1984 "Une selection de la collection particulière de Joshua Gessel", Halle Sud, Genf
"Arbeiten auf Papier", Galerie Jandrig Krefeld
"Kunstlandschaft BRD", Kunstverein Lübeck (K)

- "Bella Figura", Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg und Museum van Bommel - van Dam, Venlo (K)
- 1985 "Ars Viva 85/86, Arbeiten mit/ auf Papier", Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin und Erholungshaus der Bayer-AG, Leverkusen
- "Perspectiven", Art 85, Basel
- "Trochel. Semmer. Koether." La Grande Serre, Rouen
- "Kölner Herbstsalon", Museum Ludwig, Köln
- "Kunst mit Eigensinn", Museum Moderner Kunst, Wien (K)
- "Synonyme für Skulptur", Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (K)
- "PHASE II, Steirischer Herbst", Palais Attems, Graz
- "Eau de Cologne", Monika Sprüth Galerie, Köln
- 1986 "Sonsbeek '86", Arnhem
- "What is it", Shafrazi Gallery, New York (K)
- "Sie machen was sie wollen", Galerie Shipka, Sofia
- "The Sixth Sydney Biennale"
- "Memento Mori", Centro Cultural de Arte Contemporaneo, Mexico
- "Primer Salón Irrealista", Galeria Leydendecker, Santa Cruz de Tenerife
- "Zeichnungen", Stampa, Basel
- 1987 "Hacon lo que quieren", Museo de Arte Contemporaneo de Sevilla
- "Wechselströme", Bonner Kunstverein
- "Art from Europe", Tate Gallery, London (K)
- "Koether. Semmer. Trochel." La Maquina Espanola, Sevilla (K)
- Curt Marcus Gallery, New York
- "Denkpause", Karsten Schubert und Interim Art, London (K)
- "Comic Iconoclasm", ICA, London und Douglas Hyde Gallery, Dublin und Cornerhouse Gallery, Manchester
- "Room enough", Sauermondt-Museum, Aachen
- Monika Sprüth Galerie, Köln
- Kunst RAI 87, Amsterdam
- "Einblicke", Bundeskanzleramt, Bonn
- "Similia/ Dissimilia", Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, Leo Castelli Gallery und Sonnabend Gallery, New York
- "Balkon", Kulturreferat der Stadt München
- "Zeichnungen", Stampa, Basel
- "Eighty Les Peintres d'Europe", Strasburg
- "New Renaissance Voices", Rastovski Gallery, New York
- 1988 "Media Post Media", Hanson Gallery, New York
- "Walk Out to Winter", Cutler Gallery, New York
- "Works on Paper", Curt Marcus Gallery, New York
- "The Multiple Object", Bank of Boston Gallery
- "A Thick Layer Underfoot", Galerie Hufkens, Brüssel
- "Sculpture", Brooke Alexander, New York
- "Binationale: German Art of the Late 80s", Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf und ICA, Boston
- "Carnegie International", Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh
- Centre d'Art Contemporain, Genf
- "Kunst der Gegenwart aus der Bundesrepublik Deutschland", Dublin, Belfast, Limerick und Cork (K)
- "Made in Cologne", DuMont Kunsthalle, Köln
- Galerie Philomene Magers, Bonn
- "Kölner Kunst", Kunstforeningen, Kopenhagen und Horsens Kunstmuseum, Lunden

- "Arbeit in Geschichte – Geschichte in Arbeit", Kunsthaus, Hamburg (K)
 "Camouflage", The Scottish Arts Council, Edinburgh
 "Cultural Geometry", DESTE Foundation for Contemporary Art, Athen
 "Nature Morte", Galerie Philomene Magers, Bonn
 "Refigured Painting: The German Image 1960-88",
 Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio und Salomon R. Guggenheim Museum,
 New York und Williams College Museum of Art, Williamstown (K)
- 1989 "Mondi Possibili", Le Case d'Arte, Mailand
 "Prospect 89", Frankfurter Kunstverein und Schirn Kunsthalle, Frankfurt (K)
 "Bilderstreit", Messehallen Köln (K)
 "Neue Figuration: Deutsche Malerei 1960-88", Kunstmuseum Düsseldorf und
 Schirn Kunsthalle, Frankfurt (K)
 "Works on Paper", Fondation Joan Miró, Barcelona
 "Das Verhältnis der Geschlechter", Bonner Kunstverein (K)
 "2000 Jahre – Die Gegenwart der Vergangenheit", Bonner Kunstverein (K)
 "Objet/ Objectif", Galerie Templon, Paris
 "Vom Kriege", Grazer Kunstverein
 "Psychological Abstraction", House of Cyprus, Athen
 "Art from Cologne", Tate Gallery, Liverpool
 "Skulls", Galleri Susanne Ottesen, Kopenhagen
 "Zeichnung + Skulptur", Stampa, Basel
 "Einleuchten", Deichtorhallen, Hamburg (K)
- 1990 "Artistes de Colònia", Centre d'Art Santa Monica, Barcelona
 Stuart Regen Gallery, Los Angeles
 "A Vint Minuts De Paris", Galeria Joan Prats, Barcelona
 "Berlin März 1990", Wiensowski & Harbord, Berlin
 "The Readymade Boomerang", The Biennale of Sydney
 "Worlds", Joensuu Art Museum, Finnland
 "Faces", Marc Richards Gallery, Los Angeles
 "Pharmakon '90", Tokio
 "Half-Truths", Parrish Art Museum, Southampton, N. Y., Israel Museum,
 Jerusalem
 "3 Tage Umhausen", Umhausen, Österreich
 "Jardins de Bagatelle", Galerie Tanit, München
 "Neue Arbeiten", Galleri Susanne Ottesen, Kopenhagen
 "A la Bibliothek", Salzburger Kunstverein
 "Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts", Museum Wiesbaden (K)
 "Lotte or the transformation of the object", Grazer Kunstverein und Akademie
 der Bildenden Künste, Wien
 "Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose", Barbara Gross Galerie, München
 "Compositions", Galerie Anne de Villepoix, Paris
 Donald Young Gallery, Chicago
 "Le choix des femmes", Le Consortium, Dijon
 Barbara Gladstone Gallery, New York
 Galerie Sofia Ungers, Köln
 "Takeover", Fabian Carlsson Gallery, London
- 1991 "Bilder zur Bibel Heute", Frankfurter Bibelgesellschaft
 "Rose ist eine Rose ist eine Rose", Städtische Galerie Göppingen
 Galerie Wanda Reiff, Maastricht
 "A la Bibliothek", Städtisches Museum Mühlheim
 "Das Bild nach dem letzten Bild", Galerie Metropol, Wien
 "Gulliver's Travels", Galerie Ungers, Köln
 "Kunstfonds – 10 Jahre", Bonner Kunstverein
 "Bildlicht", Museum Moderner Kunst, Wien

"Metropolis", Berlin
"Außerhalb von Mittendrin", Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin
ART COLOGNE, Köln
Förderkreis der Leipziger Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig
"Object for the Ideal Home", Serpentine Gallery, London

Bibliographie:

- Anderle, Claudia. "Rosemarie Trockel: Freude aus Verunsicherung zieh' n." *NOEMA*, no. 22 (January-March 1989), pp. 30-33.
- Art Gallery of New South Wales, Sydney. *Origins, Originality + Beyond*, exhibition catalogue. VI Biennale of Sydney, 1986.
- A. T. "Wollust." *Wolkenkratzer*, no. 9 (November - December 1985), p. 41.
- Balkon, exhibition catalogue. Essay by Gisliind Nobakowski. Munich: Kulturreferat der Stadt München, 1987.
- Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung Berlin und Erholungshaus der Bayer-AG, Leverkusen, *Ars Viva 1985/ 86*, Arbeiten mit/ auf Papier, exhibition catalogue. Berlin und Leverkusen: Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie e. V., 1985.
- Beyer, Lucie. "Rosemarie Trockel." *Flash Art*, no. 118 (June 1984), p. 74.
- "Bildanthologie." *Kunstforum*, no. 62 (June 1983), pp. 120-21.
- Bonner Kunstverein, Bonn. *Das Verhältnis der Geschlechter*, exhibition catalogue. Essay by Margarethe Jochimsen, 1989.
- Bonner Kunstverein, Bonn. *Wechselströme. Kontemplation, Expression, Konstruktion. Deutsche Kunst Heute*, exhibition catalogue. Essay by Annelie Pohlen, 1988.
- Caley, Shaun. "Rosemarie Trockel." *Flash Art*, no. 140 (May-June 1988), p. 103.
- Cameron, Dan. "In the Realm of the Hyper-Abstract." *Arts* 61, no. 3 (November 1986), pp. 35-40.
- Camouflage*. Edinburgh: Scottish Arts Council, 1988.
- Carpenter, Merlin. "Art from Köln: Tate Gallery Liverpool." *Artscribe*, no. 77 (September-October 1989), pp. 77-78.
- Le Case d' Arte, Milan. *Mondi Possibili*, exhibition catalogue. Essay by Mariuccia Casadio, 1989.
- Celant, Germano. *Unexpressionism: Art Beyond the Contemporary*. New York: Rizzoli, 1988.
- "Conversation between Rosemarie Trockel and Monika Sprüth." *Eau de Cologne*, no. 1 (November 1985), pp. 28-29.
- Crooke, Lynn. "'A Distanced View' at The New Museum." *Artscribe*, no. 61 (January-February 1987), pp. 68-70.
- Cotter, Holland. "Rosemarie Trockel." *Art in America* 76, no. 4 (April 1988), p. 207.
- "Rosemarie Trockel." *Arts* 65, no. 5 (January 1989), p. 81.
- Cottingham, L. "Rosemarie Trockel." *Flash Art*, no. 144 (January-February 1989), p. 119.
- Cultural Geometry*, exhibition catalogue. Athens: DESTE Foundation for Contemporary Art, 1988.
- Dickhoff, Wilfried. "Schein des Scheines – oder was?" *Kunstforum*, no. 68 (December 1983), pp. 43-53.
- Di Pietrantonio, Giacinto. "Wind from the East." *Flash Art*, no. 138 (January-February 1988), pp. 67-69.
- DuMont Kunsthalle, Cologne. *Made in Cologne*. Essay by Klaus Honnef, 1988.
- 80 – Les Peintres d' Europe*, exhibition catalogue. Strasbourg, 1987.
- Einblicke: 35 Jahre Künstlerförderung des Kulturkreises im BDI, exhibition catalogue. Bonn: Bundeskanzleramt, 1987.
- "Entdeckt." *Art*, no. 2 (February 1984).
- Exchange Germany-Ireland*, exhibition catalogue. Essay by Klaus Honnef. Dublin: The Arts Councils of Ireland, 1988.

Frankfurter Kunstverein and Schirn Kunsthalle, Frankfurt. *Prospect 89*, exhibition catalogue. Essay by Peter Weiermair, 1989.

Franzke, Andreas. "New German Sculpture: The Legacy of Beuys." In *German Art Now (Art and Design Profile)*, pp. 29-33. London: Academy Editions and New York: St. Martin's Press, 1989.

Galeria Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife. *Primer Salón Irrealista*, exhibition catalogue. Essay by Wilfried Dickhoff, 1986.

Galerie Ascan Crone, Hamburg. *Rosemarie Trockel: Skulpturen und Bilder*, exhibition catalogue. Essays by A. R. Penck und Reiner Speck, 1984.

Galerie Hufkens Noirhomme, Brussels. *A Thick Layer Underfoot*, exhibition catalogue, 1988.

Galerie Philomene Magers, Bonn, and Monika Sprüth Galerie, Cologne. *Rosemarie Trockel: Plastiken 1982-83*, exhibition catalogue. Essay by Wilfried Dickhoff, 1983.

Galerie Shipka, Sofia, Bulgaria. *Sie machen was sie wollen: Junge rheinische Kunst*, exhibition catalogue, 1986.

Galerie Michael Werner und Monika Sprüth Galerie, Cologne. *Rosemarie Trockel. A. R. Penck*, exhibition catalogue, 1990.

Galleria d' Arte Moderna, Copparo, Italy, *La Linea d' ombra*, exhibition catalogue. Edited by Giacinto di Pietrantonio and Gilberto Pellizzola, 1982.

Gohr, Siegfried und Johannes Gachna: *Bilderstreit: Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960*, exhibition catalogue. Cologne: DuMont, 1989

La Grande Serre, Rouen. Trockel, Semmer. Koether, exhibition catalogue, 1985.

Haase, Amine. "Umgang mit der Kunstgeschichte." *Kölner Stadtanzeiger*, August 9, 1985.

Halle Sud, Geneva. *Une Sélection de la collection particuliere de Joshua Gessel*, exhibition catalogue. Essays by Rento Cornu and Joshua Gessel, 1984.

Scott Hanson Gallery, New York. *Media Post Media*. Essay by Tricia Collins and Richard Milazzo, 1988.

Harten, Jurten, and David A. Ross, eds. *Binationale: German Art of the Late 80s*, exhibition catalogue. Cologne: DuMont 1988.

"Insert: Rosemarie Trockel." *Parkett*, (1987), pp. 100-116.

Institute of Contemporary Arts, London. *Comic Iconoclasm*, exhibition catalogue. Essay by Iwana Blazwick, 1987.

Johnson, Ken. "Tales from the Dark Side." *Art in America* 76, no. 12 (December 1989), pp. 140-43.

Joakin, Kirby. "Rosemarie Trockel." In *Similia/ Dissimilia*, exhibition catalogue. Edited by Rainer Crone, pp. 167-74. New York: Rizzoli, 1988.

Koether, Jutta. "Interview with Rosemarie Trockel." *Flash Art*, no. 134, pp. 40-42.

— "Pure Invention." *Flash Art*, no. 127, (April 1986), pp. 48-51.

— "The Resistant Art of Rosemarie Trockel." *Artscribe*, no. 62 (March-April 1987), pp. 54-55.

— "Rosemarie Trockel/ A. R. Penck." *Artscribe*, no. 83 (September-October 1990), pp. 92-93.

Krebs, Edith. "Katharina Fritsch/ Rosemarie Trockel." *NOEMA*, no. 20 (September/October 1988), p. 79.

Krens, Thomas, Michael Govan, and Joseph Thompson, eds. *Refigured Painting: The German Image 1960-88*, exhibition catalogue. Munich: Prestel, 1989.

Kunstforeningen, Copenhagen. *Kölner Kunst*, exhibition catalogue. Essay by Kirsten Ortved, 1988.

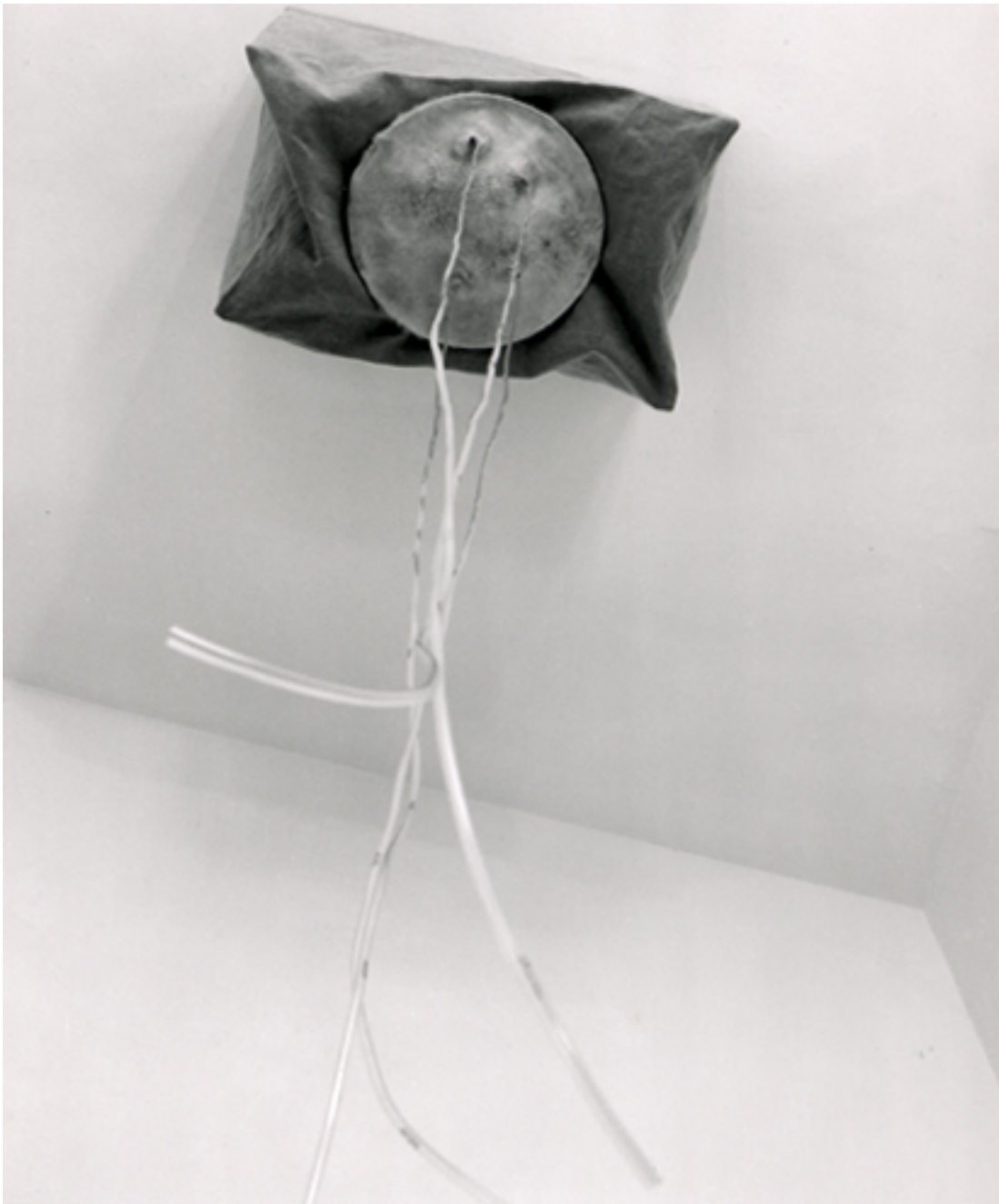
Kunsthalle Basel and Institute of Contemporary Arts, London. *Rosemarie Trockel*, exhibition catalogue. Edited by Wilfried Dickhoff, essays by Jean-Christophe Ammann, Peter Weibel, and Wilfried Dickhoff, 1988.

Kunstverein Hamburg, *Arbeit in Geschichte – Geschichte in Arbeit*, exhibition catalogue. Essay by Georg Bussmann, 1988.

- Kunstverein Lübeck. *Kunstlandschaft BRD*, exhibition catalogue. Essay by Wulf Schadendorf, 1984.
- Leigh, Christian. "Rosemarie Trockel." *Artforum* 26, no. 10 (Summer 1988), pp. 135-36.
- "Letters da Colonia." *Domus*, no. 667 (December 1985), p. 73.
- Levin, Kim. "Little Somethings." *Village Voice*, March 22, 1988, p. 94.
- Licht bricht sich in den oberen Fenstern*, exhibition catalogue. Klapperhof 33, Cologne, 1982.
- Lloyd, Jill. "German Sculpture since Beuys: Disrupting consumerist culture." *Art International*, no. 6 (Spring 1989), pp. 8-16.
- M[Malen], L[enore]. "Rosemarie Trockel." *Artnews* 87, no. 6 (Summer 1988), p. 179.
- Maquina Española, Seville. Jutta Koether, Bettina Semmer, Rosemarie Trockel, exhibition catalogue. Essay by Diedrich Diederichsen, 1987.
- Messler, Norbert. "Rosemarie Trockel." *Artforum* 19, no. 2 (October 1990), p. 183.
- Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. ? que quieren, exhibition catalogue. Essay by Margarethe Jochimsen, 1987.
- Museum of Modern Art, New York. *Projects: Rosemarie Trockel*, exhibition catalogue. Essay by Jennifer Wells, 1988.
- Museum moderner Kunst and Museum des 20. Jahrhunderts, Vienna. *Kunst mit Eigensinn*, exhibition catalogue. Edited by Monika Prischl-Maier. Vienna: Löcker, 1985.
- Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz. *Synonyme für Skulptur*, exhibition catalogue. Trigon 85: Kulturreferat der Steiermärkischen Landesregierung, 1985.
- Nyffeler, Nona. "Rosemarie Trockels Strickbilder." *Wolkenkratzer* 2, no. 12 (April-June 1986), pp. 50-53.
- Oliva, Achile Bonito. "Neo-Europe (West)." *Flash Art*, no. 139 (March-April 1988), pp. 67-71.
- Ostrow, Saul. "Köln." *Bomb*, no. 9 (Spring 1987), pp. 77-89.
- Ottmann, Klaus. "Rosemarie Trockel." *Flash Art*, no. 134 (May 1987), pp. 38-39.
- Palais Attems, Graz. *PHASE II, Steirischer Herbst*, exhibition catalogue. Edited by A. Bleich-Rossi. Graz: Kulturreferat der Stadt Graz, 1985.
- Parrish Art Museum, Southampton, New York. *Half-Truths*, exhibition catalogue. Essay by Marge Goldwater, 1990.
- Pixi, G. "Rosemarie Trockel." *Juliet*, no. 21 (November 1985-January 1986), p. 17.
- Pohlen, Annelie. "Rosemarie Trockel." *Kunstforum*, no. 81 (April 1985), pp. 260-61.
- Puvogel, Renate. "Cumulus von Europe." *Parkett*, no. 15 (1988), pp. 139-42.
- "Katharina Fritsch, Rosemarie Trockel, Anna Winkler." *Kunstforum*, no. 97 (1988), pp. 313-16.
- Regen, Stuart, ed. "German Artists." *Journal: A Contemporary Art Magazine* (Los Angeles Institute of Contemporary Art, Fall 1987), p. 18.
- Rein, Ingrid. "Knitting, Stretching, Drawing Out. Rosemarie Trockel." *Artforum* 25, no. 10 (Summer 1987), p. 110.
- Rheinisches Landesmuseum, Bonn. *Rosemarie Trockel: Bilder-Skulpturen-Zeichnungen*, exhibition catalogue. Edited by Wilfried Dickhoff, essays by George Condo, Wilfried Dickhoff, Klaus Honnef, Jutta Koether, Bettina Semmer, Reiner Speck. Cologne: Rheinland Verlag, 1985.
- "Rosemarie Trockel." *File Magazine*, no. 28 (1987), endpapers.
- "Rosemarie Trockel: Wie aus Menschen Vasen werden." *Art*, no. 2 (February 1984), pp. 94-95.
- Salvioni, Daniela. "Trockel and Fritsch." *Flash Art*, no. 142 (October 1988), p. 110.
- Schipper, Esther. "La Didactique selon Rosemarie Trockel." *Artefactum*, no. 26 (November 1988-January 1989), pp. 48-50.
- Schmidt-Wulffen, Stephan. "Fit for the Postmodern." *Flash Art*, no. 138 (January-February 1988), pp. 96-99.
- "Rosemarie Trockel." *Flash Art*, no. 132 (February-March 1987), p. 111.

- "Rosemarie Trockel und die Philosophie." *NOEMA*, no. 22 (January-March 1989), pp. 24-29.
- Karsten Schubert und Interim Art, London. *Denkpause: Pause for Thought*, exhibition catalogue. Essay by Stuart Morgan, 1987.
- Schünemann, Ingrid. "Zwei rechts zwei links: Kunststück." *Männer Vogue*, (February 1988), pp. 104-106.
- Security Pacific Gallery, Costa Mesa, California. *Representation – Non Representation*, exhibition catalogue. Essay by John C. Welchman, 1990.
- Tony Shafrazi Gallery, New York. *What It Is*, exhibition catalogue. Essay by Wilfried Dickhoff, 1986.
- Smith, Roberta, "Art: 'Media Post Media' A Show of 19 Women." *The New York Times*, January 15, 1988, p. C 24.
- "Sly, Sardonic Feminism from a West German." *The New York Times*, March 11, 1988, p. 24.
- Sonsbeek 86*, Arnhem, exhibition catalogue. Essay by Saskia Bos. Utrecht: Veen. Reflex, 1986.
- Speck, Reiner. "Rosemarie Trockel." *Wolkenkratzer 1*, no. 11 (February-April 1986), pp. 80-81.
- "Rosemarie Trockel – Streit des Sichtbaren mit dem Denkbaren oder: Die subversive Kraft des Lapidaren." *Kunst Köln*, no. 1 (1988), pp. 17-21.
- Spector, Nancy. "Pat Hearn Group Exhibition." *Artscribe 67* (January-February 1988), pp. 69-70.
- Monika Sprüth Galerie, Cologne. *Eau de Cologne*. 1985.
- Monika Sprüth Galerie, Cologne, and Galerie Tanit, Munich. *Rosemarie Trockel*, exhibition catalogue. Essay by Peter Weibel, 1986.
- Sauermond-Ludwig-Museum, Aachen. *Room Enough*, exhibition catalogue, 1987.
- Tate Gallery, Liverpool. *Art from Cologne*, exhibition catalogue. Edited by Nicholas Serota, essay by Jutta Koether, 1989.
- Tate Gallery, London. *Art from Europe*, exhibition catalogue. Essay by Catherine Lacey, 1987.
- Taylor, Paul. "Cultural Geometry." *Flash Art*, no. 140 (May-June 1988), pp. 124-25.
- von Drateln, Doris. "Endlich ahnen, nicht nur wissen." *Kunstforum*, no. 93 (February-March 1988), pp. 210-17.
- Whiles-Serreau, Virginia. "Notes." *Artscribe*, no. 61 (January-February 1987), p. 9.
- Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg. *Bella Figura*, exhibition catalogue. Essay by Karl-Egon Vester, 1984.
- Koeplin, Dieter: Rosemarie Trockel - Papierarbeiten (Ausstellungen: Basel, Berlin, St. Gallen, München, Kopenhagen, Köln)
- Stich, Sidra: Rosemarie Trockel (Ausstellungen: Boston, Berkeley, Chicago, Toronto, Madrid)

Tafel XXI



Rosemarie Trockel

"It's a tough job, but somebody has to do". 1990

Kuheuter, Leinwand, Plastikschlauch

52 x 81 x 52 cm

Courtesy Galerie Monika Sprüth, Köln:

Foto: Bernhard Schaub

22. Elke Judith Wagner

„Anfangs war mir klar, was ich nicht wollte“

Gespräche mit **Elke Judith Wagner** am 4.7. und 9.10.1990 und am 24.1.1991 in Berlin

Was würdest Du im Rückblick auf Deinen Lebenslauf als prägend bezeichnen für Deine ästhetische Sozialisation? Erinnerst Du Dich an Momente, die entscheidend wurden für Dein späteres Interesse an Kunst, für Deine Entwicklung zur Künstlerin?

Ich bin aufgewachsen in einem kleinen Dorf in der Voreifel – dort war Fernsehen ungeheuer wichtig. Vielleicht ist das überall auf dem Land so, übers Fernsehen kommen kulturelle Dinge ins Haus. Bei uns war es nicht üblich, ins Theater zu gehen oder so, schon deshalb, weil das Dorf so entlegen war. Eine Zeitlang hatte ich Klavierunterricht. Mein Vater hat sehr gerne getanzt, er konnte auch steppen. Ich glaube, das sind wichtige Dinge für mich ... und mein Großvater, der ist nach Amerika ausgewandert und mußte dann allerdings zurück, als der Erste Weltkrieg begann. Das hat mich beeindruckt, weil das aus der kleinen Welt des Dorfs hinausgeführt hat ... daher habe ich wohl eine Anlage zu Fernweh, ich wollte rauskommen. Ich wollte unbedingt Ballett-Tänzerin werden, aber das war nicht möglich durch die Situation im Dorf.

Ich habe eine Schwester, aber keinen Bruder, und deshalb bin ich wohl für meinen Vater der Junge geworden, in den ersten sieben Jahren habe ich alles gemacht, was eigentlich Jungen machen. Das hat mich sicher geprägt ... Wenn man mich heute fragt, warum ich Bildhauerei mache und mit so schwerem Material wie Beton arbeite, dann denke ich oft – wenn ich näher am Nürnburgring aufgewachsen wäre, wäre ich eben Autorennen gefahren. Ich brauche immer etwas Schwieriges, einen Widerstand des Materials. Vielleicht suche ich mir aus einem Minderwertigkeitsgefühl heraus so schwere Arbeiten, auch schwere körperliche Arbeit, um den Beweis anzutreten, daß ich vorhanden bin, daß es mich gibt, und daß ich so etwas kann. Nicht aus dem Interesse, in eine Männerdomäne einzudringen, sondern eher für mich selber. Ich war die Jüngste zu Hause. Es ist verrückt – meine Schwester wollte immer Kunst machen, und ich sollte Finanzberaterin werden ... Man hat sich um mich gar nicht so viel gekümmert, ich denke, das ist mein Glück gewesen. Es gab bei uns zu Hause ein bißchen so ein Heiß- und Kaltbad von Fürsorge und Alleingelassensein, dadurch hatte ich Freiräume. Ich hatte Möglichkeiten, manchmal schon alleine Entscheidungen zu treffen, mir eine eigene Welt zu schaffen. Meine Eltern wollten eine gute Ausbildung für mich, wobei ihre Vorstellungen in der Grundschullehrerin oder Sekretärin gipfelten ... Ich habe mich da so durchgeschlängelt, ich habe nicht klar gesagt, ich will nach Berlin, um zu studieren. Hierher bin ich gekommen, weil eine Freundin schon hier war ... Anfangs war mir klar, was ich nicht wollte. Dann war da das Ziel, an der Hochschule aufgenommen zu werden – ich hätte mir nie zugetraut, das zu schaffen. Als ich es geschafft hatte, gab es erstmal kein anderes Ziel ... Später, als ich die Meisterschülerprüfung bestanden habe, schien mir das der glücklichste Augenblick in meinem Leben. Von zu Hause her waren die Grenzen immer sehr viel enger gesteckt ... Anfangs habe ich Romanistik studiert, ich habe es einfach nicht über die Lippen gebracht, daß ich eigentlich Kunst machen wollte. Ich hatte immer die Befürchtung, ich bin nicht gut genug ... Ich war nicht sehr selbstbewußt. Ich wollte etwas mit Kunst machen, und die Schablone, die es dafür gab, war die Kunsterzieherin – aber auch das wollte ich eigentlich nicht werden.

Was hat Dich dann ermutigt, Dich irgendwann doch an der Hochschule zu bewerben?

Ich lebte in einer Wohngemeinschaft, einige meiner Mitbewohner studierten bereits an der Hochschule. Schließlich habe ich eine Mappe zusammengestellt, habe von ihnen Hinweise bekommen. Das hat mir Rückhalt gegeben – ich habe mich beworben und bin sofort angenommen worden. Das etwas auf Anhieb klappt, ist eigentlich ganz untypisch für mich ... Extra für meine Eltern, gewissermaßen als Geschenk für sie, und ein bißchen auch, um herauszukriegen, ob ich in der Lage dazu bin, habe ich dann sogar Staatsexamen gemacht ...

Welche kulturellen Anregungen gab es denn in Deiner Kindheit und Jugend?

Nun, wie schon gesagt, ich hatte viel ferngesehen ... und viel gelesen. Meine Eltern hatten zwar keine große Bibliothek, aber ich galt als Leserratte und bekam immer viele Bücher. Ich lebte meistens in einer selbstgebauten Welt. Man lobte mich immer, weil ich so ein stilles Kind war ... Ich habe mich viel im Garten meiner Eltern aufgehalten, den habe ich wirklich geliebt. Dort konnte ich mich in mich einspinnen, beim Blumenpflücken singen ... Musik war auch sehr wichtig für mich, dabei hatten wir höchstens vier Schallplatten mit klassischer Musik, die ich alle auswendig singen konnte. Im Garten hatte ich ein Spargelbeet, damit war ich sehr beschäftigt – manchmal, wenn ich im Atelier stehe, denke ich, es hat sich überhaupt nichts verändert. Ich buddel immer noch in der Erde rum ...

Wie verlief Deine Identitätsfindung als Mädchen, als Frau, gab es da Momente die dafür förderlich waren?

Es gab relativ wenig Rückhalt für mich. Es gab da eigentlich vor allen Dingen Unsicherheit, wahnsinnige Unzufriedenheit mit mir selber. Selbstbewußtsein war überhaupt nicht vorhanden, das muß irgendwann einmal zusammengebrochen sein, und ich war nur darum bemüht, die Scherben zusammenzuhalten. Auf die Füße bin ich gekommen, weil ich vieles ausprobiert habe. Anfangs hat mich dabei die Wohngemeinschaft geholfen, später dann auch die Frauenbewegung. So wenig, wie das manche Leute auch hören wollen, der Frauenbewegung habe ich wirklich etwas zu verdanken: die Fähigkeit, Ansprüche zu stellen, zu sagen, ich will etwas, und ich will auch nach den Sternen greifen. Also nicht nur immer dieses klein-klein, noch einen kleinen Schritt und dann noch einen, und damit bin ich dann auch schon zufrieden ... sondern auch mal etwas wollen, was ganz weit entfernt ist, was man womöglich nie erreicht – aber es trotzdem zu wollen.

Wie bist Du zur Frauenbewegung gekommen?

Durch die politischen Verhältnisse, in der Nachfolge auf die 68er. Durch die Wohngemeinschaft natürlich, und die Hochschule war damals auch noch stark politisiert. Anfangs war ich in der Schwulenbewegung, merkte dann aber, daß ich da nicht hingehöre, und kam schließlich zur Frauenbewegung. Es gab nie den regelrechten Entschluß, mich irgendwelchen Gruppen anzuschließen, aber ich war doch in deren Umgebung. In einer Umgebung, in der man sich mit Theorien auseinandergesetzt hat, mit Sozialisationsproblemen. In der Wohngemeinschaft spielten diese Fragen, ganz praktisch, eine große Rolle. Wir lebten da ja auch mit Männern zusammen. In dieser Zeit habe ich erstmal darüber nachgedacht, was mein Geschlecht für meine Entwicklung in dieser Gesellschaft für eine Bedeutung hat.

Hatte die Frauenbewegung auch Einfluß auf Deine Entwicklung als Künstlerin?

Der Kunstbegriff der Frauenbewegung war mir zu eingengt, Kunst war dort, wie zuvor in der 68er Bewegung die Frauen, der Nebenwiderspruch. Wenn überhaupt, dann mußte Kunst gegenständlich sein, unmißverständlich etwas aussagen. Ich habe das damals eher vage gespürt. Außerdem störte mich an der Frauenbewegung die Zersplitterung in Gruppen und Fraktionen, die Dogmatisierung ... Vor allem aber hat mich das Verhältnis der Frauenbewegung zur Kunst gestört. Trotzdem würde ich auch heute noch sagen, daß ich, ohne den häufig damit verbundenen Dogmatismus, Feministin bin.

Hattest Du in Deiner künstlerischen Entwicklung Vorbilder?

Das kann man so nicht sagen, weil ich ja ganz langsam, mit kleinen Schritten zur Kunst gekommen bin. Ich habe vor allen Dingen versucht, mich selber auszudehnen, zu formulieren, was ich machen wollte. Anfangs stand das nicht unter dem Aspekt, Kunst zu machen, das war erst viel später der Fall. Ich betrat da ein für mich neues Feld, das war eine Herausforderung. Wofür brauche ich da ein Vorbild? Es konnte da gar keinen bestimmten Künstler als Vorbild geben. Wenn ein Vorbild, dann kann ich mich auch an männlichen Vorbildern orientieren ...

Woher hattest Du die Kraft genommen, Dich mit Dir zu beschäftigen ... die Sicherheit, daß es richtig ist, das eine oder andere zu machen, um, wie Du sagst, Boden unter die Füße zu bekommen?

Wichtig war, von zu Hause wegzugehen – das habe ich auch tatsächlich ganz alleine gemacht, wenn auch auf krummen Wegen ... Aber das war ein entscheidender Schritt, auch wenn es mir danach schlechter ging als vorher. Dann wurde die Wohngemeinschaft wichtig. Das war ein Familienersatz, wo möglich war, was in meiner Familie unmöglich war: alles auszusprechen, zu diskutieren. Nicht zuletzt spielte dann die Emanzipationsbewegung eine wichtige Rolle. Das alles habe ich nicht alleine gemacht, dabei haben viele Leute geholfen.

Aber trotz aller Unsicherheiten führte Dich doch alles immer mehr in Richtung Kunst?

Lange dachte ich, ich bin da nur so ´reingerutscht, das hat sich eben so ergeben. In Gesprächen mit Freunden habe ich dann aber gemerkt, das das nicht stimmt. Die Möglichkeiten, die ich hatte, habe ich stückchenweise verändert, um dahinzukommen, wo ich hin wollte. Obwohl ich immer gedacht habe, ich wüßte gar nicht, was ich will ... Natürlich kann man sagen, es war Zufall, daß in der Wohngemeinschaft auch Künstler lebten – aber durch diesen Zufall habe ich begriffen, in welche Richtung ich will. Irgendwann habe ich dann gesagt, ja, jetzt bin ich Bildhauerin. Das war einfach ein Fakt geworden, der mich dann auch gestärkt und sicherer gemacht hat. Ich weiß, daß andere ganz anders vorgehen und ich denke schon, daß es bei Männern viel mehr der Fall ist, daß sie sagen, ich werde Künstler und den Weg dann in die Richtung gehen. Das hatte ich wirklich nicht. Das unterscheidet mich von ihnen, daß ich sagen würde, das will ich werden und das werde ich auch, und ich werde alles dafür tun, um das zu werden. Das habe ich absolut nicht gehabt. Für mich ging es immer darum, einen Schritt zu machen und dann zu spüren, ja, den kann ich machen – wie auf dem Eis, wo man sich mit einem Fuß vorwagt und merkt, ja, das hält mich noch. Ich bin immer sehr vorsichtig gewesen, deshalb hatte ich auch immer den Eindruck, nicht sehr gradlinig in meiner Entwicklung zu sein – obwohl ich dann im Nachhinein festgestellt habe, daß es doch sehr gradlinig gewesen ist, auch mit meinen Abschweifungen.

Wann warst Du sicher, daß Du Bildhauerin bist?

Tendenziell schon am Ende der Studienzeit. Danach gab es dann allerdings erstmal wieder ein großes Loch – was macht man mit diesem komischen Beruf, den man während dieses Studiums gelernt hat? Aber schon die Entscheidung, sich ein eigenes Atelier einzurichten, ohne finanzielle Absicherung und so weiter – das ist schon eine extreme Entscheidung. Man lebt viel bescheidener als andere Leute nach dem Studium. Mit einer so gravierenden Entscheidung, muß man dann schon seine ganze Identität verbinden, sonst kann man das nicht machen.

Diese Entscheidung wirkt sich dann ja auch auf viele Lebensbereiche aus ...

Ja, auf alles, ich wüßte nicht, was dabei ausgeschlossen bliebe. Man bezieht dann ja auch seine Identität nur noch daraus, und nicht aus irgendwelchen Jobs, die man macht, um Geld zu verdienen ...

Irgendwann wird man ja auch von außen als Künstlerin gesehen ...

Das dauert noch länger, meine ersten Versuche, als Bildhauerin aufzutreten, waren sehr tastend. Meine erste Einzelausstellung habe ich 1984 gemacht, drei Jahre nach dem Abschluß an der Hochschule ... andere sind da schneller. Anfangs gilt man dann ja auch höchstens bei Insidern als Künstler, das ist noch nicht wirklich eine Einschätzung von außen. Meine Eltern zum Beispiel akzeptieren erst jetzt so allmählich, daß das ein Beruf ist, was ich mache ...

Ich bin mir über meine Identität als Bildhauerin seit längerem im Klaren. Das ist schon lange nicht mehr das Problem. Doch dann setzt ein anderer wichtiger Prozeß ein, es kommt zu Krisen in der eigenen Arbeit. Man kommt immer wieder zu einem Punkt, wo man sich fragt, wie geht es jetzt weiter, bin ich jetzt am Ziel, oder muß es wo ganz anders hingehen ... Allein im Atelier, da kocht man im eigenen Saft, man kann alles machen und kommt trotzdem immer wieder in die Situation, sich selbst zu hinterfragen, sich mit anderen zu vergleichen, sich zu messen, sei's nun an der Kunstgeschichte oder an aktuellen Problemen ...

Siehst Du solche Krisen in Zusammenhang mit Deiner Rolle als Frau, als weiblicher Künstler?

Nein, damit würde ich das nicht in Zusammenhang bringen ... Man könnte jetzt natürlich über die Bereitschaft von Frauen reden, sich in Krisen zu stürzen oder stürzen zu lassen. Aber ich kenne viele Männer, die dieses Problem auch haben, da kann ich keine Unterschiede feststellen. Es liegt nicht am Geschlecht, sondern in der Sache selber. Es geht darum herauszufinden, wie man damit umgeht. Ich fühle mich dann manchmal provoziert zu sagen, ich höre auf. Das entspringt einer Wut ... um die es aber im Grunde gar nicht geht. Es führt dazu, daß ich mich frage, ob ich nicht anders arbeiten muß. Daß ich mich frage, warum ich das mache. Ich habe dann den Eindruck, ich müßte wieder dichter an den Ursprung ´ran, eine dichtere Thematik finden ... Wenn mir das dann gelingt, sehe ich, daß solche Krisen auch sehr positiv sind. In diesen Krisen hilft mir nur eins: ich muß mich zurückziehen, mich damit auseinandersetzen, was ich will. Ich versuche dann, wieder auf den ersten, ganz naiven Gedanken zurückzukommen, der am Anfang stand. Ich versuche dann zurückzuverfolgen, wie es zu einer Diskrepanz gekommen ist zwischen dem, was ich mache und dem, was ich einmal wollte. Und ich frage mich, ob das, was ich einmal wollte, noch Gültigkeit hat zum Beispiel, ob ich wirklich noch mit demselben Material weiterarbeiten sollte ... Aber in diesem Punkt habe ich offenbar eine große Sicherheit. Also nehme ich wieder die gleichen Materialien ... Es geht nicht darum, die Vielfalt des Materials, der Technik noch mehr auszuweiten, das wäre keine Lösung, die Konzentration ist wichtig. Ich versuche dann, von einer Geschichte oder etwas, was

ich gesehen habe und was mich sehr stark selbst betrifft, auszugehen, ein Thema zu finden, was vielleicht sogar sentimental, verkitscht oder literarisch sein kann. Das Vertrauen habe ich mittlerweile in meine Arbeitstechnik, daß dann der ganze Seelenmüll wieder zur Seite kommt ... Gewissermaßen stelle ich mir da eine Leiter auf, auf der ich hochklettern kann.

Du beginnst also mit einem Thema, nicht mit einer Form?

Ich gehe nie nur von der Form aus ... es gibt ja bei mir ein Spektrum von relativ abstrakten Arbeiten bis zu Arbeiten, die einen eher körperlichen, figürlichen Ansatz haben. Aber immer brauche ich einen ganz konkreten, thematischen Ansatz, auch wenn man sich das vielleicht im Blick auf meine Arbeiten kaum vorstellen kann. Ich gehe aus von etwas sehr greifbarem, oft auch Schrecklichem, wie zum Beispiel Folter oder Gewalt – etwas, was mich sehr stark berührt hat, als ich es gesehen oder gelesen habe. Das kann ein Impuls für eine Auseinandersetzung sein. Ich kann davon ausgehen, daß die Inhalte bei mir automatisch reinlaufen, und daß ich sie eher zurücknehmen als verstärken muß.

Wie geht das denn praktisch vor sich – die Konfrontation mit einem Problem, die Verarbeitung im Kopf, die Umsetzung in eine künstlerische Form – gibt es da eine Reihenfolge?

Das ist immer wieder unterschiedlich. Manchmal erlebe ich etwas, sehe etwas – und sofort ist die passende Form dafür da ... das ist natürlich am allerbesten. Ich bin dann auch gleich im Atelier, nehme das Armiereseisen, biege es, mache irgendetwas ´drum, bis ich die Form greifbar habe. Dann ist es eine Sache von mehreren Wochen daran zu arbeiten. Oft trage ich so etwas aber auch sehr lange mit mir herum, bis dann eine Formvorstellung entsteht.

Das heißt, daß die Form in der Auseinandersetzung entsteht?

Ja ... allerdings ist es dabei egal, ob ich mich damit ununterbrochen beschäftige oder den Gedanken erst mal weglege ... das ist fast wie ein chemischer Prozess: Irgendwann ist, auf welche Weise auch immer, die Formvorstellung da. Die greife ich dann natürlich auf.

Hast du gleich mit der Plastik angefangen?

Ja, das wollte ich schon, als ich an der Hochschule begonnen habe. Meine Zeichenversuche in der Vorlehre gingen ziemlich daneben ... Das plastische Gestalten dagegen, das lief mir einfach aus den Fingern, das hätte ich blind machen können.

Mit welchem Material hast Du angefangen?

Mit Ton. Fast bis um Ende meines Studiums habe ich mit Ton modelliert ... Heute verbiete ich mir das, weil Ton zu wenig Materialwiderstand hat, zu viele Gefühle reinläßt ... Ich mache das sehr gern, deshalb verbiete ich es mir. Im vierten oder fünften Semester habe ich dann begonnen, den Ton in Beton abzugießen. Beton sah ich als Entsprechung zum Ton ... Ton hat eine wunderschöne Hautigkeit, einen ganz leichten Glanz, die Farbe hat mir sehr gut gefallen, Beton schien mir dem zu entsprechen ...

Wie bist Du mit Deinen Lehrern an der Hochschule zurechtgekommen?

Mit meinem Lehrer habe ich mich ganz furchtbar gestritten ... Rückwirkend läßt sich sagen, daß mir das gut getan hat. Ich habe gar nicht über Kunst oder Bildhauerei mit ihm gestritten ... Das war in der frauenbewegten Zeit, und ich habe das auch in die Hochschule reingetragen ... Dabei habe ich gelernt mich zu streiten, meine Meinung zu sagen, mich nicht gleich zurückzuziehen ... Als ich das dann auch mit einigen ganz guten Plastiken untermauern konnte, wurde das Verhältnis zu diesem Lehrer recht gut, die Streitereien wurden dann eher Scheingefechte ...

Worum ging es in diesen Streitereien?

Nun, darum, ob Frauen Bildhauerei machen können, ob Frauen Kunst machen können ... Ich hatte Probleme, ernst genommen zu werden. Am Anfang auch Arbeitsprobleme, ich habe relativ wenig und nur sehr zögerlich gearbeitet ... Das führte vielleicht dazu, daß ich nicht ernst genommen wurde. Wobei die Frage natürlich ist, ob man auf einen Mann, der vorsichtig herumprobiert, auch so reagiert hätte ... Aber so nach und nach kam es zu einer wirklich tiefgehenden Auseinandersetzung. Gleichzeitig ließ er mich bei meiner Arbeit in Ruhe – das war mir gegenüber sicher die beste Unterrichtsmethode. Er hat mich nicht unterdrückt. Noch heute habe ich Kontakt zu ihm ... Er hat mich einfach machen lassen.

Wie entsteht Deine Kunst – es ist ja ein langer Weg von der Idee bis zum Objekt?

Zunächst ist die Idee da, und mit dieser Idee arbeite ich an der Sache. Also ich halte die Idee quasi immer wieder daneben. Und manchmal zeigt sich dann, daß ich die Idee noch weiter konkretisieren muß. Dann muß ich die Idee, wie sie sich schließlich in der Form darstellt, auch wieder zurücknehmen – dann, wenn sie in einer Eindeutigkeit erscheint, die ich nicht meine. Körpergefühl ist bei der Auseinandersetzung mit der Idee sehr wichtig ... Ich kontrolliere ständig, was da passiert, und so finde ich dann die Form. Ich arbeite an der Form, bis das in sie eingeht, was ich anfangs als Vorstellung oder Gefühl hatte. Plötzlich gewinnt so ein Ding dann Selbständigkeit und sagt: Halt ... auch wenn die ursprüngliche Idee vielleicht noch nicht „fertig“ ist. Wie ich die Form finde, das ist kein metaphysischer Prozeß, aber andererseits auch kein nur handwerklicher Vorgang. Es ist schwierig, das zu analysieren ... Es gibt Dinge, die einem einfach ins Handgelenk rutschen. Die sind nicht unbewußt – sie sind im Handgelenk drin. Ich liebe das sehr, wenn die Arbeit vom Auge zur Hand läuft und von der Hand zum Auge. Das heißt, daß nicht mehr das analytische Gehirn dauernd dabei ist, sondern daß die Kontrolle über das Auge geht und die Hand dem Auge folgt. Wenn das gelingt, verdichtet sich alles, dann ist man ganz drin. dann braucht man sich keine Sorgen mehr zu machen um die Idee oder sonst was ... Dabei kann man sich natürlich auch verrennen, und man merkt dann am nächsten Tag, daß man in einer Sackgasse gelandet ist oder daß einem das Temperament durchgegangen ist. Das kann passieren ... Es ist ja ein sehr sinnlicher Vorgang. Dieses Baby zum Beispiel hat mir großen Spaß gemacht einfach deshalb, weil ich so etwas kann: ohne Modell, aus einem Körpergefühl heraus, so ein Wesen zaubern, modellieren. Von weitem ist es unmittelbar als Baby zu erkennen und vermittelt das Gefühl einer großen Lebendigkeit, aber wenn man näher herangeht, sieht man, daß es ganz schrundig ist, wie ein Fels, ein Klotz, daß es eigentlich sehr erstarrt ist, tot. Ich spiele gern mit Wahrnehmungsproblemen. In diesem Fall verstellt das Erkennungsbild „Baby“ die Wahrnehmung für das, was auch noch da ist: daß es erstarrt ist, auch wenn es sehr lebendig aussieht. Dabei geht das, was erkennbar, identifizierbar ist, nach hinten, und das andere rückt in den Vordergrund.

Du untersuchst also mit der Skulptur die Möglichkeiten des Mediums Plastik?

Ich versuche, diesem Medium Möglichkeiten abzugewinnen, das ist es, was mich interessiert. Das ist der Motor, der Anreiz, mit diesem traditionellen Medium umzugehen. Ich arbeite mit einem sehr traditionellen Material, ich arbeite dreidimensional, also wirklich in klassischer Weise wie ein Bildhauer. Aber ich möchte das Medium so breit wie nur möglich machen, um in Räume, in nichttraditionelle Möglichkeiten vorzustoßen. Bei diesem Baby zum Beispiel geht es um Realismus und um Abstraktion und darum, wie sich beides ins Gegenteil verkehren kann. Ganz wichtig ist mir die Überlegung, daß Vielschichtigkeit Realität bedeutet – das ist ja vielleicht wieder ein sehr bildhauerischer Gedanke. Deshalb verweigern sich meine Arbeiten eben auch diesen eindeutigen Bestimmungen ...

Deine Skulpturen vermitteln ein eher zerrissenes Lebensgefühl, was vielleicht kennzeichnend ist für das Leben in unserer Gesellschaft. Etwas Ganzes, Einfaches ist nicht wahrzunehmen, weil es das gar nicht mehr gibt ...

Ja, mit so etwas kann ich nicht dienen. Ich habe mir dieses Material ausgesucht, weil das einen Widerstand gibt. Etwas wie dieses Baby zu modellieren, ist mir ein Genuß, und ich muß mir verbieten, einen ganzen Stall voll Babies zu modellieren ... Deshalb habe ich dafür dieses Material gewählt, weil es spröde ist. Man kann daraus zwar auch geschmeidige Sachen machen, aber es hat dieses Spröde, sich Verweigernde. Aus diesem Grund arbeite ich damit. Ja, warum will ich mich verweigern? Nicht aus formalen Gründen, Beton ist noch nicht in die Sehgewohnheiten integriert. Deshalb ist es eine Möglichkeit zu stören, aufzuwecken. Ich will eine Reibung wiedergeben, die auch ich erlebe ... Es soll Nahrung für die Augen sein, insofern auch ästhetischer Genuß. Den soll man auch haben. Aber in dem Sinn, daß die Augen etwas zu nagen haben, etwas sehen, was sie vielleicht noch nicht gesehen haben.

Was bedeutet Kunst für Dich?

Was heißt die Kunst ... wenn Du das nicht weiter definierst, dann ist die Kunst für mich das geblieben, was sie für mich immer war ... Es ist der Bereich der Freiheit. Es ist ein Teil von mir, etwas, wozu mir niemand etwas sagen kann. Da ist nichts zu befehlen, nichts zu bestimmen. Da bin ich so frei, wie ich selber frei bin – also soweit ich mir nicht selbst ein Gefängnis bin. Und das bin ich natürlich auch. Aber zumindest kann ich da die Gitterstäbe immer ein bißchen weiter auseinanderschieben. Ich glaube nicht, daß es eine Befreiung aus diesem Gefängnis geben kann, auch die Kunst ist voller Regeln und Positionen und Dogmen. Aber hin und wieder gibt es einen Moment, wo man ein bißchen fliegen kann ... aber das ist nur ganz kurz, ein Augenblick, wenn man die fertige Arbeit sieht und zufrieden ist und dann ist es wieder weg.

Was würdest Du denn als die Triebfeder Deiner Kunst bezeichnen?

Mich interessiert den Ablauf einer bestimmten Vorstellung im Material umzusetzen. Hinterher sehe ich dann, was davon übriggeblieben ist. Der Wunschtraum, das Ideal – das ist die eine, einzige Plastik, in der alles gelungen ist. Aber da es diese Plastik bei mir bislang noch nicht gegeben hat, wird es immer wieder die nächste Plastik geben ... Wenn die Vorstellung in der Plastik konkretisiert ist, gibt es einen Moment der ... ja, „Anbetung“ und „Heiligsprechung“ gewissermaßen, aber dann tritt eine Ernüchterung ein ... und ein Schmerz, daß es eben doch noch nicht diese eine Plastik war. Und das ist der Motor für mich.

Im Moment dieser „Anbetung“ scheinen die ursprüngliche Vorstellung und die Plastik sich weitgehend zu decken ...

Ich sehe die Arbeit, und dann ist die erste Vorstellung wieder da, wie so ein Kreisschluß ... Dann wäre ein Punkt erreicht ... Das wäre eigentlich etwas ganz Verrücktes, ich würde es fast als einen Punkt von Auflösung ansehen. In Musik und Meer sehe ich diese Auflösung, das eine ist ein Medium, auch etwas Immaterielles, das andere ist eine Naturgewalt. Wenn ich am Meer stehe, der Wind weht und ich höre das Geräusch, dann bin ich fast nicht mehr da. Und das liebe ich sehr, diese Auflösung. Wenn einmal die Vorstellung mit der Plastik so kongruent wäre, das wäre wie eine solche Auflösung.

Elke Judith Wagner

Biographie

1953 geboren in Koblenz
1957-1961 Grundschule in Ochtendung
1961-1970 Ursulinenschule bzw. Bischöfliches Gymnasium. Abitur
1972 Umzug nach Berlin
1972-1975 Studium an der FU Berlin, Romanistik und Lateinamerikanistik,
Seminare am religionswissenschaftlichen Institut
1974-1983 Studium der Bildhauerei an der Hochschule der Künste Berlin
1980-1981 Meisterschülerin bei Professor Michael Schoenholtz
1985 Stipendium der Kunstfonds e.V., Bonn
1987 Arbeitsstipendium des Senators für kulturelle Angelegenheiten, Berlin
1990 Arbeitsstipendium für die Bildhauerwerkstätten in den Pankehallen (Philip Morris Co, Berlin)
lebt in Berlin

Einzelausstellungen (EA) und Beteiligungen

1974-89 Freie Berliner Kunstausstellung, Berlin (K)
1981 "Situation Berlin", Musée d'art contemporain des Musées de Nice (K)
"Berlin eine Stadt für Künstler", Kunsthalle Wilhelmshaven (K)
1982 "Sieben im Kutscherhaus", Berlin (K)
1984 Quergalerie, Berlin, EA
1985 Westsdeutscher Künstlerbund, Osthausmuseum, Hagen (K)
"Bericht 1985", 5 Jahre Ankäufe des Senats, Staatliche Kunsthalle Berlin (K)
1986 XPO Galerie, Hamburg, EA
1988 "Große Kunstausstellung München, Haus der Kunst München (K)
Ausstellung anlässlich der Auswahl der Stipendiaten für die Villa Massimo,
Schloß Gottorf, Schleswig (K)
Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbunds, Stuttgart (K)
"Kunststück Farbe", Berlin (K)
Skulptur in Berlin 1968-1988, Berlin, Georg Kolbe-Museum (K)
1989 Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, Katalog, EA
Ansichten, Deutscher Künstlerbund, Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel (K)
1990 Kunstszene Berlin (West) 86-89, Berlinische Galerie, Martin-Gropius-Bau,
Berlin (K)
Der Deutsche Künstlerbund in Berlin, 38. Jahresausstellung, Katalog
1991 "Kultrum", München (K)
Interferenzen – Kunst aus Berlin-West zwischen 1960 und 1990, Riga (K)
Berlin-Transfer, Hugh Lane, Municipal Gallery of Modern Art, Dublin (K)
Goethe-Institut London (mit Frank Dornseif) (K)
Galerie Rotunde, Ausstellung der Edition Imprimatur
1992 Ausstellung im Schloß, Fürstlich Drehna
Deutscher Künstlerbund in Aachen, 40. Jahresausstellung (K)
Ausstellung im Körnerpark (mit Ute Haecker), Berlin (K)
1993 Galerie Jöllenbeck, Köln, EA

Bibliographie:

Karlheinz Lüdeking, Elke Wagner: Gerüst mit Kopf, Ausstellungskatalog, Skulptur in Berlin 1968-1988
Bernhard Kerber, Ansichten, Ausstellungskatalog, Ansichten-Positionen für die 90er Jahre? Deutscher Künstlerbund 1989

Lucie Schauer, Ausstellungskatalog, Elke Wagner – Plastiken 1989, Neuere
Berliner Kunstverein
Michael Glasmaier, Fragment und Erinnerung, Ausstellungskatalog, Elke Wagner -
Plastiken, 1989, Neuer Berliner Kunstverein
Dr. Ursula Prinz, Plastische Arbeiten in Eisen und Beton, Ausstellungskatalog, Elke
Judith Wagner und Frank Dornseif im Goethe-Institut London 1991
Sean Rainbird, Transformation und Kinesis, Ausstellungskatalog, Elke Judith
Wagner und Frank Dornseif im Goethe Institut 1991

1984 Michael Glasmaier, taz, "Elke Wagner in der Quergalerie"
1985 "Kunstszene Berlin 85", das Kunstwerk, 4-5, XXXVIII 1985
1986 v. Drateln, Ausstellung in der XPO Galerie, Kunstforum 10.86
1989 H. Rieck, Elke Wagner, Viva 1/1989
1990 Michael Glasmaier, leichte Schwere, Daidalos, Heft 37, 1990



Elke Judith Wagner
Kleine Venus, 1988
Beton, Gips,
69 x 116 x 102 cm
Foto: Werner Zellien

23. Isolde Wawrin

„Da, wo ich nichts weiß, möchte ich etwas erfahren“

Gespräche mit **Isolde Wawrin** am 16.9.1990 und 21.1.1991 in Düsseldorf

Im Moment bin ich hier in diesem Atelier im Keller, ich habe also kein Tageslicht, obwohl ich jetzt mit Ölfarben male und eigentlich Tageslicht brauche. Das liegt daran, daß die Mieten so hoch sind, wir suchen nach Räumen, aber wir haben keine Sache in Aussicht. Das kann sich natürlich ändern. Ich arbeite sehr viel, weil wir seit neuestem einen Babysitter haben, also von 9.00 Uhr bis Mittags 14.00 Uhr. Dann ist es auch schon genug, dann kann ich nicht mehr gucken. Ich habe angefangen, jetzt in Öl zu malen, seit zwei Jahren. Das Wichtigste für mich ist, daß ich arbeiten kann. Wobei ich natürlich sagen muß, daß ich auch davon leben muß, das heißt ich muß mich bemühen, Dinge zu verkaufen. Ich muß in Museen oder zu Galerien gehen oder mich zeigen bei diesen ganzen Anlässen, was mir oft langweilig ist. Denn im Grunde genommen möchte ich eigentlich nur arbeiten und sonst gar nichts. Ich bin heilfroh, wenn ich arbeiten kann.

Ich mache mir keine Gedanken, ob meine Kunst weiblich ist. Ich denke, das ist eigentlich egal. Es ist nicht mein Problem, weiblich zu sein. Ich bin eine Frau, basta! Ich will überhaupt nichts zu tun haben mit dem „Frausein“, weil immer alles, was mit Weiblichkeit zu tun hat, in diese Defensive zwängt, und ich will das nicht.

Ich kann nur davon erzählen, was ich mache. Nicht mal das, was ich bin, selbst das interessiert mich nicht. Ich bin froh, daß ich mich nicht mit mir selber beschäftige. Ich bin froh, daß ich mich mit dem Malen beschäftige. Der Künstler, der sich mit sich selber beschäftigt, ist langweilig.

Was mich interessiert, ist einfach eine Fiktion, eine Art Landschaft in der Kunst, in der Malerei, wo ich mich hineinbegebe und wo ich etwas suche. Ich suche in dem Bild etwas. Aber es ist nicht etwas, was damit zu tun hat, ob ich Frau bin oder Mann. Wir brauchen in dieser Zeit eine Vision oder eine Hoffnung eigentlich, wie alles weitergehen soll. Etwas zu bewahren, was vielleicht droht, verloren zu gehen angesichts der Welt, wie sie heute ist, so wie das Wasser zum Beispiel droht, verloren zu gehen oder vergiftet zu werden. Die Auswirkungen, die kommen ja erst. Das sind Dinge, die wesentlich sind. Daß man mit dem, was man tut – bei mir ist es eben die Kunst – , versucht, eine positive Energie zum Überleben zu schaffen.

Vielleicht haben die Frauen wirklich in der Beziehung eine andere Sensibilität, weil sie auch Mütter sind und weil das immer noch im Vordergrund steht, auch in anderen Berufen. Dann ewig diese Diskussion um die Macht, da glaube ich auch, daß das etwas ist, was durch die Frauen jetzt neu definiert werden muß. Da ist man natürlich in der Kunst ganz hinten dran. Alle wichtigen Sammler sind Männer zwischen 40 und sechzig. Alle bekannten Künstler sind Männer zwischen 40 und sechzig, und alle bekannten Museumsleute, Ausstellungsmacher, sind Männer zwischen 40 und sechzig. Also eine Generation geballte Bruderschaft von Männern, die sich untereinander blendend verstehen. Gerade in der Kunst ist immer noch diese 19.-Jahrhundert-Pose der Künstler vorherrschend. „Ich und meine Gemüsefrau“ – die Frauen sind ja alle toll, aber gute Kunst können nur die Männer machen. Einer der berühmtesten Künstler des 20. Jahrhunderts hat ja gesagt: „Die Frauen können keine Kunst machen, weil sie keine Hoden haben, und die Genialität, die liegt ja in den Hoden“. Auch Beuys hat gesagt, in irgendeinem Zusammenhang, „Frauen machen keine Kunst“. Leider hatte ich nie Gelegenheit, ihn danach zu fragen, wie er das nun meint.

Für mich war das klar, ich wollte Malerin sein, egal was das bedeutete. Ich hatte keine Ahnung, und es hat mich sehr erschreckt, als ich dann zum ersten Mal gesehen habe,

was moderne Kunst ist. Da war ich ganz erschrocken, weil ich das überhaupt nicht verstanden habe, warum das jetzt Kunst ist. Das hat mich aber nicht abgehalten, ich wollte das ja verstehen. Ich will es ja bis heute verstehen.

Ich bin zum dritten Mal verheiratet. Ich bin sehr froh jetzt, Joschi ist eine wirkliche Hilfe. Wir machen alles zusammen, weil er auch Künstler ist, kann er seine Zeit einteilen. Ich hatte schon, als das Kind 3 Monate alt war, wieder eine Einzelausstellung. Wenige Wochen später habe ich meinen Job in Karlsruhe angetreten. Das war sehr gut, denke ich, weil ich damals depressive Phasen hatte. Es ist ja nun nicht so, daß ich mich auf einer Woge des Erfolges befinde. Im Gegenteil. Immer wieder treffe ich Leute, die mir sagen, „ich hab´ aber lange nichts von dir gehört“, und „wo bist du denn“, und „du hast doch früher bei Konrad Fischer ausgestellt“.

Das Empfinden für das Leben und für die Welt wird ja viel intensiver durch ein Kind. Es ist so, als ob man plötzlich irgendwie anders auf die Dinge guckt, andere Sachen werden wichtig, und es geht einem alles viel mehr an die Nieren, also man ist von den Gefühlen her viel sensibler. Bezieht immer alles auf sein Kind, man ist ja dann nicht nur die Mutter seines Kindes, sondern man ist Mutter, das heißt es bezieht sich auch auf andere Kinder. Man wird Schreckensmeldungen ganz anders aufnehmen über den Hunger in der Welt und all diese Katastrophen oder den Krieg am Golf. Natürlich, es ist immer schlimm, aber als Mutter denkt man zuerst an die Kinder, die dabei sterben, und an die Frauen, die Mütter dieser Kinder, während man vorher ganz abstrakt an die Toten gedacht hat, vielleicht. Und das ist eher positiv, das ist positiv. Warum? Weil es ist, ja, für das Leben, das ist ja eine Einstellung, die sich intensiviert. Die Dinge, die man immer schon gewußt hat, werden dringender. Das, womit wir uns heute beschäftigen müssen, die Frage vom Energiesparen zum Beispiel und all diese Dinge, wie man so leben kann, daß man möglichst wenig zerstört zum Beispiel Das fängt schon beim Kartoffeleinkaufen an.

Ich wollte immer Kinder haben. Jetzt bin ich zu alt, ich hab nur eins, ein weiteres darf ich nicht. Ich hätte auch gern mehrere gehabt, nur, mein Leben verlief nicht so, schließlich lebte ich auch eine Zeitlang quasi wie auf der Straße, war immer unterwegs.

Man hat eine bestimmte Zeit. Man kann doch nicht nur dozieren, studieren oder forschen oder tätig sein. Das Leben ist doch auch etwas anderes. Man hat ja sonst überhaupt keinen Kontakt mehr zur Realität der sogenannten normalen Leute, man gehört doch dazu. Ich meine, es gab natürlich Zeiten, da habe ich jeden Straßenbahnschaffner darum beneidet, daß er einen Job macht, der wichtig ist. Weil ich dachte, meine Kunst, das ist alles unwichtig. Kein Mensch fragt danach, ich bin isoliert, ich bin weg von der Gesellschaft. Diese Zeiten hatte ich auch. Aber inzwischen habe ich mich arrangiert. Ich bin natürlich noch immer allein, also sehr allein. Auch mit Familie ist man allein, das ist ja alles eine Soße, Kind, Mann, Frau.

Ich denke, daß das Leben nicht die Kunst alleine sein kann. Das kann ja gar nicht sein. Ich brauche Kraft, Energie, die kann ich nicht permanent nur von den Farben erhoffen, denn als Körper, der man ist, muß man andere Dinge einfach wahrnehmen, um eine Vorstellung zu vertiefen, weiter zu entwickeln. Man muß etwas lernen, permanent. Nur was man schon irgendwo hergeholt hat, kann man dann wieder weitergeben. Ich weiß ja gar nicht, was ich mache. Ich warte immer, daß ich es endlich weiß, beim Arbeiten. Mit dieser Art Malerei bin ich ganz traditionell geworden, ich habe jetzt Pinsel und Leinwand, das ist schwer, sehr schwer.

Und wenn ich jetzt hier solche Begriffe wie Avantgarde, Antikunst, Kunstwissenschaft, feministische Kunstpolitik sehe – das sind alles Dinge, mit denen habe ich immer zu tun, aber da jetzt einen Satz darüber zu sagen, nein, ich will lieber malen. So mein´ ich das.

Isolde Wawrin

Biographie

- 1949 geboren in Altdorf/Schwarzwald
bis 1966 Gymnasium Ettenheim
Schriftlithografie-Lehre in der Druckerei Alpress, Lahr
- 1971 Kunstakademie Karlsruhe bei Professor Kalinowski
- 1974 Wechsel an die Akademie Düsseldorf zu Professor Klaus Rinke
- 1977 Stipendium für die Cité des Arts Paris

Mein künstlerischer Lebenslauf beginnt hinter dem Dorf meiner Kindheit und führt dahin zurück: Hüchnersenf in den Rebbergen, Lianen in der Hohl-gasse, der Roßbach und seine sumpfigen Matten, abends der rote Sonnenberg.

Man nennt es der Bann. Der Bann markiert den Umkreis der bäuerlichen Dorfgemeinschaft und grenzt sie ab gegen andere Dörfer einerseits und gegen die Wildnis andererseits. Innerhalb des Banns hört man noch die Glocken und Hunde des eigenen Dorfes, kennt man die Leute auf den Feldern, weiß man, wem welcher Acker und welcher Baum gehört. Innerhalb des Banns fühlt man sich geschützt.

Überschreitet man die Grenze, so dringt man ein in den nächsten Bann, man kennt die Leute nicht mehr, und selbst die Sprache wird anders, aus blau wird bläu und Erdäpfel heißen Grundbirnen.

Aufregend ist aber die Grenze des Banns, die man als Kind fühlt wie etwas Verbotenes: ein Niemandsland, ein Geruch wie Nebel, ein plötzlicher Windstoß aus einem fremden Tal. Eine andere Zeit: Romeo und Julia von den Dörfern trafen sich an dieser Grenze, dort rauften die Burschen, auch Mordsteine findet man: hier starb von dritter Hand ... Die Grenze des Banns hat ihre eigene Vegetation, die Heilkräuter sind kräftiger, wie es duftet nach Kamille und wildem Majoran, die Brombeeren sind kleiner, dorniger und süßer, das Juckpulver der Hagebutten verheerender im Nacken ... Schierling und Bilsenkraut findet man, und geht man den Wald hinauf, so trifft man auf Fliegenpilz und Tollkirsche, noch heute seit uralter Zeit.

Das ist die Grenze des Banns. Da stehe ich und male. Ich male mich heraus aus dem Bann von Intelligenz, von Sichtweise, von Kunst ... könnte ich das nur sagen! Der Bann bleibt. Außerhalb hast du keine Freunde mehr, keine Kunstsammler, die dich ernähren, keine Museen, die dich ausstellen. Und doch ist diese Grenze der Ort, wo ich von Kind an zuhause bin.

isolde wawrin

Ausstellungen

- 1980 Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf
Bonner Kunstverein
- 1981 Stipendium der Stadt Düsseldorf für Ps 1, New York
- 1982 Documenta 7, Kassel (K)
- 1985 Rheingold, Turin
- 1987 Edinburgh international, Edinburgh
Stationen bildender Kunst in Nordrhein-Westfalen, Bonn, Leipzig, Duisburg
Zeitzeichen 1988 (K)
- 1988 "Zurück zur Natur, aber wie", Städtische Galerie in Prinz-Max-Palais, Karlsruhe
- 1989 Galerie Wassermann, München
- 1991 10 Jahre Kunstfonds, Bonner Kunstverein (K)
- 1992 Galerie Dacic, Tübingen

Tafel XXIII



Isolde Wawrin
Indianer, 1990
Gouache auf Packpapier
69 x 92 cm

24. Dorothee von Windheim

„Das Bedürfnis nach Erkenntnis“

Gespräche mit **Dorothee von Windheim** am 14.01. und 19.01.1991 in Berlin

Können Sie sich daran erinnern, wann der Wunsch, Künstlerin zu werden, entstanden ist?

Das kann ich nicht sagen. Aber soweit ich mich zurückerinnern kann, habe ich immer irgend etwas gemalt oder gezeichnet. Das wurde auch aufbewahrt. Meine Familie fand es gut, daß ich mich selbständig machte mit meinem Malkoffer. Ein Ölbild habe ich meinen Eltern geschenkt, das wurde gerahmt und aufgehängt. Für den Rahmen haben sie viel Geld ausgegeben ... Aber ich hätte es nicht gewagt zu sagen, ich will Kunst studieren. In unserer Familie hat es außer einer malenden Urgroßmutter niemand gegeben, der sich mit bildender Kunst beschäftigte.

Für viele Frauen scheint es nach wie vor wichtig zu sein, die Fähigkeit, Kunst zu machen, legitimiert zu bekommen. Andererseits sind die Wege dahin, sich selbst die Erlaubnis zu erteilen, freie Kunst zu machen, gerade in Ihrer Generation auffallend lang.

Ich glaube, daß die langen Wege und viele Erfahrungen meiner Generation für die heutigen Studenten gar nicht mehr relevant sind. Ich hätte mich gar nicht getraut, den Wunsch zu äußern, in die Kunst zu gehen. Außerdem bin ich überhaupt nicht auf den Gedanken gekommen, so ein normaler Mensch wie ich könnte Kunst studieren. Das liegt aber nicht daran, daß ich eine Frau bin, sondern an dem Umfeld, in dem ich aufgewachsen bin. Während meiner Schulzeit habe ich so gut wie nie eine Ausstellung besucht, obwohl das in Hamburg möglich gewesen wäre. Ich wußte nicht, daß man in eine Galerie gehen kann, ohne dort etwas zu kaufen. Die Kunsthalle hat mich so eingeschüchtert mit den vielen langen Gängen, daß ich fürchtete, da nie wieder herauszukommen ...

Wie war das mit dem Kunstunterricht in der Schule, gingen von da Anregungen aus?

Ja, der Kunstunterricht ... da befaßten wir uns mit Paula Modersohn-Becker, die ja eigentlich ein ganz passendes Beispiel wäre. Daß die Kunst auch von Frauen weiterentwickelt wurde, davon war in der Schule aber überhaupt nicht die Rede. Später hatte ich eine Kunsterzieherin, die selber malte – eine frustrierende Situation, wenn man malt und nie ausstellt und sein Leben als Kunsterzieherin fristet. Immerhin, diese Kunsterzieherin hat mich ermutigt, mich an der Akademie zu bewerben und Kunsterziehung zu studieren. Das leuchtete mir ein, und es war auch kein Problem, das meinen Eltern verständlich zu machen. Eine andere Ausbildung wäre ihnen zwar lieber gewesen – mein Vater war Arzt und hätte es natürlich gern gesehen, daß die Töchter auch diesen Weg einschlagen – , aber Kunsterziehung, das war in Ordnung. Während des Studiums merkte ich dann allerdings, daß ich mit der Kunstpädagogik Schwierigkeiten hatte. Bald wurde deutlich, daß ich mich entscheiden mußte: entweder ganz Erziehung oder ganz Kunst. Schließlich habe ich doch das Studium abgeschlossen, Staatsexamen gemacht und dann einige Zeit an einem Gymnasium unterrichtet. Meine Referendarzeit habe ich allerdings nicht gemacht, davor habe ich mich schon gescheut, und dann habe ich das Schicksal entscheiden lassen. Ich bewarb mich für ein Stipendium für Italien, und als ich es bekam, verstand ich das als Fingerzeig des Schicksals. Von da an wußte ich: jetzt ist die Kunst dran.

War das der Moment, in dem Sie sich als selbständige Künstlerin empfunden haben?

Das kann ich eindeutig mit Ja beantworten. Die Baumabreibungen in Italien waren die ersten selbständigen Arbeiten überhaupt. Sie waren das erste, was ich fernab von meinen alten Bindungen realisieren konnte. Die großen Selbstporträts am Ende meiner Studienzeit waren natürlich noch getragen von der Studentengemeinschaft, meine Lehrer hatten auch damit zu tun. Diese Baumabreibungen, die ich ohne Kontakte zu anderen, ohne Bestätigung gemacht habe, sind wirklich für mich selbst entstanden. Wenn später andere Kommentare zu meiner Arbeit aus dieser Zeit abgaben, berührte mich das ganz anders als zuvor. Ich sah mich plötzlich unabhängiger. Die Verbindungen, die ich nun hatte, hatte ich mir selbst aufgebaut, während die früheren sich automatisch, ohne mein Zutun ergeben hatten.

War die Zeit in Italien dann auch eine Art Probe, unter den von außen gesetzten Bedingungen als Künstlerin zu bestehen?

Ja. Die Bedingungen waren mir gerade recht, weil ich mich immer als sehr unselbständig, anhänglich und gehorsam gesehen hatte. Ich dachte, wenn ich mich selbständig machen will, muß ich von allem weg und am Nullpunkt anfangen und es mir so schwer wie möglich machen. Man ging damals nicht nach Italien, sondern nach London oder New York, nach Tokio, aber Italien war tabu. Ich mußte mich dafür rechtfertigen, daß ich in dieses Land wollte, nicht nur den Geldgebern, sondern auch den Kommilitonen gegenüber. Aber das hat mich nicht gestört, ich wollte dahin, ich hatte die Frührenaissance vor Augen. Damit habe ich mich zum ersten Mal in meinem Leben durchgesetzt.

Dieser Aufbruch war ja dann ein großes Wagnis. Sie konnten nicht ahnen, wie das ausgehen würde.

Natürlich nicht. Ich hatte keine bestimmten Vorhaben, ich kam da an wie ein völlig unbeschriebenes Blatt. In dem Moment war ich frei für alles. In den ersten Monaten konnte ich nichts tun, bin immer nur herumgewandert. Aber das war nicht bedrückend, ich spürte lediglich, das ist ein Neuanfang, und da kann ich nicht einfach das übertragen, was ich zu Hause gemacht habe. Bis ich dann feststellte, daß das, was ich vorher gemacht habe, doch mitwirkte und daß ich das auch nutzen konnte. Insofern hatte das, was ich in Italien gemacht habe, doch sehr viel Verbindung mit dem, was ich vorher gedacht und getan hatte. Insgesamt war ich vier Jahre in Italien, und dort habe ich meine eigene Thematik entwickelt. Ich habe Ausstellungen gemacht, viele Leute kennengelernt. Ich war stolz, daß ich vertreten war in einer Ausstellung in New York und Washington über italienische Avantgarde. Es war keine wichtige Ausstellung, aber für mich war wichtig, daß ich im Zusammenhang der italienischen Avantgarde auftauchte und nicht in dem der deutschen.

Wie haben Sie während des Studiums an der Akademie gearbeitet?

Ich habe hauptsächlich Akte gemalt, und aus diesen Akten entwickelten sich Selbstporträts und daraus dann alles weitere.

Warum haben Sie Selbstporträts gemalt?

Irgendwann merkte ich, daß das Gegenüber eines fremden Körpers, der mir nichts bedeutet, sinnlos ist. Aber er war ein Studienobjekt, an dem ich, anders als an mir selbst, Dinge studieren und nachvollziehen konnte. Wenn ich ein fremdes Knie

betrachtete, überlegte ich, wie ist denn mein Knie, was fühle ich an meinem Knie. Eine Zeitlang war das ein Übertragungsvorgang, bis ich dann wirklich bei mir selbst gelandet bin. Danach habe ich mich vornehmlich mit mir selbst beschäftigt, allerdings immer in Parallele zu anderen, auch zu Entwicklungen in der Kunst. So habe ich mich einige Zeit zum Beispiel in Beziehung gesetzt zu den Etruskern und zu den Fresken von Giotto. Deshalb wollte ich damals auch nach Italien.

Von anderen Künstlerinnen haben wir öfter gehört, daß es nicht von vornherein einen Drang, eine zwingende Notwendigkeit gegeben hat, Künstlerin zu werden, sondern daß sich das mit der Zeit als Ziel entwickelt hat.

Das würde ich von mir nicht sagen. Es gab immer Überlegungen in dieser Richtung, auch wenn das keine intellektuellen Prozesse waren. Es waren Erkenntnisse oder das Bedürfnis nach Erkenntnis, was mich dazu getrieben hat.

Das ist aber etwas anderes als ein Drang ...

Nun, vielleicht ein Erkenntnisdrang. Der Wunsch nach Erkenntnis war bereits während des Studiums sehr stark. Um noch einmal auf jene Zeit zurückzukommen: als Willem Grimm, ein befreundeter Hamburger Akademieprofessor mir sagte, daß ihn meine Arbeiten an das Schweißstuch Christi erinnerten, war das für mich ein Schlüsselerlebnis. Da schloß sich eine ganz andere Welt für mich auf. Ich begab mich auf für mich ganz neue Gebiete und begann zu forschen. Ähnlich war es, als er mir von den Etruskern erzählte. Da vertiefte ich mich in die Kunstgeschichte und versuchte, was ich dort sah, mir selbst bzw. meiner Arbeit einzuverleiben.

In einem direkten Aneignungsprozeß?

Ja, ganz eindeutig. Ich habe darüber hinaus das Gefühl, daß auch meine späteren Arbeiten, in denen ich selbst als Figur nicht enthalten bin, letzten Endes doch sehr ausgeprägte selbstporträtartige Züge tragen. Womöglich ist das für andere nicht mehr zu erkennen – für mich selbst schon. Es gibt einen Artikel von Dietrich Helms zu meinen Arbeiten mit der Überschrift „Über die Widerspiegelung des Künstlers in den Sachen“. In dieser Widerspiegelung im Gegenüber sind sowohl Identifikation wie auch Distanz eingeschlossen. Das wiederholt sich schließlich auch für den Betrachter.

Wie kam es dazu, daß Sie ihre Objekte, Ihre Malerei beerdigt haben?

Das war ein Moment großer Umstellungen. Ich hatte das Stipendium für den Italienaufenthalt bekommen, und damit hörte mein Studentendasein auf. Ich ging weg von den Eltern, von den Freunden, von den Lehrern, in eine relativ ungewisse Zukunft. Indem ich die mir bisher wichtigen Dinge vergrub, hoffte ich, daß etwas Verändertes davon übrigbleiben würde. Ich markierte damals die Stelle dieser Eingrabung und als ich nach einem Jahr aus Italien zurückkam, habe ich als erstes nachgesehen, was davon übriggeblieben ist. Aber wie symbolisch diese Handlung war, habe ich wohl erst zehn Jahre später begriffen.

Es war also keine Auseinandersetzung mit dem Tod?

Nein, damit hatte das nichts zu tun. Es war ein künstlerisches Experiment. Zuvor hatte ich schon mit LötKolben experimentiert, mit Chlor gearbeitet, die Sachen geätzt, gekocht, alles mögliche versucht. Von daher war das Vergraben für mich nichts besonderes. Es hatte sicher etwas mit Entledigen und unter die Erde bringen zu tun,

aber nicht im Sinn einer üblichen Beerdigung. Das kann man nachher hinein interpretieren.

Seit wann bringen Sie sich als Person in Ihre Arbeiten ein?

Das begann in Holland, Anfang der achtziger Jahre, während eines Workshops. Ich wollte meine Technik der „Wandablösung“ demonstrieren, doch in dem Moment, als ich damit anfang, merkte ich, wie fragwürdig dieses Unterfangen war. Daraufhin habe ich mir ein Beil besorgt und in Anwesenheit des Publikums das Ganze zerschlagen. Ein Photograph nahm das auf, und das Photo von dieser Zerstörungsaktion ist das erste, auf dem ich selbst in Erscheinung trete. Das Photo habe ich dann in einer späteren Arbeit benutzt. Von da an habe ich mich relativ häufig in meine Arbeiten eingebracht, besonders bei der Arbeit an der Berliner Mauer. Einerseits habe ich mich bei dieser Arbeit sehr zurückgehalten, andererseits mich so intensiv einbezogen als Person wie nie zuvor.

Damals machte ich schon keine Mauerabnahmen mehr – bis die Leute das endlich begreifen, schon seit zehn Jahren mache ich das nicht mehr. Der Ausstellungsmacher Walter Aue hatte ganz genaue Vorstellungen über meine Arbeit an der Berliner Mauer ... Ich lebte drei Wochen im Künstlerhaus Bethanien, und irgendwie hat sich die Berliner Mauer mit meiner Biographie verbunden. Angesichts dieser Mauer ist mir alles im Hals stecken geblieben. Ich habe sie als physische und vor allem auch als psychische Grenze gesehen.

Ich war nicht die einzige, der angesichts dieser Mauer jede künstlerische Aktion absurd vorkam. Andererseits gab es sehr präzise Erwartungen, daß ich versuchen würde, kleine Brocken von der Mauer abzubrechen oder ähnliches ... Das wurde mir richtig nahegelegt, aber ich konnte das nicht. Mehrmals täglich bin ich an dieser Mauer entlang geirrt und bemerkte irgendwann, wie eigenartig die Situation war: ich hörte meine eigenen Schritte, und außerdem höchstens Vogelgezwitscher – sonst nichts, Es gab ja keinerlei Verkehr auf dem Mauergelände ... Also immer wieder nur das Geräusch meiner Schritte. Schließlich kam ich auf die Idee, ein Tagebuch zu verfassen über die Vergeblichkeit meiner Irrwege an der Mauer, und dazu meine Schritte vom Künstlerhaus Bethanien bis zum Übergang in der Oranienstrasse aufzunehmen. Dieses Tagebuch und die Aufnahme vom Geräusch meiner Schritte wollte ich miteinander kombinieren. Die Ausstellung bestand dann aus dem Tagebuch, dem Tisch, an dem ich das Tagebuch verfaßt hatte, mit Schreibtischlampe und Stuhl. Und es lief ein Kassettenrecorder mit meinen Schritten, ununterbrochen. Am Abend der Eröffnung habe ich dieses Tagebuch verlesen, was ungefähr eine halbe Stunde dauerte. Ich saß an dem Tisch, mit dem Gesicht zur Wand, die Leute standen hinter mir. Im Rücken spürte ich sehr stark die Konzentration dieser Leute. Es war, als hätten sie eine Käseglocke über mich gestülpt. Einige bei der Eröffnung anwesende Künstlerinnen und Künstler sind zu mir gekommen und meinten, es sei mir gelungen, so etwas wie eine Verweigerung oder gar ein Unvermögen zu artikulieren – was man sich ja häufig nicht erlauben kann oder will. Es wird etwas erwartet, man muß etwas liefern – nichts zu liefern und das zu rechtfertigen in einer nachvollziehbaren Weise, das war mir dabei wichtig, und damit habe ich wohl auch anderen Mut gemacht.

Wie entwickeln sich solche Arbeitsschritte, eine neue Thematik, eine veränderte Aufgabenstellung? Wie kommen Sie zu neuen Arbeitsschwerpunkten?

Das kann ich im Grunde nur im Nachhinein beantworten. Nachträglich ergibt sich eine Chronologie, aber in dem Moment, in dem es passiert, könnte ich das nicht sagen. Als ich zum Beispiel mit den Mauerarbeiten fertig war, wußte ich schlagartig, was ich mit den Veronika-Tüchern anfangen könnte. Anfangs habe ich nur das Tuch gesehen, den Abdruck darauf als Parallele zu meinen eigenen Abdrücken und Abnahmen

verstanden. Die Figur der Veronika selbst, diese weibliche Figur und ihre Haltung im wörtlichen wie im übertragenen Sinn, die damit verbunden ist, alles das habe ich damals nicht begriffen, zumindest nicht bewußt. Zehn Jahre lang habe ich das mit mir herumgetragen, bis ich dann die Arbeit mit den Veronika-Tüchern realisieren konnte. Aber damit war das noch nicht beendet. Ich sammle noch immer Material, besuche alle Leichentuch-Kongresse, habe inzwischen einige Artikel darüber geschrieben ... Für einen Vortrag habe ich kürzlich die bisherigen, damit zusammenhängenden Erlebnisse und Erkenntnisse zusammengefaßt, und dabei wurde mir bewußt, was das alles für mich bedeutet. Diese Auseinandersetzung ist noch nicht abgeschlossen.

Welchen Stellenwert hat die Kunst in Ihrem Leben?

Ich habe gemerkt, daß mir die künstlerische Arbeit so viel bedeutet, daß ich mich kaum mit etwas anderem beschäftige. Das ist nicht durch äußere Ereignisse verursacht, sondern eine innere Entwicklung. Es hat ganz konkret mit Begreifen zu tun, Begreifen durch die Arbeit, begreifen, was für Horizonte künstlerische Arbeit eröffnen kann. Ich habe mich für gar nichts anderes interessiert. Das geht mir heute noch so, mir fällt eigentlich nichts anderes ein als zu arbeiten. Natürlich arbeite ich nicht ununterbrochen, es gab immer schon lange Phasen, in denen ich gar nichts tun konnte. Aber in solchen Phasen habe ich mich trotzdem ununterbrochen auf andere Weise mit Kunst beschäftigt ... es muß ja nicht immer in „Produktion ausarten.“ Askese und Masochismus sind mir durchaus nicht fremd. Gerade wenn es mir schlecht ging, habe ich mich oft zum Arbeiten gezwungen... Das hat natürlich auch mit Erziehung zu tun. Ich habe mich selbst nie besonders geliebt und bin oft sehr ruppig mit mir umgegangen ... Es hat mich oft richtig geärgert, wenn ich nach meinem Befinden gefragt wurde, weil mir das überhaupt keine Bedeutung zu haben schien. Wichtig war nur meine Kunst.

Haben Sie versucht, mit Ihrer Kunst konkret auf andere Stile zu reagieren, eine andere Position zu beziehen?

Ja, gegen bestimmte Kunstrichtungen habe ich mich gewandt. Ich kann mich noch erinnern, wie wir als Studenten zum Beispiel Nay und Schumacher, also diese „richtigen“ Bilder, gefunden haben. Sie waren uns ein Horror, und diese Ablehnung hat uns stark beeinflußt. Unsere Kunst – fort vom Bild, fort von der Skulptur – ,war eine Reaktion darauf. Niemand malte bei uns damals „ordentliche“ Bilder, wir suchten alle nach neuen Materialien, einer malte mit Schuhcreme, der andere benutzte Schmutz. Wir begannen zu experimentieren und kümmerten uns nicht um Maltechniken. Damals haben wir gesagt, ein Künstler habe sich eigentlich zu verhalten wie ein forschender Wissenschaftler. Nicht unbedingt wie einer, der die Forschungsergebnisse dann auswertet, sondern wie einer, der eine Sache untersucht, ohne ein bestimmtes Ergebnis vor Augen zu haben, also Wissenschaft betreibt im besten Sinn. Es gibt Momente, wo die Suche das Entscheidende ist, das Ergebnis absolut nicht feststeht und in jede Richtung gehen könnte. Ich würde niemals über „mein Werk“ sprechen wollen, weil das Wort Werk so etwas Großartiges beinhaltet. Ich spreche immer nur von meinen Arbeiten oder von meinen Sachen oder von dem Arbeitskomplex ... Wenn jemand im Zusammenhang mit meinen Arbeiten den Begriff Werk benutzt, versuche ich das stets zu korrigieren. Das liegt sicher auch daran, daß es mir, wie gesagt, mehr auf den Prozeß als auf die Produkte ankommt. Die Teilnahme am Prozeß kann manchmal gewinnbringender sein, als die Betrachtung der Produkte. Deshalb ist für mich die Zusammenarbeit mit Studenten sehr interessant, ebenso Aktionen und Vorträge.

Die sind mindestens so wichtig wie Stücke, die irgendwo ausgestellt sind. Im Lauf der Arbeit vollzieht sich ein Erkenntnisprozeß, während das Wort Werk das Abgeschlossene meint.

Mich interessiert die innere Logik, was nicht immer heißt, daß es keine Brüche geben darf. Eine innere Logik, die die Dinge miteinander verbindet ...

Das Leben und die Kunst hängen natürlich sehr eng zusammen. Aber ich möchte mein Privatleben für mich behalten. Es gibt Künstlerinnen, für die es wichtig ist, das nach außen zu tragen, für mich nicht. Ich denke in meinem Fall, daß man versuchen sollte, alles über die Arbeiten zu erschließen – sonst bleibt es verschlossen. Die Kunstäußerung ist für mich auf jeden Fall wichtiger als die private Erklärung. Auch bei den Arbeiten, die tagebuchartig sind, versuche ich, alles Persönliche oder Gefühlsmäßige zu vermeiden. Ich möchte den Bezug zur Arbeit so neutral wie möglich. Natürlich schwingt da auch anderes mit, aber ich bringe es nicht explizit zum Ausdruck. Das hat in meiner Arbeit nichts zu suchen. Ich möchte mit meiner Kunst Material für Assoziationen bieten. Die Interpretationen möchte ich nicht mitliefern oder gar diktieren.

Spielt in Ihren Überlegungen zur Kunst auch die Frage nach einer „weiblichen Ästhetik“ eine Rolle ?

Nein, an solchen Überlegungen habe ich mich nie beteiligt, mich immer ausdrücklich dagegen entschieden ... Ich habe früher diese Fragestellung überhaupt nicht wahrgenommen. Erst jetzt merke ich, daß es da doch manche Probleme gibt, nicht mit der weiblichen Ästhetik, aber mit der „Frauenfrage“, und daß ich mich darum mehr kümmern müßte, Stellung dazu nehmen sollte, wenn ich dazu aufgefordert würde ... ich würde mich allerdings nie darum reißen ... Seit ich mit den Hochschulen zu tun habe und nicht mehr nur als Künstlerin agiere, begreife ich, was da im Argen liegt. Und da die Hochschule ein Teil unserer Gesellschaft ist, und noch dazu ein privilegierter Raum – was muß dann erst in dieser Gesellschaft im Argen liegen? Ich glaube, daß man nur mit Handeln antworten kann, nicht mit vielen Worten. Man sollte mit seiner Lebenshaltung darauf antworten und zeigen, daß Frauen alles ganz genauso können. Diskussionen haben überhaupt keinen Zweck. Man kann nur durch sein Leben beweisen, daß vieles unsinnig ist, was mit männlichem Geniekult zu tun hat.

Könnte es nicht sein, daß Erfahrungen von Frauen ganz spezifische Fragestellungen auch in der Kunst ermöglichen?

Mittlerweile empfinde ich es als positiv, daß es mir gelingt, meine Erfahrungen – und das sind ja die einer weiblichen Existenz – in irgendeiner Weise einzubringen – sei es jetzt in die künstlerische Arbeit oder sei es in die Arbeit mit den Studenten. Aber das ist schwer – ich kann ja nicht beurteilen, wie das wäre, wenn ich ein Mann wäre. Das kann ich einfach nicht beantworten.

Das Wichtigste ist, daß man akzeptiert, wie man ist, und daß man damit umgeht, so gut man kann. Schlimm ist es, immer etwas anderes zu wollen als das, was man hat. Das betrifft auch das eigene Geschlecht – man kann es ja sowieso nicht ändern. Das ist einfach so.

Sie arbeiten direkt oder indirekt mit dem Körper ...

Ja, aber doch immer recht verschlüsselt. Wenn auch sicher nicht geschlechtslos.

Dorothee von Windheim

Biographie

1945 geboren in Volmerdingsen, Krs. Minden

1965-71 Studium an der Hochschule für bildende Künste, Hamburg, bei Dietrich Helms und Gotthard Graubner

1971-75 in Florenz

1977-80 in Paris

seit 1989 Professur an der Gesamthochschule-Universität Kassel

lebt seit 1981 in Köln

Künstlerische Entwicklung

Anfang der 60er Jahre naive Malereien von Häusern, Schlössern, Kirchen.

Studienzeit: nach anfänglichen Materialexperimenten Entwicklung von lebensgroßen Figurenbildern, Selbstportrait-Papieren und -Tüchern ("Leichtentuch", "Vergrabenes Tuch").

1971 Doppelbelichtungen, "Baumfigur" (Selbstportrait im Baumleib), Augen in Baumstruktur.

1972 Baumumhüllungen, Rindenabdrücke, "Baumbuch".

1973 erste Wandablösungen, -häutungen. Wichtigste Mauerarbeiten: 1973

"Mauerrolle"; 1973/74 "Fassaden I-III"; 1974 "MAGAZZINO"; 1975 "Pfeilerabwicklung"; 1974/79 Zyklus "Was zieht mich ab von mir selber?" (Persiane I-III).

1978/79 tagebuchartige Sammlung von Putzfragmenten, pars pro toto.

1979 wird ein spektakuläres Projekt in Paris, Place des Vosges, absichtlich nicht ausgeführt.

In der Folge verschiedene konzeptionelle Arbeiten und Aktionen mit Stein, Mauerwerk, Architektur, darunter 1979 "Dans la Cave", Paris; 1981-85 "Kritischer Beitrag zur Regensburger Stadtsanierung"; 1982 "Eingrabung eines Mauersteinbrockens in den Boden des Podio del Mondo per l'Arte", Middelburg; 1984 "Über die Vergeblichkeit", Berliner Mauer; "Attempt of an Approach", Ruine Amsterdam; 1987 "Arbeit im Marstall", Ahrensberg; 1987/88 "Über die Vergänglichkeit", Skulpturenstraße St. Wendel; 1990 "Arbeit für Hanau", Schloßparkmauer; 1992/92 "Schattenlinie", Ruine der Aegidienkirche, Hannover.

Seit Ende der 60er Jahre Beschäftigung mit dem Turiner Grabtuch und dem Schweiß Tuch der Heiligen Veronika; Teilnahme an Sindonologiekongressen in Italien; Vorträge, Artikel über diesen Themenkreis;

1978 Einladungsaktion anlässlich der Ausstellung des Grabtuches Christ im Turiner Dom;

1980 Zyklus "Salve Sancta Facies" (Gesichtstücher, Augenfragmente); 1985

"Turinarbeit" (Schrifttafel zum Turiner Grabtuch).

1982 "Goethekästchen" mit Goetheaugen.

1980/82 "Zwiesprache", 50 Augenpaare.

1984 "Venedigarbeit" (Fotoarbeit: großes Wasserbuch).

Zu Beginn der 80er Jahre Aufgreifen des Baumthemas;

1985/86 "Baumarbeiten I-IV";

1985-91 "Reflexionen positiv" und "Reflexionen negativ" (Fotoarbeit: Baumspiegelungen).

1991 "Furkapaß-Aktion".

1992 "Weintücher".

Einzelausstellungen (Auswahl)

1971 Kabinett für aktuelle Kunst Bremerhaven (1. Einzelausstellung)

1989 Museum Wiesbaden (Werkschau, K)

1991 Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach und Galerie Reckermann,
Köln (Doppelausstellung, K)

Bibliographie

Katalog D. v. W., hrsg. von Volker Rattemeyer, Museum Wiesbaden 1989.

Doris von Drathen, in: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 13,
München 1991.

Katalog, Reflexion positiv, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach und
Galerie Reckermann, Köln 1991; darin Text von Hannelore Kersting.



Dorothee von Windheim:

1. Die eine Seite... die andere Seite...

Über die Vergeblichkeit, Berlin 1984

Installation und Performance

Abb.: Lesung aus dem Tagebuch im Künstlerhaus Bethanien

(Ausstellungsreihe: Metropolis: Umfeld Bethanien)

Foto: Harald Naisch, Berlin

Kaisa Aulikki Eromäki

Suarezstraße 31

14057 Berlin

Lebenslauf

- 29.12.1946 geboren in Virrat, Finnland
- 1965 Abitur in Tampere, Finnland
- 1966-1970 Künstlerische Vorlehre und Studium des Industriedesign an der Werkkunstschule und der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste Berlin
- 1970-1975 Studium der Psychologie an der Technischen Universität und der Freien Universität Berlin
- 1975 Diplom am Fachbereich 11 Philosophie und Sozialwissenschaften der Freien Universität Berlin
- 1975-1977 Lehrauftrag für Theorie und Curriculumentwicklung am Fachbereich 4 Visuelle Kommunikation der Hochschule der Künste in Berlin
- 1977-1990 Wissenschaftliche Assistentin für Theorie der Visuellen Kommunikation am Fachbereich 4 an der Hochschule der Künste Berlin
Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Geschlechterideologien in Medien der Visuellen Kommunikation, zeitgenössische bildende Künstlerinnen und Kunst von Frauen
Langjähriges Forschungs- und Seminarprojekt "Zur Situation von Frauen im Kunstbetrieb" (Mit R. Herter und I. Wagner-Kantuser)
Mitbegründerin der Fraueninitiative an der Hochschule der Künste Berlin 1982.
- 1990-1991 Freiberufliche Forschungstätigkeit mit Ingrid Wagner-Kantuser zum Thema: "Eine Gegenüberstellung der Untersuchung psychosozialer Wirklichkeit und ästhetische Kontexte als Voraussetzungen für die Kunst von Frauen heute und der Selbstaussagen ausgewählter zeitgenössischer Künstlerinnen", finanziert durch das Förderprogramm Frauenforschung des Senats von Berlin
- 1992-1998 Weiterbildung zur Psychoanalytikerin und Psychotherapeutin am Institut für Psychotherapie ev. in der Koserstrasse, Berlin-Dahlem

1992-2002

Ausarbeitung der Fragestellung und der
Ergebnisse des oben genannten
Forschungsvorhabens für eine Dissertation
1996 Zulassung zum Promotionsverfahren
durch den Promotionsausschuß des
Fachbereiches 11 der Hochschule der
Künste Berlin

Niedergelassen in Berlin-Prenzlauerberg
als Psychoanalytikerin und
Psychotherapeutin in eigener Praxis

Verheiratet, drei Töchter, geboren 1971,
1973, 1986

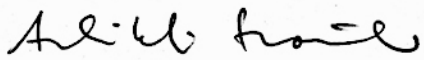
Anneli Franke

Lebenslauf

- 16.5.1953 geboren in Kaiserslautern
- 1972 Abitur am Neusprachlichen Institut der Franziskanerinnen zu Kaiserslautern
- 1972 Eheschließung mit Wolfgang Krolow
- 1972 Studium der Germanistik, Politologie, Kunstgeschichte, Romanistik an der Universität Mannheim und der Freien Universität Berlin
- 1973 Studium des Lehramts mit zwei Wahlfächern Bildende Kunst und Deutsch an der Pädagogischen Hochschule Berlin
- 1977 Scheidung von Wolfgang Krolow
- 1978 Erstes Staatsexamen für das Lehramt Sek. I mit den Fächern Kunst und Deutsch
- 1978-1981 Stundenlehrerin und anschließend Referendariat an einer Berliner Gesamtschule
- 1980 Wiederaufnahme des Studiums der Kunstgeschichte, Germanistik, Romanistik und Politologie an der FU Berlin
- 1981 Zweites Staatsexamen für das Lehramt mit zwei Wahlfächern (BK, Deutsch)
- 1981-1996 regelmäßig Lehraufträge an künstlerischen Hochschulen in Berlin und Braunschweig
- seit 1981 freiberufliche wissenschaftliche und kuratorische Tätigkeit u.a.:
- Unbeachtete Produktionsformen*, NGBK, Berlin 1982
- Heinrich Vogeler*, NGBK, Berlin und Hamburg 1983
- Ikarus*, RealismusStudio NGBK, Berlin 1986
- Das Verborgene Museum*, 2 Bde, NGBK, Berlin 1987
- Zur Situation von Frauen im Kunstbetrieb, hrsg. zusammen mit Aulikki Eromäki und Renate Herter, HdK, Berlin 1989
- Im Unterschied*, Positionen zeitgenössischer Künstlerinnen. Publikation, Seminar, Workshops und Ausstellung, NGBK und HdK, Berlin 1991
- Sie nennen es Liebe*, RealismusStudio NGBK, Berlin 1992
- Gretchenfragen, HdK, Berlin 1995
- Die starke Geste*, RealismusStudio NGBK, Berlin 1999
- Bilder über Bilder*, RealismusStudio NGBK, Berlin 2000
- Hannah Wilke*, NGBK, Berlin 2000
- VALIE EXPORT*, Mediale Anagramme, NGBK in Kooperation mit der Akademie der Künste, Berlin 2003 (in Vorbereitung)
- 1984 Eheschließung mit Borut Kantuser
- 1984 Geburt des Sohnes Nicolas Kantuser
- 1986-1991 wissenschaftliche Mitarbeiterin zur Weiterqualifikation an der Hochschule der Künste Berlin (HdK), Fachbereich Visuelle Kommunikation
- 1990-1991 Forschungsprojekt des Frauenforschungsförderprogramm der Senatsverwaltung für Frauen Berlin: „Eine Gegenüberstellung der Untersuchung psychosozialer Wirklichkeit und ästhetischer Kontexte als Voraussetzungen für die Kunst von Frauen heute und der Selbstaussagen ausgewählter zeitgenössischer Künstlerinnen“ zusammen mit Aulikki Eromäki
- 1991-1996 Referatsleiterin bei der Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten Berlin; Konzept und Leitung des "Berliner Künstlerinnenprogramms" des Berliner Senats; Konzeption und Durchführung von drei internationalen *Symposien* zu Fragen der Geschlechterverhältnisse in den Künsten, den ästhetischen, sozialen und politischen Bezügen für Frauen:
- 1993 *Art Talk*, anlässlich der Ausstellung „Amerikanische Kunst“ im Martin Gropius-Bau, Amerika Haus Berlin
- 1994 *gender trouble/art trouble*, Akademie der Künste Berlin-Brandenburg
- 1995 *Verhüllte Interessen*, zus. mit der Frauenbeauftragten der Hochschule der Künste Berlin (HdK) in der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg
- 1995 Scheidung von Borut Kantuser
- 1995-1996 Lehraufträge FB 1 HdK
- 1996 Zulassung zum Promotionsverfahren durch den Promotionsausschuss des Fachbereichs 11 der HdK
- seit 1996 Referentin für Literatur bei der Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur Berlin

Ingrid Wagner-Kantuser

Wir versichern, auf der Grundlage der angegebenen Hilfsmittel und Hilfen die Arbeit selbständig verfaßt zu haben.



Aulikki Eromäki



Ingrid Wagner-Kantuser

12.03.2002