

Ingrid Wagner-Kantuser

Positionen von Frauen im Kunstbetrieb ab 1960

Fragen nach einer spezifisch weiblichen Ästhetik wurden in der Bundesrepublik Deutschland und in Österreich erst in den späten 60er und frühen 70er Jahren im Zusammenhang mit der neuen deutschen Frauenbewegung gestellt. Der Kampf gegen den Abtreibungsparagrafen, für das Selbstbestimmungsrecht und die ökonomische Gleichstellung der Frauen wurde im künstlerischen Bereich ergänzt durch die Untersuchung des Anteils der Frauen an der Kultur der abendländischen Gesellschaft. Die Forderung nach der „Politik in erster Person“ führte unter anderem zu einer subjektbetonten Suche nach sogenannten weiblichen Fähigkeiten und kreativen Potentialen, die sich in den herrschenden gesellschaftlichen patriarchalischen Strukturen nur schwer entfalten konnten.

Die Intention, Subjekt der eigenen Geschichte zu werden, Zusammenhänge zwischen Sozialisation, Weiblichkeitsbildern und gesellschaftlicher Unterdrückung beziehungsweise Ausgrenzung herzustellen und diese zu versinnbildlichen, war im allgemeinen wichtige Motivation für das ästhetische Handeln von Künstlerinnen. Es entwickelten sich in bildender Kunst und Literatur spezifische Frauenthemen, die einerseits den Spielraum in der Themenwahl engagierter künstlerisch tätiger Frauen einschränkten, andererseits notwendige Erfahrungsbereiche in das ästhetische Handeln hineinholten. Eine heftige Debatte über das Für und Wider von „Frauenkunst“ beziehungsweise einer weiblichen Ästhetik wurde in den verschiedenen Lagern der frauenbewegten künstlerisch tätigen Frauen geführt.

Es waren die Jahre, in denen die geschilderte Problemlage allmählich ins Bewusstsein immer größerer Teile der künstlerischen Öffentlichkeit drang. Künstlerinnen und Kunstwissenschaftlerinnen begannen mit dem Konstatieren von Defiziten, versuchten, die historischen, gesellschaftlichen und ideologischen Ursachen dafür zu erforschen und suchten nach Formen, diese Inhalte und die zeitgenössische Kunst von Frauen an öffentlichen Orten zu präsentieren und zu thematisieren.

Für die künstlerische Expansion (auch von Frauen) war vor allem die Betonung und Bearbeitung des Problems „Kunst und Leben“ wichtig. Karin Thomas formulierte die Ende der 60er Jahre herrschende, die verschiedenen neuen künstlerischen Richtungen in der Bundesrepublik bestimmende Intention als Postulat: Die „Annäherung von Kunst und Leben, von ästhetischer Praxis und sozialer Praxis soll sich entwickeln, ... die bisher konkrete Utopie der Kunst geblieben ist.“¹

¹ Karin Thomas: Kunstpraxis Heute, Köln 1972, S. 8

Die Geschichte der Frauen/Kunst/Bewegungen in den USA und Europa ist stark vom Kampf gegen das System der Moderne und die (gesellschaftlichen und künstlerischen) Regeln geprägt. Dies bedeutete für die „bewegten“ Künstlerinnen einen Konflikt: gleichzeitig innerhalb und außerhalb dieses Systems zu stehen, stehen zu wollen.

Mitte der 70er Jahre wurde ein Prozess in Gang gesetzt, der bis heute andauert, nämlich von verschiedenen Orten aus die ideologische Instanz Kunstgeschichte zu hinterfragen und zu kritisieren. Begriffe wie „Kreativität“, „Meisterschaft“ und der Universalitätsgedanke, der in der Kunstgeschichtsschreibung und Kunstkritik herrschte, wurden näher betrachtet und im Hinblick auf die darin verborgenen Geschlechtsverhältnisse überprüft.

Die Geschichte des Ausschlusses von Frauen aus der Kunstgeschichte wurde auf der einen Seite zu rekonstruieren versucht, auf der anderen Seite suchten Wissenschaftlerinnen und Künstlerinnen nach Spuren unterdrückter originärer Anteile weiblicher Ausdrucksformen. In der Blütezeit des deutschen Feminismus entstanden Mitte der 70er Jahre zwar nur vereinzelt Schriften und Manifeste zum Thema Frauen und Kunst, dennoch wurde versucht, eine programmatische Diskussion über die politischen Ziele der Frauenbewegung und ihr Verhältnis zur Kunst zu führen.

Diese Diskussion wurde aber, genau wie die Kunst von Frauen selbst, von männlichen Künstlern, Kuratoren, Kritikern und Kunstwissenschaftlern ignoriert und fast ausschließlich in Frauenkreisen rezipiert. Die Debatte, die innerhalb der Frauen/Kunst/Bewegungen von verschiedenen Positionen aus zu den Themen der weiblichen Ästhetik und dem Anteil der weiblichen Kreativität und Kunst an der Kulturgeschichte des Abendlandes geführt wurde, bot in der männlich dominierten offiziellen Kunstwelt immer wieder Anlass zu ironisierenden, verniedlichenden, tadelnden oder unverhüllt misogynen Angriffen.

Die von Künstlerinnen wie VALIE EXPORT organisierten Ausstellungen in Österreich und der Bundesrepublik waren Eingriffsversuche in die herrschende Kunstpolitik, bedeuteten aber darüber hinaus eine Weiterentwicklung der Diskussion um die Kunst von Frauen und ihrer ästhetischen Kontexte. Nicht alle Künstlerinnen berührte diese Debatte. Nur die wenigsten haben sich aktiv daran beteiligt. Die Emanzipationsbewegung und mit ihr die Diskussion um den Anteil der Frauen am Schöpferischen zwang aber alle Künstlerinnen zur Reflexion ihrer Position.

Um 1980 wurden eine Reihe von Texten zum Thema Frauen und Kunst publiziert – erste Ergebnisse der Reflexionen, auch Übersetzungen aus dem Amerikanischen, Englischen und Französischen zu diesem Themenfeld erschienen.² Umfangreiche Überblicksausstellungen,

² Zum Beispiel Renate Berger: *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert*, Köln 1982; Gisela Breitling: *Spuren des Schiffs in den Wellen*, Berlin 1980; Janine Chasseguet-Smirgel (Hg.): *Psychoanalyse der weiblichen Sexualität*, Frankfurt a. M. 1974/79; Hélène Cixous: *Weibliches Schreiben*, Berlin 1980; Germaine

die großenteils von Künstlerinnen selbst initiiert wurden, trugen das bis dahin erarbeitete Wissen, methodische und kulturgeschichtliche Überlegungen und die Kunst der Zeit zusammen und bildeten wiederum Anknüpfungspunkte für die politische und ästhetische Diskussion.³ Die „Frauenfrage“ hatte in der Kunst bis in die Mitte der 80er Jahre hinein Hochkonjunktur. Die Distanz vieler Künstlerinnen zu den Aktivitäten im Bereich „Frauen und Kunst“ nahm nach dieser Hoch-Zeit von Ausstellungen und Publikationen sowie der Abhandlung des Themas auch auf der populären Ebene der Frauenzeitschriften und Magazine zwischen 1977 und 1985 proportional zu. Sogenannten Frauenthemen in der Kunst sowie die Teilnahme an Frauenausstellungen wurden vielfach als Stigmatisierung erlebt – der Kunstbetrieb hatte das „Label“ Frauenkunst, das zunächst von den Künstlerinnen selbst im positiven identitätsstiftenden Sinne benutzt worden war, als Ausgrenzungsmerkmal subsumiert. Die Festschreibung auf weibliche Zusammenhänge wurde von vielen Künstlerinnen als Einschränkung ihrer künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten erlebt.

Diese Haltung hat aber auch mit der unbewussten Abwehr gegen den eigenen weiblichen Anteil zu tun. Der vor allem in Europa herrschende Mythos vom männlichen Genie, in allen Varianten der tradierten oder neu zu schaffenden Erzählungen Gegenstand einer sich universal gebenden Kunstgeschichtsschreibung, machte und macht es Künstlerinnen besonders schwer, ihre Rolle als Frau und Künstlerin zu akzeptieren. Weiblichkeit nach außen hin zu verbergen und zu verleugnen ist ein Weg, will die Künstlerin im System des Kunstbetriebs bestehen. Die Dichotomie zwischen Weiblichkeit und Kunst erfordert von Künstlerinnen komplizierteste innere und äußere Anpassungs- und Gestaltungsvorgänge, damit eine funktionierende Identität als Künstlerin erreicht werden und die für die Anerkennung notwendige Expansion in den maskulin dominierten Bereich vollbracht werden kann.⁴

Die oft als Dilettantismus bezeichnete weibliche Kunstproduktion, die sich dem zunehmenden Professionalisierungsdruck weiterhin entzog, wurde vielen Künstlerinnen zunehmend zum Problem. Zumindest verbot die Desavouierung dieser künstlerischen Produktionen jegliche Referenz beziehungsweise den Aufbau einer Tradition. Der den Kunstbetrieb in Europa und auch in Deutschland und Österreich strukturierende internationale Kunstmarkt forderte von allen Beteiligten Positionierungen.

Greer: *The obstacle race*, London 1979; Hochschule der Künste Berlin (Hg.): *Das starke Geschlecht*. Veranstaltungsreihe der Fraueninitiative der Hochschule der Künste Berlin im Wintersemester 83/84, Berlin 1984; Luce Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin 1979; Julia Kristeva: *Produktivität der Frau*. Interview von Eliane Boucquey, in: *alternative*, 19. Jahrgang, H. 108/109, 1976, S. 170ff.; Roszika Parker/Griselda Pollock: *Old Mistresses*, London 1981

³ Zum Beispiel *Frauenbilder*, Berlin 1980; *Typisch Frau Bonn* 1981; *L'altra meta*, Milano 1981; *Unbeachtete Produktionsformen*, Berlin 1982; *Andere Avantgarde*, Linz 1981

⁴ Vgl. Aulikki Eromäki/ Ingrid Wagner-Kantuser: *Weiblichkeit und ästhetisches Handeln bei zeitgenössischen bildenden Künstlerinnen 1975 bis 1990*, Diss., Universität der Künste, Berlin 2002

Ein in Deutschland aufblühender Kunsthandel ab den 80er Jahren, der Einfluss von Galerien, die Spitzenreiterlisten der höchstdotierten Künstler (und Künstlerinnen) verdrängten endgültig die Illusionen von autonomer künstlerischer Identitätsfindung und vom wertfreien Zirkulieren künstlerischer Ideen und Äußerungen. Die in dieser Zeit stattfindende Verbreiterung und Pluralisierung des Kunstbetriebs waren eine neue Herausforderung für Frauen im Kunstbetrieb im Sinne einer verstärkten Konkurrenz und von Machtkämpfen, nicht nur mit den männlichen Kollegen. Besonders deutlich wurde dieser Druck bei den nachwachsenden Generationen, den Hochschulabgängerinnen der 80er Jahre, die, anders als ihre Vorgängerinnen, das Kunstmachen nicht mehr (nur) zur Selbstsuche praktizierten. Diese junge Generation war und ist sich klar über den Warencharakter der Kunst und die Notwendigkeit, eine Karriere zu planen. Die krassen Geschlechtergegensätze, Diskriminierungen und kämpferischen Postulate zur Befreiung der Frau verwischten sich in dem Maße, wie die immer schwächer werdende Frauenbewegung Rückschläge stillschweigend einsteckte. Feminismus war seit spätestens Mitte der 80er Jahre mit einem *hautgout* behaftet, der unvereinbar mit Karriereplänen, aber auch mit emanzipierter Familienplanung war.

Die Diskussion um die weibliche Ästhetik war Ende der 80er Jahre nicht abgeschlossen, sondern akademisiert.⁵ Die Führung der Diskussion darüber ging von den Künstlerinnen zu den Kulturwissenschaftlerinnen über, Künstlerinnen wollten damit nichts mehr zu tun haben und bestanden auf einer „wertfreien Kunst“, die möglichst ohne Ansehen des Geschlechts und der Produktionsbedingungen betrachtet werden soll. Die Auseinandersetzung mit Sprache und Bild als Repräsentationssysteme, die die Kunst von vielen Frauen seit den 80er Jahren bestimmt, basiert auf der Annahme, dass es nicht mehr darauf ankommt, das „eigene Bild“ von Weiblichkeit zu suchen, da die Frauen an sich schon gesellschaftliche Projektion, also Bild sind. Sigrid Schade analysiert 1986: „Es geht darum, dass die Repräsentation der Geschlechter medial festgeschrieben ist, das heißt zum Beispiel, dass Weiblichkeit nicht in bestimmten Ideal-Bildern definiert wird, sondern, dass ihr Status das Bild-Sein ist, Bild aber des abwesenden Blicks: Projektionsfläche, Oberfläche.“⁶

Die Konsequenz, die einige Künstlerinnen der ersten Generation (z. B. EXPORT, Sieverding) und den folgenden Generationen (z. B. Trockel, Eichhorn) aus der kritischen Einschätzung der Entwicklung des Feminismus zogen, führten seit den 90er Jahren zum Teil zu beachtlichen Erfolgen. Strategisch wurden allzu eindeutige Frauenthemen aus der Kunst nahezu eliminiert, neue Methoden und wissenschaftliche Diskurse rezipiert, es wurde an der

⁵ Vgl. Ingrid Wagner-Kantuser: Fragmente – zur Identität von Künstlerinnen, in: Das Verborgene Museum, 2 Bde, Berlin 1987

⁶ Sigrid Schade: Cindy Sherman oder die Kunst der Verkleidung, in J. Conrad/U. Konnertz: Weiblichkeit in der Moderne, Tübingen 1986, S. 229–243

ästhetischen Form, den Medien und der Präsentation gearbeitet, Netzwerke wurden geknüpft, die Arbeit und Ankaufspolitik von Kunstvermittlung und Kunstsammlungen kritisch beobachtet und kommentiert. Das Engagement für feministische Positionen konnte auf die Ausgrenzung von Frauen aus dem Kunstbetrieb und die Forderung nach Quoten im Ausstellungsbetrieb bezogen werden. Die ersten Professorinnen wurden Anfang der 90er Jahre auch auf Grund des gesellschaftlichen Drucks an Kunsthochschulen eingestellt.

Festzuhalten ist somit abschließend, dass die gleichzeitige Erneuerung der Kunst und ihrer Inhalte und der Wirkung der Emanzipationsbewegung einen glücklichen Moment für die Entwicklung künstlerischer Äußerungsformen von Frauen sowie deren Reüssieren im Kunstbetrieb darstellte. Künstlerinnen und auch Künstlern bot sich die Chance, in einer relativ unregelmäßigen Ausgangssituation eigene Vorstellungen zu entwickeln und durchzusetzen. Immer wieder bildeten sich Gruppierungen und Einzelinitiativen, die Entwicklungen und Forderungen der Kunst von Frauen bündelten und durch Publikationen, Ausstellungen oder andere Aktivitäten veröffentlichten, dokumentierten und damit zugleich diese Entwicklungen und den gesellschaftlichen Bewusstwerdungsprozess vorantrieben. Wiewohl im deutschsprachigen Raum nur wenige Künstlerinnen selbst Aktivistinnen der Bewegungen waren oder sich als Feministinnen engagierten, war ein Effekt der gesellschaftlichen Diskussion über die Rechte der Frau im Kunstbereich ablesbar, etwa die offeneren Zugänge zur Kunst und die Verstärkung des Anteils von Frauen im Kunstbetrieb seit den 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Frauenspezifische Themen, zunächst essentialistisch geprägt, fanden Eingang in Kunst, Wissenschaft und Lehre und wurden zunehmend differenzierter. Trotz aller Stagnationen der Entwicklung, trotz Stigmatisierungsversuchen, Infragestellung und Kritik an den Frauen/Kunst/Bewegungen im und durch den Kunstbetrieb bewirkten die von den nie einheitlich agierenden Bewegungen ausgehenden Aktivitäten, dass seit den 90er Jahren mehr Künstlerinnen denn je präsent waren.

aus: Ingrid Wagner-Kantuser: *Interventionen. Feminismus als Methode*. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): VALIE EXPORT. Mediale Anagramme. Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 2003, S. 163-174, S. 163-167.