

Sharon Adler und  
Merle Stöver

# Erfahrungen, Brüche, Perspektiven

Jüdische  
Feministinnen  
über Kunst  
und Politik seit  
1968





V.i.n.r. Namen der Diskussionsteilnehmerinnen, Event am Da  Ort, 2018.

Wer über 1968 redet, spricht über mehr als eine Jahreszahl oder ein bloßes Kalenderjahr. 1968 wurde zur Chiffre für eine Bewegung, die mit den Verhältnissen im postnazistischen Europa brechen wollte. Während in Paris die Sorbonne besetzt wurde und in ganz Frankreich der Generalstreik ausgerufen wurde, wurde in Berlin der bei einem Attentat verletzte Rudi Dutschke in die Notaufnahme gefahren. Als Sigrid Rüger inmitten der Kontroversen auf einer Versammlung des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes (SDS) eine Tomate auf Hans-Jürgen Krahl warf, hatten jüdische Intellektuelle wie Theodor W. Adorno bereits auf die Schwachstellen der politischen Bewegung hingewiesen. Wir erinnern uns aber auch an Beate Klarsfeld: Unermüdlich wies sie auf die Nazi-Vergangenheit von Bundeskanzler Kiesinger hin und ohrfeigte ihn 1968 auf dem CDU-Partei-tag in Berlin.

Während nun, 50 Jahre später, vielerorts über das Erbe derjenigen 1968er diskutiert wird, die die Schlagzeilen dominierten, wird über einiges nicht gesprochen: So wird selten auch nur erwähnt, wie Jüd\*innen zu dieser Zeit ihre von den Nazis zerstörten Gemeinden wieder neu aufbauten, und noch immer verzweifelt auf der Suche nach lebenden Familienmitgliedern waren, während die nichtjüdischen Deutschen sich als Opfer sahen und ihre Beteiligung an den Verbrechen während der NS-Zeit totschwiegen. Kaum gesprochen wird über den Antisemitismus und oftmals militanten Hass auf Israel in der deutschen Linken, der sich brachial in mehreren tödlichen Anschlägen auf jüdische Einrichtungen in Deutschland wie Synagogen und Altenheime Bahn brach. In all den Erinnerungen an die Zeit um 1968 fällt unter den Tisch, was es für die Jüd\*innen in Deutschland bedeutete, nach 1945 oft das einzige jüdische Kind in einer Schulklasse zu sein und wie alltäglich das Nachdenken über Auswanderung in den Köpfen und Herzen vieler jüdischer Menschen verankert war.

Gerade dieses Schweigen ist der Grund, sich genau mit der Frage nach 1968 und den Perspektiven jüdischer Frauen zu beschäftigen: Was bedeutet/e es, in Deutschland jüdisch zu sein?

Um einen Eindruck davon zu bekommen, wie Jüd\*innen in Deutschland auf 1968 schauen, um den Leerstellen in der Auseinandersetzung mit jenem Jahr und jener Bewegung näher zu kommen, aber um zeitgleich genauso die Heterogenität jüdischen Lebens und jüdischer Biografien anzuerkennen, stehen für die Auseinandersetzung drei Begriffe im Vordergrund: Erfahrungen, Brüche und Perspektiven.

Während Jüd\*innen wie etwa Daniel Cohn-Bendit in erster Reihe an den Demonstrationen der 1968er Jahre teilnahmen, unterscheiden sich die Erfahrungen, die die meisten Jüd\*innen in den 1960er Jahren machten, wesentlich von dem, was anlässlich des Jubiläums 2018 diskutiert wurde.

In den Auseinandersetzungen der deutschen Student\*innen mit dem post-nazistischen Deutschland und der Elterngeneration waren es ausgerechnet die Erfahrungen der Jüd\*innen, die kaum einbezogen wurden. Sprechen wir über jüdische Frauen und ihre Perspektiven auf 1968, so beschäftigen wir uns mit einer Marginalisierung in mehrfacher Hinsicht: Weder die Forderungen und Realitäten von Jüd\*innen noch von Frauen wurden und werden in die politischen Auseinandersetzungen einbezogen – weder damals, noch in den Diskussionen im Jubiläumsjahr. Fragt man heute Jüd\*innen nach 1968, so winken manche, die in Israel leb(t)en oder dort Familie haben, eher ab: Das Schicksalsjahr für sie ist nicht etwa das der Studierendenrevolten, sondern 1967 – das Jahr des Sechs-Tage-Krieges.

Der zunehmende Antisemitismus, der Hass auf Israel der deutschen Linken, deren offene Sympathie für die PLO, und die Anschläge von Gruppen wie den *Tupamaros West-Berlin* auf jüdische Einrichtungen führten für viele erneut zu irreparablen Brüchen. Dass ausgerechnet diejenigen, die lautstark eine Offenlegung der Nazi-Vergangenheit ihrer Eltern und Großeltern, aber auch politischer Mandatsträger\*innen forderten, sich gerade mal 20 Jahre nach der Befreiung durch die Alliierten gegen den jüdischen Staat stellten, bedeutete für viele Jüd\*innen eine Abkehr von jener Bewegung.

Im Sprechen über jüdisches Leben und die Erfahrungen von Jüd\*innen mit und nach 1968 darf eines jedoch nicht zu kurz kommen: Den Blick nicht nur zurückzuwerfen und über Erfahrenes zu sprechen, sondern das Heute und das Morgen nicht aus den Augen zu verlieren. Wenn wir über Erfahrungen und Brüche sprechen, dann schließen sich auch Perspektiven auf jüdisches Leben daran an. So wie heute vielerorts betont wird, welche Errungenschaften auf den Schultern der 1968er\*innen liegen, so bleiben auch die Fragen: Was bedeuten die Bewegungen und Diskussionen der 1968er für jüdisches Leben heute? Und wie zeigt sich all das in den Werken jüdischer Künstler\*innen und Kulturschaffender?

Das intergenerative Round-Table-Gespräch wollte die Fragen danach, welche Auswirkungen die 1968er auf das individuelle und kollektive Leben jüdischer Frauen in Deutschland, Europa und in Israel hatten, aufgreifen. Um deren Erfahrungen und ihre Sicht auf aktuelle Entwicklungen und Ideen für die Zukunft sichtbar zu machen, wurden vier Frauen unterschiedlicher Kontexte, Generationen und Herkunftsländern dazu eingeladen, diese Themen zu diskutieren: die in Berlin lebende israelische Künstlerin Shlomit Lehavi; die in Bremen lebende Schweizer Künstlerin Elianna Renner; die in Polen geborene Pianistin und Lehrbeauftragte Klavier an der Universität der Künste (UdK) Berlin, Elżbieta Sternlicht, und die in Berlin geborene Fotografin, Herausgeberin des Frauen-Online-Magazins AVIVA-Berlin



Künstlerin: Shlomit Lehavi, Titel: Ziona, fragst Du nicht? (Original: Ziona, Lo Tisch'ali?)  
Quelle und Copyright: Shlomit Lehavi

und Vorstandsvorsitzende der Stiftung ZURÜCKGEBEN, Sharon Adler. Moderiert wurde der Abend von Merle Stöver, Vorstandsassistentin der Stiftung ZURÜCKGEBEN und Studentin des Masterstudienganges der Interdisziplinären Antisemitismusforschung.

Die Reaktionen auf die Eröffnungsfrage „Wo wart ihr im Jahr 1968?“ zeigten die individuelle Sichtweise und Backgrounds: Die Ohrfeige der Studentin Beate Klarsfeld am 7. November 1968 im noch längst nicht Nazi-freien Deutschland der Nachkriegsjahre versus Sechs-Tage-Krieg in Israel, wo Frauen den Männern in der Armee weitestgehend gleichgestellt sind, versus Paris. Elżbieta Sternlicht, die 1977 aus dem sozialistischen Polen in die französische Hauptstadt kam: „Feminismus, Frauen und Jüdisches war nicht das Thema.“

Diese offensichtliche Ungerechtigkeit in der fehlenden öffentlichen Rezeption (jüdischer) Frauenbiografien mündete in die Frage nach weiblichen Vorbildern. Elżbieta Sternlicht, geboren 1943, beschäftigt sich mit dem Oeuvre komponierender Frauen des 19. und 20. Jahrhunderts, besonders Fanny Hensel, geborene Mendelssohn, die zeitlebens im Schatten des Bruders Felix stand. Trotz der Anerkennung ihres musikalischen Talents blieb Fanny eine ihre Unabhängigkeit und Existenz sichernde Karriere verwehrt und der Großteil ihrer Kompositionen ist bis heute unveröffentlicht. Elżbieta Sternlicht ist es zu verdanken, dass ihrem Werk Aufmerksamkeit zuteilwird – sie hat drei CD-Einspielungen mit Werken von Fanny Mendelssohn-Hensel aufgenommen: *Lyrische Stücke für Klavier* (Thorofon), *Klavierkompositionen aus der Italienzeit* (Ars Musici) und zum 200. Geburtstag der Komponistin *Piano Works* (Acte Préalable).

Wie Sternlicht macht auch Elianna Renner das Leben und die Marginalisierung jüdischer Frauen sicht- und erfahrbar: Dafür nutzt sie unterschiedlichste Genres wie Fotografie, Audio- und Videoinstallation und Performance. In ihrem Projekt *Tracking the Traffic* beschäftigt sie sich mit dem Verschwinden tausender jüdischer Frauen und Mädchen im vorrevolutionären Russland, die in der Zeit von 1850 bis 1930 zur Prostitution gezwungen und vor allem nach Argentinien verschleppt wurden. Gefördert wurde sie dafür von der Stiftung ZURÜCKGEBEN. Außerdem präsentierte sie im Rahmen der Veranstaltung bei alpha nova & galerie futura ihre 4 Kanal-Videoinstallation *Cheerleading*, in der Teams von Cheerleaderinnen die Namen von 42 wegweisenden Künstlerinnen, Schriftstellerinnen, Schauspielerinnen, Musikerinnen, Frauenrechtlerinnen, Politikerinnen und Aktivistinnen aus dem Zeitraum von 1850-1950 in den öffentlichen Raum rufen.

Die 1977 geborene Medienkünstlerin Elianna Renner dazu, inwieweit sich ihre künstlerische Arbeit und Wahrnehmung verändert hat, seit sie in

Deutschland lebt: „Jüdisch-Sein in der Schweiz war kein so großes Thema, weil es da keine Shoah gab. In Deutschland ist es den Leuten peinlich, wenn ich sage, dass ich Jüdin bin. Ich wurde in Deutschland viel mehr mit meiner jüdischen Identität konfrontiert, als ich erwartet habe.“

Das trifft auch auf die 1965 in Tel Aviv geborene Künstlerin Shlomit Lehavi zu. In Berlin, ebenso wie in New York, wo sie 20 Jahre lang lebte, wurde ihr ihre jüdische Identität bewusster, als es jemals in Israel der Fall gewesen war.

Danach gefragt, ob Jüdisch-Sein eine Rolle für ihre Kunst darstellt, erinnert sie sich: „Das allererste Gemälde, was ich angefertigt habe, als ich fünf Jahre alt war, war ein Davidstern!“

Seit langem beschäftigt sie sich mit der Ambivalenz von 'selektivem Gedächtnis' und 'selektivem Vergessen', der Verflechtung von 'individueller und kollektiver Identität'. Sie sagt: „Wenn man in Israel aufwächst, ist das Bewusstsein einer kollektiven Geschichte Teil der persönlichen DNA.“ Dort hatte sie sich ab Ende der 1980er Jahre mit expressiven Ölgemälden von Frauenkörpern einen Namen gemacht und in ihren Arbeiten Sex zwischen Frauen sowie weibliche Sexualität dargestellt. In ihrer Arbeit *Ziona, fragst Du nicht?* (Original: *Ziona, Lo Tisch'ali?*) zeigt sie zwei ineinander verschlungene Frauen, deren Verschmelzung einen Davidstern kreiert, quasi ein Doppel-Dreieck und damit eine doppelte Vulva.


In New York begann die Künstlerin die Arbeit an ihrer Video-Performance *Return/Partake*, die 2015 bei alpha nova & galerie futura gezeigt wurde. Lehavi setzt sich in dieser Arbeit, einer künstlerischen Adaption der von Glenn Close in der US-amerikanischen TV-Serie *Damages* verkörperten Figur Patty Hewes, mit (weiblicher) Identität und Fragen von Identifikation und Zuschreibungen auseinander, untersucht die Diskrepanz von Stärke und Fragilität in der filmischen Darstellung von Frauen.

Ein Stipendium der Stiftung ZURÜCKGEBEN ermöglichte ihr 2015 eine künstlerische Spurensuche zum Schicksal Berliner jüdischer Unternehmen durch das Prisma von Werbeanzeigen, abgedruckt in *Das Jüdische Adressbuch für Gross-Berlin 1931*. Der Titel ihres Rechercheprojekts transportiert ein Stück jüdisch-deutscher Geschichte: *Anzeigen im Wandel der Zeit/als Spiegel der Zeit*.

Mit Recherche und Sichtbarmachen von Frauen beschäftigt sich auch Sharon Adler, die sich nicht als Künstlerin, sondern als Handwerkerin versteht und als Fotografin Klischeebilder von Frauen in der Autowerbung aufbricht, oder als Herausgeberin von AVIVA-Berlin Schreib- und Dialogprojekte wie *Writing Girls. Jüdische Frauengeschichte(n) in Berlin* oder *Schalom Aleikum. Als Freundin hinzufügen* für jüdische und muslimische Frauen initiiert.

Sie ist 1962 in West-Berlin geboren, und hat 1999 das Online Magazin für Frauen gegründet, weil sie „jüdisches Leben sichtbar und das Netz weiblicher machen“ wollte, und, um „verborgene und vergessene Geschichten zu erzählen, aber auch den Frauen von heute eine Plattform zu geben“. 2012 wurde sie mit dem Berliner Frauenpreis ausgezeichnet; seit 2013 engagiert sie sich als ehrenamtliche Vorstandsvorsitzende der Stiftung ZURÜCKGEBEN.

Sharon Adler kann als Jüdin viele Beispiele von Ausgrenzung und Diskriminierung nennen, und warnt davor, Rechtspopulismus nicht ernst genug zu nehmen.

Auch wenn sich die Podiumsteilnehmerinnen unterschiedlich als Feministin definieren oder zu unterschiedlichen Themen arbeiten – gemeinsam ist ihnen die Arbeit zu Biografie und Geschichte, das Bewusstsein um die Relevanz  der Sichtbarmachung vergessener und verschwiegener (jüdischer wie nichtjüdischer) Frauenbiografien, die in der offiziellen Geschichtsschreibung nicht ausreichend gewürdigt werden. Gemeinsam ist den Diskutantinnen auch, dass sie als vier von insgesamt über einhundert Stipendiatinnen von der Stiftung ZURÜCKGEBEN, Stiftung zur Förderung Jüdischer Frauen in Kunst und Wissenschaft ([www.stiftung-zurueckgeben.de](http://www.stiftung-zurueckgeben.de)) gefördert wurden.





Martina Kofer

# Ton Steine Wasser

Künstlerische Formen  
der Neugestaltung  
Westberlins nach 68



Onkel Cemo sagte, ich solle kommen und aus dem Fenster schauen. [...] Vor zwanzig Jahren sei hier niemand gewesen, sagte Cemo, da drüben hätte Kirli Kemal seinen Süpermarket eröffnet und guten Tee verkauft. Kinder seien mit zerfledderten Fußballen unterm Arm durch die Straße gelaufen, um dahinten an der Mauer zu spielen. [...] Es sei ihm, Cemo, und seinen Freunden zu verdanken, dass die Häuser hier noch stünden.




Berlin in den 60er-Jahren: Alteingesessene erinnern sich an eine verheerende Stadtplanung, die Bezirke wie Wedding, Neukölln und Kreuzberg geradezu plattwalzte. Kahlschlagsanierung war das Stichwort, das bald Hunderte auf die Barrikaden trieb. Dass Kreuzberg heute nicht im Stil des Neuen Kreuzberger Zentrums am Kottbusser Tor erscheint, ist, wie Deniz Utlü im obigen Zitat aus seinem Roman *Die Ungehaltenen* auf den Punkt bringt, denen zu verdanken, die für den Erhalt der Altbauten auf die Straße gegangen sind. Kreuzberg wurde ‚von unten‘ zu dem lebendigen Stadtteil gestaltet, der er heute ist. Dazu gehörte auch die Neugestaltung des öffentlichen Raums mit Wandbildern und Skulpturen(gruppen), deren Entstehungsgeschichte heute weitgehend vergessen ist. Einen besonderen Beitrag haben hierzu türkische Künstler\*innen wie Azade Köker, Mehmet Aksoy und Hanefi Yeter geleistet, die mit einem Stipendium nach Berlin kamen.

Zwischen 1981 und 1987 waren zudem im Rahmen der behutsamen Stadterneuerung von der IBA mehrere Wettbewerbe für die künstlerische Neugestaltung des Stadtteils ausgeschrieben worden. Unter den ausgewählten Künstler\*innen waren auch hier – bewusst von der Jury ausgewählt – Stipendiat\*innen aus dem Ausland, die wichtige Impulse für die Konzeption und Gestaltung gaben und für eine international geprägte Perspektive sorgten.

Um die Geschichte(n) rund um die Kunstwerke im öffentlichen Raum wieder lebendig werden zu lassen und daran zu erinnern, wie sehr Kreuzberg gerade auch durch seine vielkulturelle Bewohner\*innenschaft zu dem einzigartigen Stadtteil werden konnte, der er heute ist, haben wir am 17. November 2018 zu einem öffentlichen Spaziergang durch den Kiez rund ums Schlesische Tor geladen, bei dem die Künstler\*innen Azade Köker und Robert Schmidt-Matt aus der Entstehungszeit der Skulpturengruppen *Cuvrybrunnen* und *Menschenlandschaft Berlin* erzählten.



Ein außergewöhnliches Beispiel für die neue Bürgerbeteiligung in Kreuzberg, die aus den politischen Initiativen erwachsen war, ist die zwischen 1983 und 1985 entstandene Brunnenanlage *Cuvrybrunnen* in der Cuvrystraße. Ein weiteres Projekt folgte dann im Rahmen einer Ausschreibung zur 750-Jahr-Feier Berlins, das am Schlesischen Tor (1985–1987)

realisiert werden sollte: das Bildhauersymposion *Menschenlandschaft Berlin*. Eine der Künstlerinnen, die an beiden Symposien beteiligt war, ist Azade Köker, die 1972 aus der Türkei nach Berlin kam, um sich hier künstlerisch weiterzubilden. In ihrer anfänglichen Schaffensperiode widmete sie sich, wie z.B. mit ihrer Skulptur *Die Begegnung* am Schlesischen Tor und ihren Frauenfiguren als Teil des *Cuvrybrunnens*, immer wieder der Modellierung von Frauengestalten. In sitzender oder stehender Haltung strahlen diese einen Zustand des Beobachtens und Wartens aus. Dazu äußerte sich Azade Köker wie folgt:

Ich suche nach den Wurzeln der Passivität und Eingeschlossenheit und damit der Warterei der Frauen. Es gibt immer noch eine Formierung der Frauen in der Gesellschaft, egal ob es eine Arbeiterin oder Intellektuelle, eine Türkin oder eine Deutsche ist, also eine gesellschaftliche Formierung oder Funktionsbeschränkung, die aber nicht mehr so bleiben soll. Absichtlich und bewusst entstehen meine Frauenfiguren in der alten Tonplattentechnik und als Mumien 

In Berlin wie auch in den Großstädten der Türkei war zu Beginn der 1980er Jahre die feministische Bewegung auf ihrem Höhepunkt angelangt. So war die beachtliche Anzahl der teilnehmenden Frauen an den Symposien sicherlich auch ein Zeichen für eine kritische Auseinandersetzung mit genderspezifischen Machtstrukturen.

## Der Cuvrybrunnen

Für den Kreuzungsbereich Wrangelstraße/Cuvrystraße war zunächst ab 1983 als Teil einer öffentlichen Investitionsmaßnahme zur Verkehrsberuhigung nur ein Wasserbecken geplant. Im Gespräch mit dem planenden Architekten Edouard Bannwart regte der Bildhauer Robert Schmidt-Matt jedoch erfolgreich die Beteiligung der Anwohner\*innen an der Konzeption der Anlage an. In einem Atelier in der Cuvrystraße 21 wurden, mit Unterstützung von Schmidt-Matt, Modelle für die Brunnenanlage durch die Anwohner\*innen entwickelt. (A ) Im Bericht vom Juni 1982 heißt es: „Die Erfahrung zeigt jetzt schon, daß nicht nur ein hohes Maß an Information über alle Phasen der Planung notwendig und möglich ist, sondern auch, daß Ideen und Ansprüche der Bewohner zu einer Qualifizierung von Planung führen kann.“ 

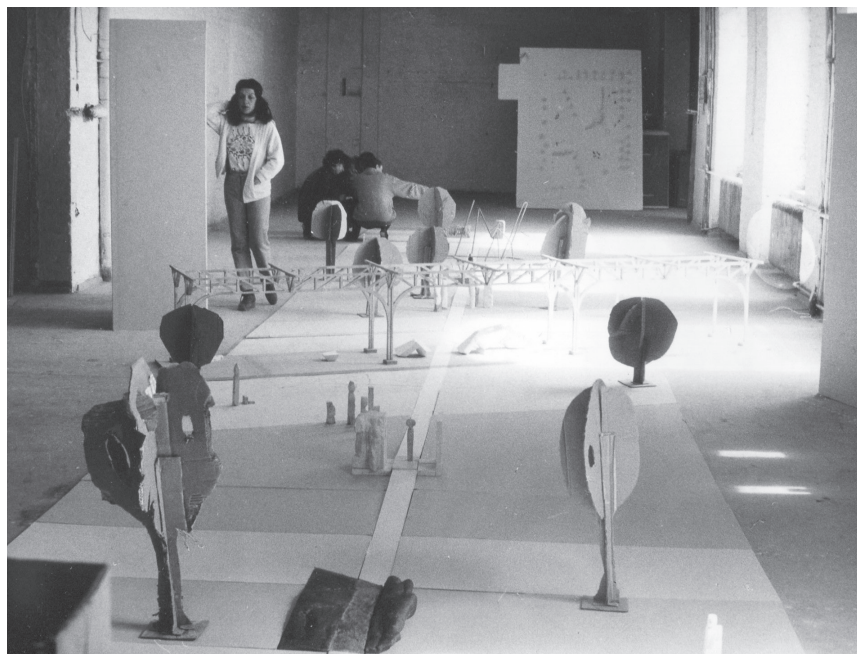


Einladung zur Bürgerversammlung zur weiteren Planung des Cuvrybrunnens 1983.  
Quelle: Digitales Archiv FHXB-Museum: fhx\_b\_spk\_gutber\_00052d\_72.

der zweiten Phase sollte dann ein Bildhauer-Symposium mit Berufsanfänger\*innen die Brunnenlage künstlerisch umsetzen. Teilnahmebedingung war die Bereitschaft, ein gemeinsames Gestaltungskonzept zu entwickeln. Ausgewählt wurden die sieben Künstler\*innen Azade Köker, Isolde Haug, Claudia Ammann, Silvia Kluge, Peter Herbrich, Bernd Münster und Robert Schmidt-Matt selbst. In einem langwierigen Abstimmungsprozess entschieden die Künstler\*innen sich für einen Schiffsrumpf, der als Basisform die individuellen künstlerischen Stile zu einem harmonischen Ganzen verbinden sollte. Die Form der kooperativen Zusammenarbeit und der öffentlichen Arbeit an den Skulpturen stellte dabei eine besondere Herausforderung für die Künstler\*innen dar. Erinnerung wurde während des öffentlichen Spaziergangs insbesondere die ebenso lebendigen wie auch phasenweise ermüdenden Prozesse der gemeinsamen Konzeptfindung. Die über Wochen andauernde intensive Zusammenarbeit brachte jedoch auch eine besondere Emotionalität und menschliche Nähe dem Projekt, die Azade Köker und Robert Schmidt-Matt als einzigartige Erfahrung in ihre Lebensbiografie formulierten.

## *Menschenlandschaft Berlin am Schlesischen Tor*

Bereits Ende der 1970er Jahre hatte der Künstler Mehmet Aksoy zusammen mit der damaligen Leiterin des Kunstamts Kreuzbergs, Krista Tebbe, die Idee für eine künstlerische Darstellung des multikulturellen Zusammenlebens im öffentlichen Raum. Die Gegend rund ums Schlesische Tor als ein historischer Ort der Einwanderung, war dabei besonders gut geeignet, den Wert des kosmopolitischen Lebens in und für Berlin darzustellen. Einwander\*innen sollten hier „ein Angebot zur Identifikation finden können.“ Der von Ingeborg Drewitz vorgeschlagene Titel *Menschenlandschaft*, der inspiriert ist von dem berühmten Gedichtzyklus *Memleketimden İnsan Manzaraları* des türkischen Dichters Nzim Hikmet, war hier sicherlich ein guter Ausgangspunkt. Das damalige Grenzgebiet an der Spree, ein tristes ‚Niemandland‘, das zum Fluchtpunkt für sozial Benachteiligte wurde, war jedoch gerade im Kontext des Leitthemas ‚Multikulturalität‘ umstritten, wie ein Auszug aus einem der Juryprotokolle zeigt: An diesem „zugleich stadträumliche[n] wie auch soziale[n] Endpunkt [...]“ vermittelt einer 750-Jahr-Feier-Aktion suggerieren zu wollen, es gäbe ein funktionierendes multikulturelles Zusammenleben, sei zumindest fragwürdig“. Der Architekt Hardt-Walther Hämer blickte mit anderen Augen auf den Ort: „Hier treffe sich, wer an anderen Orten nicht geduldet werde, und gerade hier fände noch menschliche Nähe und Austausch statt, die woanders längst abgebrochen seien [...].“




Arbeit am großen Modell von *Menschenlandschaft Berlin* 1986 (vorne: Azade Köker; hinten kniend: rechts Leslie Robbins, links Dr. Stefanie Endlich), Foto: Rainer Höynck.

Schließlich wählte die unter Vorsitz von Prof. Waldemar Otto paritätisch zusammengesetzte Jury im Mai 1985 acht Künstler\*innen aus, von denen die Mehrzahl in Berlin lebte: Mehmet Aksoy und Azade Köker (Türkei), Schang Hutter (Schweiz), Leslie Robbins (USA), Rudolf Valenta (Tschechien), Andreas Frömberg (Bremen), Andreas Wegner (Bremen) und Louis Niebuhr (Niedersachsen). Diese sollten zunächst – individuell oder gemeinschaftlich – eine Auswahl von Konzepten erarbeiten. Dabei gab es immer wieder Auseinandersetzungen darüber, wie viel Verantwortung den Künstler\*innen und der Kunst vor dem Hintergrund einer verfehlten Stadtplanung aufgebürdet werden sollte, letztendlich könnten laut Prof. Waldemar Grzimek „Bildhauer [...] den Stadtraum nur ergänzen, nicht heilen“.



Als Konzept wurde schließlich der Vorschlag Azade Kökers – *Skulpturenweg zum Ufer* – angenommen, so dass im Herbst 1986 mit der Arbeit an den Skulpturen begonnen werden konnte. (Abb. 2)

Der Hintergrund der 750-Jahr-Feier, in deren Rahmen das Projekt zustande kam, brachte einige Kontroversen mit sich. Einerseits war die Finanzierung eines im ‚Spezial-Gebiet‘ Kreuzberg angesiedelten Projekts aus dem für die Feier bereitgestellten Fonds *Kunst im Stadtraum* ein positives Zeichen. Andererseits stand diese Finanzierung in keinem Verhältnis zu den bereitgestellten Mitteln für das Prestige-Objekt *Skulpturenboulevard* am Kurfürstendamm. Das sorgte für Frust am Schlesischen Tor – inves-

tierte man hier doch viel Zeit und Geduld für die Realisierung des Projekts. Dass dieses trotz allem zu Ende gebracht wurde, lag letztlich auch an der besonderen Zuneigung für den Standort Kreuzberg, wie sie zum Beispiel der Künstler Mehmet Aksoy kritisch formulierte:

Da haben wir nun endlich die Feinde gefunden. Man soll sie isolieren, sperren. Berlin soll groß feiern. [...] Kreuzberger sind bestraft. Soll auch keine Einweihung [der Skulpturengruppe, Anm. M. K.] stattfinden. [...] Ich denke, daß dieser Standort im Sperrgebiet gerade deswegen sehr richtig ist. Ich habe noch einen Grund. Weil Kreuzberg der einzige Bezirk ist, wo Ausländerfeindlichkeit am wenigsten spürbar ist und wo Verständnis und Akzeptanz vorhanden ist 

## Der heutige Wert der Kunstwerke

Das Kreuzberg der 2010er Jahre ist geplagt vom Kampf um bezahlbaren Wohnraum und dem in jahrzehntelanger Arbeit entstandenen Initiativen, Lebensräumen und Geschäften  Während des Spaziergangs zu den Skulpturen war deutliche Betroffenheit  über die Verwahrlosung und damit auch die geringe Wertschätzung der Kunstwerke zu spüren. Dabei ist ihre Bedeutung für das kollektive Gedächtnis der Kreuzberger\*innen nicht zu unterschätzen: Als 2014 ein Wandbild der Hausbesetzerszene aus den 1980er-Jahren in der Waldemarstraße 43 von einem Großkonzern für Sportartikel zu Werbezwecken teilweise übermalt werden sollte, sorgten Anwohner\*innenproteste dafür, dass die Fassade als Teil Kreuzberger Geschichte erhalten blieb. Dennoch ist es Aufgabe der Politik, hier für eine wertschätzende Instandsetzung und eine öffentlich sichtbare Informationspolitik zu ihrer Entstehungsgeschichte zu sorgen. Kunst im öffentlichen Raum erinnert an die wahren ‚Start-ups‘ Kreuzbergs und ist nicht nur abgesplitterte Farbe oder bröckelnder Ton. Es sind die Denkmäler Kreuzbergs, die mahnend in die Zukunft weisen.

- |   |  |  |
|---|--|--|
| 1 | Deniz Utlü: <i>Die Ungehaltenen</i> . München: Graf 2015, S. 31.   | media/S7/T1791/U22/text/fhxb_spk_gutber_00052b_72.pdf.   |
| 2 | Olaf Münzberg: Interkulturelle Spannung – Skulpturen und Bilder von Azade Köker. In: Künstlerhaus Bethanien (Hrsg.): <i>Ich lebe in Deutschland – Sieben türkische Künstler in Berlin</i> . Berlin 1984, S. 31–35, hier S. 32. | 4 Kunstamt Kreuzberg (Hrsg.): <i>Menschenlandschaft Berlin. Bildhauersymposion am Schlesischen Tor</i> . Berlin 1987, S. 12.   |
| 3 | FHXB Museum Digitales Archiv. Inventarnummer 2015/1984: Dokumentation Cuvrybrunnen. Zu finden unter: <a href="https://fhxb-museum.de/xmap/">https://fhxb-museum.de/xmap/</a>   | 5 Beide Zitate ebd., S. 13.<br>6 Ebd., S. 9.<br>7 <i>Menschenlandschaft Berlin. Bildhauersymposion am Schlesischen Tor</i> . Hrsg. von Kunstamt Kreuzberg, Berlin 1987, S. 24. |



Vortrag von ..... am ... Event, Ort.

Gabriele Schor

# Feminis- tische Avantgarde der 1970er- Jahre

Materialitäten  
und feministischer  
Blick auf  
Weiblichkeit

*Ziel der Ausstellung *Feministische Avantgarde der 1970er-Jahre*. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND, Wien ist es, die beiden Termini ‚Feminismus‘ und ‚Avantgarde‘ in Beziehung zu setzen, um die historische Pionierinnenleistung hervorzuheben. Dabei geht darum, den bestehenden männlich konnotierten Kanon der Avantgarden zu erweitern, damit die historisch weitreichenden feministischen Ereignisse dieser Dekade in der Historiografie der Avantgarden verankert werden.*



Es gilt daher, Nachlässe aufzuarbeiten, Recherche- und Archivarbeit zu leisten, Gespräche mit den Künstlerinnen im Sinne einer Oral History zu führen, ihre Biografien und künstlerischen Werdegänge, ihre Ausstellungsbeteiligungen, Schriften, Gedanken und ihre feministischen Anliegen zu erforschen sowie ihre Werke einer formalen und inhaltlichen Analyse zu unterziehen und sie in Beziehung zu anderen Werken zu setzen. Auffallend ist, dass Künstlerinnen, obwohl sie sich oft untereinander nicht kannten, ähnliche formale Strategien verfolgten. Bestimmte Materialitäten wurden bevorzugt gewählt um dem traditionellen Objektstatus der Frau in Kunst und Werbung entgegen zu setzen und stattdessen einen selbstbestimmten Blickwechsel auf Weiblichkeit und den Körper der Frau zu ermöglichen.

## Fotografie, Film, Video, Aktion, Performance

In den 1970er-Jahren beendete das Aufkommen neuer Medien die Vormachtstellung der Malerei. Fotografie, Film, Video sowie die neuen Ausdrucksmöglichkeiten von Aktionen und Performances kamen vor allem Künstlerinnen entgegen, die sich nun jenseits der männlich dominierten Malerei in der Kunstszene Gehör verschaffen konnten. Vermehrt wandten sie sich dem historisch unbelasteten Medium der Fotografie zu, nicht zuletzt, weil sie damit unbeschwert, spontan und unmittelbar arbeiten konnten. Dabei richteten sie ihr Augenmerk weniger auf die richtige Belichtungszeit, Blendengröße oder die perfekte Entwicklung, vielmehr wollten sie primär ihre performative Aktion ins Bild setzen. Dafür benötigten sie nur wenig: eine Kamera mit einem Selbstauslöser, einen Film, ein Stativ und einen provisorischen Scheinwerfer zur Beleuchtung. Schließlich diente der Kontaktabzug, der alle Aufnahmen eines Films versammelte, dazu, das geeignete Bild auszuwählen und in der meist provisorisch eingerichteten Dunkelkammer selbst zu entwickeln. Als in den 1970er-Jahren das Polaroid aufkam, bot dies jenen Künstlerinnen einen zusätzlichen persönlichen Freiraum, die mit ihrem nackten Körper fotografisch experimentieren wollten und gleichzeitig aber Scheu davor hatten, den Film in einem Labor abzugeben. In Österreich arbeiteten etwa Birgit Jürgenssen mit Polaroids und Renate Bertlmann, die sogar den Entwicklungsprozess eines Polaroids sichtbar machte, indem sie diesen wiederum mit der Polaroidkamera festhielt.

Das Medium Fotografie ermöglichte den Künstlerinnen frei zu entscheiden, ob sie ihren performativen Akt allein im Atelier oder vor Publikum aufführen wollten, denn die Aufnahme allein im Atelier schloss das Publikum nicht länger aus. Mechthild Widrich spricht insofern von der „vierten Wand“<sup>1</sup> und Merle Radtke vom „erweiterten Publikum“.<sup>2</sup> Schon d



Abb 1

Performance *EyeBody* [Augenkörper] von Carolee Schneemann im Jahre 1963 fand ohne Publikum statt und wurde eigens für die Kamera inszeniert. Für die Pionierinnen war es nicht immer einfach, ihre Fotografien als Kunst anerkannt zu sehen. Renate Eisenegger erinnert sich, dass man diskutierte, ob die Fotografie überhaupt als Kunst gelten könne, angesichts ihrer Eigenschaft der Reproduzierbarkeit, die jenen ein Dorn im Auge war, die an der Idee des Unikats festhielten.<sup>3</sup>

Es waren aber auch andere Materialien im Spiel wie Latex, Plexiglas oder Kaugummi. Um nur einige Künstlerinnen zu erwähnen: Hanna Wilke formte mit Kaugummi zahlreiche Vulven und brachte sie an ihren Körper wie Stigmatisierungen an. Renate Bertlmann goss sinnliche Latexhäute, die aussehen wie Nabelschnüre, Schnuller-Häute und abgezogene Häute, die sie für ihre Installation *Waschtag* von 1975 auf eine Wäscheleine hing. Bertlmann entwarf im selben Jahr auch großformatige Rollstühle aus für-  
bigem Plexiglas, die über 40 Jahren danach wie neu leuchten. Oder Birg-  
Jürgenssen formte aus Blech einen Herd als *Hausfrauen-Küchenschürze* (1975) und hängte ihn über ihren Körper und Brigitte Lang entwarf aus Edelstahl und Messing ungemütliche, aggressive Objekte, die sie *Abwehrreaktionen* (1981) nennt. Die Objekte werden einer Trägerin über Kopf und Gesicht bzw über die Brust gestülpt und ihre spitzen Stacheln verwandeln sich zur Waffe gegen sein Gegenü

Renate Bertlmann, Messer-Schnuller-Hände, 1981. S/W Fotografie auf Barytpapier. 39 x 29 cm. Unikat. © Renate Bertlmann / VG Bild-Kunst, Bonn, 2019 / SAMMLUNG VERBUND, Wien.



Abb 2



## Weiblicher Körper als Kunstwerk

Abgesehen von den Diskussionen um das Medium an sich, waren es die Fotografie, das Video und der Film, die es den Künstlerinnen ermöglichen, ihren eigenen Körper aus der Sicht der Frau in die Kunst einzubringen. Manchmal wurden Körpererfahrungen mit subtilen Gesten und spielerischen Grimassen aufgeführt etwa bei Hannah Wilke, die in Nahaufnahme mit ihren Händen bedacht Gesichtspartien berührt, bei Nancy Wilson-Pajic, die aufzeigt, wie Gesten generationsüberschreitend wirken können oder bei Athena Tacha, die mit Gesichtsgrimassen unterschiedliche Emotionen auslotet. Ketty La Rocca setzt Hände mit unterschiedlichen Gesten und Bewegungen ein, um eine neue, weibliche Sprache zu schaffen. Margot Pilz hingegen artikuliert mit ihren Händen Betroffenheit, Verzweiflung, Auflehnung und Wut. Und Renate Bertlmann drückt mit ihren *Messer-Schnuller-Händen* die ambivalenten Gefühle aus, die eine Frau in der Situation als Mutter, Hausfrau und Ehefrau ausgesetzt ist.

Betsy Berne, eine enge Freundin von Francesca Woodman, erklärt rückblickend: „Ich fand immer, dass Francesca ihren Körper wie irgendein Werkzeug benutzte oder wie sonst ein formales Element, um ihre Kunst zu machen.“<sup>4</sup> Ewa Partum entscheidet sich ab ihrer Performance *Change* von 1974, ihren Körper ab nun nackt einzusetzen. In den folgenden Aktionen und Performances wie etwa *Selbstidentifikation* oder *Frauen, die Ehe ist gegen Euch* (beide 1980) tritt sie nackt auf, um die ‚Frau als Zeichen‘ herauszustreichen. Insofern Ewa Partum als Frau selbst entscheidet, ihren Körper nackt einzusetzen, definiert sie den weiblichen Körper weder als ‚Natur‘ noch als ‚sexuelles Objekt‘, sondern selbstbestimmt als Kunstwerk.<sup>5</sup> In den 1960er- und 1970er-Jahren wurde noch nicht von ‚Performance‘, sondern von ‚Aktion‘ gesprochen: „Früher kannte man das Wort Performance gar nicht“, erklärt Nil Yalter.<sup>6</sup> In Europa wurden zu dieser Zeit vor allem Aktionen von Künstlerinnen in der *Stichting de Appel* in Amsterdam, in der Galerie nächst St. Stephan in Wien sowie in der *Galerie Krinzinger* in Innsbruck aufgeführt. Vor dem Hintergrund von Fluxus und Happening waren Aktionen von Joseph Beuys in Deutschland, von Chris Burden und Vito Acconci in den USA für viele Künstlerinnen eine wichtige Erfahrung. Martha Wilson etwa erklärt: „Für mich öffnete Acconci die Tür zur Sexualität als einem legitimen Thema in der Kunst.“<sup>7</sup> Als Cindy Sherman das erste Mal von Acconci hörte, reagierte sie ablehnend: „Ich hielt es für Machogehabe.“ Ihre Meinung änderte sie, nachdem Acconci im Oktober 1975 zehn Tage in Hallwalls war:

Ich stellte fest, dass seine Kunst Grenzen sprengte und einen dazu brachte, sie zu hassen, obwohl man gar nicht richtig wusste, worum es dabei ging. Performance- und Konzeptkunst, also das, was Accenci machte, sollten für mich besonders wichtig werden, weil die Leute das, was sie sich gerade anschauten, nicht für bare Münze nehmen konnten [...]. Mir wurde klar, dass er sich gerade über Leute mit so verklemmten Einstellungen wie meinen eigenen lustig machte. [...] Bei Body Art machte es einfach klick bei mir.<sup>8</sup>

Waren die Aktionen der männlichen Künstlerkollegen oft von Pathos und Selbstdarstellung getragen, versteht Ulrike Rosenbach ihre zahlreichen Aktionen nicht im Sinne eines Mythen produzierenden Auftritts wie etwa bei Joseph Beuys, bei dem sie studiert hatte. Vielmehr kleidet sie sich bewusst neutral mit einem weißen Bodysuit und versteht den Einsatz ihres Körpers als „bewegliches plastisches Element“, als „verbindendes Phänomen“, eingegliedert in ihre installativen und raumgestaltenden Medienperformances.<sup>9</sup> Sowohl Künstlerinnen wie auch Künstler haben durch Aktionen und Performances ihren Ideen Ausdruck verliehen, doch ihre Herangehensweisen unterscheiden sich deutlich voneinander. Denken wir nur an Yves Kleins Anthropometrie-Performances, in denen er mit dunklem Anzug und weißem Hemd die Bühne betrat, die Frauen hingegen nackt auftreten ließ und zur Funktion eines Pinsels degradierte. Oder an Herman Nitsch, der bekleidet mit einigen assistierenden ebenfalls bekleideten Männern eine nackt ‚gekreuzigte‘ Frau, Hanel Koeck, anlässlich der Aktion Mariä Empfängnis 1969 in München malträtiert. Die mediale Aufmerksamkeit erregenden Aktionen der Aktionisten haben die künstlerische Arbeit der Aktionistinnen an den Rand der Kunstgeschichte gedrängt, wie aktuelle Forschungen der Kunstkritikerin und Kuratorin Brigitte Borchhardt-Birbaumer belegen:

Während die männlichen Vertreter des Wiener Aktionismus Frauen meist in die Rolle des passiven Modells drängen wollten und die Abreaktion und Selbstexpression mit heroischem Impetus im Vordergrund standen [...], eröffneten die Aktionistinnen zukunftsweisende konzeptuelle Felder femininer Identitätsbefragung und Alltagssymbolik, vorgeführt durch analytische und experimentelle Strategien, Sprach- und Rollenspiele voll subtilem Humor.<sup>10</sup>

Borchhardt-Birbaumer zählt zu den österreichischen Aktionistinnen unter anderen Kiki Kogelnik, VALIE EXPORT, Renate Bertlmann, Linda Christanell, Birgit Jürgenssen, Margot Pilz, Rita Furrer und Ingrid Opitz.



Aus historischer Distanz lässt sich erkennen, dass die inszenierten Fotografien, Videos, Filme, Aktionen und Performances der Künstlerinnen von einem Anspruch getragen waren, der einen Riss in eine jahrhundertelange Tradition der Darstellung des weiblichen Körpers bewirkte.

- 1  Mechtild Widrich: Die vierte Wand wird nachdenklich, *Feministische Experimente mit der Kamera*, In: Gabriele Schor (Hrsg.): *Feministische Avantgarde*, München 2016, S.73–77.
- 2 Merle Radtke: Präsenz und Absenz, Zum Nachleben der Performance der 1970er-Jahre. In: Gabriele Schor (Hrsg.): *Feministische Avantgarde*, München 2016, S.79–83.
- 3 Renate Eisenegger, Gespräch mit der Autorin, 21. August 2014.
- 4 Betsy Berne im Gespräch mit der Autorin, 8. Mai 2013, sowie E-Mail an die Autorin, 5. September 2013. Siehe: Gabriele Schor: Requisiten als Metaphorik – Arrangiert von Francesca Woodman. In: Gabriele Schor und Elisabeth Bronfen (Hrsg.): *Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND*, Wien, Köln 2014, S.33–49, hier S.40.
- 5 *Ewa Partum 1965–2001*, hrsg. von Angelika Stepken, Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe, Berlin 2001, S.13.
- 6 Nil Valter, Gespräch mit der Autorin, 14. September 2013.
- 7 Martha Wilson, Gespräch mit der Autorin, 3. November 2014.
- 8 Michael Kimmelman: Cindy Sherman. In: Ders. (Hrsg.): *Portraits: Talking with Artists at The Met, The Modern, The Louvre and Elsewhere*, New York 1998, S.148.
- 9 *Performance Saga, Interview 05, Ulrike Rosenbach*, DVD mit einem Interview von Andrea Saemann und Chris Regn mit Ulrike Rosenbach, hrsg. von Andrea Saemann und Katrin Grögel, aufgezeichnet in Rösberg bei Köln, 7. und 8. April 2003, erschienen 2008.
- 10 Brigitte Borchhardt-Birbaumer, in: *Aktivistinnen*, hrsg. von Brigitte Borchhardt-Birbaumer und Dieter Ronte, Ausst.-Kat. Forum Frohner/Kunstthalle Krems, Krems 2014, S.32–34, hier S.33.

Anja Zimmermann

# Frauen Kunst Wissenschaft: Kunst, Kunst- geschichte und Feminismus um 1968 – und danach



1987 erschien das erste Heft der Zeitschrift mit dem Titel *FrauenKunstWissenschaft* (Abb. 1). Eine Gruppe jüngerer Kunsthistorikerinnen<sup>1</sup>, die zuvor auf der dritten Kunsthistorikerinnentagung in Marburg zusammengekommen waren, hatte es sich zur Aufgabe gemacht, mit der neuen Zeitschrift „einen Ausgangspunkt für eine langfristige Diskussion theoretischer Ansätze in der feministischen Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft“ zu schaffen, wie sie in der ersten Ausgabe schrieben.<sup>2</sup> Die von ihnen formulierte Hoffnung hat sich aus heutiger Sicht erfüllt. *FrauenKunstWissenschaft* (kurz *FKW*, ab 2007 weitergeführt als *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*) ist bis dato das einzige deutschsprachige Periodikum zum Themenfeld Geschlecht und visuelle Kultur (Abb. 2).<sup>3</sup>

Das Erscheinungsjahr des ersten Heftes rückt *FKW* auf den ersten Blick nicht unbedingt in einen direkten Zusammenhang mit den gesellschaftlichen und wissenschaftspolitischen Umbrüchen um 1968. Vielmehr scheint das vergleichsweise späte Erscheinungsdatum die in der Historiographie der feministischen Kunstgeschichte häufig zum Ausdruck gebrachte Überzeugung zu bestätigen, dass es „keinen Tomatenwurf der Kunsthistorikerinnen“ gab.<sup>4</sup> Im Vergleich zu der Kritik, die vornehmlich männliche Kunsthistoriker um 68 an der Disziplin und ihren Methoden übten, artikulierten die Kunsthistorikerinnen ihren Protest augenscheinlich deutlich später. Allerdings gehört ihre Kritik, wie ich hier in einigen Stichworten

skizzieren möchte, durchaus in den Kontext von 1968. So ist, wie es beispielsweise Hilla Frübis formuliert hat, „für die Anfänge“ feministischer Forschung in den 1980er Jahren „die enge Verbindung zur politischen Frauenbewegung“ zu konstatieren, „deren Auslöser letztlich im Prozess der Politisierung um 1968 zu sehen ist“.<sup>5</sup> Allerdings ist dies bislang eher als Hinweis auf noch zu leistende Forschungsarbeit zu verstehen, denn die genannte Verbindung ist historisch noch kaum aufgearbeitet. *FKW* ist jedoch ein gutes Beispiel dafür, inwiefern Themen und institutionelle Strukturen, die in der Genealogie von 1968 stehen, Wirkungen erst

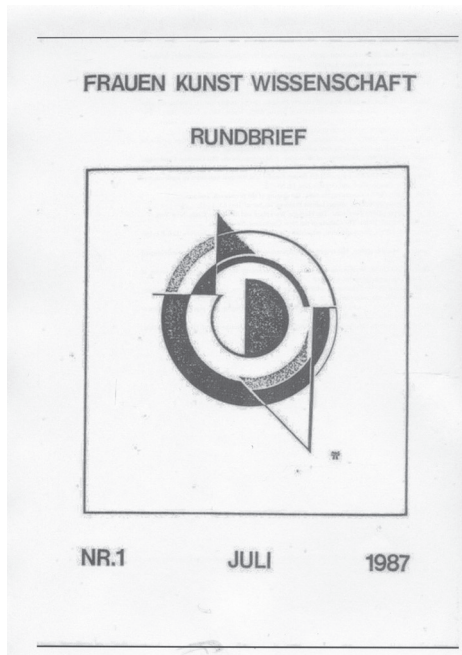


Abb. 1: Die erste Ausgabe von *FrauenKunstWissenschaft* 1987, *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*



# FKW // ZEITSCHRIFT FÜR GESCHLECHTERFORSCHUNG UND VISUELLE KULTUR

NR. 65 // DEZEMBER 2018

1968ff – KUNST, POLITIK, FEMINISMUS

Abbildung 2: Das Cover der aktuellen Ausgabe von FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung & visuelle Kultur (Hg. v. Anja Zimmermann), Dezember 2018. © FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur

später entfalten und das mythenumwobene ‚1968‘ eher in langfristigen Prozessen zu verorten ist, die auch die Zeit vor 1968 miteinschließen.

Der 68er-Aufbruch in der Kunstgeschichte begann weitgehend ohne Berücksichtigung feministischer Kritik, aber feministische Positionen wurden im Fach dennoch artikuliert. So erschien bereits 1969 in der Münsteraner Student\*innenzeitung ein Artikel der späteren Tübinger Professorin für Kunstgeschichte, Annegret Jürgens-Kirchhoff, mit dem Titel *Mister L: Meister Proper und Anhang. Die Frau in der Werbung und Werbung für die Frau*.<sup>5</sup> Auch sonst gab es Anknüpfungspunkte zwischen der Kritik der (männlichen) 68er-Kunsthistoriker und feministischer Kritik. 1968 wurde

z. B. auf dem offiziellen Kunsthistorikertag in Ulm der *Ulmer Verein* gegründet. Er hatte keine feministischen Anliegen auf seiner Agenda, trat aber gleichwohl mit dem Anspruch auf, „die traditionelle (Kunst)Geschichtsschreibung als ein Herrschaft legitimierendes Instrument zu entlarven und [...] die (Kunst)Geschichte aus der Perspektive einer Parteinahme für die jeweils Unterlegenen umzuschreiben“.<sup>7</sup> Dies sah auch die frühe feministische Kunstgeschichte als ihre Aufgabe an, die „ein Unbehagen an der herkömmlichen Auffassung von wissenschaftlicher Arbeit“ in Kritik am Fach übersetzen wollte.<sup>8</sup>

Doch die Gemeinsamkeiten reichen noch weiter. Die erste der Kunst-historikerinnentagungen, die 1982 in Marburg unter dem Titel *Frau – Kunst – Gesellschaft – kritische Wissenschaft* stattfand und aus deren Folgeveranstaltung schließlich *FKW* hervorging, hatten die Herausgeberinnen des ersten Tagungsbandes nicht nur „zusammen mit anderen Kommilitoninnen“ organisiert, sondern „im Rahmen des Ulmer Verein – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaftler“ also in unmittelbarer institutioneller Nähe.<sup>9</sup> Zudem wurde *FKW* sogar zunächst als „Mitteilungsorgan der Sektion Frauenforschung im Ulmer Verein“ gegründet. Die vom Ulmer Verein ab 1973 herausgegebene Zeitschrift *kritische berichte*, die ebenfalls bis heute besteht, bot auch feministischen Themen ein Forum.<sup>10</sup> Recht bald jedoch zeigte sich, dass diese „Allianz [...] nicht von langer Dauer“<sup>11</sup> sein konnte, denn es wurde deutlich, dass „nahezu keiner der damaligen, den UV [Ulmer Verein] bestimmenden Kunsthistoriker die Erkenntnisse feministischer Wissenschaftskritik in seinen Arbeiten umgesetzt hat, sondern diese Vertreter der 68er Bewegung mehr oder weniger alle eine letzte Modernisierung des Faches ohne eine Reflexion der Geschlechterdifferenz“ praktizierten.<sup>12</sup> Frübis zieht die Verbindung zwischen der Entstehung feministischer Kunstgeschichte und der männlich dominierten Wissenschaftskritik um 68 daher in Hinblick auf die Geschichte einer Enttäuschung: „Aus der Rückschau besehen, bedeutete die Enttäuschung über die Autoritäten von 68 für die feministisch engagierten Frauen in der Kunstgeschichte einen Prozess, der ihre eigene politische wie wissenschaftliche Emanzipation auf den Weg brachte.“<sup>13</sup>

Mit der Gründung der Zeitschrift 1987 machte sich feministische Kunstgeschichte dann endgültig vom *Ulmer Verein* unabhängig. Sie tat dies, und auch das ist für die Frage nach den Zusammenhängen zwischen *FKW* und 1968 von Bedeutung, mit einem Thema, das direkt in den Genealogien von 68 zu verorten ist. Das gesamte erste Heft widmete sich Judy Chicagos Arbeit *Dinner Party* (1974), die 1986 im Rahmen einer festlichen Veranstaltung in der Frankfurter Alten Oper gezeigt worden war. Chicagos Arbeit, die

den Versuch darstellte, die ‚vergessene‘ Geschichte sogenannter *Great Women* wiederherzustellen, wurde innerhalb der kunsthistorischen Frauenbewegung äußerst heftig diskutiert. An der Arbeit und durch die Kritik an ihr, wurden für die feministische Kunstgeschichte zentrale Begriffe wie etwa die Konstruiertheit des Körpers erörtert.<sup>14</sup> Von *Dinner Party* führt der Weg zudem zu Judy Chicagos am California Institute of the Arts gegründeten *Women’s Art Program*, ein Projekt, das überaus eng mit den Aktionen von in der amerikanischen Frauenbewegung engagierten Künstlerinnen verbunden ist.<sup>15</sup> Hierauf reagierte *FKW* und stieg mit einer Diskussion ein, die aus den ästhetischen Feminismen der frühen 1970er entsprang.

Im online verfügbaren Archiv der Zeitschrift lässt sich nachlesen, welche Themen sich aus diesen Anfängen entwickelt haben, welche inhaltlichen Schwerpunkte gesetzt wurden ([fkw-journal.de](http://fkw-journal.de)) – und welche Anliegen möglicherweise aus heutiger Sicht zu kurz kamen. Zwei inhaltliche Aspekte möchte ich hier komprimiert herausgreifen. Erstens die Frage nach den Erweiterungen der Themenstellungen im Sinne intersektionaler oder postkolonialer Kritik, die auch als Revision von 1968 zu verstehen ist. Und zweitens die Umbenennung der Zeitschrift 2007 von *FrauenKunstWissenschaft* in *FKW/Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*. An beiden Punkten lässt sich nach den Verknüpfungen mit geschlechtertheoretischen Debatten fragen und insbesondere nach den dort eingeschriebenen Wirkungen von 1968.

Das erste Heft, das sich postkolonialer Kritik explizit widmete, erschien 2007. Herausgegeben von Marianne Koos fragte es nach den Zusammenhängen von *Körperfarben* und *Hautdiskursen* und griff damit eine Forschungsperspektive auf, die über zehn Jahre zuvor, nämlich auf der 6. Kunsthistorikerinnentagung in Trier, bereits zur Sprache gebracht worden war. Im unmittelbar danach erschienenen Heft zum zwanzigjährigen Jubiläum der Zeitschrift, an dem ich als Autorin und Mitherausgeberin beteiligt war und in dem die Redakteurinnen Auskunft über das von ihnen vertretene methodische und inhaltliche Spektrum geben, ist eine solche Perspektive dagegen *nicht* vertreten. Erst Anfang der 2010er Jahre beteiligte sich die Zeitschrift, durchaus verspätet, so lässt sich (selbst-)kritisch hinzufügen, mit den Heften *Visual Othering 1100–1200* (2013) und *Intersektionalität: Ungleichheiten im Gemenge* (2014) vernehmlich an diesen Diskursen. In jüngster Zeit folgte dann *Deutschland (post)kolonial? Visuelle Erinnerungskulturen und verwobene Geschichte(n)* (2016) und im kommenden Jahr wird es ein Heft zu *Positionierungen: Kritische Antworten auf die ‚Flüchtlingskrise‘ in Kunst und Literatur* (2019) geben.<sup>16</sup>

Sichtbarstes Zeichen dafür, dass *FKW* den Anschluss an eine sich verändernde kritische Wissenschaft sicherstellen will, ist der 2007 erfolgte Namenswechsel der Zeitschrift. Auf den ersten Blick scheint er einen endgültigen Abschied von der im ursprünglichen Titel *FrauenKunstWissenschaft* angezeigten Situierung in der Frauenbewegung und der aus ihr hervorgegangenen Frauenforschung und den damit assoziierten feministischen Positionen anzuzeigen.<sup>17</sup> Allerdings hatte bereits in den 1980er Jahren, also zu Zeiten der Gründung der Zeitschrift, mit dem Entstehen der so benannten „Geschlechterforschung [...] eine Ausdifferenzierung der Frauenforschung“ stattgefunden, die sich auch gegen „zu kurz greifende oder zu einseitige Ansätze in der Frauenforschung“ wenden wollte.<sup>18</sup> *FrauenKunstWissenschaft* sah sich bei seiner Gründung offensichtlich aber noch stärker in den genannten politischen Zusammenhängen verortet, wie sie die Gründerinnen im Anschluss an die 3. Kunsthistorikerinnentagung in Marburg formuliert hatten. Gleichwohl wurde der Namenswechsel explizit nicht „als Zäsur zum Vergangenen“ verstanden.<sup>19</sup> Zudem ist *FrauenKunstWissenschaft*, die von ihren Leser\*innen und Macherinnen seit ihren Anfängen kurz ‘FKW’ genannt wurde, im neuen Titel nicht ausgelöscht. Als gewollt irritierend ist der Titelanfang *FKW* bis heute Teil und Anfang der *Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*. Und stellt sich damit bewusst in eine Genealogie kritischer Wissenschaft, deren Anfänge ab, nach und um 1968 situiert werden müssen.

- |   |  |
|---|--|
| <p>1 Die erste Redaktion bestand aus: Ulrike Bolte, Ulrike Gall, Sigrid Gensichen, Doris Noell-Rumpeltes, Hannelore Paflik, Christa Schulze und Katharina Sykora. Zur Geschichte von <i>FKW</i>: Hildegard Frübis: Standort(e): Gender – Bild – Politik. Eine Einleitung. In: <i>FKW</i>, Nr. 44, 2007, S. 5–13.</p> <p>2 Ulrike Bolte u.a.: Vorwort. In: <i>FrauenKunstWissenschaft, Rundbrief</i>, Nr. 1, 1987, S. 2.</p> <p>3 Seit 2007 ist die Zeitschrift online unter <a href="http://www.fkw-journal.de">www.fkw-journal.de</a> im Netz abrufbar.</p> <p>4 Irene Below: Einen Tomatenwurf der Kunsthistorikerinnen gab es nicht ... Zur Entstehung feministischer Forschung in der Kunstwissenschaft. In: <i>kritische berichte</i>, Bd. 18, Nr. 3, 1990, S. 7–16.</p> | <p>5 Hildegard Frübis: 1968 und die Folgen. Die Kunstgeschichte und die Frage der Geschlechter. In: Martin Papenbrock (Hrsg.): <i>Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. Schwerpunkt: Kunstgeschichte nach 1968</i>, Göttingen: V&amp;R unipress 2010, S. 87–98, hier: S. 92; vgl. zu diesem Zusammenhang auch: Anja Zimmermann: Gab es doch einen Tomatenwurf der Kunsthistorikerinnen? Die <i>Kunsthistorikerinnentagungen</i> (1982–2002) in der Perspektive von 1968. In: <i>FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur</i> (1968ff – Kunst, Politik, Feminismus), hrsg. von Anja Zimmermann, Nr. 65, Dezember 2018, S. 28–43.</p> |
|---|--|

- 6 Dies wird z. B. deutlich bei einer Betrachtung der Kunstkritik um 1968: Valeria Schulte-Fischedick: *Something you bump into...* Formlosigkeit, Post-Minimalismus und (queer-feministische) Kunstkritik vor, um und nach 1968. In: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* (1968ff – Kunst, Politik, Feminismus), hrsg. von Anja Zimmermann, Nr. 65, Dezember 2018, S. 9–27.
- 7 Hierauf hat Irene Below aufmerksam gemacht: Below: Tomatenwurf.
- 8 Iris Grötecke: Kunstgeschichte mit kulturwissenschaftlicher Perspektive – Konzepte, Konsequenzen und die Hürden des Kontextes. In: *kritische berichte*, Bd. 27, Heft 4, S. 5–9, 1999, hier: S. 8.
- 9 Cordula Bischoff u. a.: Zu diesem Buch. „...ich mußte mir endlich zugestehen, ganz andere Fragen haben zu dürfen“, In: Dies. (u. a.) (Hrsg.): *FrauenKunstGeschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks*, Gießen: anabas 1984, S. 7–12, hier: S. 8.
- 10 Ebd.
- 11 Zur Geschichte des Ulmer Vereins und den Zusammenhängen mit 1968 vgl. Harold Hammer-Schenk: *Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet. 10 Jahre Ulmer Verein 1968–1978*. Hannover: Verlag Ulmer Verein 1979.
- 12 1980 erscheinen in den *kritischen berichten* z. B. die beiden Aufsätze: Renate Berger: Malerin oder Modell? Die ‚wahren‘ Frauen in der Kunstgeschichte (Bd. 8, Nr. 6, S. 5–24) und im selben Heft: Ellen Spickernagel: Das ist ihr einziger wahrer Zweck: Frauen und Mütter bei Paula Modersohn-Becker (S. 25–36). Beide Aufsätze gehören mit ihrer Thematisierung feministischer Fragestellungen in den Kontext der frühen deutschsprachigen feministischen Kunstgeschichte.
- 13 Frübis: Standort(e), S. 7.
- 14 Kathrin Hoffmann-Curtius: Feministische Kunstgeschichte heute: Rück- und Vorschläge. In: *kritische berichte* Bd. 27, Nr. 2, 1999, S. 26–32, hier: S. 27.
- 15 Frübis Standort(e), S. 7.
- 16 Vgl. Ausst.-Kat. *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in feminist art history*, Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles, Calif., 1996, Los Angeles 1996; Anette Kubitzka: *Die Kunst, das Loch, die Frau: Feministische Kontroversen um Judy Chicagos ‚Dinner Party‘*. Pfaffenweiler: Centaurus 1994; s. a. Sigrid Schade: Körper und Körpertheorien in der Kunstgeschichte, In: Anja Zimmermann (Hrsg.): *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*. Berlin: Reimer 2006, S. 61–73.
- 17 Paula Harper: The First Feminist Art Program: A View from the 1980s. In: *Signs*. 10 (4), Sommer 1985, S. 762–781; Faith Wilding: The Feminist Art Programs at Fresno CalArts, 1970–75. In: Norma Broude / Mary D. Garrard (Hrsg.): *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 70s, History and Impact*, New York: Henry N. Abrams 1994, S. 32–47.
- 18 *FrauenKunstWissenschaft: Körperfarben – Hautdiskurse*, hrsg. von Marianne Koos, Nr. 43, 2007. Vgl. Margit Haehnel: Geschlecht und Ethnie. In: Anja Zimmermann (Hrsg.): *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*. Berlin: Reimer 2006, S. 291–313.
- 19 Eine ausgezeichnete Quelle hierfür stellen die Bände der ab 1976 in Berlin veranstalteten Frauensommeruniversitäten dar. Der erste ist: Gruppe Berliner Dozentinnen (Hrsg.): *Frauen und Wissenschaft. Beiträge zur Berliner Sommeruniversität für Frauen, Juli 1976*, Berlin: Courage Verlag 1977.