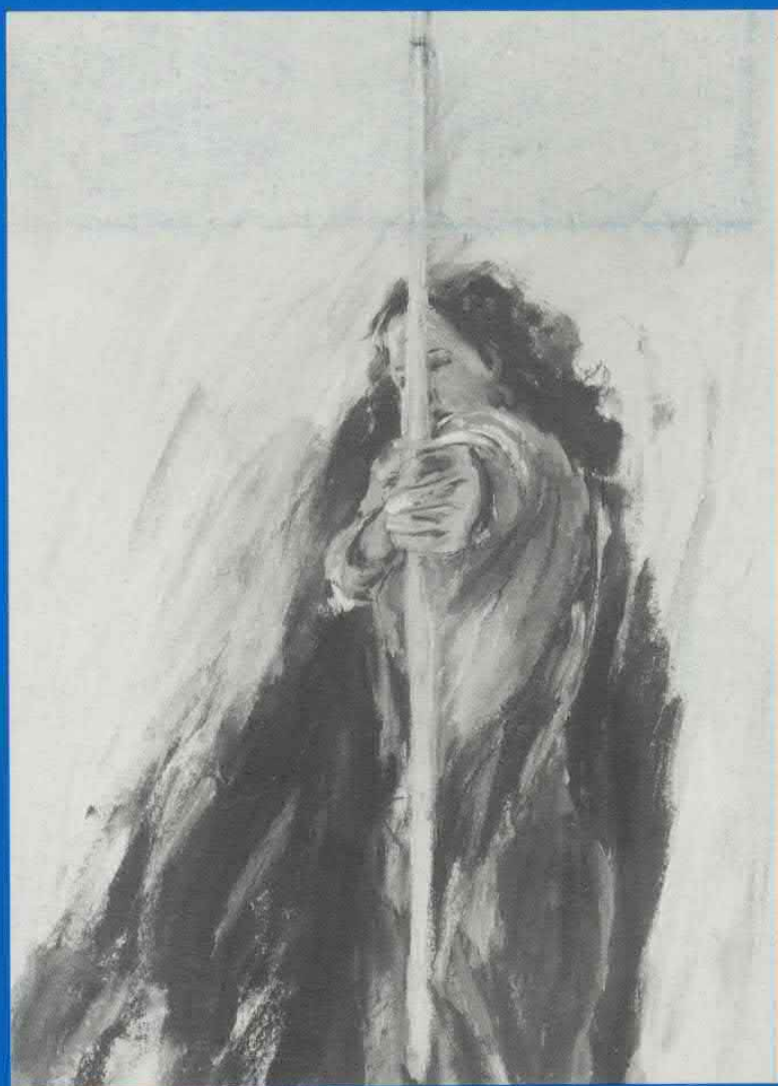


feministische zeit-schrift für die visuellen künste

nr. 0 / 1977

kassandra

die umweltgestaltung, architektur, bühnenbildnerei, malerei,
restaurierung, musterzeichnung, weberei, grafik, plastik,
fotografie, karikatur, töpferei, kunsterziehung,
kunstwissenschaft, (kunst)kritik



ausstellungs-
ausschreibung
lucy über
ulrike rosenbach

hausfrauen-
kunst
feministische
comix

berlin + zürich

preis: für frauen dm 5,- / sfr. 5,50 · für männer dm 6,- / sfr. 6,60*

* dieser preis gilt solange, bis die forderung »gleicher lohn für gleiche arbeit« verwirklicht ist.



wer war kassandra

kassandra war die tochter der königin hekuba und des königs priamos von troja. ihr bruder hektor fiel im trojanischen krieg (um 1100 vor chr.), den ihr zweiter bruder paris, dem zuliebe sie auf die thronfolge verzichtete, angeblich angezettelt hatte, weil helena, königin von sparta und frau des menelaos, mit ihm durchgebrannt war. so die legende: in wirklichkeit handelte es sich wohl weniger um die zurückeroberung einer frau, als vielmehr um den strategisch wichtigen stützpunkt troja an den dardanellen, von dem aus der zugang nach asien kontrolliert werden konnte.

kassandra — seherisch begabt — hatte den fall trojas durch eine list der griechen (trojanisches pferd) minutiös vorausgesagt. doch glaubte ihr niemand. agamemnon, könig von mykene, ein alliierter der spartaner im kampf gegen troja, nahm die streitbare königstochter kurzerhand als kriegsbeute mit nach hause.

er hatte jedoch nicht mit der eifersucht seiner frau klytämnestra gerechnet. kassandra hielt auch drüben in griechenland nicht mit ihren prophezeihungen hinter den berg, unvorsichtigerweise hatte sie klytämnestra daraufhingewiesen, daß ihr eigener sohn orest sie umbringen würde. klytämnestra schlug die schwester-

liche warnung in den wind, bezichtigte die geisel ihres mannes des ehebruchs und brachte beide kurzerhand gemeinsam mit einem helfershelfer um. kassandra hat zwar auch das vorausgesehen, jedoch nichts zu ihrer rettung unternommen.

trotz matriachats in den meisten stadtstaaten griechenlands lag die frauenbewegung zu dieser zeit noch sehr im argen. kassandra war zu früh geboren worden, um lysistrata um hilfe bitten zu können, die die spartanerinnen später zum gebärstreik aufrief. auch gab es noch keine sommer-unis für frauen auf der in-sel lesbos, die von der lyrikerin sappho in den fachrichtungen musik, tanz und dichtung organisiert wurden, wen hätte sie mobilisieren sollen, selbst ihre eigene mutter hielt sie für verrückt.

literatur:
die ilias (homer) — um 740 vor chr.
agamemnon (aischylos) — 525/524 — 456/455 vor chr.
die troerinnen (euripides) — 415 vor chr.

übrigens, kassandra sammelt geschichten über kassandra — auch widersprüchliche. bitte herschicken, wir veröffentlichen sie nacheinander.

feministische zeit-schrift f. d. visuellen kunst
kassandra

windscheidstraße 19

1000 berlin 12



lt sich vor: eine zeit-schrift die künstlerisch, handwerk-anisatorisch und schreibend llturbetrieb tätig sind, die es ir interessieren und die den enauer herr-kömmlichen

ualistisch, nicht-kooperativ, religiös, stilistisch und kritik nativ, narzistisch und sexi-

rfgabe, forum zu werden für isoliert in ihren vier wänden ar, einem büro, einer fabrik, seen, archiven, galerien und verkeln und sie will sie zur n.

ein kartell zu bilden, das soll, über die adressen,

die fotografierinnen	18	bücher, dias, fotos, kataloge, vorträge, manuskripte, ateliers und ausstellungen ausgetauscht werden können.
bignia corradini	24	
kassandra's zitatenschatz	28	

was will kassandra

impresum	28
verena loewensberg	29
frauen im polnischen konstruktivismus	30
keramik	32
kassandra kartell	35
der geist ist nicht männlich — nur sein artikel	36
... und fluchend stehen wir	
frauen vor unseren ab-bildern	37
vier generationen frauen	
ausstellungs-ausschreibung	39
women artists 1550—1950	40
lucy lippard über ulrike rosenbach	43
bilder gegen ein k(l)assengesetz	47

das kassandra-kartell will besonders gruppen-ausstellungen von frauen fördern und in jeder weise unterstützen. angefangen von der beschaffung von ausstellungsräumen bis hin zur herstellung von plakaten und katalogen und deren inhaltlicher vorbereitung in gemeinsamen regionalen und überregionalen workshops.

kassandra will nachdrücklich daran erinnern, daß alle künste weiblich sind und frauen aus allen sparten seit dem mittelalter systematisch vertrieben oder schlicht totgeschwiegen wurden.

kassandra will dazu beitragen, die (kunst)-festung in ihrer herr-kömmlichen form gemeinsam zu stürmen, die situation der frauen, die bereits im (kunst)-betrieb arbeiten verbessern und interessierten frauen, den zugang erleichtern.

kassandra möchte schließlich —————> zielstrebig, an der weiterentwicklung einer feministischen theorie der kunst arbeiten.

das alles geht nur, wenn möglichst viele frauen mitarbeiten.

redaktionsschluß für kassandra nr. 1 ist der 6. januar 1978.

ich möchte gern **Kassandra** bestellen:

- ♀ die vorliegende ausgabe exemplare
- ♀ die nächste ausgabe nr.1 exemplare
- ♀ ein jahresabonnement exemplare

name
straße
datum

vorname
ort
unterschrift

ich habe den betrag von dm..... + dm.... versand
überwiesen auf konto: kassandra nr. 344/3900 berliner
disconto bank / pschto: antje finger blnw. 369949-107

feministische zeit-schrift für die visuellen künste nr. 0/1977

kassandra

inhalt

bonbons für die seele	2
spanische wände	6
gesucht: noch hände für wände	7
u-bahn-bilder in schweden	10
eine geschichte, wie zehn frauen auszogen, das fürchten zu lernen ...	11
die kontroverse um die mitarbeit der zürcher frauengruppe im kulturmagazin	12
der hausfrauenblick	13
porträt der künstlerin als hausfrau	14
die fotografinnen	18
bignia corradini	24
kassandra's zitatschatz	28

kassandra nummer 0 stellt sich vor: eine zeit-schrift von frauen für frauen, die künstlerisch, handwerklich, wissenschaftlich, organisatorisch und schreibend in irgendeiner form im kulturbetrieb tätig sind, die es gerne wären, die sich dafür interessieren und die den herkömmlichen oder genauer herr-kömmlichen (kunst)-begriff ablehnen.

herr-kömmlich = individualistisch, nicht-kooperativ, konkurrenzüchtig, ersatzreligiös, stilistisch und kritik fixiert, inhaltsleer, affirmativ, narzistisch und sexistisch.

kassandra stellt sich die aufgabe, forum zu werden für alle diejenigen frauen, die isoliert in ihren vier wänden einem atelier, einer agentur, einem büro, einer fabrik, seminaren, instituten, museen, archiven, galerien und redaktionen vor sich hinwerkeln und sie will sie zur zusammenarbeit ermuntern.

kassandra beabsichtigt, ein kartell zu bilden, das eine einrichtung werden soll, über die adressen, bücher, dias, fotos, kataloge, vorträge, manuskripte, ateliers und ausstellungen ausgetauscht werden können.

wer war kassandra

kassandra war die tochter der königin hekuba und des königs priamos von troja. ihr bruder hektor fiel im trojanischen krieg (um 1100 vor chr.), den ihr zweiter bruder paris, dem zuliebe sie auf die thronfolge verzichtete, angeblich angezettelt hatte, weil helena, königin von sparta und frau des menelaos, mit ihm durchgebrannt war. so die legende: in wirklichkeit handelte es sich wohl weniger um die zurückeroberung einer frau, als vielmehr um den strategisch wichtigen stützpunkt troja an den dardanellen, von dem aus der zugang nach asien kontrolliert werden konnte.

kassandra — seherisch begabt — hatte den fall trojas durch eine list der griechen (trojanisches pferd) minutiös vorausgesagt, doch glaubte ihr niemand. agamemnon, könig von mykene, ein allierter der spartaner im kampf gegen troja, nahm die streitbare königstochter kurzerhand als kriegsbeute mit nach hause.

er hatte jedoch nicht mit der eifersucht seiner frau klytämnestra gerechnet, kassandra hielt auch drüben in griechenland nicht mit ihren prophezeihungen hinter den berg, unvorsichtigerweise hatte sie klytämnestra daraufhingewiesen, daß ihr eigener sohn orest sie umbringen würde. klytämnestra schlug die schwester-

liche warnung in den wind, bezichtigte die geisel ihres mannes des ehebruchs und brachte beide kurzerhand gemeinsam mit einem helfershelfer um. kassandra hat zwar auch das vorausgesehen, jedoch nichts zu ihrer rettung unternommen.

trotz matriachats in den meisten stadtstaaten griechenlands lag die frauenbewegung zu dieser zeit noch sehr im argen. kassandra war zu früh geboren worden, um lysistrata um hilfe bitten zu können, die die spartanerinnen später zum gebärstreik aufrief. auch gab es noch keine sommer-unis für frauen auf der insel lesbos, die von der lyrikerin sappho in den fachrichtungen musik, tanz und dichtung organisiert wurden. wen hätte sie mobilisieren sollen, selbst ihre eigene mutter hielt sie für verrückt.

literatur:

die ilias (homer) — um 740 vor chr.
agamemnon (aischylos) — 525/524 — 456/455 vor chr.
die troerinnen (euripides) — 415 vor chr.

übrigens, kassandra sammelt geschichten über kassandra — auch widersprüchliche. bitte herschicken, wir veröffentlichen sie nacheinander.

was will kassandra

impresum	28
verena loewensberg	29
frauen im polnischen	
konstruktivismus	30
keramik	32
kassandra kartell	35
der geist ist nicht männlich — nur sein artikel	36
... und fluchend stehen wir frauen vor unseren ab-bildern	37
vier generationen frauen	
ausstellungs-ausschreibung	39
women artists 1550—1950	40
lucy lippard über ulrike rosenbach	43
bilder gegen ein k(l)assengesetz	47

das kassandra-kartell will besonders gruppen-ausstellungen von frauen fördern und in jeder weise unterstützen. angefangen von der beschaffung von ausstellungsräumen bis hin zur herstellung von plakaten und katalogen und deren inhaltlicher vorbereitung in gemeinsamen regionalen und überregionalen work-shops.

kassandra will nachdrücklich daran erinnern, daß alle künste weiblich sind und frauen aus allen sparten seit dem mittelalter systematisch vertrieben oder schlicht totgeschwiegen wurden.

kassandra will dazu beitragen, die (kunst)-festung in ihrer herr-kömmlichen form gemeinsam zu stürmen, die situation der frauen, die bereits im (kunst)-betrieb arbeiten verbessern und interessierten frauen, den zugang erleichtern.

kassandra möchte schließlich —————> zielstrebig, an der weiterentwicklung einer feministischen theorie der kunst arbeiten.

das alles geht nur, wenn möglichst viele frauen mitarbeiten.

redaktionsschluß für kassandra nr. 1 ist der 6. januar 1978.

comic bücher sind mehr als jedes andere literarische genre bis heute fast ausschließlich eine domäne der männer. romane, gedichte, dramen — und sogar science fiction — haben mächtige weibliche stimmen, aber die fantasiewelt der comics (in den u.s.a.) war noch bis vor kurzem eine welt, die beinahe kristallklar männliche werte und eitelkeiten verkörperte.

hier gilt wie in anderen medien auch, daß die ausnahme die regel ist. eine der zeitlosen comics lieb-linge, die „kleine lulu“, wurde von margery henderson buell erfunden. aber das ist wirklich eine einsame ausnahme. der rest, einschließlich aller großen amerikanischen comic-heldinnen wie nancy, mary worth, petunia pig, juliet stones und sogar wonderwoman sind geschöpfe der männlichen vorstellungswelt und führen sich natürlich in einer art und weise auf, die die patriarchalische empfindsamkeit nicht verletzt.



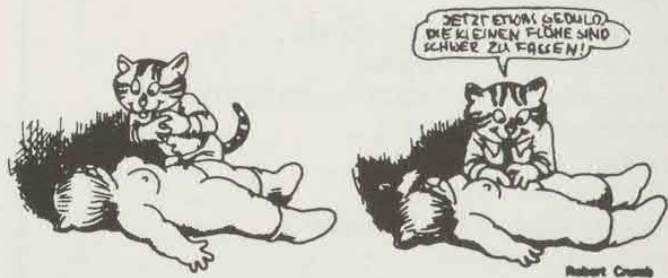
aber nichts ist gegen die frauenbewegung immun, auch nicht die comics. schon gibt es eine beträchtliche anzahl comics, die von frauen über frauen geschrieben wurden. sie dehnen damit die weibliche betrachtungsweise bis in's herz der popkultur aus.

seltenerweise betraten die frauen die comic-buch-szene ähnlich wie ihre linken schwestern die frauenbewegung der späten 60er jahre, nämlich als reaktion auf die diskriminierende behandlung durch die männlichen kollegen. die ganze geschichte erfordert einen rückblick auf die jüngste geschichte der comic-buch-produktion.

mit ausnahme solcher pionierbemühungen von harvey kurtzman's mad magazin, war die „comic-buch-industrie bis 1967 ein monolytisch kontrolliertes fabrikationssystem“, in dem die zeichner gezwungen wurden, endlose versionen von donald duck, superman, green hornet und so weiter am fließband herzustellen. eine zwangsjacke, die bewirkte, daß die anziehungskraft der comics auf kinder und halblesefähige erwachsene sank. die unvermeidliche rebellion gegen die künstlerische sterilität, vom system der herstellung auferlegt, ließ den comic-buch untergrund heranreifen. jüngere cartoonisten wie robert crumb,

bonbons

richard corben, s. clay wilson schlossen die kunstform des comic mit den anti-establishment normen und ideen der hippy subkultur der westküste kurz. derart befreit, konnte der künstler alle konventionen und tabus des traditionellen comic über bord werfen und seiner fantasie freien lauf lassen. „nichts ist zu weit weg, um nicht gedruckt zu werden“, wurde zum erklärten leitmotiv der hippy kultur.



das ergebnis der unzensurierten männlichen visionen war sadomasochistische pornografie. von einigen bemerkenswerten ausnahmen abgesehen, wie „binky jones trifft die jungfrau maria“, die brillant die ursprüngliche prophezeiung erfüllt, um die angepaßtheit und unaufrichtigkeit des amerikanischen lebensstils lächerlich zu machen, spiegeln die meisten untergrund comics das ausmaß der krankhaftigkeit ihrer schöpfer. in der flut der untergrund comics gibt es ein immer wiederkehrendes thema: gewalt und sex, sex und gewalt, gewalttätiger sex, dessen objekte frauen sind. frauen, die von gruppen genotzüchtigt, von gigantischen penis aufgespießt und von monstern bestiegen werden (was sie selbstverständlich mögen). frauen, die geschlagen und erniedrigt werden — so etwas inspirierte die neuen cartoonisten.



für die seele

weibliche zeichnerinnen, die von der comic-buch-fabrikation ausgeschlossen waren, hießen die untergrundbewegung zunächst willkommen mit seinem anti-establishment gehabe. sie erwarteten wie ihre schwestern der politischen subkultur, daß die neue zeit der freiheit und aufklärung auch die frauen mit einbeziehen würde. besonders, da viele von ihnen freunden, geliebte, genossinnen der untergrund cartoonisten waren. „es gab keinen weg in die bücher der männer. sie waren einfach nicht daran interessiert, uns eine chance zu geben“. wenn sie sich dazu herabließen, überhaupt irgendwelche erklärungen abzugeben, begründeten sie den ausschluß von frauen wie ihre brüder vom establishment mit „qualität“ oder besser dem mangel daran.

die aussperrung von frauen fiel zusammen mit den ersten regungen feministischen bewußtseins. eine explosive kombination, die eine neue comic-buch machart, den frauen-comic, am horizont aufblin-ken ließ. die ersten wurden 1970 von der women's basement press in san francisco herausgebracht. „it ain't me babe“. (ich bin's nicht baby) sind acht bebilderte geschichten, die inhaltlich von geschichten über matriarchalische epochen und djungel-königinnen, bis hin zu alltagsschilderungen mit belästigungen auf der straße und im schreibbüro reichen. brillianter mittelpunkt sind ein paar alt vertraute lieblingsheldinnen wie petunia pig mit sprechblasen wie „du glaubst, dein freund ist ein schwein“ oder juliet jones „wer hat mir diese albernen worte in den mund gelegt? wie lange muß ich noch dieser geistlose simpel bleiben, der im schatten eines radiergummis zum schweigen gebracht wird?“ und klein lulu sagt zu iggy „scheiß drauf“. zuletzt wurden die beiden gesehen, wie sie in ihrem frauenzentrum, den umsturz gegen ihre patriarchalischen zeichner planen.

„ich bin's nicht baby“ war indessen nur eine vorboten für das, was noch kommen sollte. obwohl die herstellung ihres eigenen buches für die weiblichen cartoonisten nicht gleichbedeutend mit einem sesam-öffne-dich war, weckte sie doch das bedürfnis nach mehr frauen-comics, um sich schärfer gegen die groteske porträtierung von frauen in den hippy-comics abzusetzen. seit anfang 1973 produzieren zwei gruppen in californien regelmäßig. nannygoat-produktion im süden des landes und wimen's comix collective arbeitet am golf von san francisco. nannygoat-comics werden von einem zwei-frauen-team illustriert und geschrieben von chin lyvli und joyce sutton (auch bekannt als joyce smutton = zote). das kollektiv vom golf produziert bücher, die beiträge von etwa 15

frauen enthalten. die redaktionellen arbeiten für jedes comic-buch werden reihum von jedem mitglied der gruppe wahrgenommen. aus dem ganzen land kommen beiträge von frauen, darunter auch von solchen, die nie zuvor veröffentlicht haben. bisher ein einzigartiger vorgang in der welt der comics.



das wimen's comix collective ist ein vielschichtig zusammengesetztes team von der hausfrau bis zur professionellen zeichnerin und in seinem verhältnis zur frauenbewegung. der feminismus ist dabei nicht unabdingbares kriterium für die gruppenmitgliedschaft oder die storyauswahl. die gruppenmitglieder betonen sehr, daß sie sich zwar als anti-rassistisch und anti-sexistisch verstehen, aber keine bestimmte ideologische linie in ihren comics vertreten. „wir machen keine propaganda. wir glauben, daß unsere offenheit und unser mangel an dogmatismus wichtige voraussetzung und bestandteil einer feministischen einstellung sind. jede frau und jeder mensch sollte das recht, sich frei auszudrücken und seine eigenen wertvorstellungen haben.“ so serviert wimen's comix ein gut belegtes illustriertes brot von stillen und geschichten. da gibt es fantasiegeschichten von superheldinnen (amazonen- und weltraumköniginnen), geschichten von frauen, die alles andere sind als superheldinnen (wie die neurotische jüdin goldie, dick und unbeliebt), da ist pudge, die aus der stadt normal weggelaufen ist nach san francisco, um das klasse hippy-leben zu suchen.

ferner gibt es einige ausgezeichnete wahre romane und horror comics und traurig-komische geschichten über hungerkuren, abtreibung, langweiligen sex, langweilige psychiater und exhibitionisten, sowie unterhaltsame rache-geschichten („schau madge, ich bin zwar ein befreiter mann, aber ich mag nicht sexuell belästigt werden“) und scherze und winzige,

beziehungsweise aufblasbare penisse obwohl die geschichten tendenziell heterosexuell sind, sind die Frauen darin obenauf.

um aber stile und geschichten wirklich zu begreifen, ist es wesentlich, die beziehungen zwischen den weiblichen cartoonisten und dem männlichen comic-untergrund zu verstehen. wie bei ihren männlichen gegenspielern ist das geschichtenmaterial der weiblichen cartoonisten bilderstürmerei. jedoch funktioniert ihre bilderstürmerei auf zwei ebenen. sie beschäftigt sich nicht nur mit der entlarvung von heuchelei und scheinheiligem gerede des alltags, sondern zielt besonders auf die krasse sex- und gewalt-formel ab, die für den männlichen untergrund so charakteristisch ist. „du mußt nicht vergessen“ betonte eine frau, „daß beinahe alle weiblichen cartoonisten irgendwie mit den männlichen zeichnern der subkultur verbunden sind“, die ganze buchproduktion startete als exakte reaktion darauf, was männliche comics ausagten. ein riesenmaterialhaufen liegt damit zur bearbeitung vor. besonders die ersten beiden ausgaben von wimmen's comix sind als parodie darauf zu verstehen. was den männern recht war, ist den frauen billig. jedenfalls ist erklärlich, warum die meisten weiblichen comics so drastisch sind. vulgarität ist hier bewußtes ausdrucks-mittel. der spieß wird einfach umgedreht, um sowohl die männlichen kollegen, als auch die leser zu schocken, und sie zu zwingen, einzusehen, wie sexistisch frauen in comics dargestellt werden. dabei sind die frauen-comics eher direkt als pornografisch. bezeichnenderweise haben denn auch mehr männer als frauen geäußert, sie fühlten sich davon abgestoßen. „mir wurde beim lesen speiübel“, behauptete ein untergrund-comic-verleger über eine geschichte in wimmen's comix. diese worte kamen von einem mann, dessen verlagsprodukte zur pornografisch sexistischen spitzenklasse zählen.

offensichtlich kann solche abscheu nicht schlicht durch den anblick von nacktheit, szenen mit geschlechtsverkehr und eine wenig damenhafte sprache erzeugt werden, denn untergrund-comics bestehen doch fast ausschließlich aus diesen zutaten. unter hinzufügung einer gehörigen portion gewalt. genauer gefragt, was ist es denn nun eigentlich, daß bei jenen männlichen betrachtern dieses flaue gefühl im magen hervorruft, die im allgemeinen eine art von humor bevorzugen, der einen henry miller schocken würde?

oberflächlich könnte man feststellen, daß männer keinen humor haben, ja ihren humor verlieren, wenn über sie gelacht wird, besonders, wenn frauen witze über sie machen. da aber nur ein bruchteil der geschichten ausschließlich damit befaßt ist, männer auseinanderzunehmen, muß es wohl noch eine andere erklärung geben, obwohl weibliche comics

die gleiche mißachtung für heilige kühe zeigen und den selben „laß-alles-heraushängen“-stil haben, wird in ihren comics unmißverständlich enthüllt, was weibliche erfahrung ausmacht, die die frauen den männern bisher vorenthalten haben aus furcht, sie zu verletzen.

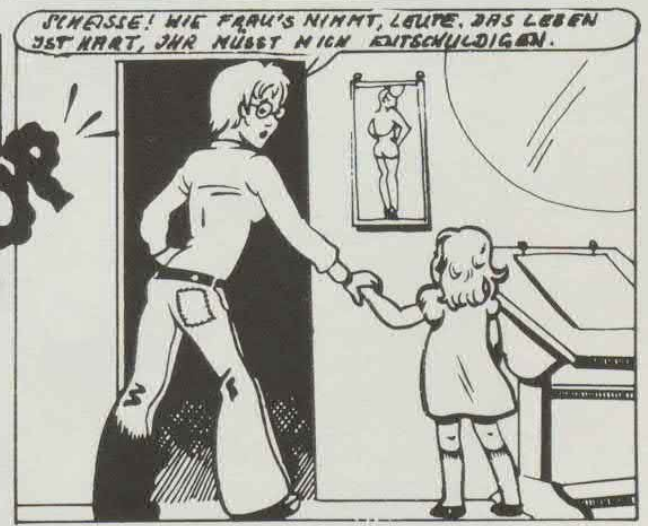
ist es denn möglich, daß die quelle männlichen unbehagens, die weibliche respektlosigkeit vor patriarchalischen tabus ist, die ihnen endlich einmal zeigt, was weibliche erfahrung ist, vor der sie sich fürchten und die sie verachten. ein wichtiges beispiel hierfür ist vielleicht die titelstory in tits & clits der nanny goat produktion. sie zeigt die irrungen und wirrungen einer frau, die unerwartet ihre periode bekommt, ohne binden und ohne geld, welche zu kaufen, und die jetzt ihren einfallsreichtum gebraucht, um einen ersatz zu finden. dies ist bestimmt nicht eine geschichte, die dazu geschaffen ist, männer aufzureißen.

massenvergewaltigungen sind dagegen ein gesunder spaß. aber menstruation ist widerlich – oder wie war noch das wort dafür – unsauber. haben sie denn kein schamgefühl?

die reaktion der frauen war viel komplexer. einige meinen, die weiblichen comics würden die sexistischen bilder von frauen festschreiben. anderen sind sie zu pessimistisch und nicht genügend kämpferisch am schluß. die zeichnerinnen und ihre anhängerrinnen sind da ganz anderer ansicht. „sicher sind einige der frauen realistisch überzeichnet, aber eben humorvoll. selbstverständlich haben viele frauen ähnliche erfahrungen auch gemacht, zumeist negative. wir sehen unsere comics schlicht als geschichte der amerikanischen durchschnittsfrau.

hier soll über albernheiten und auch über schmerzliche dinge, die wir erlebt haben, gelacht werden. wir haben sie von ihrem podest heruntergeholt. und die cartoons dazu benutzt, unseren qualen, den geist auszutreiben“. das befreit nicht nur die künstlerin, sondern auch die leserin, die sich mit der episode identifizieren kann nach dem motto: „hallo, das bin ich 1965 in reno“ selbst wenn einige leute sich verletzt fühlen, werden sie gezwungen, zu reagieren und darüber nachzudenken, warum sie eigentlich verletzt sind. weibliche zeichnerinnen sehen im comic-buch die möglichkeit, eine messerscharfe nachricht zu übermitteln, seine reichweite übertrifft alle anderen konventionellen medien, da humorvolle botschaften lieber vernommen werden, als argumente in publikationen für den mittleren oder gehobenen anspruch. „warum sollte die frauenbefreiung nur auf einem einzigen weg vorangetrieben werden? warum muß wahrheit immer unbedingt ernsthaft sein? wie hoch auch immer eure ansprüche sein mögen, hier ist etwas für jede neue frau, habt ihr immer noch vorurteile? erstmal probieren und dann wegkippen“, lautet der rat von wimmen's comix collective.

Besuch bei der Künstlerin in ihrem eigenen atelier !!





madrid: arbeiterinnen einer präzisionsgerätefabrik protestieren gegen die maschinelle ausbeutung ihrer arbeitskraft.

spanische wände

barcelona: wahlpropaganda der kommunistischen partei kataloniens mit weiblichen protagonistinnen für ein gerechteres und auch lustbetonteres spanien.

caroline kesser



Bezirksamt Charlottenburg von Berlin
Abteilung Volkabildung
Schulamt

BERLIN

Bezirksamt Charlottenburg, Heerstraße 12, 1000 Berlin 19

GeschZ. (bei Antwort bitte angeben)
L

Bearbeiter Klotz

Zimmer 229

Fernruf 3006 208 (Durchwahl)
Intern (071) 76 208

Datum 14.10.1977

1000 Berlin 12

Sehr geehrte Damen und Herren!

Die Bezirksverordnetenversammlung Charlottenburg hat in ihrer Sitzung am 15.9.1977 beschlossen, einen Kunstbeirat ins Leben zu rufen. Er soll sich aus drei Mitgliedern des Bezirksamtes, drei Mitgliedern des Ausschusses für Volksbildung und aus nicht-ständigen Mitgliedern (Künstlern) zusammensetzen. Die vorgesehnen Mitglieder sollen in den nächsten Tagen benannt werden, damit der Kunstbeirat sich recht bald konstituieren und seine Arbeit aufnehmen kann.

Aufgrund der in dem Gespräch am 16.2.1977 gegebenen Anregungen haben wir zunächst eine Untersuchung veranlaßt, an welchen Charlottenburger Gebäuden durch künstlerische Gestaltung der Giebel zur Verschönerung des Stadtbildes beigetragen werden kann. Das Ergebnis liegt inzwischen vor. Es kommen nachstehend aufgeführte Gebäude für eine künstlerische Giebelgestaltung in Betracht:

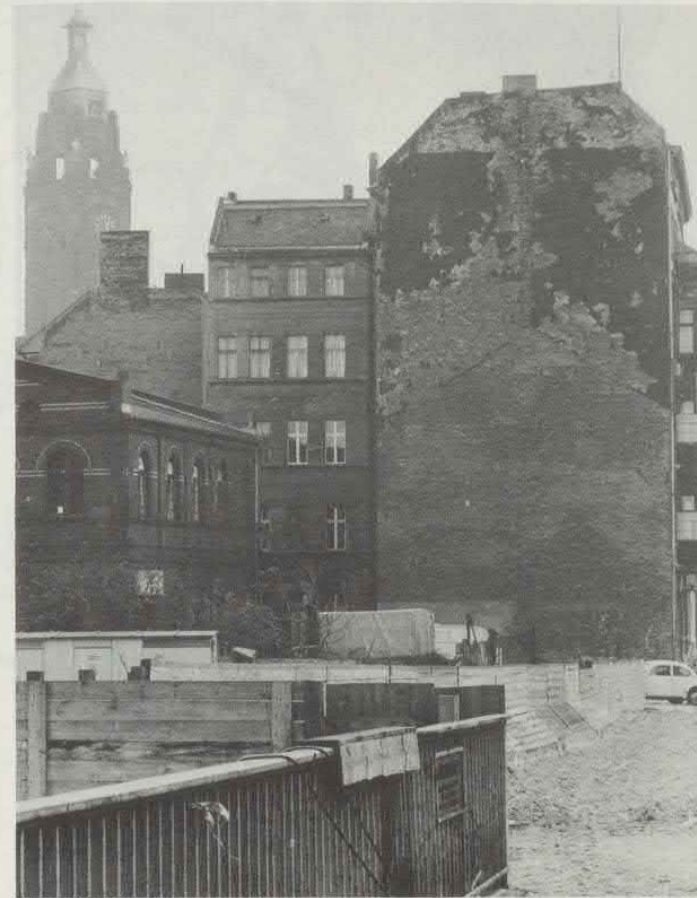
Sesenheimer Straße 1
Goethestr. 32
Leibnizstr. 45
Kantstr. 46
Wielandstr. 43

Königin-Elisabeth-Str. 55
Königin-Elisabeth-Str. 45
Fürstenbrunner Weg 2
Tegeler Weg 107
Wintersteinstr. 20

Kaiser-Friedrich-Str. 99
Es wird Aufgabe des Kunstbeirates sein, das Bezirksamt bei der Entscheidung über Art und Form der Stadtbildgestaltung zu beraten. Für diese Beratung erbitten wir Ihre Mithilfe. Wir werden uns erlauben, Sie zu der demnächst stattfindenden 1. Sitzung des Kunstbeirates einzuladen.
Mit freundlichen Grüßen

Röseler
Röseler
Bezirksstadtrat
Zahlungen nur an die Bezirkskasse Charlottenburg (bargeldlos erbeten):
Postcheckamt Berlin West Kto. 48 86-101 (BLZ 100 100 10)
Sparkasse der Stadt Berlin West Kto. 071 001 167 (BLZ 100 500 00)
Berliner Bank AG Kto. 9 908 008 700 (BLZ 100 200 00)

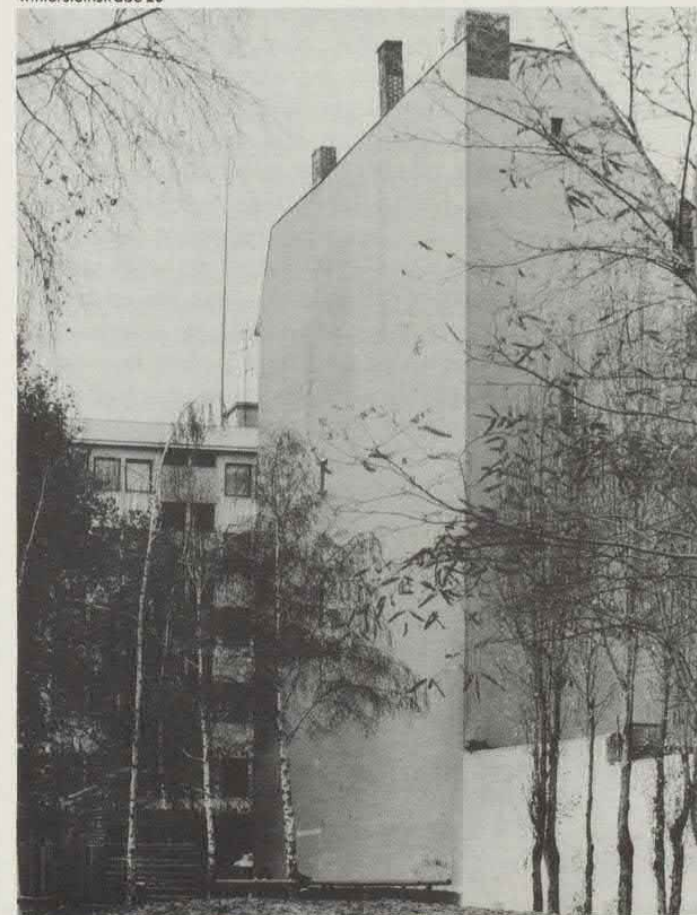
Verkehrverbindungen:
U-Bhf. Theodor-Heuss-Platz
Autobuslinie 4 - Kastanienallee
Autobuslinie 92, 94 - Württembergallee
Anregungen und Kritik nach Dienstschluß: Telefon 341 86 24



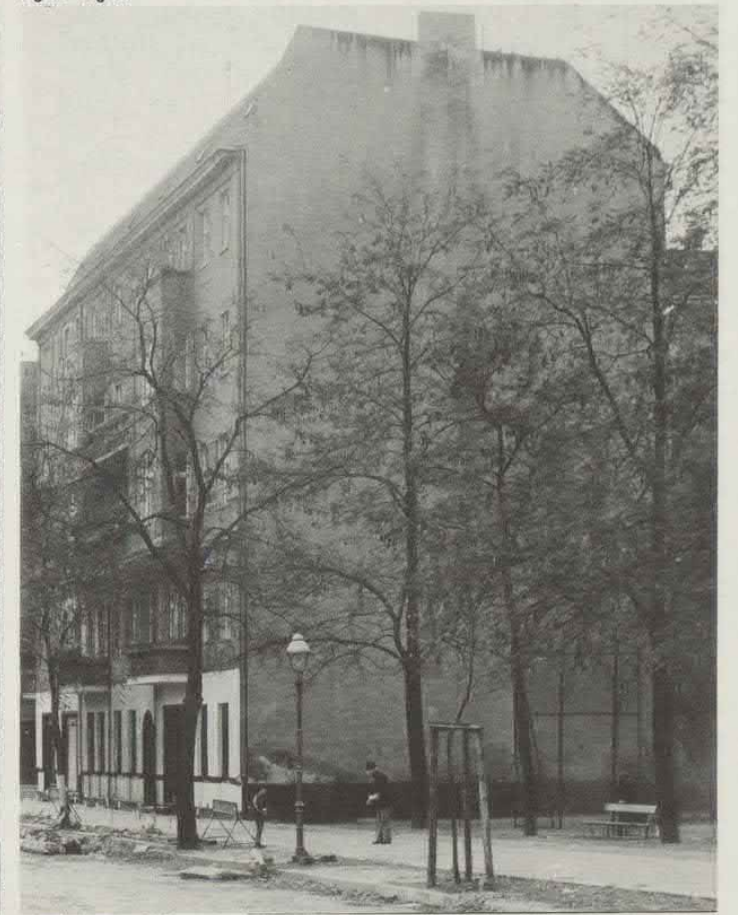
wintersteinstraße 20



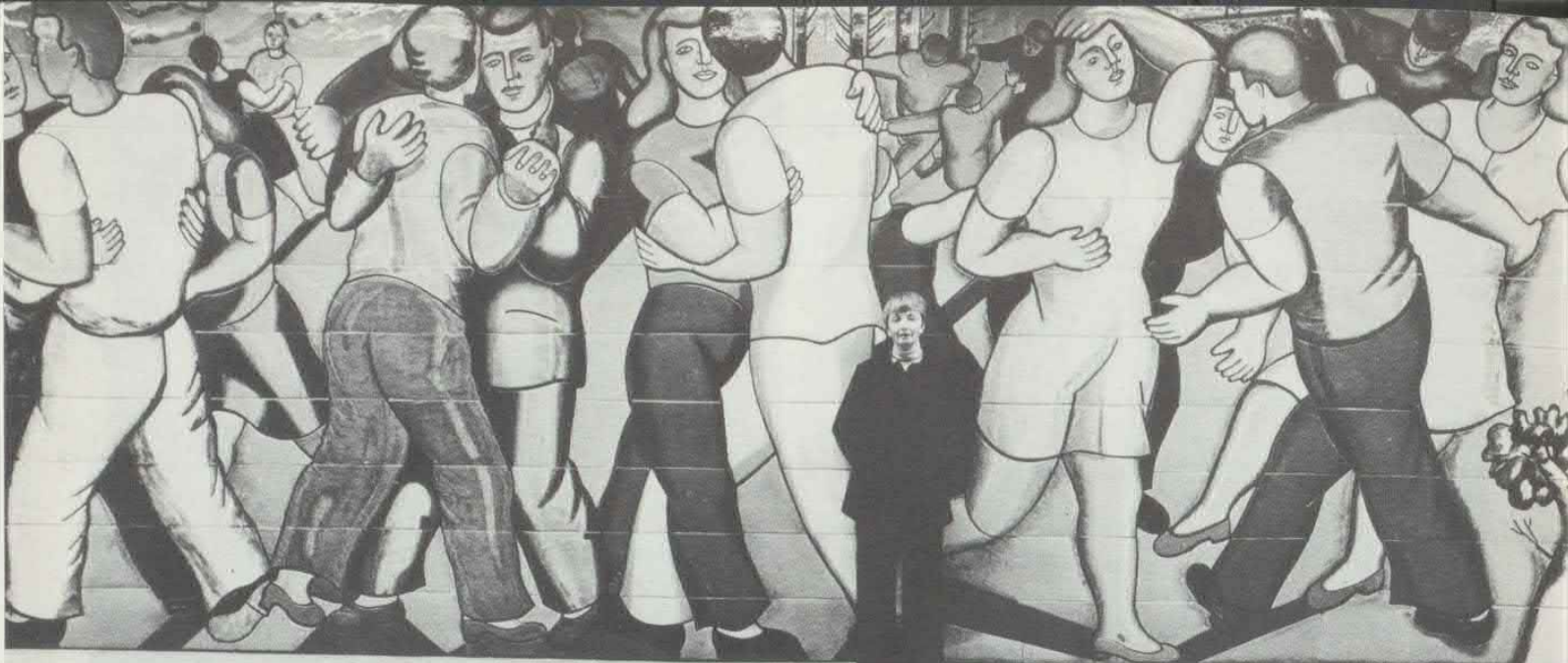
tegeler weg 107



wielandstraße 43



sesenheimer straße 1



Kunst in Granit

seit den 50er Jahren gibt es in Schwedens U-Bahnen Kunst. Sie läuft unter dem Namen „moderne Höhlenkunst“. Initiator der Höhlenkunst ist Michael Granit, Chefarchitekt der U-Bahnstationen. Granit möchte, daß die Höhlen (U-Bahnstationen sowie Tunnel) ein Gefühl von der Natur erwecken – als Kontrast zum Stadtbild über der Erde. Gleichzeitig sollen die Höhlen die Bildmotive als Kennzeichen zur Orientierung tragen und das Auge stimulieren. Ein Teil der Kunst versucht, den Höhlencharakter der Stationen zu betonen, ein Teil ihn zu verbergen. Die sogenannten Drive-in-Galerien zeigen verschiedene Materialien wie Beton, Kacheln, Mosaik, Ziegel, Glas, Keramik, Emaille, Eisen, Holz und Stein.

zwei neue Höhlen mit Kunst.

Die Station Husby ist hell, grüngelb. Akalla leuchtet goldocker wie die Sonne. Husby von Birgit Broms will eine luftige Atmosphäre schaffen. Die Rolltreppe ist weißgrau, die Wände direkt an den Rolltreppen sind teilweise in blau und rot gestrichen. Die Öffnung zur eigentlichen Höhle ist mit Granitteilen dekoriert. Das Bild – ein Frühlingstraum mit Seenlandschaft (Mälaren) und Passagierschiffen, hellblaues Wasser, Birkenwald. Die Arbeit hat ein halbes Jahr in Anspruch genommen.

die größten Kachelbilder in Schweden.

Birgit Stahl Nyberg hat Akalla im sozialrealistischen Stil bemalt. Ihr Keramikbild besteht aus sechs ver-

schiedenen Teilen von insgesamt 160 qm. Das Bild ist drei Meter hoch und jedes Teil hat 350–500 Kacheln. Birgit Stahl arbeitete zum ersten Mal mit Kacheln und hat sie wie ein Puzzle-Spiel zusammengesetzt. Die Keramiker Birger Arvidson und Hakan Billander haben ihr geholfen. Die Kacheln wurden mit Aquarell-Farben bemalt. Danach wurden sie gespritzt, damit sie Fläche lebendiger erscheint. Die Teile mußten zwei bis sechsmal gebrannt werden. Insgesamt hat Birgit Stahl zwei Jahre an dem Werk gearbeitet. (ein Jahr an der Skizze – ein weiteres an der Fertigstellung). In den Hallen gibt es eine Wand mit dem Alltag des Mannes und eine zweite mit dem der Frau. Der Mann macht Sportübungen. Das Bild soll Symbol für die männliche Konkurrenzmentalität sein. Der Frauenalltag besteht aus Warenhäusern mit Modepuppen dazu eilende Hausfrauen mit vollen Einkaufstaschen.

eine andere Wand zeigt Traum und Wirklichkeit, wie sie von Frauen und Männern vorgestellt und erlebt werden. Für den Mann gibt es den Supermann, Fußballspieler und den Vater mit einem Säugling. Im Traum der Frau ist sie Geschlechtsobjekt wie in der Werbung, und in der Wirklichkeit steht sie als politische Figur da und verteilt Flugblätter. Auf der anderen Seite wird gezeigt, wie Mann und Frau zusammenleben: zuerst arbeiten sie zusammen, dann tanzen sie. Birgit Stahl hofft, daß die Leute miteinander über die Bilder diskutieren...

aus dagens nyheter vom 5.6.1977

margareta romdahl.

eine geschichte, wie zehn frauen auszogen das fürchten zu lernen, im demokratischen blätterwald.

wir waren eine Gruppe von zehn Frauen, die Anfang des Jahres mit feministischem Engagement und viel Hoffnung auszogen, um den uns angebotenen Freiraum im neugegründeten Kultur-Magazin „für demokratische Kunst und Kulturpolitik“ auszufüllen und zu benützen. Wir hatten uns zum Ziel gesetzt, die Stellung und Rolle der Frauen im männerdominierten Kulturbetrieb in einer fortlaufenden Serie von Berichten darzustellen. Der erste Artikelblock sollte – Welch Ironie! – das Thema 'schreibende Frauen' (Journalistinnen und Schriftstellerinnen) beleuchten. Doch ehe wir uns versahen, wurde statt dessen an uns selbst einmal mehr demonstriert, unter welchen Bedingungen schreibende Frauen arbeiten müssen, mit welchen Repressalien sie unter Umständen auch unter linken zu rechnen haben. Zur Publikation unserer Darstellungen konnte es nicht kommen, dargestellt wurden dafür umso eindrücklicher die herrschenden Machtverhältnisse. Unsere Artikel wurden mit Schimpf und Schande bedacht – statt sachbezogene Kritik lösten sie bloße Angst, Aggressionen und Abwehr aus. Wie in einer schlechten Karikatur wurde der 'Geschlechterkampf' vom Zaun gerissen und nochmals durchgespielt: schon die Tatsache, daß wir uns zu einer Arbeitsgruppe zusammengeschlossen hatten und die Erklärung, daß wir dort ausschließlich 'Frauthemen' behandeln wollten, löste Entsetzen aus. Es ging wieder einmal um die eine und einzige richtige Linie, wir lagen daneben, ganz klar. Die Wahrheit hatten die Männer für sich gepachtet, oder vielmehr die unter ihnen mit dem virilsten Stimmorgan.

Die beruhigende Gewißheit einiger Redakteure, auf alle Fälle im Besitze des richtigen Standpunkts zu sein, machte ihnen sogar eine gewisse Offenheit gegenüber kulturellen Phänomenen möglich: man konnte es sich leisten, ein relativ heißes Eisen anzupacken und einen 13-seitigen Artikel über den Fußballstar Günter Netzer zu bringen, sicher ein ungewohntes Thema für ein Kulturmagazin. Das ist also der Ort, wo auch die Herzen linker Männer höher schlagen dürfen. Wenn sich jedoch Frauen erdreisten, sogenannte Überbau-Phänomene wie etwa die kulturelle Rollenverteilung zwischen Männern und Frauen in unserer Gesellschaft und deren konkrete Auswirkungen zu behandeln, dann geht das eindeutig zu weit. Denn um das Erlauben zu können, wäre die Bereitschaft nötig, die eigene Rolle als Mann, sich selbst in eine gesellschaftskritische Betrachtungsweise miteinzubeziehen. In den beiden mehrstündigen hitzigen Diskussionen über unsere Beiträge wurde deutlich, daß unter anderem von uns erwartet wurde, noch katholischer zu sein als der Papst: noch theoretischer, noch rationaler, noch wissenschaftlicher als die großen Köpfe in der Redaktion – an unsere Beiträge wurden so hochgesteckte

theoretische Ansprüche gestellt wie sie bisher an die einzelnen Artikel weder angelegt noch von ihnen eingelöst worden waren. Die Adjektive und Attribute, mit denen man uns bedachte, waren nicht eben schmeichelhaft, aber erschreckender noch war das Niveau der Diskussion, die weitgehende Unkenntnis was die Frauenbewegung anbelangt.

Warum wir uns überhaupt in einer Zeitschrift engagiert haben, die mehrheitlich von Männern hergestellt wird?

Wir waren ursprünglich der Meinung, daß eine solche Arbeit sinnvoll und produktiv sein kann, zumal sich die Redaktion ja Anfangs betont fortschrittlich, aufgeklärt und kooperativ uns gegenüber gab. Die meisten von uns hatten die Erfahrung gemacht, daß Arbeit in solchen Gruppierungen zwar niemals ohne Schwierigkeiten abläuft, aber daß sie immerhin möglich sein kann. Wir waren der Überzeugung (und sind es zum Teil immer noch), daß es für Frauen wichtig ist, zu lernen, die eigenen Ansprüche und Inhalte auch in den Medien und auch gegenüber (den fortschrittlichen) Männern zu artikulieren und durchzusetzen, daß diese Art von Auseinandersetzung, zumal wenn sie von einer Gruppe solidarisch geführt wird, für uns selbst und für die Bewegung fruchtbar sein kann. Die Arbeit in einem Blatt mit alternativem Anspruch schien uns ein Weg neben dem der Mitarbeit an autonomen Frauenprojekten, solange das heißt: die verfügbaren Kanäle benützen und nicht, Männern und/oder männerdominierten Gruppierungen und Organisationen das Image aufzupolieren, indem Frau für sie die Auseinandersetzung mit den Frauthemen besorgt.

Was wir allerdings außer Acht gelassen hatten – und das war ein verhängnisvoller Fehler – war unsere Ausgangsposition, nämlich das zahlenmäßige Verhältnis in der Redaktion, in der zwölf Männer und eine einzige Frau vertreten waren. (Zwar war der Anteil an Mitarbeiterinnen ein wenig ausgewogener, aber auch weniger entscheidend.) Durch diese extreme Zusammensetzung war uns zum Vornherein jedes Druckmittel in kritischen Situationen genommen, wir hatten letztlich keinerlei Entscheidungskompetenzen – wie uns bewiesen wurde. Die maßgebenden Wortführer der Redaktion bezeichneten uns als feministischen 'Kampffrapp', als Keil im (Sprich: gegen) das Kulturmagazin, was wir weder sein wollten noch waren – leider nicht! Denn sonst wären wir wohl kaum so gutgläubig und unvorbereitet in den Hammer gelaufen. So haben wir unsere Beiträge zurückgezogen und uns von jeder weiteren Mitarbeit distanziert, aber erst nachdem wir, überrascht, daß uns solches 1977 in der linken Szene noch geboten werden konnte, sehr viel von der klassischen 'weiblichen' Tugend GEDULD aufgebracht hatten. (Frauengruppe Kulturmagazin)

DIE KONTROVERSE UM DIE MITARBEIT DER ZÜRCHER FRAUENGRUPPE

In Zürich kam es zwischen der Lokalredaktion von KULTURMAGAZIN und jener Gruppe von Frauen, die "im Schatten des Narziss" bearbeitete, zu harten, nicht immer sachbezogenen Polemiken. Als sich die Gesamredaktion einschaltete, waren die Fronten in Zürich bereits auf eine Art und Weise verhärtet, dass eine gemeinsame Basis nicht mehr gefunden werden konnte. Obwohl die Gesamredaktion in Bern einen längeren Artikel, eine Kolumne und eines von drei Interviews zur Publikation verabschiedete, beschloss die Frauengruppe nachträglich den Rückzug aller ihrer Beiträge. KULTURMAGAZIN bedauert diese Entwicklung und hofft seiner Leserschaft zu einem späteren Zeitpunkt den Fragenkomplex "Berufliche Situation von schreibenden Frauen" zur Diskussion stellen zu können.

Offener Brief

an die Gesamredaktion des Kulturmagazins zur Veröffentlichung in Nr. 5:

Wir möchten hiermit unsere Beiträge zum Thema "Schreibende Frauen" zurückziehen und uns gleichzeitig als inzwischen ehemalige Mitarbeiterinnen vom "Kulturmagazin" distanzieren.

Begründung

Bei der Gründung des Kulturmagazins wurde die Forderung allgemein akzeptiert, den Anliegen der Frauenbewegung den ihnen gebührenden Platz und das notwendige Gewicht einzuräumen. Inzwischen hat sich gezeigt, dass uns eine reine Alibifunktion zugeordnet war, allenfalls auch noch die Rolle, die Auflage zu steigern, denn auch dem letzten Patriarchen in der Redaktion ist wohl klar, dass die sog. Frauenfrage zur Zeit gut verkäuflich ist. Zwar war uns von Anfang an klar, dass die Verteilung 12:1 in der Redaktion für uns keine gute Voraussetzung war. Wir glaubten aber trotzdem, den Anspruch "demokratische Kunst und Kulturpolitik" zu verbreiten, wörtlich nehmen zu dürfen. Wir haben autoritäre Herrschaftsstrukturen vorgefunden, die eine sachbezogene Diskussion gar nicht erst aufkommen liessen, und wir mussten die Erfahrung machen, dass im Kulturmagazin nicht die Mehrheit bestimmt, sondern die Strategen der Kabinettpolitik. Obwohl unsere Arbeitsgruppe in Kontakt mit der Redaktion ein Konzept für eine Artikelserie entwickelte und die Beiträge frühzeitig zur Diskussion stellte, war es mit der Kooperation bereits zu Ende, sobald die fertigen Manuskripte vorlagen. Aus dem Zitatenschatz der entscheidenden Redaktionssitzungen: "Überflüssig, weil abgedroschen", "pathologisch", "dumm", "unintelligent", "weinerlich", "Niveau: Schüleraufsatz". Und wir selber: "Weinsusen", "ultralinke Sekte", "Kampftrupp". Eine sachliche Diskussion fand also nicht statt. Das wäre schon deshalb nicht möglich gewesen, weil bei unseren massgebenden Gesprächspartnern weder minimale Kenntnisse noch die Bereitschaft vorhan-

den waren, sich mit der Frauenbewegung auseinanderzusetzen. Auf diesem Boden sehen wir die demokratische Kulturpolitik nicht wachsen. Wir bitten, unsere Beiträge ordnungsgemäss zu retournieren. Mit den besten Wünschen für das Gedeihen des ersten schweizerischen Männermagazins verbleiben wir

Claudia Cattaneo
Bice Curiger
Bea Götz
Heidi Kloeber
Beate Koch
Isolde Schaad
Charlotte Spindler
Kathrin Steffen

Zwei angesprochene Zürcher Patriarchen erlauben sich ein paar Anmerkungen zu nebenstehendem "Offenen Brief":

Die Frauengruppe, welche sich innerhalb der Lokalredaktion Zürich konstituiert hatte, legte am 10. August ihre Beiträge zur Diskussion vor: eine Einleitung als Ankündigung einer Serie "Im Schatten des Narziss", eine Kolumne "Hausfrauenblick", eine längere Analyse über "Produktionsbedingungen schreibender Frauen", zwei Interviews mit Publizistinnen (Ch. Peter, E.M.Borer), ein drittes (L.Wyss) sollte nachfolgen. Vorgegangen war bereits ein Geplänkel um Platzprobleme, das, obwohl es keine Präjudizen schaffte, erhebliche Verstimmungen auslöste und Positionen beziehen liess, bevor inhaltlich diskutiert worden war. Die ominöse Zürcher Sitzung vom 10. August war denn auch ein einziges, abendfüllendes Debakel. Die Positionen waren eben bezogen, die Gesprächsbereitschaft rethorisch, ein emotionaler Ausbruch, mit den zitierten Prädikaten gespickt, tat das übrige. Zu unguter Letzt, aus purer Hilflosigkeit, eine konsultative Abstimmung: eine durchaus patriarchalische Mehrheit sprach sich für Publikation aus, mit Fragezeichen allerdings, was das Vorwort und die beiden Interviews betraf.

In der Zwischenzeit, bis zur Sitzung der Gesamredaktion in Bern, waren (auch gutgemeinte) interne Versuche zu verzeichnen, um den Schaden zu lindern, "Kabinettpolitik" allenthalben also. In der Öffentlichkeit kursierte jedoch bereits eine Neuauflage jener Konfliktstrategie, wie sie weiland 1970 an den Schweizer Universitäten als Allerweltsmittel gegen festgefahrene Institutionen propagiert wurde, mit dem Unterschied, dass man diesmal unter sich blieb. In Bern dann, am 3. September: die Basler und Berner Kollegen verbateten sich Zürcher Vorentscheidungen, Zürcher Emotionen – für uns jedenfalls, war es eine sachliche, faire Auseinandersetzung. Eine klare Mehrheit, diesmal mit Entscheidungskompetenz, verabschiedete den "Hausfrauenblick", die "Produktionsbedingungen" und das Interview Wyss, verzichtete jedoch auf die Neufassung der Einleitung, die sich in-

aus: Kulturmagazin 5
Oktober 1977

zwischen zu einem Pamphlet gegen die Zürcher Patriarchen gemausert hatte, und auf die Interviews Peter und Borer, weil diesen Damen Gelegenheit gegeben worden sei, ihre ideologischen Prämissen derart widerspruchsfrei zu präsentieren, dass sie auch ein redaktionelles Vorwort ihrer eigenen Organe hätten abgeben können. Am Donnerstag folgender Woche traf dann die Nachricht vom Rückzug aller "Frauenartikel" ein, vor allem die Basler fühlten sich dupiert, der Kompromiss vom Samstag hatte tragfähig geschienen. Daraufhin kam der "Offene Brief" mit den Austritten, nicht von allen Mitgliedern der Frauengruppe unterzeichnet (andere hatten sich von der Frauengruppe früher zurückgezogen), dafür aber von zurzeit Abwesenden und solchen, die an den fraglichen Sitzungen nicht, oder sogar noch gar nie anwesend waren.

Es ist klar, dass eine solche Situation Unterstellungen, Übertreibungen, sachliche Unrichtigkeiten produziert. Es führt zu weit, diesen einzeln nachzugehen. Nur eins sei noch ausdrücklich festgehalten: mehrere der unterzeichnenden Frauen waren für redaktionelle Mitarbeit angefragt worden und hatten abgelehnt, das Männerblatt war nicht naturgegeben. Nachdenklich stimmt bei der Lektüre des "Offenen Briefes" auch die Tatsache, dass die Sitzung der Gesamredaktion mit solch schöner Konsequenz übergegangen wird, als hätte sie gar nie stattgefunden. Wenn aber nur auf die verheerende Zürcher Premiere rekurriert wird, warum wurde dann die Berner Sitzung überhaupt noch abgewartet? Da verstecken sich innere Widersprüche, die nur zu leicht durchschaubar sind. Es muss doch offensichtlich noch nicht alles verloren geglaubt worden sein, und dies zurecht (Zürcher Abstimmung). Weil in Bern aber auch ein weibliches Redaktionsmitglied aus Basel einige der inkriminierten Texte zerzaust hatte, mit stichhaltigen Argumenten allerdings, zerschlug sich nicht zuletzt deswegen das "Alles oder Nichts"-Ultimatum.

Dass jetzt Mitglieder der Frauengruppe entweder gar nicht angefragt oder dann zur Unterschrift aufgefordert wurden, ohne auch nur ansatzweise den Stand der Dinge referiert zu bekommen, belegt, dass es nicht mehr darum geht, ein einigermaßen korrektes Bild der Vorfälle zu vermitteln, sondern lediglich "Kulturmagazin" zu schädigen. (Dazu muss man ja wohl auch den Versand des "Offenen Briefes" an bürgerliche Zeitungen rechnen.)

Die gesamten Ereignisse der letzten Monate sind derart betrüblich, dass alle Konfliktparteien aufgefordert sind, den sich abzeichnenden publizistischen Selbstmord und die Unfähigkeit zu einer differenzierten Feminismuskonversation zu überdenken und sich nicht in weiteren Amokläufen zu gefallen.

Fred van der Kooij
Guido Magnaguagno



oder warum wir bis jetzt noch nichts geschrieben haben

„für frauen ist schreiben immer nur vorwand“
(ein schriftsteller zu simone de beauvoir)

„die hausfrau verbringt nach ihren eigenen angaben etwa 55–60 wochenstunden im haushalt“
(zit. nach ulrike prokop „weiblicher lebenszusammenhang“)

„der zwang, von dem sie (die frau) umgeben ist und die ganze tradition, die auf ihr lastet, halten sie davon ab, sich für das universum verantwortlich zu fühlen. das ist der tiefere grund für ihre mittelmäßigkeit“
(simone de beauvoir, das andere geschlecht)

die feministische schreibökonomie hat ihren marx noch nicht gefunden. das weiblichkeitsverdikt bleibt an uns kleben: der mann „arbeitet“, die frau ist „beschäftigt“. die männliche produktionsweise hat sich der uneingeschränkten linearität verschrieben; beim künstler ist sie flankiert von musen und verständnisvollen ehfrauen, die ihn von allem alltagskram ab-

schirmen, damit er gleich zum „eigentlichen“ kommen kann. sitzen wir dagegen endlich an der schreibmaschine, so sehen wir am horizont des schöpferstums den staub auf adornos werken, bevor wir adorno selbst sehen. befreit und aufgeklärt?

das wissen um das phänomen „haushaltsblick“ in der weiblichen optik verschont uns noch lange nicht von dessen tücke, das gebirge von unerledigter häuslichkeiten unentwegt vor dem geistigen auge vorzufinden und in einem ungemachten-bettenklima nicht produktiv zu sein, bowohl wir die verantwortung dafür theoretisch längst nicht mehr alleine übernehmen. die haushaltskonditionierung von kinds- und mädchenbeinen an bleibt uns als biologischer reflex einverleibt, der mit höherer erkenntnis nicht wegzurationalisieren ist. ein paar jähren feministischer lernprozess und politisierung kommen da nicht an gegen 20 jahre häuslichkeitsdrill: mit der einkaufsliste im hinterkopf und dem krakeelenden kind auf dem gewissen (bei kinderlosen ists der kränkelnde vater) schreibt die emanze ihren beitrag zur weltveränderung.

bildung und politisierung, ob im unter- oder obergrund, ändern noch nichts am weiblichen lebens-

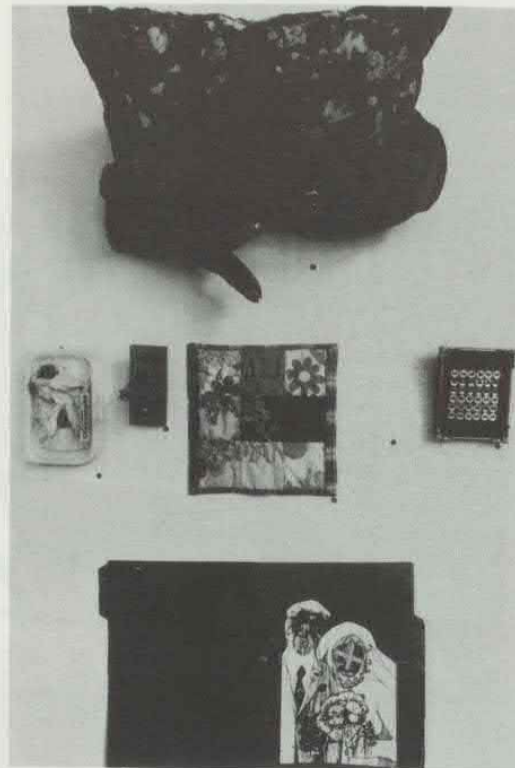
kreis, dessen radius, obwohl er nun in die arbeitsgruppen-sitzung oder gar bis ins parlament hineinreicht, noch immer beim kehrriechtkübel anfängt. und selbst frauenfreundlichkeit von männern kann unsere internalisierung des gebotes „hausarbeit vor geistesarbeit“, abwaschen vor schreiben, noch nicht ausmerzen helfen. die formel weiblicher (un-)produktivität lautet schlicht und trivial: während er kocht, damit sie schreiben kann, denkt sie beim schreiben, ob er wohl den knoblauch nicht vergesse und servietten eingekauft habe.

noch sind wir nicht weiter: hie die männliche schöpferklausur zur entfaltung eines geisteslebens ohne haushaltsschlacken, — und da ein weiblicher beschäftigungs-eintopf mit eingebrocktem schlechtem gewissen, auf dem die intellektuelle arbeit schwimmt wie die petersilie: als garnitur zur brühe.

der haushaltsblick hat nicht nur den offensichtlichen effekt, daß wir weniger produzieren im kulturbereich als männer, sondern den verdeckteren, gefährlicheren, daß wir dem, was wir produzieren, weniger bedeutung zumessen. das klischee stimmt halt noch immer: der mann, ob er klosettschüsseln installiert oder vorlesungen hält, nimmt seine arbeit wichtig, hält sie für sehr wesentlich, während sich die schriftstellerin, die wissenschaftlerin mit dem selbstgemachten kuchen für ihre intellektualität entschuldigt. das weiblichkeitsimage wird mit selbstgestrickten pullovern aufrechterhalten und konserviert. die bürgerliche erziehung fördert beim mädchen das sogenannte musische als keimzelle oder künftigen frauenrolle. die später schreibende oder malende frau gerät auf diesem hintergrundmodell allzuschnell in den geruch einer hobby-kultur, die zur industrie hochgepöppelt und durch die institutionalisierte clubschulenkreativität als erhabenste form von häuslichkeitsdresur mißbraucht wird. (töpfeln und häkeln, der schreibkurs zum inbegriff weiblicher selbstverwirklichung deklariert, dient der vergoldung des grünen wittwen-käfigs)

wenn kulturschaffende frauen zuhause arbeiten, mit der nabelschnur zum geschirrbügel, allzuoft mutter und hausfrau vor schriftstellerin sein müssen, verbleiben sie im politökonomisch umstrittenen (re-)produktionsbereich des haushalts, in dem sich kein „gesundes“ verhältnis zur schöpferisch-geistigen arbeit, und das wäre im materialistischen sinne ein lohnabhängigenbewußtsein, entwickeln läßt. daraus resultiert dann eine art gratisarbeitshaltung der frauen, die sich selbst zum berühmten marx'schen nebenwiderspruch (—der frauenfrage—) herunterspielen — von der öffentlichkeit mit odium des höheren zeitvertreibs, dem schreiben als als luxus, bedacht. ♀

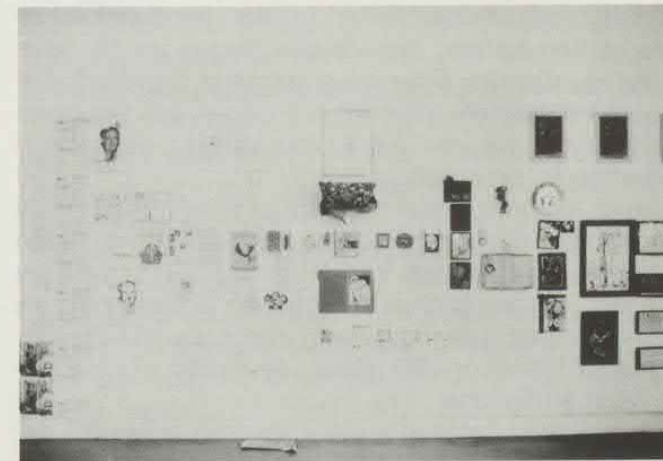
isolde schaad



„sie hatten ein dach über dem kopf, kinder und ein geregelt leben. sie waren auf eine besonders grausame art und weise eingesperrt. ihr geist wollte wandern doch ihre körper waren an männer, kinder und wohnungen gekettet.“ (erica jong, how to save your own life = wie frau ihr eigenes leben retten kann. jongs zweites buch nach angst vorm fliegen erscheint im februar 78 bei fischer. deutscher titel: rette sich wer kann.)

feministo, die frauen-post-kunst könnte beschrieben werden als rettungsleine für gefangene frauen.

porträt der



immer mehr von ihnen tauschen inzwischen kleine kunstwerke per post aus.

es begann 1975 als sally gollop, isoliert auf der isle of wight und kate walker in london anfangen, einander bilder zu schicken, die die gefühle von frauen ausdrückten, die zwischen kinderbetreuung und häuslichen pflichten eingezwängt lebten. eine frühe arbeit von sally hat zum beispiel die form eines miniatur-küchenschrankes, dessen fächer wie vergitterte fenster aussehen. tassen behindern den

künstlerin als hausfrau

ausblick und zwischen dem geschirr hängen hände und ein gehirn.

die beiden bezogen ihre freundinnen mit ein und wurden langsam immer mehr. einige frauen wurden durch ausstellungen in england, schottland und der bundesrepublik dazu angeregt, mitzumachen. andere hörten im rundfunk davon oder antworteten auf eine einladung von spare rib (englische feministische zeitung im fünften jahrgang). möglicherweise wird sich eines tages „das porträt der künstlerin als hausfrau“, wie die ausstellungen sich nennen, zu einem internationalen riesennetz ausweiten, das den etablierten kunstbegriff überzieht.

die bedeutung von feministo geht weit über die individuellen kunstwerke hinaus. sowohl form als auch inhalt dieser kunst nehmen viele aspekte der kritik auf, die die frauenbewegung am etablierten kunstbetrieb übt. sie unterminiert beispielsweise die vorstellung vom einsamen genius (ob der/die künstler/in es will oder nicht, er/sie schüchtert andere ein und behindert so deren produktivität). **bei feministo wird die kollektive basis der inspiration sichtbar.** „gleiche bilder sind in ganz verschiedenen werken wiederzufinden. vorstellungen und ideen sind kein privatbesitz.“ **da jede frau jede arbeit, die sie erhält, gleich beantworten kann, beginnt die trennwand zwischen kunst-herstellerin und kunst-konsumentin brüchig zu werden. aus der kunst-praxis wird ein lebendiger prozeß — ein dialog.**

vielleicht vermeidet feministo gerade weil sie so etwas wie eine visuelle diskussion oder ein selbsterfahrungsferngespräch ist verkürzte polemik. die bilder sind weder idealistisch (frauen sind stark, wunderbar, unbesiegbar), noch verzweifelt (frauen sind hilflos, hoffnungslos, unterlegen). stattdessen decken die arbeiten die vielschichtigkeit unserer beziehungen zur sexualität, häuslichkeit, mutterschaft und unsere romantischen träume auf.

feministo ist oft witzig, respektlos und zerstörerisch, ähnlich wie in einer selbsterfahrungsgruppe, wenn frauen über ein bestimmtes thema reden. den destruktiven konflikt, was er für uns heißt, einerseits konsumentin von annehmlichkeiten, andererseits aber von einem ernährer abhängig zu sein, erfahren wir aus bildern vom essen.

eine schachtel pralinen öffnet sich und läßt teile eines weiblichen körpers sehen, als symbol dafür, wie frauen als etwas dargestellt werden, daß „mann genießen kann“, solange bis wir selbst unseren körper genauso sehen. wir sehen uns plötzlich selbst mit anderen augen und bilden uns ein, daß teile unseres körpers begehrenswert und andere katastrophal anzusehen sind.

eine andere pralinen-schachtel ist mit lächelnden mündern gefüllt. titel: „immer-nur-lächeln-schokolade“. dann ist da die salatplatte mit der nackten liegenden. ein bild von der frau, das sehr direkt etwas mit ihrer tätigkeit als künstlerin zu tun hat. anstelle der scheibe schinken liegt sie selbst zwischen gurkenscheiben, salatblättern und tomaten.

eine vergoldete pastete aus heftpflaster trägt die aufschrift: „die untertänige sicherheitspaste“. zwischen den zeilen der krustenschrift gelesen, heißt das: „pass' dich an und mach kompromisse.“

die stunden, die mit einkaufen, kochen und füttern draufgehen, werden symbolisiert durch eine kette gestrickter, mit einem reißverschluss versehener belegter brote oder einem halbeingenähten kochtopf, der mit einem gehäkelten blumenkohl gefüllt ist.

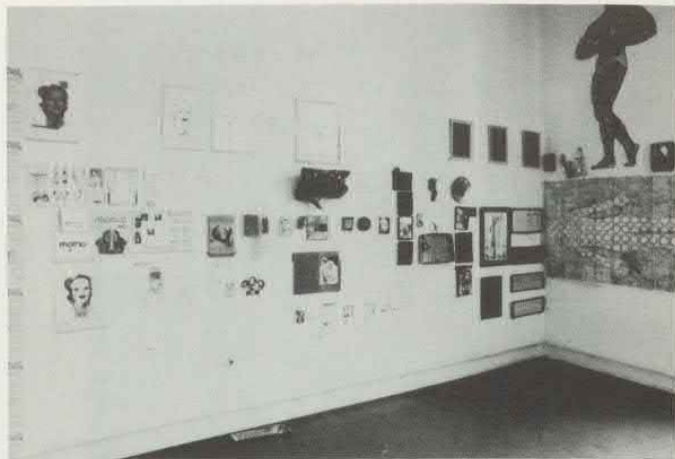
beinahe alle ausstellungsstücke vermitteln beides: einen anflug von häuslichkeit sowie bitterkeit und enttäuschung. dies macht die politische aussagekraft der ausstellung aus. bestimmte bilder herrschen vor. aufgespießte oder entfliehende schmetterlinge. masken, die den tägliche identitätswechsel widerspiegeln, der von frauen gefordert wird. fenster, die gleichzeitig gefängnisgitter und träume vom häuslichen glück einrahmen.

die gleiche ambivalenz spiegelt sich auch in den verwendeten materialien. da ist sowohl nostalgie als rebellion in den lumpen, alten fotografien, verpackungen und tablets aus dem supermarkt – steril, entmutigend und doch verführerisch. das material spiegelt auch die beschränkten mittel, über die frauen im allgemeinen verfügen können, wider. in einigen fällen auch ablehnung der „komplexen technologie, die ein integraler bestandteil der etablierten kunst-szene geworden ist.“ gerade weil ein großteil der werke schwach ist, die die frauen schätzen. die meisten wollen damit etwas aussagen und keine objekte für konsumenten machen.

großteil der werke schwach ist, haben sie eine unbeständige lust, die die frauen schätzen. die meisten wollen damit etwas aussagen und keine objekte für konsumenten machen.

die techniken sind unterschiedlich. die ausstellung zeigt zumeist assemblagen, einige bilder und zeichnungen, viel gestricktes und genähtes. einerseits wertet die verwendung von handarbeiten die traditionellen fähigkeiten von frauen auf und betont, wieviel spaß beispielsweise häkeln machen kann. andererseits fällt dadurch auf, wieviel von unserer zeit und energie eigentlich von unserem massiven beitrag zur hauswirtschaft aufgesogen wird, wenn wir stricken, nähen und das heim herrichten.

gerade weil alle werke zum sofortigen gebrauch zuhause und nicht für den kulturmarkt hergestellt wurden – aus liebe und nicht für geld – wird ihre kreativität unterbewertet. ein rosa und blauer wandbehang, der noch an stricknadeln hängt, nimmt dieses



thema auf. seine inschrift lautet: herz nicht kunst, nur hausgemacht. wenn handarbeit gewertet wird, so aus nostalgie oder aus bewunderung für eine individuelle fertigkeit. die symbolische bedeutung, die handarbeiten für frauen hatten oder haben wird gewöhnlich übersehen, trotz der tatsache, daß feministische kunstgeschichtlerinnen unentwegt daraufhinzuweisen versuchen, welche bedeutung und soziale rolle frauen einst in der handwerklichen produktion hatten. ähnlich den frauen im 18. jahrhundert, die sich gegenseitig gestickte freundschaftssprüche schickten, tauschen die frauen von feministo nachrichten aus, nur haben ihre sprüche das motto: „ehfrau ist ein obszönes wort“.

aber können diese art „ferngespräche“ die isolation einer hausfrau durchbrechen, die daheim mit ihren kindern sitzt? einige kritisieren feministo, weil sie meinen, sie bestätige nur die frauen in ihrer rolle als hausfrau und bewirke wenig mehr als die freundschaftssprüche vor 200 jahren, sie mache nur die einsamkeit erträglicher.

dabei geht feministo viel tiefer. sie erweitert das bewußtsein der frauen und unterstützt sie gleichzeitig darin, kunst aus ihrer eigenen erfahrung zu machen. eine hausfrauen-künstlerin formulierte das so: vor feministo machte sie dinge, versteckte sie, zerstörte sie wieder und wurde immer unzufriedener damit. und nach feministo? „**ich traue mich manchmal immer noch nicht so recht, dinge zu machen, aber ich mache trotzdem weiter. teilweise weil die kunst von natur aus etwas sehr individuelles ist, sehe ich mich jetzt als teil einer großen frauengruppe, die in verschiedenen medien mit unterschiedlichen techniken arbeitet.**“

weil feministo ein publikum und reaktionen schuf, hat feministo frauen, die aufgegeben hatten, kunst zu machen, dazu angeregt, wieder anzufangen. anderen frauen, die sich selbst nie als künstlerinnen betrachtet haben, gab sie das notwendige selbstvertrauen, dinge auszuprobieren. ein paket

ist ein relativ sicherer anfang für eine frau, die folgendes stadium erreicht hat: „die sicherheit des heims und das trügerische freisein vom unmittelbaren zugriff, dem wir in jedem anderen arbeitsverhältnis ausgesetzt sind, schlagen auf uns selbst zurück. du verlierst den kontakt und jeden sinn für die reale welt. du denkst in beziehungen und in einer sprache, auf die andere herabsehen. nach einiger zeit schätzt du deine misere der isolation als eine art bratpfannen-alternative im vergleich zum fegefeuer des sich aussetzen müßens, weil das das risiko des versagens birgt. nach jahren der gewohnheit mit kindern in deinem heim zu leben, fürchtest du dich vor der arbeitswelt und leuten außerhalb deiner familie.“

nicht alle frauen von feministo wagten sich mit ihren werken in die öffentlichkeit, aber die meisten glauben, daß sei politisch wichtig. trotz allem kämpfen sie sowohl gegen die kunstwelt als auch gegen den sexismus, indem sie bilder aus dem privaten bereich öffentlich machen.

sie versuchen eine neue art der ausstellung, indem sie den arbeitszusammenhang zeigen und die briefe mit anpinnen, die sie zusammen mit den kunstwerken bekamen. ihr ziel ist, „offenbar unzusammenhängende aspekte – wie private, häusliche, persönliche mit politischen und sozialen zu vereinen“. die ausstellung von hausgemachten werken ist eine herausforderung an die trennung von öffentlicher und privater sphäre, von heim und arbeit, weil sie frauenarbeit im hause als arbeit anerkennt. besucher protestieren dagegen, besonders männer „wozu das alles?“ in der ersten ausstellung im nord-westen englands hing sogar das schild: „für kinder ungeeignet“. das erschien den frauen besonders ironisch. die meisten von ihnen arbeiten am küchentisch „zwischen teekochen und bügeln“, ständig gestört von ihren kindern. „alles was du tust, ist eine bedrohung für die sicherheit deines Kindes. das kind weiß, daß es total von dir abhängig ist und wird zum tyrannen, der dich zwingt, sich ihm zuzuwenden.“

eine reihe frauen benutzen häusliche bilder – gewöhnlich polemisch – um die rolle der hausfrau und mutter zu analysieren. feministo bietet dennoch einen ausweg aus den schwierigkeiten, denen eine heimwerkerin sich fügen muß. sie ist die kleine kunstform, die weder viel platz noch viel zeit braucht. wenige frauen verfügen über eigene ateliers, was teilweise erklärt, warum werke von frauen mehr in ihr leben integriert sind. das material, das die paketkunstfrauen benutzen und die bilder, die sie erfinden, sind teil ihres alltags. **sie wollen „eine visuelle sprache entwickeln, die frauen zugänglich ist, weil sie mit ihrer erfahrung übereinstimmt“.** diese sprache hat eine lange geschichte in der frauenkunst – sogar in der ölmalerei. im sechzehnten jahrhundert entwickelte die malerin sofonisba anguiscola die porträtform, die be-

kannt ist als „häusliches genre“ mit einem bild ihrer schachspielenden schwestern. aber das wurde immer als zweitrangige kunstform angesehen im vergleich zu den bei den männern vorherrschenden historischen und mythologischen themen. denn „obwohl die tugenden der häuslichkeit auf verbaler ebene hochgehalten werden, überträgt die gesellschaft alles prestige auf den mann und seine am erfolg orientierte rolle“, feministo steuert einen kurs zwischen einem „feiern der häuslichen kreativität und der welt der frau, sowie der entlarvung ihrer wenigkeit“.

von vielen exponaten wird sich die besucherin persönlich angesprochen fühlen, durch gemeinsame erfahrung, fantasien, beziehungen zur familie und sexualität. das kann auch bedrohlich sein. „du willst einfach die leute so unglücklich machen wie dich selbst“, verteidigt sich eine frau. es ist schwer vorherzusagen, ob feministische bilder eine frau mit angst und unsicherheit oder mit erkenntnis und erleichterung erfüllen, aber sicher bleibt keine frau von dieser ausstellung unberührt.

roszika parker in spare rib, juli 1977.
diese ausstellung war im juni in london zu sehen und geht jetzt nach australien.

7 songs für thais

Fr. DM 6

Auslieferungen
Frauenbuchladen
Stockerstrasse 37
CH-8002 Zürich

FBV Frauenbuchvertrieb GmbH
u. Co. Vertriebs-KG
Mehringdamm 34
D-1000 Berlin 61



Doris Stauffer

die fotografinnen



margaret bourke-white



frances benjamin johnston

dieser teil der ausstellung will ein hinweis und eine anregung sein, sich mit den fotografinnen auseinanderzusetzen, die selbst in den neu etablierten fotogalerien unterrepräsentiert sind. so ist in den programmen der drei berliner fotogalerien nur jeweils eine frau vertreten, und eine ausstellung ist für 1977 geplant.

wir haben hier fotografinnen ausgewählt, deren schweife uns bemerkenswert erscheint, deren bildaufbau, technik und inhaltliche aussagen etwas in uns auslösten, uns neue erfahrungen vermittelten. leider war die suche nach den in deutschland lebenden fotografinnen nicht einfach und der zufälligkeit von kontakten und empfehlungen unterworfen. so kann die frage, warum einige, die dabei sein sollten, nicht dabei sind, nur mit dem bedauern über mangelnden informationsfluß beantwortet werden.

die publikationen

in amerika sind durch das wachsende interesse für fotografie auch einige monografien über frauen erschienen. so war es kein problem, angaben über dorothea lange oder diane arbus zu finden. in deutschen fotobüchern und -zeitschriften wird es schon schwieriger. in einem buch von fritz gruber: „große fotografen unseres jahrhunderts“, (1964), ist nur dorothea lange verzeichnet. (1) daß es andere ihres ranges gibt, wird nicht einmal erwähnt.

in einem katalog „fotografinnen“, 1970, schreibt otto steinert:

„...und bedarf nicht auch heute noch die berufstätige frau allzuoft der wohlmeinenden hilfe und unterstützung des mannes, eines freundes, um sich erfolgreich durchsetzen zu können. es mag mit an mangelnder physischer stärke und nervenkraft liegen, daß es so selten einer frau gelang, schöpferische akzente zu setzen, weniger an der fehlenden grundsätzlichen eignung...“

„wenigen frauen ist es bisher gelungen, eigenständiges, wertbeständiges zu schaffen, sich gegen den allgemeinen trend der gesellschaft durchzusetzen und die ewige zweite rolle zurückzuweisen.“ (2)



bea nettles

lebensbedingungen der fotografinnen

fotografinnen müssen sich oft genauso wie andere künstlerinnen zwischen ihrer künstlerischen arbeit und der „aufgabe“ als hausfrau und mutter aufteilen. viele können erst dann fotografisch arbeiten, wenn die kinder das haus verlassen haben. julia margaret cameron (1815–1897) begann erst mit achtundvierzig jahren zu fotografieren und wurde zu einer der wegweisendsten fotografinnen. ebenso gertrude käsebier, diane arbus und alisa wells. dorothea lange und barbara morgan haben kollegen geheiratet, mit denen sie zusammenarbeiteten. margaret bourke-white und bernice abbott lebten fast ausschließlich für ihren beruf.

die fotografarin judy belasco, verheiratet und mutter von zwei kindern, beschreibt einen typischen „arbeitstag“:

„abzüge aus dem rahmen nehmen – telefonieren – die küche wischen – studenten in der dunkelkammer unterrichten – einkaufen – über die letzten arbeiten nachdenken – abzüge wässern – die beste freundin besuchen – diskussion über arbeit – schreiben – kinder – ihr kind abholen – essen kaufen – nach hause – den versuchsstreifen vom fernsehfilm des ehemannes ansehen – entwerfen – abendessen – studium, vorlesung einer nonne über evolution – nach hause – tanzen und dem ehemann erlebnisse vermitteln – vor dem kamin lesen, während die katzen im bett rumspringen.“ (3)

geschichtliches

fotografinnen waren seit der erfindung des fotografischen prozesses mit der fotografie beschäftigt. 1826 hatte nicephore niepce (1765–1833) in frankreich die erste erkennbare, wenn auch primitive fotografie gemacht. es hatte vorher zwar vorläufer des fotografischen prozesses gegeben, die jedoch am problem des fixierens gescheitert waren.

1839 wird als das geburtsjahr der fotografie angesehen, der französische maler louis jacques mande daguerre (1789–1851), der an niepces versuche anknüpfte, und henry fox talbot (1800–1877) in england veröffentlichten fast gleichzeitig und unab-



julia margret cameron

hängig voneinander ihre erfindung. daguerre konnte die fixierung des lichtbildes mit silbersalzen auf metallplatten bekanntgeben, talbot die fixierung des lichtbildes auf papier.

die ersten fotografen waren hauptsächlich mit porträtfotografie beschäftigt. das bedürfnis, sich porträtieren zu lassen, hatte sich geschichtlich aus der porträtmalerei entwickelt. für die bourgeoisie war es damals zu teuer, sich malen zu lassen. es ist kein zufall, daß mit dem aufstieg der bürgerlichen klasse die zunehmende technisierung hand in hand geht mit einer raschen entwicklung der fotografie und speziell der porträtfotografie, die dem repräsentationsbedürfnis der aufsteigenden klasse entsprach. erst viel später, mit der vereinfachung und verbilligung des fotografischen verfahrens, hatten auch andere schichten zugang zu ihr. in ihren anfängen war die fotografie ein sport der reichen.

die apparaturen für die daguerreotypie waren schwer, der prozeß kostspielig, z.b. kosteten die ersten apparate 300–400 francs und waren 50 kg schwer. mit belichtungszeiten bis zu einer halben stunde war das porträtsitzen eine langwierige prozedur. die metallplatten waren nicht kopierbar. das änderte sich schnell. 1842 brauchte man nur noch 40 sekunden stillzusitzen.

schließlich wurde das glasnegativ erfunden, die apparate wogen nur noch 14 kg, und der weg für die populäre fotografie wurde frei. seitdem wurden nicht mehr nur einzelpersonen dargestellt, sondern das soziale leben. nicht das besondere, außergewöhnliche wurde, wie z.b. in der malerei, abgebildet, sondern das alltägliche, was durch die verwendung



dorothea lange — lettuce cutters (salat ernte)

der kamera möglich geworden war. künstler und besonders maler lehnten die fotografie ab, heiße streits entbrannten, ob die fotografie als kunstwerk anzusehen sei oder nicht. (4)

die ersten fotografen waren zum größten teil porträtmaler, die mit der fotografie das medium wechselten. deshalb hatte die fotografie u.a. in ihren anfängen einen schweren stand. so konnte man es auch zulassen, daß frauen als amateurinnen fotografierten; denn in einem ohnehin nicht für vollgenommenen medium war es den frauen gestattet, sich zu betätigen. professionell gelang es wiederum nur wenigen fotografinnen, anerkennung zu finden und damit geld zu verdienen. die meisten versanken außerdem in den abgründen der patriarchalischen kunstgeschichtsschreibung.

die erste fotografin und fototechnikerin war die engländerin constance talbot, die frau von henry fox talbot. als er eines tages verreist war, begann sie zu fotografieren und arbeitete von da an selbständig. in england gab es im 19. jahrhundert — verglichen mit frankreich und den usa — einige anerkannte fotografinnen, die in den englischen salons ausstellten und sich als künstlerinnen verstanden.

ann atkins war die erste frau, von der wir heute noch arbeiten sehen können. (5) sie arbeitete mit einer methode, die sir john herschel um 1850 entwickelte und die sich „blueprint“ nennt. dabei entstanden, nachdem das papier lichtempfindlich präpariert wurde und pflanzen mit einer glasplatte flach gedrückt und mit sonnenlicht belichtet wurden, weiße linien auf einem preußischblauen grund. ann atkins hatte eine große kollektion von algen, die sie für drei bände des buches „photographs of british algae: cyanotype impressions“ verwandte. sie arbeitete viele jahre mit diesem verfahren und setzte stolz a.a. unter die einleitung zu ihrer arbeit, was von william lang dreißig jahre später mit „anonymer amateur“ interpretiert wurde. (6)

als 1853 die „photographic society“ in london gegründet wurde, waren auch frauen zugelassen. später wurde sie zur „royal photographic society“. da auch königin victoria und prinz albert, die selbst fotografierten und im „windsor castle“ eine dunkelkammer hatten, dieser gesellschaft angehörten, (7) wurde hier die mitgliedschaft mehr von geld und erziehung abhängig gemacht als vom geschlecht.

die „ladies“ der gesellschaft begannen fotoalben zu sammeln und zu gestalten, lady filmer (1840—1903) collagierte fotos für das königliche fotoalbum. die technik des „papier colle“, die allgemein braque und picasso zugeschrieben wurde und später von hanna höch und den dadaisten verwendet wurde, entwickelte sie schon um 1860. lady filmer war eine zeitgenossin von clementina lady hawarden (1822—1865) und julia margaret cameron (1815—1879) (8).



gertrude käsebier — the sketch (die skizze)

als alfred stieglitz 1902 in den usa die „photo-secession..“ gründete, als opposition gegen den new yorker kameraclub, waren ein fünftel der fotografen frauen. 1903 erschien als erste publikation der secession „camera work“, eine mappe mit fünf fotografien von gertrude käsebier. sie enthielt u.a. einen artikel „g. käsebier, eine professionelle fotografin“, geschrieben von der freundin g. käsebiers, der fotografin frances benjamin johnston (1864—1952). sie war eine unkonventionelle fotojournalistin, die 1890 ein porträtstudio am washington square hatte und artikel schrieb wie: „was eine frau mit der kamera alles machen kann“ und „die besten fotografien in amerika“. sie war eine erfolgreiche journalistin, die ihre artikel mit eigenen fotografien illustrierte und ausstellungen hatte. sie wurde als charmant und witzig, aber etwas rebellisch beschrieben, da sie „bier trank, rauchte und verwegen ihre knöchel zeigte.“ ab 1909 widmete sie sich der architektur-fotografie. mit 76 jahren setzte sie sich in new orleans zur ruhe. 1948 übergab sie ihre briefe, fotos und negative der „library of congress“. sie starb mit 88 jahren. bis 1966 war ihr name völlig vergessen, dann gab das „museum of modern art“ „the hampton album“ heraus, und man erinnerte sich wieder einer wichtigen fotografin.

deutsche fotografinnen

über deutsche fotografinnen ließ sich wenig finden, höchstens wenn sie ins ausland ausgewandert waren und man ihnen bücher in den usa oder frankreich widmete.

die erste deutsche fotografin, die erwähnt wird, ist grete back (geb. 1878). sie hatte 1909 ein eigenes atelier in dresden und bildete insgesamt 50 frauen als fotografinnen aus. ebenso hatte erna lendvai-dirksen 1916 in berlin ein studio, und hanna see-wald wurde 1925 klassenleiterin in der bayerischen staatslehranstalt für fotografie in münchen. lotte jacobi (geb. 1896 in berlin) hatte dort ihre ausbildung bekommen und übernahm 1927 das studio ihres vaters in berlin. als sie 1935 das nationalsozialistische deutschland verließ, war sie eine der bekanntesten und erfolgreichsten porträtfotografinnen deutschlands. ihr vater und ihr großvater waren fotografen, ihr urgroßvater hatte die fotografie noch bei daguerre selbst in paris gelernt. seit 1950 wandte sich lotte jacobi der abstrakten fotografie zu. bei den sogenannten „luminogrammen“ wird unmittelbar auf das fotopapier belichtet. dabei entstehen weiche, poetische formen, die in dem beschauer eine starke, emotionale reaktion auslösen können. nachdem sie 20 jahre lang ein studio in new york hatte, zog sie nach new hampshire, wo sie mit 65 jahren noch mal studierte und schließlich auch nach paris ging, um dort bei stanley william hayter zu studieren. heute hat sie eine fotogalerie in new hampshire und fotografiert immer noch. 1974 erhielt sie den ehrendoktor für bildende künste der universität new hampshire.

trotz dieser wenigen frauen, die selbständig arbeiten und deren werke auch anerkannt werden, gibt es andere, wie z.b. florence henri, die lange ein geheimtip für eingeweihte kreise blieb. 1895 geboren, studierte sie zuerst musik und malerei. dann wurde sie eine erfolgreiche porträtfotograf, studierte am bauhaus und widmete sich experimenteller fotografie. seit 1965 lebt sie bei paris und malt. heute wird sie als eine der wichtigsten vertreterinnen der „neuen fotografie“ der zwanziger und dreißiger jahre angesehen.

aenne biermann (geb. 1898) ging als fotografin experimentierfreudig mit fotomontagen und fotografieren um. in der reihe „bücher der neuen fotografie“ wurde ihr 1930 zwar ein ganzes buch mit 60 fotografien gewidmet, aber dort findet man nur ganze 4 zeilen über sie, während 3 ganze seiten von franz roh benutzt werden, um seine ideen in einem literarischen foto-streit darzulegen.

obwohl aenne biermann um 1925 als wichtige vertreterin der „neuen fotografie“ angesehen wurde, ist es schwer, mehr über ihr leben zu erfahren. weitere fotografinnen, von denen nur wenige

angaben bekannt sind: minya diez-dührkoop, 1873—1929 aus hamburg, arbeitete als porträtfotograf in im väterlichen atelier; erna lendvai-dirksen, geboren 1883 in berlin, fotografierte die menschen verschiedener landstriche deutschlands; von aenne mosbacher ist nur der name bekannt.

das problem der aufnahmebereitschaft von weiblicher kunst in einer patriarchalischen gesellschaft besteht für fotografinnen genauso wie für andere künstlerinnen. in dem moment, in dem die künstlerin anfängt, sich und ihre erfahrungen in ihrer kunst auszudrücken und ihre eigenen gefühle erforscht, steht sie im widerspruch zu den ästhetischen vorstellungen ihrer zeit. frauen haben sich lange genug mit ihren ästhetischen werten an der kunst der männer orientiert, ohne die anerkennung und ermutigung zu bekommen, die nötig ist, um sich als künstlerin okay zu fühlen. indem wir die geschichte unserer kunst aufarbeiten, werden wir auch mehr und mehr ein bewusstsein für unsere eigene künstlerische formsprache entwickeln können.

abdruck aus dem katalog zur ausstellung: künstlerinnen international
petra zöfelt



minya diez — dührkopp — mädchenprofil 1914

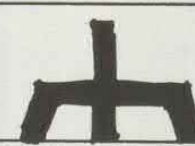
anmerkungen:

1. gruber, fritz: große photographen unseres jahrhunderts. düsseldorf, wien: econ, 1954. s. 68.
2. steinert, otto in: „fotografinnen“. beispiele aus der arbeit von fotografinnen in deutschland seit 1925. ausstellung museum folkwang, essen, 26.1. bis 1.3.1970.
3. the women's eye. hrsg. u. mit einer einföhrung von ann tucker. 2. auflage 1975. new york: a. knopf, 1975, s. 2.
4. freund, gisele: photographie und gesellschaft, aus d. franz. übertr. von dietrich leube, münchen: rognor und bernhard, 1976. s. 25—94.
5. gersheim, alison und helmut: the history of photography. london: oxford university press, 1955.
6. lang, william: a photographic blue-book, in „british journal of photography“, 25.10.1889. s. 702—703.
7. gersheim, alison und helmut: the history of photography from the camera obscura to the beginning of the modern era. new york: 1969. s. 232.
8. women of photography. a historial survey. san francisco museum of art, 18.4. bis 15.6.1975. vorwort von margery mann.



DM 5

FRAUEN SEHEN FRAUEN
 FOTOKALENDER MÄRZ 77-MÄRZ 78
 ZIP VERTRIEB 1 BLN.19 RÖNNESTR.15



die werketage
 malen · zeichnen · collagen · übungen

1 berlin 62 kulmerstr. 20a III. Et.

693 78 20
392 29 74

*informationsgespr.
 jed. Samstag 14⁰⁰-15⁰⁰*

Künstlerinnen international 1877-1977



rita bischof
 marie toyen
 frida kahlo
 evelyn kuwertz
 kätthe kollwitz
 ursula biether
 suzanne valadon
 1865-1938
 toja wernery
 paula becker-modersohn
 virginia woolf
 julia margaret cameron

sarah schumann
 fragen und assoziatio-
 nen zu den arbeiten
 von meret oppenheim

elisabeth lenk
 lose gedanken über das
 verhältnis von phanta-
 sie und gesellschaft

lucy r. lippard
 versuch einer femini-
 stischen kunstkritik

karin petersen/
 inge schumacher

dada-mann dada-frau
 karin petersen
 ein nachmittag bei
 hannah höch

petra zöfelt
 die fotografinnen

ilse teipelke
 southern cal-herstory
 dorothée muenk
 auf der suche nach
 künstlerinnen

ulrike stelzl
 aspekte zum bild der
 künstlerin in der
 kunstgeschichteschrei-
 bung

ludmila vachtova
 die frau in der
 russischen avantgarde

marianne wex
 körpersprache

inge schumacher
 gespräch mit gis-
 lind nebakowski

valie export
 Überlegungen zum ver-
 hältnis von frau und
 kreativität

zu bestellen bei: neue gesellschaft für bildende kunst e.v., hardenbergr. 9, 1000 berlin 12 dm 25,--



Bignia Corradini

bignia corradini, bilder, 1971–1977.
154 seiten. 17 x 24,5 cm, 114 ab-
bildungen, 8 farbtafeln.
dm 26,— / sfr 26,—
hier wurde versucht, die bilder und
gedanken bignia corradinis ins
medium buch zu übertragen.
und: die grenze zwischen visueller
und verbaler information
möglichst aufzuheben.

zu kaufen:
in frauenbuchläden
zu bestellen:
ab verlag lutz
lessingstraße 11
ch — 8002 zürich
und über
kassandra

Lutz



ausstellung bignia corradini, bilder 1971—1977
5.11. — 3.12.1977
in der galerie jörg stummer,
kapfsteig 11
ch — 8032 zürich
tel.: 53 07 25
montags geschlossen.
geöffnet 14.30—18.30 uhr
samstags 10.00—14.00 uhr
und nach telefonischer vereinbarung
performance von ulrike rosenbach
zur vernissage am 5.11.1977

bignia corradini

- 1951 geboren in küsnacht, schweiz
ausbildung zur textilentwerferin an der
textilfachschule in zürich
- 1972 stipendium — malereistudium an der
hochschule der künste, berlin
- 1975 aufenthalt in genua
lebt in berlin

malen
ist malen, harte arbeit — und hat von der materie
her mit frauen direkt nichts zu tun. für mich be-
steht eine notwendigkeit, ausschließlich frauen zu
malen. mein zufall oder glück, daß ich dies tue?
daß überhaupt noch jemand meine arbeiten an-
guckt? ich habe anerkennung lange nie gehabt —
in letzter zeit mit frauenbildern schon eher. meine
landschaften sie sind genauso an der sache dran,
doch darüber äußert sich keine frau und das er-
schreckt mich.

bignia



aus kassandra's zitatenschatz:
zwiegespräch picasso — francoise gilot über die reihe
der im sessel sitzenden frauen.

zwiegespräch picasso / francoise gilot
über die reihe der im sessel sitzenden frauen

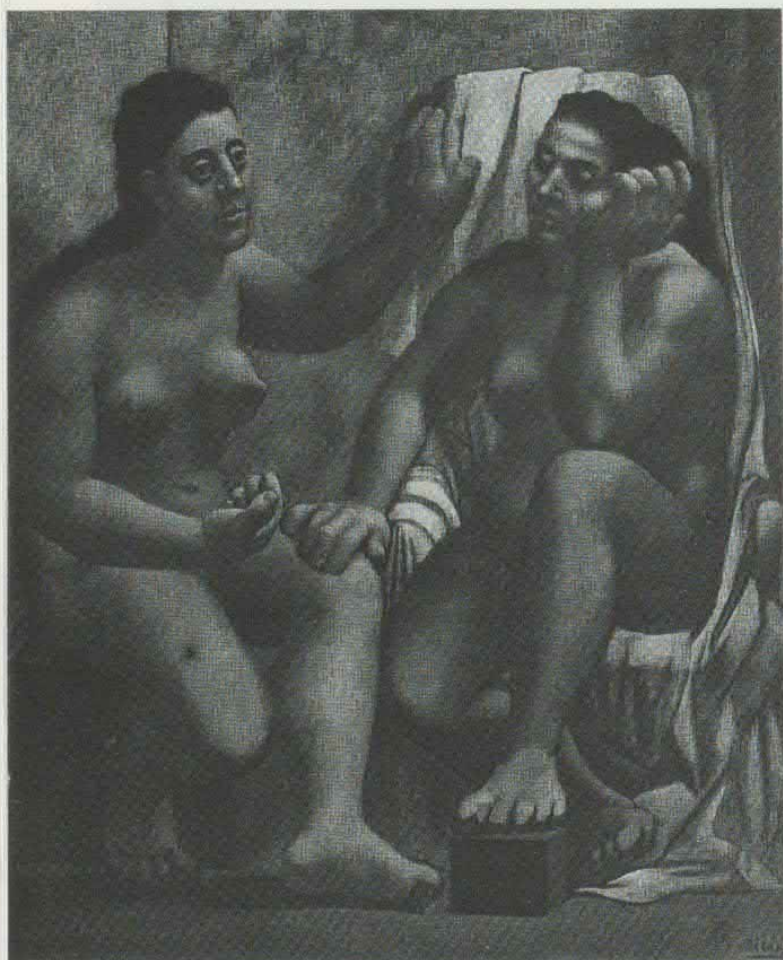
„ja, natürlich“, sagt pablo, „du verstehst nicht, daß
ich diese frauen nicht einfach da so hingesezt habe,
wie irgendein modell, das sich langweilt.

SIE HOCKEN AUF DEN LEIMRUTEN DIESER
SESSEL' WIE VÖGEL IM KÄFIG.

ich habe sie eingekerkert in dieser bewegungsarmut,
in der wiederholung dieses motivs, weil ich das pul-
sieren des fleisches und des blutes durch die zeiten
hindurch zu erfassen versuche.“

und weiter:
„wie jeder maler bin ich vor allem ein maler der
frauen. FÜR MICH IST DIE FRAU IN IHREM
EIGENSTEN WESEN EIN WERKZEUG DES LEI-
DENS.“

s. 282 in: „leben mit picasso“, francoise gilot / carlton lake, mün-
chen 1956.



Impressum

Kassandra
feministische zeit-schrift
für die visuellen künste

berlin + zürich
herausgeberin:
monika oellerich

redaktion + beiträge:
bignia corradini
jula dech
antje finger (verantwortlich)
caroline kesser
lucy lippard
roszika parker
angela thomas-jankowski
ulrike rosenbach
ingrid schindler
ruth schombacher
petra zöfelt
frauengruppe

kulturmagazin zürich:

— claudia cattaneo
— bice curiger
— bea götz
— heidi kloeber
— beate koch
— isolde schaad
— charlotte spindler
— kathrin steffen

layout: petra zöfelt

redaktionsanschrift:

kassandra — windscheidstraße 19 — 1000 Berlin 12,
Tel.: 030/323 73 18

+ kirchgasse 26 — ch — 8001 zürich

Tel.: 00411/34 13 01

berliner disconto bank, kto. kassandra — 344/39 00

postscheckamt berlin (west) kto. antje finger — 3699 49-107

schweizerische kreditanstalt,

kto. angela thomas — 0860-30485-00

satz: irma grininger

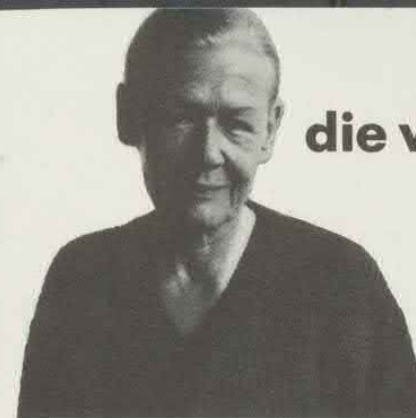
druck: jürgen kleindienst, 1000 berlin 61, blücherstr. 31a

kassandra behandelt auch unaufgefordert eingesandte manus-
kripte etc. sorgfältig, haftet jedoch nicht für deren verlust
oder beschädigung.

alle rechte vorbehalten. nachdruck nur mit einwilligung des verlag-
es. namentlich gezeichnete beiträge geben nicht unbedingt die meinung
der redaktion bzw. der herausgeberin wider.

bildmaterial:

antikenmuseum staatliche museen preußischer kulturbesitz (isolde
luckert) — u-comix sammelband, underground press syndicate, nürn-
berg 1973 — women's survival book, new york 1975 — caroline kesser —
ingrid schindler — pressens bild ab/dpa-bild — angela thomas-jankows-
ki — the women's eye, new york 1975 — j. littkemann — spadem, paris
und cosmopress, genf 1969 — ruth schombach — women artists 1550—
1950, new york 1976 —



die vier schichten der verena loewensberg

verena loewensberg
*1912 in zürich

16jährig an der kunstgewerbeschule basel. verena malt
organische gebilde, muscheln; bis zu ihrer ersten aus-
stellung, 1936 im kunsthaus zürich, in tempera. um
die öl-technik zu erlernen, geht sie nach paris,
schreibt sich an der 'académie moderne' ein. als man
ihr cello und straußenei zum abzeichnen vorsetzt, re-
belliert sie. kompositionslehre ist ihr schlicht zu lang-
weilig.

verena besucht die mutter in ascona (schweiz). in
einem antiquitätengeschäft fördert sie ein büchlein
über öl-technik zu tage. nachdem es billig erstanden
ist, versucht sie sich nach seinen anleitungen.

anfänge der konkreten kunst in der schweiz nach max
bills '15 variationen über ein thema' 1935—38 (paris
1938) und hans hinterreiters ersten systematisch ent-
wickelten bildern schuf dann „die nächsten werke
dieser richtung . . . verena loewensberg in den späten
30er jahren.

sie hat seither ein umfangreiches oeuvre geschaffen,
in dem immer neue form- und farbwentwicklungen
systematischer art in großem einfallsreichtum ent-
standen.“ „in den frühen 40er jahren vertiefen sich
auch camille graeser und richard paul lohse in die pro-
bleme systematischer bildkonstruktionen . . .“
in: „schweiz“, kat. biennale 1969, max bill, nürnberg

dazu ist anzumerken: das werk von hans hinterreiter
kannte verena loewensberg nicht. sie ist — neben bill
— eine echte pionierin.

ihre drei männlichen kollegen erhielten — in dieser
reihenfolge: bill/lohse/graeser — den kunstpreis der
stadt zürich. wie lange man wohl frau loewensberg
darauf warten läßt?

verena loewensberg war antifaschistin, trat 1937 der
künstlergruppe „allianz“ bei.

unterdrückung, konsumterror sind ihr zuwider. leb-
haft interessiert an neuen lebensformen, am sozialis-
mus, am modell des 'roten bologna', wünscht sie für
jeden menschen täglich 5 minuten die möglichkeit
in ruhe nachzudenken.

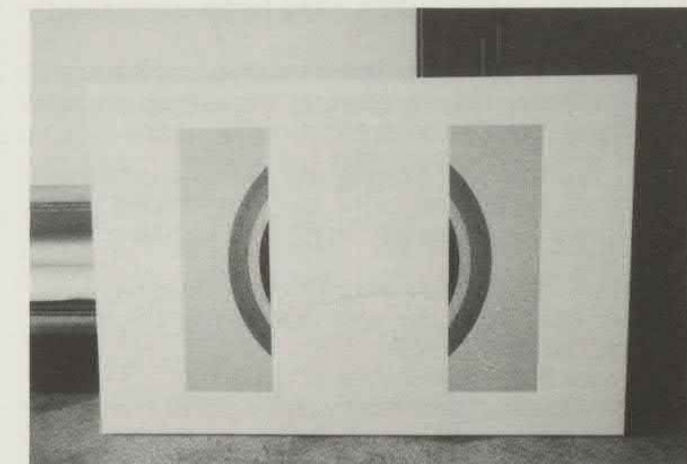
die meldungen der tagespresse, bücher haben große
bedeutung für ihren arbeitsalltag: „wenn ich noch-
mals mein leben beginnen könnte, wünschte ich intel-
lektueller zu sein!“

weitere anregungen, bildideen und „stimmungen“
gewinnt frau loewensberg aus musik, spaziergängen
in der landschaft, gesprächen mit leuten die „jünger“
sind als sie.

die auseinandersetzung mit ihrer umwelt ist teil
ihres arbeitsprozesses, eine voraussetzung zum malen
können. die zweite arbeitsvoraussetzung ist der ver-
kauf ihrer bilder, davon bleibt sie ökonomisch abhän-
gig.

unter einsetz konstruktiver mittel zielt verena loe-
wensberg auf logische farbwahl.

leinwand, bereits grundiert, wird ins atelier gelie-
fert, darauf vorgezeichnet. es wird nicht gespachtelt:
es dürfen keine farbangrenzungen im sinne von kan-
ten, keine überhöhungen entstehen — ein spachtel
hinterlasse die spur seiner breite als struktur.



verena loewensberg malt mit dem pinsel, mit ver-
dünnten farben, ausgehend von der hellsten farb-
stufe.

die vorrangigen farben sind:

moüssini: violett, orange „hat viel farbkörper“

rembrandt: gelb; ihr „warmes rot“

lefranc: das „kalte rot“

die gesamtfläche eines jeden bildes wird mit
4 gleichmäßig übereinandergemalten farbschichten
behandelt.

der arbeitsprozeß ist langwierig. ölfarbe trocknet
langsam. es dauert, ehe die nächste schicht gemalt
werden kann. an mehreren bildern wird daher gleich-
zeitig gearbeitet. die farbe „stimmt“ mit dem letzten,
dem 4. auftrag. die oberflächenstruktur — selbst der
großformatigen bilder — verrät, vom auge abgetastet,
keinerlei erhöhungen, gibt sich eben, gleichbleibend-
gleitend.

nach einem gespräch:
verena loewensberg/angela thomas jankowski



frauen im polnischen

* 26.1.1898 in moskau + 1951 in lodz bildhauerin, publizistin

1917, im revolutionsjahr in moskau, bildhauerstudentin, lernt sozial-engagierte, konstruktivistische avantgardenkünstler kennen.

1921, nach einem vortrag der künstlerin varvara stepanova in moskau, wird die bezeichnung „konstruktivismus“ allgemein von den kritikern übernommen.

inhaltlich deutet den begriff der russische architekt el lissitzky: „die welt durch das prisma der technik“ gesehen (1925)

nach: max bill, „costruttivismo“ (ital. ü.)
in: enciclopedia del novecento, bd. I, 1976

ihre ersten arbeiten, formal noch in der nähe tatlins, sind plastiken aus kombinierten statischen und kinetischen (beweglichen) formen.

vgl.: tatlin, „projekt für ein denkmal der dritten internationale“ 1919–20.

in: „tendenzen der 20er jahre“ (katalog, berlin 77)

gemeinsam mit ihrem mann, strzeminski, zieht katarzyna kobro 1924 nach polen und nimmt die polnische staatsbürgerinnenschaft an.

kobro, strzeminski (*1893 in minsk, + 1952 in lodz) und henryk stazewski bilden den künstlerkern des polnischen konstruktivismus.

(vgl.: strzeminski mit einem unistischen werk und stazewski mit seiner „komposition 1929“ (sonst im kunstmuseum st. gallen, schweiz) in: „tendenzen der 20er jahre“

mitte der 20er jahre ändert katarzyna kobro ihre arbeitsmethode, experimentiert mit proportionen unterschiedlicher länge und oberfläche. mathematische abenteuer, ausgehend von einer serie primärzahlen des leonardo da pisa (fibonacci). jedes zahlen-element ist gleich der summe der beiden vorangegangenen elemente.

auf der reihe 2 3 5 8 13 21 baut katarzyna kobro meist ihr system auf.

gleichwertiges zu ihren mathematischen experimenten „angewandt auf die anordnung des raumes“, existiere nicht, meint 1973 r. stanislowski, direktor des museum sztuki in lodz.

katarzyna kobro hantierte mit einfachen geometrischen kompositionen, dünnen raumflächen, die sie der harmonie von proportionen unterordnet. darin vorgegeben ist die zukunftsweisende möglichkeit, raumplastiken mittels der neuen mathematik zu gestalten.

vgl.: katarzyna kobro „raumkomposition 7“ 1931 (bzw. 1973)*

stahl, bemalt, 12 x 64 x 16 cm
in: „tendenzen der 20er jahre“

die plastiken k. kobros wurden zum großen teil während des 2. weltkrieges zerstört. nach angestrengtem suchen gelang es dem museum sztuki in lodz, zwei ihrer werke wiederzufinden. wissenschaftler bemühen sich um die rekonstruktion der von fotos überlieferten werke.

rekonstruiert, 1973, von barbara brzezinska, lech siemionowicz und janusz zagrodzki.

frau kobro, früher bereits organisiert, tritt der „präsens“ gruppe bei.

„präsens“, das sind architekten, maler und plastiker mit dem ziel, eine funktionale architektur, die den sozialen bedürfnissen gerecht werden könnte, zu gestalten. die formprodukte der maler und bildhauer sollen sich — so wird gefordert — der architektur unterordnen. eine formel, die nach einer anfangs kreativen periode 1929 den weggang der nicht-architekten bedingt und die gründung der revolutionären künstlergruppe „a.r.“ nach sich zieht.

in der präsens-gruppe treffen wir auf die andere frau, die ich vorstellen möchte:



konstruktivismus

* 14.5.1900 in warschau (geb. niemirowska) architektin, publizistin, professorin. nach ihren studien am institut für technologie (1918–25) und an der philosophischen fakultät der universität warschau, sekretärin von „präsens“.

in ihrem hause, sie ist mit dem architekten szymon syrkus verheiratet, ist die atmosphäre eines güterbahnhofes (für „geistiges eigentum“), internationale ideen ziehen hier durch, werden verladen, umgeleitet u.a.)

kasimier malewitsch, der im westen in der reihe „neue bauhausbücher“ 1927 „die gegenstandslose welt“ veröffentlicht; siegfried giedion, schweizer architektur-theoretiker; cor van eesteren, der anfangs der 20er jahre gemeinsam mit theo van doesburg einige gebäude entwarf; katarzyna kobro und ihr mann strzeminski, der an seiner theorie des „unismus“ arbeitet, sind die gäste.

helena syrkus, mitherausgeberin des magazins „präsens“, verfaßt ihrerseits und auch in zusammenarbeit mit szymon syrkus, artikel. sie berichten über internationale neuerscheinungen, informieren über skulptur, malerei, film, fotografie — und, selbstverständlich über architektur. der erfolg der vermittlung ist nicht zu übersehen.

auch die erfolge der polnischen funktionalistischen architekten, besonders in den 30er jahren, sind bemerkenswert.

architektenteam helena & Szymon syrkus

1930–31 pläne für eine arbeiter-bau-gesellschaft ab 1931 häuser in warschau

1932–34 experimentelles theater, zoliborz distrikt

maler und bildhauer dagegen „mußten sich auf ihre eigenen kräfte verlassen, in einer umwelt, die ihrem streben gleichgültig, unvorbereitet oder sogar feindlich gegenüber stand“, doch waren sich diese polnischen konstruktivisten durchaus über den „revolutionären charakter ihrer bewegung“ im klaren. (r. stanislowski, 1973). massive kritik am konstruktivismus üben die produzenten sozialistischen realismus“.

katarzyna kobro tritt der internationalen künstlervereinigung (mit sitz in paris, 1932–36) „abstraction-creation“ bei. sie schreibt an einer erläuterung

der theoretischen seite ihrer werkideen, die 1936 als wichtigstes zeugnis polnischen konstruktivismus veröffentlicht wird.

„funktionalismus“ will nach ihr eine orientierungshilfe sein, einwirkung auf die organisation des täglichen lebens. folglich keine kunst um der kunst willen.

sie schreibt, die formen werden von den künstlern des funktionalismus „parallel zu den gesetzen wissenschaftlicher organisation von arbeit“ gefunden. und zwar: ein maximal nützlicher effekt (die form, das „kunstwerk“), wird erreicht mittels minimalem, energie- und materialaufwand. ihre plastiken, so hoffte k. kobro, könnten „eine norm für die organisation von aktivitäten (auch der menschlichen psyché)“ sein.

in: „funkcjonalizm“, forma no 4, 1936
ü: ins engl. 1973

helena syrkus organisiert bei kriegsausbruch, im oktober 1939, ein unterirdisches stadtplanungs- und architekturzentrum (pau). man laboriert an sozialen wohneinheiten, helena syrkus untersucht den einsatz von stahl-strukturen beim hausbau.

1942 wird szymon syrkus nach auschwitz deportiert. helena syrkus übernimmt die vakante direktionsstelle sowie die leitung der künstlerischen studios; wird jedoch ebenfalls verhaftet und in die lager lindenbruch und wroclaw geschafft.

für den wiederaufbau warschaus können die mit helena syrkus im pau (s.o.) erarbeiteten projekte als vorlage verwendet werden. sie selbst arbeitet jetzt nach kriegsende im büro für wiederaufbau der hauptstadt (bos). ferner setzt sie die wichtige lehrstätigkeit am institut für technologie fort.

sie reist mit der ausstellung „warschau lebt wieder“ (warszawa zyje znou) nach großbritannien und in die usa, berichtet an zahlreichen universitäten über sozialen wohnungsbau.

1947 anerkennt man die arbeit helena syrkus insofern, als sie gemeinsam mit den architekten le corbusier und walter gropius für die leitung des internationalen kongresses für neues bauen (ciam) gewählt wird.

angela thomas-jankowski

angelika baasner-matussek handwerklich in der keramik fest verwurzelt mit einer vorliebe für alte chinesische scherz-gefäße, experimentiert in ihrem laden in der knesebeckstraße seit zehn jahren mit farben (ochsenblut) und glasuren. fließbandarbeit ist ihr zuwider. größere plastische und halbplastische objekte fertigt sie in ihrem bauernhaus in schleswig-holstein an, wozu sie besonders der verstorbene architekt eiermann ermuntert hat. sie machte sich das „eiermannsche raster“ zu eigen und nahm auf sein drängen hin 1971 an einem wettbewerb teil. seitdem hängt ein keramikbild von ihr in bonn. sie kann nicht genau sagen, wo eigentlich, so beschäftigt ist sie. sie unterrichtet außerdem studenten im fachbereich architektur in der „räumlichen durchdringung von hohlkörpern“. nebenher versorgt sie den haushalt und ihre drei kinder und arbeitet auf bestellung eierbecher, teller, tassen und kannen. ihr mann ist architekt und arbeitslos.

versuch einer kurzen selbstinterpretation

was mich interessiert, ist das schalenförmige, scherbenhafte, zerbrochene, zerschnittene, die dünnwandige hohlform mit all ihren möglichkeiten, die versinkende form, und weil alles was entsteht, aus einem massiven klumpen entsteht, aus der form, die zentriert, wie eine knospe alles aus sich entstehen läßt, so fasziniert mich alles organhaft wachsende, auch das skurile, absurde, und möglichst in zusammenhang mit der keramischen gebrauchsförmigkeit als ausgangsprüfkt.

so beschäftigt mich natürlich als keramische künstlerin die achsiale form, die zwangsweise entsteht, durch die rotation der scheinbe, und ihre durchbrechung durch zerschneidung, verdrehung, verschiebung und montage, bzw. ihre steigerung durch vielfältigung usw. bis hin zur seriellen form, zu reliefs, und dazu das zusammenwirken der form in allen ihren ausdrucks möglichkeiten mit der veredelten oberfläche, der glasur, mit all ihren unendlichen farbmöglichkeiten.

A.B.-M.

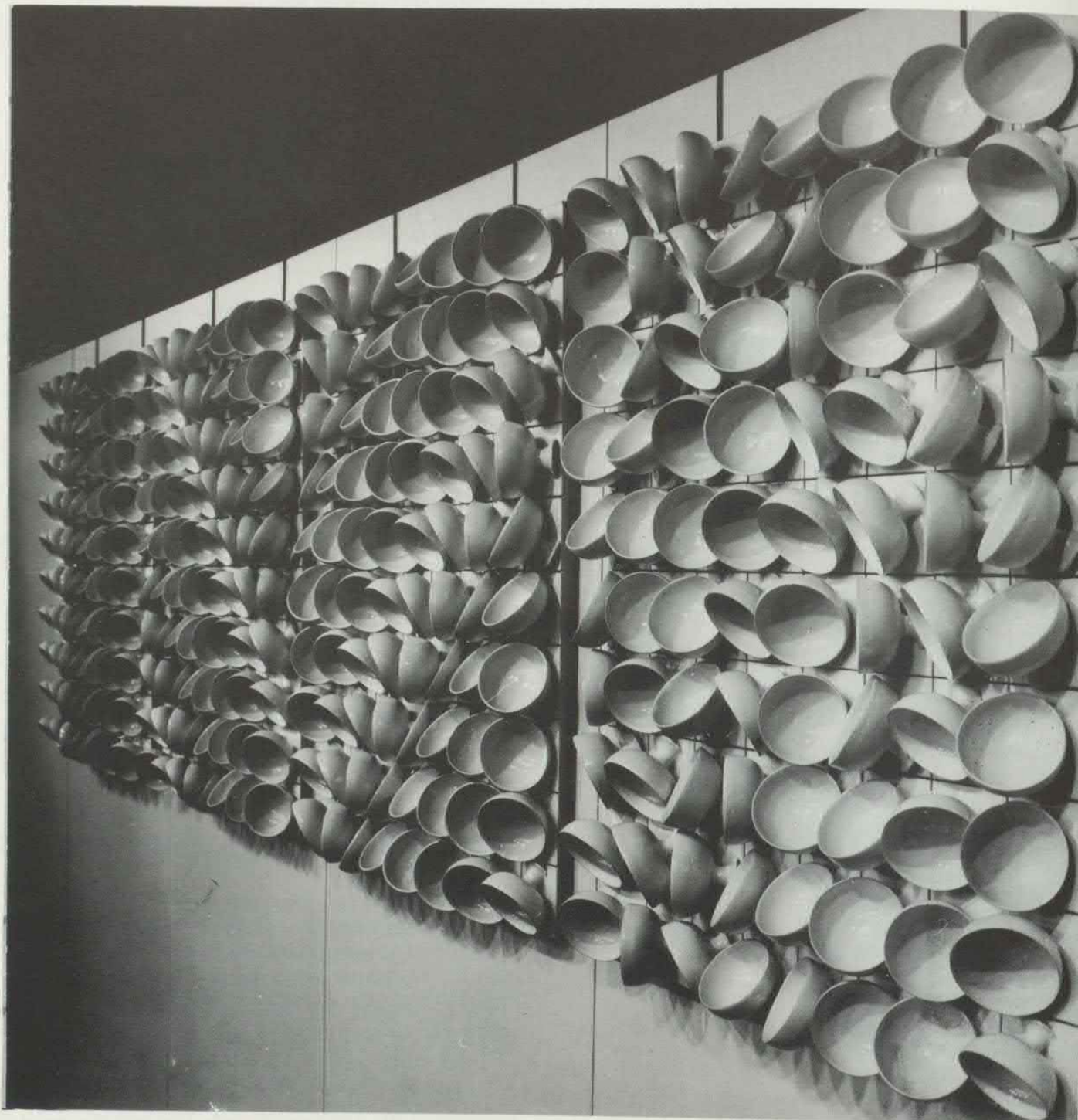


angelika baasner-matussek

- 1941 in berlin-mitte geboren
- 1960-66 studium an der hochschule der bildenden künste, berlin — keramik — meisterschülerin von professor rausch
- 1966 eigene werkstatt in berlin-charlottenburg
- 1972-74 lehrauftrag an der hochschule der bildenden künste und lehrstätigkeit an der technischen universität, berlin — gegenwärtig im fachbereich architektur — plastisches gestalten

ausstellungen

- 1971 galerie hammer
- 1972 anfassern, erfahren, begreifen im haus am waldsee
- 1973 produkt galerie, hamburg
- 1974 multiple medien, berlin
- weitere ausstellungen in köln, münchen, faenza und berlin.



ich bin an einer mitgliedschaft im

kassandra-kartell

interessiert und biete für die kassandra-kartei folgendes an:

atelier:

anschrift:

zeit:

bevorzugte gegend:

tausch/vermietung:

workshop/kurse

anschrift:

zeit:

thema:

referat/(dia-) vortrag:

thema:

katalog:

buch:

ausstellung:

thema:

tausch gegen:

tausch:

verkauf/preis:

verkauf/preis:

fotos/dias:

themen:

tausch:

verkauf/preis:

galerie:

anschrift:

zeit:

material:

manuskript:

thema:

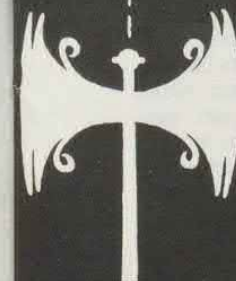
(unveröffentlicht/veröffentlicht)

dringend gesucht:

ich bitte um aufnahme in die kartei
(für die bearbeitung lege ich dm 3,- in briefmarken bei)

name: _____ arbeitsgebiet: _____

anschrift: _____



Klein Zweifel, die Werbung ist freier oder besser gesagt, freizügiger geworden. Schon ein kurzer Blick auf Anzeigen in den Print-Medien oder TV-Spots bestätigt diesen Eindruck. Wo früher noch ein Rest an Stoff die weiblichen Reize verhüllte, dient jetzt der blanke Busen als stimulierender eye-catcher. Modelle, jung, hübsch und unverbraucht natürlich, werben à la nature für Produkte und Dienstleistungen. Kundenvorgabe, Agenturwunsch oder ganz einfach Visualisierung im Zeichen der Zeit? EXTRA-BILD fragte:

der geist ist nicht männlich – nur sein artikel

Wirkt ausgezogen anziehender?

Udo Sennholz v. Mengersen & Sennholz · Heidelberg



Na klar! Was sollte schon ein ausgezogenes Produkt bieten? Die nackte Wahrheit? Po statt USP – das ist allemal die Alternative. Beim müden me too Produkt hilft der liebe Gott mit seinem aufregenden figurlichen Einfallsreichtum aus. Wenn man also gar nichts zum Medien-Markt tragen kann – dann eben die nackte Haut. Wobei endlich mal Werbers Traum nach vergleichender Werbung erfüllt wird: Sex contra Eros. Mit UWG-Segen!

Dirk Bläse Werbeagentur GÜNTERBLÄSE · Stuttgart



Würden meine Kunden ausschließlich am Busen meiner Beauties hängen bleiben, wäre ich ein guter Playboy und ein schlechter

Werbeberater. Aber 365 Tage mit „Busen pur“ kommt ein Werbeberater auch nicht aus.

Abwechslung macht Appetit! Und: Man erlahme seine Sinne nicht mit Nacktheit an sich! Selbst die Mädchen von Hawaii schmücken sich täglich mit neuen Blüten, um mittels einer neuen „Klarsichtverpackung“ die Neugierde zu reizen und das „aktive Käuferverhalten“ auszulösen...

Wolfgang Bosse Foote, Cone & Belding GmbH · Frankfurt



Die Frage läßt sich nicht eindeutig beantworten; es kommt auf die Umstände an.

Der Herr, der um eine Dame wirbt, wird sich, bevor es ans Ausziehen geht, erst einmal besonders gut anziehen.

Und gibt es da nicht diese Geschichte von einem, der sich auszog, das Fürchten zu lehren...?

Je nachdem, welche Absicht man also verfolgt, muß man das, was man zu bieten hat auf wirksame Weise entweder einpacken oder auspacken.

Und dasselbe gilt auch für die Werbung.

Wir bei FCB ziehen in Zweifelsfällen aus und fragen den Verbraucher nach seinen Wünschen.

Die Mühe lohnt sich, denn meistens findet er unser Angebot – angezogen oder ausgezogen – recht anziehend.

Jürgen Pilger Troost Campbell-Ewald · Düsseldorf



„Ein Psychologe wirft vor drei Werbeleuten eine Handvoll Papierschnitzel in die Luft und fragt, was jeder dabei denke.

Der 1. erinnert es an fallenden Schnee. Der 2. denkt an fliegende Blütenblätter. Der 3. sagt: ‚Ich denke an nackte Frauen.‘ Der Psychologe: ‚Wieso?‘ Der 3.: ‚Ich denke immer nur daran.‘

Solange es Werbern und Unternehmern Spaß macht, sich auf ihren langen Bärten rumzutrapeln, wird man auch da noch Busen zu bewundern haben (denn das ist ja wohl der einzige Nutzen ihrer Produkte), wo sie nur unter extremen Umständen was zu suchen haben.“

Charles Wilp, Düsseldorf



„Das sinnliche Abenteuer ist stärker, wenn die Vorstellung aktiviert bleibt. Nehmen Sie als Beispiel dafür meine Anzeige für AFRI COLA, die unter der Bezeichnung ‚Busen-Conny‘ als erste Sex-Anzeige in die deutsche Werbegeschichte einging.

Sie wurde nicht nur das Vorbild aller werblichen Nackedeis, sondern zog auch als solche, als Meilenstein deutscher Werbe-Sinnlichkeit und als Symbol des Freiheitlichen Werbe-Straßenmuseums, in Sachen Nacktheit, in die wichtigsten Museen dieser Welt. In der Tat ist diese Anzeige an Body-Qualitäten nie wieder überboten worden. Der prallste Busen, die intelligentesten Knie, breite Schenkel, ein verletzlicher, sinnlich aufgeladener Oberarm, schwarze Lippen Marke: ‚Mother doesn't like it.‘

Vor ihren ‚Nairobi-zollgrünen‘ Augen schmolz das Eis vor heißer Konsumlust.“

..... und fluchend stehen wir frauen vor unseren ab-bildern.

kassandra sammelt diskriminierende werbung, klopft brieflich bei den betreffenden agenturen und firmen an, bittet um stellungnahmen und schickt alle paar monate eine gebündelte dokumentation an die bundesregierung, um die verabschiedung eines paragra-
beispiel 1: parteien-werbung

fen – nach englischem vorbild – gegen die diskriminierung von frauen voranzutreiben. helft uns beim briefeschreiben. sendet uns eine ablichtung der werbung, eures briefes und der antwort der in-sensierenden firma.

Machen Sie mit bei uns.



offenbar gibt es in der bundesrepublik nur arbeitende männer

Machen Sie mit bei uns.



+ junge mütter mit kleinen töchtern

Macht mit bei uns.



+ ausschließlich männliche wahlberechtigte jugendliche

Bikini

Der nächste Sommer kommt bestimmt. Trotz aller Unkenrufe. Und deshalb unser heißer Tip für heiße Tage: Bikini, Farbe schwarz-rot-gold.

Preis: 25,- DM

Größe 36 Bestell-Nr.: 5103
Größe 38 Bestell-Nr.: 5104
Größe 40 Bestell-Nr.: 5105
Größe 42 Bestell-Nr.: 5106

Abgabe solange der Vorrat reicht.

dafür dürfen wir uns bundsfähnchen anziehen. anschrift: spd – ollenhauerstraße 1, 53 bonn.

frauenbuchladen



Yorckstraße 22 1000 Berlin 61
Tel. (030) 251 59 10 Bus 19
Mo.-Fr. 12⁰⁰ - 18³⁰ Sa. 10⁰⁰ - 14⁰⁰

diana - frauendruck
gmbh

hohenstaufenstr. 65 1000 berlin 30

telefon (030) 215 59 62

irma grüninger
composersatz
berliner strasse 116
1000 berlin 31

Frauenbuchladen

Öffnungszeiten: Stockerstrasse 37
Di-Fr 10-18.30 8002 Zürich
Sa 10-16 Telefon 01/202 62 74

Bücher
Zeitschriften
Grafik
Schallplatten

● **Schwerpunkte:**
Frauenfrage
Belletristik
Sexualität
Psychologie

auch in
französisch
englisch
italienisch

frauenbuchladen

kantstr. 125
1 berlin 12
tel. 3128044
9⁰⁰ - 18⁰⁰
sa - 14⁰⁰

frauen finden bei
uns bücher von
frauen für frauen

bücher aus der frauen-
bewegung — auch
aus usa, england
und frankreich

lesbenliteratur

romane, gedichte,
erzählungen

bücher zu allen sachgebieten

kinderbücher

antiquariat

zeitschriften — schallplatten — plakate
und informationen aus der frauenbewegung

frauen können sich bei uns
treffen, miteinander reden,
musik hören, lesen...

Diark

ERÖFFNUNG
am 1. Nov. 1977

Frauenbuchladen

„Miranda“

Fennstr. 34, 1000 Berlin 65
Telefon: 465 79 05
Bus: 16, 70, 72, 83, 90 u. 99

«Der neue Frauentreffpunkt
an der Fennbrücke»

Mo-Fr von 14 bis 18 Uhr
und Samstag von 10-14 Uhr

einladung zur 1. kassandra-ausstellung

jede frau kann mitmachen

thema: frauen auf der suche nach ihrer geschichte
thema: frauen auf der suche nach ihrer geschichte

inhalt:

vier frauengenerationen in meiner
familie. meine großmutter, meine
mutter, meine tanten, meine schwe-
ster(n), meine töchter und ich.

technik:

gestaltete fotos (keine einzelnen),
collagen, zeichnungen, wie es
euch gefällt. möglichst mit
eingearbeiteten begleit-
texten. beispiel: kurze
lebensläufe, berufe, be-
rufswünsche, träume, all-
tägliche und besondere
eigenschaften und fähig-
keiten.

format:

nicht größer als din a 2
(420 x 594 mm). bitte alle
einsendungen auf rollbarem
material. das erleichtert
uns die rücksendung. rück-
porto beilegen.

die ausstellung soll im spätsommer
in berlin gezeigt werden und an-
schließend überall dort, wo ihr sie
sehen und aufhängen wollt.

einsendeschluß: 1. mai 1978
bitte noch nichts vor weihnachten
einsenden.

die kassandra-redaktion stellt einen katalog zusammen
die kassandra-redaktion stellt einen katalog zusammen

.....
namen und anschrift nicht vergessen (auf die rückseite der einsendung kleben)

name..... alter.....

anschrift.....

beruf.....



WOMEN



ARTISTS

1550-1950

ANN SUTHERLAND HARRIS AND LINDA NOCHLIN

in den usa läuft in diesem jahr an drei orten nacheinander eine von frauen organisierte ausstellung über 400 jahre frauen in der kunst. wir übersetzen die eindrücke und überlegungen der amerikanischen malerin may stevens mit einigen anmerkungen.

ich ging durch die galerien des county museums von los angeles und sah zum ersten mal die werke von frauen, von denen ich noch nie zuvor etwas gehört hatte. darunter auch sechs bilder von artemisia gentilechi (1593–1652), von der ich kürzlich nur „esther und ahasuerus“ im metropoliten gesehen hatte.

was für mich bisher ein dunkles dia gewesen war mit heftigen farbkontrasten oder eine kleine flache schwarzweiß reproduktion in einem buch wurde jetzt groß, so groß wie ich selbst und füllte sich mit farbe und inhalt. blut verspritzte in gepunkteten linien und hinterließ kleine braune flecken wie sommersprossen auf brust und körper oder verband stahlgraue satinlaken mit weinfarbenen flüßchen. farben, die heller und sanfter waren (auch auf der dunklen grundierung), als ich sie mir vorgestellt hatte. ich habe kürzlich eine hohe stehende figur der artemisia für die sister chapel gemalt, weil ich stolz war auf ihre genialität und ihren „mut eines cäsar im herzen einer frau“, den sie selbst für sich in anspruch nahm.

zwei jahre zuvor hatte ich mich in den stuhl von courbet gesetzt in einer zeitgenössischen version von „der künstler in seinem atelier“. damit hatte ich der männlichen welt der malerei den fehdehandschuh hingeworfen. (das atelier. 1855. öl auf leinwand, 361 x 598 cm von gustave courbet 1819–1877 hängt heute im louvre, paris. die zeitgenössische kritik hatte damals abgelehnt, es öffentlich zu zeigen. courbet organisierte daraufhin selbst eine ausstellung seines kolossalgemäldes. es zeigt ihn bei der arbeit an einer landschaft. ihm zur seite stehen ein nacktes modell, ein hirtenjunge und eine katze. damit wollte er auf seine realistische kunst anspielen. rechts davon figuren, die symbolische arbeit, handel, theater und eine gefesselte frau = akademische kunst darstellen. links von ihm seine freunde, darunter der sozialphilosoph proudhon und der dichter beaudelaire.

heute identifiziere ich mich mit artemisia, die sich selbst mit dem wesen der malerei identifizierte. mit dieser ausstellung wollen weibliche künstlerinnen sagen: sono io la pittura. die malerei das bin ich.

wer war artemisia? in den standardwerken

lützeler: nichts,
hauser: nichts,
edition
recontre: nichts,
propyläen bd. 9,
(17. jhdt.):



artemisia gentilechi — susanna (sammlung: schloss pommersfelden)

im zusammenhang mit rom „wer der malerin artemisia gentilechi vorgestellt zu werden das glück hatte, lernte eine skandalumwitterte schönheit kennen.“ das ist alles. auf seite 148 geschrieben von einem georg kauffmann. sie war die tochter eines malers, der aufträge für den papst ausführte. er gab ihr den ersten unterricht. mit vierzehn wurde sie schülerin des malers agostino tasso, der das mädchen verführte. nach einem spektakulären prozess von fünf monaten dauer, in dem der maler unter anderem behauptete, artemisia sei nicht mehr unschuldig gewesen, wofür er den beweis schuldig blieb, wurde er zu einer gefängnisstrafe verurteilt. der uneheliche verlust der jungfräulichkeit ist bekanntlich noch heute in italien ein makel in der biografie einer frau. artemisia wurde ihn nach dem schauprozess im jahre 1612 nicht mehr los. in der kunstgeschichte ist seitdem ihre leichtfertigkeit und nicht ihre bilder gegenstand der betrachtung, sofern mann überhaupt ein wort der erwähnung für sie findet.



suzanne valadon — blaues zimmer, ca. 1923

die katalogtexte der kuratorinnen ann sutherland und linda nochlin unterstreichen viele fragen, die diese ausstellung aufwirft. die interessanteste und problematischste ist wahrscheinlich die nach einem möglichst sichtbaren geschlechtsindiz. da die charakteristischen merkmale, die wir gewöhnlich einem geschlecht zuordnen, in der einen oder anderen ausprägung auch beim anderen vorkommen, lassen sie kaum rückschlüsse zu, wie jedoch lucy lippard (autorin von: „from the center. feminists essays on women's art“, New York 1976) aufgezeigt hat, unterscheidet sich die erfahrung der frau von der des mannes und muß deshalb mit einkalkuliert werden. ich persönlich habe auf jeden fall in dieser ausstellung einen unterschied bemerkt. er hatte etwas zu tun mit dem fehlen von spielerei, eine wesentliche grundhaltung in diesen sehr verschiedenen werken aus einer großen spanne zeit.

ich schreibe dies der tatsache zu, daß frauen dazu neigen, kleinere formate zu malen, wenige komplexe themen, weniger anspruchsvoll und ehrgeizig, dafür aber intimer — ja persönlicher und weniger in die eigene virtuosität verliebt als die männer.

trotz allem, wer von beiden hatte mehr freiheiten, (die wir der vernachlässigung verdanken), dafür auch weniger aufträge von mächtigen prinzen, päpsten und magnaten? wer machte sich weniger aus der großen maschinerie — malte keine kreuzigungen, krönungen und historien — und sittengemälde aus der antike über die tugenden des krieges und den tod für's vaterland? frauen bekamen kleinere wände, um darauf zu malen, weniger ausgewählte und hochdotierte aufträge als die großen meister und genies, die jedes zeitalter für sich in anspruch nahm.

artemisias aggressiv dramatische „judith“ läßt die „ruhe auf der flucht nach ägypten“ ihres vaters im getty museum vergleichsweise wie eine saubere übungszeichnung aussehen. ein gemälde, dessen thema eigentlich seine eigene kunstfertigkeit ist. ich glaube an die wut in artemisias malerei, wie ich an

das gefühl in garzonis stilleben, in sofonisbas und haudebourt-lescots selbstporträts glaube, das sogar zu spüren ist in den kreuzfahrten von romaine brooks, trotz ihrer vereinfachenden verherrlichung des romantizismus. auch modersohnbecker und natürlich kollwitz sind in ihrem werk immer gegenwärtig.

ich vermute, daß frauen, die ihr leben selbst in die hand nahmen, in der zeit von 1550—1950 und sich zur künstlerin erklärten, ein besonderes gefühl ihrer selbst hatten und auch eine sehr bestimmte auffassung von der welt und mut. daß frauen heute eine energietransfusion und ein ausmaß an unterstützung haben (die die geschichte bisher immer nur für männer bereithielt), die aber weibliche künstlerinnen immer noch brauchen. jenen mut und jenes gefühl für selbsthilfe, um der flachen politisierung und der schafsgleichen anpassung an den druck einer gruppe zu entgehen, die die gefahren einer jeden bewegung sind.

wir werfen die zu enge rüstung des „nur-künstlerin-seins“ ab, für das ideen nichts weiter sind als: (1) fluch oder (2) seltene münze, die versteckt und gehortet werden muß oder für das (3) unverstanden sein = einzige idee oder der mantel ist, der das künstlerin-individuum davor bewahrt, verstanden (ausgesetzt) zu sein oder (4) für das politik den tod der kunst bedeutet.

simone de beauvoir hat gesagt, daß frauen nie geglaubt haben, sie könnten die welt verändern. (ich dagegen glaube, artemisia und kollwitz haben es jedenfalls versucht, und daß die kuratorinnen ann sutherland und linda nochlin dabei sind, die kunst-welt und die kunst-geschichte zu verändern).

diese ausstellung zeigt von gerechtigkeit ebenso viel wie von kunst. ich weiß, daß es einige gibt, die meinen, es wäre besser, diese ausstellung zeigte ausschließlich kunst. dafür sind in allen anderen museen der welt ausschließlich kunst und ungerechtigkeit zu sehen.

katalog: women artists 1550—1950 dollars 8.95, 368 seiten.
alfred a. knopf incorporation, new york 1977.



may stevens in 'feminist art journal' winter 74—75

ulrike rosenbach videobänder: die vergangenheit als ziel(scheibe) der zukunft

ulrike rosenbachs konzeptstücke, performances (= video-aktionen) und videobänder erscheinen zuerst geprägt durch die loslösung von ihrem eigenen gesicht und körper — dem folgerichtigen ausdrucks-träger für ihre versuche, die realität „weiblichen wesens und weiblicher macht“ mitzuteilen. bei genauerer durchsicht jedoch offenbaren sie sich sogar rasch als intensive erforschungen der wechselnden rollen der frauen durch die geschichte. sie hat augenfällige rhetorik und selbstbiographie zugunsten eines eher mythischen feministischen standortes vermieden.

vom anfang ihrer vollentwickelten arbeitsweise an hat sich rosenbach für frisuren und für das interessiert, was sie hervorrufen. vielleicht ist dieser brennpunkt durch die traditionelle wechselwirkung zwischen einer frau und ihrem spiegel entstanden — dem mittel, mit dem sie versucht zu sehen „wie andere sie sehen“. die kamera, und besonders die videokamera, haben unlängst die künstler mit einem neuen spiegel ausgerüstet, obgleich seine bedeutung gelegentlich ausgebeutet und trivialisiert worden ist; wenn frauen sich auf sich selbst konzentrieren, werden sie „narzistisch“ genannt, während männer bei gleichem verhalten „analytisch“ zu sein vorgeben. es ist richtig, daß bestimmte aspekte von video als medium — es ist relativ billig und technisch einfach — zum sichgehenlassen in arbeiten sowohl von männern als auch von frauen geführt haben, die eher klinische als ästhetische aufmerksamkeit verdienen. nichtsdestoweniger, wenn der spiegel über jahrhunderte image-falle und rollengefängnis für frauen gewesen ist, kann er bei der umkehrung (wie bei alice im wunderland) von innen nach außen durch eine wahrnehmende künstlerin unsere erlösung werden. ein wirklich gründlicher blick in den spiegel kann auf die andere seite vordringen, eine seite, wo das oberflächliche aussehen von frauen weniger wichtig ist für ihre entwicklung als ihre „einsichten“.

aktionsfoto: glauben sie nicht, daß ich eine amazone bin, paris 1975





videostandfoto: glauben sie nicht, daß ich eine amazone bin.

ich habe das gefühl, daß es diese einblicke — in die geschichte, in die eigenen „ein-sichten“ und in diejenigen anderer frauen — sind, um die sich rosenbach als künstlerin bemüht. sie verfolgt dieses ziel mit verhältnismäßig einfachen mitteln, jedenfalls in den foto-objekten, der einen „performance“ und den sieben (von 34) videobändern, die ich gesehen habe. ihr „stil“ tendiert zu dem reduzierten, dem zentralen sammelpunkt, dem einzig intellektuellen blickwinkel, vielleicht gerade weil die beabsichtigten inhalte so komplex sind. zwei themen zeigen sich innerhalb der arbeiten, die ich gesehen habe, besonders deutlich: die beziehung ulrike rosenbach zur gegenwart zu den verallgemeinerten frauengestalten der geschichtlichen vergangenheit und die verbindung einer frau zu wachstum und natur.

die erste arbeit von rosenbach, die ich gesehen habe, war ihre **hauben-serie**, in der sie in einer modernen küche fotografiert wurde, mit der modischen kopfbedeckung, die europäische frauen des mittelalters trugen: ursprünglich entworfen, wie die künstlerin erklärt hat, „um die besitznahme durch den ehemann zu bezeichnen, und die sich durch die verwendung zum symbol ihres selbstvertrauens und

ihrer ebenbürtigkeit entwickelt.“ in dem videoband **madonna of the flowers** von 1975 sind kopf und gesicht der künstlerin mit durchscheinendem stoff verhüllt und mit einem plexiglas-strahlenkreuz umrahmt, der an die freiheitsstatue im new yorker erinnernd (motiv einer postkarte von rosenbach). sie starrt düster aus dem fernseh-schirm, während sie sich dreht, und läßt lichter aufblitzen, die die konturen des kopfes und die stoffschichten erkennbar werden lassen. dazu ertönt eine melodie von klingenden glocken und „engelschören“ auf der tonspur. dies kann ebenfalls als verwandlungsstück angesehen werden, die künstlerin übernimmt neben ihrem eigenen platz auch den all jener weiblichen statuen (frauen auf sockeln) der vergangenheit. eines der gespielten lieder ist „nun ist die stunde“, was eine bemerkung zum politischen feminismus hinzufügt.

zwei kürzere bänder konzentrierten sich ebenfalls auf den kopf und verschiedene bedeutungsebenen. in **mont petit chou** (= mein kleiner kohlkopf) befestigt die künstlerin mit ausdruckslosem gesicht schichten von kohlblättern um ihren kopf, indem sie sie mit fäden rundherum festbindet — sie macht sich so zum „herz“.



videoaktion: reflektionen über die geburt der venus, 1976

„herz“, zum „zentrum“ und zu „einem kohlkopf“, ebenso wie sie das französische kosewort „don petit chou“ ausspielt, das aus einem gegenstand der zuneigung einen gegenstand macht. in **der mann sei haupt der frau** zeichnet sich der kopf eines herabschielenden bärtigen mannes aus einem alten gemälde, beides, teufels- und christusfigur, über dem kopf der künstlerin ab; sie zieht auf der scheibe vor ihnen ein konzentrisches netz (oder einen strahlenkranz), wodurch sie beide in schranken fängt; ein drastisch verlangsamter ton wiederholt den titel „der mann sei das haupt der frau“; das wort **haupt** hat unzählige bedeutungen, viele davon sind in dem bild- und wortspiel verwoben, das in diesem stück stattfindet.

die frau wird in rosenbachs werk wiederholt sowohl als magnetisches energiezentrum und umgekehrt als die gefangene im käfig ihres eigenen image gesehen. in **naturkreisaktion** 1972 markiert sie auf dem boden einen kreis und befestigt daran den kreisförmigen saum eines großen netzsumhanges mit gänseblümchen auf der vorderen hälfte; sie klettert dann mit einem

korb voller vögel hinein. sobald der ausschnitt des gewandes um ihren nacken geschlossen ist, wird es zum zelt/haus/gehege und auch zum kostüm. innerhalb dieses stoffkäfigs entkleidet sie sich dann und befreit die vögel aus dem korb; nach einiger zeit entsteigt sie nackt und geht davon und die vögel sind befreit. diese kombination aus „weiblicher bildsprache“ und kommentar dazu, wie frauen und natur konventionell in dieser gesellschaft gesehen werden, erscheint auch in projekt kinem (1974), wo rosenbach die mandala-form benutzte, übernommen in diesem fall von den sioux-indianern, und deren zentralen baum durch einen kreisenden videomonitor ersetzte. in einem anderen neuen stück mit dem titel **zehntausend jahre habe ich geschlafen** 1976 bildet ein kreis aus salz und moss die arena, und der titel deutet an, daß das theater erneut die wiedergeburt der frau ist, ein keimungsprozeß, das ende der konventionellen rollen. rosenbach sieht in ritual und magie die medien, durch die frauen natur in kultur verwandelten, und in diesen beiden stücken kehrt sie zurück zum ritual als einem neuen und sehr alten



videoaktion: „zehntausend jahre habe ich geschlafen“, berlin 1977

mittel der kommunikation, ihrem durchgehenden motiv der überblendung von vergangenheit und gegenwart angemessen.

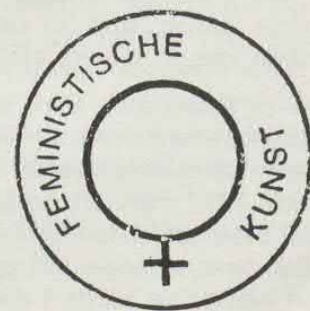
es gibt auch zweideutigere und vielleicht negative ansichten zu diesem phänomen. die **einwicklung mit julia** von 1972 kann als umgekehrtes geburtsstück betrachtet werden, einschließlich der wiederverbindung der nabelschnur, dem anpflanzen des Kindes an das ich. darin wickelt sie lange binden um ihren Körper und den ihrer tochter julia. dieses bild des anbindens, einwickelns, festhaltens und bewahrens ist aus der frauenkunst vertraut; zum beispiel rosenbachs eigene **haubenstücke**, in denen die kopfbedeckung eine gebundene oder gewickelte form hat, oder jackie winsors und eva hesses verwendung des prozesses bei abstrakten skulpturen; oder rosemary wrights foto-objekte von 1976, in denen sie sich an einen lebenden baum gebunden hat. gebundensein könnte man auch als thema von rosenbachs **tanz für eine frau** betrachten, worin sie mit nackten schultern direkt von oben als gesichtsloses zentrum eines herumwirbelnden tellerrockes zu sehen ist, das mit glitzernden spiegelscheiben bedeckt ist. ein einzelnes monotones thema eines wiener walzers wird im zusammenspiel mit den endlosen uhrwerkhaften drehungen des tanzes wiederholt. das bild ist beides schwindelerregend und beunruhigend. hier ist die frau wieder das zentrum, aber in dieser form erschreckt es; sie wird zur schallplatte, aufgeheftet (aufgespießt) auf dem plattenteller der gewohnheit und des rollen-spiels. am ende des bandes bricht sie zusammen.

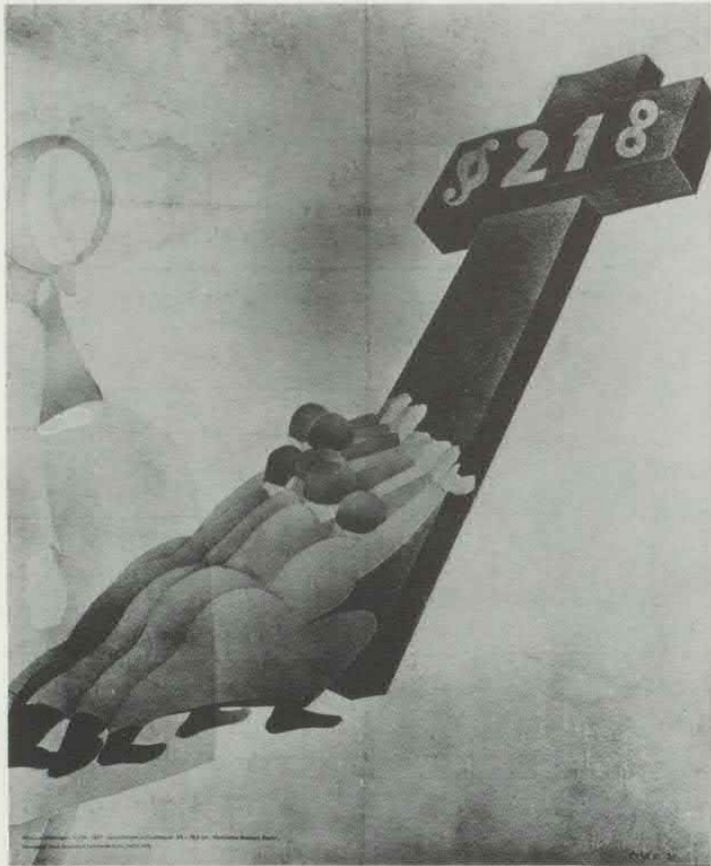
ein anderes thema ist erotik als wesentlicher teil des öffentlichen und eignen verständnisses der frau. in einer „performance“ von 1974, **isolation ist transparent** kreierte rosenbach wieder ein haus-gewand und benutzte erneut männlich-identifizierte werkzeuge — hammer und nägeln —, um ein gewebe oder einen rock aus seilen an den ecken des raumes zu befestigen; danach wickelte sie ihn um sich herum und wurde „das zentrum der erde“. in seinem sehr schönen und sinnlichen videoband von 1975, **port of paradise**, hört man das bekannte süßliche lied glei-

chen titels während die kamera zu einer nahaufnahme des weiblichen nabels ausgerichtet ist, in den eine penisähnliche glasröhre langsam wassertropfen ablagert; das rohr bewegt sich auf und nieder und licht reflektiert auf der flüssigkeit. nach einiger zeit ist der nabel gefüllt und das wasser fließt in schlüsselloch-form über die bauchoberfläche; meine anfängliche auffassung der aktion als „unbefleckte empfängnis“ verschmolz in ein unmittelbares erotisches erlebnis. das ist rosenbach von ihrer besten seite, mit einem kraftvollen bild, einfach und knapp vorgestellt.

mein Lieblingsstück unter ihren bändern, das ebenfalls diesen maßstäben gerecht wird, ist die erste version von „**glauben sie nicht, daß ich eine amazone bin**“. darin wählt sie das strahlenumkrönte haupt der jungfrau aus stefan lochners bekanntem gotischen gemälde — die madonna im rosenhag — und schießt 15 pfeile darauf ab, in die stirn, dann ins kinn, ohne die gesichtszüge zu zerstören. rosenbachs eigenes gesicht blendet in das der madonna ein, wenn sie schießt (sie ähneln einander tatsächlich). so sieht man im gleichen moment das süße lang-leidende bild der jungfrau und die moderne frau, die den pfeil anlegt und schießt. man fühlt das einschlagen jedes pfeils, der ziel und bogenschütze gleichzeitig erreicht. opfer und folternder werden eins; oder, die frau als märtyrerin wird für zukünftige macht geopfert; oder, die feministin zerschießt das alte bild der masochistischen frau. wählen sie ihre eigene interpretation. auf der zweiten hälfte des bandes zeigt die videokamera den anderen weg, und man sieht rosenbach im trikot ihre pfeile auswählen und mit einem hohen, elegant geschwungenem bogen schießen. während das bild hier weniger interessant ist als im ersten teil, fügt es eine weitere psychologische dimension hinzu, indem die künstlerin direkt auf die kamera schießt man kann die pfeile beinahe auf die front der bildscheibe auftreffen fühlen, wenn sie sich in ihr nun nicht sichtbares ziel bohren. tatsächlich wird der beobachter jetzt das opfer der wut oder des gerichtes des bogenschützen, in einer denkwürdigen kombination bei rosenbach immerwiederkehrender themen.

Lucy R. Lippard





1931 wurde Alice Neuers' § 218-Bild auf der „großen Berliner Kunstausstellung“ von der Polizei beschlagnahmt

zwischenbericht über die wirkungsgeschichte einer wanderausstellung zum § 218 stgb.

die bilder gegen ein k(l)assengesetz wurden im januar dieses jahres in der westberliner galerie franz mehring das erste mal gezeigt. bei der zusammenstellung des bildmaterials ging es den initiatoren — einer gruppe aus vier frauen und zwei männern — hauptsächlich um: „eine möglichst reichhaltige dokumentation einer, nämlich der bildlichen seite der anti-§-218-bewegung und zwar mit dem ziel einer veranschaulichung der vielfältigkeit, des einfallsreichtums, der kunstfertigkeit, aber auch der konventionalität und abgedroschenheit der zahlreichen bilder zu diesem thema. zum anderen interessieren wir uns auch ganz allgemein für fragen der technik, ausdrucks- und aufklärungskapazitäten von politischen bildern, und präsentieren das vorliegende material sozusagen als stoff für eine diesbezügliche fallstudie. der zweck der ausstellung ist also die ausbreitung und analyse unserer eigenen formen von bildlicher aktion und argumentation in einem politischen kampf mit dem ziel einer kritik der waffen — und erst dadurch vermittelt, ist sie auch selbst agitation.“

die materialsammlung mit historischen und aktuellen beispielen aus verschiedenen europäischen ländern war seit dem berliner start in den städten hamburg, saarbrücken (anlässlich des 80. deutschen ärztetages), freiburg, buxtehude und oberhausen zu sehen.

die rechtsabteilung der stadt nürnberg hielt es kürzlich für notwendig, vor der ausstellung in ihren mauern den katalog zu begutachten. sie kam in freier selbstkontrolle zu einer „strafrechtlichen würdigung“ von 19 abgebildeten plakaten, die hinfert nicht mehr aufgehängt werden sollten.

die ministerin für jugend, familie und gesundheit, antje huber, teilte dagegen auf die anfrage eines mitglieds der berliner arbeitsgemeinschaft sozialdemokratischer frauen, ob die ausstellung nicht im foyer des ministeriums gezeigt werden könnte in einem brief vom 1. märz 1977 bedauernd mit:

„meine ablehnung ändert nichts an der tatsache, daß ich die auf plakaten zum ausdruck kommende empörung über die von vielen frauen bis zur gegenwart erlittene entwürdigende behandlung gut verstehen kann. ich würde mich freuen, wenn du für die ausstellung einen anderen standort in bonn findest. vielleicht am besten das parteihaus.“ der kritiker w. rhode schreibt zur ausstellung in der frankfurter rundschau vom 9.2.1977:

„es war ein bonner minister, der strafrechtler werner maihofer, der im zusammenhang mit dem § 218 den begriff „klassenjustiz“ gebrauchte. schon 1973 sagte er sehr deutlich: eine justiz, die „im regelfall nur die unteren klassen oder gesellschaftlichen schichten betrifft und erfaßt, verdient nach meiner überzeugung in der tat den namen ‚klassenjustiz‘“. die berliner arbeitsgruppe „§ 218“ war also — eingedenk auch so mancher öffentlicher äußerung von ärztlichen standesfunktionären nicht schlecht beraten, als sie für eine dokumentarische ausstellung ... den titel wählte: „bilder gegen ein k(l)assengesetz.“

radio bremen äußert sich am 27.1.1977 so: „der titel der ausstellung weist die richtung: bilder gegen ein klassengesetz, dabei das l in klammern gesetzt, also auch bilder gegen ein kassengesetz! dazu gleich auf der umschlagseite des katalogs der satz: ‚der § 218 ist mehr als nur ein §, der abtreibung verbietet oder erlaubt, er drückt alle frauenverachtung und frauenfeindlichkeit aus, die in dieser gesellschaft herrscht.‘ klare fronten sind abgesteckt, für vernebelnde differenzierung mögen die sorgen, die es nichts angeht.“

zu dieser ausstellung, die noch in möglichst vielen städten der brd gezeigt werden soll, ist ein katalog erschienen, der die ausstellung dokumentiert und pointiert. hier findet ihr auch die kontaktadresse für die ausstellungsübernahme. frauen helft mit, daß diese ausstellung in eurer stadt gezeigt werden kann, fragt in buchläden und der kassandra-redaktion nach dem katalog.

jula dech
arbeitsgruppe § 218

feministische zeitschrift f. d. visuellen künste
kassandra



kirchgasse 26

ch-8001 zürich

sher einzige, seitlich erscheinende von Frauen gemacht au im Film einerseits on Frauen in der untersucht. Wir haben ch gemacht, wie sehr formt sind, die wir ehr akzeptieren kön-

Rotbuch Verlag Berlin

nen. Wir untersuchen, wie wir emotional auf Wahrnehmungsweisen anspringen, die wir eigentlich bekämpfen. So bringen wir nicht nur Analysen der normalen von Männern unter kommerziellen Bedingungen gemachten Filme, in deren Gewebe die Frau als soziales OBJEKT symbiotisch eingegangen ist, sondern wir zeigen auf, wie Frauen in ihren Filmen diese Formen durchbrechen, und geben Informationen, wie sie ihre Produkte einem Publikum zugänglich machen können (Filmkataloge, Frauen-Filmverleihe, Frauenkino-Initiative).

Wir schreiben über die unsichtbare Arbeit der Frauen in der Filmbranche, ihre Arbeitsbedingungen, ihre Organisationsformen und ihren Einfluß auf die Produkte (cutterinnenheft).

Wir verfolgen, wie Forderungen aus der Frauenbewegung in ein so kapitalintensives Medium eingebracht werden können, welche Kampf- und Organisationsformen am Arbeitsplatz dafür gefunden werden müssen, welche Schwierigkeiten sich bei der praktischen Anwendung ergeben (Organisationen von Filmemacherinnen, Jurypolitik).

Wir versuchen nachzuvollziehen, wie neue Situationen neue Probleme hervorbringen und die Fragestellung verändern. Aus diesem Grund kommen wir auch ständig auf Dinge zurück, mit denen wir uns schon befasst haben (z.B. Arbeit einer Gruppe in einem gemischten Team; wie verändert sich deren Arbeit, nachdem durch unser Fragen Gruppenkonflikte hinsichtlich geschlechtsspezifischer Probleme und ihrer Wirkung auf das Arbeitsprodukt aufgebrochen sind beim nächsten Film? Wie machen sie weiter und mit wem?).

Über die Priorität, die das sammeln, analysieren und weitergeben praktischer Projekte hat, erarbeiten wir gleichzeitig die Kriterien für eine feministische Filmtheorie.

Frauen und Film Nr.13: Filmemacherinnen II (Oktober 1977), DM 5.-

-'unsichtbare Gegner' von Valie Export - Helga Reidemeisters Film 'Der Gekaufte Traum'- Die Filmemacherin Helma Sanders-Brahms: so hat jede ihr Schlüsselchen zu tragen -nichts wie auf zum Wannsee, Rezeption deutscher Filme in Frankreich - Feind mit falschen Zähnen - Zwischen Autonomie und Kooperation - Filmkatalog Nr.8 - u.v.a.m.

Frauen und Film Nr.14: Frauen und Faschismus (Dezember 1977), DM 5.-

Rotbuch Verlag GmbH, Potsdamer Str. 98, 1000 Berlin 30



1931 wurde Alice Lex-Nerlingers § 218-Bild auf der „großen Berliner Kunstausstellung“ von der Polizei beschlagnahmt.

zwischenbericht über die wirkungsgeschichte einer wanderausstellung zum § 218 StGB.

Die Bilder gegen ein K(l)assengesetz wurden im Januar dieses Jahres in der Westberliner Galerie Franz Mehring das erste Mal gezeigt. Bei der Zusammenstellung des Bildmaterials ging es den Initiatoren – einer Gruppe aus vier Frauen und zwei Männern – hauptsächlich um: „eine möglichst reichhaltige Dokumentation einer, nämlich der bildlichen Seite der anti-§-218-Bewegung und zwar mit dem Ziel einer Veranschaulichung der Vielfältigkeit, des Einfallsreichtums, der Kunstfertigkeit, aber auch der Konventionalität und Abgedroschenheit der zahlreichen Bilder zu diesem Thema. Zum anderen interessieren wir uns auch ganz allgemein für Fragen der Technik, Ausdrucks- und Aufklärungskapazitäten von politischen Bildern, und präsentieren das vorliegende Material sozusagen als Stoff für eine diesbezügliche Fallstudie. Der Zweck der Ausstellung ist also die Ausbreitung und Analyse unserer eigenen Formen von bildlicher Aktion und Argumentation in einem politischen Kampf mit dem Ziel einer Kritik der Waffen – und erst dadurch vermittelt, ist sie auch Selbstagitation.“

ich möchte gern **Kassandra** bestellen:

♀ die vorliegende Ausgabeexemplare
♀ die nächste Ausgabe Nr.1exemplare
♀ ein Jahresabonnementexemplare

name
straße
datum

Vorname
ort
unterschrift

ich habe auf das Konto von Angela Thomas:
Schweizerische Kreditanstalt, Stadtfiliale Rathauspl./pk 0860-30485-00
den Betrag von Sf..... + Sf..... Versand überwiesen.

Frankfurter Rundschau vom 9.2.1977:

„es war ein Bonner Minister, der Strafrechtler Werner Maihofer, der im Zusammenhang mit dem § 218 den Begriff „Klassenjustiz“ gebrauchte. Schon 1973 sagte er sehr deutlich: eine Justiz, die „im Regelfall nur die unteren Klassen oder gesellschaftlichen Schichten betrifft und erfaßt, verdient nach meiner Überzeugung in der Tat den Namen „Klassenjustiz““. Die Berliner Arbeitsgruppe „§ 218“ war also – eingedenk auch so mancher öffentlicher Äußerung von ärztlichen Standesfunktionären nicht schlecht beraten, als sie für eine dokumentarische Ausstellung ... den Titel wählte: „Bilder gegen ein K(l)assengesetz.“

Radio Bremen äußert sich am 27.1.1977 so:

„Der Titel der Ausstellung weist die Richtung: Bilder gegen ein Klassengesetz, dabei das l in Klammern gesetzt, also auch Bilder gegen ein Kassengesetz! Dazu gleich auf der Umschlagseite des Katalogs der Satz: „Der § 218 ist mehr als nur ein §, der Abtreibung verbietet oder erlaubt, er drückt alle Frauenverachtung und frauenfeindlichkeit aus, die in dieser Gesellschaft herrscht.“ Klare Fronten sind abgesteckt, für vernebelnde Differenzierung mögen die Sorgen, die es nichts angeht.“

Zu dieser Ausstellung, die noch in möglichst vielen Städten der BRD gezeigt werden soll, ist ein Katalog erschienen, der die Ausstellung dokumentiert und pointiert. Hier findet ihr auch die Kontaktadresse für die Ausstellungsübernahme. Frauen helft mit, daß diese Ausstellung in eurer Stadt gezeigt werden kann, fragt in Buchläden und der Kassandra-Redaktion nach dem Katalog.

Jula Dech
Arbeitsgruppe § 218

Frauen und Film



Rotbuch Verlag Berlin

'Frauen und Film' ist die bisher einzige, seit 1974 regelmäßig viermal jährlich erscheinende Filmzeitschrift der Welt, die von Frauen gemacht wird und die das Bild der Frau im Film einerseits und die Arbeitsbedingungen von Frauen in der Filmindustrie andererseits untersucht. Wir haben in den letzten Jahren deutlich gemacht, wie sehr wir von Bildern kulturell geformt sind, die wir bewußtseinsmäßig gar nicht mehr akzeptieren können. Wir untersuchen, wie wir emotional auf Wahrnehmungsweisen anspringen, die wir eigentlich bekämpfen. So bringen wir nicht nur Analysen der normalen von Männern unter kommerziellen Bedin-

gungen gemachten Filme, in deren Gewebe die Frau als soziales OBJEKT symbiotisch eingegangen ist, sondern wir zeigen auf, wie Frauen in ihren Filmen diese Formen durchbrechen, und geben Informationen, wie sie ihre Produkte einem Publikum zugänglich machen können (Filmkataloge, Frauen-Filmverleihe, Frauenkino-Initiative).

Wir schreiben über die unsichtbare Arbeit der Frauen in der Filmbranche, ihre Arbeitsbedingungen, ihre Organisationsformen und ihren Einfluß auf die Produkte (Cutterinnenheft).

Wir verfolgen, wie Forderungen aus der Frauenbewegung in ein so kapitalintensives Medium eingebracht werden können, welche Kampf- und Organisationsformen am Arbeitsplatz dafür gefunden werden müssen, welche Schwierigkeiten sich bei der praktischen Anwendung ergeben (Organisationen von Filmemacherinnen, Jurypolitik).

Wir versuchen nachzuvollziehen, wie neue Situationen neue Probleme hervorbringen und die Fragestellung verändern. Aus diesem Grund kommen wir auch ständig auf Dinge zurück, mit denen wir uns schon befasst haben (z.B. Arbeit einer Gruppe in einem gemischten Team; wie verändert sich deren Arbeit, nachdem durch unser Fragen Gruppenkonflikte hinsichtlich geschlechtsspezifischer Probleme und ihrer Wirkung auf das Arbeitsprodukt aufgebrochen sind beim nächsten Film? Wie machen sie weiter und mit wem?).

Über die Priorität, die das Sammeln, Analysieren und Weitergeben praktischer Projekte hat, erarbeiten wir gleichzeitig die Kriterien für eine feministische Filmtheorie.

Frauen und Film Nr.13: Filmemacherinnen II (Oktober 1977), DM 5.-

-'unsichtbare Gegner' von Valie Export - Helga Reidemeisters Film 'Der Gekaufte Traum' - Die Filmemacherin Helma Sanders-Brahms: so hat jede ihr Schlüsselchen zu tragen - nichts wie auf zum Wannsee, Rezeption deutscher Filme in Frankreich - Feind mit falschen Zähnen - Zwischen Autonomie und Kooperation - Filmkatalog Nr.8 - u.v.a.m.

Frauen und Film Nr.14: Frauen und Faschismus (Dezember 1977), DM 5.-

Rotbuch Verlag GmbH, Potsdamer Str. 98, 1000 Berlin 30

feministische zeit-schrift für die visuellen künste

nr. 1/1978

kassandra

feministische zeit-schrift für die visuellen künste

nr. 0 / 1977

heft nr. 1 februar 1978

science fiction

hexenkurs

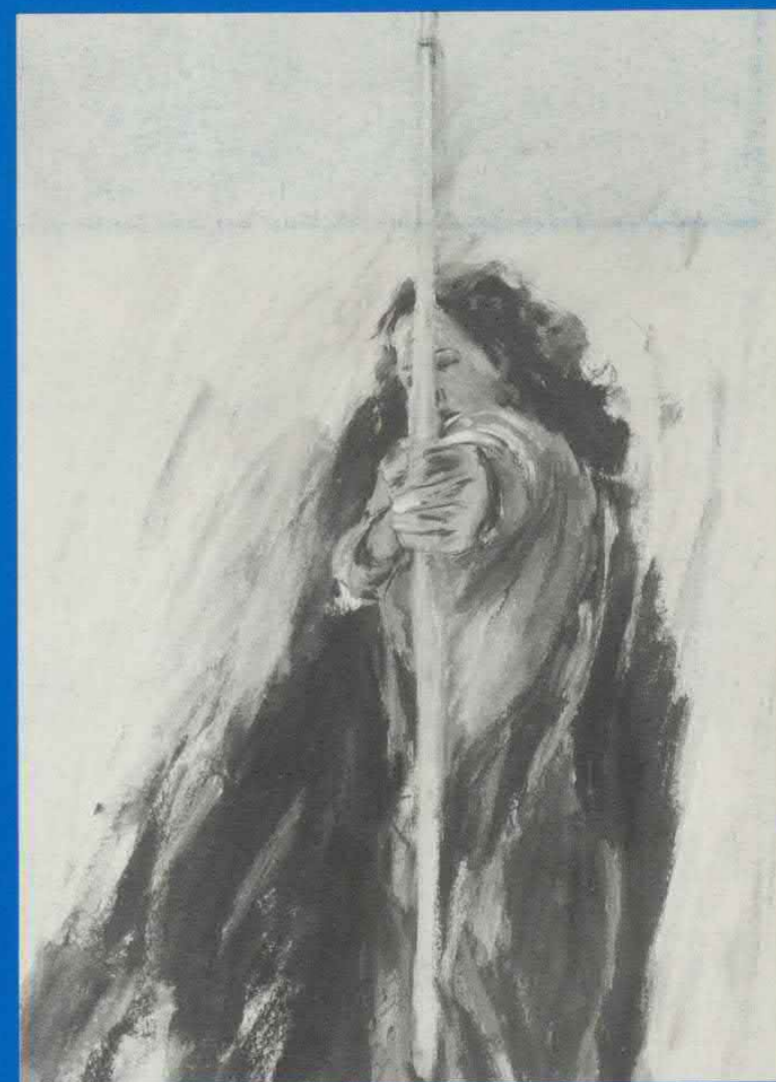
zu gast in berlin
erste eindrücke einer daad-stipendiatin

exil

die reise nach surinam 1699
maria sybille merian

öffnet die waldbühne
ideen für ein neues sozial-kulturelles zentrum

die umweltgestaltung, architektur, bühlenbildnerie, malerei,
restaurierung, musterzeichnung, weberei, grafik, plastik,
fotografie, karikatur, töpferie, kunsterziehung,
kunstwissenschaft, (kunst)kritik



ausstellungs-
ausschreibung
lucy über
ulrike rosenbach

hausfrauen-
kunst
feministische
comix

berlin + zürich

preis: für frauen dm 5,- / sfr. 5,50 · für männer dm 6,- / sfr. 6,60*

* dieser preis gilt solange, bis die forderung »gleicher lohn für gleiche arbeit« verwirklicht ist.