

Isabel Schulz

»Wir werden weiter neugierig sein«

Ich bin nicht ich, wenn ich sehe. Dialoge – ästhetische Praxis in Kunst und Wissenschaft von Frauen. Herausgegeben von Theresa Georgen, Ines Lindner, Silke Radenhausen, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1991

»Ich bin nicht ich, wenn ich sehe. Dialoge – ästhetische Praxis in Kunst und Wissenschaft von Frauen« ist der Titel eines in Kiel angesiedelten und von der Kultusministerin Schleswig-Holsteins geförderten Forschungsprojektes. Neun Künstlerinnen und neun Kunstwissenschaftlerinnen aus vier Ländern¹, die auf Einladung der ebenfalls aus Wissenschaftlerinnen und Künstlerinnen bestehenden Kieler Gruppe² zusammenkamen, machten es sich zur Aufgabe, über den Zeitraum eines Jahres hinweg zu zweit und zu mehreren die Bedingungen und die unterschiedlichen Ausdrucks- und Produktionsformen ihrer Arbeit zu reflektieren und neue Formen der Zusammenarbeit zu entwickeln. Die etablierten Diskurse von Kunst und Wissenschaft sowie die Formen der herrschenden Kunstkritik, in denen auch die Ausgrenzungsmechanismen von Frauen angelegt sind, sollten dabei kritisch hinterfragt und die existierenden Grenzen zwischen beiden Bereichen produktiv verschoben oder zumindest sichtbar werden. Eine Fragestellung unter anderen war, »wie Identifikationsmuster (die Kunstwissenschaftlerin spricht stellvertretend für die Künstlerin, identifiziert sich mit Lebensform und Erscheinung) bzw. Abgrenzungsmuster (keine versteht die Sprache der anderen, die Kunstwissenschaftlerin benutzt die Künstlerin für ihre Karriere und umgekehrt) durchbrochen werden können«³, die bei Ausstellungen und Tagungen immer wieder zu Konflikten geführt hatten. Auch vereinzelte Zusammenarbeit beider Seiten im Rahmen von Ausstellungen hatte, wie Theresa Georgen in der Einleitung des Buches konstatiert, bisher »die jeweiligen Positionen unangetastet« gelassen.⁴ Es stellt sich die Frage, ob die traditionellen Kommunikationsprobleme zwischen KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen der Hauptgrund für die Beschäftigung miteinander und für die in letzter Zeit verstärkte Hinwendung von (feministischen) Wissenschaftlerinnen zu zeitgenössischen Künstlerinnen sind, oder ob darin nicht auch ein Zeichen eigener Orientierungsschwierigkeiten, der Defizite und der Krise unseres Faches zu sehen ist? Die Reflexion der eigenen Position kann sicher gerade mit einer Künstlerin als Dialogpartnerin sehr produktiv verlaufen, es bleibt jedoch kritisch zu beachten, mit welchen fremden Federn wir uns womöglich zu schmücken und welchen Festschreibungsängsten wir auszuweichen suchen.

Ein (Teil-)ergebnis des Projektes war die gleichnamige Ausstellung⁵, die im April und Mai dieses Jahres in Kiel an verschiedenen Orten⁶ gezeigt wurde. Da die Erfahrungen aus der Ausstellung mit in den Katalog eingehen sollten, erschien dieser erst später, und zwar im Juli zur 5. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Hamburg, wo die Projektgruppe über ihre Arbeit berichtete und sie zur Diskussion stellte. Das vorliegende Buch zeigt die ausgestellten Werke im Kontext der Dialogsituation und

dokumentiert weitere Arbeitsprozesse und Ergebnisse des Projekts. Da eng miteinander verbunden, soll der Katalog nicht losgelöst von der Ausstellung besprochen werden. Er bietet jedoch auch unabhängig vom Ausstellungsbesuch einen spannenden und aufschlußreichen Einblick in die aktuelle feministische Diskussion grundlegender Probleme unseres Faches. Aufgrund seiner übergreifenden theoretischen Fragestellungen ist das Buch auch für Leserinnen und Leser interessant, die sich ansonsten kaum mit zeitgenössischer Kunst und/oder feministischer Forschung auseinandersetzen. Mich hat es, obwohl ich als »Gasthörerin« von Beginn an das Projekt mitverfolgen konnte, erneut fesseln können und angeregt, über Motive und Ziele meines Tuns nachzudenken. Als Kunsthistorikerin bin ich vor allem an den Erfahrungen der Wissenschaftlerinnen interessiert, was diese Rezension etwas einseitig prägen wird; es wäre spannend, auch die Meinung einer Künstlerin zu dem Projekt zu erfahren.

Vordringliches Ziel der Gruppe war es nicht, der Reihe von Künstlerinnen-Ausstellungen eine weitere hinzuzufügen (der Stellenwert der Ausstellung innerhalb des Projekts war weniger umfangreich veranschlagt gewesen als es die Künstlerinnen dann einforderten), sondern die Orte und Institutionen auf ihre Wirkungsmechanismen in Bezug auf Kunst von Frauen zu befragen. Die Prozesse, die die Zusammenarbeit und der Austausch zwischen den Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen ausgelöst hatten, sollten, soweit möglich, in den gezeigten Werken und ihrer Präsentationsform aufscheinen. Stellenweise ist dies innerhalb der Ausstellung gelungen, obwohl Wesentliches erst im Nachhinein durch die Lektüre des Katalogs deutlich wird. Gerade um den Anteil der Wissenschaftlerinnen zu erfahren, der in der Ausstellung oft nicht sichtbar wurde, ist das Buch unverzichtbar.

Am spannendsten fand ich die sogenannten »Dialogarbeiten«, die auf Initiative einzelner Künstlerinnen per Post im Austausch mit Projektteilnehmerinnen entstanden sind. Diese notgedrungen kleinformatigen künstlerischen Gruppenarbeiten (zum Beispiel in Form von Leporellos) gaben, von Briefen und Kommentaren begleitet, am lebendigsten Zeugnis von den verschiedenen emotionalen und rationalen Ebenen des Dialogs, vom Respektieren oder Überschreiten der Grenzen der Medien, vom Wechselverhältnis zwischen Reagieren und darüber hinausgehendem Agieren in der Rezeption. Traditionelle Vorstellungen von »Einzelwerk« und »Autorschaft« gerieten ins Wanken. Leider erhielten sie in der Ausstellung entgegen ihrer Bedeutung eine marginale Stellung, was zeigt, daß diese Form der ästhetischen Praxis (noch?) keinen Ort der Präsentation gefunden hat. Sicherlich wurde mit der Vorrangstellung des Einzelwerks nicht allein »den Maßstäben der Institution« Rechnung getragen.⁷ Ebenso wird dies den, aus der Verinnerlichung der institutionell geformten Normen erwachsenen Wünschen der Teilnehmerinnen entsprochen haben. Im Rahmen der herrschenden gesellschaftlichen Praxis ist das Bedürfnis, sich mit repräsentativen Werken in der Öffentlichkeit darzustellen, verständlich und legitim, doch steht es in einem gewissen Widerspruch zu der teils in den Werken selbst, teils in den Texten geforderten Infragestellung des traditionellen Subjekt- und Künstlerbegriffes.

In den Räumen der Kunsthalle, wo die Arbeiten von Hella Guth und Heidrun Borgwardt zu sehen waren, trat innerhalb der Ausstellung der Part der Wissenschaftlerinnen am deutlichsten vor Augen, sicher mitbedingt durch die hier am stärksten wirkenden, institutionell geprägten Erwartungen und Erfahrungen im Umgang

mit Kunst von Frauen. Aus der Erkenntnis, daß Künstlerinnen, auch wenn sie es »geschafft« haben und mit Werken im Museumsbestand auftauchen, doch in der Regel schnell wieder in Vergessenheit geraten, »weil keine ›flankierenden Maßnahmen‹ dies verhindern«⁸, präsentierte Irene Below Foto-Text-Tafeln mit biografischen und kulturhistorischen Informationen über die 1908 geborene Künstlerin Hella Guth und ihr künstlerisches Umfeld. Es wäre kurzfristig, diese Tafeln als eine inzwischen überholte museumsdidaktische Maßnahme abzutun, denn es ist offensichtlich, daß die Beachtung und Bewertung der Werke von Künstlerinnen eines solchen Kontextes bedürfen; eines Zusammenhangs, der für das Schaffen von Männern in den Köpfen als bekannt vorausgesetzt werden kann, während er für die Arbeiten von Frauen erst hergestellt werden muß. Die traditionelle Rolle der Kunsthistorikerin als Fürsprecherin und Bewahrerin, die interviewt, recherchiert und dokumentiert, wird hier bewußt eingenommen, um die Präsenz einer Künstlerin in der Kunstgeschichte zu sichern. Das Interesse der Forscherin und ihre Intentionen werden dabei offen dargelegt.

Der Bruch, zu dem es im Laufe des Projekts zwischen Heidrun Borgwardt und Ingeborg Kähler gekommen war, manifestierte sich in der verschiedenen Gestaltung der beiden Räume und in dem Hinweis, daß die Künstlerin mit der Arbeit der Kunsthistorikerin nicht einverstanden sei. Während Heidrun Borgwardt im größeren Raum neue Arbeiten präsentierte, brachte Ingeborg Kähler Borgwardts »Schutzanzug im Falle eines Krieges« von 1981 mit einigen Werken von Künstlern aus der Sammlung zusammen, die ebenfalls Kleidung als Bedeutungsträger thematisieren. Aus dem so entstandenen musealen und kunsthistorischen Kontext ergaben sich inhaltliche Überlegungen zu Themen wie Gewalt und Schutzbedürfnis und deren Beziehung zu Geschlecht und Repräsentation. Darüber hinaus wurden auch Fragen über die geltenden hierarchischen Bewertungsmuster in der Unterscheidung von »universaler« Kunst und »Frauenkunst«, Kunst und Kunsthandwerk sowie international durchgesetzter und regionaler Kunst⁹ berührt, die nicht zuletzt in der Rezeption Heidrun Borgwardts eine Rolle spielen. Die Alternative zu diesem »eigenmächtigen«, instrumentalisierenden Umgang mit dem Werk wäre für die Ausstellungsmacherin die Beschränkung auf die übliche assistierende und affirmierende Funktion gewesen. Beide Haltungen erscheinen mir im Hinblick einer *Zusammenarbeit* zwischen Künstlerin und Wissenschaftlerin nicht befriedigend, einen neuen Weg zu suchen, wurde hier jedoch nicht gewagt. Im Buch werden die Entstehung und die Folgen des Konflikts in zwei unabhängigen, hintereinander stehenden Texten beschrieben, die jeweils die subjektive Sicht der beiden Betroffenen darlegen. Deutlich wird im Text der Künstlerin, die mit großgeschriebenen Initialen in der dritten Person über sich spricht, daß sie die Arbeit der Wissenschaftlerin als kränkende »Enteignung« ihres Werks erfahren hat und ihr die als Abwertung empfundene kritische Distanz vorwirft. Die Wissenschaftlerin dagegen führt den Konflikt auf die Weigerung der Künstlerin zurück, sich mit den Interpretationen der Rezipientin auseinanderzusetzen, wodurch diese scheinbar nicht den erwünschten Rückhalt im Umgang mit dem Werk erhielt.

Der Unterschied zu anderen Gruppenausstellungen zeitgenössischer Kunst bestand (abgesehen von der Tatsache, daß ausschließlich Werke von Künstlerinnen gezeigt wurden) vor allem in der neuen Perspektive, die die vorgegebenen Fragestellungen eröffneten, und die Form und Ort der Werke bewußter und kritischer wahr-

nehmen ließ. Dabei fiel auf, daß hier nicht, wie sonst häufig, in ein fertiges Ideenkonzept »eingepaßte« Werke präsentiert wurden, sondern heterogene Arbeiten (Malerei, Zeichnung, Fotografie, multimediale Installationen), die zum größten Teil innerhalb und für das Projekt entwickelt wurden und die individuellen und aktuellen künstlerischen Positionen bezeichneten. Da kein verbindlicher feministischer Standort als theoretische Vorgabe von der Organisationsgruppe formuliert worden war (was ich eher als ein Zeichen von Stärke als von Schwäche bewerte), bestand eine Offenheit, die sich in einer reichen Vielfalt mehr oder weniger »anti-patriarchaler« Haltungen in den Werken äußerte. Wiederholt auftauchende Themen waren dabei die Befragung des Ortes und die Irritation des herrschenden Blicks, wodurch sich auch zwischen den Exponaten untereinander Korrespondenzen herstellten. Gudrun Wassermann und Silke Radenhausen konzipierten ihre aufeinander bezogenen Arbeiten im Hinblick auf die über dreißig Meter lange gekrümmte Wand in der Stadtgalerie. Die Wand war Anlaß für sie, auf verschiedene Weise die begrenzte, ebene Bildfläche als Voraussetzung des Museumsbildes und seiner festgeschriebenen Perspektive zu hinterfragen. Eine statische Subjektposition wurde gleichermaßen in dem Ensemble »Das Blaue vom Himmel herunterlügen« von Anna Oppermann zur Disposition gestellt. Die dort erfahrbare Überlagerung, Durchdringung von Wort und Bild spielte auch für Silvia Breitwiesers große Folien-Arbeit »Monsieur Sans – Madame Souci. Die Türen von ›Sans, Souci‹« auf der gebogenen Glasfassade der Stadtgalerie eine wesentliche Rolle, die zusätzlich das komplexe Verhältnis zwischen Abbildung, Spiegelung und Transparenz thematisierte. Der Blick hinaus führte zum zentralen Omnibusbahnhof, wo Marianne Eigenheer und Heike Stephan ihre Werke ausdrücklich in einem außerinstitutionellen Rahmen präsentierten, um in der Konfrontation mit den spezifischen Gegebenheiten des Ortes zu versuchen, »künstlerische Arbeit und ihre Vermittlung synchron geschehen zu lassen« und »mit den Mitteln der Kunst Anderes, Neues zu erkunden und kundig zu werden«. ¹⁰ Wie der Dialog mit den unvoreingenommenen, an solchem Platz keine Kunst vermutenden BetrachterInnen ausfiel, kann nicht nachgeprüft werden, doch war es zumindest erstaunlich, daß die schwarz-rot-goldenen Figurationen von Marianne Eigenheer auf den weißen Werbeflächen auch nach zwei Wochen noch nicht durch Graffiti ergänzt worden waren. Die Arbeiten Marianne Pohls und Eva-Maria Schöns im Planetarium bzw. im Zoologischen Museum traten ebenfalls aus dem kunsthistorischen Bezugsrahmen und stellten sich stattdessen in Beziehung zu naturwissenschaftlichen Ordnungsmustern, wobei ein neues Licht auf die Verbindung von Natur(wissenschaft) und Kunst geworfen wurde.

Ein Eindruck der Ausstellung wird durch die Lektüre des Kataloges bestätigt: die Wissenschaftlerinnen scheinen nicht in die Konzepte der Künstlerinnen eingegriffen zu haben. Dennoch ist das Schema »Künstlerin schafft ein Werk, Wissenschaftlerin interpretiert es« in vielen Fällen durchbrochen worden, worüber die Texte Auskunft geben. Wir erfahren zum Beispiel, daß sich Silvia Breitwieser und Theresa Georgen *gemeinsam* bei einem Besuch in Sans Souci mit dem späteren Thema des Werks auseinandergesetzt haben; von Beginn an stand ein Austausch über das sie verbindende Interesse an Bild-Text-Verhältnissen. Oder wir können nachlesen, wie Sigrid Schade im Briefwechsel mit Eva-Maria Schön die künstlerische Produktion und ihre Beschreibung durch die Künstlerin kontinuierlich »begleitet« und reflektiert hat, indem sie der Künstlerin ihre Reaktion auf die Werke mitteilt und eine

Diskussion über bestimmte, für die Arbeit beider Seiten relevante Begriffe initiiert. Zu Werken, in denen Reaktionen der Partnerin als integrierte Bestandteile auftauchen (zum Beispiel von Ines Lindner »beigesteuerte« Texte in Anna Oppermanns Ensemble oder Briefe von Monika Krisch und Horst Günther in den Zeichnungen/Collagen von Marianne Pohl), geben kommentierende Texte der Wissenschaftlerinnen Auskunft über die Entstehungszusammenhänge und Intentionen. Bei einigen Dialogpaaren, wie zum Beispiel bei Katja von der Bey und Gudrun Wassermann wird deutlich, daß die gemeinsamen Diskussionen, zwar nicht unabhängig vom Werk geführt wurden, dieses aber davon unberührt blieb. Die gemeinsame Arbeit dokumentiert sich hier, wie auch bei anderen Paaren, außer im Text der Wissenschaftlerin in Abbildungen, die als »Drittes« eine nicht unwichtige vermittelnde Funktion innehatten.

Das Buch bietet genauere Einblicke in die gemeinsame Arbeit von Wissenschaftlerinnen und Künstlerinnen. Es werden jedoch weniger endgültige Ergebnisse formuliert oder Patentrezepte für einen gelungenen Dialog geboten, vielmehr wird beim Lesen durchgehend eine ungewohnte Bewegung spürbar, die aufkommt, »wenn Vorstellungen der Profession, von Kunst und Qualität zur Disposition stehen«¹¹, – eine Bewegung, die sich übertragen kann und so nach außen wirksam wird. Auch wenn mit dem Begriff »Dialog« teilweise harmonistische Erwartungen verbunden waren (die gerade innerhalb von Frauenprojekten nicht selten sind), so wird schließlich das Akzeptieren seiner konfliktbergenden Struktur¹² als eine Voraussetzung erkannt, um die auftretenden Schwierigkeiten im Projekt besser bewältigen zu können. In den Texten, die versuchen, das Spezifische der erlebten Veränderungen zu charakterisieren, tauchen häufig die Begriffe unhierarchisch, vielschichtig, verschoben, offen, kreisend oder fließend auf. Sie mögen als Schlagworte im Rahmen der Diskussion über »weibliche« Ästhetiken abgegriffen erscheinen, doch werden sie hier innerhalb der verschiedenen Zusammenhänge neu belebt, und es wird nachvollziehbar, was sie bedeuten können.

Die einzelnen Dialogpaare sind individuelle Wege gegangen, so daß sich jedes Kapitel sehr verschieden gestaltet. Manchmal bereitet es Mühe, die verschlungenen Wege der Annäherung, die immer wieder stattfindende Infragestellung der jeweiligen Positionen und Verhaltensweisen zu verfolgen. Das Gewebe aus beschreibenden und resümierenden Texten, aus Briefwechseln, Textcollagen und Gedichten wie auch das außergewöhnlich komplexe Bild-Textverhältnis erfordern, anders als die bunten Ausstellungskataloge, die wie Bilderbücher zu blättern sind, eine genaue Aufmerksamkeit der Leserin oder des Lesers. Andererseits ermöglicht die Einteilung in jeweils für sich abgeschlossene und in beliebiger Reihenfolge lesbare Kapitel auch eine portionierte oder ausschnitthafte Lektüre. Die sechzehn Seiten, die jedem Paar zur Verfügung stehen, beginnen mit reinen Textseiten und schließen mit ganzseitigen Abbildungen. Dazwischen entfaltet sich variationsreich ein nichtlineares, offenes Bild-Textverhältnis, das das Wechselspiel zwischen bildlicher und sprachlicher Kommunikation schon im Lay-out visualisiert.

Was schon für die Ausstellung festgestellt wurde, löst auch der Katalog ein: die verschiedenen individuellen Lösungen sind nebeneinander stehengelassen worden, ohne daß ein Konzept sie in ein einheitliches Muster gezwungen hätte. In diesem Aushalten der Disparität liegt einerseits eine Qualität, andererseits erschwert sie ein resümierendes Erfassen, denn was nicht über einen Kamm geschoren worden ist,

läßt sich auch für eine Rezension nicht über einen Kamm scheren. Es würde zu weit führen, auf einzelne Dialogkonstellationen einzugehen, zumal ich nicht entscheiden wollte, auf welche, da jede auf ihre Art wichtiges zur Sprache bringt. Ich versuche jedoch festzuhalten, was meinem Eindruck nach diese Texte über Kunst allgemein von anderen Katalogtexten unterscheidet. Die Werke werden hier nicht als scheinbar von allen Lebens- und Arbeitszusammenhängen losgelöste betrachtet, sondern im Kontext der Entstehungsbedingungen und der, auch im Hinblick auf die imaginären Adressaten gefällten, bewußten und unbewußten Entscheidungen. Die subjektive Haltung, die Person der Künstlerin wird sichtbar. Ebenso unterliegt das Schreiben über Kunst fortwährend einem Reflexionsprozeß, so daß dasselbe für die Autorin gilt. Die BetrachterInnen/LeserInnen erfahren aufgrund des Offenlegens des Beziehungsgefüges und der abgelaufenen Entwicklungen keinen Ausschluß, sondern werden sich ihrer Rolle als konstituierender Faktor in diesen Prozessen bewußt. In der Wissenschaft Tabuisiertes, wie zum Beispiel der Umgang mit dem subjektiven Empfinden von »Schönheit«¹³ oder »Bedrohung« (durch das Werk), kommt zur Sprache. Ritualisierte Dialogsituationen, wie zum Beispiel die Form des Interviews, werden überwunden, um die erlebte »Mehrschichtigkeit weiblichen Sprechens« nicht von vornherein auszuschließen. Ebenso gibt es Versuche, das, was sich im Raum zwischen Bildern und Texten, Bildern und Bildern, Texten und Texten ereignet und »in der Linearität argumentativer Texte meist verschliffen wird«¹⁴, nicht auszugrenzen, sondern in einer neuen Form des Schreibens und des Einsatzes der Bilder aufscheinen zu lassen.

Wer die Ausstellung gesehen hat und die sie begleitende Broschüre kennt, fragt sich, warum die Werke von Marianne Eigenheer im Katalog nicht auftauchen und die Wissenschaftlerinnen Silvia Eibelmayr und Doris Krininger nicht präsent sind. Heike Stephan, die zunächst mit ihnen in einer Vierergruppe zusammengearbeitet hat, steht nun relativ isoliert für sich und kommentiert selbst ihre Arbeiten. Auf der Diskussion während der Kunsthistorikerinnen-Tagung wurde diese Rücknahme als bewußte Verweigerung der Teilnehmerinnen bezeichnet und zugleich beklagt, denn wenigstens eine Begründung dieses Schrittes hätten die Herausgeberinnen für das Buch erwartet. So bleiben womöglich interessante und berechtigte Kritikpunkte der Öffentlichkeit vorenthalten. Von Teilnehmerinnen eines Projekts, das u. a. versucht, das eigene Selbstverständnis zu beleuchten, hätte ich ein konstruktives Umgehen mit Konflikten erwartet.

Wenn Hierarchien und traditionelle Instanzen wie in diesem Projekt in Frage gestellt werden, ergibt sich ein Machtvakuum, mit dem umzugehen erst neu gelernt werden muß. Die Verhaltens- und Kommunikationsformen stehen hier auf einem besonderen Prüfstand. Was passiert, wenn niemand in der Gruppe, auch die Organisationsgruppe nicht, sich selbstverständlich anmaßt, das letzte Wort zu behalten? Am Beispiel des während der Ausstellungsplanung aufgekommenen »Konflikts um die Wand« wird der Versuch dokumentiert, ohne eine Machtinstanz zu neuen Haltungen und Konfliktlösungen zu gelangen. Dabei werden einige der prägenden Mechanismen im Verhältnis zwischen Künstlerinnen und Vermittlerinnen aufgedeckt. Die Künstlerinnen stehen zum Beispiel unter dem Druck, ihre Professionalität durch ihre kompromißlose Durchsetzungskraft im Hinblick auf ihr Werk beweisen zu müssen. Den Wissenschaftlerinnen wird unfreiwillig die Rolle (und die Macht) zugewiesen, als Fürsprecherinnen »ihrer« Künstlerinnen den Konflikt auszutragen, indem

sie aufgrund ihrer Qualifikation (Instanz Kunstgeschichte) entscheiden sollen, welches Werk die bessere Qualität und damit das Recht auf den gewünschten Ort besitzt. Verweigern sie diese Rolle, werden die Künstlerinnen gezwungen, den Konflikt vor allem untereinander auszutragen (was hier zu einem positiven Ergebnis führte), – ein möglicher Schritt auf dem Weg, konfrontierende Klassifikationen aufzuweichen.

Für alle, die sich mit den Strukturen der konkreten, im Alltag des Kunstbetriebs entstehenden Konflikte auseinandersetzen wollen, ist das Buch sehr zu empfehlen. Ich wünsche, daß es viele Leserinnen und Leser finden wird!

Ich danke Bettina Uppenkamp für die Anregungen aus unseren Diskussionen.

- 1 Künstlerinnen: Silvia Breitwieser (Berlin/West), Heidrun Borgwardt (Kiel), Marianne Eigenheer (Basel), Hella Guth (Paris), Marianne Pohl (Düsseldorf), Anna Oppermann (Hamburg), Eva-Maria Schön (Berlin/West), Heike Stephan (Berlin/Ost), Gudrun Wassermann (Kiel).
Wissenschaftlerinnen: Irene Below (Bielefeld), Katja von der Bey (Berlin/West), Silvia Eibelmayer (Wien), Theresa Georgen (Kiel), Ingeborg Kähler (Kiel), Doris Krininger (Kassel), Monika Krisch (Berlin/West), Sigrid Schade (Berlin/West).
- 2 Theresa Georgen, Ingeborg Kähler, Susanne Opp, Silke Radenhausen, Franziska Stubenrauch und Beatrice Westphal.
- 3 Theresa Georgen in der Einleitung von: »Ich bin nicht ich, wenn ich sehe. Dialoge – ästhetische Praxis in Kunst und Wissenschaft von Frauen«, Theresa Georgen, Ines Lindner, Silke Radenhausen, Berlin 1991, S. 7.
- 4 Ebd., S. 8.
- 5 Vgl. die Rezension von Elke Grittmann in: Frauen Kunst Wissenschaft, Rundbrief

Heft 12, Juli 1991, S. 102-106.

- 6 Neben der Stadtgalerie im Sophienhof waren einige Räume der Kunsthalle, der Zentrale Busbahnhof, das Zoologische Museum und das Planetarium weitere Schauplätze. Parallel fand ein Filmseminar statt, das die Dialogstrukturen zwischen Regisseurinnen und Zuschauerinnen thematisierte, sowie eine Retrospektive »Frauen und Film«, in der u.a. die Filmemacherin Hille Köhne gemeinsam mit der Kunstwissenschaftlerin Katharina Sykora ihre Filme vorstellte. Die dazu erschienene Dokumentation »Frauen und Film« ist zu beziehen über das Kommunale Kino in der Pumpe, Haßstr. 22, 2300 Kiel, Tel. 0431-96303. Fax 0431-93548.
- 7 Theresa Georgen, in: »Ich bin nicht ich ...«, a.a.O., S. 175.
- 8 Irene Below, in ebd., S. 20.
- 9 Ingeborg Kähler, in: ebd., S. 72.
- 10 Doris Krininger in der Broschüre zur Ausstellung, o.S.
- 11 Theresa Georgen, in: »Ich bin nicht ich ...«, a.a.O., S. 13.
- 12 Vgl. Sigrid Schade, in: ebd., S. 184.
- 13 Vgl. Katja von der Bey, in: ebd., S. 130.
- 14 Ines Lindner, in: ebd., S. 114.