Susanne Altmann

Hab ich Euch nicht blendend amüsiert?[1]

Weibliche Subversionen in der späten DDR

Die Frau als Problembild – Problem Frauenbild

Im Jahr 1976 wurde auf der VIII. Kunstausstellung der DDR in Dresden ein fast unscheinbares, kleines Gemälde in monochromer Palette präsentiert - Horst Sakulowskis „Porträt nach Dienst" (1975/1976). Es zeigt eine zutiefst erschöpfte, nicht mehr ganz junge Frau in einem Sessel, neben sich auf dem Tisch eine Arzttasche, ihr Gesicht so grau wie die gesamte Umgebung. Viele Ausstellungsbesucher mögen dieses Bild übersehen haben, für unsere Betrachtungen jedoch kann es, gemeinsam mit Wolfgang Mattheuers „Die Ausgezeichnete" (1973/1974), als Schlüsselbild für eine sich radikal verändernde Repräsentation von Weiblichkeit in der DDR gelten.

Bis dahin tauchten Frauenbilder eher als Assistenzsujets bei der Illustration von ideologischen Formeln auf; häufig wurden Frauen in traditionellen Rollenverhältnissen abgebildet oder in anderweitig harmlosen Situationen, die mit den gängigen heroischen männlichen Leitbildern aus Produktion und Politik nicht viel gemeinsam hatten[2]. Darin spiegelt sich der Umstand, dass die so genannte „Frauenfrage", die gesellschaftliche Gleichstellung von Frau und Mann, im Staatssozialismus als gelöst galt, wofür es mit der Vollbeschäftigung von Frauen und der durchorganisierten außerfamiliären Kinderbetreuung vielerlei Indizien gab. Dass die sozialistische Emanzipation im Alltag keineswegs so reibungslos funktionierte und Frauen im Spannungsfeld von Beruf und Familie ständig an die Grenzen von Selbstverwirklichungsträumen stießen, war ein Tabu, das erst allmählich unter anderem von dem zunehmend kursierenden Begriff der „Doppelbelastung" aufgeweicht wurde.

Ab Mitte der 1970er Jahre begannen sich derlei kritische Ressentiments in künstlerischen Darstellungen von Frauen zu spiegeln, zunächst noch von männlichen Künstlern wie Mattheuer oder Sakulowski aufgegriffen. Dessen Protagonistin kann als Illustration des real existierenden Emanzipationsdefizits und einer deutlichen Doppelmoral im Bezug auf die öffentlich propagierte Gleichstellung gelten. Das ‚Motiv Frau' wurde bald - nicht zuletzt ermutigt von dem seit dem Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker verbreiteten Grundsatz einer künstlerischen „Weite und Vielfalt" - als Bühne für Artikulationen von empfundener Enge und persönlichem Unbehagen erkannt. Am Frauenthema in der Malerei wurden Probleme, die anderswo unausgesprochen bleiben mussten, zunehmend abgehandelt. Das „Problembild" war geboren: „Frauen fallen erschöpft nach der Arbeit in sich zusammen [...],

Horst Sakulowski: „Porträt nach Dienst", 1975/76, Öl auf Leinwand, Städtische Museen Jena (links)

Doris Ziegler: „Ich bin Du", 1986/87, Öl auf Leinwand, Besitz der Künstlerin (rechts)

sie fühlen sich einsam inmitten der sozialistischen Menschengemeinschaft und werden mit Ehrungen ruhiggestellt, hurenhaft anmutende Kolleginnen bevölkern [...] alkoholisierte Brigadefeiern, sind Opfer und/oder Beteiligte sozialer und familiärer Gewalt[3]." Ab Anfang der 1980er Jahre ergriffen auch Malerinnen selbst die Möglichkeit, über ihre Situation als Frau und Künstlerin in der Gesellschaft bildlich zu reflektieren. Zu ihnen gehören Nuria Quevedo, Doris Ziegler, Hertha Günther oder Heidrun Hegewald. Allmählich nahmen Frauen die Darstellung ihres Rollenbildes selbst in die Hand und gingen dazu über, nicht nur die entsprechende Motivik zu radikalisieren, sondern auch nach neuen Ausdrucksmitteln in Fotografie, Collage, Siebdruck, Performance und Film zu suchen. Letzteres trifft vornehmlich auf künstlerische Subkulturen in Berlin, Leipzig, Dresden oder Erfurt und für Experimente im Rahmen von Kunsthochschulen, besonders in Dresden, zu.

Es wäre sicherlich zu weit gegriffen, diese Tendenzen als feministisch zu bezeichnen und sie a priori mit der, in der westlichen Kunst seit mindestens Anfang der 1970er Jahre vorhandenen Suche nach einer spezifisch weiblichen Bildsprache, parallel zu dem entsprechenden Theoriediskurs, gleichzusetzen. Dennoch sollen im Rahmen der Präsentation „Hab ich Euch nicht blendend amüsiert?" Beispiele für diesen Aufbruch in Richtung einer künstlerischen und gesellschaftlichen Selbstbehauptung von Weiblichkeit und für die Entwicklung einer gleichsam universellen Bildsprache, die sich im Rückblick durchaus auf der Höhe der westlichen Strömungen zu behaupten weiß, vorgestellt werden.

Bei der näheren Betrachtung der weiblichen Kunstproduktion ab Mitte der 1970er Jahre fällt auf, dass mit einer Zeitversetzung von weniger als zehn Jahren deutliche bildnerische Verwandtschaften zur feministischen Avantgarde beispielsweise in den USA ablesbar sind. Wenn auch unter anderen Rahmenbedingungen entstanden, lassen sich Bezüge der ausgewählten ostdeutschen Beispiele zu Werken von Ana Mendieta, Hannah Wilke, Carolee Schneeman oder Nancy Spero[4] diagnostizieren. Leider ist innerhalb der letzten zwanzig Jahre von Seiten der Kunstgeschichtsschreibung verpasst worden, eine solche Einordnung vorzunehmen; ein Phänomen von Marginalisierung und defizitärer Kanonbildung, das allgemein für den Umgang mit in der DDR entstandener, nicht-staatstragender Kunst zutrifft. Erst langsam tritt eine gewisse Selbstverständlichkeit in der vergleichenden Bewertung auf, die etwa für das Gebiet osteuropäischer Konzeptkunst in Ausstellungen und Publikationen bereits seit längerer Zeit geleistet wird, an den Grenzen der deutsch-deutschen Kunstwissenschaft bis vor kurzem aber Halt machte[5].

Das Problem Kassandra – Das Kassandrabild

Bei der Herausbildung solcher unangepasst-weiblichen Bildwelten, wie sie etwa von Gabriele Kachold (heute Stötzer) in Erfurt oder von Christine Schlegel in Dresden entworfen wurden, spielten mehrere Faktoren eine Rolle. Einer davon ist das genannte Gefühl der Beengung, der „Zellinnendruck"[6] der DDR,

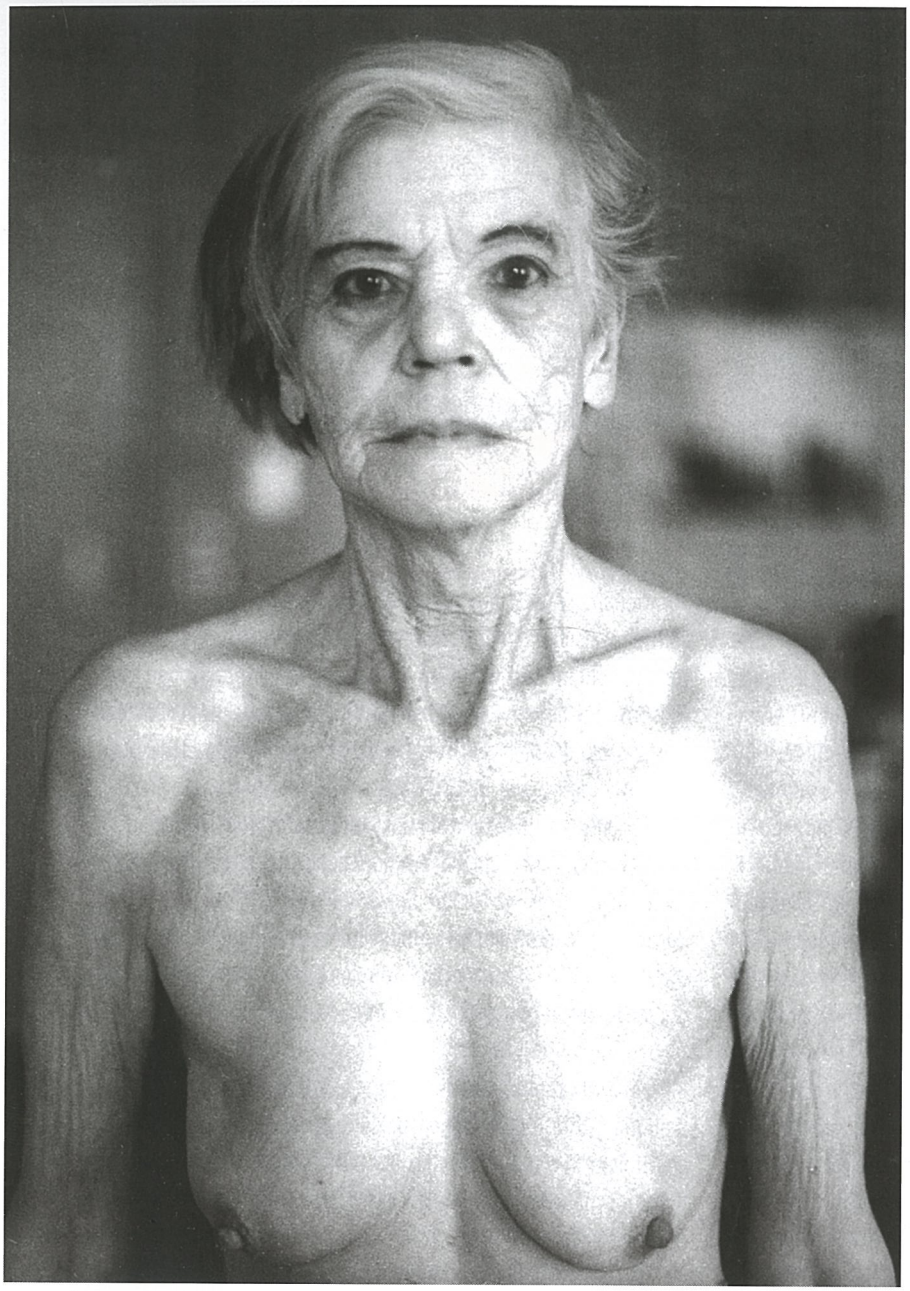
Cornelia Schleime: „Unter weißen Tüchern", 1983 Super 8-Film, Filmstill, Besitz der Künstlerin

dem sich subkulturelle Szenen schöpferisch aussetzten. Dazu kam das allmähliche Einsickern von Informationen über die westdeutsche oder US-amerikanische Frauenbewegung in Form von Büchern, Zeitschriften und mündlichen Berichten von (seltenen) Auslandsreisen. Außerdem erschien 1983, zeitgleich auch in der BRD, Christa Wolfs Buch „Kassandra", das in einem nichtlinearen literarischen Exkurs eine historische Frauengestalt, nämlich die der trojanischen Seherin Kassandra, als Modellfigur weiblicher Auflehnung unter patriarchalischer Beschränkung für die damalige Gegenwart untersucht – ein Buch, das (obwohl partiell zensiert) einem Aufatmen gleichkam und von vielen Künstlerinnen gleichsam verschlungen wurde.

Das ikonografische Ausweichen auf einen mythologischen Schauplatz bot die Möglichkeit, Probleme der eigenen Gegenwart abzuhandeln, die viele Künstlerinnen ergriffen. In Gesprächen mit damaligen Akteurinnen wie Gabriele Kachold, Angela Hampel, Gudrun Trendafilov und Christine Schlegel wird die Wucht von Wolfs Buch und dessen überzeitliche Relevanz für weibliche Selbstfindung, nicht nur im künstlerischen Bereich, immer wieder beschrieben. Es war vielleicht weniger die hochkomplexe Erzählung „Kassandra" selbst, die das weibliche Ringen um Selbstbestimmung verstehbar machte, sondern vielmehr die der Erzählung vorangestellten vier Vorlesungen in Form von Reisebildern, Tagebüchern und Briefen, in denen Wolf immer wieder fragmentarisch Grundfragen der Patriarchatskritik, weiblicher Ohnmacht und Reflexionen über atavistische matristische Gesellschaftsformen aufwirft. Sie erweist sich damit (auch mit ihren Zweifeln am radikalen Feminismus) auf der Höhe jener westlichen Diskurse stehend, die in der DDR damals noch kaum verhandelt wurden.

Für manche Frauen mag dieses Werk eine erste Begegnung mit zeitgenössischer Emanzipationsliteratur gewesen sein, zumal Wolf sowohl im Text wie auch im Anhang ihre literarischen und wissenschaftlichen Referenzmaterialien auflistet. Mit Sätzen wie „Kassandra. Ich sah sie gleich. Sie, die Gefangene, nahm mich gefangen, sie, selbst Objekt fremder Zwecke, besetzte mich."[7] sprach Christa Wolf das Ausgeliefertsein von Frauen an politische Machtspiele, ihr Außenseitertum an und lieferte damit die Vorlage für die Einsicht von DDR-Frauen in einen Zustand doppelten Ausgegrenztseins: einmal von der „Welt da draußen" in der verordneten Enge des Landes, zum anderen in den gegebenen patriarchalischen Hierarchien.

Plötzlich durchbrachen weibliche Gestalten in bildlichen Darstellungen die Restriktionen beziehungsweise thematisierten sie, indem sie sich metaphorisch auflehnten. Nicht in jedem Falle geschah dies im Rahmen einer bewussten Reflexion oder einer intendierten Suche nach einer spezifisch weiblichen Ausdrucksweise, wie dies im Westen meist der Fall war. Dennoch brachten die 1980er Jahre zweifellos eine neue Offenheit für weibliche Subversion und für die Entwicklung von unangepassten Kommentaren zur Lage von Frauen. Wenn sich etwa Cornelia Schleime heute noch entschieden von feministischen Intentionen abgrenzt und erklärt, sie hätte innerhalb der größtenteils männlichen Künstlergruppen in Dresden und Berlin, in denen sie aktiv war, keinerlei Benachteiligung erfahren („Wir saßen mit den Männern in einem Boot."[8]), so muss sie doch gleichzeitig konstatieren, dass es speziell in ihrem Film „Unter weißen Tüchern" (1983) Protagonistinnen sind, die symbolische Situationen der Unbeweglichkeit darstellen und durch ihre Körperlichkeit und Geschlechtlichkeit performative Bildmetaphern formieren, die dem damaligen „Lebensgefühl adäquat sind"[9].

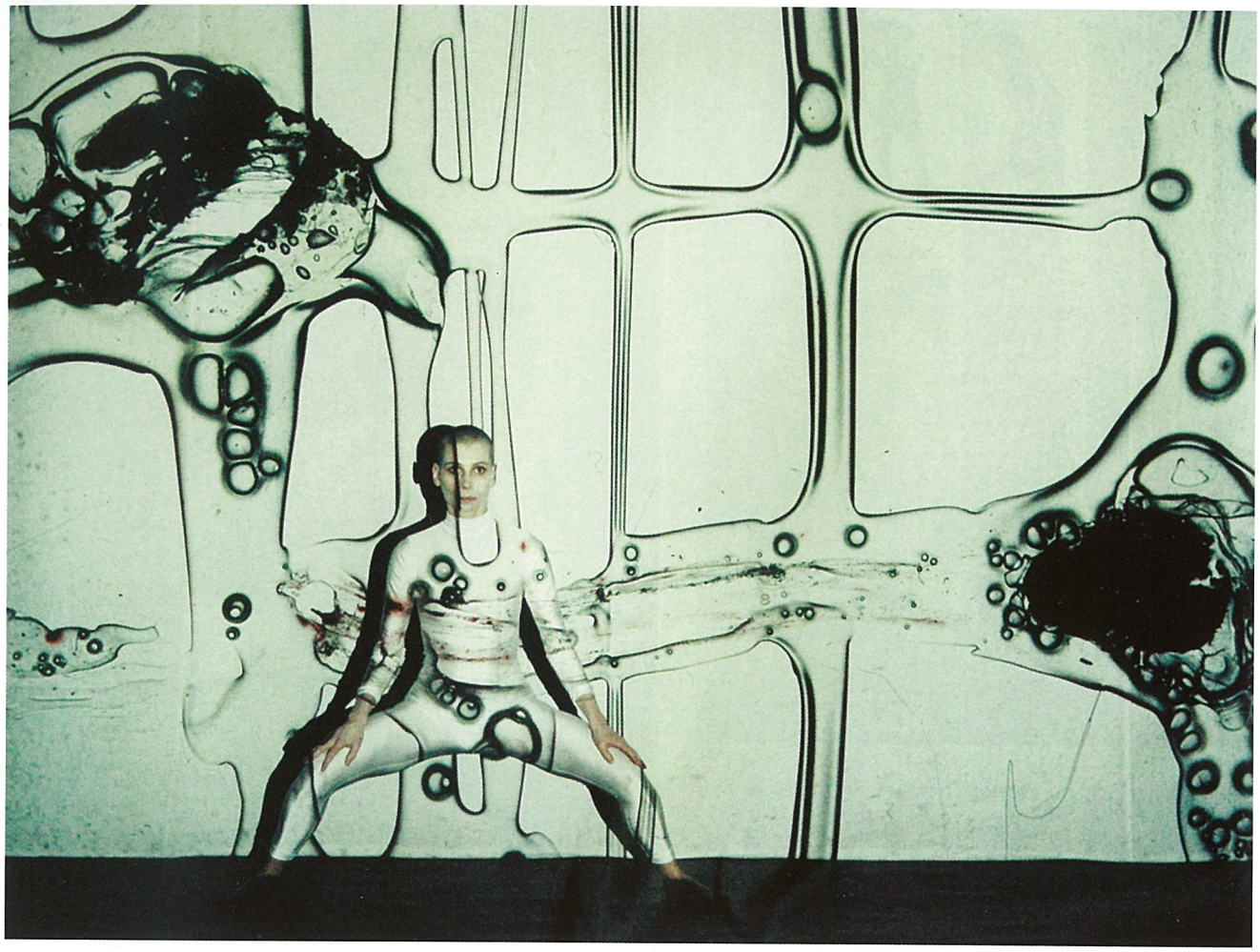


Gundula Schulze Eldowy: „Tamerlan", Mappe, 1979–1987, Besitz der Künstlerin

Das Rollenbild – Tabubruch und sexuelle Selbstbestimmung

Ebensowenig wie Cornelia Schleime hätte man damals der jungen Fotografin Gundula Schulze (heute Schulze Eldowy), die in Leipzig bei Horst Thorau studiert hatte, unterstellen können, sie interessiere sich besonders für die Lage der DDR-Frauen. Dennoch ist ihr mit ihrem Künstlerbuch „Tamerlan" eines der beeindruckendsten Zeugnisse dafür gelungen, wie über einen längeren Zeitraum hinweg ein Frauenleben dokumentiert wird. Schulze begleitet eine Zufallsbekanntschaft in deren Alltag, nimmt Bilder aus armseligen Wohnverhältnissen und von dem tragischen gesundheitlichen Verfall der alten Frau auf und stellt sie in der Mappe als Denkmal von Würde und weiblichem Kampfgeist zusammen.

Die Aktaufnahmen von „Tamerlan" gehören bis heute zum Eindringlichsten, was auf diesem Gebiet geschaffen wurde. Eine kritische Untersuchung von Weiblichkeit und Alter hatte in dem durch verordneten Optimismus geprägten DDR-Alltag eigentlich nichts zu suchen. Dennoch nahm sich auch die Leipziger Malerin Doris Ziegler bereits 1982/83 mit dem Gemälde

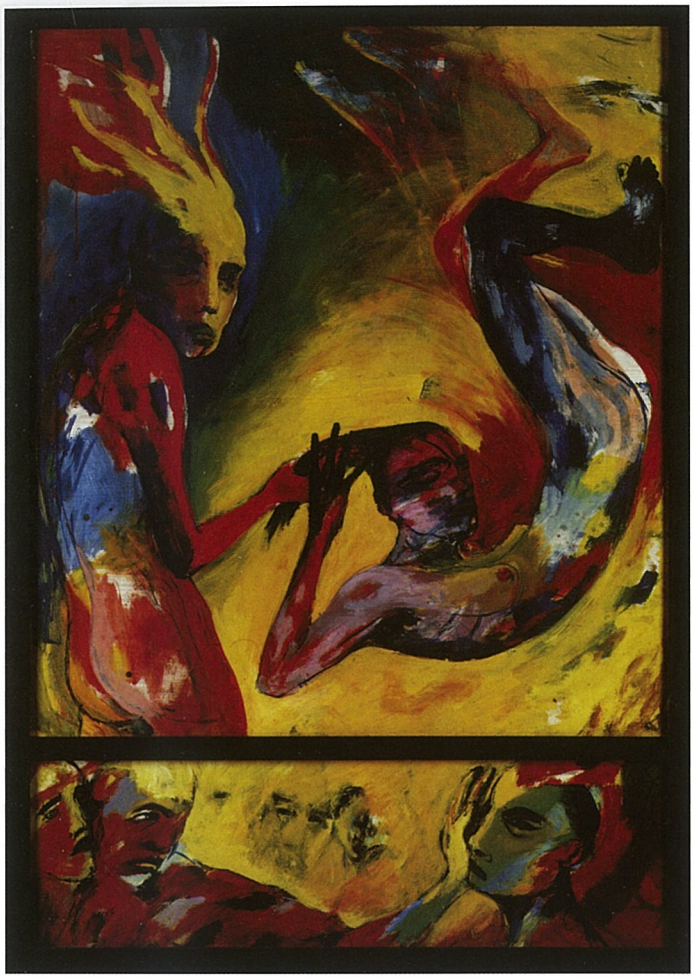


Christine Schlegel: Tanzperformance Fine Kwiatkowski bei Aufführung des Super 8-Filmes von Christine Schlegel „Strukturen I", 1984

„Mutter und Tochter" dieses Themas an. Bis heute widmet sie sich am Beispiel ihrer nunmehr dementen Mutter dem Spannungsverhältnis zwischen Weiblichkeit und Alter. Während der 1980er Jahre war es auch speziell die Untersuchung von geschlechtlich definierten Rollenvorgaben, der Doris Ziegler mit betont naturalistischen Werken wie „Ich bin Du" (1988) oder „Selbst mit Sohn" (1986/87) nachging. Besonders „Ich bin Du" – ein Selbstporträt der Künstlerin als Mann und als Frau – kann als wichtiger Vorläufer der heute etablierten Genderdiskussion gelten. Auch Gabriele Kachold widmete sich mit ihrem „Mackenbuch" (1985) diesem Thema: Sie lässt einen jungen Transvestiten mit Accessoires von Weiblichkeit posieren und gibt dieser gesellschaftlichen Randexistenz eine Plattform[10].

Auch Angela Hampel widmete sich in den 1980er Jahren mit einer Reihe von erotischen Zeichnungen gleichgeschlechtlichen Paarungen. Dabei fallen besonders bei der Darstellung von Frauen androgyne Züge wie etwa eine kantige Körperlichkeit, Punkfrisuren oder Kahlköpfigkeit auf. Derlei Attribute stehen für den Reiz, den eine solche nonkonforme Optik auf subversive Kunst ausübte: eine gar nicht so unterschwellige Ikonografie der Rebellion? Unter diesem Vorzeichen ist auch die jahrelange Zusammenarbeit von Christine Schlegel mit der, sich dezidiert androgyn inszenierenden, experimentellen Tänzerin Fine Kwiatkowski zu betrachten, deren Auftritte sie filmte, die Filme mit Übermalungen versah oder bei späteren Performances mit Projektionen begleitete[11].

Derartige Interpretationen nichtnormativer Geschlechtlichkeit wie auch von sexueller Freizügigkeit gehörten – allen heute so oft beschworenen Idealisierungen des erotischen, tabulosen FKK-Treibens oder der DDR-Aktfotografie zum



Angela Hampel: „Penthesilea", 1987/88, Mischtechnik/Kapak, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Trotz – dann doch nicht zu etablierten Themen der bildenden Kunst. Schon gar nicht, wenn sie als Darstellungen selbstbestimmter, ja zügelloser Weiblichkeit daherkamen, wie sie bereits in den frühen 1980ern von Angela Hampel verwendet wurden. Auch Hampels Frauendarstellungen repräsentieren einen beachtlichen Aufbruch aus dem dominierenden Kanon. Neben der Anregung durch Christa Wolfs „Kassandra" spielte für Hampels Schaffen die vieldiskutierte Inszenierung von Kleists „Penthesilea" (1986) durch Wolfgang Engel am Staatsschauspiel Dresden eine große Rolle[12]. In einem Zyklus von Lithografien griff sie die Gestalt der Amazone Penthesilea auf und stellte die mythologische Außenseiterin als Identifikationsfigur für unangepasste Weiblichkeit, letztendlich als Symbol für geschlechtsübergreifende Rebellion dar.

Auch Christine Schlegel oder Karla Woisnitza malten und zeichneten in den 1980er Jahren immer wieder mythologische Frauengestalten, die durch Selbstbestimmtheit geprägt sind – und dran scheitern: Penthesilea, Medea, Salambo oder Kassandra. In der motivischen Umsetzung ist es nicht nur die bereits erwähnte Schauplatzverlagerung von Unbehagen an der Gegenwart auf das Gebiet des Mythos, sondern auch die Verwendung von Attributen der, in der DDR von Misstrauen und Verfolgung betroffenen Punkbewegung[13], die die Bildgewalt dieser Werke ausmacht.

Eine große Sympathie und Nähe zum Punk als einer in der DDR unterdrückten Gegenkultur bestimmte übrigens auch die Arbeiten von Gabriele Kachold, die seit den 1970er Jahren in Erfurt aktiv war. Ihr Werk darf als eine der bedeutendsten Wiederentdeckungen im Kontext „proto"feministischer Kunst der späten DDR gelten. Als Literatin, Foto- und Filmkünstlerin fand Kachold vergleichsweise früh zur Beschäftigung mit Weiblichkeit und nennt ihren etwa sechs Monate währenden Aufenthalt im Frauengefängnis[14] als Impuls dafür.

Angela Hampel mit ihrer Arbeit „four women only", 1994, Rauminstallation (Ausschnitt) während der Ausstellung „Zeitsprung", Galerie Rähnitzgasse, Dresden, 1994

Dort verspürte sie nach eigenem Bekunden weibliche Leidenschaft, Unverwüstlichkeit, Verweigerung und eine Tiefe, die sie veranlasste, diese Frauenthemen fortan als literarischen Stoff zu verwenden. Bald sucht Gabriele Kachold, die in Erfurt einige Jahre die Wohnungsgalerie „Galerie im Flur" führte und von 1978 – 81 als Hausbesetzerin aktiv war, Kontakt zu Gleichgesinnten. Mit einer Knasterzählung[15] im Gepäck, besuchte sie die vielbewunderte Christa Wolf. Wolf riet ihr zwar aus politischen Gründen von einer Veröffentlichung ab, unterstützte die junge Frau aber weiterhin mit Rat und auch Geld. Außerdem lernte Kachold eine Gruppe von Dresdner Kunstrebellen kennen, darunter auch der Dichter Sascha Anderson und die Malerin Cornelia Schleime. Ähnlich wie Schleime oder auch Christine Schlegel, begann Kachold Anfang der 1980er Jahre experimentelle 8 mm-Filme zu drehen[16]. Sie hatte zu diesem Zeitpunkt in Erfurt bereits eine Art Künstlerinnengruppe aufgebaut, deren Mitglieder als Handlungsträgerinnen in Filmen wie „Trisal" (1984) oder Bildserien wie „Frauen miteinander" (1983) agierten.

Anders als bei allen anderen bereits genannten Künstlerkolleginnen ist bei Kachold die Auseinandersetzung mit Weiblichkeit von Anfang an programmatisch. Sie setzt körperliche Selbst- und Grenzerfahrungen seriell in Bilder, von denen sie heute sagt: „Wir wussten, dass das etwas Neues war und genug, um diese Verfolgungen auf sich zu nehmen."[17] So einzigartig gerade Kacholds Experimente wirken, in den Details lassen sich Verwandtschaften zur Bildsprache von Schleime, Schlegel oder auch Hampel erkennen. Dieser Umstand belegt nicht nur gegenseitige Inspiration, sondern legt dann eben doch einen universell anmutenden Ausdruck von spezifischer weiblicher Bildlichkeit nahe, der den DDR-Deutungskontext sprengt.

Dabei ist es der nackte Frauenkörper, der gleichzeitig eine besondere Verletzlichkeit wie auch einen Bruch mit Tabus und eine selbstbestimmte Wiederaneignung und Subversion des traditionellen Frauenbildes, wie sie sich in der westlichen Frauenkunst ebenso ereignet, evoziert. In den späten 1980er

Cornelia Schleime: „Das Nierenbett", ca. 1980 Super 8-Film, Still 2, Besitz der Künstlerin

Karla Woisnitza: „Die Zunge", Kaltnadel und Offsetlitho auf Bütten, 1986, Besitz der Künstlerin

Jahren beginnt sich in Leipzig eine junge Fotografin namens Tina Bara mit Frauenporträts, häufig auch nackt und in schmerzhaft scheinender Fragmentarisierung, zu beschäftigen. In konzeptueller Methode befragt sie Frauen zu ihrem Selbstverständnis und zu deren nichtkonformen Lebensentwürfen.[18] Scham wird programmatisch ausgeblendet und der weibliche Körper aus betont „unästhetischen" Perspektiven inszeniert, wie etwa in der Serie „o.T." von 1987 oder „circle" (1989).

Allgemein tauchen in den hier betrachteten Werken immer wieder diverse Motive wie etwa das des Einwickelns, Bandagierens und des sich wieder aus dieser Enge Befreiens auf – so etwa in Cornelia Schleimes Film „Unter weißen Tüchern" oder einer späteren, fotografisch dokumentierten Performance von Angela Hampel mit ihrer Schwester Heike. Gabriele Kacholds Filme geben sich zum Teil als Mysterienspiele von Weiblichkeit und spielen sich nicht von Ungefähr im Freien, also in Naturnähe, ab. Ähnlich wie etwa Aktionen der US-amerikanischen Exilkubanerin Ana Mendieta bilden sie quasi-mythologische Fruchtbarkeitsriten und naturreligiöse Kulthandlungen dramaturgisch ab, wobei ekstatische Körpertechniken zum Einsatz kommen.[19]

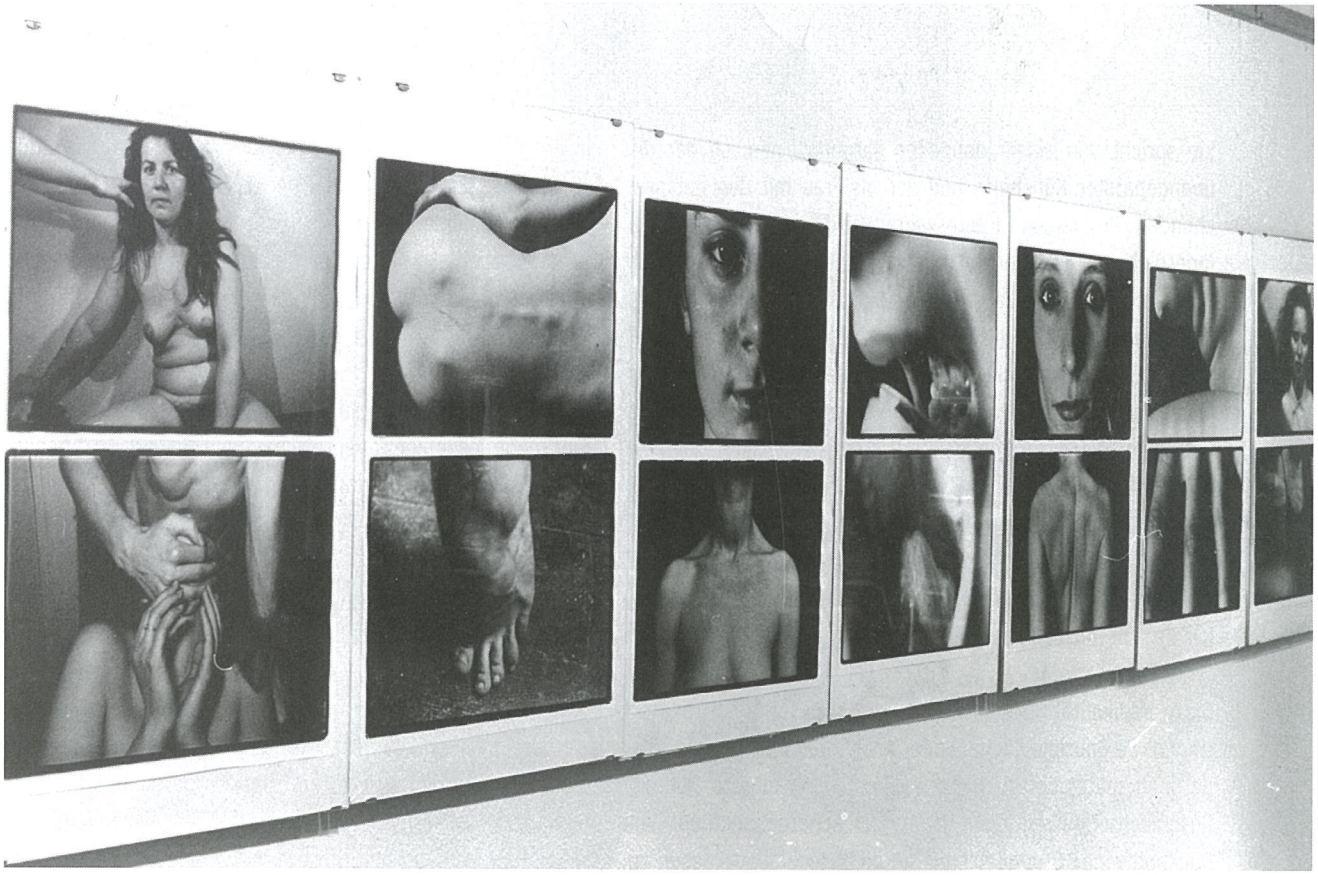
Dabei dürfen keinesfalls die gängigen Interpretationen der westlichen Frauenkunst ungefiltert bemüht werden – das häufige Missverhältnis zwischen Absicht und Deutung wäre grotesk, wie etwa in jenem Fall eines Performancefilms von Christine Schlegel, bei dem sich die eine weibliche Protagonistin ein Stück roten Stoffs zwischen den Schenkeln hervorzieht. Auf einem westdeutschen Filmfestival Ende der 1980er Jahre sei diese Szene als überzeugende Verbildlichung des Menstruationsblutes gelobt worden – für Schlegel und ihre Mitstreiter jedoch stand der rote Fetzen für die vielstrapazierte Arbeiterfahne, die in dem Theaterspektakel gleichsam neu geboren werden sollte[20].

Else Gabriel: Performance „Spitze des Fleischberges", HfBK, Dresden, 1986

Gruppenbild mit Damen

Bei der Entwicklung des bisher an künstlerischen Positionen dargestellten autonomen Frauenbildes vom „Problembild" zur kämpferischen Amazone des DDR-Alltags, spielten die vielfältigen überregionalen Vernetzungen der jeweiligen lokalen Subkulturen eine Rolle. Innerhalb dieser Netzwerke, die auch durch Intimbeziehungen und Konflikte geprägt waren, holten sich die Unangepassten untereinander jene Bestätigung, Rückmeldung und Anregungen, die ihnen auf öffentlicher Ebene verwehrt blieb. Doch auch innerhalb der örtlichen Szenen kam es zu charakteristischen Gruppenbildungen. Von denen werden hier nur jene kurz betrachtet, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der Entwicklung eines nonkonformen und von künstlerischer Autonomie bestimmten Frauenbildes stehen.

Eine der frühesten losen Formationen von Frauen beschreibt Christine Schlegel, damals noch Studentin der Malerei und Grafik in Dresden. Gemeinsam mit ihren Kommilitoninnen Karla Woisnitza, Monika Hanske, Marie-Luise Bauerschmidt unter anderem fuhr sie bereits ab dem zweiten Studienjahr zu der älteren Künstlerin Erika Stürmer-Alex ins Oderbruch, wo gemeinschaftliche Aktionen, gern auch im Freien, stattfanden. Diese Aktivitäten, zu denen auch von Stürmer-Alex inspirierte Körperbemalungen[21] gehörten, beschreibt Christine Schlegel, als „freies theatralisches Spiel zwischen Performance und Therapie"[22]. Karla Woisnitza, die seit 1973 in Dresden Bühnenbild studierte, hatte Stürmer-Alex Jahre zuvor als Leiterin eines Zeichenzirkels an ihrer Schule in Rüdersdorf kennengelernt und bereits damals Anregungen aus der primitivistischen Ästhetik empfangen. Später verbanden sich diese Vorlieben dann mit den genannten Aktionen, von denen Woisnitza heute sagt, in ihrer inszenierten Nähe zu Beschwörungshandlungen seien sie trotz des „Mangels an theoretischen Referenzmaterialien [...] von einem intuitiven Empfinden für Weiblichkeitsrituale"[23] bestimmt gewesen. In ihrem grafischen Werk hat sich Woisnitza vornehmlich mit weiblichen Figuren in expressiven, unkonventionellen Interpretationen zwischen Punk und Stammeskunst



Blick in die Ausstellung „Junge Fotografen", Haus der jungen Talente, Ostberlin, 1987: Tina Bara: o.T., 1986 / 87, 14-teilige Serie, Barythprints, Besitz der Künstlerin

beschäftigt und bezeichnet diese Arbeiten als gezielte „Selbsterkundungen als weiblichem Wesen".

Durch Stürmer-Alex und deren unangepasste Lebensweise als Lesbierin sei man früh für Frauenthemen sensibilisiert worden, zumal, so Christine Schlegel, es auch innerhalb der künstlerischen Subkultur zahlreiche Frauen gab, die Opfer von Missbrauchshandlungen waren und die männliche Dominanz der Szenen als gegeben hingenommen wurde. Es sei ums Überleben als Künstlerin gegangen, da „90 Prozent der Frauen auf der Strecke blieben. Es schien, als gäbe es nur die Wahl zwischen lesbisch Werden, Heiraten oder Tod[24]." Vor diesem Hintergrund mutet der Zusammenschluss in Frauengruppen fast wie ein existenzieller Schutzraum an und entsprechend radikal müssen die weiblichen Bildfindungen auf die Zeitgenossen der Untergrundszenen gewirkt haben. Vielleicht ist es zu weit gegriffen, im Bezug auf die weiblich reflektierte Kunst dieser Jahre von einer „Ausgrenzung innerhalb der Ausgrenzung" zu sprechen, fest steht jedoch, dass das Klima in den 1970er Jahren noch weit restriktiver war als in dem Jahrzehnt danach und dass kreative wie soziale Freiräume unter Entbehrungen erkämpft werden mussten, auch innerhalb der subversiven Zirkel.

Auf diese damals eroberten Freiräume konnten später Künstlerinnen wie Else Gabriel (im Rahmen der Autoperforationsartisten), Tina Bara oder Jana Milev aufbauen, sicherlich ohne dass sie die Pionierleistung ihrer Kolleginnen der 1970er bewusst wahrnahmen. Else Gabriel erklärt heute, dass sie „die Frauenproblematik damals nicht interessiert habe, in künstlerischer Hinsicht schon gar nicht."[25] Rückblickend stellt sie jedoch fest, dass selbst Mitte der 1980er Jahre „der Chauvinismus dieser Kerle ungebrochen war" und „die Subkultur so frauenfrei wie nur irgendetwas und Damen tauchten da nur am Rande auf". Wenn man diese Problematik angesprochen hätte, so Gabriel, hätte man sich lächerlich gemacht und frau wollte doch dazugehören: „Der Druck von offizieller Seite reichte schon aus[26]."

Sie spricht von einer „doppelten Tarnung", nämlich der als unangepasster Künstlerin und der als Frau mit den entsprechenden Problemen. Interessanterweise entstanden jedoch innerhalb der Gruppenarbeit der Autoperforationsartisten (Michael Brendel, Else Gabriel, Rainer Görss, Volker Lewandowsky) in Dresden theatrale Inszenierungen, bei denen Else Gabriel durchaus konventionelle weibliche Rollenmodelle und deren Möblierungen aufgreift und ironisiert, so etwa das Kneten des Hefeteigs, „die Performancemutti [E.G.], die auf Tortenböden ins Atelier getragen wird", „die Lungenflügel im Ausschnitt des Luxuskleids" oder das legendäre Trockenfönen des Huhns[27]. Ihren eigenen Einsatz in den damaligen Perfomances sieht sie heute im Vergleich zu dem ihrer männlichen Kollegen als schonungslos an: „Für mich gab es da keinen Rest, wie bei den anderen."[28]

Diese Radikalität verbindet Else Gabriel mit älteren Künstlerinnen wie Gabriele Kachold oder Angela Hampel. Wer die Bühne noch später betrat, wie etwa Jana Milev, musste sich um Geschlechterkonventionen kaum noch scheren, auch auf den Rückhalt einer Gruppe schien sie nicht mehr angewiesen zu sein. Das mag zum einen auf Milevs programmatischen Hang zur Autarkie zurückzuführen sein, zum anderen spiegelt sich darin auch, dass im Auflösungsstadium der DDR der zu kollektiver Identifikation führende „Zellinnendruck" nachließ und eine Zeit des demonstrativen Individualismus anbrach. In ihren Dresdner Performances seit 1988 bediente sich die Studentin des Bühnenbilds wie ihre Autoperforationskollegen einer forcierten Selbstdarstellung, die schon durch die solistische Akteurin auf deren Geschlecht hinweist. Sie exponiert sich, spielt mit Symbolen von Weiblichkeit (Eier) und Männlichkeit (Phallus) und inszeniert eine äußerst körperintensive Allegorie auf herrschende Machtverhältnisse, deren emanzipatorischer Lesbarkeit inklusive[29].

Kurze Zeit vorher formierte sich ebenfalls in Dresden, mit Protagonistinnen wie Angela Hampel und Gudrun Trendafilov, ein Kreis von Künstlerinnen, der später in die Gründung der „Dresdner Sezession 89"[30] mündete. Bereits im März 1987 fand in der dortigen Galerie Mitte die kollektive Rauminstallation „INNEN AUSSEN" statt, an der neben Hampel und Trendafilov noch Eva Anderson und Ulrike Rösner mitwirkten. Dass männliche Kollegen auf dieses Environment heftig und ablehnend reagierten[31], war für die Künstlerinnen ein Grund mehr, ihre spezielle Situation als kreative Frauen zu thematisieren.

Bald fanden regelmäßige monatliche Treffen statt, zu denen immer mehr Teilnehmerinnen erschienen, Lesungen und gegenseitige Atelierbesuche wurden organisiert und sogar ein Pleinair für Künstlerinnen mit Kindern. Im Rückblick weiß Hampel, dass diese Art der Selbsthilfe für die ‚Ostfrauen' zweifellos ein Schritt war, der mehr Mut und Selbstbewusstsein erforderte als für vergleichbare Gruppierungen im Westen, damals jedoch „erschien es uns normal. Wir schufen uns mit Selbstverständlichkeit ein Umfeld, in dem Frauen nicht als Objekte betrachtet wurden."[32] Allerdings schärften ablehnende Reaktionen auf dieses weibliche „Sektierertum" das Bewusstsein dafür, dass man „seine Karriere als Künstlerin mit einer solchen feministischen Haltung nicht befördern konnte – weder vor noch nach der Wende."[33]

Für Gabriele Kachold und ihre Mitstreiterinnen in Erfurt begann die Dynamik eines gezielten Zusammenschlusses bereits Anfang der 1980er und erwuchs direkt aus der künstlerischen Arbeit, konkret aus Bildfolgen wie „Frauen miteinander" oder Super 8-Filmen wie „Die Auferstehung aus dem Paradies". Hierfür hatte Kachold in einem intensiven Inszenierungsprozess ausschließlich mit Frauen zusammengearbeitet. Insofern erscheint die Erfurter Künstlerinnengruppe (die anlässlich jedes neuen Filmprojekts mit einem anderen Namen auftrat, seit 1990 dann unter der Bezeichnung „ExterraXX" firmierte) als natürliche Konsequenz. Außerdem erklärt Kachold: „In der Provinz konnten wir nur als Gruppe überleben."[34] Ein weiteres Überlebensmittel war die Nähe zu kirchlichen Kreisen, in deren Schutz immer wieder Ausstellungen und Aktivitäten stattfinden konnten. Dazu gehörten vor allem Mode-Performances, auf denen selbstentworfene Kleider vorgestellt wurden,

Jana Milev: „In Aspik", Installation und Performance, HfBK, Nachtmär, 1988

die weibliches Selbstverständnis und damit verbundene Sehnsüchte nach Aus- und Aufbruch reflektierten. Nach dem politischen Umbruch im Herbst 1989, während dem eine Frauengruppe, der auch Gabriele Kachold angehörte, die Erfurter Stasizentrale besetzte[35], gründeten die Protagonistinnen[36] von ExterraXX das Kunsthaus Erfurt als eines der ersten selbstverwalteten Kulturzentren in der vormaligen DDR.[37]

Der Ursprung besonders dieser beiden Fraueninitiativen ist sicherlich (wie bei ähnlichen im Westen) in einem Bedürfnis nach Identitätsbestätigung qua Gruppenbildung und in der Erkenntnis der schwierigen Lage von Künstlerinnen innerhalb der männerdominierten Sub- wie auch offiziellen Kultur zu sehen. Sie spiegeln jedoch gleichermaßen den in den 1980er Jahren erfolgten Bedeutungszuwachs subversiver Aktionen, der wiederum und allen flächendeckenden Stasimachenschaften zum Trotz, von dem Machtverlust der Überwachung in der späten DDR spricht. Auf dem Gebiet weiblicher Emanzipation sind diese Entwicklungen von einer eher unbewussten Spaltung zwischen dem Bedürfnis, Weiblichkeit und unleugbar vorhandene soziale Frauenprobleme künstlerisch verarbeiten zu wollen und der Scheu, mit diesem Ansatz als „Emanze" stigmatisiert und isoliert zu werden, geprägt.

Mit diesem Risiko mussten jene Künstlerinnen leben, die sich mit Frauenthemen in bildnerischer wie auch aktivistischer Form auseinandersetzten. Dies geschah weitgehend unberührt von den zeitgleichen Essentialismus- und Genderdebatten des Westens. Entsprechend sind diese Tendenzen rückwirkend auch nicht innerhalb von etablierten feministischen Deutungshoheiten erschöpfend zu erklären. Damit wäre den hier vorgestellten künstlerischen Leistungen nicht entsprochen. Es bedarf einer behutsamen Suche nach Parallelen und Spezifika sowie einer weit gründlicheren Aufarbeitung und Betrachtung, als es dieser Beitrag zu leisten vermag. Sicher gibt es nicht den ostdeutschen Sonderweg „proto"feministischer Kunst, es gibt aber durchaus eine nachvollziehbare weibliche Bildsprache, unter der Verwendung von femininer Körperlichkeit in Fotografie, bewegtem Bild, Performance und Malerei, die so nur unter diesen besonderen politischen und gesellschaftlichen Bedingungen entstehen konnte.

---

1 Der Titel dieses Aufsatzes und der gleichnamigen Präsentation im Rahmen des Ausstellungsprojekts „Ohne uns!" sind dem Film „TOXIN - ein operatives Verfahren mit drei Super 8-Kameras" (2004/2005) von Gabriele Kachold (heute Stötzer) entliehen. Bei „TOXIN" handelt es sich unter anderem um eine Collage aus Stasi-Unterlagen beziehungsweise eine Reflektion von Kreativität unter einer Drucksituation.

2 Vgl. Heidi Stecker: Künstlerinnen in der DDR: Eine Suche nach dem Anderen. In: Ilse Nagelschmidt (Hg.): Frauenleben - Frauenliteratur - Frauenkultur in der DDR, Leipzig 1997, S. 12–13.

3 Ebd, S. 15.

4 Zu diesen Tendenzen vgl. auch: Susanne Altmann: Pionierinnen weiblicher Lust. Sexualität und Erotik im Kontext früher feministischer Kunst: Nancy Spero, Hannah Wilke und Ana Mendieta. In: Bettina Bannasch/Stephanie Waldo (Hg.): Lust. Darstellung von Sexualität in der Gegenwartskunst von Frauen, München 2008, S. 175–188.

5 Positiv zu nennen wären hier in jedem Falle die Ausstellung „re.act Feminism. Performancekunst der 1960er und 70er Jahre heute" (2009, Akademie der Künste Berlin) und die Ausstellung „Kunst und Kalter Krieg" (2009, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg und Deutsches Historisches Museum Berlin).

6 Titel einer 1990 erschienenen Publikation zur Situation künstlerischer Produktion „außerhalb der Zentren staatlicher Kontrolle", besonders zu Druckerzeugnissen im Selbstverlag, hg. v. Egmont Hesse und Christoph Tannert. Hier gibt es übrigens auch den kurzen Text „Vage Zagenvragen" von Cornelia Sachse, wo Schwierigkeiten von intellektuellen Frauen auch innerhalb der männlich dominierten Subkultur beschrieben werden und die Gretchenfrage der Frauenbewegung, nämlich die nach der Quote, zaghaft gestellt wird (S. 15).

7 Christa Wolf: Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung, Berlin/Weimar 1983, S. 13.

8 Cornelia Schleime im Gespräch mit der Verfasserin, Juni 2009, Berlin.

9 Ebenda.

10 Gabriele Stötzer berichtet heute, dass der Literat Sascha Anderson, in dessen Dresdner und Berliner Umfeld sie sich damals bewegte, sie selbst in der androgynen Stilisierung ihres eigenen Auftretens bestärkte.

11 Vgl. Christine Schlegel: „Wandlungen", 1984/1995, 45 min, Tanz: Fine Kwiatkowski, Musik: Wolfgang Schliemann oder: „Strukturen I", 1984.

12 Vgl. auch: Hans-Ulrich Lehmann: „Grenzen leben heißt: offen leben". Zu Zeichnung und Grafik im Werk von Angela Hampel. In: Gerhard Wolf (Hg.): Angela Hampel. 1982–1992. Eine Künstlerin in Dresden, Berlin 1993, S. 67–68.

13 Vgl. Michael Boehlke/Henryk Gericke: „too much future". Punk in der DDR 1979–1989 (Ausst. Kat. Berlin/Dresden), Berlin 2007.

14 Gabriele Kachold gehörte 1976 zu den Erfurter Erstunterzeichnern des Protestschreibens gegen die Ausbürgerung von Biermann und wurde aufgrund einer diesbezüglichen Anklage verhaftet und angeklagt.

15 1989 erschien im Aufbau Verlag, in der von Gerhard Wolf herausgegebenen Edition „Außer der Reihe", Gabriele Kacholds Buch „zügellos",

wo in einigen Texten die existenzielle Gefängniserfahrung verarbeitet wird. Interessant sind auch die Parallelen der tabulosen Darstellung von Weiblichkeit wie etwa in dem Text „bauchhöhlenschwanderschaft" (1982/83) in zeitgleicher Korrespondenz zu jener von Kacholds Foto- und Filmarbeiten. In dem Buch befinden sich Reproduktionen zweier Grafiken von Angela Hampel.

[16] Die Inspiration durch den Berliner Untergrundfilmer Gino Hahnemann wird in Gesprächen immer wieder erwähnt.

[17] Gabriele Stötzer im Gespräch mit der Verfasserin, Juni 2009, Utrecht.

[18] Der Zyklus „difference" von 1990 spiegelt diese Strategie und besteht aus Selbstzeugnissen, die sich mit weiblicher Identität in der DDR auf der Schwelle zu den aktuellen gesellschaftlichen Transformationen auseinandersetzen. Vgl. auch: Tina Bara: Fragile Porträts, Erfurt 2002, S. 38–39.

[19] Besonders für die US-amerikanischen Aktivistinnen der bildenden Kunst und für deren Aufgreifen von Matriarchatsmodellen spielte die Entwicklung einer feministischen Archäologie vornehmlich durch Marija Gimbutas, Mitte der 1970er Jahre, eine entscheidende Rolle. In Westdeutschland waren es die Veröffentlichungen von Heide Göttner-Abendroth, die für eine, an matriarchalischen Ritualen und an die Figur einer Muttergottheit, der „Großen Göttin", orientierten Bildsprache prägend waren. Für Gabriele Kacholds Arbeiten kann keine primäre Kenntnis solcher Forschungen nachgewiesen werden, dennoch spiegeln sich hier parallele visuelle Formen, die wohl auf einer eher intuitiven Entwicklung beruhen.
Cillie Rentmeister schreibt dazu: „Durch die archäologischen Arbeiten von Marija Gimbutas, durch Ranke-Graves' Grabungen unter der Asche der Mythen, auch durch Erich Neumanns Wunsch- und Wirklichkeitsbilder in der ‚Großen Mutter' taten sich in einer reichen Bilderwelt, mit vielen Funden aus Symbol- und Werkzeugkultur, weibliche Universen auf: Fast keine Männerdarstellungen, keine Phallussymbole – dafür Frauen in Fülle, thronend, als Herrinnen der Tiere und der Pflanzen. Und ihre Symbole: Brust, Biene, Schoßdreieck, Ei, Haus, Baum, Berg, Nabelstein [...]. In ‚Die tanzende Göttin' [...] beschreibt Göttner-Abendroth dann matriarchale Kunst und Rituale als neue Lebensform, ausgedrückt vor allem in Jahreszeiten-Tanzfesten, zum Beispiel im ‚Mondin-Sonnenspiel'". In: http://www.cillie-rentmeister.de/Frauenwelten_fern_vergangen.html (zuletzt aufgerufen Juli 2009).

[20] Christine Schlegel im Gespräch mit der Verfasserin, Juni 2009, Dresden-Hosterwitz. Ähnliche westliche Fehlinterpretationen in Bezug auf das reiche Bildvokabular der Dresdner Gruppe der Autoperforationsartisten beschreibt auch Else Gabriel.

[21] Derlei Körperbemalungen im Sinne einer adaptierten tribalistischen Ästhetik begegnen uns auch in dem Filmen von Gabriele Kachold und Cornelia Schleime sowie später in Gemeinschaftsarbeiten von Angela Hampel und Gudrun Trendafilov. Bei der durch Karla Woisnitza künstlerisch dokumentierten „Gesichtermalaktion" (1978), die auf zwei Bildtableaux als Vorher-Nachher überliefert ist, nahmen folgende Künstlerinnen teil: Christine Schlegel, Sabine Olhagaray, Cornelia Schleime, Marie-Luise Bauerschmidt, Monika Hanske, Angela (Nachname unbek.) sowie Karla Woisnitza.

[22] Christine Schlegel im Gespräch mit der Verfasserin, Juni 2009, Dresden.

[23] Karla Woisnitza im Gespräch mit der Verfasserin, Juli 2009, Berlin.

[24] Christine Schlegel im Gespräch mit der Verfasserin, Juni 2009, Dresden.

[25] Else Gabriel im Gespräch mit der Verfasserin, Mai 2009, Berlin.

[26] Ebenda.

[27] In ihrer aktuellen Kunstproduktion, als „(e.) Twin Gabriel" (seit 1991 mit Ulf Wrede), beschäftigt sich Else Gabriel unter anderem offensiv mit feministischen Themen. Das Problem der gesellschaftlichen Rolle von Frauen, auch im Zusammenhang mit essentialistisch begriffenen Problemen der Reproduktion, fasst sie bisweilen sarkastisch mit dem Begriff der „Biomasse" zusammen, ohne deren Definition gänzlich auf Geschlechtlichkeit einzuengen.

[28] Else Gabriel im Gespräch mit der Verfasserin, Mai 2009, Berlin

[29] Dies wird eindrucksvoll beschrieben und interpretiert in: Klaus Nicolai: Das Selbstprojekt der Jana Milev. In: Jana Milev. Von Exodus bis Exercitium (Ausst. Kat. Dresden), Dresden 1995, S.9–10.

[30] Vgl. auch Sigrun Hellmich: Das Eine und das Andere. In: Dresdner Sezession 89 (Ausst. Kat. Salzburg), Salzburg 1991, S. 6. Zu den Gründungsmitgliedern der „Dresdner Sezession 89", die auch heute noch existiert, gehörten 20 Künstlerinnen und Kunstwissenschaftlerinnen.

[31] Angela Hampel im Gespräch mit der Verfasserin, Juni 2009, Dresden.

[32] Ebenda.

[33] Ebenda.

[34] Gabriele Stötzer im Gespräch mit der Verfasserin, Juni 2009, Utrecht.

[35] Vgl. ZEIT Geschichte Nr. 02/2009 – 27. Mai 2009, http://www.zeit.de/zeit-geschichte/2009/02/Reportage-Stasi

[36] Dazu gehörten neben Gabriele Kachold unter anderem Monique Förster, Verena Kyselka und Tely Büchner.

[37] Wie die „Dresdner Sezession 89" existiert das Kunsthaus Erfurt bis heute als feste Adresse in der Thüringer Kulturlandschaft – seine Entstehungsgeschichte als Ort weiblichen Aktivismus ist nur noch Eingeweihten bekannt.