

Vergessene Pionierinnen? Die Ausstellung *Künstlerinnen international 1877–1977* als historiografische Intervention und Inspiration

Zusammenfassung

Der Beitrag befragt die Ausstellung *Künstlerinnen international 1877–1977* als historiografische Intervention. Die kontroverse Rezeption der Ausstellung um 1977 wird skizziert und mit ihrer zurückhaltenden Erinnerung in der Gegenwart kontrastiert. Agnotologie wird als produktives Instrumentarium für das Erforschen dieser erinnerungspolitischen Marginalisierung entfaltet. Die „Erinnerungsresistenz“ der Schau in ihrer Destabilisierung zentraler Ordnungskategorien verortend und diese als verbreitetes Spezifikum feministischer Agitationen ausweisend, wird abschließend eine anachronistisch verfahrenende feministische Historiografie als Ausweg aus solch tradierter Traditionslosigkeit vorgestellt.

Schlüsselwörter

Frauenbewegung 1970er-Jahre, Feministische Kunstgeschichte, Agnotologie

Summary

Forgotten pioneers? The “Künstlerinnen international 1877–1977” exhibition as historiographical intervention and inspiration

This article investigates the “Künstlerinnen international 1877–1977” exhibition as a historiographical intervention. The exhibition’s controversial reception around 1977 is outlined and contrasted with its restrained remembrance in the present. Agnotology is used as a productive perspective for exploring this discursive marginalization. By identifying the show’s “resistance to remembrance” in its destabilization of central categories of order and by showing this to be a widespread feature of feminist agitation, the article concludes by presenting an anachronistically informed feminist historiography as a way out of such a traditional lack of tradition.

Keywords

women’s movement of the 1970s, feminist art history, agnotology

1 Einleitung

Fragende Unsicherheit weicht herausforderndem Selbstbewusstsein, lässt kurz verstimmte Ungeduld aufblitzen. Gelassene Fröhlichkeit schließlich befriedet das Mienenspiel, das Abisag Tüllmann 1977 festgehalten hat, als sie Sarah Schumann vor dreien ihrer Kunstwerke in der Orangerie des Berliner Schlosses Charlottenburg porträtierte (Abb. 1). Die Zigarette in der Hand der Künstlerin markiert den zeitlichen Abstand zwischen Aufnahme und Bildbetrachtung. Anlass des vom BNichtSchG¹ unbehelligten Posierens Schumanns war ein Ereignis, das Erstmaligkeit im europäischen Raum beanspruchen kann: Tüllmann fotografierte die Malerin auf der Eröffnung von *Künstlerinnen international 1877–1977*, einer Berliner Ausstellung, die in einer Jahrzehnte überspan-

1 Das Bundesnichtraucherschutzgesetz beschränkt seit 2007 das Rauchen in öffentlichen Innenräumen.



nenden Schau ausschließlich Künstlerinnen präsentierte. *Künstlerinnen international* versammelte in drei Ausstellungsorten über 1 000 Werke von 182 Beiträgerinnen, darunter dem Feuilleton heute so gefällige Namen wie Louise Bourgeois, Sonia Delaunay und Marina Abramović. Bei dieser Unternehmung nahm Schumann eine Doppelrolle ein, beteiligt war sie als Künstlerin sowie als Kuratorin. Gemeinsam mit sechs anderen Frauen – Ursula Bierther, Evelyn Kuwertz, Karin Petersen, Inge Schumacher, Ulrike Stelzl und Petra Zöfelt – hatte die Malerin in über drei Jahren Arbeit die Auswahl, Beschaffung und Präsentation der ausgestellten Werke besorgt. Tüllmanns Aufnahmen dokumentieren nicht nur das Ergebnis dieser unentgeltlichen Anstrengungen, sondern sind Kondensat verschiedenster Zeitebenen. In der Bildfolge verschränken sich eindrücklich die vier Analyseperspektiven, die die folgende Untersuchung leiten sollen. Am unmittelbarsten bezeugen die Fotografien zunächst die materiellen Bedingungen des Projekts. Sie werden durch Schumann als personifizierte Arbeitskraft, die sorgfältige Präsentation der Kunstwerke in Passepartouts und die Spannung zwischen dem ornamentalen Wand schmuck des repräsentativen Ausstellungsorts und dem Pragmatismus schlichter Wand aufsteller visualisiert. Gleichzeitig sind die Fotografien Quelle des mit der Schau verfolgten Anliegens: den Kanon der Kunstgeschichtsschreibung als kohärente und abgeschlossene Erzählung zu dekonstruieren. Abgebildet sind drei Collagen einer deutschen Künstlerin, die ohne formale Ausbildung erste künstlerische Erfolge in Großbritannien feierte, später auch in Deutschland ausstellte und doch ein Leben lang um die finanzielle Rentabilität ihrer Kunst kämpfen musste (Schumann 2017). Schließlich ist das Foto als Dokumentation beider Motive, sowohl historische Rekonstruktionsarbeit weiblichen Kunstschaffens zu leisten als auch dessen Fortsetzung in der Gegenwart zu initiieren, gleichzeitig deren Reflex: Die Fotografin Tüllmann partizipierte mit ihren Aufnahmen an der aktivistischen Initiationswirkung des Projekts *kraft* weiblicher Kunstproduktion. Die Analyse dieser Fotografien in der vorliegenden Arbeit schließlich öffnet auf diejenige Zeitschicht, die auf ihre Resonanzen der vorangehenden drei untersucht werden soll: Was erinnern wir, wenn wir im Jahr 2023 Tüllmanns Aufnahmen von Schumann in der Orangerie des Charlottenburger Schlosses ansehen?

Abbildung 1: Eröffnung der Ausstellung *Künstlerinnen international 1877–1977*: Sarah Schumann vor ihren Collagen, März 1977



Quelle: Abisag Tüllmann (Foto) © Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

Prämisse dieses Fragens ist ein spezifisches Verständnis von Historiografie, das Geschichte als stetige Aushandlung des Verhältnisses von Vergangenheit und Gegenwart begreift. Dieser Geschichtsbegriff bricht mit der Vorstellung einer chronologischen Rekonstruierbarkeit von Vergangenheit und ist unmittelbar inspiriert von theoretischen Einsichten, die im untersuchten Zeitkontext generiert wurden. Feministische Ge-

schichtwissenschaft bemühte sich in den 1970er-Jahren um die Entmythologisierung von linearem Progress als machterhaltendem Instrument patriarchaler Wissensproduktion. Die systemischen Prämissen akademischer Forschung wurden auf ihre exkludierenden Effekte befragt. Dabei stellte insbesondere die Einsicht in die eigene Prägung durch und Teilhabe an diesen Mechanismen sowie die Möglichkeit ihrer Überwindung eine zentrale theoretische wie praktische Herausforderung dar. Damit sind zugleich die methodologische Herausforderung und die Ambition der nachfolgenden Analyse benannt: Die selbstkritische Reflexion auf die eigenen analytischen Kategorien wird zwar als zwingender Imperativ des untersuchten Gegenstands (an)erkannt, soll aber nicht eine unkritische Identifizierung mit dem beforschten Diskurs implizieren.

Mit *Künstlerinnen international* soll eine Ausstellung als außerakademischer Anlass und aktivistische Artikulation dieser Diskursverschiebung in den Blick genommen werden. Untersuchungsleitend ist die Beobachtung einer bemerkenswerten Differenz zwischen der Intensität des öffentlichen Interesses an der Ausstellung um 1977 und der Indifferenz, mit welcher ihr im Jahr 2023 begegnet wird. Der Beitrag möchte den Zusammenhang zwischen der historiografischen Innovationskraft der Ausstellung und ihrer Marginalisierung im kollektiven Gedächtnis prüfen.

2 1977: Kontroverse Resonanz

Am 9. März 1977 gelang *Künstlerinnen international*, was selbst dem amtierenden Kanzler Schmidt nur sporadisch gewährt wurde: Sie flimmerte, pünktlich zur Prime-time des Nachrichtenwesens, über die Fernsehbildschirme bundesdeutscher Haushalte (Kaiser 2013: 147). Die Tagesschau berichtete in einem kurzen Beitrag über die Ausstellungseröffnung. Die Literatin Silvia Bovenschen erinnert sich in der biografischen Würdigung ihrer späteren Partnerin Schumann an die antagonistischen Protestbekundungen: Während Feministinnen das Format der Ausstellung als kunstmarktkonformes Ärgernis beklagten, bemängelte das Feuilleton ihre kunstfeindliche Politisierung (Bovenschen 2015: 74). Das sich in dieser polaren Rezeption mitteilende Provokationspotenzial von *Künstlerinnen international* lässt sich anhand des Vorwortes im ausstellungsbegleitenden Katalog rekonstruieren. Diese Publikation, welche als opulente und zugleich fragmentarische Materialsammlung die Spannung zwischen Ambition und Möglichkeiten des Projekts bezeugt (Kaiser 2013: 144), wurde von einem knapp zweiseitigen Kommentar der Kuratorinnen eingeleitet. Den eigenen Arbeitsprozess reflektierend und mit den verfolgten Motiven abgleichend, bekannte die Gruppe sich zum unabgeschlossenen Charakter der Ausstellung:

„Die Entwicklung von Kriterien für die Auswahl war ein Prozeß, der nicht abgeschlossen ist, und die Ausstellung ist ein Stadium des Prozesses, nicht fertiges Ergebnis, an dem nicht mehr zu rütteln wäre. [...] Unsicherheiten sind nicht beseitigt, sondern gingen in die Auswahl mit ein.“ (Bierther et al. 1977: 2)

Die Kuratorinnen bezogen sich mit dieser Feststellung auf die Herausforderung, Kriterien für die Auswahl der ausgestellten Werke aufzustellen. Die Relevanz dieser Fragestellung ergab sich aus den Implikationen ihrer Beantwortung für den jeweils verfochtenen Feminismusbegriff. Auch Jahre nach ihrer (Re-)Initiation um 1970 konkurrierten

verschiedenste Konzeptionen innerhalb der westdeutschen Frauenbewegung (Schulz 2002: 174). Die theoretische Selbstverortung blieb von anhaltender Bedeutung und resultierte aus den spezifischen Initiationsbedingungen der Bewegung. Auch wenn das Patriarchat als gemeinsamer Angriffspunkt identifiziert werden konnte, konstituierte sie sich auf einer schmalen gemeinsamen Basis: dem Leiden an der Sozialisation als Frau. Von dieser Erfahrung ausgehend formierten sich zahlreiche Positionen, die Anlass, Zielsetzung und Strategien feministischer Bewegungsarbeit unterschiedlich interpretierten (Lux 2019: 55). In den späten 1970er-Jahren entfaltete sich diese Positionsbestimmung vor allem am Fragen nach einer weiblichen Ästhetik.

Die Prominenz dieses Sujets ergab sich aus zweierlei: Zum einen formierten sich, inspiriert vom amerikanischen Consciousness-Raising, auch im deutschen Raum Gesprächszirkel, die individueller Erfahrung zu ihrer gemeinschaftlichen Artikulation verhelfen wollten (Lux 2019: 56). Diese Emanzipationstechnik initiierte die Suche nach einer spezifisch weiblichen Weltwahrnehmung. Zum anderen war eine Mehrheit der Aktivistinnen künstlerisch tätig und entwickelte somit ein Interesse, die eigene Profession auf ihre patriarchale Prägung zu prüfen. Dieses Bedürfnis stand aber nicht zwingend im Zusammenhang mit einer Instrumentalisierung von Kunst. So bekannte Sarah Schumann: „Ich male nicht, weil ich in der Frauenbewegung bin. Ich bin in der Frauenbewegung, weil ich eine Künstlerin bin“ (Gerhardt/Kuwertz/Schumann 1975: 86). Einen global rezipierten Beitrag zu dieser Problematik leistete die Kunsthistorikerin Linda Nochlin (1971), als sie im amerikanischen Kunstmagazin *ARTNews* fragte: „Why have there been no great women artists?“ Auf den Frauen verwehrten Zugang zu Ausbildungsinstitutionen verweisend, führte sie das historiografische Übergewicht männlicher Exzellenz auf gesellschaftliche Strukturen zurück und argumentierte für eine sozialisationstheoretische Entmythisierung von Geschlecht und Kunst. Nochlins Kritik an der Setzung männlicher Subjektivität als normalisierter Perspektive von Kunstproduktion und -rezeption und ihre daran anknüpfende Forderung, die Kategorien der Kunstgeschichte einer grundlegenden Revision zu unterziehen, fand im deutschen Raum ein modifiziertes Echo in Bovenschens Aufsatz „Über die Frage: Gibt es eine weibliche Ästhetik?“ Der Absolutheit, mit der Nochlin eine der Kunst von Frauen eigene Spezifik ablehnte, setzte Bovenschen die These einer historisch generierten Wahrnehmung entgegen. Auf die wechselseitige Konstitution von Biologie und Kultur verweisend, schlug sie das Beforschen eines entlang der weiblichen Exklusionserfahrung geformten Ausdrucks vor (Bovenschen 1976: 65f.). Diesen schied sie wiederum von Kunst, die sie nicht ganz von dem traditionellen Anspruch auf formale Innovation lösen wollte (Bovenschen 1976: 71). Sich zu dieser Ambivalenz bekennd, schloss Bovenschen mit dem Anliegen, von harter Kriterienbildung ab- und zunächst *hinzusehen*:

„Was ich gut finde, ist, daß die Künstlerinnen heute gar nicht daran denken, sich reduzieren zu lassen. Sie bearbeiten die Leinwand, sie filmen, sie machen Plastiken, sie arbeiten mit Metall ebenso wie mit Stoff, sie spielen Theater... Sehen wir uns also ihre Sachen an.“ (Bovenschen 1976: 75)

Von so abwägender Vorsicht waren nicht alle Diskussionsbeiträge. Besonders prominent trat Verena Stefans Bestseller-Roman *Häutungen* für eine biologistische Expressivität ein. Über die Gruppe *Brot und Rosen*, in der sie sich gemeinsam mit Schumann für Verhütungsaufklärung engagiert hatte, war auch Stefan mit dem Ausstellungsprojekt

verbunden und wurde dankend im Katalogvorwort erwähnt. Diese personelle Verquickung ist einer der zahlreichen Belege für die Vielfalt an Positionen, die das Projekt informierten und deren Differenzen sich nicht nur interpersonell, sondern auch temporär artikulierten. Diese Dynamik lässt sich bis in den Kreis der Kuratorinnen verfolgen. Noch 1976 hatten Sarah Schumann und Evelyn Kuwertz eine der Kunst von Frauen eigene Rezeptivität angenommen (Gerhardt/Kuwertz/Schumann 1975). Später korrigierte Schumann diese Einschätzung: „Während wir anfangs dachten, es gäbe vielleicht eine weibliche Ästhetik, hat die Ausstellung uns gezeigt, dass es sie nicht gibt“ (Schumann 2017, o. S.).

Die Frage nach einer spezifisch weiblichen Ästhetik rührte also an grundlegende theoretische Orientierungen und wurde nicht nur von konkurrierenden Feminismen, sondern auch im öffentlichen Diskurs unterschiedlich beantwortet. Während Radikalfeministinnen umfassend mit den Normen des Kunstmarktes brechen wollten und Kunst als von patriarchalen Strukturen organisierten Komplex anzweifelten, verteidigte die bildungsbürgerliche Öffentlichkeit ebendiesen Kunstbegriff gegen seine feministische Vereinnahmung. Die Ausstellungsmacherinnen hingegen vertraten eine differenziertere Position. Die normgesättigten Prämissen des konventionellen Kunstverständnisses hinterfragend, skizzierten sie davon geschiedene Rezeptionspraktiken. Wie auch Bovenschen beharrten sie zwar auf einer „adäquaten Formfindung“ (Bierther et al. 1977: 2), enthielten sich aber einer endgültigen Stellungnahme:

„Daß die Antwort keine eindeutige ist, braucht nicht bedauert zu werden. In der Vielschichtigkeit der Kunst von Frauen, die heute auf uns verwirrend wirken mag, liegt die Chance, eine weibliche Ästhetik zu entwickeln, die nicht normativ festgelegt ist, sondern die alle Bereiche der Kreativität von Frauen umfaßt.“ (Bierther et al. 1977: 3f.)

In dieser Zurückhaltung der Kuratorinnen teilt sich die Schwierigkeit mit, die Konsequenzen einer das gesellschaftliche Gefüge nachhaltig destabilisierenden Entwicklung abzusehen. Mit der Frauenbewegung wurde der soziale und kulturelle Handlungsraum nicht einfach um hinzutretende Akteurinnen angereichert, vielmehr wurde das Skript ihrer Wirkmöglichkeiten umgeschrieben. Auf der Grundlage dieser sich neu formierenden Bedingungen des sozialen Raums das Wesen eines unter differenten Koordinaten genormten Instituts wie der Kunst zu bestimmen, war ein spekulatives Unterfangen. Die zurückhaltende Vorsicht der Ausstellungsmacherinnen kollidierte im Fragen nach Kunstwertigem folglich mit den sie rahmenden Extremen: der systemtreuen Behauptung konventioneller Qualitätsmarker und der revolutionären Einforderung ihrer Verwerfung.

Der im letzteren Ansinnen begründete Unmut, der sich auf der Eröffnung von *Künstlerinnen international* in blutigen Interventionen² entlud und zum bundesweiten Nachrichtenwert erkoren wurde, artikuliert sich vor allem im schriftlichen Austausch. Zentrales Forum dieser Auseinandersetzungen war die Zeitschrift *Courage*. „Beinahe hätte es geknallt“ (Courage 1977: 2), so eröffnete die Redaktion eine kurze Stellungnahme, die von den Schwierigkeiten berichtete, sich redaktionsintern auf einen Umgang mit der kontroversen Debatte der Ausstellung festzulegen. Im Sinne einer konstruk-

2 Bovenschen berichtet von blutigen Tampons, die zwischen die Bilder gehängt wurden (Bovenschen 2015: 74).

tiven Fortentwicklung der „Diskussion um die Frauenkunst und die Kunst von Frauen“ (Courage 1977: 2) entschied sie sich dazu, einzig zwei Rezensionen abzdrukken: Während Silvia Bovenschen die Ausstellung als gelungene Befragung der von patriarchalen Ausschlüssen geprägten Kunst von Frauen lobte, hatte Barbara Duden sich von ihr die Überwindung dieser Strukturen im Ausrufen einer autonomen *Frauenkunst* versprochen. Bovenschen bekräftigte gegenüber Forderungen nach engagierter Kunst den Unterschied zwischen Politik und Kunst: Das Potenzial Letzterer liege gerade in ihrem Hinausweisen über eine Abbildung der Wirklichkeit und könne daher nicht auf deren unmittelbare Veränderung verpflichtet werden (Bovenschen 1977: 42). Eine radikalere Abkehr von dieser auf traditionelle Dichotomien rekurrierenden Argumentation entwarf Duden: Sie subsumierte unter einen von seiner patriarchalen Interpretation befreiten Kunstbegriff jeden Ausdruck authentischer Erfahrung (Duden 1977: 47). An die Korruptiertheit dieser durch „die Vereinnahmungen seitens der männlichen Phantasien über gigantische Zeiträume hinweg“ (Bovenschen 1977: 44) wiederum erinnerte Bovenschen. Gerade in der parallelen Lektüre der beiden in der *Courage* veröffentlichten Texte vermittelt sich mithin die Komplexität der Debatte.

Auch in *Emma*, dem umstrittenen, aber meistgelesenen Periodikum der westdeutschen Frauenbewegung, wurde die Ausstellung rezipiert. Unter dem Titel „Nur nicht aus dem Rahmen fallen“ missbilligte Cillie Rentmeister ihren mangelnden Innovationswillen. Die Kuratorinnen polemisch als „Jurorinnen“ bezeichnend, zeigte sie sich von der überwiegenden Reproduktion „männlicher Qualitätsnormen“ in Auswahl und Präsentation der ausgestellten Werke enttäuscht (Rentmeister 1977: 52). Ihre Argumentation reihte sich damit in diejenigen Stimmen ein, die eine extensivere Patriarchatsdefinition als die Kuratorinnen vertraten und eine radikalere Umgestaltung der bestehenden Strukturen einforderten. Die Aufnahme dieser Ausstellungsbesprechung in *Emma* ist ein erstes Indiz für die erstaunliche Resonanz von *Künstlerinnen international* über interne Bewegungsstrukturen hinaus: Der Abdruck von Rentmeisters Beitrag im publikumsorientiertesten Periodikum der Frauenbewegung zeugt von dem Interesse, das auch eine nichtmilitante Öffentlichkeit an dem Ausstellungsprojekt entwickelte.

Was als bewegungsinterne Zankereien abgetan hätte werden können, war 1977 plötzlich von öffentlichem Interesse. „Selten hat eine Kunstausstellung in Berlin so viel Unfrieden gestiftet, so scharfe Kontroversen und Proteste provoziert“, resümierte die *Süddeutsche Zeitung* (Rhode 1977). Diese Diagnose bezog sich nicht nur auf die zwischen Feministinnen ausgefochtenen Konflikte. Auch in der bürgerlichen Presse wurde die Ausstellung kontrovers diskutiert. Bei der retrospektiven Lektüre erstaunt die Einsicht der Rezensent:innen in die Berechtigung des Projekts: Beinahe geschlossen bekräftigten sie im Rekurs auf historische Ausschlussmechanismen die Notwendigkeit einer auf die Kunst von Frauen fokussierenden Ausstellung. Kritik entfaltete sich an der spezifischen Realisierung dieses Motivs. Eine wiederkehrende Rüge sah weiblichen Narzissmus am Werk. Identifiziert wurde dieser in der „schön exponiert[en]“ Präsentation von Werken aus dem Kreis der Kuratorinnen, die ihre Arbeiten aus dem gruppeninternen Auswahlprozess ausgeschlossen hatten (Rhode 1977), oder in der Überrepräsentation einer „einem heillosen Narzißmuss [sic] verfallenen Avantgarde“ (Blechen 1977). *Die Zeit* wiederum warf den Veranstalterinnen vor, „das künstlerische Individuum zu feiern“, anstatt „das Erwachen einer neuen weiblichen Kultur“ zuzulassen (Bartels

1977). Obgleich also zuweilen misogynen Stereotype bemüht, bewiesen einige der Presseberichte ein der bewegungsinternen Rezeption kaum nachstehendes Bewusstsein für das systemische Sprengpotenzial des Ausstellungskonzepts.

Wie lässt sich dieses ausdifferenzierte öffentliche Interesse an einem Ereignis erklären, das deutliche Spuren seiner Genese innerhalb der Frauenbewegung trug? Um 1976 bildeten die beiden Sphären getrennte diskursive Arenen. Die Ausstellung war sowohl Symptom als auch Stimulus ihrer allmählichen Annäherung. Das Ausstellungsformat und seine institutionelle Rahmung bezeugten den Willen der sich zur Frauenbewegung bekennenden Organisatorinnen, eine den Bewegungskontext sprengende Öffentlichkeit zu adressieren. Diese Ambition stand im Widerspruch zu den Autonomiebestrebungen der Bewegung in den ersten Jahren ihres Erstarkens. In intensiver Projektarbeit hatte sie sich in der Errichtung eines von staatlicher Kontrolle befreiten Raums versucht, um neue Lebens- und Organisationsformen zu erproben. Dieser Separatismus bewies sich längerfristig jedoch als unproduktiv. Die Frauenbewegung existierte trotz aller Autonomiebehauptungen nicht in einem Vakuum: Ihr Anspruch auf Autarkie kollidierte mit der kapitalistischen Realität. Nicht zuletzt die Finanzierung ihrer Projektarbeit zwang die Aktivistinnen, sich dem Paradox zu stellen, auf die als transformationsbedürftig erkannten Strukturen zu ihrer Überwindung angewiesen zu sein (Ferree 2012: 94). *Künstlerinnen international* konstituierte sich in ebendiesem Aushandlungsprozess.

1973 stellten Sarah Schumann, Evelyn Kuwertz und Toja Wernery ihr Ausstellungsprojekt der Mitgliederversammlung der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst (NGbK) vor, scheiterten zunächst aber an dessen Bewilligung. Die NGbK war eine basisdemokratische Organisation, die staatliche Mittel für die Realisierung ihrer Projekte mobilisierte. Um eine Stimmenmehrheit zu erreichen, baten Schumann, Kuwertz und Wernery andere Aktivistinnen, dem Verein temporär beizutreten. Das Diktum des scheidenden Kanzlers Brandt, „Mehr Demokratie wagen“, persiflierend, wurde im November 1974 das Projekt schließlich mit den Stimmen dieser Frauen verabschiedet (Behrens 1991: 81). Die eingeworbene Unterstützung der Lottostiftung gewährte es, ein Ausstellungsprojekt mit breiter Publikumswirksamkeit zu realisieren. Bemerkenswerter als dieser Wille zur Öffentlichkeit ist nur der Umstand seiner Umsetzbarkeit.

Die Annäherung zwischen staatlichen und feministischen Strukturen ab Mitte der 1970er-Jahre öffnete 1977 ein „Gelegenheitsfenster“ (Ferree 2012), das die Ausstellung als ein Ereignis „zwischen den Stühlen“ ermöglichte. Das unermüdliche Engagement der westdeutschen Feministinnen hatte in die breite Gesellschaft hineingewirkt. Insbesondere mit der Debatte um die Reform des § 218 war es der Frauenbewegung gelungen, die Aufmerksamkeit auch bewegungsferner Bevölkerungsschichten zu mobilisieren (Schulz 2002: 29, 151f.). Obgleich die Forderungen der Aktivistinnen weiterhin kontrovers diskutiert wurden und ihrer Umsetzung harrten, etablierte die Bewegung sich als gesellschaftspolitischer Faktor und staatliche Institutionen bemühten sich zunehmend um ihre Integration (Ferree 2012: 101). Während Verächtlichkeit gegenüber frauenpolitischem Engagement weiterhin salonfähig war, war Ignoranz es nicht mehr. In dieser diskursiven Spannung rührte *Künstlerinnen international* an eine traditionelle Domäne des Bildungsbürgertums: der Kunst. Erstmals befragte die Ausstellung die Beziehung zwischen einem gesellschaftlichen Institut und dem Anliegen der Frauenbewegung unter der Beteiligung beider Pole. Die rege Rezeption des Ausstellungsereignisses zeugt

von den gewichtigen Interessen, die auf dem Spiel standen. Durch die Problematisierung des Verhältnisses von Kunst und Feminismus stellte *Künstlerinnen international* grundlegende Gewissheiten beider Parteien infrage.

Aber nicht nur die bewegungsinterne Kontroversität und ihre Fortsetzung im öffentlichen Diskurs ist Beleg der zeitgenössischen Autorität von *Künstlerinnen international*. Auch international erfuhr die Schau Resonanz. So räumte die italienische Kunstzeitschrift *Data* ihrer Besprechung eine ganze Seite ein. Die Ausstellung als „occasione perduta“ [vertane Möglichkeit] einordnend, zeigte die Kunstkritikerin Lea Vergine sich allerdings schwer enttäuscht. Jede Spur der von deutschen Feministinnen so schmerzlich vermissten Agitationskunst legte sie als ideologische Veruntreuung eines historischen Projekts aus. Vergine war nicht an der Revision kunsthistorischer Kategorien interessiert, sondern an ihrer rehabilitierenden Anwendung auf Künstlerinnen. Diese Rekonstruktionsarbeit entlang bewährter Maßstäbe sah die Kunsthistorikerin in Berlin nur defizitär realisiert (Vergine 1977: 38).

Nimmt man ausgehend von Vergines Missbilligung die globalen Dimensionen der feministischen Befragung gesellschaftlicher Institutionen um 1977 in den Blick, so zeigen sich nicht nur Transferprozesse, sondern regionale Spezifika und transnationale Parallelen. Auch in Italien rangen zu dieser Zeit Aktivistinnen mit der Neubestimmung von Kunst und Feminismus. Im April 1976, ein knappes Jahr vor der Ausstellungseröffnung im Charlottenburger Schloss, organisierte ein feministisches Kollektiv in Rom eine *Künstlerinnen international* sehr ähnliche und doch ganz andere Ausstellung. Obgleich personell stärker besetzt, verfügten die zehn Kuratorinnen der Künstlerinnenkooperative Cooperativa Beato Angelico (CBA) nicht über die institutionelle Unterstützung, die den Berlinerinnen zumindest die Finanzierung der Ausstellungsräume und Werkanleihe gewährt hatte. In einem wenige Quadratmeter messenden Galerieraum stellte die Gruppe genau ein Werk aus. Und doch war ihr Projekt nicht weniger spektakulär als die Berliner Großschau. Das auf einer schlichten Staffelei präsentierte Ölgemälde *Aurora* wurde, den bescheidenen Ausstellungskontext mit kunsthistorischer Spitzenforschung bespielend, erstmals der italienischen Künstlerin Artemisia Gentileschi zugeschrieben (Bremer 2021: 484ff.). Studiert man das Gründungsmanifest der Cooperativa, so sind trotz des differenten Ausstellungskonzepts die Parallelen zu den Motiven der Berliner Kuratorinnen augenfällig (siehe Abdruck und Übersetzung bei Bremer 2022). Die CBA und das deutsche Kollektiv einte ein von gedanklicher Beweglichkeit zeugender Ansatz: Beide Gruppen verfolgten das undogmatische Ansinnen, die Arbeiten von historischen und zeitgenössischen Künstlerinnen sichtbar zu machen und zu dokumentieren. Beide verzichteten auf einen vorgehenden Befund dieser Sichtung und enthielten sich ihrer Ideologisierung. Gleichzeitig destabilisierten sowohl das römische als auch das Berliner Ausstellungsformat linearer Entwicklung verpflichtete Zeitkonzepte, indem sie auf epochale und stilistische Ordnungskriterien bei der Hängung verzichteten (Kaiser 2013: 145) und durch die unorthodoxe und nahbare Präsentation eine „anachrone Re-Semantisierung“ (Bremer 2022) der Werke initiierten.³ Das hohe Maß an Selbstreflexion und die Bereitschaft, komplexe Sachverhalte unvoreingenommen zu studieren,

3 Diese ideellen Parallelen korrespondierten mit personellen Verknüpfungen: Fünf der elf Cooperativa-Mitglieder nahmen an *Künstlerinnen international* teil (Nilde Carabba, Nedda Guidi, Stephanie Oursler, Suzanne Santoro und Silvia Truppi).

zeigt sich damit nicht nur als singuläre Qualität der Berliner Kuratorinnen, sondern als Reflex global wirkender Strukturen. Auch in Italien hatte sich die Frauenbewegung in Opposition zu sich als progressiv ausgebenden Kräften patriarchaler Prägung konstituiert. Während in Deutschland die Veränderungsresistenz dieser Gruppierungen die Organisation autonomer Gruppenstrukturen anstieß (Schulz 2002: 88), waren in Italien Interventionen in bestehende Ordnungsgefüge verbreiteter (Bremer 2021: 488f.). Der Einsatz für das Recht auf Abtreibung wiederum beförderte in beiden Ländern die Genese der Bewegungen zur öffentlichen Akteurin (Bremer 2021: 489; Schulz 2002: 144, 158f.). In der Folge stellte sich mit derselben Dringlichkeit die Frage ihrer Fähigkeit und Bereitschaft zur Integration in staatliche Gefüge. Auch in Italien lässt sich als Anker und Anlass dieser Diskussion das Befragen einer weiblichen Ästhetik und die Auslotung des Verhältnisses von Kunst und Feminismus identifizieren (Bremer 2022: 490f.). Diese transnationalen Parallelen, deren reichhaltigen Indizien von Austauschprozessen an anderer Stelle nachzuspüren ist, können zur vorliegenden Untersuchung vor allem folgende Einsicht beitragen: In beiden Ländern gewährte die Annäherung von Staat und Feminismus für einen historischen Augenblick die Möglichkeit, das Verhältnis beider Institutionen in einer ungekannten Transparenz, Reichweite und Komplexität zu diskutieren. Die Ausstellung *Künstlerinnen international* war sowohl Effekt als auch Impulsgeber dieser Gelegenheitsstruktur.

3 2023: Einmütige Ignoranz?

Die vorangehende Analyse weist das Berliner Ausstellungsprojekt also als Zeugnis einer hochproduktiven Konfrontation konkurrierender Gesellschaftsentwürfe um 1977 aus. Und doch, so wundert sich Bovenschen, gebe „es keine Rückbesinnung auf diese Ausstellung [...], nicht einmal seitens der Feministinnen“ (Bovenschen 2015: 75). Diese Diagnose gilt es einerseits zu relativieren. Als (kunst)historische Quelle hat *Künstlerinnen international* Beachtung gefunden: So perspektiviert Monika Kaiser (2013) die Ausstellung als Beitrag zu feministischen *Neubesetzungen des Kunst-Raumes* in den 1970er- und 1980er-Jahren, während Ditta Behrens (1991) und Renate Buschmann (2009) sich vertiefend ihrer pluralen Rezeption durch Zeitgenoss:innen widmen. Diesen (trans)disziplinären Diskurs populärwissenschaftlich entgrenzend, rekurriert außerdem Philipp Sarasin (2021) in seiner den globalen Transformationsimpulsen des Jahres 1977 nachspürenden Monografie auf die Ausstellung. Der Ausnahmecharakter seiner Publikation allerdings erhellt Bovenschens Konsternation: In der außerakademischen Öffentlichkeit wird die Ausstellung weitestgehend beschwiegen. Als erinnerungspolitische Offensive lässt sich eine Video- und Audioinstallation der Künstlerin Michaela Mélian beschreiben. Sie unternahm es 2011, ein resümierendes Gespräch zwischen Bovenschen und Schumann aufzuzeichnen und mittels der Ausstrahlung dieser Begegnung das Vergessen von *Künstlerinnen international* herauszufordern. Aber auch Mélians Initiative blieb singulär und hebt sich vor allem vor einer Sphäre ab, die zwischen Forschung und Öffentlichkeit vermitteln könnte: dem Museums- und Ausstellungswesen. Obgleich Bemühungen um die Sichtbarmachung von Künstlerinnen in den letzten Jahren so nachdrücklich betrieben werden, dass sie nicht mehr als Modeerscheinung abgetan werden

können, geben sie sich oftmals historisch naiv. Das kuratorische Engagement der Aktivistinnen der 1970er-Jahre unterschlagend, preisen sie ihre Rekonstruktionsarbeit als zeitgenössische Innovation an. In Berlin fanden 2022 drei große Einzelschauen von Künstlerinnen statt, die auch 1977 im Schloss Charlottenburg ausgestellt wurden: Louise Bourgeois (Gropius Bau), Tabea Blumenschein und Ulrike Ottinger (Berlinische Galerie) sowie Hannah Höch (Bröhan-Museum). In keiner der Begleitpublikationen wird *Künstlerinnen international* als wegbereitende Ausstellung reflektiert⁴, zugleich wird aber das dauerhafte und profunde Interesse an Künstlerinnenbiografien betont. Dieses geschichtsvergessene Geschichtsbewusstsein zeigt sich als eigentümlicher Reflex einer erstarkenden Selbstreflexion institutioneller Strukturen. Wenngleich zunehmend für die Ausstellungspraktiken inhärenten Machtdynamiken sensibilisiert, versäumen sie, diese Einsichten an historische Vorläufer rückzubinden. Offenbart dieses Paradox die Reproduktion eines Mechanismus, der selbst im Erinnern an weibliche Kunstproduktion die Historie ihrer Rehabilitierung beschweigt?

4 Agnotologie: Die Erforschung des Vergessens

Diese Spannung zwischen der Fortführung des Anliegens der Berliner Kuratorinnen einerseits und der mangelnden Anerkennung ihrer historischen Pionierinnenarbeit andererseits gibt Anlass, um nach den Bedingungen dieses Schweigens zu fragen. Einen Analysezugriff hierfür entwirft der Historiker Robert Proctor: Ursprünglich für die Wissenschaftsgeschichte und Philosophie entwickelt, spürt sein Konzept der Agnotologie den Mechanismen nach, die Wissenstransfer hemmen oder ganz unterbinden (Proctor 2008). Londa Schiebinger (2005) hat diese Forschung für die Geschlechterforschung mobilisiert. An ihre Vision einer Epistemologie des Nichtwissens knüpft Jean Allmann (2009) an, wenn sie dem disziplinär gepflegten Rekonstruktionsreflex in Bezug auf verdrängte Geschlechtergeschichte das Fragen nach den Bedingungen jenes Ausschlussgeschehens vorschaltet. Allmann (2009: 15f.) unterstreicht nicht nur das Potenzial von Untersuchungen diskursiver Ausschlussmechanismen, sondern macht auch auf die potenzielle Co-Konstitution dieser Ausschlüsse durch disziplinäre Paradigmen aufmerksam. Das Instrumentarium der Agnotologie ist somit günstige Rahmung des Befragens der Marginalisierung von *Künstlerinnen international* im kollektiven Erinnern: Welche Mechanismen bedingen dieses Schweigen?

Erinnerungskultur manifestiert sich in vielfältigen Zusammenhängen und hat in dieser Ausdifferenziertheit reichhaltige kulturwissenschaftliche Bearbeitung erfahren. Um den Wechselwirkungen zwischen einzelnen Domänen dieser kollektiven und individuellen Praktiken Rechnung zu tragen und ein erstes Forschen nach den Ursachen des Vergessens von *Künstlerinnen international* nicht analytisch zu präzisieren, wird hier ein expansiver Erinnerungsbegriff verwendet. Ohne wie Aleida und Jan Assmann zwischen dem kommunikativen und kulturellen Gedächtnis zu unterscheiden, soll mit Astrid Erll das kollektive Gedächtnis „all jene Vorgänge organischer, medialer und institutioneller Art, denen Bedeutung bei der wechselseitigen Beeinflussung von Vergan-

4 Einzig der Höch-Katalog listet zumindest die Teilnahme der Künstlerin.

genem und Gegenwärtigem in soziokulturellen Kontexten zukommt“ (Erl 2011: 6), einschließen.

Auf die Frage Bovenschens, ob die fehlende Rückbesinnung auf *Künstlerinnen international* sie traurig mache, verneinte Schumann in Verweis auf die „große Tradition“ (Bovenschens 2015: 75) solchen Vergessens. Dieser intuitive Befund der Künstlerin soll analytisch nachvollzogen und perspektivisch hintertrieben werden.

5 Staatliche und feministische Erinnerungspolitiken

In ihrer Studie der androzentristischen Geschichtsschreibung zu 1968 akzentuiert die Erziehungswissenschaftlerin Susanne Maurer (2009) das identitätsstiftende Potenzial von Erinnerung. Die Pflege kollektiver Identitäten bedient sich der narrativen Einhegung von Vergangenheit. Diese kann, von Ambivalenzen bereinigt und auf Kohärenz genormt, eine gemeinsame Geschichte und damit emotionale Zugehörigkeit beschwören. Über Erinnerungen versichern sich Gruppen aber nicht nur ihrer Einheit, sondern grenzen sich auch nach außen ab. Staatlichen Strukturen dienen erzählerische Mobilisierungen von Vergangenheit zur Stabilisierung von Macht und zur Festigung von Hierarchien. Sozialen Bewegungen wiederum verhelfen sie zur Selbstlegitimation und Bestandssicherung, sowohl gegenüber einer kritischen Öffentlichkeit als auch in Bezug auf die eigenen Mitglieder (Maurer 2009: 124f.). Damit sind die beiden Zusammenhänge benannt, deren Nichtgedenken von *Künstlerinnen international* angesichts der so regen Rezeption um 1977 erstaunt: Weder feministischen noch staatlichen Strukturen scheint an einer Erinnerung an die Berliner Schau gelegen. Diese Indifferenz mit der Komplexität der damaligen Diskussion zu erklären, erweist sich mit Blick auf die Integrationsfähigkeit von Erinnerung als nicht tragfähig. Zu viele Gegenbeispiele belegen, dass selbst heterogenste Zusammenhänge erfolgreich eindimensionalen Interpretationen angegliedert werden können.

Warum also widerspricht selbst eine tendenziöse Lesart der Berliner Ausstellung dem, was die deutsche Gesellschaft von sich glaubt oder glauben will? Und warum taugt sie auch Feministinnen nicht als kollektive Erinnerung? 1978, ein Jahr nach der Ausstellung, lud die sozialdemokratische Regierung der BRD eine Gruppe von Feministinnen zum Gespräch. Diese von der Presse als „historisch“ bezeichnete Zusammenkunft war vorläufiges Finale des Wandels von Konfrontation zu Kooperation zwischen Frauenbewegung und Staat (Vukadinović 2021: 41), innerhalb dessen Nexus sich *Künstlerinnen international* formierte. Der Umstand, dass die Ausstellung als feministische Befragung eines gesellschaftlichen Instituts mittels staatlicher Strukturen realisiert werden konnte und so den widerstreitenden Gesellschaftsentwürfen ein gemeinsames Forum schuf, ist Ausweis dieses 1977 noch unentschiedenen Kräftemessens. Die Erinnerung an die systemischen Unvereinbarkeiten zwischen dem westdeutschen Staat und der Vision einer von Kapitalismus, Autoritarismus und Patriarchat befreiten Gesellschaft, wie sie sich im ausstellungsbegleitenden Diskurs artikulierte, aber interessiert eine Gesellschaft nicht, die noch an ebendiesen Strukturen festhält. Und einer sozialen Bewegung, die sich wiederum an der Überwindung jener Ordnung aufrichtete, ist die Erinnerung an *Künstlerinnen international* ebenso unliebsames Drangsal: Knüpft sich an sie doch die schmerzliche

Einsicht in den eigenen Bedeutungsverlust durch staatliche Konsumtion. Ihrer Mobilisierung als heroische Vergangenheits Erzählung in feministischen Kontexten mag darüber hinaus entgegenstehen, dass die auch bewegungsintern so kontroverse Aufnahme der Ausstellung gemahnt, dass politische Konflikte in der Regel „keine Angelegenheit zwischen einträchtigen Gleichgesinnten auf der einen und einer feindlichen Umwelt auf der anderen Seite, sondern schonungslose Konflikte untereinander sind“ (Vukadinović 2021: 11). Der Frauenbewegung, die sich in den 1970er-Jahren trotz der Heterogenität konkurrierender Feminismen als deren organisatorische Klammer bewähren konnte, ist mit ihrer Handlungsfähigkeit auch die Konflikttoleranz verlustig gegangen. *Künstlerinnen international* evoziert die Geschichte eines Streits.⁵ Sich an seine Volten zu erinnern, ohne den Bestand feministischer Bündnisse zu fürchten, würde das Vertrauen in deren Krisenfestigkeit voraussetzen. Das Erbe der Frauenbewegung aber ist ein bescheidenes: Jede überregionale Organisationsstruktur missend, ist ihr Bewegungskarakter in eine Vielzahl isolierter Aktivismen und Diskurse diffundiert. Eine feministische Mobilisierung von *Künstlerinnen international* im Jahr 2023 wird mithin nicht nur durch ihre Vergegenwärtigung der staatlichen Einhegung der Frauenbewegung verkompliziert, sondern auch durch die daraus resultierende Fragilität ihrer Nachfolgeinstitutionen.

Während die Ausstellung sich also einerseits aufgrund ihres systemkritischen Diskurses einer geschmeidigen Einflechtung ins nationalgeschichtliche Narrativ widersetzt, scheint sie andererseits auch einer feministischen Gegenerzählung nicht zugänglich. Vor dem Hintergrund dieser erinnerungspolitischen Sperrigkeit erschließt sich die irritierende Geschichtsblindheit rezenter Kurationspraktiken: Nicht nur mangelt es ihnen an einer mit kollektiver Erinnerung ausrüstbaren Bezugsgröße, vielmehr erweisen sie sich in der Mehrzahl auch um eben das Provokationspotenzial eingeebnet, welches *Künstlerinnen international* zum Stadtgespräch erhob. Die Befragung weiblichen Kunstschaffens hat ihre subversive Dimension eingebüßt und sich auf systemimmanente Rekonstruktionsarbeit zurückgezogen. So beschränkt sich die nur wenige Luftmeter von der historischen Schau entfernte, aber 55 Jahre später an ihr Diktum unvoreingenommener Betrachtung anknüpfende Ausstellung *Ansehen! Kunst und Design von Frauen 1880–1940* im Bröhan-Museum auf eine „Sammlungsrevision“ mit der Absicht, die „Beiträge“ der ausgestellten Künstlerinnen zur europäischen Kunstgeschichte zu würdigen. Wenn die *Vogue* solch Programmatik trotzdem als überfällige Innovation lobt, wird als Symptom der staatlichen Integration feministischer Aktivismen die diskursive Verdrängung von *Künstlerinnen international* manifest. Sie partizipiert an dem traditionszersetzenden Vergessen, das Frauen weltweit immer wieder und doch viel zu selten realisieren lässt, dass als subjektive Schöpfung imaginierte Feminismen „vor 50, vor 100, vor 150, vor 200 Jahren, von anderen Frauen, [...], auch schon gedacht wurden“ (Sander 1988: 25). Diese Resistenz gegenüber Geschlechterwissen erstaunt vor allem angesichts einer regen Forschungslandschaft, welche die kontroversen Theorien und Praktiken der 1970er-Jahre diskutiert und fortentwickelt hat.⁶ Die enthusiastische, aber fragmentarische Aufnahme dieser kunstkritischen Feminismen in Populärkulturen der letzten fünfzehn Jahre

5 Die retrospektive Assoziation dieses Konflikts mit (auch vorgebrachten) essentialistischen Argumentationen verstärkt die Unattraktivität der Schau für feministische Erinnerungspolitik.

6 Reflex dieser hochproduktiven Forschung ist auch die Verfügbarkeit des Katalogs in weltweit über 150 Bibliotheksbeständen: Das Fragen nach den Implikationen dieses Umstands für die zeitgenössische Erinnerung an die Ausstellung beforcht die Verfasserin u. a. in ihrer Dissertation.

lässt sich zum einen als marktkonforme und systemstützende Befriedung ehemals subversiver Ideen deuten (Jones 2010), zum anderen ist sie aber auch Ausweis einer trägen und oft ahistorischen, aber doch expandierenden öffentlichen Rezeption feministischer Konzepte (Feldhaus 2020). Ist anknüpfend an diese Ambivalenz eine Geschlechtergeschichte vorstellbar, die der Tradition feministischer Traditionslosigkeit kontern kann?

6 Geschlechterhistoriografie: Anachronistisch verfahrenende Überlieferung

In ihrer geschichtstheoretischen Reflexion der spezifischen Zeitlichkeit von Geschlechtergeschichte markiert Caroline Arni „die Frage nach dem Verhältnis der Geschichte zur Gegenwart im Sinne eines von Historiker:innen bewohnten und bearbeiteten Verhältnisses“ (Arni 2007: 59) als zentrale Herausforderung der Disziplin. Die Historikerin und Soziologin weist darauf hin, dass Geschlechtergeschichte in einem doppelten Sinne auf der Einsicht in die anachronistische Struktur von Geschichte gründet: Zum einen erhebt sie die reflexive Konfrontation von Wirklichkeiten zur Methode, indem sie ihre in der Gegenwart gewonnenen Fragestellungen an eine entlang differenter Konzepte organisierte Vergangenheit richtet. Und zum anderen konstituiert sich ihr Gegenstand oftmals in mit zeitgenössischen Normen brechenden Phänomenen. Arni betont, dass eine historiografische Pointierung dieser Unzeitlichkeit nur dann produktive *Bewertung* bleibt, wenn sie zugleich als gegenwartsgebunden reflektiert wird. Eine derartige Destabilisierung linearer Geschichtlichkeit attestiert Maria Bremer (2021: 494f., 2022) auch italienischen Parallelunternehmungen zu *Künstlerinnen international* und sie ließe sich ebenso der Berliner Schau beimessen. Liest man Arnis Theorie gemeinsam mit Bremers Analyse, dann kristallisiert sich eine Vision feministischer Geschlechtergeschichte, die die Amnesieanfälligkeit kollektiver Erinnerungsdiskurse torpediert: Erkennt man die erinnerungspolitische Inkommensurabilität von *Künstlerinnen international* in ihrem Problematisieren von zentralen Ordnungskategorien staatlicher und feministischer Strukturen, dann kann eine Geschlechterforschung, die ihre Erkenntnisse aus der Inkongruenz verschiedener Zeitschichten und -kontexte generiert, genau diese Momente produktiver Reibung initiieren, die ein Beschweigen der Ausstellung meidet. Die in *Künstlerinnen international* kuratorisch initiierte Begegnung verschiedener Zeitkomplexe unterstreicht die Notwendigkeit einer anachronistisch informierten Geschichtsschreibung. Der Umstand, dass eine *Ausstellung* diese Einsicht vermittelt, kann die Geschlechterforschung dazu inspirieren, die Grenzen der eigenen Profession herauszufordern: Ihre Verpflichtung auf die akademische Sphäre als Reflex der um 1977 angestoßenen staatlichen Eingliederung der Frauenbewegung reflektierend, kann sie sich als Impulsgeber einer radikalen Gesellschaftskritik (re)imaginieren. Diesem Anliegen folgt diese Untersuchung, indem sie *Künstlerinnen international* als historiografische Intervention perspektiviert. Damit möchte sie Erinnerungsarbeit an Pionierinnen leisten, die der strukturellen Verhinderung kontinuiertsstiftender Narrative durch die Demonstration historischer Diskontinuitäten konterten.

Literaturverzeichnis

- Allmann, Jean (2009). The Disappearing of Hannah Kudjoe: Nationalism, Feminism, and the Tyrannies of History. *Journal of Women's History*, 21(3), 13–35.
- Arni, Caroline (2007). Zeitlichkeit, Anachronismus und Anachronien: Gegenwart und Transformationen der Geschlechtergeschichte aus geschichtstheoretischer Perspektive. *L'Homme*, 18(2), 53–76. <https://doi.org/10.25595/984>
- Bartels, Daghild (1977). Frankfurt: ‚Künstlerinnen international 1877–1977‘. *Die Zeit*, 13. Mai 1977.
- Behrens, Ditta (1991). *Frauen-Kunstaustellungen im deutschsprachigen Raum. Eine Untersuchung zur Rezeption bildender Kunst von Frauen zwischen 1973 und 1984*. Hamburg: Universität Hamburg.
- Bierther, Ursula; Kuwertz, Evelyn; Petersen, Karin; Schumacher, Inge; Schumann, Sarah; Stelzl, Ulrike & Zöfelt, Petra (1977). Vorwort. In Ursula Bierther, Evelyn Kuwertz, Karin Petersen, Inge Schumacher, Sarah Schumann, Ulrike Stelzl & Petra Zöfelt (Hrsg.), *Künstlerinnen international 1877–1977* (S. 1–4). Berlin: Neue Gesellschaft für bildende Kunst.
- Blechen, Camilla (1977). Frauenkunst in Berlin. Eine Ausstellung, auf der man die wichtigsten Namen vermisst, im Charlottenburger Schloß. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30. März 1977.
- Bovenschen, Silvia (1976). Über die Frage: Gibt es eine weibliche Ästhetik? *Ästhetik und Kommunikation*, 6(25), 60–75.
- Bovenschen, Silvia (1977). Die Front der falschen Suppenschildkröten. *Courage*, 2(5), 41–46.
- Bovenschen, Silvia (2015). *Sarahs Gesetz*. Frankfurt/Main: Fischer.
- Bremer, Maria (2021). Unexpected Artists. The Cooperativa Beato Angelico in the Context of 1970s Feminism. *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 44, 483–498.
- Bremer, Maria (2022). Nichtlineare Kunsthistoriografie? Feministische Ausstellungen im römischen Kontext der 1970er Jahre. *Textes et contextes*, 17(1). Zugriff am 01. Mai 2023 unter <https://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3556>.
- Buschmann, Renate (2009). Wann ist der Künstler eine Frau? Konzeption und Kontroversen um die Ausstellung Künstlerinnen international 1877–1977. In Leonie Baumann (Hrsg.), *Neue Gesellschaft für Bildende Kunst – 40 Jahre* (S. 171–188). Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst.
- Courage [Redaktion] (1977). In eigener Sache. *Courage*, 2(5), 2.
- Duden, Barbara (1977). Die hohe und die niedere Jagd. *Courage*, 2(5), 47–48.
- Erlil, Astrid (2011). *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler.
- Feldhaus, Reinhild (2020). (Dis-)Kontinuitäten – Grenzüberschreitungen, die wieder unsichtbar wurden. Zur Rezeption feministischer kunstwissenschaftlicher Forschung in Populärkultur und Medien heute. In Barbara Paul, Silke Wenk & Corinna Bath (Hrsg.), *Geschlechterwissen in und zwischen den Disziplinen* (S. 167–205). Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839452370-012>
- Ferree, Myra Marx (2012). *Varieties of Feminism: German Gender Politics in Global Perspective*. Stanford: Stanford University Press.
- Gerhardt, Renate; Kuwertz, Evelyn & Schumann, Sarah (1975). Weibliche Inhalte auf weibliche Weise darstellen. Frauenspezifisches in der Kunst am Beispiel von sechs Künstlerinnen. *Magazin Kunst*, 15(4), 76–86.
- Jones, Amelia (2010). The Return of Feminism(s) and the Visual Arts, 1970–2009. In Malin Hedlin Hayden & Jessica Sjöholm Skrubbe (Hrsg.), *Feminisms is Still Our Name: Seven Essays on Historiography and Curatorial Practices* (S. 11–56). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.

- Kaiser, Monika (2013). *Neubesetzungen des Kunst-Raumes. Feministische Kunstaustellungen und ihre Räume, 1972–1987*. Bielefeld: transcript.
- Lux, Katharina (2019). Selbsterfahrung und Kritik – Zur Geschichte feministischen Bewusstseins in der autonomen Frauenbewegung der 1970er Jahre. In Klemens Ketelhut & Dayana Lau (Hrsg.), *Gender – Wissen – Vermittlung* (S. 53–72). Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-27700-0_4
- Maurer, Susanne (2009). Gespaltenes Gedächtnis? – „1968 und die Frauen in Deutschland“. *L’Homme*, 20(2), 118–128.
- Proctor, Robert (Hrsg.). (2008). *Agnotology: the making and unmaking of ignorance*. Stanford: Stanford University Press.
- Rentmeister, Cillie (1977). Nur nicht aus dem Rahmen fallen. *Emma*, 1(5), 52–55.
- Rhode, Werner (1977). Feminismus allein tut’s nicht. Kontroversen um eine Frauenkunstaustellung in Berlin. *Süddeutsche Zeitung*, 31. März 1977.
- Sander, Helke (1988). Der Lauf der Bewegung. Gedanken beim Wiederhören einer Rede. In Hilke Schlaeger (Hrsg.), *Mein Kopf gehört mir: 20 Jahre Frauenbewegung* (S. 23–36). München: Verlag Frauenoffensive.
- Sarasin, Philipp (2021). *1977. Eine kurze Geschichte der Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp.
- Schiebinger, Londa (2005). Agnotology and Exotic Abortifacients: The Cultural Production of Ignorance in the Eighteenth-Century Atlantic World. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 149(3), 316–343.
- Schulz, Kristina (2002). *Der lange Atem der Provokation: die Frauenbewegung in der Bundesrepublik und in Frankreich 1968–1976*. Frankfurt/Main: Campus.
- Schumann, Sarah (2017). *Café Deutschland. Im Gespräch mit der ersten Kunstszene der BRD. Sarah Schumann im Interview mit Franziska Leuthäuser*. 19.09.2017. Zugriff am 01. Mai 2023 unter <https://cafedeutschland.staedelmuseum.de/gespraeche/sarah-schumann#sarah-schumann-fn-15>.
- Vergine, Lea (1977). Un’occasione perduta. *Data Arte*, 7(27), 38.
- Vukadinović, Vojin Saša (2021). Eine Zeitschrift für die Wenigsten. In Vojin Saša Vukadinović (Hrsg.), *Die Schwarze Botin: Ästhetik, Kritik, Polemik, Satire 1976–1980* (S. 11–66). Göttingen: Wallstein.

Zur Person

Marie van Bömmel, M.A., Doktorandin am DFG-Graduiertenkolleg „Literatur- und Wissensgeschichte kleiner Formen“ an der Humboldt-Universität zu Berlin. Arbeitsschwerpunkte: kunsthistorische Geschlechterforschung, Ausstellungsforschung, Wissenschaftsgeschichte. Kontakt: DFG-Graduiertenkolleg „Literatur- und Wissensgeschichte kleiner Formen“, Mohrenstraße 40/41, 10117 Berlin
E-Mail: marie.van.boemmel.1@hu-berlin.de