

## Mitteilungen der Sektion Frauenforschung im Ulmer Verein

### Arbeitskreis Architektur

Das nächste Treffen findet am 15./16.5.1993 im Kunsthistorischen Institut in Marburg statt. Kontaktadresse: Ulla Merle, Kirchgasse 11, 3550 Marburg

### Arbeitskreis Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts

Vier Jahre „Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts“ – Arbeitsgruppe der Sektion Frauenforschung in der Kunstwissenschaft

Im Januar 1989 luden Margarethe Jochimsen und ich zu einem ersten Treffen der Arbeitsgruppe ein im Rahmen der Ausstellung „Das Verhältnis der Geschlechter“ in Bonn und benannten dabei als drei Aufgabenfelder der Arbeitsgruppe:

1. die Aufarbeitung, Sicherung und Dokumentation der Arbeiten von Künstlerinnen – insbesondere aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts;
2. den Beginn eines Dialogs von Kunstwissenschaftlerinnen mit zeitgenössischen Künstlerinnen;
3. die Entwicklung von Strategien, um der Marginalisierung von Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts im öffentlichen Kunstbetrieb entgegenzutreten.

Aus dieser ersten Einladung hat sich eine feste Gruppe mit einem Kern von ca. 15 Mitgliedern und etwa ebenso vielen Interessentinnen (Wissenschaftlerinnen, Künstlerinnen und Kunstvermittlerinnen) entwickelt. Wir haben uns etwa halbjährig (bisher insgesamt 8 Mal) an verschiedenen Orten getroffen, in Bonn und in Bielefeld, während der Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg (1991), zu Ausstellungen („Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts“, Wiesbaden 1990, in Kassel zur documenta, Juni 1992, und zuletzt in Berlin zu „eigen art ost frau“ und „Getting to kNOw you – sexual insurrection and resistance“, Dezember 1992).

Die Arbeitsgruppe war und ist ein für jede Kunstwissenschaftlerin, Kunstvermittlerin, Künstlerin ein offenes Forum, auf dem sie eigene Arbeiten vorstellen, deren methodischen Ansätze und Ergebnisse diskutieren sowie Informationen austauschen kann. – Diese Form der Unterstützung und Vernetzung war und ist von besonderer Bedeutung, solange die meisten Mitglieder vereinzelt in unterschiedlichen Zusammenhängen arbeiten und feministische Positionen sowie zeitgenössische Kunst bestenfalls einen marginalen Platz in der Ausbildung und der Forschung an den Hochschulen und den Museen besitzen. Vorgestellt wurden Arbeiten zu Martha Hegemann (Hildegard Reinhardt), Hella Guth (Irene Below), Ella Bergmann-Michel (Katharina Sykora), Tamara de Lempicka (Ellen Thormann), Maria Lassnig (Birgit Thiemann). Neben Infos und der Vorstellung der Arbeiten der Mitglieder spielte der Austausch mit zeitgenössischen Künstlerinnen in Bonn gleich beim ersten Treffen 1989 und in Berlin 1992 eine wichtige Rolle. Aus dem Bonner Treffen entstand die Idee zu einem gemeinsamen Projekt von Künstlerinnen und Kunstwissenschaftlerinnen, das in Kiel realisiert werden konnte („Dialoge in Kunst und Wissenschaft von Frauen“ mit der Ausstellung „Ich bin nicht ich wenn ich sehe“ und dem zur Kunsthistorikerinnentagung erschienenen Buch gleichen Titels, Hg. Theresa Georgen, Ines Lindner, Silke Radenhausen, Berlin 1991).

Ein weiteres aus der AG-Arbeit hervorgegangenes Projekt war die Tagung von Kunstwissenschaftlerinnen aus Ost- und Westdeutschland zum Thema „Die Utopie 'neue Frau' – eine Herausforderung für die Medien in der Weimarer Republik“. Noch vor der Wende als Möglichkeit zum Austausch von Wissenschaftlerinnen aus Ost und West geplant, fand diese Arbeitstagung vom 24.-27.9.1992 in Schloß Petzow statt.

In der Rückschau haben sich alle drei zu Beginn genannten Arbeitsfelder als wichtig erwiesen. Sie sind allerdings in unterschiedlicher Weise inhaltlich ausgestaltet worden. Am schwierigsten fiel uns vielleicht eine Verständigung zu Punkt 3. Differenzen darüber, durch welche Strategien die Arbeitsgruppe der Marginalisierung von Künstlerinnen im gegenwärtigen Museums- und Ausstellungsbetrieb entgegenwirken könne, führten zum Ausscheiden von Margarethe Jochimsen als zweiter Koordinatorin. Seit dem 6. Treffen in Bielefeld hat Sigrid Schade diese Funktion übernommen.

Das nächste Treffen findet im Juni 1993 in Berlin zum Thema Künstlerinnen-Interviews statt (inhaltliche Vorbereitung Ingrid Wagner-Kantusert).

Von allen AG-Treffen liegen Protokolle vor, die bei den Koordinatorinnen angefordert werden können.

Irene Below

AG Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts – Koordination: Dr. Irene Below, Borgholzhausenerstr. 107, 4806 Werther, Tel. 05203/4975; Dr. Sigrid Schade, Goethestr. 76, 3500 Kassel, Tel. 0561/776404

## Neuerscheinungen

- Angela Hampel. 1982 Malerin in Dresden 1992. Bilder, Grafiken, Materialien. Janus, Berlin 1993.
- Baumgart, Silvia / Birkle, Gotlind/Fend, Mechthild/Goetz, Bettina/Klier, Andrea/Uppenkamp, Bettina Hg.: Denkräume. Zwischen Kunst und Wissenschaft – Publikation der Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg. Reimer, Berlin 1993.
- Birke, Veronika/Kertész, Janine: Die italienischen Zeichnungen der Albertina Band I. Böhlau, Wien 1993.
- Breitling, Gisela et al.: Resultate: Der Blick der Künstlerin – Werkschau Helga Ginevra. Acenal, Berlin 1992.
- Brockmann, Elisabeth: The New Museum and the Private View. Bollmann, Bensheim 1993.
- Enigl, Marianne/Perthold: Der weibliche Körper als Schlachtfeld. Promedia, Wien 1993.
- Eromäki, Aulikki / Wagner-Kantuser, Ingrid: Entwürfe zu Kunst und Leben. 23 Gespräche mit zeitgenössischen Künstlerinnen... Acenal, Berlin 1993.
- Export, Valie: Aesthetik. Schriften Acenal, Berlin 1993.
- Falkenhausen, Susanne von: Italienische Monumentalmalerei im Risogimento (1830-1890). Strategien nationaler Bildersprache. Reimer, Berlin 1993.
- Gold, Helmut Hg.: Das Fräulein vom Amt. Prestel, München 1993.
- Jürgens-Kirchhoff, Annegret: Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert. Reimer, Berlin 1993.
- Junge, Henrike: Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1930. Böhlau, Köln/Wien 1992.
- Karhoff, Brigitte / Ring, Rosemarie / Steinmaier, Helga: Frauen verändern ihre Stadt. Vom selbstorganisierten Frauenstadthaus bis zur Umplanung einer Großstadtsiedlung. efef, Zürich, Dortmund 1992.
- King, Margret L.: Frauen in der Renaissance. Beck, München 1993.
- Kofman, Sarah: Die Kindheit der Kunst. Eine Interpretation der Freudschen Aesthetik. Fink, München 1993.
- Lesak, Barbara: Russische Theaterkunst 1910-1936. Böhlau, Wien 1993.
- Marko, Gerda: Das Ende der Sanftmut. Frauen in Frankreich 1789-1795. Beck, München 1993.
- Muraro, Luisa: Die symbolische Ordnung der Mutter. Campus, Frankfurt 1993.
- Mutscher, Gabriele / Thomas, Rüdiger: Jenseits der Staatskultur. Tradition autonomer Kunst in der DDR. Hanser, München 1992.
- Naumann, Barbara Hg.: Vom Doppelleben der Bilder. Bildmedien und ihre Texte. Fink, München 1993.
- Paglia, Camille: Der Krieg der Geschlechter. Sex, Kunst und Medienkultur in den USA. Byblos, Berlin 1992.
- Pelz, Annegret: Reisen durch die eigene Fremde. Reiseliteratur von Frauen. Böhlau, Köln, Wien 1993.

- Rheinsberg, Carola: Ehe, Hetärenum und Knabenliebe im antiken Griechenland. Beck, München 1993.
- Ritter, Susanne: Bildnisse. Künstlerbuch. Bollmann, Bensheim 1993.
- Ruddick, Sarah: Mütterliches Denken. Eine Politik der Gewaltlosigkeit. Campus, Frankfurt 1993.
- Scarry, Elaine: Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur. Fischer, Frankfurt 1992.
- Schoppmann, Claudia: Zeit der Maskierung. Lebensgeschichten lesbischer Frauen im Dritten Reich. Orlanda, Berlin 1993.
- Sciurie, Helga Hg.: Geschlechterspannungen im Dialog. Forschungen zur Kunst und Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Böhlau, Köln/Wien 1993.

## Ausstellungskataloge (abgelaufene Ausstellungen)

### Albstadt

Lotte Lesehr-Schneider. Zeichnungen der 20er und 30er Jahre. Städtische Galerie

### Baden-Baden

Ricarda Fischer. Gesellschaft der Freunde junger Kunst.

### Berlin

Ingrid von Kruse. Europa beim Wort genommen, Deutsches Historisches Museum.

Margret Hunter. Galerie M.

Lotte Jacobi. Retrospektive. Galerie Bodo Niemann

Digne Meller-Marcowicz. ...die Lebendigen und die Toten. Deutsches Historisches Museum.

Katharina Sieverding. Kristallisationsbilder. Nationalgalerie

Sabine Grzimek. Alte Nationalgalerie

Stein, Gertrude: Spinnwebzeit. Arche, Zürich 1993.

Stephan, Inge/Schütting, Sabine/Weigel, Sigrid: Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne. Böhlau, Köln, Wien 1993.

Wilhelm, Karin Hg.: Utopie heute? Ende eines menscheitsgeschichtlichen Topos. Passagen, Wien 1993.

Wood Middlebrook, Diane: Zwischen Therapie und Tod. Leben der Dichterin Anne Sexton. Arche, Zürich 1993.

Ziesche, Angela: Der neue Mensch. Köpfe und Büsten deutscher Expressionisten. Lang, Frankfurt, Berlin 1993.

Zoeller-Stock, Bettina: Bruno Taut. DVA, Stuttgart 1993.

Lisa Schmitz. Installation. Deutsches Museum. Zeughaus

Rachel Whiteread. DAAD-Büro

Gerda Rothermund. Gedächtnisausstellung zum 90. Geburtstag. Das Verborgene Museum

### Bonn

Ursula Böckler und Gabriele Rothemann. Peter-Mertes-Stipendium. Kleine Halle am Hochstadtring

Werkwechsel. Anne Baisch, Doris Erbacher, Ilse Traut Glock, Elisabeth Merl. Frauenmuseum

Brigitte Heimann, Hannah Hannapel, Karina Spechter und Angela Bohnen. ZwischenRaum (25,- DM). Frauenmuseum

Christa Dichgans. Frauenmuseum

**Bremen**  
Paula Modersohn-Becker. Graphische Kabinett

**Bremerhaven**  
Silke Grossmann. Fotografien 1976-86 (78,- DM). Kunsthalle

**Delmenhorst**  
Nanna Meyer. Zeichnungen. Städtische Galerie Haus Coburg

**Dübendorf/Schweiz**  
Gisela Kleinlein. Galerie Bob Gysin

**Düsseldorf**  
Bruria Finkel. Stadtmuseum

Eva Aeppli – Jean Tinguely. Ausstellungsraum Littmann

**Erlangen**  
Katharina Sieverding. Städtische Galerie Erlangen

**Essenheim**  
Margret Eicher. Corporate Identity. Essenheimer Kunstverein

**Frankfurt am Main**  
Elisabeth Corvey. Imaginäre Gesichter. Gres Galerie

Isa Genzken. Portikus

Ortswechsel. Leipziger Künstlerinnen in Frankfurt a.M. Frauenkulturhaus, Am Industriehof 7-9, 6000 Frankfurt a.M. 90, 13.5.93-13.6.93

**Goslar**  
Rebecca Horn. Kaiserringträgerin der Stadt Goslar 1992. Mönchehaus Museum für moderne Kunst

**Hagen**  
Eva Niesrath. Werke aus 30 Jahren. Karl Ernst Osthaus-Museum  
Candida Höfer-Photographie. Karl Ernst Osthaus-Museum

**Halle**  
Evelyn Richter. Zwischenbilanz. Staatliche Galerie Moritzburg Halle

**Hamburg**  
Ingrid von Kruse. Europa beim Wort genommen. Portraitfotografie. Museum für Kunst und Gewerbe

**Humblebaek**  
Yoko Ono. Endangered Species. Skulptur. Museet for Samfidskunst

**Innsbruck**  
Cathrine Lee. Neue Galerie der Stadt Linz

**Karlsruhe**  
Sinje Dillenhofer. Fotoobjekte 1992 Badischer Kunstverein

**Köln**  
Ursula. Retrospektive 1951-92. Kölnisches Stadtmuseum

Käthe Kollwitz. Käthe-Kollwitz-Museum

**Lausanne**  
Vera Isler. Rollenwechsel. Fotografien (48,- SFR) Musée l'Elysée

**Lingen**  
Liz Bachhuber. Domestic Passions. Kunstverein Lingen

**London**  
Bridget Riley. Gemälde der letzten 10 Jahre. Hayward Gallery

**München**  
Adrian Piper. Kunstverein München

Andrea Fraser. Eine Gesellschaft des Geschmacks. Kunstverein München

**Neuenkirchen**  
Victoria Diehn. Elbvorland. Malerei mit Bodenobjekten. Kunstverein Springhornhof

**Neuss**  
Barbara Klemm. Bilder. Kulturforum Alte Post

Suse Wiegand. Kulturforum Alte Post

**New York**  
Agnes Martin. Whitney Museum of American Art

**Nordhorn**  
Monika Brandmeier. Skulpturen der Kunstpreisträgerin 1992. Städtische Galerie

**Ulm**  
Klaudia Schifferle. Bilder und Skulpturen. Ulmer Museum

**Saarbrücken**  
Monika von Boch. Retrospektive. (35,- DM). Saarland Museum

Ulrike Rosenbach. Saarländisches Künstlerhaus

**Stuttgart**  
Beate Terfloth. Kunststiftung Baden-Württemberg

**Villingen-Schwenningen**  
Brigitte Schwacke. Raumzeichnungen (20,- DM). Städtische Galerie

**Wien**  
Alexandra Reden. Blau-Gelbe Galerie

**Wiesbaden**  
Mechthild Fritsch. Arbeiten aus 25 Jahren (40,- DM)

**Zürich**  
Jessica Stockholder. (36,- SFR) Kunsthalle

## Aktuelle und geplante Ausstellungen ab Mitte April 1993

**Agathenburg**  
Claudia Tippenhauer. Bilder. Schloß Agathenburg, 25.3.-2.5.1993

**Albstadt**  
Tremezza von Brentano und Gudrun Brüne. Städtische Galerie, 9.5.-20.6.1993

**Aschaffenburg**  
Der weibliche Blick. Jesuitenkirche, Galerie der Stadt, 14.3.-18.4.1993

**Augsburg**  
Yvonne Kuschel. Kellergalerie, 25.3.-25.5.1993

**Berlin**  
Marina Abramovic. Neue Nationalgalerie, 23.3.-Mai 1993

Louise Rösler. Haus am Waldsee, 17.9.-7.11.1993

Gerdi Sternberg. Neuer Berliner Kunstverein, 26.6.-28.8.1993

**Braunschweig**  
malweiber. Galerie ART CO, 24.3.-25.4.1993

**Bremen**  
Ingrid Hartlieb. Gerhard Marcks Haus, 4.5.-13.6.1993

**Brüssel**  
Isa Genzken. Palais des Beaux-Arts, 26.6.-11.4.1993

**Dortmund**  
Subversion des Lachens. Arbeiten von 12 Künstlerinnen. Museum am Ostwall. 14.3.-18.4.1993

## Dossenheim

Angela Tonner. 28.2.-15.5.1993

## Dresden

EVA. Galerie Blaue Fabrik, 28.3.-4.5.1993

## Essen

Spezifisch weiblich?. Forum bildender Künstler, ab 9.3.1993

Ricarda Fischer. Städtische Galerie im Museum Folkwang, 18.4.-2.5.1993

## Frankfurt am Main

Das blaue Haus – Die Welt der Frida Kahlo. Schirn-Kunsthalle, 13.3.-23.5.1993

Ortswechsel. Leipziger Künstlerinnen in Frankfurt a.M. Frauenkulturhaus, Am Industriehof 7-9, 6000 Frankfurt a.M. 90, 13.5.93-13.6.93

## Haarlem

Judith Leyster. Künstlerinnen in einer Männerwelt. Frans-Hals-Museum, 16.5.-15.8.1993

## Hamburg

Canida Höfer. Galerie Wilma Talksdorf, April-Mai 1993

## Heidelberg

Anna Tretter. Heidelberger Kunstverein, 4.4.-15.5.1993

Julia Lohmann. Heidelberger Kunstverein, 4.7.-22.8.1993

## Homburg/Saar

Ursula Sax und ihre Klasse. Galerie Monika Beck, 21.3.-9.5.1993

## Kiel

Rosy Beyelschmidt. Kunsthalle zu Kiel, 31.3.-12.5.1993

## Köln

Rosemarie Trockel. Kunst-Station Sankt Peter, 11.3.-31.5.1993

## London

Georgia O'Keeffe. Hayward Gallery, 8.4.-27.6.1993

Susann Solano. Whitechapel Art Gallery, 12.3.-2.5.1993

## Lübeck

Madonnen in Lübeck. St. Annen-Museum, 25.3.-31.10.1993

## Mannheim

Mira Wunderer. Malerei. Kunstverein, 18.4.23.5.1993

Ina Holitzka. Galerie Karin Friebe, 14.3.-30.4.1993

Julia Lohmann. Galerie am Kleinen Markt, 7.3.-5.5.1993

Sybille Berke. Plastiken. Kunstverein, 6.6.-4.7.1993

## Marburg

Claudia Buschingt. Arbeiten auf Papier. Kunstverein, 4.6.-10.7.1993

## New York

Rebecca Horn. Solomon R. Guggenheim Museum, Mitte Mai-Mitte August

## Nürnberg

Suzanne Baumann. Institut für moderne Kunst, -Mitte Mai 1993

## St. Wendel

Eva Niesrath. Museum St. Wendel, 7.5.-13.6.1993

## Washington

Helen Frankenthaler. Prints. National gallery of Art, 6.6.-6.9.1993

## Wien

Margarete Schütte-Lihotzky. Museum für angewandte Kunst, 16.6.-29.8.1993

## Wiesbaden

Ingeborg Lüscher. Museum Wiesbaden, 28.2.-30.5.1993

## Winterthur

Roni Horn. Rare Spellings. Zeichnungen. Kunstmuseum, 20.3.-16.5.1993

## Veranstaltungen und Projekte

Im Frauenkulturhaus Frankfurt findet seit Dezember 1982 eine Vortragsreihe zum Kulturbegriff statt. Das Frauenkulturhaus will hiermit eine Diskussion zur Kulturpolitik anregen. Am 13.1.1993 fand ein Vortrag von Heide Schluüpmann über „The Visible Man“ – Die Frage nach einer emanzipativen Kultur des Films“ statt. Am 27.1.1993 trug Barbara Duden über „Körper – Geschichte – Kultur“ vor. (Adresse s.o.)

Im März 1993 findet/fand im Frauenkulturhaus Frankfurt ein Projektmonat Männer statt. (Adresse s.o.)

Das 4. bundesweite feministische Kulturforum „Frauen sprengen Grenzen“ fand vom 2.-6.3.1993 in Bonn statt. Veranstalter sind die Arbeitsgemeinschaft frauenUNItopia in Zusammenarbeit mit Bonner Frauen- und Lesbengruppen. Das Forum bietet/bot die Möglichkeit, sich über die Auswirkungen des EG-Binnenmarktes auf die Situation von Frauen zu informieren und gemeinsam mit Fachfrauen Handlungsstrategien zur Umsetzung einer feministischen und grenzsparenden Politik zu erarbeiten. Nähere Informationen bei der Arbeitsgemeinschaft frauenUNItopia, Kaiserstr. 32, 5300 Bonn 1, , T. 0228/217401, Fax: 0228/218792.

UIFA (Union International Female Architects) – Kongreß fand vom 15.-20.3.1993 in Südafrika statt. Anfragen an: Diana Lister & Associates, POB Box 95194, Grand Park 2051, South Africa.

Die Berliner Akademie der Künste hat am 29.10.92 das Archiv der Schauspielerin Brigitte Horney (1911-1988) erhalten. Es enthält v.a. Briefe, Fotos und Dokumente. Brigitte Horney wurde bekannt mit Filmen wie „Liebe, Tod und Teufel“ (1934), „Du und ich“ (1938) oder „Das Erbe von Björndal“ (1960).

## „Künstliche Führungen – Konzept Art von Frauen“ (vom Frauenkulturhaus TheaLit, Bremen)

Das Projekt befindet sich seit Mai 1992 in Vorbereitung. Der Rahmen wurde bisher von TheaLit (Andrea Sick u.a.), Bremen in Zusammenarbeit mit Ulrike Bergermann, Hamburg und anderen inspirierenden Damen erarbeitet. Veranstaltungen sind ab April 1993 vorgesehen. Vornehmlich soll das Projekt im Frauenkulturhaus TheaLit\* verortet sein, aber auch in Räumen anderer Kulturprojekte und – Institutionen stattfinden (z.B. Galerien, Museum) oder auch öffentliche Plätze (Bahnhof, Stadt...).

Dieses Papier ist Diskussionsgrundlage für ein vorläufiges Gespräch von eingeladenen Künstlerinnen oder Vortragenden und Veranstalterinnen; gleichzeitig ist es auch eine erste Information über Geplantes für mögliche Kooperationspartner (betrifft u.a. Räume, Material...)

\* Das Frauenkulturhaus in Bremen eröffnet am 1.2. als TheoLit: Das Frauenkulturhaus mit Lokal; mit neuem Konzept, neuem Kulturprogramm und tägl. großer Speisekarte im Lokal (außer Sa.)

Kunst kommt von künstlich.

Spielen wir – wie so oft – einen Ausflug in eine Geschichtsschreibung der Concept Art insbesondere der 70er Jahre: Zum Ende der sechziger Jahre hin sind erstmals verstärkt die Bestrebungen einer Post-Objekt-Kunst – unter dem heftig umstrittenen Titel „Concept(ual)Art“ – bekannt geworden. Als wenig geschlossene Produktionen präsentieren sich Pläne, Skizzen, Verbale Appelle, Künstlerbücher, knapp gebündelte Wortkombinationen, Fotodokumente und Landkarten, Telegramme und Zeitungsannoncen sowie Filme und Telefonanrufe, um eine Auswahl der katalogisierten Concept Art zu nennen.

Eine Zusammenfassung könnte folgendermaßen aussehen:

Wörtliche Entwürfe, Pläne, Skizzen können Bilder ersetzen bzw. Anlaß für Denkbilder sein.

Spielregeln können Handlungen vorgeben, die imaginären Räume und Zeiten realisieren.

Kunstwerke können losgelöst von der Hand einer Künstlerin entstehen.

Programmatisch gesprochen: in der Concept Art werden anstelle von bildnerischen und skulpturalen Artikulationen künstlerische Programme zur Kunst erhoben; d.h. auch, daß philosophische Implikationen Eingang in die Konzepte finden können.

Eine Randbemerkung schließt sich an:

Wenn Theorie und Material derart aufeinandertreffen, wird eine traditionelle Opposition von Kunst und Wissenschaft in Frage gestellt und das ist u.a. Thema der Veranstaltungsreihe. Im Kontext einer „feministischen Kunstwissenschaft“ wurden bisher solche Fragestellungen nur sehr randständig diskutiert, d.h. aufgelöst in dem Versuch des Dialogs bzw. der Vorstellung eines Einlösbaren „Zwischen“. (Vgl. Dialoge Projekt: „Ich bin nicht ich, wenn ich sehe“ und Kunsthistorikerinnentagungen).

Verlassen wir den Rahmen eines „aufklärerischen Kommunikationsoptimismus“ wird eine zweite Einleitung notwendig: Man kann sooft behaupten wie man will, daß Kunstwerke schon immer auf etwas anderes verwiesen haben außer auf sich selbst, und sei es auf das Konzept „l'art pour l'art“, man wird es immer begründen können. Mit der Verwendung eines Materials in einem neuen Zusammenhang kann ein Kommentar zur Tradition ausgedrückt werden, ein bekanntes sujet in einem neuen Genre dargestellt, kann die inhaltliche Akzentuierung des sujets verschieben, etc. So gesehen, zeigt jedes Bild und jede Skulptur schon immer mehr als sein sujet: z.B. die Entwicklung einer Stilrichtung, eine Antwort auf Vorgänger oder Kritiker oder eine Ironisierung einer Institution (vgl. Sturtevant): es gibt immer ein mehr an Ausdruck, das umso größer ist, je mehr Rahmen sich sehen lassen (Kanon, Handwerk, Ort, Zeit, Thema).

Konzept Art macht nun diesen Rahmen zum Thema, oder- um der alten Opposition zu

folgen: erhebt Formalien in den Rang von Inhalten. Die Institution z.B. Museum wird zum Inhalt bzw. zum Material. (Künstlerinnen reflektieren und antizipieren ihre eigene Institutionalisierung) Was „Inhalt“, also Dargestelltes, und was „Form“ war, affiziert sich gegenseitig und läßt so viele verschiedene Entstehungsgeschichten vermuten wie Werke. Ebenso vervielfältigt sich die Vermittlung.

Anders gesagt vielleicht: Das Nichtdarstellbare, das nie zu beschreiben ist, wird mit Mitteln der Darstellung vielfältig angespielt – Streifzüge, die nicht rückführbar sind auf Bild und Begriff.

Löst sich die Kunstbetrachterin von der Frage nach der Künstlerin/Autorin und wird die Frage nach dem Werk zu der nach den Zeichen, wird sie – die Betrachterin selbst – und ihre geistige Mitarbeit in den künstlerischen Prozeß involviert (dargestellt im Aufbau des Videokabinetts, Programmpkt.) eine offene Schleife – Wirkungen werden als Ursachen rückgekoppelt.

So gesehen soll nicht eine Geschichte der Concept Art und ihrer konzeptionellen Veränderungen seit Beginn der 60er Jahre vorgeführt werden, vielmehr präsentiert sich ein Programm, welches insbesondere heutige konzeptionelle Kunst von Frauen einrahmt. Hier erhebt der Rahmen selbst den Anspruch künstlich zu sein. Die Vermittlung ist eine Kunstfrage, gehen wir davon aus, daß der Rahmen dem Publikum einen Ausschnitt vermittelt.

Das Programm bzw. die Veranstaltung handelt u.a. von sich selbst. Es interessiert eben nicht nur, was in dem Rahmen ist und was nicht, sondern auch der Rahmen selbst.

Um ihn zu sehen, bedarf es kleiner Kunstgriffe – z.B. künstlicher Führungen. Einem imaginären Sachverhalt wird mit einer konstruierten Realität begegnet. Eine künstliche Kommunikation organisiert sich zwischen Kunst, Kunstwissenschaft und Publikum – an einem Ort, zu einer Zeit. Wobei die Gegenüberstellung selbst schon als künstlich anzunehmen ist.

Kunst wird vorgeführt, die etwas vorführt, z.B. sich selbst. Es wäre eine Kunst, Kunst zu zeigen. Zeigen ist aber nicht Kunst, also muß es eine Künstlichkeit werden: Im Zeigen des Programms soll der Akt des Zeigens auch zu sehen sein.

Künstliche Führungen führen neben dem künstlerischen Werk auch das Führen vor. Somit werden die Gegensatzpaare wiederholt, die schon in den 70er Jahren den Begriff von Konzept Art bestimmten: es treffen aufeinander: Inhalt (Kunst) und Form (Ausstellung), Material (Werk) und Theorie (Führung), Genie und Verwaltung (Institution). Die gibt Anlaß die gewählten Ausstellungen provokant unter theoretische Begriffe zu setzen: z.B. Wiederholung, Gedächtnis, Innen und Außen (vgl. Programmpkt. Ausstellungen und Führungen).

Jede Führung ist auf eine andere Art künstlich; in den verschiedenen Konstellationen der zu erwartenden Führungselemente ist jedesmal ein neues Verhältnis zu entdecken von dem, was zu sehen ist und der Art, wie es gesehen werden kann. Wir können leider nicht zeigen, wie die Kunst wirklich ist. Sie ist nämlich nicht wirklich, sondern auch künstlich. Die Art ihrer Vorführung wird aus Kunst immer eine andere machen (vgl. Programmpkt. Führungen auch durch das Radiomuseum etc.)

Erst in der Repräsentation erhalten die Dinge Präsenzen. Die verschiedenen Wiederholungen der Repräsentation erst können in ihren Unterschiedlichkeiten einen Raum eröffnen, für die Unterschiede, die die Dinge hervorgebracht haben und die in einer natürlichen Umgebung unsichtbar sind.

Die moderne Telekommunikation bietet sich u.a. als Darstellungsmoment und Strukturgrundlage einer künstlichen Führung an (vgl. Videokabinett, Filmreihe, Telebrief-Aktion, Programmpkte.) Es interessiert im Rahmen einer konzeptionellen Kunst von Frauen ein Denken ausgehend von moderner Medientechnik, welches Eingang in strukturelle Konzeptüberlegungen findet.

Das impliziert auch, daß – durch den Einsatz moderner Medientechnik Unterschiede an Schnittpunkten z.B. Technik und Physiologie oder Kunst und Technik nicht mehr eindeutig bestimmbar sind (vgl. Besuch des Postmuseums, Radiomuseums, Fernsehturns, Programmpkt.) Möglicherweise kommt ein Zwischen zur Darstellung. (vgl. Programmpkt. Performances)

Ellen Thormann

## Auf den zweiten Blick –

ein Kulturkooperations-Projekt von Frauen  
Ein Bericht

Zum viel befeierten „Columbus-Jahr 1992“ gab es in Hamburg auch kritische Projekte. Mit einem Wandbild versuchte der Arbeitskreis Frauen im Museum der Arbeit einen kulturellen Beitrag in Richtung auf eine „Entkolonialisierung des Denkens“.

„Schönes aus aller Welt“ prangt am Fischmarktspeicher, an dessen Fassade 1989 der Frauenarbeitskreis die bisher unbeachtete Kulturgeschichte weiblicher Arbeit im und für den Hamburger Hafen mit einer Bildcollage in den Blick rückte. Hinter dem Werbeslogan ist seit einigen Monaten ein farbenprächtiges Bild mit Frauengestalten in exotisch anmutender Vegetation zu sehen: Die Irritation lädt zum Nachmalhinsehen.

Was haben Lateinamerikas Frauen mit dem Hafen zu tun? Wie können Ausbeutung und Ungleichheit im Verhältnis zwischen „Erster“ und „Dritter Welt“ sichtbar und bewußt gemacht werden! – Fragen, denen die Frauen des Museumsarbeitskreises in Vorbereitung auf das Conquista-Jahr 1992 nachgingen. Und was lag da näher, als unser Wandgemälde von 1989 zu vervollständigen, zeigt es doch nur eine Seite der Medaille: Szenen aus 100 Jahren Frauenarbeit im hamburgischen Hafen. Doch bevor die Waren im Hafen anlangen und weiterverarbeitet werden, sind sie bereits durch viele Hände gegangen: über die harte Arbeit von Frauen in den Herkunftsländern der „Dritten Welt“ ist hier jedoch nur wenig bekannt. So erhält die Collage mit Szenen aus dem Arbeitsleben lateinamerikanischer Frauen an dieser weithin sichtbaren Stelle dirket an der Einfahrt zum Hamburger Hafen Sinn, denn schließlich profitieren dieser Hafen und seine Kauflaute seit alters her vom Handel mit Produkten wie Kaffee, Bananen, Kakao aus Übersee und damit von der Ausbeutung von Frauen durch Niedrigstlöhne dort.

Zum Beispiel die *Bananenwäscherin*: Hamburgs Hafen ist Zentrum des europäischen Bananenimports, 700000 Tonnen wurden 1991 hier umgeschlagen. Nach der Ernte waschen Frauen die Früchte in einer chemischen Lösung; um sich davor zu schützen, müssen sie bei sengender Hitze Handschuhe, Schürzen und Stiefel aus Gummi tra-

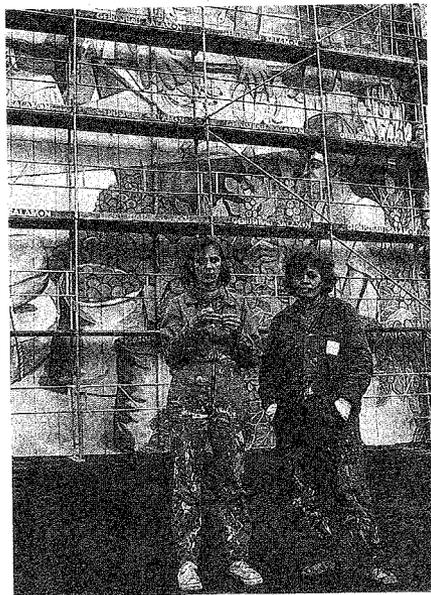
gen. Die harte und gesundheitsgefährdende Arbeit wird miserabel entlohnt: weniger als 6% des deutschen Ladenpreises erhält die Bananenarbeiterin, den Gewinn schöpfen u.a. die 75% des Weltmarktes kontrollierenden US-Konzerne Chiquita, Del Monte und Dole ab.

Oder die *Kaffeeplückerin*: Mit ihrer unterbezahlten und gesundheitsschädigenden Arbeit sorgt sie als Kleinbäuerin oder Plantagenarbeiterin für der Deutschen Lieblingsgetränk. Das Überangebot auf dem Weltmarkt führte zu Preiseinstürzen, sodaß zum Beispiel KleinbäuerInnen in Costa Rica nur noch 60% ihrer Produktionskosten erzielten. Zu den Großverdienern zählt beispielsweise die Neumann/Rothfos-Gruppe in der hamburgischen Speicherstadt, Europas größtes Kaffeeimperium mit 15% Anteil am Weltkaffeehandel.

Oder die *Sexarbeiterin*: von den ausbeuterischen Arbeitsbedingungen in den Trikont-Ländern sind am härtesten Frauen betroffen, vor allem solche mit kleinen Kindern. Häufig bietet ihnen nur die Prostitution Überlebenschancen. Die Geschichte des Frauenhandels ist eng mit der Kontinuität kolonialer Herrschaftsstrukturen verbunden. Die Industrieländer beuten Frauen nicht nur als minderentlohnte Arbeitskraft aus, sondern betrachten auch ihre Körper und Sexualität als ausbeutbare Rohstoffe. Als „Ressource Frau“ gelangen zunehmend Latinas nach Hamburg, die Nachfrage wird angeheizt durch rassistische Klischees der „wilden, leidenschaftlichen“ Lateinamerikanerin, wie in Anzeigen in Hamburgs Presse tagtäglich nachzulesen ist. Ihre Lebens- und Arbeitsbedingungen sind ein Stück moderner Sklaverei: Im „Schutz“ der Zuhälter arbeiten sie ohne Geld, Papiere oder Sprachkenntnisse zu den schlechtesten Tarifen des Gewerbes.

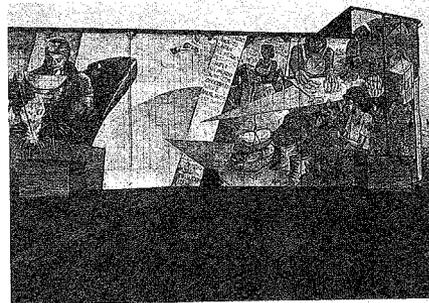
Bananenwäscherin, Kaffeeplückerin, Sexarbeiterin – sie laden als Hauptmotiv unseres neuen Wandbildes zum zweiten Blick ein und sind unser Versuch eines visuellen Anstoßes, unser Denken zu entkolonialisieren. Ebenso der Entstehungsprozeß des Gemäldes: Kein Bild *über* Latinas, sondern *mit* einer Künstlerin aus Nicaragua. Der Arbeitskreis Frauen lud die Malerin *Olga Maradiaga Zuniga* aus Leon ein, gemeinsam mit einer der Künstlerinnen unseres Wandbildes von 1989, *Hildegund Schuster*, diese Kulturkooperation zu versuchen: eine Mischung aus ästhetischen und gesellschaftlichen Traditionen zweier Welten, die Eine-Welt ist. Das waren besondere Lernstunden für uns, denn wir erfuhren intensiv von Leben und Alltag lateinamerikanischer Frauen und begannen darüber nachzudenken, wie weibliche Lebensweisen hier und dort durch 500 Jahre Kolonialismus, Rassismus und Sexismus beeinflusst und geprägt wurden. Olga Maradiaga selbst beschreibt den Weg ihrer künstlerischen und weiblichen Emanzipation mit „vom Hausfrauendasein über die Revolution zur Malerin“. Als Kind schon hatte sie malen wollen, aber während Somozas Regierungszeit gab es keine Ausbildungsmöglichkeit für die „pintura primitivista“. Erst nach der Revolution wurden Kunstschulen eingerichtet, die erste von Ernesto Cardenal in Leon. Dort gelang ihr, kurz nach der Geburt ihres siebten Kindes, ein erfolgreicher Start in die Naive Malerei. Trotz massiver Behinderung und existenzieller Bedrohung durch ihren Ehemann hat sie ihre künstlerische Ausbildung, Teilnahme an Ausstellungen und Reisen nach Ostberlin und Holland durchsetzen können, wo sie auf Einladung in den Jahren 1988 und 1991 Wandbilder realisierte. Bestärkt durch ihre Kinder, gelang ihre eine Transformation dieser Gewalterlebnisse durch ihre künstlerische Praxis; ihre Bildsujets bezieht sie vorwiegend aus dem Arbeitsalltag ihrer ländlichen Herkunft oder aus der Geschichte und der politischen Entwicklung

ihres Landes. Mit großer Spannung hat der Arbeitskreis die wegen Finanzierungsproblemen bis zum Schluß noch fragliche Begegnung mit Olga und zwischen den beiden Malerinnen erwartet. Das Ausmaß an Differenz in Lebensentwürfen, Arbeitsweisen, Malstilen haben wir erst in der gemeinsamen Arbeit kennengelernt. Die Wandbildthemen waren vom Arbeitskreis hier erarbeitet worden, und Olga hatte sich bereits in Nicaragua damit gedanklich auseinandergesetzt. Neu für sie, die bisher kleinere Wandbilder allein und spontan realisiert hatte, war allerdings Hildegunds planvolles Vorgehen und die Gruppendiskussionen über Bildthemen und Entwürfe, ungewohnt für sie auch, die Wandmalerei großflächig und auf Fernsicht anzulegen. Die Malerinnen einigten sich zwar über Vorgehen und Gestaltungsfragen mit Hilfe der Dolmetscherin, vieles blieb aber auch unausgesprochen oder unverstanden, da sie den etwa vierwöchigen Arbeitsprozeß aus Kostengründen nicht permanent begleiten konnte. Und so resümiert die deutsche Malerin, daß ihr die intensivere Auseinandersetzung gefehlt habe über Farbgebung, Stil oder auch einfach nur der Plausch in der Malpause: „... für mich ist arbeiten auch leben, und dazu gehört, daß man sich über Alltäglichkeiten unterhält. Und da fühlte ich mich ein bißchen isoliert und einsam. Ich glaube, daß wir beide da zwei einsame Menschen waren auf dem Gerüst beim Malen und daß das Bild und der Entwurf uns zusammenhielt, und daß aber eine ganze Menge fehlte. Olga war sehr höflich und auch nicht bereit, zu kritisieren und sich auseinanderzusetzen, sondern sofort bereit zu machen, was ich sagte. Wenn ich nochmal so ein Projekt machen würde, dann will ich die Sprache können, einen Sprachkurs machen oder die anderen müßten das auch so machen.“ Und Olgas Resümee: „Ich habe mich gut mit Hildegund verstanden, wenn



1 Die Malerinnen vor dem Wandbild: „Wenn es ganz schwierig wurde, dann gingen wir zusammen zum Telefon und suchten jemanden, der uns das übersetzt“, Foto Cordula Flegel

2 Schönes aus aller Welt. Hafenwandbild Hamburg, Foto Karin Plessing



es um die Farben ging, haben wir immer auf die eine oder die andere Farbe gezeitigt, so haben wir uns verstanden. Wir sind sehr eng zusammengelassen, es ist nicht immer nötig, sich über die Sprache zu verständigen, manchmal reicht es auch, die Gestik zu verstehen und die Freundschaft zu fühlen, und ich fühle mich sehr mit ihr verbunden. Ich habe sie auch zum Malen nach Nicaragua eingeladen und würde mich freuen, wenn sie kommt. Es war hier eine große Erfahrung für mich. Ich habe auch gespürt, daß Hildegund eine Lehrerin für mich war. Ich mag dieses Wandbild besonders, weil die Frau oben, die Bananenwäscherin, Züge aus meinem Gesicht trägt. Sie hat auch ein trauriges Gesicht. Ich fühle mich darin wiedergegeben, weil mein ganzes Leben auch von Traurigkeit gekennzeichnet war. Das ist die alleinstehende Frau mit vielen Kindern, die sich ums Überleben sorgen muß, und der Mann hat sie verlassen, da er ein Machist ist. Ich fühle mich auf jeden Fall in dieser Frau wiedergespiegelt, und ich weiß nicht, ob es Hildegunds Absicht war, als sie die Frau malte, daß sie sich an meine Geschichte erinnerte und sie mir deshalb so ähnlich sieht.“

Für den Arbeitskreis ist dies ein Austausch mit Langzeitwirkung, eine Erfahrung, die dazu einlädt, über Kolonisieren und Kolonisiert-Sein nachzudenken, über Eurozentrismus und Rassismus als Bestandteil unserer kulturellen Identität und Praxis.

Daß Olga Maradiaga einige Wochen hier mit uns lebte und arbeitete, war übrigens auch ein Prinzip von „Companera 92“ – ein Frauen-Kulturprojekt, das den „Jubiläumsfeiern“ von 500 Jahre kolonialistischer Geschichte eine andere Kulturpraxis entgegensetzen versuchte: Vor drei Jahren begann ein Austausch zwischen Latinas und Hamburgerinnen aus den Bereichen Kunst, Kultur, Bildung und Politik. Im Conquista-Jahr '92 waren Frauen aus Kuba, Nicaragua, Brasilien, Argentinien, Mexiko auf Einladung der „Companeras“ für einige Wochen oder Monate in Hamburg. In dieser Zeit liefen Diskussionen über Fragen weiblicher Lebensweisen und -entwürfe hier und dort und Unterschiede und Gemeinsamkeiten unserer kulturellen und politischen Praxis. Bei diesem Frauen-Kultur-Austausch entstanden u.a. Filme, Wandbilder, Ausstellungen, Lesungen. Der Arbeitskreis Frauen hat die Companera-Idee mitentwickelt, unser Wandbildprojekt wurde in diesem Rahmen von der Hamburger Kulturbehörde, der Nordelbischen Kirche, von uns selbst und durch einen kleinen Zuschuß aus dem Museum finanziert.

Wir sind gespannt auf die Wirkungsweisen vieler zweiter Blicke!

Elisabeth v. Dücker

(Museum der Arbeit, AK Frauen, Poppenhusenstr. 12, 2 Hamburg 60, T: 2984-2365/4)  
Zum Companera-Projekt und dem Wandbild ist ein Videofilm der Filmemacherin Leslie Franke in Arbeit.

## Drinnen – Draußen: Unterwegs

Frauen und ihre Räume aus kunsthistorischer Perspektive

Das Schlafzimmer, die Küche, die Bar, das Rathaus, das Büro, die Kirche, die Fabrik, das Kaufhaus, der Marktplatz ... – Zugewiesene oder angeeignete Räume?  
Die Fachtagung thematisiert das Verhältnis von Frauen zu tatsächlichen und imaginierten Räumen, ihren Umgang mit vorgefundenen oder/und von ihnen hergestellten Räumen.

In den Vorträgen soll realen und symbolischen Zuordnungen von Frauen zu bestimmten Räumen und Orten, wie sie sich in der gebauten Umwelt und in den künstlerischen Medien zeigen, historisch nachgegangen werden.

Einige Aussagen zu dem Thema liegen bereits seitens anderer Disziplinen vor, deshalb ist unser besonderes Anliegen die Darstellung methodischer Ansätze und die theoretische Reflexion der Untersuchungsgegenstände bzw. -zusammenhänge. Schwerpunkte werden Innerhäuslichkeit (z.B. das Wohnen), Außerhäuslichkeit (z.B. das Büro, die Bar), temporäres Verweilen (z.B. Straße, Reise) und gedachte Räume (Utopie, Ferne) bilden.

Die Tagung wird vom 17. bis 20. März 1994 in Graz (Ö) stattfinden.

Anmeldeschluß für Referent/innen: 30. September 1993

Anmeldebedingung: Kurzdarstellung des Vortrages (1 DIN A4 Seite) Biografische Information

Veranstalter:

Institut für Kunstgeschichte (Prof. Karin Wilhelm) der Technischen Universität Graz unter Mitarbeit des Arbeitskreises Architektur der Sektion Frauenforschung im Ulmer Verein.

Das genaue Programm wird ab Nov. 1993 veröffentlicht.

Kontaktadresse:

für die Bundesrepublik

Christiane Keim

Lehrstuhl für Kunstgeschichte der TU-München

Arcisstr. 21

8000 München 2

Tel. 089/2105/8579

## Ausstellungsprojekt „Die Muse küßt nicht mehr“

Goethe und Wieland sehnten sich zuweilen nach der zärtlichen Berührung der Musen. Der Musenkuß war für sie die erhoffte Inspiration, geistige Erregung und kreativer Drang. Und nun eine Ausstellung: „Die Muse küßt nicht mehr.“ Ein Titel, der keine Antworten gibt. Vielmehr läßt er Fragen und Assoziationen aufkommen: Welche Gestalt hat die inspirierende Muse heute, welche hatte sie in der Vergangenheit? Welche Muse küßt eine Künstlerin? Haben Frauen Musen? Sind die Musen im Exil oder von wem wurden Klio, Kalliope, Melpomene und Terpsichore abgelöst? Immerhin, ihre Mutter war Mnemosyne, die Erinnerung, das Gedächtnis... Zwischen den künstlerischen Traditionen der Vergangenheit und der aktuellen

Kunstproduktion der Gegenwart schlägt diese Ausstellung einen Bogen. Sie zeigt, was Künstlerinnen heute interessiert, was sie berührt und fesselt, wenn sie sich in ihrer Arbeit unmittelbar mit Künstlerinnen von gestern beschäftigen.

In diesem „Dialog“, in dem sich Reflexion, Assoziation und Kontemplation abwechseln, tritt eine dritte „Gesprächspartnerin“, eine Kunsthistorikerin, ein. Sie hilft, das Werk, die Biographie, das kulturelle und politische Lebensumfeld der historischen Künstlerin sichtbar werden zu lassen. Als teilnehmende Beobachterin kann sie Themen anregen und zusammen mit der Künstlerin Unbekanntem auf die Spur kommen und Gemeinsames entdecken: Die Künstlerin der Vergangenheit wird zum gemeinsamen Thema. Ein Prozeß der Annäherung und Distanzierung beginnt.

Am Ende dieses Dialoges steht die Ausstellung. Beide Partnerinnen präsentieren ihre Beiträge eigenständig. Die Künstlerin in Form eines oder mehrerer Werke, die keinen wahrnehmbaren Bezug mehr zu der historischen Künstlerin haben müssen, und die Kunsthistorikerin in ihrer Aufarbeitung der Auseinandersetzung als Dokumentation. In diesem Ausstellungsprojekt wird versucht, tradierte Kategorien künstlerischen Schaffens konsequent zu erweitern. Lange vor der öffentlichen Präsentation wird gezielt, mit der Zustimmung der Künstlerinnen, auf mehreren Ebenen in einen sonst eher hermetischen Prozeß interveniert. Der Bereitschaft zum offenen experimentellen Dialog steht die Vorstellung von künstlerischer Arbeit in einer Atmosphäre der Abgeschlossenheit und des Geheimnisses um die Quellen der Inspiration gegenüber.

Der Prozeßcharakter der Ausstellungsidee läßt es nicht zu, den Künstlerinnen oder den Kunsthistorikerinnen Vorgaben zu machen. Obgleich thematisch orientiert, geht es hier nicht um Auftragsarbeit, sondern um einen offenen Dialog. Die historische Künstlerin ist nicht Maßstab, sondern Anlaß der Auseinandersetzung.

In diesem Prinzip der Offenheit bietet sich die Chance, Künstlerinnen zum Thema zu machen, die wichtig, aber bisher auch dem kunstinteressierten Publikum weitestgehend verborgen geblieben sind: Eine Chance, Wissen aus der kunsthistorischen Forschung in einem aktuellen Diskurs über Kunst transparent werden zu lassen.

Die historischen Künstlerinnen sind: Angelika Kauffmann (1741-1807), Marianne Werefkin (1860-1938), Eva Hesse (1936-1970), Suzanne Valadon (1865-1938), Maria Sibylla Merian (1647-1717), Germaine Richier und Meret Oppenheim.

Die Form, in der die jeweilige historische Künstlerin auf der Dokumentationsebene der Ausstellung erscheint, bleibt der einzelnen Kunsthistorikerin vorbehalten. In jedem Falle finden sich ihre Vita mit Literaturhinweisen im Anhang des Dokumentationsbandes.

Entsprechend werden die Künstlerinnen mit ihren Arbeiten und Kunsthistorikerinnen mit ihren Beiträgen in zwei eigenständigen Katalogbänden in Erscheinung treten.

Der experimentelle Charakter des Projektes stellt eine ungewohnte Herausforderung für beide Partnerinnen dar. Künstlerin wie Kunsthistorikerin müssen sich der jeweils anderen Seite öffnen können und wollen. Ein intensives und grenzüberschreitendes Gespräch ist auch eine Sache des gegenseitigen Vertrauens. Flexibilität und Kontinuität sind hierfür unbedingte Voraussetzung.

Viele junge Künstlerinnen können sich eine derart aufwendige und scheinbar unproduktive Vorarbeit eigentlich nicht leisten. Um ihre Existenz zu sichern, sind sie darauf angewiesen, dem schnellen Rhythmus des aktuellen Kunstmarktes zu folgen. Gerade in dieser Beziehung hat dieses Ausstellungsprojekt einen fast luxuriösen Charakter.

Wie die Vorgespräche mit den Künstlerinnen gezeigt haben, wünschen sich viele insgeheim Arbeitsbedingungen, die eine inhaltliche Auseinandersetzung über einen längeren Zeitraum ermöglichen. Zumal dann, wenn sie auch noch in einen komplexeren Projektzusammenhang eingebunden sind.

Die neun ausgewählten Künstlerinnen gehören einer Generation an, alle sind um die dreißig Jahre alt. Ihnen ist gemeinsam, sich nach ihrer Ausbildung, ob autodidaktisch oder an einer Kunsthochschule, explizit für ihre Profession entschieden zu haben. Sie haben alle in ihrem Werk einen sichtbar eigenen Stil und eine ausgewiesene künstlerische Qualität entwickelt. Bei der endgültigen Zusammenstellung der Künstlerinnen wurde besonderer Wert auf Heterogenität gelegt. Die persönlichen Stile, Kunstauffassungen und Medien sind sehr unterschiedlich. Malerei, Bildhauerei, Installation, Collage und Fotografie sind vertreten.

Die beteiligten Künstlerinnen sind: Tina Bara, Ulli Beckers, Birgit Brenner, Annette Leyener, Nicola Müller, Linda Scheckel, Gundula Schulze, Sigrid Schulze und Kerstin Seltmann.

Nachdem die Künstlerinnen ausgewählt waren, ergab sich die Frage nach ihrer wissenschaftlichen Betreuung. Die Auswahl konnte – immer mit Blick auf die Künstlerinnen – nur mit großer Sensibilität und sehr individuell getroffen werden.

In den Gesprächen mit den Künstlerinnen hatten sich die unterschiedlichsten Anknüpfungspunkte ergeben. Ihr bereits bestehendes Interesse für bestimmte historische Künstlerinnen, ihre Persönlichkeit oder einzelne Aspekte in ihren Arbeiten wurden für die Ansprache und Auswahl der Kunsthistorikerinnen ausschlaggebend. Die Kenntnisse und Kontakte, die die Veranstalterinnen über die Forschung auf dem Gebiet der Geschichte von Künstlerinnen haben, waren dabei sehr hilfreich.

Das Projekt fordert von der Kunsthistorikerin mehr als ihre fachliche Kompetenz. Sie muß auch in der Lage sein, ihr Wissen anschaulich zu vermitteln. Neben Magisterabschluss oder Promotion haben alle Kunsthistorikerinnen auch Erfahrungen im praktischen Kunstbetrieb: Eine Kuratorin, eine Kunstkritikerin, eine Museumsvolontärin, eine wissenschaftliche Mitarbeiterin einer Galerie... Die vielseitigen professionellen Erfahrungen der beteiligten Wissenschaftlerinnen bürgen einerseits für eine interessante Heterogenität in den Methoden und andererseits für die kompetente Durchführung des gesamten Projektes.

Die beteiligten Kunsthistorikerinnen sind: Bettina Baumgärtel (mit Linda Scheckel zu Angelika Kauffmann), Gunhild Brandler (mit Ulli Beckers zu Maria Sibylla Merian), Nicola Brögmann (zu Marianne Werefin), Annette Dorgerloh, Christine Schwab (mit Nicola Müller zu Suzanne Valadon), Beatrice Stammer (mit Birgit Brenner zu Eva Hesse), Christine Traber (mit Sigrid Schulze) und Heike Weber (mit Annette Leyener sucht sie Materialien zu Sabine von Steinbach, einer Bildhauerin des 13. Jahrhunderts).

In der Vorbereitungsphase erleichtern die Kunsthistorikerinnen den Zugang zu dem Material, den Quellen, dem Œuvre, dem historischen Hintergrund... Wie sie die Künstlerin von gestern präsentieren und vermitteln, ist Teil des Dialoges und soll ihnen überlassen bleiben.

Die wissenschaftliche Aufbereitung des Gesprächs zwischen dem Dreigespann Künstlerin – Wissenschaftlerin – historische Persönlichkeit ist ihr Beitrag zu der Ausstellung. Sie präsentieren die Künstlerin der Vergangenheit, eigene Texte, sowie

Zitate, eventuell Gesprächsnotizen, Fotografien u.a.m. Daraus entsteht die Dokumentationsebene, die gleichberechtigt neben den Arbeiten der Künstlerinnen vorgestellt wird.

Ein weiterer Beitrag werden ihre Aufsätze im Dokumentationsband des Kataloges sein. Sie haben hier Gelegenheit, die vergessenen Künstlerinnen darzustellen, sowie die Fragestellungen und verschiedenen Aspekte des Dialoges ausführlich aus ihrer Perspektive zu bearbeiten.

Die Finanzierung des Projektes hat begonnen – ein Sponsor wurde bislang gefunden –, steht aber noch nicht vollständig.

Sabrina Münstermann  
Sibylle Ehringhaus

## Medien

Helga Woggon

### „Lady Marshall“ und die Medienlandschaft Afronicaraguas

Der Beitrag der Filmemacherinnen María José Alvarez und Marta Clarisa Hernández

Die Arbeit der nicaraguanischen Filmemacherinnen María José Alvarez und Marta Clarisa Hernández ist seit einem Jahrzehnt eng mit dem Alltag, der Kultur und den Medien der afronicaraguanisch-karibischen Atlantikküste verbunden.

María José Alvarez lebte 1982-90 in Bluefields und widmete sich dem Aufbau einer neuen Medienlandschaft in der Region, die bis dahin völlig isoliert war. Als Fotografin dokumentierte sie ausführlich die Alltagskultur Afronicaraguas. Sie veröffentlichte zahlreiche Fotos in der Zeitschrift „wani“ des Zentrums für die Erforschung und Dokumentation der Atlantikküste CIDCA (seit 1983) und bereitet zur Zeit eine Ausstellung ihrer Fotos vor. Dem eindrucksvollen Wandbild an der Schule von Orinoco stand eines ihrer Fotos vom Wallagallo, dem Heilungsritus der Garinagu, Modell. María José Alvarez gründete 1983 die einzige Lokalzeitschrift „Sunrise“, das populäre und unverzichtbare Nachrichten- und Kommunikationsblatt in Bluefields und war in den ersten Jahren Herausgeberin der Publikation, die je nach der finanziellen Lage monatlich erscheint.

1987 gründete sie die erste regionale Fernsehkooperative in Lateinamerika, BTV 9 in Bluefields, die die erfolgreiche lokale Medienarbeit von Radio Zinica im Bereich des Fernsehens fortsetzte. Sie leitete das BTV 9-Kollektiv bis 1990 und leistete mit ihren Filmdokumentationen zur Tradition und Gegenwart Afronicaraguas einen wesentlichen Beitrag zum Programm von BTV 9.

Ihre Arbeit erscheint um so bedeutender, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Atlantikküste eine extrem kommunikationsarme Region ist, deren Bewohner außerhalb der Städte Bluefields und Puerto Cabezas vom Straßen-, Post- und Telefonnetz, von der Zeitungsverteilung und seit 1990 oftmals auch von der Stromversorgung sowie schließlich vom nationalen Rundfunk und Fernsehen abgeschnitten sind. Empfangen kann man hier nur Auslandssender aus San Andrés/Kolumbien und Costa

Rica bzw. im Norden der Region aus Honduras und US-Kabelfernsehen. Regionale Medienarbeit ist daher für die Förderung der Region entscheidend wichtig. Zu den Dokumentarfilmen, die María José Alvarez zusammen mit Marta Clarisa Hernández für BTV 9 und im Rahmen ihrer Filmgesellschaft Luna Film gemacht hat, gehören „Introduction to Bluefields“ und „Crab Soup“ (über Corn Island) 1987, eine biographische Studie über Ray Hooker, den führenden Vertreter der FSLN in Bluefields, und „Wallagallo“ (17 Min. 1989), ein Film über den gleichnamigen traditionellen Heilungsritus der afrokaribischen Garínagu. Auch mit ihren Filmen „Lady Marshall“ (22 Min. 1990/Incine + BTV 9) über die Frauen-Fischereikooperative in Marshall Point an der Laguna de Perlas und „El Sida“ (1992) über AIDS in Nicaragua blieben die Regisseurinnen weitgehend der Atlantikküste verbunden. Die letztgenannten beiden Filme wenden sich, hinausgehend über die Dokumentation noch überlebender Traditionen und der allgemeinen Lage in der multiethnischen und mehrsprachigen Atlantikregion, Konflikthemen zu: der Selbsthilfe dreier Frauen, die sich in der bis dahin unter der Regie der Männer stehenden Fischerei durchgesetzt haben, und dem AIDS-Problem, das unter dem Einfluß der katholischen Kirche tabuisiert und noch weitgehend ignoriert wird. Die Filmarbeit von María José Alvarez und Marta Clarisa Hernández hat immer auch eine politische Dimension. Mit „El Sida“ unterstützen sie die schwierige Aufklärungsarbeit der Organisation NIMEHUATZIN, die sich, aus der sandinistischen Jugend entstanden, als einzige in Nicaragua dieser Aufgabe widmet. Mit „Lady Marshall“ richten sie einen feministischen Blick auf eine Gesellschaft, die, wie sie feststellen mußten, sich den Kriterien der Frauen in den Metropolen entzieht. Die Frauenfischereikooperative in dem Dorf Marshall Point an der Laguna de Perlas, die 1987 mit starker Unterstützung der von Alvarez herausgegebenen „Sunrise“ entstand, hat über die Jahre das Interesse vieler Frauen aus Europa und Nordamerika erweckt. Auch die Filmemacherinnen begannen ihre Arbeit mit der Vorstellung, „que vamos a encontrar unas mujeres casi superfeministas, porque eran las únicas mujeres en Nicaragua que tenían un barco que manejaban y todo...“ Zu ihrer Überraschung fanden die drei Eigentümerinnen der „Lady Marshall“ es völlig normal, daß sie das wirtschaftliche Überleben ihrer Dorfgemeinschaft als Fischerei- und Transportunternehmerinnen förderten. Die „Lady Marshall“ ist das einzige Motorboot im Dorf und damit die einzige Möglichkeit, die zehnstündige Fahrt nach Bluefields direkt zurückzulegen, ohne stundenlang mit dem Kanu durch die Lagune zu navigieren bis zum nächsten Ort, der über eine Motorbootverbindung verfügt. Die afronicaraguanischen Frauen nutzen die Stärke, die ihnen die traditionellen Lebensformen von jeher abverlangen, in einer Weise, die die bisher übliche geschlechtsspezifische Arbeitsteilung ins Wanken bringt und dem Machismus der Männer den Spiegel vorhält. Sie nutzen ihre Stärke mit einer Selbstverständlichkeit, die die Männer verunsichert. Einige gebärden sich machistisch, aber viele können nicht umhin, die Frauen zu unterstützen, wenn auch mit dem Einwand, Frauen könnten zwar ein Boot besitzen und die Arbeit beaufsichtigen, aber nicht ohne Hilfe der Männer schwere körperliche Tätigkeiten bewältigen. Die Erfahrungen der Frauenfischereikooperative in Marshall Point haben den beteiligten wie auch den anderen Frauen in der Umgebung und nicht zuletzt ihren Männern ein Bewußtsein von der Stärke der Frauen vermittelt. Aus feministischem Blick-

winkel überrascht dabei, daß dieses Bewußtsein nicht zur Absetzung von den Männern, sondern zur Zusammenarbeit mit ihnen führt. Die drei Fischerinnen arbeiten eng mit ihren Ehemännern zusammen.

Die junge Garifuna-Frau Manuela, Anfang dreißig und Mutter von zwölf Kindern, träumt zwar davon, eines Tages nach Corn Island oder gar nach Managua zu fahren, aber raus aus ihrer Situation will sie nicht. Die Kreolin Evenette bringt es auf den Punkt, als sie nach der Haltung der Ehemänner zu ihrer Arbeit gefragt wird:

„He don't feel any different, because we is wife and husband and we cling together... Maybe a next set of man would not agree with us, but our husband have to agree, because we is them and them is we“, sagt sie auf Kreolisch. Außerdem würden die Frauen nichts verdienen, wenn sie fremde Männer anstellten, die sie ja bezahlen müßten. Aber verständnisvoll fügt sie hinzu, die Ehemänner erhielten ab und zu Taschengeld für einen Schluck am Abend. „After all, they work too, so we can't be too hard with them, we just have to make them feel good.“ Und Evenettes Mann lächelt bierselig in die Kamera und nickt zufrieden. Gern überläßt er den Frauen die Verantwortung für das Boot.

In „Lady Marshall“ sensibilisieren die Filmemacherinnen für die Spannung zwischen hauptstädtischem Feminismus und der Stärke der Frauen in der traditionsverhafteten afronicaraguanischen Dorfgemeinschaft. Die Stärke der Frauen erschüttert nicht die Grundfesten der Gemeinschaft. Aber sie verändert das Zusammenleben von Männern und Frauen und ist Vorbild für die Frauen in anderen Dörfern, wirtschaftlich aktiv und selbständig zu werden. Und Wirtschaft heißt an der Atlantikküste zu allererst Fischfang.

Die Fischerei- und Transportarbeit gibt den Frauen Bewegungsfreiheit, nicht nur im konkreten Sinne. So endet der Film denn auch mit dem Blick auf die Kreolin Basta am Steuer der „Lady Marshall“ bei der Tagesreise über die Lagune nach Bluesfields. Und Basta sagt: „I like travelling although some time you are tired. I like to be moving around over the water.“

Nachtrag: Manuela, Basta und Evenette arbeiteten 1987-1991 in der Laguna de Perlas mit ihrem Boot „Lady Marshall“, das die sandinistische Regierung finanziert hatte. Und wie in so vielen Versorgungsbereichen an der Atlantikküste haben sie von der jetzigen Regierung, die 1990 die Sandinisten ablöste, keine Hilfe zu erwarten. Ohne Mittel für die dringend benötigte Reparatur können sie ihr Boot in einem Jahr nicht mehr benutzen. Aber ihr Beispiel hat gewirkt. Selbständig wirtschaftende Fischerinnen sind in den Dörfern Afronicaraguas heute keine Unmöglichkeit mehr. Inzwischen sind drei Frauenfischereikooperativen in Pearl Lagoon im Aufbau.

Helga Woggon, Historikerin, Sprachlehrerin und freie Autorin, Berlin.

# Dissertationen und Magisterarbeiten

## 1. Abgeschlossene Dissertationen

### Aachen:

Eva Schmitz: Raptus-Darstellungen in der Plastik von der Renaissance bis zum Zeitalter des Klassizismus

### Berlin (FU):

Fiona Healy: A Question of Choice. Paintings of the Judgement of Paris by Peter Paul Rubens and the Pictorial Tradition of Myth in Italy and the Netherlands

Viktoria von Flemming: Arma Amoris. Francesco Albani, Kardinal Scipione Borghese und die sprachliche Bildsprache der Liebe.

### Berlin (TU):

Camilla Badstübner-Kizik: die Gründungs- und Frühgeschichte des Klosters Paulinzella und die Lebensbeschreibung der Stifterin Paulina. Sigebotos Vita Paulinae als Denkmal hirsavischer Reformliteratur. Eine reformliteratur- und sozialgeschichtliche Untersuchung.

### Bochum:

Gerlinde Volland: Männergewalt und Frauenopfer. Zum Verhältnis von Sexualität und Gewalt in Goyas „Caprichos“ und „Desastres de la guerra“ sowie ausgewählten Gemälden vor dem Hintergrund von Edmund Burkes Ästhetik des Erhabenen.

### Bonn:

Birgit Liesenklas: René Gruau und die Modeillustration im 20. Jahrhundert.

Helga Puhmann: De rerum usu et abusu (Antwerpen 1575). Wort und Bild in einem moralisierenden Emblembuch des Dirck Volckertszoon Cornhert.

### Köln:

Thomas Blisniewski: Die Ikonografie der Parzen vom späten Mittelalter bis zum späten 18. Jahrhundert.

### Marburg:

Barbara Mikuda-Hüttel: Vom „Hausmann“ zum Hausheiligen des Wiener Hofes. Zur Ikonografie des Hl. Joseph im 17. und 18. Jahrhundert.

### München:

Ellen Maurer: Das malerische Werk von Hannah Höch bis 1945.

### Stuttgart:

Anita Auer-Goesser: Der Couturier Heinz Schulze Varell (1907-1985). Entstehung und Entwicklung einer Haute Couture in Deutschland.

### Trier:

Michael Hassels: Von der Dynastie zur bürgerlichen Idealfamilie. Studien zum fürstlichen Familienbild des Hauses Hannover in England.

## Neubegonnene Dissertationen:

### Berlin (TU):

Birgit Franke: (Arbeitstitel) Das Buch Esther und seine Rezeption in der niederländischen Kunst im 16. und 17. Jahrhundert.

### Bochum:

Peter Köpke: (Arbeitstitel) Die Geschichte der Einbauküche. Zur Mechanisierung und Organisation der Arbeitsvorgänge im Haushalt.

Beate Mirsch: (Arbeitstitel) Schadows Prinzessinnen und der Luisenmythos.

### Bonn:

Gudrun Pamme-Vogelsang: Die Ehe im mittelalterlichen Herrscherbild.

Friedericke v. Barga: Sophie Taeuber. Vorstudien und Zeichnungen. Ein Schlüssel zum Gesamtwerk und dessen Beitrag zur Kunst der 20er und 30er Jahre.

Sidney Darchinger: Liselotte Strelow (1908-1981) Porträt- und Bühnenfotografie.

Stefanie Renner: (Arbeitstitel) Die „Verkündigung Mariens“ in der Florentinischen Tafelmalerei von ihrer ersten Monumentaldarstellung (1346) bis zum Ausgang des Weichen Stils (ca. 1425).

Claudia Gross: (Arbeitstitel) Das Frauenbild bei Franz von Stuck.

### Dortmund:

Christian Heetmann: Hannah Höch. Das Problem der Modi und die Medienfrage im Werk der Künstlerin.

Susanne Meyer-Büser: Das moderne Frauenbildnis. Zu dem Wettbewerb des Reichverbandes bildender Künstler von 1928.

### Frankfurt/Main:

Kristin Vincke: Die Darstellung der Heimsuchung Marias bei Elisabeth in der italienischen Kunst von den Anfängen bis zur Renaissance.

### Freiburg:

Valeska Zieschang: Französische Frauenporträts um 1800.

Antonia Reichmann: Das plastische Schaffen von Eva Hesse (1936-1970)

### Hamburg:

Anette Krumsiek: Der Frauenkörper als umkämpftes Terrain. Feministische Kunst in den USA, 1960-1990.

### Heidelberg:

Andrea Schmidt: (Arbeitstitel) Menschenpaar-Darstellungen in der Malerei/Plastik zwischen 1945 und 1960.

### Kiel:

Gunda Krüger: Die Metamorphose der Judith-Darstellungen im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert in Deutschland.

Anette Falkenberg: (Arbeitstitel) Liebe und Ehe im bürgerlichen Zeitalter.

Claudia Meifert: (Arbeitstitel) Das Werk der Bildhauerin Hanna Koschinsky (1884-1939).

Sabine Schnakenberg: (Arbeitstitel) Lucia Moholy.

### Köln:

Doris Hansmann: (geändert) Nacktheit im Werk von Paula Modersohn-Becker.

Ulrike Oberländer: Genialität und Weiblichkeit, Künstlerinnen im Bannkreis von Auguste Rodin.

Manja Seelen: Das Bild der Frau in Werken deutscher Künstlerinnen und Künstler der Neuen Sachlichkeit.

### Mainz:

Anja Cherdron: (Arbeitstitel) Untersuchungen zum Schaffen von Bildhauerinnen der Weimarer Republik.

Yvonne Grumpelt-Maas: Künstlerinnen der Russischen Avantgarde, 1917-1925.

### Marburg:

Anette Schwarz: (Arbeitstitel) Studien zum bildhauerischen Werk von Brigitte und Martin Matschinsky-Denninghoff (mit Werkverzeichnis)

### München:

Andrea Jahn: Loise Bourgeois, Femme Maisons.

Barbara Schmidt: (geändert) Miriam Cahn, Räume 1979-1990.

#### Münster:

Markus Müller: (geändert) Ikonografische Studien zu französischen Minnedarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts.

#### Osnabrück:

Ulricke Hauser: (Arbeitstitel) Die Ikonografie des Tempelgangs Mariä.

Gisela Schirmer: Der § 218 und die internationale Ausstellung „Frauen in Not“, Berlin 1931.

#### Trier:

Martina Reetz: (Arbeitstitel) Elisabeth Coester.

#### Abgeschlossene Magisterarbeiten:

##### Berlin (FU):

Petra Welzel: Rembrandts „Bathseba“, Metamorphose des Begehrens oder Sinnbild der Selbsterkenntnis. Eine Bildmonografie.

Gabriele Schneider: Das Bild der Hure zwischen Faszination und Entsetzen. Studien zur Prostituiertendarstellungen in den Werken von Otto Dix und George Grosz.

##### Bochum:

Gabriele Töpfer: Die Stellung der Künstlerin der Avantgarde des beginnenden 20. Jahrhunderts am Beispiel von Gabriele Münter.

Jeannette Schremmer: „Sulamith und Maria“ von Franz Pfaff. Ein Programmbild des Lukasbundes.

##### Bonn:

Stefan Römer: Bild und Text. Zu den Arbeiten von Jochen Gertz, Hans Haake und Jenny Holzer.

Margit Brinkmann: Studien zur postminimalistischen Plastik am Beispiel von Eva Hesse.

Claudia Groß: Die Frauenbildnisse von Roy Lichtenstein aus den 60er Jahren.

#### Erlangen-Nürnberg:

Marion Lange: „Der Tod und das Mädchen“ als Motiv in der Druckgrafik des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Susanne Rein: Die Darstellung der Frau in der Neuen Sachlichkeit. Deutschland 1919-1933.

Martina Wirth: Das Galante in der szenischen Illustration französischer Bücher des 18. Jahrhunderts.

#### Frankfurt/Main:

Kristina Vincke: Die Darstellung der Heimsuchung Marias bei Elisabeth in der italienischen Kunst von den Anfängen bis zur Renaissance. Eine ikonografische Studie.

#### Freiburg:

Ellen von Döring: Albert Besnard, der grafische Zyklus „Elle“.

Angela von Wietersheim: Die Marquise de Pompadour im Werk des Maurice Quentin de la Tour.

Ursula Zürchner: Angelika Kauffmann. Ihr Selbstbildnis in Chur.

Ines Peglow: Zum Entwurf der faschistischen Ästhetik im Werk Marie-Jo Lafontaine.

#### Giessen:

Ute Klostermann: Frauen- und Familienbildnisse in England in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Zur Porträtkunst von Sir Joshua Reynolds.

Anke Münster: Künstlerinnen in Köln und Düsseldorf von 1918 bis 1933.

Sabine Battenfeld: Beiträge zur Werkstruktur von Paula-Modersohn-Becker.

#### Hamburg:

Nicole Appel: Das Bild der Frau bei Picasso.

Jürgen Heinrichs: Diana auf dem Hirsch oder: die Jägerin als Beute. Ein Automat des 17. Jahrhunderts.

Gabriele Hofner-Kuhlenkamp: Kunsthistorikerinnen im Exil.

#### Kiel:

Hans-Joachim Rohwer: Das Frauenbild in der Kunst der „Brücke“.

Bettina Winkler: Ingeborg Blankenstein (1923-1983) und Anne-Marie Petersen (1911-1954). Zwei Künstlerinnen in der Provinz.

#### Köln:

Claudia Funke: Das Erhabene im Werk von Christa Näher.

Rolf Wirtz: Das Liebesbrief-Motiv in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.

Sabine Bleßmann: Emma Lady Hamilton und die Kunst ihrer Zeit.

Sabina Moehring: Die Comtesse Dubarry in der Bildkunst ihrer Zeit.

#### Mainz:

Anja Cherdron: Emy Roeder.

#### Marburg:

Barbara Großhaus: Cindy Sherman, ihr fotografisches Werk von 1977-1987.

Bärbel Petzold: Die Kleinformaten der Künstlerin Hannah Höch in Bezug zu ihrem Werk und künstlerischen Einflüssen.

#### München:

Kathrin Seibert: Marie Guihelmine Benoist, „Portrait d'une négresse“ (1800).

Evelyn Ecker: Romanische Marien-Tympana im süd- und mitteldeutschen Reichsgebiet.

Rhoda Eitel: Drei Frauenporträts der 20er Jahre von Otto Dix: Mutter Ey, Anita Berber, Sylvia von Harden.

Svenja Kalteich: Kunst als Anthropologie und Selbsterfahrung. Rezeptionsästhetische Untersuchung der Kunstwerke von Edward Kienholz und Nancy Reddin Kienholz.

Martina Kral: Zum Verhältnis von Mann und Frau in ausgewählten Bildern Max Beckmanns.

Barbara Land: Ernst Ludwig Kirchner: „Zirkusreiterin“ 1912/13.

#### Münster:

Susanne Blumberger: Gustav Klimts Frauenbilder. Allegorie und Metamorphose.

Dorotee Brüning: Catarina-Treu-Studien.

#### Oldenburg:

Marianne Janssen: Die Quellnympfen Lucas Cranachs d.Ä.

#### Osnabrück:

Sylvia Heeremann von Zuydtwyck: Kontinuität und Wandel des aristokratischen Ehebildnisses. Eine holländisch-westfälische Ahnengalerie.

#### Passau:

Sabine Johann: Die Buchstabenkleider der Sonja Delaunay.

#### Regensburg:

Susanne Baumann: Ellen Auerbach und Grete Stern. Ihre fotografischen Arbeiten in den Jahren 1929-1933.

#### Stuttgart:

Barbara Hornberger: Cornelia, die Mutter der Gracchen als Thema der bildenden Kunst.

Thomas Hermann: Landschaftsmalerei des deutschen Impressionismus, die Berliner Malerin Elsa Genest-Arndt (1882-1956).

#### Trier:

Sabine Erner: Das deutsche Familienbild 1560-1800. Ein Beitrag zum Menschenbild des Klassizismus.

#### Würzburg:

Katrin Kirschner: Frühe florentinische Malerei.

Christian Rolfs: Emy Roeder, die Bildnisplastiken der Berliner Jahre.

## Hochschulnachrichten

Katharina Sieverding hat einen Ruf für die Leitung der Fachklasse Malerei an der Hochschule der Künste Berlin erhalten.

Susanne von Falkenhausen erhält eine C 3-Stelle an der Humboldt-Universität in Berlin.

Dr. Theresa Georgen, Professorin für Kunstgeschichte am Fachbereich Gestaltung der Fachhochschule Kiel, Direktorin des Instituts für Frauenforschung an der Fachhochschule Kiel, Grenzstr. 3, 23 Kiel

## Anmerkungen zur Institutionalisierung von Frauenforschung anlässlich der Eröffnung des Instituts für Frauenforschung an der Fachhochschule Kiel.

Am 15. Januar 1993 wurde das „Insitut für Frauenforschung an der Fachhochschule Kiel“ eröffnet. Nach dem Institut für Frauenforschung an der Christian-Albrecht-Universität und der Pädagogischen Hochschule Flensburg ist dies nun das dritte Institut seiner Art. Damit ist das kleine Land Schleswig-Holstein erstaunlich gut ausgestattet. Es ist dies den einzelnen Frauen an den Hochschulen zu verdanken, die in mehrjähriger, oft mühseliger Überzeugungsarbeit den langen Weg durch die Institutionen gegangen sind, unterstützt von der Frauenministerin und der Kultusministerin des Landes Schleswig-Holstein. Es ist zudem die erste Fachhochschule, die sich ein solches Institut leistet. Fachhochschulen sind pragmatisch ausgerichtet, auf Kooperation mit Industrie und Wirtschaft angewiesen, um ihr auf Effektivität und Leistung hin orientiertes Studienprogramm zu legitimieren. Ein Institut für Frauenforschung an einer Fachhochschule hat sich auf die schwierige Gratwanderung von effektiver Erfor-

schung des Status quo (z.B. wie steht es mit den Ausbildungs- und Arbeitsbedingungen von Ingenieurinnen, was kann die Fachhochschule tun, um weibliche Ängste bei der Wahl eines technischen Berufes abzubauen etc.) einzulassen, der nach wie vor eine Fülle von Themen bereithält, bei denen es um vernachlässigte, diskriminierende Situationen von Frauen in unserer Gesellschaft geht. Gleichzeitig geht es um Distanz zur gesellschaftlich erwünschten Vereinnahmung von Frauenthemen, um Aufmerksamkeit gegenüber der Tendenz, nun, da es Institute für Frauenforschung gibt, dies zu isolieren und einzufrieren. Wie weit können die Institute sich offen halten für Fragestellungen, die notwendigerweise den Wissenschaftsbetrieb, in den sie integriert sind, erschüttern? Dieses selbstreflexive Verhalten von Gender-Forscherinnen wird meiner Ansicht nach immer wichtiger, da sich die institutionelle Erfolgssituation als zunehmend ambivalent erweist. Die Bürokratie, die an die Ausstattung einer solchen Institution gebunden ist, ist atemberaubend, da es den Anschein hat, daß die formale Einrichtung ohne oder mit sehr geringen Personal- und Sachkosten dazu führt, Energien zu binden, die in Drittmittelbeschaffung etc. verschlissen wird.

Mit der Institutionalisierung von Frauenforschung an einer Hochschule ist ohne Zweifel etwas erreicht, was im Sinne der Gleichberechtigung als Sieg gefeiert werden kann. Es bedeutet Anerkennung von Forschungen zu verdrängten und vergessenen Leistungen von Frauen, es bedeutet Sicherung der Spuren von Abwesendem, ein Interesse, das ganz im Anfang von Frauenforschung stand, und bedeutet Anerkennung von Fragestellungen und Hinterfragungen des Wissenschaftsbetriebs, der diese Ausgrenzung mitproduziert hat.

Es bedeutet aber auch von Seiten der Frauenforschung Anerkennung der Strukturen einer Hochschule, mag sie nun in Kiel sein oder anderswo, die die Bedingungen des Wissens setzt, Aufgaben zuteilt, Ergebnisse abfordert und verwaltet. Damit soll nicht gegen die Institutionalisierung von Frauenforschung geredet werden, denn sie ist unabdingbar zur Bewahrung und Weiterführung dessen, was Frauen an Wissen und Theorie erarbeitet haben. Gleichwohl ist diese Situation ambivalent. Wir befinden uns nicht mehr, wie es in einer Erzählung von Kafka heißt, vor dem Gesetz, sondern produzieren selbst Hüterinnen des Gesetzes, wir produzieren einen Code, der auch innerhalb eines geschlossenen Systems funktioniert. Inwieweit reproduzieren wir Strukturen der Macht und der Ausgrenzung?<sup>1</sup>

Die Ambivalenz liegt nicht nur darin, daß Frauenforschung in eine Struktur integriert wird, die sie ihrerseits dauernd in Frage gestellt hat, sich also von Anfang an außerhalb wie innerhalb befand. Die Schwierigkeit liegt auch darin, daß es eine Ungleichzeitigkeit gibt zwischen den Möglichkeiten des Gesetzes und seinen Ausführenden. Die meisten Funktionäre sind nicht auf der Höhe des Gesetzes. Sich dazwischen zu bewegen, das Gesetz zu nutzen und zu benutzen und dadurch zu transzendieren, ist die schwierige Aufgabe bei der Institutionalisierung von Frauenforschung.

In den Universitäten und Hochschulen des westlichen Europa und der USA wird immer noch ein Modell wiederholt, das sich im preußischen Berlin des frühen 19. Jahrhunderts entwickelt hat mit seinen Einteilungen und Fächern – Frauenforschung war in diesem Modell nicht vorgesehen. Füllt Frauenforschung jetzt bloß eine Lücke? Oder ist sie vielmehr eine Möglichkeit der Integration von Wissen jenseits von Zerstreuung und Zerteilung und der Vereinnahmung der Forschenden durch Zuteilung von Aufgaben.

Innerhalb der herrschenden, sich in Opposition denkenden sozialen Struktur bedeu-

tet der Begriff „Frau“ oder „Weiblich“ all das, was einer Logik der Ausgrenzung und des Zentrismus entgegengesetzt ist. In der Lücke, in der Unvollkommenheit des Systems taucht das Bild der Frau auf, um jene zu bezeichnen aber auch zu verdecken. Um dies an einem Beispiel zu verdeutlichen: Der Komplex Kunst wird in der bürgerlichen Gesellschaft mit Adjektiven des Weiblichen belegt: als Luxusgegenstand, als Verschwendung, als irrational, als zwecklos, als Geheimnis usw., wodurch die Kunst gesellschaftlich in einer Randposition gehalten wird, herangeholt und abgewehrt werden kann. Innerhalb des Systems Kunst funktionieren die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern analog zur bürgerlichen Gesellschaft: das führt zu geringerer Beteiligung von Frauen an Ausstellungen, geringerer Präsenz auf dem Kunstmarkt und einer nach wie vor anhaltenden, wenn auch oft latenten Verbindung von Kunstproduktion und konstruiertem Geschlechtsscharkater. Das Bild der Frau hingegen in den Artefakten der Moderne bezeichnet oder zeigt eben genau diese Lücke, den Riß oder das Unbestimmte, Unentschiedene, das den Bruch zu etwa Neuen anzeigt.<sup>2</sup> Es zeigt sich in der Behandlung des Materials, es zeigt sich in amorphen Formen, die Weibliches andeuten, es zeigt sich in Rissen, Schnitten, Sprüngen. Das Neue, das gesucht wird, wird zugleich als gefährlich eingeschätzt, abgewehrt und schnell verfestigt.

Gerade in dieser Ambivalenz, meine ich, wäre es möglich, Oppositionen zu dekonstruieren, sich ihnen nicht entgegenzusetzen, sondern etwas danebenzusetzen und somit das akademische Gesetz, das Teil des sozialen Gesetzes ist, zu verschieben. Es gilt für unsere Arbeit, die Institution soweit offen zu halten, daß sie nicht erstarrt in der Festsitzung eines Frauenbildes, das es erst noch zu entwickeln gilt, also die Spurensuche von Abwesenden her zu denken.

1 Siehe Woman in the beehive: a seminar with Jacques Derrida. In: Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture. Ed. by Russel Ferguson, William Olander, Marcia Tucker and Karen Fiss. The Museum of contemporary Art, Documentary Sources in Contemporary Art, Vol. 3, New York 1990.

2 Siehe Silvia Eiblmayr, Gewalt am Bild –

Gewalt im Bild. Zur Inszenierung des weiblichen Körpers in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Hrsg. von Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk, Gabriele Werner, Berlin 1989.

## Preise

Birgit Hein ist mit dem Preis der deutschen Filmkritik für den besten deutschen Experimentalfilm (Die unheimlichen Frauen) 1992 ausgezeichnet worden.

Rebecca Horn hat als erste Frau den Kaiserring der Stadt Goslar für 1992 überreicht bekommen.

Rosemarie Trockel ist der mit 25 000,- DM dotierte Konrad von Soest-Preis in Münster zugesprochen worden.

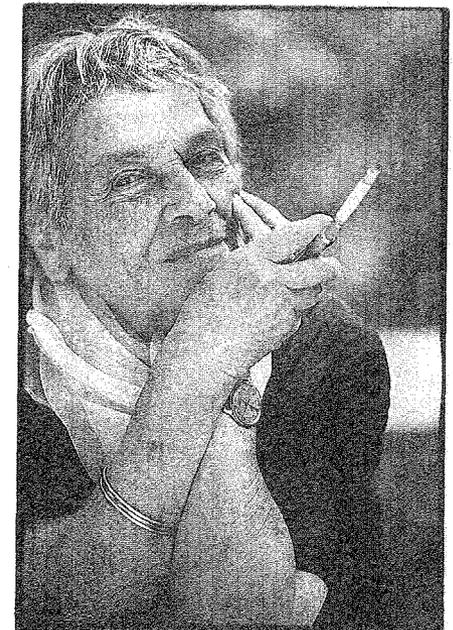
## Zur Person

Irene Below

### Mut zur Unabhängigkeit – Zur Erinnerung an Hella Guth (16.2.1908-16.10.1992)

Am 16. Februar 1993 wäre Hella Guth 85 alt geworden. Gemeinsam mit Kieler Kolleginnen hatten wir gerade angefangen zu planen, wie wir diesen festlichen Tag zusammen in Paris feiern und als besondere Gabe eine Ausstellung – eventuell in Prag, wo sie in den 30er Jahren lebte, – ankündigen könnten, da kam am 17. Oktober die Nachricht von ihrem Tod.

In einer Kapelle auf dem Friedhof Père-Lachaise traf sich einige Tage danach das kleine Häuflein von noch nicht einmal 15 Menschen, das Hella Guth in den letzten Lebensjahren nahestand: die Kieler Galeristin Andrée Sfeir-Semler, Ingeborg Kähler und Franziska Stubenrauch aus dem in Kiel durchgeführten Projekt „Dialoge – ästhetische Praxis in Kunst und Wissenschaft von Frauen“; die beiden Nichten der Künstlerin, die nach der Zerschlagung des Prager Frühlings 1968 die CSSR verlassen hatten und nun in Italien bzw. England lebten; Boris Fraenkel, der in Paris lebende Freund, der in den 50er Jahren eine Zeit Sekretär der mit Hella gut bekannten Sonia Delaunay



1 Porträt der Künstlerin Hella Guth, Foto: Birgit Kleber



2 Hella Guth: Lovesong, aus der Holzschnittfolge „Dreigroschenoper“, um 1930

gewesen war, und noch zwei Freundinnen mitgebracht hatte; zwei Angehörige der Bruderschaft Petit-Frères, die die Künstlerin seit einiger Zeit etwas betreute. Ich wollte eine kleine Ansprache halten, doch schon die Wahl der Sprache fiel schwer. Es gab keine, die alle Anwesenden verstanden hätten – ein Zeichen für die verschiedenen Welten, mit denen Hella Guth in Verbindung stand und die gewissermaßen alle zu ihr gehörten. Sie konnte sich mit allen in ihrer Sprache verständigen: Deutsch und Tschechisch waren die Mutter- und Vatersprache, Englisch und Französisch die Sprachen der Länder, die die heimatlos-Gewordene aufnahm, Polnisch lernte sie nach der Flucht aus Prag während des zweimonatigen illegalen Aufenthalts in Kattowitz 1939 und Italienisch während der langen Reisen durch Italien mit ihrem damaligen Mann Frank Popper in den 50er Jahren.

Schon in ihrer Schulzeit fühlte sie sich im Streit der Nationalitäten als Kosmopolitin. Sie ist es – durch die Emigration gezwungen – ihr Leben lang geblieben. Erfahrungen von kultureller Besonderheit und Kulturreichhaltigkeit bestimmten ihr Leben und Denken und führten zu einer besonderen geistigen Beweglichkeit. Diese äußerte sich bis zuletzt in vielfältigen Interessen an Naturwissenschaft, Politik, Kunst und Kultur, aber auch in der Gewohnheit (und beneidenswerten Fähigkeit) alle Texte und AutorInnen möglichst im Original zu lesen – die von Hella hoch geschätzte Christa Wolf ebenso wie Marguerite Yourcenar, Philipp Larkin oder die Prozeßprotokolle der Artemisia Gentileschi.

Gleichzeitig hing sie an ihrem Herkunftsland, verfolgte mit wachem Blick die politischen Entwicklungen in der Tschechoslowakei und war über die bevorstehende Teilung besorgt. – Sie hat sich sehr gewünscht, Prag noch einmal zu sehen und es ist sicher in ihrem Sinn, daß ihre Asche dorthin gelangt ist.

Die Vielseitigkeit der Wahrnehmung und des Denkens, der Interessen sowie der Artikulationsformen, die Hella Guths Vielseitigkeit entsprach, macht es schwer, ihre Person und ihre künstlerische Leistung zu würdigen – zumal ich selber ihr erst 1987

begegnete. Im Rahmen des am Oberstufen-Kolleg der Universität Bielefeld durchgeführten Lehrforschungsprojekts „Im Depot. Künstlerinnen in der Kunsthalle Bielefeld“ stießen wir unter den zwanzig Arbeiten von Künstlerinnen im Bestand der Kunsthalle (von 360 Werken insgesamt) auf zwei Gemälde der zur Projektbeginn weitgehend unbekanntes Hella Guth.

Zwei Kollegiatinnen machen die Malerin in Paris ausfindig; und so lernte ich nicht nur ein vielfältiges, umfangreiches, interessantes Œuvre kennen, sondern vor allem auch eine bedeutende Künstlerin, aufmerksame Zeitzeugin, charmante, kluge und höchst lebendige Frau. Ihre häufig amüsanten Berichte und Anekdoten über die Prager, Londoner und Pariser Kunstszene schienen nicht nur unerschöpflich und bezeugten ein verblüffend gutes Gedächtnis, sondern warfen auch einen fast milden Schein auf brutale Ereignisse und Erfahrungen. Aus dem ersten Kontakt erwuchsen in den folgenden fünf Jahren zahlreiche Begegnungen und wechselseitige Besuche, die ihren Höhepunkt während der engen Kooperation von über einem Jahr in dem Projekt „Dialoge“ fand.

Hella Guths Trauerfeier verdichtete noch einmal in einem Bild die Einsamkeit und Kargheit, aber auch die Unbedingtheit und Konsequenz ihres Lebens und Arbeitens und machte damit die besondere Existenz einer künstlerisch tätigen Frau anschaulich, die vom Faschismus als Jüdin stigmatisiert und existentiell bedroht wurde, ist es mir ähnlich gegangen während der gesamten Beschäftigung mit ihrem Leben und Werk; einerseits waren die Begegnungen mit ihr und mit ihren Arbeiten für mich besondere, einmalige Erfahrungen, andererseits erschien mir Leben und Werk doch in mehrfacher Hinsicht exemplarisch:



3 Hella Guth: In einem Prager Cafehaus, Zeichnung, 30er Jahre

1. Hella Guth steht für mich stellvertretend für eine große Anzahl von Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts, deren Œuvre schon nicht mehr vorhanden oder akut vom Untergang bedroht ist durch Übersehen, durch Vergessen und durch Verlorengehen. Der Versuch, ihr Werk wieder sichtbar zu machen und vor dem endgültigen Vergessenwerden und Verlust zu bewahren, kann Aufschluß darüber geben, ob es möglich ist, sich durch kunstwissenschaftliche Tätigkeit an der Konstruktion eines historischen Raums zu beteiligen, in dem Leistungen von Frauen einen Ort haben – nicht nur die einzelner vorgeblicher „Ausnahmefrauen“ sondern in ihrer ganzen existierenden Vielfalt.

2. Hella Guths Bielefelder Bilder sind ein Beispiel für den Umgang mit Werken selbst der wenigen Künstlerinnen, die es „geschafft“ haben mit einem oder gar mehreren Werken in den Bestand eines Museums zu gelangen. Die Arbeiten geraten meist früher oder später in Vergessenheit, da keine „flankierenden Maßnahmen“ dies verhindern. Der Ankauf ist häufig ein Einzelfall, das sonstige Schaffen bleibt unbekannt und unbearbeitet, aus der aktuellen Kunstszene verschwindet der Name...

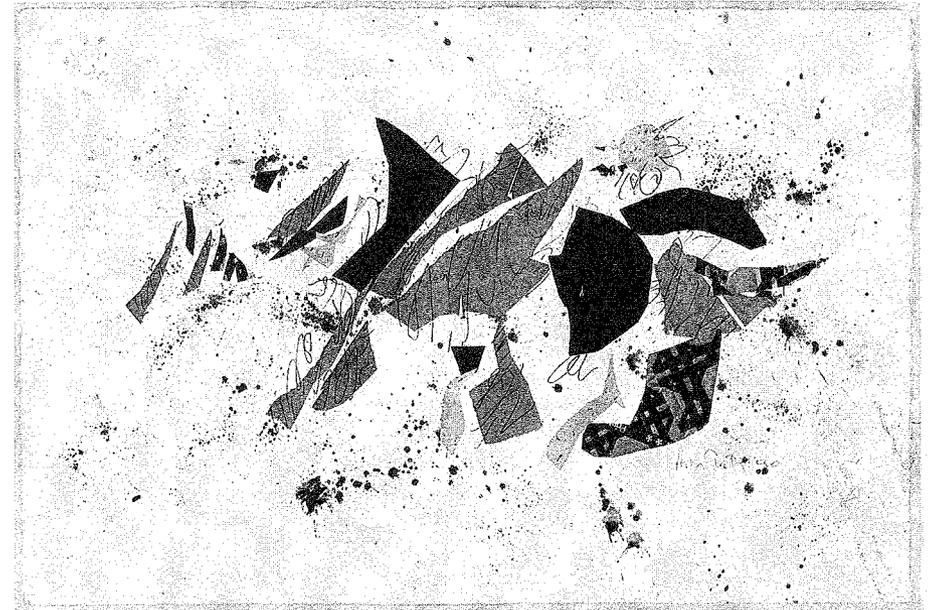
3. An Hella Guths Arbeiten wurde mir – ebenso wie an denen der anderen in der Kunsthalle Bielefeld vertretenen Künstlerinnen deutlich, daß sich die in Museumsdepots gelagerten Werke von Künstlerinnen nicht aus sich selbst heraus als „Schätze“ zu erkennen geben, wenn sie nur ans Licht geholt/ausgestellt werden, daß sie vielmehr erst durch einen umfassenden Prozeß kunstwissenschaftlicher Bearbeitung unter Berücksichtigung des herrschenden Diskurses angeeignet werden können.

4. Die zunehmend breitere Resonanz, die Hella Guths Werk in den letzten Jahren wieder gefunden hat, und die sich in Ausstellungen und Museumsankäufen manifestiert hat, erlaubt die Hoffnung, daß es doch gelingen könnte, die schon fast ausformulierte Kunstgeschichte zu irritieren, vielleicht sogar zu korrigieren. Allerdings stellt sich die Frage, ob sich der „Erfolg“ eines solches Unterfangens nur dann einstellt, wenn die tradierten Muster patriarchaler Kunstgeschichtsschreibung benutzt werden.

Diese exemplarische Sicht wurde immer wieder überlagert von der Faszination durch die Person und ihre Arbeiten, durch das konkrete gelebte Leben und die in ihm verwirklichte ästhetische Produktivität.

Die am 16.21.908 in Kostelní Briza/Kirchenbirk in einem bürgerlichen Elternhaus geborene Hella Guth gehört zu einer Generation von KünstlerInnen, die als die „verschollene Generation“ (Nungesser 1986) bezeichnet wurde, und deren Leistungen erst in den letzten Jahren deutlicher hervorzutreten beginnt. Aufgewachsen in einer kultivierten, aufgeschlossenen Umgebung erhielt das junge Mädchen zahlreiche künstlerische Anregungen und eine fundierte Ausbildung, die ihr das gesamte Spektrum der Mitte der 20er Jahre vorhandenen künstlerischen Möglichkeiten zugänglich machte: während der Mittelschulzeit lernte sie zunächst verschiedene künstlerische Techniken und Gestaltungsmittel kennen, zuerst bei ihrer Lehrerin Trude Sandmann und dann durch einen zweimonatigen Kurs bei einem am Bauhaus ausgebildeten Lehrer. Seit 1926 studierte sie in Wien an der Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums für Kunst und Industrie und nach deren erfolgreichem Abschluß 1929 noch ein Jahr an der Prager Kunstakademie.

In der aufgeschlossenen, links orientierten Prager Kunstszene gab es keine offene Benachteiligung einer politisch engagierten, intellektuell beweglichen, beruflich qualifizierten Frau wie Hella Guth, gleichwohl verließ sie die Akademie unter ande-



4 Hella Guth: o.T., Collage 1990

rem so rasch, teils „weil ich den Schikanen von seiten einiger männlicher Kollegen entgehen wollte, teils weil ich meine Zeit zwischen Malerei und Gelderwerb (meist Illustrationen) aufteilen mußte.“ (Brief vom 2.12.86) Für eine erfolgreiche Karriere als Künstlerin schienen trotzdem zunächst alle Wege geebnet. Doch die Auswirkungen des Hitlerfaschismus in der Tschechoslowakei nach 1933, der Einmarsch der Deutschen 1939, die darauf folgende Emigration über Polen nach England und schließlich die Veränderungen des Kunstmarkts zu Beginn der 60er Jahre haben mögliche Erfolge immer wieder durchkreuzt.

Das erste bedeutende eigenständige Werk, 10 Holzschnitte zu den Songs der Dreigroschenoper aus dem Jahr 1933, findet nur in der Tschechoslowakei Beachtung. Es ist aber – ebenso wie Zeichnungen, angewandte Graphik und vereinzelte freie graphische Blätter aus dieser Zeit – erhalten geblieben, obwohl Hella Guth alles bei ihrer Flucht zurücklassen mußte. Das umfangreiche malerische Werk aus der Zeit zwischen 1929 und 1939 ist verschollen und nur noch anhand von Skizzen und Fotos rekonstruierbar. Die wundersamerweise erhalten gebliebenen Arbeiten aus den 30er Jahren bildeten den einen Schwerpunkt der Kieler Ausstellung und wurden dort sowohl „als Kunstwerke als auch als gerettete Zeugnisse einer kulturellen Vernichtungsaktion“ gezeigt (Below 1991).

Nach den Mühen der Emigration, dem Versuch, in England in einem neuen politischen, sozialen und kulturellen Milieu Fuß zu fassen (Tönnies 1992), und der 1951 zunächst provisorischen, 1955 endgültigen Übersiedlung nach Paris beginnt eine

eindrucksvolle Entfaltung künstlerischen Schaffens, deren breite Resonanz sich 1959 mit der Verleihung der Silbermedaille der PRIX SUISSE DE L'ARAT ABSTRAIT und ersten Museumsankäufen schließlich abzeichnet. Neben den älteren Kolleginnen, der Freundin Marcelle Cahn, und Sonia Delaunay, mit der sie gut bekannt war und für die sie zeitweise arbeitete, gehört sie, wie die Eintragung in Michel Seuphor „Knaurs Lexikon abstrakter Malerei“ erweist, zu der nicht geringen Zahl von Künstlerinnen, deren Beitrag zur abstrakten Kunst „wir nicht vergessen dürfen“ (Seuphor 1957, 79), die aber heute fast alle vergessen sind.

Die Erfolge Hella Guths brechen wieder ab, als Paris zu Beginn der 60er Jahre seine Stellung als führendes Zentrum des internationalen Kunsthandels an New York abtreten muß, und die bis dahin weniger bekannten Vertreterinnen der ÉCOLE DE PARIS keine Konjunktur mehr haben.

Hella Guths Gemälde und Zeichnungen aus den 60er und 70er Jahren erreichen keine breite Öffentlichkeit mehr. Neben ihrer eigentlichen künstlerischen Arbeit macht die Künstlerin gelegentlich gebrauchsgraphische Arbeiten, schreibt für die Zeitschrift „l'art vivant“ und verfaßt auch hin und wieder Beiträge fürs Radio, die ihr lebhaftes allgemeines gesellschaftspolitisches Interesse bekunden. Seit dem Ende der 70er Jahre macht ein schweres Augenleiden Hella Guth das Malen unmöglich. Nach einer tiefgreifenden Lebenskrise, da die künstlerische Arbeit für immer zunde schien, beginnt seit 1981 eine neue äußerst produktive Schaffensphase, in der zunächst gestisch anmutende Acrylzeichnungen und dann die späten Collagen entstanden. Durch die Ausstellung in der Kieler Galerie SFEIR-SEMLER 1989, in der ihr Schaffen in einem ersten Überblick gezeigt wurde, durch Museumsankäufe (Grafische Sammlung der Kunsthalle zu Kiel; Graphische Sammlung der Kunsthalle Hamburg; Landesmuseum Schleswig-Holstein) und weitere Ausstellungen in Soest (1990) und Lyon (1991) und in der Kunsthalle zu Kiel im Rahmen des Projekts „Dialoge“ ist die Erhaltung und fundierte Bearbeitung des eindrucksvollen Lebenswerks wahrscheinlicher geworden.

Es bleibt zu hoffen, daß sich nach Hella Guths Tod nun möglichst bald Institutionen oder Personen finden, die den Nachlaß sichten und bearbeiten.

Hella Guth genoß offenkundig die wieder wachsende Anerkennung und ganz besonders den lebendigen Kontakt mit jüngeren Kollegen und Kunstwissenschaftlerinnen sowie durch das Projekt „Dialoge“ ermöglichte Reisen nach Deutschland. Ihr Tod kam für sie selbst und alle, die ihr nahestanden, überraschend. Das ganze Jahr über hatte sie wieder an Collagen gearbeitet, einige Wochen vor ihrem Tod hatte sie noch ihre Nichte Mariana in Rom besucht, und sie freute sich auf die bevorstehende FIAC in Paris und auf Besuche aus Kiel. Gleichzeitig hat sie wohl immer auch über ihr Leben nachgedacht und so hat sie mir im Januar 1992 einige Sätze geschrieben, die rückblickend wie eine Bilanz ihres Lebens klingen:

„Als ich neulich mal die Türe zu meiner Behausung aufmachte, sagte ich mir: Misérable. Und dann: Aber, es scheint irgendwie zu mir zu gehören. Und dann: Immerhin habe ich *hier*, auf meinem Gebiet und in meinem *métier*, immer gemacht, was ich wollte und wie ich es wollte und mir von niemand dreinreden lassen.

Diese Feststellung machte mich plötzlich ganz heiter und zufrieden – und auch etwas hochmütig. Amen“ (Brief vom 8.1.1992)

Diese Eigenständigkeit und dieser Mut, zu sich selbst, zu ihrer künstlerischen Begabung und zu ihren Überzeugungen zu stehen, ist wohl wirklich der bemerkenswerte-

ste Wesenszug von Hella Guth gewesen – und er ist besonders ungewöhnlich für eine Frau. Vielleicht trug diese Unabhängigkeit mit dazu bei, daß sie in den letzten Lebensjahren häufig sehr einsam war: viele alte Freunde starben, mit manchen brach sie aber auch die Beziehung ab, weil sie den Eindruck hatte, diese wollten ihr „dreinreden“.

Für mich verkörperte sie durch ihre Eigenständigkeit die „neue Frau“, wie sie als Utopie seit den 20er Jahren sicher auch ihr vor Augen stand und auch schon in den frühen Zeichnungen als Typ auftaucht.

Die in einem ähnlichen Milieu wie Hella Guth aufgewachsene, nur zehn Jahre ältere undogmatische Sozialistin Alice Rühle Gerstel hat diese „neue Frau“ in einer für die Jüngere durchaus passenden Weise charakterisiert:

„Sie hat sich von Eltern und Männern unabhängig gemacht, sie steht beruflich und menschlich auf eigenen Füßen und erlebt ihre persönliche Freiheit als schöne Selbstverständlichkeit. Sie will Kameradin, Mitmensch sein. Manchmal gelingt es ihr auch. Sie ist tapfer, fröhlich, gescheit, lebensüchtig. Sie hat ihre weiblichen Minderwertigkeitsgefühle eingebaut in ein sinnreiches Leben, das nicht zuletzt auch ein sinnreiches Geschlechtsleben zu werden beginnt. Sie kann, ist und leistet ebensoviel und dasselbe wie ein lebensnaher, mutiger, zukunftsfreudiger Mann. Sieht man sie leben, dann meint man, die Frauenfrage sei erledigt, man brauche sich um die Frauen keine Sorge mehr zu machen.

Aber jede Einzelne unter diesen neuen Frauen trägt insgeheim mit sich Reste und Bruchstücke ihrer individuellen Biographie, jede Einzelne ist bedroht von hintergründigen Überfällen aus dem Dunkel der bisherigen Weiblichkeit. Und feindselig, kalt, in schweigendem Warten stehn um sie die Mauern der Vorurteile, die Geschlechtslegende von gestern, die ökonomische, soziale und geistige Rangordnung, die den Frauen, den unteren Rang zuweist.

Nur ganz wenige, wenige Tausende, vielleicht nur Hunderte erst, vermögen unter solchen widerspenstigen Bedingungen das Leben der neuen Frau aufzubauen. Pionierinnen der Zukunft, mißkannt und gehemmt von innen und außen, gehen sie den neuen Weg. Auf diesem Weg werden, so hoffen wir, immer mehr und mehr Frauen ihnen folgen.“ (Rühle-Gerstel 1932)

Hella Guth gehörte zu diesen ganz wenigen Pionierinnen der Zukunft. Sie bleibt dies auch über ihren Tod hinaus.

#### Literatur:

Below, Irene, Hella Guth 1991: 'Quel travail le passé', Erfahrungen und Irritationen in der Zusammenarbeit mit Hella Guth, in: Georgen, Theresa, Lindner, Ines, Radenhäuser, Silke 1991: „Ich bin nicht ich wenn ich sehe“. Dialoge – ästhetische Praxis in Kunst und Wissenschaft von Frauen, Berlin, 16-31.

Below, Irene, Kultur von Frauen sichtbar machen – Zu Hella Guths Collagen, in: Feministische Studien, Heft 1/1992  
Guth, Hella 1989: Malerei aus fünf Jahr-

zehnten, Ausst.-Kat. Galerie Sfeir-Semler, Kiel.

Guth, Hella 1991: Soixante ans de creation, Ausst.-Kat., Galerie David, Lyon.

Nungesser, Michael 1986: Die bildenden Künstler im Exil, in: Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Künste Berlin, Kunst in Großbritannien, 1933-1945, Berlin 27-34

Seuphor, Michel 1957: Knaurs Lexikon abstrakter Malerei, München  
Tönnies, Moya, 1991 in: Lindner Ines Hrsg. Dialoge Berlin 1991

## Abonnement/Bestellung FRAUEN KUNST WISSENSCHAFT

an: Jonas Verlag für Kunst und Literatur GmbH  
Weidenhäuser Str. 88, 3550 Marburg

Abonnementpreis: DM 38,- pro Jahr  
Preise zuzüglich Porto und Verpackung

Hiermit abonniere ich den Rundbrief FRAUEN KUNST WISSENSCHAFT ab Heft Nr.

Zahlung per jährlicher Rechnung \_\_\_\_\_

**Zahlung per Bankeinzug** \_\_\_\_\_

Kontonummer, BLZ \_\_\_\_\_

Name \_\_\_\_\_

Straße \_\_\_\_\_

PLZ, Ort \_\_\_\_\_

Datum \_\_\_\_\_ Unterschrift \_\_\_\_\_

**Unbeschränkt**  
Schönheit,  
Provokation, Stille,  
Betroffenheit,  
Zauber, Lust, Lei-  
denschaft, Musse,  
Sensibilität, Vision,  
Phantasie, Spass,  
Grossartigkeit  
**erleben mit der**  
**Jahreskarte des**  
**Kunsthaus** .....

# FRAUEN KUNST WISSENSCHAFT

## Die erschienenen Hefte:

- Heft 1 (Juli 1987) vergriffen  
Heft 2/3 (Mai 1988) Frauen-Bilder im Nationalsozialismus (vergriffen)  
Heft 4 (September 1988) Sexualität – Macht – Gewalt (vergriffen)  
Heft 5/6 (Mai 1989) Ausbildung und Beruf im Kunst- und Kulturbereich (15,- DM)  
Heft 7 (September 1989) Frauenleitbilder von 1750 bis 1810 (vergriffen)  
Heft 8 (April 1990) Zeitgenössische Künstlerinnen (12,- DM)  
Heft 9/10 (September 1990) Imagines der »Neuen Frau« (vergriffen)  
Heft 11 (April 1991) Ansprüche – Berufspolitische Positionen (15,- DM)  
Heft 12 (Juli 1991) Die Verhältnisse der Geschlechter zum Tanzen bringen. Kunstgeschichte/Geschlechterverhältnisse. Einsprüche feministischer Wissenschaftlerinnen (15,- DM)  
Heft 13 (Februar 1992) Architektur (24,- DM)  
Heft 14 (November 1992) Fotografie (24,- DM)  
Heft 15 (Mai 1993) DDR – BRD (24,- DM)  
Heft 16 geplantes Thema: Theoretische Ansätze feministischer Kunstwissenschaft

Der Rundbrief FrauenKunstWissenschaft erscheint zweimal jährlich  
Abonnementpreis für 1993 (Heft 15 und 16): 38,- DM zzgl. Porto

Redaktion:  
FrauenKunstWissenschaft  
Postfach 105827  
6900 Heidelberg

Bestellungen:  
Jonas Verlag  
für Kunst und Literatur GmbH  
Weidenhäuser Straße 88  
3550 Marburg  
06421-25132

Wolfgang Ruppert **Chiffren des Alltags** Erkundungen zur Geschichte der industriellen Massenkultur. Die Objekte der industriellen Massenkultur prägen immer stärker die Kultur unserer Gegenwart und bleiben letztendlich doch unbekannte Räume unseres Alltags. Eine Annäherung an diese Thematik kann nur durch das Ineinandergreifen der sozial-, technik- und designgeschichtlichen Aspekte erreicht werden. Die AutorInnen: Wolfgang Ruppert, Gert Selle, Penny Sparke, Chup Friemert, Thomas Schwerdfeger. ISBN 3-89445-144-0, Pb., 128 S., 25 Abb., DM 25,- Susanna Stolz **Die Handwerke des Körpers** Bader, Barbier, Perückenmacher, Friseur – Folge und Ausdruck historischen Körperverständnisses. Im Bereich der Körperpflege spiegelt sich unser sich im Laufe der Zeit veränderndes Selbstverständnis zum Körper wider. Dieses wird durch das Bader-, Barbier-, Perückenmacher- und Friseurhandwerk mitgeformt. Daß hierbei nicht nur individuelle (Körper-) Bedürfnisse gestaltet werden, sondern unmittelbar gesellschaftlich-historische Mentalitäten zum Tragen kommen, wird in diesem Einblick in die Geschichte des Körpers sehr anschaulich vorgeführt. ISBN 3-89445-133-5, 352 S., 129 Abb., geb., 56,- DM Hubertus Gaßner, Karlheinz Kopanski, Karin Stengel (Hg.) **Die Konstruktion der Utopie** Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren. Beiträge zum Verhältnis avantgardistischer Positionen in Kunst und Politik der 20er Jahre, wie sie vor allem im russischen und ungarischen Konstruktivismus, in der holländischen De Stijl-Bewegung und im deutschen Bauhaus zum Ausdruck gekommen sind. Außerdem eine Dokumentation zur »Internationalen Revue i10« mit ihren namhaften Künstlern und Autoren, die der Holländer Arthur Lehning in Amsterdam 1927 bis 1929 herausgab. ISBN 3-89445-123-8, 228 S., 89 Abb., geb., 48,- DM **Tunnel – Orte des Durchbruchs** Die AutorInnen: Elmar Altwasser, Olge Dommer, Burkhard Fuhs, Friedhelm Grafweg, Detlef Hoffmann, Harald Kimpel, Dieter Mayer-Gürr, Peter Plaßmeyer, Hans-Christian Täubrich, Johanna Werckmeister. Verbunden mit wirtschaftlich großräumigem Denken und kühnen Ingenieursträumen charakterisiert sich der Tunnel wirkungsvoll als technisches Meisterwerk, das neben einer neuen Qualität des Reisens zugleich auch die Sensibilität für Ängste, Psychosen und Visionen weckt. In diesem Sinne wird hier der Ort der Finsternis wissenschaftlich erhellt und facettenreich durchbrochen. ISBN 3-89445-134-3, 140 S., 118 Abb., geb., 68,- DM. **Barcelona – Tradition und Moderne** Studien zur künstlerischen Inszenierung einer Metropole. Der kunsthistorische Blick auf Barcelona läßt die Glanzzeiten künstlerischer Produktivität durch die Jahrhunderte erkennen, die hier im Kontext wirtschaftlicher Blüte und katalanisch-nationaler Selbstbesinnung untersucht werden. Neben ihren sakralen und kommunalen Bauten entwickelte sich die Stadt in den 80er Jahren zu einem Freilichtmuseum modernster Architektur und Skulptur. Im Vorfeld der Olympischen Sommerspiele 1992 präsentiert sich die katalanische Metropole nunmehr als mediterraner Schauplatz und Zentrum avantgardistischer Kunstströmungen. Bearbeitet von StudentInnen der Universitäten Berlin, Marburg, Kiel. ISBN 3-89445-127-0, 184 S., 202 Abb., Pb., 38,- DM.

aus dem aktuellen Programm:

Jonas Verlag für Kunst und Literatur GmbH, Weidenhäuser Straße 88, D-3550 Marburg