

Worin unsere  
Stärke besteht.  
Fünfzig  
Künstlerinnen  
aus der DDR

Worin unsere  
Stärke besteht.

Worin unsere  
Stärke besteht.  
Fünfzig  
Künstlerinnen  
aus der DDR

Katalog zur Ausstellung  
vom 3. September bis 30. Oktober 2022  
im Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Berlin,  
konzipiert von Andrea Pichl,  
Kuratorin der Ausstellung

## Inhalt

- 7 Klaus Lederer: Grußwort  
9 Andrea Pichl: Vorwort
- 10 Angelika Richter: Künstlerinnen-Ausstellungen.  
Das Gesetz der Szene. Genderkritik, Performance Art und  
zweite Öffentlichkeit in der späten DDR
- 26 Hildtrud Ebert: Wo sind die bildenden Künstlerinnen?  
Ein Erklärungsversuch über das Verschwinden einer  
ostdeutschen Künstlerinnengeneration
- Fünzig Künstlerinnen aus der DDR:  
Ausstellungsansichten
- 01 Tina Bara  
02 Ina Bierstedt  
03 Antje Blumenstein  
04 Peggy Buth  
05 Nadja Buttendorf  
06 Yvon Chabrowski  
07 Annedore Dietze  
08 Else Gabriel  
09 Katrin Glanz  
10 Henriette Grahmert  
11 Jana Gunstheimer  
12 Sabine Herrmann  
13 Elke Hopfe  
14 Margret Hoppe  
15 Beate Hornig  
16 Uta Hünninger  
17 Lisa Junghanß  
18 Christina Kral  
19 Künstlerinnengruppe ExterraXX  
20 Betina Kuntzsch  
21 Ulrike Kuschel  
22 Alex Lebus  
23 Ingeborg Lockemann  
24 Wiebke Loeper  
25 Jana Müller  
26 Ulrike Mundt  
27 Henrike Naumann/Susanne Rische  
28 Helga Paris  
29 Andrea Pichl  
30 Katja Pudor  
31 Franziska Reinbothe  
32 Inken Reinert  
33 Sabine Reinfeld  
34 Sophie Reinhold  
35 Ricarda Roggan  
36 Jenny Rosemeyer  
37 Christine Schlegel  
38 Luise Schröder  
39 Wenke Seemann  
40 Gabriele Stötzer  
41 Erika Stürmer-Alex  
42 Anett Stuth  
43 Ulrike Theusner  
44 Manuela Warstat  
45 Suse Weber  
46 Saskia Wendland  
47 Kristin Wenzel  
48 Eva-Maria Wilde  
49 Karla Woisnitza/Ingartan  
50 Ruth Wolf-Rehfeldt
- 33 Begleitprogramm zur Ausstellung
- 34 Elske Rosenfeld: Wackeliges Gedenken  
38 Charlotte Misselwitz: Wie passe ich ins Bild?  
42 Suse Weber: Gleitmittel: Ost-Gleitmittel. Ein Statement
- 47 Pressestimmen  
70 Impressum, Bildnachweise, Courtesy

**Grußwort:** Der Kunstbetrieb mit all seinen Akteur:innen und Teilbereichen tut gut daran, sich immer wieder selbst zu reflektieren und gegenüber den eigenen Strukturen einen kritischen Blick zu bewahren. **Ausstellungen** wie »Worin unsere Stärke besteht« verändern zwar noch keine Strukturen, aber sie zeigen Fehlstellen oder vielleicht sogar einen drohenden Verlust auf. Sie wirken wie Nadelstiche, die Löcher hinterlassen auf scheinbar festgewebten Narrativen. Denn wenn sich die Erzählung, dass es nur wenige interessante Künstler:innen in der DDR gegeben habe, weiter erzählt und weiter etabliert, besteht die Gefahr, dass die Zeugnisse, die etwas Anderes beweisen können, immer weiter verblassen und letztlich unsichtbar werden. **So** würde es immer schwieriger, das Gegenteil zu behaupten, weil die Künstler:innen dann womöglich nicht mehr leben, ihre Werke auf Dachböden, in Kellern oder gar im Müll verschwinden und damit in Vergessenheit geraten. Vor allem aber blieben so Ausschlussmechanismen und ungleiche Machtverhältnisse im Kunstbetrieb erhalten, die es nach 1989 gegeben hat, und die einen nicht kleinen Teil der Künstler:innenschaft Deutschlands betroffen haben. **Die** Stärke und das Verdienst dieser Ausstellung sind es, mit den Werken von fünfzig Künstlerinnen, die in der DDR gelebt und gearbeitet haben oder die noch in der DDR geboren wurden, gleichzeitig die künstlerische Auseinandersetzung in und mit der DDR in der Vergangenheit sowie das Gegenwärtige der DDR in zeitgenössischen Werken zu zeigen. Dafür möchte ich der Kuratorin, den Künstlerinnen und dem Team des Kunstraum Kreuzberg/Bethanien herzlich danken. **Dr. Klaus Lederer, Senator für Kultur und Europa**

**Vorwort:** Nach mehr als drei Jahrzehnten, in denen ich als Künstlerin tätig bin, entstand 2020 die Idee, selber eine Ausstellung zu kuratieren, in der nur Arbeiten von DDR-Künstlerinnen gezeigt werden. Von Stéphane Bauer bekam ich eine Zusage für die Zusammenarbeit mit dem Kunstraum Kreuzberg/Bethanien und entwickelte daraufhin ein Konzept. Schnell wurde mir klar: es müssen unbedingt sehr viele Positionen sein. Am Ende wurden es fünfzig Künstlerinnen aus drei Generationen aus der DDR. Die meisten kenne ich seit vielen Jahren persönlich, mit einigen habe ich gemeinsam studiert. **Die** eingeladenen Künstlerinnen setzen sich in unterschiedlichen Genres mit jeweils sehr vielschichtigen Themen auseinander. Einige waren bereits zu DDR-Zeiten aktiv. Die Ausstellung widmete sich dabei 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 waren Werke von Künstlerinnen vertreten, die bereits in der DDR entstanden. **Die** Ausstellung ging unbedingt davon aus, dass es grundsätzlich eine Rolle spielt, woher man kommt. Der Verlauf von Biografien prägt Inhalte und strukturelle Zugänge. Dabei ist jedoch 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! **Die** Ausstellung verstand sich auch als ein Gegenentwurf zu bisherigen, weit rezipierten Ausstellungen der letzten Jahre, die sich der Kunst und den Künstler:innen aus der DDR widmeten. In diesen Überblicksausstellungen waren Künstlerinnen beispielsweise lediglich zu 14 Prozent, zu 19 Prozent oder 23 Prozent vertreten. In zeitgenössischen Ausstellungen tauchen die Werke von Künstlerinnen aus der DDR weiterhin selten auf. Das Problem innerdeutscher Diskriminierung, das mit einer westdeutschen, kulturellen Hegemonie einhergeht, wird meistens ignoriert und selten thematisiert. **Dabei** zeigt sich im vergleichenden Blick auch auf andere deutsch-deutsche Strukturen sehr schnell, wie Ausschlüsse gerade für Frauen in Kultur- und Kunstinstitutionen greifen und welches Gefälle im Hinblick auf die Repräsentation von ost- und westdeutschen Kulturschaffenden herrscht. Aktuell ist zum Beispiel Angelika Richter seit Juni 2021 die erste weibliche Hochschulrektorin aus der DDR an einer deutschen Kunsthochschule. **Aufgrund** offenkundiger Missstände zeigte die Ausstellung »Worin unsere Stärke besteht« fünfzig mit unterschiedlichen Medien arbeitende Künstlerinnen aus der DDR aus drei Generationen. Die Ausstellung wurde durch ein Rahmenprogramm und eine Textsammlung begleitet. **Essays** von Kuratorinnen, Kunsthistorikerinnen und Künstlerinnen aus der DDR wurden in einer Textsammlung wiederveröffentlicht und kontextualisierten die Ausstellung. **Ich** freue mich sehr, dass ich diese umfangreiche und vielbeachtete Ausstellung realisieren durfte! Ich danke vor allem Stéphane Bauer und dem gesamten Team des Kunstraum Kreuzberg/Bethanien für die sehr professionelle Zusammenarbeit sowie dem Hauptstadtkulturfonds für die großzügige Förderung. Insbesondere danke ich allen Künstlerinnen für ihre bemerkenswerten Arbeiten, mit denen jede einzelne einen wichtigen Beitrag zur Ausstellung geleistet hat. Ebenso danke ich allen Autor:innen für ihre substanziellen Textbeiträge, die in diesem Katalog abgedruckt sind. **Mein** herzlicher Dank geht an Dr. Klaus Lederer, Senator für Kultur und Europa, für die Ermöglichung dieses umfangreichen Katalogs. Ich hoffe, dieser trägt dazu bei, dass zukünftig ähnliche Konzepte deutlich mehr und selbstverständlich Einzug in zeitgenössische Ausstellungsgestaltungen haben. **Andrea Pichl**

Andrea Pichl ist Kuratorin der Ausstellung »Worin unsere Stärke besteht. Fünfzig Künstlerinnen aus der DDR«.



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

Aus: Angelika Richter: Das Gesetz der Szene. Genderkritik, Performance 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 feministisch geprägten Ausstellungen betrachtet werden (2013).<sup>1</sup> Der vorangestellte Exkurs über eine Auswahl von in Ost- und Westeuropa ausgetragenen feministischen Kunstausstellungen in den 1970er Jahren soll der Kontextualisierung von Künstlerinnen-Ausstellungen in der DDR dienen.

**Feministische Kunstausstellungen 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 Kunstszene der Stadt und konnte erst nach zähem Ringen und nach einer Änderung der räumlichen Planung gezeigt werden (Kaiser 2013:92). Neben Exports 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 zahlreiche Widerstände, unter anderem wurde letztgenanntes Projekt bei seiner ersten Vorstellung 1973 von den Mitgliedern der NGBK

<sup>1</sup> 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).

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.<sup>2</sup> 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 Żarana 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 (Vesic 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 Alltagsrealität 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 Wroclauer 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 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 niederschlugen.

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. 3 Das kämpferisch formulierte Vorwort der Ausstellungsbrochure 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 broschürten 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 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 Ausstellungsbrochure 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.

**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 Frauen schaffen 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)<sup>3</sup> - 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> Die von Museumsdirektor Hanns-Conon von der Gabelentz und Dieter Gleisberg organisierte Sonderausstellung sollte die schöpferische Tätigkeit von Künstlerinnen des vergangenen halben Jahrhunderts repräsentieren.<sup>6</sup> 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 Ausstellungsbrochure 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 der 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 Ausdruck hierarchischer Machtverhältnisses der Geschlechter. **Die** zweite Ausstellung nach Wiedereröffnung des Leonhardi-Museums Dresden<sup>7</sup> 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 ausgerichteten Bezirkskunstausstellungen, den Deutschen Kunstausstellungen 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 Nationalgalerie 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 »informativ 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 Künstlerium besonders produktiv und eigenwertig werden kann« (Keisch 1975:o.S.).<sup>8</sup> **Aus** der Korrespondenz der Kuratoren mit Renate Berger, die damals über Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert und die Notwendigkeit eines sozialgeschichtlichen 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.<sup>9</sup> **Die** Übersicht bedeutender Künstlerinnen der letzten zweihundert Jahre zeigte Gemälde des späten 18. und 19. Jahrhun-

**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.**  
**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 essentialistisch 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.**  
**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.**

derts, 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 erfährt 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 Kunstschaffender 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 Nationalgalerie (Ost) (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 Künstlerinnen 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 Nationalgalerie seit vielen Jahren die erste Gelegenheit, ihre Werke zu präsentieren, 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 Schettler und Martha Schrag vor.<sup>10</sup> Obwohl zur konzeptionellen Ausrichtung aufgrund fehlender Texte und Dokumentationen nichts gesagt werden kann,<sup>11</sup> 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 Kunstschaffende 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.<sup>12</sup> Von der Westberliner Kunstwissenschaftlerin Beatrice Stammer

**10 Die Galerie Oben ging aus einer 1954 etablierten Verkaufsgenossenschaft bildender Künstler des Bezirks 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, 29.1.2016; E-Mail von Bernd Weise an die Autorin, 11.3.2016.**

**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 Öffentlichkeit waren. Nach Struktur-Figur-Raum (1986) mit Installationen von Andreas Dress, Thea Richter und Claus Weidendorfer 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.**

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 Fučikplatz (1988, gemeinsam mit Steffen Fischer). Ihre Installation Offene Zweierbeziehung (1989) im Rahmen der 12.Kunstaussstellung 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 anmutenden 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, 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 der 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.<sup>13</sup> **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 Ausstellungsbroschüre (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 Kunstaussstellungen der DDR zulassen.<sup>14</sup> 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 Kunstaussstellungen 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 Aufsatz mehrfach zitiert, die »Klischeevorstellung einer spezifischen Frauenkunst« und eines »typisch Weiblichen«, um zügig überzuleiten zur »Ausdrucksvielfalt«, »Parteinahme« und »Volksverbundenheit« der von den Künstlerinnen aus ihrer »realistischen Haltung« und ihrem »subjektiven Standpunkt« geschaffenen sozialistisch-realistischen Kunst (ebd.). Dabei gehören insbesondere die Begriffe »Parteinahme« – 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 Stillleben 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

14 Das dem Ministerium für Kultur der DDR unterstehende Zentrum für Kunstaussstellungen der DDR organisierte Ausstellungen ausländischer Partner in der DDR und Ausstellungen der DDR im Ausland.

15 Bereits 1946 wurde die Erste Allgemeine Deutsche Kunstaussstellung veranstaltet, der 1949 die Zweite Deutsche Kunstaussstellung folgte. Ab 1953 fand sie im Vier- bis Fünfjahresrhythmus statt, der Austragungsort blieb Dresden. Ab der siebenten Ausgabe 1972 bis zur letzten im Jahr 1987/88 wurde die Ausstellung unter dem Titel Kunstaussstellung der DDR ausgetragen. Voraussetzung für die von einer Juryentscheidung abhängige Teilnahme war die Mitgliedschaft im VBK sowie die Präsentation von Arbeiten bei den vorgelagerten Bezirkskunstaussstellungen.

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 Kunstaussstellungen 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 Ausstellungsbroschüre 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 Stillleben beweisen jedoch eine thematische und stilistische Vielfalt, die eher einer offenen Konzeption von »Kunst im Sozialismus« als der enggeführten 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 Bekleidungs-werk 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 Kunstschaffender 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** West-

berliner 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 Keischs 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 Hampel, Sabine Herrmann, Ramona Köppel-Welsh, Cornelia Schleime, Gundula Schulze und Erika Stürmer-Alex (1991).

**Die Kunstaussstellung der DDR:** Als aussagekräftigstes Beispiel für den Ein- beziehungsweise Ausschluss von Künstlerinnen aus der ersten Öffentlichkeit soll ein Blick auf die bedeutendste Ausstellung für Gegenwartskunst, die Kunstaussstellung der DDR, dienen.<sup>15</sup> Mit der Teilnahme an der Leistungsschau, die von höchster Stelle, dem Ministerium für Kultur und dem VBK veranstaltet wurde, war eine der wichtigsten Anerkennungen für bildende Künstler:innen verbunden. Mit mehreren hundert Künstler:innen gab die Ausstellung einen umfassenden Überblick über Gegenwartskunst und vereinte Werke aller Gattungen der bildenden Kunst. Dazu gehörten Malerei, Grafik, Plastik, architekturbezogene Kunst, Gebrauchsgrafik, Formgestaltung, Kunsthandwerk und Bühnenbild. 1982 wurde Fotografie ebenso als eigene Gattung aufgenommen wie Karikatur und Pressezeichnung. 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.<sup>16</sup> Im Vergleich zu den Anfangsjahren – bei der Fünften Kunstaussstellung 1963/64 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. Kunstaussstellung 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, Schmuck-

**16 Da offizielle Erhebungen zu den Teilnehmer:innen der Kunstaussstellung 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.**

gestaltung, 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. Kunstaussstellung 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 zudem Partnerinnen vom Staat anerkannter Künstler waren, darunter Gitta Kettner, Ursula Mattheuer-Neustädt, Alexandra Müller-Jontschewa und Heidrun Hegewald, lässt sich eine regelmäßige Teilnahme über mehrere Ausgaben der Kunstaussstellungen feststellen. Experimentell und abstrakt arbeitende Künstlerinnen wie Dagmar Ranft-Schinke fanden nur ausnahmsweise Zugang in die Ausstellung. War Erika Alex (später Stürmer-Alex) 1967 zur VI. Kunstaussstellung mit nur vier kleinformatigen Kaltnadelradierungen zu Elektra vertreten, so konnte sie in der VIII. Kunstaussstellung (1977/78) neben einer Tuschezeichnung zwei größere 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 figürliche 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 Kunstaussstellung der DDR teilnehmender Malerinnen, Grafikerinnen und Bildhauerinnen war zwar nicht deckungsgleich, entsprach aber tendenziell ihrer Mitgliederzahl im VBK.<sup>17</sup> 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 Vielzahl von Künstlerinnen-Ausstellungen seit den 1960er Jahren im Inland und seit den 1980er Jahren auch im Ausland sowohl in Museen und Ausstellungenzentren als auch in Bezirksgalerien gegeben hat. Diese müssen, wie auch die Zahlen von Teilnehmerinnen an der Kunstaussstellung der DDR, als positive Effekte der institutionellen Anerkennung von Künstlerinnen gewürdigt werden, besonders im Vergleich zur Situation von Künstlerinnen in anderen Deutschland. Auch wenn die meisten der Künstlerinnen-Ausstellungen die mutmaßlich erreichte Gleichberechtigung von Frauen in der DDR bestätigen und veranschaulichen sollten, waren diese Vorhaben ein grundlegendes Bekenntnis zu Künstlerinnen und trugen dazu bei, ihre Praxis einer breiteren und internationalen Öffentlichkeit

**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.**

zugänglich zu machen. Insbesondere Deutsche bildende Künstlerinnen von der Goethezeit bis zur Gegenwart an der Nationalgalerie (1975) und die über zehn Jahre später ausgetragene Ausstellung Innen/Außen in der Galerie Mitte Dresden müssen als Beispiele feministischer Kunstausstellungen 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 Ausstellungsbeteiligung und öffentliche Anerkennung ostdeutscher Künstlerinnen kann ein eklatanter Rückgang nach 1989 nachgewiesen werden. Gründe sind darin zu sehen, dass die im vorangegangenen Kapitel vorgestellten Frauenkunstausstellungen 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 Mitten drin 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 neun 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! Rebellische 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, reproduziert 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 Ausstellungen 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! Rebellische 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.

Claußnitzer, 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 Kunstausstellungen 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.98-11.

Lindner, Bernd (1998). »Eingeschränkte Öffentlichkeit? Die alternative Galerieszene in der DDR und ihr Publikum«, in: Schweinebraten, 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: Kulturgemeinschaft 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 Hildtrud Ebert, Claudia Feest und Christiane Lange: Erfolgreiche Künstlerinnen, Essen: Klartext Verlag, 2003. S.106-115.

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.

**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 beigetragen. Von den bildenden Künstlerinnen, die an den Kunstschulen der DDR studierten und bereits beruflich etabliert waren als die Mauer fiel, 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 erdacht und realisiert haben! Für einen historischen Augenblick flackerte es auf, das Wir-Gefühl der Frauen: Den Frauen aus dem Osten bot es einen emotionalen 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«. 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 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« und dominierten selbst mit gewohnter Selbstverständlichkeit alle Bereiche der Kunst. Während das hegemoniale männliche Selbstbild in der DDR politisch nie suspekt war, ist es absurd anzunehmen, Frauen hätten ihre geschlechtsspezifischen Erfahrungen 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 ziel-sicherem Doppelspiel, torkelnd zwischen Anerkennung und sublimen Benutzbarkeit waren Frauen als Andersdenkende immer die Getäuschten im Netzwerk der Positionen und Funktionen. Die Ausgeschlossenen waren sie nicht.« 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.« 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 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 Kulturelle Anlegenheiten 1992 initiierte, hatte sich das ehrgeizige Ziel gesetzt, den »Abbau geschlechtsspezifischer Grenz-ziehungen im Bereich der Kunst und Kultur« 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 Werten und Normen« aufgriffen. **Künstlerische** Kritik an diesen Werten und Normen vermissten offensichtlich die Beirätinnen in den Arbeitsansätzen der ostdeutschen bildenden Künstlerinnen,

**4 Gunhild Brandler (1991):** »Aber die Künstler sind weiblich« (Jean-Francois Lyotard), Ein Nach-Denken über die Relation von Kunst und Geschlecht, Ort: Die DDR, Zeit: Die Achtziger Jahre, in: Außerhalb von Mittendrin, a.a.O., S.15. 5 Ebd., S.12.  
**6** **Erinnert sich Wanda, Kuratorin in der DDR in den 80er Jahren, zit. n. Petra Jacoby (1999):** Und drüben wandelt ungetrüb die Phantasie. Bildwelten in Dresden, in: Ästhetik und Kommunikation, Heft 105, Juni 1999, S.64.  
**7** **Berliner Künstlerinnenprogramm, Ergebnisse 1992-1994, Protokoll der Tagung vom 5.11.1994, hrsg. von der Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten, Berlin 1995, Grußwort des Senators Roloff-Momin, S.7. 8 Ebd., S.9**  
**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 Einzelförderungen 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, 8.1.2003, zitiert im vorliegenden Buch.**  
**12** **Sebastian Kleinschmidt, Kulturzeitschrift als Idee, in: Sinn und Form, Heft 4, 1989, S.899.**  
**13** **Hildtrud Ebert (1999): Anmerkung zu Mißverständnissen im Kunstbetrieb, in: Ästhetik und Kommunikation, Heft 105, 1999, S.44.**

denn laut Liste der von 1992 bis 2002 geförderten Frauen 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, 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 wunderte es nicht, dass sie auf die Herausforderungen der pluralen Kunstwelt des Westens vielfach mit einer Rhetorik des Verlustes antworteten und dem »Realektizismus der Marktkultur« ideelle Werte, gedankliche Tiefe und Qualität als künstlerische Prämissen entgegenhielten, Prämissen eines Kunstverständnisses, das Meisterschaft 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 »eigengesetzlichen« Kunst vergewisserten sie sich »ihrer schöpferischen Autonomie im Refugium ihrer Mittel, Materialien und Verfahren, deren Kultivierung künstlerische Kompetenz bescheinigte«. 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 Funktionärskaste 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 Kunststimmanz, 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 internationalen 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. 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 Künstlerelbstbildes. 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«, 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 Kunstverhältnissen zu entkommen und weibliche Lebensform mit einer selbstbestimmten Kunstpraxis zu verbinden. Das »Neue« leugnete seine Referenz an das »Alte« freilich nicht, denn für die praktizierten Grenzüberschreitungen zwischen Malerei und Plastik, Kunst und Musik, Bild und Aktion hielt die jüngste Kunstgeschichte einen stattlichen Fundus bereit. Auch Künstlerinnen wie Gabriele Kachold, Angela Hampel, Gudrun Tendrafilov oder Ellen Fuhr entwarfen ganzheitliche Bilder des Weiblichen und griffen ins Formenrepertoire aktionistischer und neoexpressiver Konzepte. Thematisch rückte der Körper als Repräsentationsmodell des Weiblichen ins Zentrum ihrer Arbeiten und als Ort ihrer künstlerischen Proklamationen 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 Theorieabstinentz der »DDR-Kunst« zeigte Wirkung im eklatanten Mangel an Reflexivität. Gemessen an den Standards des Genderdiskurses befremdeten die Weiblichkeitsklischees, die sich in natur-

[14 Die Zeitschrift ging aus der Bildenden Kunst hervor und wurde von den Kunstwissenschaftlern Michael Freitag und Matthias Flügge herausgegeben. Die Namen von über vierzig noch arbeitenden DDR-Künstlern verschiedener Generationen sind im Namensregister verzeichnet, dem stehen weniger als zehn Künstlerinnen gegenüber.](#)  
[15 Gunhild Brandler, a.a.O., S.16.](#)

mythischen 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 »verschundenen« 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 u.a. 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 herhalten 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.

Bildteil  
Ausstellungsansichten  
Fünfzig Künstlerinnen

# WOLFRAM SIEFER STARK ESTER KÜNSTLERINNEN

Ausstellungsansicht mit Arbeiten von Christina Kral,  
Erika Stürmer-Alex, Susanne Herrmann und Else Gabriel



Ausstellungsansicht mit Arbeiten von Saskia Wendland,  
Jenny Rosemeyer, Elke Hopfe, Alex Lebus und Inken Reinert



Ausstellungsansicht mit Arbeiten von Eva-Maria Wilde,  
Ulrike Theusner, Margret Hoppe und Annedore Dietze

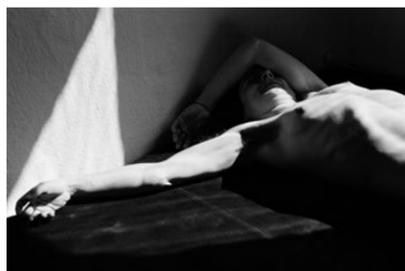
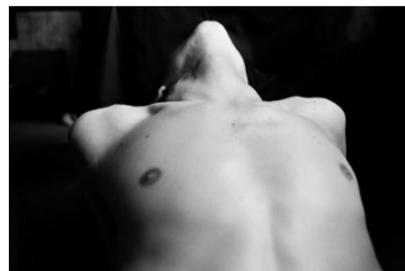


Ausstellungsansicht mit Arbeiten von Christine Schlegel,  
Luise Schröder, Ulrike Theusner, Henriette Granert  
und Peggy Buth



Ausstellungsansicht mit Arbeiten von Helga Paris,  
Franziska Reinbothe, Tina Bara und Ruth Wolf-Rehfeldt





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. Der Fotofilm Lange Weile ist eine Montage aus 400 Schwarz-Weiß-Fotografien, die Tina Bara zwischen 1983 und 1989 in Ost-Berlin, in der DDR und auf Reisen aufgenommen hat. Der Zeitraum reicht von den Anfängen ihrer fotografischen Arbeit, als Bara - damals noch Geschichtsstudentin - nach einem Ausweg aus der ideologischen Zwangslage suchte, bis hin zu ihrer Ausreise aus der DDR. Parallel zur Bildspur, die aus ersten Aufnahmen mit Freund:innen, einer illegalen Reise ins Baltikum, verbotenen Fotos aus dem VEB Chemische Werke Buna, Aufnahmen von aufmüpfigen Jugendlichen und intimen Körper- und Porträtbildern zusammengesetzt ist, kommentiert sie die Fotografien aus ihrer heutigen Perspektive.

Lange Weile,  
2016, HD-Video, Ton,  
60 Min.



Raue\_Faser\_1\_2021,  
Acryl und Öl auf Tarnstoff,  
25x30 cm, 2021

Raue\_Faser\_2\_2021,  
Acryl und Öl auf Leinwand,  
25x30 cm, 2021

02

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, Anhaltinische Gemäldegalerie in Dessau und Kunstmuseum Dieselkraftwerk Cottbus. Ina Bierstedt verknüpft in ihrer Malerei historische Recherchen, politische Erfahrungen und persönliche Erinnerungen immer wieder neu. Den beiden Bildern Raue\_Faser\_1 und Raue\_Faser\_2 liegen mittelalterliche Glasfunde zugrunde. Bierstedt fasziniert das Fragmentierte und teilweise neu Zusammengesetzte der nicht immer gut erhaltenen Objekte. Wie von der Zeit beschlagen sind ursprünglich glatte, transparente Oberflächen matt. Bierstedts Malerei fängt diese Ambivalenz ein. Ihrem grundsätzlichen Interesse am Handwerk folgend, forscht Bierstedt zugleich auf historischer Ebene zur Herstellung von Glas.



**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 Berlin, Brandenburgischer Kunstverein Potsdam und Kunsthalle Bergen. **A**usgehend von ihren Papierarbeiten faltet Blumenstein Acrylglasstreifen zu dreidimensionalen Objekten. Dabei werden Raumgebilde offengelegt und Farbverdichtungen erzeugt. »**F**ür die perspektivische Verräumlichung der Fläche bedarf es mindestens zweier Linien. Oder einer gefalteten Linie, einem linearen Zwischenraum, der die beiden Ebenen des Flachreliefs miteinander verbindet. Fünf Linienfaltungen – so das Ergebnis nach zahlreichen Experimenten – sind mindestens nötig für das Spiel mit wechselnden Ebenen, das der Dynamik der linearen Bewegungen die höchstmögliche Spannung verleiht (...).« Susannah Cremer-Bermbach

one folded piece 01, 2022,  
Acrylglas fluoreszierend,  
Vierkantstahl, MDF, Kunststoff  
150×45×45 cm

two folded pieces 08, 2020,  
Acrylglas fluoreszierend,  
Vierkantstahl, MDF, Kunststoff  
150×45×45 cm

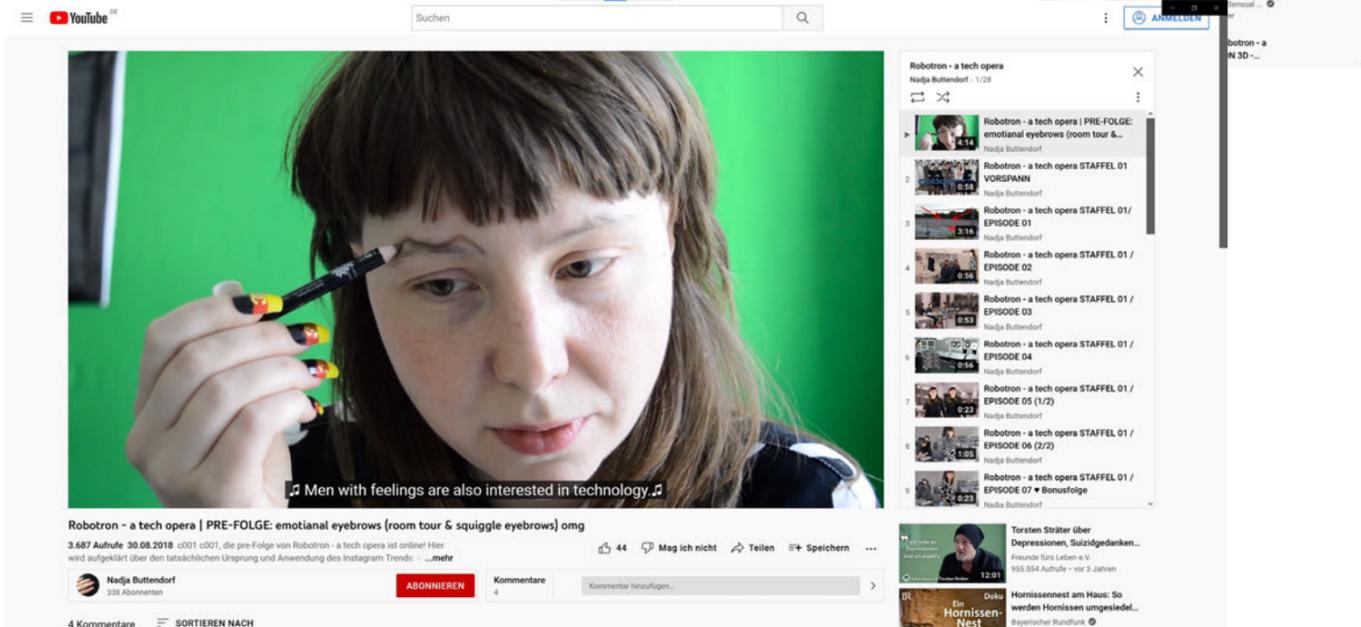
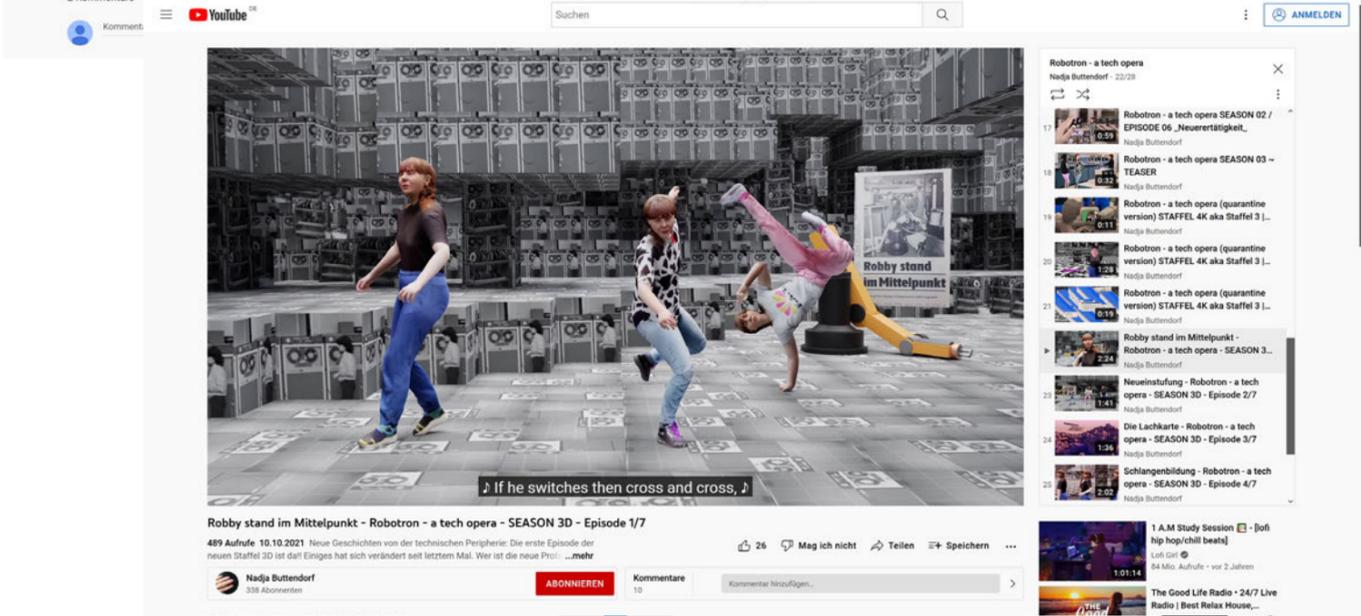
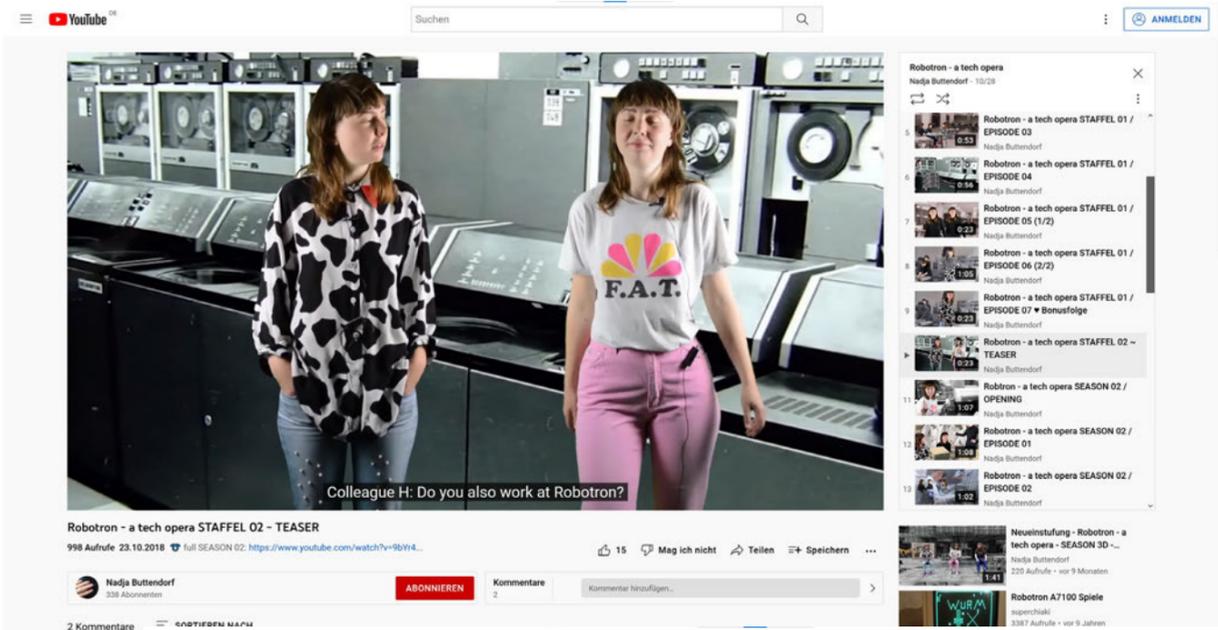




Peggy Buth \*1971 in Ost-Berlin, Studium Fotografie und Bildende Kunst an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, 2016-2020 Professorin für Medienkunst an der HGB Leipzig, seit 2020 Professorin für den Fachbereich Fotografie an der Kunsthochschule Kassel. Ausstellungen u.a. Museum Folkwang Essen, Kestnergesellschaft Hannover, Brussels Biennial, Kunstverein Hamburg, Ruhrtriennale und Camera Austria Graz. Peggy Buths Installation Listeners & Typewriters gehört zur mehrteiligen Mixed-Media-Installation Desire in Representation (2008-2012). Buth entwickelte eine sich über elf Räume erstreckende Erzählung. Jeder der elf Räume war gleichermaßen autonom wie im Zusammenhang mit den anderen lesbar. Die Installation wurde zuerst in der Einzelausstellung Desire in Representation realisiert, die vom 12. September 2009 bis zum 3. Januar 2010 im Württembergischen Kunstverein Stuttgart stattfand.

Listeners & Typewriters  
 (Olympia/Triumph), 2009,  
 zwei Stuhlreihen,  
 vier Schreibmaschinen »Olympia«,  
 vier Schreibmaschinen »Triumph«,  
 zwei Sondersockel, Holz,  
 Teppich, 250×240×165 cm,  
 Ausstellungsansicht Kunstraum  
 Kreuzberg/Bethanien

Nadja Buttendorf \*1984, Studium Bildende Kunst an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle. Arbeiten und Workshops u.a. im HKW Berlin, Hardware MedienKunst-Verein Dortmund, LaGaitéLyrique Paris, MU Eindhoven, NRW-Forum Düsseldorf, MdbK Leipzig. Robotron - A Tech Opera ist eine Seifenoper, die in der Computerindustrie der DDR spielt und sich mit der Computerentwicklung in einer Planwirtschaft sowie dem Alltag in Ostdeutschland beschäftigt. Der VEB Kombinat Robotron war der größte Computerhersteller der DDR und einer der bedeutendsten Produzenten von Informationstechnologie im sozialistischen Osteuropa. Inspiriert durch die eigene Familiengeschichte setzt sich Buttendorf mit den politischen, materiellen und sozialen Bedingungen des miteinander Arbeitens, Lebens und Liebens im Volkseigenen Betrieb Robotron auseinander.

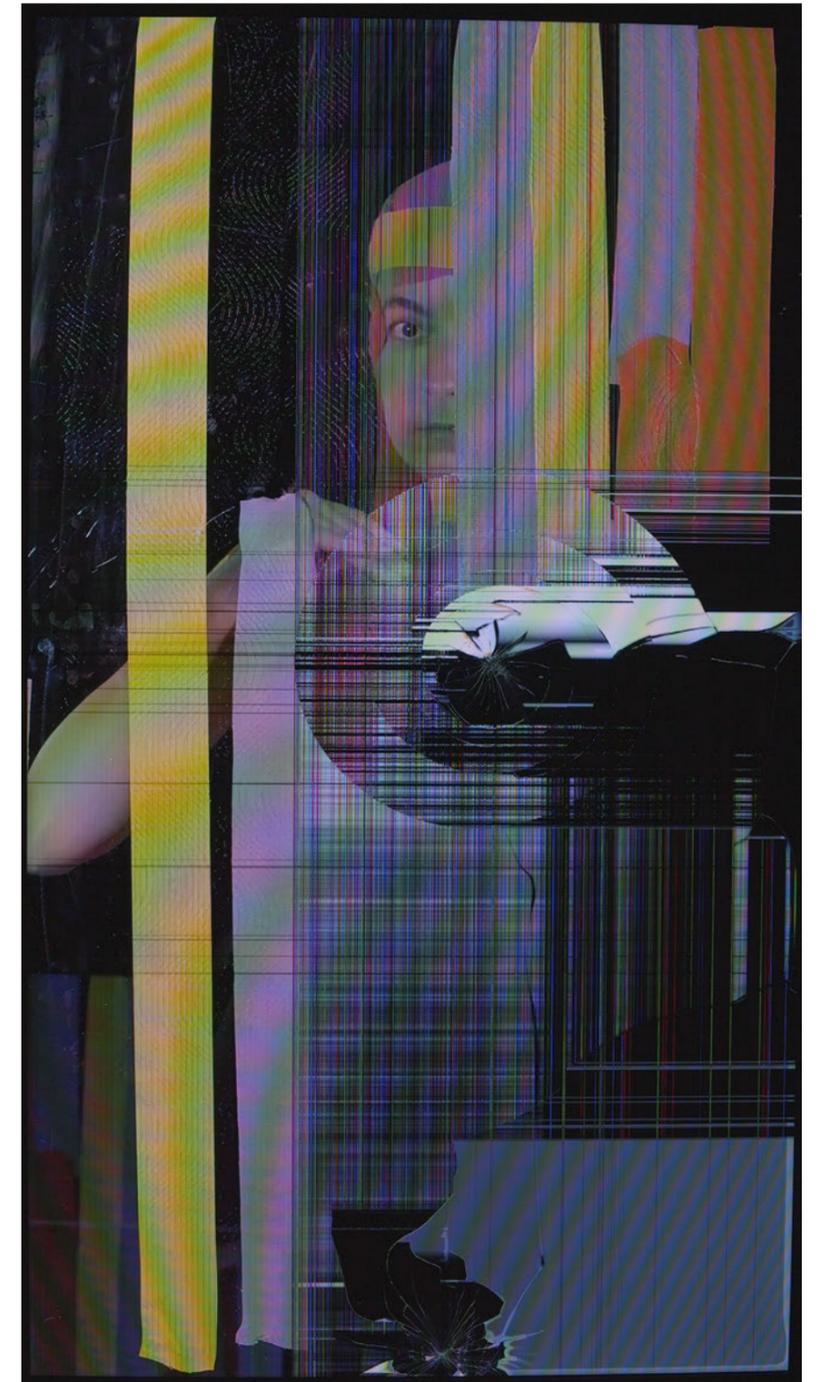
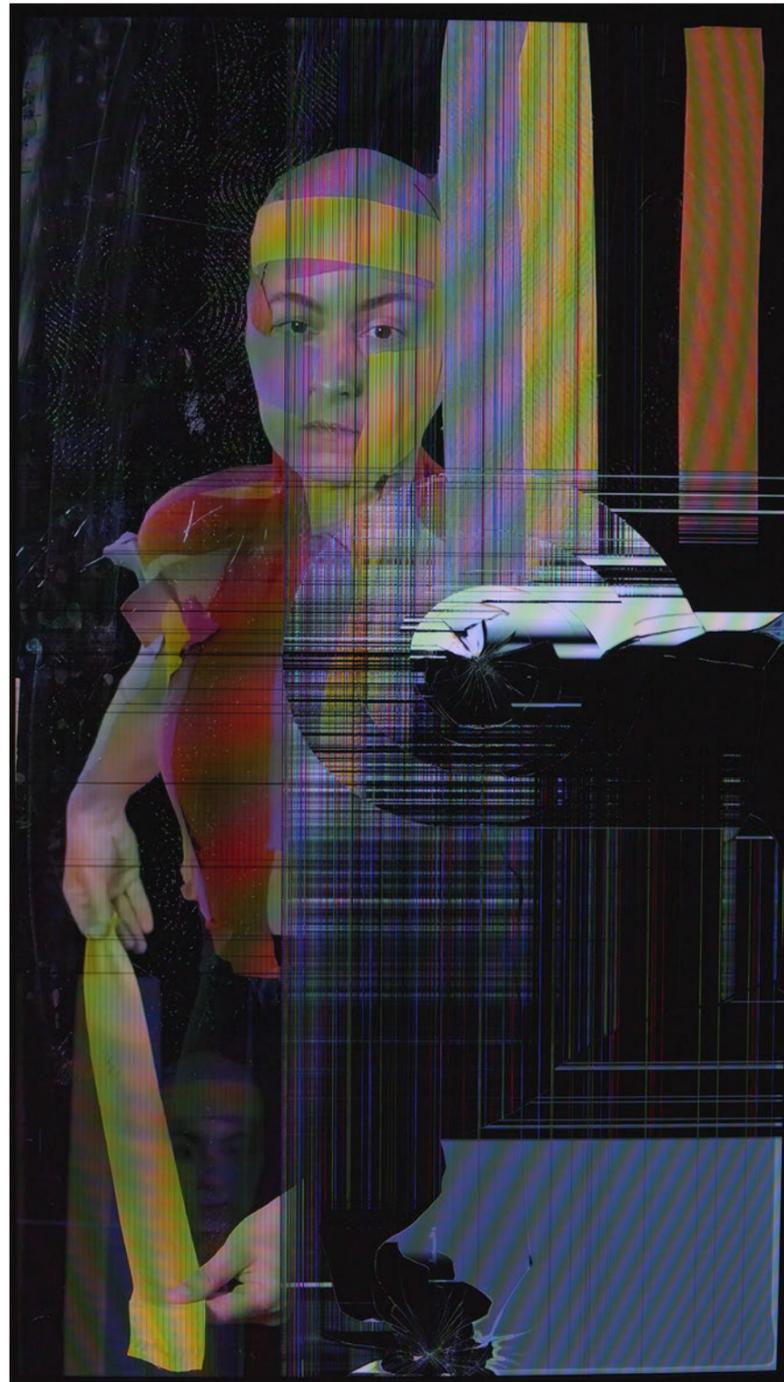


Robotron - A Tech Opera, Webserie, Staffel 1-4, 2018-2022, 33 Min., Screencast, 2022

Kinesis | Glitch, 2022  
Video-Skulptur, zwei  
4K-Kanäle, zwei bearbeitete  
40-Zoll-Monitore an  
Trockenbauprofil

06

Yvon Chabrowski \*in 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. »Die Video-Skulptur Kinesis | Glitch ist unter dem Druck der sich rasant wandelnden ökonomischen Verhältnisse entstanden. Zwei Monitore weisen Funktionsstörungen auf. Scheinbar von innen an die beschädigten Monitoroberflächen und um mich herum klebe ich vertikale, grelle Farbstreifen aus kinesiotape. Eigentlich sollten sie Beweglichkeit aufrechterhalten. Meinen Körper verklebe ich damit jedoch bis zur Unbeweglichkeit. Die flimmernden Streifen verbinden sich mit dem Farbspektrum der Funktionsstörungen. Trotz der Überlagerungen im Bild behaupte ich die Präsenz meines Körpers.«





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 Malerei-grundlagen 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. »In vielen meiner Bilder suche ich nach Lösungen für Volumen und Formen zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit. Ein Pfingstrosenstrauß mit Blüten, die sich gerade öffnen, lieferte die Grundidee für On the first day. Der Titel der Malerei deutet darauf hin, dass die Blumen eben erst gekauft wurden. Es geht um die ephemere Dimension einer verschwenderischen Üppigkeit. Die klare Bildkomposition und die Farbigkeit sind kein Widerspruch zu der Wildheit und Unberechenbarkeit der Blütenform – einem Rausch von kurzer Dauer.«

On the first day, 2020,  
Öl auf Leinwand, 150×130 cm

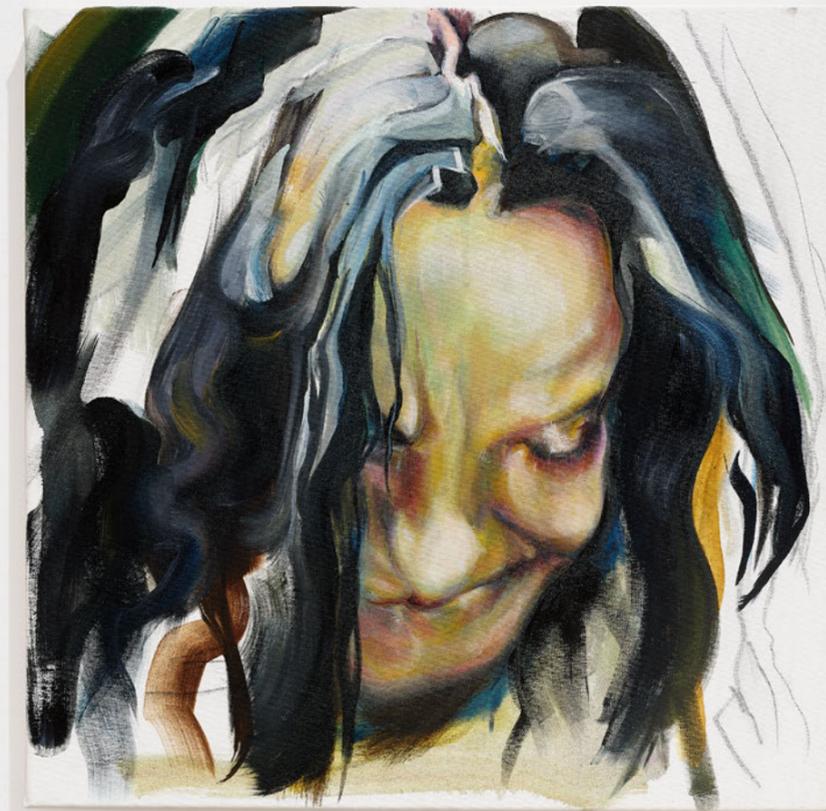


Medienturm, 1988/2009/2022,  
Mixed-Media-Installation  
(u.a. zwei Kühlschränke,  
Volksempfänger, Kabel,  
Kassetten, Nahrungs- und  
Genussmittel, etc.),  
Ausstellungsansicht Kunstraum  
Kreuzberg/Bethanien

Zschäpe in Öl, 2018,  
Öl auf Leinwand, 60x60 cm,  
Ausstellungsansicht Kunstraum  
Kreuzberg/Bethanien

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.

»Der Medienturm war die Versorgungsstation und beherbergte meinen Arbeitsfundus während der Langzeitperformance Allez! Arrest der Auto-Perforations-Artisten Micha Brendel, Else Gabriel und Rainer Görß in der Galerie Eigen+Art in Leipzig. Am 27. März 1988 ließen wir uns mit Arbeitsmaterial, aber ohne Proviant, in der Galerie einschließen. Bis zum 7. April verließen wir den Raum nicht, lebten und arbeiteten dort. Täglich wurde für zwei Stunden geöffnet. Die Besucher:innen konnten uns zusehen, Konzerte und Lesungen hören und Kunstwerke mitnehmen – als Zahlung: Lebensmittel. Der Kern von Allez! Arrest war eine absurde Verkleinerung des eigenen Aktionsradius in der ohnehin schon klaustrophobischen Enge der DDR. Malerei war für mich nie eine Option. In der DDR war Malerei staatstragend oder neoexpressiv. Beides war mir fremd. Meine Maleriallergie bestand lange über 1989 hinaus. 2018 war es Zeit, zu desensibilisieren. Malen ist im Gegensatz zu Performance und Installation ein Prozess, den man allein bestimmt. Allein eintauchen, nachdenken, Zeit einteilen, umsetzen. Durch eine Prosopagnosie fällt es mir schwer, Gesichter zu erkennen. Um so mehr interessieren mich Portraits. Dummheit interessiert mich. Das Böse auch. Ist es möglich, beides in einem gemalten Gesicht abzubilden, ohne es sich mit einer Karikatur einfach zu machen?«





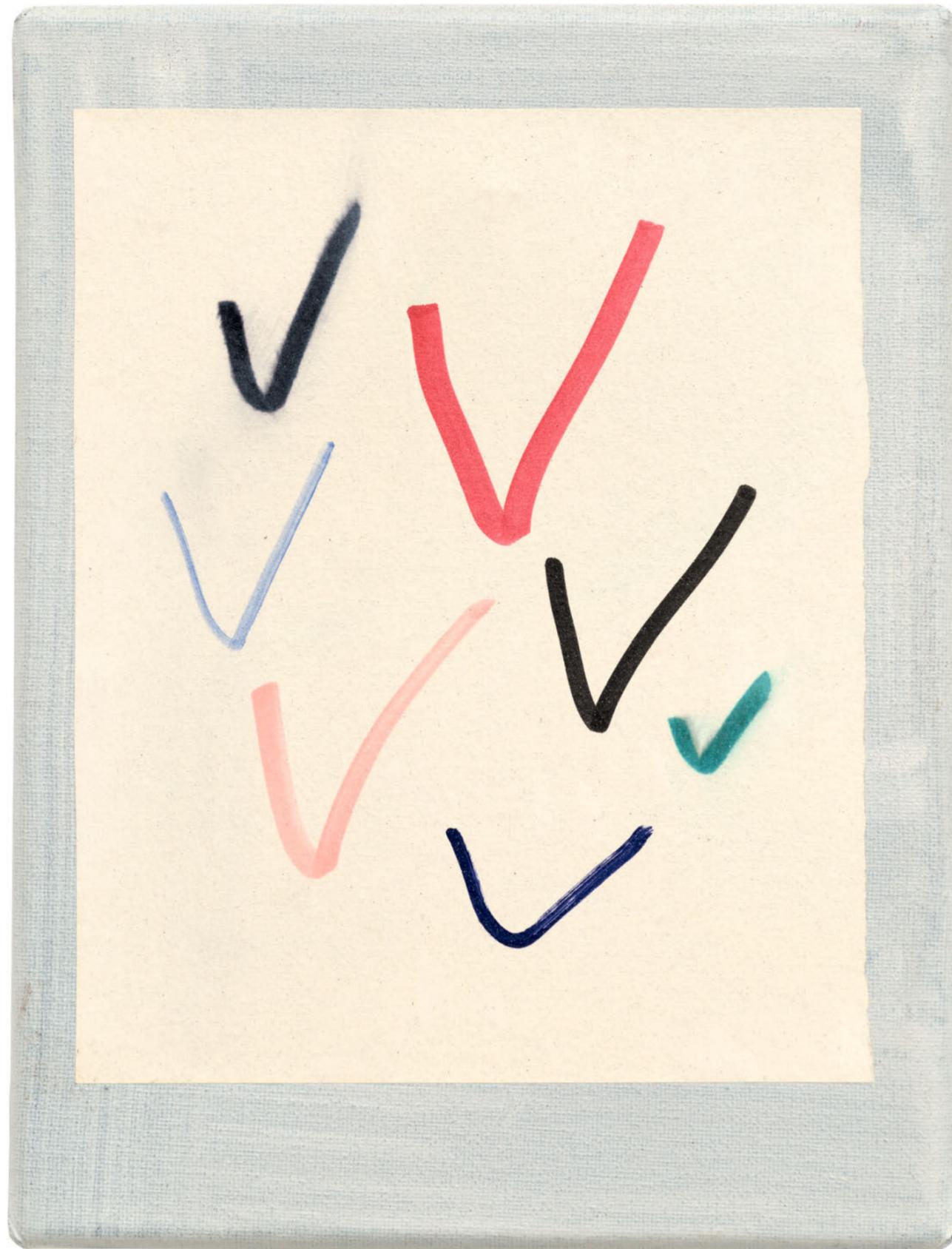
09

**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 Berlin, n.b.k. Berlin, Studio im Hochhaus Berlin, Galerie M Berlin, rk - Galerie für zeitgenössische Kunst Berlin, Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, Martin-Gropius-Bau Berlin. »Durchblick haben: Vor allem zwei künstlerische Strategien generieren die politische Qualität der Performances und Installationen von Katrin Glanz: Die Dekonstruktion sozialer Systeme und die Umfunktionierung dieser. Behind II zum Beispiel deckt »Spielregeln« der Institution Kunstraum Kreuzberg/Bethanien auf, indem sie einen sonst der Öffentlichkeit verborgenen Arbeitsraum sichtbar macht. Dieses gelingt, weil die Künstlerin eine Wand, die sonst den Raum vor den Blicken der Besucher:innen abschirmt, mit einer silhouettenhaften Abbildung dieses Raumes versieht - der Arbeitsraum wird zum aufklärenden Kunstwerk.« Raimar Stange



Behind II, 2022, Dispersionsfarbe auf Wand, 460×266 cm, Ausstellungsansicht Kunstraum Kreuzberg/Bethanien

Behind II, 2022, Detail



You are very okay,  
2017, Acryl auf Leinwand,  
24×18 cm

Ausstellungsansicht Kunstraum  
Kreuzberg/Bethanien:

You are very okay,  
2017, Acryl auf Leinwand,  
24×18 cm

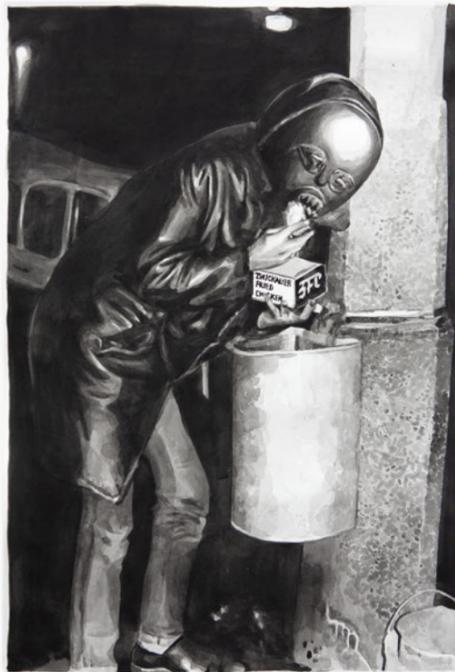
Finding one in the crowd,  
2017, Öl auf Leinwand,  
24×18 cm

Sonrise, 2020,  
Acryl auf Leinwand,  
50×40 cm

Der Link zum Pink, 2017,  
Öl auf Leinwand,  
50×40 cm

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. »Meine malerischen Kompositionen speisen sich aus dem Fundus der Ismen und Stile der Malerei des 20. Jahrhunderts sowie profaner Alltagskultur. Assoziationsreiche Titel ergänzen das Bild mit doppelbödigem Humor. Eine Ansammlung von Korrekturhäkchen, wie man sie aus der Schule kennt, werden zur Selbstbestätigung. Mit dem Finger gezogene Farbspuren werden zu einer Menschenmenge erklärt und fragen nach dem Verhältnis zwischen Individuum und Kollektiv. Die Änderung eines Buchstabens im englischsprachigen Titel macht einen Sonnenaufgang zum stilisierten Kindergesicht, das sich auf der Bildfläche spiegelt. Kran-armartig aneinander gesetzte Striche verlinken eine blaue mit einer rosafarbenen Fläche, die Klischeefarben von Mann und Frau.«





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. im Art Institute of Chicago, Centre Pompidou Paris, in der Albertina Wien und in der Pinakothek der Moderne München. In ihrer Arbeit Kreuz des Ostens reflektiert Jana Gunstheimer gesellschaftliche Umbrüche in Ostdeutschland, insbesondere in ihrer Heimatstadt Zwickau. In einer Installation, die traditionelle Handwerkskunst aus dem Erzgebirge mit Insignien rebellierender Jugendlicher verbindet, erkundet sie das Lebensgefühl Jugendlicher in den 1990er Jahren und den Einbruch der kapitalistischen Warenwelt in den post-sozialistischen Alltag. In großformatigen textilen Wand- und Bodenarbeiten verwebt sie Architektur, Ornamentik, Discounter-Werbeästhetik und politische Statements der Straße.



Songs of Fear and Boredom  
#1, #3, #4, 2022  
Aquarell auf Papier

Kreuz des Ostens, 2022,  
Holz, Seil, Gummi,  
synthetische Haare

Isotonic Welfare, 2022  
Acryl und Lack auf Leinwand

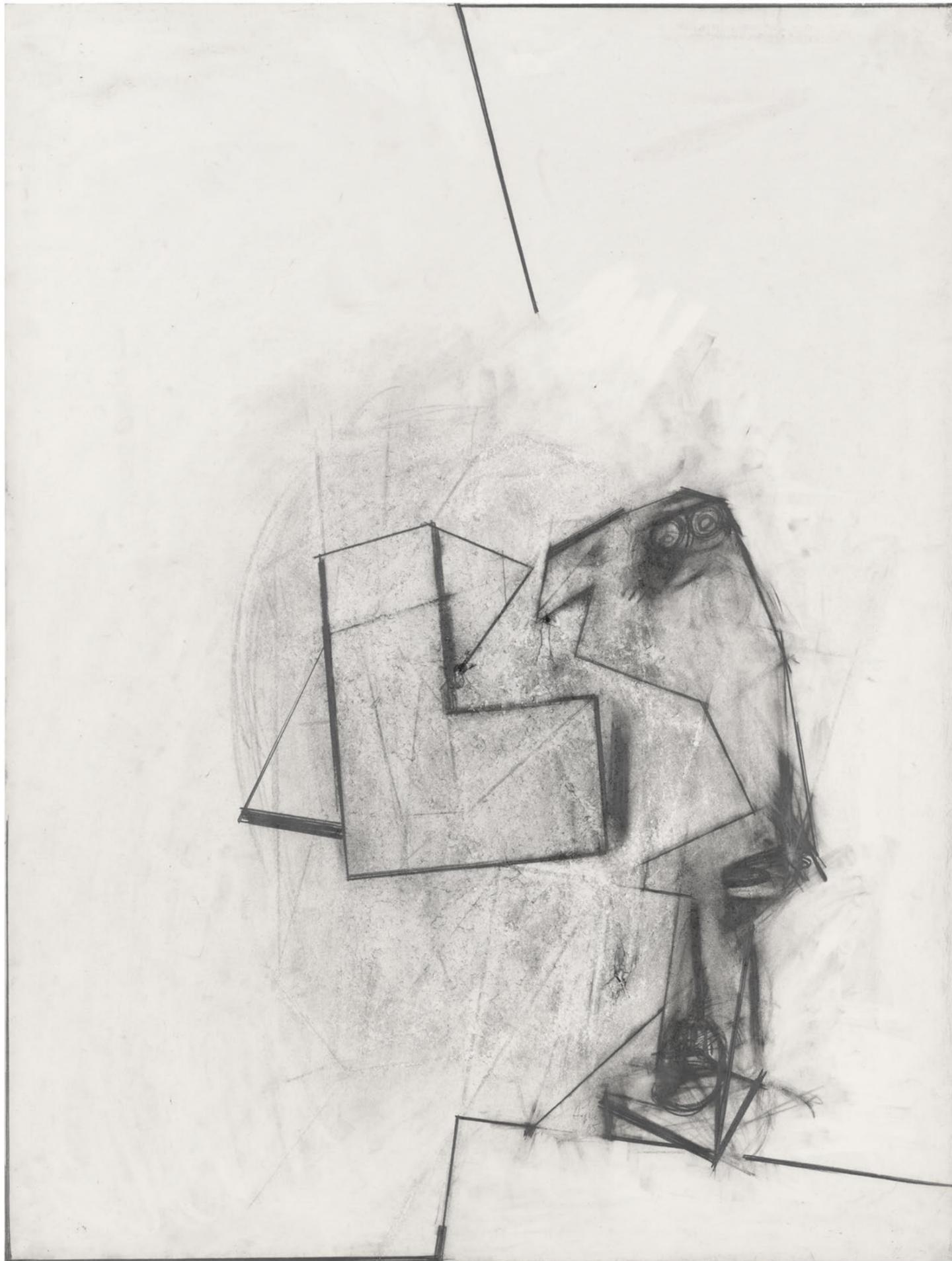


Bewölker Traum, 1995,  
Pigmente, Acryl, Pastell auf  
Canson-Bütten, 215,5×149,5 cm

Japan, 1994, Pigmente,  
Acrylbindemittel auf Bütten,  
220×155 cm

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. »In den späten 1980er Jahren hat sich die Auseinandersetzung mit dem Figurativen in meinen frühen Bildern in eine ungegenständliche Expressivität zugunsten der Farbigkeit gewandelt. Bestärkt wurde diese Entwicklung während eines längeren Arbeitsaufenthaltes in der Villa Arson in Nizza, unmittelbar nach der friedlichen Revolution. In lasierenden Schichten werden Pigmente aufgetragen. Sie bleiben nach Auswaschungen als Verläufe in das Papier eingeschrieben. Dabei suche ich nach einem harmonischen Verhältnis zwischen gezeichneter Figuration und einer fast monochromen und glühenden Farbigkeit.«





13

Elke Hopfe \*1945 in Limbach-Oberfrohna, Lehre als Gebrauchs-  
werberin, danach Grafikstudium an der HfBK Dresden. Von  
1992 bis zur Emeritierung 2010 war sie Professorin für  
Grafik an der HfBK Dresden. 2010 Kunstpreis der Landeshaupt-  
stadt Dresden. Ihre Arbeiten befinden sich u.a. in der  
Sammlung der Staatlichen Museen zu Berlin und der Staatli-  
chen Kunstsammlung Dresden. »In der Zeichnung kann man nicht  
lügen. Es ist alles sichtbar, nachvollziehbar, auch der  
Arbeitsprozess oder das eigene Ungenügen. Die Zeit ist ein-  
gefangen, das Licht, die Stofflichkeit. Das Zeichnen ist  
die direkte autonome Ausdrucksform. Man kann immer wieder  
spontan reagieren auf den Bildraum, die Formen, die Zeichen  
und das dazugehörige gestaltete Weiß. Alles zusammen ist  
eine Herausforderung und wenn man Glück hat, entsteht auf  
dem Stück Papier ein lebendiger Kosmos.«



o.T.\_(gespalten).  
2005, Graphit auf  
Papier, 100x75 cm

Wesen, 2022,  
Graphit auf Papier,  
100x75 cm

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, Kunsthaus Dresden. »In meinen künstlerisch fotografischen Arbeiten gehe ich den Spuren von Geschichte in Architekturen und Räumen nach. Die Serie Unterbelichtete Moderne zeigt Architekturen aus Zeiten der klassischen Moderne in Ostdeutschland, die wenig Beachtung fanden. Dazu gehören die Bauten von Thilo Schoder, der in Gera die ehemalige Frauenklinik und eine Textilfabrik entwarf, bevor er mit dem Aufkommen des Nationalsozialismus emigrierte. Viele Bauten gerieten in Vergessenheit und stehen noch immer im Schatten der Architekturgeschichte und sind damit »unterbelichtet.«



Aus der Serie  
Unterbelichtete Moderne  
C-Prints gerahmt hinter Glas  
und Passepartout

Thilo Schoder, Frauenklinik  
Gera IV, 2017, 125x100 cm

Thilo Schoder, Textilfabrik  
Gera IV, 2017, 30x40 cm

Walter Gropius, Haus Auerbach  
Jena, 2019, 30x40 cm



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). »Es gibt die verschiedensten Wege im Leben. Man kann dort entlang stolpern oder dahin rennen oder weiter weg fahren oder gleich zur Hölle gehen ... Es kommt auch vor, dass man ganz locker seinem Ziel entgegen strebt und plötzlich aufgesogen wird. Man hat aber die Möglichkeit umzukehren! Ein bitteres Bild, ich weiß ... Wege. Das auftauchende oder auch untergehende U-Boot? Der Vogel, der sich schnell verzieht und dabei seine Federn verliert? Die Person im Wasser, hat sie auf das Boot gewartet oder tauchte es ganz unverhofft auf? Und alles unter einem schönen Mond, der den Himmel aufreißt! Ich habe mich der Hinterglasmalerei verschrieben. Die alte Technik fasziniert und ist geheimnisvoll. ... Mit Hintersinn.«



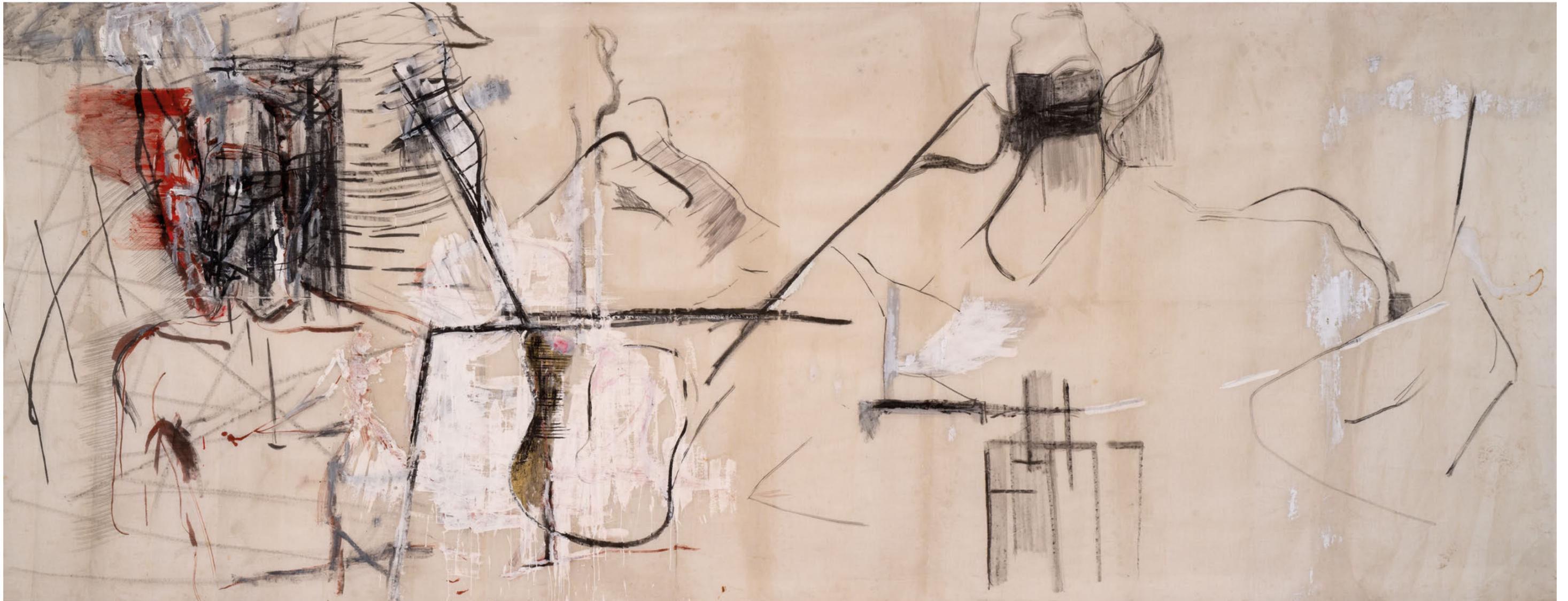
Wege, 2019, Hinterglasmalerei,  
Stoff, 57×67,5 cm

Mit Hintersinn, 2021, Hinter-  
glasmalerei, Stoff, 48×67 cm



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. Im Ost-Berlin der frühen 1980er Jahre entstanden im eigenen Atelier (Lychener Straße 6, Prenzlauer Berg) großformatige Zeichnungen, die wie handschriftliche Notizen, Lebenszeichen, szenische Aufzeichnungen eines wild wuchernden Vermögens funktionieren. Radikale DDR-Realität wird in Bildmaterial übersetzt, um sie auszuhalten, auszukosten. ... Und das zeichnende Ich ... schreibt sie fort und fort.

... und das zeichnende Ich ...,  
1984, Latex und Tusche auf  
Nesselstoff, 138x360 cm



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 Paris, Künstlerhaus Thurn+Taxis Bregenz, Gallery Pace Wildenstein New York, Stadtgalerie Kiel, Kunsthaus Erfurt, Künstlerhaus Bethanien Berlin. »Ausgehend von den festgelegten Kontrollzielen zur Bearbeitung der OPK (Ostdeutsche Psychotherapeutenkammer) und den bisher erarbeiteten operativen Informationen und Hinweisen zur o.g. Person werden folgende operative Maßnahmen zur weiteren offensiven Aufklärung und Kontrolle der Person sowie seiner Aktivitäten realisiert. Es gibt keine kaderpolitischen Einwände. Die Zielstellung der operativen Beobachtung besteht in der Fotodokumentation. Es sind Maßnahmen eingeleitet worden, um Informationen über den Inhalt der Gespräche während der Zusammenkunft zu erarbeiten. Von unserer DE (Diensteinheit) wird die Person operativ bearbeitet und offiziell dokumentiert.«  
Lisa Junghanß, Stasidialoge

Last\_Holidays\_I, 2014,  
Video, Ton, 3:14 Min.,  
Videostills



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. Ausstellungen u.a. in der basis e.V. Frankfurt, Bethlem Gallery London, Ludwig Múzeum Budapest, CAFA Art Biennial Beijing und Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung Berlin. »Meine Serie von kleinformatischen Skulpturen besteht aus gefundenen Objekten. Für ihre ursprüngliche Verwendung unbrauchbar geworden, bekommen die Fragmente in der temporären Verbindung eines Proposals neuen Sinn. Zugleich birgt jedes Proposal das Potential einer alternativen Konfiguration. Deshalb fixiere ich die Objekte nicht dauerhaft, sondern stapele, lehne, klemme, balanciere, spanne oder hänge sie an-, in- und übereinander. So ist jedes Proposal eine eigenständige Skulptur, die zugleich weiterführende Fragen beinhaltet: Was wäre, wenn man sie zum Beispiel ins Monumentale skaliert oder in andere Materialien überträgt?«



Proposals, fortlaufend  
seit 2015, 14 Proposals auf  
einer Plattform, unter-  
schiedliche Materialien,  
120×180×40 cm



Frauenträume (Das Bündel),  
1986, Künstlerinnengruppe  
Erfurt / Monique Förster,  
Super-8-Film (Still),  
26:37 Min.

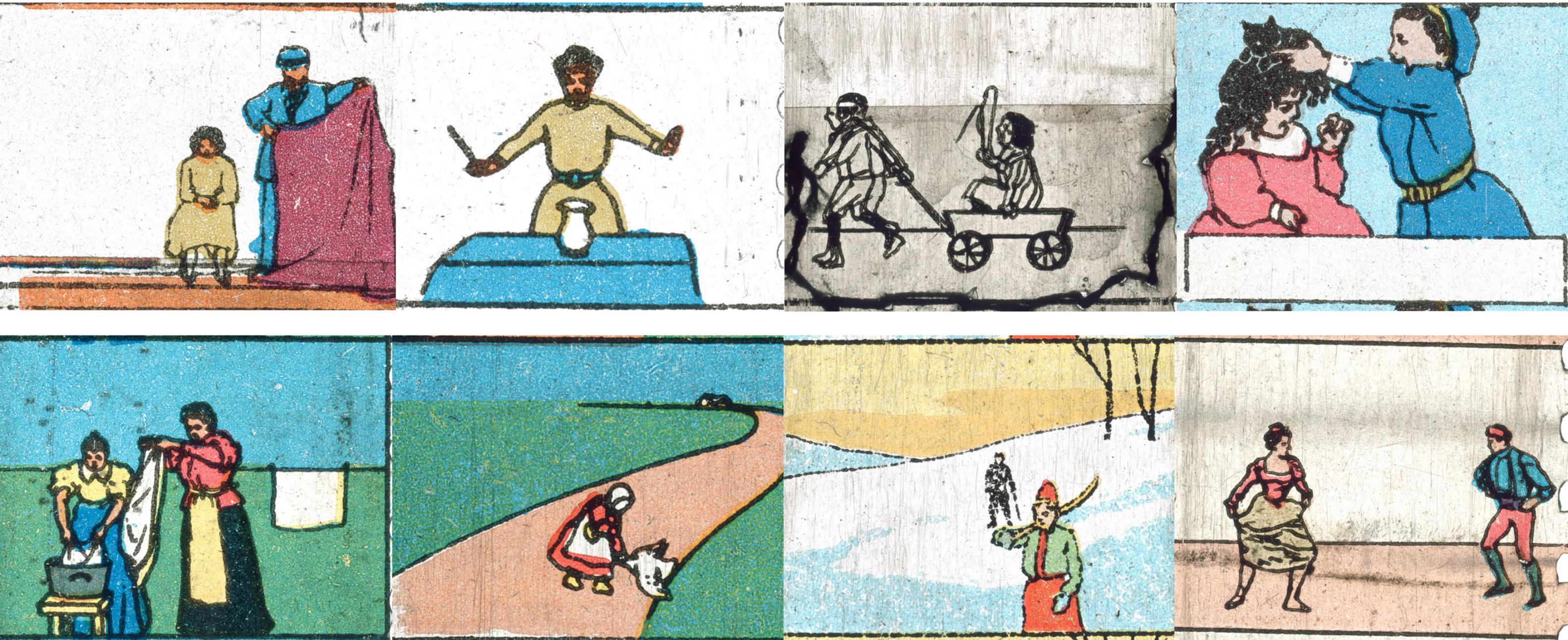
Frauenträume (Verletzungen),  
1986, Künstlerinnengruppe  
Erfurt / Monika Andres, Super-  
8-Film (Still), 26:37 Min.

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. Für diesen ersten Film der Künstlerinnengruppe visualisierte jede der beteiligten Frauen einen persönlichen Traum. Es handelt sich um »ungehörige Träume« frei nach Helga Königsdorf, die sich an den Realitäten des Alltags reiben und ein weites Projektionsfeld für zukünftige Aktionen eröffnen. In Frauenträume sind spätere Themen, wie Performance und Maskierung, bereits deutlich angelegt. Noch handelte die jeweilige Protagonistin einer Szene für sich allein, erst durch den Filmschnitt entstand ein interaktives Ganzes. Dieser Film bildet das Übergangsformat zur kollektiven Kreativität.



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. »Sie kommen aus allen gesellschaftlichen Schichten. Sie haben einen Beruf oder sind Hausfrauen, sie sind ledig oder verheiratet, haben keine, wenige oder viele Kinder. Sie sind alle verschieden. Und: Sie sind anders, krank oder widerspenstig, sie passen nicht in die gesellschaftlichen Normen. Im tristen Alltag der Nervenheilanstalten schaffen sie sich ihre eigene Welt – durch künstlerische Tätigkeit.« In der Videoarbeit *Wegzaubern* verbindet Betina Kuntzsch Textfragmente aus Krankenakten von Künstlerinnen der Sammlung Prinzhorn mit originalen Laterna-Magica-Animationsfilmen aus der Zeit um 1900.

*Wegzaubern*, 2015,  
Animierter Dokumentarfilm,  
7 Min., Stills





Alex Lebus \*1980 in Magdeburg, Studium Interface-/Industrie-  
design an der Hochschule Magdeburg/Stendal, 2006-2012 Freie  
Kunst an der HfBK Dresden, 2012-2013 Manchester School  
of Art. Ausstellungen u.a. Q21/MuseumsQuartier Wien, Bode-  
Museum Berlin, Kunstraum Potsdam, Eigen+Art Berlin, Kunst-  
haus Dresden. »Ein Spiegel, von der Wand gelehnt, von einem  
Spanngurt gehalten, neigt sich bedrohlich weit vor. Es ist  
der Spiegel einer alten Schranktür. Er ist bearbeitet. Teile  
spiegeln, andere sind durchsichtig. Die Formen erinnern an  
Eisschollen, an gebrochenes Glas, an gebrochene Spiegel.  
Kalt, scharfkantig, fragil. In einem Stück gebrochen hält er  
aus, wird gehalten, funktioniert. So wie ich, so wie alle,  
die eine mehr, die andere weniger. Ich komme aus einem Land,  
das es nicht mehr gibt, ein Selbstportrait.«



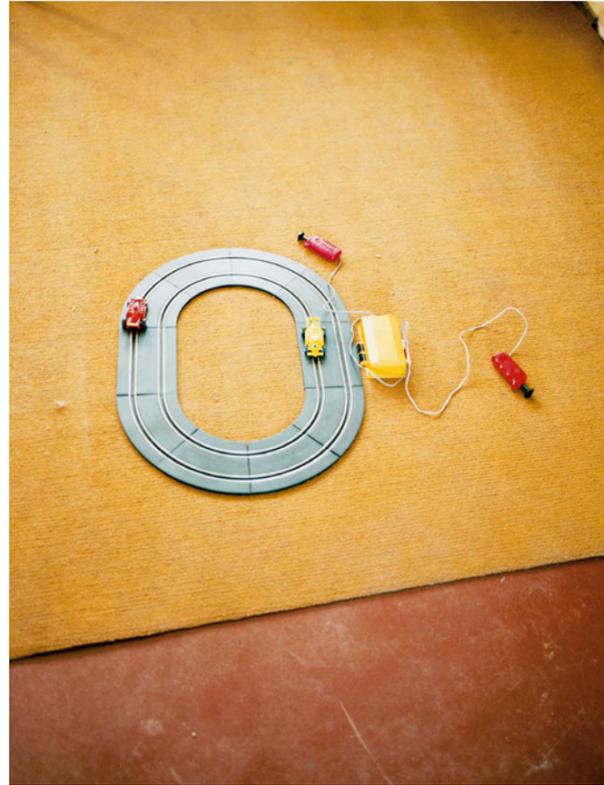
Holding the Line I, aus  
der Serie Broken in one Piece,  
2016/2017, Spiegel, Spann-  
gurt, Haken, 210×100×60 cm,  
Ausstellungsansicht Kunstraum  
Kreuzberg/Bethanien



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. Das aus animierten Standbildern bestehende Video zeigt Gestaltungselemente von Klassenräumen in einer Mittelschule in Shanghai. Sprichwörter an den Wänden mahnen Effizienz und Fleiß an, manchmal wirken sie jedoch auch überraschend fatalistisch. Über die Tonspur kann man eine Englischstunde verfolgen, in der es darum geht, wie man auf vorsichtige und höfliche Weise mit Ausländer:innen Kontakt aufnehmen kann. Unverfängliches sollte thematisiert, auf die Stimmung des Gegenübers geachtet werden. Nachfragen der energischen Lehrerin werden stets chorisch, doch mit individuellen Abweichungen beantwortet.

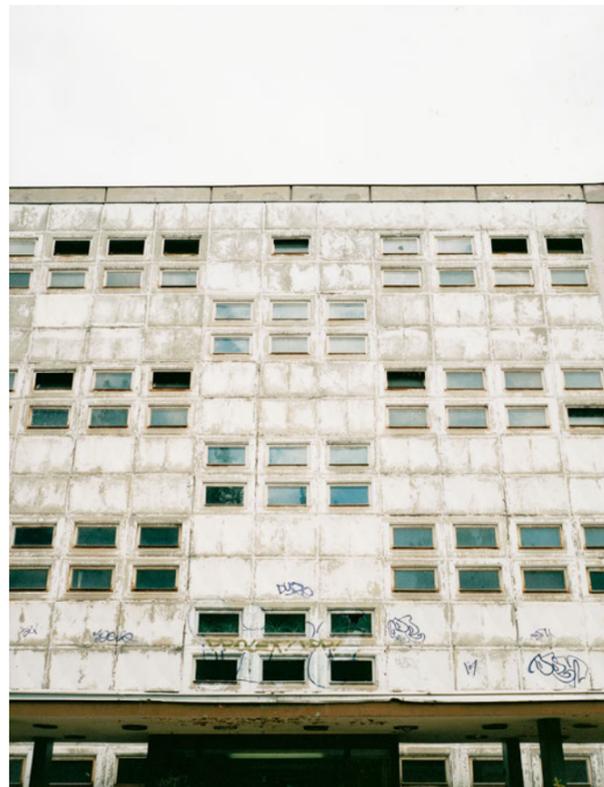


art is long but life is short, 2017, Video, Ton, 6 Min., Stills



Wiebke Loeper \*1972 in Ost-Berlin, 1990–1997 Studium der 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. »Meine ersten fotografischen Arbeiten entstanden über autobiografische Bezüge und befragen Herkunft und Identität. Die Arbeit Lad dient der Klärung und dem Aufheben von Dingen, Orten und Räumen in Ost-Berlin, mit denen ich aufwuchs und die durch die Auflösung des Landes DDR im Verschwinden begriffen waren. An Stelle der realen Dinge und Orte treten die Bilder. Fotografien fungieren hier als persönliche Dokumente und ordnen sich zu einer Sammlung, die in einer Kiste auf Rädern, einer Lad, aufgehoben oder an der Wand gezeigt wird.

Lad, 1996/1997,  
Zwölf C-Prints, Diasec,  
jeweils 39×53 cm

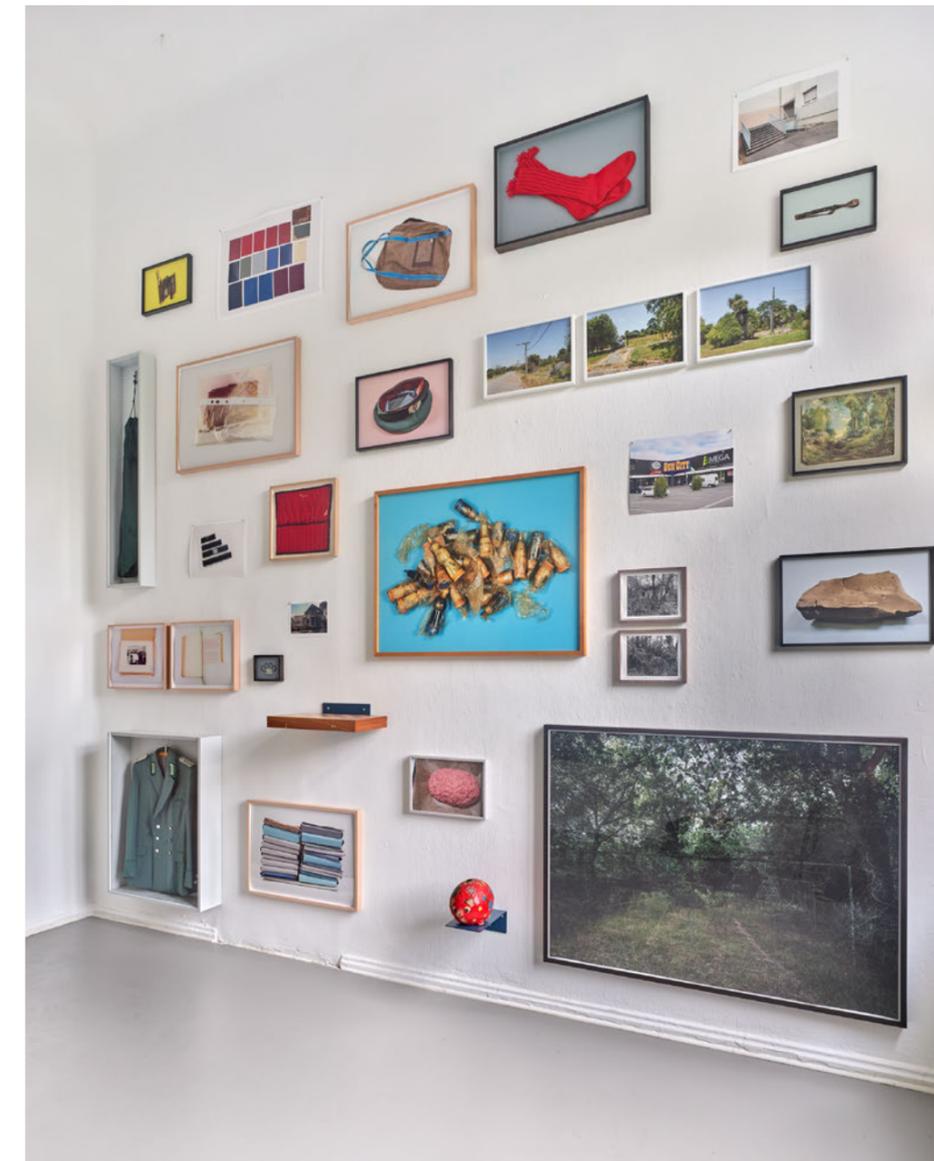




Jana Müller \*1977 in Halle/Saale, studierte künstlerische Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. In den letzten Jahren unterrichtete sie an der Kunsthochschule Mainz und an der Universität der Künste in Berlin. Ihre künstlerischen Arbeiten werden in den verschiedensten Kontexten international ausgestellt. Das Online-Archiv und die Wandinstallation zeigen Recherchen und Forschungsansätze des Langzeitprojektes Falscher\_Hase. Ausgangspunkt sind zahlreiche Gespräche mit ihrem Vater, der in der DDR als Kriminalist tätig war. Die Künstlerin arbeitet dabei mit Spuren der Vergangenheit, die in die Gegenwart hineinragen, und kreiert eine individuelle und zugleich mit Fakten bestückte kollektive Rekonstruktion von Geschichte.



Falscher\_Hase, Work in Progress seit 2020, Online-Archiv: <http://falscherhase.jana-mueller.de> und Wandinstallation: Fine-Art-Drucke, gerahmt, Objekte, variable Abmessung, 2022, Ausstellungsansicht Kunstraum Kreuzberg/Bethanien





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. »Der monumentale Objektkörper schiebt ein martialisch wirkendes Rohr aus sich selbst heraus, nur um eine im Verhältnis absurd kleine Flagge zu präsentieren. Mundt greift mit ihrer Fahnenkulptur\_II die Wimpel-, Flaggen und Paradenkultur der DDR auf und desavouiert humorvoll deren Deutungsanspruch. Mit dem perfekt gestalteten Werk dekonstruiert sie jede Rhetorik der Wichtigkeit. Kommunikation, die scheitert, Pathos, das ins Leere läuft und die Umwertung von Machtverhältnissen sind wiederkehrende Elemente im umfangreichen Werk der Dresdner Künstlerin.« Susanne Burmester

Fahnenkulptur\_II, 2010,  
Holz, Aluminium, Lack,  
Fahnenstoff, 155×240×42 cm,  
Ausstellungsansicht Kunstraum  
Kreuzberg/Bethanien

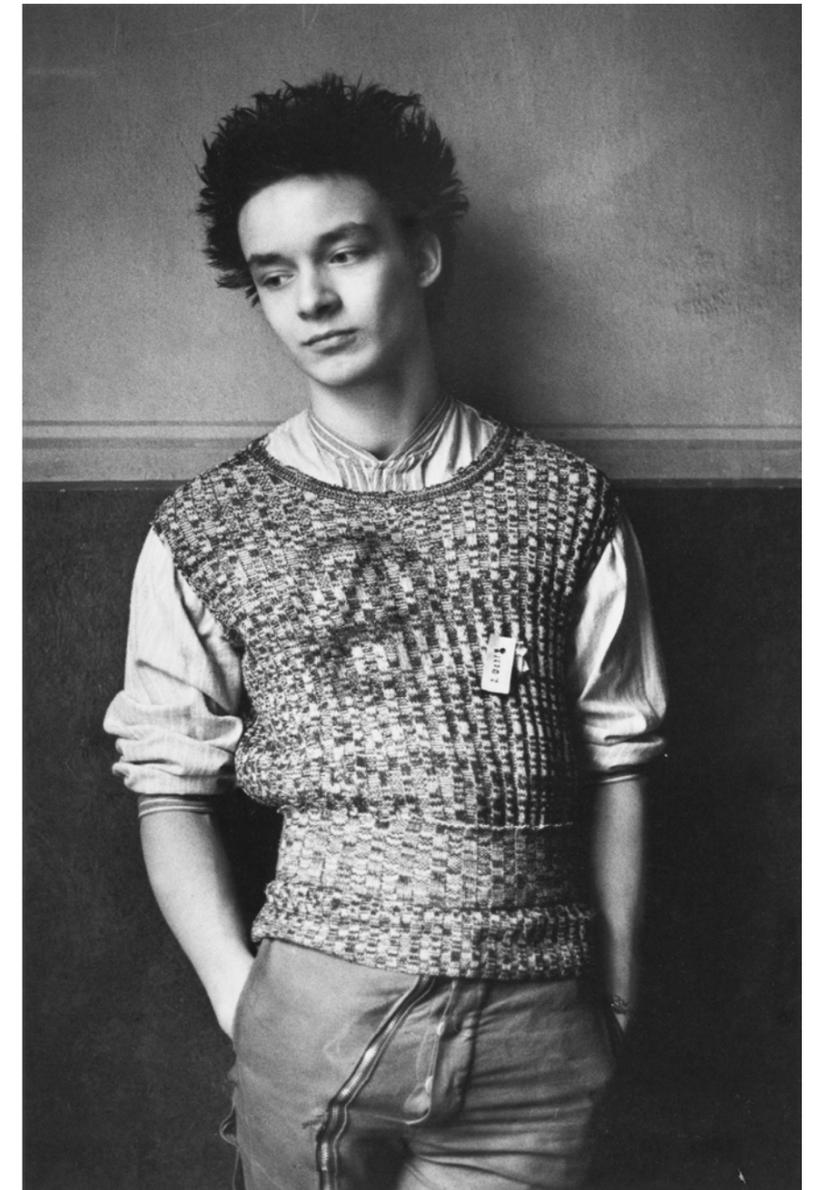


Henrike Naumann \*1984 in Zwickau, 2006–2008 Studium Szenografie an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, 2008–2012 Bühnen- und Kostümbild an der HfBK Dresden. Ausstellungen u.a. Belvedere 21 Wien, Haus der Kunst München, Schirn Kunsthalle Frankfurt, MMK Frankfurt. »There is no alternative«, scheint Birgit Breuel, die ehemalige Präsidentin der Treuhandanstalt, zu denken. Ab 1991 verantwortete Breuel die Privatisierung und häufig auch die Stilllegung der ehemals Volkseigenen Betriebe der DDR-Wirtschaft. In ihrem Rücken eine historische Szene aus dem Jahr 1993: Arbeiterinnen und Arbeiter besetzen ihr wenig später geschlossenes Kaliwerk im thüringischen Bischofferode. Mit geschäftsmäßigem Desinteresse scheint Breuel den verzweifelten Arbeitskampf zu ignorieren. Ein Jahr später wird sie zur Generalkommissarin der Weltausstellung Expo 2000 in Hannover berufen: dem Festival zum Sieg des Kapitals.

Dieses Werk ist besetzt,  
Henrike Naumann/  
Susanne Rische, 2019, Öl auf  
Leinwand, 72×100 cm



Helga Paris \*1938 in Gollnow, Studium Modegestaltung, seit 1967 autodidaktische Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie. Einzelausstellungen u.a. Akademie der Künste Berlin, Berlinische Galerie, Sprengel Museum Hannover, die seit 2012 weltweit gezeigte IfA-Tourneeausstellung. »Als 1981/1982 die Fotografien der Berliner Jugendlichen entstehen, sind ihre beiden Kinder neunzehn und sechzehn Jahre alt. [...] Beide teilen mit ihren Freund:innen eine Phase der Neu- und Umorientierung. Was in England als Punk entstanden ist, bleibt nicht ohne Einfluss auf die Jugendkultur im Osten Deutschlands. Konzerte unabhängiger Bands [...] finden statt. Helga Paris ist irritiert von dem, was sie auf diesen Konzerten und bei ähnlichen Anlässen, bei denen sie die Jugend als Masse erlebt, als Aggression wahrnimmt. Sie ist irritiert von dem, was ihr an dieser Generation Punk im Osten »Angst macht«. Sie beschließt, dem nachzugehen, indem sie diese Jugendlichen jeweils einzeln porträtiert.« Inka Schube

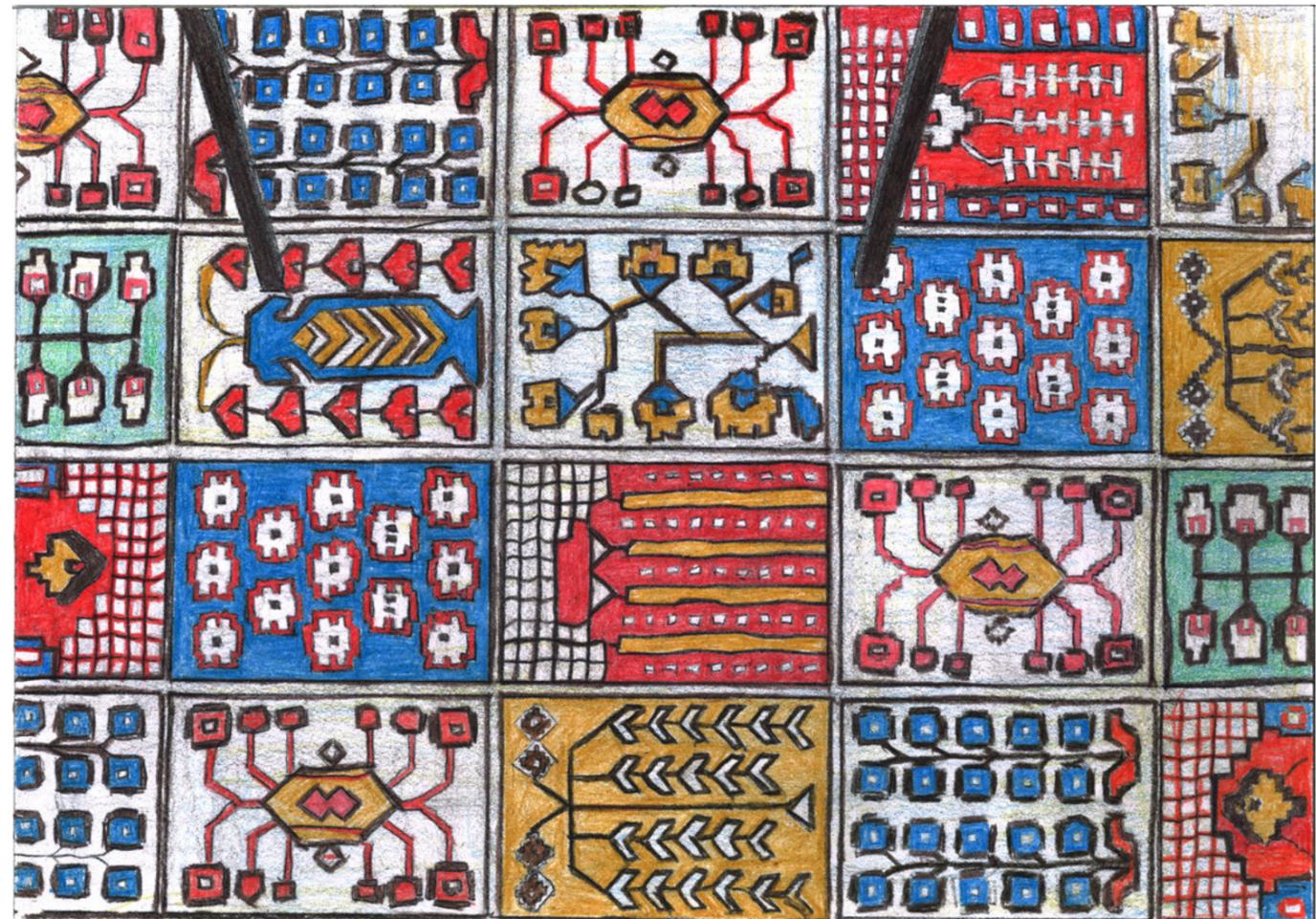
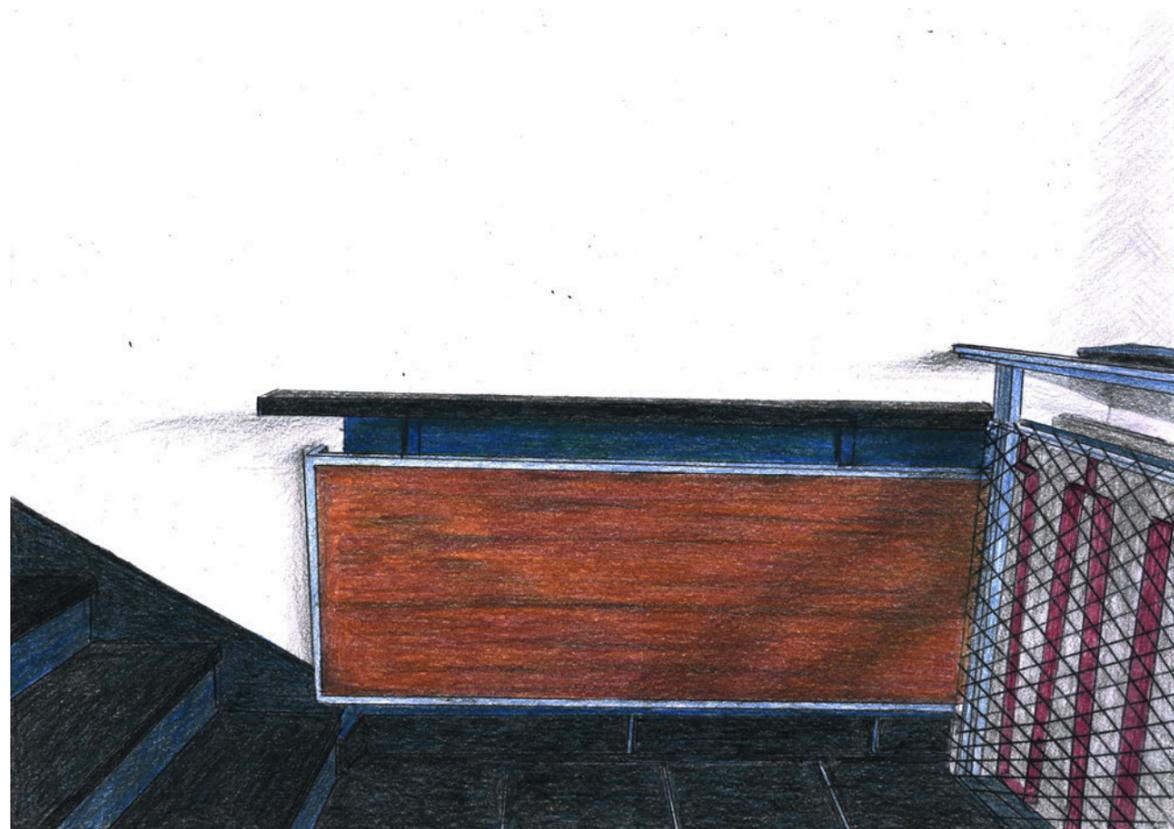


Berliner Jugendliche,  
1981/1982, Original-Handabzüge  
auf Baryt-Papier:

Esther, 25,8×38,5 cm

Pauer, 26,5×39,4 cm

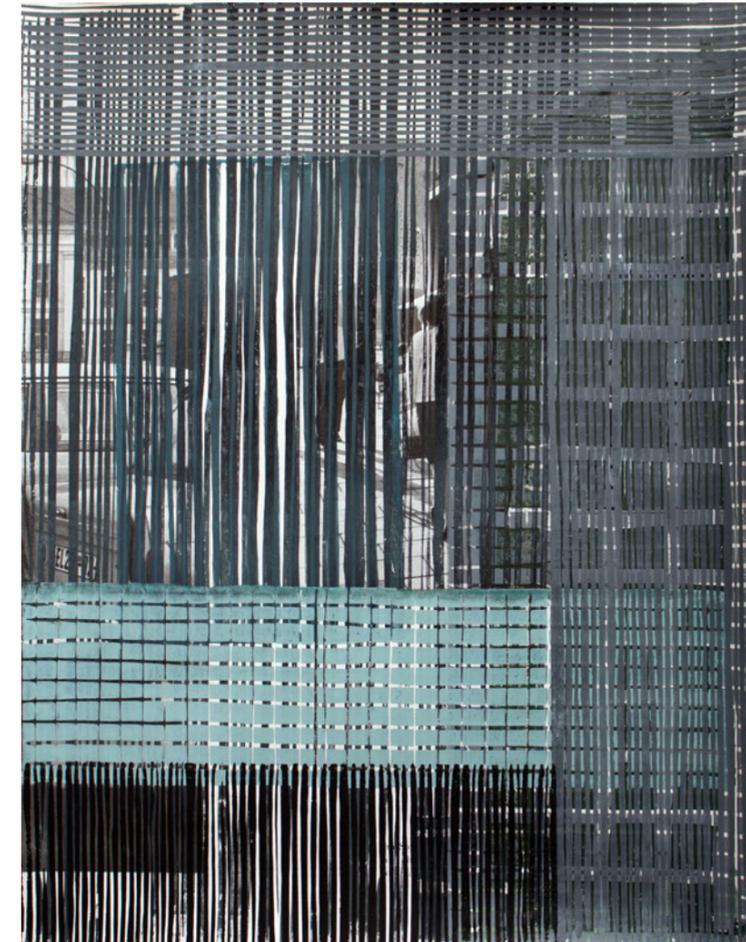
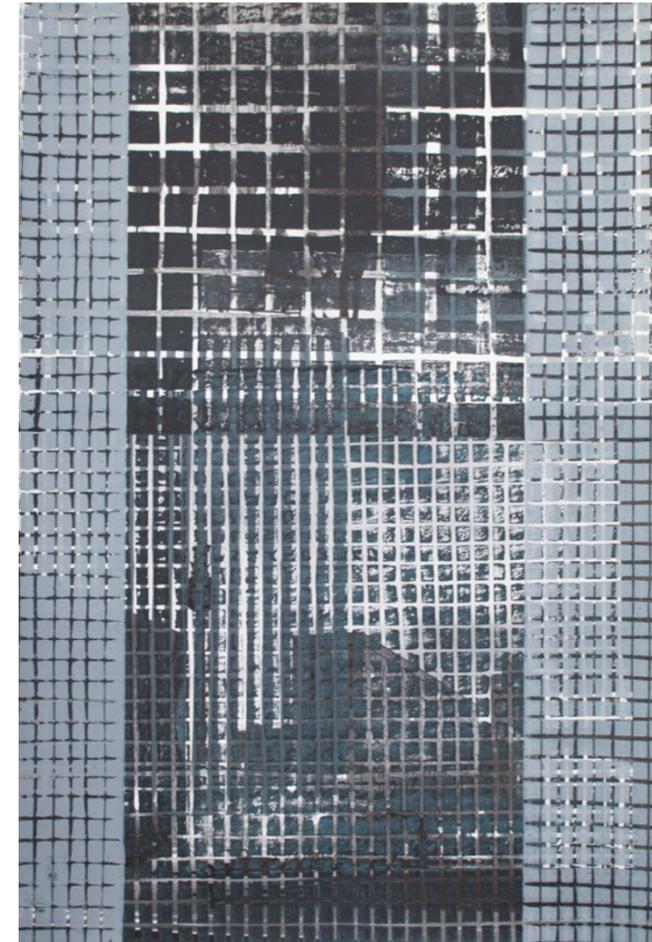
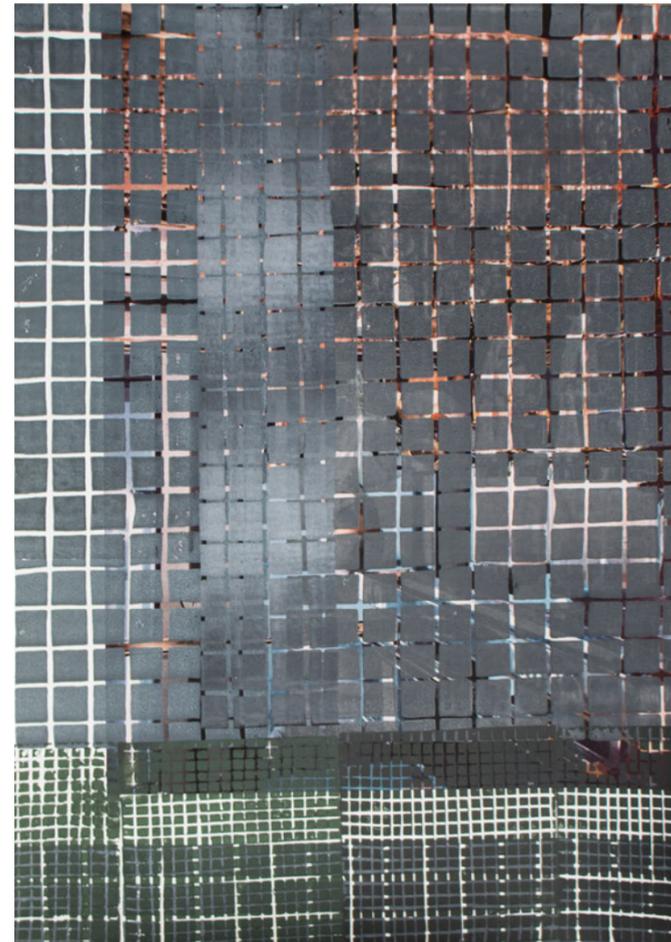
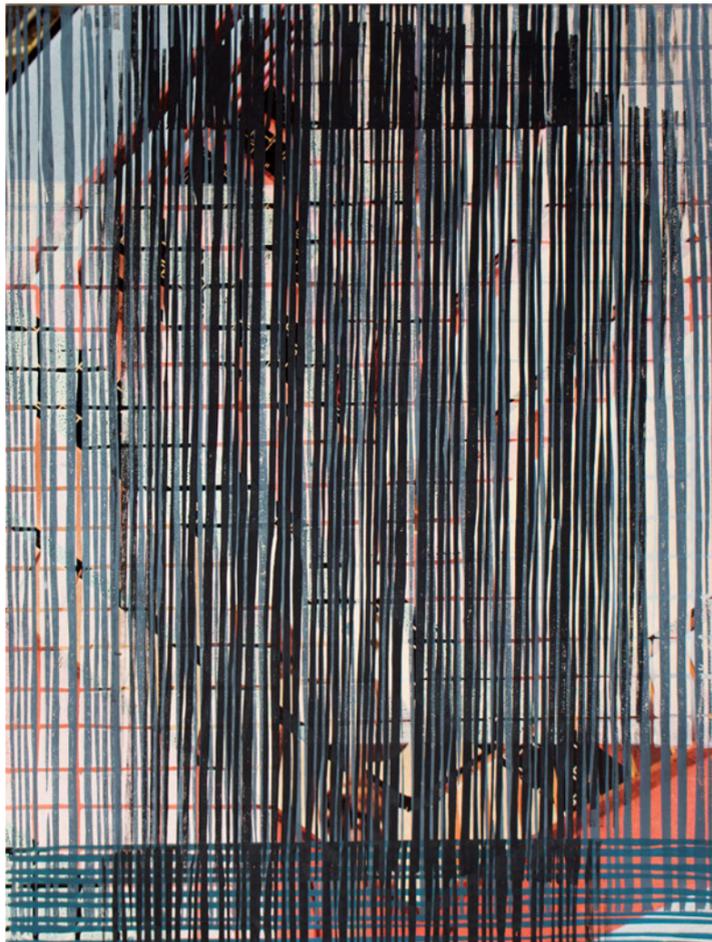
Andrea Pichl \*1964 in Haldensleben/Sachsen-Anhalt, 1991-1997 Studium Kunst/Bildhauerei an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee und 1998 am Chelsea College of Art London. Ausstellungen u.a. im Hamburger Bahnhof Berlin, M HKA - Museum of Contemporary Art Antwerpen, Kunstmuseum Moritzburg Halle, Museum Dieselkraftwerk, Brandenburgisches Landesmuseum, Werkleitz Festival, Kunsthalle Rostock, Kunsthalle Wilhelmshaven, Kuratorin der Ausstellung Worin unsere Stärke besteht. Fünfzig Künstlerinnen aus der DDR »Die nüchternen Innenräume in den Blick genommen werden, vergegenwärtigt einerseits ihre erschreckende Banalität, wird aber andererseits durch die fast kindlich wirkende Buntstiftzeichnung nochmals betont. [...] Im Fokus des künstlerischen Blicks ist das Banale und die profane Gestalt(ung) von Macht. Denn schlichtweg nichts Besonderes oder gar Spektakuläres, keinerlei (innen-)architektonische Auffälligkeiten verweisen auf die Monstrosität des Ortes, seiner (historischen) Bedeutung für einen nicht mehr existierenden Staat und seine Zivilgesellschaft.« Ulrike Kremer



Stasizentrale Nr.25,  
Nr.3, Nr.9, 2020/2022,  
Buntstift auf Papier,  
29,7x21 cm

Protocols of Remembering  
#1, #2, #15, #19, 2019,  
Soft-Vinyl-Druck auf Buch-  
seiten, Museumsglas,  
Holzrahmen, je 23x30 cm

**Katja Pudor** \*1965 in Ost-Berlin, 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 Berlin, Positions Berlin Art Fair, Kunstverein Nürtingen und Saarländisches Künstlerhaus Saarbrücken. »Ausgangspunkt für Protocols of Remembering sind Bildbände, die zwischen 1959 und 1985 im Brockhaus Verlag Leipzig erschienen sind: Berlin - Hauptstadt der DDR und DDR - Deutsche Demokratische Republik. Das Überdrucken in mehreren Schichten mindert den Wiedererkennungseffekt der baulichen Gefüge erheblich, die Motive werden abstrakt, vieldeutig, rätselhaft. Der gedruckte, musterartige Rapport überblendet erkennbare Details und verleiht den Bildern neue Bildrhythmen, die ästhetische Aneignung und Überlagerung der Bildnarrative eröffnen neue ästhetische Erfahrungen.« Birgit Effinger



Ohne Titel (035),  
2017/2021, Acryl auf Leinwand,  
Garn, ca. 60×60×10 cm

Ohne Titel (030),  
2015/2020, Acryl auf Leinwand,  
Garn, ca. 86×86×50 cm

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. »In der Malerei interessiert mich das, was für gewöhnlich verborgen bleibt: die Rückseite eines gemalten Bildes und seine Ränder. Um beides sichtbar zu machen, forme ich meine Bilder nach Abschluss des Malprozesses um. Ich arbeite konkret am Material und bleibe im Handeln, reagiere auf die jeweiligen Entwicklungen, anstatt im Vorhinein begrenzende Entscheidungen zu treffen. Dabei werde ich von Neugier und nicht von Bilderstürmerei geleitet – Zufall und Unfall liegen in meiner Arbeit nahe beieinander.«





**Inken Reinert** \*1965 in Jena, 1993–1999 Studium Kunsthochschule Berlin-Weißensee und Institute of Printing London. Ausstellungen u.a. Kunstverein Jena, etHall Barcelona, Nationale Kunstgalerie Zachęta Warschau, Benyamini Center Tel Aviv und Brandenburgisches Landesmuseum für Moderne Kunst Cottbus. **V**erschiebungen von Wertesystemen und Prozesse der Verdrängung im physischen wie psychischen Sinne – wie sie nach dem Zusammenbruch des Sozialismus als Gesellschaftsform typisch waren – stehen im Fokus der Arbeit mit gebrauchten, ausrangierten DDR-Schrankwänden. In raumgreifenden Installationen dekonstruiert Reinert das Material und reagiert auf Architektur und Situationen im öffentlichen wie im privaten Raum.



Korpus Palisander schlicht,  
2022, Schrankwandelemente der  
Typen Armin und Wi-We-Na,  
ortsspezifische Installation,  
Ausstellungsansicht und Detail  
Kunstraum Kreuzberg/Bethanien

Sabine Reinfeld \*in Leipzig, 1999–2005 Studium an der UdK Berlin, Ausstellungen und Performances u.a. LACA Contemporary Archive Los Angeles, n.b.k. Berlin, nGbK Berlin, Kunstverein Leipzig, KW Institute for Contemporary Art Berlin, Badischer Kunstverein Karlsruhe, Kunstverein Frankfurt.  
 »Mit präzisen Bewegungsabläufen, unter Anspannung gehaltenen Positionen und repetitiven Gesten greift Reinfeld klassische Elemente der Performancekunst auf und verdeutlicht das körperliche Agieren als Mittel der Bildwerdung. Sie analysiert Rollenbilder und zeigt situationsbezogene, ephemere Handlungen, die sich mit Fragen der persönlichen wie medialen Inszenierung von Identität auseinandersetzen. Mit High Heels sowie Fahrradkleidung des um die Jahrtausendwende populären Team Telekom konfrontiert Reinfeld die Besucher:innen im Disneyland in Paris.« Michaela Richter



Frau Berlin Disney,  
 2006/2022, Performance, 2006,  
 Eurodisneyland Paris,  
 Kamera: Anthony Buguet,  
 Arthur Leret, Elke Marhöfer



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. »Indem ich Bildwelten unterschiedlicher Herkunft miteinander verschränke und sie materiell wie inhaltlich in Kontrast setze, hinterfrage ich eingefahrene Begriffe und Lesarten im zeitgenössischen Kunstdiskurs. Dabei sehe ich Humor als eine der wichtigsten Grundlagen, die monolithisch angeordneten Terminologien und Narrative bestimmter Malerschulen und ihrer Diskurse zu durchkreuzen und – anknüpfend an die existierende Kritik – eine eigene malerische Position zu formulieren.«

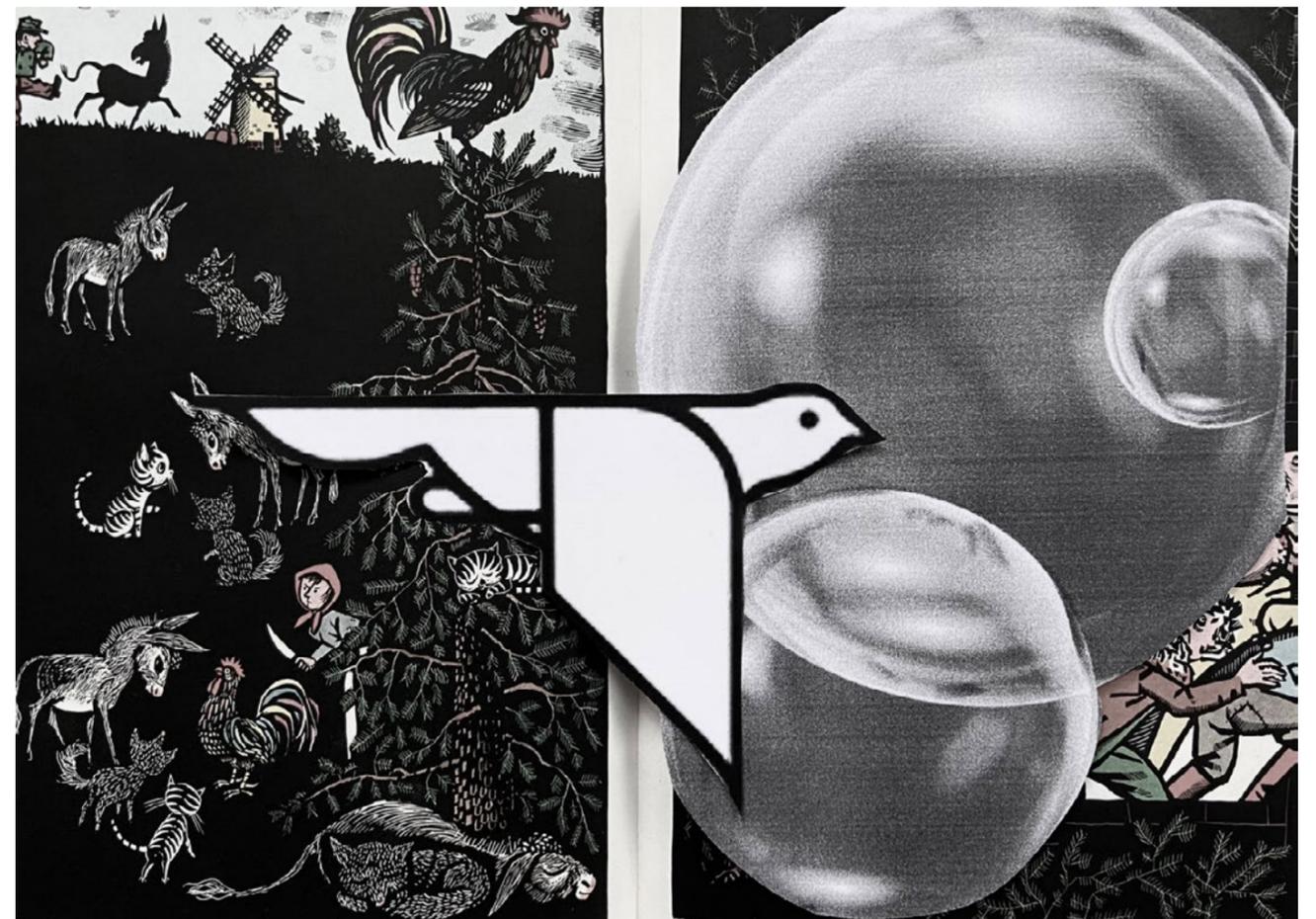
Gewöhne Dich nicht dran,  
2019, Öl auf Marmormehl  
auf Jute, 140 × 190 cm,  
Ausstellungsansicht Kunstraum  
Kreuzberg/Bethanien

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. »Erst wenn der Zauber des Warencharakters ganz von den Dingen abgefallen ist wie eine alte Haut und sie selbst zu Abfall geworden sind, erwächst ihnen etwas, das ihnen als Waren nie zugekommen war und das sie doch als ihre promesse de bonheur zu Markte getragen hatten: Individualität. Vom Zauberbann der Verdinglichung befreit, werden sie jetzt erst zu wirklichen Dingen.« Falk Haberkorn





Systemischer Hintergrund,  
2021, zwei Readymades mit Gold  
und Eisen, zwei Collagen,  
je 27×18 cm, Ausstellungs-  
ansicht und Detail Kunstraum  
Kreuzberg/Bethanien mit Arbei-  
ten von Jenny Rosemeyer und  
Else Gabriel



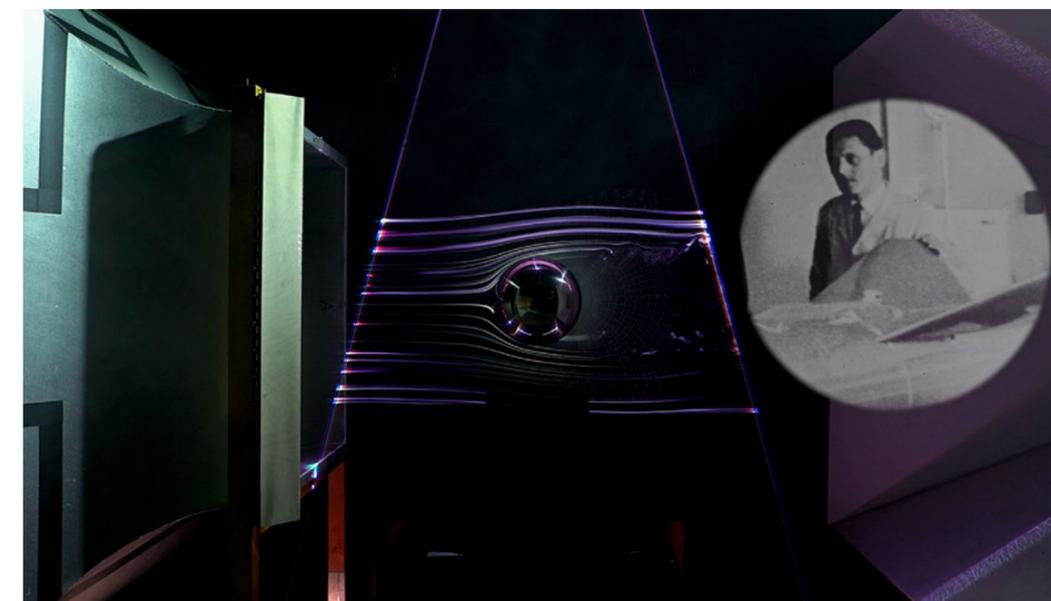
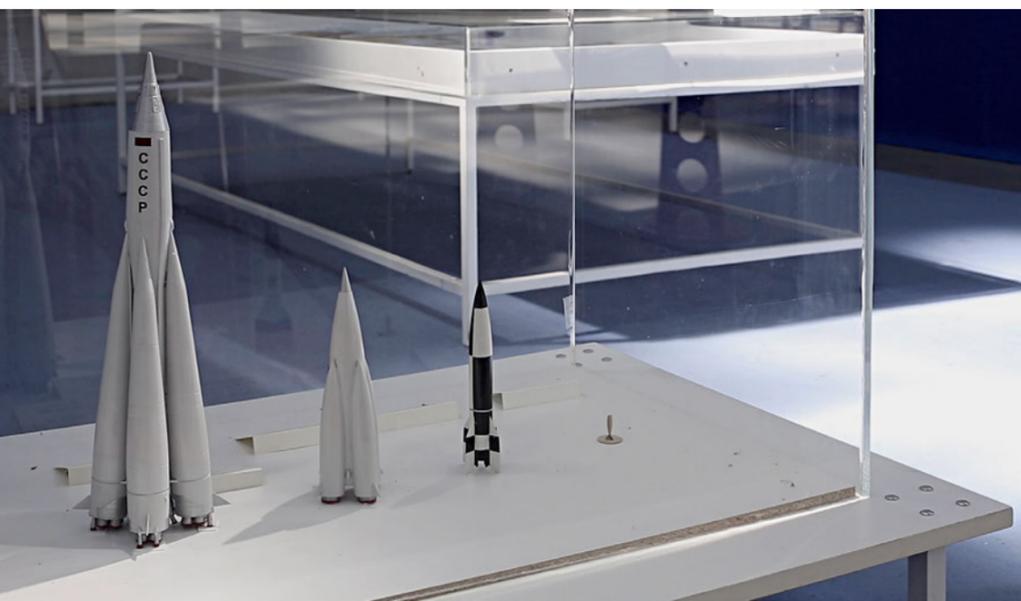
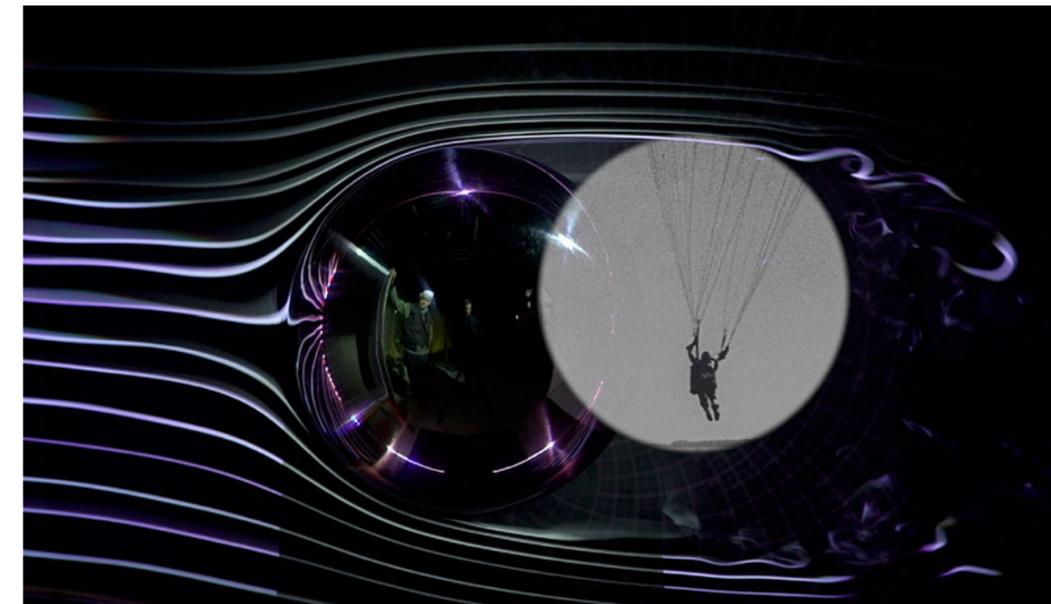
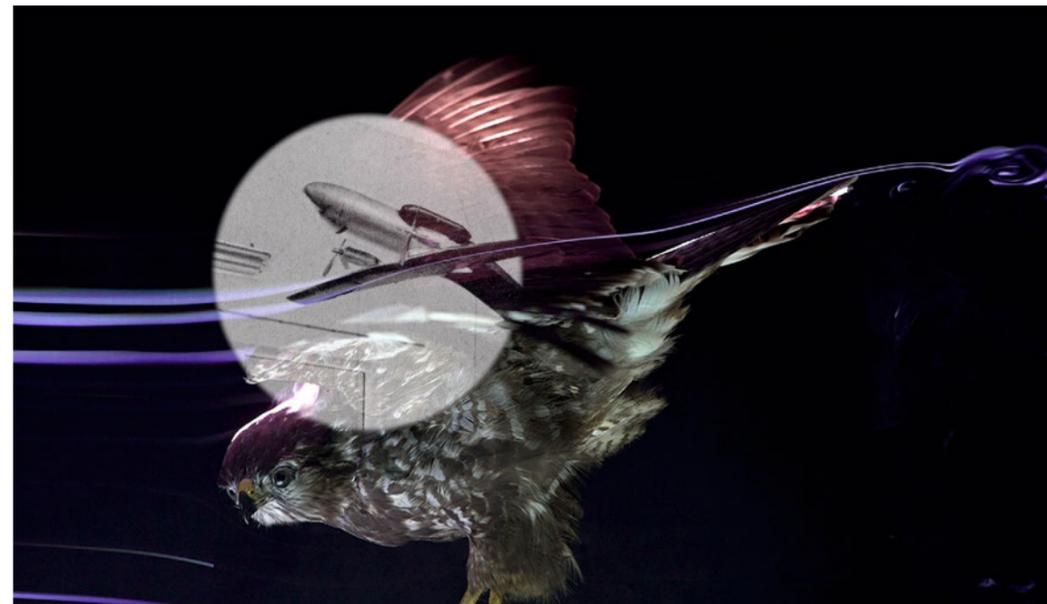
Christine Schlegel \*1950 in Crossen, Lehre als Dekorateurin, Plakat- und Schriftgestalterin, Studium Malerei und Grafik an HfbK Dresden. Ausstellungen u.a. Albertinum Dresden, Akademie der Künste, Martin-Gropius-Bau Berlin, mumok Wien, Nationale Kunstgalerie Zachęta Warschau. »Reisefertig (Ausreise) gehört in eine Serie von quadratischen Tableaus, die zu Bildern zusammengesetzt werden können. Den versteckten Widersinn einer Behauptung, einer Darstellung zu erkennen, ist schon lange mein Metier. Ob in Filmen, Bildern, Texten: Ich liebe das Absurde. In meiner Kunst sind »Reservate« Aufbewahrungsorte: kuriose, kreative Schutzräume für Gedanken und Empfindungen. Aufgrund der Ambivalenz, gleichzeitig Schutzraum und Gefängnis zu sein, sind »Reservate« seit meiner Ausreise aus der DDR 1986 zu einem Terminus meiner Kunst geworden – die gedankliche Aufarbeitung des Erlebten, meine Ankunft in Westberlin, der ummauerten Stadt und später das absurde Lesen der Akten der Staatssicherheit.«



Reisefertig (Ausreise), 1984,  
Öl auf Leinwand, 100×100 cm

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 Leipzig/Berlin, C/O Berlin und 7. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst. Windkanäle sind Labore, in denen Realitäten erzeugt werden. Hier werden nicht nur die aerodynamischen und aeroakustischen Eigenschaften von Objekten untersucht, sondern sie sind auch Ausdruck von politischen, wirtschaftlichen und militärischen Machtverhältnissen und Wissensregimen. Die Vermessung von Geschwindigkeiten, Bewegungen und Widerständen des Windes und der Luft wird als eine männliche Erfolgsgeschichte des wissenschaftlichen Fortschritts gelesen und weitergegeben. Der Essayfilm Der gerissene Horizont von Luise Schröder befragt diesen Mythos aus der Perspektive von fünf Frauen, die mit ihren Gegenerzählungen den historisch linearen Verlauf der Geschichte unterbrechen.

Der gerissene Horizont/  
The Torn Horizon, 2020,  
HD-Video, 16:9, 17:32 Min.,  
Videostill





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).  
Über Solidarität durch den regelmäßigen Erwerb von Solidaritätsmarken! ist die Aufforderung des Staates an das Gewerkschaftsmitglied. Mit Veteran:innen und Freiheitskämpfer:innen, Vietnam und Chile, vereinzelt mit einem Afrika-Klischee, meist aber unspezifisch, am Ende nur noch mit Verweis auf den FDGB. Der inflationär gebrauchte Begriff entleert sich, das Markenkleben selbst ist die solidarische Handlung und wird zum Beleg der Pflichterfüllung des Einzelnen gegenüber der ›Einheitsgewerkschaft‹, die nie einen Arbeitskampf führt, aber als Massenorganisation das politische System stützt und legitimiert.

Solidarität, aus: Archiv\_dialog #2 - Staatsbürger, Diptychon: vier Mitgliedsbücher des Freien Deutschen Gewerkschaftsbunds (FDGB) 1958-1990, Inhalt gescannt und montiert, Texte gezählt und sortiert, QR-Code: Proletarier der DDR, klebt Marken! Videolink: Rede von Heiner Müller, Berlin Alexanderplatz 04.11.1989, Detail und Ausstellungsansicht Kunstraum Kreuzberg/Bethanien





**Gabriele Stötzer** \*1953 Emlen, 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 Künstlerinnengruppe Erfurt. 1989 Mitinitiatorin der Bürgerinneninitiative »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). Die Herkunft des Veitstanzes ist das Mittelalter, wo sich auf öffentlichen Plätzen oder auf langen Wegen Erwachsene, aber auch Kinder in Gruppen bewusstlos tanzten. Erfurt war auch so ein Ort, wo nun fünfzehn Frauen und Männer versuchen, dieser vergangenen Kraft nahe zu kommen. An selbst ausgewählten Plätzen, ohne äußere Musik, entwickelt jede:r ihre:seine eigene Bewegung bis zur Ekstase. Hintergründiges Moment ist die Suche nach dem eigentlichen Bewegungstanz der Schöpfung. Der Film zieht durch schnelle Schnitte in der Bildfolge in den Bann. Beteiligte: Angelika Andres, Siegfried Bauer, Silvia Buchholz, Christian Elis, Ralf Gerlach, Monika Gießmann, Gabriele Kachold, Ursula Mempel, Silvia Richter, Anita Ritter, Susanne Truckenbrodt, Dietmar Weiß, Harriet Wollert, Frank Zieris.

Veitstanz / Feixtanz, 1988,  
Super-8 auf VHS, digitalisiert  
von Claus Löser, 2021,  
22:34 Min., Videostills



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 Potsdam.» Schwarze Büste entstand im Zuge meiner Einzelausstellung im Museum Junge Kunst, Frankfurt (Oder), die ich unter den Titel Entfernte Inhalte stellte. Die Skulptur besteht aus Verpackungstoffen wie Papier, Kartonage, Styropor und Farbe – sowie aus Fundstücken anderer Materialien. Das Thema Entfernte Inhalte begleitete mich noch längere Zeit: Auch Die Opersängerin gehört in diese Themenreihe. Der Titel entstand spontan nach Ansicht der fertigen Plastik. Sie erinnerte mich an eine moderne Frau, die singend auf einem klassischen Sockel steht.«



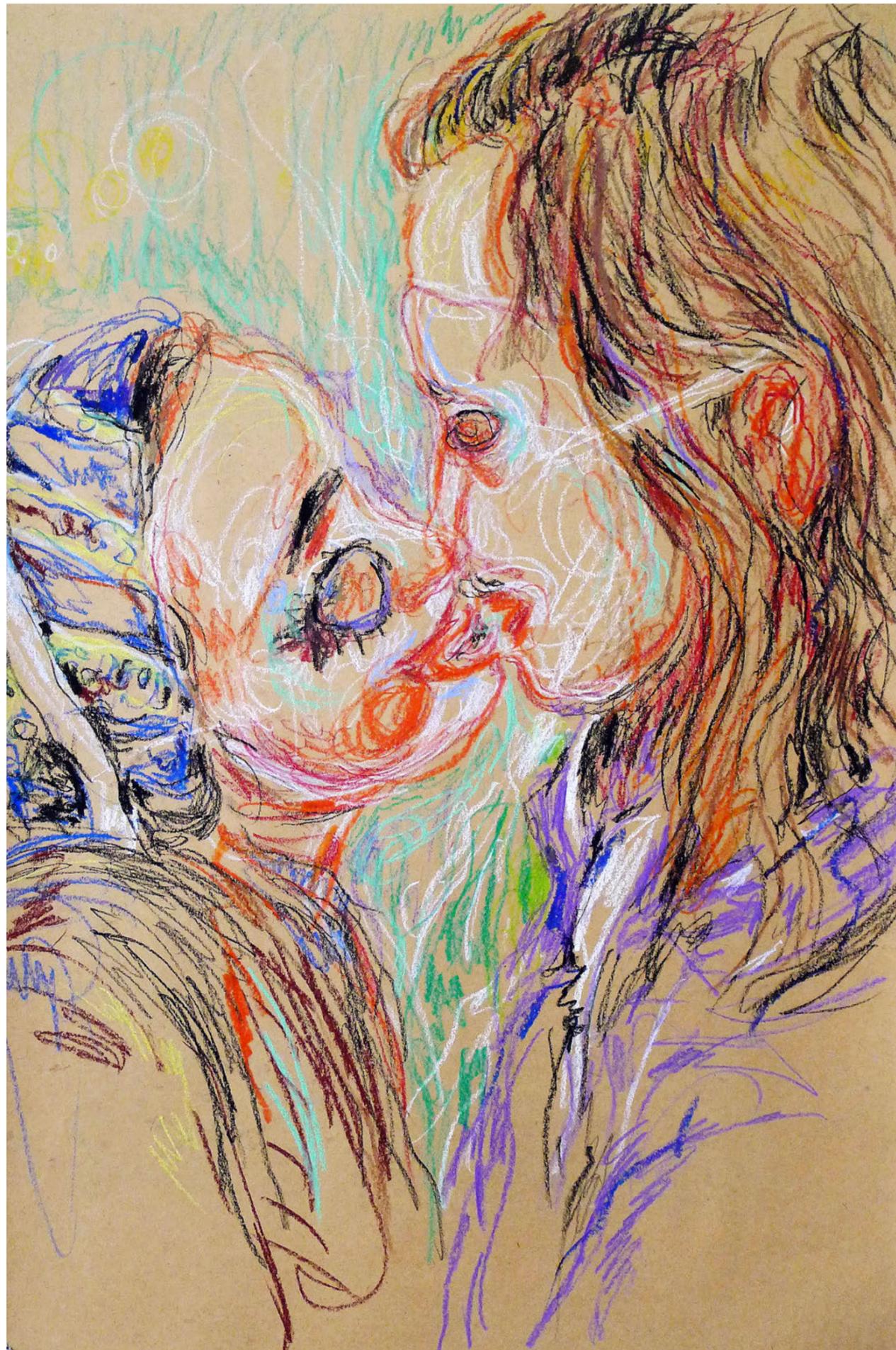
Die Opersängerin, 2005,  
Styropor, PUR-Plaste,  
195×65×65 cm

Schwarze Büste, 2005,  
Styropor, Acryl, Plastik-  
sockel, 110×47×25 cm  
Ausstellungsansicht Kunstraum  
Kreuzberg/Bethanien

Erinnerung, 2003,  
C-Print, Diasec, 180x250 cm,  
Auflage 5, aus der Serie  
Raum-Zeit-Bild, Bildzitate:  
Anna Hentschel, Michael  
Diller, Andy Warhol, Timm  
Rautert, Stephan Balkenhol

Anett Stuth \*1965 in Leipzig, 1991-1998 Studium und Meister-  
schülerstudium der Fotografie an der HGB Leipzig bei Arno  
Fischer und Timm Rautert, Ausstellungen u.a. Museum der bil-  
dende Künste Leipzig, Fotohof Salzburg, Museum für Photo-  
graphie Braunschweig, Kunsthalle Düsseldorf, Kunsthalle  
Bremerhaven, ZAK Zentrum für aktuelle Kunst Berlin, Kunst-  
haus Potsdam, Kunsthalle der Sparkasse Leipzig, Kerava Art  
Museum Finnland. Eine Trutzburg der modernen Dienstleis-  
tungswelt. Aseptisch, frei von Charisma oder Aura. Darin  
ein wandfüllendes Bild im Bild, das Lebensspuren in den  
Bürotrakt bringt. Ein Baby schläft auf einem Schreibtisch,  
umrahmt von Arbeits- und Spielutensilien, von persönlichen  
Accessoires und einem Globus. Allmählich erst dringt das  
Auge von der Außenhaut einer funktionalistischen Architektur  
zu den ineinander verschachtelten Motiven vor: über eine  
mit Landkarten übersäte Kartause, durch ein Studienzimmer  
mit typischem DDR-Charakter und ein verglastes Atelier in  
Prenzlauer Berg. Der Brücke-Künstler Karl Schmidt-Rottluff  
arbeitete hier zu Beginn des 20. Jahrhunderts, und in  
den 1980er Jahren avancierte es um den Grafiker und Maler  
Michael Diller zum geheimen Treffpunkt der DDR-Boheme. Hin-  
ter diesem kunsthistorisch so bedeutenden Ort öffnet sich  
die private Wohnstube einer alten Frau.





The Kiss, 2019, aus der Serie Gespenster, Kohle, Pastell-  
kreide auf Papier, 60x40 cm

Identities, 2020, Pastell auf  
Papier, 50x34,6 cm

Ulrike Theusner \*1982 in Frankfurt (Oder), studierte 2005-  
2008 an der École des Beaux Art »Villa Arson« in Nizza, 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. Ulrike  
Theusner lebt und arbeitet in Weimar. Zwischen Chaos und  
Gleichgewicht bewegen sich die Figuren in ständiger Suche  
nach Orientierung in einer schwankenden, immer komplizierter  
werdenden Welt, im ständigen Ringen um Authentizität mit von  
außen generierter Fremdbestimmtheit, Lethargie und Aufbruch,  
Überlegenheit und Unsicherheit. In The Kiss treten sich zwei  
Menschen gegenüber, die ihr Gesicht hinter Masken verber-  
gen. Ihr wahres Selbst scheint ebenso den Träger:innen unbe-  
kannt zu sein. Ein Junge wartet vor dem Psychic Reading auf  
die Antwort der Wahrsagerin: bestimmt der Geist die Materie?  
Oder sind wir immer das Produkt unserer Umstände?



Je me nomme Dr. Mamadou Oury Diallo.  
Mein Name ist Dr. Mamadou Oury Diallo.  
Je suis de l'association des personnes guéries d'Ebola en Guinée.  
Ich gehöre zur 'Ebola Healed People's Association in Guinea.

J'ai 33 ans.  
Ich bin 33 Jahre alt.  
Je suis le chargé de projets.  
Ich bin der Projektleiter.  
Je suis guéri d'Ebola.  
Ich bin von Ebola geheilt.

J'ai eu cette maladie le 5 mars 2015 à l'hôpital national Ignace Deen en temps que réanimateur principal dudit service, à l'époque.  
Ich bekam diese Krankheit am 5. März 2015 im nationalen Hospital Ignace Deen als Wiederbeleber der damaligen Abteilung.  
J'ai fait cette maladie pendant 9 jours.  
Ich hatte diese Krankheit neun Tage lang.  
Après ces 9 jours je suis sorti du CPE mais la réinsertion sociale n'a pas été facile vu la stigmatisation, la discrimination qu'on a eu à subir par la société, par les collègues de service, qui ne mange pas avec nous, qui ne passait même pas la ou on était.  
Nach diesen 9 Tagen verließ ich den CPE, aber die soziale Wiedereingliederung war nicht einfach wegen der Stigmatisierung, der Diskriminierung, der wir von der Gesellschaft, von unseren Dienstkollegen ausgesetzt waren. Sie haben nicht mit uns gegessen, nicht einmal dort gestanden, wo wir waren.  
Donc c'était pas facile du tout.  
Also war es überhaupt nicht einfach.

Et par la suite, on a formé une association, où on se retrouve, où on se dit tout mais on peine à avoir des financements pour le fonctionnement de ladite association.  
Und dann haben wir einen Verein gegründet, in dem wir uns treffen, in dem wir uns gegenseitig alles erzählen, aber wir haben Schwierigkeiten, Mittel für das Funktionieren des genannten Vereins zu bekommen.  
Mais ce que je veux dire à tout le monde entier, c'est que s'il y a une maladie pareille dans le monde il faut éviter de stigmatiser les gens, de les discriminer.  
Aber was ich allen sagen möchte, ist, dass wir, wenn es eine solche Krankheit in der Welt gibt, vermeiden müssen, Menschen zu stigmatisieren und sie zu diskriminieren. Surtout il faut former les gens au soutien psycho-social, vraiment fondamental pour la réinsertion sociale.

Merci.  
Vor allem müssen die Menschen in psychosozialer Unterstützung geschult werden, was für die soziale Wiedereingliederung wirklich unerlässlich ist.  
Ich danke dir.



Manuela Warstat \*Greifswald, 1991–1995 Studium an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, 1995–1999 Hochschule der Künste Berlin. Ausstellungen u.a. Künstlerhaus Bethanien Berlin, Robert Koch Institut, Galerie Peter Herrmann Berlin, Goethe-Institut Dakar, Nasubi Galerie Tokio. »Aufgewachsen in der DDR mit westafrikanischen Wurzeln, habe ich einen besonderen Blick auf unterschiedliche Gesellschaftsformen und Kulturen. Die Familie meines Vaters stammt aus Guinea und ein großer Teil lebt bis heute in Kissidougou, einer Stadt nahe dem Regenwald, die auch von der Ebola-Epidemie heftig betroffen war. Im Jahr 2016 besuchte ich Guinea, kurz nachdem die WHO das Gebiet als Ebola-frei erklärt hatte. Für meine Arbeit *Après ?* sammelte ich Eindrücke einer sich noch im Schock befindlichen Bevölkerung. Meine Arbeit beschäftigt sich mit den schweren sozialen Folgen der Epidemie sowie mit der Hoffnung und Zuversicht der Überlebenden. Vor Ort habe ich Interviews geführt, denen ich in einer 22-teiligen Inkjet-Serie selbstentwickelte Ornamente und Texturen gegenübergestellt habe, die an westafrikanische Stoffe erinnern.«

*Après ?*, 2016/2019,  
Inkjet-Prints auf Fine-Art-  
Papier, 70×100 cm



Parallelogramm / Rotlicht-Spiegel / Parallelogramm  
Kurve / Säule / Stütze /  
Träger / Stange / Bein / Fuß

Torso 1  
A/B: Collage aus Abbildung  
»Wissenschaftsspeicher Wehrpflicht« (Verlag Berlin, 1979); überarbeitete Version (N.V.) 2022: Radierung der Serie Kalte Nadel (2021) und Abbildung der Skulptur Votzenkäfig (2005)

Torso 2  
A: Trainingslager für zivile Verteidigung (DDR 1988) /  
B: engl. Pokal (1998);  
N.V. 2022: Plakatmembran der Nachwende-Klappe (2021)

Torso 3  
A/B: Collage Performance  
Der Türsteher (2002)

Torso 4  
A/B: Collage aus zerschnittener Zielscheibenaufgabe, rekonstruierte Volkskunst 80er (2009); N.V. 2022: Knopftwurf

Torso 5  
A: Notation für Sound (2001) /  
B: Entwurfszeichnung für Vitrine (2012); N.V. 2022

Torso 6  
A/B: Schriftkonstruktionen von Rolf Krug (1965); N.V. 2022: Entwürfe Beton und Kollektiv-Uniform für Betonoper: Die Taube (2019)

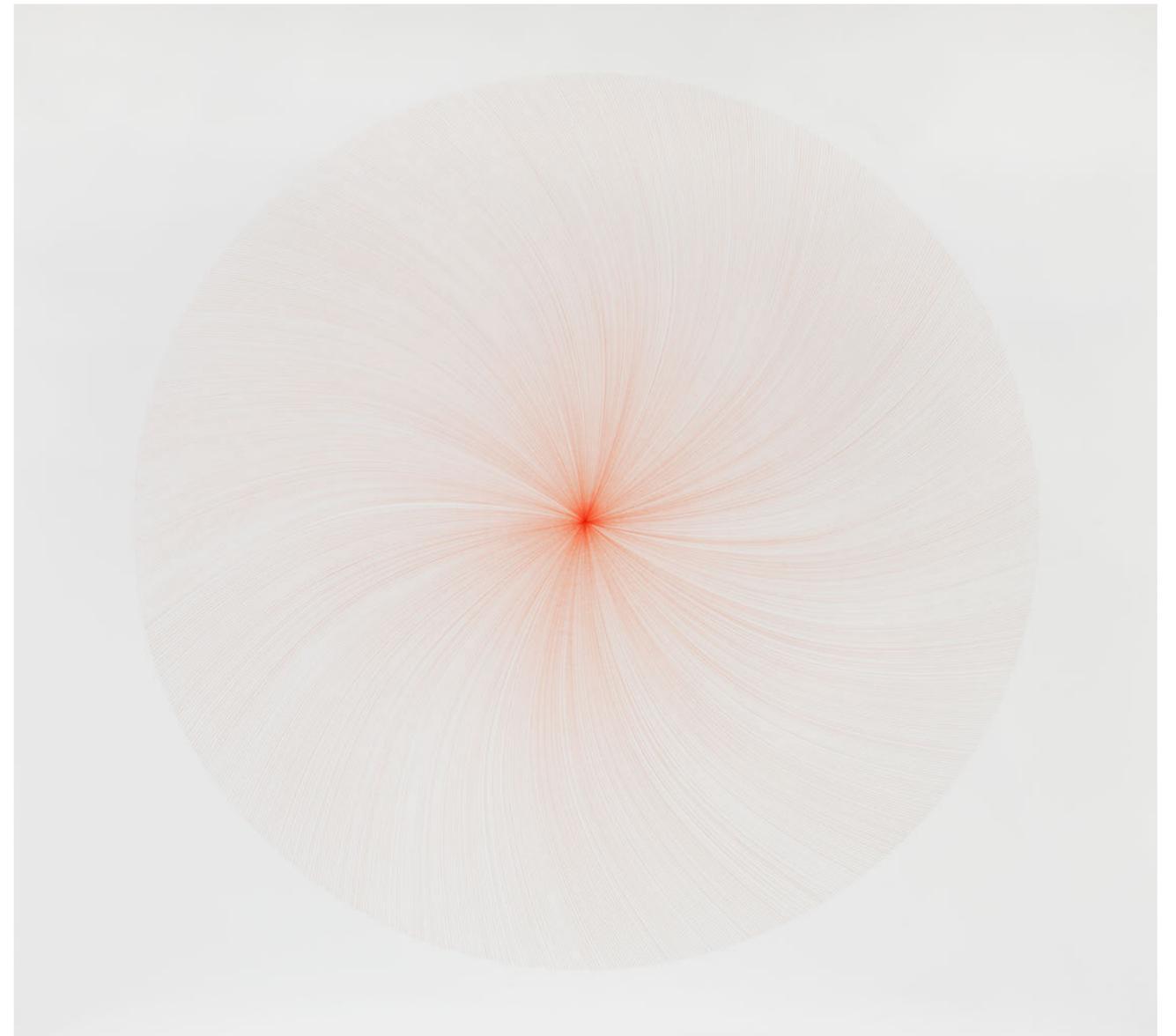
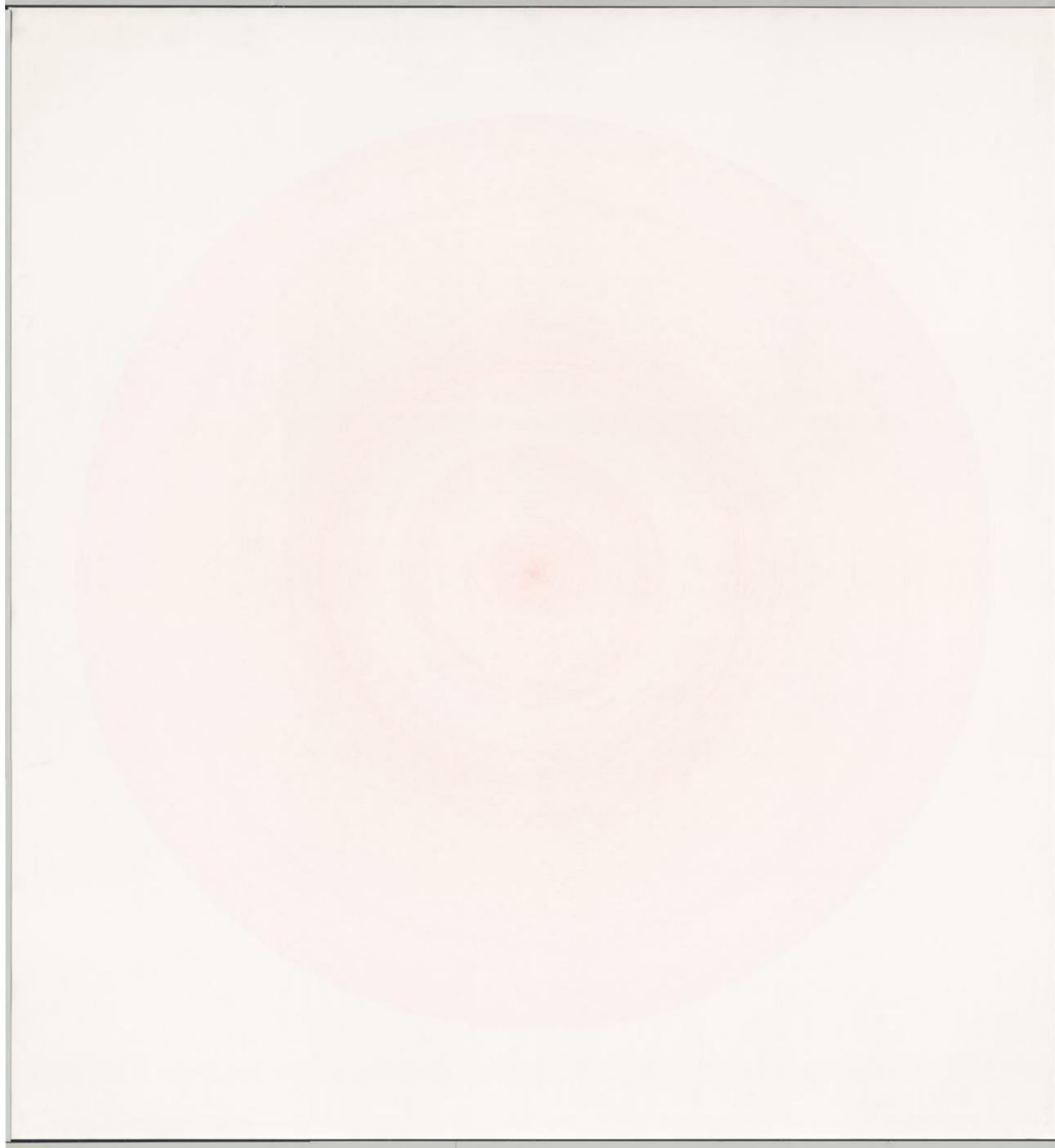
Gespaltene Vitrine, 2012,  
Aluminium und Stahl  
(pulverbeschichtet/eloxiert),  
zwei Plexiglashauben  
(Parallelogramme, zweifarbig),  
sechs Torsi  
(Materialcollagen), Filz,  
170×90×130 cm



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. In Wendlands ausdauernder, zeichnerischer Praxis stehen einfache, ritualisierte Gesten und Bewegungsabläufe im Vordergrund. Performative Wiederholungen bringen Kontinuität und Konzentration hervor. Mit dem Verweilen in der Tätigkeit entsteht Intensität. Als einfache geometrische Elemente ermöglichen Punkt, Linie und Kreis, die Aufmerksamkeit voll und ganz auf das Handeln zu richten. Ein Atemzug, eine Linie. Die Zeichnung Ohne Titel (2020) entstand in einem Zeitraum von circa 180 Stunden. Rund eine Millionen Punkte formen einen Kreis von 140 Zentimetern Durchmesser. Die Arbeit ist nur aus nächster Nähe erfahrbare.

Ohne Titel, 2020, Fineliner  
auf Papier, 160×173 cm

Ohne Titel (Sinus), 2015,  
Buntstift auf Papier,  
160×173 cm

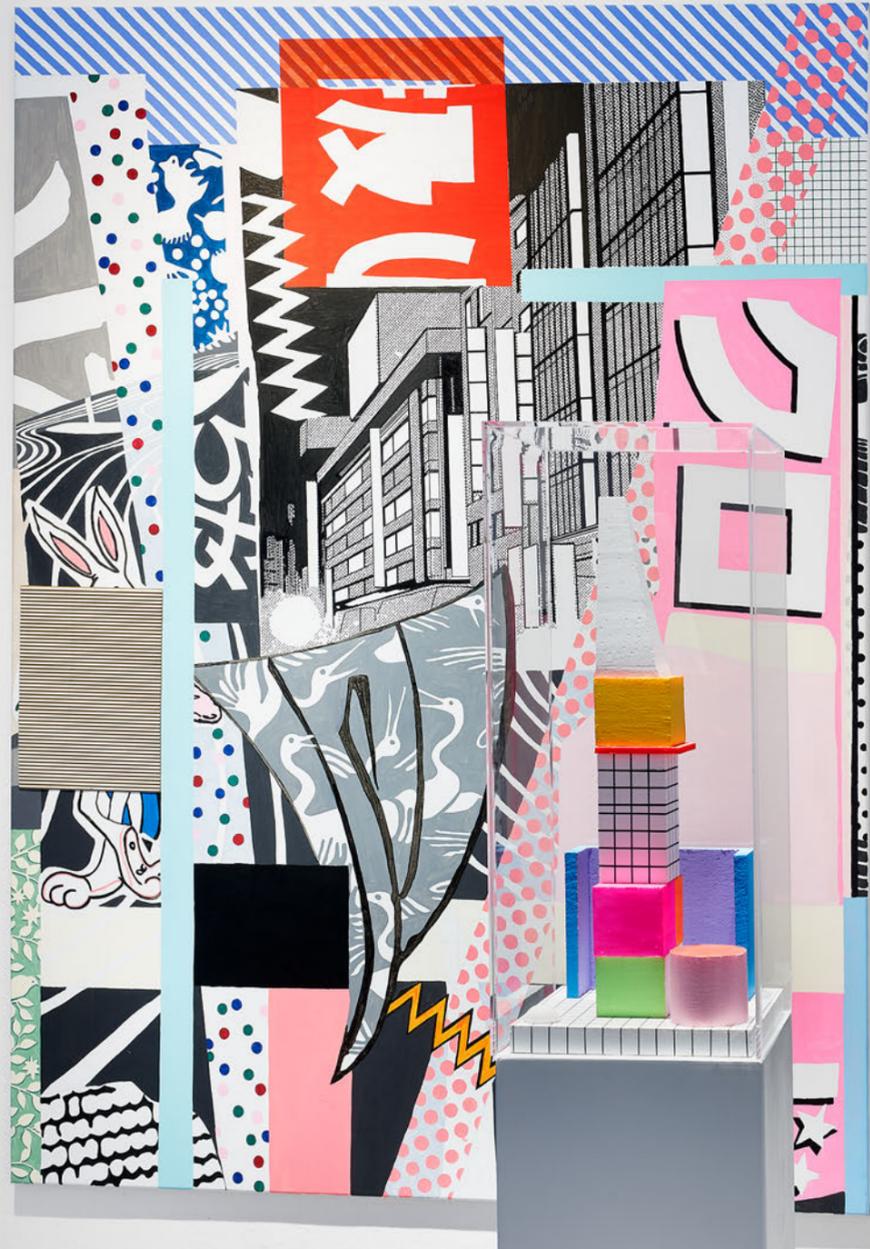


Kristin Wenzel \*1983 in Gotha, 2013 Abschluss des Studiums an der Kunstakademie Düsseldorf. Ausstellungen u.a. Goethe-Institut Bukarest, ACC Galerie Weimar, Kunsthaus Erfurt und Kunsthalle Recklinghausen. The Near and the Elsewhere ist ein Fragment der gleichnamigen, großformatigen Rauminstallation, die erstmals 2020 in Bukarest realisiert wurde. Dort wurde der Ausstellungsraum in ein leer stehendes Schwimmbad verwandelt, beziehungsweise in eine Vorstellung davon, die sich an einer Kindheitserinnerung aus der Zeit in der DDR orientiert. Die Arbeit ist Skulptur und Möglichkeitsraum zugleich. Als ortsspezifische Installation konzipiert, verändert sich The Near and the Elsewhere fortlaufend und wird zudem fragmentarisch in neue räumliche Kontexte überführt.



The Near and the Elsewhere  
(Fragment), 2020/2022, Holz,  
Farbe, Metall, 3×4,37×5,5 m;  
Stay, 2020, glasierte Keramik,  
28×18×10,5 cm, Ausstellungs-  
ansicht Kunstraum Kreuzberg/  
Bethanien

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 Main, Museum Junge Kunst Frankfurt (Oder) und Biennale SIART La Paz, MART Rovereto, Kasbah Museum Tanger, Brandenburgisches Landesmuseum für Moderne Kunst Cottbus, KW Institute for Contemporary Art Berlin. »Bewohnte und verlassene, entwertete, zerstörte oder unvollendete Großstadtarchitektur und utopische Bauobjekte sind ein zentrales Thema in Eva-Maria Wildes Collagen, Malereien, Objekten und Installationen. Die Versatzstücke urbaner Strukturen sind Gedächtniskarten über die Entstehung, Verbreitung und Weiterentwicklung unseres kulturellen und gesellschaftlichen Verstehens und Erinnerns.« Kerstin Cmelka



o.T. (Tokyo), 2020, Acryl  
auf Leinwand, 150×200 cm;

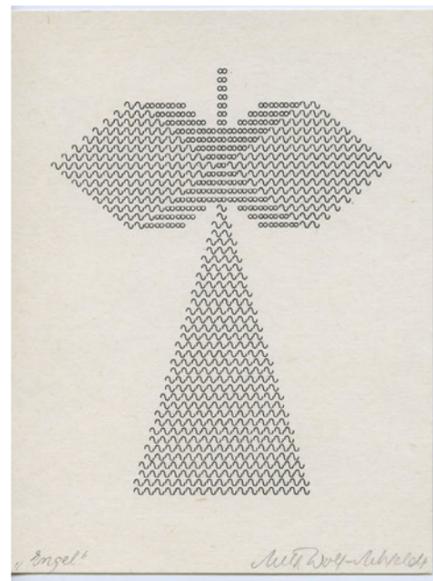
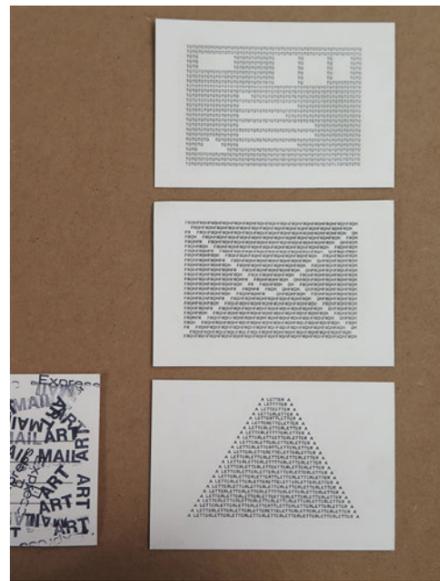
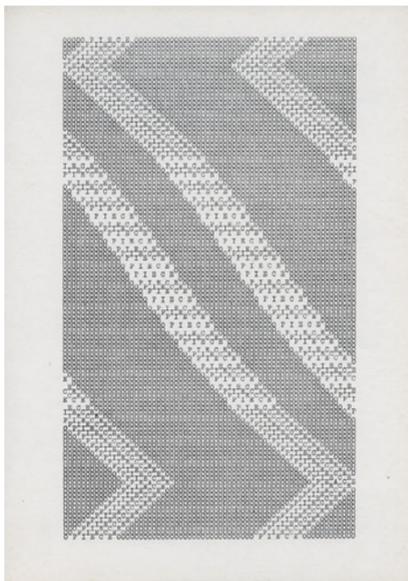
o.T. (Turm), 2019, Acryl  
auf Styropor, Ausstellungs-  
ansicht Kunstraum Kreuzberg/  
Bethanien

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). »In der Kunstgeschichte der DDR kann Face Painting Action als die erste gemeinschaftliche und selbst organisierte Körperaktion von einer ausschließlich aus Künstlerinnen bestehenden Gruppe betrachtet werden, die fotografisch dokumentiert wurde.« Angelika Richter  
Die Assemblage bezieht sich auf Glück (gehabt) zu haben. Es betrifft Gegenstände und allgemein die Frage nach Glück (und Unglück) und ist eine bittere Reaktion auf Kriege.



Face Painting Action,  
1978/79/2009, mit Marie-Luise  
Bauerschmidt, Sabine Gumnitz,  
Monika Hanske, Christine  
Schlegel, Cornelia Schleime,  
Angela Schumann  
und Karla Woisnitza,  
zwei Fine Art Prints

schwein gehabt, 2022,  
Assemblage, Ausstellungs-  
ansicht Kunstraum Kreuzberg/  
Bethanien



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. »Ruth Wolf-Rehfeldts Serie Type\_writings entstand zwischen den frühen 1970er Jahren und 1989. In dieser Zeit unterhielt Wolf-Rehfeldt insbesondere mit ihrer Mail-Art Kontakt zu Personen außerhalb der DDR. Die ausgestellten Arbeiten gehören zu ihren Zinkographien, von denen nach DDR-Richtlinien nur maximal fünfzig Kopien angefertigt werden durften. Sie mussten oft so klein sein, dass sie per Post verschickt und effizient in Mail-Art-Kreise verteilt werden konnten. Im Jahr ihres 90. Geburtstags 2022 wurde Ruth Wolf-Rehfeldt in Berlin mit dem renommierten Hannah-Höch-Preis geehrt.« Galerie ChertLüdde

Piece by piece for PEACE, Zinkographie, 27,5x16 cm

A Letter To From, 1974-2015, Risographie, drei Teile, jeweils 10x15 cm

Engel, Zinkographie, 15x10,5 cm

Regenschauer (.regen), 1970er, Zinkographie, 14,5x10,5 cm

Gedanke, Zinkographie, 21x15 cm

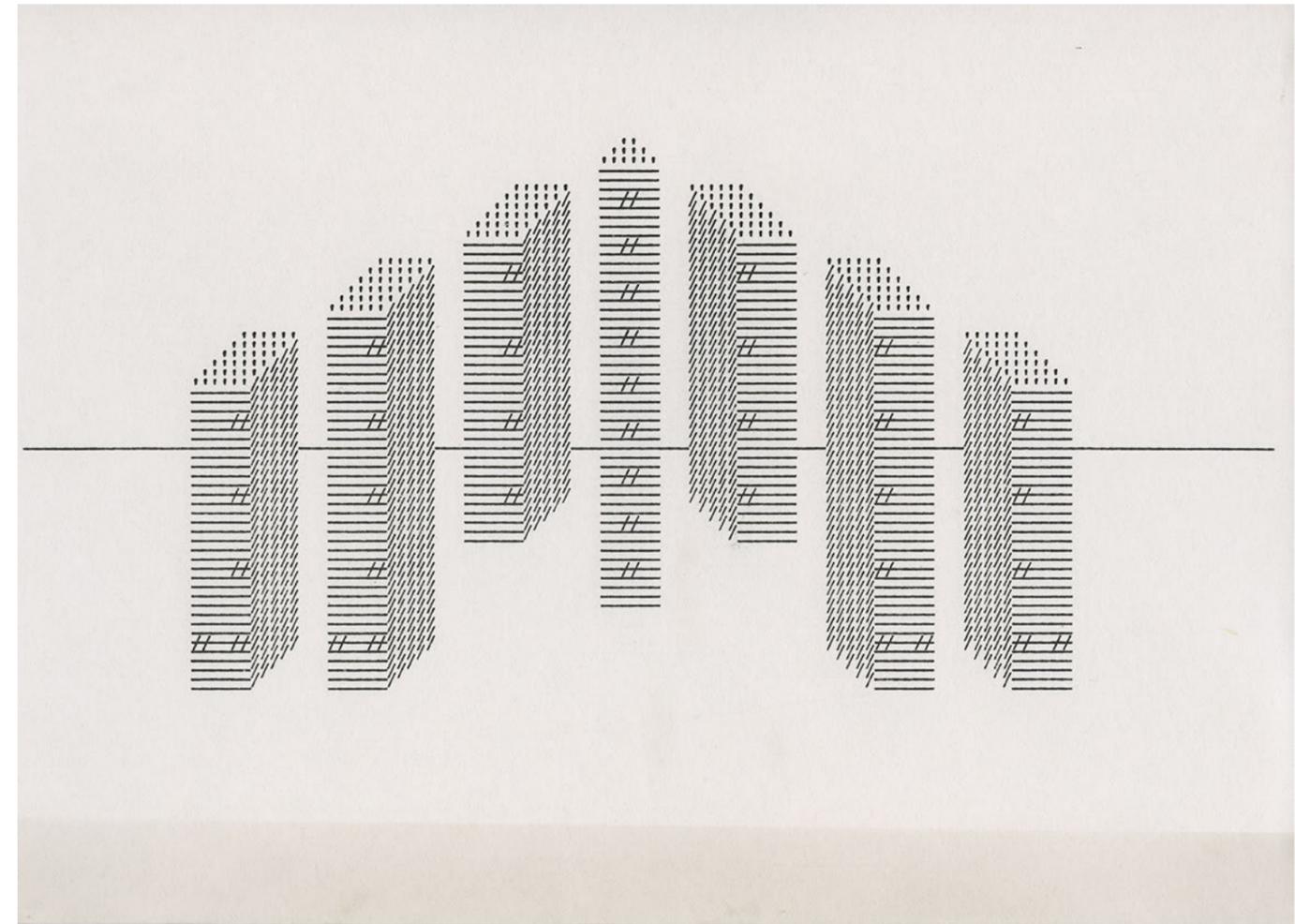
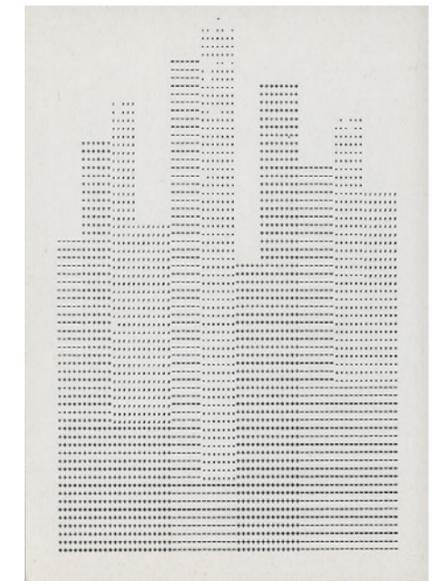
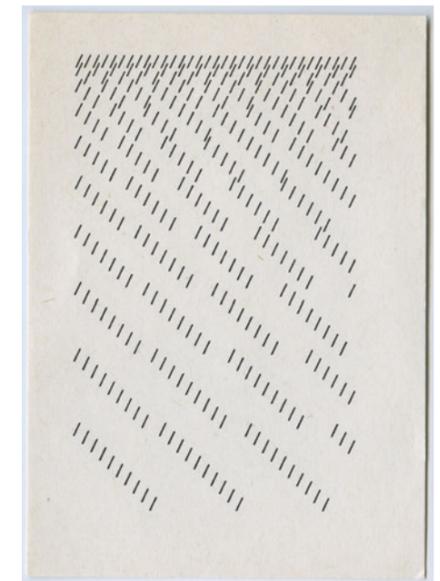
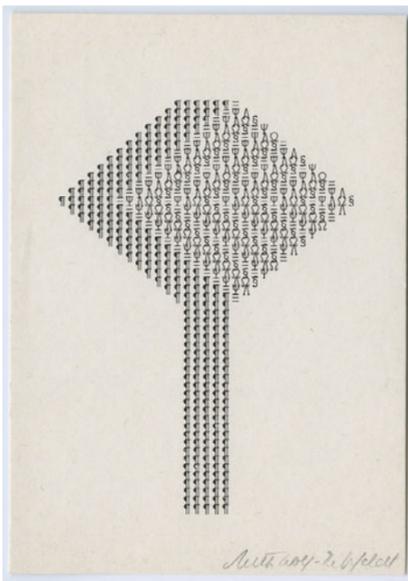
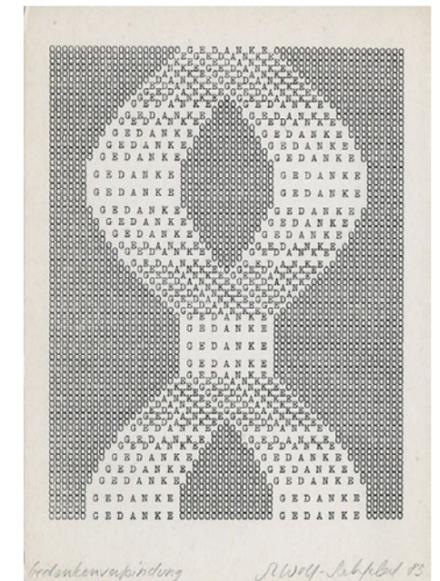
Evolution, Zinkographie, 21x15 cm

Zeichensignal, 1970er, Zinkographie, 15x10,5 cm

Regenschauer (/ regen), 1970er, Zinkographie, 14,5x10,5 cm

Untitled, Zinkographie, 21x15 cm

Hochhausperspektive, 1981, Zinkographie, 30,5x21,5 cm



Begleitprogramm zur Ausstellung:

Jana Hensel, Redakteurin »Die Zeit«, im Gespräch mit Andrea Pichl und Else Gabriel, 8.9.2022

Grit Díaz de Arce und Bibiana Malay: »The Dark Side of the GDR«. Szenische Lesung, 22.9.2022

Katharina Warda: »Der Ort, aus dem ich komme, heißt Dunkeldeutschland«. Lesung, 29.9.2022

Annekatriin Hendel: »Fünf Sterne«, D 2017, Filmstreaming. 6.10.2022

Adama Ulrich, Lutz Pehnert und Matthias Ehlert: »Partisan«, D 2018. Filmstreaming, 13.10.2022

Katja Lange-Müller: »Drehtür«. Lesung, 20.10.2022

Therese Koppe: »Im Stillen laut«, D 2019. Filmstreaming und Gespräch mit Therese Koppe, Erika Stürmer-Alex und Christine Müller-Stosch, 30.10.2022

AUS DER DDR

30.10.22

30.10.22

KUNSTRAUM

KREUZBERG

BETHANIEN

# WACKELIGES GEDENKEN

Erschienen in: Der  
Freitag, Ausgabe 28/2020  
als Kommentar zum 30.  
Jahrestag der Währungs-  
union.

»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 »Jammerossis« 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 Wohnraum 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, antifeministische 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 zusammengesetzten 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 Prozent Allianz-Wählerinnen schon rechnerische keine Mehrheit gegenüber den 52 Prozent 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.

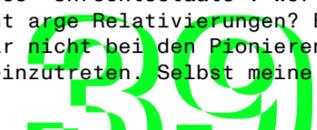
**Wachsende Unzufriedenheit:** Noch interessanter wäre zu fragen, welche Vorstellungen eines kommenden vereinten Deutschlands sich überhaupt mit den Entscheidungen der Wählerinnen im März verbunden hatten. »Ein einiges Deutschland mit größter sozialer Gerechtigkeit und Sicherheit. Ein einiges Deutschland, 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. Stell-

vertretend 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 zweieinhalb Jahrzehnte zu früh. Sind wir 2020 so weit?

# WIE PASSE ICH INS BILD?

Jeder Winkel, zu dem die Sonne durchbricht, leuchtet auf dem Foto, das an der Kühlschranktür 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 sonig. 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. **Vielleicht** 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 Siegeregeschichte. **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 weitererzählen. 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 Betreuungsvollmacht, 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 Oppositionellentochter 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 Jammerrossis. **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 neurechten 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 Osis 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 misslingen. 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, kleingerechnet. 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-Spitzeln 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 Kühlschrantür 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.



# 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 Neankömmlinge, 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): »Täusche 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, blaugraue 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 verstaut, 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 heut' 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.

## Pressespiegel

Deutschlandfunk Kultur, Kompressor: Ausstellung  
»Worin unsere Stärke besteht« – Weibliche Kunst aus der  
DDR, Andrea Pichl im Gespräch mit Gesa Ufer, 9:21 Min.,  
1. September 2022.

tip Berlin, Wurzeln im Osten – Der Kunstraum Kreuzberg  
korrigiert die Kunstgeschichte, Johannes Wendland,  
Ausgabe 19|22.

rbbKultur Radio, Couragiert unterwegs: Feministisch,  
divers, weltoffen – Worin unsere Stärke besteht, Michaela  
Gericke, 4. September 2022.

Flux FM, Radio Arty: Worin unsere Stärke besteht,  
Jan Kage, 8. September 2022.

49 der Freitag, »Ich zählte dann mal nach« – Interview mit  
Andrea Pichl, Sarah Alberti, 8. September 2022.

Sächsische Zeitung, Doppelter Ausschluss – Interview mit  
Andrea Pichl, Sarah Alberti, 16. September 2022.

50 Frankfurter Allgemeine Zeitung, Diese Werke sind besetzt,  
Kevin Hanschke, 22. September 2022.

Freie Presse, Doppelter Ausschluss – Interview mit  
Andrea Pichl, Sarah Alberti, 24. September 2022.

52 Tagesspiegel Online, (Aus dem Osten was Neues):  
Ganz schön stark, Elke Linda Buchholz, 25. September,  
online 24. September 2022.

tip Berlin, Starke Zeichen aus dem Osten, Tom Muströph,  
Ausgabe 20|22.

55 nd-aktuell, Spezifische Sensibilisierungen, Tom Muströph,  
30. September 2022.

ARD – das Erste, ttt – titel, thesen, temperamente:  
Ausstellung in Kreuzberg. 50 Künstlerinnen zeigen Stärke,  
Meinhard Michael, 2. Oktober 2022.

57 Monopol Online, »Der Westen musste nicht im Osten  
ankommen« – Interview mit Angelika Richter, Sarah  
Alberti, 3. Oktober 2022.

62 Spike Art Magazine, One-on-one Review: A Distant Mirror,  
Eva Scharrer, Nr. 73, Herbst 2022.

mdr, artour: Ausstellung in Kreuzberg – 50 Künstlerinnen  
zeigen Stärke, Meinhard Michael, 7. Oktober 2022.

3Sat, Kulturzeit: Ausstellung in Kreuzberg –  
50 Künstlerinnen zeigen Stärke, Meinhard Michael,  
10. Oktober 2022.

65 taz, Endlich frontal aufnehmen, Sarah Alberti,  
10. Oktober 2022.

66 Berliner Zeitung, Verbittert ist hier gar nichts,  
Ingeborg Ruthe, 17. Oktober 2022. Online: Es spielt eine  
Rolle, woher man kommt: Ostkunst weiblich macht mobil  
im Bethanien, 13. Oktober 2022.

67 Texte zur Kunst Online, Die Stärke des offenen Dialogs,  
Hanna Krug, 9. Dezember 2022.

-----  
-----  
-----  
-----  
-----  
-----

-----  
-----  
-----

-----

-----  
-----  
-----  
-----

-----

-----  
-----  
-----

-----  
-----

Die Klammer ist eine soziologische. Was bedeutet das für die Auswahl der Kunstwerke?

Mir war wichtig, dass deutlich wird, dass es keine gemeinsamen Ästhetiken gibt. In jedem Raum treten drei Generationen in den Dialog. Manche sind thematisch angelegt, manche eher visueller Art. Es gab auch emotionale Entscheidungen. Von Helga Paris habe ich Porträts von sechs Jugendlichen von 1981 und 1982 ausgesucht. Die, die da drauf sind, kenne ich alle. Bei Paris hängt eine Fotografie von Ricarda Roggan, ein blaues Unfallauto mit schwarzem Hintergrund. Und daneben typografische Arbeiten von Ruth Wolf-Rehfeldt, damit es eine gewisse Strenge behält.

Sie selbst sind mit fünf Zeichnungen aus der Serie »Stasi-zentrale« vertreten, die sich thematisch direkt auf die DDR beziehen.

Ich war 2018 zum ersten Mal in der Stasizentrale und habe dort fotografiert. Mit dem ersten Lockdown habe ich begonnen, meine Fotos abzuzeichnen. Es sind angeschnittene Detailaufnahmen des Interieurs von Erich Mielke, von seinem Day-Bett, Sesseln oder dem Teppich. Die Ästhetik der Macht unterscheidet sich kaum von der des Privaten. Ich habe erst 2018 verstanden, wie umfassend und flächendeckend die Überwachung lief. Ich habe das viele Jahre verdrängt. Ich habe aufgrund der Stasi in der DDR nicht studieren dürfen. Der Stasi-Chef in Weibensee war der Bildhauerei-Chef an der Kunsthochschule. Ich habe mir meine Stasi-Akte nie angesehen, aber er hat das offensichtlich verhindert. Als der weg war, habe ich sofort einen Studienplatz bekommen.

Gibt es weitere Werke, die sich explizit mit der DDR befassen?

Vereinzelte sind Werke vertreten, die bereits in der DDR entstanden sind. Es ist in meiner Generation jedoch nur bei wenigen thematisch deutlich, dass sie aus der DDR kommen. Nadja Buttendorf hingegen war erst fünf Jahre alt, als die Mauer fiel, und ist total damit beschäftigt, DDR zu erzählen. Ihre Eltern haben sich bei Robotron, dem größten Computerhersteller der DDR, kennengelernt. Sie hat fünf Staffeln einer Soap Opera mit originalen Schwarz-Weiß-Fotos inszeniert. Sie tritt dort mehrfach als Protagonistin auf und spielt den fiktiven Robotron-Alltag in Kittelschürze oder in aktueller Kleidung nach. Aber die DDR-Biografie wird auch von den Jüngeren nicht immer verworfen. Franziska Reinbothe ist Jahrgang 1980, begreift sich als aus der DDR kommend, aber in ihren Arbeiten, die sich mit den Rückseiten von Leinwänden und deren Dekonstruktion befassen, ist das nicht sichtbar.

Manche haben ihre DDR-Spuren verwischt, weil sie meinen, dass sie geschäftsschädigend sind. Sie trainierten sich den Dialekt ab und geben nicht an, wo sie geboren sind. Henrike Naumann wiederum arbeitet zur Nachwendzeit im Osten und geht offensiv mit ihrer Ost-Biografie um, vermerkt auf ihrer Homepage, dass sie 1984 in »Zwickau (DDR)« geboren wurde. Beobachten Sie auch bei der älteren Generation, dass die Ost-Biografie inzwischen genutzt wird, um sich im Kunstfeld zu positionieren?

Einige wenige benutzen das als Marketingformel. Aber das Gros der Künstlerinnen tut das nicht.

Gab es Künstlerinnen, die mit Ihrem Ausstellungs-Label »Künstlerinnen aus der DDR« Schwierigkeiten hatten?

Ich hatte das vermutet, aber mir ist nichts zu Ohren gekommen.

**Diese Werke sind besetzt**

**Treuhänderisch: Der Kunstraum Kreuzberg/Bethanien zeigt fünfzig Künstlerinnen aus der DDR.**

Alles beginnt mit einer Frau, die nicht hier sein sollte. Es ist Birgit Breuel, die zweite Präsidentin der Treuhandanstalt, porträtiert von Henrike Naumann und Susanne Rische. Die Malerei, die sie in einer nachdenklichen Pose zeigt, ist ein untypisches Porträt, denn als Hintergrund wählen die beiden Künstlerinnen den Protest im VEB Kaliwerk »Thomas Müntzer« im thüringischen Bischofferode. Es war das erste Aufbegehren einer ostdeutschen Belegschaft in der ökonomischen Transformationsphase nach dem Mauerfall. Das Bild soll die Macht und Ohnmacht der vom Wandel betroffenen Menschen ausdrücken. Beide Gefühle treffen auch den Kern der Ausstellung, in der das Bild gezeigt wird. Der Kunstraum Kreuzberg widmet sich mit der Schau »Worin unsere Stärke besteht« dem Schaffen von fünfzig Künstlerinnen, die in der DDR geboren wurden und die sich in ihrer Kunst mit dieser Identität ausein-

Kevin Hanschke,  
**Frankfurter Allgemeine Zeitung**, 22.9.2022,  
Feuilleton, Seite 14

© Alle Rechte vorbehalten.  
Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH, Frankfurt.  
Zur Verfügung gestellt vom Frankfurter Allgemeine Archiv.

andersetzen. Die Ausstellung solle sich nicht der Historisierung von Kunst aus der DDR widmen, heißt es im ersten Saal, sondern Biographien der Künstlerinnen in den Mittelpunkt stellen. Schon im Eingangsbereich wird deutlich, dass das Erbe des realsozialistischen Staates, sei es kulturell oder ökonomisch, dabei kaum abgelegt werden kann. Einige der Künstlerinnen, wie die Fotografin Helga Paris oder die Grafikerin Ruth Wolf-Rehfeldt, waren bereits zu DDR-Zeiten aktiv. Andere, wie die Weimarer Künstlerin Ulrike Theusner und die Rostockerin Wenke Seemann, sind in den Achtzigerjahren geboren. Die Ausstellung verstehe sich als ein Gegenentwurf zu bisherigen Schauen der letzten Jahre, die sich der Kunst der DDR widmeten, sagt die Kuratorin Andrea Pichl. Ausstellungen zu weiblichen Ostkünstlerinnen gab es immer wieder: Anlässlich des 50. Jubiläums des Internationalen Frauentags initiierte die SED-Führung 1960 die Ausstellung »Frauenschaffen in der bildenden Kunst«. Es war die erste Schau, die ganz dem weiblichen Kunstschaffen gewidmet wurde. Doch bei vielen kulturpolitischen Entscheidungen spielten die weiblichen Künstlerinnen kaum eine Rolle. Dies zieht sich bis in die Gegenwart weiter. In den Überblicksaussstellungen nach der Wiedervereinigung waren Künstlerinnen lediglich zu neunzehn Prozent vertreten, attestiert die Kuratorin. In den meisten der dreizehn Räume werden dementsprechend zeitgenössische und historische Werke zusammengeführt. Spannend ist der große Saal, in dem Inken Reinerts anarchische Schrankwandskulptur »Quadratsystem« mit einer Videoarbeit zum Autoritarismus im chinesischen Schulsystem von Ingeborg Lockemann interagiert. Das öffentliche und private Leben ist miteinander verwoben. Im Raum daneben setzt sich Jana Gunstheimer in ihrer comicartigen Bildserie »Kreuz des Ostens« mit der Psychologie in Plattenbauvierteln auseinander. An den schwarz bemalten Wänden prangt das Logo »Zwickauer Fried Chicken«. Die Zeichnungen zeigen maskierte Männer in Jogginghosen, die rumlungern oder Sport treiben. Jana Müller beschäftigt sich mit ihrem Aufwachen in Halle und hat dafür persönliche Gegenstände gesammelt – Schlagringe und Mettigel, Uniformen und knallbunte Sparschweine. Gabriele Stötzer, die 1953 geboren wurde, zeigt ihre Videoarbeit »Veitstanz/Feixtanz« von 1988, die Aktporträts, Bilder des Alltags in der DDR-Künstlerkommune oder Architekturaufnahmen des zerfallenen Erfurts enthält. Dazu werden vertonte Erinnerungsfragmente eingespielt. Immer wieder geriet Stötzer wegen ihres Lebensstils mit der Staatssicherheit aneinander. Ab 1980 stellte sie Werke aus der alternativen Szene aus. Vier Jahre später war sie Mitgründerin der Künstlerinnengruppe Erfurt, die Performances und Super-8-Filme produzierte. Subkultur, politisches System und Geschlechterhierarchien beeinflussten den Stil der Künstlerinnen, die sich in keine Kunstgattungen pressen ließen. Ihre Kunst versprach den Frauen einerseits Befreiung gegenüber der visuellen Realität der DDR, andererseits aber auch gegenüber normierten Geschlechterbildern. Und diese Haltung zieht sich bis in die Gegenwart. Mit febrigem Pastellstrich zeichnet Ulrike Theusner Menschen und urbane Szenen, die an Edvard Munchs Grafiken erinnern. Ihr »Küssendes Paar« zeigt zwei Menschen, die eine Symbiose eingehen. Die Striche verschwimmen und gehen ineinander über. Das Gegenteil dazu ist Ruth Wolf-Rehfeldts Zinkographie »Zeichensignal« aus den Siebzigerjahren. Ihre Grafiken zeigen futuristische Geometrien. Wenige Jahre später fotografierte Helga Paris unangepasste Jugendliche ihres Heimatviertels Prenzlauer Berg, wie »Sabine«. Dazu passend ist der 2016 entstandene Film »Lange Weile« von Tina Bara. In der Videocollage reflektiert sie den Prozess des Erinnerns und ihre Befremdung, die dazu führt, dass sie 1989 in die Bundesrepublik ausreist. Filme wie dieser dokumentieren die Produktionsbedingungen der Künstlerinnen, die überschattet waren durch Bespitzelung, Berufsverbot und Ausbürgerung und später den Bedeutungsverlust nach der Wende. »Als Frau kämpfte man 1990 mit einem doppelten Ausschluss«, sagt Andrea Pichl dazu. Sie selbst steuert mit ihrer Serie »Stasizentrale« einen Zeichenzyklus bei, der das Hauptquartier des MfS szenisch seziert. Auf diese Vergangenheitsauseinandersetzung folgt wieder das Zeitgenössische. Die Fotografin Ricarda Roggan thematisiert in ihren Werken die Nachwehen der Transformation. Mit ihrer Fotoinstallation »Garage 10«, die einen Kleinwagen nach einem Unfall zeigt, widmet sie sich der Bedeutung der Garagen im kollektiven Gedächtnis der Ostdeutschen. Im letzten Raum folgt Else Gabriel, die mit ihrem »Medienturm« von 1988 vertreten ist, der die DDR als »realdadaistische Sozialsatire« persiflieren soll. Das ist auch sinnbildlich für die gesamte Schau, die es schafft, die DDR-Vergangenheit mit der Gegenwart zusammenzubringen und die Vielfalt des weiblichen ostdeutschen Kunstschaffens aufzuzeigen. Am Ende bleibt die These, dass beide Identitätsmerkmale noch

[Redacted text block]

[Redacted text]

■

████████████████████

████████

■

████████████████

████████████████████  
████████████████████  
████████████████████  
████████████████████

■

■

rationsartisten schon in den 1980er Jahren Performancekunst, die die Enge des offiziellen Kunstbetriebs radikal überschritt – und die im nachfolgenden gesamtdeutschen Kunstbetrieb gern ins Gehege der »oppositionellen Kunst«, also der (kunst-)politisch guten und genehmen, eingepfercht wurde. Auch Erika Stürmer-Alex, die sich mit ihren abstrakten Kompositionen auf Leinwand, aus Holz oder aus Styropor ebenfalls dem verordneten Realismus entzog, ist mit von der Partie. Von ihr sind zwei aus Kugeln, Kästen und Gestellen gebildete Styroporplastiken ausgewählt. Noch stärker am Rande der offiziellen Kunstproduktion agierte Ruth Wolf-Rehfeldt, die lange Zeit meist im Kontext der Mail Art ihres Mannes Robert Rehfeldt bekannt war, seit Kurzem aber eine Wiederentdeckung vor allem wegen ihrer frühen Schreibmaschinengrafiken erfährt. Blätter mit diesen so dynamischen wie minimalistischen Kompositionen werden in der Ausstellung gezeigt. **Wolf-Rehfeldt** ist ein gutes Beispiel für die Notwendigkeit dieser Ausstellung. Denn Frauen, die in der DDR ihre künstlerische Laufbahn begannen, hatten es im Kunstbetrieb ab den 1990er Jahren doppelt schwer. Frausein war Handicap, wenn es um große Einzelausstellungen an bedeutenden Häusern ging, aus der DDR zu sein, der vielleicht noch größere Mäkel. Laut Pichls Analysen waren selbst in Überblicksausstellungen zur Kunst aus der DDR in den letzten drei Jahren Künstlerinnen nur sehr selten vertreten. Zwischen 14 und 23 Prozent zählte sie. **Das** ist eine Konstante im Kunstbetrieb. Bereits 2009, bei der Ausstellung »und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR«, die ebenfalls im Kunstraum Kreuzberg/Bethanien zu sehen war und Arbeiten von Gabriel und Stürmer-Alex zeigte, war die Klage über die doppelte Benachteiligung laut und vernehmlich. **In** dem guten Jahrzehnt dazwischen hat sich allerdings der Blick auf die Problemlage etwas verändert. Die Ausschlussmechanismen sind immer noch wirksam, und werden immer noch völlig zu Recht kritisiert. Wurde längere Zeit der biografische DDR-Hintergrund aber häufig heruntergespielt oder lediglich zur Markierung einer Außenseiterposition genutzt, so wird er im Kontext der aktuellen Ausstellung als produktives Moment ins Spiel gebracht. Pichl hält in ihrem Vorwort zur begleitenden Publikation die Herkunft aus der DDR für wesentlich für das künstlerische Werk und auch als »Voraussetzung für Substanz, Kraft und Relevanz im zeitgenössischen Kontext«. Am prägnantesten drückt diesen Bewertungswechsel der DDR-Herkunft die Journalistin Charlotte Misselwitz aus. Als Tochter der Mitbegründer des Pankower Friedenskreises, Hans-Jürgen und Ruth Misselwitz, hatte sie zwar einen im neuen System als positiv erachteten, weil oppositionellen Familienhintergrund. Aber selbst sie habe sich, wie sie in ihrem Beitrag in der Publikation erzählt, mit ihren Erfahrungen als nicht »passend« empfunden – und Fragen nach dem Aufwachsen in der DDR schließlich mit Floskeln wie »Ja, auch wir hatten Elektrizität« beantwortet. Erst über den Umweg im Ausland kam sie wieder in ein sprechendes Verhältnis zur eigenen Herkunft. **Daraus** lässt sich mittlerweile neues Selbstbewusstsein ableiten. Else Gabriel schreibt in ihrem Beitrag von den Werten, die die Kenntnis von Systemwechseln und Systemverwerfungen habe. »Die damit verbundene spezifische Sensibilisierung zu leugnen, wäre eine Verschwendung künstlerischen Potenzials«, sagt sie in Bezug auf die Kunststudent:innen aus den ostdeutschen Ländern, die gerade mit ihrem Studium angefangen haben und von den Transformationserfahrungen ihrer Eltern geprägt sind. So gesehen wachsen aktuell neue Jahrgänge von Künstlerinnen aus der DDR heran. **Die** Ausstellung selbst ist angesichts der Vielfalt der Ausdrucksmittel und Themen nicht summarisch zu beschreiben. Gleich zu Beginn wird man mit Porträts zweier Frauen konfrontiert, die für Ostdeutschland sehr wirkmächtig waren. Else Gabriel malte Beate Zschäpe, die aus Jena stammende NSU-Terroristin, in Öl. Halb versteckt ist sie hinter ihrem schwarzen Vorhang aus Haaren. In der Nähe befindet sich Birgit Breuel, die als Präsidentin der Treuhand für das Ende der Arbeitsbiografien vieler Ostdeutscher sorgte. Susanne Rische und Henrike Naumann setzten Breuels Bildnis vor die Fassade eines Betriebes, der von der Belegschaft besetzt ist. **Die** Auseinandersetzung mit der DDR und der ostdeutschen Gesellschaft prägt auch zahlreiche andere Arbeiten. In der Installation »Falscher Hase« spürt Jana Müller nicht nur dem Leben ihres Vaters als Polizist nach. Sie verknüpft auch die rechtsradikalen Attentate von Halle, ihrer Geburtsstadt, und Christchurch in Neuseeland, wo ein Teil ihrer Familie lebt. Ulrike Kuschel verarbeitet Texte aus der politischen Wehrerziehung der DDR zu Plakaten. Bewertungskategorien, mit denen man einst selbst bedacht wurde, werden in Erinnerung gerufen: »klassengemäß«, »im wesentlichen klassengemäß«, »ausweichend«, »nicht klassengemäß«. **Im** Kontext dieser Prädikate bekommt der Titel der Ausstellung »Worin

Sarah Alberti,  
**Monopol**, online,  
3.10.2022  
<https://www.monopol-magazin.de/der-westen-musste-nicht-im-osten-ankommen>

unsere Stärke besteht« einen recht schrillen Klang. Deutlich wird aber auch, dass viele Passagen des Solidaritätslieds von Bertolt Brecht und Hanns Eisler, aus dem diese Zeile stammt, heutzutage ähnlich relevant sind wie zur Zeit der Entstehung vor knapp 100 Jahren. Die Ausstellung überschreitet damit gleich mehrere Epochen Grenzen.

**Kunstwissenschaftlerin Angelika Richter:**  
**»Der Westen musste nicht im Osten ankommen«**  
**Kürzlich eröffnete im Berliner Kunstraum Bethanien die Ausstellung »Worin unsere Stärke besteht. 50 Künstlerinnen aus der DDR«. Motiviert hatte Kuratorin Andrea Pichl, dass in den letzten großen Ausstellungen zu Kunst aus der DDR nicht einmal 25 Prozent Künstlerinnen vertreten waren. Angelika Richter, Rektorin der Weißensee Kunsthochschule Berlin, beschäftigt sich seit über 20 Jahren mit Künstlerinnen aus der DDR. Ein Gespräch über Gleichberechtigung im Kunstsystem der DDR, den Mehrfachabschluss nach 1990 und ihre bewusste Rückkehr nach Ostdeutschland**

Frau Richter, kürzlich eröffnete die Ausstellung »Worin unsere Stärke besteht. 50 Künstlerinnen aus der DDR«. Sind Ausstellungen, deren kuratorische Klammer eine soziologische ist, in diesem Fall Geschlecht und Herkunft, ein sinnvoller Weg, um Künstlerinnen mehr Sichtbarkeit zu verschaffen? Oder nehmen sie den Kunstwerken ihre Kraft?  
Ich teile diese Ambivalenz. Aber solange strukturell bedingte Diskriminierung und Ausgrenzung stattfinden, aufgrund von Geschlecht oder Herkunft oder auch anderen Kategorien, sind diese soziologischen Rahmensetzungen notwendig.  
Und wie finden Sie die Ausstellung?  
Ich kann sie nur empfehlen! Es ist eine ganz kraftvolle großartige Ausstellung von Gegenwartskunst. Und viel mehr will sie auch nicht sein. Sie braucht kein wahnsinnig durchgearbeitetes kuratorisches Konzept. Das Konzept besteht eher darin, eben darauf zu verzichten und die Werke der Künstlerinnen sprechen zu lassen. Es macht Spaß durch die Räume zu gehen. Auch ich habe da diverse Arbeiten neu entdeckt.  
Bereits im Jahr 2009 haben Sie die Ausstellung »und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR« kuratiert. Was war damals Ihre Motivation?

Es waren tatsächlich ähnliche Beweggründe wie jetzt für die von Andrea Pichl kuratierte Ausstellung »Worin unsere Stärke besteht«. Es ging um Sichtbarmachung. Bereits 2007 hatte mich die Kuratorin Bojana Pejić eingeladen, die Recherche für Kunst aus der DDR für ihre Ausstellung »Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe« zu leiten. Diese umfassende Ausstellung fand 2009 am Mumok in Wien statt. Bojana Pejić hatte 24 Wissenschaftler:innen eingeladen, zu einzelnen Ländern zu recherchieren. Das war der Beginn meiner Auseinandersetzung mit der Thematik, die 2009 in der Parallelausstellung »und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR« resultierte, die ich mit Bettina Knaup und Beatrice E. Stammer kuratiert habe.

Was haben Ihre Recherchen ergeben?  
Ich habe in der Rezeption der Kunstgeschichte der DDR eklatante Lücken festgestellt, vor allem, was die Generation der in den 1950er- und 1960er Jahren geborenen Künstlerinnen betraf, die schon in der DDR praktiziert haben. Nach 1989 haben sie in repräsentativen Ausstellungen, Veranstaltungen und Publikationen mehr oder weniger keine Präsenz mehr erfahren. Kurz nach 1989/90 gab es noch einige Ausstellungen mit Künstlerinnen aus der DDR wie »Außerhalb von mittendrin«, kuratiert von Beatrice E. Stammer oder im Frauenmuseum Bonn. Danach folgte eine große Leere, obwohl es sehr repräsentative Ausstellungen wie »Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land« am Martin-Gropius-Bau gab. Aus diesem wahnsinnigen Ungleichgewicht ergab sich für mich die feministische Fragestellung, was aus diesen Künstlerinnen geworden ist. Das Jahr 2009 bot 20 Jahre nach dem Mauersturz den Anlass, diese Frage in der breiteren Öffentlichkeit zu stellen.

Was war der Ansatz Ihrer Ausstellung?  
Es war uns wichtig, zu zeigen, dass diese Künstlerinnen nach wie vor aktiv sind. Wir haben den Bogen von historischen zu aktuellen Arbeiten gespannt. Besonders interessiert haben mich Künstlerinnen, die schon in der DDR den herkömmlichen Bild-Begriff hinter sich gelassen und angefangen haben, interdisziplinär beziehungsweise mit anderen Kunstformen wie Aktionskunst, Film oder Musik zu arbeiten. Damit sind

auch eine große experimentelle Offenheit und die Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper verbunden. Das fand ich sehr spannend, weil sich dort ganz viele widerständige Praktiken niedergeschlagen haben. Es gab viele Künstlerinnen und Künstler, die offiziell gar nicht ausstellen durften und sich dann eben genau in diesen Medien bewegt haben. Dazu gehören auch Super-8-Filme, Auftritte mit Bands und Veröffentlichungen jenseits der offiziellen Kanäle. Diese Differenzierung, die aufgrund kulturpolitischer Reglementierung stattgefunden hat, hat mich sehr interessiert.

Sie haben schließlich über Genderkritik, Performance Art und die zweite Öffentlichkeit in der späten DDR promoviert. Die Promotion war eher ein Schlusstrich. Ich habe in den 2000er Jahren angefangen, mich intensiver mit dem Thema zu befassen und bestimmte Recherchen zu leisten. Außerdem stehe ich seitdem in einem kontinuierlichen Austausch mit Künstlerinnen. Ich habe in der Folge viele Ausstellungen und Publikationen zu diesem Thema gemacht, etwa auch einen Teil in der Ausstellung »Puzzle« in der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig kuratiert. Nach einer gewissen Zeit hatte ich eine entsprechend große Sammlung von Material, das ich gern noch einmal umfassender kommunizieren wollte. Im Rahmen meiner Promotion habe ich mir angeschaut, inwieweit sich Machtverhältnisse in der Kunst gespiegelt haben, welche Widerstandspotenziale, aber auch welche Lustpotenziale es gab und den Blick auch auf Lebens- und Produktionsbedingungen gerichtet.

Sprechen wir über einige Aspekte dieser umfangreichen Untersuchung. Eine Folge der Wiedervereinigung Deutschlands war die verstärkte Marginalisierung von Künstlerinnen aus der DDR. Womit begründet sich dieser Ausschluss?

Grundlegend muss man sagen, dass es eine Entwertung der Kultur des Ostens gab. Der Westen musste nicht im Osten ankommen. Ab 1990 diente der Westen als dominantantes Referenzsystem, als Referenzgesellschaft. Dazu gibt es ganz hervorragende Arbeiten von diversen Soziologen wie zum Beispiel von Steffen Mau. Die fehlende Wirkungsmacht der Ostdeutschen nach 1990 betrifft Netzwerke, die institutionelle Anbindung und Aufstiegschancen. Fehlendes soziales und ökonomisches Kapital spielen eine entscheidende Rolle. Auch kulturelles Kapital, also Bildung, erfährt eher eine Abwertung, als dass wir damit hätten punkten können. Im Gegenteil, wir mussten unser Abitur anerkennen lassen, um an einer deutschen Universität studieren zu dürfen. Steffen Mau hat auch zum Eliten-Transfer geforscht. In manchen Bereichen hat in den 90er Jahren ein kompletter Austausch stattgefunden, mit Konsequenzen bis heute. Von aktuell 300 Spitzenpositionen im Wissenschaftsbereich in Deutschland sind gerade mal zwei von Personen aus dem Osten besetzt. Das sagt alles. Unsere Regierung in Berlin hat in ihrem Koalitionsvertrag festgehalten, dass es mehr Wissenschaftler:innen aus Ostdeutschland braucht, um deren Erfahrungswerte für methodische Zugänge ins Wissenschaftssystem aufzunehmen. Im Kunstbereich gibt es darüber hinaus ein fehlendes Verständnis für bestimmte künstlerische Ausprägung. Hinzu kommt die intersektionale Perspektive, also neben der Herkunft aus dem Osten, auch noch Frau zu sein, Künstlerin zu sein, gegebenenfalls auch noch Künstlerin der zweiten Öffentlichkeit zu sein, die sich dann auch noch feministisch positioniert. Das sind mehrere Kriterien, die zu einem Ausschluss führen. Entscheidend für die Dynamiken, die es nach 1990 gegeben hat, war, dass es auch in der DDR für Frauen schwieriger war, einen Zugang zu bestimmten Strukturen und Netzwerken zu erhalten.

Welche Position hatten Künstlerinnen im Kunstsystem der DDR? Inwieweit wurde diese staatlicherseits gefördert?

Die DDR hat nur eine relativ kurze Zeitspanne existiert. Dass die jahrhundertelange Diskriminierung von Frauen binnen weniger Jahrzehnte abgeschafft wird, wäre viel verlangt. Auch die heutige Bundesregierung scheitert noch im großen Stil am Gender Pay Gap und an anderen maßgeblichen Gleichberechtigungszielen für Frauen. Gerade in den 1950er Jahren gab es an den Kunsthochschulen in der DDR auch noch Professoren, die Frauen bei der Aufnahmeprüfung auf ihre Wirkungsstätte am Kochtopf verwiesen haben. Es gab in der DDR das Recht und die Pflicht zu arbeiten. Das ging mit einer gewissen ökonomischen Unabhängigkeit von Frauen einher. Künstlerinnen waren in der DDR grundsätzlich anerkannt, sie konnten an einer Hochschule studieren und durch die Mitgliedschaft im Verband bildender Künstler war gewährleistet, dass sie quasi vollbeschäftigt und anders als Kolleginnen im Westen durch regelmäßige Aufträge ökonomisch relativ unabhängig waren. Vielen wurde aber auch die Mitgliedschaft im Verband verwehrt. Gerade für die Künstlerinnen der zweiten Öffentlichkeit war es ungleich schwerer,

weil für etliche ein indirektes Berufsverbot bestand. Das traf genauso Künstler. In den Verbandsstrukturen und künstlerischen Institutionen, gerade in Hinblick auf Führungspositionen, gab es natürlich eine ausgeprägte Geschlechterhierarchie. Zugänge zu bestimmten Positionen waren für Frauen einfach nicht gegeben. An den Kunsthochschulen gab es kaum Professorinnen, und wenn, dann waren diese oft die Partnerinnen von renommierten Professoren.

Gab es in der DDR ein Bewusstsein dafür?

Es gab durchaus progressive Kunst- und Kulturschaffende, die diese Verhältnisse kritisiert haben. Es gab einige Wissenschaftlerinnen wie Irene Dölling, die schon 1982 über die Geschlechterbeziehung in der Gesellschaft geschrieben hat. Aber diese Kritik war nicht erwünscht. Gleichberechtigung wurde in den 70er Jahren in der DDR politisch verordnet. Sie galt als erreicht und man sah keinen Bedarf, nachzujustieren. Viele Frauen haben verkannt, dass das System, in dem sie leben und arbeiten, ein patriarchales war. Dieses Verkennen war für mich beim Schreiben des Buches ein spannender Moment. Auch in der bildenden Kunst gab es nur wenige Solidaritätsbekundungen unter den Künstlerinnen. Die Mitglieder der Erfurter Künstlerinnengruppe wurden etwa nicht nur von Männern, sondern auch von anderen Frauen belächelt und teilweise als vermeintliche Kampflüster herabgesetzt.

Wie war das Geschlechterverhältnis in den Ausstellungen in der DDR?

Der Beginn feministischer Ausstellungen in Deutschland wird gern an der Ausstellung »Künstlerinnen international 1877 – 1977« festgemacht, die 1977 in Westberlin stattfand. Es gab aber schon 1975, im von der UNO ausgerufenen Internationalen Jahr der Frau, die Ausstellung »Deutsche bildende Künstlerinnen von der Goethezeit bis zur Gegenwart« in der Nationalgalerie in Ost-Berlin, die in der Aufzählung der feministischen Kunstaustellungen oft ausgeblendet wird. Das muss eine ganz großartige Ausstellung gewesen sein. Leider gibt es nur ein dünnes Begleitheft und keinen substanziellen Katalog dazu, was sicher die fehlende Wahrnehmung neben den westdeutsch geprägten Narrativen feministischer Kunst erklärt. Bei den zehn Großen Kunstaustellungen, die in der DDR von 1946 bis 1988 staatsoffiziell alle drei bis fünf Jahre stattfanden, waren maximal 30 Prozent Künstlerinnen vertreten. Als in den 80er Jahren die Fotografie zugelassen wurde, war das für Künstlerinnen wie Gundula Schulze, Christiane Eisler oder Karin Wieckhorst ein Booster. In der zweiten Öffentlichkeit ist mir nur eine einzige Ausstellung von Künstlerinnen bekannt. Diese Szene, die ja gern als Bohème bezeichnet wird, war nicht nur sehr konservativ, was die Geschlechterverhältnisse betrifft, sondern mitunter auch recht reaktionär. Auch dort wurden Künstlerinnen verstärkt diskreditiert, etwa mit Vorurteilen wie dem, dass Frauen keine Gedichte schreiben könnten. Nicht vergessen dürfen wir die Ausreisewellen der 80er Jahre, durch die viele relevante Positionen, wie etwa Cornelia Schleime, nicht mehr im Land waren. Dieser Brain-Drain von Ost nach West war für die bildende Kunst in der DDR eine absolute Katastrophe.

Insbesondere in den Performances in der DDR wurden Vorstellungen von Geschlecht thematisiert und kritisiert. Nach 1990 wurden diese im internationalen Kontext teilweise missverstanden.

Kunst sollte sehr offen sein und verschiedenste Interpretationsmöglichkeiten zulassen. Die Rezeption von Kunst ist abhängig vom Kontext und Wissen der Betrachtenden. Dass bestimmte Arbeiten ganz anders gelesen wurden als intendiert, passiert allen Künstlerinnen. Heike Stephan hat 1989 mit einer Delegation eine Reise nach New York unternommen. Das war höchst ungewöhnlich. Sie hat dort eine Performance zur Selbstbestimmung der Frauen in der DDR gemacht und dafür unter anderem Kleiderbügel für ein bühnenartiges Setting verwendet. In den USA, wo Abtreibung damals im Unterschied zur DDR illegal war, wurden diese Kleiderbügel als Hinweis auf Abtreibungen gelesen, die oft mit Kleiderbügeln vorgenommen wurden. Angela Hampel, die in den 80er Jahren in Zeichnungen und Bildern starke Frauenfiguren, widerständige Punkerinnen dargestellt hat, wurde im Westen als feministische Künstlerin rezipiert. Für sie war das höchst problematisch, weil das in der DDR wiederum bedeutete, ins Abseits gedrängt zu werden. Begriff und Idee des Feminismus waren in der DDR extrem negativ besetzt.

Gab und gibt es von Westseite Berührungspunkte mit Kunst aus der DDR?

Ein so großes grundlegendes Interesse von westdeutscher Seite ist mir gar nicht bekannt. Ich denke, sobald man sich intensiver mit den Arbeiten und den Künstlerinnen befasst, sieht man die großartigen

Potenziale, die diese Kunst hat. Mit Pauschalurteilen kommt man nicht weiter. Es gab diverse Vergleichsausstellungen zwischen Ost und West, die durchaus versucht haben, die Kunst in einem produktiven Sinne gegenüberzustellen und wo deutlich wurde, dass die Kunst aus der DDR international anschlussfähig und relevant ist. Man muss sie nur sehen und verstehen wollen und bestimmte Kontexte bereitstellen, um diese Potenziale zu heben. Die Dominanz der Figürlichkeit der Malerei hat in den 90er Jahren dazu geführt, dass diese von Westseite oft anachronistisch bewertet wurde. Die Kraft, die in der figürlichen Malerei liegen kann, ist einfach verkannt wurden. Es gab ja auch realistische Malerei in der BRD. Aber das Label »DDR« hing dran und das war keine günstige Voraussetzung, um offener gelesen zu werden. Es fehlten auch Förderstrukturen, die diesen wahnsinnig einschneidenden Transformationsprozess unterstützend begleitet hätten. Wenn man dann wie ich noch Kinder hat, kann einem der Zugang zum Kunstfeld auch komplett wegbrechen. Und da haben wir noch nicht über Klasse und Altersarmut gesprochen. Auch das ist ein großes Thema, gerade unter Kulturschaffenden. Viele Künstlerinnen identifizieren das fälschlicherweise als persönliches Problem, dabei ist es ein grundlegendes strukturelles gesellschaftliches und politisches Phänomen.

Sprechen wir über Sie: Sie wurden 1971 in Dresden geboren, waren 18 Jahre alt, als sich die Grenze öffnete. Wann wurde Ihr Interesse für Kunst aus der DDR geweckt? Schon als Jugendliche?

Ich bin in Dresden Blasewitz groß geworden, wo die Dichte an Kulturschaffenden damals sehr groß war. Das gesamte Umfeld in Dresden, auch mit den Alten Meistern und der Kunsthochschule, war damals sehr inspirierend. Ich hatte auch erste Berührungspunkte mit der zweiten Öffentlichkeit, bin für Ausstellungen extra nach Berlin gefahren, und war sehr oft in der von Künstler:innen besetzten Villa Marie am Blauen Wunder. Da habe ich ganz viel aufgesogen, an Inspiration und an Visionen zur Frage, wie alternative Lebensstile aussehen können. Dass Kunst in dieser sehr tristen Agonie des Staates Zukunftsvisionen und Kraft bieten kann, das habe ich in der Zeit mitgenommen.

Was war vor der Maueröffnung Ihre Zukunftsvision für das Leben in der DDR?

Ich habe tatsächlich lange gezögert, ob ich Medizin oder Kunstgeschichte studieren möchte und mich dann für Kunstgeschichte entschieden. Ich hatte auch schon ein erstes Gespräch bei einem Professor an der Universität Leipzig, mit dem ich über Botticelli plauderte.

Wie ging es nach der Maueröffnung für Sie weiter? Haben Sie sich bewusst entschieden, in den neuen Bundesländern tätig zu werden?

Wir waren der letzte Abiturjahrgang der DDR. Ich bin dann erst einmal nach London und Paris gegangen. Das war ein wahnsinniges Glück, einfach aufbrechen zu können und mir auch definitiv ein Bedürfnis. Ich habe da einen klaren Cut gemacht. Zunächst habe ich mein Studium in Tübingen begonnen, was daran lag, dass meine Bewerbungsunterlagen aus Paris in Berlin nicht angekommen waren. Ich bin dann schnell nach Berlin an die Freie Universität gewechselt. Und obwohl ich die Kulturwissenschaften an der Humboldt-Universität super spannend fand, konnte ich da nicht studieren. Der Ort war mir zu besetzt. Ich habe mich in den ersten zehn Jahren nach 1989 emotional am Osten abgearbeitet und den Abstand gebraucht. Es gab dann noch eine Zwischenstation in Liverpool bevor ich mich entschieden habe, nach Halle in den tiefsten Osten zurück zu kommen, um der ganzen Geschichte und der gegenwärtigen Situation und den Strukturen mit einem analytischen und professionellen Blick zu begegnen und Entwicklungsmöglichkeiten gerade für die zeitgenössische Kunst mitzugestalten.

Manche Künstlerinnen und Künstler haben ihre DDR-Spuren verwischt, weil sie meinen, dass sie geschäftsschädigend sind. Sie trainierten sich den Dialekt ab und geben nicht an, wo sie geboren sind. Wie war das bei Ihnen in den 90er Jahren? Sind Sie offensiv mit Ihrer Ost-Biografie umgegangen?

Ich habe das in den 90ern kaum thematisiert. Das war gar keine bewusste Entscheidung, bei meinen Kommiliton:innen und im Freundeskreis spielte das einfach keine Rolle. Zudem habe ich oft die Zuschreibung erfahren, westdeutsch zu sein. Manche dachten auch, ich käme aus Österreich oder der Schweiz. Ich habe nie sächsisch gesprochen. Das war aber keine sprachliche Verleugnung meiner Herkunft, denn schon in der DDR sprachen wir zu Hause hochdeutsch. In beruflichen Situationen habe ich später durchaus erlebt, dass abfällige Bemerkungen über Ostdeutsche gemacht wurden, weil man dachte, man sei

unter seinesgleichen. Das ging zum Teil extrem unter die Gürtellinie. Ich war entsetzt. Bis ich in solchen Situationen meine Stimme erhob und mich zu erkennen gegeben habe, hat es aber einige Zeit gebraucht.

War es dann, als Sie die Entscheidung getroffen hatten, bewusst im Osten zu arbeiten, wiederum ein Vorteil, Ostdeutsche zu sein?

Ja, ich hatte dadurch Zugänge zu bestimmten Kreisen, die westdeutsche Kunstwissenschaftler:innen nicht gehabt hätten. Ich konnte mich mit meiner Herkunft legitimieren. Dadurch gab es bei vielen eine Gesprächsbereitschaft, sicher auch, weil ich einer anderen Generation angehört habe. Da gab es ein Grundvertrauen. Gerade in den 90er Jahren gab es ja zum Teil heftige Verwerfungen und schmerzhaft Erfahrungen mit Akteur:innen aus dem Westen, die zum Abbruch von Gesprächen geführt haben. Ich konnte Stimmen hören, die sich ansonsten nicht geäußert hätten.

Seit Juli 2021 sind Sie Rektorin der Weißensee Kunsthochschule und somit die erste Frau mit Ost-Biografie an der Spitze einer deutschen Kunsthochschule. Was reizt Sie an dieser Aufgabe?

Eine Kunsthochschule ist einfach ein ganz toller Ort. Ich sehe meine große Aufgabe darin, diesen ganzen kreativen und klugen Köpfen die besten Rahmenbedingungen zu geben, damit sie ein qualitativ hochwertiges Studium absolvieren können. Sie sollten zu künstlerischem Können und zu Professionalität befähigt werden, um dann in der beruflichen Praxis zu bestehen. Gerade junge Menschen stehen derzeit vor extremen Herausforderungen, Stichwort Kriege, Corona-Pandemie, Preissteigerungen, Digitalisierung, ökologische Transformation und Nachhaltigkeit. Das sind die Themen, mit denen genau die Menschen, die wir demnächst aus der Hochschule entlassen werden, massiv konfrontiert sind und für die wir als ältere Generation die Verantwortung tragen. Da gilt es leidenschaftlich, unerschrocken und risikobereit zu sein. Sie müssen Resilienz-Strategien entwickeln, um zukunftsfähig bleiben zu können. Für mich stellt sich auch grundsätzlich die Frage, was eine Kunsthochschule Anfang des 21. Jahrhunderts leisten kann. Die Kunsthochschulen sind maßgebliche Akteure, um Standards in Kunst und Design zu setzen, um Diskurse mitzugestalten, um auch forschend tätig zu sein, aber genauso auch Schutz und Freiraum für Experimente zu bieten, obwohl die Spiel- und Handlungsräume aufgrund der finanziellen und personellen Situation immer enger werden.

Steht auch das Stärken der Strukturen für Künstlerinnen auf Ihrer Agenda?

In Weißensee haben wir tatsächlich in mehr oder weniger allen Bereichen Geschlechterparität. Das hat mit dem politischen Selbstverständnis dieser Hochschule zu tun. Es gilt, das Erreichte zu erhalten und weiterzuentwickeln. Im Bereich Anti-Diskriminierung gibt es nach wie vor Handlungsbedarf. Es braucht ein Bewusstsein für die Strukturen und Machtverhältnisse an der Hochschule, auch was Chancengleichheit etwa von Studierenden mit Behinderungen betrifft. Für die Umsetzung sind wir auf Mittel angewiesen. Wir versuchen, Strukturen aufzubauen, um Künstlerinnen und Gestalterinnen verstärkt in die berufliche Praxis zu begleiten und unterstützend tätig zu sein.

Was können Akteure wie Museen und Galerien aber auch die Medien tun, um den Ausschluss von Künstlerinnen abzubauen?

Es gilt wie für uns als Hochschule eine selbstreflexive Position einzunehmen und die Strukturen, in denen man arbeitet, kritisch zu beleuchten. Und eben die Defizite, die es gibt, zu benennen und sichtbar zu machen, die verschiedensten Ausprägungen von Ausschlüssen zu hinterfragen. Gerade aus einer privilegierten Position heraus, wie die meinige einer Rektorin. Ich habe die Chance, aber natürlich auch zugleich die Verantwortung, Probleme sichtbar zu machen und zu thematisieren und Künstlerinnen zu stärken und zu unterstützen. In meiner Funktion kann ich strukturelle Fragen stellen, auch was Wissensproduktion betrifft, kann den Kanon hinterfragen. Wir müssen Gespräche, Debatten und Diskurse zulassen und eben nicht zensieren oder tabuisieren. Das auszuhalten, bedeutet eine große Kraftanstrengung und eine Bereitschaft zur Veränderung.

Die Künstlerin Henrike Naumann arbeitet unter anderem zur Nachwendzeit im Osten und geht offensiv mit ihrer Ost-Biografie um, vermerkt auf ihrer Homepage, dass sie 1984 in »Zwickau (DDR)« geboren wurde. Bei der aktuellen Ausstellung »Worin unsere Stärke besteht« hatten die Beteiligten offenbar kein Problem damit, sich als »Künstlerin aus der

-----

-----

██████████  
████████████████████  
████████████████████

█

██████████  
████████████████████  
████████████████████  
████████████████████  
████████████████████

█

█

█

█

█

Demnach hätten Förderprogramme für Künstlerinnen kaum gegriffen und eine zielgerichtete Karriereplanung wäre vielen fremd gewesen. Es fehlten »die Rituale der Selbstinszenierung und die Souveränität in der Artikulation eigener Interessen«. Diese Ausstellung ist ein Appell an aktuelle wie künftige Ausstellungsmacher, strukturelle Benachteiligung noch stärker im Blick zu haben. Bleibt zu hoffen, dass weitere Häuser die Präsentation übernehmen werden. Auch über einen zweiten Aufschlag denkt Andrea Pichl nach. Denn es gibt weit mehr als 50 relevante Künstlerinnen aus der DDR.

Es spielt eine Rolle, woher man kommt:

Ostkunst weiblich macht mobil im Bethanien

»Vorwärts und nicht vergessen ...« Der Kunstraum Kreuzberg

im Bethanien gibt 50 in der DDR geborenen Künstlerinnen

Raum für geballte Sichtbarkeit.

Der Titel dieser großen Bildversammlung verrät schon mal Ironie, mit der Tendenz zum Sarkasmus. Mit Ostalgie sollte also keiner rechnen, auch wenn die Namen der 50 Künstlerinnen, der reiferen Jahrgänge und auch der jüngeren, unabdingbar zur DDR-Kunstgeschichte gehören und dieses »Erbe« fraglos in den Werken verarbeitet wird. »Worin unsere Stärke besteht«, entstammt dem Refrain eines Kampfliedes. Text von Brecht, Melodie von Hanns Eisler. Der Bassbariton von Ernst Busch ist pathetisch. »Vorr...wärts und nicht vergessen, worin unsere Stärke besteht, beim Hungern und beim Essen ... dann kommt markig: Solidarität!!! Diese herbliche Ausstellung von Künstlerinnen aus dem deutschen Osten hat erwartungsgemäß Hintersinn: eine Reaktion, nicht bierernst, sondern kreativ-trotzig auf die Marginalisierung auch noch 32 Jahre nach der deutschen Wiedervereinigung. Kuratorin Andrea Pichl wählte bewusst diese soziologische Setzung. Zudem findet die Schau in keinem National-Museum statt, sondern im karg ausgestatteten Bethanien (in der Bibel das Armenhaus) am Kreuzberger Mariannenplatz, da, wo viele ausstellen, die der trend-opportunistische Kunstbetrieb am Rande warten lässt. In einer der letzten Ost-Ausstellungen nach der Wende, 2016 im Berliner Gropius Bau, waren Künstlerinnen lediglich mit einem Anteil von 19 Prozent dabei. Gesehen werden, respektiert, anerkannt! Das ist der Ruf dieser Ausstellung. Was wir sehen, kommt aus einem sozialen Wurzelgrund, ist indes aktuell, angedockt an das internationale Kunstschaffen, an Stile und den Umgang mit Material. Öffentliches und Privates verschränken sich. Doch nach 1989 kamen gerade die älteren Künstlerinnen in repräsentativen Ausstellungen kaum vor – mit Ausnahme vielleicht der meisterlichen Arbeiterinnen-Fotos von Helga Paris. Es sei wichtig zu zeigen, dass diese Frauen nach wie vor aktiv sind, merkt die gebürtige Dresdnerin Angelika Richter, Rektorin der Kunsthochschule Weißensee, in einem Text für die Ausstellung an. Darum spannt »Worin unsere Stärke besteht« einen großen Bogen von früheren zu aktuellen Arbeiten. Es ist unübersehbar, dass die Künstlerinnen den tradierten Bild-Begriff schon lange beiseitegelassen haben, experimentell und interdisziplinär arbeiten, sich schon zu DDR-Zeit durch Aktionskunst und in Super-8-Filmen aufmüpfigen oder aber schwermütig-poetischen Ausdruck verschafften. Schwestern im Geiste mit Westkünstlerinnen, die ebenfalls den eigenen Körper als Material einsetzen, wie Valie Export, Rebecca Horn, Hannah Wilke. Und so begreift man die expressiven Skulpturen der 84-jährigen Bildhauerin Erika Stürmer-Alex aus dem Oderbruch, die fast schmerzhaft identitätssuchenden Schwarz-Weiß-Filme der Leipzigerin Tina Bara, den die ideologische Schizophrenie des DDR-Systems thematisierenden »Veitstanz« der Erfurterin Gabriele Stötzer und die Aktions-Fragmente von Else Gabriel als eine ostspezifisch widerspenstige Form des Feminismus. Gerade, wenn die an der Kunsthochschule Weißensee lehrende ehemalige Dresdner Auto-perforations-Artistin lakonisch heute feststellt: »Es spielt eine Rolle, wer woher kommt.« Zu DDR-Zeit hatten viele dieser Frauen keine offiziellen Ausstellungschancen. Aber jetzt, im Bethanien, sind es ausnahmsweise mal hundert Prozent Teilhabe. Man geht vorbei an Theodor Fontanes legendärer Bethanien-Apotheke, nimmt links den Gang – und dann sind sie alle da, die mir langvertrauten Namen mit ihren Bildern, Fotos, Videos, Skulpturen, Installationen. Und die jungen Künstlerinnen, die beim Mauerfall noch Schul- oder Kindergartenkinder waren, wie die in Weimar lebende Zeichnerin Ulrike Theusner, die um 2005 in Nizza Kunst studieren konnte, was für die in Dresden lebende Zeichnerin Elke Hopfe, Jahrgang 1945, unmöglich war. Und doch findet die Linienkunst beider in der westlichen Freiheit zu existenziellem Ausdruck. Suchen Theusners emotional schlingernde, farbige Linien, die an den

Ingeborg Ruthe, Berliner Zeitung, gedruckt 17.10.2022, S.11, online 13.10.2022 23:42 Uhr <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/kunst/kunst-berlin-kreuzberg-ddr-ausstellungskritik-es-spielt-eine-rolle-woher-man-kommt-ostkunst-weiblich-macht-mobil-im-bethanien-li.276411>

Hanna Krug, Texte zur Kunst, online, 9.12.2022 <https://www.textezurkunst.de/de/articles/hanna-krug-die-staerke-des-offenen-dialogs/>

1 Im Gespräch mit Andrea Pichl, 6. Oktober 22.  
2 Andrea Pichl im Vorwort zu ihrer begleitenden Textsammlung der Ausstellung, Berlin 2022, S.7.  
3 Im Gespräch mit Andrea Pichl.

Expressionisten Munch denken lassen, das derzeitige Chaos der Welt zu bändigen, setzt Hopfe den Widersprüchen des Alltags das Papier fast zerschießende schwarze Linien entgegen. Es sind Frauen-»Porträts«, eigenwillig, reduziert, konstruktivistisch, doch zwischen den harten Strichen drängt das zärtliche Grau der Graphit-Schraffuren hervor. Abbildhaftigkeit gibt es bei beiden Zeichnerinnen aus verschiedenen Generationen nicht, umso mehr Ausdruck für einstige und abermalige Zerrissenheit. Wie gesagt, bierernst, gar verbittert ist hier gar nichts. Höchstens ein wenig grimmig, wenn die junge Henrike Naumann, zu DDR-Zeit ein Kleinkind, und ihre Kollegin Susanne Rische in knallbunten Farben den ohnmächtigen Arbeiter-Protest 1993 gegen die Abwicklung im VEB Kaliwerk »Thomas Müntzer« im thüringischen Bischofferode malten. Unter der Losung »Dieses Werk ist besetzt!« steht Birgit Breuel, Präsidentin der Treuhandanstalt. Schöne neue Welt nach der Wiedervereinigung. Und Inken Reinerts anarchistische Schrankwand-skulptur »Quadratsystem« passt zu Ingeborg Lockemanns Film über das autoritäre chinesische Schulsystem. Neben an nimmt Jana Gunstheimer in der als Comic-Strip angelegten Serie »Kreuz des Ostens« die sozialpsychologische Situation der Leute in den Beton-Satelliten-Vierteln der Großstädte auseinander. Diese Gemengelage ist ja heute mehr denn je ein ungelöstes gesellschaftliches Problem.

Die Stärke des offenen Dialogs

Hanna Krug über »Worin unsere Stärke besteht.

50 Künstlerinnen aus der DDR« im Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Berlin

In den Wirtschaftskrisenjahren nach 1929 schrieb Bertolt Brecht mit dem »Solidaritätslied« einen Aufruf an die Arbeiter:innen der Weimarer Republik: »Vorwärts und nicht vergessen, worin unsere Stärke besteht!«. Dieser Zeile entlehnte Andrea Pichl den Titel ihrer Ausstellung, die Arbeiten von 50 Künstlerinnen zeigte. Die Kuratorin schuf damit Raum für einen solidarischen Zusammenschluss von drei Generationen in der DDR sozialisierter Kunstschaffender, deren Werk in den großen Ausstellungen zur Kunst aus der DDR wenig Sichtbarkeit eingeräumt wird. Im Kunstraum Kreuzberg/Bethanien arbeitete Pichl mit ihren Kolleginnen nicht nur gegen diese Unterrepräsentation an, wie die Kunsthistorikerin Hanna Krug darlegt. Sie führte auch eindrücklich vor Augen, dass ihre Arbeit kein Phänomen eines gescheiterten Staates ist, sondern die künstlerische Gegenwart aktiv mitgestaltet. Als Andrea Pichl eine der großen Überblicksschauen zu Kunst der DDR besuchte und wieder mal feststellen musste, dass Werke von Künstlerinnen stark unterrepräsentiert waren, sagte sich die Künstlerin: Das mache ich jetzt mal selber.<sup>1</sup> Gerade einmal 14 Prozent der gezeigten Werke seien es beispielsweise 2019 in der Ausstellung »Point of No Return« des Museums der bildenden Künste Leipzig gewesen und nur etwa 23 Prozent in »Utopie und Untergang« des Kunstpalasts in Düsseldorf.<sup>2</sup> Es war 1985, als sich die feministische Künstlergruppe Guerrilla Girls als Antwort auf die Ausstellung »An International Survey of Recent Painting and Sculpture« im New Yorker Museum of Modern Art gründete. Sie prangerte mit zunächst illegalen Plakataktionen öffentlich die fehlende Repräsentation von Künstlerinnen in zeitgenössischen Überblicksausstellungen und den Sammlungen großer Kunstinstitutionen und Galerien an, indem sie die prozentualen Anteile der vertretenen Frauen und anderer marginalisierter Gruppen offenlegten. Der Kampf um die Anerkennung von Künstlerinnen ist seitdem nicht abgeebbt. Doch erst in den letzten Jahren gelang es, eine größere Sichtbarkeit für sie zu generieren. Als Kuratorin widmet Andrea Pichl ihre Ausstellung jedoch nicht nur der Sichtbarkeit von Künstlerinnen, sondern insbesondere Künstlerinnen aus der DDR, zu denen sie sich selbst zählt. Über 30 Jahre nach dem Mauerfall hört man immer noch vom Vorurteil, dass die Kunst der DDR »zweitklassig«, langweilig und einfalllos sei. Weder die zahlreichen Überblicksausstellungen der letzten Jahrzehnte, die das Gegenteil bewiesen haben, noch die Bemühungen zahlreicher Künstler:innen und Kunsthistoriker:innen konnten die pauschale Abwertung bisher gänzlich ausräumen. Demnach sind vor allem Künstlerinnen auch heute noch von einer doppelten Benachteiligung betroffen. Beim Betreten der Ausstellung werden Besucher:innen mit Manuela Warstats Plakatserie APRÈS ? (2016/2019) auf der linken und Lisa Junghanb' Videoinstallation Last Holidays I (2014) auf der rechten Seite konfrontiert. Warstats Arbeit erzählt nüchtern von Ausgrenzungserfahrungen Ebola-Erkrankter, während Junghanb mithilfe eines wippenden Stehaufmännchens durch die ehemalige Untersuchungshaftanstalt des Ministe-

riums für Staatssicherheit Hohenschönhausen führt. Die Erwartungshaltung, eine der üblichen, meist in einen historischen Kontext eingebetteten Überblicksausstellungen zur DDR-Kunst zu besuchen, wird direkt durchbrochen, was umso mehr die Neugier auf das Gezeigte weckt. In 13 kleinen und größeren Räumen treffen die diversen Positionen – von Malerei und Grafik über Fotografie und Video bis hin zu ortsgebundenen Installationen – aufeinander. Bei der Auswahl der Künstlerinnen und ihrer Positionen konzentrierte sich Andrea Pichl unter anderem auf jene der sogenannten zweiten Öffentlichkeit, denen in der DDR aufgrund ihrer künstlerischen Tätigkeit Repressionen drohten und die kaum Ausstellungsmöglichkeiten hatten. Hinzu kommt eine zweite Generation von Künstlerinnen, zu denen Andrea Pichl auch sich selbst zählt, die zwar in der DDR aufwuchsen, ihre künstlerische Karriere jedoch erst nach dem Mauerfall begannen. Die dritte, in der Schau vertretene Generation erlebte die DDR nur während ihrer Kindheit.<sup>3</sup> Sie alle eint ihre durch die DDR geprägte Sozialisation. Neben bereits fest mit dem Label »DDR« verbundenen Namen wie Tina Bara, Else Gabriel, Erika Stürmer-Alex, Gabriele Stötzer oder Karla Woisnitzer finden beispielsweise Wiebke Loeper, Peggy Buth oder Eva-Maria Wilde Raum. In jedem der Ausstellungsräume sind die Positionen der drei Generationen gegenübergestellt, deren gemeinsame Herkunft auf rein visueller Ebene zunächst nicht wahrnehmbar ist. Von Helga Paris eindrücklich in Schwarz-Weiß porträtierte Berliner Jugendliche (1981/82) blicken in einem der zentralen Räume auf einen großformatigen C-Print eines blauen Autowracks an der gegenüberliegenden Wand, Garage 7 (2008) von Ricarda Roggan. Dazwischen platzierte Pichl zwei abstrakte Gebilde aus Acrylglas der Serie one folded piece (2020/22) von Antje Blumenstein und an den übrigen Wänden zwei ebenfalls gefaltete, einfarbig bemalte Leinwände (2015/2021) von Franziska Reinbothe. Optisch vereint werden die Objekte durch eine im Raum stehende Vitrine, die mit kleinformatiger Schreibmaschinenkunst von Ruth Wolf-Rehfeldt gefüllt ist, die die abstrakten Faltungen in ihrer Ausführung wieder aufgreift. Es scheint fast so, als seien die Objekte Resonanzkörper für die von Helga Paris festgehaltenen Gesichtsausdrücke der Jugendlichen, unter deren ernsten Blicken sich die erdrückende DDR-Lebensrealität zusammenzufalten scheint. Dieser Eindruck verdeutlicht sich im angrenzenden Nebenraum, wo Tina Baras 60-minütiger Fotofilm Lange Weile (2016) Zuschauer:innen in den Prenzlauer Berg der 1980 Jahre entführt und einen ganz individuellen und subjektiven Einblick in das Leben der Künstlerin zeigt. Die Filmemacherin und Fotokünstlerin erzählt von Begegnung, Verlust und einer zunehmenden Befremdung ihrer Heimat gegenüber. Ähnlich sind auch die anderen Räume der Ausstellung konzipiert: Aktuelle und historische Positionen werden einander gegenübergestellt und bieten damit die Möglichkeit, die unterschiedlichen Werke der Künstlerinnen für sich und gemeinsam sprechen zu lassen. Der nur durch die räumliche Anordnung bestimmte Dialog zwischen den Werken birgt wohl die größte Aussagekraft der Ausstellung. Beispielsweise wird man beim Anschauen der in einem Zwischenraum installierten Videoarbeiten Feixtanz/Veitstanz (1988) von Gabriele Stötzer und Frauenträume (1986) der Künstlerinnengruppe Exterra XX, an der Stötzer auch beteiligt war, Zeug:in dieser fast schon vibrierenden, vom Wunsch nach Veränderung und Freiheit getriebenen Atmosphäre der 1980er Jahre, wodurch man beim Erkunden des anschließenden Raums die Lebenswelt der Künstlerinnen stärker zu spüren scheint. Anschließend an den zentralen Flur der Ausstellung türmen sich an einem Pfeiler angeordnete Schrankwandelemente der DDR-Möbelserien Armin und Wi-We-Na in Inken Reinerts Werk Korpus Palisander schlicht (2022). In die Installation wurden nicht nur die Holzelemente, sondern auch die Beleuchtung und Glasoberflächen der Möbel integriert, sodass man bei der Betrachtung das eigene, speziell ausgeleuchtete Spiegelbild sehen und sich selbst als Teil des Möbelstapels und in der zugleich erzeugten Raumillusion wiederfinden kann. Schräg gegenüber setzt sich Katrin Glanz in Behind II (2022) ebenfalls mit Räumlichkeit auseinander, indem sie mit grüner Farbe auf weißem Grund ein Negativabbild des hinter der Wand liegenden Zimmers darstellt. Auch Andrea Pichl beschäftigt sich mit dem Thema auf kleinformatigen Bögen in ihrer Serie Stasizentrale (2020), die Ausschnitte der leeren Räumlichkeiten des titelgebenden Gebäudes zeigen. Im Flur des Kunstraums Kreuzberg/Bethanien wird man hingegen Zeug:in eines gänzlich anderen und überaus provokativen Dialogs. Die von Susanne Rische und Henrike Naumann porträtierte, ehemalige Präsidentin der Treuhandanstalt Birgit Breuel blickt auf das von Else Gabriel inszenierte Abbild der NSU-Terroristin Beate Zschäpe. Was sich beide Frauen wohl zu sagen hätten? Die gegensätzliche ideologi-

sche Haltung der beiden Figuren erzeugt hier eine fast greifbare Spannung, als ob sie sich im nächsten Moment über den Flur hinweg in ein bizarr anmutendes Zwiegespräch verstricken könnten. Die Gegenüberstellung der unterschiedlichen Werke und Medien ergibt eine spannende, überraschende und vielseitige Ausstellung, die zum Nachdenken über die Situation von Künstlerinnen anregt und Betrachter:innen ohne ein engendes Konzept allein durch die Zusammenstellung der Positionen zu einer freien Interpretation einlädt. Der kuratorische Ansatz von Andrea Pichl ist erfrischend, da er weder historisiert noch wertet und dadurch mit gewohnten Parametern bricht. Vielleicht ist es gerade diese selbstbewusste Auseinandersetzung mit der Geschichte, die sich einer nachhaltigen Dekonstruktion der doppelten Benachteiligung der DDR-Künstlerinnen annähert und zugleich die feministische Aussagekraft der Ausstellung stärkt. »Worin unsere Stärke besteht«, könnte ebenso als provokante Frage gestellt werden, die die Künstlerinnen mit ihren Werken ganz subjektiv und individuell beantworten, womit sie sich nicht nur einer pauschalisierenden Beurteilung entziehen, sondern sich auch der Einbindung in einen bis dato immer noch weitestgehend hegemonial geprägten Kanon verwehren.

Dieser Katalog erscheint  
anlässlich der Ausstellung  
**Worin unsere Stärke besteht.**  
**Fünfzig Künstlerinnen aus der DDR**  
im Kunstraum Kreuzberg/Bethanien  
von 3.9. bis 30.10.2022

Herausgeber: Kunstraum Kreuzberg/Bethanien  
Mariannenplatz 2, 10997 Berlin

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

**Katalog:** Konzept: Andrea Pichl und Stéphane Bauer

Redaktion: Andrea Pichl und Lena Johanna Reisner

Essays: Hildtrud Ebert, Charlotte Misselwitz,

Angelika Richter, Elske Rosenfeld, Suse Weber

Kurztexte: die Künstlerinnen, sofern nicht anders angegeben

Grafikdesign und Buchgestaltung: Gute Gestaltung,

Berlin; Ute Zscharnt und Stefan Stefanescu

Lektorat: Nina Mentrup

Druck: Druckhaus Sportflieger, Berlin

Papier: Munken Print White, Gardamatt Eleven

Schriften: Monument Grotesk, Review

**Ausstellung:** Künstlerische Leitung der Ausstellung:

Andrea Pichl (Idee, Konzept, Umsetzung)

Kuratorische Assistenz: Sylvia Sadzinski

Presse und Öffentlichkeitsarbeit: Lena Johanna Reisner

Kunstraum Kreuzberg/Bethanien: Stéphane Bauer (Leitung)

Programmkoordination: Sofia Pfister

Produktionsleitung: Kristoffer Holmelund

Gefördert aus Mitteln der Senatsverwaltung für Kultur

und Europa (Katalog) und des Hauptstadtkulturfonds

(Ausstellung).

© 2023 die Künstlerinnen, die Autor:innen, Kunstraum

Kreuzberg/Bethanien und DISTANZ Verlag GmbH, Berlin

**Vertrieb:**

Edel Germany GmbH, [www.edel.com](http://www.edel.com)

[international-books@edel.com](mailto:international-books@edel.com)

ISBN 978-3-95476-566-9

Printed in Germany

–

Erschienen im DISTANZ Verlag

[www.distanz.de](http://www.distanz.de)

**VG Bild-Kunst:** Ina Bierstedt, Antje Blumenstein, Yvon  
Chabrowski, Annedore Dietze, Else Gabriel, Katrin Glanz,  
Jana Gunstheimer, Sabine Herrmann, Margret Hoppe, Lisa  
Junghanß, Christina Kral, Ulrike Kuschel, Alex Lebus,  
Ulrike Mundt, Henrike Naumann, Andrea Pichl, Katja Pudor,  
Inken Reinert, Sabine Reinfeld, Ricarda Roggan, Luise  
Schröder, Gabriele Stötzer, Manuela Warstat, Saskia  
Wendland, Kristin Wenzel, Eva-Maria Wilde, Karla Woisnitza

**ADAGP:** Luise Schröder

**Fotograf:innen:** 02 Gunter Lepkowski, 03 Miriam Schroth  
und Michael Bogumil, 09 Edgar Zippel, 18 Christina Kral,  
31 Michael Ehritt, 32 Inken Reinert, 39 Andreas Rost,  
43 Ulrike Theusner. **Ausstellungsansichten** Kunstraum  
Kreuzberg/Bethanien: Eric Tschernow, wenn nicht anders  
angegeben

**Courtesy:** 11 für Jana Gunstheimer: die Künstlerin  
und Galerie Zink, Waldkirchen. 34 für Sophie Reinhold:  
die Künstlerin und Schiefe Zähne, Berlin. 35 für  
Ricarda Roggan: Galerie Eigen+Art Leipzig/Berlin.  
43 für Ulrike Theusner: Galerie Eigen+Art Leipzig/Berlin,  
Sammlung Anna und Kai Bender, Berlin. 50 für Ruth  
Wolf-Rehfeldt: die Künstlerin und ChertLüdde, Berlin.

**Courtesy** die Künstlerinnen, wenn nicht anders angegeben

 Kunstraum  
Kreuzberg

Kommunale  
Galerien  
Berlin

HAUPT  
STADT  
KULTUR  
FONDS



