

Petra Unger

„Ich will hier raus!“

Künstlerinnen der 1970er Jahre



1

Katalogtext aus: Berthold Ecker, Johannes Karel (Hg.),
Die Siebziger Jahre. Expansion der Wiener Kunst, S.
81–93. Wien 2013

¹ Birgit Jürgenssen, Ich möchte hier raus! 1976, S/W-Fotografie, 40,3 x 31 cm,
Centre Georges Pompidou, Paris

Ich habe mich schon um 1968 gefragt,
welche Kunst man als Frau zeigen muss,
damit man gesehen und wahrgenommen wird.

VALIE EXPORT

Prolog

Kunst und vor allem Kunstbetrieb sind Teil der Gesellschaft und ihrer machtvollen Hierarchien, die bestätigt, befördert oder auch in Frage gestellt werden können. Künstlerinnen und Künstler sind in diesem Zusammenhang gestaltende Subjekte sozialer, politischer und wirtschaftlicher Prozesse, in kreativer Auseinandersetzung mit den sie umgebenden Wirklichkeiten, Bildsprachen und Diskursen. Die Kategorie Geschlecht strukturiert diese Prozesse und wirkt als gesellschaftlicher Platzanweiser, entscheidet über Ressourcen, Chancen und Rechte, beeinflusst die Durchsetzung ökonomischer Interessen und die Durchsetzung von Sichtweisen – auch in der Kunst. Künstlerinnen hatten es zu allen Zeiten schwer, mit ihrem Blick auf die Welt und ihren Werken gesehen zu werden. Die Abbildung nur ganz bestimmter Wirklichkeiten manifestiert sich in der europäischen Kunstgeschichte über Jahrhunderte in der fast ausschließlichen Präsentation von Realitäten und „Seh-Wünschen“ der weißen, männlichen Oberschicht. Zu sehen gegeben werden in der Mehrzahl Wirklichkeitsinterpretationen von Männern für (einfluss-) reiche Männer mit ihrem Wunsch nach Repräsentation, Selbstinszenierung und auch Voyeurismus, der machtvollen Lust am Schauen, die ein Teil der Selbstvergewisserung und damit auch der eigenen Macht ist. Weiße Männer der herrschenden Oberschicht entscheiden zudem, von wem sie diese Bilder anfertigen lassen und wo sie ausgestellt werden. Museen, Sammlungen und Ausstellungen kommt hierbei eine besondere Rolle zu:

„Museen spiegeln zirkulierende Geschichtsbilder und Werte der gesellschaftlichen Eliten wider, die sich ihrer als Repräsentationsorte bedienen ... [Es handelt] sich dabei ... um Orte der Selbstbespiegelung und der mythisch-rituellen Selbstvergewisserung von sozialen Gruppen.“

Es gilt also nicht nur, den kritischen Blick auf die bisherige Kunstproduktion und ihre Rahmenbedingungen zu werfen, sondern auch auf Präsentationsformen in den Sammlungen, Ausstellungshäusern und Museen.

Wer stellt was von wem und für wen und zu welchem Zweck her und aus welcher Motivation aus? So könnte die allumfassende Frage lauten, wenn es um weibliches Kunstschaffen in den 1970er Jahren geht. Dies scheint besonders wichtig in der Betrachtung dieses „Jahrzehnts des Aufbruchs“, in dem Frauen und auch Künstlerinnen gesellschaftliche Machtmechanismen und das Geschlechterverhältnis radikal hinterfragten. Die Künstlerinnen veränderten mit ihren Arbeiten in diesem Jahrzehnt die Bildsprachen der Geschlechter, und sie forderten ihren Platz in Kunstbetrieb und Kunstgeschichte ein.

Der Rahmen

1970 sind die Reihen der männlichen Akteure in der österreichischen Kunstelite unter der Behauptung, Kunst habe kein Geschlecht und es würde lediglich auf Qualität und Leistung ankommen, dicht geschlossen. Kunstmythen verschränken sich mit Geschlechtermythen und versperren damit Künstlerinnen den Zugang zu Räumen der Repräsentation und Anerkennung.

Die Ausschlussmechanismen des Kunstbetriebes werden verdeckt oder ungeniert offen und nicht selten auf perfide Weise in Gang gesetzt, sodass die Strategien der Ausgrenzung für Künstlerinnen nicht immer sofort erkennbar sind. Kunstschaffende Frauen der 1970er Jahre spüren diese sozialen

Schließungen (nicht nur in der Kunst) in Form von diffusem Unbehagen und reagieren, wenn die Diskriminierung zu offensichtlich ist, mit eindeutigen und berechtigten Gefühlen der Empörung und Wut. Dieses diffuse Unbehagen reicht bis hin zu existenzieller Betroffenheit, die Frauen und darunter auch Künstlerinnen in den 1970er Jahren empfinden. Das Glücksversprechen der drei K (Kinder, Küche, Kirche) wird nicht eingelöst. Das Gegenteil ist der Fall: Bittere Erfahrungen von Bevormundung, Einschränkung und Diskriminierung prägen die meisten Frauenbiografien. Frauen sind noch bis 1975 einem Familienrecht aus dem Jahr 1811 unterworfen. Sie haben keine Entscheidungsgewalt über ihre Kinder. Ohne Erlaubnis des Ehemannes können Frauen weder über die Schulbildung ihres Nachwuchses bestimmen noch einen Pass für sich und ihre Kinder beantragen. Der Abschluss von Kauf-, Miet- oder Arbeitsverträgen ist ohne schriftliche Zustimmung des Ehemannes nicht möglich. Nur unter Schuldeingeständnis einer der beiden EhepartnerInnen ist Scheidung durchsetzbar. Nicht selten verlieren Frauen dabei den rechtlichen Anspruch auf angemessenen Unterhalt. Schwangerschaftsabbruch steht unter Gefängnisstrafe mit schwerem Kerker bis zu zehn Jahren. Für sexuellen Missbrauch und Vergewaltigung gibt es keine ausreichenden Gesetze. Benachteiligung und Diskriminierung von Frauen zeigen sich auch in den honorigen Institutionen von Bildung und Politik: 1970 beträgt der Anteil der weiblichen Abgeordneten im Nationalrat 4,85 Prozent. An den Universitäten dozieren nahezu ausschließlich Männer, keine einzige Universität wird von einer Frau geleitet. Erst 1980 wird Maria Lassnig als erste Frau Professorin an der Akademie der angewandten Künste. 1996/97 übernehmen Nasrine Seraji und Elisabeth von Samsonow als erste Frauen echte Meisterklassen an der Akademie der bildenden Künste. Auch in anderen Institutionen sind Künstlerinnen eine Ausnahmeerscheinung:

Weder im Vorstand der Wiener Secession noch im Künstlerhaus finden sich Anfang der 70er Jahre Frauen.

Macht und Herrschaft begründen sich demnach nicht nur auf Gewalt und Zwangsmittel, sondern werden auch durch ritualisierte Wiederholungen des Machtanspruchs und Überlegenheitsbehauptungen gefestigt – auch in der Bildsprache, auch in der Produktion von Kunst. „Die Kunst ist nur eine von mehreren kulturellen und ideologischen Praktiken, in denen sich der Diskurs eines gesellschaftlichen Systems und seiner Machtmechanismen herausbildet.“ Noch ist dies nicht allen Künstlerinnen in dieser Deutlichkeit bewusst, den kommenden Aufbruch spüren zu Beginn des Jahrzehnts jedoch schon viele.

Der Aufbruch

Ende der 1960er Jahre regt sich erster Widerstand. 1966 erscheint Betty Friedans Buch „Weiblichkeitswahn“ in deutscher Sprache, Simone de Beauvoir wird ebenso begeistert gelesen wie Verena Stefans „Häutungen“, und immer öfter gelangen Nachrichten von den Aktivitäten der Feministinnen anderer Länder nach Österreich. Am 10. Dezember 1972 zieht schließlich eine der ersten Demonstrationen von Frauen (und einigen solidarischen Männern) in Wien mit der Forderung nach Gleichberechtigung und für das Recht auf Abtreibung über die Mariahilfer Straße. Erika Mis-Swoboda verleiht der Demonstration mit ihrer Performance künstlerischen Ausdruck und sorgt damit für mediale Aufmerksamkeit: Im Sträflingsgewand, eingeschlossen in einen „Schandkarren“, lässt sie sich von drei Männern, verkleidet als Priester, Richter und Arzt, über die belebte Einkaufsstraße ziehen, um am Ende der Demonstration mit einer Axt das Holzgitter zu zerschlagen und sich symbolisch zu befreien. Kurz zuvor wird die Aktion Unabhängiger Frauen (AUF) gegründet und erhält bald regen Zulauf von Frauen im Aufbruch, auch von Künstlerinnen wie

Linda Christanell und Renate Bertlmann. Es wird über „Sexualität und Herrschaft“, „Massenmedien“, „Erziehung“ und „Gesetzeslagen“ diskutiert und jeden Montag im Kaffee Alt-Wien anderen Frauen die Möglichkeit zu Kontaktaufnahme geboten. Die Frauen kämpfen für die Abschaffung des Paragraphen 144 mit den Slogans „Mein Bauch gehört mir!“ und „Ob Kinder oder keine entscheiden wir alleine!“. Sie thematisieren Sexismus in den Medien, sprayen feministische Sprüche an Pornokinos, veranstalten Selbsterfahrungskurse im neu gegründeten „Frauen Forum Urania“ an der Wiener Volkshochschule und erregen immer wieder Aufmerksamkeit mit politisch-kreativen Interventionen in der Öffentlichkeit. „Frauen, wehrt euch!“ und „Frauen, schließt euch zusammen!“ lautet der Ruf der Feministinnen.

MAGNA.Feminismus

Auch die Künstlerinnen erreicht dieser Ruf, auch sie beginnen sich zu wehren und zusammenschließen, um bessere Arbeits- und Lebensbedingungen zu erstreiten. So entsteht rund um die Vorbereitungsarbeiten der Ausstellung „Österreichische Künstlerinnen der Gegenwart“ im Völkerkundemuseum Unmut und Widerstand gegen die Vorgangsweise der zuständigen Wissenschaftsministerin Hertha Firnberg und der von ihr eingesetzten rein männlichen Jury. Die Empörung über die Auswahlkriterien der Jurymitglieder ist ebenso groß wie die Kritik am geplanten Ausstellungsort. Die Politik reagiert auf die massive Kritik unbeholfen und abweisend. Aus Protest gründen im Jänner 1977 Künstlerinnen schließlich die „Internationale Aktionsgemeinschaft der bildenden Künstlerinnen“ (IntAkt). In den Galerie-Räumlichkeiten von Christa Hauer im Griechenbeisl und ihrem späteren Wohnsitz Schloss Lengfeld in Niederösterreich werden in der Folge Klausuren abgehalten, kollektive Kunstaktionen und Ausstellungen geplant, Manifeste

(unter dem Titel „Femifest“, 1979) und Forderungskataloge verfasst. Staatliche Fördermittel sollen gerechter verteilt, die Ankaufs- und Ausstellungspolitik verändert werden. Fragen nach einer spezifisch weiblichen Ästhetik werden intensiv diskutiert, Vorstellungen von Qualitätskriterien hinterfragt und Experimente mit kollektiven Formen der Kunstproduktion gewagt. „Die Verehrung des zumeist männlichen Einzelgenies, das sich mit Ellbogentechnik seinen Platz an der Sonne schafft, sollte einer solidarischen Kunst weichen, einer Kunst mit unterschiedlichen, aber gleichberechtigten Facetten, die nebeneinander existieren und die Bewunderung einzelner Heroen ablösen. Das war neu und Avantgarde vom Feinsten.“ Die gesellschafts- und kunstpolitischen Analysen der feministisch bewegten Künstlerinnen entlarven den Kunstbetrieb und Kunstmarkt als männlich dominiert und damit auch als männlichen Seh- und Kaufgewohnheiten unterworfen. Männer behaupten Qualität in der Kunst in machtvoller Abwertung weiblichen Kunstschaffens und in Abgrenzung von als weiblich konnotierten Kunstformen und -techniken, so die Conclusio der Künstlerinnen. Die persönlichen Erfahrungen der Künstlerinnen bestätigen diese Annahmen. Händler und Galeristen lehnen Kunstwerke von Frauen mit den Worten: „Sammler kaufen keine Kunst von Frauen“, „Frauenkunst hat keine Aussicht auf Wertsteigerung“, oder auch: „Sie haben keine Ausstellung nötig, Sie sind verheiratet“, ab. Um dem Ausschluss etwas entgegenzuhalten, werden Frauenkunstaussstellungen organisiert, jedoch scharf kritisiert – von Männern wie von Frauen: „Denn während Ausstellungen mit ausschließlich männlicher Besetzung als normal und keineswegs als besonders erwähnenswert von ihrer Zusammensetzung her betrachtet werden, fehlt es bei Ausstellungen mit Werken ausschließlich von Künstlerinnen nicht an negativen

Etikettierungen wie ‚Ghetto der Frauen-Kunst‘ und dergleichen mehr.“

Negative Etikettierungen weiblichen Kunstschaffens kommen auch von (vorwiegend männlichen) Kunstkritikern und Journalisten: „Meist wählen sie eine von drei möglichen Reaktionen: ‚Eben eine Frau – wenigstens eine Frau – so gut wie ein Mann.‘“

Dennoch: Entgegen allen Widerständen werden Frauenkunst-Ausstellungen gewagt, die neue Standards setzen und prägend für eine ganze Künstlerinnen-Generation werden. VALIE EXPORT realisiert im „Jahr der Frau“ 1975 die Ausstellung „MAGNA. Feminismus: Kunst und Kreativität“ in der Galerie nächst St. Stephan. Die Idee dazu hat sie schon 1972 entwickelt, sieht sich jedoch über drei Jahre lang mit zahlreichen Hürden und Widerständen konfrontiert. Immer wieder wird die Realisierung von verschiedenen Galerien abgelehnt, „wegen seiner politischen und sexuellen Härten, aber auch wegen seiner finanziellen Anforderungen“.

Schließlich erklärt sich Oswald Oberhuber als neuer künstlerischer Leiter der Galerie nächst St. Stephan bereit, die Ausstellung zu realisieren, nicht ohne jedoch in das Konzept einzugreifen und ausgewählte Werke wieder „auszusortieren“. Beim Anblick der reduziert-abstrakten Objekte männlicher Genitalien von Renate Bertlmann, die mit feinen, exakten Strichen auf weißem Inkarnat männliche Hoden abbildet, fühlt sich Oswald Oberhuber „exhibitioniert“ und lehnt die Objektserie ab. Die Aneignung männlicher Symbolik durch eine Frau löst Irritation und Ablehnung aus. Das in gleicher Weise dargestellte weibliche Genital findet das Wohlgefallen des Leiters der Galerie nächst St. Stephan und den Weg in die Ausstellung.

„MAGNA.Feminismus“ wird von vielen Künstlerinnen noch heute als prägend erinnert. Die von VALIE EXPORT formulierten Ziele der Ausstellung sind in vielerlei Hinsicht ident mit den

Wünschen und Bestrebungen der einzelnen Künstlerinnen. Es geht um „selbstverwirklichungs- und selbsterkundungsversuche der frau“ und darum, „ihre ansprüche auf kulturelle mitbestimmung und -gestaltung nicht nur zu manifestieren, sondern für die freie entfaltung der verschütteten kräfte/talente der frau, für die bewußtseinsveränderung der frau und des mannes einen kleinen beitrag zu leisten, der frauenbewegung impulse zu geben, sie stärker zu machen“, schreibt VALIE EXPORT im Katalog der Schau. Auch hier zeigt sich, wie eng Kunst von Frauen in den 1970er Jahren mit der politischen Zweiten Frauenbewegung verwoben ist. Bezeichnend für das weibliche Kunstschaffen dieser Jahre ist darüber hinaus auch die dargebotene künstlerische Vielfalt, die hohe Qualität der Werke und das Überschreiten der Grenzen von Kunstsparten, Medien und Themenfeldern.

Künstlerinnen, Schriftstellerinnen, Dokumentarfilmerinnen und Fotografinnen nehmen gemeinsam an dieser MAGNA-Ausstellung teil. Wegweisende Video- und Filmarbeiten von Carolee Schneemann, Rebecca Horn, Meret Oppenheim und VALIE EXPORT werden gezeigt. Texte von Friederike Mayröcker und Elfriede Jelinek, Elfriede Gerstl und Barbara Frischmuth werden gelesen. Renate Bertlmann, Maria Lassnig, Birgit Jürgenssen, Cora Pongracz und Meina Schellander präsentieren unter anderen ihre Werke. In den international besetzten Kunstgesprächen des Begleitprogramms diskutieren Elisabeth Dessai, Peter Gorsen oder Dorothy Iannone. Die Liste der Pionierinnen kann sich sehen lassen.

Zu den Vorreiterinnen dieser Jahre zählen jedoch nicht nur Künstlerinnen, sondern auch Galeristinnen wie Grita Insam. In den Räumen ihrer Modern Art Galerie wird konsequent qualitätsvolle Kunst von Frauen ausgestellt und finden international vielbeachtete Festivals statt. So treten im Rahmen des Performance-Festivals 1978 Laurie Anderson und

Marina Abramovic hier auf. Grita Insam kooperiert für das an das Festival angeschlossene Symposium mit den IntAkt-Frauen, Renate Bertlmann und Linda Christanell vertreten österreichische Performance-Kunst. Die künstlerischen Frauenszenen kennen einander und befruchten sich gegenseitig.

Pionierinnen

Die Pionierinnen der 1970er Jahre greifen zu allen Mitteln: Super 8 und Video, Fotografie, Glasradierung, Zeichnung, Malerei, Textilien, Ready-made, Performance – und sie schreiben. Sie schreiben über ihre persönlichen Erfahrungen mit ihren Männern, mit der männerdominierten Gesellschaft und Kunstszene. Sie schreiben kunsthistorische und kunsttheoretische Abhandlungen über Form, weibliche Ästhetik und männliche Blickregime, Konzepte für Performances, aber auch kafkaeske Kurzgeschichten, feministische Texte für Frauenzeitschriften und politische Flugblätter. Und sie thematisieren die Einschreibung gesellschaftspolitischer Verhältnisse in ihren Körper. Der weibliche Körper wird avantgardistisch verwendeter Ort der Dekonstruktion von althergebrachten Denkmustern, Sehgewohnheiten und Blickregimen. Der schon in den 60er Jahren mit Body Art und Happenings erweiterte Kunstbegriff erfährt in den feministisch-künstlerischen Szenen der 1970er Jahre neue, um die Geschlechterdimension bereicherte Impulse.

Linda Christanell experimentiert mit Performances als „Darstellungsmöglichkeit für Realität“, Renate Bertlmann erlebt sie als „Eruptionen“ und „Befreiungsakte“. Für VALIE EXPORT werden sie zum zentralen Ausdrucksmittel im Widerspruch zu einem bürgerlichen Kunstbegriff und zu einem Akt der Selbstbehauptung. Die Künstlerinnen nehmen sich mit den Performances Raum, auch öffentlichen Raum. Sie

definieren privat und öffentlich dadurch neu. 1979 sorgt die kollektive Kunstaktion der IntAkt-Frauen „Leintücher, Künstlinge, Findlinge“ in Graz und Wien für Aufsehen. „Bemalte, bedruckte, befleckte, beklebte, bestickte, geflickte, beschriebene“ Leintücher tragen den „Gebrauchsgegenstand Wäsche“ in die Öffentlichkeit und geben andere Wirklichkeiten zu sehen: das Leintuch als Symbol und „Begleiter der ursprünglichsten Lebensprozesse“, „Stätte privater Reproduktion, die allgemein tabuisiert wird“, und „Vorstellungen von Sexualität, von traditionellen Ritualen im Zusammenhang mit Hochzeit und Tod“.

Renate Bertlmann greift den „Fetisch Hochzeitskleid“ in ihrer Performance 1978 auf, den sie als „groteske Verkleidung“, „Verdichtung aller Träume von Frauen“, als „Rüstung, Kitsch, Falle, Traumgebilde“ entlarvt. Sie arbeitet mit Masken und Verkleidungen „als Schutz vor dem Äußeren, aber auch vor meinem Inneren, meinem Selbst“. Es geht auch um Selbsterkundung und um Erkundungen des Männlichen. Mit ihren „phallischen Karikaturen“ und ihrer „Anti-Pornographie“, ironisch-parodistischen Skulpturen aus Ready-mades der damaligen Sex-Shops (Gummipuppen, Mehrfach-Präservative, Dildos), aber auch selbstangefertigten Latex-Skulpturen wird die symbolische, männliche Ordnung von ihr hinterfragt und zugleich persifliert. Nur wenige erkennen den feministischen Witz darin. Selbst Feministinnen lehnen Bertlmanns Auseinandersetzung und objekthafte Verbildlichung des Männlichen als übertriebene Beschäftigung mit dem Mann ab und nehmen die ihr innewohnende widerständig-humorvolle Kritik nicht wahr.

Ähnlich wie Renate Bertlmann wird auch Florentina Pakosta gelegentlich missinterpretiert oder zunächst nicht verstanden. In ihren überdimensionierten Porträts ist sie Reporterin männlichen Machtgehabes. Repräsentative Männlichkeiten des Kunstbetriebes persifliert sie durch überdimensionierte

Re-Inszenierungen ihrer angemessenen Größe. Die fotorealistischen Kreidezeichnungen, auf denen Gesichter frontal, in Form überdimensionaler Fahndungsbilder gezeigt werden, wirken emotionslos, machtgewiss und auch bedrohlich. Sie entlarvt damit die dargestellten Männer in ihrem Machtanspruch. Pakostas radikale Bildsprache setzt sich mit der Machtanmaßung des Mannes kritisch, entlarvend, auch ironisch auseinander. So verformt sie in ihren Zeichnungen und Grafiken die männlichen Körper und Köpfe mit den Gegenständen, die Männer machtvoll umgeben. Männerköpfe und -münder werden durch symbolisch eindeutige Gegenstände ergänzt und benannt: „Revolverkopf“ (1979) oder „Fleischwolfmund“ (1979). Die Kastrationsangst der zeitgenössischen Männer, ausgelöst durch den Aufstand der Frauen, illustriert sie mit einer Madonna, die mit einer Schere in der Hand liebevoll auf den Penis des männlichen Kindes auf ihrem Schoß blickt. Florentina Pakosta studiert aber auch detailreich und einfühlsam mit ihren „Porträts“ männlicher Genitalien den vieldeutigen Phallus, der abwechselnd als schutzbedürftig, erregend, „tendenziell defekt“ oder als Instrument potenziell jederzeit möglicher sexueller Gewalt empfunden wird. Und sie empört sich über die sexistischen Pop-Art-Installationen von Allen Jones mit ihren Zeichnungen „WC Ideenskizze“ (1980), „WC-Muschel mit Leisespüler. Klassisches Modell“ (1981) und „Heiligenschein für Unterdrücker, auch für weibliche“ (1980). Mit letzterem Titel thematisiert sie zudem die Mit-Täterinnenschaft von Frauen an patriarchalen Gesellschaftssystemen. Kunst wird zum Ausdruck weiblichen Widerstands mit allen Mitteln. Es geht um das Setzen von Botschaften, um Provokation, aber auch um die Erweiterung der Wahrnehmung von Realitäten. Birgit Jürgenssen leuchtet die weiblich konnotierte Welt des privaten Raumes in ihren Werken dieser Jahre aus. Jener

Raum, der von der Frauenbewegung als politisch erkannt wird, mit seinen Zurichtungen von und Einengungen für Frauen. In der Darstellung der Hausfrau als Vamp im Käfig mit dem Stilmittel der Genreszene, der klassisch-realistischen Zeichnung überhöht Birgit Jürgenssen ausdrucksstark die Situation der Hausfrau, um sie sichtbar werden zu lassen. Erneut verweben sich gesellschaftspolitische Forderungen der Frauenbewegung mit den Bildsprachen und Erfahrungen der Künstlerinnen. Auch Birgit Jürgenssen wechselt immer wieder das Medium und arbeitet neben der Zeichnung mit Fotografie, Objektinstallationen und Körperperformances. Der deformierte Körper, der mit dem weiblichen „Fetisch Stöckelschuh“ an Schönheitsnormen angepasste Körper ist Ausdrucksmöglichkeit für die real erlebte Körpererfahrung von Weiblichkeit in den Objekten der Künstlerin.

Die modeaffine Künstlerin Kiki Kogelnik beschäftigt die Gesellschaftsanalysen und Forderungen der Frauenbewegung. In ihrem Fall ist es der Aufbruch der amerikanischen Frauen, der sie in ihrer „Women's Lib“-Werkphase zu Arbeiten mit den Mitteln der Pop-Art inspiriert. Mode, Schönheitsideale und Gewalt sind die Themen ihrer Serie „It Hurts“, in der sie manierierte, bunte, glatte Modellfiguren mit überdimensionierten Scheren kombiniert, die in ihrer Anordnung ambivalent als Modeaccessoire und verletzende Waffe wirken. Ihr Werkzeug, die Schere, mit denen sie Schablonen, Silhouetten, menschliche Umrisse schneidet, erhält so eine vieldeutige Aussage. Das „typisch weibliche“ Instrument wird Bestandteil der künstlerischen Gestaltung in all seiner Vieldeutigkeit – auch jener der Kastrationsängste von Männern.

Die Künstlerinnen sind nicht nur inhaltlich inspiriert durch die Frauenbewegung, sondern nehmen auch an öffentlichen Protesten teil. Künstlerinnen wirken bei Demonstrationen performend mit, Kunsträume werden zu Orten politischer

Diskussion und Auseinandersetzung, und der öffentliche Raum wird zum Kunstraum. Die feministisch-politischen Szenen befruchten dabei die künstlerisch-performativen und umgekehrt, wobei Richtung, Zeitpunkt und Dauer im Rückblick nicht immer festgelegt werden kann. Sie sind damit aktiver Teil der feministisch-politischen Bewegung, aber nicht nur dieser. Zahlreiche Künstlerinnen engagieren sich, ebenso wie die Feministinnen der Frauenbewegung, zusätzlich in der Friedens-, Anti-Atom- und Umweltbewegung oder wie Lore Heuermann gegen den Putsch in Chile 1973, die sogenannte Slowenenzählung in Kärnten und bei der Arena-Besetzung. Lore Heuermann bleibt in ihrem Engagement politisch, in ihrem Kunstschaffen wird das Studium menschlicher Bewegung zu ihrem zentralen Thema. Ihre Darstellungen eines geschlechtslosen, tanzenden, bewegten Körpers, auf langen Papierbahnen zu menschlicher Körperkalligrafie abstrahiert, entstehen während vielfältiger Tanzperformances. Lore Heuermann ist zeichnend und schreibend als „stille künstlerische Aktivistin“ auch hier Teil der Bewegung.

There have been Women Artists!

Die performativ Grenz- und Kunstbereiche überschreitenden Künstlerinnen der 70er Jahre revolutionieren Kunst und Kunstgeschichtsschreibung in Österreich. Spätestens seit diesem Jahrzehnt kann die von Linda Nochlin gestellte Frage ihres legendären, vielgelesenen und -rezipierten Artikels aus dem Jahr 1971, „Why have there been no Great Women Artists?“, beantwortet werden mit: Es gab und gibt große Künstlerinnen in Österreich!

Verwendete Literatur

- Brigitte Borchhardt-Birbaumer: Lore Heuermann. Moving on the Planet, Klagenfurt-Wien: Ritter 2007.
- Ingrid Brugger: Jahrhundert der Frauen. Ausst.-Kat. Kunstforum Wien, Wien-Salzburg: Residenz 1999.
- Synema (Hg.): Linda Christanell – Wenn ich die Kamera öffne, ist sie rot, Wien: SYNEMA Gesellschaft für Film und Medien 2011.
- Sylvia Eiblmayer/VALIE EXPORT/Monika Prischl-Maier: Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen. Texte und Dokumentation, Wien-München: Löcker 1985.
- VALIE EXPORT: MAGNA.Feminismus. Kunst und Kreativität. Ausst.-Kat. Galerie nächst St. Stephan, Wien 1975.
- Robert Fleck: Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan Wien 1954–1982. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich, Wien: Löcker 1982.
- Brigitte Geiger/Hannah Hacker: Donauwalzer-Damenwahl. Frauenbewegte Zusammenhänge in Österreich, Wien: Promedia 1989.
- Uta Grosenick (Hg.in): Women Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert, Köln: Taschen 2001.
- Gerlinde Hauer/Roswitha Muttenthaler/Anna Schober/Regina Wonisch: Das inszenierte Geschlecht. Feministische Strategien im Museum, Wien: Böhlau 1997.
- Karin Mack: Freischwimmen. Zur Geschichte der Internationalen Aktionsgemeinschaft bildender Künstlerinnen, IntAkt, Gumpoldskirchen-Wien: deA 2011.
- Mimosen – Rosen – Herbstzeitlosen. Künstlerinnen-Positionen 1945 bis heute. Ausst.-Kat. Kunsthalle Krems, hg. von Freunde der Kunstmeile Krems, Krems 2003.
- Sabine Mostegl/Gudrun Ratzinger (Hg.innen): Matrix. Geschlechter, Verhältnisse, Revisionen, Ausst.-Kat. MUSA, Wien: Springer 2008.

Linda Nochlin: Why Have There Been No Great Women Artists?, in: Vivian Gornick/Barbara Moran (Hg.innen): Women in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness, New York: Basic Books 1971, 480–519, dt.: Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?, in: Beate Söntgen (Hg.in): Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft in feministischer Perspektive, Berlin: Akademie Verlag 1996, 27–56.

Florentina Pakosta. Arbeiten von 1973–1990, hg. von der Kulturabteilung Land Niederösterreich, Wien 1990.

Florentina Pakosta: Was man nicht sagen darf, Klagenfurt–Wien: Ritter 2004.

Florentina Pakosta: Drehtür, Klagenfurt–Wien: Ritter 2009.

Rozsika Parker/Griselda Pollock: Old Mistresses. Women, Art and Ideology, London: Pandora Press 1981; dt. Teilübersetzung in: Beate Söntgen (Hg.in): Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft in feministischer Perspektive, Berlin: Akademie Verlag 1996, 71–93; Nachdruck in: Sabine Mostegl/Gudrun Ratzinger (Hg.innen): Matrix. Geschlechter. Verhältnisse. Revisionen, ,Ausst.–Kat. MUSA, Wien: Springer 2008.

Helena Reckitt/Peggy Phelan: Art and Feminism, London–New York: Phaidon 2001.

Heidemarie Seblatnig: Einfach den Gefahren ins Auge sehen ... Künstlerinnen im Gespräch, Wien: Böhlau 1988.

Franz Smola für die Leopold Stiftung: Florentina Pakosta, Wien: Brandstätter 2011.

SYNEMA (Hg.): Linda Christanell – Wenn ich die Kamera öffne, ist sie rot, Wien: SYNEMA Gesellschaft für Film und Medien 2011.

Anja Zimmermann (Hg.in): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin: Dietrich Reimer 2005.