



Angelika Richter; Das Gesetz der Szene. Genderkritik, Performance Art und zweite Öffentlichkeit in der späten DDR; Bielefeld: transcript 2019; 408 S., 113 farb. Abb.; ISBN 978-3-8376-4572-9; € 39,99

Einer von vielen erhellenden Momenten in Angelika Richters 2019 erschienener Dissertation ist ihre Parallelisierung von Yoko Onos Performance *Cut Piece* (1964) mit Gabriele Stötzers Fotoserie *Das Kleid* (1982/83). Indem sich Ono in der Performance vom Publikum die Kleidung vom Leib schneiden ließ, habe sie „die angeblich neutrale Beziehung zwischen Betrachter*innen und dem zum Kunstobjekt stilisierten weiblichen Körper“

herausgefordert, „den potentiellen aggressiven Akt der Enthüllung unmittelbar“ (230) aufgezeigt. Stötzer hingegen ließ, unter Ausschluss der Öffentlichkeit, ein Model performen und hielt die Frau mit den langen, offenen, schwarzen Haaren in dem mal mehr, mal weniger zerschnittenen, zerrissenen weißen Kleid vorder- und rückseitig in einer Serie von schwarz-weiß Fotografien fest. „Indem sie den Körper sukzessive entkleidet und diesen Prozess offenlegt, führt Stötzer den weiblichen Akt in die Serie ein. Zugleich provoziert sie damit die Lust am Schauen und aktiviert die Macht des erotischen Blicks“ (230), analysiert Richter. Ono ist ‚im Westen‘ und so auch in der ehemaligen Bundesrepublik Deutschland (BRD) politisch, künstlerisch und popkulturell zu einem Symbol geworden und wurde in der Kunstgeschichte vielfach besprochen und rezipiert. Stötzers Berühmtheit geht über die nationale Ebene kaum hinaus und hat sich in den letzten Jahren erst langsam etablieren können. Die beiden Frauen als symbolisches Gegensatzpaar der ‚freien‘, ‚westlichen Welt‘ und des ‚unfreien‘ ‚Ostblocks‘ zu lesen, wäre einfach, würde sich anbieten und hätte sich in langen Jahren der DDR-Forschung nahezu zwangsläufig ergeben. Doch Bilder wie diese sind es, die Forscherinnen wie Angelika Richter langsam, aber dafür umso überzeugender durchbrechen. Kunsthistorisch betrachtet erscheint es als eine Leistung Richters, eine Parallele der Werke überhaupt in Betracht zu ziehen und somit den bewegten Kunstzweig der Performance Art in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) ohne Abwertung oder Instrumentalisierung in die Kunstgeschichte einzuschreiben, Referenzen und Vergleiche zu suchen und der Sache mit der nötigen wissenschaftlichen Ernsthaftigkeit und Neutralität zu begegnen.

Den Beginn des Buches bildet ein theoretischer, standardsetzender Bezugsrahmen. So werden in der Einleitung nach Untersuchungsgegenstand, Forschungsstand und Fragestellungen in den „Theoretische[n] Rahmungen“ (18–26) zunächst grundlegende Begriffe und Konzepte wie ‚zweite Öffentlichkeit‘, ‚Geschlecht‘, ‚Feminismus‘ oder ‚Performance Art‘ herleitend eingeführt, aus der Historie entwickelt, kritisch durchleuchtet und deren Verwendung begründet. Danach folgen einige Worte zum Aufbau der Arbeit.

Der Untersuchungsgegenstand ist die Geschlechterverhältnisse kritisierende Kunst der ‚zweiten‘, ‚subkulturellen‘ Öffentlichkeit der DDR der 1970er und 1980er Jahre mit dem Schwerpunkt Body und Performance Art. Dabei geht es Richter nicht primär um eine Analyse der Performances, sondern eine Dokumentation, ein Schließen der Lücken der Forschung und ein Erweitern des kunstgeschichtlichen Kanons. Im Gegensatz zu vielen Forscher*innen vor ihr, positioniert sich Richter gegen das Konzept einer geschlossenen, nonkonformen Szene, da das Kunstgeschehen der DDR plural und divers gewesen sei, und entscheidet sich deswegen gegen wertende und starre Begriffe wie ‚Gegenkultur‘ oder ‚Boheme‘ und für den der ‚zweiten Öffentlichkeit‘. Dieser funktioniert als Gegenbegriff zur staatlich bestimmten ‚ersten Öffentlichkeit‘. Diese zweite Öffentlichkeit ist weder ein geschlossener, von der Gesellschaft abgetrennter, autonomer Raum, noch frei von Vorurteilen und Diskriminierungen wie Rassismus oder Sexismus, welche auch in der Mehrheitsgesellschaft bestehen. Im Gegenteil – überzeugend durch Frauenstimmen aus der Szene belegt – argumentiert Richter, diese Unterdrückungsmechanismen schlugen sich in diesem Rahmen oftmals nieder und würden hier teilweise besonders deutlich werden. Schon der Titel des Buches *Das Gesetz der Szene* bringt dies zum Ausdruck. Die Formulierung ist einem Gedicht der Autorin und Künstlerin Gabriele Stötzer entnommen, welche hierin eine deutliche Kritik der Kunstszenen der zweiten Öffentlichkeit formulierte und Ungleichheiten und Ungerechtigkeiten anprangerte. Wer dieses Gedicht kennt und ernst nimmt, würde wohl keine idealisierte künstlerisch-oppositionelle Szene der späten DDR imaginieren, wie sie in Bezeichnungen wie ‚Boheme‘ mitschwingt – deswegen wäre es wünschenswert und bereichernd gewesen, das Gedicht in der Publikation vollständig abzudrucken. In dem kurz gehaltenen Forschungsstand zu Beginn (dafür werden die einzelnen Kapitel wiederum durch kurze thematische Forschungsstände ergänzt) erläutert Richter das bestehende Forschungsdesiderat. Bisher sei die Rezeption der Kunst in der DDR stets dieselbe gewesen, wobei der Kanon überaus männlich und Künstlerinnen als Einzelercheinungen gewertet wurden, was sich erst Ende der 2000er langsam geändert habe. Die zentrale Hypothese der Arbeit formuliert Richter auf Seite 17, nämlich, „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.“ Die Performance Art sei für derart gesellschaftlich relevante Fragen prädestiniert. Der *Einleitung* folgen die drei großen Kapitel *Sozialismus und Geschlecht, Kunst und Geschlecht* und *Geschlecht anders zeigen*.

Sozialismus und Geschlecht (31–144) thematisiert die gesellschaftlichen Voraussetzungen und stellt soziologische sowie politische Fragen. Hierzu wird zunächst die theoretische Grundlage charakterisiert, in der sich die Autorin verortet; Foucaults Machtbegriff fungiert für Richter als wichtige Basis, halte dieser poststrukturalistische Ansatz doch die Möglichkeit bereit, bestehende Bilder zu überdenken, ohne das totalitäre System zu verharmlosen, indem er „eine Distanzierung von der Idee ungeteilter Machtherrschaft“ (31) ermögliche und die Unmöglichkeit eines Subjekts be-

tone, sich abseits des sozialen Gefüges zu positionieren. Um die soziale Situation von Künstlerinnen aufzuzeigen, wird zunächst die Situation von Frauen allgemein geschildert. Hier wird auch ein kurzer internationaler Vergleich, beziehungsweise ein Vergleich mit der ehemaligen BRD, gezogen. Die Gleichberechtigungsdiskussion der DDR hätte sich auf die ‚Klassenfrage‘ reduziert, die der Frauen sei offiziell als schon geklärt deklariert worden (daraus folgt der Fakt, dass sich Frauen ihre Rechte nicht erkämpft oder erstritten hatten, sondern diese politisch zugewiesen bekamen). Frauen waren gesetzlich gleichgestellt, konnten an Bildung und Arbeitswelt wie Männer teilhaben. Dass dieses ideologische Bild nicht ganz der Wirklichkeit entsprach, wird in der Unterrepräsentierung von Frauen in politischen Ämtern ebenso deutlich, wie in der Doppelbelastung, die Frauen auch in der DDR meist betraf – übernahmen diese zusätzlich zur regulären Arbeit doch noch die Arbeit im Haushalt, die Kindererziehung oder die Pflege kranker und alter Verwandter. Es herrschten meist klar zugewiesene Geschlechterrollen trotz progressiver Gesetzgebung. So auch bei den Künstlerinnen, die weit weniger präsent waren und durchschnittlich geringere Löhne erhielten als ihre männlichen Kollegen und zudem oftmals von Mehrfachbelastung betroffen waren. Als eine wichtige kunsthistorische Quelle erscheint die Beschreibung und Einordnung von Ausstellungen, die weibliche Positionen fokussierten, welche Richter im Anschluss vornimmt. Dies geschieht als historischer Abriss und vereinzelt in der Darstellung von Konzepten und Hintergründen. Ausstellungen, die dezidiert Künstlerinnen präsentierten, wurden seit den 1960er Jahren verwirklicht, wobei die 1970er zentral erscheinen – besonders 1975 im ‚Jahr der Frau‘. Hierbei diskutiert Richter immerzu die oftmals instrumentalisierende Funktion von Ausstellungen dieser Art mit, ohne diese konzeptionell nur auf diesen Aspekt zu reduzieren. Der in Teilen gezogene Vergleich zu Westeuropa – auch Westdeutschland – stellt für Kunstwissenschaftler*innen einen bereichernden Überblick dar. Hier werden zudem Ausstellungen von Künstlerinnen aus der DDR im ‚westlichen Ausland‘ aufgezählt und kurz vorgestellt, wobei nicht klar wird, ob bei dieser Aufzählung ein Anspruch auf Vollständigkeit besteht. Gegen gängige Forschungsmeinungen und bisherige Herangehensweisen wird deutlich, dass zumindest einzelne Ausstellungen durchaus den Diskurs der Zeit spiegeln und so in den gesamteuropäischen Kontext eingeordnet werden können und sollten.

Darauf aufbauend werden zudem die geführten akademischen Diskurse in der DDR nachgezeichnet, so stellt Richter die feministischen und frauengeschichtlichen Debatten und Publikationen allgemein vor und einzelne Forscherinnen dezidiert heraus. Diese einzelnen Stimmen aufzunehmen und zu diskutieren ist ein wichtiger Schritt, denn es offenbart, dass diese grundlegenden kunsthistorischen Texte Beachtung finden und gelesen werden sollten. Auch die bestehende Vernetzung von Theoretikerinnen aus Ost und West, einzelne abgehaltene Tagungen sowie Debatten, wie um den Begriff ‚Feminismus‘, werden beschrieben und analysiert. Das Kapitel abschließend geht Richter auf die zweite Öffentlichkeit ein, umreißt deren Entstehungsbedingungen, streicht die wechselseitigen Beziehungen zwischen erster und zweiter Öffentlichkeit heraus und fokussiert den künstlerischen und politischen

Spielraum der zweiten Öffentlichkeit. Institutionen und Möglichkeiten des Zusammenkommens der zweiten Öffentlichkeit wie private Galerien und Künstler*innen-Gruppierungen haben ein jeweils eigenes Kapitel, wobei Frauen in beiden Feldern unterrepräsentiert waren. Kapitel über Orte und Initiativen, in denen Frauen miteinander wirken konnten, wie der Lietzener Hof oder die Erfurter Künstlerinnen-gruppe sowie die Darstellung geführter Debatten runden diesen Teil der Publikation ab. Die Betrachtung der den Frauen der zweiten Öffentlichkeit begegnenden Diskriminierungen und Marginalisierungen, die Künstlerinnen, Förderinnen, zentrale Anlaufstellen und beziehungsweise oder politische Subjekte waren, stellt eine erstmals erbrachte Analyse dar. Richter findet klare Worte und übt wichtige, feministische Kritik sowohl an der Szene der zweiten Öffentlichkeit als auch an bestehenden Modellen der DDR-Forschung, indem sie resümiert, „dass die staatlichen Strukturen die eines patriarchalen Systems und männlichen Paternalismus waren, die von den künstlerischen Szenen der zweiten Öffentlichkeit [...] nicht nur reproduziert, sondern mitunter verstärkt wurden. Die Ungleichstellung und Benachteiligung von Frauen wurde bewusst einkalkuliert und vollzogen“ (144).

In *Kunst und Geschlecht* (145–192) wird Geschlecht als Analysekategorie begriffen und diese auf Kunstwerke und -performances angewendet. So werden in Kunstwerken der DDR bestehende und tradierte Geschlechterstereotype, wie sie im sozialistischen Realismus idealisiert und immerzu reproduziert wurden, beschrieben, um deren Dekonstruktion in einzelnen Arbeiten aufzuzeigen. Dies geschieht genreübergreifend und weist sowohl auf Malerei, Fotografie, Film als auch auf Theater hin. Oftmals dienten Leitbilder – in den 1970er und 1980er Jahren meist starke Frauenfiguren aus der antiken Kunst- und Mythenwelt – als symboltragende Motive, was wiederum ein Anknüpfungspunkt für die Forschung sein könnte, in der DDR entstandene Kunstwerke in den kunsthistorischen Kanon einzuordnen. Neben den Leitbildern werden auch bestehende und sich wandelnde Körperbilder (von der Frau als Mutter und beziehungsweise oder als Objekt hin zu dekonstruierten, versehrten und beziehungsweise oder aktiv handelnden Körpern) und schließlich ‚Queere Bilder‘ der DDR von Richter eingeführt. So fehlten passive Männerbilder oder die Sichtbarkeit und Thematisierung von Homosexualität in der Kunst erster Öffentlichkeit. Die Kunst der zweiten Öffentlichkeit durchbrach dies, nahm sich des weltweiten Trends an, provozierte durch Cross-Dresser*innen und die Darstellung weiblicher und homosexueller Begierde und Lust. Des Weiteren behandelt das Kapitel die Performance Art der DDR, deren schwere Etablierung und Voraussetzung, ihre Orte und Festivals, Protagonist*innen und Rezeption. Hierbei weist Richter auf die Schwierigkeit hin, diese Kunstform zu analysieren, die nur in Fotografien, Gefilmtem und Berichten überliefert ist. Die Performance Art, die in unetablierter, eskalativer Form und provokantem, anstößigem Inhalt selbst als ein Politikum begriffen werden kann, konnte einzig in der zweiten Öffentlichkeit praktiziert werden, denn sie passte nicht in Vorstellungen und Ideale der DDR – erfuhr staatliche Repression und rief Sittenwächter*innen auf den Plan. Jedoch ist die Trennung, wie angeführt, keine klare – so verschwimmen Protagonist*innen und Orte der Performance mit denen

der ersten Öffentlichkeit, wurden doch staatlich zur Verfügung gestellte Räume, Ateliers oder Kunsthochschulen auch zu Orten der Performance. Dabei übte Joseph Beuys mit seinem ‚erweiterten Kunstbegriff‘ einen starken Einfluss auf Performerinnen und Performer und alternativ praktizierende Kunschtschaffende aus, wurde in der DDR wie auch international und besonders in der ehemaligen BRD mitgedacht, zitiert und rezipiert. Auch Theorien und Debatten der Performer*innen der DDR schneidet Richter an, die Theorieebene sei allerdings weit weniger wichtig gewesen als die der Praxis. Richter schließt mit der Betonung der widerständigen Akte ab, die der Performance Art innewohnen, und bewertet die Kunstform als zur Dekonstruktion von Geschlecht und Identität besonders naheliegend.

Geschlecht anders zeigen (193–368) behandelt die Praxis, die Einzelbeispiele und wendet zuvor hergeleitete Argumente und strukturell analysierte Debatten an. Die Performance Art manifestierte den künstlerischen Ausdruck progressiver, feministischer Künstlerinnen auch deswegen, weil dieses Genre noch nicht männlich besetzt war und weil das Zeigen von Körpern in dieser Kunstform von zentraler Bedeutung ist. Die Künstlerinnen Karla Woisnitza, Gabriele Stötzer, Heike Stephan, Cornelia Schleime und Yana Milev werden anhand biografischer Details und der Besprechung einzelner Arbeiten und Aktionen in jeweils eigenen Kapiteln ausführlich vorgestellt.

Karla Woisnitza (*1952) hatte an der Dresdner Hochschule für Bildende Künste Bühnenbild studiert und wurde, obwohl sie das Studium nicht abgeschlossen hatte, als junges Talent erkannt und vom Verband Bildender Künstler der DDR (VBK) gefördert. Sie konnte offiziell als freiberufliche Künstlerin arbeiten. Ihre Arbeiten basieren auf Literatur und Texten ostdeutscher Autorinnen, aber auch solchen der ‚westlichen Welt‘. Symbolische Frauenfiguren und die Fragmentierung von Körpern sind ein oft verwendetes Motiv; ihre Arbeit übergreift verschiedene Genres wie Bühnenbild, Kostüm, Puppenspiel oder Performance. Richter nennt als Einfluss Beuys, aber auch die Arbeitsweise des Bauhauses. Genauer eingegangen wird auf die Performance *Woman is the Nigger of the World* (1986), anhand derer Richter als Hintergrund auch den in der DDR bestehenden Rassismus und die künstlerische Darstellung des vermeintlich ‚Anderen‘, ‚Fremden‘ thematisiert. Gabriele Stötzer (*1953) war ihrerseits keine staatlich anerkannte Künstlerin und kam schon als junge Studentin mit dem Staat in Konflikt – erstmals bei einer Solidaritätsbekundung mit Wolf Biermann 1976, die ein Jahr Haft im Frauengefängnis Hoheneck zur Folge hatte. Dieser existentiellen Erfahrung schreibt sie selbst einen großen Einfluss auf ihre Kunst zu. Später wirkte sie unterstützend und fördernd für andere Kunschtschaffende, ob als Galeristin in Erfurt, Förderin und Unterstützerin junger Punks oder als Mitbegründerin der Erfurter Künstlerinnengruppe. Von ihr werden Fotoserien beschrieben und eingeordnet, besonders interessieren Richter hierbei ihre Inszenierung des Frauenkörpers, die Bilder unangepasster Jugendlicher der Punkkultur und die umfassenden Posen eines Cross-Dressers. Auch Heike Stephan (*1953) ist keine ausgebildete Künstlerin, wurde früh Mutter und arbeitete als ungelernte Näherin am Fließband. Später studierte sie und wurde 1987 schließlich Mitglied des VBK. Ihr Zugang zu

Textilien blieb ihr erhalten. Vorgestellt werden unter anderem ihre *SINGER-Grafiken* (1983-1986; benannt nach dem Nähmaschinen-Fabrikat), die im ungewöhnlichen Medium des bestickten Tuchs abstrakte, weibliche Körper voller Lust inszenieren. Später wird Stephans Körper in experimentellen Fotoserien und in Interaktion mit Papierbahnen und Folie selbst zum Medium und hierin die Rolle und Objekt-Subjekt-Thematik des Frauenkörpers reflektiert – Kunst, die auch internationale Beachtung erfuhr. Cornelia Schleime (*1953) studierte Malerei und Grafik in Dresden, war gut vernetzt und genoss in der Kunstszene der zweiten Öffentlichkeit eine gewisse Berühmtheit. Als Sängerin der Punkband *Zwitschermaschine* und wegen ihres provokanten, intelligenten künstlerischen Umgangs mit ihren ‚Stasi-Akten‘ ist sie die aktuell meistbesprochene Künstlerin der von Richter vorgestellten. Dieser Umgang mit den Geheimdienstakten, der neben vielem anderem auch als Kritik normativer Geschlechterverhältnisse gesehen werden kann, wird von Richter, samt allgemeiner Erkenntnisse zum Umgang von Künstlerinnen mit ihren Geheimdienstakten, umfassend analysiert. Yana Milev (*1964) schließt als jüngste Künstlerin die Runde. Ihr Lebenslauf ist nicht stringent, nach abgebrochenem Studium der Pädagogik in Erfurt und verschiedener Arbeiten am Leipziger Theater studierte sie letztlich an der staatlichen Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Ihre Super-8-Filme und Performances wie *In Aspik* (1988) oder *Eine Messe* (1989) erregten Anstoß und übten „feministische Gesellschaftskritik, die sich in ihren Aktionen der späten 1980er Jahre als Herrschaftskritik artikuliert“ (366).

Richters Arbeit ist selbst feministisch, ihre Studien zu den einzelnen Künstlerinnen und ihren bedeutsamen Werken ist fundamentale Grundlagenforschung und generiert einen maßgeblichen Mehrwert für die kunsthistorische Forschung. Gerade weil die Recherche der historischen Begebenheiten als besonders wichtiger Forschungsbeitrag genannt werden kann, wäre ein bewussterer historischer Zugang zur Thematik und kritischer Umgang mit den Quellen gewinnbringend gewesen. Es gibt kein Archivverzeichnis und Primärquellen werden nicht eingeordnet, obwohl Archivalien (wie ‚Stasi-Akten‘) stellenweise eine größere Rolle spielen. Auch gibt es keinen Hinweis auf das Wesen der Quellen und auf die mögliche Schwierigkeit im Umgang mit diesen, die häufig Interviews, E-Mails oder Telefonate mit Zeitzeug*innen oder den Künstlerinnen selbst sind. Ein Anhang mit abgedruckten Interviews oder schon ein Verzeichnis der konsultierten Personen würde die wissenschaftliche Weiterbearbeitung des Themas in Zukunft erleichtern und ebenfalls betonen, wie umfassend Richter recherchiert hat.

Richter hat stets die übergeordneten Themen im Blick, was sowohl große Stärke als auch kleinere Schwäche der Arbeit ist. Der theoretische Bezugsrahmen scheint stellenweise nicht genügend erörtert und begründet. Was Richters feministische Theorie genau ausmacht, kristallisiert sich nicht abschließend heraus. Auch der in Einleitung und Schluss betonte zugrundeliegende intersektionale Ansatz wirkt lediglich als Absicherung und Verankerung in derzeitig geführte Debatten und zu wenig mit Inhalt gefüllt. Wie würde die Analysekategorie ‚Class‘ beispielsweise auf die Verhältnisse der DDR angewendet werden können? Auch eine ausführlichere,

kritische Einleitung des Begriffes ‚Queer‘ wäre wünschenswert gewesen, impliziert dieser doch eine umfassende Gedankenwelt.

Klar formuliert Richter eine Kritik an der Kanonbildung per se und benennt deutlich die Marginalisierung der Frauen innerhalb der Gesellschaft – ob in erster oder zweiter Öffentlichkeit –, erweitert den kunsthistorischen Bestand enorm und bereichert die Forschung mit einer weniger als gewöhnlich wertenden wissenschaftlichen DDR-Aufarbeitung. Die Ausstellung *Deutsche bildende Künstlerinnen von der Goethezeit bis zur Gegenwart* im internationalen Frauenjahr 1975 in der National-Galerie in Berlin, wo die Kurator*innen theoretisch fundiert und gegen sexistische Thesen positionierend, den Versuch einer Bestandsaufnahme unternahmen; die Thesen der Kulturtheoretikerin Irene Dölling, die internationale gesellschaftliche Diskurse aufgriff und deren Positionen als feministisch beschrieben werden können; herausragende Figuren wie Wilfriede Maaß, die so vielen Andersdenkenden eine Zufluchtsstätte bot und zugleich einer enormen Mehrfachbelastung ausgesetzt war; die fünf vorgestellten Künstlerinnen oder weitere Kuratorinnen, Theoretikerinnen, Galeristinnen und Künstlerinnen – Angelika Richters Dissertation würdigt diese Arbeit, gibt Frauen eine Stimme, nimmt bestehenden Diskursen die Starrheit und schafft eine Grundlage, feministische Performance Art der späten DDR international wahrzunehmen und als Teil der Kunstgeschichte zu begreifen.

MARLEN KATZ

Bonn