

Interviews

172

*Women Artists
as Protagonists*

**BARBARA
GROSS**

Ergänzend zu den Ergebnissen der Impulsforschung des ZADIK in den Archivbeständen von Barbara Gross geben die beiden folgenden Interviews persönliche Perspektiven auf die Arbeit von Barbara Gross als Galeristin. Einerseits berichtet Brigitte Reinhardt als Direktorin des *Ulmer Museums* (heute: *Museum Ulm*) aus Museumssicht über die viele Jahre währende Zusammenarbeit mit Barbara Gross. Andererseits lässt Brita Sachs als Kunstkritikerin der F.A.Z. an ihren Beobachtungen der Galerie-Aktivitäten aus dem Blickwinkel der Berichterstattung heraus teilhaben.

173

In addition to the results of ZADIK's impulse research in Barbara Gross's archive, the following two interviews offer personal perspectives on Gross's work as a gallerist. On the one hand, Brigitte Reinhardt, director of the *Ulmer Museum* (now *Museum Ulm*), reports on the museum's long-standing collaboration with Barbara Gross. On the other hand, Brita Sachs, art critic for the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, shares her observations of the gallery's activities from a journalistic perspective.



Während der mehr als 30 Jahre umfassenden Galerietätigkeit von Barbara Gross realisierte Brigitte Reinhardt, die frühere Direktorin des *Ulmer Museums* (heute *Museum Ulm*), zahlreiche Ausstellungsprojekte mit der Galeristin zu von ihr vertretenen Künstlerinnen – darunter Kiki Smith, Ida Applebroog oder Nancy Spero. Im Interview geben Brigitte Reinhardt und Barbara Gross Einblicke in die Zusammenarbeit zwischen Galerie und Museum und reflektieren über die Ausstellungsprojekte, die sie gemeinsam im *Museum Ulm* verwirklicht haben.

During Barbara Gross's more than thirty years as a gallerist, Brigitte Reinhardt, former director of the *Ulmer Museum* (now *Museum Ulm*), realised numerous exhibition projects with artists represented by the gallery, including Kiki Smith, Ida Applebroog, and Nancy Spero. In this interview, Brigitte Reinhardt and Barbara Gross provide insights into the collaboration between the gallery and the museum and reflect on the exhibition projects they realised together at the *Museum Ulm*.

„Wenige sind so intensiv vom Künstlerischen berührt wie Barbara“

Interview mit Brigitte Reinhardt und Barbara Gross geführt von Nadine Oberste-Hetbleck am 26.01.2024 in Köln (redigierte und ergänzte Fassung)

‘Few are as deeply touched by art as Barbara’

Interview with Brigitte Reinhardt and Barbara Gross, Conducted by Nadine Oberste-Hetbleck in Cologne on 26 January 2024 (edited and supplemented version)

175

Dr. Brigitte Reinhardt war nach einem Studium der Kunstgeschichte in Heidelberg und München mit anschließender Promotion nach einigen beruflichen Stationen – darunter auch Teilhaberin einer Galerie für Münchner Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts in München – von 1980 bis 1990 wissenschaftliche Mitarbeiterin und Vertreterin des Direktors an der *Galerie der Stadt Stuttgart* (heute *Kunstmuseum Stuttgart*). Seit 1990 war sie (die erste weibliche) Direktorin im *Museum Ulm* und leitete das Haus mit einem breiten Sammlungsbestand fast 20 Jahre bis 2009. Die Kunst der Moderne hatte während der letzten zwei Jahrzehnte ihrer Tätigkeit innerhalb der Ausstellungen zahlenmäßig den Schwerpunkt, und als Lieblingsabteilung hat Brigitte Reinhardt selbst einmal die Sammlung Kurt Fried bezeichnet, zu der auch viele Werke amerikanischer Kunst der 1960/70er Jahre zählen. Neben der Ausstellungsreihe zu spätgotischer Bildhauerei in Ulm initiierte Brigitte Reinhardt u. a. eine Serie von 23 Ausstellungen zu Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts, bei der seit 1991 jährlich ein bis zwei Präsentationen zur Arbeit von Künstlerinnen im Programm etabliert wurden.

After studying art history in Heidelberg and Munich and completing her doctorate, Dr Brigitte Reinhardt held a number of professional positions – including partner in a gallery for nineteenth and twentieth century Munich painting – before working as a research assistant and later as deputy director at the *Galerie der Stadt Stuttgart* (now *Kunstmuseum Stuttgart*) [Stuttgart City Gallery (now Stuttgart Art Museum)] from 1980 to 1990. In 1990, she became (the first female) director of the *Museum Ulm*, a position she held for almost twenty years until 2009. In terms of the number of exhibitions presented, modern art was the main focus during the last two decades of her tenure, and Brigitte Reinhardt herself once described the Kurt Fried Collection, which also includes many works of American art from the 1960s and 1970s, as her favourite department. In addition to a series of exhibitions on late Gothic sculpture in Ulm, Brigitte Reinhardt also initiated a series of twenty-three exhibitions in which, since 1991, one or two presentations each year were dedicated to women artists of the twentieth and twenty-first centuries.

Nadine Oberste-Hetbleck (NOH): In unserem heutigen Gespräch würde ich gerne ausgewählte Projekte der Ausstellungsreihe zu Künstlerinnen mit Ihnen besprechen – wie kam es zu den jeweiligen Projekten, wie war die Zusammenarbeit mit Barbara Gross? Bemerkenswert ist, dass von den insgesamt 23 in der Reihe durchgeführten Ausstellungen immerhin acht Künstlerinnen aus dem Programm der *Barbara Gross Galerie* stammten. Das Augenmerk heute möchte ich insbesondere auf die Projekte der 1990er Jahre legen, da dies auch der Schwerpunkt unserer Ausstellung im ZADIK ist. Wie kam es zu dieser Ausstellungsreihe in Ulm mit Künstlerinnen, was gab den Impuls? Die erste Präsentation zeigte das Werk der amerikanischen Künstlerin Ida Applebroog [*IDA APPLEBROOG. Bilder und Objekte*, 29.09.–17.11.1991] (Abb. 1). Brigitte Reinhardt, sie haben einmal gesagt, Ulm sei wie ein kleines Landesmuseum. Und dort haben Sie pionierhaft diese Ausstellungsreihe platziert. Welches Ziel haben Sie damit verfolgt und hätten Sie die Reihe überall platziert – unabhängig vom Ort und Publikum?



Abb. 1 / Fig. 1

Brigitte Reinhardt (BR): Die Ausstellung zu Ida Applebroog habe ich realisiert, weil ich das unbedingt machen wollte. Zu dem Zeitpunkt dachte ich noch gar nicht an eine Reihe. 1989 arbeitete ich noch in *Galerie der Stadt Stuttgart* und fuhr nach Atlanta, um ein Gemälde von Otto Dix als Kurierin zu begleiten. Ich habe dort eine Ausstellung von Ida Applebroog in dem *High Museum of Art* angesehen. So habe ich ihre Arbeit kennengelernt und war begeistert. Ich habe gedacht, wenn ich einmal Direktorin werde, dann stelle ich sie aus. Denn einen Kollegen oder Chef zu überreden, wäre damals sehr schwierig gewesen. Applebroog war ja völlig unbekannt in Deutschland. Tatsächlich kam ich dann 1990 als Direktorin nach Ulm. Dort lag auf meinem Schreibtisch eine Einladung von der *Barbara Gross Galerie* in München. Ich dachte, das ist ja toll, und fuhr nach München. Barbara fand es gut, dass sich ein Museum für ihre Künstlerin interessierte. Die Ausstellung, die sie gezeigt hat, habe ich gar nicht gesehen. Ich habe

Nadine Oberste-Hetbleck (NOH): In our discussion today, I'd like to focus on selected projects from the exhibition series dedicated to women artists – how did these projects come about and what was it like to work with Barbara Gross? It is remarkable that, of the altogether twenty-three exhibitions in this series, eight were by women artists from the programme of *Barbara Gross Galerie*. Today, I would like to focus in particular on the projects from the 1990s, as this is also the focus of our exhibition at ZADIK. How did this series of exhibitions in Ulm with women artists come about? What was the impetus? The first presentation featured the work of the American artist Ida Applebroog [*IDA APPLEBROOG. Bilder und Objekte*, 29 September – 17 November 1991] (Fig. 1). Brigitte Reinhardt, you once said that the *Museum Ulm* is like a small state museum. And it was there that you initiated this pioneering series of exhibitions. What was your aim in doing so, and would you have organised the series anywhere else – regardless of location and audience?

Brigitte Reinhardt (BR): I organised the exhibition with Ida Applebroog because I absolutely wanted to do it. At the time, I wasn't even thinking about a series. In 1989, I was still working at the *Galerie der Stadt Stuttgart* and travelled to Atlanta as a courier to accompany a painting by Otto Dix. While I was there, I saw an exhibition of Ida Applebroog's work at the *High Museum of Art*. That's how I got to know her work, which really impressed me. I thought that if I ever became a museum director, I would exhibit her work. Because it would have been very difficult to convince colleague or a superior. Applebroog was completely unknown in Germany at that time. I then became director of the *Museum Ulm* in 1990. On my desk at the museum was an invitation from *Barbara Gross Galerie* in Munich. I thought it was a good opportunity and travelled to Munich. And Barbara thought it was good that a museum was interested in her artist. I didn't even see the exhibition she was showing. It was only then – 1990 or 1991 – that I actually got to know Barbara. She knew Applebroog. That made it easier for me, of course. Otherwise, I

Barbara erst damals kennengelernt: 1990 oder 1991. Sie kannte die Künstlerin. Das hat es für mich natürlich erleichtert. Sonst hätte ich recherchieren, mich rantasten und eine Bekanntschaft in die Wege leiten müssen. So war es gar nicht schwierig, Ida Applebroog zu überreden, auszustellen.

NOH: Wenn ich mich recht erinnere, war es die erste Einzelausstellung zu Ida Applebroog in einer Galerie, die Sie, Frau Gross, damals in München gemacht haben.

Barbara Gross (BG): Ja, meine Ausstellung 1989 war die erste in Deutschland. Mich haben ihre Arbeiten auf der *documenta 8* im Jahr 1987 beeindruckt. Dort habe ich sie erstmals gesehen und entschieden, sie auszustellen. Es gab gleich ein starkes Interesse an der Künstlerin. In Ulm war jedoch ihre erste richtig große Museumsausstellung. Ich hatte durch meine Galerieausstellung 1989 bereits Bilder vor Ort, aber nicht so große Werke, mit denen man eine Museumsausstellung konzipieren kann. Diese kamen aus Frankreich, den USA und Carla Schulz-Hoffmann, Chefkuratorin an den *Staatlgemäldesammlungen München*, war damals auch ein Fan von Ida Applebroog und hatte ein großes Bild gekauft, das wir dann nach Ulm leihen konnten. Es war sehr kompliziert, alles zu organisieren, und zu entscheiden, was noch aus Übersee kommen sollte. Wegen der großen Formate war es eine aufwändige Ausstellung für zeitgenössische Kunst und ein ungewöhnliches Engagement von Brigitte – vor allem für diese herausfordernde Kunst.

BR: Dazu kam noch: Ich war neu im Museum, ich kam 1990 nach Ulm. Dort gab es schon die progressive *Hochschule für Gestaltung* (HfG), aber die Bürgerschaft war konservativ in einer kleineren Stadt. Ich habe gedacht, na ja, mal sehen, wie sie das aufnehmen. Aber die Eröffnung war toll. Da kam die frühere Leiterin vom Sozialamt und hat gesagt: ‚Frau Reinhard, ich bin erschüttert, ich bin erschüttert.‘ Das fand ich so wunderbar. Die Ausstellung kam sehr gut an, ein Sammler von Barbara wollte sofort etwas abkaufen, hatte aber nicht genügend Geld, weil die Bilder ziemlich teuer waren, schon damals.

BG: Brigitte hat später gesagt, dass sie mit dieser Ausstellung das Ulmer Publikum für diese Art zeitgenössischer Kunst gewonnen hat. In München war man auch beeindruckt von ihrer starken Malerei. Aber ihre Kunst war nicht unbedingt sammler-

would have had to do some research, slowly approach the artist, and try to meet her. So, it wasn't difficult at all to persuade Ida Applebroog to exhibit.

NOH: If I remember correctly, it was Ida Applebroog's first solo exhibition in a gallery that you, Mrs Gross, organised in Munich.

Barbara Gross (BG): Yes, my show in 1989 was her first in Germany. I was impressed by her works at *documenta 8* in 1987. I saw them there for the first time and decided to exhibit them. There was an immediate interest in the artist. But Ulm was her first major museum exhibition. I already had paintings in Munich from my gallery show in Munich in 1989, but not the kind of large works that you need for a museum exhibition. These came from France and the United States. Carla Schulz-Hoffmann, chief curator at the *Staatlgemäldesammlungen München* [Bavarian State Painting Collections], was also a fan of Ida Applebroog at the time. She had acquired a large painting that we were then able to lend to Ulm. It was very complicated to organise everything and to decide what else should come from overseas. Because of the large formats, it was an expensive exhibition of contemporary art and an unusual commitment on Brigitte's part – especially because this kind of art is so challenging.

BR: What's more, I was new to the museum. I came to Ulm in 1990. There was already the progressive *Ulm School of Design* (HfG) there, but the citizens of this small city were rather conservative. I thought, well, let's see how they take it. But the opening was great. The former head of the city's social services department came and said: 'Mrs Reinhard, I'm shaken, I'm shaken.' I thought that was wonderful. The exhibition was very well received. One of Barbara's collectors immediately wanted to buy something but didn't have enough money, because the pictures were quite expensive, even back then.

BG: Brigitte later said that this exhibition was instrumental in opening up the Ulm public to this kind of contemporary art. In Munich, people were also impressed by her powerful paintings. But her art was not necessarily collector friendly. Applebroog's paintings deal with aspects of interpersonal behaviour – including power relations and dependency – and speak of experiences that can also be uncomfortably moving.

freundlich. Applebroog thematisiert in ihren Bildern zwischenmenschliche Verhaltensweisen – auch von Machtverhältnissen und Abhängigkeit – und spricht von Erfahrungen, die auch unangenehm berühren können.

BR: Wir haben auch einen Katalog mit unserem Grafiker im Museum produziert und ich konnte ein Bild ankaufen. Das war sehr erfreulich, denn später, ab 2000, wurde das Museum budgetiert, was bedeutete, dass wir sehr viel weniger Budget bekamen. Dennoch habe ich aus jeder Ausstellung ein Werk gekauft.

NOH: Die Ausstellung ist auch getourt, es blieb nicht nur bei Ulm, sondern es folgten Weitergaben an den *Bonner Kunstverein* und in erweiterter Form an das *Realismus Studio der neuen Gesellschaft für bildende Kunst* (nGbK) in Berlin. Wie kam es dazu und wer hat die organisatorische Betreuung übernommen?

BG: Wir haben als Galerie die Transporte organisiert. Und die Korrespondenz mit der New Yorker Galerie geführt. Es gab viel zu tun.

178

NOH: Das ist auch im Katalog festgehalten, man kann im Vorwort lesen: „Barbara Gross in München unterstützte das Projekt engagiert mit Rat und Tat. Sie stellte Leihgaben aus ihrer Galerie zur Verfügung und vermittelte die Exponate der Galerie Feldman in New York.“

BR: Zu den Eröffnungen der weiteren Ausstellungsstationen ist Ida mitgefahren und war begeistert. Sie hat sich dabei verändert. In Berlin gab es noch keine Gentrifizierung, das Anarchische und Unkonventionelle dort hat sie unglaublich angeregt.

BG: Ida ist eigentlich ein sehr verschlossener Mensch. Während der Reisen (Abb. 2) wurde sie gesprächiger und begann auch offen über die Beweggründe ihrer Arbeiten zu sprechen.

BR: Wir haben als *Ulmer Museum* viele Ausstellungen weitergegeben. Das streben eigentlich alle Ausstellungsmacher:innen an, schon allein aus Kostengründen. Die *neue Gesellschaft für bildende Kunst* (nGbK) in Berlin hat Kataloge übernommen, sonst war sie nicht beteiligt. Aber es gibt andere Projekte, die ich von Anfang an zusammen erarbeitet habe, mit einem anderen Museum oder Ausstellungshaus, und alles geteilt habe, Katalog-Herstellung und so weiter.

BR: We produced a catalogue with our graphic designer at the museum, and I was also able to acquire a picture. That was very gratifying, because later, from 2000 onwards, the museum was budgeted, which meant that we had much less money for acquisitions. Nevertheless, I was able to buy a work from every exhibition.

NOH: The exhibition also went on tour; it wasn't only shown in Ulm, but also travelled to the *Bonner Kunstverein* [Bonn Art Association] – and in an expanded form to the *Realismus Studio* of the *neue Gesellschaft für bildende Kunst* (nGbK) [New Society for Visual Art] in Berlin. How did this come about and who was responsible for the organisation?

BG: As the artist's gallery, we organised the transport. And we also organised the correspondence with her gallery in New York. There was a lot to do.

NOH: This is also documented in the catalogue; you can read in the preface: 'Barbara Gross in Munich supported the project with advice and assistance. She provided loans from her own gallery and arranged the loans from Feldman Gallery in New York.'

BR: Ida travelled to the openings of the other exhibition venues and was thrilled. It changed her. There was no gentrification in Berlin yet, and the anarchic and unconventional atmosphere there was incredibly inspiring to her.

BG: Ida is actually a very reserved person. During her travels (Fig. 2), she became more talkative and began to speak openly about the motivations behind her work.

BR: As the *Museum Ulm*, we have sent many exhibitions on tour. All exhibition organisers try to do this, if only for reasons of cost. The *neue Gesellschaft für bildende Kunst* (nGbK) in Berlin took on a number of catalogues but was not otherwise involved. But there are other projects that I have worked on together from the beginning, with another museum or exhibition venue, and we shared everything, including catalogue production and so on.

NOH: Perhaps we can look at another example. There are an incredible number of exhibitions that have taken place in Ulm, very close together in time. The Applebroog exhibition in 1991 was followed in November of the same year by a month-long

NOH: Vielleicht können wir uns noch ein weiteres Beispiel anschauen. Es gibt unheimlich viele Ausstellungen, die in Ulm stattgefunden haben und dies ganz dicht beieinander. Nach der Applebrook-Präsentation 1991 folgte dann im November desselben Jahres eine einmonatige Präsentation der Werke von Louise Bourgeois [Louise Bourgeois, 08.11.–08.12.1991]. Dazu gab es auch einen konkreten Anlass: Zum zehnten Todestag des Ulmer Sammlers und Stifters Kurt Fried kam es zu dem Ankauf einer Stele. Diese Erwerbung lief über die *Barbara Gross Galerie*. Welche Bedeutung hatte der Ankauf für das Museum? Warum haben Sie sich für eine Arbeit von Bourgeois entschieden?

BR: Ich konnte zu diesem zehnten Todestag ein Kunstwerk für eine bestimmte Summe kaufen. Ich habe mir eine Bourgeois-Ausstellung in einem großen Museum angesehen und überlegt, was kann ich kaufen? Und dann konnte ich mich nicht zwischen zwei Stellen entscheiden. Barbara hat die New Yorker Galerie animiert, uns beide zu schicken. Papierarbeiten hatte ich zum Teil schon erworben und zum Teil noch welche geliehen, die waren ja nicht so teuer. Schließlich habe ich mich entschieden, und dann lief der Ankauf über Barbara.

BG: Für mich war es der erste Verkauf von einer Bourgeois-Skulptur in ein Museum. Das *Ulmer Museum* war das einzige deutsche Museum, das eine Skulptur von ihr erworben hat. Was man in Museen sieht, sind Leihgaben von Sammler:innen. Aus den vielen großen Ausstellungen, die es in Museen, wie beispielsweise in Bielefeld, Hamburg oder Berlin gab, hat sich keine Sammlung ein relevantes Werk leisten können oder wollen. Ich habe mich sehr in München und anderen Orten eingesetzt und immer wieder Arbeiten vorgeschla-

presentation of works by Louise Bourgeois [Louise Bourgeois, 8 November – 8 December 1991]. There was a concrete occasion for this: on the tenth anniversary of the death of the Ulm collector and patron Kurt Fried, a stele by the artist was purchased. This acquisition was mediated by *Barbara Gross Galerie*. What was the significance of this acquisition for the museum? Why did you choose a work by Bourgeois?

BR: On the tenth anniversary of his death, I was able to purchase a work of art for a certain amount of money. I visited a Bourgeois exhibition in a large museum and thought, what can I buy? And then I couldn't decide between two steles. Barbara encouraged the New York gallery to send us both. I had already purchased several works on paper, and some were on loan; they weren't that expensive. I finally made up my mind, and then Barbara mediated the purchase.

BG: For me, it was the first sale of a Bourgeois sculpture to a museum. The *Museum Ulm* was the only German museum to acquire a sculpture by her. What you see in museums are loans from collectors. Of the many large exhibitions that have been organised in museums such as Bielefeld, Hamburg, or Berlin, no collection has been able or willing to afford a relevant

work. I did a lot of lobbying in Munich and other places, proposing works again and again – to no avail. I worked very closely with Bourgeois for many years, and I was later able to build up a large collection of her works. Unfortunately, I had little success with museums. I was more successful with Nancy Spero's works and exhibitions.

NOH: And that was the next joint project in Ulm in 1992. In our exhibition at ZADIK, we explored



Abb. 2 / Fig. 2

gen – ohne Erfolg. Mit Bourgeois habe ich sehr eng viele Jahre zusammengearbeitet, denn später konnte ich eine große Sammlung mit ihren Arbeiten aufbauen. Mit Museen ist mir leider wenig geglückt. Da war ich mit Nancy Speros Arbeiten und Ausstellungen erfolgreicher.

NOH: Und das war dann das nächste gemeinsame Projekt in Ulm 1992. In unserer Ausstellung im ZADIK haben wir die Zusammenarbeit zwischen Nancy Spero und Barbara Gross exemplarisch intensiver untersucht. Diese begann bereits zu Zeiten von *CONTINUUM* – dem von Barbara Gross mitgegründeten Verein zur Förderung von Künstlerinnen. Wie kam es zum gemeinsamen Projekt in Ulm [*Nancy Spero. Women Breathing – Bilder*, 05.04.–31.05.1992] (Abb. 3)?



Abb. 3 / Fig. 3

BR: Ich war in der Zeit sehr viel in New York, zum Teil als Kurierin und zum Teil auch privat. Zudem hatte ich eine deutsche Künstlerfreundin in New York, die mich auf die Fährte von Nancy gesetzt hat. Dort habe ich Speros Arbeit kennengelernt und genauso war es auch mit Eva Hesse. In diesem Fall besuchte ich eine Gruppenausstellung bei Castelli und sehe dort die Arbeit einer jüdischen emigrierten Künstlerin aus Deutschland. Im Anschluss fing ich dann an, mich mit ihr zu beschäftigen. Durch Barbara wurde das natürlich verstärkt. Wenn ich ihr von einer Künstlerin erzählt habe, dann kam: ‚Ja, die kenne ich.‘

OH: Wie funktionierte der Austausch zwischen Ihnen beiden?

BG: Nancy Speros Werk kannte ich sehr gut, da ich sie regelmäßig besuchte. Sie besaß noch fast alles

the collaboration between Nancy Spero and Barbara Gross in greater detail. This began back in the days of *CONTINUUM* – the association that Barbara Gross co-founded to promote women artists. How did the joint project in Ulm [*Nancy Spero. Women Breathing – Bilder*, 5 April – 31 May 1992] come about (Fig. 3)?

BR: I was in New York a lot at the time, partly as a courier and partly privately. I also had a German artist friend in New York who put me on the trail of Nancy. It was there that I discovered Spero's work, and it was the same with Eva Hesse. In this case, I visited a group exhibition at Castelli and saw the work of a Jewish artist who had emigrated from Germany. I then began to delve deeper into her art. This, of course, was intensified by Barbara. When I told her about an artist, she would say: 'Yes, I know her.'

NOH: How did the exchange between the two of you work?

BG: I knew Nancy Spero's work very well because I visited her regularly. She still owned almost everything from her many creative periods. We received many works on commission for planned exhibitions, which then

remained in the Munich warehouse. There was great interest in her work right from the very beginning. We had a lot of correspondence with galleries, museums, and other exhibition spaces that wanted to show her work. In the end, we were always the organisers. For cost reasons, the works came rolled from the New York studio and were then framed in Munich. This saved transport costs. I had also suggested important groups of works for Ulm that had never been shown publicly before. The result was a completely new exhibition.

aus ihren vielen Schaffensperioden. Für geplante Ausstellungen bekamen wir viele Arbeiten in Kommission, die dann im Münchner Lager blieben. Es gab von Anfang an großes Interesse an ihr. Wir führten viel Korrespondenz mit Galerien, Museen und Ausstellungshäusern, die Arbeiten zeigen wollten. Wir waren letztendlich immer die Organisatoren. Aus Kostengründen kamen die Werke gerollt aus dem New Yorker Studio und wurden dann in München gerahmt. So sparte man Transportkosten. Auch für Ulm hatte ich wichtige Werkgruppen vorgeschlagen, die noch nicht öffentlich gezeigt worden waren. So entstand eine völlig neue Ausstellung.

OH: Wie wir auch in der ZADIK-Ausstellung sehen können, ließ sich Spero teilweise von den Orten, an denen sie Ausstellungen zeigte, inspirieren. In der Glyptothek stieß sie auf Anregung von Barbara Gross auf die Motive der Aphrodite, der rasenden Mänade oder Athena. So war es doch dann auch in Ulm...

BR: Ja, ich habe ihr den *Löwenmensch* aus unserer Sammlung nahegebracht und sie fand diese Mensch-Tier-Skulptur aus 35.000 vor Christus interessant. Die Figur wurde von einem Archäologen als *Löwenmann* ausgegraben. Dann kam eine Archäologin und definierte sie als *Löwenfrau*. Der Archäologe Kurt Wehrberger sprach schließlich vom *Löwenmensch*. Aber zur Zeit der Spero-Ausstellung hieß es noch *Löwenfrau*...

NOH: Gerne würde ich noch auf ihre gemeinsamen Reisen zu sprechen kommen.

BG: Wir sind tatsächlich häufig zur Vorbereitung von Ausstellungen gereist – wegen Eva Hesse nach Paris oder zu Kiki Smith nach New York. Und später, wenn Ausstellungen von Ulm aus weiterwanderten. Ansonsten hatten wir gar nicht so viel Zeit. Aber es war stets eine produktive und sehr freundschaftliche Zusammenarbeit. Wir waren auch bei Spero und Golub im New Yorker Atelier. Hier könnte man hinzufügen, dass jahrzehntelang Leon Golub der anerkannte Künstler mit einer großen Galerie in New York war und seine Frau Nancy Spero vor meiner Galerieausstellung bis auf einzelne Präsentationen beispielsweise im ICA in London kaum beachtet wurde. Irgendwann kam ein Kurator und sagte: ‚Da gibt es ja interessante Arbeiten von Nancy Spero. Wo waren die bisher versteckt?‘ Sie erwiderte: ‚Ihr seid Jahre lang über meine Arbeiten einfach drüber

NOH: As we can also see in the ZADIK exhibition, Spero was partly inspired by the places where she exhibited. At the suggestion of Barbara Gross, she came across the motifs of Aphrodite, the raging maenad, and Athena in the Glyptothek in Munich. It was the same in Ulm...

BR: Yes, I introduced her to the *Lion-Human* from our collection, and she found this human-animal sculpture from 35,000 BC interesting. The figure was excavated by a male archaeologist, who described it as a *Lion-Man*. Then a female archaeologist came along and defined it as a *Lion-Woman*. Finally, the archaeologist Kurt Wehrberger spoke of a *Lion-Human*. But at the time of the Spero exhibition, it was still called *Lion-Woman*...

NOH: Now I would like to talk about your travels together.

BG: We actually travelled a lot together to prepare for exhibitions – to Paris for Eva Hesse or to New York for Kiki Smith. And later, when exhibitions travelled on from Ulm. Otherwise, we didn't have that much time. But it was always a productive and very friendly collaboration. We also visited Spero and Golub's studios in New York. It should be added here that Leon Golub had been the recognised artist with a large gallery in New York for decades, and that his wife Nancy Spero had hardly been noticed before my gallery exhibition, apart from individual presentations at the ICA in London, for example. At some point, a curator came and said: 'There are some interesting works by Nancy Spero. Where have they been hidden until now?' She replied: 'For years, you just walked over my work to get to Leon's studio.' I was then the first gallery to show Nancy Spero before Leon Golub. I was slow to appreciate Golub's work. At some point he said: 'Don't you think it would be a good idea to show Spero and Golub together?'

BR: I remember visiting Nancy in her studio and walking past Leon's studio door and thinking: 'It's incredibly rude that we don't go in and say hello first' – because he was so much more famous.

There was another very, very important trip with Barbara, who was already talking to the executor of Eva Hesse's estate at the time. At an exhibition in Paris, we opened discussions about an exhibition project dedicated to Eva Hesse [*EVA HESSE. Drawings in Space – Bilder und Reliefs*, 27 March – 23 May 1994] (Fig. 4, 6). The Americans don't even know where

gestiegen, um zu Leons Atelier zu kommen. 'Ich war dann die erste Galerie, die Nancy Spero vor Leon Golub ausgestellt hat. Mit Golubs Werk habe ich mich erst langsam angefreundet. Irgendwann sagte er: 'Meinst du nicht, es wäre vielleicht eine gute Idee, Spero und Golub zusammen auszustellen?'

BR: Ich weiß noch, als wir Nancys Studio besucht haben und an der Ateliertür von Leon vorbeigelaufen sind, habe ich gedacht: 'Es ist wahnsinnig unhöflich, dass wir da nicht zuerst reingehen und Guten Tag sagen.' – weil er so viel berühmter war.

Es gab noch eine weitere ganz, ganz wichtige Reise mit Barbara, die damals schon mit dem Nachlassverwalter von Eva Hesse im Gespräch war. Angestoßen haben wir das Ausstellungsprojekt zu Eva Hesse [EVA HESSE. *Drawings in Space – Bilder und Reliefs*, 27.03.–23.05.1994] (Abb. 4, 6) bei einer Ausstellung in Paris. Ulm ist eine Stadt, von der die Amerikaner gar nicht wissen, wo sie liegt. Es war daher nicht so einfach, solche internationalen Künstlerinnen nach Ulm zu bekommen. Also haben wir beschlossen, dass wir zu einer Hesse-Eröffnung nach Paris fahren. Dort haben wir Barry Rosen, den Nachlassverwalter, förmlich belagert. Schließlich hat er nachgegeben, unter der Bedingung, dass wir keine große Ausstellung mit dem Gesamtwerk veranstalten, sondern uns auf die Zeit in Deutschland konzentrieren, als Eva Hesse in Kettwig war – sie hatte ihren Mann während eines Stipendiums bei einem Textilunternehmen begleitet. Das war für sie eine wichtige Zeit, da Hesse dort von der Malerei künstlerisch in die dritte Dimension kam, angeregt auch durch die Fabrik.

BG: Von Anfang meiner Galerietätigkeit an war ich hinter Eva Hesse her. Ich hatte schon in New York in der *Robert Miller Gallery*, die ebenfalls Bourgeois vertrat, und mit dem Eva Hesse Estate Gespräche geführt. Es hat gedauert bis ich die Möglichkeit bekam, ihre frühen Arbeiten in der Galerie zu zeigen (Abb. 5). Das waren die Reliefs und Zeichnungen, die bei ihrem Aufenthalt in Deutschland 1964/65 entstanden sind. Und Brigitte hat dann Arnhard Scheidt in Kettwig aufgetan und ermöglicht, dass wir ihn besuchen und erfahren konnten, wo und wie Hesse damals gearbeitet hat.

Ulm is. So it wasn't easy to bring such international artists to Ulm. We thus decided to go to Paris for a Hesse opening. There, we literally besieged Barry Rosen, the executor of the estate. He finally gave in on the condition that we wouldn't do a big exhibition of all her work, but instead concentrate on the time in Germany when Eva Hesse was in Kettwig – she had accompanied her husband on a scholarship at a textile company. This was an important time for her, as Hesse moved from painting into the third dimension artistically, also inspired by the textile factory.

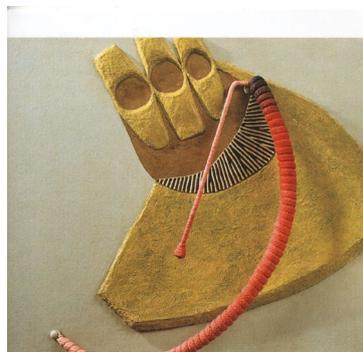
BG: I was after Eva Hesse from the very beginning of my gallery work. I had already had conversations in New York with *Robert Miller Gallery*, which also represented Bourgeois, and with the Estate of Eva Hesse. It took a while before I was given the opportunity to show her early work in the gallery (Fig. 5). These were the reliefs and drawings created during her stay in Germany in 1964/65. And then Brigitte found Arnhard Scheidt in Kettwig and made it possible for us to visit him and find out where and how Hesse worked at the time.

BR: And we also met Eva Hesse's sister in New York – she only spoke English there, but her German came back when she visited Ulm for the opening of the exhibition there.

BG: It was a complex project in terms of the loans. First, we had to find out who was willing to lend works. There were many potential lenders, and the works were very scattered. Then we also arranged for the *Landesmuseum in Münster* (now: *LWL-Museum für Kunst und Kultur*) [Museum for Art and Culture of the Regional Council of Westphalia-Lippe] to take over the exhibition.

BR: Thanks to the very close collaboration, *Robert Miller Gallery* was so accommodating that they even sent us some of the works by post.

NOH: How can we imagine the market situation for Hesse at the time? What was the significance of the museum purchase? Why did you stop showing Hesse in the gallery programme?



Eva Hesse

27. März bis 23. Mai 1994

Ulmer Museum

Abb. 4 / Fig. 4

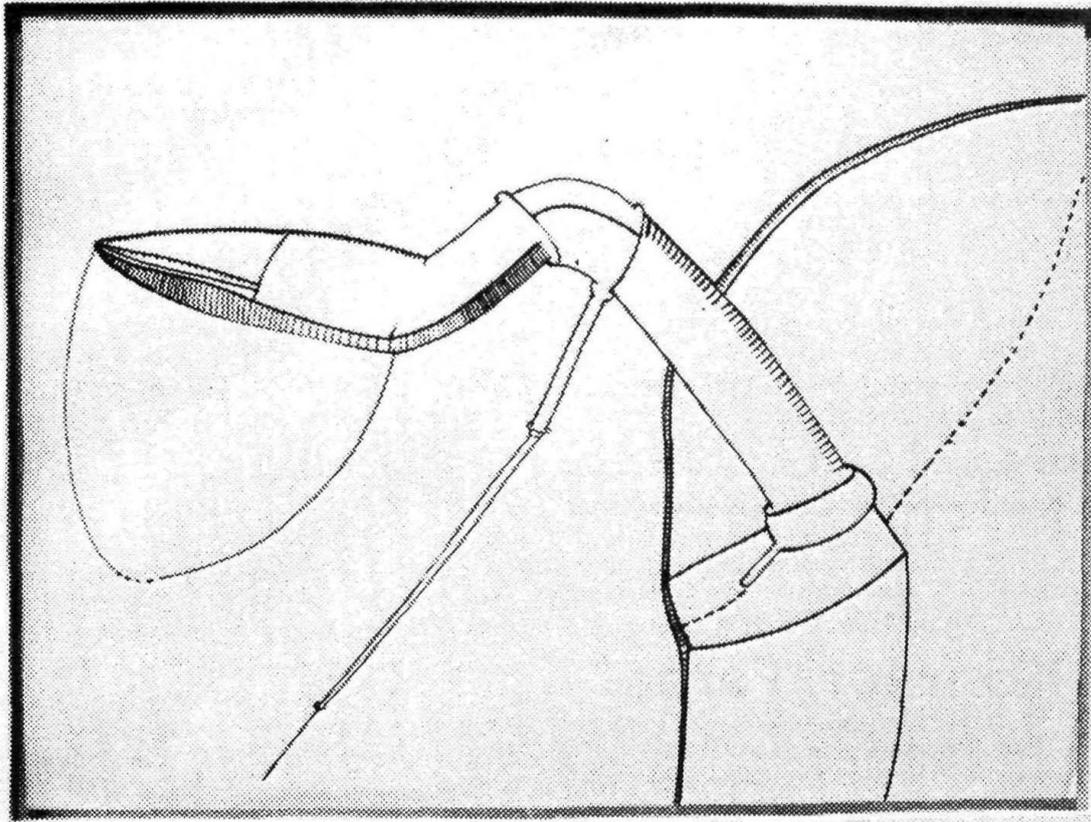


Foto Barbara Gross

Eva Hesses Elemente in unbestimmten Räumen

183

Den Reifungsprozeß, der innerhalb kurzer Zeit aus Eva Hesse, der begabten, aber nach entschiedener Veränderung in ihrer Kunst suchenden Malerin eine Bildnerin von Weltrang machte, verfolgt anhand von Arbeiten auf Papier eine Ausstellung der Barbara Gross Galerie in München.

Die Wandlung der zeitweiligen Schülerin von Joseph Albers vollzog sich auf mehreren Ebenen während eines Deutschlandaufenthaltes in den Jahren 1964 und 1965. Für Eva Hesse, die, 1936 in Hamburg geboren, als Zweijährige mit ihrer jüdischen Familie nach New York emigrieren mußte, kamen damals zur aufwühlenden Begegnung mit dem Geburtsland auch die Begegnung mit den Zero-Künstlern sowie Seherlebnisse auf der documenta III, wo neben Gegenwartskunst die „historische“ Avantgarde gezeigt wurde. Gleichzeitig fand Eva Hesse in der ehemaligen Weberei, die als Atelier diente, in herumliegenden Textilabfällen das Material für erste plastische Arbeiten und damit den Anstoß für die Entwicklung ihrer Konzeptionen aus den Eigenschaften und der Beschaffenheit ungewohnter plastischer

Werkstoffe wie Latex-Stoffen oder Seilen. Auf kurz vor und zu Beginn dieses Aufenthaltes aquarellierten farbigen Zeichnungen streuen kleine Partikel, Linien und undefinierbare, aber präzise geformte Elemente in nicht näher bestimmte Räume. Wie auch andere Blätter, die Rechtecke mit gelegentlich starker Raumwirkung („And he sat in a box“) auf der Fläche variieren und damit den seriellen Skulpturen vorgreifen, bezeugen sie das Stadium zwischen Malerei und Skulptur, das sich mit einem Mal in den schwarz-weißen Tuschzeichnungen biomorph-technoider Konstruktionen klärt. Diese großen, paradoxerweise sinnlichen „Maschinenzeichnungen“ sind die direkten Vorfahren der ersten Materialreliefs – die Ausstellung gibt ein Beispiel mit „legs of a walking ball“ – und Ausgangspunkt für die großen Skulpturen, die Eva Hesse bis zu ihrem frühen Tod 1970 schuf. Die Zeichnungen und Collagen stammen aus dem Nachlaß und kosten zwischen 26 500 und 36 000 Dollar, ein Ölbild von 1964 110 000 Mark. Unsere Abbildung zeigt die Tintenzzeichnung „Untitled“ von 1965. (Bis 20. November.) bsa.

BR: Und wir haben in New York auch die Schwester von Eva Hesse getroffen – dort sprach sie nur Englisch, aber zur Ausstellungseröffnung in Ulm kam das Deutsche wieder zurück.

BG: Es war ein aufwändiges Projekt hinsichtlich der Leihgaben. Zuerst musste eruiert werden, wer bereit ist, etwas auszuleihen. Es gab viele potenzielle Leihgeber:innen, die Arbeiten waren sehr verstreut. Dann haben wir auch die Übernahme der Ausstellung ins *Landesmuseum Münster* (heute: *LWL-Museum für Kunst und Kultur*) organisiert.

BR: Durch die sehr enge Zusammenarbeit ist die *Robert Miller Gallery* uns nachher so entgegengekommen, dass sie uns einiges sogar per Post geschickt hat.

NOH: Wie können wir uns die damalige Marktsituation für Hesse vorstellen? Welche Bedeutung hatte der Museumsankauf? Warum haben Sie Hesse dann nicht mehr im Galerieprogramm gezeigt?

BG: Eva Hesse was an important artist and, as a native German who had to flee Germany as a child during the Third Reich, she would have been very interesting for several German collections. However, apart from a sculpture in the *Kunstmuseen Krefeld* [Krefeld Art Museums] and two drawings in the *Museum Wiesbaden* at the time, nothing was found. Wiesbaden then worked on an Eva Hesse exhibition and collaborated directly with the Estate of Eva Hesse. I offered her works to other museums. In Munich and at the *Museum Ludwig* in Cologne, they were interested in a painting, but Hamburg only wanted everything as a gift. We had access to paintings, drawings, and small sculptures. In the end, no one bought anything. Only drawings went to the *Centre Pompidou* in Paris or the museum in Vienna and, fortunately, an important work on paper went to the museum in Ulm. I had to have an alarm system installed especially for my gallery show. Further exhibitions didn't happen because of the high costs involved and prices of the works.

Minimal Art mit sinnlicher Qualität

Im Ulmer Museum steht mit Werken von Eva Hesse eine wichtige Ausstellung bevor

Ein Ausstellungsprojekt, dem das Ulmer Museum im Programm hohen Rang gibt, nimmt nach bereits einjähriger Vorbereitungs-dauer jetzt auch sicht- und greifbare Gestalt an. Gestern päckten Museumsdirektorin Brigitte Reinhardt und Kunsthistorikerin Friederike Kitschen Pakete und Kisten mit Reliefs und Skulpturen für die Ausstellung der amerikanischen Künstlerin Eva Hesse aus, die am 27. März im Ulmer Museum beginnt. Es ist seit fünfzehn Jahren die erste Ausstellung der Mitte der sechziger Jahre berühmt gewordenen Malerin und Bildhauerin in Deutschland, deren Werk in jüngster Zeit auch in Europa wieder stark beachtet und neu betrachtet wird; zuletzt gab es in Valencia und Paris umfangreiche Retrospektiven.

Das „fast mystische Ansehen“, das Eva Hesse als Künstlerpersönlichkeit genieße, erklärt sich laut Brigitte Reinhardt aus kunstgeschichtlichen Gründen sowie aus dem dramatischen Leben Eva Hesses. Sie wurde 1938 in Hamburg als Tochter jüdischer Eltern geboren und kam 1939 nach New York, wohin sich die Familie vor den Nationalsozialisten retten konnte. Alle Verwandten in Deutschland wurden ermordet. Auf ihre Kindheit hat dieses Schicksal natürlich eingewirkt. Sie studierte in New

York und New Haven – u. a. bei Joseph Albers –, führte eine unglücklich endende Ehe mit dem Bildhauer Tom Doyle und starb 1970 mit erst 34 Jahren an einem Gehirntumor.

Künstlerisch war Eva Hesse an Veränderung, an neuen Wegen interessiert. Bekannt und wichtig wurde sie mit ihren plastischen Arbeiten, die nach Grundlagen der Minimal Art gebaut sind, durch den sensiblen Umgang mit dem Material aber ganz eigene, sinnliche, manchmal organische Qualitäten annehmen. Die im Foto zu sehenden Objekte mit dem Titel „Inside“ sind Beispiele aus dem Spätwerk der Künstlerin, deren Konstitution und Selbstbewußtsein der Aufmerksamkeit und Anerkennung, die sie in USA erntete, gar nicht entsprach.

Die Ulmer Ausstellung konzentriert sich auf ein in der Entwicklung der Kunst Eva Hesses entscheidendes Jahr, das sie 1964/65 in Deutschland verbrachte. Der Textilfabrikant Arnhard Scheidt aus Kettwig hatte sie zu diesem Studienaufenthalt eingeladen. Experimente mit Materialabfällen der Weberei führten sie zum plastischen Arbeiten. Fachkreise und auswärtige Medien haben an der Ulmer Ausstellung und den begleitenden Forschungen bereits viel Interesse angemeldet. Die Schau wird



Eva Hesses Objekte „Inside“: Das Knäuel aus Fäden in den Händen von Museumsdirektorin Brigitte Reinhardt gehört in den Behälter. Foto: Könnike

später unter der Regie der Stiftung Preußischer Kulturbesitz in Berlin gezeigt. pko

BG: Eva Hesse war eine wichtige Künstlerin und als gebürtige Deutsche, die im Dritten Reich als Kind aus Deutschland fliehen musste, wäre sie auch sehr interessant für mehrere deutsche Sammlungen. Außer einer Skulptur in den *Kunstmuseen Krefeld* und damals zwei Zeichnungen im *Museum Wiesbaden* fand man aber nichts. Wiesbaden hat dann an einer Eva Hesse-Ausstellung gearbeitet und mit dem Estate von Eva Hesse direkt zusammengearbeitet. Ich habe ihre Arbeiten in anderen Museen angeboten. In München und am *Museum Ludwig* in Köln war man an einem Bild interessiert, Hamburg wollte alles nur geschenkt. Wir hatten auf Bilder, Zeichnungen und kleine Skulpturen Zugriff. Letztendlich hat keiner gekauft. Nur Zeichnungen gingen ins *Centre Pompidou* nach Paris oder ins Museum nach Wien und eine wichtige Papierarbeit glücklicherweise ins *Ulmer Museum*. Für meine Galerieausstellung musste ich eigens eine Alarmanlage einbauen lassen. Weitere Ausstellungen haben sich dann nicht ergeben, aufgrund der hohen Kosten und Preise der Werke.

BR: Die Ausstellung sollte dann auch noch weitergehen, in die *Neue Nationalgalerie* in Berlin. Es war schon ziemlich ausgehandelt und ist dann in letzter Minute noch gescheitert.

NOH: Eine Ausstellung über die Papierarbeiten von Maria Lassnig, die 1996 bei Ihnen im Haus stattgefunden hat, war vorher im *Kunstmuseum Bern* [*Maria Lassnig – Zeichnungen und Aquarelle 1946–95*, 30.06.–25.08.1996] (Abb. 7).

BR: Diese Ausstellung haben wir übernommen und deshalb waren wir in die Vorbereitung nicht involviert. Ich habe aber einen Text für den Katalog verfasst.

NOH: Nicht zu vergessen ist auch die Ausstellung zu Kiki Smith [*Kiki Smith, Small Sculptures and Large Drawings*, 07.04.–04.06.2001] ...



Abb. 7 / Fig. 7

BR: The exhibition was supposed to go on to the *Neue Nationalgalerie* [New National Gallery] in Berlin. It was pretty much negotiated and then fell through at the last minute.

NOH: An exhibition of Maria Lassnig's works on paper, which took place at your gallery in 1996, was previously shown at the *Kunstmuseum Bern* [Bern Art Museum] [*Maria Lassnig – Zeichnungen und Aquarelle 1946–95*, 30 June – 25 August 1996] (Fig. 7).

BR: We took over this exhibition, so we were not involved in the preparations. But I did write a text for the catalogue.

NOH: And let's not forget the exhibition with Kiki Smith [*Kiki Smith, Small Sculptures and Large Drawings*, 7 April – 4 June 2001] ...

BR: That was my last solo exhibition with an American woman artist. We had previously visited Kiki Smith in her studio in New York. I was able to acquire a work on paper. There weren't enough funds for a sculpture.

NOH: You helped Michaela Melián to develop and exhibit a new project [*Michaela Melián. Speicher: Vom Flüchtigen der Moderne*, 19 April – 22 June 2008]. Could you tell us about it? The show then travelled on to the *Cubitt Gallery* in London and the *Lentos Kunstmuseum Linz* [Lentos Art Museum in Linz].

BG: That was an exhibition for which Michaela did a new site-specific project, which is typical of her. A great piece of work, incredible.

BR: To explain: There's the estate of the *Ulm School of Design*, which was founded after the war as a successor to the Bauhaus. This estate is administered in Ulm. Michaela Melián also knew Alexander Kluge and Edgar Reitz, who taught film at the *Ulm School of Design*. She took that as a starting point. It was very meaningful and important work, also for Ulm, for the history of Ulm and the *Ulm School of Design*. It was truly fascinating.

BR: Das war meine letzte Einzelausstellung mit einer Amerikanerin. Kiki Smith haben wir im Vorfeld gemeinsam in ihrem Atelier in New York besucht. Ich konnte eine Papierarbeit kaufen. Für eine Skulptur hätten unsere Mittel nicht gereicht.

NOH: Michaela Melián haben Sie geholfen, ein neues Projekt zu entwickeln und auszustellen [*Michaela Melián. Speicher: Vom Flüchtigen der Moderne*, 19.04.–22.06.2008]. Könnten Sie darüber sprechen? Die Schau wurde dann an die *Cubitt Gallery* in London und das *Lentos Kunstmuseum Linz* weitergegeben.

BG: Das war eine Ausstellung, bei der Michaela ein neues ortsspezifisches Projekt gemacht hat, wie es für sie typisch ist. Eine tolle Arbeit, unglaublich.

BR: Zur Erklärung: Es gibt den Nachlass der *Hochschule für Gestaltung* in Ulm, die als Nachfolge vom Bauhaus nach dem Krieg begründet wurde. Dieser Nachlass wird in Ulm verwaltet. Michaela Melián kannte zudem Alexander Kluge und Edgar Reitz, die an der *Hochschule für Gestaltung* Film gelehrt haben. Daran hat sie angeknüpft. Es war eine ganz sinnvolle und auch wichtige Arbeit, auch für Ulm, für die Geschichte von Ulm und die *Hochschule für Gestaltung*. Es war wirklich faszinierend.

NOH: Mit Blick auf die Vielzahl der gemeinsamen Projekte und Berührungspunkte: Wie haben Sie die Zusammenarbeit mit der Galerie empfunden, wie war es, sie als Kooperationspartnerin und Geschäftspartnerin zu haben? War das auch ein wichtiger Faktor in der Vorbereitung?

BR: Ja, natürlich, weil ich grundsätzlich viele Informationen über Galerien erhalten habe. So habe ich auch mit anderen Galerien wie beispielsweise mit Fred Jahn und Klaus Gerrit Friese zusammengearbeitet. Ich denke, Galerien leisten Pionierarbeit, sie sind unentbehrlich für die Museen. Einmal als Informationsquelle, dann als Vermittlung. Natürlich sind wenige so intensiv vom Künstlerischen berührt wie Barbara. Sie ist in einem Kunsthistoriker-Haushalt aufgewachsen, kontakt- und vermittlungsfreudig. Das sind nicht alle: Viele denken hauptsächlich ans Verkaufen. Aber die, mit denen ich zu tun hatte, waren eigentlich alle auch idealistisch.

NOH: Und welchen Stellenwert hatte die Zusammenarbeit mit Brigitte Reinhardt für Sie, Frau Gross? Das ist schon außergewöhnlich intensiv gewesen, oder?

NOH: Looking at the large number of joint projects and points of contact: How did you feel about working with the gallery? What was it like to have a gallery as a co-operation partner and business partner? Was that also an important factor in the preparations?

BR: Yes, of course, I basically got a lot of information from galleries. I also worked with other galleries, such as Fred Jahn and Klaus Gerrit Friese. I think galleries do pioneering work; they are indispensable for museums. First as a source of information, then as a mediator. Of course, few people are as deeply touched by art as Barbara. She grew up in an art historian household and is very sociable and outgoing. Not everyone is like that: many think mainly about selling. But the gallerists I have worked with have all been idealistic.

NOH: And how important was the collaboration with Brigitte Reinhardt for you, Mrs Gross? It was extremely intense, wasn't it?

BG: Yes, it was extraordinary. I have never worked with a museum as intensively as I did with Brigitte in Ulm. It was a particular stroke of luck. You were interested in women artists, and it was important to you to show their work in the museum – one could say: finally! I fought for women artists, but I couldn't demand anything, so I was very reserved. First there had to be interest, then I delivered and passed on my knowledge and my conviction about art. That's how I was able to open doors. But there were also disappointments, promises made by museums that were not kept. The commitment of the *Museum Ulm* is perhaps comparable to that of the *Bonner Kunstverein* – there was a long-standing interest there in women artists, including those from my programme, such as Katharina Sieverding, Silvia Bächli, Nancy Spero, Ida Applebroog, among others. At the time, there were no other exhibition spaces in Germany with such a focus.

BR: In Ulm, they said: 'Reinhardt only exhibits women. With her, you either have to be dead or be female.' My reaction was: 'We organise relatively many exhibitions, maybe six a year, and only one or two of them are by a woman artist.' Fortunately for me, the reaction of the national press, for example from the *F.A.Z.* and the *Süddeutsche*, was very good. The three local newspapers in Ulm at the time reported constantly. Television crews came from Bavaria and Baden-Württemberg. And the magazine *art* often

BG: Ja, das war außergewöhnlich, ich habe mit keinem Museum so intensiv zusammengearbeitet, wie mit Brigitte in Ulm. Das war ein besonderer Glücksfall. Künstlerinnen interessierten dich, und es war dir wichtig, ihre Arbeit im Museum – man kann sagen: endlich! – auszustellen. Ich habe für Künstlerinnen gekämpft, konnte aber nichts fordern und war deshalb sehr zurückhaltend. Es musste erst Interesse bestehen, dann habe ich geliefert und mein Wissen und meine Überzeugung von der Kunst weitergegeben. So konnte ich Türen öffnen. Aber es gab auch Enttäuschungen, Versprechungen von Museen, die nicht eingehalten wurden. Das Engagement vom *Ulmer Museum* lässt sich vielleicht noch mit dem des *Bonner Kunstvereins* vergleichen – dort bestand lange ein Interesse an Künstlerinnen und aus meinem Programm an Katharina Sieverding, Silvia Bächli, Nancy Spero, Ida Applebroog und anderen. Sonst gab es kein deutsches Ausstellungshaus, das einen solchen Schwerpunkt damals verfolgt hätte.

BR: Es hieß dann in Ulm: ‚Die Reinhardt stellt nur Frauen aus. Bei ihr muss man entweder gestorben sein oder weiblich.‘ Meine Reaktion war entsprechend: ‚Wir veranstalten relativ viele Ausstellungen, vielleicht sechs pro Jahr, und davon sind nur eine oder zwei zu einer Künstlerin.‘ Zu meinem Glück war die überregionale Presseresonanz zum Beispiel von F.A.Z. und *Süddeutsche* sehr gut. Die damals drei vor Ort bestehenden Zeitungen in Ulm haben permanent berichtet. Von Bayern wie aus Baden-Württemberg kam das Fernsehen. Und die *art* brachte oft einen Vorbericht, teilweise auch längere Artikel. Ich bin bewusst nicht als Feministin aufgetreten, das hätte einem Teil des Gemeinderats nicht gefallen. Deswegen habe ich von Feminismus eigentlich nicht so viel gesprochen, sondern habe ihn gelebt. 

published a preview, sometimes even longer articles. I deliberately didn't present myself as a feminist, because some of the city councillors wouldn't have liked that. So I didn't actually talk so much about feminism – but I lived it. 

Videomitschnitt auf YouTube:
Video Recording on YouTube:

