



WEGLÄNGEN

Aktuelle Transformationsprozesse in der öffentlichen Wahrnehmung der Kunst von Frauen seit 1990

Symposium im Rahmen der Ausstellung WEGLÄNGEN anlässlich des 25-jährigen Bestehens der

INSELGALERIE Berlin, 18. und 19. September 2020

DOKUMENTATION

2

Die filmische Dokumentation des Symposiums ist sowohl auf der Website der INSELGALERIE Berlin als auch auf Youtube zu sehen.



Dank für die Förderungen durch

Senatsverwaltung
für Kultur und Europa



INHALTSVERZEICHNIS

Panel I Impulsvorträge

1. Eva Hübner
Die INSELGALERIE Berlin –
ein europäisches Modellprojekt!? 3
2. Ingrid Wagner
Künstlerinnenförderung des Senats von Berlin nach 1992
bis heute – Strukturen, Formen der Förderungen, Jury-
Zusammensetzungen etc. 5
3. Barbara Rüth
WEGLÄNGEN-Rückblick – eigen art ost frau
Versuch einer Annäherung von Wissenschaftlerinnen und
Künstlerinnen. ABM-Projekt mit einer Ausstellung in drei
Ostberliner Galerien, 1992 10

Panel II Verbände und institutionelle Strukturen - Erfahrungen

4. Ute Weiss Leder
Die Berücksichtigung sozialer Belange und
Produktionsbedingungen bildender Künstlerinnen 15
5. Gerlinde Förster
Künstlerinnen im östlichen Bundesland heute – Wirkungen des
GEDOK-Netzwerkes 21
6. Ute Hartwig-Schulz
Residenzen von Künstlerinnen mit Kindern 24
7. Anna Thinius
Vom geförderten Projekt zum eigenen Haus.
Das europäische Netzwerk der Frauenmuseen 27
8. Katharina Koch
An den Schnittstellen von Kunst, Wissenschaft und politischer
Praxis: alpha-nova & Galerie futura 31

3

9. Katriina Lehto-Bleckert	
Das Finnland-Zentrum e.V. in Berlin – gegründet und geleitet von finnischen Frauen	34
10. Carola Muysers	
Spartenübergreifendes Netzwerk von Künstlerinnen – Geschichte und Gegenwart	35

Panel III Neue Initiativen – von und für Künstlerinnen

11. Ines Doleschal	
Kunst oder Kinder?	39
12. Kathrin Landa	
MalerinnenNetzWerk Berlin-Leipzig e. V.	43
13. Anaïs Roesch	
Neue Wege, Kunstgeschichte weiblicher zu schreiben	45
14. Susanne Britz	
Ehrentitel für Institutionen, die sich um Künstlerinnenförderung verdient machen	48

15. Monica von Rosen	
Virtuelle Frauenmuseen in Schweden und FATartFair – Kunstmesse für Frauen in der Kunst, Schweiz	49

Panel IV Künstlerinnengespräch und Statement

16. Künstlerinnengespräch in Auszügen		
Mit Barbara Rüth und Gabi Ivan, Moderatorinnen Künstlerinnen Kerstin Grimm, Sigrid Herdam, Carolin Israel, Rosanna Merklin und Kerstin Seltmann	52	4
Thema: Alterssicherung	54	
Weitere Diskussionsausschnitte		
Thema: Professionalisierung von Künstlerinnen	56	
Thema: Vereinbarkeit von Kunst und Kindern	58	
17. Eva Hübner		
Abschluss-Statement	60	
Referentinnenverzeichnis	64	
Impressum und Danksagung	74	

VORTRÄGE DER REFERENTINNEN

Panel I

Impulsvorträge

Eva Hübner

Die INSELGALERIE Berlin – ein europäisches Modellprojekt!?

Herzlich Willkommen in der INSELGALERIE Berlin. Wir freuen uns, dass Sie unserer Einladung zum Symposium „Aktuelle Transformationsprozess in der öffentlichen Wahrnehmung der Kunst von Frauen seit 1999“ gefolgt sind und hoffen auf zwei spannende und ergebnisreiche Tage! Ich werde meinem Impulsreferat Auszüge aus einem Brief voranstellen, den meine Kollegin Kathrin Schrader kürzlich von der Künstlerin Dorit Trebeljahr erhielt:

*... gestern landete die Absage für das Stipendium für bildende Künstler*innen mit Kindern unter 7 Jahren im Sonderförderprogramm 20/21 - NEUSTART KULTUR in meinem E-mail-Postkasten. Bereits am 10. August, 4 Tage nach Bewerbungsschluss, war klar, dass das Programm zehnmal mehr Bewerber*innen hat, als Stipendien vergeben werden können. Die nächste Ausschreibung für Stipendien für bildende Künstler*innen aus dem Sonderförderprogramm, die in dieser Woche endet, wird wahrscheinlich ähnliche Zahlen schreiben.*

*Was bedeutet es, wenn die eigens zur Bewältigung der Auswirkungen der Corona-Krise veranschlagten Gelder nur einen Bruchteil der bedürftigen Künstler*innen erreichen? In der Antragsablehnung heißt es:*

„Aufgrund der begrenzten Fördermittel konnten bedauerlicherweise nicht alle förderungswürdigen Anträge berücksichtigt werden. Die Jury musste sich deshalb für unter

5

Berücksichtigung der Vergaberichtlinien besonders förderungswürdige Anträge entscheiden.“

Aber wer ist denn besonders förderungswürdig? Diejenigen, die sowieso schon in der Förderschleife stecken und für die es nicht die erste Förderung ist? Und der ganze Rest dient nur dem Beweis, dass es eigentlich mehr Bedarf gibt? NEUSTART KULTUR gilt also nur für einige Privilegierte.

Mir tut diese Absage besonders weh, weil es eine unsägliche Vermischung von zwei hochsensiblen Aspekten ist, auf die sich die Ablehnung bezieht: auf meine Arbeit und auf mein Dasein als Künstlerin mit Kind(ern). Für beides gilt nun: nicht „besonders förderungswürdig“.

...

Als Künstlerin bin ich es gewöhnt, kreative „Überlebens-strategien“ zu entwickeln – Kurse wollte ich dieses Jahr geben, unseren kleinen neu gegründeten Projektraum haben wir dafür und für einige Ausstellungen und Veranstaltungen hergerichtet. Gemeinsam mit meinem Mann, der auch Künstler ist, habe ich investiert und überlegt, auch um endlich aus der prekären Situation, in der wir auch vor Corona schon lebten, herauszukommen. Unsere Pläne haben sich zerschlagen, der Raum ist zu klein, um nach den Hygieneregeln Kurse oder auch Veranstaltungen darin abhalten zu können.

*Wir brauchen Unterstützung, denn Corona bringt unser sehr fragiles Überlebenskonstrukt weiter in Gefahr. Das Programm NEUSTART KULTUR der Bundesregierung sollte das berücksichtigen und nicht eine weitere elitäre Förderpraxis etablieren. Die Gelder müssen breiter gestreut werden: Alle professionell arbeitenden Künstler*innen, die prekär sind, brauchen Unterstützung!...*

Dies wird verstärkt durch einen weiteren Brief, den von Susanne Britz, einem Mitglied unseres Vereins:

... Verwundert war ich allerdings schon über das Kriterium der Altersbegrenzung bei Kindern von 0-6 Jahren, die gerade in Zeiten von Corona keinen nachvollziehbaren Sinn ergibt, da gerade auch Schulkinder zumeist daheim betreut werden mussten.

Die größte Irritation ergab sich jedoch beim Blick auf die Geförderten, die zu einem Großteil männlichen Geschlechts (60%) sind.... Besonders befremdlich ist für mich, dass dieses Geschlechterungleichgewicht gerade das Ergebnis einer Jury ist, die zum großen Teil sogar aus Frauen besteht. ...

Diese Briefe beschreiben einen wesentlichen Zustand unseres gegenwärtigen Lebens: Die Fragilität der sozialen Konditionen von Künstler und Künstlerinnen. 6
Zumindest in diesem Punkt scheint schon eine gewisse Geschlechtergerechtigkeit zu bestehen! Die Covid-19-Pandemie hat uns alle mit der Frage nach der Sinnfälligkeit unseres Tuns konfrontiert. Deutlich wurde aber auch, dass die Position der Frau, und damit auch der Künstlerin, in einem Maße reduziert wurde, die leider die Diskussion über Sichtbarkeit und Möglichkeit der Ausübung des Berufes Künstlerin auf eine viel dringlichere Stufe gehoben hat.

Wir haben uns die Frage nach zeitgenössischen und zukünftigen Formen der Künstlerinnenförderung in Hinblick auf unser 25-jähriges Bestehen der INSELGALERIE vor zwei Jahren noch unter dem Ansatz gestellt, wie zeitnah eine solche Form der Künstlerinnenförderung eigentlich ist. Sollte es nicht eher um die Geschlechtergerechtigkeit gehen?

Dank für die Förderungen durch

Wir haben Zustimmung gefunden mit unserer Fokussierung des Galerieprogramms auf das Sichtbarmachen der Kunst von zeitgenössischen Künstlerinnen vor allem bei Künstlerinnen, die im Rahmen von internationalen Austauschen bei uns waren. Aber wir haben auch ein gewisses Befremden bei jungen Künstlerinnen bemerken können, die diese Form der Polarisierung für nicht mehr zeitgemäß halten. Wir wollen darüber den Austausch suchen, bundesweit, länderübergreifend. Corona allerdings hat uns Folgendes deutlich werden lassen: bestehende Gender-Pay-Gap und Gender-Show-Gap rückversetzten vor allem die Künstlerinnen wieder in die Rolle der Familienbetreuerin, der Mutter, die den Beruf als vernachlässigbar ansehen musste.

Es muss also in unseren Diskussionen grundsätzlich darum gehen, dass im fernen Ziel wohl die Chance für alle Geschlechter gleich groß sein muss, den künstlerischen Beruf hauptberuflich ausüben zu können, aber im Nahziel die Künstlerin im Fokus der Diskussion bleiben muss.

Wir haben vor gut zwei Jahren sowohl für das Symposium als auch für unsere Jubiläumsausstellung den Titel WEGLÄNGEN gewählt, ohne zu ahnen, dass das auch ein sehr reales Moment sein würde: Denn WEGLÄNGEN beschreibt auch den Prozess zu unserer heutigen Zusammenkunft: 2018 als Idee begonnen, 2019 als Antrag formuliert, 2020 verschoben von Mai auf September und nun in der Umsetzung völlig anders gestaltet. Nicht die wünschenswerte analoge Begegnung, die streitbare Kommunikation zwischen Referentinnen und dem interessierten Publikum, sondern dafür eine Diskussion unter Fachfrauen, deren Statements digital nach draußen übertragen werden.

Gäste haben Zutritt über ein Skype-Fenster. Wir halten Abstand und die Hygieneregeln ein. Was wir zusammentragen an Visionen, konkreten Projekten und Forderungen, erreicht das von uns gewünschte Auditorium auf dem Umweg über die virtuellen Kanäle.

Wir bitten Sie, wir als ausrichtende Berliner Fraueninitiative XANTHIPPE e.V., all Ihre Bereitschaft einzubringen, um das Symposium mit einem Manifest an die Multiplikator*innen und Kommunikator*innen abzuschließen. In diesem Manifest wird es darum gehen, **welche Wege** zu beschreiten sind, damit Geschlechtergerechtigkeit in allen sozialen, kulturellen und gesellschaftlichen Bereichen nicht nur Diskussionsschwerpunkt bleibt, sondern vor allem Zustand wird. Der Deutsche Kulturrat hat kürzlich einen sehr umfänglichen Forderungskatalog zur Herstellung der Geschlechtergerechtigkeit in Kultur und Medien aufgestellt, der dieses Thema als Querschnittsthema und gesamtgesellschaftlich definiert: Einen Katalog, dem in seiner Umfänglichkeit, von der frühkindlichen Erziehung über Bildungswege bis hin zur Verhinderung der Altersarmut vor allem bei Künstlerinnen, nur zugestimmt werden kann! Doch welcher praktischen Schritte bedarf es dazu? Antworten können wir vielleicht gemeinsam finden in diesen zwei Tagen. Vielleicht aber ist ein wichtiges Ergebnis das Miteinander-Kommunizieren in analoger Weise.

Eigentlich wollte ich in meinem Beitrag unsere spezielle Form der Künstlerinnenförderung, die INSELGALERIE Berlin, als ein europäisches Modellprojekt sowohl provokativ betonen, aber gleichzeitig auch in Frage stellen.

Von dem Verein Xanthippe e.V., von der INSELGALERIE Berlin zu sprechen, zu denken, ist unmöglich, ohne die den Namen Ilse-Maria Dorfstecher zu nennen. Bereits im Herbst 1992 fanden sich Künstlerinnen und Kunstwissenschaftlerinnen um die Theater- und Kunstwissenschaftlerin Ilse-Maria Dorfstecher zusammen, um Strategien zu entwickeln, wie sie ihre Existenz durch künstlerisches Schaffen auch in Zukunft absichern können, um gegen ein Verschwinden, eine Ausgrenzung, gegen eine Systemzuschreibung von ostdeutscher Kunst aufzutreten und deren unvoreingenommene kunstwissenschaftliche Betrachtung zu fordern. Vor allem aber ging es um die Position der Künstlerin in einer Gesellschaft, die ihre Männerdominanz auch in der Kunst bis heute demonstriert.

Die Vereinsgründerinnen damals wählten die Xanthippe, die als zänkisch verurteilte Gefährtin des Sokrates, zu ihrer Identifikationsfigur, um auf die jahrhundertalte männerdominierte Geschichtsinterpretation hinzuweisen, in der die kreative Energie der Frauen stets als Gefahr für die männlichen Hierarchien empfunden wurde. Sie symbolisierten so den Willen der Gründerinnen, widerständig zu sein gegen GenderShowGap und GenderPayGap.

Sicht- und hörbar zu sein – so hieß die Forderung damals, eine Wanderausstellung war vorerst die gefundene Form. Die entstandenen Arbeiten wurden im Jahr darauf unter dem Titel „Begegnungen I“ an drei Ausstellungsorten präsentiert, u. a. im Frauenministerium in Bonn. Die damalige Ministerin Angela Merkel eröffnete die Ausstellung.

Zwei Jahre später schufen die modernen Xanthippen mit ihrer INSELGALERIE einen Ort der Öffentlichkeit für Künstlerinnen aus Ost und West. Unter

langjähriger Leitung von Ilse-Maria Dorfstecher ist daraus eine europäisch und international ausgerichtete, anerkannte **Künstlerinnenförderung** geworden. Von 1995 bis 2017 stand Ilse-Maria Dorfstecher ehrenamtlich der Galerie vor, 2007 erhielt sie für ihr unermüdliches, kämpferisches und – nicht zuletzt – taktisch erfolgreiches Wirken den Berliner Frauenpreis. Sie verstarb in diesem Jahr, kurz nach ihrem 88. Geburtstag.

Das Konzept der Galerie ist bis heute generations- und genreübergreifend, wobei ein Schwerpunkt auf der Präsentation von Arbeiten jüngerer Künstlerinnen liegt, die mit der Ausstellung in der INSELGALERIE eine breitere Öffentlichkeit erreichen und damit auch die Möglichkeit, anderen Galerist*innen und auch Sammler*innen bekannt zu werden.

Immer wieder wurde und wird mit neuen Formaten experimentiert: Internationale Austausche, große thematische Ausstellungen, Workshops, Reihen wie „Wieder im Licht I-III“ oder unser INSEL-Kabinett, mit denen wir Zugänge schaffen wollen auf das Werk von Künstlerinnen, das trotz seiner Qualität und Lebendigkeit nicht mehr den Weg in die Öffentlichkeit finden würde.

1989 wurde in der Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten ein Bereich Förderung von Künstlerinnen eingerichtet, um der Unterrepräsentanz von Frauen im Kunst- und Kulturbetrieb entgegenzusteuern. Der Bereich verfügt seit 1992 über einen eigenen Etat. Inzwischen konzentriert sich die Förderung gezielt auf künstlerische Felder, in denen Frauen nach wie vor unterrepräsentiert sind.

Dank der Förderung durch die Senatsverwaltung für Kultur und mit der Unterstützung eines gewachsenen Netzwerkes ist es den Xanthippen gelungen, die INSELGALERIE wähen ihrer sehr unfreiwilligen Wanderung von der Inselstraße 13 über die Torstraße 207 bis zu ihrem jetzigen dritten Standort in Berlin-Friedrichshain, stets lebendig und widerständig zu erhalten.

Zurück zu unserer AUSGANGSFRAGE. Wie zeitgemäß ist solch eine Form der Förderung zeitgenössischer bildender Künstlerinnen durch die Sichtbarkeit in einer Galerie überhaupt noch? Wo ist der merkantile Effekt für die Künstlerinnen, wenn marktkonforme Formen wie die Beteiligung an Messen aus pekuniären Gründen ausbleiben müssen? Wenn statt Ausstellungshonorare nur Aufwandsentschädigungen möglich sind? Natürlich bieten wir virtuelle Ateliergespräche an, holen über Podcasts und Social Media-Plattformen die Arbeiten der Künstlerinnen aus ihrer coronabedingten Vereinzelung, bieten Ausstellungen an wie diese, die Künstlerinnen zusammenbringt, die eine spezielle frühe Form der Künstlerinnenförderung, die Arbeitsbeschaffungsmaßnahme, verbindet mit dem Selbstverständnis von Künstlerinnen, die die Konditionen, von ihrer Kunst zu leben, sehr wohl kennen. Heute, wenn wir uns zum Get together treffen, bietet Dr. Gabi Ivan eine Einführung in diese Ausstellung an. Bitte melden Sie sich bei unseren beiden Kolleginnen am Eingang an.

Zum Abschluss noch eine aktuelle, aber private Auswertung – und das unabhängig von der nur hoch einzuschätzenden Leistung der Macher der Positions 2020: Sie zeigte mir, dass das Verhältnis von vorgestellten

Künstlerinnen zu den männlichen Kollegen, ungefähr 25% beträgt. – Vor einem Jahr lag mein Ergebnis bei ernüchternden 12%.

Ich wünsche uns allen eine fruchtbare Zeit, in der Galerie und in den Zelten, die das Temporäre nicht nur unserer Tagung symbolisieren.

Danke!

Eva Hübner

Ingrid Wagner

Künstlerinnenförderung des Senats von Berlin nach 1992 bis heute – Strukturen, Formen der Förderungen, Jury-Zusammensetzungen etc.

Ich war seit 1991 in der Kulturverwaltung tätig und habe damals von Ulrich Roloff-Momin, dem damaligen Senator den Auftrag bekommen, ein Frauenprogramm einzurichten. Dieses Frauen-programm hat mir gar nicht gepasst, denn ich wollte nicht Frauen, sondern Künstlerinnen fördern. Künstlerinnen aller Sparten. Somit war es programmatisch die erste Setzung, dass ich das Programm 1992 „Künstlerinnenprogramm“ nannte. An der UdK hatte ich schon viel Frauenforschung betrieben, wodurch ich genau über die Situation der Frauen informiert war. Ich dachte, dass man nicht mehr über weibliche Ästhetik oder Ähnliches sprechen, sondern den Diskurs um Frauen in der Kunst öffentlicher machen und den professionellen Charakter, die Professionalität der Künstlerinnen voranbringen muss.

Wir müssen uns die in den 90er Jahren noch viel stärkere gläserne Decke und das damit verbundene unmögliche Aufsteigen nach oben, sowohl in Galerien als auch in Kunstvermittlungseinrichtungen vor Augen führen. Diese Themen haben es mir an sich leichtgemacht, dieses Künstlerinnenprogramm, das über 1,2 Millionen DM verfügte, durchzusetzen.

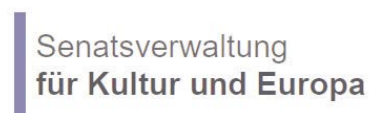
Ich habe das Programm mit der Hilfe von neun Beiratsmitgliedern, die alle feministische Positionen vertraten, entwickelt. Wir haben damals neunmonatige Stipendien über insgesamt 18.000 DM vergeben. Wir konnten außerdem Projekte und Institutionen, wie z. B. XANTHIPPE e. V. fördern. Der Beirat

bestand aus neun Mitgliedern, die verschiedene Bereiche, wie zum Beispiel Musik, Tanz und Theater vertraten, darunter u. a. Valie Export, Elke Sander und Vertretungen der GEDOK. Im ersten Jahr wurden wir von 400 Anträgen überflutet, durch die wir uns erst einmal wühlen mussten. Am Ende haben wir aber sehr schöne Ergebnisse gehabt. Hier muss ich an den zuvor verlesenen Brief anknüpfen. Die Juries konnten ja immer nur so viel Geld ausgeben, wie vorhanden war und es wurden sehr harte Diskussionen geführt, was gefördert werden sollte.

Die Förderung durch das Künstlerinnenprogramm hat dazu geführt, dass einige Künstlerinnen eine Karriere machen konnten wie zum Beispiel Sasha Waltz, die eine der Ersten war, die von uns gefördert wurden. Sie hat damals mittellos in Kreuzberg gelebt und durch mehrfache Förderung überhaupt erst diesen Anschlag bekommen.

Wir konnten mit dem Projekt aber auch Symposien, Workshops und Vorträge organisieren, die in der Stadt ihre Wirkung zeigten. Im Amerika Haus empfingen wir die Guerilla-Girls, eine Gruppe von Frauen aus New York, die mit Plakaten die Ausstellungspolitik der großen Museen skandalisierten. Wir veranstalteten Symposien, die die Frage, wie Museumsdirektoren zu dem Thema „Frauen im Kunstbetrieb“ standen, diskutierten. Bei einem dieser Symposien wurde das gesamte Auditorium der Akademie der Künste in Aufregung versetzt, als Herr Ammann, der damalige Leiter des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt verlauten ließ: „es gehört schon etwas Weiblichkeit dazu, wenn man als Künstlerin erfolgreich sein möchte“.

Dank für die Förderungen durch



Da mir auch Parallelen zwischen der Diskriminierung von Frauen und Minderheiten aufgefallen sind, luden wir den damaligen Leiter des Jüdischen Museums ein, um herauszufinden, wie ein jüdischer, israelische Leiter eines Museums diese Frauenfrage sieht. Er hat sich um die Frage, ob es Parallelen der Stigmatisierung gibt, tapfer herumgeredet. Dennoch hat der Diskurs in der Stadt tatsächlich an Fahrt aufgenommen.

Zugleich habe ich in der Verwaltung ein internes Controlling eingeführt, um meinen Chefs auf allen Ebenen beizubringen, von Künstlern und Künstlerinnen zu sprechen. Die Referatsleiter waren der Meinung, Künstlerinnen bereits zu fördern. Aber als auf meine Initiative nachgezählt wurde, offenbarte sich, dass in der bildenden Kunst etwa 20%, in der Musik etwa 8% und in der Literatur etwa 25% Frauen gefördert wurden. Wegen des Aufwandes wurde in der darstellenden Kunst aufgrund der Gruppenstruktur gar nicht erst gezählt.

Mittlerweile ist dieses System immer weiter verfeinert worden. Wir konnten also genaue Zahlen erheben, mit denen ich natürlich in der Verwaltung punkten konnte, indem ich ihnen dieses gefühlte „wir fördern ja Frauen und ich kenne ja auch eine Frau“ austreiben konnte. Für die Verwaltung war ich sozusagen die Frauen-Frau und das Programm wurde davon immer abgespalten. Trotz des Erfolgs des Künstlerinnenprogramms, waren die Referatsleiter der einzelnen Sparten sehr skeptisch gegenüber der Notwendigkeit des Programms.

Der Erfolg des Künstlerinnenprogramms zeigt sich darin, dass seit 1996 tatsächlich über 55 % der Anträge von Künstlerinnen gestellt werden. Darüber

hinaus waren auch manchmal Jahrgänge dabei in denen bis zu 80% Frauen und 20 % Männer gefördert wurden. Dies führte dazu, dass Männer uns Beschwerdebriefe schrieben. Die Jurys andererseits waren immer ausgeglichen. Meistens waren die fünfköpfigen Jurys mit drei Frauen und zwei Männern besetzt, die sehr darauf geachtet haben, die Gendergerechtigkeit zu befolgen. Es gab allerdings auch mal ein Jahr, in dem es mehr Männer als Frauen waren, aber das hat sich immer wieder ausgeglichen – sodass ich sagen kann, dass es seit 1996 in den meisten Sparten bis auf die Musik eine erheblich höhere Zahl von Antragstellerinnen und Förderungen für Frauen gibt.

Durch das Programm wurden die Künstlerinnen professioneller und haben sich eher getraut, Anträge zu schreiben. Wegen der teilweise mangelhaften Qualität der Anträge und den fehlenden Professionalisierungsangeboten hatten der Beirat und ich in den 90er Jahren sehr viel zu tun mit Atelierbesuchen und Antragsvorbereitung. Mit einer erfolgreichen Aufnahmeprüfung an den Hochschulen hatte man bereits einen Weg geschafft und glücklicherweise wurden auch immer mehr Frauen an den Hochschulen aufgenommen. Allerdings wurde bekanntlich niemand damit belästigt, sich um die professionelle Karriere zu kümmern. Ich denke, dass das Künstlerinnenprogramm, obwohl es vollkommen in Vergessenheit geraten ist, bis heute wirkt. Wenn ich jungen Frauen, die ich beraten habe, davon erzählte, hatten sie noch nie davon gehört. So schnell vergeht die Zeit und so vergesslich werden wir auch in unserem feministischen Gedächtnis.

Wie ich immer gesagt habe und darum habe ich das Programm auch „Künstlerinnenprogramm“ genannt, muss es um professionelle Künstlerinnen

gehen, es muss darum gehen, dass die Künstlerinnen sich professionalisieren und es muss darum gehen, dass dieses Selbstbewusstsein, das Künstlerinnen haben, nach außen getragen werden kann. Dazu fehlen aber leider, wie ich finde, noch immer die Strukturen.

Wie Frau Hübner eben erzählt hat, kann man durch fast alle Ausstellungen, durch Galerien, zu Musikveranstaltungen, ins Theater, zu Tanz gehen und man wird eine meistens geringere Zahl von Künstlerinnen vorfinden. Es sei denn, es wird ausgezeichnet als Frauen-veranstaltung. Ich verstehe, dass viele Künstlerinnen daran kein großes Interesse haben, sich durch die feministische Debatte wirklich stigmatisiert fühlen und davon Abstand nehmen. Ich habe in meiner Dissertation sehr viele Frauen zu ihren Lebensläufen und ästhetischen Vorbildern befragt und das war immer ein wunder Punkt: Bekennt man sich dazu, Feministin zu sein, oder versucht man das irgendwie zu umschiffen.

Das ist ein Thema, das die Frauen gerne meiden. Sasha Waltz schreibt immer noch „Künstlerinnenprogramm“ in ihre Biografie, aber viele Künstlerinnen, die damals von uns gefördert wurden, schreiben „Förderung durch die Senatsverwaltung“. Und das spricht Bände. Frau Merkel hat durchgesetzt, dass in den großen Aufsichtsräten quotiert wird, was wegen der Widerstände nicht sehr gut funktioniert. Aber ich habe schon damals über Quote geredet und die Reaktion der Künstlerinnen war sehr zurückhaltend. Niemand möchte eine Quotenfrau sein. Aber ich finde, dass heutzutage eigentlich sinnvoll darüber diskutiert wird, wie man diese Struktur breit in der kulturellen Öffentlichkeit verankern kann. Und natürlich geht es auch um GenderPayGap und diese

ganzen Fragen, die scheinbar in aller Munde sind. Es ist immer noch so, und das wissen wir bis heute, dass Frauen im Kunstbetrieb, zum Beispiel in der Bildenden Kunst im Monat 2.000 € weniger verdienen als ihre männlichen Kollegen. Woher kommt das? Weil die Männer verkaufen, weil sie vielleicht Honorare und Projektzuschüsse bekommen und weil Frauen einfach weniger vertreten sind in diesem ganzen Zirkus.

Das ist erst einmal mein Ausblick einer Großmutter, die aus revolutionären Zeiten erzählt. Aber ich bin heute immer noch aktiv und denke, das muss weitergetrieben werden.

Barbara RÜth

WEGLÄNGEN-Rückblick:

eigen art ost frau – Versuch einer Annäherung von Wissenschaftlerinnen und Künstlerinnen – ABM-Projekt mit einer Ausstellung in drei Ostberliner Galerien, 1992

Ich möchte hier das Projekt *eigen art ost frau* vorstellen, das als Arbeitsbeschaffungsmaßnahme von einer Gleichstellungs-beauftragten 1992 aufgelegt wurde. Dabei wurden 17 arbeitslose Kulturschaffende aufgefordert, sich mit ihrer Situation zwei Jahre nach der Wende zu befassen. Gemeinsamer Nenner war, dass alle irgendwie aus ihrer beruflichen Bahn geworfen waren und sich den neuen Herausforderungen stellen mussten.

Durch den Zusammenbruch des ganzen Kultursystems von Verlagen, Zeitungen, Kunstvereinen, Messen, Film- und Fernsehen und Kunsthandel verloren die einen ihre festen Anstellungen und die Künstlerinnen ihre Käufer, Auftraggeber und Ansprechpartner. Dabei lag der Fokus darauf, wissenschaftliche und künstlerische Durchdringung der Problemlage in einem möglichst gemeinsamen Prozess zu erbringen. Während die Künstlerinnen bildhafte Entsprechungen fanden, versuchten die Geisteswissenschaftlerinnen sich der sozialen Komponente zu nähern. Denn um die Lage der Künstlerinnen benennen zu können, versuchten sie sich vorerst dem Phänomen Ostfrau anzunähern, eingedenk der Fragwürdigkeit so einer Pauschalisierung.

So waren 90 % der DDR-Frauen berufstätig, was von Seiten des Staates mit verschiedenen Maßnahmen gefördert wurde. Das hatte allerdings eine

Doppelbelastung durch Familie und Beruf zur Folge. Eine zaghafte feministische Frauenforschung fand erst gegen Ende der DDR statt, da es ja im DDR-Verständnis auch keine soziale Geschlechterungleichheit gab. Die Hinterfragung tradierter Rollenbilder fand meist nur im privaten Rahmen statt. Viel entscheidender war die Opposition zu den patriarchalen Machtstrukturen. Diese zu durchschauen und zu unterminieren vereinte Männer und Frauen.

Zum Selbstverständnis der meisten Frauen gehörten auch eigene Kinder, wie sie die meisten in dem Projekt auch hatten. Ob das im Westen ebenso war, wollten sie herausfinden. Dazu luden sie gemeinsam mit dem Deutschlandfunk Westberliner Künstlerinnen ein, um mit ihnen über die Vereinbarkeit von Kunstausübung und Mutterschaft zu debattieren. Dabei kristallisierte sich sehr stark heraus, dass die Westkünstlerinnen knallhart sagten, wenn Du nicht einen wohlhabenden Ehemann oder Geld im Hintergrund hast musst Du Dich zwischen Kunst und Karriere entscheiden und das hätten sie auch getan. Da die Projektfrauen bereits Kinder hatten, ging es nicht mehr um diese Entscheidung, sondern darum, dass jetzt das Problem der Kinderbetreuung noch hinzukam.

Eine weitere Herausforderung bestand darin, sich im neuen System zu vermarkten, d. h. sichtbar zu werden in Ausstellungen, für Stipendien, Veröffentlichungen, in der Presse und auf dem Kunstmarkt. Aufgrund ihrer ostdeutschen Prägungen und dem Kappen fast aller relevanten Kontakte empfanden die Künstlerinnen die Selbstvermarktung als sehr belastend und sahen darin eine große Hürde für ihren weiteren Werdegang.

Durch die AB-Maßnahme wurde den Teilnehmerinnen ein Jahr Zeit zur Besinnung und Reflektion gegeben. Da sie keine Künstlergemeinschaft mit einem gemeinsamen Ziel oder Botschaft waren, hielt sich die Begeisterung zur Zusammenarbeit in Grenzen, denn eigentlich wollten die Künstlerinnen diese Zeit nutzen, um in Ruhe ihre Kunst zu machen. Dennoch wurden mehrere Workshops veranstaltet, vier Ausstellungen zusammengestellt, und in einem einstündigen Videofilm wurden alle nach ihren Befindlichkeiten befragt und ihre Aktionen dokumentiert. Eine auf 10 Minuten gekürzte Fassung, bei der auch die ausstellenden Künstlerinnen Kerstin Seltmann, Kerstin Grimm und Sigrid Herdam Auskunft geben, ist in dieser Ausstellung anzusehen. Am Ende entstand noch ein Katalog, in dem von jeder Frau ein Statement sowie ein Porträtfoto und ein Kunstwerk oder wissenschaftlicher Beitrag enthalten waren.

Diese Art der Unterstützung, dass Künstler vorwiegend selbstreflektiv arbeiten konnten, hat es nur kurze Zeit gegeben. Danach waren die Angebote vom Arbeitsamt meist Projekte, in denen Künstler*innen vermittelnd auftraten. Wobei diese AB-Maßnahmen einer Sonderregelung geschuldet waren, die beim Einigungsvertrag für VBK-Künstler ausgehandelt worden war.

Wir haben uns gefragt, was aus den 10 Künstlerinnen geworden ist, und mit einer Ausnahme sind alle mit eigenen Webseiten präsent und noch immer künstlerisch aktiv. Von ihnen haben wir drei Berliner Künstlerinnen eingeladen, ihre neuesten Arbeiten gemeinsam mit drei jüngeren Kolleginnen zu zeigen. Wir erhoffen uns einen Dialog zwischen den Generationen – verbal und künstlerisch.

Die Wege der drei Künstlerinnen nach dem Verlassen des Projekts 1993 verliefen ähnlich, aber auch unterschiedlich. Zum einen wurden weiterhin ABM-Stellen angeboten, wo die Künstlerinnen meist kunstvermittelnd mit Schülern tätig waren. Andere haben kunstnahe Tätigkeiten ausgeübt, wie z. B. Sigrid Herdam, die als gelernte Bildhauerin in der Steinrestaurierung neue Erfahrungen sammelte. Kerstin Seltmann hat sich stark in Workshops, Kursen und Kuratortätigkeit engagiert. Einzelne Kunst-am-Bau-Aufträge ließen aufatmen. Des Weiteren wird sie von einer Galerie vertreten, sodass sie jetzt von ihrer Kunst leben kann. Kerstin Grimm hat ziemlich schnell die Förderangebote wahrgenommen und hat etliche Stipendien erhalten, wie vom Kultursenat, der Stiftung Kulturfond, Kultur Brandenburg, Stipendiaufenthalte in Olevano, Mallorca und London. Das waren immer Atempausen, um am eigenen Werk weiterarbeiten zu können. Heute wird sie von einer renommierten Berliner Galerie vertreten, wovon sie leben kann.

Interessant wäre zu fragen, inwieweit ihre ostdeutsche Prägung förderlich oder eher hinderlich für ihren künstlerischen Werdegang war. Und welche unterschiedlichen oder ähnliche Erfahrungen haben jüngeren Künstlerinnen auf ihrem künstlerischen Weg gemacht? Um Kunst relativ entspannt produzieren zu können, halte ich die Einführung eines bedingungslosen Grundeinkommens für Künstler*innen für eine gute Lösung.

Panel II

Verbände und institutionelle Strukturen – Erfahrungen

Ute Weiss Leder

Die Berücksichtigung sozialer Belange und der Produktionsbedingungen bildender Künstlerinnen

In der Vorbereitung auf meinen Beitrag zu diesem Symposium habe ich mich besonders mit der Frage nach neuen Sichtweisen auf das Thema beschäftigt. Was ist noch nicht gesagt worden? Welche Erkenntnisse sind uns allen noch nicht zur Gewissheit geworden?

Jemand muss den ersten Schritt machen – Vorbilder sind das A und O!

Sabine Bangert, Vorsitzende des Kulturausschusses des Berliner Abgeordnetenhauses, und somit in der zweithöchsten Position der Kulturpolitik des Landes Berlin, ließ auf dem 3. Fördersummit des bbk berlin zum GenderPay/GenderShowGap in der Bildenden Kunst im September 2019 in dem Eingangsstatement ihrem Unmut freien Lauf:

„Was denn noch passieren muss, bis wir Frauen mal in der Masse in Bewegung kommen? Wir sind strukturell benachteiligt nicht nur im kulturellen Bereich. Was lassen sich Frauen bieten?“

Sie mahnt an, dass seit 2016 die große Studie des Deutschen Kulturrats mit den verheerenden Ergebnissen zur Lage der Frauen in Kultur und Medien vorläge, aber nichts passiert.

Auch nicht durch die Frauen. Sie seien aber angesprochen und gefordert. Und so sagte sie: „Solange wir nicht bereit sind, die Machfrage zu stellen und Privilegien einzufordern und Strukturen zu besetzen, wird sich in der Masse

Dank für die Förderungen durch

Senatsverwaltung
für Kultur und Europa



nichts tun.“ Sie bekennt sich klar zur Quote und ist für deren Einführung in allen Bereichen und auch nicht für Wiederabschaffung, sofern ein Quotenziel erreicht wird. Die Art Week 2019 wurde von ausschließlich sieben Männern eröffnet. So etwas wird weder von den beteiligten Männern noch von den garantiert in der zweiten Reihe arbeitenden Frauen in der Deutlichkeit wahrgenommen und aktiv und offen kritisiert. Erst als das Bild so selbstverständlich in den Medien auftauchte, wie es entstanden war, löste es einen Aufschrei in der Szene aus. In diesem Jahr war die Besetzung paritätisch – geht doch.

Die Daten für Berlin, die ich vorlegen kann, sind von 2018 und basieren wesentlich auf den Ergebnissen der Studie „Studio Berlin III“ des Instituts für Strategieentwicklung (kurz IFSE), von Hergen Wöbken in Kooperation mit dem bbk berlin durchgeführt.

Diese wies u. a. nach, dass das durchschnittliche Einkommen der Künstlerinnen um fast ein Drittel (28 %) niedriger liegt als das ihrer männlichen Kollegen, dass der GenderPayGap in der Bildenden Kunst in Berlin sogar um 7 % über der allgemeinen Differenz des Bundesgebiets liegt. Künstlerinnen werden um fast ein Viertel (22 %) seltener in Einzelausstellungen gezeigt als ihre männlichen Kollegen, und 70 % der Künstlerinnen erfahren berufliche Benachteiligungen durch ihre familiäre Situation, dagegen berichten nur 25 % der Künstler davon. Bei meiner Vorbereitung stieß ich auf die Äußerungen der Künstlerin Mikiko Feldmeier aus Hamburg. Es ist ein drastisches Beispiel. Sie

berichtet, dass sie den Schwierigkeiten mit Disziplin und Organisation begegnet. Zwar schafft sie es, neben Kindern und Geldverdienen nur an einem Tag der Woche ins Atelier, aber der sei ganz der Kunst gewidmet. Dieses Statement ist leider ein typisches für Frauen. Sie nehmen es wie Schicksal und nicht als veränderbare Größe. Zwar bemängelt Feldmeier die unzureichende Vorbereitung auf die berufliche Situation nach dem Studium durch die Hochschule, aber sie reflektiert nicht, ob oder wie ihre familiäre Situation einerseits und ihre gesellschaftliche Stellung als Frau und Mutter ebenso zur Zeitbegrenzung in der Ausübung ihres eigentlichen Berufes als Künstlerin beiträgt. Was muss geändert werden, um die mangelhafte, zumeist desaströse, wirtschaftliche Situation von Künstlerinnen zu ändern?

Diese Fragen hatten wir unseren Podiumsgästen auf dem Fördersummit 2019 gestellt und erst einmal nach den Ursachen des GenderPay- und GenderShowGap gefragt. So sieht Marlene Stark, Künstlerin, DJ und Autorin, die gegenwärtige Kunstszene als Spiegelung der Gesellschaft und damit als fokussierten Schauplatz von bestehenden Machtstrukturen.

Dessen Machtgefälle und abschätzende Positionierung von Künstlerinnen führt sie auf die besondere Abhängigkeit des Kunstmarktes von Privatvermögen zurück. Gesellschaftliche Oberschichten und die Dominanz älterer Generationen in der Kunstöffentlichkeit tragen zur Zementierung der hergebrachten Strukturen bei und neigen besonders dazu, patriarchalische Strukturen zu verfestigen, so Marlene Stark. Also was passiert, wenn wir programmatisch Geschlechter-verhältnisse umkehren und die Machtfrage auf

die Probe stellen? Yvonne Büdenhölzer hat beim Berliner Theatertreffen Parität in den Regiepositionen umgesetzt und weitere künstlerische Positionen mehrheitlich weiblich besetzt. Damit sollen sogenannte „gläserne“ Decken, mit denen Künstlerinnen vielfach konfrontiert sind, aufgebrochen werden. Im Fall der Bildenden Kunst bedeutet das zum Beispiel, Schaltstellen zu überprüfen. Beiräte, Gremien, Jurys etc. tragen kulturpolitische Verantwortung hinsichtlich einer paritätischen Förderung von Künstler*innen. Der Künstler Nasan Tur ist kunstpolitisch engagiert und erachtet es als wichtig, Ergebnisse von Gremien auf die Einhaltung von Gleichberechtigung in der Vergabe zu prüfen, denn auch er sieht Männer der mittleren, also seiner Generation in hergebrachten Rollenmustern verhaftet. Interessant sei seiner Erfahrung nach, dass Frauen viel zu wenig fordern, ihre Arbeit nicht ausreichend in Rechnung stellen und damit bei Förderungen, z. B. bei Gruppenprojekten im internationalen Kunstaustausch, deutlich niedrigere Finanzierungen erhalten als ihre männlichen Kollegen, die weit höhere Beträge für gleiche Arbeits-, Dienst- und Nebenleistung als selbstverständlich erachten und eben auch fordern. Notwendig ist Bildung von Selbstsicherheit, von Selbstbewusstsein auch gegenüber der Wertigkeit der eigenen Arbeit und dem Einfordern von angemessener Vergütung. Das aber beruht auf Erfahrung, die Frauen nicht selbstverständlich mitbringen. Das Land Berlin ist in den letzten Jahren bei der Besetzung seiner Gremien und Jurys vorbildlich paritätisch und vergibt auch eher mit der Tendenz Förderung mehrheitlich an Frauen. Das ist ein wichtiger Baustein, aber noch nicht ausreichend, um die wirtschaftliche Lage der Frauen und damit ihre Produktionsbedingungen spürbar zu verbessern. Dafür braucht

es auch eine Beeinflussung des Kunstmarktes. Und so fördert Tanja Wagner, Galeristin der gleichnamigen Galerie in Berlin, in ihrem Programm vorrangig Künstlerinnen. Sie sieht sich in ihrer Generation als Vorreiterin neuer Strukturen. Als Ursachen für GenderPay- und GenderShowGap sieht sie tradierte, d. h. patriarchale, asymmetrische Machtstrukturen verbunden mit Privilegien, die über Jahrhunderte entwickelt und ausgebaut wurden und weiter reproduziert werden in Verbindung mit den kulturhistorischen Prägungen von Frauen. Die äußeren Strukturen sind vernetzt: künstlerisches Arbeiten, Galerien, Museumsausstellungen, Sammlungsankäufe, der Markt. Frauen werden zum Beispiel von der Ankaufspolitik der Kunstinstitutionen und Museen klar diskriminiert, nicht mal 10 % der in Sammlungen Gelisteten sind weiblich.

Neben dem Problem, was Sabine Rheinold, Vorsitzende der Gedok Hamburg so zusammenfasst: „Männer genießen eine höhere Wertschätzung, weil mehr Männer darüber entscheiden, was einen Wert hat.“, sieht sie jedoch auch Frauen, die männliche Kollegen stärker unterstützen als ihre Kolleginnen. Auch hier wirkt die starke Tradition kulturhistorische Prägung.

Vor diesem Hintergrund gelte es, das Selbstbewusstsein der Künstlerinnen zu stärken, auch in Hinblick auf ein solidarisches Verhalten, was vielen Männern selbstverständlich ist. So sieht Wagner keine Vorbilder in Frauen, die männlich orientiert gearbeitet und praktiziert haben, die von den jüngeren Künstlerinnen gar nicht mehr nachahmenswert gefunden werden, weil sie nicht so arbeiten

und leben wollen. Das heißt, Frauen müssen sich eigene Vorbilder schaffen, denn wir haben sie nicht.

Zurück zu Zahlen des Kunstmarktes: In einer aktuellen Studie von Simone Horst und Kira Gantner unter dem Titel **„Warum sind Kunstwerke von Frauen weniger wert?“** wird die Auswertung von 1,5 Millionen Auktionen von 1970-2013 vorgestellt.

Wirtschaftswissenschaftlerinnen haben darin den sogenannten Genderdiscount von 47,6 % errechnet und bestätigen damit die Aussage „Frauen werden weniger wertgeschätzt.“

Wie wir wissen, und was hinlänglich in unterschiedlichen Studien bewiesen wurde, können Probanden Kunstwerke nicht eindeutig Männern und Frauen zuordnen. Das Spiel geht immer fifty-fifty aus. Also ist eine Zuordnung und Bewertung von Kunstwerken von Wissen, Vermittlung und Machterhalt abhängig. Das spiegelt sich besonders in der Präsentation auf Messen wider, wo der größte, auf jeden Fall wichtigste Umsatz der Galerien gemacht wird. Noch immer liegt der Schnitt 75 % zu 25 % – Männer zu Frauen – mit geringfügigen Abweichungen auf allen internationalen Messen. Das gleiche gilt für Ausstellungsbeteiligungen. Dafür untersuchten Horst und Gantner 16 wichtige, das heißt trendsetzende und öffentlichkeitswirksame Ausstellungshäuser mit ihren Programmen der letzten 20 Jahre. 1.619 Einzelausstellungen kamen in die Auswertung und ergaben einen männlichen

Anteil von 79,68 %! Das heißt, die Künstlerinnen haben nur knapp die 20%-Hürde genommen. Wen wundert, wenn unsere Museen mit eher kunstgeschichtlichem Bestand keinerlei Anstrengungen unternahmen, Frauen der Vergangenheit zu würdigen und wie die Alte Nationalgalerie in den letzten 20 Jahren keine einzige Ausstellung einer Frau gezeigt haben. Das Städel in Frankfurt war immerhin auf 7,8 % gekommen.

Aber klar ist, das ist eindeutig zu wenig. Mit 29 % Frauenanteil lag das MMK in Frankfurt einsam an der Spitze. Der Hamburger Bahnhof in Berlin kam sogar nur auf 22,2 %. Die Museumsleitungen teilen mit, dass ihnen das Problem bewusst sei und in Gruppenausstellungen der Frauenanteil über diesen Prozentzahlen der Einzelausstellungen läge. Richtig ist, dass sich die Zahlen für die Frauen in den letzten Jahren entwickelt haben. Wie könnten sie jedoch aktiver beeinflusst werden?

Die Kunstinstitutionen und Museen werden mit öffentlichen Geldern gefördert. Warum kann dann nicht, wie in anderen Bereichen üblich, ein Berichtswesen eingeführt werden, das die Ausstellungspraxis darstellt und im Hinblick auf eine paritätische Teilhabe erläutern und vertreten muss. Ist dieser Bericht nicht schlüssig, was durch eine Kommission geprüft wird, werden im kommenden Haushaltsjahr Gelder für diese Einrichtung gekürzt.

Das gleiche sollte für Ankäufe gelten, und zwar vorrangig für den Ankauf von aktuellen und historischen Werken von Künstlerinnen, um die Sammlungen in

ein Gleichgewicht zu bringen, was ein eindeutig erklärtes Ziel sein sollte. Wenn nicht von sich aus, dann wäre eine mögliche Regulierung mit dem Begriff der Quote zu verbinden.

Warum dieser Eingriff in die kuratorische Freiheit der Direktor*innen und Leiter*innen von öffentlichen Kunsthäusern und Sammlungen?

Vera Munro, langjährige und erfolgreiche Galeristin in Hamburg, die in ihrem Programm mit einem Frauenanteil von 27 % das aktuelle Bild auf dem Markt annähernd spiegelt, erklärte gegenüber Horst und Gantner, dass sich der Preis der „Künstler*innen“ am sogenannten Künstler*Faktor bemisst. Dieser wiederum ergibt sich, wie in meinem Kurzstatement zum Symposium angerissen, aus Beteiligungen und natürlich Einzelausstellungen in Museen, wichtigen Kunstinstitutionen und an Teilnahmen auf documenta, Manifesta sowie den diversen Biennalen. Also wo können Künstlerinnen ansetzen? Genau da. Es wird also von zentraler Bedeutung sein, wie in den kommenden Jahren die Ausweitung einer möglichen Quotenreglung für Einrichtungen der künstlerischen Präsentation durchgesetzt werden können.

Damit, und zwar mit Steuergeldern, schaffen wir nachhaltige Strukturen, um gezielt die Sichtbarkeit von Frauen in der öffentlichen Wahrnehmung des Kunstbetriebs zu fördern. Laut Galerien erhöht sich so der „Künstler*Faktor“ und die Frauen partizipieren besser am Kunstmarkt, was ihrer wirtschaftlichen Lage eindeutig zugutekäme. Männer sollten nie vergessen, dass sie durch ein verbessertes Einkommen der Frauen entlastet werden.

Was aber geschieht mit Künstlerinnen, die sich für ein Leben mit einem oder mehreren Kindern entscheiden?

Die Situation für Frauen mit Kindern ist in Deutschland allgemein prekärer und so ist es nur verständlich, dass Künstlerinnen sich in den vergangenen Jahrzehnten oft gegen Kinder entschieden haben, sofern sie nicht mit einem gutverdienenden Partner oder familiärer Unterstützung rechnen konnten. Ich erinnere an das Statement der Galeristin Tanja Wagner zur männlich geprägten künstlerischen Praxis, die von Frauen in der Vergangenheit oft aus Mangel an Vorbildern kopiert wurde.

Jüngere Generationen fordern z. B. verstärkt die Aufteilung von Care-Arbeit. Dazu gibt es im letzten Jahrzehnt viele Projekte auch von Künstlerinnen-Gruppen, wie die Feministische Gesundheits-recherchegruppe (Julia Bonn, Alice Münch, Inga Zimprich), Maternal Fantasies – collective art production and writing, Kunst+Kind Berlin und weitere in Wien, München und Hamburg. Aus der IFSE-Umfrage 2018 mit über 1.700 beteiligten bildenden Künstler*innen aus Berlin ging hervor, dass 24 % der Künstler*innen mit Kindern alleinerziehend sind, davon sind etwa 13 % Männer, 87 % jedoch Frauen. Das heißt in neun von zehn Fällen ist der alleinerziehende Elternteil die Mutter.

Hier weicht der Kunstbereich nicht vom Bundesdurchschnitt ab. Unter den ohnehin prekären Verhältnissen in der Kunst bedeutet das zumeist, dass sich Kind und Karriere ausschließen. So ist es nicht verwunderlich, dass 50 % der

Frauen und nur 37 % der Männer ihren Kinderwunsch aufgrund ihrer beruflichen Situation zurückstellen bzw. wegen der beruflichen Situation weniger Kinder als gewünscht haben.

Bekommen Künstlerinnen dennoch Kinder, werden sie durch Galerist*innen häufig im Programm zurückgestellt und am Ende oft direkt ausgeschlossen. Die Galeristin Vera Munro bestätigt dies mit ihrer Aussage: „Es gibt so gut wie keine Künstlerin, die Kinder hat.“

Das ist eine klare Diskriminierung, unterstützt auf fast lächerliche Weise männlich tradierte Vorstellungen vom Künstlergenie. Für die Frauen jedoch bedeutet diese weit verbreitete Haltung einen enormen Einkommens-, Öffentlichkeits- und Ansehensverlust.

Narrative Berichte dazu finden sich in der Studie „Studio Berlin III“ ebenso wie in der Studie 2020 von Horst und Gantner. Viele Künstler*innen, also auch Männer verschweigen Kinder, wenn sie denn da sind. Dabei gibt es besonders in den letzten drei Jahrzehnten ausreichend Beispiele, dass Kinder Künstlerinnen weder in ihrer aktiven Arbeit „behindern“ noch zum Aufgeben der künstlerischen Praxis führen. Oft ist das Gegenteil der Fall. Die Frauen beziehen Kind oder Kinder mit in ihre künstlerische Arbeit ein.

Ein hervorragendes Beispiel dieser Praxen ist die von Signe Theill 2003 kuratierte Ausstellung „doublebind – kunst.kinder.karriere“. Allerdings ist und bleibt der Kunstmarkt diesen Künstlerinnen gegenüber skeptisch.

Den Beweis liefert wieder die Statistik: Die 10 erfolgreichsten Männer haben durchschnittlich 3,2 Kinder, Gerhard Richter z. B. vier, Jeff Koons sogar acht, aber die 10 erfolgreichsten Frauen haben ein Kind zusammen. Und das sieht bei den 15 gelisteten Frauen unter den 100 Top-Sellern der Bildenden Kunst auf ArtFacts 2019 nicht anders aus. Sie gehören allerdings einer Generation an, die mit der neuen Sicht auf Kunst und Karriere nicht mehr viel zu tun haben.

Da formiert sich eine neue Kraft. Künstlerinnen schließen sich zusammen und fordern ihren Teil vom Kuchen.

Dazu gehört, dass der Staat zukünftig Steuergelder verwendet, um Residenzen vor Ort oder außerhalb mit Kinderbetreuung, Wiedereinstiegsstipendien und vor allem in Ballungsgebieten Arbeiten und Wohnen durch besondere Atelier-Wohnprojekte für Frauen aber auch Familien zu ermöglichen. Damit würde ein deutlicher Schritt Richtung Vereinbarkeit von Familie und Beruf getan.

Künstlerische Arbeit ist weder ein Hobby, noch ausschließlich Berufung, sie ist konzentrierte, kontinuierliche Arbeit und sie ist systemrelevant, das haben wir nun in der Corona-Krise, seit sie uns fehlt, begriffen. Der bbk berlin hat seine Forderungen für den kommenden Kulturhaushalt 2022/23 gestern veröffentlicht. Darin fordert der Verband anstelle von bisher 60 eine Steigerung auf 500 Zeitstipendien á 8.000 Euro, die Anpassung der Ausstellungshonorare an die gestiegenen Lebens- und Arbeitskosten der Künstler*innen, verstätigte

Ankaufsetats für die Berliner Museen und Artotheken und die Weiterführung temporärer künstlerischer Interventionen im städtischen Raum auch über die coronabedingten Sonder-programme hinaus. Für die Frauen ist die Bildung einer Pro Quote Kunst auch aus meiner persönlichen Sicht so bald als möglich zu realisieren, das Beispiel der Darstellenden und Medialen Künste in Film und Bühne geht uns schon voran. Wir können daraus lernen, um uns selbst zu helfen. "Empirische Studien haben gezeigt, dass Vorbilder hier eine große Wirkung haben können", so die Autor*innen der aktuellen Studie des Deutschen Instituts für Wirtschaftsforschung. „Mehr Frauen in männlich geprägten Berufen können die geschlechterstereotypen Vorstellungen ihrer Kolleginnen und Kollegen verändern.“

Quellen:

- 3. Fördersummit Bildende Kunst des bbk berlin: Gender Pay / Gender Show Gap, 2019 <https://www.bbk-berlin.de/kalender/3-foerdersummit-bildende-kunst>
- „Situation Berliner Künstler*innen und Gender Gap“, Studie „Studio Berlin III“ 2018, Hrsg. IFSE, Hergen Wöbken in Kooperation mit dem bbk berlin e.V. https://www.bbk-berlin.de/sites/default/files/2019-11/IFSE_Studio-Berlin-III-2.pdf
- „Warum sind Kunstwerke von Frauen weniger wert?“ Film von Simone Horst und Kira Gantner, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=BwNY7YwWDqA>
- Frauen in der Kunst – Hamburg immer anders! Mikiko Feldmeier, Künstlerinnenverein GEDOK Hamburg, TIDE-TV 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=YFDlg4pXYMw>



Gerlinde Förster

Künstlerinnen im östlichen Bundesland heute – Wirkungen des GEDOK-Netzwerkes

Ich erinnere mich an Ilse Maria Dorfstecher, die ich seit den 70er Jahren durch den Verband Bildender Künstler der DDR kenne, und die auch meine Arbeit in Brandenburg, die Ausstellungen in der Galerie Kunstflügel und später im GEDOK-Haus, gerne und oft besucht hat. Die Begegnungen mit ihr waren stets sehr bereichernd und inspirierend. Sie hat, denke ich, auch die Begegnung mit mir gesucht, sonst wäre sie nicht so häufig gekommen.

Wie Gabi Ivan schon erwähnt hat, habe ich mich Anfang der 90er Jahre in einer interdisziplinären Arbeitsgruppe mit Literatur-wissenschaftler*innen und einer Theaterwissenschaftlerin befunden. Unser Thema lautete: wie vermögen es Künstlerinnen, die mehr oder weniger geübt sind, Überlebensstrategien für sich zu entwickeln, mit dieser Umbruchphase fertig zu werden. Es ist ja doch so gewesen, dass sämtliche kulturelle Strukturen zusammengefallen sind. Alles war weg. Ateliers standen oft zur Disposition, weil die Mieten stiegen. Existenzen standen auf dem Spiel und es war eine schwierige Situation für Künstlerinnen. Ich hatte Anfang der 90er Jahre im Zusammenhang mit dem Verein der Berliner Künstlerinnen Glück, denn der Verein feierte 1992 sein 125-jähriges Bestehen. Das Interesse war groß, wie denn Künstlerinnen im Osten von Berlin denken, was sie bewegt. Ich hatte die Möglichkeit, eine Publikation über den Verein der Berliner Künstlerinnen

Dank für die Förderungen durch

Senatsverwaltung
für Kultur und Europa



herauszugeben. "Es zählt nur, was ich mache" war ein Interviewband mit verschiedenen, zum Teil namhaften oder auch weniger bekannten Künstlerinnen, die durch ihr Werk, ihre künstlerische Arbeit bei denjenigen, die einen Sinn für Kunst hatten und auch Sehen konnten, was da gemacht wurde, auf wirklich großes Interesse stießen. Diese Voraussetzung hat mich dazu gebracht, mich als Kunsthistorikerin mit diesem Prozess des Fertigwerdens mit den völlig anderen gesellschaftlichen Gegebenheiten für Künstlerinnen weiter zu beschäftigen. Ich habe sehr wohl bemerkt, dass es einerseits ein großes, ausgeprägtes Bedürfnis gab, in der künstlerischen Arbeit bei sich bleiben zu können. Dies war aber praktisch unmöglich, denn viele mussten einfach nach einem Brotjob Ausschau halten, um überhaupt ihre Existenz zu sichern. Andererseits gab es aber auch eine Neugier auf die Art und Weise, wie andere Künstlerinnen im Westteil der Stadt arbeiteten, wie sie zurechtkamen, wie sie ihre Arbeit präsentierten. So bin ich mit der GEDOK in Berlin in Kontakt gekommen.

Es gab ein erstes Projekt „Wahrnehmen“, was dazu diente, sich gegenseitig kennenzulernen. Dialoge in sechs verschiedenen Stationen, drei in Berlin, drei in Brandenburg. Dabei wurde deutlich, dass es doch, obwohl man der deutschen Sprache mächtig ist, erhebliche Verständigungsschwierigkeiten gab. Es wurde deutlich, dass die anderen sozialen Kontexte, in denen Künstlerinnen gewachsen waren, für Künstlerinnen aus dem Ostteil der Stadt zunächst fremd waren. Dieser Umstand hat mich fasziniert und ich dachte, die GEDOK, anfangs ziemlich ahnungslos, was sich eigentlich dahinter verbirgt, wäre durch ihre bundesweite Struktur ein geeignetes Netzwerk, um auch die Interessen von

Künstlerinnen, die an den ostdeutschen Kunsthochschulen in Berlin, Leipzig, Dresden, Halle, Heiligendamm oder Schneeberg studiert hatten, zu vertreten. Um diese Künstlerinnen zu unterstützen, meinte ich es, sei gut, eine GEDOK im Land Brandenburg ins Leben zu rufen. Ich habe einen Aufruf gestartet, und es kamen überraschenderweise eine ganze Reihe Künstlerinnen. Beim ersten Treffen ist dieser Landesverband gegründet worden. Heute gehören etwa 120 Mitglieder, die aus Berlin und allen Ecken Brandenburgs kommen, dazu. Eine Problematik ist das ausgedehnte Flächenland von der Uckermark bis zum Elbe-Elster-Kreis und mittlerweile auch anderen Ländern. Es gibt sogar transatlantische Künstlerinnenkontakte, die sich sehr aktiv einbringen.

Dieses Netzwerk, das so interdisziplinär ist, war immer noch traditionell mehr oder weniger in den bekannten Sparten angelegt, was sich jedoch sehr verändert hat. Es gibt Künstlerinnen, die sich in den verschiedensten Arbeitsgebieten ausprobieren. Insofern brechen da alte Spartenüberlegungen zusammen. Ich mag diesen Ausdruck Sparten ohnehin nicht und rede sehr viel mehr von künstlerischen Arbeitsfeldern, die immer mehr changierend sind. Diese Entwicklung wollte ich unterstützen. Jetzt sind immer mehr Künstlerinnen, die aus Köln kommen oder aus anderen Ecken der alten Bundesländer nach Brandenburg umgezogen sind, bei uns Mitglied. Insofern hat es eine gute Durchmischung gegeben.

Wir können stolz darauf sein, dass aus dem Nichts eine Galerie und ein GEDOK-Haus, das ein kontinuierliches Programm aufzuweisen hatte, entstanden ist. Wir haben es in den letzten 25 Jahren geschafft, ein gewisses

Vertrauen zu Museen und Sammlungen aufzubauen, sodass es zu gemeinsamen Ausstellungsprojekten kommen konnte. Beispiele sind Kooperationen mit der damals noch Brandenburgischen Kunstsammlung Cottbus, heute Landesmuseum für Moderne Kunst, dem Kleist Museum in Frankfurt Oder und öffentlichen Einrichtungen in ganz unterschiedlich Städten der Bundesrepublik bis hin zu großen Stiftungen wie Stiftung Schloss Neuhardenberg.

Gegenwärtig befindet sich die GEDOK durch die Veränderung und Anforderung der Informationsgesellschaft wie auch durch die von Corona bedingten Veränderungen in einem mächtigen Umbruch, den ich spannungsvoll nenne. Ich habe mein Amt im August vor einem Monat an Anna Haase übergeben, die die neue Vorsitzende der GEDOK-Brandenburg ist und die ganze Sache unglaublich engagiert anfängt. Das ist bewundernswert, und ich bin überzeugt davon, dass uns das gewiss in eine neue Phase mit Veränderungen und Erneuerungen führen wird. Denn die GEDOK wäre nicht fast 100 Jahre alt, 1926 gegründet in Hamburg, wenn sie solchen Herausforderungen nicht über all die Jahrzehnte immer wieder begegnet wäre. Es ist also eine Chance der Erneuerung in Hinblick auf eine zukunftsorientierte Künstlerinnenorganisation.

Das Thema des heutigen Symposiums ist ja auch die Transformation. Sind die Förderungen, die wir mit der Art der Präsentation bisher hatten, also Ausstellungen, Konzerte, Lesungen, Veranstaltungen interdisziplinärer Art noch zeitgemäß? Das ist eine Fragestellung, die ich natürlich nicht schlüssig

beantworten kann. Das wird ein Prozess sein, in dem die GEDOK ein Raum ist, der durch die Mitglieder selbst gestaltet werden muss. Diese Gestaltung braucht das Bewusstsein, dass es auf die eigenen Kräfte ankommt, die man hineinsteckt und als Innen-, wie als Außenwirkung zur Geltung bringt. Davon werden das Ansehen und die Akzeptanz dieser Künstlerinnenorganisation abhängen.

Wir hatten in der Coronasituation natürlich die Problematik, wie existenzielle Hilfen überhaupt möglich sind. Das Land Brandenburg hat sich mit Soforthilfen durch die Brandenburgische Landesbank wie auch durch sogenannte Mikrostipendien sehr hervorgetan. Das ganze Kulturministerium war sehr überzeugt davon, wie wunderbar das alles ist und was da alles ausgeschüttet wird. Aber diese anscheinend schöne Seite ist doch getrübt, wenn man etwas mehr dahinter schaut. Denn zu diesen Mikrostipendien beispielsweise hatten viele Künstlerinnen überhaupt keinen Zugang, da die Voraussetzung einer Mitgliedschaft in der Künstlersozialkasse war. Dadurch, dass eine Reihe von Künstlerinnen und auch Künstlern natürlich einem Broterwerb nachgehen muss, sind sie gar nicht in der Künstlersozialkasse und insofern von solchen Förderungen, die temporär ausgeschüttet wurden, ausgeschlossen. Das ist natürlich eine schlimme Sache, weil da Künstlerinnen durch das Netz hindurch fallen. Es wurde geraten, es gäbe einen leichteren Zugang zur Grundsicherung. Dazu muss ich sagen, dass die Künstlerinnen eben nicht arbeitslos sind. Sie wollen intensiv ihrer Arbeit als Künstlerinnen nachgehen und diese ausführen.

Die zum Teil entwürdigenden Vorgehensweisen bei der Grundsicherung sind absolut deplatziert. Die Ausgaben, die dieses Land immer wieder für Wirtschaftsförderung gewährt, versickern über die Jahre sinnlos. Ich möchte nur mal Schönefeld ins Spiel bringen. Dagegen sind die Ausgaben für Grundsicherung eigentlich Peanuts. Aber es ist wie immer: Wo kein Wille ist, ist kein Weg. Es geht um die Ausprägung eines entsprechenden Bewusstseins dafür, dass Künstlerinnen dazu beitragen, einen kreativen Humus in der Gesellschaft entstehen zu lassen. Dass ein soziales Miteinander gepflegt wird, und wenn das nicht mehr da ist, wird die Gesellschaft kälter. Es ist wirklich sehr schwer, aber unbedingt immer wieder nötig, in diese Richtung zu argumentieren. Weil der Wert, vorhin wurde das ja sehr schön von Frau Weiss Leder angesprochen, in dieser Gesellschaft mehrheitlich durch Männer definiert wird. Man darf nicht verschweigen, dass das, was als Wert zählt in der Gesellschaft, Geld ist, darum alleine geht es aber nicht.

Wir haben durch diese Schließungen, durch diesen Lockdown erfahren, wie essentiell das Bedürfnis der Menschen nach Begegnung, nach künstlerischen und kulturellen Angeboten, nach Beisammensein ist. Es ist eine systemrelevante Tätigkeit, wenn man künstlerisch tätig ist.

Ute Hartwig-Schulz

Residenzen für Künstlerinnen mit Kindern

Wenn es wie bei diesem Panel um institutionelle Strukturen geht, ging es uns, dem Künstlerhaus Prösitz, immer auch um die Struktur des Künstlerhauses. Die Theaterleute haben ihre Theater, die Schauspieler und Sänger haben die Oper und die bildenden Künstler, so ist unser Credo, haben die Künstlerhäuser. Allerdings steht kein Künstlerhaus für sich allein, wir haben eine Kooperation mit dem BBK, der GEDOK und mit Verdi. Wir können sogar auf eine frauenrelevante Geschichte verweisen. In meiner Studienzeit habe ich das Gabriele-Münter-Haus in Murnau besucht. Ich kenne das Käthe-Kollwitz-Haus in Moritzburg und diverse andere Künstlerhäuser sehr gut.

Mit Künstlerhäusern verbindet sich eine starke Ortsprägung, eine Ortsgebundenheit. Dies bildet den Unterschied zu Verbänden und Vereinen, die ihren Ort wechseln können. Künstlerhäuser sind ortsgebunden. Was allerdings heutzutage Usus ist, das sind Off-Spaces, die durchaus ihre Berechtigung haben, in einer Zeit in der wir uns in der Globalisierung befinden. Eine Zeit, in der wir mehr mit Virtualität zu tun haben und dennoch haben wir uns vor 30 Jahren ganz bewusst gegründet und für einen Ort entschieden.

24

Dieser Ort Prösitz befindet sich zwischen Dresden und Leipzig an der A14. Inzwischen haben wir etwa 200 bis 250 Stipendiatinnen und etwa doppelt so viele Künstlerinnenaufenthalte gehabt. Im Laufe der Jahre sammelt sich einiges an Erfahrung an, aber eins ist bislang besonders signifikant gewesen und das ist die Tatsache, dass wir uns selbst organisiert haben. Das ist tatsächlich aus einer privaten Initiative entstanden und wurde immer wieder vor den Behörden und Förderern verteidigt, dass es doch möglich sein kann, daraus mal eine Institution entstehen zu lassen.

Dies ist uns in Sachsen durch den Kulturraum Leipzig gelungen. Das ist ein einzigartiges Gesetz, welches die Kommunen verpflichtet, sich dort, wo Kunst gemacht wird, auch kommunal ein bisschen zu beteiligen. Und dieses Bisschen ist ein ganz großes Streitthema.

Wesentlich ist diese Selbstermächtigung, die der Künstler selber und auch in den Künstlerhäusern. Das Künstlergut Prösitz hat sich selbst ermächtigt, Künstlerinnen mit Kindern zu beherbergen, aber eben auch Künstlerinnen im öffentlichen Raum.

Künstlerinnen sind zunehmend in der Lage, sich im öffentlichen Raum zu verwirklichen und dafür stehen wir. In meiner Wahrnehmung ist das immer noch mit Mut besetzt, dass eine Künstlerin sagt: „Ich kann mir vorstellen hier in der Stadt XYZ im kleineren Rahmen einen Raum zu gestalten.“

Damit das zur Selbstverständlichkeit wird, ist noch viel zu tun.

Prösitz ist ein kleiner Ort mit heute nur noch 40 Einwohnern im Dorfkern und durch die Nähe zur Autobahn mit einem sehr hohen Gebäudeleerstand

verbunden. Ich aber sage: „Unser Kapital ist der Raum.“ Wir haben unheimlich viele große Häuser, die dort typisch sind. Wir vergeben auf dem Künstlergut Prösitz jährlich acht Stipendien für einen einmonatigen Aufenthalt, der damit verbunden ist, dass die Kinder entweder gerade Ferien haben oder eben tatsächlich noch im Kindergarten sind und nicht am Wohnort sein müssen.

Unser Hauptthema ist und bleibt die Bildhauerei, was schon speziell, aber auch in der Bildenden Kunst angesiedelt ist. Allerdings hat sich gezeigt, dass so speziell es ist, durch eine hohe Nachfrage dennoch eine Stetigkeit hergestellt werden konnte. Wir haben kontinuierlich Gäste da, die die umgenutzten Werkstätten, vorher Stallungen, für Kunstprojekte nutzen. Die Kunst, die dort entsteht bringen wir raus, denn unser Steckenpferd ist, wie gesagt, Kunst im öffentlichen Raum. Die Frage ist, ist das Stadtfucht oder doch ein Rückzugsort für die Künstler aus der Stadt? Es ist auch ein Residenzprogramm. Es forciert sich einiges und das, denke ich, ist auch ein Grund, Künstlerhäuser zu etablieren. In unserem Beispiel geschieht das in Form von Symposien, die auch seit den 50er Jahren Tradition von Bildhauer*innen sind, um sich jährlich zu strukturieren. Damit ist verbunden, dass die Künstlerinnen dann kommen, wann sie können.

Das ist dadurch, dass sie aus verschiedenen Bundesländern kommen, wegen der verschiedenen Ferienzeiten immer zu anderen Zeiten oder eben auch projektgebunden möglich.

Hier habe ich einige Beispiele der letzten Jahre von Künstlerinnen, die bei uns einen Aufenthalt hatten und sich tatsächlich verwirklichen konnten. Sylvia

Wienefoet aus München, die die Bürger aus der Umgebung gefragt hat: „Könnt ihr euch vorstellen, was Fernweh ist? Was versteht ihr unter Fernweh?“ Zu ihrer Überraschung war das beinahe ein Fremdwort für viele Einwohner in der Region. Annegret Bleisteiner aus München hat sich der Umweltkatastrophe und dem Plastikmüll im Meer verschrieben. Sie hat versucht, alles Plastik im Umfeld zu finden und ist gar nicht so fündig geworden, wie sie dachte. Sie hat dann noch etwas dazugesetzt und eine farbenprächtige Installation im ehemaligen Kuhstall aufgebaut. Imke Rathet aus Hannover hat eine riesige schwarze Kuh mit Kalb als Signal „an der Autobahn ist Leben“ gegen Lärm und Wegzug neben der Autobahn aufgestellt. Weiterhin haben wir, als 2015 die Flüchtlingskrise begann, gemeinsame Aktionen, wie „Happy Welcome“ zustande gebracht. Dort sind tatsächlich auch Naziaufmärsche im öffentlichen Raum an der Tagesordnung. Wir haben ein gutes Gefühl bekommen, da wir tatsächlich eingeladen wurden, hier gegen Rechts mitzuwirken. Da gibt es auch eine einhellige Gemeinsamkeit, obwohl sich die Künstlerinnen erst kennenlernen, aber auch diese Themen werden im Künstlerhaus behandelt. Rahel Bruns aus Hamburg hat sich 2017 der Graffitiplatten vom Bahnhof Grimma ermächtigt, sie abgenommen und zum Unmut der Bürger in die schöne, heile Galerie gebracht. Das gab einen großen Disput. Ich denke das ist auch der Sinn, da Künstlerhaus und Umgebung an einer Schnittstelle sind und Themen tatsächlich forcieren und ins öffentliche Bewusstsein bringen. 2019 hat Anna Schimkat aus Leipzig die Klanginstallation "Peace" mit dem Winkeralphabet, das Alphabet der Fluglotsen, angebracht. Das konnte man auch als Mobile betreiben. Es hat nach dem Motto „Rasseln

für den Frieden“ verschiedene Geräusche produziert. Das hat in dieser Form nochmal die öffentliche Transformation des Ins-Gespräch-Kommen mit den Bürgern und das Sich-Einbringen in die Ortschaften gezeigt.

Anna Thinius

Vom geförderten Projekt zum eigenen Haus.

Das europäische Netzwerk der Frauenmuseen

Am 21. Februar 1981 erhielt Marianne Pitzen, Künstlerin und Gründerin der Künstlerinnengruppe „Frauen formen ihre Stadt“, den Schlüssel zum ehemaligen Kaufhaus im Krausfeld 10 in der Bonner Nordstadt. Die Genehmigung für ein einmaliges Ausstellungsprojekt, „Das Frauen-Sommermuseum“, war erteilt worden. Doch in der Gruppe schwebte bereits die Idee für ein Museum der Frauen. Darum folgten viele weitere Projekte. Eine Kunst-Sammlung, Archive und eine Bibliothek fanden im Haus eine Heimat und das Museum wuchs bis zu seiner heutigen Größe.

Gründungsjahre

Die Idee für ein „Museum/ Kulturzentrum / Versammlungsort“ war, laut Marianne Pitzen, bereits in den Jahren zuvor aufgekommen. 1975 schrieb die Künstlerinnengruppe „Frauen formen ihre Stadt“ ein Ausstellungsprojekt aus: „Frauen stellt euch eure Stadt vor“. Fast alle Einsendungen zeigten in der Mitte der idealen Stadt einen konzentrischen Kreis, einen Versammlungsort, Park, Kulturpalast, schlicht einen Ort für das gemeinsame Leben. Und dies in einer Zeit, in der Wohnblöcke in waren und das Kulturelle Leben an den Rand der Städte verdrängt wurde. Gezeigt wurden die Beiträge 1978 in Zürich.

Die Idee des Frauenmuseums oder Museum der Frauen war eine Variante, die Sehnsucht nach einem solchen kulturellen Mittelpunkt umzusetzen. Das Museum, welches aus dem Nichts heraus gegründet wurde, war zuerst nicht allein im Haus, zeitweise teilten sich um die 14 Fraueninitiativen die Räumlichkeiten, Arbeit und Kosten. Und natürlich waren sich nicht immer alle grün.

Offt wurde die Gemeinschaft des Frauenmuseums selbst als nicht feministisch und männerfeindlich genug beschimpft. Schließlich war Männern der Besuch in den Ausstellungen erlaubt. Dann begann der lange Kampf, zuerst gegen die regionale Kunstszene. Denn diese wollte das Haus für sich. Schmähungen über die Qualität der „Frauenkunst“ waren an der Tagesordnung. Doch die Frauen hielten an ihrem Museum fest, Projekt-Ausstellung für Projekt-Ausstellung. Von „Frieden“ bis „Frauen an die Waffen“, von „Astronomie“ bis „Sexualität“, wurde kein Thema ausgelassen. Denn welches Thema betrifft Frauen nicht? Die Ausstellungsthemen wurden immer von Expert*innen erarbeitet und von zeitgenössischen Künstlerinnen sowie Künstlern, die sich unter feminisiertem Namen einbrachten, aufgegriffen.

27

Öffentliche Anerkennung

1989 fand die 2000-Jahr-Feier in Bonn statt. Das Frauenmuseum zeigte die Ausstellung „Die Bonnerinnen“. All die Arbeit der Museumsfrauen fand endlich in einer größeren Fördersumme Anerkennung. Eine überlebenswichtige Grundsanierung des Hauses konnte durchgeführt werden. Zum Beispiel wurden nun endlich richtige Türen eingebaut. Vor allem aber konnte für die ehrenamtliche Geschäftsführerin endlich eine richtige Stelle eingerichtet werden.

Trotz allem war immer nur gerade genug Geld vorhanden, um das nächste Loch zu stopfen. Ohne die Hilfe von Ehrenamtlichen, privaten Förderern und Engagierten könnte das Museum nicht überleben.

1989/1990 war eine wohlbekannte Zeit der Veränderung. Marianne Pitzen und 12 weitere Künstlerinnen machten Tour durch Ostdeutschland. Unter anderem besuchten sie Künstlerinnen in Potsdam, Dresden, Leipzig, Weimar, Erfurt und Gotha. Hierbei entstanden die Grundlagen für gemeinsame Projekte, Freundschaften und Zusammen-arbeit.

Dies ist ein Beispiel für die Netzwerkbildung, die das Museum aus- und zu mehr als nur einem Museum macht.

Gabriele-Münter-Preis

1994 wurde auf Initiative des Frauenmuseums der Gabriele-Münter-Preis eingerichtet. Über Jahrzehnte hinweg wurde der mit 20.000 € dotierte Preis,

welcher sich ausschließlich an Künstlerinnen über 40 richtete, von Bonn aus ausgeschrieben und hier bearbeitet. 2017 fand die letzte Verleihung statt. Wir hoffen eine Möglichkeit zu finden, die Arbeit daran wieder aufnehmen zu können.

Das Frauenmuseum heute

Leider verlor sich in den letzten zehn Jahren das Interesse der Stadt Bonn an ihrem außergewöhnlichsten Museum. Förderungen wurden auf ein absolutes Minimum gekürzt, wodurch Stellen wieder unsicher wurden und gegeben falls abgebaut werden mussten. Kurz: die Stadt wollte das Flaggschiff der freien Kulturszene untergehen lassen.

2014 änderte sich die Situation fatal, als die Stadt beschloss, das Museum ganz wegzukürzen. Jetzt gingen die Frauen um Marianne Pitzen, inzwischen Bundesverdienstkreuzträgerin, auf die Barrikaden. Mit Aktionen auf der Straße, Performances in der Stadt, Treffen mit Kommunalpolitiker*innen, über 500 Briefen an reiche Frauen in der Bundesrepublik und Portraitaktionen kämpften sie um ihr Museum. Eine Stadtbaurätin half, indem sie das Haus als kulturellen Ort im Bebauungsplan festschrieb. Nach langem Ringen, von 2014 bis 2018, und mithilfe großer Spenden von Förderinnen konnte das Haus am 31. Dezember 2018 erworben werden. Eine kleine Fördersumme sichert aktuell noch Strom- und Wasserkosten. Doch das ewige Ringen ums Überleben geht weiter.

Dank für die Förderungen durch

Senatsverwaltung
für Kultur und Europa



Das Internationale Netzwerk der Frauenmuseen – International Association of Womens Museum IAWM

Das Frauenmuseum in Bonn ist das erste Frauenmuseum. Jahr für Jahr entstanden weltweit weitere. Frauen überall wollten die Geschichte ihrer Heldinnen erforschen, bewahren und vermitteln. Viele dieser Initiativen, z. B. aus Tokio und Izmir kamen nach Bonn um sich beraten zu lassen und das hiesige Museum anzusehen. Das Frauenmuseum Bonn, das Verborgene Museum in Berlin und das National Museum of Womens Art in Washington waren zu dieser Zeit die einzigen welche sich die Kunst auf die Fahnen geschrieben hatten. Alle anderen profilierten sich vor allem auf den Gebieten Soziales und Geschichte. Im Laufe der Jahre begannen sich jedoch viele auch der Kunst zuzuwenden, besonders in Kombination mit anderen Thematiken.

Alle Frauenmuseen entstanden aus einem Defizit heraus. Die Geschichte von Frauen, Heldinnen und Königinnen ist, wenn überhaupt, einseitig dokumentiert. Was immer wieder zu der Annahme führt, dass Frauen keine Rolle in der Geschichte der Menschheit gespielt hätten. Diese verborgene Seite der Geschichte aufzuweisen ist ein Hauptbeweggrund für die Gründung einer solchen Initiative, egal in welchem Land.

2008 fand die Gründungsversammlung des Weltweiten Netzwerkes der Frauenmuseen (IAWM – International Association of Womens Museums) in

Meran statt. 2009 folgte der zweite Kongress in Bonn mit der ersten gemeinsamen Ausstellung aller internationalen Frauenmuseen.

Wie Shirin Ebadi, Friedensnobelpreisträgerin von 2003, beim Gründungskongress 2008 in Meran sagte „Es sind die Frauen, welche die Geschichte der Welt schreiben. Deshalb sollte jedes Land ein Frauenmuseum haben.“

Alle zwei bis drei Jahre folgten weitere Kongresse, unter anderem in Australien, Mexiko und Online in Istanbul.

Zielsetzungen der Frauenmuseen:

1. Sichtbarmachung und Unterstützung der Geschichte und Kultur der Frauen
2. Aufmerksamkeit auf die Rolle der Frau und Gender-Fragen richten, Einsatz für Gleichberechtigung in der Gesellschaft
3. Kunstbasierte Museen wollen mit den traditionellen Normen brechen, welche die Entwicklung von Künstlerinnen behindern. (Dies war von Anfang an das Bestreben des Frauenmuseums in Bonn)

Die Frauenmuseen sind so unterschiedlich wie die Gesellschaft(en), die sie spiegeln. Dies zeigt sich in den unterschiedlichen Ausrichtungen, bzw. Schwerpunkten ihrer Arbeit, aber auch in den Gebäuden, sowie in der Frage der finanziellen Unterstützung durch die öffentliche Hand.

Einige Beispiele dafür sind:

Alice Springs, Australien – das Museum befindet sich in einem ehemaligen Frauengefängnis.

Bonn – das Museum befindet sich in einem ehemaligen Kaufhaus, dadurch hat es eine große Ausstellungsfläche, liegt aber sehr versteckt in einem Hinterhof.

Aarhus, Dänemark - befindet sich in einem ehemaligen Rathaus.

Granada, Spanien – in einer Wohnhöhle im alten Zigeuner Quartier.

Afrika – die Museen im Senegal und Gambia legen großen Wert auf Bildung. Sie helfen Frauen dabei sich selbst zu helfen.

Gambia – das Museum MAMA Afrika initiiert Frauenbildungs-Kurse, nicht nur in den eigenen Räumlichkeiten, mit dem Schwerpunkt Geburtskontrolle und Familienplanung.

Ukraine – das Museum existiert nur virtuell.

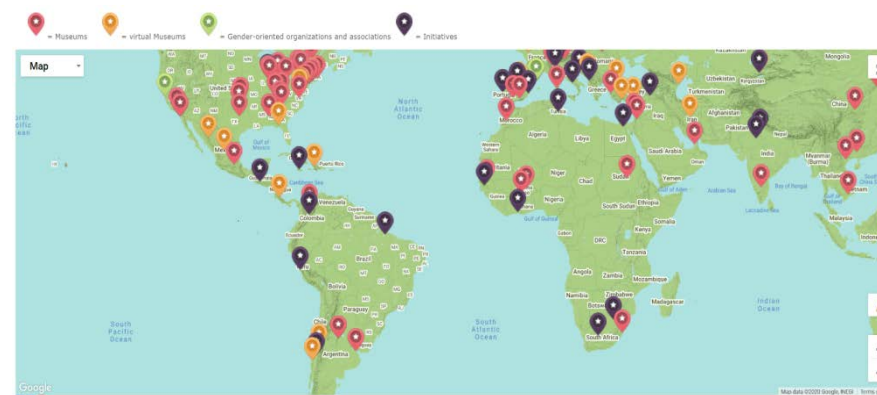
Museums-Initiativen ohne eigene Räumlichkeiten entdeckten schon lange vor Corona die digitale Welt als Möglichkeit der Präsentation und Sichtbarmachung ihrer Arbeit.

Aus diesen digitalen Anfängen heraus entstand die Webseite der IAWM, wo sich im Augenblick die digitale Ausstellung „Freundinnen“ findet. Eine Auseinandersetzung mit den verschiedenen Frauenmuseen weltweit lohnt sich. Eine Übersicht über die verschiedenen Frauenmuseen und Initiativen finden Sie auf der Website der IAWM:

www.iawm.international/about-us/womens-museums/geografic-overview/.

Als Corona-Alternative zu einer physischen Ausstellung entstand, initiiert vom Frauenmuseum Bonn, ein Beispiel für internationale und virtuelle Zusammenarbeit der Frauenmuseen die aktuelle Ausstellung „Freundinnen“ oder „Best female Friends“, in welcher berühmte Freundinnenpaare aus aller Welt vorgestellt werden: www.iawm.international/virtual-exhibition.

Die Geschichte ist nicht vorbei, sie wird gerade geschrieben.



Frauenmuseen international

Katharina Koch

An den Schnittstellen von Kunst, Wissenschaft und politischer Praxis: alpha-nova & Galerie futura

Ich möchte einen kurzen Einblick geben in die Praxen, Strukturen und Selbstverständnisse des Kunstraums alpha nova & galerie futura, der seit 34 Jahren unter einer explizit emanzipatorischen und feministischen Perspektive an den Schnittstellen von Kunst, Wissenschaft und politischer Praxis arbeitet. Dabei werde ich auch auf die speziellen Herausforderungen eingehen, die sich in der alltäglichen Arbeit ergeben und hinsichtlich des Anspruchs, eine feministische kuratorische Praxis umzusetzen. alpha nova & galerie futura realisiert jährlich vier bis sechs thematische Einzel- und Gruppenausstellungen mit Bildender Kunst, begleitet von Veranstaltungen mit Performances, Filmpräsentationen, Vorträgen, Diskussionen und Workshops. Dies wird derzeit von Sylvia Sadzinski und mir gemeinsam kuratorisch verantwortet.

Gegründet wurde alpha nova & galerie futura 1986 im ehemaligen Westteil Berlins von Aktivistinnen der damaligen Frauenfriedensbewegung.

Von Beginn an ging es darum, einen Ort zu schaffen, um herrschenden Kunstbetriebslogiken eigene Strukturen, Räume und (Re-)Präsentationsmöglichkeiten explizit für Künstlerinnen entgegenzusetzen und deren Sichtbarkeit im männlich dominierten Kunstbetrieb zu erhöhen. Nach 25 Jahren, Ende 2011, haben meine ehemalige Kollegin Marie-Anne Kohl und ich die künstlerische Leitung übernommen, was gleichzeitig einen Generationswechsel und eine Neuausrichtung des Konzepts bedeutete. Wir

wollten einen Kunstraum schaffen, der explizit für ein feministisches Selbstverständnis stand und bis heute steht. Weiterhin lag und liegt der Schwerpunkt auf der Zusammenarbeit mit Künstlerinnen. Allerdings zielen wir mit einem feministischen und antirassistischen Ansatz in erster Linie darauf, Öffentlichkeiten zu schaffen für bestimmte geschlechter- und identitätspolitische Themen sowie für dekoloniale Perspektiven. Anknüpfend an gendertheoretische und queerpolitische Perspektiven hat sich der ehemalige Fokus, einen Kunstraum von und für Frauen zu schaffen, diversifiziert.

Eine im Sommer 2020 stattgefundenene Ausstellung und Veranstaltungsreihe widmete sich beispielsweise unter dem Titel „Eine feministische Perspektive für Berlin heute! Wie könnte eine nicht-sexistische Stadt aussehen“ feministischen Ansätzen in Raum- und Städteplanung, Architektur sowie bezüglich Bauen, Wohnen sowie der Aushandlung öffentlicher Räume. Das Projekt war interdisziplinär angelegt und brachte sowohl künstlerische als auch aktivistische, urbanistische, sozialwissenschaftliche Akteur*innen sowie Architekt*innen verschiedener Generationen zusammen. Hier verschränkten sich u. a. Themen wie Care-Arbeit, Repräsentation frauenpolitisch engagierter Frauen im öffentlichen Raum, sexuelle Belästigung auf den Straßen der Stadt sowie visionäre Entwürfe für kollektives, inklusives Wohnen und Arbeiten für nicht heteronormative Lebensmodelle. Dies als kurzes Beispiel eines thematisch ausgerichteten Projekts. Auf struktureller Ebene geht es uns darum, die hegemonialen und damit ausschließenden Strukturen der verschiedenen Felder des Kunstbetriebs stetig in den Blick zu nehmen.

31

Diese Felder sind:

- der Kunstbetrieb und Kunstmarkt
- die Produktionsprozesse
- kuratorische Praxen sowie Ausstellungs- und Repräsentationspraxen
- die Kunstgeschichtsschreibung.

Die Verschränkungen und Dynamiken dieser Felder sowie unsere eigene Verwobenheit darin ist Gegenstand einer permanenten Auseinandersetzung, die wir in verschiedenen Kollaborationen in den letzten Jahren geführt haben und weiterführen. Daraus versuchen wir gemeinsam nachhaltige Strategien einer Ethik feministischen Kuratierens in und für die Praxis zu entwickeln. Ein wesentlicher Aspekt war und ist dabei, die Aufgaben von feministischem Kuratieren nicht nur darin zu definieren, die Sichtbarkeiten von geschlechterpolitischen Themen oder marginalisierten Perspektiven in der Kunst zu erhöhen. Es geht vielmehr darum, aus einem intersektionalen Bewusstsein heraus, nicht-hierarchische, inklusive Formen des (Wissen-)Produzierens, (Re-)Präsentierens, der Kommunikation und Kollaboration zu entwickeln und zu erproben. Das heißt auch, die eigenen, auch privilegierten Positionen sowie unterschiedlichen Ressourcenverteilungen in Arbeitsverhältnissen zu reflektieren. Es ist uns nach wie vor wichtig mit Frauen zusammenzuarbeiten, Frauen Repräsentationsmöglichkeiten zu geben und ihr Empowerment zu stärken. Dennoch verstehen wir Feminismus nicht nur als Frauenkampf, sondern als plurales Konzept, um hegemoniale Machtverhältnisse offen zu legen und zu bekämpfen, die zu Ungleichheiten und Ausschlüssen führen. Diese sind natürlich nicht nur durch Geschlecht bestimmt. Aus diesem Grund geht es uns darum, intersektional zu denken, also das Zusammenwirken mehrerer Identitätsmerkmale und deren

Auswirkungen als Diskriminierungsformen in ihrer Ganzheit zu begreifen und zu markieren. Für unsere alltägliche Arbeit sind somit die wichtigsten Herausforderungen, Perspektiven für solidarische Praxen auszuloten und umzusetzen, die nicht in einem „Sprechen über“ oder „Repräsentation von“ münden, sondern vielfältige Erfahrungen einbeziehen.

Soweit die Ideale. Wie sieht es in der Realität aus? In der Zusammenarbeit mit Künstler*innen, in der Umsetzung von Ausstellungen und Projekten sowie in der Auseinandersetzung mit Förderinstitutionen treffen diese Ideale immer wieder auf Widersprüche und Konflikte. Ich möchte nun auf einige zentrale Herausforderungen zu sprechen kommen, die uns in der alltäglichen Arbeit begleiten. Wir werden von der Berliner Senatsverwaltung institutionell gefördert. Die Förderung erlaubt es uns, ein Jahresprogramm zu realisieren. Allerdings stammt diese Förderung nicht aus dem Kulturretat, sondern aus der Förderung von Infrastrukturen für Frauen. Das birgt einige essentielle Nachteile, da wir beispielsweise keine Künstler*innen-Honorare zahlen dürfen. Das Budget für Honorare aus der laufenden Förderung ist verhältnismäßig gering, unsere Stellenausstattung im Verhältnis zur anfallenden Arbeit ebenfalls. Wir sind darauf angewiesen, Drittmittel zu akquirieren, um größere Projekte zu realisieren, was mal besser mal weniger gut klappt – wie sicher alle aus eigener Erfahrung wissen – was jedoch zu einer dauerhaften Planungsunsicherheit führt.

So arbeiten wir im Grunde unter permanenten prekären Bedingungen. Damit reproduzieren wir ein Aus- und Selbst-ausbeutungssystem, das im Sozial- und Kulturbereich zwar gang und gäbe ist, das wir aber grundsätzlich kritisieren und verändern wollen und befinden uns damit in einem sich fortsetzenden Dilemma. Nicht ganz unproblematisch ist das Zusammenbringen verschiedener

Anliegen und Bedürfnisse, die mit alpha nova & galerie futura verknüpft sind. So sind z. B. die Erwartungen an das Kuratorische sehr unterschiedlich gelagert: Einige Künstler*innen und Akteur*innen möchten ihre geplanten Projekte eigenverantwortlich umsetzen, andere wiederum verlangen nach einer klaren Begleitung der künstlerischen Arbeit von ihrer Entstehung bis zur Umsetzung in der Ausstellungssituation – diese unterschiedlichen Bedürfnisse versuchen wir in Gesprächen vorab und während der Zusammenarbeit auszuloten und entsprechend zu berücksichtigen, um späteren Konflikten vorzubeugen. Dabei ist eine gegenseitige Vertrauensbasis essentiell sowie eine absolute Transparenz von Entscheidungsprozessen.

Wir zielen darauf, verschiedene Interessen zu vereinen, indem wir einen Raum anbieten, der sowohl zu einem gegenöffentlichen werden kann, je nach thematischen Schwerpunkten und Formen der Kollaboration bzw. wie ein Art Lab fungiert als auch Sprungbrett sein darf für eine kunstmarktorientierte Karriere. Ein absolut wichtiges, aber auch nicht immer einfach einzulösendes Anliegen ist es, mit den Projekten und Themen aus der eigenen „Echo-Kammer“ herauszukommen und ein öffentliches Interesse über bestimmte Netzwerke und Communities hinaus zu erreichen. Ein letzter Punkt, auf den ich zu sprechen kommen möchte, ist der Fakt, dass wir als diejenigen, die alpha nova & galerie futura leiten, auch permanent Ausschlüsse produzieren, indem wir bestimmte Themen wählen oder bestimmte Leute zu Zusammenarbeit einladen. Wir können nicht ignorieren, sondern vielmehr müssen wir kritisch reflektieren, dass wir weiße, akademische Frauen sind, die den Raum leiten und letztendlich bestimmen, was darin passiert. In diesem Sinne generieren wir auch ein Publikum und ein Netzwerk, das ähnlich ist, und wir reproduzieren einen Raum, der weiß ist. Auch wenn unsere Situation in mancher Hinsicht prekär ist,

so haben wir definitiv Privilegien. Wir müssen uns fragen, wie wir trotz bestimmter Voraussetzungen, den Raum offener und inklusiver gestalten können, wie Ressourcen, Verantwortlichkeiten und letztendlich auch Entscheidungsmacht in ehrlicher Weise mehr geteilt werden können und welche solidarischen Praxen dafür voraussetzend sind.

Wir denken, dass es essentiell ist, die genannten Aspekte und Fragen in der täglichen Projektarbeit und kuratorischen Arbeit stetig mitzudenken, zu artikulieren und vor allem auch Strategien der Umsetzung dahingehend zu entwickeln. Generell ist uns wichtig, in unserer Arbeit weiterhin Achtsam zu sein und offen zu bleiben, auch um ganz verschiedene Anknüpfungsmöglichkeiten für Künstler*innen und Kulturarbeiter*innen anzubieten. Idealerweise ergibt sich aus den kürzeren temporären Kooperationen eine längerfristige Zusammenarbeit rund um grundsätzlichere Fragen und Strategien nach Möglichkeiten struktureller Veränderungen im Kunstfeld hin zu gerechterer Verteilung und Inklusion. Das braucht aber kontinuierliches Engagement, Selbstreflexion und prozessbasiertes Arbeiten bei dem nicht zwingend ein „Endprodukt“ entsteht. Oft fehlen jedoch gerade für diese sehr wichtige langfristige Arbeit die zeitlichen und finanziellen Ressourcen. Trotz dieser nicht ganz einfachen Herausforderungen, die sich uns täglich in der Projektarbeit stellen, denken wir, dass wir mit unseren Raum- und Produktionspolitiken einen praktischen Beitrag für langfristige Veränderungen und für ein Umdenken im Kunstbetrieb leisten können.

Katriina Lehto-Bleckert

Das Finnland-Zentrum e. V. in Berlin – gegründet und geleitet von finnischen Frauen

Zuerst gab es einmal den Finnischen Club in der Schlüterstraße in Charlottenburg. Den betrieb ein finnisches Ehepaar für die finnische Community, die ab Mitte der 1960er Jahre in West-Berlin entstanden war, nachdem Tausende Finninnen aus unterschiedlichsten Gründen nach Deutschland gekommen und wegen Eheschließung mit einem deutschen Mann geblieben waren. Schon ab 1968 wurden regelmäßig Gottesdienste auf Finnisch organisiert, später die Finnische Gemeinde sowie die Finnische Sprachschule für die Kinder gegründet.

Als dann nach 10 Jahren der Club wegen Mieterhöhung geschlossen wurde, haben die Frauen sich mit ihren Familien allein gelassen gefühlt und angefangen, eine Lösung zu suchen. Eine von ihnen, Leena Elo, ist nach Düsseldorf gereist, um den finnischen Erzbischof anzusprechen, der dort gerade zu Besuch war, und hat die Zusage bekommen: Wenn die Finnen einen passenden Ort finden, wird die Evangelisch-lutherische Kirche Finnlands durch ihre Organisation Zentrum der finnischen kirchlichen Arbeit (ZFKA) sie unterstützen. Nach langem Suchen hat man in der Helmstraße in Schöneberg eine ehemalige Bäckerei entdeckt, und der Rest ist Geschichte, wie man zu sagen pflegt: Es wurde im September 1985 das Finnland-Zentrum eröffnet.

Institutionell hat es insgesamt drei Träger: die Finnische Gemeinde, die Sprachschule und den Ortsverein der Deutsch-Finnischen Gesellschaft, den es auch seit 1973 in Berlin gab. Dieses Modell hat sich als Erfolgsrezept erwiesen,

auch weil die einzelnen Organisationen sehr engagierte Mitglieder gehabt haben. Seit 2003 ist das Finnland-Zentrum in Kreuzberg neben der Passionskirche tätig.

Im Finnland-Zentrum werden traditionelle finnische Feiertage begangen, es werden Ehen geschlossen, Kinder getauft, nach den Gottesdiensten in der Passionskirche wird Kirchenkaffee getrunken, Finnisch gelernt, getanzt, Literatur besprochen usw. Die meisten kennen das Zentrum durch den alljährlichen zweitägigen Weihnachtsbasar, den Höhepunkt des Jahres, in dem ehrenamtlich gebackene Leckerbissen und weitere finnische Spezialitäten verkauft werden, um das Zentrum finanziell zu unterstützen. Viele Berliner lernen das Zentrum durch einen Saunabesuch kennen, der jeden zweiten Freitag des Monats möglich ist. Von Anfang an sind Konzerte und Kunstausstellungen ein wesentlicher Bestandteil des Standardprogramms gewesen, angefangen mit der Eröffnungsfeier, im Gegensatz zur Sauna, die erst ca. ein Jahr später fertig wurde! Allerdings ist auch viel traditionelle „Frauenarbeit“ angesagt gewesen, aber wie passt das zusammen mit dem Bild und der Vorstellung von der sonst gut ausgebildeten und unabhängigen finnischen Frau? Im Folgenden drei Erklärungsversuche:

1. Die finnische Kultur ist eine Mischung von sehr zeitgemäßen und traditionellen, nicht-urbanen Lebensweisen, letztgenannte haben ihren Ursprung in einem kleineren, selbstständigen Bauernhof, für den die Tätigkeit der Bauersfrau, ‚emäntä‘, unersetzlich war. Selbst wenn Frauen mittlerweile anderswo beschäftigt sind, gehört das selbst Hergestellte immer noch zur „Tagesordnung“.

Dank für die Förderungen durch

Senatsverwaltung
für Kultur und Europa



2. Gemeinsames Unternehmen gibt Stärke, aber bedarf auch eines starken persönlichen Engagements. In einem kleinen Land ist es geradezu eine Notwendigkeit und macht u. a. die guten Pisa-Ergebnisse nachvollziehbar: Keine Ressourcen dürfen verschwendet werden! Das Finnland-Zentrum wäre ohne den Zusammenschluss der drei Trägervereine nicht möglich gewesen, aber auch nicht ohne die zahlreichen vorbildlichen Individuen, die sich kontinuierlich über die Jahre für die Gemeinschaft eingesetzt haben.
3. Die Auswanderung der Finninnen ist nicht in erster Linie durch materielle, sondern durch kulturelle Erwartungen motiviert gewesen, obwohl die Hoffnung auf höheren Lebensstandard in der Nachkriegszeit sicher auch eine Rolle gespielt hat. Dieser Hintergrund hat ihnen mehr Spielraum gegeben, um ihren eigenen Bedürfnissen und Wünschen nachzugehen.

Dem Finnland-Zentrum steht aber demnächst ein Änderungsprozess bevor, weil die Gründerinnen langsam die Verantwortung an die Jüngeren übergeben müssen. Wir hoffen, dass die Tätigkeit mindestens so vielfältig und lebhaft bleibt wie bis jetzt!

Carola Muysers

Spartenübergreifendes Netzwerk von Künstlerinnen – Geschichte und Gegenwart

Vom 30. Januar bis 28. Februar 1972 fand das feministische Kunstprojekt *Womanhouse* mit Installationen und Performances statt. Initiatorinnen waren die Künstlerin Judy Chicago und die Kunsthistorikerin Miriam Schapiro. Die Gründerinnen des Feminist Art Program am California Institute of the Arts wünschten sich ein eigenes Gebäude. Das Thema hatten wir hier ja schon öfter. Da ihnen keines zur Verfügung gestellt wurde, besetzten sie mit dreißig Studentinnen eine siebzehn Zimmer große Abrissvilla in Hollywood. Hier installierten sie die erste Ausstellung feministischer Kunst weltweit *Womanhouse*.

Das Haus wurde künstlerisch wiederaufgebaut, jedes Zimmer war zu feministischen Themen wie Selbst- und Körperwahrnehmung, Frauenrollen, Gewalt gegen Frauen und Schönheitswahn bespielt. Die Ausstellung zog 10.000 Besucher*innen an. In der Folge riefen Wissenschaftlerinnen in den USA, Australien und Großbritannien umfangreiche Forschungsprojekte zu Künstlerinnen ins Leben. Linda Nochlin, Germaine Greer, Griselda Pollock und andere tauchten in die Keller der Weltmuseen ab, durchsuchten Archive, taten Privatsammlungen auf und durchkämmten Bibliotheken.

Es wurden große Künstlerinnenausstellungen veranstaltet, Publikationen veröffentlicht, Konferenzen abgehalten, und diese Welle schwappte Anfang der

Dank für die Förderungen durch

Senatsverwaltung
für Kultur und Europa



80er Jahre auch nach Europa und Deutschland und stieß auch hier wichtige Initiativen an. Ich nenne nur ein paar: Künstlerinnen International, das Verborgene Museum, Profession ohne Tradition, Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts und Kunst mit Eigensinn.

Diese Projekte erforschten und präsentieren Künstlerinnen der Geschichte und Gegenwart. Auch erfolgten Museums- und Galeriegründungen zum Thema, wie das National Museum of the Womens Art in Washington, die Galerie des Verborgenen Museums in Berlin, das Frauenmuseum in Bonn, die INSELGALERIE in Berlin oder die Galerie Alpha Nova.

Wir sprechen von den 1970er bis 2000er Jahren, lange Zeit zuvor hatten sich allein in Deutschland zahlreiche Künstlerinnenverbände zusammengefunden. Der Verein der Künstlerinnen zu Berlin 1867, der Münchner Künstlerinnenverein 1873, die Malerinnenschule in Karlsruhe 1885, der Württembergische Malerinnenverein 1892, der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreunde in Leipzig 1895 und die GEDOK - Gemeinschaft der Künstlerinnen und Kunstfördernden in Deutschland und Österreich 1926. Inhalte und Ziele dieser Netzwerke hatten erst einmal wenig mit den wissenschaftlichen Bestrebungen der Kunsthistorikerinnen zu tun und wurden deshalb auch erst viel später erforscht. Die Kunsthistorikerinnen befassten sich vielmehr mit den Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der Einschreibungen der Künstlerinnen in die Geschichte der Kunst.

Ich möchte behaupten, dass wir das Potential der Künstlerinnennetzwerke historisch und gegenwärtig erst jetzt richtig erkennen. Im historischen Rückblick eröffneten sie den Frauen eine professionelle Ausbildung, die ihnen bis Anfang des 20. Jahrhunderts durch das Akademieverbot verwehrt war. Ebenso boten sie Ausstellungsmöglichkeiten, Kontakte zu Sammler*innen und Auftraggeber*innen, machten Kunstkritiker*innen auf die Kunst von Frauen aufmerksam und zogen Galerist*innen und Museumsleute an.

Bis 1919, dem Zeitpunkt der offiziellen Zulassung der Künstlerinnen zu den Kunstakademien, waren die Künstlerinnennetzwerke unverzichtbar für alle Belange professionell tätiger Frauen in der Kunst. Nach 1919 richteten die Netzwerke ihr Augenmerk verstärkt auf die Schaffung von Ausstellungsmöglichkeiten, um die pekuniäre Situation der Frauen in der Kunst zu verbessern. Berücksichtigen wir die bewegten Zeiten insbesondere den Ersten und Zweiten Weltkrieg, so nahmen die Netzwerke zwischenzeitlich den Charakter von Notgemeinschaften an. Die Gleichschaltung unter der nationalsozialistischen Herrschaft hohlte die emanzipatorische Kraft der Künstlerinnenverbände restlos aus.

Die Auflösung und Restitution nach 1945 hinterließen bei den älteren Verbänden einen schalen Geschmack und bürdete ihnen würdelose Etikettierung als Häkelvereine und Malweibervereine auf. Bis weit in die 1980er Jahre hinein, fristeten die Künstlerinnen-netzwerke ein trostloses Dasein. Ihnen fehlte der Nachwuchs. Doch 1985 gründeten Künstlerinnen in New York City die Gruppe der Guerrilla Girls, sie wollten auf die Ungleichheit der Gesellschaft und Rasse im Kunstbetrieb hinweisen. Mittels Culture Jamming mit

Postern, Büchern, Plakaten, öffentlichen Auftritten und Aktionen bei großen Ausstellungen rückten sie Sexismus, Rassismus, Diskriminierung und Korruption ins Licht der Aufmerksamkeit und deckten darüber das Modell des Künstlergenies als alt, weiß und männlich auf.

Die Mitglieder der Guerrilla Girls tragen Gorillamasken und Pseudonyme verstorbener Künstlerinnen. Über ihre massive Institutionenkritik gerieten höchst erkenntnisreiche Zahlen und Fakten des Kunstbetriebs an die Oberfläche, von denen ich hier beispielhaft ein paar nennen möchte: 1985 waren weniger als 5 % der Künstler*innen im Museum of Modern Art in New York Frauen. 1996 sah es in den renommierten Kunsteinrichtungen wie folgt aus: Ausgestellt waren insgesamt 1238 Kunstwerke, darunter 40 Werke von Künstlerinnen. In der Gallerie dell'Accademia in Venedig befanden sich zwei Künstlerinnen in der Sammlung, zwei im Showroom, in der Quadreria keine. Im Museo Querera zwölf Künstlerinnen in der Sammlung und keine im Showroom. In der Sammlung der Guggenheim Foundation befanden sich 18 Künstlerinnen im Keller und zwei im Showroom. In der Ca' Pesaro International Gallery of Modern Art 120 Künstlerinnen in der Sammlung und zwei im Showroom. In New York City vertraten die 33 repräsentativen Galerien 16 % Künstlerinnen. Künstlerinnen verdienten ein Drittel vom Verdienst der Künstler, was sich ja bis heute nicht verändert hat oder sogar schlechter geworden ist. Es befinden sich 5 % Künstlerinnen in den Showrooms der Museen weltweit. In der Kästner-Gesellschaft, wo die Guerrilla Girls 2018 ausgestellt wurden, war die Situation der Solo-Ausstellungen wie folgt: 1916 bis 2012 – 9 % Frauen, 2013 bis 2017

– 68 % Frauen. Auch wenn man die Anonymität der Guerilla Girls monieren könnte, sie haben Entscheidendes für den Blick auf Künstlerinnen bewirkt. Denn nicht die Einschreibung in die bestehende, herrschende Kunstgeschichte, den Kunstbetrieb und den Kunstmarkt, hielt nun mehr als richtiger Umgang mit dem Künstlerinnenthema.

Gefordert sind jetzt Statistiken und Analysen und auch, den Finger in die Wunde zu legen. Auch hierzu ein paar Zahlen. Viele Institutionen, viele Kunsthistorikerinnen, viele Künstlerinnen im Rahmen von Promotionen, von Masterarbeiten und Studien haben folgende Zahlen ermittelt: Kunstgalerien in Deutschland 2013 zeigten 25 %

Künstlerinnen, aber an den Kunsthochschulen studieren über 55 % Frauen. Bei den staatlichen Ankäufen zeitgenössischer Kunst von 1995 bis 2000 wurde ein Drittel Künstlerinnen berücksichtigt, dabei wurde aber die Kunst der Männer durchschnittlich um 10 % teurer gehandelt.

Die Kunsthalle Düsseldorf zeigte in den letzten 30 Jahren 167 Ausstellungen von Männern und acht Einzelausstellungen von Frauen, das sind 4,6 %.

Das Museum Frieder Burda in Baden-Baden nennt auf seiner Künstler*innen-Liste 77 Künstler und sieben Künstlerinnen. Die Städtische Galerie im Lenbachhaus in München besitzt 28.000 Kunstwerke (Stand 2016); von den bis 1900 entstandenen stammt lediglich 1 % von Frauen. Die Werke bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs bieten einen Anteil von 6 % Frauen und von 1946 bis 2015 erhöht sich dieser Wert auf 11 %.

Bis 2009 wurde der jährlich vergebene, heißbegehrte Turner Prize der Londoner Tate-Gallery an drei Frauen und 22 Männer verliehen. Parallel zu diesen Forschungen und Vorgängen erstarkten alte und neue Künstlerinnennetzwerke, und das seit 20 Jahren. Und tatsächlich zeichnen sich Verbesserungen ab. Zum Beispiel wurde der Turner Prize von 2010 bis 2019 an sechs weitere Künstlerinnen verliehen, die Tate Modern in London stellte 2019 nur Künstlerinnen aus ihrem Bestand aus und das Baltimore Museum of Arts erwirbt in diesem Jahr 2020 nur Kunst von Frauen, allerdings um die 4 % Künstlerinnenpräsenz in der eigenen Sammlung aufzustocken.

Es herrscht immer noch keine Gleichheit im Kunstbetrieb und last but not least vor allem auf dem Kunstmarkt ist das deutlich zu sehen:

80 % des Umsatzes auf dem Kunstmarkt fließen in das Topsegment über Auktionen. Dort erwirtschaften Künstlerinnen gerade mal 7 %, und das beeinflusst weiterhin die Gesamteinschätzung des Wertes der Kunst von Frauen. Das heißt, es wird gerade im Rahmen der Kunstgeschichte, im Rahmen von renommierten Museen über die wirklich pekuniär wertvolleren Männer berichtet und gearbeitet. Im Ranking von 2017 sieht es folgendermaßen aus: Im Topsegment des internationalen Kunstmarktes: Rang eins Leonardo da Vinci wird mit dem Höchstpreis von 450 Mio. Dollar gehandelt, Rang zwei ist Pablo Picasso mit 415 Mio. Dollar zugewiesen, Rang drei behauptet Jean-Michel Basquiat mit 335 Mio. Dollar. Die Künstlerinnen folgen auf Rang 51, da befindet sich die amerikanische Expressionistin Joan Mitchell mit 31 Mio. Dollar, auf Rang 109 befindet sich Marlene Dumas mit 17 Mio. Dollar, auf

Rang 116 Cecil Brown mit 15 Mio. Dollar und auf Rang 170 Njideka Akunyili Crosby mit 10 Mio. Dollar.

Wenn ich solche Zahlen lese, denke ich, was für ein Wahnsinn, das finde ich sowieso, auch jetzt gerade die Zahlen angucken bei diesen ganzen Förderungen oder was jetzt auch zur Coronazeit hin und her bewegt wurde, da geht es ja in die Billionen. Ich bin immer völlig erschüttert und denke, das kann irgendwie alles gar nicht mehr Realität sein. Dieser Kunstmarkt ist in meinen Augen total überspannt. Mit meinem Blick darauf denke ich, dass wir einen Kunstmarkt, der mit der Kunst von Frauen verstärkt gestaltet wird, dass wir ihn korrigieren können. Das wird dort eine Erdung und Normalisierung reinbringen können.

Darin sehe ich eine große Aufgabe der Netzwerke in der Gegenwart und Zukunft. Wir müssen abwarten, wie es in der Coronakrise läuft, die wird uns sehr wahrscheinlich noch eine Weile begleiten, aber wir sollten nicht aufgeben und vielleicht gerade jetzt auf Künstlerinnen setzen. Ich möchte eine Galerie nur für Kunst von Frauen, historisch und gegenwärtig in Charlottenburg gründen.

Panel III

Neue Initiativen von und für Künstlerinnen

Ines Doleschal

Kunst oder Kinder?

Diese Frage stelle ich mir täglich und täglich versuche ich ein UND zwischen die beiden wunderbaren Wörter zu schieben. **Kunst UND Kind** würde sich sehr viel besser anhören!

Mein Alltag jedoch sieht anderes vor, als angenehme Verbindungen zu schaffen zwischen nahezu Unvereinbarem!

Meine 18-jährige Erfahrung mit Kindern zeigt, dass die Ressourcen mit jedem Kind geringer werden – die Zeit fürs Atelier, die Energie, der Freiraum fürs Nachdenken, die Möglichkeit, den Schaffensprozess *open end* zu gestalten usw. Knapper wird natürlich auch das Geld, weshalb proportional die Notwendigkeit der Ausübung meines Brotjobs wächst – der wie bei so vielen nicht deckungsgleich ist mit meinem Beruf. Kinder sind wunderbar, aber sie sind gierige Zeit- und Energiefresser und leider auch Schlafräuber. Seit 18 Jahren träume ich deshalb von einem Ort, an dem ich mehrere Wochen lang morgens ausgeschlafen einen ganzen Ateliertag antreten kann, um nach getaner Arbeit - nicht erst nach Mitternacht – schlafen zu gehen. An dem ich furios arbeiten kann und verwerfen kann, suchen, finden, extrahieren und konstruieren, um dann mit viel Material und zufriedenstellenden Ergebnissen wieder nach Hause zu fahren. Und dies alles mit *gutem* und nicht mit *schlechten Gewissen*, weil ich manchmal mehr Kraft und Interesse auf meine Kunst verwende, als auf meine Kinder!

Dank für die Förderungen durch

Senatsverwaltung
für Kultur und Europa



Nennen wir diesen utopischen Ort einmal nicht Wolken-kuckucksheim, sondern Residenzstipendium auf Schloss W. oder P. in Brandenburg: Dort ist Raum genug für mich und den Jüngsten, den ich, da noch nicht schulpflichtig, mitnehme. Er würde acht Stunden am Tag in schöner Umgebung liebevoll betreut, während ich im Atelier arbeite und mich mit anderen Stipendiat*innen austausche. Die Restfamilie bleibt in Berlin; das Stipendiengeld reicht für einen Babysitter, der die Mittlere von der Schule abholt und zum Geigenunterricht und Fußballtraining bringt. Der Papa macht den Rest. Wochenends fahre ich nach Hause, denn Residenzpflicht für Mütter gibt es nur werktags. Diese Residenz, die mir nicht nur Renommée, sondern auch interessante neue Kontakte, eine Ausstellung, einen Katalog und einen Tür-öffnenden Eintrag auf der Vita einbrächte, ist ein Wunschgebilde. Die bundesdeutsche Förderlandschaft hat keinen Raum für meine Träume und – leider bislang – auch kein Interesse dafür.

Ein kurzes Aufleuchten am Förderhimmel kam kürzlich durch das Neustart-Kultur-Coronahilfe-Programm der Stiftung Kunstfonds: zum ersten Mal in der Geschichte unserer Republik fördert eine Bundeseinrichtung mit Bundesmitteln Künstlereltern! Das ist ein Novum! Mit verhaltener Hoffnung bewarben sich alle kunst+kind berlin-Künstlerinnen, die ein Kind unter sieben Jahren nachweisen konnten. Doch der Lichtblick erlosch schnell, als wir den Juryentscheid bekamen: Unter den Stipendiat*innen finden sich Künstler*innen mit Biennale-Venedig-Einladungen und Professor*innen, mit internationaler Ausstellungstätigkeit und Mehrfachförderungen der Stiftung. Die eigentliche

Ohrfeige in unsere erwartungsfrohen Gesichter aber war, dass *mehr Väter als Mütter* bedacht wurden (52 Männer und 45 Frauen). Was für ein Affront, Steuergelder so ungerecht einzusetzen!

Und das während Corona, wo es an Belegen nicht mangelt, dass Frauen mit Kinderbetreuung und Beschulung das deutliche Gros der Sorgearbeit leisteten und immer noch leisten – nicht anders als vor Corona. Von Mitte März bis Ende Juni ersetzten wir Schulunterricht, betreuten das jüngere Geschwister, schlichteten Streit, putzten Hintern, hängten Wäsche auf, kratzten Essensreste vom Tisch, legten die Zahnbürsten bereit und sorgten für Ruhe, damit der Partner im Homeoffice konferieren konnte.

Gleichzeitig überlegten wir Künstlerinnen-Mütter krampfhaft, wo wir bloß Zeit fürs Atelier und Geld für die nächste Ateliermiete herkriegten könnten. Der Brotjob war ja in vielen Fällen – so auch bei mir – durch den Lockdown gänzlich weggebrochen – und damit sämtliche Einnahmen.

Wie skandalös und beschämend, dass die Stiftung Kunstfonds überkommene Präferenzen zementiert! Dabei hatte sie die Chance, nein, die Pflicht, diese diskriminierenden Muster zu korrigieren und zu regulieren. Das wäre Pionierarbeit gewesen im deutschen Fördersystem, das wäre progressiv!

Mission verunglückt!

Wie geht es weiter mit meinem Traum einer familienkompatibleren Förderung aus Landes- oder Bundesmitteln und damit mehr UND weniger ODER?

Die Faktenlage ist folgende: Es gibt ein, ja, ein Stipendium für Künstlerinnen mit Kinderbetreuung. Und es gibt ein weiteres, das sich ausdrücklich an Künstlerinnen mit Sorgearbeiten richtet, eine Geldzuwendung ist und alle sechs Jahre für Frauen in NRW ausgeschrieben wird. Weitere Förderungen konnte ich in den letzten Jahren – und ich suche schon seit bald einem Jahrzehnt – in der so weitläufigen bundesdeutschen Förderlandschaft nicht auffinden.

Nimmt man zur Kenntnis, dass es für die Karrierebildung überaus günstig ist, gefördert zu werden, sieht es auf dem Markt für Künstlerinnen mit Kindern richtig mau aus. Mein Vorschlag bereits vor fünf Jahren, bei der Künstlerinnenförderung der Berliner Kulturverwaltung ein neues Stipendium anzusiedeln, das Stipendien explizit für Künstlerinnen in Sorgeverpflichtung ausschreibt, lief ins Leere. Es hieß damals, man sähe keine Notwendigkeit für ein solches Stipendium. Einige Zeit später las ich in der Berliner Zeitung, die Senatskulturverwaltung wolle die Vielfalt der Berliner Bevölkerung in ihren Einrichtungen sichtbar machen und spezielle Angebote und Hilfestellungen für unterrepräsentierte Gruppen schaffen. Nichts als ein Lippenbekenntnis!

Die Künstler*innen, die Jahr um Jahr ein Arbeits- oder ein Recherche-Stipendium des Berliner Senats bekommen, gehören mehrheitlich zur ohnehin gut geförderten Elite. So wie mein irischer Ateliernachbar. Mit Fördermitteln des Senats kann er an seinen Videoaufnahmen von Albinowalen in den Weltmeeren sorglos weiterarbeiten. Da kinderlos, ist er mobil und jettet zwischen Berlin, Irland und Dubai City, wo ihn eine potente Galerie vertritt.

Welche Künstlerin mit deutschem Namen, mittleren Alters, Kindern – falls sie im Lebenslauf nicht verschwiegen werden – und vor allem einer nur dünn bestückten Vita kann neben einem coolen Kollegen mit exotischem Arbeitsvorhaben und internationaler Ausstellungstätigkeit punkten?

Mir fällt an dieser Stelle ein Zitat von Jenny Holzer, Mutter eines Kindes, ein: „All things are delicately interconnected“. Man könnte auch sagen, aus dem einen ergibt sich das andere.

Dass Künstlerinnen mit Sorgepflichten schnell durchs Raster der Förderlandschaft rutschen, bedingt ihr Unsichtbarwerden und ihre Marginalisierung. Da sie nicht gefördert werden, stellen sie auch weniger aus – ich spreche nicht von Orten wie der Inselgalerie oder einer Kommunalen Galerie in Berlin, ich spreche von großen – und sichtbaren, überregional und international wahrgenommenen – Ausstellungshäusern. Und da sie nicht sichtbar sind, verkaufen sie auch weniger.

So kommt es zu einem seit Jahrzehnten stabilen Gender Gap, der größer ist als auf dem restlichen Arbeitsmarkt. Zum Glück fällt das alles nicht nur mir auf – seit einigen Jahren kommt es zu Initiativbildung GEGEN diese destruktiven Fakten.

Nochmal Holzer: Alles ist mit allem verknüpft! Aus dem wertvollen You-Tube-Beitrag mit dem Titel „Warum ist Kunst von Frauen weniger Wert?“ von Simone Horst und Kira Gantner (Strg F; NDR) wurde bereits zitiert. Ich nenne dennoch erneut ein paar Zahlen. Diese würden alle meine Ausführungen bis hierher

redundant machen, weil sie die Sache genial und simpel auf den Punkt bringen:

Künstler	TOP 10	Kinder	Künstlerin	TOP 10	Kinder
Gerhard Richter	1	4	Rosemarie Trockel	4	0
Bruce Nauman	2	2	Cindy Sherman	5	0
Georg Baselitz	3	2	Pippilotti Rist	10	1
Tony Cragg	6	4	Mana Hatoum		0
Anselm Kiefer	7	5	Isa Genzken		0
Olafur Eliasson	8	2	Jenny Holzer		1
William Kentridge	9	5	Emilia Kabakow		0
Richard Serra		0	Marina Abramovic		0
Imi Knoebel		2	Tacita Dean		1
Jeff Koons		8	Monika Bonvincini		0
Gesamt		32			3
Durchschnitt		3,2			0,3

Horst/Gantner haben herausgefunden, dass die Top 10 der männlichen Künstler – also Spitzenverdiener von Weltrang – zusammen 32 Kinder haben. Den Vogel schießt Multimillionär Jeff Koons ab mit 8 Kindern. Nur Richard Serra hat keinen Nachwuchs, sonst sind alle stolze Väter von zwei und mehr Kindern.

Unter den Top 10 der Kolleginnen sieht es ganz anders aus. Hier würde man nicht mal eine halbe Schulklasse füllen können. Ganze drei Kinder müssen sich alle 10 Frauen teilen! Tacita Dean, Pippilotti Rist und Jenny Holzer sind jeweils Mutter eines Kindes. Sonst alle kinderlos. Das macht 3,2 Kinder im Durchschnitt bei den Männern, 0,3 bei den Frauen. Es gibt also viel mehr Abramovics und Shermans, Trockels und Bonvicinis als mothering artist unter den Erfolgreichen!

Unschwer zu schlussfolgern, an wen dann die ohnehin wenigen Einzelausstellungen und Preise gehen, die Frauen in der Kunstwelt zuteilwerden!

Hätten wir dies 2020 für möglich gehalten?

In einer Zeit von staatlich subventionierten Gleichstellungsmaßnahmen, MeToo und Paritätsgesetzen bleibt doch die traurige Wahrheit: Kinder zu haben ist im deutschen Kunstbetrieb für Frauen, anders als für Männer, heute immer noch berufsschädigend. Das sollte sich schnellstmöglich ändern!

Wir von kunst+kind berlin zusammen mit den Schwesterinitiativen in Hamburg, München, Stuttgart und Wien werden dafür kämpfen!

Quelle der Tabelle:
<https://www.youtube.com/watch?v=BwNY7YwWDqA>
 („Warum sind Kunstwerke von Frauen weniger Wert?“ Reportage von Simone Horst und Kira Gantner; Strg_F, NDR)

Dank für die Förderungen durch

Senatsverwaltung
für Kultur und Europa



Kathrin Landa

MalerinnenNetzWerk Berlin-Leipzig e. V., gegründet 2016

Das MalerinnenNetzwerk Leipzig wurde von mir 2015, anlässlich der Ausstellung "Die bessere Hälfte – Malerinnen aus Leipzig" in Leipzig initiiert. Die Ausstellung wurde damals von Barbara John kuratiert. Sie haben vielleicht alle schon mal von der Neuen Leipziger Schule mit Neo Rauch und Matthias Weischer und der Alten Leipziger Schule mit Arno Rink gehört. Was natürlich auffällt, wenn wir an die Neue und Alte Leipziger Schule denken, ist, dass sie durch eine männliche Riege bespielt sind. So geht es auch weiter, denn in die Fußstapfen treten wieder nur Maler. Das ist sehr schade, denn in Leipzig gibt es diese alte Tradition der Malerei, die durch den sozialistischen Realismus, der in der DDR schon groß war, hervorgerufen wurde. Mit der Ausstellung wollte Barbara John zeigen, dass es in diesen ganzen Jahren nicht nur wunderbare Maler, die berühmt geworden sind, sondern natürlich auch wunderbare Malerinnen gab. Ich war zum Glück eine der 2015 in die Kunsthalle der Sparkasse in Leipzig Eingeladenen. Im Anschluss gab es eine Podiumsdiskussion von Malerinnen, unter ihnen Rosa Loy, bei der klar wurde, dass eine wahnsinnige Wut im Raum ist. Es gab ein solches Bewusstsein für diese Ungerechtigkeit und so eine Anspannung im Raum, dass ich, als ich wieder nach Hause nach Berlin fuhr, gemerkt habe, es ist an der Zeit, was zu machen und dieses Ungleichgewicht zu ändern.

Dann habe ich dieses Konzept von ausschließlich Malerinnen aus Berlin und Leipzig, einem begrenzten Umfang, entwickelt. Im Moment sind wir 29 und wollen auch nicht so viele werden.

Wir nehmen ganz demokratisch nur eine neue Malerin pro Jahr auf, damit wir handlungsaktiv bleiben. So kennen wir uns alle gut und können Aktionen und Ausstellungen starten. Nachdem ich das Konzept und den Namen „MalerinnenNetzwerk Berlin Leipzig“ entwickelte, schrieb ich einfach alle Malerinnen an, die ich kannte und siehe da: es gab eine wahnsinnige Resonanz. Scheinbar war ich am Puls der Zeit, denn wirklich viele haben sofort geantwortet und dieses Netzwerk entstand. 2016 wurden wir zu einem gemeinnützigen Verein und haben seitdem an sehr vielen renommierten Orten, beispielsweise im Museum der Bildenden Künste ausgestellt. Wir haben tolle, starke Persönlichkeiten in unserem Netzwerk, darunter die Berliner Malerinnen Alex Tennigkeit und Miriam Flaming, die wie ich in Leipzig studiert hat, oder natürlich auch Rosa Loy und Corinne von Lebusa. Was ich beeindruckend finde ist, dass wir alle gestandene Künstlerinnen sind, die schon ein Bewusstsein entwickelt haben dafür, wie ungerecht dieser Kunstmarkt ist. Wir haben alle schon mit vielen Galerien, Museen etc. zusammengearbeitet. Auch in anderen Bereichen kann man beobachten, dass Mädchen oder Frauen in der Schulzeit oder nach dem Studium nicht dieses Bewusstsein für Ungleichheit haben und sich dieses erst im Lauf der Jahre auf dem Berufsmarkt entwickelt. Je länger man merkt, wie man sein Geld verdient, desto mehr merkt man, dass einfach keine Gleichheit da ist.

Da frage ich mich auch, warum wird die Kunst von Frauen auf dem Kunstmarkt und in unserer Gesellschaft weniger wertgeschätzt? Warum ist sie in unserer Gesellschaft weniger wert als die Kunst von Männern? Da bin ich nach wie vor fassungslos. Wir sehen das zum Beispiel an einer Studie, die Artprice 2018 durchgeführt hat. Demnach war unter den 100 meistverdienenden Künstler*innen gerade mal eine Frau, Louise Bourgeois, die auch nur auf Platz 93 lag.

Da hat sich eben leider nicht so viel getan. Laut einer Studie der Kulturstiftung haben Künstlerinnen 2018 immer noch 27 % weniger verdient als ihre männlichen Kollegen. Vor zwei Jahren war das erst. Der allgemeine GenderPayGap hat 2019 noch 21 % betragen und stagniert zudem. Wir können nicht sagen, dass unsere Bemühungen und unser Einsatz für eine Gleichbehandlung in den letzten Jahren so wahnsinnig erfolgreich waren.

Es muss sich also weiter sich eingesetzt werden!

Dass dieses Ungleichgewicht noch da ist, merke ich daran, dass immer noch viel mehr Männer Einzelausstellungen in Museen haben. In den Sammlungen wird generell immer noch viel mehr Kunst von Männern präsentiert.

Ich setze mich ganz klar für eine Quote ein, denn Museen sind staatliche Einrichtungen. Was spricht dagegen, dass der Staat dort eingreift und für Gleichberechtigung und Gleichbehandlung sorgt? Mindestens 50 % der Einzelausstellungen müssen von Künstlerinnen bespielt werden.

Auch angekaufte Werke sollten zu 50 % von weiblichen Künstler*innen stammen. Was spricht eigentlich dagegen, denn es gibt ja tolle Künstlerinnen?

Ich muss gegen das Argument „wir finden keine, es gibt ja keine“ sprechen. Ich denke, die Tatsache, dass die Kunst von Frauen in Galerien noch immer viel billiger ist als die von Männern, liegt eben auch daran.

Eine Schulklasse geht ins Museum, den Kindern wird also beigebracht, das ist große Kunst, das ist in unserer Gesellschaft die anerkannte, wertvolle Kunst. Und was sehen die Kinder? Überwiegend die Kunst von Männern. Den Schulkindern und auch der Gesellschaft wird von Anfang an beigebracht, dass richtig gute Bilder von Männern gemalt sind. Die sind wichtig und die sind teuer. Sogar in den Schulbüchern sind die Beispielkünstler*innen überwiegend Männer. Das sind Stellschrauben, an denen man ganz leicht ansetzen könnte, indem man die Schulbücher durchguckt und sagt, dass mindestens 50 % der Bildbeispiele von Künstlerinnen kommen müssen. Das kann doch nicht so schwer sein. Da erziehen wir die neue Generation, das ist der Ansatz, wo wir etwas verbessern können.

Das MalerinnenNetzwerk macht viele Ausstellungen, wir haben eine tolle Webseite auf der viel passiert. Unsere derzeitige Vorsitzende ist Tanja Selzer. Besuchen Sie unsere Webseite, besuchen Sie unsere Ausstellungen.

Anaïs Roesch

Neue Wege, Kunstgeschichte weiblicher zu schreiben

Wir alle sind uns des Themas, über das wir heute sprechen, bewusst. Der Fakt, dass Künstlerinnen weniger gesammelt, weniger ausgestellt und auch weniger erforscht werden, war für Camille Morineau der Grund, AWARE zu gründen. Es gibt einen Mangel an Informationen über Künstlerinnen. Camille Morineau, die eine wichtige französische Kuratorin ist, hat 10 Jahre lang im Centre Pompidou gearbeitet. Sie studierte Kunstgeschichte in Frankreich und Gender Studies in den Vereinigten Staaten.

Als sie begann, am Centre Pompidou zu arbeiten, stellte sie fest, dass in den Ausstellungen immer Frauen fehlten. So schlug sie eines Tages dem Direktor des Museums vor, eine neue Hängung der Sammlung zu schaffen, die nur den Künstlerinnen der Sammlung gewidmet sein sollte. Sie erhielt die Erlaubnis, aber das war nicht der schwierigste Teil der Ausstellungsvorbereitung. Es war viel schwieriger, eine Ausstellung über Künstlerinnen als über Künstler vorzubereiten, weil es keine Archive und keine Informationen gab.

Ihr wurde klar, dass es ein großes Problem in der Kunstgeschichte und der Art, wie sie geschrieben wurde, gibt. Die Ausstellung war ein großer Erfolg, ein großer internationaler Erfolg. Sie dauerte zwei Jahre von 2009 bis 2011 und hatte 2,5 Millionen Besucher. Nach dieser Ausstellung fühlte Camille Morineau, dass sie eine Mission hatte. Es war nur der Anfang einer Forschung, die sie mit dieser Ausstellung anstieß, woraufhin sie beschloss, das Centre Pompidou zu verlassen, um 2014 AWARE zu gründen. AWARE ist eine

gemeinnützige Organisation, die sich der unterstützenden Forschung über Künstlerinnen und der Produktion von Informationen widmet, um sie in Museen, für Kurator*innen, Sammler*innen und auf dem Kunstmarkt sichtbar und wertvoller zu machen. AWARE ist ein sehr konkretes Werkzeug, wie dieser Mangel an Sichtbarkeit von Künstlerinnen behoben werden kann.

Das erste Instrument, das wir geschaffen haben, ist eine Datenbank mit inzwischen 650 biografischen Einträgen, die wir jede Woche mit neuen Künstlerinnen, die zwischen 1860 und 1972 geboren wurden, auffüllen. Die Datenbank ist frei zugänglich und sowohl in englischer als auch in französischer Sprache verfasst. Wir schreiben die Einträge nicht selbst, aber wir versuchen immer wieder, Expert*innen zu finden, die über die Künstlerinnen schreiben. Jeder biographische Eintrag über die Künstlerinnen hat wissenschaftliche Qualität und wird von einem wissenschaftlichen Redaktionskomitee genehmigt. Die Wissenschaftler*innen und Autor*innen, die die Texte verfassen, kommen aus der ganzen Welt. Wir sind in 85 Ländern vertreten, was viel, aber nicht genug ist. Das ist auch der Grund, warum ich bei AWARE arbeite. Denn während es schon für Künstlerinnen in Europa und Nordamerika schwierig ist, sichtbar zu sein, ist es für Künstlerinnen aus Südamerika, Afrika und Südostasien umso schwerer. Wir versuchen wirklich, internationaler und offener für diese spezifischen Kunstszene zu sein. Im 20. Jahrhundert waren Nordamerika und Europa wichtige Kunstszene, in denen Künstlerinnen nicht sichtbar waren, aber dennoch werden sie immer sichtbarer sein als beispielsweise Künstlerinnen aus Afrika oder Südostasien. Da diese

45

Länder nicht im Zentrum der Kunstszene des 20. Jahrhunderts standen und heute manchmal weniger Forschung betrieben wird oder Kunsthistorikerinnen weniger Unterstützung erhalten, ist es noch schwieriger, Informationen zu produzieren und diese Künstlerinnen zu identifizieren. Es gibt aus strukturellen Gründen keine Archive.

Wir versuchen, dieses Problem zu lösen, indem wir Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler identifizieren, die an Universitäten dieser Länder tätig sind, damit sie in ihren Ländern Feldforschung betreiben können und Künstlerinnen finden, die wir von Paris aus nicht identifizieren können. Wir sind sehr stolz, monatlich 40.000 Besucher auf unserer Webseite zu haben. Auch das ist ein Grund, warum wir versuchen, immer mehr und vor allem internationale Inhalte zu vermitteln, denn wir sehen, dass es ein echtes Interesse an diesen Künstlerinnen gibt.

Der andere Teil unserer Website ist eine Zeitschrift, die den Kontext für die von uns geschaffene Datenbank liefert.

In dem Bestreben, internationaler zu werden, haben wir offene Ausschreibungen für Forschungsarbeiten.

Wir veröffentlichen sowohl Ausstellungsbesprechungen über Einzel- oder Gruppenausstellungen von Künstlerinnen, als auch Abstracts und Dissertationen. Während des Lockdowns haben wir sehr hart daran gearbeitet, Inhalte zu produzieren, die einem breiteren Publikum besser zugänglich sind, da unsere Website häufig von Studierenden und Wissenschaftler*innen besucht wird. Wir wollen diese Themen auch für Laien und Kinder verständlich machen.

Auf der Webseite kann man eine Suche nach Themen wie Kindheit, Künstlerpaare, östliche Kultur, Kunst ohne Frauen oder Künstlerinnen und Ökologie vornehmen.

Weiterhin gibt es einige achtminütige Zeichentrickfilme, sogenannte "kleine Geschichten großer Künstlerinnen", für Kinder ab sieben Jahren. Zusätzlich unterstützen wir auch lebende Künstlerinnen. Wir haben Aufträge für Kunstwerke geschaffen, da Künstlerinnen von Corona noch stärker betroffen waren. Mit dem Centre national des arts plastiques zusammen haben wir zehn Performances in Auftrag gegeben und unterstützten auch unsere AWARE Preisträger.

Die AWARE-Preise werden jedes Jahr vom französischen Kulturminister verliehen. Einer der zwei Preise ist für eine junge Künstlerin, die wir mit ihrer ersten Monographie, ihrer ersten Einzelausstellung im Kunstzentrum in Frankreich und ihrer ersten Erwerbung in einer öffentlichen Sammlung unterstützt haben. Dies sind zwei wichtige Schritte in einer Künstlerkarriere. Der zweite Preis ist für eine etablierte Künstlerin mit einer langen Karriere, die wir mit einem Stipendium und einer Publikation, einem Interview unterstützen.

Weiterhin veröffentlichen wir Publikationen, von denen unsere erste Nel Yalter gewidmet war. Wir veranstalten auch Symposien und veröffentlichen anschließend die Beiträge des Symposiums. Unser nächstes Symposium findet im Mai 2021 im Centre Pompidou in Partnerschaft mit Christine Macel statt und wird sich mit "Frauen in der Abstraktion – eine andere Geschichte der Abstraktion im 20. Jahrhundert" befassen. Wir sind sehr stolz darauf, sehr

wichtige Künstler*innen und Wissenschaftler*innen wie Griselda Pollock als Teilnehmerinnen willkommen zu heißen. Messen sind für uns auch ein wichtiger Ort, um Künstlerinnen zu unterstützen, denn nur 2 % der Verkäufe entfallen auf Kunstwerke von Frauen.

Aus diesem Grund sind wir im vergangenen März eine Partnerschaft mit der Armory Show in New York eingegangen. Wir arbeiten auch in Afrika mit der École du Louvre zusammen und veranstalten ein Symposium über Narrativen afrikanischer Künstlerinnen.

Außerdem haben wir gerade ein neues Netzwerk ins Leben gerufen, das von Maura Reilly, einer wichtigen feministischen Kuratorin aus den USA, geleitet wird. Die Idee ist, ein akademisches Netzwerk zu schaffen, das die nächste Generation von Kunsthistorikerinnen ausbildet. Wir haben 15 Lehrerinnen, die mit ihren Studentinnen zusammenarbeiten, um Biographien und Forschungsarbeiten zu verfassen. Wir bieten ihnen dann die Möglichkeit, diese auf unserer Website zu veröffentlichen. Auf diese Weise helfen sie uns, Künstlerinnen in Regionen der Welt zu identifizieren, über die wir nicht genügend Informationen haben.



Susanne Britz

Ehrentitel für Institutionen, die sich um Künstlerinnenförderung verdient machen

Ich möchte heute von einem Projekt erzählen, das aus der Idee geboren wurde, dass man Einrichtungen, die sich um Künstlerinnenförderung verdient machen, zu mehr Sichtbarkeit verhelfen muss. Somit möchte ich bei diesem Projekt den Fokus auf vorhandene Strukturen setzen, die sich für Künstlerinnen, für Künstlerinnen mit Kindern oder ältere Künstlerinnen bewährt haben, die Künstlerinnen professionalisiert und weitergebracht haben, die der künstlerischen Arbeit dieser Künstlerinnen zu einer größeren Öffentlichkeit verholfen haben. Diese Strukturen möchte ich damit stärken und auch miteinander vernetzen. Hinsichtlich der Einrichtungen denke ich an Künstlerhäuser, Ausstellungshäuser, Projekträume, Buchverlage et cetera.

Ausgangspunkt für meine Idee war das Bananen-Graffiti von Thomas Baumgärtel, das als Graffiti schnell umsetzbar ist und den Charakter erhalten hat, Kunsträume auszuzeichnen – was nicht von Anfang an so intendiert war, doch diesen Charakter bekommen hat. Ein solches einfach anzubringendes Logo als Gütezeichen dieser Einrichtung schwebt mir auch vor. Es sollte ähnlich einem Graffiti relativ kostengünstig und einfach an der Einrichtung anzubringen sein, haltbar sein und schnell wiedererkannt werden und ähnlich einem Gütezeichen diesen Ort als künstlerinnenfreundlich markieren. Als erste Form dieses Logos dachte ich an eine Anverwandlung des sehr bekannten Bananengraffitis, jedoch mit anderer Farbigkeit, versehen mit einem Hintergrund und anderer Konstellation der Banane. Davon bin ich jedoch im

Prozess abgerückt, da Bananen nun mal phallisch besetzt sind und die Idee immer mit Baumgärtel verbunden wäre. Im Gespräch mit Kathrin und Eva hat sich daraufhin eine andere Idee durchgesetzt.

Wenn wir ein Zeichen für die Wiedererkennung von wertvoller Arbeit für Künstlerinnen wollen, sollte es eine Teilhabe daran geben. Deshalb stellen wir uns nun eine Ausschreibung des Logos vor, bei der sich Künstlerinnen bewerben können und Vorschläge dazu gemacht werden können. Diese würden dann in der Inselgalerie ausgestellt und im Anschluss juriiert werden, so dass wir den geeignetsten Entwurf mit einem Preisgeld prämiieren und dieser zur Umsetzung vorbereitet wird.

An dieser Stelle könnte die Arbeit der Inselgalerie hilfreich sein, eine Ausschreibung zu veröffentlichen, die Abgaben anzunehmen, eine Ausstellung mit einer Jurysitzung mit anschließender Preisverleihung auszurichten, da sie über die logistischen Möglichkeiten verfügt.

Nachfolgend möchte ich nun auf den Prozess zur Auswahl der künstlerinnenfreundlichen Einrichtung eingehen. Ähnlich wie auch bei der Ausschreibung für das Logo, sollten nun die Vorschläge zur Benennung der künstlerinnenfreundlichen Einrichtung als Ausschreibung veröffentlicht werden. So könnten Künstlerinnen in einem festgelegten Zeitraum Vorschläge dazu machen. Das könnte über ein digitales Formular passieren, welches die Vorschläge der Künstlerinnen erfasst und Kriterien der Auswahl sichtbar macht.

48

Wichtig wäre uns, dass die Einrichtungen nicht selber die Vorschläge machen, sondern die Künstlerinnen die Vorschlagenden sind.

In einem zweiten Schritt würde die Einrichtung kontaktiert und um Auskunft gebeten (auch hier ist ein digitales Formular angedacht). Im Anschluss würde auch hier eine Jurysitzung stattfinden, die 1-2 Einrichtungen pro Jahr auswählt. Die Auswahl würde von der Jury begründet und von der Inselgalerie veröffentlicht werden. In einem Festakt soll der Einrichtung das neue Logo verliehen werden und so eine mediale Öffentlichkeit hergestellt werden. Die Einrichtung würde deutlich sichtbar das Logo tragen und könnte auch eine digitalisierte Form des Logos auf ihrer Internetseite aufführen.

Zum Schluss möchte ich kurz auf den gegenwärtigen Stand eingehen. Aktuell wurde ein Finanzplan erstellt über einen Zeitraum von drei Jahren, da bei diesem Projekt die Kontinuität eine bedeutende Rolle spielt. Noch haben wir keine Fördergelder beantragt, und wir suchen auch noch nach institutionellen Mitstreitern als Kooperationspartner der Inselgalerie. Wir sind für alle Ideen dankbar, die diesem Projekt zur Realisierung verhelfen. Ganz besonders möchte ich mich bei Eva und Kathrin für die spontane Mitunterstützung und das kreative Weiterdenken der Idee bedanken.

Rückmeldung aus dem Plenum: mehr Orte sind sinnvoll!

Monica von Rosen

Virtuelle Frauenmuseen in Schweden und FATartFair – Kunstmesse für Frauen in der Kunst, Schweiz

Das Frauenhistorische Stockholmer Museum bietet einen Raum von 187.160 Quadratkilometern! Das ist ein bisschen mehr als ein Drittel der Landesfläche, also ein angemessener Raum um nach historischen Lebensgeschichten von Frauen zu forschen, sie zu sammeln und öffentlich zu machen.

Dieses virtuelle Museum, ohne eigenes Gebäude, ist ein Museum, das sich mit anderen Museen, aber auch mit Theatern, Kinos, Bibliotheken, Vereinen, sogar mit einem Zirkus vernetzt hat und dort je nach Thematik eigene Ausstellungen organisiert, Filme zeigt, Bücher vorstellt und Vorträge und Events organisieren kann. Und sie tut dies auch in Zusammenarbeit mit der Bevölkerung. Für 30 Kronen monatlich oder 300 Kronen jährlich – das sind 30 Euro! – können Mitglieder auch eigene Ideen umsetzen und ihre Sammlungen oder Archive über Frauen mit der Unterstützung des Frauenhistorischen Museums öffentlich machen.

Doch was bedeutet eigentlich „Frauenhistorisch“?

Es ist ein Bewusst- und Bekanntmachen der Lebensgeschichten von Frauen, von Frauenbewegungen und Frauenaktivitäten, die unsere Gesellschaft national wie auch international mitgeprägt haben.

49

Aber diese Geschichten der Frauen kamen bisher in Büchern, im Schulunterricht und in der Öffentlichkeit nicht vor, sie waren im Dunkel geblieben. Man wusste bisher kaum etwas von ihnen. Doch nun soll das wenige, das noch vorhanden ist, gesammelt, katalogisiert, erforscht und wenn möglich in einem Kontext ergänzt werden.

Diese Frauen sollen endlich einen Platz einnehmen im Bewusstsein unserer heutigen Gesellschaft.

Ihr Einsatz und Erfolg kann uns Heutige auffordern und Mut machen, unsere Zweifel und Unsicherheiten durch neue Herausforderungen anzugehen, um dadurch unser Selbstbewusstsein und Selbst-vertrauen zu stärken.

Solange wir uns nämlich mit dem Gefühl der Unterlegenheit und der Hilfsbedürftigkeit blockieren, solange wird es schwierig bleiben, das, was wir wirklich wollen, zur gesellschaftlichen Bedeutung und zum Erfolg zu führen. Frauengeschichten erzählten bis ins 19. Jahrhundert von Unterdrückung, Anpassung, Dienen, Heilen und Bewahren.

Doch wir sind im Umbruch!

Zwar lassen wir uns – auch heute noch! – immer wieder hemmen durch unsere Selbstzweifel, Zurückhaltung und Bescheidenheit. Doch können wir, stimuliert durch die Wahrnehmung und Anerkennung der Leistungen vieler Frauen unserer weiblichen Vorgeschichte, probieren, unsere Kreativität und Fähigkeiten viel natürlicher und selbstverständlicher einzusetzen und uns entschlossen und vor allem selbstverantwortlich den alltäglichen Herausforderungen zu stellen.

Das Frauenhistorische Museum zeigt die Geschichte von Frauen auf, die unter schwersten Bedingungen zum Beispiel Ärztin wurden oder Künstlerin oder

Politikerin... Ihre Lebensgeschichten und Lebenserfahrungen sollen uns ein Vorbild sein und Mut schenken, so dass auch wir uns bereit fühlen, aus eigener Stärke und mit Ausdrucks- sowie Überzeugungskraft unseren persönlichen künstlerischen Weg zu gehen, eigensinnig aber auch dankbar, dass dies möglich ist.

Die bisher unbekannt, ja unsichtbare historische Frauengeschichte, die das Kvinnohistoriska ans Licht bringt, ist also Anregung, die uns als Frauen selbstbewusst und stolz machen kann und die kein Zurück ins schweigende Dunkel zulässt.

Ein besonderes Beispiel ist die schwedische Künstlerin Hilma af Klint, die 1944 starb. Sie hat spirituell ein Werk geschaffen, für das sie zu Lebzeiten kaum Anerkennung erhielt. Für die wenigen Ausstellungen, die sie hatte, musste sie kämpfen. Ihr Werk lag ca. 50 Jahre unbeachtet im Dachstock eines Stockholmer Hauses, und es ist ein Wunder, dass die ca. 1000 Bilder Hitze und Kälte überstanden.

Als Hilmas Großneffe dem einstigen Direktor des Stockholmer Modernen Museums Bilder von Hilma zeigen wollte, lehnte der ab, auch nur einen Blick darauf zu werfen. Pontus Hultén galt als visionär und unorthodox, er war u. a. auch der Gründungsdirektor des Centre Pompidou. Doch in punkto Hilma af Klint war er alles andere als visionär!

Nun möchte ich noch ein mutiges Projekt aus der Schweiz vorstellen, eines, das ich letztes Wochenende kennenlernte: Eine Frauenkunst-messe mit 100 Künstlerinnen verschiedenster Nationalitäten. Es heißt, es sei die einzige

Frauenkunstmesse in Europa, vor drei Jahren als sie von Ursina Roesch, Künstlerin und Mark Damon Harvey, Kulturist gegründet wurde, war sie scheinbar sogar die erste und einzige Frauenkunstmesse weltweit. Dies erstaunlicherweise ausgerechnet in der Schweiz!

In Schaffhausen stehen seit ein paar Jahren wunderschöne Hallen im Kammgarn frei zur Zwischennutzung, und 3.200 qm wurden von 11. bis 13. September für die 3. Frauenkunstmesse genutzt. Die ausgewählten Künstlerinnen mieteten sich je einen Ausstellungsplatz für ihre Malerei, Bildhauerei, Performance, Fotografie, Video etc. Leider war zum gleichen Zeitpunkt in Zürich das ART-Weekend, und so kamen nach Schaffhausen vor allem die Freundeskreise der Ausstellerinnen, aber kaum Galeristen, Kuratoren, Presse, Museumsleute oder Sammler.

Doch hier am Ufer des Rheins entstand eine anregende Ausstellungsplattform mit einigen, doch eher wenigen Verkäufen, mit vielen guten Gesprächen, freundschaftlichen Kontakten, und das Interesse an gegenseitigem Austausch war lebhaft. Ich habe in Berlin, in Zürich, in Tokyo und Gent wie auch in Kopenhagen an Kunstmesen ausgestellt, aber nie erlebte ich die Messtage so total entspannt, freundschaftlich und ohne Konkurrenzverhalten...

Und das ist doch wirklich auch eine Qualität! Obwohl vielleicht so mancher sagt: Eine Frauenmesse, die ist doch nicht „professionell“!

Ich erinnere mich an eine Äußerung, die man mir von David Elliott – auch er u. a. einmal Direktor des Stockholmer Moderna Museet – erzählte. Als er im Jahr 2000 gefragt wurde, warum er so wenig Künstlerinnen ausstelle, antwortete er: „Es gibt sie nicht, und ich kann sie auch nicht erfinden.“

An der Frauenmesse wäre er vielleicht fündig geworden... ich auf jeden Fall sah einige spannende Werke!

Panel IV

Künstlerinnengespräch und Abschluss-Statement

Künstlerinnengespräch (Ausschnitte)

Barbara Rüth:

Wie ist Euer Werdegang nach dem ABM-Projekt gewesen?

Kerstin Seltmann:

Ich habe über Jahre meine eigene Arbeit, Kurse und Workshops parallel gemacht. Heute mache ich keine Kurse mehr. Ich habe einfach gemerkt, dass diese Arbeit, die Vorbereitung, Nachbereitung der Kurse und die Arbeit mit Menschen einfach sehr anstrengend ist. [...] Ich schaffe es nicht mehr, das miteinander zu verbinden.

Barbara Rüth:

Ich staune, dass Du nach der Wende sofort so viele Ausstellungen hattest.

Kerstin Seltmann:

Ich bin da irgendwie reingerutscht. Ich habe mich nirgends beworben. Das kann ich gar nicht.

Kerstin Grimm:

Diese Förderungen waren für mich natürlich immer eine Rettung. Die bedeuten für mich, dass ich ins Atelier gehen und arbeiten kann.

Das war es durchaus wert, mal vier Tage lang eine Bewerbung fertig zu machen. Wenn ich zehn Bewerbungen gemacht habe, habe ich, wenn ich gut war, einen oder zwei Treffer gelandet.

Kerstin Seltmann:

Dank für die Förderungen durch

Senatsverwaltung
für Kultur und Europa



Ich habe Kerstin (Grimm) immer dafür bewundert, denn es ist mir wahnsinnig schwergefallen. Ich war richtig krank, wenn ich solche Anträge stellen musste. Ich konnte auch mit dieser Ablehnung schwer umgehen, das muss man ja lernen. Ich hatte es nicht gelernt, und ich habe es tatsächlich persönlich genommen.

Kerstin Grimm:

Ich habe es nicht persönlich genommen und mir dann immer vorgestellt, wie viele hundert Leute sich beworben haben. Ich habe gedacht, es grenzt an ein Wunder, wenn man es bekommt.

Carolin Israel:

Bewerbt Ihr euch da jetzt noch viel? Denn das ist in meinem Bekanntenkreis ein großes Thema. Diese Bewerbungen, die Zeit und Geld brauchen.

Kerstin Grimm:

Ich habe das seit zwölf Jahren nicht gemacht, weil ich seit zwölf Jahren das Glück habe von meiner Arbeit leben zu können. Jetzt in dem Coronajahr habe ich wenig verdient, sodass ich über so etwas nochmal nachdenken muss.

Gabi Ivan:

Wie ist das bei Euch jüngeren Künstlerinnen? Stellt Ihr viele Anträge?

Carolin Israel:

Ich denke, Kontinuität tut gut. Ich setze mir einen oder einen halben Tag die Woche, an dem ich daran arbeite, anstatt drei Wochen am Stück.

Man muss natürlich immer erstmal zu der Arbeit im Atelier kommen, aber das sind bei mir 50 % der Arbeit, die ich als Künstlerin mache. Darin liegt der große Unterschied, den ich zum Beispiel auch zu meinen ProfessorInnen gesehen habe, die 98 % der Zeit im Atelier oder mit Ausstellungen, ich sage mal: den schönen Sachen, verbracht haben.

Dieses ganze E-Mail-Schreiben, Bewerbungen machen, auf Ausstellungen gehen, sichtbar sein, das zählt dazu, wenn man eine Künstlerin sein möchte, die auch gesehen wird.

Man ist ja auch Künstlerin, ob man damit Geld verdient oder nicht, solange man seine Arbeit irgendwie weiter machen kann, aber das ist natürlich schwieriger, wenn man einen anderen Broterwerb haben muss.

Ute Weiss Leder:

Es ist eine ganz andere Dichte und Konkurrenz geworden als zu der damaligen Zeit. [...] In Berlin gibt es etwa die dreifache Menge an bildenden KünstlerInnen als in den 1990er Jahren. Dann ist die Zeit, die man investieren muss, entsprechend auch die dreifache. Es gibt ja nicht entsprechend mehr Stipendien.

Carolin Israel:

Aber es ist internationaler dadurch, dass man jetzt E-Mail-Bewerbungen machen kann, nicht alles ausdrucken muss. Dadurch wird das Bewerben an sich etwas günstiger.

Eva Hübner:

Als wir für unsere Ausstellung gesucht haben, haben wir auch ganz viele junge Künstlerinnen angesprochen und festgestellt, dass sie mit vielen Arbeiten auf vielen Ausstellungen unterwegs sind. Das heißt, dass der Umfang, den wir brauchten, meist gar nicht mehr im Atelier zur Verfügung stand.

Ich denke das ist auch schon ein Unterschied, dass man mit vielen einzelnen Arbeiten an verschiedenen Ausstellungen partizipiert.

Carolin Israel:

Ich glaube, dass dieses Netzwerk unglaublich wichtig ist, was, glaube ich, auch schon immer wichtig war. Eine Galerie kann kommen und gehen, aber ich glaube man braucht dieses Netzwerk, mit dem man sich unterstützt.

Was ich manchmal etwas schade finde, dass es so konkurrenzlastig ist, weil ich glaube, dass man auch in einer Gruppe oder indem man sich gegenseitig unterstützt, bekannt werden kann. Wenn man sich nicht als Konkurrenz in dieser riesigen internationalen Gemeinschaft sieht, sind die Leute, die man kennt, diejenigen, mit denen es möglich ist Projekte zu machen und sich zu unterstützen.

[...] Ich glaube, dass es jetzt als Künstlerin ein anderer Standpunkt ist als vor 10 oder 20 Jahren. Es werden viele Künstlerinnen in der aktuellen Kunstszene auch mehr gefördert. Zum Beispiel steht bei Stellenbeschreibungen häufig, dass Frauen oder Menschen mit Behinderungen bevorzugt würden. Ob das tatsächlich passiert, weiß ich nicht. Wenn ich zum Beispiel an meinen Jahrgang denke, bin ich eine der wenigen Frauen, die noch sichtbar sind.

Thema: Alterssicherung

Ute Weiss Leder:

Was bedeutet es besonders für Künstlerinnen, wenn sie in die Alterssicherung gehen und es keine Sicherheit gibt? Wir werden da in eine fürchterliche Altersarmut, überhaupt für Künstler*innen, aber besonders verheerend für Frauen, kommen. Laut KSK haben wir einen Meridian von 320 € Rentenerwartung im Monat. Das bedeutet Grundsicherung, das bedeutet ein nochmal verschärftes Hartz IV. Man darf keinen Arbeitsraum besitzen.

Sigrid Herdam:

Ich bekomme auch so eine kleine Rente, die mit der Grundsicherung aufgestockt werden muss. Bevor mir die Grundsicherung gewährt wurde, wurde ich aufgefordert sofort mein Atelier zu kündigen. Das ist Gesetzesgrundlage. Ich hatte das außerordentliche Glück, dass ich vom BBK eine Atelierwohnung vermittelt bekam, sodass die Kündigung meines Ateliers gleichzeitig die Kündigung meiner Wohnung bedeutet hätte. Meine Vermieterin hat dann ein Schreiben aufgesetzt, dass es bedeuten würde, dass sie damit eine obdachlose Frau produzieren würden, statt Grundsicherung zu gewähren. Zum Glück führte das dazu, dass ich mein Atelier behalten durfte, es aber aus der Grundsicherung finanzieren muss. Ich wurde vorgeschlagen vom Senat Frauenförderung für eine finanzielle Förderung, die ich ablehnen musste, da ich das Geld zu 100 % hätte abgeben müssen.

Gabi Ivan:

Und wenn man Arbeiten verkauft, muss man den Erlös ebenfalls abgeben.

Sigrid Herdam:

Das Honorar, das von euch (für das Symposium) auf mein Konto kommt, muss ich abgeben. Die Transportkosten darf ich allerdings gegenrechnen. Für die Künstlerinnen, die in die Situation kommen, im Laufe ihres Künstlerlebens nicht genug zu verdienen, ist das eine schwierige Alterssituation für die künstlerische Tätigkeit.

Ute Weiss Leder:

Das heißt: sie haben keinen Beruf mehr. Das Schlimme ist, dass wir wirklich gegen diese Gesetzgebung vorgehen müssen, dass Künstler*innen auf keinen Fall in diese Schubladen passen. Sie arbeiten bis zu ihrem Lebensende. In diesen Ämtern gibt es keinerlei Verständnis dafür. Nach der Einrichtung von Hartz IV haben wir als

BBK Schulungen für Jobcentermitarbeiter gemacht, die gut anliefen, aber dann von Oben weg untersagt wurden. Wir haben auch nicht gesagt, dass wir Ermessensspielräume bei Beamten schaffen wollen, wir haben gesagt: das ist notwendig. Das ist menschenfeindlicher Kapitalismus.

Die Männer haben, obwohl der Wert relativ ausgeglichen ist, immer noch einen größeren Wert, weil bei vielen Frauen die Beitragsjahre fehlen, durch die Kinder.

Dann sind oft Familienversicherungen gemacht worden, weil der Mann besser verdient hat, und dadurch fehlt den Frauen auch die Rentenversicherungszeit. Es gibt bei Frauen oft noch viel mehr Lücken, sodass sie nicht einmal diese 33 Jahre zusammenbekommen, die sie brauchen.

Die Bundesverbände, wie der Bundes BBK, Verdi, die doch eigentlich Kraft haben müssten, dass sie das nicht geschafft haben, eine politische Willensbildung hinzubekommen, dass man versteht, dass man so viele Tausende von Rentnern abhängt, die diese 33 und den Durchschnittsverdienst nicht zusammenkriegen, um in diese Grundrente reinzukommen. Künstler*innen haben weder die Kontinuität der 33 Jahre noch den Durchschnittsverdienst.

Gabi Ivan:

Wir wollen die Forderung formulieren, dass für Künstler*innen, die wenig Einkommen haben, eine Rentenversicherung möglich ist, dass sie eine vernünftige und lebenswerte Rente bekommen und im Alter weiter als Künstler*innen arbeiten dürfen.

Monica von Rosen:

Man müsste fordern, dass das Atelier erhalten bleibt, denn wir Künstler*innen haben vielleicht erst in diesem gewissen Alter die Zeit, uns unserem Werk, dem Werksverzeichnis zu widmen. Für mich ist ganz klar, dass jetzt mit 77 meine Hauptzeit kommt.

Dank für die Förderungen durch

Senatsverwaltung
für Kultur und Europa



Jetzt habe ich wirklich Erfahrung, jetzt habe ich Bilder, einen Fundus, und jetzt kommt eventuell das Geld. Wenn ich das jetzt nicht machen könnte, würde ich zusammenbrechen.

Ute Weiss Leder:

Das bedeutet ja nicht nur, dass der Arbeitsraum entzogen wird, sondern auch der Lagerraum. Das heißt mein Werk geht verloren.

Gertraude Pohl:

Alle Professionalisierungsappelle sind ja lächerlich in Anbetracht dieser fundamentalen Wahrheiten, die wir jetzt erörtern. An die erste Stelle gehört die Forderung, dass Künstler*innen in die Arbeitslosen-versicherung ohne Hürde aufgenommen werden können und dass sie Rentenansprüche ohne spezielle Vorbedingungen und Hindernisse haben.

Monica von Rosen:

In Schweden gibt es die Möglichkeit für 10 Jahre wenigstens einen jährlichen Extrabonus zu erhalten, wie eine Stiftung, damit die Künstler*innen ihr Werk vollenden können. Und sowas könnte man in diesem Land fordern.

WEITERE DISKUSSIONSAUSSCHNITTE

Thema: Professionalisierung von Künstlerinnen

Ingrid Wagner:

Ich hatte in meiner Dissertation, die ich 1992 beendet habe, in der wir nur Westfrauen befragt haben, immer dasselbe Problem. Die Frauen zierten sich alle vor der Selbstvermarktung, alle sagten, sie wollen sich selbst verwirklichen, in ihrer Kunst leben, sich nicht einengen lassen, und sie hatten keine Idee von so etwas wie Professionalisierung.

Wenn sie sich professionalisiert haben, dann geschah das dadurch, dass sie in eine Künstlergruppe oder Galerie oder in irgendwelche Zusammenhänge hineingeraten sind, wo sie gemerkt haben, dass sie ihre Karriere planen mussten. Karriereplanung an sich gab es im Westen überhaupt nicht.

Barbara Rüth:

Die Künstlerinnen in der DDR hatten natürlich auch ihre Nachteile. Sie hatten sehr oft Wohnzimmerateliers, wo sie das irgendwie verbinden konnten, oder die kurze Zeit, wo die Kinder im Kindergarten waren, schnell was machen und nicht in die Ateliers gehen müssen. Diese Doppelbelastung wurde auch von den Künstlerinnen mehr getragen als von den Männern. Es gab aber bessere Strukturen, was die Kindergärten und Kinderhorte betrifft.

56

Gabi Ivan:

Die Bedingungen für Künstler*innen in der DDR waren insofern schwierig, als man erst ausstellen und öffentlich verkaufen konnte, wenn man Mitglied im Verband Bildender Künstler war.

Rahel Kohn:

Goldtausch ist ein gutes Projekt, aber leider ein Tropfen auf dem heißen Stein. Das sind 15 bis 20 Künstlerinnen pro Jahr. Es müsste wirklich auch etwas an den Akademien verändert werden, die Professionalisierung. Die Stipendien, die vergeben werden, wie der Gabriele Münter Preis, da gab es beim vorletzten Mal 1.500 Bewerberinnen, die man in einer Jury bewältigen muss. Das ist auch alles eher ein Geklüngel, als dass es wirklich um Förderung geht.

Gertraude Pohl:

Diese Schwierigkeit der Ostkünstlerinnen, überhaupt einen Markt zu erreichen, das war unbekannt. Wir waren in anderer Weise gefördert oder gestützt.

Carolin Israel:

Ich würde die Selbstvermarktung primär nicht als genderspezifisch bezeichnen, weil es einfach gerade Tatsache ist, dass man genauso viel in die Kunstwerke wie in die Vermarktung stecken muss. Das ist ganz wichtig, um überhaupt Sichtbarkeit zu erlangen. Ich glaube, es ist ein allgemeines Zeitphänomen, sehr präsent sein zu müssen, um erfolgreich zu sein.

Ich sehe, dass Leute, denen es schwerfällt, finanziell darunter leiden.

Es reicht nicht, nur im Atelier Kunst zu machen, man muss genauso viel in die Vermarktung stecken, wenn man das nicht tut, ist man nicht sichtbar, dann kann man nicht verkaufen, dann hat man keine Ausstellungen. Wieviel ist man dann in der Öffentlichkeit noch Künstler oder Künstlerin?

Ines Doleschal:

Ich habe mich so gerieben an diesem Begriff Professionalisierung, Sie, Frau Wagner, sagten ja, die Künstlerinnen seien in den 90-er Jahren in ihrem Auftreten und ihrer Selbstdarstellung wenig professionell gewesen. Waren es denn die männlichen Künstler nicht? Denn wir haben die gleichen Voraussetzungen.

Ingrid Wagner:

Das ist richtig was Sie sagen. Ein Goldtauschprogramm für Jungs wäre auch nicht schlecht, weil wir von Männern auch ganz schlechte Bewerbungen bekommen haben. Bloß bei Frauen wird genauer hingeschaut. Wenn ein Foto verwackelt oder die Mappe schlampig ist, heißt es: unprofessionell. Bei den Männern wird es mehr ins Genialische gerückt. Darum kann ich nur sagen, alle Frauen müssen sowieso immer mehr leisten, egal wo sie arbeiten, um angenommen zu werden.

Dank für die Förderungen durch

Senatsverwaltung
für Kultur und Europa



Gertraude Pohl:

Ich bin etwas verwirrt über die Bedeutung des Begriffs Professionalisierung. Ich habe immer gemeint, professionell zu sein heißt, künstlerisch vergleichbar zu sein, gut zu sein und nicht, wie mache ich meine Mappe und wie rede ich, wie stehe ich in der Tür, wie schminke ich mich? Und welche Maske trage ich zu welcher Gelegenheit? Aber das scheint das Vordergründige zu sein. Irritierend von Anfang an und zunehmend. So sehr das nötig zu sein scheint, so wenig akzeptiere ich das für mich und so wenig halte ich das für den wirklichen Gehalt dieser Definition von Professionalisierung in der Kunst.

Thema: Vereinbarkeit von Kunst und Kindern

Ingrid Wagner:

Die Kinderfrage wurde so gelöst, dass die Frauen damals keine Kinder bekommen haben. Es ist heute so, dass es sehr viele Frauen gibt, die darauf verzichtet haben und jetzt völlig einsam sind. Ich will nicht sagen, dass es wichtig ist, Kinder zu haben. Sie haben sich damals beschnitten, sie haben abgetrieben, sie haben die Kinder in ihren Biografien verschwiegen, und das hat sich erst in den Nullerjahren geändert, dass Künstlerinnen viel mehr Kinder bekommen und auch aufziehen und dass die Männer mittlerweile auch darüber reden, dass sie vielleicht irgendwo ein Kind haben, das war ja auch bei den Männern nicht üblich. Die Frauen haben sich das wirklich verkniffen und da waren die Frauen im Osten im Vorteil.

Susanne Britz:

Ich bin bildende Künstlerin und habe zwei Kinder und für mich ist das Problem nicht, dass man sagt: ich möchte keine Selbstvermarktung betreiben, sondern es ist das Problem, dass man in viele Teile aufgeteilt ist, dass man Mutter, nach Corona Erzieherin ist.

Man will Künstlerin sein, man will seine eigene Arbeit vorantreiben oder auch kuratorisch arbeiten. Vermarktung heißt ja heute eine wahnsinnige Professionalität, das heißt Internetseiten, Kataloge, und dann kann man sich entscheiden, ob man einen professionellen Katalog macht und in der Zeit nicht künstlerisch arbeiten kann – das ist ein Jahr. Das ist eine wahnsinnige Herausforderung, die an eine Künstlerin mit Kindern herangetragen wird.

Da ist nicht die Frage, ob man es leisten will, sondern ob man es so leisten kann.

Ines Doleschal:

Ich bin Künstlerin und habe in den späten 90-er Jahren im Westen studiert, habe drei Kinder bekommen, und es ist einfach eine Ressourcenknappheit. Es ist einfach keine Zeit. Es gibt nicht nur die Kinder und die Kunst im Atelier und die Selbstverwaltung zu 50 %. Es wäre nötig, dass man 50 % Input in die Vermarktung gibt. Es gibt ja noch den Brotjob, wir müssen ja auch noch arbeiten, also haben wir eine Dreifachbelastung, also wann sollen wir schlafen. Das ist einfach eine Ressourcenknappheit, das ist nicht Unwille. Der Wille ist

da, einfach aus der Vernunft, aus rationalen Gründen. Aber es ist keine Zeit da.

Deshalb wäre es so wichtig, dass gerade diese Personengruppe besonders gefördert wird und in den Fokus der Förderprogramme rückt.

Susanne Britz:

Ich war Künstlerin und habe Kunstpreise bekommen, schon bevor ich Kinder bekommen habe. Meine Arbeit hat ein durchgehendes Thema, in dem grundsätzlich Kinderspielzeuge vorkommen. Die Arbeiten sind anders betrachtet worden in der Zeit, in der ich noch gar keine Kinder hatte, als in der Zeit, in der ich Kinder hatte. Als wären die Kinder nur eine Erklärung für meine Arbeit und danach weniger wert. Das ist eine problematische Sichtweise. Ich habe das Gefühl, dass sich durch das Mutterwerden die Wahrnehmung meines Werks auf eine negative Weise verschiebt.

Kathrin Schrader:

Die Frau wird immer durch das wahrgenommen, was sie sonst noch ist. Ist sie verheiratet? Ist sie Mutter? Wie viele Kinder hat sie?

STATEMENT

An alle Mitstreiter*innen - an Künstlerinnen und Künstler, an alle Verantwortlichen und Verbündeten in der lokalen und bundesweiten Kulturpolitik und an alle netzwerkenden Initiativen, Vereine, Galerien und Museen mit besonderem Augenmerk/Fokus auf das Werk von zeitgenössischen Künstlerinnen und deren historische Vorkämpferinnen

STATEMENT –

des zweitägigen Symposiums **WEGLÄNGEN** am 18.+19. September 2020 in der **INSELGALERIE Berlin**

Unser Symposium anlässlich 25 Jahre INSELGALERIE Berlin fiel in die Zeit eines Davor und Danach: zwischen zwei Lockdowns.

In der Planungsphase ging es uns um die Frage, wie zeitgemäß die Förderung von Künstlerinnen überhaupt noch ist. Schließlich hat sich in den vergangenen 25 Jahren einiges zum Positiven gewandelt. Insbesondere die #metoo-Debatte und das Jahr 2019 führten dazu, dass die Kunst von Frauen international eine größere Beachtung erfuhr. Die Berlinische Galerie, die Tate Gallery London, das Centre Pompidou und das Baltimore Museum of Art gingen führend voran. Es schien, als hätten wir einen großen Schritt in Richtung Gleichberechtigung getan.

Doch dann kam Corona. Unser Symposium musste vom Mai in den September verschoben werden. Die 25 Akteurinnen und Künstlerinnen, die schließlich zwei Tage vor Ort anwesend waren, hatten in diesem halben Jahr die Erfahrung machen müssen, ohne staatliche Hilfe dazustehen, nachdem sämtliche Einnahmequellen im Lockdown weggebrochen waren. Der Berliner Senat hatte sofort

mit einem Hilfspaket für alle Solo-Selbständigen und kleineren Betriebe reagiert. Die späteren Hilfen vom Bund erwiesen sich für Künstler*innen aber als untauglich. Wieder einmal traf die Krise besonders die Frauen hart. Künstlerinnen verdienen ihren Lebensunterhalt auch durch Nebenerwerb, selten im Anstellungsverhältnis, z. B. in der Lehre oder in der Museums-pädagogik. Es ist viel gesagt und geschrieben worden darüber, was die Corona-Krise für die Frauen bedeutet hat und noch bedeutet.

„Homeoffice bedeutet für Tausende Frauen gerade vor allem Home und wenig Office. (...) Wir Frauen sind so viel weniger weit, als wir uns es dachten.“ Julia Jäckel, Chefin des Verlags Gruner + Jahr, Gastbeitrag Die Zeit

Dass die unzureichenden Corona-Stipendien, die schließlich unter dem Druck der Öffentlichkeit von Kulturstaatsministerin Monika Grütters unter dem vollmundigen Titel „Neustart Kultur“ vergeben wurden, letztendlich bei denen ankamen, die sie in dieser besonderen Situation nicht am dringendsten brauchten, ist empörend. Das Bewerbungskriterium „Kinder bis zu 7 Jahren“ klang sozial. Endlich würden die Härten der Elternschaft in der Krise berücksichtigt. Da es Frauen waren/sind, auf deren Schultern die Hauptlast der Kinderbetreuung und -beschulung während des Lockdowns lag, war davon auszugehen, dass diese Personengruppe bei der Vergabe besonders berücksichtigt würde. Doch das Gegenteil war der Fall. Die Juroren verteilten nicht einmal paritätisch an Väter und Mütter.

Die zahlreichen Beschwerden von Bewerberinnen wurden abgeschmettert mit der Begründung, dass „künstlerische Qualität“ das einzige Kriterium der Vergabe gewesen sei, „weder das Geschlecht, noch die soziale und ökonomische Situation der Antragstellenden“. Und diese „hohe künstlerische Qualität“ liefern angeblich nach wie vor in erster Linie männliche Kollegen.

Die Folgen der Corona-Krise und die Erfahrungen aus dieser Zeit gaben den lange zuvor zusammengetragenen Themen des Symposiums jedoch eine andere Brisanz. Der Situation geschuldet, fand das Symposium analog im Kreis der eingeladenen Akteurinnen/Aktivistinnen verschiedener Künstlerinnen-Fördermodelle statt.

Die leidenschaftlichen, mit Fakten untermauerten Rede- und Diskussionsbeiträge wurden per Livestream übertragen und in ca. 200 Zuschaltungen wahrgenommen.

Am Ende des zweiten Tages konnten wir eine Liste der häufigsten Forderungen zusammenstellen, die nun in unser STATEMENT Eingang finden.

WEIBLICHKEIT IST EIN NICHT VERHANDELBARER WERT, DER NOCH IMMER ENTWERTET WIRD.

Wir wollen Schritte gehen, die real **und** zeitnah umsetzbar sind und deren Verweigerung von politischen Verantwortungs-träger*innen begründet werden müssen.

Wir drängen deshalb auf:

Dank für die Förderungen durch

Senatsverwaltung
für Kultur und Europa



Quotierungen

- In der Ankaufspolitik öffentlich geförderter Museen und Institutionen sowie Geschlechter-Parität bei Einzelausstellungen. Nichtbeachtung sollte durch eine Kürzung von staatlichen oder kommunalen Zuwendungen sanktioniert werden.
- Konsequente paritätische Besetzung von Jurys, die über Förderungen, Stipendien und Residenzen entscheiden. Darüber hinaus müssen 50 % der Jury-Mitglieder Künstler*innen der entsprechenden Sparte und Juryentscheidungen paritätisch getroffen werden.

Spezifische Förderprogramme für Künstlerinnen

- Repräsentative Orte für die Kunst von Künstlerinnen. Bei Förderung über öffentliche Mittel muss eine angemessene Honorierung sowohl der ausstellenden Künstlerinnen, der Akteurinnen in Begleitprogrammen wie auch der verantwortlichen Mitarbeiterinnen gewährleistet sein.
- Auskömmliche und institutionelle Förderungen für Einrichtungen, die gezielt Aufträge an Künstlerinnen vergeben oder diese anderweitig unterstützen.

Modelle der sozialen Absicherung von Künstlerinnen

- Gegen Altersarmut: Garantie einer Mindestrente für Künstlerinnen.

- Regelungen für bezahlbare Ateliers auch für Künstlerinnen im Rentenalter, damit sie ihre Ateliers/Archive/Arbeitsmöglichkeiten nicht aufgeben müssen.
- Stipendien und Residenzen für Künstlerinnen mit Kindern und Wiedereinstiegsförderungen nach der Familienpause.
- Anerkennung von Aufgaben der familiären Betreuung und der Pflege von Familienmitgliedern und somit biografische Lücken positiv zu werten.

Künstler*innen in die Mitte der Gesellschaft

- Für die Bewältigung kommender Krisen sollen das kritische und das kreative Potential von Künstler*innen stärker genutzt und Künstler*innen (auch hier quotiert Künstlerinnen) in jeder parlamentarischen Arbeitsgruppe und in allen Fach-ausschüssen paritätisch hinzugezogen werden.

Was außerdem thematisiert wurde:

- Interessenvernetzung spart Geld. Symbiosen mit anderen, auch sozialen Einrichtungen, Projekten und Produktionsstätten, helfen Pläne zu verwirklichen – beispielsweise ein Netzwerk von Hostels, das in Zusammenarbeit mit den Ausreicher*innen von Residenzen für **Künstlerinnen mit Familie** temporär und kostenreduziert Räume bietet, analog zu bereits bestehenden Künstlerhäusern.

Ein Projekt, das in den nächsten Monaten vorangebracht werden soll:

- Ein Ehrentitel für Institutionen, die sich um Künstlerinnen-förderung verdient machen. Der Fokus soll auf vorhandene Strukturen gelegt werden, die sich insbesondere für alleinstehende Künstlerinnen, für Künstlerinnen mit Kindern oder ältere Künstlerinnen bewährt haben und die Künstlerinnen professionalisiert und weitergebracht haben. Diese Strukturen müssen gestärkt und auch miteinander vernetzt werden.

Im Namen der Teilnehmerinnen des Symposiums

Eva Hübner

Mitglied im Vorstand der Berliner Fraueninitiative XANTHIPPE e. V. und Leiterin der INSELGALERIE Berlin

Berlin, November 2020

REFERENTINNENVERZEICHNIS

Susanne Britz

Künstlerin, Kunstvermittlerin, XANTHIPPE e. V.

www.susannebritz.de



Susanne Britz wurde 1974 in Neuwied am Rhein geboren. Nach einem Studium der Philosophie und Chemie nahm sie 1995 ein Studium der Bildenden Kunst an der Johannes-Gutenberg-Universität in Mainz auf. 2000 erhielt sie ein Förderstipendium der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz und begann 2002 ein Masterstudium der Fotografie bei Vladimir Spacek ebenda. 2001 erhielt sie ein Stipendium der Stadt Mainz und studierte in Salzburg in der Klasse von Ernst Caramelle. Weiterhin erhielt sie zwischen 2002 und 2013 Stipendien vom Künstlerhaus Schloss Balmoral, Künstlerhaus Schloss Wiepersdorf, dem tschechischen Ministerium für Kultur in Ostrava, des Landes Mecklenburg-Vorpommern und der Zeit-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius im Künstlerhaus Lukas in Ahrenshoop sowie des Künstlerdorfs Schöppingen und ein Arbeitsstipendium des Freistaats Bayern in Münnerstadt. Die Kunsthalle Recklinghausen verlieh ihr 2009 den Kunstpreis „junger westen 09“. 2012 erhielt sie den BRITA-Kunstpreis für Künstlerische Fotografie in Wiesbaden und 2018 den 1. Preis des Losito Kunstpreises der Losito Kressmann-Zschach Foundation 2020 verlieh ihr das Land Rheinland-Pfalz das KUR(ona)-Stipendium Künstlerhaus Schloss Balmoral in Bad Ems. 2008 trat sie der Künstlerinnengruppe *island between us* bei. Sie ist Mitglied im Deutschen Künstlerbund und bei XANTHIPPE e. V. Seit 2005 lebt und arbeitet sie in Berlin.

64

Ines Doleschal

Künstlerin, Initiative kunst+kind Berlin
www.ines-doleschal.de | www.kunstundkind.berlin



Die 1972 geborene Künstlerin Ines Doleschal, studierte Bildende Kunst, Kunstgeschichte und Englisch an der Universität Tübingen, am Goldsmiths' College in London und an der Kunstakademie Münster. Sie absolvierte den Postgradualen Masterstudiengang „Kunst im Kontext“ an der UdK Berlin. 1999 erhielt sie ein Förderstipendium der Kunstakademie Münster. 2009 und 2010 wurde sie durch ein Stipendium des Kunstvereins Frankfurt/Oder und des Künstlerhauses Lukas in Ahrenshoop gefördert. Sie arbeitet als freie Mitarbeiterin der Staatlichen Museen zu Berlin und des Museums Barberini und übt freie pädagogische und kuratorische Tätigkeiten aus. 2018 gründete sie das Künstlerinnen-Netzwerk kunst+kind berlin. Sie ist Initiatorin und Co-Kuratorin der Ausstellung „KLASSE DAMEN! 100 Jahre Öffnung der Kunstakademie Berlin für Frauen“ im Schloss Biesdorf, die 2019 stattfand. Sie präsentiert ihre Arbeiten Einzel- und Gruppenausstellungen im In- und Ausland. Seit 2001 lebt und arbeitet Ines Doleschal in Berlin. Sie hat drei Kinder, die 2002, 2011 und 2015 geboren wurden. www.ines-doleschal.de

65

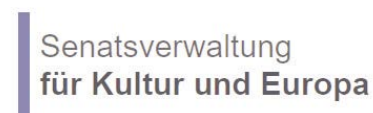
Gerlinde Förster

Kunstwissenschaftlerin, Kunstvermittlerin und Kuratorin, GEDOK Brandenburg
www.gedok-brandenburg.de



Gerlinde Förster wurde 1952 in Dresden geboren. Nachdem sie ihr Studium der Kunstwissenschaft an der Humboldt-Universität 1975 mit einem Diplom abschloss, arbeitete sie beim Beirat für Stadtgestaltung und Bildende Kunst des Magistrats von Berlin. Anschließend war sie bis 1985 für die Internationale Kunstkritikervereinigung (AICA) und die Internationale Gesellschaft der Bildenden Künste (AIAP/ IGBK) als Projektassistentin im Forschungsbereich Erbe der Akademie für Gesellschaftswissenschaften tätig. Sie promovierte über die künstlerische Avantgarde in Dresden nach dem Ersten Weltkrieg. Zwischen 1986 und 1991 war Gerlinde Förster wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsbereich Erbe der Akademie für Gesellschaftswissenschaften. Von 1991 bis 1993 war sie Teil des kunstsoziologischen

Dank für die Förderungen durch



Projekts „Veränderungen der Soziallage von Künstlerinnen im gesellschaftlichen Transformationsprozess“. Seit 1993 ist sie freiberuflich tätig als Kuratorin, Kunstvermittlerin, Projektmanagerin, Autorin und Dozentin. Sie realisierte zahlreiche Kunstprojekte in öffentlichen Einrichtungen des Bundes und des Landes Brandenburg, in Wirtschaftsunternehmen, Galerien und Museen. 1994 initiierte sie den Aufbau des Landesverbandes GEDOK Brandenburg (Gemeinschaft der Künstlerinnen und Kunstfördernden e. V.) und war anschließend als Vorsitzende tätig. 1998 folgte die Gründung und künstlerische Leitung der GALERIE KUNSTFLÜGEL als Projekt der GEDOK Brandenburg. Von 2000 bis 2004 war sie Mitglied des GEDOK-Bundesverbandes und von 2012 bis 2018 Erste stellvertretende Vorsitzende. Förster vertritt seit 2012 die GEDOK im Deutschen Kulturrat und im Deutschen Kunstrat. 2019 wurde ihr der Verdienstorden der Bundesrepublik Deutschland verliehen. Gerlinde Förster lebt in Rangsdorf.

Ute Hartwig-Schulz

Künstlerin, Künstlertgut Prösitz

www.utehartwigschulz.de | www.kuenstlertgut-proesitz.de



66

Ute Hartwig-Schulz wurde 1963 in Berlin geboren. An der Hochschule für Bildende Künste Dresden studierte sie von 1986 bis 1991 und war dort auch von 1995 bis 1996 Meisterschülerin. Seit 1997 leitet sie das „Künstlertgut Prösitz“. Sie lebt und arbeitet in Prösitz, einem Ortsteil von Grimma in Sachsen. Sie hat diverse Kunstprojekte, wie 2015 „Via Regia Freiluftgalerie“ in Leipzig im öffentlichen Raum realisiert. Ihr wurde unter anderem 2013 der Preis der Isolde Hamm Stiftung von der GEDOK Gruppe Sachsen/Leipzig verliehen. Sie nimmt regelmäßig an Symposien, wie 2016 dem „Internationalen Keramiksymposium“ in Boleslawiec in Polen teil. Seit 2008 arbeitet sie an dem Projekt „Via Regia Sculptura“.

Eva Hübner

Leiterin der INSELGALERIE Berlin

www.inselgalerie-berlin.de



Eva Hübner wurde 1951 geboren. Sie schloss ihr Studium als wissenschaftlichen Bibliothekarin mit einem Diplom an der Humboldt-Universität zu Berlin ab. Von 1976 bis 1987 arbeitete sie als Fachredakteurin am VEB Bibliographischen Institut Leipzig und wechselte 1987 zum Rundfunk der DDR in die Hauptabteilung Internationale Verbindungen für Kunst- und Kulturmagazine. 1990 wurde sie Referentin für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden und persönliche Referentin des Rektors sowie Referentin für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Von 1995 bis 1998 war sie in der Senatsverwaltung für Arbeit und Frauen in der Arbeitsgruppe „Überbezirkliches Kulturmanagement“ beim Kulturamt Berlin-Mitte tätig. Ab 2000 bis 2003 ging sie Honorartätigkeiten, wie der Mitarbeit an der Publikation „Labor Ostdeutschland“, nach. Ab 2003 arbeitete sie als Projektmanagerin sowie in der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit für FÖRDERBAND e. V. Zusätzlich war sie dort in der konzeptionellen Entwicklung, Organisation und Koordination von Projekten im künstlerischen und soziokulturellen Bereich tätig. Zudem übernahm sie die Projektsteuerung des WDM-Startups „Supermarkt“ und die Redaktion des Internetauftritts sowie der Publikationen für die Öffentlichkeitsarbeit des Vereins. Sie war dabei beteiligt an der konzeptionellen Entwicklung und am Aufbau eines Online-Archivs als virtuelles Gedächtnis der freien Szene seit 1990. Seit 2017 leitet Eva Hübner die INSELGALERIE Berlin.

67

Katharina Koch

Kuratorin, alpha nova & galerie futura

www.galeriefutura.de



Seit 2012 leitet Katharina Koch die alpha nova & galerie futura in Berlin. Sie studierte Europäische Ethnologie und Gender Studies an der Humboldt-Universität zu Berlin. 2016 promovierte sie am Institut für Europäische Ethnologie mit dem Thema „Creating Spaces – Producing Meanings. Verhandlungen von Raum und Öffentlichkeiten durch Kunstprojekte in Rumänien“ bei Prof. Dr. Beate Binder und PD Dr. Dorothea Dornhof. Ihre Forschung wurde durch ein Stipendium des DAAD gefördert. Ihre Tätigkeitsfelder umfassen sowohl kuratorische als auch wissenschaftliche Arbeitsansätze. Sie hat zahlreiche Kunstprojekte kuratiert und als Filmemacherin diverse Dokumentarfilme realisiert. Ihre Themenschwerpunkte sind Feminismen, Intersektionalität, zeitgenössische Kunst, Kunst und Aktivismus im öffentlichen Raum.

Dank für die Förderungen durch



Kathrin Landa

Künstlerin, MalerinnenNetzWerk Berlin-Leipzig

www.kathrinlanda.de | www.malerinnennetzwerk.com | www.womenpaintersroom.com



Kathrin Landa wurde 1980 in Tettngang in Baden-Württemberg geboren. Sie studierte von 2000 bis 2002 Malerei und Grafik bei Friedemann Hahn an der Akademie für Bildende Künste Mainz, bevor sie von 2002 bis 2006 an die Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig zu Sighard Gille wechselte und ihr Studium mit Diplom abschloss. Von 2006 bis 2009 absolvierte sie ein Meisterstudium bei Annette Schröter an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Von 2008 bis 2011 war sie dort als wissenschaftlich-künstlerische Hilfskraft für Malerei und Grafik tätig. 2008 legte sie das 1. Staatsexamen für das gymnasiale Lehramt Französisch und Kunst an der Universität Leipzig ab, worauf 2015 das 2. Staatsexamen folgte. Seit 2011 ist Landa freischaffende Künstlerin in Berlin sowie Dozentin an der Leipziger Sommerakademie und der Pädagogischen Hochschule Weingarten. 2015 wurde sie mit dem Kulturförderpreis der Städte Ravensburg und Weingarten ausgezeichnet. Im Juni 2015 gründete Kathrin Landa das MalerinnenNetzWerk Berlin-Leipzig, welches zum gemeinnützigen Verein wurde. Zudem gründete sie 2019 den WomenPainersRoom WPR. Sie kuratierte Ausstellungen wie 2018 „DIE JAHRHUNDERT-BAR“ mit Alex Tennigkeit, die den Fokus auf Malerei von Frauen legen.

68



Dank für die Förderungen durch

Senatsverwaltung
für Kultur und Europa



Katriina Lehto-Bleckert

Historikerin und Autorin
www.finnlandzentrum.de



Katriina Lehto-Bleckert studierte Geschichte an der Universität Tampere mit Studienaufenthalten in Berlin und Leipzig. Ihre Magisterarbeit schrieb sie 1994 über „DUTSCHKE UND SEINE ANHÄNGER. Der Anfang der antiautoritären Politisierung in West-Berlin 1965–1967“. Bis 2006 war sie als Lehrerin für Geschichte und Gesellschaftskunde, sowie Sonderpädagogik in Gemeinschaftsschulen und Gymnasien in Finnland tätig. 1999 legte sie die Prüfung zum Lizentiat der Philosophie ab. Die unveröffentlichte Lizentiatsarbeit trägt den Titel „Wir sind neidisch und wir sind traurig gewesen. Der Anfang des autonomen Handelns der Frauen in West-Berlin 1968“. 2010 promovierte sie an der Universität Tampere über „Ulrike Meinhof (1934–1976). Ihr Weg zur Terroristin“. Zwischen 2012 und 2017 erhielt sie Lehraufträge des Nordeuropa-Instituts der Humboldt-Universität zu Berlin. 2021 erscheint im finnischen Verlag Into Kustannus die Kollektivbiographie „Feuerherzen – die Geschichte von Ulrike Meinhof, Andreas Baader und Joschka Fischer“. Zudem arbeitet sie an einem Buch über das Finnland-Zentrum mit dem Titel „Die Finninnen und das Finnland-Zentrum. Ein Stück Heimat in Berlin“. Darüber hinaus veröffentlichte Katriina Lehto-Bleckert mehrere wissenschaftliche Aufsätze sowie weitere Abhandlungen in Finnland zu den Themen Frauen, Biographie und Terrorismus und ist als Autorin, Wissenschaftlerin und Moderatorin in Finnland und in Berlin tätig. Sie lebt in Berlin.

69

Carola Muysers

Kunstwissenschaftlerin und Kuratorin, Vorstandsmitglied der GEDOK Berlin
www.gedok.de | www.berlin-woman.de | www.beesandbutterflies.de



Carola Muysers ist Inhaberin der Agentur für kreative Unternehmen „Bees & Butterflies“ und Vorstandsmitglied der GEDOK Berlin. In ihrer Arbeit als Autorin, Kuratorin, Beraterin und Social Media-Expertin legt sie den Schwerpunkt auf historische und zeitgenössische Bildende Künstlerinnen. Sie hat zahlreiche Vorträge, Publikationen und Ausstellungen zu Künstlerinnen veröffentlicht. Seit 2015 satirische Vorlesungen als „Rächerin der Kunst“ im Rahmen des fiktiven FB-Aufbaustudiengangs #Guckstu für alle.



Dank für die Förderungen durch

Senatsverwaltung
für Kultur und Europa



Anaïs Roesch

Kuratorin, AWARE – Archives of Women Artists, Research & Exhibition, Paris

www.awarewomenartists.com



Anaïs Roesch ist Managerin für Internationale Entwicklung bei AWARE: Archives of Women Artists, Research an Exhibitions. Sie studierte Internationale Beziehungen an der Sciences Po Grenoble (Frankreich) und der Simón Bolívar Andean University (Ecuador). Weiterhin schloss sie den Masterstudiengang „Curatorial Studies“ an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig ab. Seit über 10 Jahren beschäftigt sie sich mit den Überschneidungen von soziopolitischen Belangen (Gender, Umwelt, Friedensbildung). Anaïs arbeitete am Französischen Ministerium für Europa und Äußeres, in der Botschaft, am Centre Pompidou, im Naturkundemuseum Berlin sowie bei COAL | Art and Sustainable Development.

Monica von Rosen

Fotografin

www.vonrosen.ch



70

Monica von Rosen (Nestler), in München geboren, studierte in Stockholm und in Zürich Innenarchitektur und Kunst. 1977 gründete sie im Le Corbusier Pavillon in Zürich das COCO, ein Zentrum für Bürgerinitiativen und war ab 1982 Chefredaktorin der feministischen Kulturzeitschrift „(in)“. Ab 1986 lebte sie im Tessin und gründete dort den Verlag EDITION SCALA sowie „Kulturfokus International“. Als freischaffende Dozentin für Photographie lehrte sie an der Kunsthochschule in Zürich, am ITR Rapperswil und hielt Vorträge an der École National Supérieure de la Photographie in Arles. 1998 gründete Monica von Rosen in Stockholm die Galerie SARA 42. Sie organisierte Austauschprojekte und leitete Workshops u.a. in Albanien, Schweden, Deutschland und der Schweiz. Studien- bzw. Auftragsreisen führten sie nach Indien, Australien, Indonesien, Japan, Süd Amerika, USA, Usbekistan, Taschkent, Russland und in den Mittleren Osten. Ihre Werke sind in privaten und öffentlichen Sammlungen u. a. im Fotomuseum Westlicht Wien, Musée de l` Elysée Lausanne, Schlossmuseum Murnau, Sammlung Banca Gottardo/EFG Art Collection, Interartes Zürich, Ashiya garco collection Osaka vertreten. Mehrere monographische Kunstbände und Kunstsammelbände dokumentieren ihr photographisches und künstlerisches Werk. Monica von Rosen ist in mehreren Dokumentarfilmen eine der Protagonistinnen oder als Film-Fotografin tätig. Momentan arbeitet sie u. a. am Buch „Särens Vermächtnis“, in dem sie 13 Generationen der direkten Frauenlinie ihrer Familie mit ihrer eigenen Geschichte verknüpft. Gegenwärtig wohnt Monica von Rosen wieder in der Schweiz, in der Nähe ihrer 1966 und 1967 geborenen Töchter und der Enkelin.

Dank für die Förderungen durch



Barbara RÜth

Kunstwissenschaftlerin, freie Kuratorin



Barbara RÜth wurde in Braunschweig geboren. Sie studierte von 1962 bis 1966 Kunst und Geschichte an der Universität Greifswald. Von 1984 bis 1989 war sie Mitglied des Verbandes Bildender Künstler (VBK). Zwischen 1985 und 1990 arbeitete sie als Fachredakteurin der Zeitschrift „Bildende Kunst“. Für das interdisziplinäre Projekt „eigen art ost frau“ war sie von 1992 bis 1993 als Kuratorin, Katalogredaktion, Filmregisseurin und in der Pressearbeit tätig. 1995 kuratierte sie das Ausstellungsprojekts „ueber kreuz“ in Basel und Berlin. Im Zuge des interdisziplinären Projekts „RESERVOIR I-X“ in den Wasserspeichern von Prenzlauer Berg arbeitete sie zwischen 1995 und 2003 als Projektleiterin und war für die Konzeption und Katalogredaktion verantwortlich. 1999 war sie als Kuratorin und Katalogredakteurin Teil der Ausstellung „EXPERIMENT MENSCH“ im Naturkundemuseum in Berlin. Weiterhin beteiligte sie sich an der Konzeption und Organisation des Wettbewerbs *Kunst statt Werbung* „Berlin Alexanderplatz U2“ in der NGBK von 1998 bis 2004. 2007 übernahm sie die Projektleitung für den Aufbau des Online Kulturfond-Archivs „Projekte und Orte der Freien Szene Berlins“. Sie ist seit 1990 Mitglied bei Förderband e. V. Kulturinitiative Berlin. Ab 1970 hat Barbara RÜth diverse Ausstellungen kuratiert sowie Rezensionen und Katalogtexte verfasst.

71

Anna Thinius

Künstlerin, Frauenmuseum Bonn

www.anna-thinius.de | www.frauenmuseum.de



Anna Thinius wurde 1885 in Plauen im Vogtland geboren. Sie studierte Textildesign an der Hochschule Hof und absolvierte einen Master of Fine Arts an der Alanus Hochschule in Alfter. Seit 2008 ist Anna Thinius mit Kunstprojekten, Illustration und Workshops freiberuflich tätig. 2012 absolvierte sie Auslandsaufenthalte in England und Indien. Zwischen 2012 und 2014 war sie als Textildesignerin tätig. Seit 2014 hat sie an partizipatorischen Kunstprojekten und Workshops im In- und Ausland unter anderem in Bonn, Rumänien, Südafrika und Portugal teilgenommen. Seit Juni 2020 ist sie Projekt-Managerin im Frauenmuseum Bonn. Ihre Kunst stellt sie regelmäßig in Einzel- und Gruppenausstellungen aus.

Ingrid Wagner

Kunstwissenschaftlerin und Kuratorin, ehem. Senatsverwaltung Kultur und Europa Berlin



Ingrid Wagner studierte von 1972 bis 1992 Kunstpädagogik, Kunstgeschichte, und Germanistik. Sie absolvierte das 1. und 2. Staatsexamen für die Lehrfächer Bildende Kunst und Deutsch in Berlin. Ihre Promotion hatte den Titel: Weiblichkeit und ästhetisches Handeln bei zeitgenössischen bildenden Künstlerinnen 1975 bis 1990 an der UdK Berlin. Zwischen 1981 und 1992 war sie Lehrbeauftragte an der Hochschule der Künste Berlin, später UdK, Akademie der Künste München und HBK Braunschweig, Von 1986 bis 1991 hatte sie eine Anstellung als Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fachbereich Visuelle Kommunikation der Hochschule der Künste Berlin. Ab 1991 bis 1996 war sie Referatsleiterin des Künstlerinnenprogramm in der Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten Berlin. Im Anschluss wurde sie 1996 Referentin für Literatur in der Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur. Seit 2002 arbeitete sie als stellvertretende Referatsleiterin in der für Kulturelle Angelegenheiten zuständigen Senatsverwaltung sowie als Koordinatorin für Projekte und Stipendien und Referentin für Bildende Kunst, Literatur, Tanz, Kulturaustausch. Daneben hatte sie seit 1992 laufend Lehraufträge an US-amerikanischen und deutschen Kunsthochschulen sowie am Fachbereich Neuere Deutsche Literatur der Humboldt Universität zu Berlin. Mit diversen Aktivitäten, Vorträgen und Angeboten engagierte sie sich für die Professionalisierung von bildenden Künstler*innen. Dazu arbeitete sie mit verschiedenen Kunsthochschulen, z. B. dem Career Center der UdK Berlin und der HTW Berlin zusammen. Weiterhin war sie als Kuratorin vorwiegend in der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst und als Publizistin für Ausstellungen zeitgenössischer Kunst in Berlin tätig. Seit Mai 2020 ist Ingrid Wagner im Ruhestand.

72

Ute Weiss Leder

Künstlerin, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit des bbk berlin e.V.

Köthener Str. 44, 10963 Berlin, presse@bbk-berlin.de | www.bbk-berlin.de | www.weiss-leder.de



Ute Weiss Leder ist eine in Berlin lebende und arbeitende Künstlerin. Sie wurde 1959 in Berlin geboren und studierte an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig sowie an der Hochschule der Künste Berlin (heute UDK). Unter anderem erhielt sie 2001 und 1996 ein Arbeitsstipendium des Berliner Senats für Kultur sowie den 1993 den Preis ars viva des BDI. Arbeitsaufenthalte tätigte sie 1993 in Moskau und 1995 in der Villa Massimo in Rom und dem Cultural Center in Chicago. 1996 hatte sie eine Residenz der Leube-Stiftung in Salzburg und 1997 einen Aufenthalt mit Artspace in Sydney. Seit 2007 ist sie in der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit beim bbk berlin, dem Berufsverband bildender Künstler*innen Berlin aktiv. Ihre Arbeiten stellt sie national und international aus.

IMPRESSUM



Herausgeber:

Berliner Fraueninitiative Xanthippe e. V. – INSELGALERIE Berlin

VPI Eva Hübner

Redaktion: Camilla Daab, Eva Hübner, Gabi Ivan

DANKSAGUNG

Wir bedanken uns für die Förderung des **Symposiums** durch das **Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend** und die Förderung der **INSELGALERIE Berlin** durch die **Senatsverwaltung für Kultur und Europa Berlin, Künstlerinnenförderung**.

Das Symposium hätte nicht umgesetzt werden können ohne die Bereitschaft der Referentinnen und ausstellenden Künstlerinnen, auch nach einer Verschiebung durch den ersten Lockdown als Akteurinnen die geplanten Themen in einer Livestream-Präsentation zu diskutieren.

Trotz vieler Einschränkungen fanden die zwei Tage in einer wunderbaren Atmosphäre statt, geprägt von Engagement und Ergebnisorientiertheit. Ein äußerst kreatives Team aus Helferinnen und Helfern trug wesentlich dazu bei.

Für die technische Unterstützung danken wir den Kollegen von Streampark GmbH & Co sowie Marco Hanitzsch, CoResult.



Senatsverwaltung
für Kultur und Europa