

REBELLINNE

WILD,
UNVERSCHÄMT
UND
UNERHÖRT:
PIONIERINNEN
DER 1970ER
UND 1980ER
JAHRE



EINLEITUNG

KÜNSTLERINNEN

ELVIRA BACH Raum 2
INA BARFUSS Raum 2
MIRIAM CAHN Raum 2
MONIKA FUNKE STERN Raum 1
SABINE HERRMANN Raum 3 und 4
JOHANNA KANDL Raum 3 und 4
JUTTA KOETHER Raum 3 und 4
KÄTHE KRUSE Raum 2 und 4
VERENA KYSELKA Raum 3
MICHAELA MELIÁN Raum 3 und 4
CHRISTA NÄHER Raum 3 und 4
HILKA NORDHAUSEN Raum 1
BETTINA SEMMER Raum 3 und 4
GABRIELE STÖTZER Raum 1
ROSEMARIE TROCKEL Raum 2 und 4
ANNA VONNEMANN Raum 1 und 4
WEIBSBILDER Raum 3

Mit der Ausstellung REBELLINNEN zeigt die Kunsthalle Emden im Jubiläumsjahr eine Präsentation von Werken ausschließlich von Künstlerinnen. Sie alle beeinflussten die Kunstszene in den 1980er Jahren, in denen die Kunsthalle gegründet wurde. Geprägt von den gesellschaftlichen Strukturen und politischen Verhältnissen, wirkten ihre Arbeiten als Seismographen ihrer Generation.

Vom 3. Oktober 2027 bis zum 27. Februar 2028 sind die REBELLINNEN Teil der Sammlungspräsentation „Bilder, die wir lieben“: In vier Räumen weichen die Werke männlicher Künstler den Arbeiten der REBELLINNEN. So entsteht eine Rebalance, die die Sammlung aus sich heraus nicht herstellen kann, denn weniger als zehn Prozent der Werke im Bestand der Kunsthalle Emden stammen von Künstlerinnen.

Drei der ausgestellten Künstlerinnen sind in der Sammlung vertreten: Elvira Bach, Ina Barfuss und Miriam Cahn. Hinzu kommen Leihgaben von Monika Funke Stern, Sabine Herrmann, Johanna Kandl, Jutta Koether, Käthe Kruse, Verena Kyselka, Michaela Melián, Christa Näher, Hilka Nordhausen, Bettina Semmer, Gabriele Stötzer, Rosemarie Trockel, Anna Vonnemann und den Weibsbildern.

Die Ausstellung wurde in Zusammenarbeit mit Künstlerin und Zeitzeugin Bettina Semmer kuratiert, die im Umfeld der Neuen Wilden in den 1980er Jahren in Hamburg, Köln und London arbeitete.

*Geschlechtliche und häusliche
(sexuelle, familiäre) Verhältnisse sind
demnach Produktionsverhältnisse.
Die Unterscheidung von privater und
öffentlicher Sphäre erweist sich als Illusion.*

Silvia Federici

PIONIERARBEIT

Ein Blick auf die Geschichte der Documenta zeigt, wie marginal die Beteiligung von Künstlerinnen über Jahrzehnte hinweg war.

1955 waren unter 148 Teilnehmenden der Documenta I nur vier Künstlerinnen. 1959 waren es sechs von 338 (2 %), 1964 neun von 361 (3 %) und 1968 fünf von 151 (3 %). Erst 1972 stieg der Anteil bei der Documenta 5 mit 20 Frauen bzw. weiblich gelesenen Personen auf knapp 10 %. Bei der Documenta 6 (1977) und Documenta 7 (1982) sind jeweils knapp 13 % Frauen beteiligt, bevor es 1987 wieder nur 11 % waren.

Parallel dazu entstand seit Beginn der 1970er Jahre eine eigene feministische Ausstellungspraxis. Frauen organisierten sich, gründeten Netzwerke und schufen eigene Öffentlichkeiten. Sie thematisierten patriarchale Gewalt, Körper, Sexualität, Familie, Arbeit und die Machtverhältnisse des Kunstbetriebs.

- 1972 Womanhouse, Los Angeles
- 1973 Zur Situation der Frau in Familie – Beruf – Gesellschaft (Evelyn Kuwertz u.a.)
- 1975 Magna Feminismus, Wien, organisiert von VALIE EXPORT
- 1977 Künstlerinnen International 1877–1977, Berlin (Sarah Schumann, E. Kuwertz u.a.)
- 1982 Unbeachtete Produktionsformen (Monika Funke Stern u.a.)
- 1986 Das Verborgene Museum, Berlin (Evelyn Kuwertz u.a.)

Diese Ausstellungen waren mehr als eine Ergänzung zur etablierten Kunstgeschichte. Sie stellten deren Voraussetzungen infrage: Wer wird als Künstler anerkannt? Wer erhält Öffentlichkeit? Wer wird gesammelt, ausgestellt und kanonisiert – und wer bleibt unsichtbar?

Im Kontext der zweiten Welle der Frauenbewegung, die sich Ende der 1960er Jahre in Westeuropa und den USA formierte, wurde der Slogan „Das Private ist politisch“ zu einem zentralen Leitmotiv. Künstlerinnen griffen die geschlechtsspezifischen Zwänge, Beschränkungen und Hierarchien des Privatraums auf und machten sie zum Gegenstand ihrer Arbeit. Helke Sander, die 1968 den Aktionsrat zur Befreiung der Frau mitgründete, thematisierte diese Fragen auf dem 23. SDS-Kongress 1968 in Frankfurt und löste damit einen heftigen Tumult aus.

Ein weiterer Meilenstein war die Aktion „Wir haben abgetrieben!“, die am 6. Juni 1971 als Titelgeschichte des Stern erschien. 374 Frauen bekannten sich öffentlich dazu, eine Schwangerschaft abgebrochen und damit gegen das damals geltende Recht verstoßen zu haben. Die Aktion sorgte für große Aufmerksamkeit und gab wichtige Impulse für die Gründung feministischer Gruppen, die sich für die Abschaffung des § 218 einsetzten. In der DDR wurde der Schwangerschaftsabbruch ab März 1972 durch die Fristenregelung in den ersten zwölf Wochen legal und eigenverantwortlich möglich.

Auch die Medien wurden zum Schauplatz feministischer Kritik. „Macht die Pille frei?“, eine Fernsehdokumentation von Helke Sander und Sarah Schumann aus dem Jahr 1973, gehörte zu den wichtigen westdeutschen Frauendokumentarfilmen der 1970er Jahre. Sander stellte darin die vermeintliche Befreiung durch die Pille infrage und deutete sie zugleich als mögliches Instrument gesellschaftlicher Kontrolle über den weiblichen Körper.

Sorgearbeit, die überwiegend von Frauen geleistet und häufig unsichtbar gemacht wird, wurde erneut in den Fokus genommen, genau wie die Gewalt gegenüber der Natur als „Mutter Erde“.

1972 erschien der Bericht „Die Grenzen des Wachstums“ des 1968 gegründeten Club of Rome.

Die dritte Welle des Feminismus, ungefähr von den frühen 1990er-Jahren bis in die 2000er-Jahre, entstand teilweise als Reaktion auf die zweite Welle und erweiterte deren Themen und Perspektiven.

Ein zentraler Unterschied war die stärkere Betonung von Vielfalt und unterschiedlichen Lebensrealitäten von Frauen. Feministische Positionen sollten nicht mehr selbstverständlich von den Erfahrungen weißer, westlicher, heterosexueller Frauen aus der Mittelschicht ausgehen. Fragen von Herkunft, Klasse, Sexualität, Behinderung und kultureller Zugehörigkeit rückten stärker in den Mittelpunkt.

Ein wichtiger Begriff wurde Intersektionalität. Er beschreibt, dass verschiedene Formen von Ungleichheit – etwa Geschlecht, soziale Herkunft und Rassismus – zusammenwirken können und nicht isoliert betrachtet werden sollten.

Monika Funke Stern (1943 in Bergisch-Gladbach), Medienkünstlerin, Malerin, Fotografin, Regisseurin, Autorin und Doktorin der Philosophie, begann in den 70er Jahren als freie Filmemacherin. Sie ist Autorin experimenteller Filme und Texte, verfasste film-theoretische Beiträge und ist Dokumentarfilmerin, Galeristin und Ausstellungsmacherin. Ihre Plakate – Sommeruniversität für Frauen 1977, zur Frauenarbeitslosigkeit vom Internationalen Frauentag 1978 und zur Gründung des Verbands der Filmarbeiterinnen, 1980 (50% der Produktionsmittel für Filme von Frauen) zeigen ihr bereits in den 70er Jahren beginnendes Engagement.

WERKE

Es lebe das Lustnetto, 1986
Mittelteil 185 × 100 cm,
Seitenteile je 145 × 45 cm
Inkjetdruck auf Leinen,
gerahmt

Triptychon aus Stills des
Films „Am nächsten Morgen
kehrte der Minister nicht an
seinen Arbeitsplatz zurück“
mit Udo Kier, Magita Haber-
land u.a.

Die Story: Der Minister, verant-
wortlich für die Steigerung
des Lustnettos (mehr Konsum,
mehr Wachstum, mehr AKWs,
mehr Autobahnen, mehr Lust)
beraumt eine Konferenz an,
um diese seine These zu
verkünden. Die Konferenz
beginnt, der Minister ist ver-
schwunden. Seine Sekretärin
spekuliert: er sei auf eine Reise
gegangen, aber ob er das
übersteht, kann sie nicht sa-
gen. Es gibt drei Thesen: Er ist
regrediert, in den Uterus zu-
rückgekehrt und gibt seinen
Pass dem Tod im Boot auf der
Fahrt durch die Vagina ab.
„Die Arbeit ist dem Jüngsten
Gericht von Fra Angelico
nachempfunden: in der Mitte
der Chef, rechts die Seligen,
(die Energievisionäre), links
die Verdammten. Die Wieder-
belebung des Ministers war
eine der ersten Computerani-
mationen im Film weltweit, das
making off ist im Filmmuseum
Düsseldorf zu sehen.“

*Arme Moni in deiner
Wanne*, 1976,
40 × 30 cm, Lithografie

Theorie I und III, Take Care!, 1977
je 21 × 15 cm, Rapidograph
auf Papier

50%, Verband der Film-
arbeiterinnen, 1980
Plakat, Din A2

FILME

Die Netze, 1978
Super-8 auf DV, 7 Min.,
Produktion: FunkeFilm

Es lebe das Lustnetto, 1986
16 mm auf DV, 4 Min.,
Trailer zum Film
„Am nächsten Morgen kehrte
der Minister nicht an
seinen Arbeitsplatz zurück“,
Produktion: FunkeFilm

Leihgaben der Künstlerin

Hilka Nordhausen (1949 in Hamburg – 1993 in Berlin) war eine deutsche Konzeptkünstlerin, Zeichnerin, Malerin und Autorin. Nach Schulabschluss und einer Lehre als Drogistin studierte Hilka Nordhausen von 1970 bis 1975 freie Kunst an der Hochschule für bildende Künste Hamburg bei Franz Erhard Walther und Gerhard Rühm. Eine Reise nach Paris 1975 und der Besuch der Buchhandlung Shakespeare & Company brachte sie auf die Idee, etwas Ähnliches zu gründen. Dabei wollte sie die Idee mit ihren Vorstellungen von einer anderen Art, mit Kunst umzugehen, verknüpfen und gründete die Buch Handlung Welt, die von November 1976 bis Dezember 1983 bestand und sie zu einer wichtigen Figur der Hamburger Kunstszene in den 1970er und 1980er Jahren weit über Hamburg hinaus machte. Malerei: Ihre eigene künstlerische Arbeit bewegte sich zwischen konzeptueller Zeichnung und Aktionskunst. Sie arbeitete auch literarisch (Gedichte, Romane, experimentelle Texte), war Darstellerin in Filmen, malte auf alltäglichen Materialien wie Packpapier, Kartonagen und Zeitschriften wie dem Stern. 1980 war sie Teil der ersten Gruppenausstellung, die Martin Kippenberger mit Freunden im Künstlerhaus Hamburg unter dem Titel „Aktion Pisskrücke“ organisierte.

WERKE

Zwei Exemplare des Stern,
übermalt, 1979
Leihgabe Michael Kellner

Ausgestellt sind zwei Exemplare der Stern-Übermalungen, die zwischen 1979 und 1981 entstanden: „Seite um Seite übermalte Zeitschriften, vorwiegend ‚Der Stern‘. Es liegen meist 8 bis 12 Illustrierte nebeneinander. Das erste Blatt ist trocken und kann umgeblättert werden, wenn das letzte bemalt ist. So entstehen manchmal bis zu 60 Blätter am Tag.“ (Hilka Nordhausen, Kommentar in einer Dokumentation ihrer Arbeiten).

Gesamtkunstwerk Welt
Buch Handlung
Fotos von Michael Kellner
S/W Fotos ausgedruckt auf A3

„Buch Handlung Welt war für mich ein künstlerisches Konzept. Ich verstand mich ja selbst durchaus als Konzeptkünstlerin, hatte viele Wandarbeiten, die in einem Zeitkontext standen, gemacht und war der Ansicht, dass sich hier etwas öffnet, wenn sich malerisches Arbeiten auf ein Zeitmoment hin entwickelt.(...) Buch Handlung Welt war für mich die Konsequenz aus allem, was ich vorher im künstlerischen Bereich und Schreiben gemacht habe, verknüpft mit meinen Erfahrungen aus der Studentenbewegung und meinem Anspruch an Avantgarde“ (aus: Die Erfindung der Neuen Wilden, Ludwig Forum, Aachen 2019)

„Auch jetzt ist es noch nicht zu spät, Künstler zu sein! Es ist sogar das einzige, das heute einen Sinn macht, weil man anders dem Lebenssinn der modernen negativen Welt kaum auf die Spur kommen kann. Alle lügen. Keiner wird es einem sagen. Keiner sagt es einem (außer der eigene Körper, wenn er weint).“
Hilka Nordhausen

Gabriele Stötzer (1953 in Emleben) absolvierte ab 1969 in Erfurt eine Ausbildung zur Medizinisch-Technischen Assistentin. Danach holte sie ihr Abitur nach und studierte Germanistik und Kunsterziehung. Während ihres Studiums kam sie mit der oppositionellen Literatur- und Kunstszene in Jena in Kontakt. 1976 wurde sie wegen einer Petition gegen die Entlassung eines kritischen Kommilitonen von der Hochschule relegiert und zur „Bewährung“ in die Produktion geschickt. Im selben Jahr verhaftete sie die Stasi, weil sie Unterschriften für Wolf Biermann gesammelt hatte. Während ihrer Haft trat sie in den Hungerstreik und wurde zwangsoperiert. In dieser Zeit begann sie, experimentelle Texte mit einer eigenständigen, weiblich geprägten Ausdrucksweise zu verfassen.

1980 übernahm Stötzer die Leitung der privaten „Galerie im Flur“, wo sie Werke der alternativen Thüringer Kunstszene, später auch Künstler aus der gesamten DDR zeigte. Wegen ihrer wachsenden Bedeutung wurde die Galerie 1981 von der Stasi geschlossen. Stötzer stand bereits seit längerer Zeit unter intensiver Überwachung.

Als Künstlerin arbeitete sie mit Fotografie, Super-8-Film, Grafik und Weberei. 1984 gründete sie die Künstlerinnengruppe Erfurt, in der auch Verena Kyselka mitarbeitete, und die unter anderem als **Exterra XX** auftrat. Trotz staatlicher Repression behauptete sie sich als Künstlerin. Unterstützung fand sie in selbst initiierten Kollektiven sowie in der DDR-Punkszene. Ihre künstlerische Freiheit wurde vom DDR-Regime als Widerstand verstanden. Wie die Stasi ihre Arbeit bewertete, zeigt ein Eintrag in ihrer Akte: „... malt wie die Neuen Wilden im Westen!“

2026 zeigen folgende Institutionen das Werk Stötzers: Das MINSK, Kunsthaus Potsdam, Schinkel Pavillon, Gropiusbau. Im Oktober 2026 erhält Stötzer in Goslar den **Kaiserring**, eine der weltweit bedeutendsten Auszeichnungen für moderne Kunst. Die Erfurter Künstlerin wird damit für ihr kompromissloses Werk geehrt, das Biografie, Widerstand und künstlerische Freiheit auf einzigartige Weise verbindet.

WERKE

Undine geht, 1989
Siebdruckbuch, mit Walther
Sachs, signierte Edition (26/50)

Undine ist eine mythische
Wasserfrau – eine Figur
zwischen Mensch und Natur-
geist. In der Literatur wurde sie
häufig mit Weiblichkeit und
Begehren verbunden. Für
Stötzer ist vor allem Ingeborg
Bachmanns „Undine geht“
wichtig, die aus einer weib-
lichen Perspektive über die
zerstörerische Welt der Männer
spricht und sich von ihr ab-
wendet. Stötzers „Undine“
geht nicht mehr, sondern
„kommt“. Sie versteht sie als
eine „weibliche Urkraft“, die
zurückkehrt und sich der Zer-
störung stellt.

Kalender „Umdutz“, 1990
Linoldruck, Maße variabel,
mit Monika Andres und
Verena Kyselka

Stasiakte, Auszüge
als Fotokopie
BstU- Kopie, MfS, BV Erfurt,
OV „Toxin“, (ungestempelte
Stasiakte, die Gabriele Stötzer
bei der ersten Akteneinsicht
1992 vorlag), Seite 1–4, Band I,
und Seite 124–128 (rechts
oben), Band IV

„Frauenjahr“, 1982,
zwei Postkarten
je 15 × 10 cm, Unikate,
s/w Foto handgestempelt

Leihgaben der Künstlerin

Anna Vonnemann (1949 Dortmund) studierte 1976–82 Freie Kunst bei Franz Erhard Walther an der Hochschule für bildende Künste Hamburg. Nach dem Studium lebte sie in New York und Wien, wo sie 1990 die Kammermusik-Vereinigung Wien gründete und bis 2000 leitete. Seit 2001 lebt und arbeitet sie als freischaffende Malerin in Berlin. Früh inspirierten sie die Schriften Wilhelm Reichs zum Bau eines Orgonakkumulators (eine von Wilhelm Reich entwickelte Kiste, die angeblich die hypothetische Lebensenergie „Orgon“ sammeln soll). In den 1980er Jahren stand der Kasten im Hamburger Treppenhaus. So gelangte er zu Albert Oehlen und Martin Kippenberger, die ihn mit Farbe und Haferflocken bemalten und verkauften.

„Als ich das letzte Mal auf der Art Cologne war, etwa 1981, hatte ich eine schwere Migräne und suchte eine Sitzgelegenheit. Hinter mir war ein Messestand, an dem ein Gespräch von Männern stattfand. Nach und nach erkannte ich ihre Stimmen; sie sprachen über Frauen in der Kunst – und lachten darüber. Schließlich kamen sie zu dem Schluss: ‚... die brauchen wir nicht. Aber einige müssen wir pro forma drin halten, damit wir was zu f..ken haben.‘ Das Erlebnis stürzte mich in eine tiefe, jahrelange Krise. Nicht nur meine Kollegen dachten so – auch die Galeristen funktionierten nach diesem Prinzip. Wie sollte man dagegen ankommen? Auch die Frau als Muse empfinde ich als eine Form der Vergewaltigung. Als Ideengeberin sind Frauen willkommen – aber selbst aktiv werden sollen sie nicht.“

WERKE

Zwei Fotos von 1977
in der Größe ca. 35 × 25 cm,
von der verschollenen Arbeit:
ohne Titel (Graues Bild), 1977,
2 Tafeln à 190 × 140 cm,
Öl auf Leinwand

Ohne Titel, 1979
je 190 × 140 cm, Wand-Boden-
arbeit, Tempera auf Papier

Als Schülerin Franz Erhard
Walthers überträgt Vonne-
mann dessen Fragen nach
Material, Handlung und
Wahrnehmung in die Malerei.
Ihre frühen Arbeiten sind
körperbezogene Bildträger-
Objekte, die performativ
mit ihrem Körper inszeniert
werden.

Dindia 1 u. 2, 2010
40 × 28 cm, Öl auf Leinwand

In ihren Porträts untersucht
Vonnemann die manuelle
Reproduktion. Die Wieder-
holung zeigt die unvermeid-
liche Differenz: Jede erneute
Ausführung wird zum neuen
Original.

*Vorrichtung als Gehhilfe
für Hemiparese-Betroffene*,
um 2009
Computer und Weste

*Maschine zum Testen der
Vorrichtung als Gehhilfe*, 2019
40 × 62 × 40 cm, Metall, Kabel,
Strom

Die Erkrankung ihrer Tochter
infolge eines pränatalen
Schlaganfalls führte Vonne-
mann zur Entwicklung einer
sensorischen Prothese für
Menschen mit Hemiparese.
Sie ermöglicht trotz Lähmung
ein physiologisch korrektes
Gangbild. Hierfür erhielt sie
2019 den Zugabe-Preis der
Körper-Stiftung. Für die klini-
sche Erprobung der Prothese
entwickelte Vonnemann
eine Maschine, die den Gang
halbseitig gelähmter Men-
schen simuliert.

Leihgaben der Künstlerin

*wenn die wirklichkeit
eine gesellschaftliche konstruktion ist
und deren ingenieure die männer sind,
liegt eine männliche wirklichkeit vor.*

Valie Export

ETWAS EIGENES

Wo Frauen im etablierten Kunstbetrieb kaum vorkamen, begannen sie, neue Räume und Öffentlichkeiten zu schaffen und damit letztlich auch die Kunstgeschichte zu verändern.

Ein zentrales Motiv war der eigene Körper: Er sollte nicht länger Objekt des männlichen Blicks sein, sondern fühlendes, denkendes und gestalten- des Subjekt. Pionierinnen waren in den USA Performance-Künstlerinnen wie Carolee Schneemann, Installationen von Judy Chicago und kritische Videoarbeiten wie *Semiotics of the Kitchen* (1975) von Martha Rosler, in denen sie die häusliche Tätigkeit der Frau mit bissiger Ironie und Sprachspiel dekonstruiert. In der Malerei von Maria Lassnig (Österreich) erlebt die Künstlerin ihren Körper als „Selfie“ und Spiegelf selfie avant la lettre. In Deutschland waren es Ulrike Rosenbach, Katharina Sieverding, Rebecca Horn und andere, die sich bereits in den 1970er-Jahren selbst als Heldin, Göttin oder skulpturales Event inszenierten. Es ging und geht auch um die Neubewertung von Rollenbildern und Arbeitsbereichen. Kunsthandwerk und weiblich konnotierte Techniken wie Stricken, Nähen und Weben, die von der hohen Kunst getrennt betrachtet wurden, rückten in den Blick von Künstlerinnen wie Rosemarie Trockel. Die sogenannte Reproduktionssphäre wurde als eigenständiger Produktionsbereich neu definiert.

Elvira Bach (geb. 1951 in Neuenhain) studierte von 1967 bis 1970 an der Staatlichen Glasfachschule in Hadamar. Von 1972 bis 1979 studierte sie an der Hochschule für Bildende Künste, zuletzt als Meister-schülerin bei Hann Trier, anders als ihre Kollegen vom Moritzplatz, die Neuen Wilden G.L. Gabriel, Rainer Fetting, Helmut Middendorf und Salomé, die bei Hödicke studiert hatten. Ein Stipendium führte Elvira Bach in die Dominikanische Republik. 1982 wurde sie zur documenta 7 in Kassel eingeladen. Dies war ihr Durchbruch, nationale und internationale Ausstellungen folgten. Nach Heirat, Geburt der Söhne und Rückzug ins häusliche Privatleben spiegelt sich in ihren Werken verstärkt ihr familiäres Umfeld (Kinder, Küche, Kunst). Bis heute ist sie ihrem Malstil treu geblieben. Ihre Werke befinden sich in öffentlichen Sammlungen und Museen, auch in der Kunsthalle Emden.

Die Ähnlichkeit ihrer Figuren mit der eigenen Person ist unverkennbar. In den frühen 1980er Jahren kreiste Bachs Arbeit vor allem um das Thema „**Ich**“ – etwa in *Nachteule*, *Sophisticated Lady* und *Immer Ich*. „Immer ich“ könnte als Motto über ihrer Bildwelt stehen, ähnlich wie bei Frida Kahlo oder Maria Lassnig. Im Gegensatz zu deren oft schmerzhaft surrealer Verarbeitung innerer und gesellschaftlicher Konflikte ist Bachs Darstellung jedoch direkt, vital, erotisch und selbstbewusst.

Ihre neoexpressionistischen Frauenfiguren sind häufig nackt, mit ausladendem Haarschopf als prächtigem Kopfschmuck und hochhackigen Schuhen, die mit den Füßen zu verschmelzen scheinen. Sie sind Selbstporträt, Selbstinszenierung und Ausdruck eines selbstbewussten weiblichen Ichs zugleich.

Bachs Bildwelt spiegelt auch Themen ihrer Mutterschaft und Familie: das Spannungsfeld von Festhalten und Loslassen ebenso wie das Bedürfnis nach Zusammengehörigkeit und einem „Wir-Ge-fühl“. Bach hat zwei Söhne. Der jüngere, **Maodo Lô**, ist Basketballspieler und deutscher Nationalspieler; ihr älterer Sohn **Lamine**, der sie oft zu ihren Ausstel-lungen begleitete, kam 2019 bei einem tragischen Unfall ums Leben.

WERKE

Nein in Rot, 1992

1992, 76 x 57 cm,

Farblithographie auf Bütten

Die Arbeit zeigt eine aufrecht-stehende Frau in einer feuer-roten, stark dekolletierten Robe, teilweise hellblau konturiert, und mit einem Bund Radieschen in der Hand. Das Nein deutet auf eine Abwehr, heutzutage wichtig im Kon-sent, um bei intimen Handlun-gen Grenzen aufzuzeigen.

Ritt über Korallenstaub, 1992

68,2 x 56,7 cm,

Farblithographie auf Bütten

Im Ritt über Korallenstaub bewegt sich eine weibliche Figur über oder auf einer Kugel, die von ihr beherrscht wird. Das Weiß deutet auf Korallensterben hin.

Aus der Sammlung der Kunsthalle Emden – Stiftung durch Henri Nannen

Ina Barfuss (1949 in Lüneburg) wuchs in Bremen auf. Von 1968 bis 1974 studierte sie an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg. Ab 1969 lebte und arbeitete sie in Berlin mit Thomas Wachweger (1953–2015) zusammen, seit 1992 auch in Bölzke, Brandenburg.

Ähnlich wie die Kollegen in Köln und Berlin verfolgt sie mit Thomas Wachweger eine unangepasste, gegen das Establishment gerichtete Form der Malerei, in der alles erlaubt ist, dabei technisch und inhaltlich versiert und auf dem letzten Stand der Zeit. Seit 1980 in Berlin, entstehen dort sowohl bedeutende Einzelwerke als auch innovative Gemeinschaftsarbeiten. Die Grundeinstellung, dass der ungehinderte Zugriff auf diverse Malstile zu neuen Formen führt, hat dabei eine befreiende Wirkung auf ihre künstlerische Entwicklung. Seit den Ausstellungen „Kunst in der Bundesrepublik Deutschland“ 1985, Nationalgalerie Berlin und „Von hier aus – Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf“, 1989 fehlt Ina Barfuss' Werk auf keiner bedeutenden Ausstellung, die die revolutionären Kunstentwicklungen seit den 80er Jahren in der westlichen Welt thematisiert.

„Obwohl sie sich durchaus bewusst waren, dass sie in ihrem Gegenüber einen Verbündeten hatten, haben sich Ina Barfuss und Thomas Wachweger in ihrer Kunst anfangs gegenseitig kritisiert und gestört, bis sie beschlossen, diesen Kampf gemeinsam auf der Leinwand auszutragen. Wie bisweilen ihre Hamburger Kollegen (...) zielten auch Barfuss und Wachweger mit ihren Bildern auf die kleinbürgerliche Dekadenz.“ (...) „was die

Bilder zeigen, ist die äußere und die innere Hölle – die Hölle der Alltäglichkeit, die Hölle der Beziehungen zwischen Mann und Frau, in der Kleinfamilie, die Hölle des Individuums: Chaos, Sinnlosigkeit und Gewalt.“ (aus: Barbara Straka, *Der moderne Mensch, Ina Barfuss, Bilder und Zeichnungen 1979–82* ngbk, Berlin, 1982).

WERKE

Naturverbund, 1990
76 × 57 cm, Holzschnitt

Medienkonkurrenz, 1990
76 × 57 cm, Holzschnitt

Garten Eden, 1992
76 × 57 cm, Holzschnitt

Aus der Sammlung der
Kunsthalle Emden –
Schenkung aus Privatbesitz

In den Holzschnitten verdichtet Ina Barfuss Körper, Räume und psychische Zustände zu kaum eindeutig lesbaren Bildwelten. Die harte, unmittelbare Ausdrucksweise des Holzschnitts bildet ein Gewebe aus Linien und Flächen, in dem Figuren und Gegenstände auftauchen und wieder verschwinden. Titel wie „Medienkonkurrenz“, „Naturverbund“ oder „Garten Eden“ verweisen auf innere Zustände, Sehnsüchte und gesellschaftliche Verhaltensmuster. Der Körper erscheint dabei als Ort von Begehren, Kontrolle und Konflikt.

Miriam Cahn (1949 Basel) wuchs als Tochter eines 1933 aus Deutschland geflüchteten Numismatikers und Kunsthändlers auf. Von 1968 bis 1973 studierte sie in der Grafikklassse der Kunstgewerbeschule Basel. 1978/79 erhielt sie ein Atelierstipendium der Stadt Basel in Paris. Cahn lebt und arbeitet heute in Basel und Stampa, wo sie in einem von Armando Ruinelli entworfenen Atelier arbeitet.

1982 wurde Cahn zur documenta 7 eingeladen, brach ihre Teilnahme jedoch ab, nachdem Kurator Rudi Fuchs entgegen einer Absprache Werke eines anderen Künstlers neben ihren Arbeiten platzieren wollte. Seit 2019 folgten international große Ausstellungen, z. B. im Haus der Kunst München, im Palais de Tokyo in Paris und im Stedelijk Museum Amsterdam.

Im Zentrum von Cahns Werk stehen der verletzte Körper und die Ambivalenz von Lust, Gewalt und Begehren. Für Kontroversen sorgte das Gemälde *Fuck abstraction!*: Es zeigt eine sexualisierte Gewaltszene mit einer übermächtigen, gesichtslosen männlichen Figur und einer davor knien- den, gefesselten Person. Cahn bezog die Arbeit auf die Gewalt des russischen Überfalls auf die Ukraine, insbesondere auf die Ereignisse in Butscha. Die dargestellte Person sei vergewaltigt, getötet und auf der Straße zurückgelassen worden. Sie wolle nicht schockieren, sondern Gewalt anprangern, so Cahn. In Frankreich führte es zu einer Debatte über die Grenzen der Gewaltdarstellung und die Freiheit der Kunst. Eine Klage gegen das Bild wurde abge- wiesen; der Conseil d'État bestätigte das Urteil 2023. Im Mai desselben Jahres wurde das Gemälde von einem Besucher mit violetter Farbe beschädigt und verblieb bis zum Ende der Ausstellung in diesem Zustand.

WERKE

L.I.S. + M.G.A. Verwandtschaften (e.arb.), 1989
Vier Kohlezeichnungen,
diverse Maße
Kohle/Kreide auf Papier

Aus der Sammlung der
Kunsthalle Emden –
Schenkung Otto van de Loo

Ein Schwerpunkt in Cahns Arbeiten sind die Verwandtschaften zwischen Menschen, Tieren und Pflanzen. Sie machen nicht nur die Gemeinsamkeiten verschiedener Lebensformen sichtbar, sondern stellen auch unsere gewohnten Einteilungen infrage. L.I.S. steht für „Lesen im Staub“ und bezeichnet Arbeiten, bei denen sie mit Kreide beziehungsweise schwarzem Kreidestaub arbeitet. M.G.A., „Mit geschlossenen Augen“, beschreibt eine Methode, bei der sie bewusst auf visuelle Kontrolle verzichtet. e.arb., „Eisprung-Arbeit“, bezeichnet Arbeiten, die sie mit ihrem menstruellen Zyklus verbindet.

Käthe Kruse (1958 Bünde/Westfalen) ist seit den frühen 1980er Jahren in der Berliner Kunstszene aktiv. Von 1990 bis 1997 studierte sie Visuelle Kommunikation an der Hochschule der Künste Berlin und war Meisterschülerin von Heinz Emigholz. Sie erhielt zahlreiche Stipendien und Auszeichnungen und lehrt bzw. lehrte unter anderem an Kunst-hochschulen in Kiel und Zürich. Seit 2023 ist sie Präsidentin des Internationalen Künstlergremiums.

Von 1982 bis 1987 war Kruse Mitglied der legendären Westberliner Künstler*innen- und Musikgruppe **Die Tödliche Doris**. In deren radikal medienübergreifenden Arbeiten verbanden sich Performance, Musik, Film, Text und Bildende Kunst. Diese Haltung prägt auch Kruses Solowerk bis heute. Sie setzt dabei häufig auf einen „**Dilettantismus**“, der sich gegen festgelegte Vorstellungen von Kunst richtet.

Ausgangspunkt ihrer Arbeiten sind oft alltägliche Gegenstände, die sie verändert und dadurch mit neuen Bedeutungen auflädt. Persönliche Erfahrungen verbinden sich mit gesellschaftspolitischen Themen wie häuslicher Gewalt, Abtreibung und Krieg. Über viele Jahre arbeitete Kruse auch mit ihren Töchtern Edda und Klara zusammen. Edda begleitet die Performances ihrer Mutter häufig am Schlagzeug.

WERKE

Mariakissen, Die Tödliche Doris, 1985/86

zwei Vierer-Sets aus der Auflage von 100, je 30 × 28 × 10 cm, Federkissen, gefärbte Bezüge, Stickgarn und Wäscheetiketten

Unhörbar-Set, 2023

Kofferplattenspieler, Schallplattenkoffer und vier mit Ölfarbe bemalte LPs

Seit 2015 sammelt Kruse täglich 25 Schlagzeilen aus einer deutschsprachigen Tageszeitung. Sie filtert daraus die Substantive und ordnet sie alphabetisch – von „Abstiegsangst“ bis „Zuwanderungskord“. Die Begriffe aus dieser jahrelangen Sammlung wurden von der Künstlerin selbst gesprochen und auf Vinyl übertragen. Später wurden die Seiten der LP mit Ölfarbe bemalt und somit unhörbar gemacht.

Die Tödliche Doris mit Tabea Blumenschein
Kavaliere, Performance, 1984
Foto auf Alu Dibond
Foto: Doll Mohead

Leihgaben der Künstlerin

FILME

Die Tödliche Doris mit Tabea Blumenschein
Kavaliere, 1984
Video der Performance in New York
Super 8 auf DV, 3 Min.

Der Vertrag, 2013,
HDV, 11 Min.

Enthält die gesamte Vereinbarung bezüglich der Rechte an gemeinsamen Arbeiten von Kruse und Die Tödliche Doris. Nackt gesprochen, bezeugt der Körper der Künstlerin Verletzlichkeit und Spuren des Alters, während ihre Haltung und der Text, vermutlich aufgesetzt von Juristen, ihr Stärke und Sicherheit verleihen.

Rosemarie Trockel (1952 in Schwerte) begann ihre künstlerische Laufbahn in den 1980er Jahren in Köln. Sie arbeitete zunächst mit Zeichnung und Skulptur und schuf unter anderem Pappmaché-Figuren, weiblich anmutende Gefäße und Masken. 1983 fand ihre erste Einzelausstellung in der Galerie Monika Sprüth statt, 1988 waren ihre Arbeiten bereits im MoMA in New York zu sehen. Von 1985 bis 1989 arbeitete sie gemeinsam mit Monika Sprüth an der Zeitschrift *Eau de Cologne*, die zeitgenössische Künstlerinnen und weibliche Theoretikerinnen sichtbar machte und auch die Verbindung schuf zwischen der Szene hierzulande und US-Künstlerinnen wie Sherman, Kruger, Holzer und Lawler.

Durch Trockels Werk zieht sich eine Auseinandersetzung mit weiblich konnotierten Gegenständen und Symbolen – etwa Textilien, Eier oder Haushaltsgeräte – sowie mit weiblichen Kultfiguren. Trockel untersucht dabei das Spannungsfeld zwischen Ermächtigung und Entmächtigung, Selbstbehauptung und Selbstzweifel.

WERKE

Ohne Titel, 1984
52 × 52 × 5 cm,
Wolle (rot/grau) auf Leinwand

Ohne Titel, 1986
70 × 70 cm,
Wolle (schwarz/braun)
auf Leinwand,
gerahmt in Plexiglas

Trockels Beschäftigung mit Wolle und Stricken begann während ihres Studiums an den Kölner Werkschulen (1974–78). Indem sie daraus großformatige, streng geometrische Arbeiten entwickelt, hinterfragt sie die Trennung zwischen Handarbeit, Dekoration und „hoher“ Kunst. Das Playboy-Bunny bringt die sexualisierte Darstellung der Frau in der männlich geprägten Popkultur auf den Punkt. Es reiht sich ein in weitere Motive vom russischen Konstruktivismus bis zum Rohrschachtest.

Private Collection

Blind Mother 7, 2023/26
100 × 100 cm, Pigmentdruck
auf Papier, kaschiert

Blind Mother 8, 2023/26
100 × 100 cm, Pigmentdruck
auf Papier, kaschiert

Die Serie der *Blind Mothers* entstand mithilfe von künstlicher Intelligenz. Fotografien aus Trockels Archiv wurden miteinander vermischt, überlagert und zu neuen, geschlechtlich uneindeutigen Porträts kombiniert. 2023 waren die Ergebnisse der bildgebenden KI noch fehlerhaft, mit der zunehmenden Perfektion der KI schloss Trockel die Serie ab. Der Titel eröffnet Fragen nach Mutterschaft, künstlicher Erzeugung und dem Streben nach Perfektion. Wer oder was ist hier die „Mutter“ – die abgebildete Person oder die künstliche Intelligenz, die sie erzeugt? Damit berührt Trockel einen jahrhundertealten Mythos: den Wunsch des Menschen, selbst Leben zu erschaffen und ein perfektes Wesen hervorzubringen – von Pygmalions Statue in Ovids *Metamorphosen* bis zu modernen Erzählungen künstlichen Lebens. Hinter dem Streben nach Perfektion steht letztlich die Frage: Was ist das für eine Mutter, die nur das Perfekte will?

Courtesy Sprüth Magers

*Frauen, die malen,
drücken sich vor der Arbeit*

Christa Näher

STRATEGIEN

Die Ausstellung befragt die Bedingungen, unter denen Frauen in den 1980er Jahren Kunst machten. Der Backlash gegen die zweite Welle des Feminismus, die in den 1970er Jahren viel erkämpft hatte, erschwerte die Ausgangslage erneut. An Hochschulen und im Kunstbetrieb dominierten weiterhin männliche Professoren und beschworen wieder das Bild des männlichen Genies. Verstärkt wurde diese Dominanz durch den selbstbewussten Gestus der „Malerfürsten“, wie die ersten Neuen Wilden auch genannt wurden. Die Generation von Baselitz, Lüpertz und Co. verkündete lautstark: Frauen können nicht malen. Was manche als Provokation oder Witz verstanden, bestätigte zugleich die feind-selige Ignoranz dieser Epoche.

Die Ausstellung zeigt Strategien, mit denen Künstlerinnen diese Hindernisse überwand:

Gegen männliche Seilschaften – weibliche Netzwerke.
Gegen die Abwertung von „Frauenkunst“ – offensive Frauenkunst.
Gegen toxische Männlichkeit – kluge Taktiken.

Die Strategien der 80er waren damit nicht nur Reaktionen auf Ausgrenzung, sondern Methoden der Selbstermächtigung: eigene Netzwerke schaffen, eigene Bilder produzieren, den eigenen Körper zurückerobern und aus dem vermeintlich Privaten eine politische und künstlerische Praxis machen.

In der DDR bedeutete das staatliche Ideal der berufstätigen, emanzipierten Frau nicht automatisch Gleichberechtigung im Alltag. Zugleich war der Staat der Ansicht, einen westlichen Feminismus nicht zu brauchen. Unabhängige oder politisch unangepasste Kunst konnte Repressionen und berufliche Einschränkungen zur Folge haben. Künstlerinnen nutzten Körper, Sexualität, Kleidung, Film und Performance als Strategie, um Öffentlichkeit zu erzeugen, insbesondere in den Erfurter Frauengruppen, hier vertreten durch Gabriele Stötzer und Verena Kyselka.

Von 1977 bis 1983 entwickelten Lisa Endriß, Lilith Lichtenberg, Sara Rogenhofer, Alrun Prünster und Ursula Strauch-Sachs als Gruppe eine gemeinsame „wilde“ Malerei. Im Zentrum standen die Suche nach einer eigenständigen weiblichen Ästhetik und eine solidarische, nicht konkurrenzorientierte Arbeitsweise. Durch Improvisation, Assoziation und Kontroverse wurden die Bilder gemeinsam entwickelt. Große Formate und eine abstrakt-expressive, gestische Bildsprache ermöglichten eine gleichberechtigte Arbeit an der Fläche. Stilistisch lassen sich Bezüge zu Künstlergruppen aus dem Münchner Umfeld herstellen, deren Arbeiten noch deutlich unter dem Einfluss des Abstrakten Expressionismus und der Gruppe SPUR standen.

1983 wanderte Alrun Prünster-Soares mit ihrem Mann nach Brasilien aus; Ursula Strauch-Sachs (1941–2015) verließ die Gruppe. Lisa Endriß, Lilith Lichtenberg und Sara Rogenhofer arbeiteten mit großer Intensität an ihrer gemeinsamen Bildsprache weiter. Durch Spielformen entwickelten sie eine nie dagewesene Ausdruckskraft, die sie nun noch mehr von den Männergruppen von Spur bis Kollektiv Herzogstraße unterschied.

Die Werke wurden u.a. bei folgenden Ausstellungen gezeigt: '84 Deutsche Landschaft heute; '85 Kunst mit Eigensinn, Wien; '86 Weibsbilder, Frauenmuseum Bonn; '87 Gruppenkunstwerke anlässlich der Documenta, Kassel; '88 Symposium HdK Berlin, Frauen und Macht.

Alrun Prünster beteiligte sich bei ihren Aufenthalten in München erneut an gemeinsamen Malprojekten und war auch mit dem Künstlerkollektiv KingKong Kunstkabinett verbunden. 1985 ermöglichte sie eine große Ausstellung in São Paulo.

Nachdem Endriß, Lichtenberg und Rogenhofer noch weitere Jahre zu dritt arbeiteten, löste sich die Gruppe schließlich 1988 auf.

WERKE

Räumung, 1980
100 × 160 cm, zweiteilig
Vinyl/Acryl auf Leinwand

Das Werk ist von einem vehementen, meist diagonal geführten Gestus geprägt. Konkrete Gegenstände sind nicht auszumachen, es lassen sich jedoch architektonische Elemente sowie die Andeutung eines Möbelstücks erkennen. Vielleicht ist die rote Form gar ein Schaufelbagger, der eine häusliche Situation zerstört. Die Farbigkeit unterstützt dabei die expressive „Malwut“ der Arbeiten, indem sie eine elementare Kraft entwickelt.

Die Spiegelkommode für die Moderne Frau, 1980
175 × 123 × 35,3 cm
Vinyl/Acryl auf Möbel

Das Werk negiert eine traditionelle Domäne der Weiblichkeit: Das Schminken und Sich-Schmücken wird durch die Funktionsaufhebung des Möbelstücks unmöglich. Oder, wie Lilith Lichtenberg es formuliert, „das ist so gedacht, dass sich die Frau nicht kontrollierend im Spiegel ansieht (bin ich schön genug?) sondern sich stattdessen im ‚Weiblich Imaginären‘ (Luce Irigaray) erkennt“.

Im Westen nichts Neues, 1985
210 × 180 cm,
Vinyl/Acryl auf Leinwand

Auch hier dominieren malerische Bewegungen, die der Komposition ein Gefühl des Fallens verleihen, während der Kontrast von Blau-Schwarz einerseits und Orange-Gelb andererseits eine Explosion evozieren. Im oberen Drittel hebt sich ein brennendes Licht aus der nächtlichen Atmosphäre hervor, rechts erscheint schemenhaft eine menschliche Figur. Der Titel verweist auf den pazifistischen Film von 1930 nach E. M. Remarques gleichnamigem Roman, der noch im Jahr seines Erscheinens wegen seiner pazifistischen Tendenz und der vermeintlichen Herabsetzung der Reichswehr verboten wurde.

Leihgaben der Künstlerinnen

Verena Kyselka (1957 Erfurt) entwickelte ihre künstlerische Arbeit in der Underground Kunstszenen der DDR Ende der 80iger Jahre. Aufgrund der Inhaftierung ihres Vaters wegen erweiterter Republikflucht durfte sie nicht Kunst studieren, konnte aber eine Ausbildung zur Restauratorin machen und wurde als solche 1987 in den Verband Bildender Künstler aufgenommen. Nach der Geburt ihrer Tochter wollte sie als freie Künstlerin arbeiten, wurde dabei von der OPK (Operative Personenkontrolle) „Pigment“ beobachtet. Zusammen mit der Künstlerinnengruppe Exterra XX gründete sie 1990 das Kunsthhaus Erfurt. Von 1997 bis 2003 studierte sie Freie Kunst an der Bauhaus Universität Weimar. Sie arbeitet mit Video, Performance und Installation. Ihre Projekte über kulturelle Identität und Zeitgeschichte entstanden im interkulturellen Austausch in Australien, Albanien, Armenien, Kirgisistan, Indien, Bangladesch, China, Taiwan und Oman.

WERKE

Aussteigerin, 1989
132 x 142 cm, Öl auf Leinwand

Die Frau, die aussteigt, steht nicht nur für die Situation der DDR-Bürger:innen, die 1989 das sinkende Schiff des nicht mehr funktionierenden Staates verlassen.

Leihgabe der Künstlerin

FILM

VERENA KYSELKA UND GABRIELE STÖTZER
Zelle 5, 1990
Super-8 auf DV, 19:52 Min.

VERENA KYSELKA
Visual Voices in Disremembered Histories, Ung Nguyen Thi, HDV, 19:58 Min.

*„In der DDR hatte man damals nur sporadisch Kontakt mit Vertragsarbeiter:innen. Für meine Videoinstallation Visual Voices in Disremembered Histories war es deshalb wichtig, mich intensiver mit ihrer Lebenssituation zu beschäftigen. In Erfurt begegneten mir nur vereinzelt Afrikaner, während ich Vietnamesinnen vor allem Mitte der 1980er Jahre wahrnahm. Die DDR-Regierung wollte offenbar verhindern, dass die Bevölkerung viel von den Vertragsarbeiter*innen mitbekam. Sie durften nur so viel Deutsch lernen, wie es für einfache Arbeitsabläufe notwendig war. Ihre soziale Eingliederung war daher zumeist eine Katastrophe.“*

*We're all born naked,
and the rest is drag*

Ru Paul

WARUM „NUR“ KÜNSTLERINNEN?

„Weibliche Ästhetik“ kann nicht ohne ihre historische Bedingtheit betrachtet werden. Künstlerinnen mussten lange zwischen einer von Produktivitäts- und Erfolgszwang geprägten Männerwelt und der ihnen zugeschriebenen sekundären Kreativität innerhalb der Familie wählen.

Lucy Lippard beschrieb vermeintlich weibliche Merkmale wie taktile Sinnlichkeit, obsessive Detailliertheit, Rosa- und Pastelltöne, Kreise, zentrierte Formen, Blumen, Tiere und autobiografische Inhalte. Diese Einordnung ist jedoch problematisch, da sie traditionelle Rollenbilder reproduzieren kann. Peter Gorsen kritisierte, dass dadurch der „ambisexuelle männlich-weibliche Spielraum in jeder menschlichen Gestaltung“ eingeschränkt werde.

Führt es somit in eine Sackgasse, „weibliche Kunst“ auf vermeintlich essentielle Eigenschaften von Frauen zurückzuführen? Barbara Starrett formulierte 1978 in *Ich träume weiblich*: „Frauen funktionieren innerhalb männlicher Formen, die sie als entfremdend und entpersönlichend erfahren. Aber weibliche Formen und Strukturen sind noch nicht geschaffen.“ Daraus entsteht ein Spannungsfeld zwischen Anpassung, Entfremdung und der Sehnsucht, neue Formen des Denkens, Handelns und künstlerischen Ausdrucks zu entwickeln.

Welche Strategien entwickelten die hier gezeigten Künstlerinnen, um sich in einem von Männern dominierten Kunstbetrieb zu behaupten? Was macht die Eigenständigkeit ihrer Positionen aus? Und ist es langfristig sinnvoll, die Menschheit in Frauen und Männer zu unterteilen? Die Kategorie Geschlecht bleibt notwendig, solange Ungleichheiten bestehen – etwa beim Gender Pay und Gender Show Gap, der in der bildenden Kunst besonders sichtbar ist. Zugleich geht es darum, Rollenbilder und gesellschaftliche Hierarchien grundsätzlich zu hinterfragen.

Sabine Herrmann (1961 Meißen) studierte 1981 an der Hochschule für Bildende Künste Dresden und von 1982 bis 1986 an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee. Nach ihrem Studium gründete Herrmann 1986/87 gemeinsam mit zwei Kolleginnen und ihrem Partner, dem Maler Klaus Killisch, eine Künstlergruppe und ein Atelierhaus. In der überwiegend männlich geprägten Ost-Berliner Kunstszene war dieser Zusammenschluss ungewöhnlich. Die erste Ausstellung in der Galerie Weißer Elefant 1987 zeigte psychologisch aufgeladene Bilder, die sich deutlich von der etablierten Malerei unterschieden.

Eine Auseinandersetzung mit der Staatssicherheit vermied der Kreis – nicht aus Anpassung, sondern weil eine Konfrontation zu viel künstlerische Kraft gebunden hätte. Die eigene Arbeit weiterzuführen und sich Räume zu nehmen, war bereits eine Form von Selbstbehauptung. Herrmann beschreibt Kunst als „unkontrollierbar und frei“, die unterschwellig immer Möglichkeiten zur Veränderung sichtbar mache. Eine Horizonterweiterung wurde durch den Kurator Christoph Tannert ermöglicht, der ihr noch in der DDR ein Buch von Kathy Acker schenkte. Dadurch erhielt Herrmann Zugang zu feministischen Positionen der amerikanischen Kunstszene. Herrmann versteht Malen als einen Prozess der Versenkung: Das Bild soll sich von den unmittelbaren Anforderungen des Alltags lösen und etwas von der „Essenz des Wirklichen, des Lichtes und der Schatten“ sichtbar machen.

WERKE

Der tröstliche Engel, 1987
130 × 100 cm, Öl auf Leinwand
Courtesy the artist und
Galerie Albrecht Berlin

Die Duschszene verweist auf einen nicht-privaten Raum, sei es ein Schwimmbad, Heim oder Gefängnis. Der Engel schwebt dicht an der vorderen Figur, im Hintergrund duscht eine zweite. Die stilistisch den Neuen Wilden verwandte Arbeit erinnert an die homoerotischen Szenen der Maler vom Moritzplatz, ist aber inhaltlich weit entfernt.

Frau im Rad, 1991
325 × 220 cm, Ölfarbe,
Pigmente auf Jute
Brandenburgisches Landes-
museum für moderne Kunst

Die Frau im Rad zeigt eine vornübergebeugte weibliche Figur, die in einem riesigen Hamsterrad ohne Speichen läuft, als könnte sie jeden Moment stürzen. Das Bild verdichtet auf eindringliche Weise Bewegung, Wiederholung und Gefangensein.

Letzte Fassung, 2011
151 × 212 cm, Pigmente, Acryl
auf Papier
Courtesy the artist und
Galerie Albrecht Berlin

Einen entscheidenden Wendepunkt bildete 1991 ein Aufenthalt in der Villa Arson in Nizza. Die expressive Figürlichkeit ihrer frühen Arbeiten entwickelte sich zunehmend zu einer ungegenständlichen, von Farbe bestimmten Malerei. Herrmann begann mit Pigmenten zu arbeiten, die sie mit den Händen auf das Papier aufträgt. Dabei bleiben Spuren und Verläufe im Papier eingeschrieben. Es entstehen konzentrierte, nahezu monochrome Farbflächen von körperlicher und zugleich reduzierter Präsenz.

Johanna Kandl (1954 Wien) lebt und arbeitet in Wien und Berlin. Sie studierte Malerei sowie Konservierung in Wien und setzte ihr Studium bei Wolfgang Holleggha und Radenko Misevic in Belgrad fort. Seit 1979 stellt sie international aus. Von 2005 bis 2013 war sie Professorin für Malerei an der Universität für angewandte Kunst Wien. Kandls frühe Auseinandersetzung mit Malerei ist eng mit ihrer Kindheit verbunden. Die Familie lebte in schwierigen Verhältnissen, Museen und Bücher wurden für sie zu einem Zufluchtsort. Im Wiener Kunsthistorischen Museum prägten die Alten Meister ihren Blick. Dort begegnete sie biblischen und mythologischen Szenen, in denen Nacktheit selbstverständlich schien, war sie doch in eine übergeordnete Erzählung eingebettet.

Nach ihrem Aufenthalt in Köln 1984 setzte sich Kandl zunehmend mit der Frage auseinander, welche gesellschaftlichen Bedingungen hinter Bildern und ihrer Herstellung stehen. So richtete sie den Blick auf die Herkunft der Materialien, aus denen Bilder entsteht. Mit ihrem Mann, dem Künstler Helmut Kandl, realisierte sie zahlreiche gemeinsame Projekte auf ihren Reisen zu den Werkstoffen der Welt.

WERKE

May I make picture?, 2021
170 × 250 cm, Tempera auf Holz

In *May I make a picture?* arbeitet Kandl mit Gummi Arabicum als Bestandteil der Tempera-farbe. Auch in ganz alltäglichen Produkten wie Briefmarken, Bonbons und Getränken findet sich der Rohstoff, der im Sudan aus dem Harz der Akazie gewonnen wird. Das Bild zeigt Arbeiterinnen bei der Produktion von Gummi Arabicum und in ihrer Freizeit und macht damit einen Prozess sichtbar, der im fertigen Kunstwerk normalerweise unsichtbar bleibt. Das scheinbar neutrale Material erhält dadurch eine geografische, soziale und politische Dimension.

Auf dem Stier tanzen, 1985
200 × 220 cm, Öl auf Leinwand

Im Frühwerk Anfang bis Mitte der 80er Jahre sind ein heftiger Pinselstrich und leuchtende Farben wesentliche Stilelemente Kandls. Die Frauen, die auf dem Stier tanzen, erinnern an Feste und Spiele der minoischen mutterrechtlichen Kultur.

Mit den Tieren sprechen, 1982
280 × 200 cm, Öl auf Leinwand

Der Heilige Franziskus von Assisi ist ein häufiges Motiv in der Kunstgeschichte, das von Kandl auf ihre eigene Weise interpretiert wird, mit Lockerheit und irisierender Farbigkeit. Während er sich mit segnender Gebärde den Vögeln zuwendet, verleihen die Pinselstriche ihm eine Aura aus farbigem Licht.

Gum Arabic 1, 2017
120 × 80 cm,
Aquarell auf Karton

Gum Arabic 2, 2017
120 × 80 cm,
Aquarell auf Karton

Courtesy die Künstlerin und
Christine König Galerie, Wien

Jutta Koether (1958 Köln) wurde vielfach als feministische Antwort auf die männlich dominierte Kölner Kunstszene der 1980er Jahre verstanden. Ihr vielseitiges Werk umfasst Malerei, Performance, Film, Musik und Publizistik. Sie arbeitete unter anderem mit Kim Gordon zusammen und war Herausgeberin der Zeitschrift *SPEX*. Von 2010 bis 2024 lehrte sie an der HFBK Hamburg.

1985 zeigte Koether gemeinsam mit Bettina Semmer und Rosemarie Trockel in der Ausstellung *Peinture Allemande* in Rouen Arbeiten unter dem ironischen Titel **„Smell of Female“** – eine selbstbewusste Reaktion auf und Vorwegnahme der damals verbreiteten Abwertung von „Frauenkunst“.

Koethers bewusst jugendliche Bildsprache mit Kringeln, großen Augen, stereotypen Gesichtern und Rosatönen wirkt zunächst naiv. Diese vermeintliche Naivität ist jedoch eine Strategie: Sie macht sichtbar, dass sowohl Geschlecht als auch malerische Sprache kulturell und gesellschaftlich geprägt sind. Koether interessiert sich dafür, wie Vorstellungen von Weiblichkeit ebenso wie Vorstellungen von „guter“ Malerei hergestellt und tradiert werden.

Koether versteht Malerei als ein Medium, das immer von seiner eigenen Geschichte und seinen Konventionen begleitet wird. Jede malerische Entscheidung trägt, wie sie selbst sagt, einen „Image-Ballast“ mit sich. Gerade diese Belastung wird für sie zum **„Verstärker“**: Sie kann sichtbar machen, wie kulturelle Vorstellungen funktionieren.

WERKE

Die primäre Beraubung ist die gesellschaftliche Gegenständlichkeit, 1992
250 × 200 cm,
Tempera auf Leinwand

Die Arbeit erscheint als dichtes Geflecht aus gestischen Linien und Farbschichten. Grün, Rot, Rosa und Schwarz überlagern sich; die Grenzen zwischen Landschaft, Körper und Abstraktion lösen sich auf. Eine helle, beinahe glühende Zone im Zentrum scheint die malerischen Spuren über die gesamte Bildfläche in Bewegung zu setzen. Das Bild wirkt weniger komponiert als fortlaufend eingeschrieben, übermalt und überschrieben.

Demonic Options, 2008,
Diptychon, je 80 × 60 cm,
Öl und Acryl auf Leinwand

Das Diptychon „Demonic Options“, aus der Serie *bruised grids* greift das klassische Raster auf. Schachbrettartige Strukturen werden durch gestische Übermalungen destabilisiert und erscheinen nicht mehr als starres Ordnungssystem, sondern als bewegte, verletzte Bildfläche. Figur und Grund beginnen ineinander überzugehen.

Für Koether ist dieses Infragestellen von scheinbar Selbstverständlichem eine zentrale künstlerische und zugleich feministische Praxis: „Es gehört zum Kampf, den Frauen führen, ständig Dinge in Frage zu stellen, die als natürlich oder selbstverständlich gelten.“ Genau darin erkennt sie eine Parallele zum Malen.

Leihgaben Wendy Gondeln

Michaela Melián (1956 in München), studierte Bildende Kunst und Musik in München und London. Sie ist Mitbegründerin der Band F.S.K. und war von 2010 bis 2023 Professorin für zeitbezogene Medien an der HFBK Hamburg. Für ihre frühen Arbeiten wählte Michaela Melián Alltagsgegenstände als Bildträger. Mit ihren Übermalungen und Bearbeitungen reagierte sie auf den herrschenden Kanon, in dem Arbeiten von Künstlerinnen nicht angemessen repräsentiert waren. Sie versteht sich als Künstlerin in der Tradition feministischer Dekonstruktion. Meliáns Arbeiten entstehen immer in größeren Werkkomplexen, für die sie verschiedene künstlerische Verfahren und Medien, wie Installation, Filme, Fotografien, Zeichnungen, Musik und Texte verwendet. Ein wichtiges Werkzeug ist dabei von Anfang an die Nähmaschine: Als Zeichenmaschine hämmert sie eine digital lesbare Spur ins Papier, das Loch steht für die Null, der Faden für die Eins.

WERKE

Säcke, 1989
5 Exemplare von 12
(Modigliani, Picasso, Rivera,
Toulouse-Lautrec, Van Gogh)
je 135 × 65 cm, Acryl auf Jute,
Siebdruck auf Fahnentuch

Jeder 2-Zentner-Sack ist mit einem einfachen Muster bemalt, als Vorlage diente hierbei das Angebot für Herrenhemden im Katalog des Versandhauses Quelle aus dem Jahr 1983. Auf jeden Sack wurde ein buntes Fahnentuch, bedruckt mit einem Porträt, genäht. Die Porträts zeigen verschiedene männliche Persönlichkeiten, die nach der Beschreibung von Michaela Melián am Fahndungscomputer des LKA mit Hilfe des damals neuen digitalen Zeichnungsprogramm hergestellt wurden.

Tomboy, 1997–2001
10 Zeichnungen, je 40 × 30 cm,
Tusche, Faden auf Papier

Die ersten Zeichnungen für die fortlaufende Serie „Tomboy“ entstanden 1995 für die gleichnamigen Ausstellungen in der Barbara Gross Galerie München und der Kunsthalle Baden-Baden. Sie zeigen Fragmente von Attributen und Accessoires für als weiblich gelesene Körper, wie z.B. Frisuren, Kleidungsstücke und Gegenstände, und bilden damit

ein Archiv der Zuschreibungen auf Weiblichkeit. Der Begriff „Tomboy“ bezeichnet im Englischen Mädchen, die sich nicht rollenkonform verhalten.

Electric Ladyland – Dressed, 2016
3-teilig, je 140 × 130 cm,
Leinen, bedruckt, mit Organza bespannt

„Electric Ladyland“ ist der Titel für ein Konvolut an Arbeiten, die 2016 für die gleichnamige Einzelausstellung im Lenbachhaus München entstanden. Im Kunstbau München war ein 70 m langes Wandbild installiert: In einer riesigen Zeichnung waren die verschiedensten Erscheinungsformen von weiblichen Körpern als Verheißungen und Reproduktionsmaschinen aus Naturwissenschaft und Science Fiction verknüpft.

Leihgaben der Künstlerin

FILME

Sarah Schumann und Silvia Bovenschen. Künstlerinnen international 1877–1977, 2012, HD-Video, 28:46 Min.

Jutta Winkelmann: Michaela Melián, 1983, VHS auf DV, 22 Min.

Christa Näher (1947 Lindau) studierte an der Hochschule der Künste in Berlin und war Meisterschülerin von Marwan Kassab-Bachi. Von 1987 bis 2013 war sie die erste weibliche Professorin für Malerei an der Städelschule Frankfurt. 1992 nahm sie an der DOCUMENTA IX teil. Ihre Arbeiten sind international in öffentlichen und privaten Sammlungen vertreten; sie erhielt zahlreiche Auszeichnungen. Ende der 1970er Jahre lernte Näher Albert Oehlen und später Georg Herold kennen. Mit Herold lebte sie zeitweise zusammen und stand in engem künstlerischem Austausch. Nähers Malerei entsteht ohne festgelegtes Konzept. Sie schöpft, wie sie selbst sagt, aus ihrem „Hirnspeicher“ – aus Erinnerungen, Wahrnehmungen und Vorstellungen, die sie seit ihrer Kindheit in sich trägt. Ihre Bilder bewegen sich zwischen der sichtbaren Welt und einer märchenhaft-archetypischen Sphäre. Menschen und Tiere gehen ineinander über, Fabelwesen und Schatten treten hervor. In dieser Zwischenwelt treffen Trieb und Vernunft, Gewalt und Zärtlichkeit aufeinander. Die tierischen Wesen können dabei auch als Sinnbilder eines triebgesteuerten männlichen Gegenübers gelesen werden, dem die weibliche Figur mit Distanz begegnet.

WERKE

Obelisk, 1984

200 × 250 cm, Dispersion auf Leinwand

Leihgabe aus Privatbesitz

In unheimlicher Dunkelheit erscheinen zwei Gebäude, von denen eines hoch aufragt und das andere von zwei großen bedrohlichen Hunden besetzt wird. Nicht nur sie, sondern auch die ansonsten leere Landschaft jagen uns Angst und Schrecken ein. Die Atmosphäre von düsterer Architektur und animalischer Kraft deuten auf eine Beschäftigung mit Schatten unserer Seele hin, wie C. G. Jung sie beschrieben hat.

Der Fluch ins dritte Glied, 2006

280 × 200 cm, Öl auf Leinwand

Leihgabe der Künstlerin

Die Tulpe im Vordergrund erinnert an den Barock, als sie ein kostbares Handelsgut war. Der Titel verweist auf den biblischen Generationenfluch. Schicht um Schicht erscheint ein Kind, das sich wie eine Erscheinung durch die Ebenen hindurchwebt. Schuld und Trauma können über Generationen weiterwirken, bis sie bewusst bearbeitet werden. Der Fluch endet dort, wo Vergebung möglich wird – auch die Vergebung sich selbst gegenüber.

1947 (Das Jahr meiner Geburt), plus handschriftlicher Text im Rahmen, 2022

100 × 70 cm, Öl auf Leinwand
Leihgabe der Künstlerin

Das Selbstporträt entstand im Jahr des russischen Angriffskriegs gegen die Ukraine. Die Postkarte „Frauen, die malen, drücken sich vor der Arbeit“ entstand für Nähers erste Ausstellung in Düsseldorf. Der Satz beruht auf einem Spruch von Markus Lüpertz und zeigt eine Alltagssituation, fotografiert von Georg Herold.

Bettina Semmer, (1955 in Düsseldorf) wurde mit internationalen Ausstellungen, Filmen und Interventionen in den 80er Jahren bekannt. Ihr Studium bei Polke und Richter, in der Filmklasse in Hamburg sowie bei Goldsmiths University in London trugen dazu bei, dass ihre Arbeiten zu einer komplexen Befragung ihres jeweiligen Mediums wurden. Tief verwurzelt in einer feministischen Tradition, die sowohl Patriarchatskritik als auch Matriarchatsforschung umfasst, stellt sie häufig Frauenbilder in ihren Werken ins Zentrum; ob Hausfrau, Sexarbeiterin, Hexe oder Kultfigur aus unterschiedlichen Kulturkreisen, sie werden jeweils mit einem Anflug von Ironie und gleichzeitiger Wertschätzung betrachtet.

Partizipatorische Arbeiten und Interventionen im öffentlichen Raum stehen neben der Ölmalerei. In der Ausstellung „Die 80er – Figurative Malerei in Deutschland“ 2015 im Städel Museum in Frankfurt wurde ihr Frühwerk wiederentdeckt.

In den 1980er Jahren war Selbstorganisation eine zentrale Strategie. Semmer arbeitete eng mit Künstlerinnen wie Rosemarie Trockel, Jutta Koether und Michaela Melián zusammen. Gemeinsam schufen sie Ausstellungen, Projekte und Netzwerke und konterkarierten die männliche Kunstszene durch eine eigene „weibliche Netzwerke“ – Empowerment als künstlerische Praxis.

WERKE

Vier Frauen, 2026

Wassergöttin, 1984/2026

Maria Lionza, 1982/2026

Zu hoch, zu tief, 1984/2026

Superfrau, 1988/2026

170 x 130 cm, Öl und Acryl auf Leinwand

In *Vier Frauen*, werden Motive von verschollenen Bildern der 80er Jahre auf kleineren Formaten kombiniert. Symbolische weibliche Figuren wie der Vamp, die Überforderte, die Gescheiterte und die Göttin bzw. Wasserfrau bewegen sich zwischen Mythos, Alltag und Archetyp. Dass die Remakes überhaupt nötig waren, ist einer mäandernden Biografie geschuldet, die ihre Ursache auch in den Umständen der 80er Jahre hatte.

Heilige Jessica der Freaks, 2026

190 x 210 cm, Öl auf Leinwand

Hier stellt die Künstlerin eine brasilianische Tänzerin und Choreografin in den Mittelpunkt, die in ihrer Performance „Monga“ die Vorstellungen von Perfektion und Abweichung in Geschichte und Gegenwart thematisiert. Zusätzlich sind im Bild die Darstellung einer bärtigen Mutter des spanischen Barockmalers Jusepe de Ribera sowie Szenen aus Tod Brownings Film *Freaks* (1932) zu erkennen. In Brownings Film formieren sich die als „Freaks“

ausgestellten Zirkusartisten schließlich zu einer Rebellion der Ausgestoßenen. Der Reigen nicht normgerechter Körper in Rot- und Blautönen zeigt die unterschiedlichen Figuren nicht lediglich als Kuriositäten, sondern als Träger einer Geschichte des Blicks auf das vermeintlich Abweichende. Der Körper wird zum Schauplatz gesellschaftlicher Zuschreibungen – und zugleich zum Instrument ihrer subversiven Auflösung.

B. with Spagetti, aus der Assisted Paintings Serie, 1991
200 x 200 cm,
Öl und Acryl auf Leinwand
Zu sehen im Erdgeschoss in der Ausstellung „Mutter & Kind“

„B. with Spaghetti“ entstand als Zusammenarbeit mit Semmers Tochter, die auch abgebildet ist. Im Raum wird verhandelt, was zeitlich Konfliktpotential trug. Indem die Künstlerin der Zweijährigen den unteren Bereich des Bildes überließ, gewann sie wertvolle Atelierzeit und arbeitete sich gleichzeitig an der Thematik der gestischen Malerei ab, die dem männlichen Genie zugeordnet wurde. Die Serie wurde beendet, als B., die Tochter, mit figürlichen Darstellungen begann.

Leihgaben der Künstlerin

Dieses Begleitheft erscheint
anlässlich der Ausstellung

REBELLINNEN

3. Oktober 2026 –

27. Februar 2027

Integriert in die Sammlungs-
präsentation „Bilder, die wir
lieben“ (26. April 2026 – 2. Mai
2027) zum 40. Jubiläum der
Kunsthalle Emden

KUNSTHALLE EMDEN

Stiftung Henri und
Eske Nannen und
Schenkung Otto van de Loo
Hinter den Rahmen 13
26721 Emden
www.kunsthalle-emden.de

Kuratiert in Zusammenarbeit
mit der Künstlerin und
Zeitzeugin Bettina Semmer

Texte: Bettina Semmer

Grafik: Heiko Aping,
BrücknerAping Bremen
© 2026, Kunsthalle Emden &
die Autorin

FÖRDERER

Die Ausstellung „Bilder, die wir lieben“ inklusive der
temporären Präsentation „Rebelleninnen“ wird gefördert durch

 Niedersächsische
Sparkassenstiftung

 Sparkasse
EMDEN

 Sparkasse
Aurich-Norden
Ostfriesische Sparkasse

 Sparkasse
LeerWittmund

Stiftung
Niedersachsen


ZEIT
STIFTUNG
BUERGIUS

EWE | STIFTUNG

Wir danken allen Leihgeberinnen und Leihgebern sowie den Künstlerinnen.