

## Im Depot – Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bielefeld als Unterrichtsgegenstand

### Vorbemerkung

In der Abstractsammlung für den Insea-Kongreß<sup>1</sup> in Hamburg hatten meine Kollegin Roswitha Rosinski und ich den Bericht über das gemeinsam von uns betreute Projekt »Im Depot« folgendermaßen angekündigt:

»Welchen Anteil haben Frauen an der allgemeinen Kunstentwicklung? Werden sie aus Kunstproduktion und -rezeption verdrängt? Unter welchen Produktionsbedingungen arbeiten Künstlerinnen? Wie sind die Produktionsweisen von Ausbildung, Arbeitsbedingungen und Besonderheiten weiblicher Biographie bedingt? Diesen Fragen sind wir in 3 Kursen exemplarisch am Bestand der Kunsthalle Bielefeld nachgegangen. Unser ursprüngliches Ziel war eine didaktische Ausstellung der Werke der dort vertretenen Künstlerinnen.

In unserem Beitrag berichten wir

- über unsere Recherchen über die dort vertretenen bekannten und unbekanntenen Künstlerinnen,
- über die Arbeitsformen und die Motivation der an den Kursen beteiligten Schülerinnen und Schüler
- und nicht zuletzt über die immensen Schwierigkeiten, auf die ein solches Projekt stößt.«

Bei der Arbeit wurde aber deutlich, daß in einem knappen Beitrag unmöglich auch nur die wichtigsten kunsthistorischen, didaktischen und politischen Ergebnisse bzw. Erfahrungen vorgestellt werden konnten. Da wir dank einer finanziellen Unterstützung durch die Stadt Bielefeld noch in diesem Jahr damit beginnen können, die umfangreichen bisher erarbeiteten Materialien über die 15 in der Kunsthalle vertretenen Künstlerinnen zu publizieren<sup>2</sup>, lag die Entscheidung nahe, zunächst die Voraussetzungen und die Anfänge des Projektes zu skizzieren. Denn die beeindruckenden Leistungen von Künstlerinnen gerade auch des 20. Jahrhunderts können offenbar erst wahrgenommen werden, wenn das grundsätzliche Problem der Ausgrenzung künstlerischer Produktion von Frauen aus der Kunstgeschichte durch Lehrende, durch Lernende, durch die Institutionen der Kunstvermittlung sowie durch die Kunstgeschichtsschreibung erkannt und thematisiert wird.

Im ersten Teil meines Beitrages beginne ich mit meiner eigenen Sensibilisierung als Kunsthistorikerin für diese Frage, die lehrstückhaft die Macht patriarchaler Denkmuster, wie sie mir durch die Disziplin Kunstgeschichte vermittelt wurden, veranschaulichen kann und zeige, wie virulent diese Muster bis heute sind. Die anfängliche Skepsis der Kollegiatinnen und Kollegiaten und deren Umwandlung in zunehmendes Interesse und Engagement für das Projekt, schildert der zweite Teil. Die institutionellen Gegebenheiten, auf die wir im ersten Kurs »Kunstvermittelnde Institutionen: Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bielefeld« stießen, ist im 3. Teil beschrieben. Kolleginnen (und Kollegen) finden in dem Beitrag, so hoffe ich, Anregungen für ähnliche eigene Projekte und Hinweise auf Schwierigkeiten, auf die sie möglicherweise stoßen.

<sup>1</sup> Der folgende Beitrag ist eine überarbeitete Fassung eines Vortrags, der auf der XXVI. Insea-Weltkongreß (International Society for Education through Art), Das Bild der Welt in der Welt der Bilder, am 27.8.1987 in Hamburg gehalten wurde.

<sup>2</sup> Die ursprünglich angestrebte Ausstellung ließ sich nicht realisieren. Zur Dokumentation der Ergebnisse der Projektgruppe stellte die Stadt 5000 DM zur Verfügung, mit denen wir Leben und Werk einzelner Künstlerinnen in monographischen Darstellungen vorstellen werden – ähnlich wie es in der Ausstellung ursprünglich geplant war. Zu Beginn des Jahres 1988 werden die Dokumentationen über Agnes Martin, Hella Guth und Helene Homilius vorliegen. Sie können beim Oberstufen-Kolleg des Landes NRW an der Universität Bielefeld, Postfach 8640, 4800 Bielefeld 1, bestellt werden.

1. »Auch unter den Vögeln sind es im allgemeinen nur die männlichen, die singen« (FAZ).

### *Kunst von Frauen – gibt's die überhaupt?*

Als vor ca. 15 Jahren eine jüngere Kollegin kam, um mit mir über ihre Doktorarbeit zu sprechen, fühlte ich mich geschmeichelt. Als sie berichtete, daß sie über Künstlerinnen im 19. Jahrhundert arbeiten und meine Meinung zu diesem Vorhaben hören wollte, reagierte ich mit den Fragen, ob das denn interessant sein könne, ob es da denn überhaupt qualitätvolle Frauen gebe. Und dies, obwohl ich gerade kurz zuvor einen Vortrag über »die Unterprivilegierung von Frauen in den kunstwissenschaftlichen Institutionen« gehalten hatte. In der Kunst zählten damals für mich andere Maßstäbe. Ich war sicher, daß die meisten Künstlerinnen drittklassig und uninteressant waren, denn sonst hätte ich während meines ziemlich langen Studiums auf sie und ihre Werke stoßen müssen. Die Kollegin hat sich durch meine skeptischen Bemerkungen zum Glück nicht von ihrem Vorhaben abbringen lassen und ihr ist eine der ersten deutschsprachigen Untersuchungen zur Situation von Künstlerinnen an der Schwelle zum 20. Jahrhundert zu danken.<sup>3</sup>

Fast 10 Jahre habe ich seit diesem Gespräch gebraucht, um zu entdecken, wie spannend es ist, »die Bedingungen, unter denen Frauen produzier(t)en und die Ergebnisse ihrer Arbeit« zu untersuchen. Und wie wichtig auch für mich persönlich. »Die Suche nach Vorbildern und verschütteten Erfahrungen, die mir bei dem Versuch, Mutter, Ehefrau und Kunsthistorikerin zugleich zu sein, Orientierungen bieten können«<sup>4</sup>, hat sich für mich als immer produktiver herausgestellt.

Inzwischen bin ich davon überzeugt, daß eine Beschäftigung mit Künstlerinnen und ihrer Kunst, insbesondere seit 1850, so lohnend und aufregend ist, wie eine Entdeckungsreise in unbekannte Kontinente. Ich muß mich schon sehr an meine frühere Ignoranz erinnern und in Gelassenheit üben, um bei den heimlichen oder offenen, bewußten oder unbewußten Ausgrenzungen von Künstlerinnen und ihren Werken aus der Kunstgeschichte nicht böswillige Absicht zu unterstellen. Doch diese ist es nicht und auch nicht einfach blanke Dummheit, sondern die gängigen Vorstellungen über Kunst schließen eine professionelle, qualifizierte und eigenständige künstlerische Arbeit von Frauen aus.

Wenn Willi Bongard, der inzwischen verstorbene Wirtschaftsjournalist und Erfinder des Capital-Kunstkompaß, noch 1983 auf die Frage einer Reporterin nach der geringen Beteiligung von Frauen an nationalen und internationalen Ausstellungen antwortet, sie seien nicht vertreten, »weil es sie nicht gibt«, wenn der Kölner Galerist Ingo Kümmel in derselben Rundfunkreportage behauptet, daß »eigentlich Frauen nicht gut genug für die Kunst sind«<sup>5</sup>, so schreiben beide nicht nur die über 100jährige Geschichte der Abwertung künstlerisch tätiger Frauen fort, sondern sie dokumentieren damit zugleich eine Auffassung von Kunst als Domäne der Männer, die spätestens seit der Konstitution der Kunstwissenschaft als Disziplin im 19. Jahrhundert ein Fundament des herrschenden Kunstbegriffs bildet.<sup>6</sup>

Die beiden Engländerinnen Roszika Parker und Griselda Pollock haben in ihrem Buch »Old Mistresses« nachgewiesen, mit welcher Penetranz seit der Renaissance immer wieder die Gebärfähigkeit der Frau gegen die soziale und kulturelle Kreativität des Mannes ausgespielt wurde.<sup>7</sup> Einmal auf dieses Muster aufmerksam geworden, finde ich es überall wieder – zuletzt in einem Artikel über das neue Frauenmuseum in Washington vom 09.06.87 im Feuilleton der überregionalen Tageszeitung, hinter der immer ein kluger Kopf steckt. Dort heißt es, nachdem zunächst gegen Sondermuseen »wo es auf die künstlerische Qualität erst in zweiter

3 Renate Berger, Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert, Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Köln 1982.

4 Irene Below, »Auf die Seele kommt es an!« Eine autobiographische Skizze zum Gebrauch von Kunst und Kunstgeschichte, in: FrauenKunstGeschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks, hg. von Cordula Bischoff u.a., Gießen 1984.

5 Beide Zitate aus: Gabriele Honner-Harling, Versuch einer Annäherung, in: Kunst mit Eigen-Sinn, Aktuelle Kunst von Frauen, hg. von Silvia Eiblmayr u.a., Wien, München 1985, S. 52.

6 Vgl. dazu Ruth Nobs-Greter, Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung, Zürich 1984 sowie Roszika Parker, Griselda Pollock, Old Mistresses, Women, Art and Ideology, London 1981.

7 Parker, Pollock, 1981, bes. S. 82ff. und dazu die Rezension von Silke Wenk, in: Das Argument, 152, 1985, S. 602-605.

Linie ankommt« polemisiert wurde: »Und dann – wer weiß? – gibt es ja vielleicht auch unveränderliche biologische Gesetze. Wäre es nicht denkbar, daß Mutter Natur den Mann als Ausgleich für die ihm versagte Mutterschaft mit einem Plus an schöpferischer Begabung entschädigte? Auch unter den Vögeln sind es im allgemeinen die männlichen, die singen.«<sup>8</sup> Ob die Vogel Männchen den Gesang zum Ausgleich fürs Eierlegen erhielten oder ob es, wie eine Leserbriefschreiberin ausführt »dem männlichen Imponiergehabe sowie dem Abgrenzen des eigenen Terrains gegenüber Rivalen dient«<sup>9</sup>, mag dahingestellt bleiben. Wichtig ist, daß hier ein eingeschliffenes Denk- und Deutungsmuster offenkundig wird, das gravierende Folgen für die Kunstproduktion und deren Rezeption hat. Künstlerinnen und Künstler, Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, Kunstlehrerinnen und Kunstlehrer sowie Studentinnen und Studenten, bzw. Schülerinnen und Schüler sind durch solche »Identifikationsmuster patriarchaler Kunstgeschichte«<sup>10</sup> geprägt. Es kostet Mühe, diese Denkmuster zu revidieren – sowohl in unseren eigenen Köpfen als auch in den Köpfen derer, die als Verwalter von Kunstwerken in Museen und Ausstellungsinstituten tätig sind. Das im folgenden vorgestellte Projekt mag aber dazu ermuntern, diesen mühsamen Weg zu beschreiten. Es gilt Leben und Werk von höchst unterschiedlichen Künstlerinnen zu entdecken, die sehr verschiedenartige Lebensmöglichkeiten und Formen künstlerischer Produktivität vor Augen führen.

<sup>8</sup> Jörg von Uthmann, Sezession, FAZ 09.06.87.

<sup>9</sup> Leserbrief von Friederike Eigler, FAZ 25.07.87

<sup>10</sup> So der vorläufige Arbeitstitel des ersten Tagungsschwerpunktes der 4. Kunsthistorikerinnentagung in Berlin 1988. In der deutschsprachigen Kunstdidaktik gibt es bisher nur ganz rudimentäre Überlegungen dazu, welche geschlechtsspezifischen Vorstellungen über schöpferische Tätigkeit im Kunstunterricht vermittelt werden und ob daraus Konsequenzen gezogen werden sollten. Vgl. dazu das Heft Mädchenästhetik, K + U 80, 1983, das Themenheft der Zeitschrift Frauen und Schule über »Kunst und Bildung«, Nov. 1985, und den Aufsatz von Meike Aissen-Crewett, FrauenKunstUnterricht, in: BDK-Mitteilungen 3/1986, S. 9-18.

<sup>11</sup> Zum Oberstufen-Kolleg und zum Studiengang Künste vgl. zuletzt Ausstellungskatalog DANACH – ehemalige Kollegiaten/innen des Wahlfaches Künste am Oberstufen-Kolleg Bielefeld stellen aus, Bielefeld 1984 und: Kunsthalle Bielefeld, einfach wirklich, Oberstufen-Kolleg an der Universität Bielefeld, Das Fach Künste stellt aus, Bielefeld 1987.

2. »*Warum, um alles in der Welt, sollten denn die Frauen schlechtere Künstlerinnen sein als die Männer?*« (Peter, Kollegiat am Oberstufenkolleg) *Kunst von Frauen als Unterrichtsgegenstand?*

Als Kunsthistorikerin unterrichte ich am Oberstufen-Kolleg des Landes Nordrhein-Westfalen an der Universität Bielefeld – einer in der BRD singulären collegeartigen Einrichtung, in der Sekundarstufe II und Grundstudium in einer Ausbildung zusammengefaßt werden, die vier Jahre dauert und zum Weiterstudium an der Universität befähigt. Ich bin dort zusammen mit zwei Kolleginnen (und zwei Kollegen) unter anderem für die kunstgeschichtliche Fachausbildung der Kollegiatinnen und Kollegiaten zuständig, die das Fach Künste als Schwerpunkt gewählt haben.<sup>11</sup>

Die Adressatinnen/en unserer Ausbildung kommen in der Regel aus bildungsfernen Schichten und sind meist sehr viel stärker an der eigenen künstlerischen Arbeit interessiert als an der Kunstgeschichte.

Mit nur geringen Schwankungen von Aufnahmejahrgang zu Aufnahmejahrgang wählen seit der Eröffnung des Oberstufen-Kollegs im Jahr 1974 überwiegend weibliche Studierende das Fach – meist sind es – ähnlich wie bei kunstwissenschaftlichen und künstlerischen Lehrgängen an anderen Hochschulen – zwischen 70 und 80 %.

Bis zu dem Projekt »Im Depot« hatte ich dieser Tatsache und meinem eigenen Interesse an der künstlerischen Produktion von Frauen nur insofern Rechnung getragen, als in Kursen und Prüfungen auch Arbeiten von Künstlerinnen bearbeitet werden konnten. In Veranstaltungen, in denen die sich wandelnde Stellung des Künstlers Thema war, wurde auch erörtert, unter welchen Voraussetzungen Frauen eher professionell künstlerisch tätig werden konnten, unter welchen es für sie schwieriger, wenn nicht gar unmöglich war. So hatte ich die herkömmliche Kunstgeschichte zwar durch die Berücksichtigung einiger Künstlerinnen erweitert, doch eine grundsätzliche Methodenkritik und die Frage, ob und wozu die Wissen-

schaft und die Vermittlungsinstitutionen Frauen aus Kunst und Geschichte ausschließen, war nicht thematisiert worden.

Ab Februar 1986 sollte ich nach unserem Curriculum mit dem Kunst-Jahrgang 1983 – wie Weine nummerieren wir die Kollegiatinnen/en nach dem Aufnahmejahrgang – das Thema »kunstvermittelnde Institutionen« bearbeiten. In diesem Kurs sollen Kollegiatinnen und Kollegiaten Geschichte und gegenwärtige Praxis kunstvermittelnder Institutionen kennenlernen und Modelle für die Arbeit in diesen Institutionen erproben. Der Kurs soll neben dem Praktikum dazu dienen, konkretere Studien- und Berufsvorstellungen zu entwickeln.

Da der Jahrgang als besonders schwierig galt, wollten meine Kollegin R. Rosinski und ich die 13 Kollegiatinnen und 3 Kollegiaten gemeinsam betreuen und für ein den gesamten Kurs motivierendes Projekt gewinnen, das allen Erfolgserlebnisse ermöglichte. Angeregt durch das kurz zuvor von Gisela Breitling und Evelyn Kuwertz in Berlin initiierte Vorhaben »Das verborgene Museum – Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen«<sup>12</sup> schlugen wir als Thema »Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bielefeld« vor.

Nach einer allgemeinen Einführung in die Geschichte und gegenwärtige Praxis kunstvermittelnder Institutionen – insbesondere von Kunstsammlung und Museum – wollten wir den Bestand und die Ausstellungspraxis der Bielefelder Kunsthalle daraufhin untersuchen, welche Werke von Künstlerinnen dort gesammelt bzw. ausgestellt wurden. An diesem Beispiel wollten wir die im Kurs zunächst heftig bestrittene These prüfen, daß das Museum »die geschichtliche Existenz der Frau ... verleugnet«.<sup>13</sup> Viktoria Schmidt-Linsenhoff, die diese These aufgestellt hat, schließt ihren Aufsatz über Sexismus und Museum »mit der Aufforderung zur Einmischung, wenn nicht zu einem Sturm auf das Museum«.<sup>14</sup> So radikal wollten wir nicht werden, doch wir hofften, daß wir bei hinreichendem Interesse der Lernenden in Kooperation mit der Kunsthalle selbst Kunstvermittlung betreiben, das Konzept für eine Ausstellung der Werke der Künstlerinnen in der Kunsthalle erstellen und in einem weiteren Kurs die Ausstellung und einen Katalog erarbeiten könnten. Wir wußten um die knappen personellen Ressourcen der Kunsthalle, entnahmen dem Bestandskatalog, daß es über die meisten Künstlerinnen und ihre Werke bisher keine oder wenig Literatur gab und gingen deshalb davon aus, daß die Kunsthalle über eine kostenlose Bearbeitung der Bestände durch Kollegiatinnen/en im 6. Fachsemester erfreut sein würde. Schien uns die Realisierung unseres Projektes von Seiten der Kunsthalle unproblematisch, so machten uns die Kursteilnehmerinnen/er mehr Kopfzerbrechen. Wir hatten Zweifel, ob sich die Kursmitglieder, die sich als isolierte Einzelkämpfer/innen verstanden, als Gruppe über das Projekt verständigen könnten und gewillt wären, die Strapazen eines solchen Vorhabens, die sicher größer würden als bei einem »normalen« Kurs, auf sich zu nehmen.

Zu Beginn schienen sich unsere Befürchtungen hinsichtlich der Kursteilnehmerinnen/er zu bestätigen: fast alle reagierten zunächst mit Skepsis auf unseren Vorschlag – zum einen wegen des erforderlichen Engagements und der offenkundigen Arbeitsbelastung, zum anderen wegen der Eingrenzung des Themas. Die Vorstellung, daß Museen durch die Art und Weise, wie sie Werke auswählen und präsentieren, an der Benachteiligung von Frauen beteiligt seien, erschien abwegig, die Zentrierung auf Arbeiten von Künstlerinnen zu einengend, zu wenig allgemeinen Überblick bietend. Ralf hat später in einer Klausur am deutlichsten sein Desinteresse geäußert:

12 Erste Informationen über dieses Projekt gab es zu diesem Zeitpunkt in: kritische berichte, 13, 1985, Heft 3, S. 80.

13 Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Sexismus und Museum, in: kritische berichte, 13, 1985, Heft 3, S. 42ff-50, bes. S. 48.

14 Ebd., S. 49.

»Als ich erfuhr, daß wir uns im Kurs ›mit dem Thema ›Frauenkunst‹ beschäftigen wollten, war ich nicht eben begeistert und eher desinteressiert. Ich stellte mir vor, es sei verlorene Zeit, mich mit diesem Thema zu beschäftigen. Ich war etwas enttäuscht, mich nicht mit der großen Kunst des 20. Jahrhunderts, der sogenannten Klassischen Moderne beschäftigen zu dürfen – Kandinsky, Klee, Ernst, Picasso und wie sie alle heißen. Aber Frauenkunst? Für mich gab es bisher nur eine Kunst, und daß da auch mal eine Frau vorkam, störte mich nicht...«<sup>15</sup>

Er sah sich als angehenden Kunsthistoriker, hatte das Funkkolleg Kunst erfolgreich absolviert und war enttäuscht, daß der Kurs die dort vermittelten Vorstellungen über Kunst nicht vertiefte und die in der Moderne gültigen Größen vorstellte. Für ihn ist die große Kunst Männerkunst, bei der die vereinzelt Frauen nicht stören, weil sie kaum ins Gewicht fallen. Fast alle Kursteilnehmer/innen hatten zunächst ähnliche Denkmuster. Eine Kollegiatin hat dargestellt, wie diese Stereotype bei den am Kurs Beteiligten und im öffentlichen Kunstbetrieb von uns entdeckt wurden:

»Ein typisches Phänomen für den Bereich der Kunstrezeption läßt sich auch an unserem Jahrgang des Studienganges ›Künste‹ feststellen. Die Teilnehmer sind vorwiegend Teilnehmerinnen... Ganz allgemein sind Frauen als Kunstrezipienten mindestens gleichwertig, wenn nicht stärker vertreten als Männer. Dennoch ist das, was als bedeutende moderne Kunst oder als kunstgeschichtlich relevant eingestuft wird (durch Museumsleiter, Kunstkritiker und Käufer) größtenteils Kunst von Männern. Diese Diskrepanz ist auch uns Frauen aus dem Studiengang ›Künste‹ nicht so aufgefallen, daß wir es für nötig befunden hätten, dem entgegen zu wirken, bevor die Lehrenden uns den Vorschlag zum ›Depot-Projekt‹ machten. Diese ›Unaufmerksamkeit‹ hat sicher ganz unterschiedliche Ursachen. Mit ein Grund ist wahrscheinlich, daß Frauen wie Männer daran gewöhnt sind, bei Kunst nicht auf das Geschlecht des/der Hersteller(s)in zu achten. Auch von ›offiziellen Kunstverwaltern‹ (Museumsleitern, Galeristen usw.) wird eine Beachtung des Geschlechts gelehrt. Als wichtig gilt das Werk an sich, es soll völlig unabhängig von seinen Entstehungsbedingungen als autonome Aussage betrachtet werden...«<sup>16</sup>

Je klarer es sich für die Kollegiatinnen herausstellte, wie schwer es auch sehr qualifizierte Künstlerinnen auf dem Kunstmarkt und in den öffentlichen Kunstinstitutionen haben, desto stärker fühlten sie sich selbst betroffen, da sie zum größten Teil ein künstlerisches Studium und Beruf anstreben. Damit wuchs auch ihr Interesse und Engagement für das Projekt. Sabine hat ihren persönlichen Zugang zu dem Vorhaben eindringlich geschildert:

»Von der männlichen Norm manipuliert, fehlte mir lange Zeit das Bewußtsein für Frauen überhaupt. Umso ›frauenbewegter‹ ich aber wurde, umso mehr suchte ich nach meiner Geschichte als Frau. Es wurde für mich immer wichtiger zu wissen, es gab und gibt Künstlerinnen, Frauen, die kreativ, künstlerisch tätig waren und sind. Frauen, die Power hatten (haben) und Subjekte anstatt Objekte waren (sind)... Da ich mich also persönlich als Frau davon betroffen fühle und selber schon oft die Dominanz der Männer zu spüren bekommen habe, mußte mein erstes Interesse an unserem Kurs nicht erweckt werden, sondern es war schon da. Dieses bzw. mein Interesse an unserem Projekt wurde umso größer, je mehr ich auf die Verdrängung von Künstlerinnen aus der Kunstproduktion aufmerksam wurde. So schlimm hatte ich mir das nicht vorgestellt, 20 Werke von Frauen und 340 Werke von Männern in der Kunsthalle, wobei 17 der Werke von Künstlerinnen im Depot lagen. Ein schönes Beispiel an Frauenfeindlichkeit sah ich auch (schwarz auf weiß)

15 Diese und die folgenden Stellungnahmen stammen aus Klausuren zum Thema »Kunst von Frauen als Kursthema?«. Sie wurden in einem Reader abgedruckt, der aus den Arbeitsunterlagen und Ergebnissen von zwei Kursen für einen Volkshochschulkurs zusammengestellt wurde. In dem VHS-Kurs, der im Winter 86/87 stattfand, berichtete die Kursgruppe über das Projekt und stellte die bisherigen Ergebnisse zur Diskussion. Ralf Koksich in: Reader, S. 30.

16 Ulrike Ritter, Agnes Martin – Modell künstlerischen Schaffens einer Frau im 20. Jahrhundert, MS, Bielefeld 1987, S. 5.

in unserem Briefwechsel mit der Kunsthalle, die gar nicht unser Anliegen verstand und verstehen wollte. Dadurch wurde für mich unser Projektvorhaben immer wichtiger. (›Jetzt erst recht!‹)<sup>17</sup>

Auch andere Kursteilnehmerinnen und Teilnehmer, selbst eine Kollegiatin, »die diese Möchtegern-Feministinnen und deren emanzipiertes Geschwafel nicht ausstehen« konnte<sup>18</sup>, ließen sich zunehmend auf das Thema ein – nicht zuletzt deshalb, weil sie wie Peter nicht einsehen konnten, »warum, um alles in der Welt, die Frauen schlechtere Künstlerinnen sein sollten als die Männer«.<sup>19</sup>

17 Sabine Bunzemeier, in: Reader, S. 31.

18 Ebd., S. 30.

19 Ebd., S. 29.

3. »Eine Zusammenschau aber aller dieser ... Werke ... läuft dem Anspruch an ernsthafte Auseinandersetzung, den jedes hochklassige Kunstwerk an den Betrachter stellt, völlig zuwider.« (Schreiben der Kunsthalle Bielefeld vom 04.04.86)

#### *Einige Ergebnisse aus dem ersten Kurs*

In Sabines Text war schon davon die Rede: die Kunsthalle stand – entgegen unseren Erwartungen – dem Projekt ablehnend gegenüber. Mündliche Anfragen zwei Monate vor Kursbeginn wurden inhaltlich beantwortet, ein Gespräch über Kooperationsmöglichkeiten und eine gemeinsame Konzeption kam nicht zustande. Erst auf einen Projektentwurf, der gemeinsam vom Oberstufen-Kolleg und der interdisziplinären Forschungsgruppe (IFF) an der Universität Bielefeld, die das Vorhaben inzwischen in ihre Projektplanung aufgenommen hatte, der Kunsthalle geschickt wurde, kam eine – wiederum ablehnende – Antwort. Unsere Absichten und deren Tenor der Reaktion werden aus unserem Antwortschreiben deutlich (mit »uns« meine ich im folgenden die Kollegiatinnen und Kollegiaten, die inzwischen drei Projektleiterinnen – Dr. Rosa Rosinski und mich als Kunsthistorikerinnen vom Oberstufen-Kolleg und Professor Dr. Christiane Schmerl von der IFF sowie die Geschäftsführerin der IFF, Dr. Marlene Stein-Hilbers):

- »Aus Ihrem Schreiben haben wir den Eindruck, daß die zentralen Anliegen des Projekts von Ihnen übersehen worden sind. Beabsichtigt ist,
- dem Prozeß der Verdrängung von Frauen aus der Kunstproduktion entgegen zu wirken und vorhandene Bestände von Arbeiten von Frauen ans Licht zu holen, insbesondere
- der Frage nach dem Anteil von Frauen an der allgemeinen Kunstentwicklung nachzugehen und
- die spezifischen Produktionsbedingungen von Künstlerinnen (inclusive Ausbildung, Arbeitsbedingungen, Besonderheiten weiblicher Biographie u.ä.) zu untersuchen.

Selbstverständlich sollten die Werke in ihrem stilistischen und kunsthistorischen Zusammenhang präsentiert und als spezifische künstlerische Leistungen gewürdigt werden. Wenn Sie in Ihrem Brief schreiben, daß die künstlerische Leistung von Frauen an der Entwicklung der Kunst des 20. Jahrhunderts gewichtigen Anteil hat, ... »ja ... in der Qualität der Werke oft ›weibliche Dominanz‹ vorhanden‹ sei, verwundert es umso mehr, daß in Museen für Kunst des 20. Jahrhunderts Frauen nicht selbstverständlich und gleichrangig neben und mit Männern ausgestellt werden.

Wenn Sie bei der offenkundigen Benachteiligung von Frauen im Kunstbetrieb unterstellen, künstlerische Leistungen von Frauen ›nur aufgrund des weiblichen Urhebers‹ sammeln zu wollen, ›mache keinen Sinn‹, sondern laufe dem ›Anspruch an ernsthafte Auseinandersetzung automatisch zuwider, so zementiert dies den

gegenwärtigen Zustand und erkennt völlig die zentralen Anliegen unseres Vorhabens. < (Schreiben der Projektgruppe an die Kunsthalle Bielefeld vom 07.03.86)

Als dieses Schreiben abgeschickt wurde, war der erste fünfwöchige Intensivkurs von 12 h/w schon zu Ende.

In dieser Zeit war kein Mitarbeiter/keine Mitarbeiterin zu einem Gespräch mit uns über das Projekt in der Lage gewesen, die Arbeiten der Künstlerinnen im Depot – immerhin 17 von 20! – waren für uns nicht zugänglich, eine Befragung von Besucherinnen und Besuchern der Kunsthalle und Fotografieren in ihr war zunächst untersagt worden. Die Kollegiatinnen waren empört, wie auf unsere Bitten und Anfragen reagiert wurde – wir – die Projektleiterinnen – waren verwundert, mit diesen Schwierigkeiten hatten wir nicht gerechnet. Die Widerstände machten uns die Notwendigkeit unseres Vorhabens umso deutlicher, spornten auch zur Weiterarbeit an, gleichzeitig war klar, daß Zeitverzögerung die effektivste Taktik war, um das Projekt zu Fall zu bringen. Die Kollegiatinnen/en mußten sich in einem halben Jahr auf ihre Abschlußprüfungen konzentrieren und würden nach diesen in alle Winde zerstreut sein.

Doch trotz der fehlenden Kooperation hatten wir schon im ersten Kurs viel geschafft; das Thema »kunstvermittelnde Institutionen« war diesmal auf jeden Fall nicht abstrakt und blutleer geblieben wie in manchen früheren Kursen von mir zu diesem Thema:

- Wir hatten uns in einer knappen Einführung allgemeiner mit der Geschichte der Kunstvermittlung befaßt<sup>20</sup>,
- wir hatten die Organe städtischer (Kultur)politik kennengelernt sowie unsere geringen, aber immerhin vorhandenen Einflußmöglichkeiten<sup>21</sup>,
- wir waren durch die ablehnende Haltung der Kunsthalle gezwungen, unser Konzept sorgfältig auszuarbeiten und immer wieder auf seine Tragfähigkeit hin zu diskutieren
- und wir hatten uns mit der Entstehung der Bielefelder Sammlung, dem Anteil von Arbeiten von Frauen, den Sammlungsschwerpunkten der verschiedenen Leiter beschäftigt.

Eine im Kurs erstellte Übersicht über die im Bestandskatalog 1985 aufgeführten Werke<sup>22</sup> kann anzeigen, welche wichtigen Informationen in einem solchen Katalog über die einzelnen Künstlerinnen und Künstler und ihre Arbeiten hinaus zu finden sind.

Zu sehen ist, daß öffentlicher Kunstbesitz in Bielefeld in größerem Umfang erst nach dem 2. Weltkrieg angekauft wurde, daß unter den 26 bis 1945 erworbenen Werken keines einer Frau ist. (In der graphischen Sammlung war das anders.)<sup>23</sup> Bei den Ankäufen, Geschenken und Leihgaben ist der prozentuale Anteil an Arbeiten von Künstlerinnen bei den verschiedenen Museumsleitern sehr unterschiedlich. Nimmt man alle Erwerbungen zusammen, so stammen von den 360 im Bestandskatalog aufgeführten Werken 20 (das sind 5,6 %) von Künstlerinnen. Damit steht Bielefeld nicht besonders schlecht da: Im Sprengel-Museum in Hannover verzeichnet der Katalog 27 Werke von (16) Künstlerinnen zu 559 Arbeiten von 337 Männern, das sind weniger als 5 %<sup>24</sup>, im Städtischen Kunstmuseum Bonn stammen dagegen von 339 Arbeiten 24 von Frauen – das sind ca. 7 %.<sup>25</sup>

Uns fiel allerdings auf, daß der Prozentsatz der Arbeiten von Künstlerinnen in der ständigen Schausammlung noch einmal schrumpft. Am 14.02. hatten wir bei einem Besuch der Kunsthalle 76 Arbeiten von 66 Künstlern und 3 Arbeiten von 3 Künstlerinnen gezählt, das waren nur noch 3 %. Die Arbeiten von Künstlern gelten

20 Grundlage waren Studieneinheit 8 und Studieneinheit 9 des Funkkolleg Kunst und die Texte dazu, vgl. Wolfgang Kemp, Kunst wird gesammelt und ders., Kunst kommt ins Museum, in: Funkkolleg Kunst, Studienbegleitbrief 3, Weinheim/Basel 1984.

21 Wir informierten SPD-Mitglieder des Kulturausschusses über unser Vorhaben und nahmen Kontakt mit der Frauen gleichstellungsstelle auf. Die Gesprächsbereitschaft der Kunsthalle fiel zeitlich mit der Entscheidung der SPD zusammen, im April eine Anfrage zu dem Projekt im Kulturausschuß zu stellen.

22 Kunsthalle der Stadt Bielefeld, Katalog der Gemälde und Skulpturen des 20. Jahrhunderts, hg. v. Ulrich Weisner, bearb. Donata von Puttkammer, Bielefeld 1985.

23 In dieser Übersicht fehlen die 1937 beschlagnahmten Werke – unter den 11 Gemälden war keines einer Frau; bei den Zeichnungen und Aquarellen und bei der Druckgraphik wurden Werke von Käthe Kollwitz und Marei Wetzelschubert ausgeschieden, vgl. Heinrich Becker zum 100. Geburtstag, Ausstellungskatalog, Bielefeld 1981.

24 Vgl. Sprengel-Museum Hannover, Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts, bearb. v. Magda Moeller, Hannover 1985.

25 Vgl. Isabel Schulz, Die Frau als Künstlerin, Hamburg 1986, S. 25.

Jahr/Leiter	Objekte v. Frauen		Objekte v. Männern		insgesamt		insgesamt		Total	gekauft	geschenkt	insgesamt
	gek.	gesch.	gek.	gesch.	gek.	gesch.	Frauen	Männer				
1921	-	-	7	2	7	2	-	9	9	0%	0%	0%
1921-33 H. Becker	-	-	6	-	6	-	-	6	6	0%	0%	0%
1933-45 Schoneweg	-	-	10	1	10	1	-	11	11	0%	0%	0%
1945-54 Becker	4	-	43	14	47	14	4	57	61	8,5%	0%	6,6%
1954-60 Vriesen	6	-	35	7	41	7	6	42	48	14,6%	0%	12,5%
1960-62 Pinder	-	-	9	-	9	-	-	9	9	0%	0%	0%
1962-74 Moltke	4	2	75	35	79	37	6	110	116	5,06%	5,4%	5,17%
seit 1974 Weisner	1	1	32	16	33	17	2	48	50	3,13%	6,25%	4%
Leihgaben	2	-	9	-	-	-	2	9	11	-	-	22%
undatierte Objekte	-	-	30	1	30	1	-	31	31	0%	0%	0%
sonstige Objekte	-	-	-	-	-	-	-	8	8	0%	0%	0%
Gesamt	17	3	256	76	262	79	20	340	360	-	-	5,6%

#### Übersicht über die im Bestandskatalog 1985 aufgeführten Werke der Kunsthalle

offenbar als ausstellungswürdiger. (Inzwischen sind mehr Arbeiten von Künstlerinnen ausgestellt.)<sup>26</sup>

Bemerkenswerter noch fanden wir, daß die verschiedenen Leiter so unterschiedlich viele Arbeiten von Künstlerinnen erwarben. Wenn nur Qualität, nicht aber das Geschlecht eine Rolle spielte, wie kam es dann, daß Vriesen so verhältnismäßig viel mehr qualitätvolle Künstlerinnen fand und ankaufte als beispielsweise seine beiden Nachfolger? Auch hatten wir uns bei der Durchsicht der Künstlerinnen gewundert, warum gerade diese in die Sammlung aufgenommen worden waren. Dies galt insbesondere für die Künstlerinnen, die unbekannt und in keiner anderen Sammlung in der BRD und auch in keinem Lexikon zu finden waren. In einer zweiten Übersicht ordneten wir die vorhandenen Werke der Künstlerinnen denjenigen Leuten zu, in deren Amtszeit sie angekauft waren und versuchten, deren Sammlungsschwerpunkte stichwortartig zu charakterisieren. Damit wurde aus dem verwirrenden Konglomerat ein aus der Sammlungsgeschichte verstehbarer Zusammenhang.

Heinrich Becker z.B., der vor 1933 nebenamtlich als Leiter des Städtischen Kunsthauses tätig war, 1933 seines Amtes enthoben wurde und nach 1945 wieder die Leitung übernahm, hatte mit den durch die englische Besatzungsmacht nach 1945 zur Verfügung gestellten Geldern zunächst junge heimische Künstler und Künstlerinnen angekauft, darunter Arbeiten von Helene Monilius (Homilius?) und Ursula Delius, die in bzw. bei Bielefeld wohn(t)en, sowie ein Werk von der später durch mehrere bedeutende Kunstpreise ausgezeichneten Irmgard Wessel-Zumloh. Weiter hat er Arbeiten der deutschen Klassischen Moderne erworben – darunter auch das Werk von Gabriele Münter aus den 30er Jahren.

Bei Gustav Vriesen, dem ersten hauptamtlichen Leiter, unter dessen Ägide die Stadt beschloß, ein neues Kunsthaus zu errichten, spielte dagegen der lokale Bezug keine Rolle mehr. Er sammelte einerseits die Klassische Moderne – dazu gehörten u.a. Werke von Macke, Gabriele Münter, den beiden Delaunays – andererseits kaufte er zeitgenössische abstrakte Kunst, insbesondere der Pariser Schule,

26 Im Februar waren von Sonia Delaunay, Le Bal Bullier, von Gabriele Münter, Häuser im Schnee und von Agnes Martin, Untitled Nr. 17, ausgestellt. Im September 86 war letzteres ausgestellt, in der Kunsthalle selbst waren alle drei Arbeiten von Sonia Delaunay und beide Arbeiten von Gabriele Münter zu sehen. Dann wurde neu gehängt. Danach sind zwei Arbeiten von Sonia Delaunay-Terk, Der große Don Quichotte von Germain Richier, ein Werk von G. Münter und das Gemälde von A. Martin in der Schau-sammlung.



Leiter der Kunsthalle	Sammlungsschwerpunkte	Künstlerinnen	Werke
Heinrich Becker 1945-1954	- Kunst nach 1945 aus der Region - klassische Moderne, gegenständliche Kunst	H. Homilius U. Delius I. Wessel-Zumloh G. Münter	Musizierende Kinder 1949 Junges Paar 1953 Parco Trajano 1949 Häuser im Schnee 1933
Gustav Vriesen 1954-1960	- zeitgenössische internationale Kunst (École de Paris) - klassische Moderne abstrakte Kunst	S. Delaunay-Terk " " " " G. Münter H. Guth " G. Knoop B. Matschinsky-Denninghoff	Tango-Magic-City 1913 Bal Bullier 1913 Rhythme-Couleur 1959/60 Stilleben 1914 Plan für einen Hafen Schwarzer Stern 1957 Konzentration 1958 Form in Zinn Nr. 12 1956
J.W. von Moltke 1962-1974	- Deutscher Expressionismus und dessen Auswirkungen - École de Paris - seit der documenta 1964 und der Verlagerung des Kunsthandels von Paris nach New York auch moderne Amerikaner	I. Stern " G. Richier L. Michaelis L. Nevelson Chryssa	Fleischerladen 1932 Tunesierin 1944 Don Quichoite 1950 Bewachender Engel Black Chord III 1965 Lichtobjekt 1964
Ulrich Weisner seit 1974	- moderne amerikanische Kunst (Minimalart, colourfield painting) - konstruktive Kunst - neue Wilde	A. Martin C. Möbus	Untitled No. 17 1980 Gedankenlos 1981

#### Sammlungsschwerpunkte der Leiter

wie z.B. Gemälde von Pierre Soulages und Hella Guth sowie eine Skulptur von Guitou Knopp. Die Arbeiten dieser beiden sonst nahezu unbekanntes Künstlerinnen lernte er durch Sonia Delaunay-Terk kennen. Vriesen habe sie gefragt, wen sie derzeit in Paris für gut halte, und sie habe ihm diese beiden genannt.<sup>27</sup>

Für Vriesens Umsicht spricht, daß er es nicht bei nur einem Werk von jeder Künstlerin bewenden ließ. Er komplettierte bei Gabriele Münter das schon vorhandene spätere durch ein frühes Bild aus der gemeinsamen Schaffenszeit mit Kandinsky. Von Sonia Delaunay-Terk kaufte er nicht nur zwei Bilder aus der wichtigen Schaffenszeit vor dem 1. Weltkrieg, sondern bestellte auch ein Gemälde aus der Mitte der 50er Jahre. Auch von Hella Guth erwarb er zwei Werke. Durch seinen Nachfolger von Moltke kamen zwei Arbeiten der südafrikanischen Künstlerin Irma Stern, die bis 1920 in Deutschland lebte und arbeitete und eng mit dem deutschen Expressionismus, insbesondere mit Pechstein verbunden war, in die Sammlung.<sup>28</sup> Auf diese in den 20er Jahren in Deutschland bekannte Künstlerin war von Moltke offenbar bei seiner Bielefelder Tätigkeit vorangehenden Museumstätigkeit in Kapstadt gestoßen und sie paßte vorzüglich in sein Konzept; er »wollte in seinen Anfängen in der Kunsthalle die weltweite Auswirkung des Expressionismus darstellen und da gehörte eben Irma Sterns Beitrag dazu.«<sup>29</sup> Auch die weiteren von ihm und dann von seinem Nachfolger angekauften Arbeiten von Künstlerinnen passen gut in das jeweilige Sammlungskonzept.

27 Mündliche Auskunft von Hella Guth.

28 Der bekannte Kunstkritiker Max Osborn hatte 1927 in der Reihe »Junge Kunst« eine kleine Monographie über Irma Stern veröffentlicht. In angesehenen Berliner Galerien, wie z.B. bei Nierendorf, hatten in den 20er Jahren Ausstellungen von ihr stattgefunden.

29 Schreiben von Dr. J. W. von Moltke an die Projektgruppe.

Für uns wuchs aufgrund dieser Ergebnisse und der ersten Beschäftigung mit Leben und Werk derjenige Künstlerinnen, über die wir Material finden konnten, der Wunsch, die Arbeiten endlich im Original zu sehen und die Kunsthalle sowie die für die Kulturpolitik der Stadt Verantwortlichen davon zu überzeugen, daß eine Ausstellung über diese Künstlerinnen interessant und förderungswürdig sei.

#### 4. Ausblick

In den noch folgenden drei Kursen mit je unterschiedlichen Schwerpunkten konnten wir zwar dann die Originale sehen, äußerst spannendes Material (Fotos, Dokumente, Interviews usw.) über einzelne Künstlerinnen zusammentragen, die ersten Ergebnisse der Projektgruppe in einem Reader zusammenfassen und in einem Kurs in der Volkshochschule Bielefeld einer breiten Öffentlichkeit vorstellen, doch die geplante Ausstellung ließ sich nicht realisieren. Dies war für alle Beteiligten besonders schmerzlich, weil die Ausstellungskonzeption fertig und einzelne Ausstellungstafeln schon in Angriff genommen, ja sogar Plakatentwürfe in Arbeit waren. Die Enttäuschung war groß, daß die Bemühungen der Projektgruppe »nur« in einer Dokumentation ihren Niederschlag finden würden, denn wir hatten ja fast ein Jahr für die Ausstellung gearbeitet und gestritten.

Es würde zu weit führen, hier zu schildern, wie es zu diesem Scheitern kam. Wir mußten jedoch lernen, daß Sachverstand, Idealismus und Engagement nicht ausreichten, um das Projekt durchzuführen. Trotz eines äußerst knapp kalkulierten Kostenrahmens konnten wir für unser Vorhaben nicht die nötigen Geldgeber gewinnen, auch fehlte uns offenbar die Überzeugungskraft, derer es bedurft hätte, um Sachzwänge zu mildern oder gar außer Kraft zu setzen; die Werke hätten mit einer (kostenintensiven) Kunsttransportfirma von der Kunsthalle in die Volkshochschule transportiert werden müssen; die in der Schausammlung befindlichen Arbeiten von Künstlerinnen hätten nicht mitausgestellt werden können. Nur Werke aus dem Depot zu zeigen, hätte aber unser Vorhaben grundlegend verfälscht – darauf konnten und wollten wir uns nicht einlassen. Schließlich mußten wir alle in der Projektgruppe einsehen, daß wir nicht auf Dauer neben unseren anderen Aufgaben und Pflichten unbegrenzte Arbeitskraft in das Projekt und den Kampf um die Realisierung stecken konnten.

Und doch ist die Bilanz jetzt für die meisten von uns positiv, nicht nur, weil wir nun genauere Einblicke in die Arbeitsweise kunstvermittelnder Institutionen gewonnen haben, oder weil wir Leben und Arbeiten von interessanten Künstlerinnen kennenlernen konnten, oder gar, weil vier umfangreiche Abschlußarbeiten aus dem Projekt hervorgegangen sind, sondern vor allem, – weil wir einen Beitrag dazu leisten konnten, unsere eigene Geschichte aufzuarbeiten und vor dem Vergessenwerden zu bewahren, und – weil wir lernen mußten (und durften), daß dies nicht in einem einmaligen Hauruckverfahren zu bewerkstelligen ist, sondern daß wir mit langem Atem, heißem Herzen und kühlem Kopf weiter daran arbeiten werden wollen.