

Studien zur visuellen Kultur

Angelika Richter

Das Gesetz der Szene

Genderkritik, Performance Art und
zweite Öffentlichkeit in der späten DDR

[transcript]

Aus:

Angelika Richter

Das Gesetz der Szene

**Genderkritik, Performance Art und zweite Öffentlichkeit
in der späten DDR**

März 2019, 408 S., kart., zahlr. z.T. farb. Abb.

39,99 € (DE), 978-3-8376-4572-9

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4572-3

Eine Folge der Wiedervereinigung Deutschlands war die verstärkte Marginalisierung von Künstlerinnen aus der DDR, die als Teil einer ›genderlosen‹ Geschichtsschreibung zu begreifen ist. Angelika Richter fragt nach den Gründen für diesen doppelten Ausschluss, die bis in die Anfangsjahre der DDR zurückgehen. Dabei führt sie auch einer nicht im Sozialismus sozialisierten Leserschaft vor Augen, welche Effekte staatliche Emanzipationsprogramme hatten. Ihre Studie erkundet die genderspezifischen Strukturen der ›zweiten Öffentlichkeit‹ und unterstreicht den Stellenwert prozessbasierter Kunst für die Herausbildung dieser Sphäre. Darüber hinaus zeichnet sie nach, wie Performances tradierte Vorstellungen von Geschlecht thematisiert und kritisiert haben.

Angelika Richter (Dr. phil.) arbeitet als Kunstwissenschaftlerin, Kuratorin und Autorin. Ihre Schwerpunkte sind kulturwissenschaftliche Geschlechterforschung, Kunst und Kultur Osteuropas (insbesondere der DDR) sowie die Geschichte der Performance- und Medienkunst. Sie war Mitglied des internationalen Forschungsnetzwerkes der DFG *Aktionskunst jenseits des Eisernen Vorhangs* und ko-kuratierte die Ausstellung *Left Performance Histories*.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4572-9

Inhalt

EINLEITUNG | 9

1. Untersuchungsgegenstand | 11
2. Forschungsstand und eigene Vorarbeiten | 14
3. Fragestellungen, Thesen und wissenschaftliche Relevanz | 17
4. Theoretische Rahmungen | 18
 - Geschlecht als Analysekategorie | 19
 - Dekonstruktion des Kunstkanons | 20
 - Zum Feminismusbegriff | 21
 - Performativität und Performance | 23
 - Performance Art analysieren | 24
5. Aufbau der Studie | 26

1. SOZIALISMUS UND GESCHLECHT | 31

1.1 Soziale Situation von Künstlerinnen | 32

- 1.1.1 Frauenrechte und politische Partizipation | 34
- 1.1.2 Berufsbild Künstlerin | 40
- 1.1.3 Sphäre der Reproduktion | 44
- 1.1.4 Positionsbestimmungen nach 1989 | 48

1.2 Künstlerinnen-Ausstellungen | 55

- 1.2.1 Feministische Kunstaussstellungen in Ost- und Westeuropa | 55
- 1.2.2 Künstlerinnen-Ausstellungen in der DDR | 58
- 1.2.3 Präsenz im westlichen Ausland | 66
- 1.2.4 Die *Kunstaussstellung der DDR* | 71
- 1.2.5 Ausstellungen nach 1989 | 74

1.3 Feministische Interventionen im Kunstdiskurs | 76

- 1.3.1 Veröffentlichungen | 76
- 1.3.2 Kunsthistorikerinnen-Tagungen West | 83
- 1.3.3 Kunstwissenschaftlerinnen-Tagung Ost | 88
- 1.3.4 Akademischer Feminismus nach 1989 | 93

1.4 Zweite Öffentlichkeit und ihre Geschlechterverhältnisse | 98

- 1.4.1 Besonderheiten der künstlerischen zweiten Öffentlichkeit der DDR | 101
 - 1.4.1.1 Spannungsverhältnisse | 102
 - 1.4.1.2 Historische Muster | 104
 - 1.4.1.3 Netzwerkstrukturen | 105
 - 1.4.1.4 Politische Wirksamkeit | 106
- 1.4.2 Mythos Boheme | 108
 - 1.4.2.1 „Privates Patriarchat“ | 110
 - 1.4.2.2 Galerien | 114
 - 1.4.2.3 Gruppierungen | 119
- 1.4.3 Eigeninitiativen von Künstlerinnen | 125
 - 1.4.3.1 Lietzen: Ein Ort für Künstlerinnen | 126
 - 1.4.3.2 Die Erfurter Künstlerinnengruppe | 130
 - 1.4.3.3 Kritik | 137

2. KUNST UND GESCHLECHT | 145

2.1 Repräsentation von Weiblichkeit und Männlichkeit | 147

- 2.1.1 Geschlechterbilder des sozialistischen Realismus | 149
- 2.1.2 Kritische Frauendarstellungen der 1960er und 1970er Jahre in Fotografie und Film | 152
- 2.1.3 Alternative Modellfiguren und Körperinszenierungen in den 1980er Jahren | 156
 - 2.1.3.1 Leitbilder | 156
 - 2.1.3.2 Körperbilder | 159
 - 2.1.3.3 Queere Bilder | 162

2.2 Die Bedeutung von Performance und Body Art in der DDR | 169

- 2.2.1 *Permanente Kunstkonferenz* – Kontextualisierung lokaler Bedingungen | 171
- 2.2.2 Performance Art und zweite Öffentlichkeit | 176
- 2.2.3 Theoriebildung | 184
- 2.2.4 Performance und Bild | 189

3. GESCHLECHT ANDERS ZEIGEN | 193

3.1 Die Konstruktion des kulturell ‚Anderen‘.

Karla Woisnitza inszeniert *Woman is the Nigger of the World* | 196

- 3.1.1 Biografische Kontexte | 196
- 3.1.2 Gemeinschaftsaktionen | 199
- 3.1.3 Symbolisches Aufbrechen von Körpern und Formen | 203

- 3.1.4 Geschlechterdifferenz und kulturelle Differenz | 208
 - 3.1.4.1 Fremdsein in der DDR | 212
 - 3.1.4.2 ‚Andere‘ Kulturen darstellen | 217
 - 3.1.4.3 Die Maske | 219
- 3.2 Abweichungen von heteronormativen Körperbildern.**
 - Queere ‚Männlichkeit‘ bei Gabriele Stötzer | 223**
 - 3.2.1 Biografische Kontexte | 223
 - 3.2.2 Körpererfahrungen | 226
 - 3.2.3 *Frauen miteinander* | 229
 - 3.2.4 Punker*innen | 243
 - 3.2.5 Strategien der Maskerade | 249
 - 3.2.6 Die Pose | 255
 - 3.2.7 ‚Macken‘ | 261
- 3.3 (Re-)Aktionen zur Emanzipation von Frauen.**
 - Heike Stephan zeigt *Revolution & Erotics in New York* | 263**
 - 3.3.1 Biografische Kontexte | 263
 - 3.3.2 Lustvolle Körper: *SINGER-Grafiken* | 268
 - 3.3.3 Vom Textil zum Körper | 270
 - 3.3.4 „Aktionistische Raumkunst“ | 276
 - 3.3.5 Ostdeutsche Rebellin in Amerika:
Schwierigkeiten der Re-Präsenz | 280
- 3.4 Die politische Dimension des Privaten.**
 - Retrospektive Antworten auf Eingriffe des Geheimdienstes in
Cornelia Schleimes *Stasi-Serie* | 288**
 - 3.4.1 Biografische Kontexte | 288
 - 3.4.2 Körper-Blicke | 293
 - 3.4.3 Einschnürungen | 300
 - 3.4.4 *Unter weißen Tüchern* | 306
 - 3.4.4.1 Verschleierungspraktiken | 308
 - 3.4.4.2 Widerständige Momente | 313
 - 3.4.5 *Stasi-Serie* – oder wie ‚Weiblichkeit‘ konstruiert wird | 316
 - 3.4.5.1 Künstler*innen und ihre Geheimdienstakten | 317
 - 3.4.5.2 Vestimentäre Praktiken | 321
 - 3.4.5.3 Repräsentation (nicht-)normativer Weiblichkeit | 325
 - 3.4.5.4 Die Ängste des Geheimdienstes | 335
- 3.5 Techniken des Selbst.**
 - Das System Aobbme von Yana Milev | 338**
 - 3.5.1 Biografische Kontexte | 338
 - 3.5.2 Herrschaftskritik | 341
 - 3.5.3 „Befähigende Verletzung“ | 345
 - 3.5.4 Black Box | 354
 - 3.5.5 Hausfrau trifft Michelangelo | 357

RESÜMEE | 369

1. Sozialismus und Geschlecht | 369
2. Kunst und Geschlecht | 373
3. Geschlecht anders zeigen | 374
4. Gegenwärtige Geschichte(n) | 377

LITERATURVERZEICHNIS | 379

ABBILDUNGSVERZEICHNIS | 401

DANK | 407

EINLEITUNG

Im Jahr 1989 nimmt die Künstlerin Heike Stephan am *Festival of Revolution* in New York teil, das aus Anlass des 200-jährigen Jubiläums der Französischen Revolution stattfand.¹ Der Ankündigungsflyer verspricht, Stephans Performance *Revolution & Erotics* erforsche „the limitations of sexual roles under socialism“.² Doch die Reaktion des Publikums zeigte, dass es die Aufführung weder als ein (sozialismuskritisches) Statement zur Geschlechterdifferenz noch zum emanzipatorischen Selbstverständnis von Frauen in der DDR wahrnahm. Der Auftritt wurde indessen als Kritik an der Unterdrückung von Frauen in der ‚westlichen‘ Welt gelesen. Stephan hatte sexuelle Lust und autoerotisches Begehren mithilfe von Kleiderbügeln inszeniert, die in den USA auf Abtreibungen verweisen, bei denen sie als Operationsinstrumente Verwendung fanden. Durch die Enttabuisierung der illegalen Praxis von Schwangerschaftsabbrüchen geriet *Revolution & Erotics* zu einem feministischen und sozialkritischen Kommentar über die restringierte Selbstbestimmung US-amerikanischer Frauen, während ein Anliegen der Künstlerin darin bestanden hatte, das Selbstbewusstsein emanzipierter Frauen in der DDR sichtbar zu machen.³

Beispielhaft zeigen die beiden Lesarten der Performance, dass künstlerische Interventionen und ihre Re-Lektüren historisch und kulturell bedingt sind und unterschiedliche, mitunter widersprüchliche Interpretationsrahmen aktivieren. Es ist gerade diese offene, von Uneindeutigkeiten, Paradoxien und Kontingenzen begleitete Gerichtetheit ästhetischer Strategien und künstlerischer Wissensproduktion, die ich im Rahmen der vorliegenden Untersuchung als produktives Potenzial begreife. Eine gegen normative Hierarchisierungen und Fixierungen gerichtete Prozessualität erscheint mir nicht nur als besonders relevant für die Wirkungsmacht historischer und gegenwärtiger Positionen bildender Kunst, sondern auch für Wissenskonzepte und die Kanonbildung.

1 *Festival of Revolution*, Castillo Cultural Center New York, Oktober 1989.

2 Flyer zur Performance *Revolution & Erotics*, 1989, Archiv Heike Stephan.

3 Heike Stephan im Gespräch mit der Autorin, 29.01.2015.

Heike Stephans Aktion konnte im Gegensatz zu allen anderen hier zu besprechenden Performances vor einem internationalen Publikum stattfinden. Dennoch ist sie wie die anderen Künstlerinnen aus der DDR weder Teil des etablierten kunsthistorischen Kanons, noch findet sie Beachtung im internationalen Kunstdiskurs. In Stephans konkretem Fall steht die Rezeption vor der sowohl der frühen Kunstbetrachtung als auch den Theaterwissenschaften bekannten, dennoch erschwerenden Problematik nicht verfügbarer Abbildungen. Die Analyse eines eher erinnerten als tatsächlich dokumentierten Untersuchungsgegenstandes führt direkt in die Komplexität lang anhaltender Debatten der Performance Studies, die als theoretische Folie anschließender Fragestellungen dienen. Als paradigmatische Kunstform gegen die Kultur der Reproduzierbarkeit und Kommerzialisierung betrachtet Peggy Phelan Performance als Live-Ereignis, das ausschließlich in der Gegenwart existiert und sich durch Flüchtigkeit und Vergänglichkeit auszeichnet (1993:146). Phelan spricht der Ontologie der Präsenz Priorität vor dem Dokument zu und erklärt letzteres als inkompatibel mit dem Ereignis. Im Unterschied dazu unterstreicht Amelia Jones die Verschränkung von Live-Erfahrung und Medialität (1997:12), während Philip Auslander die äußerst radikale Ansicht vertritt, das Performance-Dokument sei nicht (mehr) Zeugnis, sondern das Ereignis selbst (2012:57). Damit dekonstruiert Auslander nicht nur die Beziehung zwischen Ereignis und Evidenz. Auch die Ko-Präsenz von Akteur*innen und Publikum wird nicht als Voraussetzung für das Verständnis von Performance Art betrachtet. Mit der Charakterisierung des Dokuments als Performance selbst sei dieses ausschließlich auf ein gegenwärtiges Publikum gerichtet (ebd.). Während die These der Nicht-Reproduzierbarkeit letztlich dem Verschwinden von Performance aus dem Bereich der Historiografie zuarbeitet, verfolgt die vorliegende Arbeit eine gegenteilige Tendenz: Spuren von künstlerischen Selbstinszenierungen differenziert zu betrachten und sichtbar zu machen, marginalisierte Aspekte ostdeutscher Kunstgeschichte somit aus der Gegenwart heraus zu beleuchten und neu beziehungsweise anders zu schreiben. Meine Studie leistet demnach keine Analyse von Performances. Vielmehr umfasst mein Untersuchungsgegenstand vielfältige, zumeist filmische und fotografische Dokumentationen, das heißt vornehmlich Bilder.

Unter dem Titel *Das Gesetz der Szene. Genderkritik, Performance Art und zweite Öffentlichkeit in der späten DDR* möchte die vorliegende Studie daher Forschungsdesiderate aufarbeiten, die nicht nur den soeben skizzierten grundlegenden Schwierigkeiten der Historiografie von Performance Art geschuldet sind. Auch lange Zeit unhinterfragte Hegemonien und Wertzuweisungen wie die von Bojana Pejić als ‚genderlos‘ bezeichnete Geschichtsschreibung osteuropäischer Kunst (2009:18) sowie westlich geprägte Masternarrative der Kunstgeschichte, Live Art und Performance Studies haben maßgeblich dazu beigetragen, nicht nur eine Vielzahl weiblicher, sondern auch feministischer Positionen aus Osteuropa auszublenden.

1. Untersuchungsgegenstand

Die Arbeit widmet sich Künstlerinnen in der zweiten, d.h. subkulturellen Öffentlichkeit der DDR, ihren handlungs- und körperbasierten Kunstpraktiken und ihren Versuchen, geschlechtsspezifische⁴ Fixierungen zu durchkreuzen. Das Hauptaugenmerk liegt auf Performance und Body Art von Künstlerinnen, die wie Cornelia Schleime, Heike Stephan, Gabriele Stötzer (ehem. Kachold) und Karla Woisnitzer Anfang der 1950er Jahre oder wie Yana Milev (ehem. Jana Milev) in den 1960er Jahren geboren wurden. Die Frage, inwieweit trotz Verbot und Kontrolle Performances in den 1970er und 1980er Jahren in der DDR entstehen konnten, ist Gegenstand dieser Arbeit. In der bildenden Kunst der DDR markieren die 1970er, insbesondere aber die 1980er Jahre – zeitgleich zur Herausbildung der Frauen-, Bürgerrechts- und Friedensbewegung in der zweiten Öffentlichkeit der DDR – den Aufbruch in neue künstlerische Formate. Die Verschränkung verschiedener künstlerischer Gattungen und unterschiedlicher Disziplinen wie der bildenden Kunst mit dem zeitgenössischen Tanz und Theater, dem experimentellen Super-8-Film, dem Free Jazz und der Neuen Musik entsprang dem Wunsch nach genreübergreifendem und freiem Experimentieren, das auf mediale Grenzüberschreitung abzielte. Die in dieser Arbeit besprochenen Künstlerinnen machten sich auf den Weg, eine eigene künstlerische Position, einen subjektiven Blick und eine avancierte Formensprache jenseits institutionell definierter Kunstgenres, rigider Kunstnormierungen und der Doktrin des figurativen sozialistischen Realismus zu entwickeln. Während sie die Suche nach dem künstlerischen Ausdruck individueller Selbstbestimmung einte, sind hinsichtlich ihrer verwendeten Strategien und Medien deutliche Unterschiede zu erkennen. Dennoch lässt sich bei allen eine intermediale Arbeitsweise und insbesondere die Hinwendung zum künstlerischen Prozess und Ereignis selbst nachweisen. Diese beanspruchte, den herkömmlichen Werk- und Bildbegriff sowie die Ideale klassisch-bildlicher Verfahren des sozialistischen Realismus hinter sich zu lassen. Gemein ist den Künstlerinnen weiterhin, dass sie in der zweiten Öffentlichkeit der nonkonformen Kunst- und Kulturszenen der DDR produzierten und rezipiert wurden. Mit zweiter Öffentlichkeit, ein Begriff, der bereits Ende der 1970er Jahre im ostmitteleuropäischen Raum verwendet und durch die Rezeption nach 1989 aufgegriffen wurde (Knoll 1999; Cseh-Varga 2016), sind neben den systemoppositionellen Bewegungen und Gruppierungen die nonkonformen künstlerischen Szenen der DDR gemeint, die sich bedingt durch

⁴ Auch wenn der englisch-amerikanische Begriff ‚Gender‘ durch die Differenzierung zwischen sex als biologischem und *gender* als sozialem Geschlecht deutlich präziser ist, verwendet meine Untersuchung die Bezeichnungen ‚Gender‘ und ‚Geschlecht‘ synonym im Sinne einer soziokulturellen Kategorie.

staatliche Repressionen und kulturpolitische Restriktionen in einer anderen, einer zweiten Öffentlichkeit entwickelten.⁵ Wegen einer dezidierten Verweigerungsgestik der Künstler*innen⁶ und des strikten apolitischen Charakters ihrer Produktion kann von einer Teilung der zweiten Öffentlichkeit in mehrere Sphären gesprochen werden. Zwischen der dissidenten Frauen-, Menschenrechts- und Friedensbewegung, zumeist unter dem Dach der evangelischen Kirche, und den künstlerischen Kreisen gab es wenige Berührungspunkte. Aufgrund ihres „Misstrauen[s] gegenüber politischen und ideologischen Institutionen, Ordnungen und Sprachen“ (Eckart 1993:54) lehnten Letztere die ideologische Instrumentalisierung von Kunst zum Zwecke der Erziehung und Propaganda ab. Mit der Diversität ihrer Konzepte, Methoden und Stile richteten sich ihre künstlerischen Äußerungen gegen die Doktrin des „antimodernen, kritikfernen und apologetischen ‚Sozialistischen Realismus‘“ (Kaiser 2009:12). Abgesehen von Strategien der Verweigerung, die trotz oder gerade wegen ihres Rückzugscharakters auch ein subversives Potenzial aufweisen können, wirkte die künstlerische zweite Öffentlichkeit allein durch ihre Existenz destabilisierend auf das politische System (Kaiser & Petzold 1997:19). Dazu gehörte, dass ihre Protagonist*innen aus den staatlichen Institutionen ausstiegen und eine eigene Infrastruktur sowie weitgehend selbstbestimmte Lebens- und Freiräumen schufen. Mit der Einführung der analytischen Kategorie der zweiten Öffentlichkeit möchte sich die vorliegende Studie vom Begriff der ‚Boheme‘ und der damit verbundenen Reproduktion stereotyper Geschlechtervorstellungen kritisch absetzen, der den künstlerischen Szenen als Selbstbezeichnung diente und durch die gegenwärtige Rezeption eine verstärkte Reaktivierung findet. Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch die Zitation von Gabriele Stötzers Text „das gesetz der scene“ im Titel meiner Analyse.⁷ Stötzer distanziert sich in knappen, unmissverständlichen Worten von Konkurrenz, Verrat und Verachtung als den obersten Prinzipien der Untergrundszenen, die sich verstärkt auch in den Beziehungen der Geschlechter niederschlagen. Mit ihrem Wunsch

5 Die vorliegende Studie positioniert sich gegen durchaus gängige Setzungen einer vermeintlich geschlossenen nonkonformen ‚Szene‘, indem sie auch sprachlich stets auf die Pluralität und Diversität der (Kunst-)Strukturen verweist.

6 Der im Schriftbild repräsentierte Gender_Gap, hier markiert durch das gleichbedeutende Gender-Sternchen, soll auch auf queere Identitätswürfe verweisen, die weder durch die weibliche noch männliche Personenbezeichnung erfasst werden (vgl. dazu auch Hermann 2003). Da meine Untersuchung die Geschlechterposition von vornehmlich Künstlerinnen sowie die Tradierung und Entgrenzung gängiger Weiblichkeitsvorstellungen in der Kunst reflektiert, verwende ich – auch im Sinne einer größeren Varianz – alternierend die Bezeichnungen mit und ohne Gender-Sternchen.

7 „das gesetz der scene“ entstand 1988 und wurde zuerst im März 1989 in der Zeitschrift *Kontext* 5 veröffentlicht. Ein erneuter Abdruck erfolgte in der *editionKontext* von 1990. Die von Gerhard Wolf lektorierte und veränderte Fassung erschien in Stötzers Band *grenzen los fremd gehen* (Stötzer 1992a).

nach einer „frauenszene“ fordert die Autorin und Künstlerin nicht nur den Zusammenhalt von Akteurinnen, sondern auch eine deutliche Präsenz von Frauen in den männlich dominierten Kreisen.

Vornehmlich repräsentative Ausstellungsprojekte und Kataloge zu Kunst in der DDR zeugen von einem vermehrten Interesse an den vielfältigen künstlerischen Entwicklungen in der DDR und ihrer Einordnung (Blume & März 2003; Rehberg u.a. 2012). Dazu zählen Kunstvergleiche zwischen Ost- und Westdeutschland ebenso wie die Auseinandersetzung mit den Lebensformen und dem künstlerischen Schaffen innerhalb der zweiten Öffentlichkeit (Blume u.a. 2002; Barron & Eckmann 2009). Kunst- und sozialhistorische Kanonisierungsbestrebungen thematisieren Abgrenzungsformen der gegenkulturellen Öffentlichkeit von ideologischen Bildprogrammen der Staatskultur und von normierten Lebensentwürfen im Staatssozialismus der DDR (Muschter & Thomas 1992; Kaiser & Petzold 1997; Kaiser 2016). Ausstellungen und Publikationen liefern Analysen zu den verschiedenen Traditionslinien, die zurück zu historischen Avantgarden führen (Bilang 1994; Rehberg & Kaiser 2003) sowie zu den Besonderheiten der formalästhetischen und inhaltlichen Artikulationen einer widerständigen Kultur in den einzelnen Gattungen wie Musik (Galenza & Havemeister 2005), Literatur (Eckart 1993; Mann 1996; Warnke & Quaas 2009), Film (Fritzsche & Löser 1996; Löser 2011) und bildender Kunst (Blume & Tannert 2016; Tannert 2016). Wieder andere Untersuchungen und Ausstellungen widmen sich detailliert den Aktionsfeldern regionaler Szenen wie denen Dresdens und Erfurts (Eckhardt & Kaiser 2009; Büchner u.a. 2014). Nach einer lang anhaltenden Phase des Ausbleibens und des Ausschlusses feministischer und gendertheoretischer Interventionen zeichnet sich in den letzten Jahren eine zunehmende Auseinandersetzung mit Geschlechterthematiken in den Kunst- und Kulturwissenschaften sowie in internationalen Ausstellungszusammenhängen und ausstellungsbegleitenden Publikationen ab. Stellvertretend für eine Vielzahl von Publikationen osteuropäischer Forscher*innen, die sich Geschlechterfragen in der bildenden Kunst aus einer interdisziplinären und transnationalen Perspektive widmen, soll hier das Forschungs- und Ausstellungsprojekt *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* am Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien genannt werden. Zahlreiche Wissenschaftler*innen aus Osteuropa arbeiteten an dem von Bojana Pejić konzipierten und kuratierten Vorhaben mit und trugen gleichermaßen zu beiden ausstellungsbegleitenden Publikationen bei (Pejić 2009; Pejić 2010). Den Masternarrativen der Performance Studies und dem durch westlich geprägte Diskurse etablierten Kanon der Live-Art-Forschung begegnen kuratorische und akademische Forschungsprojekte zur historischen und transnationalen Schlüsselrolle performativer Künste in der ost- und südosteuropäischen Neoavantgarde (Badovinac 1998; Bryzgel 2017;

Cseh-Varga & Czirak 2018).⁸ Um die Verschränkung von Geschichte, Repräsentation und Archivierung von Performance Art und historischen wie gegenwärtigen feministischen und geschlechterkritischen Ansätzen hat sich insbesondere das langjährige Forschungs- und Ausstellungsprojekt *re.act.feminism* verdient gemacht, das neben der Präsentation künstlerischer Positionen aus dem Nahen Osten und Lateinamerika aufgrund seines ausgeprägten Interesses an ost- und südosteuropäischen Künstlerinnen hervorzuheben ist (Knaup & Stammer 2014).

Die vorliegende Untersuchung sieht sich im Kontext dieser Forschungsfelder. Sie möchte einen Beitrag zu den aktuellen Auseinandersetzungen leisten und sie einem wissenschaftlich-akademischen Diskurs zuführen, indem sie ihren Fokus auf Künstlerinnen in der DDR richtet, die mit ihren genreübergreifenden Artikulationen in Performance und Body Art nicht nur eine Gegenposition zur Doktrin des sozialistischen Realismus einnahmen, sondern auch traditionelle Rollenvorstellungen in Frage stellten, indem sie mit der Repräsentation von Geschlechternormativen und ihrer Verflüssigungen in ihrer Kunst experimentierten. Dabei nähert sich die Arbeit ihrem Gegenstand aus der Perspektive feministischer Kunstwissenschaft und der Geschlechterforschung.

2. Forschungsstand und eigene Vorarbeiten

Die Kanonisierung der Kunst der DDR nach den gesellschaftspolitischen Umbrüchen von 1989/90 war begleitet von der Marginalisierung und dem ‚Verschwinden‘ einer Künstlerinnengeneration aus der gesamtdeutschen Öffentlichkeit, die zu Zeiten der DDR studiert hatte und professionell arbeitete. Einige wenige Wissenschaftlerinnen untersuchten die Gründe für deren Verdrängung aus den künstlerischen Institutionen und aus der kunsthistorischen Kanonbildung. Die Analysen setzten bei den strukturellen Bedingungen der Kunstproduktion der DDR und ihren Macht- und Herrschaftsverhältnissen an (Sauer 1992; Ebert 2003). Zwei Ausstellungen mit feministischem Anliegen, die mit mehrjährigem Vorlauf noch zu Zeiten des ‚Kalten Krieges‘ geplant wurden, konnten mit der Öffnung der innerdeutschen Grenze einen ersten Überblick über weibliche Positionsbestimmungen in der DDR und über das Verhältnis von Kunst und Geschlecht geben (Lode & Tischler 1990; Horn & Stammer 1991). Diese Bemühungen waren jedoch an den Rändern öffentlicher

⁸ Vgl. auch die beiden im deutschsprachigen Raum geförderten Initiativen *Aktionskunst jenseits des Eisernen Vorhangs*, ein DFG-Nachwuchswissenschaftler*innenprojekt (FU und UdK Berlin), und *Performance Art in Eastern Europe (1950–1990): History and Theory*, ein Forschungsprojekt am Slavischen Seminar der Universität Zürich, die ich hier in Vertretung anderer Forschungsprojekte anführe.

Wahrnehmung und Anerkennung angesiedelt. Zahlreiche repräsentative kunsthistorische Forschungs- und Ausstellungsprojekte sowie begleitende Publikationen wurden seit den 1990er Jahren im Kontext des ‚deutsch-deutschen Bilderstreites‘⁹ realisiert, um die Kunst der DDR vor dem Vergessen zu bewahren, sie zu rehabilitieren und vergleichende Betrachtungen der Kunstentwicklung in Ost und West vorzunehmen. Zu welchen Thematiken oder ästhetischen Fragestellungen Versuche dieser Art unternommen wurden, fällt das bis in die aktuelle wissenschaftliche Forschung hineinreichende asymmetrische Verhältnis von besprochenen beziehungsweise ausgestellten Künstlerinnen und Künstlern auf. In großen Retrospektiven und umfassenden Publikationen zu Kunst in der DDR sind Künstlerinnen kaum vertreten (Gillen 1997; Barron & Eckmann 2009; Rehberg u.a. 2012; Blume & Tannert 2016). Die Kunst der ersten und zweiten Öffentlichkeit wird bis heute als männliche kanonisiert – mit wenigen Protagonistinnen als Ausnahmeerscheinungen. Das in unmittelbarem Zusammenhang mit der mangelnden Rezeption von Künstlerinnen zu sehende Fehlen einer grundlegenden Auseinandersetzung mit Geschlechterthemen und feministischen Fragestellungen innerhalb dieser Forschungs- und Ausstellungsprojekte hat zu einer Schiefelage geführt, die wiederum zum Ausgangspunkt für eine neue Generation feministisch inspirierter Kunstwissenschaftlerinnen werden konnte: Aus einer historischen Distanz von über zwanzig Jahren wurden nun (verstärkt) Ausstellungen und Publikationen realisiert, die Gegenlesarten zu dieser Rezeptionsgeschichte vorstellen (Richter u.a. 2009; Altmann & Lorenz 2011). Mit der Sichtbarmachung der Künstlerinnen und ihrer künstlerischen Praxis ging gleichermaßen die Kritik an der Konstruktion des kunsthistorischen Kanons einher. Infolge eines feministischen Blickwechsels widmeten sich die Kuratorinnen und Kunstwissenschaftlerinnen den Zusammenhängen künstlerischer Produktion, dem Verhältnis von Kunst und Leben sowie Weiblichkeitsentwürfen in der Kunst.

9 Ausgehend von der Mutmaßung, Kunst könne sich in einer Diktatur nicht frei und selbstbestimmt entwickeln, womit in der Konsequenz erfolgreiche Kunst als staatlich manipuliert betrachtet wurde, entfaltete sich nach dem ‚Mauerfall‘ und anhand von Ausstellungen eine scharf und einseitig geführte Kontroverse um den Stellenwert der Kunst aus der DDR. Der bis in die 2000er Jahre hineinreichende Kunststreit vernachlässigte, dass das geteilte Deutschland von jeher vom Bilderstreit beherrscht wurde, da beide Seiten bildende Kunst im ‚Kalten Krieg‘ als Mittel der Konfrontation einsetzten. Somit unterlag auch die vermeintlich ‚freie‘, abstrakte Kunst Westdeutschlands verschiedenen Einflüssen aus der Politik, dem Kunstbetrieb und dem Kunstmarkt (vgl. dazu auch Beaucamp 2009). Das am Haus der Kulturen der Welt Berlin im Jahr 2017/18 realisierte Recherche- und Ausstellungsprojekt *Parapolitik: Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg* zeigte auf eindrückliche Weise, wie stark Kunst und Kultur in ein symbolisches Wettrüsten verwickelt waren. Der 1950 in West-Berlin gegründete *Kongress für Kulturelle Freiheit*, der über Jahre ein weltspannendes Bündnis von Intellektuellen und Kulturschaffenden initiierte, wurde verdeckt vom amerikanischen Geheimdienst CIA finanziert, um hegemoniale und antikommunistische Interessen der USA global durchzusetzen (*Parapolitik: Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg*, HKW, Berlin, 03.11.2017–08.01.2018).

Meine Studie möchte die Anfang der 1990er Jahre und Ende der 2000er Jahre entstandenen Forschungsansätze zusammenführen und die gesellschafts- und geschlechtsspezifischen Voraussetzungen der künstlerischen Praxis von Frauen in der Zeit der DDR analysieren sowie die Leistung der Künstlerinnen innerhalb ihrer intermedialen und körperbasierten Arbeit hervorheben. Untersuchungen zu den Traditionen sogenannter ‚autonomer‘ Kunst, zum Begriff der künstlerischen Subkultur als ‚Bohème‘, erfolgten bisher in Hinblick auf ihre politischen, sozialen wie künstlerisch-subversiven Wirkungsfelder (Muschter & Thomas 1992; Kaiser & Petzold 1997; Kaiser 2016). Eine Betrachtung der tradierten Konzepte vom Künstler als kreativem und produktivem Schöpfersubjekt und als „Zentralfigur der Kunstgeschichte“ (Schade & Wenk 2005), der strukturellen Bedingungen der sich in der zweiten Öffentlichkeit konstituierenden Geschlechterordnung und ihrer Widersprüche, der Zusammenhänge von Inklusions- und Ausschlussmechanismen steht indes noch aus. Ähnliche Forschungslücken weisen Untersuchungen zu Performance Art in der DDR auf. Das Kapitel ‚männlicher‘ Performance und Body Art ist wissenschaftlich und kuratorisch – auch in der internationalen Forschung – in einem breiteren Spektrum aufgearbeitet und ausgestellt worden, wobei vornehmlich die Aktionen der Auto-Perforations-Artisten und von Clara Mosch rezipiert und damit in den Vordergrund gestellt werden (Blume 1996; Badovinac 1998; Rehberg 2004; Arns 2006; Piotrowski 2009). Zu Künstlerinnen, die sich prozessualer und aktionistischer Formen innerhalb ihrer künstlerischen Praxis bedienten, liegen kaum Untersuchungen vor (Richter 2009; 2018a; 2018b). Zur Herstellung und Repräsentation tradierter Weiblichkeitsvorstellungen und Geschlechtermuster in der künstlerischen Praxis sowie ihrer Subvertierung existieren, nach aktuellem Forschungsstand, bisher nur wenige kunsthistorische Ansätze (Sachs 1995; Stecker 1997; Bestgen 2013).

Seit Längerem zielen meine kunstwissenschaftlichen und kuratorischen Vorhaben darauf ab, einzelne Aspekte der sich aus dem aktuellen Stand der Literatur und der institutionellen Ausstellungs- und Publikationspraxis identifizierten Desiderate zu erforschen (Richter u.a. 2009; Richter 2016).¹⁰ Mit einer akademisch-wissenschaftlichen Analyse zu künstlerischen Strategien von Protagonistinnen aus der zweiten Öffentlichkeit soll dies nun systematisch und umfassend aus geschlechterkritischer und feministischer Perspektive geschehen.

10 Dazu gehören u.a. die Rechercheleitung für die Kunst der DDR in der Ausstellung *Gender Check* am MUMOK Wien, das Kuratieren der Ausstellung *und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR* (in Zusammenarbeit mit Beatrice E. Stammer & Bettina Knaup, Künstlerhaus Bethanien 2009) sowie die internationale Vortragstätigkeit zu ostdeutscher Kunst, Künstlerinnen und Performance Art im osteuropäischen Kontext (*Networking the Bloc: East European Experimental Art and International Relations*, Courtauld Institute London 2010; *Performance Art in the Second Public Sphere*, FU Berlin 2014, *Reassessing East German Art. 25 Years after the Fall of the Berlin Wall*, Iowa State University 2014).

3. Fragestellungen, Thesen und wissenschaftliche Relevanz

Aus den Forschungslücken leiten sich im Wesentlichen zwei zentrale Fragestellungen ab. Nachvollzogen werden soll, wie vorherrschende Geschlechterideologien in der ersten und zweiten Öffentlichkeit das Selbstverständnis von Künstlerinnen bestimmten und wie die Frauen damit umgingen. Diese Untersuchungen sind insofern notwendig, als dass sie der Kontextualisierung der zweiten zentralen Forschungsfrage dienen: Welche ästhetischen Strategien und (Re-)Präsentationsformen von Geschlecht haben diese Künstlerinnen insbesondere innerhalb ihrer körperbasierten Kunst gewählt? Geleitet wird dieses Interesse nicht von der Annahme, dass es sich bei der Darstellung von Geschlecht um die Abbildung einer Lebensrealität handelt. Vielmehr soll untersucht werden, wie die Konstruktionen von Weiblichkeits- und auch Männlichkeitsvorstellungen Wirklichkeit produziert haben und welche Funktionen ihnen im Repräsentationssystem zukamen (vgl. Zimmermann 2006). Die Auswertung der Sachverhalte und Materialien entlang dieser Forschungsfragen verfolgt das Ziel, die Besonderheiten der Lebens- und Produktionsbedingungen von Künstlerinnen und ihrer künstlerischen Praxis in der ersten und zweiten Öffentlichkeit der DDR zu benennen. Das heißt, es geht um den größeren Zusammenhang von Kunst und Politik: Inwiefern hat der Staatssozialismus gemäß seinen Maximen zur Gleichstellung von Frauen und Männern beigetragen, worin lagen die Widersprüche in der Frauenpolitik und die Festbeschreibung geschlechtsspezifischer Unterschiede begründet? Die Hypothese der Arbeit lautet, dass es künstlerische Artikulationen gab, die – bewusst oder unbewusst – Geschlechterthematiken angesprochen haben und feministisch ausgerichtet waren beziehungsweise aus einer feministischen und geschlechterkritischen Perspektive gelesen werden können. Gleichwohl Künstlerinnen kaum mit östlich und westlich geprägten feministischen Diskursen vertraut waren oder ihnen mitunter bis heute ablehnend gegenüberstehen, das heißt keine eindeutige feministische Haltung für sich beanspruchten, haben einige von ihnen ein Geschlechterbewusstsein entwickelt und in ihren Performances Geschlecht, Sexualität und Weiblichkeitsentwürfe repräsentationskritisch verhandelt. Eine Auswahl dieser Performances und Körperinszenierungen, die zugleich kennzeichnend für die thematische Vielschichtigkeit und eine formalästhetische Breite ist, soll hier vorgestellt werden. Zu untersuchen ist, welche Bedeutung Performance Art in und für die Ausprägung der zweiten Öffentlichkeit in der DDR hatte und inwiefern insbesondere prozessuale und körperbasierte Kunstformen für eine feministische Praxis und ihre kritische Verhandlung geschlechterbedingter Machtverhältnisse prädestiniert sind.

Wissenschaftlich relevant ist dieses Vorhaben, weil es die Kunstgeschichtsschreibung um einen fundierten Blick auf die gesellschaftlich-historische und geschlechterbedingte Situation nonkonformer und feministisch arbeitender

Frauen sowie auf ihre künstlerische Praxis in der DDR erweitert. Dies geht mit dem Anliegen einher, herkömmliche Perspektiven auf das ostdeutsche Kunstschaffen zu modifizieren. Mit der Identifizierung der lokalen Spezifik kultureller Erfahrung und des künstlerischen Schaffens von Akteurinnen der ostdeutschen zweiten Öffentlichkeit wird die Grundlage für eine Verbindung mit anderen lokalen und globalen feministischen Fragestellungen geschaffen. Obwohl diese Arbeit ‚Geschlecht‘ als Analysekategorie einsetzt, fühlt sich die Verfasserin einem transnationalen und relationalen Feminismus (u.a. Shohat 1998; Mohanty 2003) verpflichtet, der die Komplexität sozialer Realitäten von Frauen berücksichtigt und entgegen dem Postulat der Homogenität ihre vielseitigen Differenzen wahrnimmt, wie sie beispielsweise zwischen Frauen aus Ost- und Westdeutschland deutlich hervortraten. Die Arbeit soll demnach eine Voraussetzung für die künftige Forschung entlang der Schnittstellen von Geschlecht, Sexualität, Ethnizität und Klasse bilden, die in ihrer Verwobenheit und ihrem Zusammenwirken zentrale Kategorien der Unterdrückung und Marginalisierung sind. Im unmittelbaren Zusammenhang meiner Forschung ergibt sich im Hinblick auf das Konzept der Intersektionalität¹¹ die Fragestellung, welche sich überschneidenden Diskriminierungserfahrungen Künstlerinnen aufgrund ihres Geschlechts als weibliche Kunstschaffende und aufgrund ihres Status als aktive Mitglieder der marginalisierten zweiten Öffentlichkeit in der DDR machten. Um einem ‚vacuum thinking‘ vorzubeugen, das die Entwicklungen in der sozialistischen DDR räumlich und zeitlich isoliert sowie ‚Geschlecht‘ ahistorisch betrachtet, zeigt die Arbeit neben historischen Kontextualisierungen parallele Entwicklungen auf, die insbesondere im impliziten Vergleich zwischen dem Staatssozialismus der DDR und dem kapitalistischen System der BRD erfasst werden sollen.

4. Theoretische Rahmungen

Um die Herstellung und Wirksamkeit von Geschlechterdifferenz in der künstlerischen zweiten Öffentlichkeit und der bildenden Kunst der DDR sowie Strategien des Durchkreuzens zu erfassen, bezieht sich meine Studie auf Konzepte feministischer Kunstwissenschaft und kunsthistorischer Geschlechterforschung.

11 Die in den Forschungsfeldern der Politik- und Sozialwissenschaften ebenso wie in den Gender und Queer Studies angewandte Intersektionalitätstheorie geht von Ungleichheitserfahrungen aus, die nicht allein auf die Kategorie Geschlecht zu reduzieren sind. Intersektionalität bedeutet, dass entlang der eng miteinander verflochtenen Kategorien Klasse, Ethnizität und Geschlecht, erweitert um Sexualität und Körper, auf eine Person gerichtete verschiedenartige Diskriminierungsformen hergestellt und stabilisiert werden (Frübis & Futscher 2014).

Im Folgenden schließen sich Betrachtungen zum Begriff ‚Geschlecht‘ und seiner Verwendung als Analysekategorie sowie zum Umgang mit dem männlich dominierten Kanon bildender Kunst an. Als Grundlage für die Kontextualisierung der gesellschaftlichen Situation der Frauen in der DDR und für die Betrachtung ihrer Kunst in den Fallanalysen soll die westlich geprägte Definition von Feminismus hinterfragt werden. Für eine unmissverständliche terminologische und inhaltliche Verwendung möchte ich die Unterschiede zwischen Performativität und Performance skizzieren. Wie meine Annäherung an Performance Art durch fotografische und filmische Dokumente gelingen soll, wird abschließend erörtert.

Geschlecht als Analysekategorie

Im Sinne der Anfang der 1990er Jahre einsetzenden Infragestellung einer substantiellen Identität von ‚Geschlecht‘, insbesondere durch die radikale Auffassung Judith Butlers (1991), lässt sich diese Studie von einer entnaturalisierenden Perspektive auf Geschlecht leiten. ‚Geschlecht‘ (*gender*) verstehe ich als soziale Kategorie, die historisch konstituiert und durch kulturelle Diskurse produziert ist sowie einem steten Wandel unterliegt.¹² Das heißt, Geschlecht wie auch Sexualität und Körper werden als Kategorien innerhalb bestimmter historischer, gesellschaftlicher und ökonomischer Verhältnisse immer wieder neu verhandelt und transformiert, während im Gegensatz dazu die Auffassung von der Bipolarität der Geschlechter eine ausgeprägte Konstante bildet.

Meine Untersuchung basiert auf Fragestellungen, die durch die Kategorie ‚Geschlecht‘ erschlossen werden können und von Joan W. Scott, die ‚Gender‘ Mitte der 1980er Jahre in die Frauen- und Geschlechterforschung einführte, erstmals formuliert wurden. Diese zielen darauf, unter welchen Bedingungen geschlechtsspezifische Rollen und Funktionen definiert werden und wie Fragen der Macht und der Teilhabe in Definitionen von Männlichkeit und Weiblichkeit hineinspielen (Scott 1986). ‚Geschlecht‘ (*gender*) wird im Zusammenhang meiner Arbeit nicht nur als ein konstitutives Element von gesellschaftlichen Beziehungen betrachtet, sondern auch als eine grundlegende Art, Machtbeziehungen zu bezeichnen.

Die Analysekategorie scheint seit den 1990er Jahren in vielen gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Bereichen durch ihre wechselweise Verwendung als Synonym für das biologische Geschlecht (*sex*) oder für ‚Frauen‘ sowie für die Unterschiede zwischen den Geschlechtern ihr subversives Potenzial jedoch verloren zu haben. Joan W. Scott kritisiert in ihrem Vortrag zur „Zukunft von Gender“, dass er aus diesen Gründen zum ‚Routinebegriff‘ geworden sei und zur Verdinglichung der Mann/Frau-Opposition als grundsätzlicher

12 Vgl. Anm. 4.

Differenz führe (Scott 2001). Wenn sich die vorliegende Untersuchung nun ausschließlich Künstlerinnen widmet, geschieht dies mit dem Wissen um die notgedrungene Widersprüchlichkeit der Etablierung einer Differenz, gegen die sie grundlegend anschreibt. Wie die traditionelle Kunstgeschichte mit ihren vermeintlich universalgültigen und objektiven Ansprüchen ist auch die kunstwissenschaftliche, an disziplinäre Grenzen und Tabus rührende sowie stets der kritischen Selbstevaluation verpflichtete Geschlechterforschung als eine ideologische Praxis zu betrachten, die nicht davon frei ist, Wertungen zu produzieren und ihrerseits Ein- und Ausschlüsse zu bewirken (vgl. Butler 1991; Imesch & John 2008). Frauen- und Geschlechterforschung analysiert kunsthistorische Werturteile als historisch, geschlechtlich, sozial oder politisch bedingte Konstruktionen, legt mit diskursanalytischem Vorgehen verborgene Verflechtungen von Subjekt, Macht und Diskurs offen und richtet ihre Kritik auch auf die Position der Wissenschaftler*innen selbst. Inwieweit aber ‚Geschlecht‘ als verdrängende Kategorie eingesetzt wird oder mit anderen Kategorien wie ‚race‘ und ‚Klasse‘ ein kritisches Instrumentarium interdisziplinärer Reflexion bildet, muss in kontinuierlicher Selbstevaluation der Geschlechterforschung ermittelt werden.

Als geschlechterkritische Studie verspricht die Untersuchung, gerade die binäre Geschlechteropposition im künstlerischen Feld der DDR kritisch zu hinterfragen und sie „in ihrer sozialen, kulturellen und politischen Realität als Mechanismus der Hierarchisierungen ernst zu nehmen“ (Hof 2005:13). Insofern wird keine essentialistisch bedingte Andersheit der ‚Frau‘ im Gegensatz zum ‚Mann‘ behauptet und bei der Betrachtung künstlerischer Prozesse und Werke nicht von einer spezifisch ‚weiblichen‘ Ästhetik ausgegangen. Der Fokus auf die geschlechterpolitische Dimension von Kunst ermöglicht analytische Einblicke, „wie Geschlechterkonstruktionen in Kunst und Künstler eingeschrieben sind und tradiert werden“ (Schade & Wenk 2005:146). Zugleich erlaubt er Aussagen darüber, wie Kunst zur Konstruktion von Bedeutung, zur Herstellung von Geschlecht und zur Verfestigung von Geschlechterhierarchien beiträgt.

Dekonstruktion des Kunstkanons

Meine Analyse der auf Geschlechterdifferenz basierenden hierarchischen Machtstrukturen schließt die Kritik an der kunsthistorischen Kanonbildung ein. Die Studie von Rozsika Parker und Griselda Pollock *Old Mistresses* (1981) und der 1991 erstmals erschienene Aufsatz *Sins of Omission* von Nanette Salomon (2006) haben gezeigt, dass der Versuch einer additiven Kunstgeschichtsschreibung – die Aufnahme von Künstlerinnen in die kanonische Auswahl – die strukturellen Gründe für die Marginalisierung von weiblichen Kunstschaffenden nicht freizulegen und zu unterbinden in der Lage ist. Herausgestellt haben die Autorinnen, dass der kunsthistorische Kanon eine genuin

männliche Schöpferkraft und eine als ‚natürlich‘ begründete Geschlechterdifferenz behauptet, deren Dynamiken der In- und Exklusion gleichermaßen als ‚naturgemäß‘ durchgesetzt werden. Der auf den weißen und heterosexuellen Mann zentrierte kunsthistorische Diskurs ist demnach ideologisch motiviert und geschlechtlich codiert. Um die auf geschlechtsspezifischen Wertungen basierenden Funktionsmechanismen aufzudecken, die zur Sicherung von Machtpositionen dienen, müssen die Mythen der Kunstgeschichte, insbesondere der wirkmächtige Mythos des kunsthistorischen Kanons, einer „radikalen Ideologiekritik“ (Wenk 1997) unterzogen werden. Insofern versteht sich meine Analyse nicht als Versuch, Künstlerinnen in den herkömmlichen kunsthistorischen Kanon einzuschreiben. „Feministische Modifizierungen der Kanonfrage“ sollen nach Barbara Paul aus genderpolitischen Gründen jedoch dazu dienen, die fortwährende Revision und eine „inhärente Selbstreflexivität und -kritik als wissenschaftliches Grundprinzip“ entsprechend den weiter oben beschriebenen Perspektivierungen der Gender Studies einzulösen (2009:14ff). Plädiert wird für eine verstärkte selbstreflexive Prozessualität von Argumentationen, um Wissen und Wissensordnungen programmatisch in Bewegung zu halten und damit Codierungsgewohnheiten und verschleierte Dominanzen aufbrechen zu können. So verortet sich meine Untersuchung innerhalb der genannten kritischen und dekonstruktiven Ansätze mit dem Anliegen, die strukturellen Gründe für die Geschlechternormierung in der Kunstgeschichte – hier am Beispiel der DDR – offen zu legen und mögliche Ausschlüsse zu reflektieren.

Zum Feminismusbegriff

Die noch bis weit in die 2000er Jahr hineinreichende ‚genderlose‘ Kunstgeschichtsschreibung Osteuropas hat die Bedeutung von Geschlechterverhältnissen für die Existenz- und Produktionsbedingungen von Künstlerinnen in der DDR sowie die Hervorbringung der Kategorie Geschlecht in der bildenden Kunst vernachlässigt. Inzwischen erarbeitete feministische Ansätze und Geschlechtertheorien osteuropäischer Provenienz hätten, so konstatiert Martina Pachmanová in ihren Anmerkungen zur Unsichtbarkeit eines neuen Feminismus- und Genderdiskurses in der zeitgenössischen Kunsttheorie Osteuropas, international und innerhalb des globalen Feminismus eine kaum sichtbare Präsenz (2009).

Mit Beata Hock lässt sich mit fragen, hegemoniale, westlich geprägte feministische Narrative möglicherweise lokale historische Zusammenhänge und Leseweisen unterdrückt (2013:169f)? Liegt der Grund für diese Ausgrenzung vielleicht darin, dass zahlreiche osteuropäische Künstlerinnen – so auch die meisten der hier besprochenen Akteurinnen aus der DDR – die Bezeichnung ‚feministisch‘ bis heute entschieden zurückweisen, wenngleich ihre Arbeiten eine feministische Lesart nahelegen? Hock schlägt vor, die *Bedingungen* einer

solchen Abwehr des westlich geprägten Feminismus durch östliche Akteurinnen mit Hilfe kritischer Analysen eingehender zu betrachten. Dabei bezieht sie sich auf Ofelia Schuttés Idee der „cultural alterity“ (Hock 2013:31), die die als selbstverständlich vorausgesetzten Grundlagen des westlichen Feminismus mit dem feministischen Schreiben von Frauen außerhalb des anglophonen Westens konfrontiert. Schuttés Ansatz geht von „culturally differentiated feminist positions“ (Schutte 2000:58) auf Basis unterschiedlicher kultureller und empirischer Hintergründe aus, die ein gegenseitiges Verständnis der spezifisch lokalen Ziele und Umsetzungen erschweren. Die Philosophin warnt westliche Feministinnen in dem Zusammenhang davor, Frauen zu ‚Anderen‘ zu machen, deren Weg zur Emanzipation von ihnen nicht erkannt beziehungsweise nicht verstanden wird (ebd.). Die Zuschreibung der Kategorie der ‚Anderen‘ wird in den 1990er Jahren gleichermaßen von Wissenschaftlerinnen Ostdeutschlands und Osteuropas diskutiert (Dölling 1993b; András 1999). Besonders deutlich lässt sich die unterschiedliche Entwicklung feministischer Anliegen an der Geschichte des getrennten Deutschlands aufzeigen. Während in der DDR staatliche Programme zur Emanzipation der Frauen etabliert wurden, entfaltete sich in der BRD die Zweite Frauenbewegung. Diese Prozesse führten zu verschiedenen Vorschlägen und Lösungsansätzen – und nach der Wiedervereinigung schließlich zu mitunter massiven Missverständnissen zwischen den feministisch inspirierten Akteurinnen auf beiden Seiten.

Dementsprechend muss die von zahlreichen ost- und südosteuropäischen Geschlechtertheoretikerinnen geteilte Annahme eines einheitlichen westlichen Feminismus hinterfragt werden. Das fehlende Bewusstsein für Unstimmigkeiten und Brüche in der westlichen Bewegung selbst führt, wie Hock darlegt, zur dichotomen Gegenüberstellung zwischen dem „Westen“, der im „Besitz des Feminismus“ ist, und einem (östlichen) Rest, dem der Status des „Nicht-Habens“ zugeschrieben wird (Hock 2013:32). Auch für die Verfasserin dieser Arbeit gilt es, (selbst-)kolonialisierende Mechanismen der Wissensproduktion sowohl zu hinterfragen als auch zu vermeiden. Demzufolge fokussiert die vorliegende Studie nicht auf einen von vornherein postulierten ‚Mangel‘ beziehungsweise die ‚Abwesenheit‘ eines emanzipatorischen Bewusstseins von Akteurinnen in der DDR. Im Mittelpunkt des Interesses liegen vielmehr die spezifischen Ausprägungen und Widersprüche dieser Haltungen, die tatsächlich vorhandenen Aktivitäten und die geschlechterkritische Lesart ihrer künstlerischen Arbeiten. Verschiedenen Formen des politischen und kulturellen Feminismus des ‚Westens‘ verstehe ich nicht als normatives Modell. Zugleich distanzieren sich meine Untersuchungen von Kennzeichnungen feministischer Bestrebungen in Osteuropa als „pro-“, „proto-“ oder „latent feminism“ (Rusinová 2003; Pejić 2009), die eine ‚natürliche‘ und unhinterfragte Existenz westlicher Narrative stillschweigend voraussetzen und ihr östlich geprägte – und zudem als lückenhaft und unvollkommen bewertete – Diskurse unter-

ordnen. Sofern Definition und Zielsetzung dessen, was ‚Feminismus‘ überhaupt ist und bewirken soll, je nach Kontext variieren, lässt sich mit Hock argumentieren, dass die Artikulation feministischer Anliegen nicht notwendigerweise an eine bewusste feministische Identifikation gebunden ist (Hock 2013:34; vgl. auch Watson 2000). Ebenso ist die Herausbildung eines künstlerischen Feminismus abhängig von spezifischen lokalen oder nationalen Zusammenhängen sowie historischen Wirklichkeiten und stellt per se keine historische Notwendigkeit dar: „[T]he emergence of a coherent art world feminism is not a historical necessity or inevitable development to be expected to happen everywhere [...]“ (Hock 2018:208). Widerstand gegen geschlechtsspezifische Formen der Unterdrückung sind auf Grundlage dieser Aussage keinem adäquaten „feministischen Bewusstsein“ vorenthalten (Hock 2013:34). Ein weitreichenderes Verständnis feministischer Bestrebungen, im Sinne von Kumari Jayawardena als ein Bewusstsein für durch Geschlechterhierarchien erzeugte Ungerechtigkeit und das Engagement dies zu verändern, erlaubt, Feminismus als einen Rahmen zu entwerfen, der sich mit jedem historisch bedingten, spezifischen Verständnis von Geschlechterdifferenz aktualisiert (vgl. ebd.). Ausgehend von diesen begrifflichen Bestimmungen des Feminismus fasst meine Arbeit die hier analysierte Body und Performance Art von Künstlerinnen aus der DDR weder als epigonal noch verspätet auf. Feministische Bestrebungen im westlichen Europa entstanden zeitlich versetzt zu denen in den USA und Kanada und auch zwischen einzelnen westeuropäischen Ländern wie Frankreich, Großbritannien und dem deutschsprachigen Raum lassen sich Ungleichzeitigkeiten und verschiedene Schwerpunkte ausmachen (vgl. auch Schade 1998:39). Stattdessen müssen körperbasierte Kunstgattungen aus der DDR in einen spezifischen Entstehungskontext eingebettet und mit den Entwicklungen einer feministischen Avantgarde im Osten wie auch Westen Europas betrachtet werden.

Performativität und Performance

Die besonders im Zentrum der Gender und Performance Studies sowie der Theaterwissenschaften stehenden Konzeptionen von ‚Performance‘ und ‚Performativität‘ unterliegen verschiedenen, mitunter gegenläufigen Lesarten (Schumacher 2002). ‚Performativität‘ soll weniger im Sinne von Erika Fischer-Lichtes Idee der ‚performativen Kultur‘ als ein Begriff für das ‚Ereignishafte‘ und damit für inszenierende Aufführungen von theatralen, rituellen und anderen Handlungen in Anwesenheit anderer verstanden werden (1998; 2004). Vielmehr verweist das Konzept der ‚Performativität‘ auf Handlungen, die unabhängig von der *körperlichen* Anwesenheit eines Publikums Wirklichkeit konstituieren. Mit ihrer an John L. Austins Sprechakttheorie und Jacques Derridas dekonstruktivistischer Kritik orientierte Auffassung der Performativität und dem veränderten Fokus von soziale Wirklichkeit herstellenden

sprachlichen Äußerungen auf körperliche Handlungen unterstreicht Judith Butler in *Das Unbehagen der Geschlechter*, dass die soziale Geschlechtsidentität keine feste ist, sondern „durch die stilisierte Wiederholung der Akte in der Zeit“ konstituiert wird (1991:206). Nach Butler wird so körperliche und soziale Wirklichkeit stets durch die Wiederholung und Zitathaftigkeit performativer Akte konstituiert. Die Bezeichnung ‚Performance‘ bezieht die vorliegende Studie auf kulturelle Praktiken der vornehmlich aus der bildenden Kunst und weniger aus dem Theater kommenden Performance Art, die auf den Akt zeitlicher Aufführungen und Handlungen sowie auf Körperinszenierungen von Akteur*innen, das heißt insbesondere auf Prozessualität und Körperbezogenheit abzielt. Ermittelt werden sollen Bedeutungen, Funktionen und Repräsentationen von Geschlecht und Geschlechterdifferenz beim spielerischen Annehmen und beim Umgang mit Geschlechterrollen, bei Inszenierungsformen von Weiblichkeits- und Männlichkeitsbildern (vgl. auch Schrödl 2005). Von besonderem Interesse dabei ist, wie tradierte und normative Geschlechtermodelle unterlaufen, überschritten und durchkreuzt werden.

Performance Art analysieren

Die hier vorgestellte Untersuchung von Body und Performances Art entspricht einer wissenschaftlichen Praxis, die nicht auf dem Erleben der Live-Aufführungen, sondern auf ihrer Vermittlung durch fotografische und filmische Dokumentation beruht. Für eine Begegnung mit den meisten der hier beschriebenen Aktionen war ich selbst zu jung, obwohl es erste Berührungspunkte mit Akteur*innen der zweiten Öffentlichkeit der späten DDR in Dresden gab. An dieser Stelle soll noch einmal unterstrichen werden, dass hier keine Performances an sich analysiert werden, sondern ihre Dokumente. Dahinter steht die Überzeugung, nie das zu analysieren, was man vorgibt zu untersuchen, denn die Betrachtung von Phänomenen wird zumeist durch andere Medien vermittelt. Für Sybille Krämer bedeutet dies, dass alles, was wir über die Welt erkennen und wissen können, „mit Hilfe von Medien gesagt, erkannt und gewusst“ wird (1998:73). So befassen sich die Literaturwissenschaften mit Aufschreibesystemen und technischen Medien als Produktionsbedingungen von Literatur und Kommunikationstheoretiker*innen widmen sich der Materialität der Kommunikation. Michael Baxandall stellt für die Kunstgeschichte heraus, dass Bilder nicht jenseits von sprachlichen Kommentaren existieren: „Wir erklären nicht Bilder: wir erklären Äußerungen über Bilder – oder vielmehr, wir erklären Bilder nur insoweit, als wir sie durch irgendeine sprachliche Beschreibung oder Bestimmung hindurch betrachtet haben“ (1990:25).

Für eine Kritik an der Ontologisierung des Live-Charakters von Performances, wie sie Peggy Phelan vorantreibt, erscheint die Auffassung maßgeblich, dass selbst sinnliche Wahrnehmung „als eine medial jeweils zu differenzierende Form der Erzeugung und Hervorbringung von Gegenständlichkeit“

zu verstehen sei (Kolesch 2005:189). Entgegen Phelans Position der Nicht-Archivierbarkeit von Performance Art – „[p]erformance’s being [...] becomes itself through disappearance“ (1993:146) – versucht Rebecca Schneider den Gegensatz zwischen Präsenzerfahrung und Reproduzierbarkeit zu überwinden. Sie nähert sich an Performance als „both the *act* of remaining and a means of reappearance“ (2001:103, Hervorh. im Original) und arbeitet gerade in Verbindung zu Reenactments heraus, dass der Körper als Träger kollektiver Erinnerung und als Medium historischer Vermittlung selbst zu einem Archiv werde. Schneider formuliert zwangsläufig die Idee des historischen Dokuments und des Archivs um, das in der westlich geprägten Kultur als ‚Herberge‘ von Erinnerung und des Gedächtnisses gilt und auf strikt materiellen und quantifizierbaren Überresten basiert. Ihre Definition vom Archiv betont den Aspekt der Aufführung als „social *performance* of retroaction“ (ebd.:105, Hervorh. im Original). Amelia Jones, eine der ersten Wissenschaftler*innen, die sich mit der Bedeutung von Dokumentationen für Performance Art befasst haben, wiederum zeigt die wechselseitigen Abhängigkeiten zwischen Performances und ihren Dokumenten auf. Fotografie und Film dienen als Zugang zur Performance, die Vorstellung vom Dokument als wahrheitsgemäßer Beleg oder Zeugnis für die Präsenz des Körpers und für das Ereignis selbst aber sei zu hinterfragen (Jones 1997:15f). Sind Performances durch ihre prozessuale Qualität schon an sich offen gestaltet, so unterliegt ihre bildhafte Rekonstruktion ebenso unkontrollierbaren Faktoren. Dennoch können, Jones zufolge, Zuschauer*innen von Live-Veranstaltungen gegenüber Wissenschaftler*innen, die ihre Analysen ausschließlich auf der Basis dokumentarischer Materialien vornehmen, kein Privileg beanspruchen. Über ein gesichertes Wissen verfügen beide Seiten nicht. Obwohl Zuschauer*innen bestimmte Zusammenhänge vor Ort und während des künstlerischen Geschehens erfassen können, werden entscheidende Narrative und Prozesse erst durch das dokumentarische Material und erst im Rückblick verständlich (ebd.:12). Wie Heike Roms in ihrem Aufsatz „Ereignis und Evidenz. Zur Geschichtsschreibung der Performancekunst“ herauskristallisiert, hinterfragt Jones kritisch die verbreitete Annahme, dass der Live-Aufführung ontologische Priorität vor dem Dokument zukommt (o.J.:o.S.). Erst das fotografische Dokument zusammen mit dem Ereignis der Performance stelle ihrer Meinung nach Evidenz her (ebd.). Was das Material der Studie betrifft, so muss darüber hinaus der subjektive und selektive Blick der Filmer*innen und Fotograf*innen mit einkalkuliert werden sowie der mitunter lückenhafte Bestand von Dokumentationen. Dies sind keine unbekanntes Herausforderungen – weder für die Theaterhistoriografie, die sich bis ins 19. Jahrhundert allein auf Entwurfsskizzen, Stiche oder Berichterstattungen für die Beschreibung von Aufführungen stützen konnte, noch für die Kunstbetrachtung, die lange Zeit auf nicht verfügbaren Objekten gründete, ehe im 16. Jahrhundert mit Vasari ein Diskurs einsetzte, der

von der Präsenz der Objekte, „zumindest in reproduzierter Gestalt“ ausging (vgl. Baxandall 1990:34).

Auch Analysen von Performance und Body Art, insbesondere in Diktaturen, in denen diese Kunstformen in der zweiten Öffentlichkeit beziehungsweise nur an deren kaum sichtbaren Rändern ausgeübt werden konnten, müssen mit unvollständigen oder fehlenden Dokumentationen auskommen. Für die Analyse von Performances stellt sich also nicht nur im extremen Fall des Mangels oder Fehlens von Bilddokumenten, sondern ganz grundlegend die Frage, *was* als Zeugnis für das Ereignis der Performance dient und *wie* Wissen von Performance generiert wird, sobald das eigentliche Ereignis vorüber ist. Insofern kann eine Erweiterung des Forschungsinteresses auf den Entstehungskontext und die Entwurfsstrategien der Künstlerinnen erhellend sein. Vor dem Hintergrund der zunehmenden Relevanz von Oral History und Reenactments für die Dokumentation und Verhandlung von Performancegeschichte innerhalb der Performance Studies werden Interviews mit den Künstlerinnen genutzt, um ihre Auftritte aus dem Blickwinkel der Gegenwart zu erinnern, zu (re-)konstruieren und aufzuzeichnen (vgl. auch Roms 2016). Obwohl es sich beim Betrachtungszeitraum von den 1970er bis 1980er Jahren um ein zeitlich abgeschlossenes Kapitel osteuropäischer Kunstgeschichte und mit der DDR um ein geopolitisch verschwundenes Land handelt, läuft das retrospektive Aufzeigen gesellschaftlicher, künstlerischer und geschlechtsspezifischer Zusammenhänge keineswegs auf die Erzeugung eines fixen Narrativs hinaus. Entsprechend der charakteristischen Prozesshaftigkeit ihres Untersuchungsgegenstandes wünscht die Analyse vielmehr, den Text produktiv und offen zu halten. Unter anderem soll dies durch Besprechungen von Arbeiten gelingen, die in den 1990er und 2000er Jahren und damit in anderen gesellschaftlichen und künstlerischen Kontexten entstanden sind, nicht zuletzt, weil der Großteil der Künstlerinnen bis heute aktiv ist und einige von ihnen weiterhin Performances realisieren.

5. Aufbau der Studie

Entlang der soziologischen Forschungsfelder Frauenrechte und politische Partizipation, produktive Arbeit und reproduktive Sphäre sollen zu Beginn von **SOZIALISMUS UND GESCHLECHT** die positiven und negativen Effekte ostdeutscher Frauenpolitik und Gleichstellungsstrategien auf Künstlerinnen umrissen werden (1.1 Soziale Situation von Künstlerinnen). Ziel ist es, zu verdeutlichen, wie politische Botschaften das Selbstverständnis von Frauen und das Berufsbild von Künstlerinnen geprägt haben. Das zweite Unterkapitel geht den staatlichen Bemühungen um die Anerkennung von Künstlerinnen in ausschließlich ihnen vorbehaltenen Ausstellungen nach. Dabei werden

auch jene Veranstaltungen betrachtet, die in der BRD und Frankreich realisiert wurden (1.2 Künstlerinnen-Ausstellungen). Zielten Ausstellungen aus Anlass des Internationalen Frauentages oder zum *Internationalen Jahr der Frau* 1975 zumeist auf die ideologische Instrumentalisierung von Künstlerinnen im Speziellen und der Kunst im Allgemeinen ab, muss danach gefragt werden, inwiefern sie zu einer größeren Sichtbarkeit von Künstlerinnen in der Öffentlichkeit, zu ihrer erneuten Marginalisierung oder zur Überlagerung beider Phänomene beigetragen haben. Aufbauend auf diesen Ausführungen, widmet sich das dritte Unterkapitel feministischer Theoriebildung im akademischen Diskurs (1.3 Feministische Interventionen im Kunstdiskurs). Beleuchtet werden die Voraussetzungen und Rahmenbedingungen für die Frauenforschung in der Kunstgeschichte und die Schwierigkeiten ihrer Etablierung in der DDR. Das den ersten Teil der Arbeit abschließende Kapitel prüft die strukturellen Bedingungen der zweiten Öffentlichkeit und ihre besonderen Charakteristika (1.4 Zweite Öffentlichkeit und ihre Geschlechterverhältnisse). Der konkreten Analyse vorangestellt, sollen die Konzeptionen von (zweiter) Öffentlichkeit diskutiert werden, die auf die spezifischen Bedingungen osteuropäischer Staaten respektive der DDR angewandt werden können (Schäkel 2003; Cseh-Varga 2016). In Anlehnung an Paul Kaisers umfassende sozialhistorische Analyse der Gegenkultur im Staatssozialismus (2016) sollen das Spannungsverhältnis von erster und zweiter Öffentlichkeit, die Bezüge zu historischen Mustern und die Netzwerkstruktur der künstlerischen Szenen hervorgehoben und zugleich ermittelt werden, inwiefern die künstlerische zweite Öffentlichkeit ihr politisches Potenzial wirksam aktivieren konnte. Im Hinblick auf die Untersuchung der Geschlechterpositionen in der zweiten Öffentlichkeit wird der von der Gegenkultur selbst antizipierte und von Kaiser angewandte Begriff der „Boheme“ (Kaiser & Petzold 1997; Kaiser 2016) sowie seine Implikationen für das Künstlerbild und Selbstverständnis von Künstler*innen kritisch hinterfragt. Durch die differenzierte Darstellung der gesellschafts- und kulturpolitischen Gegebenheiten für Künstlerinnen in der DDR und in der zweiten Öffentlichkeit gilt es ein Forschungsdesiderat zu beheben.

An die Analyse der Geschlechterverhältnisse in der ersten und zweiten Öffentlichkeit anknüpfend, betrachtet **KUNST UND GESCHLECHT** die Kategorie ‚Geschlecht‘ und ihre visuelle (Re-)Präsentation in der bildenden Kunst. Ausgehend von der Doktrin des sozialistischen Realismus der frühen Jahre über Individualisierungstendenzen ab den 1970er Jahren bis hin zum Aufbrechen stereotyper Männlichkeits- und Weiblichkeitsvorstellungen wird anhand einzelner Beispiele aus Malerei, Fotografie, Film und Theater der Beitrag der Kunst zur Reproduktion beziehungsweise Durchkreuzung konstruierter Geschlechterdifferenz besprochen (2.1 Repräsentation von Weiblichkeit und Männlichkeit). Zugrunde gelegt wird ein erweitertes Repräsentationskonzept, das nicht die Mimesis visueller Repräsentation postuliert, sondern die

produktiven wirklichkeits- und bedeutungskonstituierenden Prozesse des Visuellen berücksichtigt (Zimmermann 2006; Wenk 2006). Inwieweit die Hinwendung zum künstlerischen Prozess, zu intermedialen sowie körper- und zeitbasierten Kunstformen aus der Infragestellung des Bildes (Rehberg 2004) resultierte oder welche anderen Entstehungsgründe anzuführen sind, erläutert das folgende Kapitel. Insbesondere gilt es, die Rolle dieser Kunstform für die Ausprägung der zweiten Öffentlichkeit in der DDR zu beleuchten. Betrachtungen zum Performancefestival *Permanente Kunstkonferenz* (1989) werden verdeutlichen, auf welche erschwerten Bedingungen die künstlerische Praxis der Performance Art in der DDR stieß. Darüber hinaus ist zu untersuchen, ob und welche vertiefenden Debatten und Reflexionen über diese Kunstform in Samisdat-Publikationen möglich waren. Auf Grundlage aktueller Forschungsergebnisse wird in Vorbereitung des theoretischen Rahmens für die folgenden Fallanalysen das ambivalente Verhältnis von Performance und dokumentarischem Bild für die Interpretationsmöglichkeit von Performance Art angesprochen (Janecke 2004; Kuni 2004; Auslander 2012).

GESCHLECHT ANDERS ZEIGEN bespricht Performance und Body Art von Karla Wojsnitza, Gabriele Stötzer, Heike Stephan, Cornelia Schleime und Yana Milev. Eine Einführung in die werkbiografischen Spuren soll die Genese der künstlerischen Praxis nachvollziehbar machen. Die Untersuchung einzelner Aktionen soll schließlich zur ausführlichen Abhandlung ausgewählter Arbeiten führen. Dabei werden neben den für die Studie besonders relevanten Performances auch andere Werke und Inszenierungen betrachtet. Die unterschiedliche Dichte dieser Beschreibungen erklärt sich aus der Annahme, dass einige Aktionen bekannter sind, andere bisher kaum erwähnt beziehungsweise bisher keiner eingehenden wissenschaftlichen Analyse unterzogen wurden.

Die Auswahl der Künstlerinnen und ihrer Performances sowie die Reihenfolge der Fallanalysen resultieren weder aus einem chronologischen noch topografisch orientierten Verfahren. Wie sich zeigen wird, gab es zwischen den Künstlerinnen zahlreiche biografische Parallelen, wozu das Studium an der Hochschule für Bildende Kunst Dresden oder an der Pädagogischen Hochschule in Erfurt zählt sowie temporäre oder über mehrere Jahre fortdauernde künstlerische Kooperationen, etwa zwischen Karla Wojsnitza und Cornelia Schleime, Gabriele Stötzer und Cornelia Schleime oder Heike Stephan und Gabriele Stötzer (vgl. auch Richter 2018b). Diese Überschneidungen sollen immer wieder thematisiert werden, ausschlaggebend für die Reihenfolge der Protagonistinnen waren sie indes nicht. Darüber hinaus strebt die Arbeit keinen vollständigen Überblick über Performerinnen in der DDR an, genauso wenig wie sie versucht, eine Künstlerinnengeneration lückenlos vorzustellen. Insofern werden Künstlerinnen wie Christine Schlegel, Fine Kwiatkowski, Verena Kyselka und Else Gabriel nur am Rand erfasst. Für diese Entscheidung ausschlaggebend waren inhaltliche Kriterien: Die Performances stellen dezidierte

Interventionen dar, die ein thematisch differenziertes Spektrum repräsentieren, wie in der Kunst der DDR Geschlecht kritisch und vielseitig verhandelt wurde. Bei der Analyse von Karla Woisnitzas Performance *Woman is the Nigger of the World* (1986) geht es darum, wie kulturelle Differenz dargestellt und zugleich auf das Bild der weißen Frau fokussiert wird (3.1 Die Konstruktion des kulturell ‚Anderen‘. Karla Woisnitza inszeniert *Woman is the Nigger of the World*). Gabriele Stötzers fotografische ‚Trans‘-Serien mit einem Cross-Dresser (1985) werden als Inszenierungsformen von Geschlecht diskutiert, die sich eindeutigen Identitätsvorstellungen aus der Perspektive von Queerness und Transgender entziehen (3.2 Abweichungen von heteronormativen Körperbildern. Queere ‚Männlichkeit‘ bei Gabriele Stötzer). Die einzige bis zu den politischen Umbrüchen 1989 im (westlichen) Ausland realisierte Performance einer Künstlerin aus der DDR blieb der eingangs erwähnte Auftritt Heike Stephans im Herbst 1989 in New York, der ungeachtet nicht vorhandener filmischer und fotografischer Dokumentation analysiert werden soll (3.3 (Re-)Aktionen zur Emanzipation von Frauen. Heike Stephan zeigt *Revolution & Erotics* in New York). Von Interesse ist dabei, welche Kritik die Künstlerin an hierarchischen Geschlechterverhältnissen äußert und welche Entwürfe weiblicher Emanzipation sie inszeniert. An die Untersuchung von Cornelia Schleimes frühen Körperinszenierungen und ihrem Super-8-Film *Unter weißen Tüchern* (1983) schließt eine ausführliche Analyse ihrer fotografischen Serie *Bis auf weitere gute Zusammenarbeit* (1993) an (3.4 Die politische Dimension des Privaten. Retrospektive Antworten auf Eingriffe des Geheimdienstes in Cornelia Schleimes *Stasi-Serie*). Detailliert nachvollzogen werden soll, ob und wie es der Künstlerin gelingt, darin die Funktionsmechanismen des Geheimdienstes der DDR offenzulegen und welche Strategien sie in ihrer Inszenierung einsetzt, um normative Weiblichkeitsmuster aufzurufen und zu unterlaufen. Das Kapitel zu Yana Milev bespricht die selbstgefährdenden Verfahren ihrer Performances und die konzeptionellen Veränderungen, die Ende der 1980er Jahre den Zusammenschluss ihrer Körperarbeit mit forschender Selbstreflexion und Theorie markieren (3.5 Techniken des Selbst. Das System Aobbme von Yana Milev). Die Analyse ihrer im Jahr 2005 entstandenen Intervention vor einer *David*-Skulptur Michelangelos wird Fragestellungen zu möglichen Strategien der Demontage von ‚Meisterwerken‘ und ‚großen‘ Künstlern des kunsthistorischen Kanons und somit zur dekonstruktiven Funktion einer Performance nachgehen.

Vor den fünf Fallstudien sollen die entsprechenden Rahmenbedingungen rekonstruiert werden, zunächst die Rolle der Frauen und Künstlerinnen in der DDR und die damit verbundenen sozialen Zuschreibungen.