

Worin unsere
Stärke besteht.
Fünzig
Künstlerinnen
aus der DDR

Eine Textsammlung
zur Ausstellung

Tina Bara
Ina Bierstedt
Antje Blumenstein
Peggy Buth
Nadja Buttendorf
Yvon Chabrowski
Annedore Dietze
Else Gabriel
Katrin Glanz
Henriette Grahnert
Jana Gunstheimer
Sabine Herrmann
Elke Hopfe
Margret Hoppe
Beate Hornig
Uta Hünninger
Lisa Junghanß
Christina Kral
Betina Kuntzsch
Ulrike Kuschel
Alex Lebus
Ingeborg Lockemann
Wiebke Loeper
Jana Müller
Ulrike Mundt
Henrike Naumann/
Susanne Rische
Helga Paris
Andrea Pichl
Katja Pudor
Franziska Reinbothe
Inken Reinert
Sabine Reinfeld
Sophie Reinhold
Ricarda Roggan
Jenny Rosemeyer
Christine Schlegel
Luise Schröder
Wenke Seemann
Gabriele Stötzer
Erika Stürmer-Alex
Anett Stuth
Ulrike Theusner
Manuela Warstat
Suse Weber
Saskia Wendland
Kristin Wenzel
Eva-Maria Wilde
Karla Woisnitza/Ingartan
Ruth Wolf-Rehfeldt
Künstlerinnengruppe Erfurt



Worin unsere
Stärke besteht.

Wir sind ein Team, das sich für die Zukunft engagiert und die Herausforderungen der Zukunft meistert.

Wir sind ein Team, das sich für die Zukunft engagiert und die Herausforderungen der Zukunft meistert.

Wir sind ein Team, das sich für die Zukunft engagiert und die Herausforderungen der Zukunft meistert.

Wir sind ein Team, das sich für die Zukunft engagiert und die Herausforderungen der Zukunft meistert.

Wir sind ein Team, das sich für die Zukunft engagiert und die Herausforderungen der Zukunft meistert.

Wir sind ein Team, das sich für die Zukunft engagiert und die Herausforderungen der Zukunft meistert.

Wir sind ein Team, das sich für die Zukunft engagiert und die Herausforderungen der Zukunft meistert.

Wir sind ein Team, das sich für die Zukunft engagiert und die Herausforderungen der Zukunft meistert.

Wir sind ein Team, das sich für die Zukunft engagiert und die Herausforderungen der Zukunft meistert.

Wir sind ein Team, das sich für die Zukunft engagiert und die Herausforderungen der Zukunft meistert.

Wir sind ein Team, das sich für die Zukunft engagiert und die Herausforderungen der Zukunft meistert.

Wir sind ein Team, das sich für die Zukunft engagiert und die Herausforderungen der Zukunft meistert.

Worin unsere
Stärke besteht.
Fünfzig
Künstlerinnen
aus der DDR

Eine Textsammlung zur Ausstellung
vom 3. September bis 30. Oktober 2022
im Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Berlin,

zusammengestellt von Andrea Pichl,
Kuratorin der Ausstellung

Inhalt

- 7 Andrea Pichl: Vorwort
- 9 Angelika Richter: Künstlerinnen-Ausstellungen, aus: Das Gesetz der Szene. Genderkritik, Performance Art und zweite Öffentlichkeit in der späten DDR
- 23 Hiltrud Ebert: Wo sind die bildenden Künstlerinnen? Ein Erklärungsversuch über das Verschwinden einer ostdeutschen Künstlerinnen-generation
- 35 Elske Rosenfeld: Wackeliges Gedenken
- 37 Elske Rosenfeld: Ich sehe, wie Du mich (nicht) siehst
- 47 Charlotte Misselwitz: Wie passe ich ins Bild?
- 59 Else Gabriel im Interview mit Elke Buhr: Es spielt eine Rolle, wer woher kommt
- 67 Suse Weber: Gleitmittel: Ost-Gleitmittel. Ein Statement

VORWORT

Die Ausstellung »Worin unsere Stärke besteht« zeigt Positionen von fünfzig Künstlerinnen aus drei Generationen aus der DDR, die sich in unterschiedlichen Genres multimedial vielschichtigen Themen widmen, sich dabei jedoch nicht ausschließlich mit Narrativen der DDR auseinandersetzen. Die Ausstellung versteht sich u.a. als ein Gegenentwurf zu bisherigen weit rezipierten Ausstellungen der letzten Jahre, die sich der Kunst bzw. den Künstler*innen aus der DDR widmeten. In diesen Überblicksausstellungen waren Künstlerinnen zum Beispiel lediglich zu 14 Prozent (Museum der bildenden Künste Leipzig, 2019) und zu 19 Prozent (Gropius Bau, 2016) vertreten, im Kunstpalast Düsseldorf 2019/2020 waren es immerhin drei der 13 Künstler*innen – eine Quote von 23 Prozent. Die Werke von Künstlerinnen aus der DDR tauchen in zeitgenössischen Ausstellungen weiterhin selten auf. Frauen allgemein sind in Kunst und Kultur weiterhin unterrepräsentiert. Diese Doppelausgrenzung wird besonders deutlich, wenn man sich weitere deutsch-deutsche Strukturen anschaut. Es gibt derzeit bundesweit an den 22 staatlichen Kunsthochschulen bzw. Kunstakademien lediglich zehn Professorinnen der bildenden Kunst aus der DDR. Fünf davon sind an den fünf ehemaligen ostdeutschen Hochschulen und fünf an den restlichen 17 westdeutschen. Häufig wird diese Problematik einer tiefliegenden innerdeutschen Diskriminierung aus einer westdeutschen Hegemonie und Perspektive übersehen oder ignoriert, auf jeden Fall jedoch selten thematisiert. Dabei wird schnell deutlich, wie strukturelle Ausschlüsse in Kultur- und Kunstinstitutionen greifen und welches Gefälle dabei bei ost- und westdeutschen Repräsentationen von Künstler*innen und Kulturproduzent*innen herrscht. Aktuell gibt es nur zwei Museums- oder Stiftungsdirektorinnen, die aus der DDR kommen. Die erste Hochschulrektorin aus der DDR, Angelika Richter, hat seit Juni 2021 ihr Amt an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee angetreten. Aufgrund dieser offenkundigen Missstände zeigt die Ausstellung in unterschiedlichsten Medien arbeitende Künstlerinnen aus der DDR aus drei Generationen. Einige der beteiligten Künstlerinnen waren bereits zu DDR-Zeiten aktiv. Die Ausstellung widmet sich jedoch nicht einem Narrativ der DDR oder einer Historisierung von Kunst aus der DDR, sondern Biografien und der Frage, wie thematische Zugänge durch diese geprägt sind. Vereinzelt sind Werke vertreten, die bereits in der DDR entstanden. Die Ausstellung geht unbedingt davon aus, dass es grundsätzlich eine Rolle spielt, woher man kommt. Wie Biografien verlaufen, prägt Inhalte und strukturelle Zugänge. In meinen Recherchen hat sich dennoch schnell herausgestellt, es ist weder eine Kategorisierung oder gar Reduzierung auf vermeintlich erkennbare Ästhetiken oder Themen möglich. So wie die Herkunft aus der DDR wesentlich von Belang ist, ist sie gleichzeitig, obgleich nicht immer im Werk offenkundig sichtbar, auch Voraussetzung für Substanz, Kraft und Relevanz

im zeitgenössischen Kontext! **Deshalb** freue ich mich sehr, gemeinsam mit Sylvia Sadzinski, in der Funktion der kuratorischen Assistentin, im Kunstraum Kreuzberg eine umfangreiche Ausstellung in Deutschland zu realisieren, die sich zeitgenössischen Künstlerinnen aus der DDR widmet. **Ich** bedanke mich sehr herzlich bei Sylvia Sadzinski für die effektive Zusammenarbeit, insbesondere für ihre professionelle Unterstützung in allen Fragen rund um die Ausstellung. Ihr Blick von außen war mir ein sehr wertvolles Korrektiv in allen inhaltlichen und auch organisatorischen Fragen. **Ich** danke ebenfalls dem Kunstraum Kreuzberg, insbesondere Stéphane Bauer, für die sehr professionelle Zusammenarbeit und die Möglichkeit, diese Ausstellung zu realisieren.

Die Ausstellung wird vom Hauptstadtkulturfonds 2022 gefördert und durch ein Rahmenprogramm und eine Textsammlung begleitet.

Die Künstlerinnenliste umfasst: Tina Bara, Ina Bierstedt, Antje Blumenstein, Peggy Buth, Nadja Buttendorf, Yvon Chabrowski, Annedore Dietze, Künstlerinnengruppe Erfurt, Else Gabriel, Katrin Glanz, Henriette Grahner, Jana Gunstheimer, Sabine Herrmann, Elke Hopfe, Margret Hoppe, Beate Hornig, Uta Hünninger, Lisa Junghanß, Christina Kral, Betina Kuntzsch, Ulrike Kuschel, Alex Lebus, Ingeborg Lockemann, Wiebke Loeper, Jana Müller, Ulrike Mundt, Henrike Naumann/Susanne Rische, Helga Paris, Andrea Pichl, Katja Pudor, Franziska Reinbothe, Inken Reinert, Sabine Reinfeld, Sophie Reinhold, Ricarda Roggan, Jenny Rosemeyer, Christine Schlegel, Luise Schröder, Wenke Seemann, Gabriele Stötzer, Erika Stürmer-Alex, Anett Stuth, Ulrike Theusner, Manuela Warstat, Suse Weber, Saskia Wendland, Kristin Wenzel, Eva Wilde, Karla Woisnitza/Ingartan und Ruth Wolf-Rehfeldt.

Im Rahmenprogramm werden der Film »Fünf Sterne« von Annekatrin Hendel, der Film »Im Stillen laut« von Therese Koppe und die Dokumentation »Partisan« von Adama Ulrich gezeigt. Katja Lange-Müller liest aus »Drehtür« und Katharina Warda aus »Der Ort, aus dem ich komme, heißt Dunkeldeutschland«. »The Dark Side of The GDR« ist eine szenische Lesung von Bibiana Malay und Grit Diaz de Arce. Zu Beginn wird es ein Gespräch mit der »Zeit«-Journalistin und Autorin Jana Hensel mit Andrea Pichl und Else Gabriel geben. **Essays** von Kuratorinnen, Kunsthistorikerinnen und Künstlerinnen aus der DDR kontextualisieren mit jeweiligen Wiederveröffentlichungen in der folgenden Textsammlung die Ausstellung: Dr. Angelika Richter, Dr. Hiltrud Ebert, Elske Rosenfeld, Charlotte Misselwitz, Prof. Else Gabriel und Suse Weber. **Andrea Pichl**

DAS GESETZ DER SZENE. GENDERKRITIK, PERFORMANCE ART UND ZWEITE ÖFFENTLICH- KEIT IN DER SPÄTEN DDR

Aus: Angelika Richter:
Das Gesetz der Szene.
Genderkritik, Perfor-
mance Art und zweite
Öffentlichkeit in der
späten DDR. Bielefeld:
transcript. 2019.

(...) **Künstlerinnen-Ausstellungen:** Wie deutlich wurde, konnten zahlreiche Künstlerinnen ihren Beruf ausüben und waren darin grundsätzlich anerkannt. Durch soziale und institutionelle Geschlechterhierarchien sowie Marginalisierungstendenzen waren sie im Unterschied dazu von kulturpolitischen Entscheidungen weitgehend ausgeschlossen und in Führungspositionen unterrepräsentiert. Am konkreten Beispiel der Künstlerinnen-Ausstellungen nimmt dieses Kapitel die Anstrengungen der Kulturpolitik in den Blick, eine größere Präsenz von Künstlerinnen in der Öffentlichkeit zu erzeugen. Seit den 1960er Jahren gab es Bemühungen, Ausstellungen zu verwirklichen, die sich ausschließlich Künstlerinnen und ihren Werken widmeten. Gleichwohl diese Projekte vorrangig als politisches Instrument dienten, die vermeintliche Gleichstellung der Frauen im Staatssozialismus zu demonstrieren, stellt sich die Frage, inwiefern die Ausstellungen zur Aufrechterhaltung und Manifestierung der Geschlechterdifferenz im kulturellen Feld beitrugen. Haben sie einen marginalisierten und isolierten Raum für Künstlerinnen geschaffen, wie Mara Traumane in ihrer Untersuchung über lettische Künstlerinnen-Ausstellungen vorschlägt (2012), oder ließen sie Ansätze erkennen, Künstlerinnen und ihre Praxis einer größeren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, Geschlechterhierarchien zu hinterfragen und einen feministischen Diskurs zu etablieren? Insbesondere 1975, im von der UNO proklamierten Jahr der Frau, waren Frauenausstellungen kein singuläres Phänomen sozialistischer Staaten Osteuropas. Im östlichen und westlichen Europa fanden im Zuge dessen zahlreiche feministische und Frauen-Projekte statt. Zugleich kann das Jahr 1975, wie Monika Kaiser in ihrer Analyse internationaler Künstlerinnen-Ausstellungen hervorhebt, als Ausgangspunkt für eine generelle Neubesetzung künstlerischer Räume mit femi-

nistisch geprägten Ausstellungen betrachtet werden (2013).¹ Der vorangestellte Exkurs über eine Auswahl von in Ost- und Westeuropa ausgetragenen feministischen Kunstaussstellungen in den 1970er Jahren soll der Kontextualisierung von Künstlerinnen-Ausstellungen in der DDR dienen. **Feministische Kunstaussstellungen in Ost- und Westeuropa:** Im Gegensatz zu offiziellen Ausstellungen hatten es von Künstlerinnen selbst organisierte feministische Projekte sowohl in Ost- als auch Westeuropa schwer, in etablierte Kunsträume vorzudringen. Während 1975 das österreichische Ministerium für Wissenschaft und Forschung die nationale Übersicht Österreichische Künstlerinnen der Gegenwart präsentierte, konzipierte Valie Export die interdisziplinäre Ausstellung MAGNA. Feminismus: Kunst und Kreativität mit einer Auswahl feministischer Einzelpositionen in Wien, die als Protest gegen das

konventionelle und von öffentlicher Hand geförderte Projekt gedacht war. Obwohl Export zum Kreis der Wiener Avantgarde gehörte, stieß das auf Internationalität ausgerichtete Konzept auf großen Widerstand der männlich dominierten Kunstszenen der Stadt und konnte erst nach zähem Ringen und nach einer Änderung der räumlichen Planung gezeigt werden (Kaiser 2013:92). Neben Export Ausstellung würdigt Kaiser die in Kopenhagens Kunsthalle Charlottenborg ausgetragene Frauenausstellung XX, die ihren Akzent auf künstlerische Arbeit im Kollektiv und Kommunikationsprozesse setzte, als bedeutendes feministisches Kunstprojekt: Vor dem Hintergrund frauenpolitischen Engagements hätten beide Ausstellungen etablierte und weniger bekannte Positionen gleichberechtigt nebeneinander gezeigt (ebd.:111). An die von der Arbeitsgemeinschaft Sozialdemokratischer Frauen in Dortmund 1975 organisierte Ausstellung Frauen stellen aus im Internationalen Jahr der Frau. Malerei. Plastik. Grafik schlossen sich zwei Ausstellungsprojekte an: Frauen machen Kunst (1976) in den Galerieräumen von Philomene Magers in Bonn und das Ausstellungsprojekt Künstlerinnen international 1877-1977, das von der Arbeitsgruppe Frauen in der Kunst der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst (NGBK) Berlin nach dreijähriger Vorbereitungszeit 1977 realisiert werden konnte. Dabei stießen die Kuratorinnen auf

2 Auch wenn der Dialog zwischen den Generationen gesucht wurde, fand der Austausch zwischen Ost und West nur im Ansatz statt. In der Ausstellung waren drei Positionen aus osteuropäischen Staaten vertreten: Marina Abramović, die zu der Zeit bereits in Amsterdam lebt, Magdalena Abakanowicz aus Polen und Ludmila Seefried-Matejková aus der CSSR. Eine Kooperation mit Künstlerinnen aus dem anderen Teil Deutschlands schien nicht möglich gewesen zu sein. Allein die 1893 in Berlin geborene und in der DDR lebende Alice Lex-Nerlinger war mit Arbeiten vertreten. Diese stammten jedoch alle aus den 1930er Jahren, darunter ihr wohl berühmtestes Bild
 Paragraph 218 von 1931. zahlreiche Widerstände, unter anderem wurde letztgenanntes Projekt bei seiner ersten Vorstellung 1973 von den Mitgliedern der NGBK abgelehnt, die mehrjährige Arbeit der Kuratorinnen blieb unbezahlt. Auch nach seiner Akzeptanz wurde das Projekt noch von Kontroversen und Protesten begleitet (NGBK 1977). Die Künstlerinnen-Ausstellung mit rund 190 Positionen aus einhundert Jahren unternahm den Versuch, mit der Präsentation historischer Vorbilder Standortpositionierungen von Gegenwartskünstlerinnen innerhalb eines repräsentativen Rahmens vorzunehmen.² Die wegweisende Ausstellung Women Artists: 1550-1950 (1976-77) von Linda Nochlin und Ann Sutherland Harris ist auf Grundlage ihrer feministischen Forschung als Sozialgeschichte weiblichen Kunstschaffens konzipiert. Mit ihrer Analyse der Ausschlussmechanismen von Frauen aus der Kunstgeschichte, die erstmals 1971 unter dem Titel Why Have There Been No Great Women Artists? erschien, gilt Nochlin als Wegbereiterin der feministischen Kunstwissenschaft (Nochlin 1988). Ausstellung und Publikation zielten, wie Carola Muysers herausarbeitet, auf den Nachweis, dass Frauen trotz ihrer Ausgrenzung aus Kunstproduktion und Geschichtsschreibung seit dem Spätmittelalter als Künstlerinnen gearbeitet hatten. Dabei leisteten beide

Wissenschaftlerinnen eine strukturelle Analyse der Kunstverhältnisse und verwiesen neben der Bedeutung der Geschlechterzugehörigkeit auf gesellschaftliche und institutionelle Instanzen, die grundlegende Bedingungen für die berufliche Laufbahn von Künstlerinnen und ihre Ausgrenzung bildeten (Muysers 2006:184f). Als die wichtigste osteuropäische Institution für den internationalen Austausch feministischer Theoretikerinnen und Künstlerinnen Ost- und Westeuropas dürfte das Student Cultural Centre (SKC) in Belgrad gelten. Im Rahmen der vierten Ausgabe der April Meetings – The Festival of Extended Media 1975 organisierte das Zentrum unter dem Titel »Women in Art« eine Diskussion mit feministischer Programmatik, an der unter anderem die deutschen Künstlerinnen Ulrike Rosenbach und Katharina Sieverding, die Theoretikerin Gisliind Nabakowski und die polnische Künstlerin Natalia LL (Natalia Lach-Lachowicz) teilnahmen. Drei Jahre später initiierten die feministische Anthropologin Žarana Papić und die Leiterin des SKC, Dunja Blažević, am selben Ort die Konferenz Comrade Woman – The Women's Question: A New Approach?, die als das erste autonome Treffen feministischer Theoretikerinnen und Künstlerinnen in den sozialistischen Ländern im Rahmen einer repräsentativen Veranstaltung gilt (Vesić o.J.; Bonfiglioli 2008). Feministinnen von beiden Seiten des »Eisernen Vorhangs« trafen in einer Diskussionsreihe aufeinander, die sich der widersprüchlichen Geschichte von Marxismus und Feminismus sowie konkreten Positionsbestimmungen von Frauen in der sozialistischen und kapitalistischen Gesellschaft aus sozialpolitischer Perspektive widmete. Begleitet wurden die Panels von einer thematischen Ausstellung und einer Filmreihe. Die Debatten kritisierten unter anderem die offensichtlichen Differenzen zwischen staatlich propagierten Emanzipationsbemühungen und der Alltagsrea-

1 Bedauerlicherweise richtet sich der Fokus von Kaisers Untersuchungen allein auf in den USA beziehungsweise Westeuropa realisierte Projekte. Aufschlussreich wäre die Besprechung und Einordnung relevanter Beispiele zeitgleich stattfindender Ausstellungen in Osteuropa gewesen, wie sie in Ansätzen in der 2012 von Katrin Kivimaa herausgegebenen Publikation zu feministischen Ausstellungen in Osteuropa vor und nach 1989 erfolgt (Kivimaa 2012).
 lität von Frauen in der patriarchalen Gesellschaft Jugoslawiens (Vesic o.J.). Zur gleichen Zeit gelingt es der polnischen Künstlerin Natalia LL, die Ausstellung Women's Art (1978) in der Wroclawer PSP Jatkí Galeria zu realisieren, die durch die Präsentation von (Mail-Art-) Arbeiten feministischer Künstlerinnen aus dem westlichen Ausland – Noemi Maidan aus der Schweiz, Suzy Lake aus Kanada und Carolee Schneemann aus den USA – in Polen als einzigartig bewertet wird (Kowalczyk 2012). Weitere feministisch inspirierte Ausstellungen entstehen im selben Jahr unter dem Titel Three Women und zwei Jahre später als Women's Art unter Beteiligung von Ewa Partum, Maria Pinińska-Bereś, Izabella Gustowska und anderen in Poznań. Im Gegensatz zur polnischen Kunstwissenschaftlerin Izabela Kowalczyk, die geltend macht, es handle sich um ungewöhnliche Projekte zu dieser Zeit, »since

3 Das kämpferisch formulierte Vorwort der Ausstellungsbroschüre schrieb Lea Grundig. Die 1949 aus dem palästinensischen Exil nach Dresden zurückgekehrte Malerin, die noch im selben Jahr als erste Frau eine Professur an der Dresdner Kunstakademie erhielt, passte nach anfänglichen Konflikten und Anfeindungen während der ›Formalismusdebatte‹ ihren künstlerischen Stil und ihre Sujets an die Doktrin des sozialistischen Realismus an und wurde zur sogenannten ›Vorzeigekünstlerin‹ in der DDR. In dieser Funktion amtierte sie nicht nur von 1964 bis 1970 als Präsidentin des Verbandes Bildender Künstler, sondern war ab 1964 auch Mitglied des Zentralkomitees der SED.

4 Abbildungen des broschiierten Katalogs zeigen auch Werke von einigen Künstlern, darunter Walter Arnold und Fritz Cremer, die wie die Künstlerinnen der älteren Generation, zu denen Martha Schrag oder Käthe Kollwitz gehörten, jedoch nicht in die Werkliste aufgenommen wurden. Diese war ausschließlich den im VBK organisierten Künstlerinnen vorbehalten.

5 Es ist davon auszugehen, dass es für diese Ausstellung keinen besonderen (politischen) Anlass gegeben hat. Weder enthielten die Akten entsprechende Hinweise, noch könne sich

feminism as a movement and critical attitude was absent in Poland« (2012:101), dürften gerade diese Ausstellungen als Zeugnis feministischer und genderkritischer Anliegen der Künstlerinnen gelesen werden, die sich nicht nur temporär in diesen Projekten äußerten, sondern in ihrem gesamten Werk niederschlagen.

Künstlerinnen-Ausstellungen in der DDR: Anlässlich des 50. Jubiläums des Internationalen Frauentags initiierte der DFD 1960 gemeinsam mit dem Verband Bildender Künstler Deutschlands (später VBK der DDR) die Ausstellung Frauenschaffen und Frauengestalten in der bildenden Kunst – 50 Jahre Internationaler Frauentag im Pavillon der Kunst Unter den Linden. Das kuratorische Konzept unterlag den Vorgaben des Ende der 1950er Jahre eingeschlagenen ›Bitterfelder Wegs‹, der die programmatische Ausrichtung auf eine eigenständige sozialistische Nationalkultur zur Überwindung der Entfremdung zwischen den Künstler*innen und dem Volk vorsah. Die zweihundert Werke der mehrere Generationen umfassenden Künstler*innen greifen entweder weltpolitische Themen auf oder suchen in ihren Darstellungen die Nähe zur Arbeiterklasse und stammen zum Großteil aus den letzten zwei bis drei Jahren vor der Präsentation (Feist 1996). Selbst wenn die Ausstellung mit einer klaren politischen Botschaft verbunden war – sie sollte den vielfältigen Anteil der Frauen an der Gestaltung des gesellschaftlichen Lebens wiedergeben, ein lebendiges Zeugnis für die Tätigkeit von Künstlerinnen ablegen sowie die beanspruchte Überlegenheit der sozialistischen über die kapitalistische Gesellschaftsordnung hinsichtlich der vollen Gleichberechtigung der Frauen demonstrieren (Grundig 1960:3f)³ – bleibt anzuerkennen, dass es sich hier um ein Ereignis handelt, das bereits 1960 und damit fünfzehn Jahre vor den Veranstaltungen zum Jahr der Frau zahlreichen Künstlerinnen innerhalb einer großen Ausstellung eine Plattform bot und damit in den Fokus der öffentlichen Aufmerksamkeit rückte.⁴ Ungewöhnlich zudem war der Umstand, dass die für die Auswahl der Werke verantwortliche dreizehnköpfige Jury sich mit einem Verhältnis von neun zu vier überwiegend aus Frauen zusammensetzte. **Drei** Jahre später fand die Ausstellung Deutsche Künstlerinnen des Zwanzigsten Jahrhunderts am Staatlichen Lindenau-Museum Altenburg statt.⁵ Die von Museumsdirektor Hanns-Conon von der

Gabelentz und Dieter Gleisberg organisierte Sonderausstellung sollte die schöpferische Tätigkeit von Künstlerinnen des vergangenen halben Jahrhunderts repräsentieren.⁶ Die Kuratoren verzichteten auf das repräsentative Medium der Malerei und zeigten ausschließlich grafische und kleinplastische Werke. Obwohl mehrfach die Topoi der Witwe und Mutter aufgerufen wurde, konzentrierte sich die Ausstellung nicht nur auf die künstlerische Repräsentation von Frauen, sondern rief auch proletarische Themen, ebenso wie Tier- und Landschaftsdarstellungen auf. Im Vorwort der Ausstellungsbroschüre spricht von der Gabelentz in essentialistischer Weise von der »weiblichen Natur«, der eine abstrakt-mathematische Formensprache zwar verwehrt bleibe, der reproduzierende sowie kunsthandwerkliche Tätigkeiten dafür umso mehr entsprächen, was den Verzicht auf malerische Positionen erklären könnte. Der Ausschluss von Frauen aus der künstlerischen Praxis und Geschichtsschreibung sei ihrem biologisch bedingten Versagen geschuldet. Wirklich Bedeutendes hätten Künstlerinnen nach Ansicht des Autors erst im 20. Jahrhundert schaffen können (Gabelentz 1963:5f). Damit reproduziert von Gabelentz die abwertende Haltung gegenüber der Kunst von Frauen, die in der Tradition des Kunstkritikers Karl Scheffler zu sehen ist, der Frauen in seiner Anfang des 19. Jahrhunderts verfassten Studie Die Frau und die Kunst die Fähigkeit zum schöpferischen Schaffen abspricht (1908:29). In einem zweiten Text geht der Kunsthistoriker Dieter Gleisberg, ab 1969 Leiter des Lindenau-Museum, ausführlich auf die sozialpolitische Geschichte der Frauenemanzipation ein, beginnend bei Olympe de Gouges in der Zeit der Französischen Revolution bis hin zu einzelnen Künstlerinnen, allen voran Käthe Kollwitz als »Schutzherrin über dem Schaffen der übrigen deutschen Künstlerinnen unseres Jahrhunderts« (1963:14). Der Text endet mit einem kritischen Statement, in dem der Autor mit einem Zitat der Künstlerin Sella Hasse unterstreicht, dass Frauen aufgrund ihrer besonderen Pflichten unter schwierigeren Verhältnissen als ihre männlichen Kollegen ihr Werk vollbringen müssten. Gemeint sind die für Frauen durch Haushalt und Familie bedingten Einschränkungen, die eine kontinuierliche künstlerische Arbeit unmöglich machten. Damit benennt der Autor die problematische Situation von Künstlerinnen, erkennt in ihr jedoch nicht die damit verbundene Zuschreibung der Frauen zur privaten Sphäre als

der Kurator Dieter Gleisberg im Rückblick an einen solchen erinnern (Sabine Hofmann, Lindenau-Museum Altenburg, in einer E-Mail an die Autorin, 16.11.2016).

6 Die Ausstellungsbroschüre enthält keine Werkliste. Damit ist nicht zu erfassen, wie viele Arbeiten und welche Künstlerinnen insgesamt an der Ausstellung teilnahmen. Das Abbildungsverzeichnis zeigt Arbeiten folgender Künstlerinnen: Käthe Kollwitz, Sella Hasse, Renée Sintenis, Maria Caspar-Filser, Ruth Meier, Lea Grundig, Gabriele Meyer-Dennewitz, Paula Modersohn-Becker, Martha Schrag, Charlotte Berend-Corinth, Etha Richter, Alice Lex-Nerlinger, Eva Schulze-Knabe, Helena Scigala und Ruthild Hahne.

7 Obwohl das Leonhardi-Museum eine Einrichtung des damaligen VBKD Bezirk Dresden war, wurden die Ausstellungen bis Ende der 1960er Jahre von einem ›Aktiv bildender Künstler‹ konzipiert und durchgeführt, dem auch die Auswahl der Künstler*innen und Themen oblag. Zunächst profilierte es sich mit Gruppenausstellungen als bedeutender Ort für zeitgenössische Künstler*innen. Zur Geschichte des Leonhardi-Museums vgl. Weißbach 2009.

Ausdruck hierarchischer Machtverhältnisses der Geschlechter. Die zweite Ausstellung nach Wiedereröffnung des Leonhardi-Museums Dresden⁷ zeigte 1964 mit Malerei, Grafiken, Buchillustrationen und Applikationen eine Künstlerinnen-Ausstellung von Annemarie Balden-Wolff, Ursula Höing, Helga Peter, Ann Siebert, Aini Teufel. Werke der jüngeren Generation wie der von Siebert wurden darin älteren Positionen wie der bereits 1911 geborenen Balden-Wolff gegenübergestellt. Neben Grafiken für Kinder (Höing & Teufel), Reiseerinnerungen und Studien von Arbeiterinnen (Siebert & Teufel) zeigte Balden-Wolff farbintensive Gemälde, Wandteppiche und Applikationen. Die Künstlerinnen-Ausstellung mit dem Titel Aus dem Schaffen unserer Frauen sollte als künstlerischer Auftakt auf den Ersten Frauenkongress der DDR verweisen, der im Juni 1964 mit 1200 Frauen auch aus dem sozialistischen Ausland in Berlin unter besonderer Rücksicht auf die Rolle der Frauen beim Aufbau des Sozialismus stattfand. Ungeachtet der gesellschaftspolitischen Ausrichtung der Ausstellung bot die Schau Künstlerinnen aus der älteren Generation nach langer Zeit erstmals die Möglichkeit, ihr Werk wieder öffentlich auszustellen. Für Balden-Wolff war die Präsentation im Leonhardi-Museum die erste seit 1948 – weder war sie auf den bis dahin aus-

8 Diese Überlegungen korrespondieren mit dem damals auch im westlichen Europa einsetzenden feministischen Differenzdenken, dessen prominente Vertreterinnen Luce Irigaray und Hélène Cixous sind. Der Differenzfeminismus postuliert die essentialistischen bedingten Unterschiede zwischen den Geschlechtern und kämpft um die Anerkennung des ›anderen‹ Geschlechts sowie die Aufhebung von Geschlechterhierarchien. Irigarays und Cixous' Schriften wurden Mitte der 1970er Jahre auf Französisch publiziert. Ob die Ausstellungskuratoren damit vertraut waren, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, die Wahrscheinlichkeit aber besteht, da Claude Keisch Französisch spricht.

gerichteten Bezirkskunstaussstellungen, den Deutschen Kunstaussstellungen in Dresden noch in vorangegangenen Künstlerinnen-Ausstellungen vertreten. Dieses Schicksal teilte sie mit vielen Künstlerinnen ihrer Generation, darunter Elisabeth Ahnert, Elisabeth Voigt, Edith Dettmann und Elena Liessner-Blomberg (Weißbach 2009:55). Im Internationalen Jahr der Frau 1975 kommt es in der DDR gleich zu zwei von staatlichen Auftraggebern initiierten Ausstellungen, wobei die erste eine Künstlerinnen-Ausstellung ist, die zweite bildkünstlerisch der gesellschaftlichen Stellung der Frauen im Staatssozialismus in Werken von Künstlerinnen und Künstlern nachspüren soll. Claude Keisch und Roland März beabsichtigten mit ihrer Ausstellung Deutsche bildende Künstlerinnen von der Goethezeit bis zur Gegenwart an einem namhaften Ort, der National-Galerie auf der Museumsinsel in Berlin, unter Beweis zu stellen, dass dank der vermeintlich erreichten ›Gleichberechtigung‹ von Künstlerinnen im Grunde auf eine solch segregierende Ausstellung verzichtet werden kann. Bemerkenswert ist Keischs Einführungstext in der Ausstellungsbroschüre in mehrfacher Hinsicht. Der Kurator verweist auf die Problematik einer ausschließlich Künstlerinnen vorbehaltenen Ausstellung, die im Grunde zur »Untermauerung jener patriarchalischen Variante der Apartheid«

betrage, die »in diesem Land, in diesem Jahr immer nachdrücklicher in die Vergangenheit zurückgedrängt wird« (Keisch 1975:o.S.). Mit der Ausstellung sei das genaue Gegenteil intendiert: Sie möchte eine »informative Bestandsaufnahme« bieten, »aber sie will auch sich selbst widerlegen« (ebd.). Nach einem historisierenden Rückblick auf die Marginalisierung von Künstlerinnen in der bürgerlichen Gesellschaft, wobei sogenannte Ausnahmeerscheinungen wie die Malerin Angelika Kaufmann erwähnt werden, distanziert sich Keisch deutlich vom Ansatz des Kunsthistorikers Karl Scheffler. Er lenkt von der Einsicht in die Notwendigkeit hin zu einer positiven Bewertung ›weiblichen‹ Schaffens und fragt, ob sich nicht eine »allgemeine Richtung feststellen lässt, in der weibliches Künstlertum besonders produktiv und eigenwertig werden kann« (Keisch 1975:o.S.).⁸ Aus der Korrespondenz der Kuratoren mit Renate Berger, die damals über Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert und die Notwendigkeit eines sozialgeschichtlichen

9 In ihrem Antwortschreiben empfiehlt Berger u.a. Literatur von Lu Märten, die in ihrem 1914 erschienenen Band Die Künstlerin auf die Bedeutung der Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern eingeht, oder Virginia Woolfs A room of one's own, da sich dieser Ansatz auch auf bildende Künstlerinnen übertragen lasse. Interesse am Thema der Ausstellung bekundete wiederum eine junge westdeutsche Wissenschaftlerin: Sigrid Schade, in der Zeit Studierende der Kunstgeschichte in Tübingen, bat einige Monate nach der Ausstellung in einem Brief an die Organisatoren um detailliertere Informationen zu Quellenangaben und weiteren schriftlichen Unterlagen. Quellenmaterial zur Ausstellung im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Archiv-Nr. SMB-ZA, VA 4686.

Ansatzes in der Kunstgeschichte promovierte, geht hervor, dass die Ausstellungsmacher versuchten, ihr Vorhaben theoretisch zu fundieren, indem sie sich nach maßgeblicher Fachliteratur zu Künstlerinnen erkundigten.⁹ Die Übersicht bedeutender Künstlerinnen der letzten 200 Jahre zeigte Gemälde des späten 18. und 19. Jahrhunderts, unter anderem von Angelika Kaufmann, Angelica Facius, Anna Dorothea Therbusch und Caroline Bardua, gefolgt von einer Auswahl von Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts, insbesondere von Käthe Kollwitz und Paula Modersohn-Becker, die nicht nur in der DDR, sondern auch in der BRD sehr populär und vielen Künstlerinnen bedeutende Vorbilder waren. Arbeiten von Ende des 19. Jahrhunderts geborenen, zur Zeit der Ausstellung mitunter noch lebenden Künstlerinnen wie Hannah Höch, Else Lasker-Schüler oder Renée Sintenis wurden zusammen mit Werken der nachexpressionistischen Periode und der frühen sozialistischen Kunst, darunter Edith Dettmann, Kate Diehn-Bitt und Sella Hasse, präsentiert. Die Hälfte der Ausstellung widmete sich in der DDR entstandener Kunst. Vor allem Werke der jüngeren Generation – etwa von Johanna Görke, Dagmar Ranft-Schinke, Erika Stürmer-Alex, Sabine Grzimek und Margret Middell – waren darunter zu sehen. Ein repräsentativer Katalog mit theoretischen Ausführungen und Besprechungen der insgesamt rund 150 Werke fehlt. Die schmale ausstellungsbegleitende Broschüre mit der verdichteten Einführung des Kurators und schwarz-weißen Reproduktionen einzelner Werke steht im Kontrast zum

prominenten Ort, zur Vielzahl der ausgestellten Werke und zum generationsübergreifenden Blick auf das Schaffen von Künstlerinnen. Die Bildende Kunst, misst der Ausstellung keine Bedeutung bei, eine Rezension bleibt aus. Eine ausführliche Besprechung hingegen erfuhr die im gleichen Jahr stattfindende Ausstellung Die Frau und die Gesellschaft im Ausstellungszentrum am Alexanderplatz, zuvor zu sehen am Staatlichen Museum Schwerin und im Haus der UNESCO in Paris (Jürß 1975). Als Beitrag zum Internationalen Jahr der Frau sollten die zweihundert Werke aus den Bereichen der Malerei, Grafik, Plastik, Plakatkunst und Buchillustration einen Einblick in die Gegenwartskunst der DDR geben und zugleich »die Frau als gleichberechtigte Partnerin und Mitgestalterin des Sozialismus« bildkünstlerisch interpretieren (Frankenstein 1975:3). Die künstlerischen Arbeiten, unter anderem von Susanne Kandt-Horn, Doris Kahane, Petra Flemming und Ursula Mattheuer-Neustädt, dienten der affirmativen Illustration einzelner thematischer Bereiche zur »Frau« in der Gesellschaft – als Mutter, in der Familie, als Liebende und am Arbeitsplatz. Diese Ausstellung, an der auch zahlreiche Künstler beteiligt waren, sollte wie Frauenschaffen und Frauengestalten fünfzehn Jahre zuvor verdeutlichen, dass die Leistung weiblicher Künstlerpersönlichkeiten für die gleichberechtigte Stellung aller Frauen in der DDR sprach (Jürß 1975: 540). Der Vergleich der im Einzelnen beschriebenen Ausstellungsvorhaben zeigt, dass die vom Ministerium für Kultur der DDR, von politischen Institutionen wie dem DFB in Zusammenarbeit mit dem VBK organisierten Ausstellungen eine klare politische Ausrichtung hatten und eine kritische Auseinandersetzung mit künstlerischen wie gesellschaftspolitischen Themen zur Situation der Frauen zugleich versuchten zu unterbinden. Die zumeist männlichen Organisator*innen wählten nach dem Kriterium positivistischer Wirklichkeitsdarstellung aus, vermieden weitgehend Konfliktbilder und konnten sich trotz klarer Zielsetzung zu keinem völligen Verzicht auf Positionen männlicher Kunstschafter durchringen. Frauenschaffen und Frauengestalten (1960), besonders aber Die Frau und die Gesellschaft (1975) fanden allerdings an repräsentativen Ausstellungsorten, der Galerie des VBKD und im Ausstellungszentrum am Fernsehturm statt: Letzterer trug als Austragungsort der Berliner Bezirkskunstausstellungen zur Sichtbarmachung der künstlerischen Positionen deutlich bei. Die im musealen Rahmen konzipierten Ausstellungen Deutsche Künstlerinnen des zwanzigsten Jahrhunderts am Lindenau-Museum (1963) und Deutsche Bildende Künstlerinnen von der Goethezeit bis zur Gegenwart in der National-Galerie (1975) folgten, aus meiner Sicht, hingegen keiner vordergründig thematischen Illustration, sondern einem kunsthistorisch fundierten Vergleich historischer und zeitgenössischer Positionen von ausschließlich Künstlerinnen. Insbesondere die Ausstellung Deutsche Bildende Künst-

lerinnen führte ein Novum in die kuratorische Praxis ein, indem sie den Dialog zwischen mehreren Generationen am prominentesten Museum der DDR etablierte – ein Ansatz, den die Kuratorinnen von Künstlerinnen international 1877–1977 zwei Jahre später in der Orangerie des Westberliner Schlosses Charlottenburg ebenfalls anwandten. Monika Kaiser spricht in ihrer Untersuchung zu feministischen Ausstellungen dieses Novum Künstlerinnen international zu und erwähnt Deutsche Bildende Künstlerinnen allein in einer Fußnote als »konventionelle Künstlerinnenausstellung an repräsentativem Ort«, die lediglich mit der Absicht initiiert worden sei, »im internationalen Jahr der Frau die Überlegenheit des sozialistischen Systems in der Geschlechterfrage demonstrieren zu können« (Kaiser 2013:139). Mag das Konzeptionspapier für die Ausstellung aufgrund seiner politisch gefärbten Argumentation diese Vermutung auch nahelegen, so handelt es sich dabei doch um eine pauschale und nicht zutreffende Abwertung. Allein die fachlich kompetente Auswahl der Künstlerinnen und ihrer Werke sowie das in der Broschüre formulierte Anliegen der Ausstellung belegen einen differenzierten Ansatz der Ausstellungsmacher, der nichts mit einer politisch instrumentalisierten und plakativen Veranstaltung gemein hat. Im Vergleich mit historischen, mitunter wiederentdeckten Vorbildern ermöglichte die Ostberliner Ausstellung jüngeren Künstlerinnen eine eigene Standortbestimmung. Einschränkend muss jedoch gesagt werden, dass sich der Dialog zwar über mehrere kunsthistorische Epochen erstreckte, jedoch an der innerdeutschen Grenze – genauso wie bei Künstlerinnen international – endete. Während etablierte Künstlerinnen der älteren Generation wie Hannah Höch und Renée Sintenis gezeigt wurden, mussten aktuelle Positionen aus Westdeutschland und Westberlin wie von Rune Mields, Ulrike Rosenbach oder Anna Oppermann in Deutsche Bildende Künstlerinnen unberücksichtigt bleiben, auch fehlten Gegenwartskünstlerinnen aus der DDR in der Westberliner Ausstellung. Die Kuratoren von Deutsche Bildende Künstlerinnen erwirkten dagegen eine Genehmigung des Kultusministeriums für den Leihverkehr von Gemälden Paula Modersohn-Beckers aus der Kunsthalle Bremen – in der DDR gab es nur ein einziges Gemälde der Künstlerin –, Gabriele Münters aus der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München und Hannah Höchs aus der Galerie Nierendorf in Westberlin. Wie schwierig und langwierig dieser Prozess war, belegen eindrücklich die Akten der Ausstellung. Dass Gegenwartskünstlerinnen aus Westberlin und Westdeutschland in der DDR ausstellten, war zu diesem Zeitpunkt undenkbar; umgekehrt konnten auch ausgewählte zeitgenössische Künstlerinnen aus der DDR erst ab Ende der 1970er im Rahmen repräsentativer Präsentationen zu Kunst in der DDR in der BRD ausstellen. Für zahlreiche lebende Künstlerinnen der älteren Generation bot die Ausstellung in der National-Galerie seit vielen Jahren die erste Gelegenheit, ihre Werke zu präsen-

tieren, zudem im Rahmen einer breiten Öffentlichkeit. Insbesondere der ausstellungsbegleitende Text muss als ernsthafter Versuch eines Kunsthistorikers gewertet werden, sich mit seiner Annäherung an die Idee einer ›weiblichen‹ Ästhetik innerhalb aktueller Diskurse der Frauenkunstgeschichte und feministischer Theorie zu lokalisieren. Unter dem Titel art femina stellte die Karl-Marx-Städter Galerie Oben Anfang 1977 in einer Gruppenausstellung Elisabeth Ahnert, Irene Bösch, Gerit Hartmann, Erika Klier, Hanna Klose-Greger, Dagmar Ranft-Schinke, Elisabeth

10 Die Galerie Oben ging aus einer 1954 etablierten Verkaufsgenossenschaft bildender Künstler des Bezirkes Karl-Marx-Stadt hervor und leistete Entscheidendes für die Erweiterung des Kunstspektrums in der DDR (vgl. Lindner 1998).

11 Dagmar Ranft-Schinke im Telefonat mit der Autorin, 29.01.2016; E-Mail von Bernd Weise an die Autorin, 11.03.2016.

12 Als eine von über 400 Stadtbezirksgalerien in der DDR zeigt die Galerie Mitte im Zentrum Dresdens ab 1979 vergleichende Gruppen- und thematische Ausstellungen überregionaler und junger Künstler*innen. Das in den ersten fünf Jahren der Galerie von der aus Berlin kommenden Kunsthistorikerin Gabriele Muschter entwickelte Programm, das die Strukturen von Personalausstellungen auflöst, wird ab 1984 von der Kunsthistorikerin Karin Weber fortgesetzt. Weber setzt den Fokus ihrer Ausstellungstätigkeit auf die Medien Fotografie und Installation, die lange Zeit keine anerkannten Kunstformen in der künstlerischen ersten

Schettler und Martha Schrag vor.¹⁰ Obwohl zur konzeptionellen Ausrichtung aufgrund fehlender Texte und Dokumentationen nichts gesagt werden kann,¹¹ fällt auf, dass die Ausstellungsgeschichte der Galerie seit ihrer Gründung 1973 hauptsächlich Personalausstellungen von Künstlern aufwies, während Künstlerinnen hauptsächlich in gemischten Gruppenausstellungen präsentierten. So erscheint art femina mit ihrem Fokus auf weibliche Kunstschafterinnen als ausgleichender Versuch gegen die Unterrepräsentanz von Künstlerinnen. Zehn Jahre später gelingt es einer Galeristin und vier Künstlerinnen, in den Räumen der Dresdner Galerie Mitte in einer Gruppenausstellung gemeinsam ihre Positionen zu präsentieren.¹² Von der Westberliner Kunsthistorikerin Beatrice Stammer wird diese Ausstellung rückblickend als »Ausdruck eines Interesses für feministische Fragestellungen« (1993:111) gelesen. Unter dem Titel Innen/Außen präsentieren Eva Anderson, Angela Hampel, Ulrike Rösner und Gudrun Trendafilov eine Installation aus beweglichen und statischen Objekten wie einem Boot, einer Spindel und einem Baum, Wandmalereien kahlköpfiger, den Raum erobernder, überlebensgroßer Frauenfiguren und schriftliche Aufzeichnungen. Die Doppeldeutigkeit des Titels spielt auf die künstlerische Synthese von Imagination und Materialisierung an, kann aber gleichzeitig auch als Verweis auf die ambivalente Position weiblicher Kunstschaffender, die als aktiv am Kunstgeschehen der DDR Mitwirkende immer wieder Ausgrenzungs- und Marginalisierungserfahrungen machen, gelesen werden. Die Ausstellung, die von männlichen Kollegen zwiespältig rezipiert (Weber 1999:8) und primär dafür kritisiert wird, keine Künstler zu zeigen (Eisman 2014:196), führt zur Politisierung von Dresdner Protagonistinnen und stellt den Auftakt für regelmäßige Treffen von etwa 25 Künstlerinnen in ihren Ateliers dar, zu denen auch Journalistinnen und Kunsthistorikerinnen mit Vorträgen eingeladen werden.

Infolge dieses frauenbewegten Austauschs kommt es im Dezember 1989 in den Räumen der Galerie Mitte zur Gründung der Dresdner Sezession 89. Die Gruppe von Malerinnen, Grafikerinnen, Bildhauerinnen und Kunsthistorikerinnen sieht sich in der künstlerischen Tradition der historischen Sezessionsbewegung, die sich als Abspaltung vom herrschenden Kunstsystem verstand, kritisiert jedoch den Ausschluss von Künstlerinnen Anfang des 20. Jahrhunderts aus dieser Bewegung und die fehlende Gleichberechtigung und Anerkennung von Frauen in der patriarchalen Gesellschaft der Gegenwart (Hellmich 1990). Mit der Einweihung der Räume der Galerie Comenius 1990 etabliert die Gruppe einen eigenen Raum für Ausstellungen, Aktionen, Projekte und den nachhaltigen Austausch mit anderen Frauen. Angela Hampel selbst realisiert neben ihrer Malerei und Grafik seit 1986 großformatige Installationen und Environments, in denen sie Performances platziert, darunter zu den Eröffnungen der Ausstellung A-ORT-A 1987 in der Dresdner Galerie Nord (gemeinsam mit Steffen Fischer, Matthias Jackisch und Maja Nagel) und mit Fluß-Ufer-Zone zur Ausstellung Blaues Wunder im Ausstellungszentrum am Dresdner Fućikplatz (1988, gemeinsam mit Steffen Fischer). Ihre Installation Offene Zweierbeziehung (1989) im Rahmen der 12. Kunstausstellung des Bezirkes Dresden ist von der gleichnamigen Komödie Dario Fos und Franca Rames inspiriert und zielt auf stereotype Geschlechtermuster in der bürgerlichen Ehe und auf männlich normierte Beziehungspraktiken. Hampel zeigt insgesamt neun, in von der Decke hängenden Netzen eingeschlossene weibliche und männliche Figuren, die von phallisch amputierten Granatenhülsen bedroht werden. Die Tänzerin Hanne Wandtke, die auch für die Choreografien der Auto-Perforations-Artisten verantwortlich zeichnete, performt zwischen den voneinander isolierten Körpern. In einem Text äußert sich Hampel zur Dominanz männlich geprägter Diskurse,

Öffentlichkeit waren. Nach Struktur-Figur-Raum (1986) mit Installationen von Andreas Dress, Thea Richter und Claus Weidensdorfer wurde 1987 Innen/Außen realisiert, der weitere Ausstellungen mit großformatigen Rauminstallationen folgten. Zur Geschichte der Galerie Mitte vgl. Weißbach 2009:210ff. 13 Zur westdeutschen Rezeption von Künstlerinnen aus der DDR vgl. Schröter 2009.

zur Unfreiheit von Frauen und zu den Konstruktionen der Geschlechterdifferenz in der Gesellschaft (Hampel 1993:125), die sie nicht nur in ihrer Malerei und Grafik, sondern auch in der visuellen Repräsentation ihrer Installationen und Performances zum Thema macht. Präsenz im westlichen Ausland: Ab den 1980er Jahren finden ausschließlich Künstlerinnen aus der DDR gewidmete Ausstellungen auch in Westdeutschland statt. Motiviert und realisierbar sind diese Vorhaben durch die zunehmende Bedeutung des westdeutschen Kunstmarktes für die DDR wie auch durch das 1986 geschlossene Kulturabkommen zwischen der DDR und BRD, das zu einer Lockerung des kulturellen Austauschs beider Staaten und zu einer engeren Zusammenarbeit auf diesem Gebiet

führte. Bereits Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre gab es eine Reihe viel beachteter Ausstellungen von Künstlern aus der DDR, die wie die von 1982 bis 1984 durch sieben Museen und Kunstvereine tourende Ausstellung Zeitvergleich – Malerei und Grafik aus der DDR jedoch zumeist ohne Künstlerinnen oder mit nur einer weiblichen Position auskamen.¹³ 1984 eröffnet die Ausstellung 14 Künstlerinnen aus dem Bezirk Dresden am Städtischen Museum Göttingen. Gemeinsam mit dem Staatlichen Kunsthandel arbeitet das Museum seit 1979 an Präsentationen, um das Kunstschaffen der DDR für ein westdeutsches Publikum zu erschließen. Sowohl die inhaltlich ausgerichtete, auf politische Stereotype verzichtende und auf die künstlerische Tradition Dresdens sowie die Entwicklungen der einzelnen Künstlerinnen fokussierte Einführung in der Ausstellungsbrochure (Claußnitzer 1984) als auch die Auswahl der Künstlerinnen machen deutlich, dass die Strukturen des Staatlichen Kunsthandels mehr Spielraum als die politischen Vorgaben des Zentrums für Kunstausstellungen der DDR zulassen.¹⁴ Neben den bereits in Gruppenausstellungen in der BRD vertretenen malerischen und grafischen Positionen von Gerda Lepke, Angela Hampel und Herta Günther befinden sich Arbeiten im Ausland bisher wenig bekannter Künstlerinnen wie Anna Elisabeth Angermann, Thea Richter oder Christine Wahl. Die 1985 und 1986 in Zusammenarbeit mit der Kulturgemeinschaft des DGB Stuttgart e.V., dem Kulturamt der Stadt Stuttgart und der Galerie in der Böttcherstraße Bremen entstandene Ausstellung DDR Künstlerinnen. Malerei, Graphik, Plastik ist die größte in der BRD und wird von einem repräsentativen Katalog begleitet. Für die Auswahl der dreiunddreißig Künstlerinnen, die eine Übersicht über die Werke von Gegenwartskünstlerinnen aus der DDR bieten soll, zeichneten der VBK der DDR und das Zentrum für Kunstausstellungen der DDR, namentlich der Kunsthistoriker Peter Pachnicke verantwortlich. Der Kurator geht im Vorwort des Katalogs auf den vermeintlichen Seltenheitswert von Künstlerinnen-Ausstellungen in der DDR ein und begründet dies mit der Anerkennung der Künstlerinnen in der Kunst und Gesellschaft, die keine »gesonderte Frauenbewegung« erforderlich mache. Er unterstreicht, dass »eine spezielle Geschichte der von Frauen geschaffenen Kunst in der DDR nicht vonnöten [ist], weil sie die Kunstgeschichte des Landes von Beginn an mitgeprägt haben« (Pachnicke 1985:o.S.) Der Autor verwirft in Abgrenzung zu Claude Keisch, den er in seinem

14 Das dem Ministerium Aufsatz mehrfach zitiert, die »Klischeefür Kultur der DDR vorstellung einer spezifischen Frauenunterstehende Zentrum kunst« und eines »typisch Weiblichen«, um für Kunstausstellungen zügig überzuleiten zur »Ausdrucksvielfalt«, »Parteilichkeit« und »Volksverbundenheit« der von den Künstlerinnen aus ihrer realistischen Haltung« und ihrem »subjektiven Standpunkt« geschaffenen sozialistisch-realistischen Kunst (ebd.). Dabei

gehören insbesondere die Begriffe »Parteilichkeit« – gleichbedeutend mit »Parteilichkeit« – und »Volksverbundenheit« laut Paul Kaiser im staatssozialistischen Kunstsystem zu »Ideologietheoremen«, die stets uminterpretierbar waren (2016:64). **Betont** wird diese Ausrichtung dadurch, dass Künstlerinnen, die wie Heidrun Hegewald und Gudrun Brüne eine moralisch-pädagogische Programmatik verfolgen, mit mehreren großformatigen Arbeiten vertreten sind, während Künstlerinnen, die sich wie Gerda Lepke, Christa Böhme, Ingrid Goltzsche und Brigitte Handschick mit Aktmalerei, Landschaften oder Stilleben den rein abbildhaften Programmen des sozialistischen Realismus entziehen, nur mit wenigen und kleinformatigen Werken auftauchen. Mit Sibylle Bergemann und Helga Paris wurden zwei fotografische Positionen präsentiert, mit Ellen Fuhr und Angela Hampel die jüngere Generation der Mitte der 1950er Jahre geborenen Künstlerinnen. Diese Öffnung hin zum künstlerischen Medium Fotografie, das jedoch keine Erwähnung im Ausstellungstitel findet, zu einer generationsübergreifenden Auswahl und zu verschiedenen künstlerischen Positionen zeigt den Versuch an, Gegenwartskunst von Künstlerinnen in ihrer gesamten Breite in der BRD zu repräsentieren. Auf eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Format und die Begründung für eine Künstlerinnen-Ausstellung aber wird zugunsten des verkürzten Hinweises verzichtet, dass Künstlerinnen keine Randerscheinung in der Kunstlandschaft der DDR seien, wofür die Ausstellung den entsprechenden Beweis liefere (Pachnicke 1985:o.S.). **Die** von Christa Kühne organisierte Ausstellung Femmes – artistes de la R.D.A. am Centre Culturel de la République Démocratique Allemande, dem Kulturzentrum der DDR in Paris, setzt als Überblicksschau über das Schaffen von 18 Künstlerinnen verschiedener Generationen gleichermaßen den Fokus auf gegenständliche, figürliche und realistische Darstellungen: »Elle présente différents reflets de la réalité. Elles ont pourtant toutes un point commun: leur engagement dans la réalité pour transformer le monde.« (Centre Culturel 1986). Anhand des politischen Auftrags der Künstlerinnen und der Ausstellung wird offenkundig, wie sehr der VBK und das Zentrum für Kunstausstellungen der DDR, hier in der Funktion des Veranstalters, auch noch 1986 am normativen Realismuskonzept festhalten und die Künstlerinnen nicht nur als Interpretinnen, sondern auch als Mitgestalterinnen gesellschaftlicher Veränderungsprozesse in die Pflicht nehmen. Die in der Ausstellungsbrochure angeführten Künstlerinnen – darunter die Malerinnen und Grafikerinnen Christa Böhme, Ellen Fuhr, Angela Hampel, Elke Hopfe, Thea Kowar, Sibylle Leifer und Gudrun Petersdorff, die Bildhauerinnen Regina Fleck, Sabina Grzimek, Franziska Lobeck, Christine Staeps und die Fotografinnen Ute Mahler, Helga Paris, Evelyn Richter – und ihre Werke wie (Selbst-)Porträts, Paardarstellungen, Genrebilder, Landschaften und Stilleben beweisen jedoch eine thematische und

stilistische Vielfalt, die eher einer offenen Konzeption von ›Kunst im Sozialismus‹ als der engeführten Programmatik des ›sozialistischen Realismus‹ entspricht. Mit Bezügen zur griechischen Mythologie bei Lobecks Kassandra (1977/82) und Hampels Medea (1985) – 1983 erschien gleichzeitig in der DDR und der BRD Christa Wolfs Erzählung Kassandra – werden Bilder rebellischer Frauen aktiviert, während Doris Zieglers Brigade Rosa Luxemburg (1975) und Helga Paris' fotografische Serie Bekleidungswerk Treff-Modelle Berlin (1984) stereotype Entwürfe der ›sozialistischen Persönlichkeit‹ und der ›Heldin der Arbeit‹ subtil durchkreuzen. **Obwohl** der Realismus die einzig zugelassene Stilrichtung in den Künstlerinnen-Ausstellungen war, stehen sie, auch bedingt durch ihre generationsübergreifende Ausrichtung, für die Lösung von normierten Bildprogrammen. Anhand der teilnehmenden Künstlerinnen wird deutlich, dass die veranstaltenden Institutionen zudem um die Repräsentation eines breiten Spektrums an künstlerischen Positionen im Ausland bemüht waren. Ausstellungen wie Zeitvergleich fanden an zentralen musealen Institutionen wie dem Hamburger Kunstverein, der Kunsthalle Düsseldorf, der Kunsthalle Nürnberg oder der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München statt, die 13, ausschließlich männlichen Künstler erhielten ausführliche Porträts im die Ausstellung mittragenden Kunstmagazin art (vgl. Hecht 1982). Bei den Präsentationen von Künstlerinnen handelte es sich um für die zeitgenössische Kunstproduktion weniger bedeutende Orte, Besprechungen in etablierten Kunstzeitschriften blieben aus. So sind die Künstlerinnen-Ausstellungen in ihrer ambivalenten Konzeption zu beurteilen: Mit der Realisation dieser Projekte in der BRD und in Frankreich konnten zahlreiche Positionen weiblicher Kunstschafter im Ausland überhaupt präsentiert und sichtbar gemacht werden. Zugleich wurde eine Werte- und Bedeutungshierarchie etabliert, die der Marginalisierung von Künstlerinnen aus der DDR im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen im Ausland Vorschub leistete. **Initiativen** von einzelnen Künstlerinnen, die den offiziellen Weg über die Strukturen des VBK für Ausstellungsprojekte in der BRD gingen, wurden unterbunden. Karla Woisnitza beispielsweise stand wegen einer geplanten Ausstellung ostdeutscher Künstlerinnen seit 1986 in Schriftverkehr mit Marianne Pitzen, der Leiterin des Frauenmuseums in Bonn. Im selben Jahr wurde sie zu einer Personalausstellung eingeladen, der VBK aber verweigerte ihr die Zusage (Woisnitza 1990b: 54). Ohne Genehmigung nahm Woisnitza an der Skripturale '88 im Frauenmuseum teil. Trotz einer Abbildung im Katalog blieb ihre Teilnahme ohne kulturpolitische Konsequenzen (Schröter 2009). 1990 schließlich gelang die Realisation der von den Kunsthistorikerinnen Carmen Lode und Ute Tischler kuratierten Ausstellung Ostara. Künstlerinnen aus dem anderen Berlin (Lode & Tischler 1990) mit Arbeiten von 21 Künstlerinnen und parallel dazu Woisnitzas

Einzelausstellung unter dem Titel Tecuna Projekt (Woisnitza 1990a). **Von** Westberliner Seite aus glückte es der NGBK 1989 in Zusammenarbeit mit dem VBK, die Ausstellung Zwischenspiele. Junge Künstler und Künstlerinnen aus der DDR zu organisieren, die ihr Hauptaugenmerk auf bis dahin in der BRD gänzlich unbekannte ostdeutsche Künstlerinnen, darunter Sabine Herrmann, Else Gabriel, Gundula Schulze und Maria Sewcz, richtete (VBK 1989b). Obwohl die Auswahl dem VBK oblag und dieser sich vorbehielt, nur Werke von Mitgliedern zu zeigen – unter den insgesamt 43 Teilnehmenden waren elf Künstlerinnen – gelang es der Kuratorin Beatrice Stammer zwar nicht wie beabsichtigt, Werke von Gabriele Stötzer auszustellen, aber immerhin, Abbildungen ihrer Arbeiten im Katalog zu präsentieren. Stammers Katalogtext ist neben Claude Keichs historischer ausgerichtetem Aufsatz der erste begleitende Text einer Ausstellung mit Künstler*innen aus der DDR, der ausführlich und explizit aktuelle feministische und geschlechterkritische Fragestellungen zum Schaffen von Künstlerinnen und zu ihrer (Selbst-) Positionierung aufwirft. Das Projekt der Arbeitsgruppe Außerhalb von Mittendrin des NGBK, das weibliche Kulturschaffende der DDR aus den Bereichen bildende Kunst, Literatur, Musik, Film und Theater mit einer Ausstellung in Westberlin vorstellen wollte, konnte erst nach einer fünfjährigen Vorlaufzeit im Jahr 1991 unter gleichem Titel umgesetzt werden. Das Konzept, das ursprünglich ausschließlich ostdeutsche Frauen vorsah, wurde an die veränderte politische Situation angepasst und um Positionen aus der BRD und Österreich erweitert. Die Kuratorinnen Gabriele Horn und Beatrice Stammer präsentierten im Bereich bildende Kunst Arbeiten von Else Gabriel, Angela Deutsche Kunstausstellung-Hampel, Sabine Herrmann, Ramona Köpplung veranstaltet, der Welsh, Cornelia Schleime, Gundula Schulze 1949 die Zweite Deutsche Kunstausstellung und Erika Stürmer-Alex (1991). **Die Kunstausstellung der DDR:** Als aussagefolgt. **Ab 1953 fand** kräftigstes Beispiel für den Einbeziehungsweise Ausschluss von Künstlerinnen **im Vier- bis Fünf-** aus der ersten Öffentlichkeit soll ein **der Austragungsort** Blick auf die bedeutendste Ausstellung für **blieb Dresden. Ab der** Gegenwartskunst, die Kunstausstellung der siebenten Ausgabe 1972 DDR, dienen.¹⁵ Mit der Teilnahme an der **bis zur letzten im** Leistungsschau, die von höchster Stelle, **Jahr 1987/88 wurde die** dem Ministerium für Kultur und dem VBK **Ausstellung unter dem** veranstaltet wurde, war eine der wichtigsten Anerkennungen für bildende Künstler*innen verbunden. Mit mehreren hundert **gen. Voraussetzung für** Künstler*innen gab die Ausstellung einen **die von einer Jury-** umfassenden Überblick über Gegenwarts- **entscheidung abhängige Teilnahme war die** der bildenden Kunst. Dazu gehörten Male- **Mitgliedschaft im VBK** rei, Grafik, Plastik, architekturbezogene sowie die **Präsentation** Kunst, Gebrauchsgrafik, Formgestaltung, **von Arbeiten bei den** Kunsthandwerk und Bühnenbild. 1982 wurde **vorgelagerten Bezirks-** Fotografie ebenso als eigene Gattung aufgenommen wie Karikatur und Pressezeich-

nung. Performance Art und Aktionskunst blieben bis zur einschließlich letzten Ausgabe der Kunstaussstellung als nicht anerkannte Kunstäußerungen unberücksichtigt. Während in den 1950er und 1960er Jahren vorzugsweise bildkünstlerische Repräsentationen der Arbeiterklasse und internationaler Klassenkämpfe vertreten waren, nahmen ab den 1970er Jahren Darstellungen der privaten Sphäre, von Familienbeziehungen, Partnerschaft sowie alltäglichen Problemen und individualisierte Porträts zu. Die Analyse des Zahlenverhältnisses von Teilnehmenden der Kunstaussstellung zeigt, dass Künstlerinnen im Bereich Malerei und Grafik mit rund 17 Prozent (1973/74) bis 23,9 Prozent (1987/99) vertreten waren.¹⁶ Im Vergleich zu den Anfangsjahren – bei der Fünften Kunstausstellung 1963/63 waren es rund 12 Prozent – ist damit eine stetig steigende Teilnahme von Malerinnen und Grafikerinnen zu verzeichnen. In der Plastik, die ab 1982/83 als separate Gattung geführt wurde, sind es 22,6 Prozent teilnehmende Bildhauerinnen (1982/83) und mit einem leichten Rückgang 22,3 Prozent im Jahr 1987/88. Mit 28,6 Prozent in der IX. Kunstausstellung 1982/83 und 27,5 Prozent 1987/88 war der Anteil der ausstellenden Fotografinnen besonders hoch. Obwohl auch die Generation der an der Leipziger HGB ausgebildeten und insbesondere in den 1980er Jahren aktiven Fotograf*innen männlich dominiert war, wurde durch die Teilnehmerzahl von Fotografinnen bei der Kunstaussstellung der Anteil ausstellender Künstlerinnen angehoben. Am meisten waren Frauen im Kunsthandwerk und Design (besonders Keramik, Schmuckgestaltung, Mode) und im Bereich Bühnenbild vertreten. Eklatant gering war der Anteil der Pressezeichnerinnen und Karikaturistinnen und der architekturbezogen arbeitenden Künstlerinnen. Unter den insgesamt 83 Juroren saßen zur IX. Kunstausstellung acht Frauen (9,6 Prozent), vier Jahre später waren es von insgesamt 107 Jurymitgliedern zehn Frauen (9,3 Prozent). Die Jurybesetzung unterbot damit sogar die geringe Beteiligung der Künstlerinnen und Gestalterinnen an den Zentralen Sektionsleitungen, dem Zentralvorstand und Präsidium des VBK (Brinkmann & Mann 1995:165). Bei Künstlerinnen, deren Werke mit den Bildprogrammen und ideologischen Vorgaben der Kulturpolitik übereinstimmten und die

¹⁶ Da offizielle Erhebungen zu den Teilnehmungen der Kunstausstellung nur für die letzten beiden Ausgaben vorliegen (Brinkmann & Mann 1995: 165), beruhen alle weiteren Angaben auf den Ermittlungen der Autorin, die sich an den in den Ausstellungskatalogen gelisteten Namen orientieren.

stellung (1977/78) neben einer Tuschezeichnung zwei größerer Acrylarbeiten präsentieren. In der letzten Kunstaussstellung zeigte die Generation von Künstlerinnen Präsenz, die Ende der 1950er Jahre, mitunter Anfang der 1960er Jahre geboren wurde. Außerdem wurden zahlreiche nonkonforme oder nicht figurliche Positionen in die Ausstellung aufgenommen, was den generellen Umarmungstendenzen der Kulturpolitik im Hinblick auf subkulturelle und avantgardistische Aktivitäten Ende der 1980er Jahre entspricht. Zu den weiblichen Ausstellenden gehörten die Grafikerin Johanna Bartl, die Malerinnen Ellen Fuhr, Angela Hampel und Maja Nagel und die Fotografinnen Tina Bara, Gundula Schulze (später Schulze Eldowy), Ute Mahler und Karin Wieckhorst. In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass in den Kunstaussstellungen ebenjene Künstlerinnen fehlten, die nicht im Verband organisiert waren, aus politisch motivierten und anderen Gründen nicht in diesem Rahmen ausstellen durften oder bereits Anfang beziehungsweise Mitte der 1980er Jahre emigriert waren. Dazu zählten unter anderem Karla Woisnitza, Cornelia Schleime, Christine Schlegel, Annemirl Bauer, Gabriele Stötzer und Heike Stephan. Die Anzahl an der Kunstausstellung der DDR teilnehmender Malerinnen, Grafikerinnen und Bildhauerinnen war zwar nicht deckungsgleich, entsprach aber tendenziell ihrer Mitgliederzahl im VBK.¹⁷ Der Blick auf das andere Deutschland zeigt, dass der Anteil von Teilnehmerinnen der Kunstaussstellung, wie April Eisman darlegt, bei Weitem höher lag als in der BRD, wo Künstlerinnen bei der documenta in den 1950er Jahren mit nur vier Prozent und in den Jahren 1982 und 1987 mit nur jeweils 13 Prozent vertreten waren (Eisman 2014:176). Obwohl die documenta eine internationale Ausstellung ist, die Kunstaussstellung der DDR dagegen das nationale Kunstschaffen repräsentierte, gaben beide als repräsentative, alle vier bis fünf Jahre und häufig im gleichen Jahr stattfindende Veranstaltungen einen Überblick über zeitgenössische Kunstentwicklungen und belegten, welcher Stellenwert der Kunst von Frauen im jeweiligen Kunstsystem der beiden deutschen Staaten eingeräumt wurde. Meine Untersuchungen konnten nachweisen, dass es eine bemerkenswerte

¹⁷ Legt man die errechneten Mitgliederzahlen des VBK von Müller mit 1485 Maler*innen und Grafiker*innen, davon 386 Frauen, und 390 im Verband organisierten Bildhauer*innen mit 106 Frauen zugrunde (Müller 1992:207), so beträgt der Frauenanteil etwa 26 Prozent, bei den Bildhauer*innen rund 27 Prozent.

Vielzahl von Künstlerinnen-Ausstellungen seit den 1960er Jahren im Inland und seit den 1980er Jahren auch im Ausland sowohl in Museen und Ausstellungszentren als auch in Bezirksgalerien gegeben hat. Diese müssen, wie auch die Zahlen von Teilnehmerinnen an der Kunstausstellung der DDR, als positive Effekte der institutionellen Anerkennung von Künstlerinnen gewürdigt werden, besonders im Vergleich zur Situation von Künstlerinnen im anderen Deutschland. Auch wenn die meisten der Künstlerinnen-Ausstellungen die maßgeblich erreichte Gleichberechtigung von Frauen in der DDR bestätigen und veran-

schaulichen sollten, waren diese Vorhaben ein grundlegendes Bekenntnis zu Künstlerinnen und trugen dazu bei, ihre Praxis einer breiteren und internationalen Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Insbesondere Deutsche bildende Künstlerinnen von der Goethezeit bis zur Gegenwart an der National-Galerie (1975) und die über zehn Jahre später ausgetragene Ausstellung Innen/Außen in der Galerie Mitte Dresden müssen als Beispiele feministischer Kunstaussstellungen im gesamteuropäischen Kontext eingeordnet werden, die für eine Neubesetzung des Kunstraumes stehen, wie sie zeitgleich in Ost und West vorgenommen wurden. Im Gegensatz dazu stießen Einzelinitiativen von Frauen auf Widerstand, die über behördliche Wege der ersten Öffentlichkeit versuchten, Künstlerinnen gewidmete Ausstellungen zu realisieren.

Ausstellungen nach 1989: Für die Ausstellungs Beteiligung und öffentliche Anerkennung ostdeutscher Künstlerinnen kann ein eklatanter Rückgang nach 1989 nachgewiesen werden. Gründe sind darin zu sehen, dass die im vorangegangenen Kapitel vorgestellten Frauenkunstaussstellungen staatlich gelenkt waren, keine zentralen Räume besetzten und demzufolge keine weitreichende, die gesellschaftlichen Transformationsprozesse überdauernde Wirksamkeit hatten. Strukturen, die zur Benachteiligung von Künstlerinnen führten, wurden auch im Ausstellungsbereich nicht hinterfragt und verändert. Bestehende Netzwerke, institutionelle Positionen und Privilegien männlicher Protagonisten aus Ost und West haben nicht nur dazu geführt, die Marginalisierung von Künstlerinnen auch nach 1990 aufrechtzuerhalten, sondern mit der Vereinigung Deutschlands zu verschärfen. **Zwar** versuchen kurz nach 1989 einzelne Ausstellungen wie die bereits erwähnte Ostara im Frauenmuseum Bonn (1990), Außerhalb von Mittendrin in der NGBK (1991) oder die von der Kuratorin Karla Bilang und dem Künstlerinnenverein Endmoräne organisierte Ausstellung Expressionistinnen 1980 bis 1990 (Bilang 1994) eine Bestandsaufnahme über das Schaffen ostdeutscher Künstlerinnen zu ermöglichen. In repräsentativen Überblicksausstellungen zu Kunst in der DDR aber, in denen zahlreiche Kunstschaffende der zweiten Öffentlichkeit gezeigt werden und der konzeptionelle Fokus auf nonkonformen Inhalten und Formen liegt, fehlen Künstlerinnen fast vollständig. So sind unter den 135 Ausstellenden, die in der ersten großen, von Eugen Blume und Roland März kuratierten Überblicksausstellung Kunst in der DDR in der Nationalgalerie Berlin (2003) gezeigt werden, nur zwölf Künstlerinnen vertreten, davon fünf Fotografinnen. Das sind nur neun Prozent aller Teilnehmenden. Diese Ausstellung hat zum Ziel, nach den Jahren des ›Bilderstreits‹ mit 400 Werken die differenzierte und reiche Vielfalt künstlerischer Äußerungen in der DDR sichtbar zu machen (Blume & März 2003). Die in Los Angeles, Nürnberg und Berlin präsentierte Ausstellung Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89, kuratiert von Stephanie

Barron und Eckhart Gillen, leistet eine komplexe Analyse der Kunst Ost- und Westdeutschlands während des ›Kalten Krieges‹, wobei weniger der Malerei als den Gattungen Skulptur, Fotografie, Video, Performance und Installation eine Schlüsselrolle zukommt. Von insgesamt 122 Teilnehmenden sind Werke von 21 Künstlerinnen zu sehen (17 Prozent), darunter neben aus der DDR (elf Prozent), davon wiederum sind sieben Fotografinnen (Barron & Eckmann 2009). Die Tendenz der fast ausschließlich von männlichen Kunsthistorikern kuratierten umfassenden Retrospektiven an großen Museen setzt sich auch in jüngster Vergangenheit wie der am Neuen Museum Weimar 2012 eröffneten Ausstellung Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen fort, in der sich die Kuratoren Karl-Siegbert Rehberg, Wolfgang Holler und Paul Kaiser dem Wandel von Themen, Stilformen und künstlerischen Ausdrucksmitteln in vierzig Jahren DDR sowie dem Spannungsverhältnis zwischen Künstler*innen und Staat widmen (Rehberg, Holler & Kaiser 2012). Neun Künstlerinnen von insgesamt 96 Ausstellenden sind dazu eingeladen (zehn Prozent). Die von Christoph Tannert und Eugen Blume 2016 am Berliner Martin-Gropius-Bau ausgerichtete Schau zu Gegenstimmen. Kunst in der DDR 1976-1989 (Blume & Tannert 2016), ein Forum für Akteur*innen der zweiten Öffentlichkeit der DDR, verzeichnet mit 17 Künstlerinnen von insgesamt achtzig Teilnehmenden eine leicht steigende Tendenz (rund 14 Prozent). **Dem** institutionellen Ausschluss von Künstlerinnen begegneten Ausstellungen und begleitende Publikationen mit Hauptaugenmerk auf weiblichen Akteurinnen des Kunstsystems der DDR. Die Kuratorinnen und Kunsthistorikerinnen haben in diesem Zusammenhang keine additive Historiografie angestrebt, sondern kunsthistorische Kanonbildung als Produzentin von Geschlechterdifferenz thematisiert sowie das Verhältnis von Visualität und Geschlecht als Repräsentationskritik mitgedacht – darunter die Ausstellung und jetzt. Künstlerinnen der DDR am Künstlerhaus Bethanien (Richter u.a. 2009) und Entdeckt! Rebelle Künstlerinnen in der DDR an der Kunsthalle Mannheim (Altmann & Lorenz 2011). Nichtsdestotrotz findet die Darstellung der Kunst in der DDR als eine Geschichte von fast ausschließlich männlichen Repräsentanten, re-produziert von männlichen Protagonisten, seit den 1990er Jahren bis heute ihre ungeminderte Fortsetzung. **Diese** umfangreiche Primärforschung zu Künstlerinnen-Ausstellungen soll als Folie für die Fragestellung dienen, welche eigenen Orte, welche Formen von Ausstellungs- und gemeinsamen Aktivitäten Künstlerinnen in der zweiten Öffentlichkeit wählen und realisieren konnten. Der Vergleich soll im Ergebnis festhalten, in welcher der beiden Öffentlichkeitsphären Künstlerinnen größere Sichtbarkeit durch Ausstellungsprojekte erlangten beziehungsweise mit welchen Diskriminierungserfahrungen sie konfrontiert waren. (...)

Literaturverzeichnis:

Altmann, Susanne/Lorenz, Ulrike (Hg.) (2011). Entdeckt! Rebelle Künstlerinnen in der DDR, Ausst.-Kat., Mannheim: Kunsthalle Mannheim.

Blume, Eugen/Tannert, Christoph (2016). Gegenstimmen. Kunst in der DDR 1975-1989, Ausst.-Kat., hg. von Deutsche Gesellschaft e.V./Künstlerhaus Bethanien, Martin-Gropius-Bau Berlin.

Blume, Eugen/März, Roland (Hg.) (2003). Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie, Ausst.-Kat., Nationalgalerie Berlin, Berlin: G+H.

Bonfiglioli, Chiara (2008). Belgrade, 1978. Remembering the conference Comrade Woman. The Women's Question: A New Approach? thirty years after, Research Master Gender and Ethnicity, Utrecht University.

Brinkmann, Annette/Mann, Bärbel/John, Andreas (1995). Frauen im Kultur- und Medienbetrieb II. Fakten zu Berufssituation und Qualifizierung, hg. vom Zentrum für Kulturforschung, Bonn: ARCult Media.

Centre Culturel de la République Démocratique Allemande Paris (Hg.) (1986). Femmes – artistes de la R.D.A., Ausst.-Flyer, Centre Culturel de la République Démocratique Allemande Paris.

Claubnitzer, Gerd (1984). 14 Künstlerinnen aus dem Bezirk Dresden, Ausst.-Kat., Städtisches Museum Göttingen, Göttingen: Städtisches Museum.

Eisman, April A. (2014). »From Economic Equality to »Mommy Politics«. Women Artists and the Challenges of Gender in East German Painting«, in: International Journal for History, Culture and Modernity, Vol.2, Nr.2, S.175-213.

Feist, Ursula (1996). »Künstlerinnen in der DDR – Die Generation der Anfänge«, in: Feist u.a., S.298-317.

Frankenstein, Wolfgang (1975). Vorwort in: VBK, S.3-4.

Hampel, Anne (1993). »»Arbeite mit, plane mit, regiere mit«. Zur politischen Partizipation von Frauen in der DDR«, in: Helwig u.a., S.281-320.

Hecht, Alex (1982). »Neue Kunst der DDR«, in: art, Heft 11, S.26-51.

Hellmich, Sigrun (1990). »Das eine und das andere?«, in: Dresdner Sezession 89, o.S.

Jürß, Lisa (1975). »Ein Beitrag zum Internationalen Jahr der Frau«, in: Bildende Kunst, Heft 11, S.540-543.

Kaiser, Monika (2013). Neubesetzungen des Kunst-Raumes. Feministische Kunstaustellungen und ihre Räume 1972-1987, Bielefeld: transcript.

Kaiser, Paul (2016). Bohème in der DDR, Kunst und Gegenkultur im Staatssozialismus, Dresden: DIK.

Keisch, Claude (1975). »Deutsche bildende Künstlerinnen von der Goethezeit bis zur Gegenwart«, in: Staatliche Museen zu Berlin, o.S.

Kivimaa, Katrin (Hg.) (2012). Working with Feminism. Curating and Exhibitions in Eastern Europe, Tallinn: TLU Press.

Kowalczyk, Izabela (2012). »Feminist Exhibitions in Poland: From Identity to Transformation of Visual Order«, in: Kivimaa, S.98-111.

Lindner, Bernd (1998). »Eingeschränkte Öffentlichkeit? Die alternative Galerieszene in der DDR und ihr

Publikum«, in: Schweinebraden, S.225-232.

Lode, Carmen/Tischler, Ute (Hg.) (1990). Ostara. Künstlerinnen aus dem anderen Berlin, Ausst.-Kat., Frauenmuseum Bonn.

Müller, Christiane (1992). »Enfant Perdu, Überlegungen zum Künstlerinnenleben in der DDR«, in: Berlinische Galerie, S.207-214.

Muysers, Carola (2006). »Institution und Geschlecht. Die Kunstgeschichte der Künstlerin als Theoriebildung«, in: Zimmermann, S.181-203.

Neue Gesellschaft für bildende Kunst (NGBK) (Hg.) (1977). Künstlerinnen international 1877-1977, Ausst.-Kat., Schloss Charlottenburg Berlin, Berlin: NGBK.

Nochlin, Linda (Hg.) (1988). Women, Art and Power. And other Essays, New York: Harper & Row.

Nochlin, Linda (1988). »Why Have There Been No Great Women Artists?«, in: Dies., S.145-178.

Pachnicke, Peter (1985). »Vorwort«, in: Kultur-gemeinschaft des DGB Stuttgart e.V. u.a., o.S

Rehberg, Karl-Siegbert/ Holler, Wolfgang/ Kaiser, Paul (Hg.) (2012). Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen, Ausst.-Kat., Neues Museum Weimar, Köln: Walther König.

Richter, Angelika/ Stammer, Beatrice E./ Knaup, Bettina (Hg.) (2009). und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR, Ausst.-Kat., Künstlerhaus Bethanien Berlin, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst.

Scheffler, Karl (1908). Die Frau und die Kunst, Berlin: Julius Bard.

Schröter, Kathleen (2009). »(Keine) Frau im Blick. Zur westdeutschen Rezeption von Künstlerinnen aus der DDR vor 1989/90«, in: Richter u.a., S.39-44.

Stammer, Beatrice E. (1993). »Politisierung der Erfahrung. Die installativen Arbeiten von Angela Hampel«, in: Hampel, S.109-115.

Traumane, Mara (2012). »Women's art and denial of feminism: History of exhibitions in Latvia 1977-2011«, in: Kivimaa, S.165-189.

Verband Bildender Künstler/NGBK (VBK) (Hg.) (1989b). Zwischenspiele. Junge Künstler und Künstlerinnen aus der DDR, Ausst.-Kat., NGBK Berlin (West).

Vesić, Jelena (o.J.). »The Conference Comrade Woman – Art Program (On Marxism and Feminism and their Mutual Political Discontents)«, von der Gabelentz, Hanns-Conon (Hg.) (1963). Deutsche Künstlerinnen des Zwanzigsten Jahrhunderts. Grafik und Plastik, Ausst.-Kat., Staatl.Lindenau Museum Altenburg.

Weber, Karin (1999). »Resümé«, in: Dresdner Sezession 89, S.8-9.

Weißbach, Angelika (2009a). Frühstück im Freien – Freiräume im offiziellen Kunstbetrieb der DDR. Die Ausstellungen und Aktionen im Leonhardi-Museum in Dresden 1963-1990, Berlin: Humboldt-Universität.

Weißbach, Angelika (2009b). »Mit Kunsthonig auf dem Brot endet alle Not ...«. Gruppenausstellungen im Leonhardi-Museum«, in: Eckhardt u.a., S.284-293.

Woisnitza, Karla (1990a). Tecuna Projekt, Ausst.-Kat., Frauenmuseum Bonn.

Woisnitza, Karla (1990b). »Redebeitrag«, in: VBK, S.54-58

WO SIND DIE BILDENDEN KÜNST- LERINNEN?

Wiederabdruck aus:
Susanne Binas in
Zusammenarbeit mit
Hiltrud Ebert,
Claudia Feest und
Christiane Lange:
Erfolgreiche Künst-
lerinnen, Essen:
Klartext Verlag.
2003. S.106-115.

Erklärungsversuch über das Verschwinden einer

ostdeutschen Künstlerinnengeneration: Sie sind statistisch nicht mehr fassbar. Ihre Namen stehen nicht auf den Mitgliederlisten der Akademien und man sucht sie vergebens unter den neu berufenen Kunstprofessorinnen und -professoren an den Kunsthochschulen Ostdeutschlands. Sie sind keine Preisträgerinnen geworden und das publizistische Interesse an ihren Arbeiten ist gering. Und nicht eine Einzige von ihnen hat scheinbar Substanzielles zur Geschichte der »Deutschlandbilder«¹ beigetragen. Von den bildenden Künstlerinnen, die an den Kunstschulen der DDR studierten und bereits beruflich etabliert waren als die Mauer fiel², nehmen die Institutionen des Kunstbetriebs heute kaum Notiz. Zwar waren Frauen in den repräsentativen und einflussreichen Etagen des Kulturapparates auch nur marginal vertreten, aber die Künstlerinnen konnten in den überschaubaren Strukturen des Kunstlebens mit einem interessierten Publikum rechnen. In dieser Hinsicht mussten nach der Wende bildende Künstlerinnen gravierende Einschnitte in ihre Lebens- und Arbeitsbedingungen hinnehmen, denn ihre Hoffnungen auf künstlerische Anerkennung wurden vielfach enttäuscht, und der Verlust öffentlicher Wertschätzung als marktrelevante Größe schlug jetzt doppelt zu Buche. Ernüchternd ist die mangelnde Resonanz vor allem im Verhältnis zu den Erwartungen, die Künstlerinnen unmittelbar nach dem Zusammenbruch der DDR an einen ideologiefreien Raum der Kunstproduktion knüpften. In zahllosen Unternehmungen, Ausstellungen, Workshops, Podiumsgesprächen wurden seine Dimensionen »ausgemessen«. Welche Frau erinnert sich nicht an die vielen Projekte, die Ost- und Westfrauen gemeinsam ersonnen und realisiert haben! Für einen historischen Augenblick flackerte es auf, das WIR-Gefühl der Frauen: Den Frauen aus dem Osten bot es einen emotionalen

1 Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, Katalog zur zentralen Ausstellung der 47. Berliner Festwochen, 1997/1998, hrsg. von Eckhart Gillen, Kuratoren der Ausstellung waren Eckhart Gillen und Rudolf Zwirner.
2 Im Weiteren werde ich mich auf diese Gruppe und Generation beziehen, wenn von ostdeutschen Künstlerinnen im Text die Rede ist.

3 Außerhalb von Mittendrin, Katalog zur Ausstellung, Berlin 1991, S.6.

Schutzraum gegen die Härten der Transformationsprozesse, die gendererfahrenen West-Frauen hofften auf Verstärkung für feministische Langzeit-Strategien. Westberliner Feministinnen, Wissenschaftlerinnen und Kuratorinnen haben sich bereits lange vor dem politischen Ende der DDR für die Arbeits- und Lebenszusammenhänge der Frauen aus dem anderen Teil des Landes interessiert und grenzüberschreitende Austauschprozesse initiiert. So verspürten die Kunstwissenschaftlerinnen Gabriele Horn und Beatrice Stammer schon Jahre vor der Realisierung ihres Ausstellungsprojekts »Außerhalb von Mittendrin« das dringende Bedürfnis, den »östlichen Schwestern die westliche Frauenfrage zu stellen.«³ 1991 startete der erste Versuch, »weiblich formulierten Positionen« von Künstlerinnen, Schriftstellerinnen, Filmemacherinnen, Theaterfrauen und Musikerinnen aus Ost-, Westdeutschland und

Österreich eine gemeinsame Plattform zu geben.

Von Anfang an aber belasteten Spannungen und Missverständnisse die Arbeit an dem ambitionierten Projekt. Zu unterschiedlich waren die Ausgangsbedingungen für eine diskursive Bewältigung der Probleme, die eine Option für weitere Integrationsmodelle hätte sein können. Auch in anderen Projekten gingen die Frauen sukzessive auf Distanz. Westsozialisierte Frauen nahmen enttäuscht den Gleichmut der »östlichen Schwestern« gegenüber den wirkmächtigen patriarchalen Strukturen in der Gesellschaft zur Kenntnis. Vielen Frauen aus der DDR dagegen blieb die feministische Rhetorik ebenso fremd wie die angebotenen Strategien weiblicher Positionsbestimmung im neuen Gesellschaftssystem. Was als Akt weiblicher Solidarität gedacht war, verbuchten Ost-Frauen als Déjà-vu-Erlebnis hinlänglich bekannter Bevormundungen. Die Differenzen waren vorprogrammiert. In der Begegnung der »Schwestern« trafen zwei Sozialisationsmodelle aufeinander, die verschiedene mentale Verhaltensmuster hervorgebracht hatten. In der obrigkeitsstaatlichen DDR waren bekanntlich die Spielräume für individuelle Lebensentwürfe beschnitten und politischer Kontrolle unterworfen. Um den repressiven Normen des öffentlichen Lebens zu entkommen und zu widerstehen, entwickelten Gruppen und Individuen ihre spezifischen Strategien der Alltagsbewältigung. Gleichgesinnte waren aufeinander angewiesen und mobilisierten einvernehmlich ihre psychischen Abwehrkräfte gegen die Zumutungen der ideologisch überformten »sozialistischen Gemeinschaft«. In dieser geschlossenen Gesellschaft blieb es ein weibliches Wagnis, den Konsens der Geschlechter in Frage zu stellen oder gar aufzukündigen und damit die kompensatorische Funktion der informellen Kreise zu neutralisieren. Frauen haben daher die in den Tiefenstrukturen der Kultur eingeschriebenen Spielregeln der Männergesellschaft nie ernsthaft gefährdet. Sie bestimmten auch das Leben in Künstlergruppen und der alternativen Szene der 1980er-Jahre, die sich betont nonkonformistisch und avantgardistisch gab. Hier profilierten sich vor allem Männer zu singulären Kunstgrößen, die die kreativen Fermente für sich zu nutzen wussten. Künstlerinnen forderten kaum mit prononcierter Subjektivität die männliche Konkurrenz heraus oder stilisierten sich gar zu zentralen Figuren der Szene. Beim allgemeinen Rückzug ins

4 Gunhild Brandler (1991): »Aber die Künstler sind weiblich« (Jean-François Lyotard), Ein Nachdenken über die Relation von Kunst und Geschlecht, Ort: Die DDR, Zeit: Die Achtziger Jahre, in: Außerhalb von Mitten-drin, a.a.O., S.15

Private waren weniger ihre künstlerischen als ihre sozialen Kompetenzen gefragt, mit denen sie den ästhetischen Zirkeln das Flair familiärer Biotope gaben. Männer schätzten an ihren Künstler-Frauen deren »kollegiale Teilhabe [und] kluge Anpassung«⁴ und dominierten selbst mit gewohnter Selbstverständlichkeit alle Bereiche des Kunst. Während das hegemoniale männliche Selbstbild in der DDR politisch nie suspekt war, ist es absurd anzunehmen, Frauen hätten ihre geschlechtsspezifischen

Erfahrung mit repressiven Strukturen in einem Herrschaftsdiskurs kommunizieren können, ohne ihre Existenz aufs Spiel zu setzen. Erst das Ende der DDR »legte die unwahren Stereotypen der Emanzipation bloß. Mit niederschmetternder Aufrichtigkeit und zielsicherem Doppelspiel, torkeelnd zwischen Anerkennung und sublimen Benutzbarkeit waren Frauen als Andersdenkende immer die Getäuschten im Netzwerk der Positionen und Funktionen. Die Ausgeschlossenen waren sie nicht.«⁵ Für viele von ihnen brach nach der Wende das fragile Konstrukt aus Selbstschutz und Selbstverleugnung zusammen und jetzt, in den Positionskämpfen der neuen Zeit, fehlten ihnen die Techniken, die Männer traditionell beherrschen: die Rituale der Selbstinszenierung und die Souveränität in der Artikulation eigener Interessen. »Eine Karriere zielgerichtet planen und durchziehen, das war uns dermaßen fremd.«⁶ Für westdeutsche Künstlerinnen und Akademikerinnen dagegen ist Karriere eine Selbstverständlichkeit und ein fixer Punkt ihrer Lebensplanung. Sie haben ihre Ansprüche in jahrzehntelangen Kämpfen gegen männlichen Widerstand und gesellschaftliche Konventionen durchgesetzt und definiert. In der Begegnung mit den professionell auftretenden West-Frauen erlebten Künstlerinnen aus der DDR quasi spiegelbildlich ihre mentalen Barrieren für offensive Strategien der Selbstdarstellung und -vermarktung. Den energischen Schritt von der Teilhabe zur Teilnahme, mit dem die kampferfahrenen Westlerinnen rechneten, haben nur wenigen Ost-Frauen sofort beherrscht. Dass sich viele Frauen nach anfänglichem Engagement aus gemeinsamen Projekten zurückzogen, lässt sich jedoch nicht nur mit Mentalitätsunterschieden erklären. Nicht weniger frustrierend war die künstlerische Ablehnung, vor allem

5 Ebenda, S.12.

6 Erinert sich Wanda, Kuratorin in der DDR in den 80er Jahren, zit. n. Petra Jacoby (1999): Und drüben wandelt ungetrübte die Phantasie. Bildwelten in Dresden, in: Ästhetik und Kommunikation, H. 105, Juni 1999, S.64.
7 Berliner Künstlerinnenprogramm, Ergebnisse 1992-1994, Protokoll der Tagung vom 5. Nov. 1994, hrsg. von der Senatsverwaltung für Kultur- und Kulturangelegenheiten, Berlin 1995, Grußwort des Senators Roloff-Momin, S.7.
8 Ebenda, S.9

und gerade wenn sie von Frauengruppen kam, von denen die Künstlerinnen eine quasi »natürliche« Verantwortung für ihre Integration in den westlichen Kunstbetrieb erwarteten. So war nicht zu übersehen, dass die Jurorinnen des Berliner Künstlerinnenprogramms auf Distanz gingen zu den ästhetischen Angeboten vieler bildender Künstlerinnen aus dem Ostteil der Stadt. Das spartenübergreifende und (anfangs) finanziell lukrative Programm zur Förderung künstlerischer Aktivitäten von Frauen, das der Senator für Kultur- und Kulturangelegenheiten 1992 initiierte, hatte sich das ehrgeizige Ziel gestellt, den »Abbau geschlechtsspezifischer Grenzbeziehungen im Bereich der Kunst und Kultur«⁷ voranzutreiben. Dem waren dezidiert inhaltliche und ästhetische Prämissen zugrunde gelegt, die feministische Kritikpunkte an den »tief in der abendländischen, patriarchalisch strukturierten Kunst- und Kulturgeschichte verwurzelten Werte und Normen«⁸ aufgriffen. Künstle-

9 In den Beiräten, deren personelle Zusammensetzung wechselte, waren Wissenschaftlerinnen und Künstlerinnen aller Sparten aus Ost und West vertreten. In den späten 90er Jahren wurde die spartenübergreifende Förderung zugunsten eines (jährlich neu bestimmten) inhaltlich bzw. gattungsbezogenen Ausschreibungsmodus aufgegeben, wodurch auch der »breite« Beirat zu einem Beirat der Spezialistinnen mutierte.

10 Siehe Material »Förderungen im Bereich Bildende Kunst (aufgrund von Beiratsquoten)«, zur Verfügung gestellt von der Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur. Institutionelle Förderungen sind hier nicht berücksichtigt, lediglich die 203 Einzel Förderungen von Künstlerinnen und einigen wenigen Theoretikerinnen. Die Statistik bezieht sich auf die eingangs getroffene Personengruppe (s. Anm.2), nicht auf jene Frauen, die zwar noch in der DDR studiert haben, aber deren künstlerische Profilierung in den 90er Jahren einsetzte, auch nicht jene, die in dieser Zeit nach Ostberlin gezogen sind.

11 Hildtrud Ebert im Gespräch mit Tina Bara, 8.1.03, zitiert im vorliegenden Buch.

12 Sebastian Kleinschmidt, Kulturzeitschrift als Idee, in: Sinn und Form, H. 4, 1989, S.899.

rische Kritik an diesen Werten und Normen vermissten offensichtlich die Beirätinnen⁹ in den Arbeitsansätzen der ostdeutschen bildenden Künstlerinnen, denn laut Liste der von 1992 bis 2002 geförderten Frauen¹⁰ lassen sich die Ostberlinerinnen im Sinne des Wortes an einer Hand abzählen. Ihre dramatische Verdrängung war eine aus der Sicht der Jurys absehbare Konsequenz eines ästhetischen Konservatismus, der nicht nur dem Vergleich mit künstlerisch innovativen Angeboten nicht standhielt, sondern in seiner Tradierung akademischer Kunstnormen und ungebrochenen Affirmation eines männlich konnotierten Kunstmodells den Zielsetzungen des Programms widersprach. Sie habe »immer ein ganz idealistisches Künstlerbild« gehabt, erinnert sich die Ostberliner Fotografin Tina Bara im Interview,¹¹ ein Künstlerbild, das nach ihrer Übersiedlung nach Westberlin allmählich seinen Glanz verlor. Vielen Frauen offenbarte sich zwangsläufig erst nach der Wende die ganze Tragweite und Tragik einer Ghetto-Situation, die ein traditionsverhaftetes Künstlerideal vor intellektueller Erosion schützte, das als Identifikationsfigur auch in den Ateliers ostdeutscher Künstlerinnen intakt blieb. Daher verwunderte es nicht, dass sie auf die Herausforderungen der pluralen Kunstwelt des Westens vielfach mit einer Rhetorik des Verlustes antworteten und dem »Realeklektizismus der Marktkultur«¹² ideelle Werte, gedankliche Tiefe und Qualität als künstlerische Prämissen entgegenhielten, Prämissen eines Kunstverständnisses, das Meister-schaft als seine zentrale Kategorie begreift. Da seit Anfang der 1950er-Jahre in der DDR über die Moderne das Verdikt des Dekadenten verhängt und die Rückkehr zum klassischen Erbe kunstpolitisch diktiert wurde, sahen sich Künstlerinnen und Künstler mit dem zweifelhaften Privileg konfrontiert, »Menschenbildner« einer neuen Zeit zu sein. Zwar ist es ihnen gelungen, sukzessive die ideologischen Bandagen zu lockern und der Kulturbürokratie kreative Freiräume abzutrotzen, ernsthaft in Frage gestellt wurde die gesellschaftliche Rangerhöhung aber nie. Auch von Seiten der Kunst nicht, denn sie brachte auch Vorteile, materielle vor allem, und im verordneten Sendebewusstsein auch ideellen Luxus. Künstlerinnen und Künstler verstanden es geschickt, sich den politischen Indoktrinationen zu entziehen. Die Verpflichtung aufs Erbe

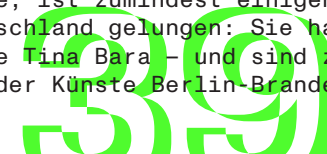
lieferte ihnen die Argumente für den Rückzug aufs zeitlos Künstlerische. Im Schutzraum einer »eigen-gesetzlichen« Kunst vergewisserten sie sich »ihrer schöpferischen Autonomie im Refugium ihrer Mittel, Materialien und Verfahren, deren Kultivierung künstlerische Kompetenz bescheinigte«¹³. Das Bewusstsein für das Trügerische dieses Wechselspiels von Selbstaffirmation und Selbstbehauptung schwand allmählich mit dem Verlust kosmopolitischer Orientierung und machte in den 1980er-Jahren sogar einem Glauben an Emanzipation vom ideologischen Kontext Platz, der sich von künstlerischen Provokationen der Funktiónärskaste nährte. Bei den notorisch misstrauischen Kulturfunktionären bedurfte es nicht viel, ihnen mit gezielten Regelverstößen gegen die Realismuskonzeption durch formale Anleihen westlicher Kunststrategien von neoexpressiver Gestik bis zum Happening symbolisch das Ende der gesellschaftlichen Ordnung zu prophezeien. Solche Herausforderungen waren politisch brisant, berechenbar und leicht zu haben, intellektuell waren sie nicht. Nichts konnte nach dem Zusammenbruch der DDR darüber hinwegtäuschen, dass so gewonnene Autonomie eine Chimäre in einem raffinierten ideologischen Inklusionsmechanismus war, der eine diskursive Selbstbestimmung der Künste im gesellschaftlichen Kontext letztlich verhindert hat. Als es keine Legitimation mehr für einen DDR-Kunst-Bonus gab, zogen sich viele Kunstvermittlerinnen zurück und machten keinen Hehl aus dem Desinteresse an einer Kunstimmanenz, die über alle Individualstile hinweg zu einem ästhetisch-homogenisierenden Effekt geführt hatte, der das Etikett nun erst rechtfertigte. Mehr als ihre männlichen Kollegen haben Künstlerinnen die Ignoranz der Kunstinstitutionen zu spüren bekommen. Vom alten Konsens der Geschlechter konnte keine Rede mehr sein, als sich die Männer ihrer Netzwerke und ihrer Privilegien erinnerten, um sich wertsteigernd in die neue Zeit einzubringen. Künstlerinnen zahlten jetzt den Preis für die skandalöse, aber auch geduldete Verdrängung aus den attraktiven Positionen der DDR-Kunstinstitute. Künstler, die den Gauck-Test bestanden hatten, behielten auch nach der Evaluierung mehrheitlich ihre Professuren an den Kunsthochschulen des Ostens. Über Kunstprofessorinnen mussten die Kommissionen nicht entscheiden. Es gab sie nicht. An keiner der drei Kunsthochschulen war 1989/1990 ein Professur in den Freien Künsten von einer Frau besetzt. Auch die Mitglieder der Akademie der Künste Ost schafften es in ihrer letzten Wahl 1991, den beiden Alibi-Frauen, Gertrud Möhwald und Nuria Quevedo, die begehrten Plätze im neuen Olymp abspenstig zu machen. Und es ist müßig auf das signifikante Missverhältnis zwischen Künstlerinnen und Künstlern in den »DDR-Kunst«-Ausstellungen der letzten Jahre hinzuweisen. Alte Männerfreundschaften bewährten sich jetzt auch bei der (zumindest publizistischen) Integration der »DDR-Kunst« in den inter-

13 Hildtrud Ebert (1999): Anmerkung zu Mißverständnissen im Kunstbetrieb, in: Ästhetik und Kommunikation, H. 105, 1999, S.44.

nationalen Kunstkontext. Ein Blick auf den Künstlerindex der von 1991 bis 1999 erschienenen »neuen bildenden kunst« macht glauben, dass ihre Repräsentanten überwiegend männlich waren, die – nach dem Ende der DDR quasi postum – so in die Diskursgeschichte eingeschrieben wurden.¹⁴ Doch sollten viele Künstlerinnen mit Blick auf diese Entwicklungen nicht auch ihre eigene Künstlerbiografie heute kritisch reflektieren? Entbehrt es nicht einer gewissen Logik, wenn die »Galerie Berlin«, die die Tradition der DDR-Malerei hochhält, in ihrer zehnjährigen Geschichte kaum eine Malerin – und schon gar nicht in einer Einzelausstellung – vorgestellt hat? Die Galerie ist stolz auf die hohe Qualität ihrer Präsentationen und wo Qualität als Selektionskriterium im Spiel ist, das sich gegen Bilder von Malerinnen wendet, macht es Sinn nach seinen Wurzeln zu fragen. Kunst, die stereotyp auf Transzendenz und Meisterschaft verweist, tradiert Werte einer Kunstproduktion, die ihren weiblichen Subjekten von jeher nur eine marginale Rolle zugestanden hat und Kreativität und Originalität als »natürliche« Domänen männlicher Kompetenz begreift. Die Referenzen an das klassische Erbe lieferten einen guten Nährboden für die Stabilität dieses Künstlerselbstbildes. In ihm haben patriarchale Denk- und Verhaltensmuster überwintert, denen die fernen Dekonstruktionsdebatten nichts anhaben konnten. Bildende Künstlerinnen bedienten nicht selten mit »weibliche[r] Empfindsamkeit« und einem »schmalen Themenkatalog von Landschaften, Stilleben, Kinder- und Selbstbildnissen, Familiärem [...]« diese Muster der Geschlechterhierarchie. Ihre »saubere handwerkliche Malerei kam dem allgemeinen Harmoniebedürfnis entgegen«¹⁵, das tendenziell alle Differenzen zuleistete. Gleichwohl haben sich auch Künstlerinnen mit männlicher Hegemonie kritisch ins Verhältnis gesetzt und sich die Frage nach einer anderen, weiblichen Identität gestellt. So versuchte z.B. Erika Stürmer-Alex zusammen mit anderen Künstlerinnen in ihrem Domizil im brandenburgischen Lietzen den normativen Kunst-

14 Die Zeitschrift verhältnissen zu entkommen und weibliche ging aus der Bildenden Lebensform mit einer selbstbestimmten Kunst hervor und wurde Kunstpraxis zu verbinden. Das »Neue« leugnete seine Referenz an das »Alte« frei- von den Kunstwissen- lich nicht, denn für die praktizierten schaftlern Michael Grenzüberschreitungen zwischen Malerei Freitag und Matthias und Plastik, Kunst und Musik, Bild und Flügge herausgegeben. Aktion hielt die jüngste Kunstgeschichte Die Namen von über einen stattlichen Fundus bereit. Auch vierzig noch arbei- Künstlerinnen wie Gabriele Kachold, tenden DDR-Künstlern Angela Hampel, Gudrun Tendrafilov oder verschiedener Genera- Ellen Fuhr entwarfen ganzheitliche Bilder tionen sind im Namens- des Weiblichen und griffen ins Formen- register verzeichnet, repertoire aktionistischer und neoexpres- dem stehen weniger siver Konzepte. Thematisch rückte der als zehn Künstlerinnen Körper als Repräsentationsmodell des Weib- gegenüber. lichen ins Zentrum ihrer Arbeiten und als 15 Gunhild Brandler, Ort ihrer künstlerischen Proklamationen a.a.O., S.16.

eines kreatürlichen weiblichen Seins. All das waren wichtige Schritte aus der Enge des verordneten Wertkanons des »Menschenbildes«. Im Rezipieren und Repetieren codierter Kunstsprachen, ihrer Verfeinerung und Differenzierung, blieben sie letztlich einem in sich begründeten Bilddenken verpflichtet. Unter vielen Kunstfrauen des Westens stieß nicht allein das ästhetische Zelebrieren von Befindlichkeiten und Gefühlslagen auf wenig Verständnis. Die Theorieabstinenz der »DDR-Kunst« zeigte Wirkung im eklatanten Mangel an Reflexivität. Gemessen an den Standards des Genderdiskurses befremdeten die Weiblichkeitsklischees, die sich in naturmythischen Visionen und am moralisierenden Diktum der Empfindsamkeit zu erkennen gaben – ein Grund mehr für die feministisch argumentierenden Sachverständigen des Künstlerinnenprogramms, nennenswerte Förderungen dieser »weiblichen« Positionen nicht befürworten zu können. Für die Künstlerinnen, die in der DDR begonnen hatten, sich eigene Organisationsformen zu schaffen und Alternativen zum offiziellen Frauenbild zu formulieren, mussten gerade diese Absagen zur ernüchternden Erfahrung werden. Generell aber bedeuten diese Zurückweisungen nicht, dass die aus der großen Kunstwelt und den Medien »verschwundenen« Künstlerinnen auch kommerziell erfolglos geblieben sind und ihnen keine Präsentationsmöglichkeiten ihrer Bilder mehr zur Verfügung ständen. Viele von ihnen werden heute von ostdeutschen Galeristinnen vertreten, die sich auf ihre Kunst spezialisiert bzw. sie in ihr Galerieprogramm aufgenommen haben. Aber auch bundesweit interessieren sich Galerien für die Arbeiten der gut ausgebildeten Künstlerinnen, deren Kunden handwerkliche Solidität und malerische Qualitäten schätzen und ein spezifisches Markt-Segment besetzen. Sicher, nicht jede dieser Künstlerinnen wird in der Reduzierung aufs Kommerzielle und Provinzielle jetzt ein erfülltes Künstlerinnenleben sehen. Es ist signifikant für die Nachhaltigkeit des ästhetischen Traditionalismus in den Kunsthochschulen der DDR, dass vor allem jene Künstlerinnen ihren Platz im westdeutschen »Betriebssystem Kunst« (Wulffen) gefunden haben, die sich außerhalb seines Wertesystems bewegt haben und bewegen konnten. Die konzeptuellen Arbeiten und Installationen von (e.) TWIN Gabriel, die in Dresden Bühnenbild studierte, waren und sind nur schwerlich im herkömmlichen Ost-Kontext zu verorten. Ebenso die Arbeiten der Künstlerinnen, die schon zu DDR-Zeiten mit Fotografie und Film experimentiert und an der Erweiterung ihres Bild- und Kunstbegriffs gearbeitet haben. Aber vor allem den Fotografinnen mit ihren akademisch und symbolisch unbelasteten technischen Apparaten ist die Integration in die neuen Strukturen weit besser gelungen als den vielen bildenden Künstlerinnen. Was ihnen verwehrt wurde, ist zumindest einigen Fotografinnen im neuen Deutschland gelungen: Sie haben Professuren erhalten – wie Tina Bara – und sind zu Mitgliedern der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg berufen



worden, wie Sibylle Bergemann oder Helga Paris. Es sind wenige Namen, die als Ausnahmen von der Regel der Marginalisierung ostdeutscher Künstlerinnen im Kunstbetrieb erhalten können. Dass ihre ästhetischen Konzepte nicht mehr unter das Etikett »DDR-Kunst« zu subsumieren sind, sondern »nur« subjektive Positionen in einem hochdifferenten Kunstsystem repräsentieren, zeigt ein Stück Normalität an, die auch Resultat subjektiv geleisteter Auseinandersetzung mit einer komplexen Kunstwelt ist. Im Gewinn an Reflexivität, der aus diesem Prozess zu holen ist, liegen die Chancen, die Paradoxie zu durchbrechen, die die Existenz im Staat DDR geprägt hat: mit den Bedingungen verhaftet zu bleiben, gegen die man/frau opponierte. Eine Erfahrung sollte allen bewusst bleiben: Subjektivität ist in und durch Abgrenzung allein und dauerhaft nicht zu haben.

WACKELIGES GEDENKEN

»Kommt die DM bleiben wir, kommt sie nicht geh'n wir zu ihr.« So steht es auf einem Banner einer Demonstration in Leipzig im Winter 1990. Die Behauptung der Alternativlosigkeit der deutschen Einheit, von Währungsunion und Treuhand Privatisierungen ruht auf Bildern wie diesen – Zeugnissen eines scheinbar eindeutigen Willens der DDR-Bevölkerung. 2014 nahm die hörenswerte Deutschlandfunk-Reihe »Deutsche Rufe« das Banner unter die Lupe und fragte, warum es statt an den DDR-üblichen Holzplatten an Bambusstäben befestigt ist. War der Spruch eine westdeutsche Erfindung? Wurde er, qua diesem Banner, unter das demonstrierende Ost-Volk gebracht, wie später die »Wir sind das Volk«-Aufkleber der Bundes-CDU? Gegen eine Geschichte der Wiedervereinigung als glückliches Ende der 89-er Revolution war so ein Bambusstab im Feierjahr 2014 ein reichlich dünnes Argument. Im Feierzyklus des letzten Jahres war das Gedenken schon wackeliger. Im Nachgang des lautstarken Rechtsdrifts ostdeutscher Unmutsäußerungen – und leider erst dann – ist ab 2014 ein längst überfälliger Prozess der Aufarbeitung der sozialen und biografischen Verheerungen und kulturellen Überschreibungen der Nachwendejahre in Gang gekommen, einschließlich der millionenfachen Abwanderung von Ost nach West, nicht trotz, sondern wegen der Währungsunion. 2019 haben sich zu den kritischen Stimmen einer neuen Generation jüngerer Historikerinnen, Journalistinnen und Aktivistinnen auch endlich die bislang fehlenden Perspektiven von Schwarzen Ostdeutschen, LGBTI, Vertragsarbeiterinnen, Feministinnen in der DDR gesellt.

Ausweitung des Erinnerns: Debattenbeiträge bislang wenig gehörter Protagonisten der 89-er Revolution fordern deren Erzählung als zwangsläufiger – und glücklicher – Werdegang von Mauerfall zu Wiedervereinigung heraus. Als der DDR-Oppositionelle und Verleger Klaus Wolfram die Entwicklung desselben Jahres in einer Rede in der Akademie der Künste als wenig feiernswerte Wandlung einer »ostdeutschen Generalaussprache« in ein »westdeutsches Selbstgespräch« über den Osten beschrieb, war die Aufregung groß. In Reaktionen auf seinen Beitrag wurden erneut bewährte Figuren der (Nach)Wende-Geschichtsschreibung bemüht. Doch gerade das Bild des »Jammerness« bedarf, um zu funktionieren, genau jener Geschichte einer so und nicht anders gewollten Einheit – und daher unverständlichen ostdeutschen Enttäuschung –, die Wolframs Einwurf hinterfragt. Auch die Demokratieunfähigkeit der Ostler lässt sich erst dann behaupten, wenn 89/90 als die radikale demokratische Selbstermächtigung, die dieses Ereignis eben auch war, aus dem kollektiven Erinnern verschwunden ist. Das ist die Geschichte der Runden Tische, Bürgerkomitees, der spontan gegründeten Räte in Städten, Betrieben, ja selbst in Gefängnissen; der hier entwickelten Vorschläge für eine ökologisch und sozial ausgerichtete Wirtschaft, der Experimente mit Eigentumsformen z.B. von Wohn-

raum oder Betrieben, oder einer Sozialcharta, die zunächst eine reformierte DDR, dann den kommenden gesamtdeutschen Sozialstaat gerechter, ökologischer und feministischer als den westdeutschen gestalten wollte. Eine Geschichte die, wenn nicht gänzlich vergessen, dann doch abgetan wird und wurde, als Fantastereien einer kleinen Minderheit bürgerbewegter Utopisten, die 1990 den vernünftigeren Wünschen der Mehrheit nach D-Mark und Einheit gewichen sind. Genau diese Austragung der radikaldemokratischen, ökologischen, sozialen, feministischen, antimilitaristischen und, ja, auch anti-nationalistischen Aspekte der Revolution von 89/90 hat es ermöglicht, dass sich deren unvollendete Geschichte 2019 von einer rechten »Alternative für Deutschland« als Wahlkampfmittel für eine rassistische, anti-feministische und antidemokratische Agenda aneignen lassen hat. Ein alternatives Erinnern an 1989 könnte dieser rechten Besitznahme entgegentreten, indem es die Ereignisse als sehr konkrete emanzipatorische, ja linke, Erfahrung inhaltlich ausfüllt und auf Anschlüsse ins heute prüft. Warum hat es eine solche andere Erzählung, trotz der begrüßenswerten personellen Ausweitung des DDR-Erinnerns, bis heute so schwer? **Die** Behauptung der genau so gewollten Vollendung der Revolution in der deutschen Einheit ruht auf den Volkskammerwahlen vom 18. März 1990. 48 Prozent der Wählerinnen gaben an diesem Tag ihre Stimme der aus CDU, DSU und Demokratischem Aufbruch zusammengeschlossenen Allianz für Deutschland, die sodann den von westdeutschen Konservativen und Marktliberalen bevorzugten raschen und möglichst bedingungslosen Anschluss der DDR an den Geltungsbereich des Grundgesetzes auf den Weg brachte. Die Wahlen werden bis heute als ein Referendum zur deutschen Einheit gewertet, in welchem sich, wie es oft heißt, »die Mehrheit«, oder die »DDR-Bevölkerung« als Ganze von den Ideen der Bürgerbewegungen verabschiedete, und für D-Mark und schnellstmögliche Einheit entschied. Nun sind 48% Allianz-Wählerinnen schon rechnerische keine Mehrheit gegenüber den 52% der Wählerinnen anderer Wahllisten. Es gibt aber auch gute Gründe, die Gleichsetzung »Wahlergebnis = Volksentscheid zur Einheit« grundsätzlich zu hinterfragen. Denn obwohl die Stimmenmehrheit der Allianz von der neuen DDR-Regierung als prinzipielle Einwilligung der Wähler in alle ihrer darauffolgenden Sachentscheidungen herangezogen wurde, ergaben zeitgleiche Meinungsumfragen zu konkreten Fragen, z.B. zu einer neuen DDR Verfassung, durchaus deutlich abweichende Meinungsbilder. Von einer Einheit nach DDR-»Volkes Willen« lässt sich auch insofern nicht sprechen, als die Bundesregierung in den Verhandlungen fast alle aus der Revolution geerbten sozialen und ökologischen Vorschläge dieser gewählten DDR-Regierung ablehnte. Deren »idealistischer Grundton« – wie es in einer internen Notiz heißt – kam beim Kanzleramt nicht gut an.

Wachsende Unzufriedenheit: Noch interessanter wäre zu fragen, welche Vorstellungen eines kommenden vereinten Deutschlands sich überhaupt mit den Entscheidungen der Wählerinnen im März verbunden hatten. »Ein einiges Deutschland mit größter sozialer Gerechtigkeit und Sicherheit. Ein einiges Deutschland, in dem Volkseigentum an Produktionsmitteln eine wirtschaftliche Größe im wahrsten Sinne des Wortes wird,« forderten im Januar 1990 Belegschafter der Kokerei des VEB BV Lauchhammer. Eine rasch wachsende Unzufriedenheit der (post-)DDR-Bevölkerung lässt sich auch an der steigenden Anzahl von Streiks und Protesten im Frühjahr und Sommer 1990 ablesen, die sich zu einer massiven Bewegung ausweiten sollte. Dass diese massiven und fortdauernden demokratischen Proteste bis heute weder wirklich Beachtung gefunden haben, noch an dem Bild der »demokratieunfähigen Ostdeutschen« kratzen konnten, ist ebenfalls eine Folge der schon erwähnten zirkulären Geschichtsschreibung: Wer behauptet, das Aufbegehren von 1989/90 habe – die kleine Gruppe bürgerbewegter Utopisten ausgenommen – allein auf ein Erlangen von Reisefreiheit, Demokratie und Meinungsfreiheit bestehender westlicher Ausprägung und eine Teilhabe am bundesdeutschen Konsum und Wohlstand abgezielt, wird in den Protesten der ostdeutschen Arbeiterinnen keine Fortsetzung eines revolutionären Impulses erkennen können. Die Proteste sind entsprechend als Reaktionen auf einen so bedauerlichen wie unvermeidlichen Rückbau überflüssiger Arbeitsplätze im Osten abgetan worden. Die wenigen verfügbaren zeitgenössischen und aktuellen Befragungen von Beteiligten zeigen aber, dass die betrieblichen Proteste der 90er Jahre auch immer von einem tief empfundenen, im Herbst und Winter 89/90 erlernten Anspruch auf betriebliche Mitbestimmung angetrieben wurden. Mit ihrer Forderung nach Selbstbestimmung hatte die Handvoll Bürgerbewegter eine neues demokratisches Selbstverständnis in die Welt gehoben, dessen Nachwirken in alle Bevölkerungsschichten hinein sie selbst weder kontrollieren, noch in voller Konsequenz (an)erkennen konnte. Die Inhalte, die Sprache, die Ikonographie der betrieblichen Protestbewegung der frühen 90er legen den Schluss nahe, dass die revolutionäre Anmaßung des Herbstes 89 – sich endlich selbst vertreten zu wollen – tatsächlich erst 1993 mit den Kämpfen in Bischofferode und anderswo niedergeschlagen wurden. **Die** Bürgerbewegten der ersten Stunde, darunter Klaus Wolfram und Bärbel Bohley, waren in Bischofferode noch einmal dabei. Auch ihr Kampf hatte im Oktober 1990 nicht aufgehört. Stellvertretend für viele sei hier die Geschichte von Ingrid Köppe erzählt, einer Kollegin Klaus Wolframs vom Runden Tisch, später eine von acht Vertreterinnen der Bürgerbewegungen im ersten gesamtdeutschen Bundestag. Köppe machte sich dort mit der Forderung der Abschaffung der bundesdeutschen Nachrichtendienste und ihrem Einsatz gegen die Verschärfung des Asylrechts unbeliebt. Unzufrieden

mit den Kürzungen eines von ihr verfassten Untersuchungsberichts zur SED-Devisenbeschaffung, veröffentlichte sie einen Bericht zu westdeutschen Verwicklungen. Als der 1994, trotz seiner Einstufung als geheim, öffentlich wurde, leitete man ein Verfahren gegen sie ein. Köppe lehnte in Folge das Bundesverdienstkreuz ab und zog sich aus der öffentlichen Debatte zurück. Ingrid Köppe begann ihre Aufarbeitung der Aufarbeitung am eigenen Leibe zwei-einhalb Jahrzehnte zu früh. Sind wir 2020 so weit?

ICH SEHE, WIE DU MICH (NICHT) SIEHST

Aus: Christine Lemke
in Zusammenarbeit
mit Achim Lengerer/
Scriptings: Man
schenkt keinen Hund –
(No)Bildbeschreibun-
gen und Interviews.
Scriptings#47. Berlin:
Archive Books. 2020.

Es ist mir in den letzten Jahren in Berlin ein paarmal passiert, dass mich britische oder amerikanische Touristinnen, die mich auf der Suche nach irgendetwas ansprachen, als Einheimische einordneten und sogleich nicht mehr hörten. Sie hörten wohl, dass ich Englisch mit ihnen sprach, und sie hörten wohl auch, was ich ihnen sagte, und mussten gemerkt haben, dass sie, was ich ihnen sagte, gut verstanden. Und doch antworteten sie mir in einfachstem Englisch, sich stets vergewissernd, dass ich ihnen folgen konnte; im Zweifel ließen sie auf ein vermeintlich zu kompliziertes Wort noch eine einfachere Umschreibung folgen. Sie sprachen langsam, sehr laut, und deutlich. Sie hörten nicht, was man hätte hören können: dass ich die englische Sprache seit vielen Jahren als adoptierte zweite Muttersprache spreche, eine Zeit lang auch als erste. Sie hörten mich nicht mehr, nachdem sie mich eingeordnet hatten, als nicht-Britin, nicht-Amerikanerin, kurz als Aus-, oder besser, ihnen fremde Inländerin – der die andere Sprache fremd sein musste. Sie haben mich darin mit sich selbst verwechselt. Ich bin mir sicher, obwohl ich es nicht überprüfen konnte, dass dieses Menschen waren, die nie im Leben eine zweite Sprache gelernt hatten, die bestenfalls vor vielen Jahren an einem Grundlagenkurs Französisch an der High School oder auf dem College gescheitert waren, erstarrt vor der schieren Unmöglichkeit, der unglaublichen Anmaßung, dass eine andere Sprache für jemanden, der nicht in sie hineingeboren worden war, überhaupt jemals zu begreifen sein könnte. Als ich in den 1980ern in der DDR aufwuchs, gab es so eine Ehrfurcht vor dem Englischen. »Wie man das korrekt ausspricht, wird man, wenn man die Sprache nicht von Kind auf spricht, niemals lernen. Das schafft die erwachsene Anatomie nicht mehr. Ist der Mund einmal geformt, kann er die fremde Phonetik nicht mehr nachahmen.« Als mich die Verhältnisse in den frühen 1990ern im neu zusammengeschlossenen Deutschland zu einer vermeintlichen Inländerin machten, erlebte ich Ähnliches, nur auf der Ebene des Sprechens, statt der Sprache. Die Art und Weise, wie der Westen damals den Osten – quasi rückstandslos – in sich hineinzupassen gedachte, unterscheidet sich, denke ich, nur unwesentlich davon, wie den heutigen Neuankömmlingen begegnet wird. Nur scheint mir heute eine überhebliche Forderung damit verbunden. Damals war es ein überheblicher Großmut. Man schenkte den Ostlern, sie in den Westen und in sein Sprechen aufzunehmen. Ihre Gegenleistung war nicht, ein Sprechen aufzugeben, an dem sie möglicherweise hätten festhalten wollen. Ihre Gegenleistung war, dass sie qua ihres vermeintlich enthusiastischen Ankommens im Westen schon bewiesen hatten, dass sie ihr Sprechen abzulegen nicht nur bereit waren, sondern, anstelle eines eigenen Sprechens prinzipiell nur eine Leerstelle besaßen, oder bestenfalls etwas, über dessen fundamentale Nutzlosigkeit sie sich mit ihren Gastgebern, den In-

ländern, bereits im Einvernehmen befanden. Von diesen Neuankömmlingen war kein Widerstand zu erwarten, sondern ein dankbares und williges sich Einfügen. Boris Buden beschreibt in Zone des Übergangs, wie sich die Westler am 9. November 1989 an der Euphorie der Ostler beim Überqueren der Mauer in Richtung Westen berauschen. Im Glück der Ostler beim Anblick des Westens erkannten sie einen Glauben an das Versprechen des eigenen Systems, der ihnen selbst seit langem fehlte. In den Blicken der Neuankommenden von heute erblickt der Westen keine Bewunderung, sondern Begehren: den unbedingten Willen, Dinge an sich zu reißen, von denen man selbst immer schon zu wenig hat. Der Osten war damals gerade durch die Euphorie einer Revolution gegangen. Er hatte eine Art des Sprechens, die Jahrzehnte zuvor mit einem Versprechen einhergegangen war, mit ihrer Glaubwürdigkeit auch jeden Anschein von Natürlichkeit verlieren sehen. Zwischen den Zeilen lesen, eine doppelte Sprache sprechen waren die Soft Skills eines Ostens, in dem die Sprache und das Sprechen im Herbst 1989 schließlich zum Medium und Schauplatz einer unerhörten, kurzzeitigen Selbstermächtigung geworden waren. Mit diesen Erfahrungen kamen die Ostler in den Westen. Bei meiner ersten Westreise erklärte ein Westverwandter, wie dreist es von den schwarzen Südafrikanern sei, sich plötzlich selber regieren zu wollen. (»... gerade erst aus dem Busch gekommen«) Der Verwandte war Manager bei einem Elektronikkonzern in Braunschweig und seine Wände waren mit den Fellen und Köpfen der Keiler behangen, die er in seiner Freizeit selbst erlegt hatte. Bei meiner zweiten Westreise saßen wir bei Freunden der Familie in Düsseldorf am Fernseher und sahen zu, wie die Rumänen die Ceauşescus exekutierten. Danach gingen wir bei einem Ausflug nach Bonn am Bundestag spazieren. Alles sah exakt so aus, wie wir es aus den Westnachrichten kannten. Die dritte Reise war eine Klassenfahrt nach Bamberg, auf Einladung des Lion's Clubs. Der Vorstand der örtlichen Sparkasse berichtete uns von den Vorzügen der firmeneigenen Sozialversorgung. Das ganze Dutzend Herren vom Vorstand war vor den Kopf gestoßen, als eine von uns fragte, warum es denn im Vorstand keine Frauen gäbe. Das war die Zeit, in der wir in der Schule mit unseren Lehrern darüber redeten, aus welchen Gründen sie in die Partei eingetreten waren, und ob es besser sei, nun konsequenterweise in selbiger zu bleiben oder aus ihr auszutreten. Und ob sie meinten, damit Schuld auf sich geladen zu haben. Und wie man mit dieser einen Umgang finden könnte. Der neue, westdeutsche Bürgermeister lud unsere Klasse zu einem Sekttempfang ins Rathaus ein, zur Eröffnung einer Ausstellung, die uns auf Bildtafeln erklärte, warum rote und braune Diktatur im Grunde genau das Gleiche seien. Wir nahmen den Sekt und fuhren Pater noster. Der Westen war uns nicht fremd. Er kam uns nur befremdlich vor. Er war uns nur befremdlich. Wenn man als Fremde in etwas ankommt, dass sich als

das Normale, das Natürliche setzt, weil es seine eigene Normalität niemals in Frage stellen gemusst hat, ist man im Vorteil. Man kann sehen, wie man als das Andere gesehen wird und wie dieses Anderssein beim Inländer nie das eigene Anderssein, sondern immer nur das eigene Normalsein ins Bewusstsein ruft. Nicht die Kontingenz, sondern das vollständige Einssein mit der Muttersprache. Man sieht, wie das Gegenüber einen nicht sieht, und wie das Gegenüber nicht sieht, dass man auch dieses Nicht-gesehen-Werden sehen kann, und verstehen. Für den Neuankömmling, sind die Inländer unschuldig und transparent wie Kinder. Die »Unschuld in den Gesichtern der Passanten westdeutscher Fußgängerzonen«, hieß das in etwa bei Heiner Müller.

Dieser Text ist auf Einladung des Projekts »Man schenkt keinen Hund« entstanden, das Unterrichtsmaterialien der Deutschkurse für Migrant*innen auf die dort vermittelten Integrationskonzepte befragt. »Man schenkt keinen Hund« (Christine Lemke in Kollaboration mit Scriptings) versucht über unterschiedliche Zugänge und künstlerische/theoretische Strategien die identitären Diskurse um das Konzept »Integration« zu befragen und diese hinsichtlich ihrer Ausprägungen in der inhaltlichen, ikonographischen und pädagogischen Gestaltung der Lehrmaterialien für Integrationskurse zu untersuchen.

WIE PASSE ICH INS BILD?

Jeder Winkel, zu dem die Sonne durchbricht, leuchtet auf dem Foto, das an der Külschranktür meiner Eltern hängt. Man sieht darauf ein lachendes Brautpaar, das im Schatten eines Baldachins steht. Mein Mann und ich. Daneben schön angezogene Menschen, Hand in Hand. Wahrscheinlich denken alle, die das Bild sehen, hier wäre die Welt in Ordnung. Hinter uns liegt das Mittelmeer. Und natürlich ist für mich, die Tochter von ehemaligen DDR-Oppositionellen, das Leben heute sonnig. Auch weil mein Vater einst sogar verhaftet wurde und meine Mutter als Pastorin unter Hausarrest stand. Da ist eine Hochzeit im fernen Israel geradezu ein Triumph. Für jeden von uns. **Aber** das Bild enthält auch ein Problem. Eben das Leben im Ausland. Mittlerweile wohne ich zwar in Berlin, aber mit meinem israelischen Mann bin ich doch nur mit einem Fuß hier. **Ich** halte Abstand zu Deutschland, bin immer wieder weg und nie wirklich ganz da – so wie einige andere Kinder von Oppositionellen. Meine Schwester zum Beispiel hat in England, Polen und Belgrad gelebt. Ich war in England, den USA, Russland, Israel. Ganz bestimmt haben wir mit diesem internationalen Leben die Träume unserer in der DDR eingesperrten Eltern ausgelebt. Aber viele von uns auffällig lange. **Viel- leicht** liegt es daran, dass ich mich selbst nicht wiederfinde in den Bildern, die andere von mir als Oppositionellentochter haben? **Spätestens** mit der Wiedervereinigung hätte ich sprichwörtlich ins Bild gepasst. Ich gehörte zu der Minderheit, die nach heutigem Geschichtsverständnis mit einer politisch korrekten Familienbiografie ins vereinigte Deutschland kam. Und ich hätte mich gern in die Debatten dieses Landes eingebracht. Aber einerseits wollte ich mich nicht mit fremden Federn, dem Engagement meiner Eltern im Widerstand, schmücken. Und andererseits dominierten in den Neunzigern dunkle Geschichten über die DDR, oft genug wurde sie mit der Nazi-Diktatur verglichen. Theatralisch stöhnten wir Kinder der Oppositionellen in der damaligen Zeit: »40 verlorene Jahre!« Und belächelten die ostdeutsche Opfergeschichte genauso wie die westdeutsche Siegergeschichte. **Heute** glaube ich, unsere Witze von damals waren Ausdruck einer Sprachlosigkeit, die mich weit über die Neunziger, teilweise bis in die Gegenwart begleitet. Immer, wenn ich von früher erzählen will, stocke ich. Dabei hätte ich viel zu erzählen: zum Beispiel von Stasi-Wanzen in unserer Wohnung. Es gab sogar einen Mordplan eines Stasi-Offiziers an meiner Mutter, wie später die Akten zeigten. Doch dann, ergänze ich immer, gab es auch andere Menschen in der Stasi, die das verhinderten. **Bei** der Schaudergeschichte über die Verhaftung meines Vaters stocke ich am meisten: Morgens um sechs Uhr wurde er abgeholt. Meine Mutter bekam, wie gesagt, Hausarrest. Wenig später auf der Schulbank sitzend, wusste ich nicht mal, warum. Hatte mein Vater wieder etwas gegen die manipulierten Wahlen gemacht? Oder war es eine Flugblattaktion

gegen das Waldsterben, die vergifteten Flüsse? Heute weiß ich, mein Vater vom Pankower Friedenskreis und andere oppositionelle Gruppen hatten am 4. November 1983 zusammen mit den westdeutschen Grünen eine Aktion geplant. Sie wollten eine Petition gegen atomare Mittelstreckenraketen an der sowjetischen und der amerikanischen Botschaft abgeben. Dreißig bis vierzig Leute wurden aus dem Verkehr gezogen. Allein aus dem Pankower Friedenskreis wurden drei bis vier Leute verhaftet. Viele bekamen Hausarrest. **Aber** schon an dieser Stelle kann ich nicht mehr weiter erzählen. Ist seither wirklich alles besser geworden? Umweltzerstörung, Überwachung oder Aufrüstung, die Themen, derentwegen sich meine Eltern engagierten, sind noch immer aktuell. Ich hadere mit der kapitalistischen Industrielwelt, der Nato, mit Facebook. Ich hadere mit den Grünen, die nun für die Stationierung von Nato-Waffen in Osteuropa sind. **Auch** angesichts all der Schwächen unseres heutigen Systems hadere ich mit dem verdunkelnden Blick, der noch immer auf das Land meiner Kindheit geworfen wird. **Ich** erinnere noch gut, wie beklommen ich nach der Verhaftung meines Vaters von der Schule nach Hause kam. Doch in der Wohnung angekommen, hatten ausgerechnet die SED-Nachbarn für meine Mutter eingekauft. Das Telefon klingelte pausenlos. SED-Eltern von Mitschülern boten ihre Hilfe an. Eine Friedenskreisfreundin ließ Freunde, die unten vor der Tür standen und nicht ins Haus durften, Zettelchen oder Kuchen und Wein in einen Korb legen. Unter dem Klatschen der Passanten zog sie ihn an einem Seil an der Hauswand hoch. **Meine** Kindheit war kein Normalzustand. Ich wusste von den Briefen über die Betreuungs-vollmacht, die meine Eltern für den Fall einer Festnahme geschrieben hatten. Aber bei aller Angst und Ungewissheit spürte ich in der Hilfe – sogar durch SED-Mitglieder – auch die Grenzen des »Unrechtsstaats«. Wer will so was hören? Sind das nicht arge Relativierungen? Es gibt sogar noch mehr davon. **Ich** war nicht bei den Pionieren, aber überlegte jedes Jahr, einzutreten. Selbst meine oppositionellen Eltern fanden richtig, dass ich Charlotte Bartsch, der Witwe von Heinz Bartsch, im Haushalt half. Die Pionierleitung hatte mich darum gebeten. Herr Bartsch war als Widerstandskämpfer 1944 im KZ Sachsenhausen erschossen worden. **Aber** der Antifaschismus in der DDR gilt ja heute als ein Mythos. So jedenfalls hatte ich nach dem Mauerfall stets mitzudenken, dass in der DDR nicht alle Antifaschisten waren, was ich zwar nie gedacht hatte, aber sei's drum. Ich kannte Pankower Familien, deren Großeltern als Antifaschisten in verantwortlichen Positionen waren. Von der heute viel erwähnten Inge Rapoport, die die Neonatologie an der Charité aufbaute und selbst remigrierte Jüdin und Kommunistin war, war ich eine Art adoptierte Enkelin. Aber die Verunsicherung durch den Wiedervereinigungsdiskurs meiner Schulzeit hielt lange an. Ich sagte immer weniger. **Dabei** sollte ich reden. Als Opposi-

tionellentochter wurde ich ständig befragt, zum Beispiel von Kommilitonen, von Professoren. Doch spätestens an der Universität in Chicago, an der ich ein Jahr lang studierte, antwortete ich nur noch nach der Art: »Yes, we also had electricity.« Das war um das Jahr 2000. Natürlich hat die sozialistische Planwirtschaft nicht funktioniert, die Zensur vieles verhindert. Aber mich hat gestört, dass meine Gesprächspartner offenbar annahmen, wie dankbar ich für das Studium im Westen sein muss, weil die DDR-Studiengänge ja angeblich gar nichts zu bieten gehabt hätten. Frank Hörnigk, mein Professor an der Humboldt-Uni, war als einer von wenigen übrig gebliebenen Ostdeutschen erstklassig. Ende der Neunziger begann er die Heiner-Müller-Gesamtausgabe im Suhrkamp Verlag herauszugeben. Aber nicht nur bei ihm im Literaturstudium hatte ich immer wieder, ganz unsystematisch, DDR-Literatur in die Hand bekommen. Ich war erstaunt, wie toll die mir nun nur als rote Dogmatikerin bekannte Anna Seghers einst schrieb. Seghers war Präsidentin des Schriftstellerverbandes der DDR gewesen, Kommunistin mit jüdischem Hintergrund. Wie erklärt man, dass es in der DDR zwar kaum Demokratie, aber doch eine Literatur auf Weltniveau gegeben hat? **Es** gab eine Unmenge wohlgemeinter Zuweisungen mir gegenüber. Meine Nicht-Assoziation mit dem untergegangenen DDR-Staat reichte, um besser dazustehen als dessen größte Schriftstellerinnen oder Schriftsteller. Ich spürte den Paternalismus hinter dem westlichen Ritterschlag, den man mir gern gab. Irgendwann aber tat er nur noch weh. Ich wurde als besser erachtet, abgegrenzt vom Rest der DDR-Bürger. Die anderen wurden zu Jammerossis. **Ich** fand keine Erzählung, in der ich mich wohlfühlte. Irgendwann begann das Reden über den Rechtsruck. Auch an meinem neuen Gymnasium gab es ein paar, die die neuen rechten Clubs in Berlin-Buch besuchten. Sie trugen Lonsdale-Shirts und Pash-Jeans. Es war vorbei mit dem Antifaschismus. **Doch** wie kam es, dass viele in Deutschland von diesem Phänomen darauf schlossen, die Ossis seien immer schon rechts gewesen und den Antifaschismus habe es gar nicht gegeben? Auch ich sollte irgendwann in Gesprächen die rechten Bewegungen in der DDR bestätigen. Davon berichten, wie ehemalige Nazis in den Ämtern gesessen hätten. Allerdings konnte ich nur erinnern, wie unsere Lehrer ständig von ihren Mitläufer-Eltern sprachen. Also, das passte nicht. **Ich** brauchte den Abstand in einem Land, das anders, vielleicht auch respektvoller mit seiner sozialistischen Vergangenheit umging. In Israel gelten Kibbuzim, einst sozialistische Dörfer, bis heute als Orte, aus denen die Elite kommt. Natürlich kann man diese Orte und die DDR nicht gleichsetzen. Aber mir fiel auf, dass man sich dort nicht für die sozialistischen Versuche schämt, auch wenn sie misslangen. Nicht so, wie wir jugendlichen Ostdeutschen in den Neunzigern. **Ich** gehörte zur Wollpullover- und Secondhand-Jeans-Fraktion. Und unter uns »neuen Linken« vergaßen viele ihre linken

Erfahrungen in der DDR. Wir kannten zwar Welten ohne Obdachlose, selbst die Villen der ostdeutschen Regierungsmitglieder waren ja eher Bungalows im Vergleich zu westdeutschen Villen gewesen. Wir hatten erlebt, dass Behinderte in die Gesellschaft integriert waren, Frauen gleiche Gehälter hatten. Aber im westlichen linken Diskurs wurden diese Errungenschaften mit Relativierungen, wonach Frauen Haushalt und Arbeit gleichzeitig machen mussten, kleingeredet. Und viele um mich herum haben das wider besseres Wissen akzeptiert. »Menschen ohne Rückgrat ham wir schon zu viel«, sang Bettina Wegner in der DDR. Die Strukturen waren hierarchisch, Anpassung wurde belohnt. Auch nach dem Mauerfall schien sich das fortzusetzen, jedenfalls wurde das über die Ostdeutschen erzählt. Ich ging weg. Meine Sprachlosigkeit wurde zu Arroganz. Erst mit dem Abstand im Ausland begriff ich allmählich: Was hätten meine linken, rechten oder unpolitischen Mitschüler nach dem Mauerfall erzählen sollen? Daheim saßen Eltern, deren Berufsabschlüsse nichts mehr galten, die oft in schlechter bezahlten Jobs oder gar arbeitslos waren. Da ist es schwer mit dem Rückgrat. Meine Eltern standen zwar sowohl symbolisch als auch finanziell besser da. Aber für sie war schon im DDR-Widerstand der Kapitalismus nie eine Alternative gewesen. So sagten sie das. Vielleicht machte auf die eine oder andere Weise der Schmerz der Eltern und die Unmöglichkeit, die Grauzonen der eigenen DDR-Erinnerungen zu erzählen, uns alle sprachlos? Niemals hätte ich so was zugegeben: Anfang der Neunziger sehnte ich mich nach der Welt meiner Kindheit. Wir waren in Kinderhorden auf den ländlichen Treffen der Friedensbewegung unterwegs gewesen. Wir zelteten sommers in den großen Gärten der Pfarrhäuser in Mecklenburg. Wir spielten winters Verstecken in den riesigen Dachböden der Häuser von Intellektuellen wie Christa Wolf oder anderen. Wir waren klein und mit allen Wassern gewaschen. Bei den abendlichen Lagerfeuern zweifelten wir das wahre Interesse unserer Eltern an Demokratie an, da sie uns nicht länger aufbleiben ließen. Wir wussten vielleicht ein bisschen zu viel für unser Alter von den Nuklearwaffen in West und Ost. Aber rückblickend schien mir die Sprache zwischen den Erwachsenen und uns Kindern klar, hoffnungsvoll und frei – auch wenn sie von den Stasi-Spitzen auf Punkt und Komma weitergereicht wurde. Meine Schaudergeschichten haben also keine weinenden Kinder zu bieten. Auch keine ewigen Ängste um die Eltern oder Panikzustände bei jedem morgendlichen Klingeln an der Tür. Irgendwann Mitte der Neunziger verdrehte auch ich meine Herkunft. Wenn ich über die ehemalige Friedensbewegung sprach, fielen aus meinem Mund Worte wie »Kirchenfritzen«. Damals glaubte ich nicht mehr an politisches Engagement. Bei mir hatte wohl die »Gutmensch«-Kampagne gegen Christa Wolf ein Eigenleben entwickelt. Zwar zielte das westdeutsche Feuilleton auf Wolfs fehlende Radikalität in ihrer Kritik am DDR-Regime ab. Aber auch

ein großer Teil der Oppositionellen wollte nur Reformen innerhalb des Landes, keine Wiedervereinigung. Meine Eltern und ihre Freunde kamen mir wie vorgehaltene Helden vor, ihr Heldentum basierend auf einem Missverständnis. Trotzdem: Kirchenfritzen. Warum war ich so hart? Bestimmt war das auch eine Rebellion gegen meine Eltern. Sie waren, wie es eine andere Friedenskreistochter mal ausdrückte, schwer zu toppen. Es gibt noch so einige Fotos an der Külschrantür meiner Eltern. Meine Reisen, die Auslandsaufenthalte hatte ich sehr wohl dem Engagement meiner Eltern und ihrer Mitkämpfer zu verdanken. Aber erst nach meiner letzten Station in Israel, wo man noch genau erinnert, dass der Großteil der Menschen, die gegen die Nazis gekämpft haben, Kommunisten waren, wagte ich konkret zu formulieren: Ja, Antifaschisten waren in der DDR nicht in der Mehrheit gewesen, aber viele von ihnen waren an der Macht. Wer hätte das gedacht: Mein Leben im Ausland war auch eine innerliche Reise zurück in die DDR. Ganz bestimmt nicht zu den Meinungsbeschränkungen oder den Verhaftungsmethoden. Aber angesichts wachsender sozialer Ungerechtigkeiten oder Rechtsradikalismus in Deutschland wächst auch mein Respekt vor den Ideen der Aufbaugeneration der DDR. Ich bin wohl ihre geistige Enkelin. Zwar würde diese mir kaum zustimmen darin, dass soziale Gerechtigkeit mit Freiheit vereinbar sein muss. Aber ich sollte aufhören, darüber nur stockend zu reden.

»ES SPIELT EINE ROLLE, WER WOHER KOMMT«

Die Berliner Performancekünstlerin Else Gabriel über die letzte Künstlergeneration der DDR und die falsche Historisierung der Kunst aus dem Osten:
Frau Gabriel, in den 80er-Jahren waren Sie in Dresden Teil der Performance-Gruppe Auto-Perforations-Artisten, gemeinsam mit Via Lewandowsky und anderen. Wollten Sie die DDR durch Dada stürzen? »Stürzen« wollten wir gar nichts. Stützen allerdings noch weniger. Die DDR war für uns, für mich, eine real-dadaistische Sozialsatire, ein verzerrter Weltanschauungscomic, aus dem es allerdings schwierig war zu entkommen. Bevor eine Ausreise in den Westen möglich wurde, setzten wir unsere individuelle artistische Unkontrollierbarkeit gegen das verordnete »Primat der Politik über Kunst und Kultur«. Es ging uns um die Freiheit der eigenen Beobachtung, die mit den offiziellen Behauptungen und Zwängen nicht übereinstimmte.
Jetzt sind Sie die jüngste der teilnehmenden Künstler und Künstlerinnen bei der Schau »Hinter der Maske« über Kunst in der DDR im Museum Barberini. Können Sie sich mit dieser Kategorie überhaupt identifizieren? Ich bin in der DDR sozialisiert, habe meinen Eltern schon mit zwölf Jahren erklärt, dass ich ausreisen will. Den zwangskollektivierte Muff und die Mittelmäßigkeit des fröhlichen Neutums der »entwickelten sozialistischen Persönlichkeit« fand ich unwürdig. Diese widersprüchliche Prägung konnte und kann ich als Überlebenshilfe in eine künstlerische Qualität übersetzen. 1989 ist eine weltnächtige Ideologie zusammengebrochen. Lebendige Erfahrungen mit einem realen Systemumbruch und den damit verbundenen Entwurzelungen und Wanderungen sind doch heute hochaktuell.
Seit dem Fall der Mauer sind 28 Jahre vergangen. Was ist nach der Wende passiert – ist die alte Trennung noch irgendwo spürbar? Finden Sie, dass die Künstler aus der DDR in deutschen Museen oder auch auf dem Kunstmarkt unterrepräsentiert sind? Stellen Sie sich vor: Günther Uecker zum Beispiel oder Jeff Koons wären mit Arbeiten aus den 80ern in einer Ausstellung vertreten. Würde man das künstlerisch bewerten oder »nur historisch«? Insbesondere die »inoffizielle« künstlerische Produktion in der DDR wird meist rein historisch betrachtet. Das hat mit Gewohnheitsrechten zu tun. Man bleibt mit der Deutungshoheit gern unter sich. Das ist nicht neu, aber künstlerisch und intellektuell unterkomplex. Lampen basteln wird durch die Person Olafur Eliasson binnaletauglich, mithin große Kunst, Gepinsel von der Insel Usedom bleibt provinziell. Wer versucht, mit formal künstlerischen Kriterien zu begründen, kommt hier schnell ins Schlingern. Die Kategorisierung ist willkürlich und zeigt: Erklärte Kolonialismuskritiker agieren kolonialistisch, und wir sind zurück im »Primat der Politik über Kunst und Kultur«.
Sie lehren heute an der Kunsthochschule in Berlin-Weißensee und haben insofern viel Kontakt zu der jüngsten Künstlergeneration. Ist es noch wichtig,

wer wo herkommt? Es spielt grundsätzlich eine Rolle, wer woher kommt. Das hat etwas damit zu tun, Biografien ernst zu nehmen. Aus was, wenn nicht aus der eigenen Erfahrung soll man denn künstlerisch Neues entwickeln? Aus Verordnungen und Themenkatalogen? Vielleicht denen der Professoren? In Weissensee studieren statistisch relevant Menschen, die aus dem östlichen Umland stammen. Deren Biografie ist geprägt von Eltern und Lehrern, die die Systemverwerfungen verkörpern und weitergeben. Bis heute. Die damit verbundene spezifische Sensibilisierung zu leugnen wäre eine Verschwendung künstlerischen Potenzials.

GLEITMITTEL: OST- GLEITMITTEL. EIN STATEMENT

Jedem sollte bewusst sein, dass das Aufbau-Ost-Programm nicht nur in einer wirtschaftlichen Umstrukturierung bestand, sondern ebenso Umstrukturierungsmaßnahmen von Kultur und Bildung beinhaltete, mit Konsequenzen für Ausstellungsinstitutionen, Museen, Kunstakademien und damit in Verbindung stehende Förderungsstrukturen für individuelle künstlerische Arbeiten. Mit dem Auswechseln von Personen verbunden war das Verstauen bis dato gültiger Werke in Depots und damit auch das Verschwinden von Quellen und Archiven. Es wurde Platz geschaffen für neue Einflüsse, ein Import von Kunst und Kunstagenten setzte ein, die wie eine mächtige Welle die notwendige Auseinandersetzung mit den eigenen Beständen und diversen vorangegangenen Ausschlussverfahren von Künstler*innen und deren Werken überrollte. Aus der Aufklärungswelle wurde eine über Jahre anhaltende Expansionspolitik. Die sogenannten Freiflächen boten für unzählige Neuankömmlinge, Künstler, Kuratoren, Galeristen und auch Sammler dauerhafte Sichtbarmachungen. Nun könnte man davon ausgehen, dass sich wiederum auch Freiflächen im anderen Teil Deutschlands innerhalb dieses Prozesses hätten ergeben können. Während mittlerweile über das Vorgehen der Treuhand und der Gewerkschaften im Zuge der Erschließung von Wirtschaftsstandorten und Konkurrenzlösungen berichtet wird, blieb und bleibt die Auseinandersetzung mit Vorgängen im »Betrieb der Kunst« aus oder wird als regionale Problematik heruntergespielt. Wurden zunächst Maschinen und Werkzeuge als veraltet erachtet, so galten auch kurze Zeit darauf Ausbildungsnachweise und die Neubürger selbst als überholt, rückständig und nicht ausreichend gebildet, mit der Konsequenz eines einsetzenden Lohndumpings, langfristiger Minderung eines Rentenanspruchs und des Verlustes der Gleichstellung der Frauen (für die in den Arbeitsämtern zunächst keine Jobs vorgesehen waren). Dieser Abwertungsprozess hatte auch Auswirkung auf die Bewertung von Kunst: überholt, akademisch-rückständig, ungebildet – »ein regionales Inselformat«. Die mit Überheblichkeit gepaarte Unkenntnis der neuen Kunstagenten über Verbindungen der Künstler*innen innerhalb Osteuropas und über eine Ausstellungspraxis außerhalb staatlich organisierter Formate (»Blütezeit« 80er Jahre), heute gern als »oppositionelle Kunst« bezeichnet, traf zunächst auf ein Vakuum, genährt durch Sprachlosigkeit.

Wie erfolgt ein »Rückbau« von Quellen (Archiven)? Eine Anleitung (aus Notizen 2006): »Tausche eine Renovierungsabsicht vor (falls kein Besitzerwechsel vorliegt). Schaffe eine ausgelagerte Zweigstelle, unbedingt geringere Fläche, reduziertes Material. Setze ABM-Kräfte ein (geringe Motivation), verringere Zugänglichkeiten (nur mit Voranmeldung und schriftlicher Begründung des Interesses). Damit reduzierst Du die Besucherzahl und damit

nachweislich öffentliches Interesse. Mit der geringen Besucherzahl legitimierst Du die Schließung und Nicht-Finanzierbarkeit († Tanzarchiv Leipzig).«

Der erste wahrnehmbare Protest gegen den Umgang mit Kunst fand in der damaligen Kulturhauptstadt Weimar 1999 statt. Zunächst als »Weimarer Bilderstreit« betitelt, wurde die nun öffentlich gewordene Diskussion zum »Bilderkampf« erklärt und infolge der Auseinandersetzungen zum »Weimarer Bildersturm«. Während der Ausstellung »Aufstieg und Fall der Moderne« forderten Künstler*innen die sofortige Rückgabe ihrer Werke oder entfernten sie kurzerhand selbst aus der Ausstellung. Die Kritik richtete sich gegen eine Kombination und die damit empfundene Gleichsetzung ihrer Kunst mit der des Nationalsozialismus (im Untergeschoss) und der Inszenierung von »Offiziell und Inoffiziell – Die Kunst der DDR« im Obergeschoss einer Mehrzweckhalle. Ein Handlaufsystem aus Abflussrohren führte in die obere Etage, blau-graue Plastikmüllsäcke bildeten den Hintergrund für u.a. Malereien aus dem Palast der Republik und einem Miniaturkabinett für das neue Genre »Oppositionelle Kunst«. Zusammengehalten wurde beides durch eine Baustellenästhetik, Werke wurden scheinbar wahllos drapiert, auf Hintergrundinformationen wurde verzichtet. Bibliothek des Künstlers G.B. 1999, aus Notizen nach Weimar: »Aus den Beständen wurde uns (den Student*innen) eine Broschüre gereicht, die im Zuge der »Entarteten Kunst« publiziert wurde und Preislisten der Werke enthielten, die aus den Museen in Depots zunächst verstaubt, dann Devisen einbringend ins Ausland veräußert oder gar verbrannt wurden. Die Gespräche kreisten um die Zusammenhänge von Zahlen (Werten), Verkaufen und Kaufen.«

Die bereits 1999 in der Ausstellung thematisierte Nähe der Kunst zum Nationalsozialismus und die Wiederbelebung des 18. und 19. Jahrhunderts wurden sprachlich und städtebaulich begleitet durch Rekonstruktionsmaßnahmen und Straßenumbenennungen, wobei hier das größte Problem war, inwieweit man in der Stadtgeschichte zurückgehen konnte. So tauchten plötzlich wieder Namen von Naziverbrechern auf. Die Fassaden der Vormoderne mit neuen Goldübertünchungen auszustatten und, in der Geste verbleibend, gleichzeitig einen großflächigen Abriss von Gebäuden der »sozialistischen Moderne« einzuleiten, bekannt als »Rückbau«, förderte den Nährboden für ein deutsch-territoriales Bewusstsein. Dieser großflächig unterstützte »neudeutsche« Historismus stand den anfangs erwähnten zeitgenössischen Ausstellungsformaten gegenüber, einem westlichen (Bilder-)Universum, dessen Motive und Methoden als nicht lesbar wahrgenommen wurden – einer Art Produkt-DADA.

HDK, Berlin 1997 (aus Notizen): »... guten Künstlerinnen müsste man unter den Rock schauen, denn da baumelt eh ein Schwanz ...

kombiniert mit der Forderung nach Einführung eines Hormontests« ... »wie im DDR-Sport« ... »alles was in der DDR an Kunst gemacht wurde, ist keine Kunst, denn da war Diktatur, unmöglich, freie Kunst zu machen ...« ... »Prüfungsfrage HDK (einzige Frage): Und wie stehen Sie heute' zum deutschen Staat ...?«

Die gern als »Westkunst« betitelten Ausstellungsszenarien schienen ausgestattet mit Mannschaften aus Kunsthistorikern, Kunsttheoretikern und Ausstellungsmachern. Die Bausteine der Vermittlung waren nahezu identisch. Erstens: kunsthistorischer Kontext (Amerikanische Kunst nach 1945 und ein Bilderstreit als Auseinandersetzung von europäischer und amerikanischer Kunst, als Streit zwischen Figuration und Abstraktion, als Streit zwischen Minimalismus, Concept Art, Arte Povera, Nouveau Réalisme). Und zweitens: »individueller« Werdegang der Künstler. **Für** Künstler*innen in den neuen Bundesländern mit »alter Biografie« galt die Reduzierung von Ausstellungsmöglichkeiten, die Demontage von Quellen, das Absprechen eines bis dato gültigen Kunstkontextes innerhalb der Kunstgeschichte. Diese Vorgänge provozierten einerseits den totalen Rückzug in die Ateliers und andererseits ein »Einspringen« in Form von mündlich überlieferten Erlebnismodellen. Diese Selbstvermittlungsformate hatten fast ausnahmslos Konjunktur. Dabei handelte es sich nicht nur um Storytelling, sondern um persönlich vorgetragene, inoffizielle Aufklärung. Ein Bedürfnis, auch um der beschränkten Rollenbilder entgegenzuwirken. Es entstand eine Form der biografischen Legitimation als Ersatz für die Kritiker*in, die später aufgegriffen in »Biografie als Warenwert« zurückschlug und bis heute zurückschlägt. **Bekannt** ist die hohe Abwanderungsrate in die alten Bundesländer besonders nach dem Fall der Mauer, häufig auch beschrieben als Abwanderung einer fast kompletten Generation (68 Prozent Frauenanteil). So wundert es doch, dass Ausstellungskonzepte und Arbeiten von Künstler*innen, die sich durchaus mit diesen »Bilderkämpfen« in ihren Arbeiten auseinandersetzten, institutionell abgewiesen wurden mit Begründungen, dass diese »euer und nicht unser Problem« seien (Hannover 2012) oder dass keine Finanzierungsmöglichkeiten »dafür« gefunden werden könnten (Köln 2006). Auch das Argument eines angeblich nicht vorhandenen Publikums wurde gern angeführt, trotz 3,3 Millionen Zuwanderern (bis 2004).

Offenbach 2016, aus Notizen: Ein Professor aus Offenbach raunt mir ins Ohr, »dass man mich als Ossi doch gut hingekriegt hätte«. War das ein Kompliment? Oder eine selbst eingeräumte Rolle als großzügiger Aufklärer (es drängte sich der Gedanke auf, ob ich aus seiner Sicht einem großen Umerziehungslager entsprungen bin). Handelt es sich gar um einen aus der Fassung geratenen Lehrenden, der das erste Mal

damit konfrontiert wurde, dass »jemand
aus dem Osten« eine äquivalente Stelle
antreten könnte?

Die Nachwende und mittlerweile Nach-Nach-Wende-Initiativen waren soziologische Netzwerke, die sich heute u.a. als eingetragene Vereine mit Namen wie »Dritte Generation Ost« zunächst der Forschung »Krankheitsbild: DDR-Bürger« widmen. Nach einer Spaltung 2013 in »Perspektive hoch drei e.V.«, mit fast schon denkmalpflegerischen Ansätzen, führte eine öffentliche Debatte um die Nähe zur allgemeinen Migrationsproblematik in eine Unterteilung von »Wende-, West- und Migrationskinder – Generation Deutsche Einheit«. Die Initiativen wurden bereits ausgelobt: 2. Preis SUPERillu(!!!) und Preis der Bundeszentrale für politische Bildung. Die ersten Initiator*innen waren jedoch hauptsächlich 1975 bis 1985 Geborene. Das Generationsfenster liegt mittlerweile zwischen 1965 und 2000, je nach Interessenlage. **Wurden** einerseits Werke von Künstler*innen gern zum Zweck der Illustration dieser Initiativen eingebunden oder gar in Auftrag gegeben, entwickelten Künstler*innen und Kurator*innen andererseits inhaltlich verwandte Sujets. Bereits seit zwei Jahren entdecken Künstler*innen Stasiakten als Dokumentationsmaterialien für ihre künstlerische Arbeit neu, führen Zeitzeugenbefragungen von Künstler*innen durch und entwickeln so neue Archivkörper, die über Rekonstruktion und Reenactment hinauswuchern. **Zu** beobachten bleibt die alte Transportschiene Faschismus / Neofaschismus und die ebenfalls bewusst initiierte Bewegung des Postsozialismus, die beide einen Austritt aus der Vorstellung vom Streit der Bilder hin zu neuen künstlerischen Methoden und Debatten beschränken könnten. Auch der alte Vorwurf, Kunst sei Simulation, und die neueste Forderung nach nachhaltiger Kunst lässt eine erneute Funktionalisierung der Künstler*innen, ihrer Methoden und Werke zu. **Das** Ausgetauschte, Weggeworfene (und damit auch die Beweismittel einer bemühten Adaption) werden als zeichenhafte Gegenmittel hervorgeholt und, als Knieschüsse verteilt, in eine erneute Zirkulation gebracht. **Mundgerecht** nach dreißig Jahren und mit tagespolitischen Ereignissen als Zutaten gewürzt, finden diese Kunstinjektionen plötzlich Eingang in zuvor sich verweigernde institutionelle Schauplätze der Kunst. **Diese** neue Eintracht wirkt wie ein neues Gleitmittel auf dem bis dahin angenommenen rutschfesten und dauerversiegelten Boden.

BIOGRAFIEN

Künstlerinnen in der Ausstellung:

Tina Bara (*1962 in Kleinmachnow), 1980–1986 Studium der Geschichte und Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin, seit 1993 Professorin für künstlerische Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Ausstellungen u.a. Kunsthalle Baden Baden, Kunsthalle Bielefeld, Kunstmuseum Bern und Kunsthaus Dresden.

Ina Bierstedt (*1965 in Salzwedel), 1995–2001 Studium der Bildenden Kunst an der UdK Berlin und am Chelsea College of Arts London, 2017–2019 Gastprofessur an der Kunsthochschule Kassel. Ausstellungen u.a. Museum Essl Wien, Museum de Paviljoens in Almere, Haus der Kunst Brno, Anhaltinischen Gemäldegalerie in Dessau und Kunstmuseum Dieselkraftwerk Cottbus.

Antje Blumenstein (*1967 in Dresden), 1991–1994 Studium Grafikdesign an der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg, 1994–1997 Malerei und Grafik an der HfBK Dresden, 1997–1999 Meisterschülerin bei Prof. Bosslet HfBK Dresden. Ausstellungen u.a. Stiftung konzeptuelle Kunst Soest, Galerie Kunsthaus Erfurt, Skulpturensammlung Albertinum Dresden, Georg Kolbe Museum, Brandenburgischer Kunstverein Potsdam und Kunsthalle Bergen.

Peggy Buth (*1971 in Ost-Berlin), Studium Fotografie und Bildende Kunst an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, 2016–2020 Professorin für Medienkunst an der HGB Leipzig, seit 2020 Professorin für den Fachbereich Fotografie an der Kunsthochschule Kassel. Ausstellungen u.a. Museum Folkwang, Kestnergesellschaft, Brussels Biennial, Kunstverein Hamburg, Ruhrtriennale und Camera Austria.

Nadja Buttendorf (*1984), Studium Bildende Kunst an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle. Arbeiten und Workshops u.a. im HKW Berlin, Hartware MedienKunstVerein Dortmund, LaGaitéLyrique Paris, MU Eindhoven, NRW-Forum Düsseldorf, MdbK Leipzig.

Yvon Chabrowski (*Ost-Berlin), Studium Fotografie an der HGB Leipzig sowie freie Kunst an der École nationale supérieure des beaux-arts in Lyon. Ausstellungen u.a. Kunsthalle Rostock, Kunsthalle Osnabrück, Odessa Biennale, Frestas Art Triennial Sao Paulo, Weserburg Museum für moderne Kunst Bremen, Moscow International Biennale for Young Art, Kunstmuseum Lichtenstein, Kunstmuseum Bonn.

Annedore Dietze (*1972 in Bischofswerda), Studium der Malerei und Grafik an der HfBK Dresden und Chelsea College of Art and Design London. 2007–2009 Gastprofessorin für Malereigrundlagen an der HfBK Dresden, 2011 Vertretungsprofessur für Grafik an der HfBK Dresden. Ausstellungen u.a. Kunz Gallery München, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Städtischen Galerie Dresden, Galerie Brennecke Berlin.

Die Künstlerinnengruppe ExterraXX, 1984 in Erfurt gegründet (1984–1994), setzte dem männlich tradierten Künstlerideal mit Humor, Ernsthaftigkeit und Schönheit die kollektive Energie künstlerischer Prozesse entgegen. Ihre avantgardistischen Auftritte,

performativen Inszenierungen und poetisch-kraftvollen Super-8-Filme brachen so revolutionär wie künstlerisch mit der visuellen Realität der DDR und schafften eine grenzüberschreitende Vision potenzierender Gemeinschaftlichkeit. Zu den frühen Akteurinnen der Künstlerinnengruppe zählen Monika Andres, Elke Carl, Monique Förster, Gabriele Göbel, Ina Heyner, Verena Kyselka, Ingrid Plöttner, Gabriele Stötzer und Harriet Wollert.

Else Gabriel (*1962 in Halberstadt), 1982–1987 Bühnen- und Kostümbildstudium an der HfBK Dresden, Mitbegründerin der Künstlergruppe der Auto-Perforations-Artisten in den 1980er Jahren, Professuren an der Hochschule für bildende Künste Hamburg, der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, der Kunsthochschule Kassel, der Muthesius Kunsthochschule Kiel und der HBKsaar, seit 2009 Professorin für Bildhauerei und Performance an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee.

Katrin Glanz (*1967 in Ost-Berlin), Studium der Bildhauerei und Freien Kunst an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee und an der École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Außer in zahlreichen Projekten im öffentlichen Raum wurden ihre Arbeiten u.a. präsentiert in: nGbK, n.b.k., Studio im Hochhaus, Galerie M Berlin, rk – Galerie für zeitgenössische Kunst Berlin, Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz, Martin Gropius Bau.

Henriette Grahnert (*1977 in Dresden), 1997–2004 Studium der Malerei an der HGB Leipzig und Glasgow School of Arts. Ausstellungen u.a. Kunsthalle Nürnberg, MdbK Leipzig, ZAK Zitadelle Spandau, Galerie Kleindienst Leipzig und Sutton Lane London.

Jana Gunstheimer (*1974 in Zwickau), Studium der Ethnologie und Kunstgeschichte an der Universität Leipzig sowie der Malerei/Grafik an der HKD Burg Giebichenstein Halle, 2003 Gründung von Nova Porta, Organisation zur Bewältigung von Risiken, 2014 Gastprofessur für Zeichnung und Installation an der HBK Braunschweig, seit 2016 Professorin für Experimentelle Malerei und Zeichnung an der Bauhaus-Universität Weimar, Gründung des Instituts für regionale Realitätsexperimente (IRRE@bauhaus) ebenda. Ausstellungen u.a. Art Institute of Chicago, Centre Pompidou Paris, Albertina Wien und Pinakothek der Moderne München.

Sabine Herrmann (*1961 in Meißen, aufgewachsen in Berlin), 1979–1981 Restaurierungsvolontärin, anschließend bis 1986 Studium an der HfBK Dresden sowie Malerei und Grafik an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee. Ausstellungen u.a. im La Villette Paris, in der Berlinischen Galerie, Museum of Modern Art New York, Museum Barberini Potsdam und im Brandenburgischen Landesmuseum für Moderne Kunst Cottbus mit ihrer Retrospektive 2017.

Elke Hopfe (*1945 in Limbach-Oberfrohna), Lehre als Gebrauchswerberin, danach Grafikstudium an der HfBK Dresden. Von 1992 bis zur Emeritierung 2010 war sie Professorin für Grafik an der HfBK Dresden.

2010 Kunstpreis der Landeshauptstadt Dresden. Ihre Arbeiten befinden sich u.a. in der Sammlung der Staatlichen Museen zu Berlin und der Staatlichen Kunstsammlung Dresden.

Margret Hoppe (*1981 in Greiz), Studium an der HGB Leipzig und an der École nationale supérieure des beaux-arts in Paris. Ausstellungen u.a. Bundeskunsthalle Bonn, Mittelrhein-Museum Koblenz, Galerie ASPN Leipzig, Friche la Belle du Mai Marseille, Museum für Photographie Braunschweig, Kunsthau Dresden.

Beate Hornig (*1958 in Zittau), Lehratelier für Gebrauchswerber und Bühnenmalerin, Studium Theatermalerei, dann Theatermalerin an der Semperoper Dresden, angelernte Gärtnerin und Handweberin, Ausreise in den Westen, Rückkehr nach Dresden, seit 2003 freischaffend in der Lausitz, ab 1986 erste Hinterglasgemälde, Ausstellungen u.a. in Dresden, Bautzen, Leipzig, Berlin, Sandl (Österreich).

Uta Hünninger (*1954 in Weimar), 1977–1982 Studium im Fach Grafik an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, Ausstellungen u.a. MdbK Leipzig, Stiftung Kunstforum Berliner Volksbank, Angermuseum Erfurt, Jenaer Kunstverein, Akademie der Wissenschaften Berlin, Neue Berliner Galerie im Alten Museum Berlin, Kunst Zürich.

Lisa Junghanß (*1971), 1993–1995 Studium Kommunikationsdesign an der FH Augsburg, 1995–2000 Freie Kunst an der HfBK Dresden, zahlreiche nationale und internationale Ausstellungen u.a. Kunstmuseum Wolfsburg, Drawing Room + Photographers Gallery, London, Bucharest Biennale, Palais de Tokyo, Künstlerhaus Thurn+Taxis Bregenz, Gallery Pace Wildenstein New York, Stadtgalerie Kiel, Kunsthau Erfurt, Künstlerhaus Bethanien, Berlin.

Christina Kral (*1980 in Suhl), 2006 Diplom in Kommunikationsdesign an der Merz Akademie Hochschule für Gestaltung Stuttgart und MFA in European Media an der University of Portsmouth, UK. Ausstellungen u.a. in der basis e.V. Frankfurt, Bethlem Gallery London, Ludwig Museum Budapest, CAFA Art Biennial Beijing und Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung Berlin.

Betina Kuntzsch (*1963 in Ost-Berlin) studierte an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. 1988 Diplom mit einer Videoarbeit. Ihre Videotapes und Installationen, Video-Zeichnungen und Animadok-Filme werden weltweit in Ausstellungen und bei Festivals gezeigt. Für ihre Arbeiten erhielt sie vielfach Preise, u.a. eine Goldene Taube bei DOK Leipzig.

Ulrike Kusche (*1972 in Ost-Berlin), Meisterschülerin an der damaligen Hochschule der Künste Berlin, Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen u.a. Martin-Gropius-Bau Berlin, Bundeskunsthalle Bonn, Mildred Lane Kemper Art Museum St. Louis (USA), Heidelberger Kunstverein, Kunsthalle zu Kiel und Shedhalle Zürich, Stipendien u.a. an der Villa Massimo in Rom sowie der Stiftung Kunstfonds Bonn, 2017–2020 Mitglied der Jury Vermittlungsprogramm,

Stiftung Kunstfonds Bonn, seit 2019 tätig am Deutschen Historischen Museum in Berlin.

Alex Lebus (*1980 in Magdeburg), Studium Interface-/Industriedesign an der Hochschule Magdeburg/Stendal, 2006–2012 Freie Kunst an der HfBK Dresden, 2012–2013 Manchester School of Art, UK. Ausstellungen u.a. Q21/MuseumsQuartier Wien, Bode-Museum Berlin, Kunstraum Potsdam, Eigen+Art Berlin, Kunsthaus Dresden.

Ingeborg Lockemann (*1962 in Jena), 1989 Abschluss Studium der Theologie an der Humboldt-Universität Berlin, dann Freie Kunst und Bildhauerei an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee und Kunstakademie Wien, Abschluss 1997. Ausstellungen u.a. Kunstverein Jena, Museumsquartier Wien, Goethe-Institut Accra und Galerie für Landschaftskunst Hamburg.

Wiebke Loeper (*1972 in Ost-Berlin), 1990–1997 Studium Fotografie an der HGB Leipzig. Seit 2008 Professorin für Fotografie an der FH Potsdam. Ausstellungen u.a. Galerie cubus-m in Berlin, Stadtmuseum München, Goethe-Institut Dublin, Sofia und Thessaloniki und White Space 798 Beijing.

Jana Müller (*1977 in Halle/Saale), studierte künstlerische Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. In den letzten Jahren unterrichtete sie an der Kunsthochschule Mainz und an der Universität der Künste in Berlin. Ihre künstlerischen Arbeiten werden in den verschiedensten Kontexten international ausgestellt.

Ulrike Mundt (*1976 in Wismar), 2001–2002 Studium der Freien Kunst an der Hogeschool voor de Kunsten Arnhem und an der Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam. 2003–2007 Bildhauerei an der HfBK Dresden. Ausstellungen u.a. Shoobil Galerie Antwerpen, Städtische Galerie Dresden, Kunstverein Schwerin und Galerie Meetfactory Prag.

Henrike Naumann (*1984 in Zwickau), 2006–2008 Studium Szenografie an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, 2008–2012 Bühnen- und Kostümbild an der HfBK Dresden. Ausstellungen u.a. Belvedere 21 Wien, Haus der Kunst München, Schirn Kunsthalle Frankfurt, MMK Frankfurt.

Helga Paris (*1938 in Gollnow), Studium Modelgestaltung, seit 1967 autodidaktische Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie. Einzelausstellungen u.a. Akademie der Künste, Berlinische Galerie, Sprengel Museum Hannover, die seit 2012 weltweit gezeigte IfA-Tourneeausstellung.

Andrea Pichl (*1964 in Haldensleben/Sachsen-Anhalt), 1991–1997 Studium Kunst/Bildhauerei an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee und 1998 Chelsea College of Art, London. Ausstellungen u.a. im Hamburger Bahnhof Berlin, M HKA – Museum of Contemporary Art, Antwerpen, Kunstmuseum Moritzburg, Halle, Museum Dieselkraftwerk, Brandenburgisches Landesmuseum, Werkleitz Festival, Kunsthalle Rostock, Kunsthalle Wilhelmshaven, Kuratorin der Ausstellung »Worin unsere Stärke besteht. Fünfzig Künstlerinnen aus der DDR«.

Katja Pudor (*1965 in Berlin, DDR), 1998–2005 Studium Bildende Kunst an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee. Ausstellungen u.a. ZAK – Zentrum für Aktuelle Kunst Zitadelle Spandau, Kunsthaus Erfurt, Haus am Lützowplatz/Studiogalerie, Positions Berlin Art Fair, Kunstverein Nürtingen und Saarländisches Künstlerhaus Saarbrücken.

Franziska Reinbothe (*1980 in Ost-Berlin), studierte Malerei und Grafik an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (Diplom 2010). Seit 2019 Künstlerische Mitarbeiterin ebenda. Ausstellungen u.a. Galerie Crone Wien, Hamburger Kunsthalle, Deichtorhallen Hamburg und Kunsthalle Rostock. 2021 kuratorische Leitung des Kunstvereins Lüneburg.

Inken Reinert (*1965 in Jena), 1993–1999 Studium Kunsthochschule Berlin-Weißensee und Institute of Printing, London. Ausstellungen u.a. Kunstverein Jena, et Hall Barcelona, Nationale Kunstgalerie Zachęta Warschau, Benyamini Center Tel Aviv und Brandenburgisches Landesmuseum für Moderne Kunst, Cottbus.

Sabine Reinfeld (*Leipzig), 1999–2005 Studium an der UdK Berlin, Ausstellungen und Performances u.a. LACA Contemporary Archive Los Angeles, n.b.k., nGbK, Kunstverein Leipzig, KW Institute for Contemporary Art Berlin, Badischer Kunstverein, Kunstverein Frankfurt.

Sophie Reinhold (*1981 in Ost-Berlin), 2008–2011 Studium an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, 2010 an der Akademie der Bildenden Künste Wien und 2005–2008 an der HGB Leipzig. Ausstellungen u.a. Sophie Tappeiner Galerie Wien, CFA Berlin, Sundogs Paris, Bundeskunsthalle Bonn, Kunstverein Reutlingen, Fitzpatrick Gallery Paris, Kunstverein Ingolstadt, n.b.k Berlin.

Ricarda Roggan (*1972 in Dresden), 1996–2002 Studium der Fotografie an der HGB Leipzig. Anschließend Studium am Royal College of Arts, London. Seit 2013 Professorin für Fotografie an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Ausstellungen u.a. Leonhardi-Museum Dresden, MdbK Leipzig, Goethe-Institut Toronto und Kunstverein Hannover. Ricarda Roggan lebt und arbeitet in Leipzig und Stuttgart.

Jenny Rosemeyer (*1974 in Ost-Berlin), 1994–2002 Studium Malerei und Grafik an der HfBK Dresden und an der Columbia University in New York. Ausstellungen u.a. Kunsthaus Dresden, Deichtorhallen Hamburg, Neuer Berliner Kunstverein, ZKM Karlsruhe.

Christine Schlegel (*1950 in Crossen), Lehre als Dekorateurin, Plakat- und Schriftgestalterin, Studium Malerei und Grafik an HfBK Dresden. Ausstellungen u.a. Albertinum Dresden, Akademie der Künste, Martin-Gropius-Bau, mumok Wien, Nationale Kunstgalerie Zachęta Warschau.

Luise Schröder (*1982 in Potsdam), studierte Fotografie und Medienkunst an der HGB Leipzig. Ausstellungen u.a. Rencontres Internationales Paris/Berlin, Kunsthalle Baden Baden, Galerie Eigen+Art,

C/O Berlin und 7. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst.

Wenke Seemann (*1978 in Rostock), Studium der Philosophie und Sozialwissenschaften, seit 2011 freie Künstlerin, Fotografin & Gastperformerin beim Performance-Kollektiv She She Pop, zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland, u.a. Kunsthalle Rostock (2022), Daegu Photo Biennale (2018).

Gabriele Stötzer (*1953 Emleben, Gotha), wurde 1976 von der Pädagogischen Hochschule Erfurt zwangsexmatrikuliert, da sie sich gegen die Entlassung eines kritischen Kommilitonen eingesetzt hatte. Kurz danach Petition gegen die Ausbürgerung von Wolf Biermann und 1977 Verurteilung wegen ›Staatsverleumdung‹ zu einem Jahr im Frauengefängnis Hoheneck. Nach Entlassung Leitung der ›Galerie im Flur‹ bis zu deren Verbot 1981. Mitbegründerin der Künstlerinnen-gruppe Erfurt. 1989 Mitinitiatorin der Bürgerinnen-initiative ›Frauen für Veränderung‹ und Beteiligung an der Besetzung der Erfurter Stasi-Zentrale. Seit 2010 Dozentin für Performance an der Universität Erfurt. 2013 wurde Stötzer für ihr politisches und künstlerisches Engagement in der DDR mit dem Bundesverdienstkreuz ausgezeichnet. Ausstellungen u.a. National Gallery of Art Vilnius (2022), Tweed Museum of Art Duluth (2022), nGbK – neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin (2021), Lentos Kunstmuseum Linz (2021).

Erika Stürmer-Alex (*1938 in Wriezen), 1958–1963 Studium Malerei, Grafik und Kunst am Bau an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee. 2015 erhielt sie den Ehrenpreis des Brandenburger Ministerpräsidenten für ihr Lebenswerk. Ausstellungen u.a. Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst Cottbus, Albertinum Dresden, Museum Barbarini.

Anett Stuth (*1965 in Leipzig), 1991–1998 Studium und Meisterschülerstudium der Fotografie an der HGB Leipzig bei Arno Fischer und Timm Rautert, Ausstellungen u.a. Museum der bildende Künste Leipzig, Fotohof Salzburg, Museum für Photographie Braunschweig, Kunsthalle Düsseldorf, Kunsthalle Bremerhaven, ZAK Zentrum für aktuelle Kunst Berlin, Kunsthhaus Potsdam, Kunsthalle der Sparkasse Leipzig, Kerava Art Museum Finnland.

Ulrike Theusner (*1982 in Frankfurt [Oder]), studierte 2005–2008 an der École des Beaux Art »Villa Arson« in Nizza, Frankreich, 2008 Diplom der Freien Kunst an der Bauhaus-Universität Weimar. Ausstellungen u.a. Kunsthalle Rostock, Galerie Eigen+Art Berlin, Kunsthalle Weimar und AKI Gallery, Taipei, Taiwan. Ulrike Theusner lebt und arbeitet in Weimar.

Manuela Warstat (*Greifswald), 1991–1995 Studium an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, 1995–1999 Hochschule der Künste Berlin. Ausstellungen u.a. Künstlerhaus Bethanien, Robert Koch Institut, Galerie Peter Herrmann, Goethe-Institut Dakar, Nasubi Galerie Tokio.

Suse Weber (*1970 in Leipzig), 1995–2000 Studium Bildende Kunst und Elektroakustische Musik an der

Hochschule der Künste in Berlin und am Royal College in London, entwickelte den Werkbegriff der Emblematischen Skulptur. Ausstellungen u.a. GfZK Leipzig, nGbK, Galerie Barbara Weiss, Sprengel Museum Hannover, Wiels – Zentrum für zeitgenössische Kunst, Troubleyn Laboratorium Antwerpen, KW Institute for Contemporary Art Berlin, Martin-Gropius-Bau, Martha Herford Museum und Pace Wildenstein New York. **Saskia Wendland** (*1973 in Potsdam), 1994–2000 Studium an der UdK Berlin, 2000–2003 Japanische Kalligraphie in Kyoto. Ausstellungen u.a. Kunstverein Neukölln, Deutscher Künstlerbund Berlin, frontviews at Haunt Berlin, Galerie Vincenz Sala und Plateforme Paris. **Kristin Wenzel** (*1983 in Gotha), 2013 Abschluss des Studiums an der Kunstakademie Düsseldorf. Ausstellungen u.a. Goethe-Institut Bukarest, ACC Galerie Weimar, Kunsthhaus Erfurt und Kunsthalle Recklinghausen.

Eva-Maria Wilde (*1972 in Dresden), 1991–1997 Studium Malerei und Grafik an der HfBK Dresden. Ausstellungen u.a. Goethe-Institut Beirut, Goethe-Institut Madrid, Galerie Christa Monika Reitz Frankfurt am Mai, Museum Junge Kunst Frankfurt (Oder) und Biennale SIART, La Paz (Bolivien), MART Rovereto (Italien), Kasbah Museum Tanger (Marokko), Brandenburgisches Landesmuseum für Moderne Kunst, Institut of Contemporary Art – KW Berlin.

Karla Woisnitza/Ingartan (*1952 in Rüdersdorf bei Berlin), 1973–1978 Studium Bühnen- und Kostümbild an der HfBK Dresden, ebenda 1990–1991 Extern-Diplom in Malerei und Grafik. Ausstellungsbeteiligung u.a. Berlinische Galerie, Berlin, NMWA, Washington D.C., mumok, Wien und Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw; Tate Modern, London; Centro Cultural Correios, Rio de Janeiro und BLMK dkw, Cottbus; Museum Barberini, Potsdam; Sprengel Museum, Hannover; Albertinum, Dresden und The Wende Museum, Kalifornien; Kleist-Museum, Frankfurt (Oder).

Ruth Wolf-Rehfeldt (*1932 in Wurzen), 1947–1950 Lehre als Industriekauffrau, ab 1951 Studium an der Arbeiter-und-Bauern-Fakultät in Berlin danach Philosophie. Ausstellungen u.a. MAMCO Genf, Kunstverein Reutlingen, National Gallery of Arts Tirana, Albertinum Dresden, Hamburger Bahnhof Berlin und documenta 14 Kassel.

Beteiligte am Rahmenprogramm der Ausstellung:

Grit Diaz de Arce (*1964 in Ost-Berlin) absolvierte ihr Gesangsstudium in Dresden an der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber«. Sie ist als Sängerin und Gymnasiallehrerin für Latein/Griechisch und Musik in Berlin tätig. Seit 1988 Konzerte in wichtigen Musikzentren Deutschlands und im Ausland; Uraufführungen zeitgenössischer Kompositionen als Sängerin und Texterin, Real Time Compositions im Duo mit Dietmar Diesner (saxophon-actor), Crossover (v.a. Wiener Klassik, Klassische Moderne, Weltmusik).

Elsa Gabriel: siehe oben im Abschnitt »Künstlerinnen in der Ausstellung«.

Annekatriin Hendel (*in Ost-Berlin) ist Produzentin, Regisseurin und Drehbuchautorin. Die mehrfache Grimmeprersträgerin ist seit 2011 Mitglied der Deutschen Filmakademie und seit 2018 im Vorstand. Ihre Filme Fünf Sterne (2017) und Schönheit & Vergänglichkeit (2019) wurden jeweils mit dem Heiner-Carow-Preis der Berlinale ausgezeichnet. Weitere Filme (Auswahl): Familie Brasch (2018), Fassbinder (2015) Anderson (2014) Vaterlandsverräter (2011).

Jana Hensel (*1976, aufgewachsen in Leipzig). Werke (Auswahl): Zonenkinder (2002), Achtung Zone – Warum wir Ostdeutschen anders bleiben sollten (2009), Keinland. Ein Liebesroman (2017), Wie alles anders bleibt. Geschichten aus Ostdeutschland (2019), Die Gesellschaft der Anderen (2020 mit Naika Foroutan). Theodor-Wolff-Preis (2010). Journalistin des Jahres (2019). Hensel arbeitet als Autorin bei der »Zeit«.

Therese Koppe (*1985 in Ost-Berlin) ist Filmemacherin und Autorin. Sie absolvierte 2019 den M.F.A. Dokumentarfilm-Regie an der Filmuniversität Babelsberg »Konrad Wolf« und war von 2018 bis 2019 Dozentin an der London Southbank University. In ihrer filmischen und künstlerischen Praxis widmet sie sich weiblichen* Biografien, die auf unterschiedlichste Art und Weise emanzipatorische Strategien und Formen des Widerstandes verkörpern. Sie ist Stipendiatin der Berliner Künstlerinnenförderung Film/Video (2022) und in der Auswahlkommission der Duisburger Filmwoche.

Katja Lange-Müller (*1951 in Ost-Berlin) ist Schriftstellerin und seit 2000 Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt und seit 2002 der Akademie der Künste (Berlin). 2016 Gastdozentur für Poetik an der Frankfurter Goethe-Universität. Auszeichnungen u.a. Günter-Grass-Preis (2017), Kleist-Preis (2013), Berliner Literaturpreis (1996), Alfred-Döblin-Preis (1995), Ingeborg Bachmann-Preis (1986). Werke (Auswahl): Das Problem als Katalysator (2018), Drehtür (2016), Böse Schafe (2011), Die Enten, die Frauen und die Wahrheit (2009).

Bibiana Malay (*1966) hat an der Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« studiert, an zahlreichen deutschen Bühnen gespielt und lebt in Berlin. Sie widmet sich aktuell szenisch-literarischen Projekten und ihrer Band. Ihre Projekte wurden bisher u.a. im Theaterkontor Berlin, Afrika-Haus Berlin und im Café La Bohème gezeigt und werden im Oktober im Theater unterm Dach zu sehen sein.

Christine Müller-Stosch (*1938 in Haynau/Schlesien), Studium der Theologie an der Kirchliche Hochschule Naumburg/Saale, Kirchliche Hochschule Berlin-Zehlendorf und Sprachenkonvikt der Evangelischen Kirche Berlin-Mitte. 1965–91 Lektorin, Autorin und Herausgeberin in der Evangelischen Verlagsanstalt Berlin (Zentralverlag der evangelischen Kirchen in der DDR). 1982 Ausbau des Kunsthofes Lietzen gemeinsam mit Erika Stürmer-Alex und u.a. Mitbe-

gründung des Vereins »Endmoräne – Künstlerinnen aus Brandenburg und Berlin e.V.«

Andrea Pichl: siehe oben im Abschnitt »Künstlerinnen in der Ausstellung«.

Erika Stürmer-Alex: siehe oben im Abschnitt »Künstlerinnen in der Ausstellung«.

Adama Ulrich (*in Ost-Berlin) ist Regisseurin und als freie Autorin für Fernsehen und Radio tätig. Sie studierte Kulturtheorie/Ästhetik, Theatergeschichte und Ethnografie in Berlin und promovierte 1993 in Theaterwissenschaft. Filmografie (Auswahl): Baseballschlägerjahre – Die Wendegeneration und rechte Gewalt (2020), Partisan. Die Volksbühne 1992–2017 (2018), Afro.Deutschland (2017).

Katharina Warda (*1985 in Wernigerode) ist Soziologin und Literaturwissenschaftlerin. Warda arbeitet als freie Autorin zu den Schwerpunktthemen Ostdeutschland, marginalisierte Identitäten, Rassismus, Klassismus und Punk. In ihrem Projekt »Dunkeldeutschland« erkundet sie die Nachwendzeit von den sozialen Rändern aus. Sie beleuchtet blinde Flecken in der deutschen Geschichtsschreibung, basierend auf ihren eigenen Erfahrungen als schwarze ostdeutsche Frau in der DDR und nach 1989/90.

Autorinnen der Texte in diesem Band:

Elke Buhr (*1971 in Bochum) ist Chefredakteurin von Monopol, dem Magazin für Kunst und Leben, in Berlin. **Else Gabriel**: siehe oben im Abschnitt »Künstlerinnen in der Ausstellung«.

Hiltrud Ebert, promovierte Kunstwissenschaftlerin, freiberuflich tätig in künstlerischen, kunst- und kulturhistorischen Projekten als Kuratorin, Lektorin und Autorin; Veröffentlichungen u.a. zum russischen Konstruktivismus, zur Kunst- und Kulturgeschichte der DDR (Drei Kapitel Weißensee, Berlin 1996), zum aktuellen Kunstgeschehen sowie zahlreiche monografische Texte über Künstlerinnen und Künstler in div. Printmedien und Ausstellungskatalogen; in der nGbK als Kuratorin tätig (Valie Export – Mediale Anagramme, zus. mit Frank Wagner, AdK Berlin 2003) von 1992 bis 1997 im Beirat für Künstlerinnenförderung beim Senator für Kulturelle Angelegenheiten Berlin tätig, Mitarbeit in div. Jurys, u.a. der Wettbewerbe Denkmal 17. Juni 1953, Denkzeichen zur Erinnerung an die Ermordeten der NS-Militärjustiz am Murellenberg, Ein Denkzeichen für Rosa Luxemburg.

Charlotte Misselwitz (*1975 in Ost-Berlin) arbeitet als Journalistin für Print und Radio sowie als Medienwissenschaftlerin. Studium der Literaturwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin und in Chicago. Promotion über »Stereotypisierungen des Muslimischen in deutschen und israelischen Medien. Narrative Rückspiegelungen durch Medienkunstprojekte« (De Gruyter 2022) an den Universitäten Essen-Duisburg und Tel Aviv.

Angelika Richter (*1971 in Dresden) ist Kunstwissenschaftlerin, Kunsthistorikerin und Kuratorin, Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und

Germanistik an der Eberhard Karls Universität Tübingen und an der Freien Universität Berlin, Promotion an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig und an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg mit »Das Gesetz der Szene. Genderkritik, Performance Art und zweite Öffentlichkeit in der späten DDR« (transcript, Bielefeld 2019). Seit 2021 Rektorin der Kunsthochschule Berlin-Weißensee.

Elske Rosenfeld (*1974 in Halle/Saale) forscht als Künstlerin, Autorin und Kulturarbeiterin. Ausstellungen u.a. 12. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Goethe-Institut Moskau, Haus der Berliner Festspiele, steirischer herbst, Berliner Herbstsalon im Gorki und f/stop Leipzig. Ihre Texte sind u.a. im Deutschlandarchiv der Bundeszentrale für politische Bildung, Berliner Tagesspiegel, Der Freitag, Berliner Hefte, Springerin – Hefte für Gegenwartskunst erschienen. **Suse Weber**: siehe oben im Abschnitt »Künstlerinnen in der Ausstellung«.

Worin unsere Stärke besteht.
Fünfzig Künstlerinnen aus der DDR
Eine Textsammlung zur Ausstellung

Kunstraum Kreuzberg/Bethanien

Mariannenplatz 2

10997 Berlin

3.9. bis 30.10.2022

Herausgegeben vom Kunstraum Kreuzberg/Bethanien

Künstlerische Leitung der Ausstellung: Andrea Pichl

Kuratorische Assistenz: Sylvia Sadzinski

Leitung Kunstraum Kreuzberg/Bethanien: Stéphane Bauer

Programmkoordination: Sofia Pfister

Produktionsleitung: Kristoffer Holmelund

Projektmitarbeit: Gianna Ehrkegia, Dani Hasrouni,

Isa Hirtz, Helen-Sophie Mayr, Linnéa Meiners

Galerieaufsicht: Loup Deflandre, Bianca Halliday,

Merit Himmelreich, Sofia Jamatte, Ayşe Karahan,

Ezgi Karakoc, Lena Kocutar, Frida Neander Rømo,

Klara Neumann, Laura Seif

—

Grafikdesign und Buchgestaltung: Gute Gestaltung,
Berlin; Ute Zscharnt und Stefan Stefanescu

Korrektorat: Sabine Jansen

Druck: Spree Druck Berlin GmbH

Papier: Munken Premium Cream 90 g/qm,

Munken Pure 300 g/qm

Schriften: ABC Monument Grotesk Mono,

Review, Commercial Type

Auflage: 2000

Alle Rechte bei den Autorinnen.

Nachdruck nur mit schriftlicher Genehmigung

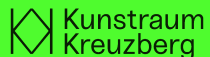
—

Der Kunstraum Kreuzberg/Bethanien ist eine Ein-
richtung des Bezirksamts Friedrichshain-Kreuzberg.

Gefördert aus Mitteln der Senatsverwaltung für
Kultur und Europa: dem Fonds für Kommunale Galerien
(KOGA), dem Fonds für Ausstellungsvergütungen
(FABIK) und dem Hauptstadtkulturfonds (HKF).



Kommunale
Galerien
Berlin





12 KUNSTLEHRMEISTER
150 AUS DER DDR
30309
30102
KUNSTRAUM
KREUZBERG/
REUTHANIEEN