

Mirjam Westen

**Kunsthistorikerinnen und Künstlerinnen in den Niederlanden:
Forschung, Projekte, Politik**

In der kürzlich erschienenen großformatigen Werbeanzeige einer Kunstgalerie prangt eine Zeichnung der niederländischen Künstlerin Henriette Ronner-Knip (1821-1909). Sollte die Kunst weithin unbekannter Künstlerinnen der Vergangenheit endlich interessant für den Markt geworden sein? Die Frage ist eigentlich falsch gestellt. Die Gemälde und Katzenzeichnungen Ronner-Knips hatten auf dem Markt immer schon gute Chancen, so wie auch z.B. die Stilleben Elisabeth-Johanna Königs (Haarlem 1816-1887) oder die Porträts Thérèse Schwartzes (Amsterdam 1851-1918). Diese Künstlerinnen waren auch in der Hinsicht erfolgreich, daß sie Preise und Auszeichnungen erhielten oder sich Positionen verschafften, wie etwa die Ehrenmitgliedschaft in meist männlich besetzten Künstlervereinigungen. Dennoch sind ihre Namen und die vieler anderer Malerinnen nicht in die Kunstgeschichte eingegangen. Verantwortlich hierfür ist der unterschiedliche Maßstab, mit dem das Werk von Künstlerinnen und von Künstlern gemessen wurde. Trotz der nachprüfbar Professionalität wurde den Frauen in Rezensionen Dilettantismus unterstellt, und aufgrund dieser Abwertung gerieten sie im Lauf der Zeit immer mehr in Vergessenheit.

Unter dem Nenner »Vergessen« steht die Ausstellung »Blumen aus dem Keller«, die vom Gemeentemuseum Arnheim in Zusammenarbeit mit der Universität Amsterdam konzipiert wurde.¹ Es werden Gemälde, Zeichnungen und Grafik von neun niederländischen Künstlerinnen der Jahrhundertwende gezeigt. Sie stammen überwiegend – wie bei dem vergleichbaren Berliner Ausstellungsprojekt »Das verborgene Museum« (1989) – aus den Depots der Museen, in die die Kunstwerke entschwunden waren (ca. 70 % von ihnen waren als Geschenk in die Museen gelangt). Die Ausstellung ist ein deutliches Anzeichen für das neue Interesse an niederländischen Künstlerinnen der Vergangenheit, ein Interesse, das bis in die achtziger Jahre kaum anzutreffen war – anders als in den USA, wo die feministische Kunstwissenschaft schon in den 70er Jahren mit großen Ausstellungen und grundlegenden Forschungsergebnissen hervortrat. Unter dem Eindruck dieser Bewegung begann sich auch in den Niederlanden die feministische Kunstgeschichte zu entwickeln. Viele Studentinnen waren von der Forschung in den USA beeindruckt, aber teilten die Einschätzung, daß die Suche nach vergessenen Künstlerinnen letztendlich in die Irre führen würde, wenn die Kunst von Frauen weiterhin nach Maßgabe der patriarchalen Kunstgeschichte beurteilt würde, ohne diese selbst einer grundlegenden Kritik zu unterziehen.² Deshalb wandten sich Kunsthistorikerinnen zunächst weniger den Künstlerinnen als der Analyse des Frauenbildes zu. In diesem Zusammenhang entstanden erfolgreiche Ausstellungen wie »Die Kunst der Mutterschaft« (1981/82),

»Romantische Liebe« (1985/86) und »Zwischen Hexe und Heiliger« (1985 und 1988).

Die einmal gesetzte Priorität führte aber bedauerlicherweise dazu, daß nur wenige kunsthistorische oder kunstsoziologische Arbeiten über die Lebensumstände von Künstlerinnen, die Ausbildung, die Motive, den Œuvrezusammenhang usw. gemacht wurden (es war eine Amerikanerin, die ihre Dissertation über Judith Leyster schrieb!). Grundlegende Untersuchungen zur Geschichte der Künstlerinnen und der weiblichen Kunst fehlen völlig. Dies wirkt sich besonders negativ auf das kunstgeschichtliche Studium und die Lehre aus, die doch auf entsprechende Lexika, Handbücher, Epochendarstellungen – seien sie vorerst auch noch unvollständig und ergänzungsbedürftig – angewiesen sind.

Aber die Zeiten ändern sich. Obwohl sich die kunsthistorischen Dissertationen vor allem auf die Analyse der Frauenbilder und ihre Rezeption beziehen³, wächst innerhalb und vor allem außerhalb des universitären Studiums das Interesse für Leben und Werk von Künstlerinnen. Es sind bereits eine Reihe von Monografien erschienen, und es wurden größere Ausstellungen gemacht.⁴ Viele der Publikationen beschränken sich nicht darauf, die Aufmerksamkeit auf Künstlerinnen zu lenken. Vielmehr werden häufig – dies gilt auch für die Ausstellung »Blumen aus dem Keller« – anhand von Textquellen, Kunstkritiken, Rezensionen und Briefen die Werte und Normen erschlossen, die das Urteil über die Kunst von Frauen prägten. Die Analyse solcher Texte enthüllt einerseits die gängigen Vorstellungen über die Beziehung zwischen Weiblichkeit und Künstlertum und zeigt andererseits, auf welche Weise unsere Wahrnehmung gesteuert und die Würdigung eines künstlerischen Werkes beeinflußt wird. Darüber hinaus wird aber auch unmißverständlich klar, daß die Arbeit dieser Künstlerinnen durchaus besprochen, rezensiert und kritisiert worden ist. Viele Künstlerinnen der Ausstellung »Blumen aus dem Keller« sind denn auch eigentlich keine »echten« unbekannt. Über Thérèse Schwartze und Suze Robertson (1855-1922) liegen Monografien vor. Coba Ritsema (1876-1961) gehörte zu einer bekannten Amsterdamer Künstlerinnengruppe (»De Joffers«), über die drei Bücher erschienen sind. Was an vielen Besprechungen ihrer Werke auffällt, ist die Verbindung von Höflichkeit und Verwunderung über das Können von Frauen, die einer »unbewußten« Geringschätzung gleich kommt (dies hatte der Kunsthistoriker Gerard Knuttel bereits 1926 kritisch vermerkt). Das Wort »weiblich« wird geradezu stereotyp mit »Charme«, »Unschuld« und »Spontaneität« gekoppelt. Die Wahl der Themen und Motive sowie die Formensprache sah man unmittelbar in der »weiblichen Natur« begründet. Ehefrauen von Künstlern – Sientje Mesdag-van Houten (1834-1909), Maria Ph. Bilders-van Boss (1837-1900), Suze Robertson-Bisschop (1855-1922) – erfuhren oftmals nur beiläufig im Zusammenhang mit der Würdigung der Werke des Ehemanns Aufmerksamkeit.

Insgesamt gilt, daß die Kritik die Professionalität von Künstlerinnen häufig bezweifelte oder gar leugnete. Es wäre interessant zu untersuchen, inwiefern diese Haltung auch mit der Leugnung des ökonomischen Faktors zusammenhängt, die nach dem französischen Soziologen Pierre Bourdieu für den Kunstbereich und m.E. auch für die Kunstgeschichte kennzeichnend ist.⁵ Die Unterstellung der Unabhängigkeit der Kunst und Kunstproduktion von wirtschaftlicher Notwendigkeit und materiellen Interessen traf gut verdienende, von ihrer Arbeit lebende Künstlerinnen doppelt schwer. Denn sie übertraten die Grenzen weiblicher Kreativität: Malen,

Zeichnen, Sticken und Musizieren ohne professionelles Können galt lange Zeit als eine erstrebenswerte bürgerliche Tugend, mit der Frauen ihre »Weiblichkeit« bezeugen konnten. Daß Professionalität der Weiblichkeit schade, wurde in zahlreichen Rezensionen mit dem Hinweis auf die »natürliche Bestimmung« der Frau beteuert. Thérèse Schwartz, die nach dem Tod ihres Vaters zum Unterhalt ihrer Familie beitrug, wurde direkt oder indirekt vorgeworfen, daß sie mit ihren Porträts Geld verdiene. »Doch muß sie als eine Malerin mit einem reinen weiblichen Gefühl bezeichnet werden«, so ein Kritiker im Jahr 1919. Die – übrigens weithin anerkannte und gerühmte – Stillebenmalerin Maria Vos (1824-1906) nannte ein Kritiker verächtlich die »Zeichenlehrerin aus Oosterbeek«, die sich den Wünschen ihrer Auftraggeber und Käufer manchmal allzu sehr anpasse.

Für die meisten der Künstlerinnen des 19. Jahrhunderts gilt, daß sie nicht allein wegen ihrer »unweiblichen« Berufstätigkeit, sondern auch wegen ihrer Formensprache nicht in die kunstgeschichtlichen Grundlagenwerke aufgenommen wurden. Bis auf die der »Stijl«-Richtung zugehörige Grafikerin Julie van der Gaag (1877-1924) wirkten die in Arnheim ausgestellten Künstlerinnen nicht innovativ, sondern blieben der Tradition verhaftet. Dennoch ist es eine m.E. wichtige Frage für die feministische Kunstgeschichte, ob Künstlerinnen tatsächlich keine Rolle in Avantgarde-Bewegungen gespielt haben oder ob sie ihnen nicht zuerkannt wurde.⁶ Und schließlich: Was bedeutete die traditionelle Arbeitsweise eigentlich für Künstlerinnen?

Diese Frage kann an die Bildhauerarbeiten gerichtet werden, die in der Ausstellung »Das Bild einer Frau« zu sehen waren (Amsterdam 1988). Es handelte sich um ein Projekt der Oral-History-Gruppe der Stiftung »Frauen in der Bildenden Kunst«, die nach älteren Künstlerinnen forschte und sie nach ihrem Leben und ihrer Arbeit befragte. Im Zentrum der Ausstellung standen neun Bildhauerinnen, die in den zwanziger und dreißiger Jahren an der Rijksacademie bei dem bekannten Akademieprofessor J. Bronner studierten: Nel Bakema (geb. 1902); Corinne Franzén (1903); Gerarda Rueter (1904); Nel Klaassen (1906); Ton Sondaar (1907); Jeanne Bijlo (1915); Jos van Riemsdijk (1915); Liesbeth Wezelaar (1917) und Loeki Metz (1918). Bronner vertrat einen strengen Bildhauerstil, bei dem direkt aus dem Stein oder dem Holz gearbeitet wurde. Er strebte die Integration von Skulptur und Architektur an. Auftragskunst war für ihn ebenso wichtig wie freie Kunst. Die relativ große Anzahl von Schülerinnen in seiner Klasse war ungewöhnlich in dieser Zeit. Sie mußten gegen das Vorurteil ankämpfen, daß Frauen zu schwach und zu wenig begabt für die Bildhauerei seien. Deshalb versuchten sie vor allem zu beweisen, daß sie sehr wohl die notwendige Begabung und technische Geschicklichkeit besaßen, um eine traditionelle Meisterschaft in diesem Fach zu entwickeln.

Im Ausstellungskatalog wird wiederum auf die Prämissen der Kunstkritik eingegangen: Auch das bildhauerische Werk wurde an der »Weiblichkeit« gemessen. Entzog sich eine Skulptur etwa durch ihre Größe der Qualität »weiblich«, dann wurde mit Erstaunen und vor allem Erleichterung festgestellt, daß die Bildhauerin selbst – wie z.B. Corinne Franzén – ihre weibliche Natur nicht verleugne. Jedoch war das Prädikat »weiblich« in den 40er und 50er Jahren nicht unbedingt abwertend gemeint. Im Katalog wird dargelegt, daß es in dieser Zeit durchaus auch positiv aufgefaßt wurde. Konservative Kritiker forderten in der Nachkriegszeit eine »realistische Bildhauerkunst, die durch und durch ehrlich und gesund ist und den unveränderlichen Gesetzen der Skulptur treu bleibt« und setzten sich für den durch »Gefühlsreichtum, In-

timität und Abkehr vom Experiment« gekennzeichneten »Realismus« ein. Als sich die Bildhauerin Nel Klaassen mit ihrem »modern anmutenden« Kriegerdenkmal »Ehrt die Frau« dieser Norm widersetzte, wurde sie hart angegriffen: sie habe, so befanden die Kritiker, beseelte Schönheit einem leeren Formenspiel geopfert.

Obwohl die Bildhauerinnen vor dem Zweiten Weltkrieg gefördert wurden und einige von ihnen Preise erhielten, so bekamen doch nur wenige nach dem Krieg einen Auftrag für ein Kriegerdenkmal, wie sie in fast allen Städten und Dörfern errichtet wurden. Dies entlockte der Bildhauerin Loeki Metz die bittere Bemerkung, daß die Zeit, in der sie untertauchen mußte, die beste für ihr Schaffen gewesen sei; damals habe sie ungestört arbeiten und sich von ihrer künstlerischen Arbeit ernähren können. Nach dem Krieg aber traten die Probleme auf – trotz der Verantwortung, die der Staat nun mehr und mehr für die soziale und wirtschaftliche Lage der Künstler übernahm.

Einkommensverhältnisse und soziale Sicherung der KünstlerInnen

1949 trat die »Verordnung über die soziale Sicherung der Bildenden Künstler« in Kraft (»Beeldende Kunstenaarsregeling«, BKR). Die Regierung beauftragte die Gemeinden, Künstler mit unzureichendem Einkommen durch den Ankauf von Kunstwerken oder durch Aufträge zu unterstützen.⁷ Obwohl immer mehr Künstler von dieser Regelung Gebrauch machten (in den ersten Jahren waren es 500, in den 80er Jahren bereits 3500), erfuhr die BKR vielfache Kritik: sie schaffe eine »falsche« Konkurrenz zwischen den auf dem freien Markt arbeitenden Künstlern; die Behörden würden nachlässig mit den Kunstwerken umgehen (sie verschwänden größtenteils in feuchten Depots); junge Künstler und experimentelle Richtungen würden kaum jemals berücksichtigt. Viele Künstlerinnen waren von vornherein ausgeschlossen, da verheiratete oder mit einem »Ernährer« zusammenlebende Frauen keinen Anspruch auf diese staatliche Unterstützung hatten. Proteste bewirkten, daß die Stadt Amsterdam 1971 eine Verordnung für verheiratete Frauen erließ, wonach diese (sehr geringe) Materialzuschüsse erhalten konnten.

Wegen der wachsenden Kritik wurde die BKR 1987 aufgehoben. An ihre Stelle trat der »Fond für Bildende Kunst, Design und Architektur« beim Kultusministerium, der individuelle Zuschüsse gewährt.

Stiftung »Frauen in der Bildenden Kunst«

Die Unzufriedenheit über die schlechten Einkommensverhältnisse und die verschwindend geringe Präsenz von Künstlerinnen in Museen und Ausstellungen führte 1977 zu der Stiftung »Frauen in der Bildenden Kunst« (SVBK). Die Organisation von Künstlerinnen und Kunsthistorikerinnen arbeitet für die Verbesserung der beruflichen Situation der Künstlerinnen und will gleichzeitig die Kunst von Frauen bekannt machen. In den vergangenen Jahren entfaltete sie ein breites Spektrum von Aktivitäten, darunter Ausstellungen im In- und Ausland, Tagungen, die Herausgabe einer interessanten und pfliffigen Zeitschrift (»Ruimte«), die Einrichtung einer Bibliothek und einer Dokumentation der niederländischen Künstlerinnen. Der ärg-

ste Mißstand ist aber nach wie vor nicht behoben: obwohl Künstlerinnen ein Drittel der gesamten Künstlerschaft (ca. 10000) ausmachen, werden sie nicht entsprechend in Ausstellungen, Sammlungen, in der Kunstgeschichte und Kunstkritik berücksichtigt. Durch ihre Proteste bringt die Stiftung zahlreiche Instanzen, Museumskonservatoren, Kunstkritiker und -historiker gegen sich auf. Die »Etablierten« der Kunstwelt meinen, daß es nicht wichtig sei, die Kunst der Frauen und Männer zu unterscheiden, da es ja um die Qualität gehe; diese aber fehle der weiblichen Kunst oftmals. Die feministische Kritik an den geschlechtsspezifischen Bedingungen, unter denen die Qualitätsurteile zustande kommen, wird bemerkenswerterweise völlig negiert.

Die Stiftung hat in den ersten Jahren ihrer Tätigkeit durch Workshops und Tagungen erheblich zur Bewußtmachung der Probleme beigetragen. Eine von ihr durchgeführte wichtige Erhebung unter 800 Künstlerinnen, die 1978 unter dem Titel »Ein nettes Hobby hast Du« veröffentlicht wurde, ergab, daß sich zahlreiche Künstlerinnen in ihrer Berufsausübung nicht ernst genommen fühlten und daß die meisten nicht von ihrer Arbeit leben konnten. Wenig später geriet die Stiftung ins Kreuzfeuer der Kritik, als sie in Zusammenarbeit mit der renommierten Amsterdamer Stiftung »Der Apfel« die sensationellen Ausstellungen »Feministische Kunst International« organisierte (Performances, Video, Film, 1978-79; eine Wanderausstellung 1979-81). Diese Ausstellungen, die viele ablehnende Reaktionen und eine heftige Diskussion über weibliche Ästhetik auslösten, wirkten lange Zeit wie ein »Schandfleck«: die Stiftung »Frauen in der Bildenden Kunst« wurde seitdem mit feministischer oder »Frauenkunst« identifiziert. Die Mitglieder wurden nicht etwa als Gesprächspartnerinnen, die sich für die Belange der Künstlerinnen einsetzen, akzeptiert, sondern galten als Frauen, die sich bloß mit Nabelschau und eingebildeten Problemen beschäftigen. So vertrat die bekannte und bewunderte Kunstkritikerin Anna Tilroe auf dem internationalen Kongreß zum 10jährigen Bestehen der SVBK 1987 diesen veralteten Standpunkt, ohne sich auf die tatsächliche Praxis der Stiftung einzulassen.⁸

Die Praxis hat sich konsequent verändert. Protestierte die SVBK in den siebziger Jahren noch mit lustigen Luftballons auf der Treppe des Stedelijk Museum Amsterdam, so veröffentlichte sie in den Achtzigern solide statistische Untersuchungen, aus denen hervorgeht, daß die Museen immer noch unverhältnismäßig wenig Kunst von Frauen ankaufen oder – um auch positive Entwicklungen zu benennen – daß die internationalen Kunstzeitschriften den Ausstellungen von Künstlerinnen mehr Aufmerksamkeit widmen. Mit der Zeitschrift »Ruimte« und Ausstellungen gelingt es, die Kunst von Frauen sichtbar zu machen, ohne die Qualitätsfrage zu leugnen. Trotz der größeren Zustimmung, die die Stiftung gegenwärtig erhält, zeichnet sich eine Gegenbewegung ab: Viele Künstlerinnen distanzieren sich von Ausstellungen, die ausschließlich Kunst von Frauen zeigen, aus der Angst heraus, durch eine Teilnahme abgewertet zu werden.

Ich möchte nun noch auf die Frage eingehen, welchen Einfluß die Aktivitäten der Frauen auf die Kunstpolitik ausgeübt haben. Dazu einige Beispiele aus dem Bereich der Museen und der staatlichen bzw. kommunalen Kulturpolitik.

Die Museen gelten seit langem wegen ihrer Sammelpolitik zugunsten der Künstler als patriarchale Bollwerke. Sie legitimieren ihre einseitige Auswahl – besonders innerhalb der modernen Kunst – mit dem so ganz ungesicherten Begriff der Qualität. Qualität kann nicht als eine dem Kunstwerk a priori zukommende eindeutige Eigenschaft definiert werden, sie wird vielmehr von Museen und anderen Institutionen zuerkannt und produziert.

In den Niederlanden verfolgen zwei Museen – d.h. zwei Direktorinnen die am Aufbau des SVBK maßgeblich beteiligt waren – das Ziel, Kunst von Frauen systematisch zu sammeln und auszustellen. Die verstorbene Josine de Bruyn-Kops, Direktorin des Stedelijk Museum »Het Catharine Gasthuis« in Gouda, kaufte von 1976-1986 hauptsächlich Kunst von Frauen. Liesbeth Brandt-Corstius, seit 1982 Direktorin des Gemeentemuseum Arnheim, setzt sich ebenfalls besonders für das Werk von Künstlerinnen ein. So entstehen interessante Sammlungen moderner Kunst, und es werden zahlreiche Ausstellungen gemacht. Auch wenn all dies mit einem verhältnismäßig kleinen Etat realisiert wird, so ist es doch ein Anfang, um das kulturelle Erbe von Frauen zu sichern.

Der kulturpolitische Einfluß der Frauen läßt sich auch an verschiedenen Maßnahmen des Staates und der Kommunen ablesen. So ließ die Stadt Leiden untersuchen, wie die Situation der Künstlerinnen verbessert werden könne. Seit Ende der 70er Jahre finanziert die Stadt Utrecht ein Projekt, »Kunst im öffentlichen Raum«, das den Ankauf und die Aufstellung der Skulpturen von etwa 15 Bildhauerinnen vorsieht. Sie ließ 1988 eine empirische Untersuchung über die Frauenkultur in der Stadt und Provinz Utrecht durchführen. Die Stadt Amsterdam stellte 1988 und 1989 Künstlerinnen insgesamt 174000 hfl. zur Verfügung, um ihre Projekte zu realisieren oder zu veröffentlichen (maximal 1500 hfl. pro Antragstellerin). Auch das Kultusministerium ließ mehrere Gutachten über die Lage der Frau im kulturellen Sektor erstellen.⁹ In allen Gutachten steht, was die Frauen(kunst)bewegung seit Jahren fordert: Eine Quotierung in den verschiedenen kulturpolitischen Kommissionen – einschließlich gutachterlicher Tätigkeiten – sowie in Unterricht und Lehre; Finanzierung der Frauenkunstorganisationen und die Bereitstellung eines Etats für Künstlerinnen.

Niemand kann sagen, daß die Frauen keinen Einfluß im Bereich der Kunst hätten – auch wenn man dies beim Besuch der »documenta« oder der Ausstellungen renommierter Museen bezweifeln mag. In vielen staatlichen Verlautbarungen werden die Zielsetzungen der Frauen in der Kunst bereits anerkannt. Nun ist es Zeit, daß dieser Einsicht die finanzielle Konsequenz folgt. Das Ministerium plant, den einzelnen Kunstorganisationen, einschließlich Frauentheater und -musik, die Zusammenarbeit in einem großen Frauenkunstzentrum in Amsterdam zu ermöglichen. Hoffentlich bleibt es nicht bei schönen Worten.

Anmerkungen

- 1 Die Ausstellung wird auch im Zeeuws Museum Middelburg gezeigt (bis zum 30.4.90).
- 2 Vgl. Lise Vogel, *Fine Arts and Feminism: The Awakening Consciousness*, in: *Feminist Studies* 2, 1974, S. 3-37. L. Vogel unterscheidet drei Blickwinkel innerhalb der feministischen Kunstgeschichte und warnt vor einer Beschränkung auf die Suche nach den »Vergessenen«.
- 3 Um einige Namen zu nennen: Miriam van Rijsingen (Universität Amsterdam) untersucht Frauenporträts von Anselm Feuerbach. Sie will darlegen, daß sich diese Frauengestalten der traditionellen Repräsentation entziehen und möglicherweise auf der Grenze zu einem neuen Weiblichkeitsbegriff stehen. Paulien Kintz (Universität Amsterdam) untersucht die Beziehung zwischen Natur, Weiblichkeit und Göttlichkeit in der Kunsttheorie der deutschen Romantik (1790-1830). Wies van Moorsel (Universität Amsterdam) arbeitet über die Bewegung »Schön wohnen« in den 50er Jahren. Ulrike Weinhold (Universität Nijmegen) publizierte 1989 ihre Dissertation »Bräute des Todes. Das Bild der Frau in der Kunst des Fin de Siècle« (auch dt. Ausgabe).
- 4 Eine Auswahl: Charley Toorop, Amsterdam 1982 (Ausst. kat. Utrecht/Stuttgart 1982); Ausst. Suze Robertson, Gemeentemuseum Den Haag 1984; Mirjam Westen, Birgitta van Blitterswijk, Pearl Perlmutter, Beeldhouwster. Amsterdam 1988 (Ausst. Gemeentemuseum Arnheim 1988); Marjan Reinders (Hg.), *Een beeld van een vrouw. Nederlandse beeldhouwsters uit de school van Bronner*. Amsterdam 1988; Riet van der Linden und Roos van Put, *Beeldhouwster Theresia R. van der Pant*. Den Haag 1989 (Ausst. Frans-Hals-Museum Haarlem); Else Berg. *Schilderijen, aquarellen en tekeningen*. Amsterdam 1989 (Ausst. Frans-Hals-Museum Haarlem).
- 5 P. Bourdieu, *La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques*. In: *Actes* 13, 1977.
- 6 Ein bekanntes Beispiel ist die Bildhauerin Lotti van der Gaag (geb. 1923), die im »Cobra«-Stil arbeitete, aber in dem Buch von Willemijn Stokvis, *Cobra*. *Geschiedenis,*

voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de tweede wereldoorlog, Amsterdam 1974, nicht genannt wird. Später erkannte Stokvis, daß sie L. van der Gaag zu Unrecht ausgeschlossen hatte.

- 7 Dies war und ist nicht die einzige Maßnahme zur finanziellen Unterstützung von Bildenden Künstlern, aber sie ist wohl die wichtigste.
- 8 Auf diesem Kongreß wurde der Zusammenschluß der SVBK mit acht anderen europäischen Frauenkunst-Vereinigungen in der »International Association of Women in the Arts« (IAWA) bekannt gegeben.
- 9 Vgl. »De positie van de vrouw op het terrein van de cultuur«. In: *Informatiebulletin Raad voor de Kunst* 19, 1988, S. 7-13; s. auch: Berthe Schoonman, *Vrouw en Cultuur belicht; een orientërend onderzoek naar vrouwencultuur in de provincie Utrecht*, Utrecht 1988.

Übersetzung aus dem Niederländischen:
Ellen Spickernagel

Adressen

Stiftung Vrouwen in de Beeldende Kunst, Entrepotdok 66, 1018 AD Amsterdam; Cine-
mien (Frauen und Film), Entrepotdok 66,
AD Amsterdam; Stiftung Amazone, Singel
72, Amsterdam; Stiftung Rosa, Pauwstr. 13a,
3512 TG Utrecht (Diese beiden Stiftungen,
die seit 1977 bzw. 1978 bestehen, sind für
Frauenkultur im weitesten Sinne zuständig).
Stiftung Judith Leyster, Postbus 14851, 1015
MH Amsterdam. Die Stiftung vergibt seit
1987 alle zwei Jahre einen Preis an eine
Künstlerin (10000 hfl. sowie Organisation
einer Ausstellung mit *Euvre*katalog). Die
erste Preisgewinnerin war Theresia van der
Pant (vgl. Anm. 4).