

und einer Lesung von Gabriele Stötzer. Letztere stellte Fotos aus, von Monika Andres und Verena Kyselka wurden Gemälde gezeigt.

Zur Aufführung in der Reithalle trug Gabriele Stötzer ihr *Wollkostüm*, Verena Kyselka das *Antennenkostüm*, Monika Andres das *Joghurtkleid* und Ute Schmieder das *Sackkleid* à la Venus von Willendorf. Zusammen mit Basler Künstlerinnen⁹ führten sie eine Performance auf, deren Ablauf sich aus einigen Filmaufnahmen in etwa rekonstruieren lässt: Das *Wollkostüm* erscheint auf dem Boden rollend, wo weiße A4-Blätter verstreut sind. Zwei Basler Künstlerinnen treten auf, die eine in einem schwarzen, kokonartigen Schlauch, die andere in einem lilafarbenen Outfit. Im Hintergrund agiert Verena Kyselka. Die Akteurin in Lila zieht sich ebenfalls einen schwarzen Schlauch über, Kyselka tanzt. Nur das Klappern des *Antennenkostüms* ist zu hören. Ute Schmieder, als archaische Venus, stößt dazu. Alle vier bewegen sich langsam: Schmieder beugt sich vor und bringt die Brüste des *Sackkleids* zum Schwingen, Stötzer in Wolle geht auf allen vieren wie ein wildes Tier umher, das *Antennenkostüm* klappert weiter. Monika Andres im *Joghurtkleid* tanzt im Dialog mit Stötzer. Eine weitere Gestalt taucht auf und ist in einem roten Schlauch gefangen. Schmieder im *Sackkostüm* nestelt dem roten Schlauch, in der Nähe versucht sich der schwarze Schlauch zu befreien. Schließlich gelingt es den Künstlerinnen, sich aus ihren Kokons zu winden.

Auf ein Zeichen des Schlagzeugs im Hintergrund geht das Licht aus. Aus dem Dunkel erscheint der Vorspann zu *Signale*, Szenen aus dem gleichnamigen Film werden auf eine große Leinwand projiziert. Das wirkt, als wäre es die Kunst, die die Frauen von ihrem Kokon erlöst. In dieser Zeit des Übergangs, trotz aller Unwägbarkeiten beim Überqueren des Flusses, haben sich die Künstlerinnen befreien können, ohne dabei unterzugehen wie die Königskinder. In diesem Gestus schließt auch *Die Überfahrt*, dieser letzte Film der Künstlerinnen-gruppe Erfurt, mit dem Bild der Coca-Cola-Amazone, der Venus-Matriarchin und den anderen Figuren, die selbst eine Welle bilden, die sie in die neue Zeit trägt.

Im Anschluss an die Projektion von *Signale* in Basel ist im Hintergrund Trommelwirbel zu hören, immer intensiver und lauter. Eine Frau kommt auf die Bühne und rezitiert erst leise, dann immer lauter werdend: „Ich habe was zu sagen. Ich habe was zu sagen. Ich habe was zu sagen. Ich habe was zu sagen...!“ Um am Ende laut in die Welt zu schreien: „Habe ich was zu sagen?“

Ja, hatten sie.

Die Überfahrt
Cross-Over

168

Venus of Willendorf. Together with the women artists from Basel,⁹ they put on a performance that, thanks to footage shot that day, can be roughly reconstructed in terms of sequence: the wool costume is seen rolling on the floor where white sheets of A4 paper are strewn. Two artists from Basel appear, one wearing a black, cocoon-like tube, the other in a purple outfit. Verena Kyselka is active in the background. The performer in purple now also dons a black tube, while Kyselka dances. Only the clattering of the antenna costume is audible. Ute Schmieder, the archaic Venus, enters the scene. All four are moving slowly: Schmieder bends over so that the breasts of the sack dress swing, Stötzer in wool scuttles around on all fours like a wild animal, and the antenna costume keeps on clattering. Monika Andres in the yoghurt dress dances in dialogue with Stötzer. Another figure appears and is seen caught in a red tube. Schmieder in the sack costume nestles up to the red tube, while the black tube nearby attempts to break free. The women artists ultimately succeed in liberating themselves from their cocoons.

At the strike of the drums in the background, the lights go out. Appearing in the dark are the opening credits from the film *Signale*, and scenes from it are projected onto a big screen. It seems as if it were art that had liberated the women from their cocoon. In this time of transition, despite all the imponderables of crossing the river, the women artists have been able to free themselves without sinking like the royal children. It is with this gesture that *Die Überfahrt*, this last film by the *Künstlerinnengruppe*, closes—with the image of the Coca-Cola Amazon, the Venus matriarch, and the other figures, who themselves form a wave that carries them into the new age.

Following the projection of *Signale* in Basel, a drum roll arises from the background, sounding ever louder and more intensely. A woman steps onto the stage and recites the following words softly, then progressively louder: “I have something to say. I have something to say. I have something to say ...!” Before ultimately screaming to the world at the top of her lungs: “Do I have something to say?”

Yes, they did.



Performance in der / at the Klub & Galerie Nord, Leipzig, 1989 (Ausschnitt / detail)

Performance art is frequently regarded as an eternal latecomer to the development of art in East Germany. This may be true if we take a retrospective look at how it was encouraged or discouraged by the art academies or at the existence of a “pure,” canonical form of this artistic practice. It also holds true in comparison with the performative phenomena in other Eastern Bloc countries or in Yugoslavia, where it virtually flourished during respective periods of thaw and in the heyday of diverse neo-avant-gardes. A letter of protest criticizing the ignorance of process-oriented art forms that several art scholars with a sympathy for the so-called second public sphere sent to the board of the GDR’s Verband Bildender Künstler (Association of Visual Artists) in April 1988¹ also seems to testify to such a delay. The intense focus that scholarly reassessments of art created in the GDR have directed at the efforts of the (late) 1980s over the past fifteen years² might account for the theory of a previous deficit.³ The fact that “action art,” as it was termed at that time, for instance that of the *Künstlerinnengruppe Erfurt* or the Dresden-based *Autoperforationsartisten*, was deeply rooted in an earlier interdisciplinary tradition, in terms of both

form and content, has rarely been identified.⁴ Specifically the exemplary role of Fine Kwiatkowski, also with respect to her various collaborations with Lutz Dammbeck and Christine Schlegel, which was repeatedly reported by the protagonists of the *Künstlerinnengruppe*, points to origins in the field of theater, and even more so in the field of music.⁵ With the introduction

1/ Barbara Barsch, Ina Gille, Gabriele Muschter, Henry Schumann, Christoph Tannert, and Klaus Werner, Letter to the Board of the GDR’s Verband Bildender Künstler, April 19, 1988, Akademie der Künste Berlin, Klaus-Werner-Archiv.
2/ Curiously, this does not apply to experimental film art, in whose consideration as a genre the interplay with painting and action art/performance was presented, but the latter was still given no urgent attention as a parallel phenomenon and/or no extensive presentations were dedicated to it for a long time.
3/ A high-quality, but within the framework of her topic necessarily abridged overview is provided by Angelika Richter in *Das Gesetz der Szene: Genderkritik, Performance Art und zweite Öffentlichkeit in der*

späten DDR (Bielefeld, 2019). On performance, body art, and the Intermedia festival in the GDR in particular, see pp. 169–176.
4/ An appraisal of the performative approaches in the work of Erhard Monden, Karla Woisnitza, Clara Mosch, and the SUM-Theater, among others, cannot take place here for reasons of capacity, but also because the aim here is to emphasize the transdisciplinary influences on the *Künstlerinnengruppe Erfurt*. Neither can the legendary Intermedia festival in Coswig in Saxony in June 1985 be dealt with at this point, because it, too, in the author’s opinion, already presented the derivations from a merged musical, improvisational, and visual-artistic background, comparable to the forms of expression used by the Erfurt women.

Flyer Aktion für 8 Frauen / Action for 8 Women
Wesensmaskerade, undatiert / undated



Performancekunst wird gerne als die ewige Zuspätkommerin innerhalb der ostdeutschen Kunstentwicklung betrachtet. Das mag stimmen, wenn wir den Bereich kunstakademischer Er- oder Entmutigung betrachten oder die Existenz einer „puren“, kanonischen Form dieser Kunstausübung im Rückblick. Es stimmt auch im Vergleich mit dem performativen Phänomen in anderen Ostblockländern oder in Jugoslawien, die in jeweils zeitversetzten Tauwetterperioden und im Regelkreis diverser Neo-Avantgarden geradezu florierten. Auch ein, die Ignoranz gegenüber prozessualen Kunstformen kritisierender Protestbrief den mehrere, der zweiten Öffentlichkeit zugeneigte Kunstwissenschaftler_innen im April 1988¹ an das Präsidium des Verbands Bildender Künstler der DDR schrieben, scheint von einer solchen Verspätung zu zeugen. Der starke Fokus, den wissenschaftliche Neubewertungen von in der DDR entstandener Kunst während der letzten fünfzehn Jahre² auf die Produktion der (späteren) 1980er richten, mag die Perspektive eines vorherigen Defizits bedienen.³ Dabei wird leicht verkannt, dass die damals so genannte Aktionskunst etwa der Künstlerinnengruppe Erfurt oder der Dresdner Autoperforationsartisten auch auf eine spezielle

1/ Barbara Barsch, Ina Gille, Gabriele Muschter, Henry Schumann, Christoph Tannert, Klaus Werner, Brief an das Präsidium des VBK-DDR, 19. April 1988, Akademie der Künste Berlin, Klaus-Werner-Archiv.
2/ Das gilt kurioserweise nicht für die experimentelle Filmkunst, bei deren Betrachtung als Genre die Wechselwirkungen

mit Malerei und Aktionskunst/Performance zwar dargestellt wurden, letzterer als Parallelphänomen jedoch noch keine dringliche Aufmerksamkeit geschenkt bzw. davon noch keine umfassenden Darstellungen gewidmet wurde.

3/ Einen qualitätvollen, im Rahmen ihres Themas jedoch notwendig verkürzten Überblick bietet Angelika Richter, in: *Das Gesetz der Szene. Genderkritik, Performance Art und zweite Öffentlichkeit in der späten DDR*, Bielefeld 2019, bes. S. 169–176, zu Performance, Body Art, Intermedia in der DDR.

Susanne Altmann

of improvisation techniques at music and dance academies in East Germany as of roughly 1970, what occurred was a sort of bursting of a dam, which opened up a new artistic scope for the creative subject beyond classical and ideological norms. “These movements are joined by the idea of a subject that recognizes itself and makes itself recognizable in spontaneous action; this subject interested in aesthetic experiences hones its perception through transgressive experiences and receives social recognition as a result of the particular nature of its activities and style,” explains Barbara Lubich in her book *Das Kreativsubjekt in der DDR: Performative Kunst im Kontext*,⁶ and hence seems to define the *Künstlerinnengruppe*’s impetus for action—even though she does not refer specifically to them, but instead to the previous generation from the field of musical, dance, and theatrical improvisation. Their actions aroused the curiosity of artists like Helge Leiberg or Christine Schlegel. Inspired by the innovative, expressive potential of such fusions, they created, as A. R. Penck (the Lücke group) or Lutz Dammbeck had beforehand and/or at the same time, reproducible artifacts beyond ephemeral performances with

interdisziplinäre Tradition zurückgriff, sowohl formal wie auch in ihren Inhalten, die sich bereits viel früher zeigte.⁴ Gerade die auch von den Akteurinnen der Künstlerinnengruppe immer wieder berichtete Vorbildfunktion von Fine Kwiatkowski, auch in ihren unterschiedlichen Kooperationen mit Lutz Dammbeck und Christine Schlegel, verweist auf Ursprünge im Theater-, mehr noch im Musikbereich.⁵ Mit Etablierung der Improvisation an ostdeutschen Musik- und Tanzhochschulen ab etwa 1970 vollzog sich eine Art Dammbbruch, der dem Kreativsubjekt neue Gestaltungsspielräume jenseits klassischer und ideologischer Normen öffnete. „Diesen Bewegungen ist das Modell eines Subjekts gemeinsam, das sich beim spontanen Tun selbst erkennt und erkennbar macht; dieses an ästhetischen Erfahrungen interessierte Subjekt schärft die eigene Wahrnehmung durch Grenzerfahrungen und erhält soziale Anerkennung durch die Besonderheit seiner Tätigkeit und seines Stils“, erklärt Barbara Lubich in ihrem Buch *Das Kreativsubjekt in der DDR. Performative Kunst im Kontext* und scheint damit den Handlungsimpetus der Künstlerinnengruppe zu definieren – obwohl sie diese nicht meint, sondern eben die Vorgänger_innengeneration aus der musikalischen, tänzerischen und theatralischen Improvisation.⁵ Deren Tun erregte die Neugier von Künstler_innen wie Helge Leiberg oder Christine Schlegel, die das innovative Ausdrucks Potenzial solcher Fusionen reizte und die, wie zuvor beziehungsweise zeitgleich A. R. Penck (Gruppe Lücke) oder Lutz Dammbeck, mit der Kamera reproduzierbare Artefakte über die ephemeren Auftritte hinaus realisierten. „Genealogische“ Bindeglieder zur Künstlerinnengruppe Erfurt finden sich in den fotografischen und filmischen Arbeiten von Gabriele Stötzer, zum Teil

auch in den individuellen oder gemeinsam mit Stötzer realisierten Bildproduktionen von Cornelia Schleime, bis zu deren Ausreise aus der DDR 1984.⁷ Dass Aufnahme und Schnitt als Stilmittel fungierten, zeigt sich (daher) bereits bei dem ersten Film der Künstlerinnengruppe *Frauenräume* deutlich, der ebenso wie die beiden nächsten Filme *Die Geister berühren* und

4/ Eine Würdigung der performativen Ansätze im Werk von Erhard Monden, Karla Woisnitza, Clara Mosch, SUM-Theater u. a. kann hier aus Kapazitätsgründen nicht stattfinden, aber auch weil die transdisziplinären Einflüsse auf die Künstlerinnengruppe Erfurt betont werden sollen. Auch das legendäre Intermedia Festival im Juni 1985 im

sächsischen Coswig kann nicht behandelt werden, auch weil es sich nach Auffassung der Autorin wie bei den Ausdrucksformen der Erfurterinnen bereits um Ableitungen aus der musikalisch-improvisatorisch-bildkünstlerischen Ausgangslage handelt.
5/ Hierzu exemplarisch: Barbara Lubich, *Das Kreativsubjekt in der DDR. Performative Kunst im*

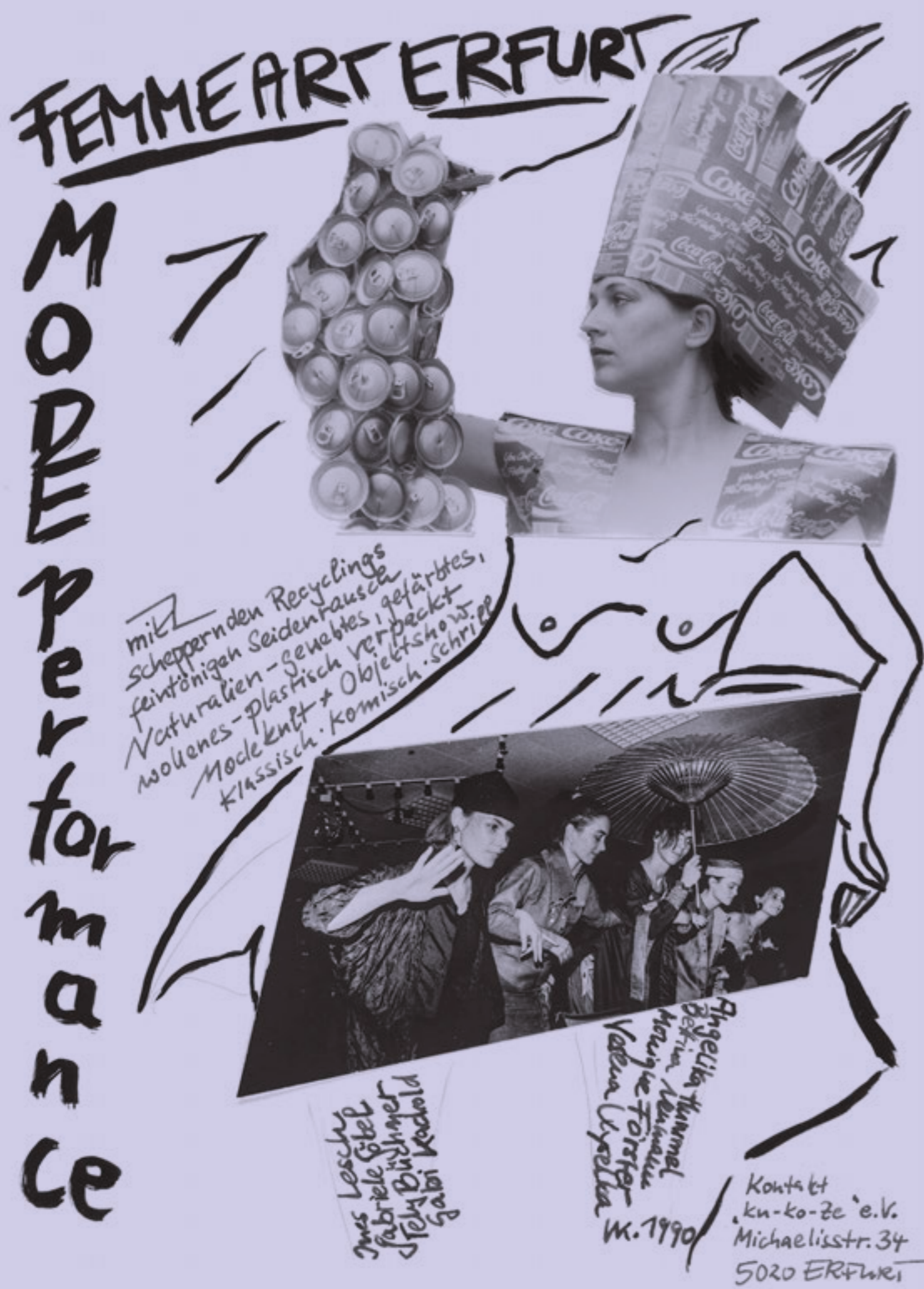
Kontext, Göttingen 2014, bes. Teil 3 „Freiheit und Struktur“, S.175–248, zur Rolle der Improvisation generell, sowie Teil 4 „Verspätung“, S. 253–331, zu FINE.
6/ Ebd., S. 249.
7/ Siehe: *Gegenbilder. Filmische Subversionen in der DDR 1976–1989*, hrsg. von Karin Fritzsche und Claus Löser, Berlin 1996.

the camera. “Genealogical” connective links to the *Künstlerinnengruppe* are found in the photographic and filmic works of Gabriele Stötzer, and in part also in the picture productions that the painter Cornelia Schleime realized individually or in cooperation with Stötzer prior to Schleime’s emigration from the GDR in 1984.⁷ The fact that filming and editing served as a stylistic means is (thus) already clearly evident in the first film by the *Künstlerinnengruppe*, called *Frauenräume* (Women’s Dreams). Just as the two films that followed, *Die Geister berühren* (To Touch the Spirits) and *Komik – komisch* (Comic – comical), *Frauenräume* represents the aforementioned honing of perception through transgressive experiences, as well as the, particularly in the climate in the late GDR, virulent, “social recognition resulting from the specific character of the activities and style.” Since recognition, in

5/ For a good example of this, see Barbara Lubich, *Das Kreativsubjekt in der DDR: Performative Kunst im Kontext* (Göttingen, 2014), esp. Section 3: “Freiheit und Struktur,” pp. 175–248, on the role of improvisation in general, as well as Section 4: “Verspätung,” pp. 253–331, on FINE.

6/ Ibid., p. 249.
7/ *Gegenbilder: Filmische Subversionen in der DDR 1976–1989*, ed. Karin Fritzsche and Claus Löser (Berlin, 1996).





Plakat für die Modeperformance / Poster for the fashion performance Femmeart Erfurt, Zeichnung und Collage von / drawing and collage by Verena Kyselka, 1990

other words, public impact, was limited by the suspicion of the authorities and the lack of opportunities to perform, the film format initially compensated for this deficit. The live performances, which only started in 1988, were able to build on the experience of the filmic performances; also to the extent that the intimacy of the film works could be regarded as a "rehearsal room."⁸ We can consider the establishment and accompanying mission of EOG ("Erweiterter OrGasmus" or "Extended OrGasm," with Ina Heyner, Verena Kyselka, and Gabriele Stötzer), whose sound initially only accompanied the films (starting with *Die Geister berühren*) and was then integrated organically in the live performances, to be a logical continuation of the music-related and/or Free Jazz-like formatted techniques practiced by the FINE group in particular. Especially this programmatic

musical moment, which was also enriched by language experiments, forms a unique characteristic of the *Künstlerinnengruppe* within the other, concurrent performance activities, also in comparison with the Eastern European context. While the protagonists themselves at times described the interplay of the individuals as a "figuraler Einzelgang"⁹ (Figural Single Walk), it is the collective practice of self-expression that forms a creative uniqueness. This democratic atmosphere and unanimous commitment to their female identity was transferred seamlessly and originally into the political and social actions of the *Künstlerinnengruppe Erfurt*.

8/ See Susanne Altmann, "The Erfurt Women Artists' Group," in *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s*, ed. Katy Deepwell and Agata Jakubowska (Liverpool, 2018), pp. 249-267, esp. p. 255.
 9/ See p. 111.

Komik – komisch gleichsam eine Manifestation der genannten Wahrnehmungsschärfung durch Grenzerfahrung wie auch der, besonders im Klima der späten DDR virulenten, „sozialen Anerkennung durch die Besonderheit von Tätigkeit und Stil“ bildet. Da die Anerkennung, lies: Öffentlichkeitswirksamkeit durch behördliches Misstrauen und mangelnde Auftrittsmöglichkeiten eingeschränkt war, kompensierte das Format des Films dieses Defizit zunächst. Die seit 1988 inszenierten Live-Performances konnten auf den Erfahrungen der filmischen Performances aufbauen; insofern auch, als dass sich die Intimität der Filmarbeiten als „Probenraum“ verstehen ließ.⁸ Als schlüssige Fortschreibung der musikbezogenen beziehungsweise im offenen Format des Free Jazz besonders von der Gruppe FINE ausgeübten Techniken, dürfen wir die Gründung und den begleitenden Einsatz von EOG (Erweiterter OrGasmus, mit Ina Heyner, Verena Kyselka, Gabriele Stötzer) verstehen, deren Sounds zunächst die Filme (ab *Die Geister berühren*) begleiten

und sich dann organisch in die Live-Performances integrieren. Gerade dieses programmatische und auch mit Sprachexperimenten angereicherte musikalische Moment bildet ein Alleinstellungsmerkmal der *Künstlerinnengruppe* innerhalb der zeitgleichen Performanceaktivitäten, weitgehend auch im osteuropäischen Kontext. Wenn auch das Zusammenspiel der Individuen von den Protagonistinnen selbst bisweilen als „figuraler Einzelgang“ bezeichnet wurde,⁹ so stellt gerade die kollektive Praxis des Selbstaustauschs einen Höhepunkt ihres Schaffens dar. Diese demokratische Gestimmtheit und das ausnahmslose Bekenntnis zum Frausein übertrug sich nahtlos und in einzigartiger Weise in den politischen und sozialen Aktionsraum der *Künstlerinnengruppe Erfurt*.

8/ Siehe Susanne Altmann: „The Erfurt Women Artists' Group“, in: *All-Women Art Spaces in the Long 1970s*, hrsg. von Katy Deepwell und Agata Jakubowska, Liverpool 2018, S. 249-267, hier bes. S. 255.
 9/ Siehe S. 111.



13/ Claudia Bogenhardt im Gespräch mit der Autorin, Herbst 2021. 14/ Ebd. 15/ Im Anschluss an die Ausstellung *Hosen haben Röcke an* rekapitulierte Claudia Bogenhardt ihre damaligen, sehr komplexen Intentionen wie folgt: „Im Film *Signale* zeigte ich Wandlung und Transformation. Welche ein Stille werden / Tod braucht. Im symbolischen Grab liegen, als Durchtrittspforte zur neuen Gestalt. Um dann wie Mondsüchtig die Wege zu scannen und als Donna Quichotta gegen Windmühlen zu kämpfen.

Erde wird mit Wasser weich, formbar. / Ton auf die Haut aufgetragen, kleidet mein Nacktsein. / Luft und Sonnenwärme trocknen und zeigen Ähnlichkeiten mit Tierhäuten. / Leoparden, später dann Elefantenkuhhaut. / Beide betonen meine Menschenfrauhaut, spiegeln ein mögliches Altern... entdeckte Möglichkeiten der Bewegungen und koste sie aus. / Werden und Vergehen... / Feuer verwandelt Erde in festes Gefäß, dass Tonkleid / Harnisch. Symbole sind: Ton für Mutter Erde / Archaisches, wie die drei

Brüste für das Mutterprinzip / Eine Brust für das kämpferische verteidigende Prinzip = die Amazone / Ein Auge als Gürtelschnalle im Bereich des Solarplexus, mit dem ‚sehenden‘ Kompass in der Mitte, eine Remineszenz an die Figur der Transformatorin“, Textanhang in einer E-Mail an die Autorin vom 27. Februar 2022. 16/ Diese Bildformel verwendete auch Monika Andres 1987 im ersten Film der Künstlerinnengruppe, *Frauenträume*. Siehe dazu den Beitrag von Franziska Schmidt, S. 43–56.

13/ Claudia Bogenhardt, in conversation with the author, Fall 2021. 14/ Ibid. 15/ Following the exhibition *Hosen haben Röcke an* (Pants Wear Skirts) Claudia Bogenhardt recapitulated her erstwhile, rather complex intention as follows: “In the film *Signale* I showed changes and transformations. Which become a silence / death needs. To lie in the symbolic grave as passage to a new shape. To then scan the paths as if moonstruck and to fight against windmills like Donna Quixota. Earth with water becomes smooth, moldable. / Clay applied on the skin is clothing my nudity. / Air and solar warmth dry and expose similarity to animal skin. / Leopard, later then the skin of a cow elephant. / Both emphasize

my humanfemaleskin, reflect possible aging ... discover opportunities of movement and enjoy them. / Becoming and fading ... / Fire turns earth into a firm vessel, that clay dress / harness. Are symbols: clay for Mother Earth / Archaics as three breasts for the principle of motherhood / One breast for the principle of belligerent defense = the Amazon / One eye as buckle in the area of the solar plexus, with the ‘seeing’ compass in the center, a reminiscence to the figure of the Transformatoress,” text attachment in an email to the author from February 27, 2022. 16/ Monika Andres also used this visual formula in 1987 in the *Künstlerinnengruppe’s* first film, *Frauenträume* (Women’s Dreams). On this, see the text by Franziska Schmidt in this volume, pp. 43–56.

gleichgeschlechtliche Beziehungen ging. Ich war viel mehr damit beschäftigt, innerhalb der Gruppe zu bestehen und mit den einzelnen Frauen warm zu werden.“¹³ Zu diesem Zeitpunkt war Bogenhardt bereits seit Jahren als Initiatorin in der nichtoffiziellen Frauenbewegung in Erfurt aktiv und dreifache Mutter. Selbst an Keramik interessiert, beschäftigte sie die Analogie zwischen dem Gestalten mit Ton und dem Akt des Gebärens als Wege, „neue Formen in die Welt zu bringen“.¹⁴ In diesem Sinne präsentiert sie in *Signale* ihren nackten Körper unter einer dicken Schicht von anfangs noch feuchtem Ton. Unter dieser sich im Laufe des Drehs verfestigenden Tonschicht, verwandelt sich Bogenhardt zunehmend in eine Statue, die in ihrer Körperhaltung und steingrauen Farbe wahlweise an die Wasserspeier der Gotik oder an die Frauenfiguren des Erfurter Domportals erinnert.¹⁵ Notgedrungen fallen ihre Bewegungen eher langsam und gravitatisch aus – im Unterschied zu den tänzerischen und dynamischen Abläufen der anderen Akteurinnen, etwa von Michaela Hopf als einer Art schwarz bemaltem Kobold mit Punkfrisur oder Gabriele Stötzers autoerotischen Ritualen, gedreht im Hinterhof der Pergamentergasse. Das von Bogenhardt aufgeführte Formwerden bringt ähnlich wie das Muttersein Ein- und Beschränkungen mit sich. Doch bevor die Körperhülle völlig erstarrt, tritt die Statue im Film ab und kehrt später in einem Kleid aus gebranntem und glasierter Keramik zurück – als eine der außergewöhnlichsten Kreationen innerhalb der Künstlerinnengruppe. Während das klappernde Unterteil, das Bogenhardt trägt, an ein Bastrockchen erinnert, zitiert das Oberteil einen Brustpanzer im Wortsinn. Hierfür schuf Claudia Bogenhardt ein Archetyp der spirituell gestimmten Frauenbewegung, eine dritte Brust.¹⁶ Dieses, zunächst sehr persönliche Signal, weist auf Rollenzuschreibungen, resultierende Konflikte und Gestaltungssehnsüchte hin, die letztlich den Referenzrahmen der DDR übersteigen. Klartext zum künftigen Frauenanteil an der Modellierung einer, wie auch immer, neuen Zeit spricht dann 1990 der Film *Die Überfahrt*. In der Zwischenzeit stellt eine Signalgeberin unten am Fluss die unsichtbaren Weichen, die Schranken bleiben offen.

142

Signale
Signals

as by the natural way of life on the farm, but I didn’t realize that it was also about same-sex relationships. I was occupied much more with existing within the group and becoming close to the individual women.”¹³ At this point in time, Bogenhardt had already been active for years as an initiator in the non-official women’s movement in Erfurt and had three children. Due to her engagement with ceramics, she was interested in the analogy between designing with clay and the act of giving birth as ways to “bring new forms into the world.”¹⁴ In line with this, in *Signale*, she presented her naked body under a thick layer of initially still damp clay. Under the clay, which hardened as the filming progressed, Bogenhardt was increasingly transformed into a statue, whose body posture and stone gray color call to mind either Gothic gargoyles or the female figures on the portal of the Erfurt Cathedral.¹⁵ Her movements perform seem rather slow and solemn—in contrast to the dancelike and dynamic sequences of the other participants, for instance, by Michaela Hopf as a sort of black-painted imp with a punk hairdo or Gabriele Stötzer’s autoerotic rituals, filmed in the rear courtyard on Pergamentergasse. The becoming-a-form performed by Bogenhardt brings constraints and restrictions along with it, similar to being a mother. But before the body shell has solidified completely, the statue exits the film and later returns in a dress made of fired and glazed ceramics—one of the most unusual creations within the *Künstlerinnengruppe*. While the clattering bottom part of what Bogenhardt is wearing calls to mind a bask skirt, the upper part cites a breastplate in the literal sense. For this, Claudia Bogenhardt came up with an archetype of the spiritually oriented women’s movement, one third breast.¹⁶ This at first very personal signal points to role assignments, resulting conflicts, and a longing to create that ultimately transcend the GDR as a reference framework. The future involvement of women in shaping a new era, of whatever kind, is then put into plain language in the film *Die Überfahrt* (Cross-Over) of 1990. Meanwhile, a female giver of signals lays the groundwork down by the river; the barriers remain open.



Säcke mit geschredderten Stasi-Akten in der MfS (Stasi)-Zentrale / Sacks of shredded Stasi files at the MfS (Stasi) headquarters, Erfurt, Januar / January 1990 (Ausschnitt / detail)



State Security

Staatssicherheit



Katalin Krasznahorkai

Gabriele Stötzer mit Plakat auf der Demonstration der Kunst- und Kulturschaffenden auf dem / with placard at the demonstration of art and culture professionals on the Domplatz in Erfurt, 19.11.1989

“... and then a letter arrived. An absolute love letter ... addressed to me. This was the beginning of my Stasi file.”¹—as Harriet Wollert recalled in an interview. What followed was the beginning of a personal odyssey: with arrests, forced adoption, surveillance, and isolation as part of one of the most brutal “decomposition measures” (“Zersetzungsmaßnahmen”) aimed at a member of the *Künstlerinnengruppe Erfurt*. Wollert was classified as “asocial” in a system that took nearly everything from her: her relationships, her children, and her livelihood. This quote by Wollert shows how closely the life circumstances of the women in the collective and their private lives were interwoven with the measures of the Ministry for State Security,² otherwise referred to as the Stasi. Some of the women artists were listed as individuals with their own “Operational Identity Check” (“Operative Personenkontrolle,” or OPKs),³ while others only appeared in the files on their husbands or people in their surroundings.⁴ The surroundings of the *Künstlerinnengruppe* were also strictly monitored. But none of the artists themselves ever collaborated with the Stasi in any form. In the case of the *Künstlerinnengruppe*, the circumstances of their personal lives served thus as starting points for artistic production—as Ina Heyner

has stated: “One had this single topic: the injustice from the outside.”⁵

The Stasi was thus aware of the existence of the *Künstlerinnengruppe* and also of its public activities.⁶ They were also aware that these performances and film presentations took place in public.⁷ However, there was only one case in which the Stasi became active in public. To prevent the audience from attending a performance by the collective, only paid Stasi informants, so-called “Unofficial Collaborators” (“Inoffizielle Mitarbeiter,”

1/ Harriet Wollert in an interview with Susanne Altmann on August 4, 2021.

2/ “Stasi” is the common abbreviation for the GDR Ministerium für Staatssicherheit (MfS).

3/ “Operative Personenkontrolle” (OPK) was introduced in 1971 in distinction to

“Operative Vorgang” (Operational Procedure, OV). Based on the MfS guidelines 1/71 and

or 1/81, it aimed at examining suspicious factors in connection with crimes and infrac-

tions, at recognizing “hostile-negative” views, but also at the preventative protection of

individuals in security-relevant positions. See also <https://www.stasi-unterlagen-archiv.de/mfs-lexikon/detail/operative-personenkontrolle-opk/> (accessed in October 2021). Under the OPK, Verena Kyselka was

known as “Pigment” and Marlies Schmidt as “Rosine.”

4/ There were no files, for instance, on Tely Büchner or Monique Förster.

5/ Ina Heyner in an interview with Susanne Altmann on August 4, 2021.

6/ See for example the fashion-object show at the Augustinerkloster (St. Augustine’s Monastery), in: OPK “Pigment,” vol. 3, p. 167.

7/ “One film by Kachold, *Frauenträume* (Women’s Dreams), has already been shown at the Kinoklub in Erfurt,” in: IMB “Peter Leitner,” in OPK “Rosine,” BStU, Bezirksverwaltung für Staatssicherheit (Stasi District Headquarters, BV) Erfurt, AOPK 788/88, p. 44. Kachold is the name by which Gabriele Stötzer was known at the time.

known as “Pigment” and Marlies Schmidt as “Rosine.”

4/ There were no files, for instance, on Tely Büchner or Monique Förster.

5/ Ina Heyner in an interview with Susanne Altmann on August 4, 2021.

6/ See for example the fashion-object show at the Augustinerkloster (St. Augustine’s Monastery), in: OPK “Pigment,” vol. 3, p. 167.

7/ “One film by Kachold, *Frauenträume* (Women’s Dreams), has already been shown at the Kinoklub in Erfurt,” in: IMB “Peter Leitner,” in OPK “Rosine,” BStU, Bezirksverwaltung für Staatssicherheit (Stasi District Headquarters, BV) Erfurt, AOPK 788/88, p. 44. Kachold is the name by which Gabriele Stötzer was known at the time.



Demonstration, Erfurt, 19.11.1989

“... und, dann kam ein Brief. Ein absoluter Liebesbrief [...] an mich. Und mit diesem Brief beginnt meine Stasi-Akte.”¹ – so Harriet Wollert in einem Interview. Was darauf folgte, war der Anfang einer persönlichen Odyssee: mit Verhaftungen, Zwangsadoption, Überwachung und Isolierung im Zuge einer der brutalsten Zersetzungsmaßnahmen innerhalb der *Künstlerinnengruppe Erfurt*. Wollert galt als „Asoziale“ in einem System, das ihr fast alles genommen hat: ihre Beziehungen, ihre Kinder, ihre Lebensgrundlage. Dieses Zitat von Wollert zeigt, wie eng die Lebensverhältnisse der Frauen in der *Künstlerinnengruppe* und ihr Privatleben mit den Maßnahmen des Ministeriums der Staatssicherheit (MfS)² verflochten waren. Einige der Künstlerinnen wurden als Einzelpersonen mit eigenen OPK³ geführt, andere kamen nur in Akten von ihren Ehemännern oder im Umfeld vor.⁴ Auch das Umfeld der *Künstlerinnengruppe* war unter strenger Kontrolle. Doch keine der Künstlerinnen selbst hat je in irgendeiner Form mit dem MfS zusammengearbeitet. Im Fall der *Künstlerinnengruppe* dienten die persönlichen Lebensumstände jedoch als Grundlage der künstlerischen Produktion – wie Ina Heyner sagte: „Man hatte ein Thema: die Ungerechtigkeit von außen.“⁵

Die Staatssicherheit wusste von der Existenz der *Künstlerinnengruppe* und auch über deren öffentlichen Aktivitäten.⁶ Genauso war bekannt, dass diese Auftritte und Filmvorführungen in der Öffentlichkeit stattfanden.⁷ Es gab jedoch nur einen Vorfall, bei dem die Staatssicherheit in der Öffentlichkeit aktiv wurde. Um das Publikum am Besuch einer öffentlichen Performance der Gruppe zu hindern, wurden in die Veranstaltung nur bezahlte Stasi-IM eingelassen: „Die Stasi hatte die ganze Einrichtung aufgekauft. Aus der Frauengruppe wurde die *Künstlerinnengruppe*.“⁸

Unter diesen Umständen, nämlich dass sowohl einzelne Frauen wie auch das gesamte Umfeld von Informanten beobachtet wurden, bleibt es ein Rätsel, dass

1/ Harriet Wollert im Interview mit Susanne Altmann am 4. August 2021.

2/ Stasi ist die umgangssprachliche Abkürzung für das Ministerium für Staatssicherheit (MfS) der DDR.

3/ Operative Personenkontrolle (OPK) wurde 1971 in Abgrenzung zum Operativen Vorgang (OV) eingeführt.

Auf der Grundlage der MfS-Richtlinien 1/71 bzw. 1/81 zielte sie auf die Überprüfung von Verdachtsmomenten zu Verbrechen und Straftaten, das Erkennen „feindlich-negativer“

Haltungen, aber auch

auf den vorbeugenden Schutz von Personen in sicherheitsrelevanten Positionen. Siehe auch: <https://www.stasi-unterlagen-archiv.de/mfs-lexikon/detail/operative-personenkontrolle-opk/> (zuletzt abgerufen am 17. September 2022). So war Verena Kyselka unter der OPK „Pigment“, Marlies Schmidt unter der OPK „Rosine“ bekannt.

4/ Tely Büchner oder Monique Förster hatten bspw. keine eigene Akte.

5/ Ina Heyner im Interview mit Susanne Altmann am 4. August 2021.

6/ Z.B. über den Auftritt im Augustinerkloster, siehe: OPK „Pigment“, Bd. 3, S. 167.

7/ „Der eine Film der Kachold ‚Frauenträume‘ wurde bereits im Kinoklub in Erfurt gezeigt“, IMB „Peter Leitner“, in: OPK „Rosine“, BStU, BV Erfurt, AOPK 788/88, S. 44. Kachold ist der Name unter dem Gabriele Stötzer damals bekannt war.

8/ Tely Büchner, in: *Zwischen Ausstieg und Aktion. Die Erfurter Subkultur der 1960er, 1970er und 1980er Jahre*, hrsg. von Tely Büchner, Susanne Knorr, Gabriele Stötzer u. a., Berlin und Bielefeld 2014, S. 11.

auf den vorbeugenden Schutz von Personen in sicherheitsrelevanten Positionen. Siehe auch: <https://www.stasi-unterlagen-archiv.de/mfs-lexikon/detail/operative-personenkontrolle-opk/> (zuletzt abgerufen am 17. September 2022). So war Verena Kyselka unter der OPK „Pigment“, Marlies Schmidt unter der OPK „Rosine“ bekannt.

4/ Tely Büchner oder Monique Förster hatten bspw. keine eigene Akte.

5/ Ina Heyner im Interview mit Susanne Altmann am 4. August 2021.

6/ Z.B. über den Auftritt im Augustinerkloster, siehe: OPK „Pigment“, Bd. 3, S. 167.

7/ „Der eine Film der Kachold ‚Frauenträume‘ wurde bereits im Kinoklub in Erfurt gezeigt“, IMB „Peter Leitner“, in: OPK „Rosine“, BStU, BV Erfurt, AOPK 788/88, S. 44. Kachold ist der Name unter dem Gabriele Stötzer damals bekannt war.

8/ Tely Büchner, in: *Zwischen Ausstieg und Aktion. Die Erfurter Subkultur der 1960er, 1970er und 1980er Jahre*, hrsg. von Tely Büchner, Susanne Knorr, Gabriele Stötzer u. a., Berlin und Bielefeld 2014, S. 11.



or IMs) were admitted to the event: "The Stasi had bought out the entire establishment. The Women's Group became the Women Artists' Group, the *Künstlerinnengruppe*."⁸

Under these circumstances, namely that the individual women as well as their surroundings were monitored by IMs, the fact that there were no operative procedures targeting the group itself instead of individual artists, remains a mystery. The Stasi made disparaging statements about the artistic quality of the collective. Its members were repeatedly described as "artistic and pseudo-artistic individuals active in the alternative scene"⁹ and were denied any quality as artists. The Stasi thus also revealed its own male-dominated structure and reflected hostility toward women. This disregard for women and their artistic influence on society would also be a possible explanation for why the *Künstlerinnengruppe* remained under the radar of the Stasi.

It is therefore that much more explosive that it was precisely these women who ensured that forty years of illegal repression by the domestic intelligence service against its own population was preserved and revealed in state security records. Indeed, it was five women, three of them from the *Künstlerinnengruppe*, who occupied the Stasi

headquarters in Erfurt on December 4, 1989.¹⁰ It was the first such action in the GDR.

But these files became artistic material at the same time. In 1993, for instance, they staged a three-part performance at the post office building in Erfurt¹¹ that already offered artistic guidelines for dealing with this aspect of the history of the GDR: masking, unmasking, and cleansing.

The *Künstlerinnengruppe*, and thus its artistic activities, were also protective spaces for the artists. This protective space could not be destroyed despite the machinery set in motion by the state security authorities against individual women—nor could the group itself, which today is considered the longest active artistic women's collective in the GDR.

8/ Tely Büchner, in *Zwischen Ausstieg und Aktion: Die Erfurter Subkultur der 1960er, 1970er und 1980er Jahre* (Berlin and Bielefeld, 2014), p. 11.
9/ OPK "Pigment," BStU, BV Erfurt, AOPK 1584/88, p. 2.
10/ On the occupation of the Stasi headquarters, see in detail Gabriele Stötzer: *Für Angst blieb keine Zeit: Die Entmachtung des MfS durch Frauen in Erfurt*, in Bundeszentrale für politische Bildung, <https://www.bpb.de/themen/>

deutsche-teilung/stasi/261039/fuer-angst-blieb-keine-zeit/ (accessed on September 17, 2022); *Die Besetzung der Bezirksverwaltung des Ministeriums für Staatssicherheit der DDR am 4. Dezember 1989 in Erfurt*, <https://stasibesetzung.de/die-besetzungen-in-den-bezirken/erfurt/der-4-dezember> (accessed on September 17, 2022).
11/ *Die Wende*, Post Erfurt, performance for the exhibition opening on January 26, 1993.

Unten links / Bottom left: Gabriele Stötzer, *Stasi-Teller / Stasi Plate*, 1990

Unten rechts / Bottom right: Ablaufplan der Performance *Die Wende / Storyboard for the performance The Change*, Erfurt, 1993

Oben rechts / Top right: Ordnungsstrafverfügung wegen der Ausstellung in der / Penalty order concerning an exhibition in the Kürschnergasse 7, Volkspolizei-Kreisamt Erfurt / issued by the local police precinct, Erfurt, 16.6.1984

wäre auch eine mögliche Erklärung, warum die Künstlerinnengruppe unter dem Radar der Stasi blieb.

Umso brisanter ist es, dass gerade diese Frauen dafür sorgten, dass vierzig Jahre illegale Repression gegen die eigene Bevölkerung durch den Inlandsgeheimdienst in den Staatsicherheitsakten bewahrt und entlarvt wurde. Denn es waren fünf Frauen, drei davon aus der *Künstlerinnengruppe*, die am 4. Dezember 1989 die Erfurter Stasizentrale¹⁰ besetzten. Es war die erste Stasibesetzung in der DDR.

Doch diese Akten wurden zugleich zum künstlerischen Material. 1993 inszenierten sie etwa eine dreiteilige Performance im Erfurter Postgebäude,¹¹ die bereits die künstlerische Handlungsanweisung zum Umgang mit diesem Teil der DDR-Geschichte war: Maskierung, Demaskierung und Reinigung.

Die *Künstlerinnengruppe Erfurt*, und somit ihre künstlerischen Aktivitäten, waren auch Schutzräume für die Künstlerinnen. Dieser Schutzraum konnte trotz der in Gang gesetzten Maschinerie der Staatssicherheitsbehörden gegen einzelne Frauen nicht zerstört werden – genauso wenig wie die Gruppe selbst, die heute als das am längsten aktive künstlerische Frauenkollektiv in der DDR gilt.

9/ OPK „Pigment“, BStU, BV Erfurt, AOPK 1584/88, S. 2.
10/ Über die Stasi-Besetzung, siehe ausführlich Gabriele Stötzer: *Für Angst blieb keine Zeit. Die Entmachtung des MfS durch Frauen in Erfurt*, in: Bundeszentrale für politische Bildung,

<https://www.bpb.de/themen/deutsche-teilung/stasi/261039/fuer-angst-blieb-keine-zeit/> (zuletzt abgerufen am 17. September 2022); *Die Besetzung der Bezirksverwaltung des Ministeriums für Staatssicherheit der DDR am 4. Dezember 1989 in Erfurt*,

in: <https://stasibesetzung.de/die-besetzungen-in-den-bezirken/erfurt/der-4-dezember> (zuletzt abgerufen am 17. September 2022).
11/ *Die Wende*, Post Erfurt, Performance zur Ausstellungseröffnung, 26. Januar 1993.



den Künstlerinnen als Gruppe kein operativer Vorgang zugeordnet war. Die Stasi äußerte sich sehr abfällig über die künstlerische Qualität der Gruppe. Immer wieder wurden sie als „künstlerisch und pseudokünstlerisch alternativ-tätige Personen“⁹ bezeichnet und ihnen künstlerische Qualität abgesprochen. Die Staatssicherheit entlarvte damit auch ihre eigene männlich dominierte Struktur und spiegelte so die gesamtgesellschaftliche Frauenfeindlichkeit. Diese Geringschätzung der Frauen und ihres künstlerischen Einflusses auf die Gesellschaft

Performance am 26.1.93 zur Eröffnung in der Post "Wende"

1. MASKIERUNG

- Gabis IN WEIß Am Mikro liest IM- Namen
- Monique in schwarz am Mikro liest OV-Namen
- Verena dahinter in Antennenmaske, Gabig in Stiermaske, Birgit in Zeitmaske, bewegen sich zum Text, Gabig stöhnt zu Namen
- zweite Maskenvariante: alle drei wechseln zu Gasmasken, Stroposkop wird eingeschaltet
- dritte Maskenvariante: alle drei wechseln in Erdmasken von ~~Wax~~ Angelika, Stroposkop wieder ausgemacht

2. DEMASKIERUNG

- Monique - zieht Kleid über ihr schwarzes Trikot
- ~~Gabi~~ Birgit zieht sich aus bis zum blauen Trikot
- ~~Gabis~~ beide fangen "GLASHAUS" an
- Verna demaskiert sich, rollt Papier aus "WEGE LEGEN"
- Gabig wird vom Gejagten zum "JÄGER"
- GABIS maskiert sich zum Stier, wird von Gabig gejagt

rrat"
rene,Gabig kehren mit Besen "aus"

Erfurt, den 06.07.84 19

Volkspolizei-Kreisamt Erfurt
Werner-Seelenbinder-Str. 01
Dienststelle

Erfurt, den 06.07.84 19

329/ 140453516420
Zahlungsgrund

4221-38-215
Kontoführendes Kreditinstitut u. Konto-Nr.

geb. am 14.04.53
PA-Nr. IX 1656408

Sie haben am 05. im Mai 1984 eine Ordnungswidrigkeit begangen, indem Sie ohne Vorwarnung einer Anmeldung bzw. ohne Genehmigung eine Veranstaltung in Form einer Ausstellung in Erfurt, Kürschnergasse 07 durchführten.

Ordnungswidrigkeit nach §§ 1 Abs. 1; 3 Abs. 1 u. 2; 9 Abs. 1(a) der VAVO

Es wird daher gegen Sie als Ordnungsstrafmaßnahme

ein
eine Ordnungsstrafe von 200,- Mark (in Worten) zweihundert Mark festgesetzt) sowie
verfügt.)*

Begründung:
Durch Ihr Verhalten verletzen Sie die gesetzlichen Bestimmungen der Verordnung über die Durchführung von Veranstaltungen.

Zu den Ordnungsstrafmaßnahmen treten noch 0,75 Mark Auslagen.
Der Gesamtbetrag von 200,75 Mark

Ist innerhalb von 14 Tagen nach Zustellung dieser Ordnungsstrafverfügung auf das o. g. Konto unter Angabe der Nummer der Ordnungsstrafverfügung zu überweisen.**

Die anderen Ordnungsstrafmaßnahmen sind bis
zu erfüllen.*

Gegen diese Ordnungsstrafverfügung können Sie innerhalb von zwei Wochen Beschwerde bei der obigen Dienststelle einlegen. Die Beschwerde ist schriftlich einzulegen und zu begründen oder mündlich zu Protokoll zu erklären.

Die Beschwerde hat keine aufschiebende Wirkung.

Wird innerhalb der gesetzten Frist bzw. nach Rechtskraft dieser Ordnungsstrafverfügung nicht nachgekommen, erfolgt die Betreibung der Gesamtsumme bzw. die Durchführung der anderen Ordnungsstrafmaßnahmen.

Leiter des VPKA
Unterschrift/Dienststelle

• Nichtzufriedenes streichen.
• Die Angaben im oberen Feld sind bei Einzahlungen bitte bei Käufgen und Beschwerden unbedingt anzugeben.

S. 11 (07/11) Ag. 10628/7980

20/ As reported by Verena Kyselka, Ina Heyner, and Gabriele Stötzer in conversation with the author on September 9 and 10, 2021.

21/ Ina Heyner in conversation with the author on September 10, 2021.

das Anliegen der Gruppe noch konkreter: „Es geht um die Gleichzeitigkeit, die Eigenheit und höhere Zusammengehörigkeit der unterschiedlichen Figuren. [...] Jede ist die Melodie ihrer selbst und das Echo der anderen.“ Von der ersten Performance sind ausschließlich Fotografien erhalten, die die Interaktionen der Frauen zeigen. Bereits hier scheint sich ein erweitertes Bewegungsrepertoire abzuzeichnen. Selbstproduzierte Musik beziehungsweise Töne und Textlesungen wurden als Elemente immer wichtiger: Verena Kyselka spielte Geige, Gabriele Stötzer Bongos, Monika Andres sang, eigene Texte wurden rezitiert. Für die Performances entstanden viele neue Kostüme, die nichts mehr mit alltäglich tragbarer Mode gemein hatten. Einige kamen im nächsten Film, *Signale*, zum Einsatz, manche waren bis zur Auflösung der Künstlerinnengruppe 1994 ausschließlich bei Live-Auftritten zu sehen.

114

be understood under this concept.²⁰ The women finally agreed on “spur-of-the-moment pieces that are unrepeatable in the same form.”²¹ The title of the first performance, *Figuraler Einzelgang zeitgemäßer Erscheinungen* (Figural Single Walk of Contemporary Phenomena), coined by Monika Andres, stands symbolically for the sort of collaboration between single individuals. An invitation to do a subsequent performance that made use of the same title describes the concerns of the group more concretely: “It’s about the simultaneity, singularity, and greater solidarity of the different figures ... Each one is its own melody and is an echo of the others.” Only photographs showing the interactions of the women have been preserved from the first performance, but an expanded repertoire of movements already seems to become apparent in them. Self-produced music and sounds and text readings became ever more important elements: Verena Kyselka played the violin and Gabriele Stötzer bongos, Monika Andres sang, and texts by the artists were read. Many new costumes that no longer had anything in common with fashion to be worn in day-to-day life were created for the performances. Some of them were used in the next film, *Signale*, and some could only be seen at live performances until the *Künstlerinnengruppe* dissolved in 1994.

Komik – komisch
Comic – comical



Malaktion im Innenhof der / Live painting action in the courtyard of Pergamentergasse 41, Erfurt, Sommer / Summer 1986 (Ausschnitt / detail)



Places of Creation

Schaffensorte

The alternative artistic hubs that proliferated starting in the late 1970s are of particular importance in the context of the German Democratic Republic (GDR), where venues for the expression of dissident voices, critical opinions, or simply free-spirited thinking were forced to keep a low profile. Writing a history of the underground scenes in East Germany leads one by necessity to making an inventory of the niches that harbored them. Erfurt and the surrounding region counted all by itself a large number of these oases.

The Pergamentergasse 41, a half-timbered house situated in the heart of the Andreasviertel, the historic center of Erfurt, was one of them. Starting in 1980, the house, then in an advanced state of disrepair,¹ was occupied by a group of friends that included Gabriele Stötzer.² They turned it into a hybrid space for living and working and, with salvaged materials, equipped workshops for weaving, developing photographs, and making silkscreen and woodcut prints. The group's communitarian spirit and interdisciplinary approach, linking art with arts and crafts, points up the influence of the Bauhaus, founded just thirty kilometers east of Erfurt in Weimar.

In 1982, the emigration to the West of one of the group's founders, together with various personal rifts, broke up the constellation. Gabriele Stötzer kept the space alive, using it as her studio and as a place of experimentation for the *Künstlerinnen-gruppe Erfurt*.³ There, Gabriele Stötzer wove the rugs that would serve as décor for numerous performances by the group, photographed her colleagues in self-made costumes, and organized art happenings. With its terrace-like rooftop overlooking the old city of Erfurt and its interior courtyard, the house also appears in several of the collective's films.

For their regular meetings, however, the group convened in the apartments of Verena Kyselka, Monika Andres, or Tely Büchner, where they organized discussions, readings, exhibitions, and parties.

1/ Urban planning measures then foresaw razing the Andreasviertel, despite its classification as a historic quarter, in order to build a four-lane road and large, Socialist-style housing blocks. While the authorities awaited adequate funding, however, the neighborhood quickly declined and became derelict.

2/ Called Gabriele Kachold at the time. The other artists involved from the outset were Albrecht Hillemann, Christoph Ladka, Ulrich Gater, and Axel Schacke, as well as Gabriele Stötzer's spouse, Dietmar Kachold.

3/ 1982 marks the year when the GDR authorities outlawed and shut down the Galerie im Flur, which Gabriele Stötzer had operated since 1980.

Das Fachwerkhaus / The half-timbered house in / on Pergamentergasse, Erfurt, ca. 1989



Die Zentren alternativer Kunstproduktion, die sich ab den ausgehenden 1970er Jahren entwickelten, verdienen insofern besondere Beachtung, als dass in der DDR jegliche Räume der abweichenden, kritischen Meinungsbildung und freigeistiger Aktivitäten mit Misstrauen beobachtet wurden. Eine systematische Betrachtung der inoffiziellen Kreise Ostdeutschlands führt so automatisch zu einer Erfassung jener Nischen und Schutzräume. Allein für Erfurt und dessen nähere Umgebung ist eine beträchtliche Zahl derartiger Oasen zu verzeichnen.

Die Pergamentergasse 41, ein Fachwerkhaus im Andreasviertel, dem historischen Herzen von Erfurt, war eine davon. Eine Gruppe von Freund_innen, darunter Gabriele Stötzer,¹ besetzte 1980 das höchst auffällige Gebäude.² Nach und nach wurde es zu einer Kombination aus Wohn- und Werkstatt, in dem es dank Materialspenden auch bald einen Webstuhl, eine Dunkelkammer sowie Möglichkeiten für Sieb- und Hochdruck gab. Der hier herrschende Kollektivgeist und der interdisziplinäre Ansatz, Kunst und Kunstgewerbe zu verbinden, weist auf Einflüsse des Bauhauses hin, das nur dreißig Kilometer östlich von Erfurt, in Weimar, gegründet wurde.

Die ursprüngliche Konstellation des Projekts endete 1982 mit der Ausreise eines Begründers und infolge

1/ Weitere daran beteiligte Künstler waren Albrecht Hillemann, Christoph Ladka, Ulrich Gater und Axel Schacke sowie Dietmar Kachold, ihr Ehemann, unter dessen Nachnamen sie damals auch bekannt war.

2/ Stadtplanerische Maßnahmen sahen zu dieser Zeit vor, das Andreasviertel trotz seines denkmalgeschützten Status zu zerstören, um dort eine vierspurige Straße anzulegen sowie

im Sozialismus übliche Plattenbauten zu errichten. Während die Behörden noch an der Finanzierung arbeiteten, leerte sich das Viertel von selbst und verfiel rasch.

Sonia Voss

More broadly, the group viewed the entire city of Erfurt as a potential location for their films and performances. Venturing beyond the confines of the underground, they conquered open, public places and prominent landmarks, such as the cathedral and the Krämerbrücke. The surrounding countryside also offered various settings for the staging of their esoteric and nature-based conceptions.⁴

The communitarian spirit that prevailed in Pergamentergasse manifested itself elsewhere in the GDR as well. In 1982, for instance, the painter Erika Stürmer-Alex founded her "Kunsthof" (Art Yard) on an abandoned farm in Lietzen, in the Brandenburg countryside. The *Künstlerinnengruppe* performed there during the "Kunststallfest" (Art Barn Festival) in June 1989. Photographs that were taken on the weekend of the action attest to the almost exclusive presence of women, as well as to the friendly, relaxed, even unbuttoned atmosphere of these gatherings.⁵

The fall of the Berlin Wall in November 1989 turned this landscape upside down. Many actors from the alternative scene left for the West and a number of State properties were reclaimed by their pre-Socialism owners. This, and the rapid pace of

renovation all over former East Germany, tolled the death knell of these artistic spaces. Despite an arrangement that allowed Gabriele Stötzer to access the building in Pergamentergasse through 1994, the communitarian atelier gradually fell out of use.

While a few of the women left Erfurt, several in the collective decided immediately that they should establish a place in which to practice and share their idea of art. The months following the fall of the Wall were especially difficult for those from East Germany, who were confronted with making crucial decisions and new beginnings, while dealing for the first time with the logic of capitalism from the West. That the women of the *Künstlerinnengruppe* had, in this context of general upheaval and renewal, the presence of mind to open a center for the arts—and not just that, but the perseverance and skill to make it happen—commands admiration. Structuring

4/ Gabriel Stötzer, "The home base of the *Künstlerinnengruppe* was wherever we were gathered," from an interview with the author in August 2022.

5/ The relative liberty that prevailed in the countryside, far from the cities and with less ubiquitous surveillance on the part of the Stasi, created the necessary conditions for another place in the same spirit: the "forester's house" of Thomas Klement, where Klement's brother Ralf began to organize "pleinair" happenings from 1980 to 1982. Gabriele Stötzer actively participated in these pleinairs.

diverser Zerwürfnisse. Gabriele Stötzer hielt den Ort am Leben, nutzte ihn als Atelier und als Experimentierfeld der Künstlerinnengruppe Erfurt.³ Dort webte sie Teppiche, die als Ausstattungstücke für viele Performances der Gruppe dienten, fotografierte ihre Mitstreiterinnen in selbst angefertigten Kostümen und organisierte Kunstaktionen. Das Terrassendach mit Blick über Erfurts Altstadt und der Hinterhof des Hauses tauchen mehrfach in den gemeinsamen Filmen auf.

Die regelmäßigen Zusammenkünfte der Gruppe fanden allerdings in den Wohnungen von Verena Kyselka, Monika Andres oder Tely Büchner statt, wo Diskussionsrunden, Lesungen, Ausstellungen und Parties organisiert wurden. Im weiteren Sinne betrachtete die Gruppe die gesamte Stadt Erfurt als potenziellen Drehort für ihre Filme und Performances.⁴ In ihrem Bestreben, aus den räumlichen Beschränkungen des so genannten Untergrunds herauszutreten, eroberten sie mit ihren Aktionen auch öffentliche Orte und Sehenswürdigkeiten wie den Erfurter Dom oder die Krämerbrücke. Auch die ländliche Umgebung wurde als Bühne für die Umsetzung von naturbezogenen und esoterischen Ideen genutzt.

Ein Gemeinsinn, so wie er in der Pergamentergasse herrschte, manifestierte sich auch an anderen Orten in der DDR. 1982 etwa etablierte die Malerin Erika Stürmer-Alex ihren „Kunsthof“ auf einem verlassenen Bauerngehöft in Lietzen, einem brandenburgischen Dorf. Die Künstlerinnengruppe Erfurt, im Juni 1989 zum „Kunststallfest“ eingeladen, trat dort mit einer Performance auf. Fotografische Zeugnisse dieses Aktionswochenendes zeigen fast ausschließlich weibliche Teilnehmerinnen und vermitteln eine freundliche, entspannte, ja freizügige Stimmungslage.⁵

Der Mauerfall im November 1989 veränderte diese Situation grundlegend. Viele Akteur_innen der alternativen Szene gingen in den Westen und Staatseigentum wurde zunehmend durch Eigentümer_innen aus vorsozialistischer Zeit zurückgefordert. Dies und die rapide Renovierungsgeschwindigkeit in ganz Ostdeutschland läuteten das Ende der meisten inoffiziellen Kunstorste ein. Zwar hatte Gabriele Stötzer noch bis 1994 eine Erlaubnis, das Haus in der Pergamentergasse zu nutzen, doch eine gemeinschaftliche Nutzung fand nicht mehr statt.

3/ Im Jahr 1982 wurde die Galerie im Flur, die Gabriele Stötzer seit 1980 betrieb, für illegal erklärt und geschlossen.

4/ Gabriel Stötzer: „Der Ort der Künstlerinnengruppe war immer, da wo wir zusammen waren“, im Gespräch mit der Autorin, August 2022.

5/ Die relative Freiheit, die die dörfliche Umwelt durch den Abstand zur Stadt und die weniger ausgeprägte Stasi-Überwachung bot, begünstigte auch die Entstehung eines weiteren, ähnlich gestimmten Orts, des „Forsthauses“ von Thomas Klement. Dort organisierte Klements Bruder Ralf von 1980 bis 1982 Pleinairs, an denen Gabriele Stötzer aktiv teilnahm.



themselves as an association, they located a suitable building at Michaelisstrasse 34. Inaugurated on March 3, 1991, the Kunsthaus Erfurt began presenting events at a regular rhythm from the very first months of its existence. The program, spelled out on the invitation, was ambitious: at the Café Rapunzel (on the ground floor), there were to be readings, discussions, and live music; one story up, exhibitions (of paintings, drawings, installations, photography, performance art), as well as courses in painting, meditative and rhythmic dancing, and art history; on the second story, experimental and avant-garde fashion, tailoring, and courses in textile design, assembly, cutting, and sewing. The invitation was accompanied by a call for funding to acquire the building, which it presented as a meeting place for the residents of Erfurt. The writer Christa Wolf was cited as inaugural donor, and the collective history and experience of the founders attested to the seriousness of the enterprise.⁶

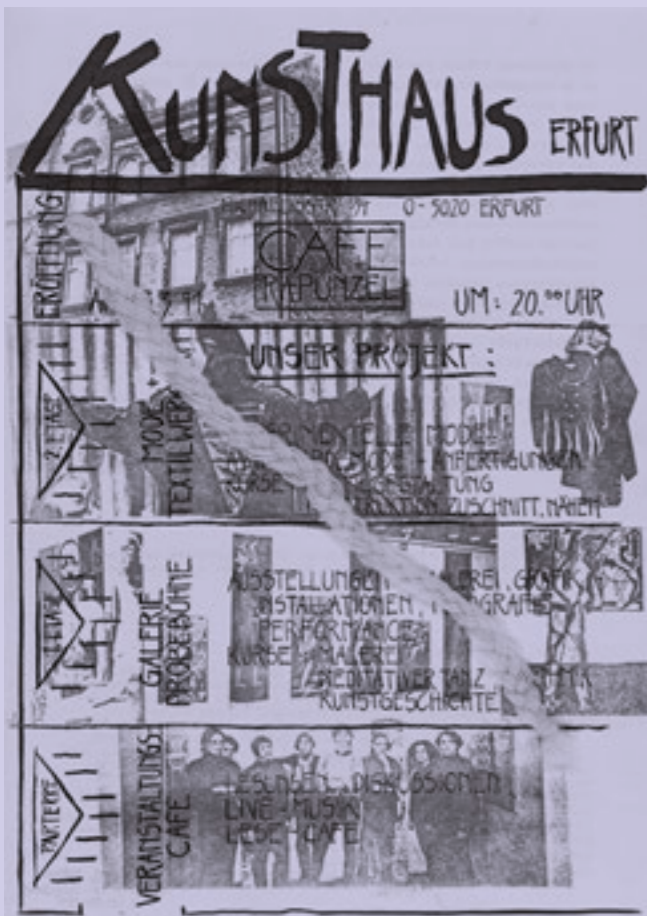
This initiative required the women, who had previously operated only in the underground, to enter into dialogue with players they were unaccustomed to interacting with: public authorities such as the Bundestag and the *Treuhand*,⁷ banks,

municipal agencies, lawyers, and notaries. They financed the building through a combination of city funding, donations, and the honoraria they earned for their performances. Following significant renovations, the public quickly took advantage of the new space. Thirty years and over 350 exhibitions on, the Kunsthaus Erfurt still exists, under the direction of Monique Förster, who contributed to its founding. Initially dedicated to women artists, it now presents contemporary positions by local and international artists of all genders. It is a remarkable example of a private and collective initiative, rooted in the city around it, which remains open, today as at its founding, to independent and innovative ideas and forms of expression.

6/ Wolf Biermann should also be mentioned as an early contributor. Following a public performance in Erfurt in January 1990, the popular songwriter distributed his honorarium to the *Künstlerinnengruppe*, as well as several other alternative artists' groups from the city. See Susanne Altmann, "Und – ich habe ihn nicht genommen: Die Künstlerinnengruppe Erfurt 1984 bis 1994," in *Zwischen Ausstieg und Aktion: Die Erfurt-*

er Subkultur der 1960er, 1970er und 1980er Jahre, ed. Tely Büchner, Susanne Knorr, Gabriele Stötzer et al. (Bielefeld and Berlin, 2014), pp. 58–67. 7/ The *Treuhandanstalt* (Trust Agency) was an agency established in 1990 by the government of the Federal Republic of Germany to privatize and restructure the companies that were owned by the state in the GDR era (*Volkseigene Betriebe* or VEB).

Flyer zum Fest im / Flyer for a party at the Kunsthaus Erfurt, 3.3.1991



Während einige der Frauen Erfurt verließen, fasste das restliche Kollektiv umgehend den Entschluss, einen neuen Ort für ihre Kunstausübung zu gründen. Die Monate unmittelbar nach dem Fall der Mauer waren für viele Ostdeutsche besonders schwierig, da sie Lebensentscheidungen zu treffen hatten und Neuanfänge zu koordinieren hatten – all das im Erstkontakt mit den Logiken des westlichen Kapitalismus. Dass die Frauen der Künstlerinnengruppe – in diesem Klima von Umbruch und Erneuerung – die Geistesgegenwart, das Durchhaltevermögen wie auch die Begabung zur Realisierung einer solchen Vision aufbrachten, verdient noch heute Bewunderung. Sie stellten sich als Verein auf und identifizierten ein geeignetes Gebäude auf der Michaelisstraße 34. Vom ersten Moment seiner Einweihung am 3. März 1991 an, präsentierte das Kunsthaus Erfurt eine regelmäßige Folge von Veranstaltungen. Auf der Einladung zur Eröffnung stand das ambitionierte Programm: Im Café Rapunzel (im Erdgeschoss) würden Vorträge, Lesungen und Livemusik stattfinden, im Stockwerk darüber Ausstellungen (mit Malerei, Zeichnung, Installation, Fotografie und Performance) sowie Kurse für Malerei, meditativen und rhythmischen Tanz, Kunstgeschichte, im zweiten Stock schließlich wäre der Ort für experimentelles und avantgardistisches Modedesign mit Kursen zu Textildesign, Zuschchnitt, Fertigung und Nähen. Die Einladung wandte sich auch an potenzielle Spender_innen, weitere Mittel zum Erwerb des Hauses, das als Treffpunkt für die Bewohner_innen der Stadt Erfurt vorgestellt wurde, beizusteuern. Zudem wurde die Schriftstellerin Christa Wolf namentlich als Erstspenderin genannt, was zusätzlich zu der gemeinschaftlichen

Oben / Top: Monika Andres arbeitet am Wandgemälde *Lichtträgerinnen* im / works on the mural *Bearers of Light* at the Kunsthaus Erfurt, 1994

Unten / Bottom: Das / The Kunsthaus Erfurt in / on Michaelisstrasse 34, Erfurt, vermutlich / probably 1992



Vergangenheit und der Erfahrung der Gründerinnen die Ernsthaftigkeit ihres Anliegens unterstrich.⁶

Diese Initiative zwang die Frauen, die zuvor nur im Untergrund operiert hatten, mit bislang ungewohnten Partner_innen zu interagieren: öffentlichen Behörden wie der *Treuhand*,⁷ Banken, kommunalen Verantwortungsträgern, Anwälten, Notaren. Sie finanzierten das Gebäude durch eine Kombination aus städtischen Mitteln, Spenden und den Honoraren, die sie für ihre Auftritte erhielten. Nachdem die wichtigsten Renovierungsarbeiten abgeschlossen waren, war der Publikumsansturm auf das neue Angebot sofort groß. Dreißig Jahre und über 350 Ausstellungen später ist das Kunsthaus Erfurt noch immer lebendig, geleitet von Monique Förster, die auch an der Gründung beteiligt war. Ursprünglich rein dem Schaffen von Künstlerinnen gedacht, werden hier heute die Werke von zeitgenössischen Künstler_innen aus dem In- und Ausland, unabhängig von deren Geschlecht, präsentiert. Das Kunsthaus kann als bemerkenswertes Zeugnis für eine unabhängige, gemeinschaftliche und in der Kommune verwurzelte Initiative gelten, die heute noch, wie zu Zeiten ihrer Etablierung, für innovative Ideen und Ausdrucksformen offen steht.

6/ Als früher Förderer ist hier auch der bekannte Sänger Wolf Biermann zu nennen, der das Honorar seines Auftritts im Januar 1990 in Erfurt an die Künstlerinnengruppe sowie weitere alternative Kunstgruppen gab.

Siehe Susanne Altmann: "Und – ich habe ihn nicht genommen. Die Künstlerinnengruppe Erfurt 1984 bis 1994", in: *Zwischen Ausstieg und Aktion. Die Erfurter Subkultur der 1960er, 1970er und 1980er Jahre*, hrsg. von Tely Büchner, Susanne Knorr, Gabriele

Stötzer u. a., Berlin und Bielefeld 2014, S. 58–67. 7/ Die *Treuhandanstalt* wurde 1990 von der Regierung der BRD gegründet mit der Aufgabe, die volkseigenen Betriebe (VEB) der DDR zu privatisieren und umzustrukturieren.



For the subculture scene of the 1980s, working with a Super 8 camera offered a largely free field of experimentation. While the film productions of DEFA, the state-owned film studio in the German Democratic Republic (GDR), were monitored by the government and modern video technology was not available to private individuals for economic and political reasons, the official art and culture policy did not consider Super 8 to be an artistic medium.¹ The Soviet narrow film camera Quarz came onto the market in the GDR for the amateur field in 1968. A. R. Penck, who lived in Dresden at the time, was one of the first artists to turn to Super 8 technology starting in the mid-1970s. In the 1980s, a virtual boom in narrow film began among the younger generation of people born in the GDR around 1960.² The early protagonists of the scene were often painters. These artists worked in an intermedial manner and pursued an experimental handling of film material. Films were painted, scratched, and cut up and shown as performative stagings with lots of improvisation.

The film aesthetic and the free, at times uninhibited handling of Super 8 films was strongly influenced by the quality of the technology that was available. While the cameras were affordable—a Quarz camera

could be purchased for roughly 250 GDR-Marks³—they had a clockwork motor for transporting the film, whereby only thirty seconds at a time could be recorded and the speed of the film transport slowed down after twenty seconds. Contacts from the Federal Republic of Germany could be helpful: around 1985, Gabriele Stötzer received a Bauer camera from the West German filmmaker Christa Maar, whom she had gotten to know when Maar was doing research on women in East Germany. Black-and-white and color films produced by ORWO in the GDR and by ASSO in the Soviet Union could be bought in drug stores. It was, however, only possible to obtain slide film, which could only be copied with a poor quality.⁴ Moreover, films and projectors had no audio track. The images either had to speak for themselves or were presented along with

1/ See, among others, Dieter Daniels, "Auf der Suche nach dem Land der Ahnungslosen," in *Grauzone 8 mm: Materialien zum autonomen Künstlerfilm in der DDR*, ed. Dieter Daniels and Jeanette Stoschek (Ostfildern, 2007), pp. 9–14, esp. p. 9.
2/ Claus Löser relates this to the expatriation of Wolf Biermann in 1976 and the growing dissatisfaction within the subculture scene in the GDR

connected with this. See Claus Löser, "Vorab," in *Gegenbilder: Filmische Subversion in der DDR 1976 bis 1989*, ed. Karin Fritzsche and Claus Löser (Berlin, 1996), pp. 5–24, esp. pp. 6–7.
3/ *Ibid.*, p. 17.
4/ Generally, no copies of them were made. The originals were instead shown at the presentations and their quality thus worsened with each presentation.

Original Filmverpackungen von in der DDR verfügbaren Super-8-Filmen / Original packaging of the Super 8 film available in the GDR



Für die subkulturelle Szene der 1980er bot die Arbeit mit der Super-8-Kamera ein weitgehend freies Experimentierfeld. Während die Filmproduktionen der DEFA staatlich kontrolliert wurden und moderne Videotechnik aus ökonomischen und politischen Gründen für Privatpersonen nicht verfügbar war, beachtete die offiziellen Kunst- und Kulturpolitik Super-8 nicht als künstlerisches Medium.¹ 1968 kam die sowjetische Schmalfilmkamera Quarz für den Amateurbereich auf den DDR-Markt. Als erster Künstler verwandte der damals noch in Dresden lebende A. R. Penck Super-8-Techniken ab Mitte der 1970er Jahre. In den 1980er Jahren begann unter der jüngeren Generation der um 1960 in der DDR Geborenen geradezu ein Schmalfilm-Boom.² Die frühen Protagonist_innen der Szene waren häufig Maler_innen. Diese Künstler_innen arbeiteten intermedial und verfolgten einen experimentellen Umgang mit dem Filmmaterial. Filme wurden bemalt, zerkratzt und zerschnitten und als performative Aufführungen mit großem Improvisationsanteil gezeigt.

Die Filmästhetik und der freie, zuweilen hemmungslose Umgang mit Super-8-Filmen wurden stark von der Qualität der verfügbaren Mittel beeinflusst. Die Kameras waren zwar erschwinglich – eine Quarz-Kamera erhielt man für ca. 250 DDR-Mark³ –, hatten jedoch einen Federwerk-Motor für den Filmtransport, wodurch lediglich dreißig Sekunden am Stück aufgenommen werden konnten und sich die Geschwindigkeit des Filmtransports nach zwanzig Sekunden verlangsamte. Abhilfe leisteten Kontakte aus der BRD: Gabriele Stötzer bekam etwa 1985 eine Bauer-Kamera von der westdeutschen Filmemacherin Christa Maar, die sie bei deren Filmrecherche über ostdeutsche Frauen kennengelernt hatte. In Drogerien waren Filme in Schwarzweiß und in Farbe aus der DDR-Produktion von ORWO und aus der Sowjetproduktion von ASSO erhältlich. Erwerben konnte man allerdings lediglich Diapositiv-Filme, die sich nur in schlechter Qualität kopieren ließen.⁴ Darüber hinaus besaßen Filme und Projektoren keine Tonspur. Die Bilder mussten entweder für sich sprechen oder wurden mit parallel abgespielten Kassetten oder Live-Musik gezeigt. Mangelnde Synchronität glich die Veränderung der Projektionsgeschwindigkeit aus – jede Vorführung war einzigartig und mit einer Premiere vergleichbar.⁵

1/ Siehe u. a. Dieter Daniels: „Auf der Suche nach dem Land der Ahnungslosen“, in: *Grauzone 8 mm. Materialien zum autonomen Künstlerfilm in der DDR*, hrsg. von ders. und Jeanette Stoschek, Ostfildern 2007, S. 9–14, hier S. 9.
2/ Claus Löser setzt dies in Zusammenhang mit der Ausbürgerung Wolf

Biermanns 1976 und der damit einhergehenden zunehmenden Unzufriedenheit innerhalb der subkulturellen Kulturszene der DDR. Siehe Claus Löser: „Vorab“, in: *Gegenbilder. Filmische Subversion in der DDR 1976–1989*, hrsg. von ders. und Karin Fritzsche, Berlin 1996, S. 5–24, hier S. 6–7.

3/ *Ebd.*, S. 17.
4/ In der Regel wurden keine Kopien erstellt, sondern bei den Vorführungen Originale gezeigt, die sich dadurch mit jeder Vorführung in der Qualität verschlechterten.
5/ Siehe Thomas Werner: „Hoffnung – Super 8 Film“, in: *Koma-Kino 2*, Oktober 1987, o. S.

cassettes or live music played back in parallel. The lack of synchronicity balanced out the change in projection speed—each presentation was unique and comparable with a premiere.⁵ The DEFA film lab in Berlin-Johannisthal developed the films as the sole provider of this service in the GDR. Due to the centralized development of film, the Ministry for State Security (Stasi) was able to obtain access to them, but generally did not do so.⁶

The Super 8 film scene in the GDR was relatively small as a whole. In the early 1980s, among others, Gino Hahnemann, Cornelia Schleime, Christine Schlegel, Helge Leiber, Gabriele Stötzer, Thomas Ranft, Lutz Dammbeck, and Andreas Dress turned to Super 8 film as a field of experimentation and inspired one another reciprocally.⁷ The results could first be seen in the apartments, studios, and rear courtyards of mainly East Berlin artists such as Petra Schramm and Wilfriede Maaß. Stötzer networked the scene in Erfurt: in 1983, she invited Hahnemann and Schleime to present their films at an artist party organized by Rolf and Stephanie Lindner. In 1987, she bought all the tickets for the Kino Klub on Hirschlachufer and then sold them again for five marks in order to be able to show her films before an audience.⁸

In the mid-1980s, the characteristics of films and the public perception of them changed. With Mario Achsnik, Thomas Werner, Cornelia Klauß, and Thomas Frydetzki, new protagonists whose films were much more narrative appeared.⁹ The festival Intermedia I: Klangbild – Farbklang, which took place at the Clubhaus Coswig in 1985 and was organized by Christoph Tannert and Michael Kapinos, is regarded as the first important event for networking the subculture scene to which filmmakers were also invited. Staring in 1987, platforms for exchange were established: the largest gathering for the independent film scene in the GDR, organized by Claudia Reichardt (Wanda), took place at the Hochschule für bildende Künste (University of Fine Arts, HfbK)

5/ See Thomas Werner, "Hoffnung – Super 8 Film," in *Koma-Kino 2* (October 1987), n.p.
6/ The Stasi confiscated films, usually during house searches, and imposed penalties for unauthorized presentation. See Löser (note 2), pp. 14–15.
7/ Gabriele Stötzer and Cornelia Schleime were so enthusiastic about a film presentation by Gino Hahnemann in a rear courtyard in Berlin in 1982 that they began working with narrow film themselves.

According to statements made by Irmgard Senf, Jens Tukiendorf, and Matthias Schneider personally, Stötzer's films inspired them to try out the medium in Erfurt.
8/ Both events are documented in Stötzer's Stasi files. For the film presentation, she was issued a penalty on March 10, 1987 (see Stötzer Archive).
9/ See, among others, <http://www.performap.de/map2/geschichte/intermedia-ddr> (accessed in September 2022).

Als einziger Dienstleister in der DDR entwickelte das DEFA-Kopierwerk in Berlin-Johannisthal die Filme. Der Zugriff des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS) war aufgrund der zentralisierten Filmentwicklung möglich, blieb aber weitestgehend aus.⁶

Insgesamt war die Super-8-Filmszene der DDR überschaubar. In den frühen 1980er Jahren wandten sich unter anderem Gino Hahnemann, Cornelia Schleime, Christine Schlegel, Helge Leiber, Gabriele Stötzer, Thomas Ranft, Lutz Dammbeck und Andreas Dress dem Super-8-Film als Experimentierfeld zu und inspirierten sich gegenseitig.⁷ Die Resultate waren zunächst in den Wohnungen, Ateliers und Hinterhöfen von hauptsächlich Ost-Berliner Künstler_innen zu sehen, so bei Petra Schramm und Wilfriede Maaß. In Erfurt vernetzte Stötzer die Szene: 1983 lud sie Hahnemann und Schleime ein, ihre Filme bei einem Künstlerfest bei Rolf und Stephanie Lindner zu zeigen. 1987 erwarb sie alle Karten des Kino Klubs am Hirschlachufer und verkaufte sie anschließend für fünf DDR-Mark weiter, um dort ihre Filme vor Publikum vorführen zu können.⁸

Mitte der 1980er Jahre veränderte sich die Charakteristik der Filme und deren öffentliche Wahrnehmung. Mit Mario Achsnik, Thomas Werner, Cornelia Klauß und Thomas Frydetzki traten neue Akteur_innen auf, deren Filme deutlich narrativer waren.⁹ Als erstes wichtiges Ereignis zur Vernetzung der subkulturellen Szene, zu dem auch Filmemacher_innen eingeladen waren, gilt das Festival Intermedia I: Klangbild – Farbklang, das 1985 im Clubhaus Coswig stattfand und von Christoph Tannert und Michael Kapinos organisiert wurde. Ab 1987 formierten sich Plattformen zum Austausch: In der Hochschule für bildende Künste (HfbK) in Dresden fanden mit der *filma morgana* (1987), *filma secunda*

(1988) und *filma tribuna* (1989) die größten Treffen der unabhängigen Filmszene der DDR statt, organisiert hatte diese Claudia Reichardt (Wanda).¹⁰ Im Nachgang der *filma morgana* publizierte Thomas Werner die erste Ausgabe der selbstverlegten Zeitschrift *Koma-Kino*, die bis 1989 in sechs Ausgaben als Ort zur Publikation von Filmexposés, Ankündigungen, Kommentaren zum Zustand der Super-8-Szene sowie Fotografien diente. Ein von dem Galeristen Gunnar Barthel zusammengestelltes

6/ Das MfS beschlagnahmte die Filme eher bei Hausdurchsuchungen und erteilte Ordnungsstrafen bei unerlaubter Vorführung. Siehe Löser: wie Anm. 2, S. 14–15.
7/ Gabriele Stötzer und Cornelia Schleime waren von einer Filmvorführung von Gino Hahnemann in einem Berliner Hinterhof

1982 derart begeistert, dass sie selbst anfangen, mit Schmalfilm zu arbeiten. Stötzer's Filme brachten nach eigenen Aussagen Irmgard Senf, Jens Tukiendorf und Matthias Schneider in Erfurt dazu, sich im Medium auszuprobieren.
8/ Beide Veranstaltungen sind in Stötzer's Stasi-Akten dokumentiert.

Für die Filmvorführung erhielt sie am 10. März 1987 ein Ordnungsstrafverfahren (siehe: Archiv Stötzer).
9/ Siehe u. a.: <http://www.performap.de/map2/geschichte/intermedia-ddr> (zuletzt abgerufen am 9. August 2022).
10/ Siehe Daniels: wie Anm. 1, S. 14.



Über die Frauengestaltung in Super 8
in Dresden in der Brühlshochterrasse der HfbK fand ein Super 8 Festival freier Regisseure aus der ganzen DDR statt (17.5. - 21.5.88). Die Organisation ging von Wanda aus. Ihre Leitungszentrale liegt im Keller des stattlichen Gebäudes. Ist zwischenmenschliche Kommunikationszone unter der Erde und überhalb der Erde.
Die Filme liefen an 5 Tagen ab 20.00 Uhr bis 24.00 Uhr und darüber zu den nachmittäglichen Werkstattgesprächen fanden sich disziplinlos die Filmemacher und Macherinnen ein. Wobei sich erst am vorletzten Nachmittag eine etwas größere Runde ergab. Die zu zusammenhängenden reflektorischen und fiktiven Äußerungen kommen konnte uns allen war dieser einmalige Zustand in dem wir uns befanden klar unentgeltlich eigenes einer größeren Öffentlichkeit zeigen zu können mit dem Vorteil einer öffentlichen Räumlichkeit und einer wahllosen Kollektivität die sich aus der aneinanderreihenden Zusammenstellung von Wandas Abendprogrammen ergab.
Wie sie zu allen Adressen und Filmen gekommen ist ist ein Geheimnis klatschmülig der DDR Konspirativität und Wandas körperlichen Auffang- und Umsetzungskräfte.
Es waren wenig Frauen dabei und in den Männerfilmen machte sich eine Grundtendenz der Frauendarstellung bemerkbar die ich mir einfach merken mußte wenn ich sie nicht verdrängen wollte also Filmemacher von 20 bis 30 Jahren zeigen uns Frauen ihr Bild von Frauen.
Mädchen Mütter geliebte Medium
eine Frau sitzt stumm einem Mann gegenüber zwischendurch Bilder von Händen die sich berühren wieder stumm gegenüber sitzen dann hebt der Mann einen Zettel hoch worauf steht ich habe 233 Frauen gefickt die Frau lacht und fällt mit dem Stuhl nach hinten um danach Bilder in denen die Frau in einem geschlossenen Raum zwischen zwei geschlossenen Türen hin und herrennt wartet griffe schüttelt rennt wartet sitzt und dann eine Tür öffnen kann um allein im anderen Raum zu tanzen.
ein Mann in barbarischer Tracht des frühen Metallzeitalters trägt einen Sack mit einem zappelnden Menschen durch einen Wald in eine Ruine die Art in der Hand er läßt sich Zeit macht sich Feuer es ist Winter der Sack in der Ecke Vogel plötzlich erscheint eine körpergroße Figur mit Vogelmaske und schwarzer talarhafter Ummantelung der Barbar fliegt davon und bleibt bewegungslos liegen der Sack geht auf wenige Sekunden der Selbstbefreiung und ein junges Mädchen kriecht aus dem Sack sieht noch einige Sekunden die Vogelfigur und den bewegungslosen schlächter und geht allein in den Wald
in einem Felladefilm die Frau

Links / Left: Gabriele Kachold [Stötzer], über die Frauengestaltung in Super 8 / on the shaping of the female figure in Super 8 in der Zeitschrift / in the magazine Koma-Kino 4, 1988 (erste Seite / first page)

Rechts / Right: Cover der Zeitschrift / of the magazine Koma-Kino

in Dresden with the names *Filma Morgana* (1987), *Filma Secunda* (1988), and *Filma Tribuna* (1989).¹⁰ In follow-up to *Filma Morgana*, Thomas Werner released the first issue of his self-published magazine *Koma-Kino*, which, until 1989, served as a place to publish film exposés, announcements, commentaries on the state of the Super 8 scene, and photos in a total of six issues. A film program put together by the gallerist Gunnar Barthel could be seen at the Galerie Oben in Karl-Marx-Stadt in 1987 and subsequently traveled to Annaberg-Buchholz, Cottbus, and Leipzig. In the Federal Republic, artists who had left the GDR ensured the presentation of the East German film scene. Schleime and Leiberg organized Stötzer and Hahnemann's participation in the West Berlin festival Tage des Schmalfilms (Narrow Film Festival) in 1985, and GDR artists presented films from East Germany at the 7th Osnabrück Experimental Film Workshop. Despite such networking activities, the Super 8 film scene was never really closed. The exchange was characterized by controversies and hostilities, which became apparent at the meetings at the HfbK in Dresden, among other places, already before the political shift.¹¹ In addition, the scene thinned out more and more as artists left for the West.¹² After the fall of the

91

Filmprogramm war 1987 in der Galerie Oben in Karl-Marx-Stadt zu sehen und tourte anschließend nach Annaberg-Buchholz, Cottbus und Leipzig. In der BRD sorgten ausgereifte Künstler_innen für die Präsentation der ostdeutschen Filmszene. Schleime und Leiberg vermittelten die Teilnahme Stötzers und Hahnemanns an dem Westberliner Festival Tage des Schmalfilms 1985, auf dem 7. Osnabrücker Experimentalfilm Workshop stellten übergesiedelte DDR-Künstler_innen Filme aus der DDR vor. Trotz dieser Vernetzungsaktivitäten war die Super-8-Filmszene nie wirklich geschlossen. Bereits vor der politischen Wende war der Austausch von Kontroversen und Anfeindungen geprägt, die sich unter anderem bei den Treffen an der HfbK in Dresden zeigten.¹¹ Darüber hinaus dünnte sich die Szene zunehmend durch die Abwanderung von Künstler_innen in den Westen aus.¹² Der Zugang zu Videotechnik nach der Wende löste schließlich Super-8 weitestgehend ab. Gleichzeitig riefen Claus Löser und Karin Fritzsche das Archiv *ex.orientelux* ins Leben, das an das Berliner Kulturzentrum Brotfabrik angegliedert ist und sich bis heute der Bewahrung des Schmalfilmerbes der DDR verschrieben hat.

11/ Einen guten Einblick in die Arbeitssituation, Filme und Motivation der Künstler_innen geben die Gespräche mit dem Akteur_innen in dem

Dokumentarfilm *Die subversive Kamera. Die Super-8-Filmszene in der DDR* von Cornelia Klauß (1996).

12/ Siehe u. a. Claudia Reichardt (Wanda): „Die Treffen der Super-8-Filmer in Dresden“, in: *Gegenbilder. Filmische Subversionen in der DDR 1976-1989*, hrsg. von Karin Fritzsche und Claus Löser, S. 104-106.

Berlin Wall, access to video technology finally replaced Super 8 to a great extent. Claus Löser and Karin Fritzsche simultaneously initiated the archive *ex.orientelux*, which is affiliated with the Brotfabrik cultural center in Berlin and is still today devoted to preserving the narrow film legacy of the GDR.

10/ See Daniels (note 1), p. 14.
11/ Conversations with the protagonists in the documentary film *Die subversive Kamera: Die Super-8-Filmszene in der DDR* by Cornelia Klauß (1996) provide good insights into the work situation, films, and motivation of the artists.

12/ See, among others, Claudia Reichardt (Wanda), „Die Treffen der Super-8-Filmer in Dresden“, in *Gegenbilder: Filmische Subversionen in der DDR 1976-1989*, ed. Karin Fritzsche and Claus Löser, pp. 104-106.





Susanne Altmann

When the coordination meeting for women's groups in the German Democratic Republic (GDR) took place in Erfurt on September 9 and 10, 1989, such initiatives were already able to look back at a long tradition of feminist resistance to state despotism, military buildup, and gender inequality. Many of these action groups emerged from church circles or found a certain amount of protection from persecution there.¹ For Erfurt in 1989, an unofficially copied paper listed nearly forty different groups. With its multiple branches, "Frauen für den Frieden" (Women for Peace), with the Berlin-based civil rights activist Ulrike Poppe as the contact person, seems to have had the best network. Pacifist objectives were apparently so self-explanatory that they no longer had to be formulated in particular in this working paper.² On the eve of the Peaceful Revolution, other aspects came to the fore, including:

- 1) Attempts at forming a feminist theory based on the social situation in the GDR
 - What does "equality" signify in the family, professional life, and social engagement (a dual burden, equal opportunities, etc.)
 - Necessary changes in society to facilitate more self-realization for women in all areas of life

- 2) Legal situation of women from a feminist perspective
 - Analysis of the situation in family and employment law
 - Consulting and information (e.g. on domestic violence, rape, divorce, separation, and related consequences)
- 3) Women-friendly language
 - Language behavior and linguistics³

A next meeting was planned for September 1990. But due to the political developments, 300 women activists already met at the City Hall in Erfurt, now officially, on November 8, 1989. The Erfurt initiatives

1/ A first meeting of this sort took place in Halle in 1984, the second in Berlin-Weissensee, at the Stephanus-Stift in March 1985. Closely observed by the Stasi, "107 women from 10 districts participated, representing 15 so-called women's groups," also including Gabriele Stötzer. See the files of the Ministry for State Security, paper from April 29, 1985; BStU Erfurt, fol. 1.-g, 0001, ZMA 2181 L93, copy Stötzer Archive.
2/ See Erhart Neubert, *Geschichte der Opposition in der DDR* (Berlin, 1998), esp. Section V: "Friedensbewegung im 'Friedensstaat' 1979 bis

1983," Chapter 60, pp. 57-61, and Section VI: "Formierung der Opposition als Demokratiebewegung," Chapter 68, pp. 524-525, on Ulrike Poppe and "Frauen für den Frieden."
3/ Cited from: "Ergebnisse und Erfahrungen vom 1. Koordinierungstreffen der Frauengruppen in der DDR am 9. und 10. September 1989 in Erfurt," signed by Barbara Weissshuhn on behalf of the Erfurt women's group, reg. no. 42-89-60, labeled: "Solely for use in church-internal service" (Stötzer Archive). A total of seven focuses are listed.

Versammlung der „Frauen für Veränderung“ im Erfurter Rathaus / Assembly of "Women for Change" at Erfurt City Hall, 8.11.1989



Monika Andres, Poster für das Frauenforum auf dem Evangelischen Kirchentag Thüringen / for the Women's Forum at the Evangelical Church Assembly of Thuringia, Linolschnitt / linocut, 1988

Als am 9. und 10. September 1989 in Erfurt das Koordinierungstreffen der Frauengruppen der DDR stattfand, konnte sich diese Initiative bereits auf eine lange Tradition des feministisch gestimmten Widerstands gegen staatliche Willkür, Aufrüstung und Geschlechterungerechtigkeit berufen. Viele dieser Aktionsbündnisse entstanden aus kirchlichen Kreisen oder fanden dort einen gewissen Schutz vor Zugriffen.¹ Für Erfurt 1989 listet ein inoffiziell vervielfältigtes Papier fast vierzig verschiedene Gruppierungen auf. Mit mehreren Zweigstellen scheint „Frauen für den Frieden“ (als Kontaktperson die Berliner Bürgerrechtlerin Ulrike Poppe) am besten vernetzt. Pazifistische Ziele waren offenbar derart selbstverständlich, dass diese in dem genannten Papier nicht mehr speziell formuliert sind.² Am Vorabend der Friedlichen Revolution rückten weitere Aspekte in den Vordergrund, unter anderem:

- 1) Versuche einer feministischen Theoriebildung, ausgehend von der gesellschaftlichen Situation der DDR
 - Was bedeutet „Gleichberechtigung“ in Familie, Beruf und gesellschaftlichem Engagement (Doppelbelastung, Chancengleichheit und so weiter)
 - Notwendige gesellschaftliche Veränderungen, um mehr Selbstverwirklichung der Frauen in allen Lebensbereichen zu ermöglichen
- 2) Rechtslage der Frauen aus feministischer Sicht
 - Analyse der Situation im Familien- und Arbeitsrecht
 - Beratung und Information (zum Beispiel zu Gewalt in der Ehe, Vergewaltigung, Scheidung, Trennung und Folgen)
- 3) Frauengerechte Sprache
 - Sprachverhalten und Linguistik³

Eine nächste Zusammenkunft war für September 1990 geplant. Doch angesichts der politischen Entwicklungen fanden sich bereits am 8. November 1989 erneut 300 aktivistische Frauen im Erfurter Rathaus zusammen, nunmehr offiziell. Die Erfurter Initiativen firmierten seit Oktober als Dachmarke „Frauen für Veränderung“.

1/ Ein erstes Treffen dieser Art fand 1984 in Halle und das zweite im März 1985 in Berlin-Weißensee, im Stephanus-Stift statt. Gründlich von der Staatssicherheit beobachtet, nahmen daran „107 Frauen aus 10 Bezirken teil, die 15 sogenannte Frauengruppen vertraten“, darunter auch Gabriele Stötzer. Siehe: Akten Ministerium für Staatssicherheit, Schreiben vom 29. April 1985, BStU Erfurt, fol.

1.-g, 0001, ZMA 2181 L93, Kopie Archiv Stötzer.
2/ Siehe Erhart Neubert: *Geschichte der Opposition in der DDR*, Berlin 1998, bes. „V. Friedensbewegung im 'Friedensstaat' 1979 bis 1983“, Kapitel 60, S. 57-61 sowie „VI. Formierung der Opposition als Demokratiebewegung“, Kapitel 68, S. 524-525, zu Ulrike Poppe und „Frauen für den Frieden“.

3/ Zit. n.: „Ergebnisse und Erfahrungen vom 1. Koordinierungstreffen der Frauengruppen in der DDR am 9. und 10. September 1989 in Erfurt“, unterzeichnet: Barbara Weissshuhn im Auftrag der Frauengruppe Erfurt, Reg. Nr. 42-89-60, gekennzeichnet: „Nur für den innerkirchlichen Dienstgebrauch“ (Archiv Stötzer). Insgesamt werden sieben Schwerpunkte aufgeführt.



had been operating since October under the umbrella brand of "Frauen für Veränderung" (Women for Change).

Karen Margolis, a South African author, who had been living in West Berlin since 1982 and regularly visited the GDR, attended the meeting at the City Hall. In her book *Der springende Spiegel* (The Shattered Mirror), she documented not only her encounters with women such as Verena Kyselka or Gabriele Stötzer (at the time Kachold), but also this event.⁴ The insight of this historical event consisted of the fact that the constitutionally propagated equality of the sexes in professional, family, and other social areas never existed; and this was apparent in the huge, multiple stresses on women. The dilemma was then practically confirmed on November 9, 1989, when Margolis attended the criminal proceedings against Harriet Wollert, who was officially stigmatized as an "antisocial" person and had, therefore, already lost two of her children to the implacable process of state-forced adoption.⁵ The fall of the Berlin Wall on that very evening would bring little easing of tensions in this regard. In 1990, Gabriele Stötzer still wrote in the afterword to *Der springende Spiegel* about the conversational portraits found in it: "Other, more abstract social

architectures are rarely found, or bore into our sense of responsibility as social polemicists. For the GDR, this shows that these women, we, I, so to speak, were not part of this social power or feasibility." The just recently established coalition "Frauen für Veränderung," according to Stötzer, fell apart again into three individual storm troops, one of which, as the "women artists' group," opened its "building at Michaelisstrasse 34 for experimental art by women. All our illusions were permitted to materialize, we simply had to recognize them ..."⁶

But Gabriele Stötzer was only able to formulate this certainty because there had already been a success that offered optimism: the occupation of the Stasi headquarters in Erfurt on December 4, 1989, under the direction of "Frauen für

4/ Karen Margolis, *Der springende Spiegel: Begegnungen mit Frauen zwischen Oder und Elbe* (Frankfurt am Main, 1991), esp. pp. 97–107. All the East German protagonists in the book are concealed behind pseudonyms, which were intended for their protection. Their real names can, however, be quickly discovered by doing research in their social environment. Wilfriede Maaß, operator

of the legendary pottery workshop in Berlin, is introduced as Renate, Verena Kyselka and Gabriele Stötzer appear as Ramona and Dagmar, while Harriet Wollert appears as Andrea and Monika Andres as Brigitte.
5/ See Christin Müller on the film *Komik – komisch* in this volume, pp. 101–114.
6/ Margolis (see note 4), pp. 138–139.

60

Karen Margolis, eine südafrikanische Schriftstellerin, seit 1982 in West-Berlin lebend und regelmäßig in die DDR pendelnd, war vor Ort. In ihrem Buch *Der springende Spiegel* dokumentierte sie nicht nur ihre Begegnungen mit Frauen wie etwa Verena Kyselka oder Gabriele Stötzer (damals Kachold), sondern auch dieses Ereignis.⁴ Die Erkenntnis aus dieser historischen Veranstaltung bestand darin, dass es die verfassungsmäßig propagierte Gleichberechtigung der Geschlechter im beruflichen, familiären und anderweitig sozialen Bereich so nie gab, sich allenfalls in einer immensen Mehrfachbelastung von Frauen zeigte. Konkret belegt wurde das Dilemma dann am 9. November 1989, als Margolis der Strafverhandlung gegen Harriet Wollert beiwohnte, die, als asozial stigmatisiert, bereits zwei Kinder an das unerbittliche Verfahren der Zwangsadoption verloren hatte.⁵ Der Fall der Mauer am gleichen Abend würde in dieser Hinsicht wenig Entspannung bringen. Gabriele Stötzer schrieb im Nachwort für den *Springenden Spiegel* noch 1990 über die darin enthaltenen Gesprächsprotokolle: „Andere, abstraktere gesellschaftliche Architekturen kommen selten vor, oder bohren als soziale Polemiken in unser Verantwortungsbewusstsein. Das zeigt für die DDR, dass diese Frauen, wir, ich gleichsam, an dieser gesellschaftlichen Macht oder Machbarkeit nicht beteiligt waren.“ Das gerade erst gegründete Bündnis „Frauen für Veränderung“, so Stötzer, zerfiel wieder in drei einzelne Stoßtrupps, von denen der eine als „Künstlerinnengruppe“ in der „Michaelisstraße 34 ihr Haus für experimentelle Frauenkunst eröffnet. Alle unsere Illusionen lassen sich materialisieren, wir müssen sie nur erkennen...“⁶

Diese Gewissheit konnte Gabriele Stötzer jedoch nur formulieren, weil es mit der Besetzung der

Staatsicherheitszentrale Erfurt am 4. Dezember 1989, unter der Regie der „Frauen für Veränderung“, bereits einen optimistisch stimmenden Erfolg gab.⁷ Entscheidend und als Sprecherin daran beteiligt war auch Almuth Falcke (1934–2002),⁸ die eine führende Rolle in der nichtstaatlichen Frauenbewegung der DDR einnahm. Als kirchliche Mitarbeiterin und Ehefrau des Domprobstes Heino Falcke regte sie unter anderem das Frauenforum auf dem Evangelischen Kirchentag Thüringen 1988 an, auf dem die Künstlerinnengruppe Erfurt erstmals ihre Kreationen vor Publikum aufführte. Im Thesenpapier der „Frauen für Veränderung“ wurde der kreative Selbstverwirklichungsanspruch, den die Künstlerinnengruppe Erfurt bereits seit 1984 selbst lebte, in Worte gefasst: „Gesellschaftliche Konflikte müssen in der Kunst ihren Spannungsraum finden. Voraussetzung dafür sind Autonomie, Selbstverantwortung und Selbstorganisation in der Kunst [...] ohne staatliche Zensur, persönliche Verfolgung und Freiheits Einschränkungen. Damit sich die Frau über ihre bisherige Rolle hinaus als aktives Medium in der Gesellschaft darstellen kann, muss eine Quotenregelung in allen künstlerischen und kulturellen Organisationen erfolgen.“⁹

4/ Karen Margolis, *Der springende Spiegel. Begegnungen mit Frauen zwischen Oder und Elbe*, Frankfurt am Main 1991, hier S. 97–107. Alle ostdeutschen Protagonistinnen des Buches sind hinter, wohl noch als Schutz zu verstehenden, Pseudonymen verborgen, klären sich nach Recherche im Umfeld rasch auf. So wird Wilfriede Maaß, Inhaberin der legendären

Berliner Töpferwerkstatt, als „Renate“ eingeführt, Verena Kyselka und Gabriele Stötzer tauchen als „Ramona“ bzw. „Dagmar“ auf, während sich hinter „Andrea“ Harriet Wollert und hinter „Brigitte“ Monika Andres verbergen.
5/ Ausführlicher dazu in Christin Müllers Beitrag zum Film *Komik – komisch*, S. 101–114.

6/ Margolis, wie Anm. 4, S. 138–139.
7/ Siehe: Exkurs "Staatssicherheit" von Katalin Krasznahorkai, S. 143–147.
8/ Siehe: Almuth Falcke im Hörfunkfeature zu Frauen in Erfurt, NDR4, 1992, 50'59", hier 10:40–17:44.
9/ Thesenpapier der „Frauen für Veränderung“, datiert 12. Oktober 1989, S. 3, Archiv Stötzer.

Rechts und nächste Seite / To the right and on next page: Gabriele Stötzer, Rathausrede / City Hall speech, Typoskript / typescript, 1989

147
gegen die führungsrolle des mannes
gegen die führer
gegen die rollen
gegen die bilder
gegen die frauenbilder der letzten 40 jahre
gegen das gesicht der frau lachend mit dem kind auf dem arm in das
angesicht eines mannes in militär- oder arbeiteruniform
gegen die lüge seit 44 jahren gegen das fremdbild: guck mich an und
guck von dir weg
seit 44 jahren seit dem beginn der sozialistischen ära in der ddr
wird ein frauenbild der freiheit, des lebens geschaffen, stück für
stück die die frau wieder ganz systematisch an die seite eines sie
beschützenden mannes bringt, eines größeren über alle gesellschaftli-
chen unwegsamkeiten führenden und abschirmenden mannes
die frau kann kaum vorgucken hinter dem größeren klein kind vor ihrer
brust, die hände sind geschlossen um die neue generation wieder diese
lachenden frauen mit den kindern auf dem arm an die seite ein größerer
lachender mann gestellt
das sagen die plakate das sagen die zeitungen das sagen frauenzeit-
schriften seit jahren dieses bild der glücklichen kleinfamilie
der kleinlebigen befriedigung und da fehlt eigentlich nur eine woh-
nung und kinderratenunterstützung
dann werden sie aufeinander losgelassen die frau der mann das kind
der jugend sind die ziele gesetzt
es gab kein entrinnen aus diesem schema es gab da nur langsam eine
information das die ddr mit das land der größten scheidungsrate ist
scheidung ist erlaubt die ideen und versprechungen auf der ebene dieser
lachenden frau und des lachenden mannes und des lachenden Kindes -
oder war deren leben gar nicht so lachend begann ab irgendwann der
ernst das schreien das ums recht eines eigenen lebens kämpfens
diese nicht lebenden baren scheinbilder haben nie gewechselt zu den
scheinbaren lebensbildern eines alltags in der ddr
die frau arbeitend die frau früh das kind aus dem schlaf reißend
die frau an den mittleren medizinischen oder bürokratischen schlecht
bezahlten arbeitsplätzen die frau in den kaufschlangen stehend die
frau ermüdet abgekämpft mit den kindern im bett und der mann fängt an
zu trinken oder kommt betrunken oder abgearbeitet oder entmutigt
von der arbeit den kollegen oder sich
die frau mit ihrer ständigen arbeit nach den kindern und dem büro noch
der mann mißlaunig ihre nächste arbeit im bett tröstungsversuche
dann das nächste der mann im bett mit diesen anderen visionen von
frauengesichtern lachend dienend ihm unterworfen
der kleine mann hatte auch immer noch was zu beschützen zu befehlen
hier in der ddr die frau die kinder
und dann die anderen frauenbilder von der anderen sehnsucht und kund-
schaft her von dem mutterbild von einer vergangenheit von einer hoff-
entlich noch zu erwartenden zukunft
frauen habbar ständig täglich unter der mangel und dann doch nicht
das ideal eines lebens des zweiten auch nicht dann kommt das dritte
das vierte und dann vielleicht gar nichts
ich meine diese austauschbarkeit der frauen auf den plakaten wenn
sie nicht mehr lächelt zu allem rechtens der
tauscht gegen die nächste die leicht schon
das bier neben dem fernseher zu stellen
ich meine die große armut der frauen die all-
ihre kinder ihre leiber durch das leben schi-
immer auf den straßen tags und abends anflau-
männer einer frau gegenüberstehen und sie wi-
wird
ich meine die fehlende achtung allein auftre-
lichkeit ich meine die fehlende fantasie und
des Kindes eine filmkamera wenn sie statt des kinderwagens einen
karton mit kleidern für einen auftritt in die straßenbahn schiebt



ich meine die softpornos die sich in letzter zeit in die ddr-landschaft schieben diese lächelnden peetischen traurigen zu tröstenden leicht neurotisch blickenden dienlich anschaulich statisch plattgedrückten auf den neuerlichen frauenplakaten
 ich klage die gegenwärtigen zeitungsen und zeitschriften an und die frauen auf den ämtern, daß sie ein nicht lebbares frauenlebenskonzept verkörpert haben
 daß karriere steril macht rücksichtslos den gefühlen ihrer selbst und den frauen außer sich gegenüber
 gegen das übergroße forderungsgebot der frauen im kleinkampf mit den söhnmännern im großkampf mit dem machtvätern im eifersuchtskampf mit den anderen frauen gegenüber die ihr immer wieder der vorzugshalberkeit beweisen das ihre ansinnen nicht notwendig sind
 warum sind so wenige frauen in führenden positionen warum sind frauen in den kunst - als freiheitsbezogenen individuellen arbeitsplätzen ~~nicht~~ wenig vorhanden
 warum werden wir nicht geliebt sind wir freiheitsbezogen oder individuell, nur, dienlich einem anderen einer anderen freiheit
 ich bin gegen eine sofortige absetzung aller verkitschten staatsstützenden unverantwortlichen frauenbilder einer revidierung des gegenwärtigen frauenbildes zu einer autonomen selbstverantwortlichen frau hin die selbst entscheidet wann sie arbeitet und was sie arbeitet und wieviel sie arbeitet ebenso wann sie kinder bekommt und wieviel und wieviel verantwortung sie über die zukunft der kinder nehmen kann
 ich habe eine forderung an die andere art geliebt zu werden meine ganz persönliche art nicht als nummer oder markenartikel sondern ich als mein individuelles unvergleichliches ich
 dazu gehört das frauen sich öffnen, darstellen, zeigen wie sie wirklich sind, sich nicht abgearbeitet kalt stellen lassen
 frauen und redet ~~xxxxxxx~~ und handelt, werdet die interessante frau die ihr seid
 frauen sind die wirklichen produktivkräfte der neuen zeit , hört auf euch zu verweigern oder selbst zu zerstören ich bitte euch fangt an fangt endlich endlich an eure persönlichen forderungen zu stellen

8.11.89

geredet im rathaus-sitzungssaal xx vor frauen eingeladen vom der bürgerinneninitiative "frauen für veränderung"
 am 8.11.89 gegen 22.00 uhr

Unten / Bottom: Gruppentreffen „Frauen für Veränderung“ / Group meeting of “Women for Change,” Erfurt, 1989 (standing, mittig / standing, center: Almuth Falcke; standing, links / standing, left: Gabriele Stötzer)

Veränderung.”⁷ Almuth Falcke (1934–2002)⁸ was decisive in this, was also involved as spokesperson, and assumed a leading role in the non-governmental women’s movement in the GDR. As a church employee and wife of the cathedral provost Heino Falcke, she initiated, among other things, the *Frauenforum* (Women’s Forum) at the Evangelical Church Assembly of Thuringia in 1988, at which the *Künstlerinnengruppe Erfurt* presented their creations to an audience for the first time. In the position paper of the “Frauen für Veränderung,” the aspiration to creative self-realization, which the *Künstlerinnengruppe* itself had already been living since 1984, was put into words: “Conflicts in society have to find their

controversial reflections in art. The prerequisites for this are autonomy, personal responsibility, and self-organization in art ... without state censorship, the persecution of individuals, or restrictions of freedom. So that women are able to present themselves as an active medium in society beyond their customary role, a quota system must be implemented in all artistic and cultural institutions.”⁹

7/ See excursus “State Security” by Katalin Krasznahorkai, pp. 143–147.
 8/ See Almuth Falcke in the radio feature on women in Erfurt, NDR4, 1992, 50’59”, esp. 10:40–17:44.

9/ Position paper of “Frauen für Veränderung,” dated October 12, 1989, p. 3, Stötzer Archive.





erhalb der Stadt Erfurt existieren
 unterschiedlichen Konzeptionen, Zielen
 gruppen, die miteinander korrespondieren.
 Zu einer dieser Frauengruppen gehören
 zwölf Frauen, die sich zum größten Teil
 formulieren, durch Malerei, Grafik, Sei
 Objektbau, Filmen, etc.
 Wir treffen uns meist alle vierzehn Ta
 einzelnen Frauen. Seit 1984 arbeiten w
 ischen Aktionen, bei denen wir uns als
 Anliegen an die Öffentlichkeit wenden.
 So entstanden mehrere Filme: "Frauentri
 "Komik-kenisch", etc., die von den In
 weise aller Frauen unserer Gruppe leben
 und Einzelausstellungen von Malerei/Gr
 1988 traten wir mit unserer ersten Mod
 wir eine neue MODEN- OBJEKTSHOW: "Avan
 Frauen, mit ihren ureigenen Ideen zur
 Anlässlich einer Eröffnung zu einer Aus
 Performance, "Figuraler Einzelgang neu
 der acht Frauen in selbstgestalteten K
 Kleidung bewegen und äußern- ein Zusam
 Bewegung und Text.
 Wir wählen uns die Kunst, die Kreativ
 drucksform innerhalb unserer Umwelt, u
 Kontaktadresse: Monika Andres

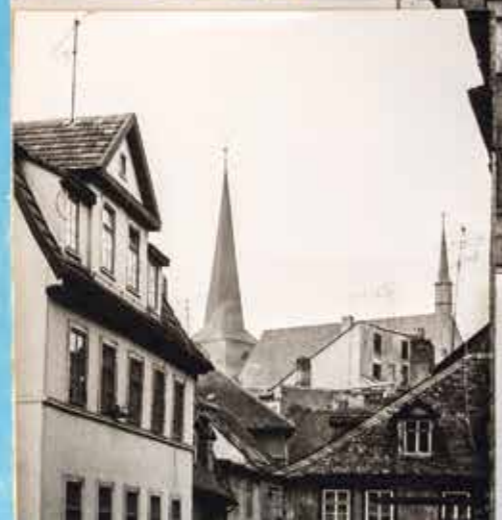
**HOSEN HABEN
 RÖCKE AN**

**PANTS
 WEAR
 SKIRTS**

**KÜNSTLERINNEN
 GRUPPE
 ERFURT**

**THE ERFURT
 WOMEN
 ARTISTS'
 GROUP**

1984 ————— 1994



Herausgegeben von
 Edited by

**Susanne Altmann
 Katalin Krasznahorkai
 Christin Müller
 Franziska Schmidt
 Sonia Voss**

**ngbk HATJE
 CANTZ**

Inhalt Contents

Katalin Krasznahorkai Christin Müller Franziska Schmidt Sonia Voss Susanne Altmann	11	„in der kunst sind noch arbeitsstellen offen“ – eine Einleitung “jobs are still available in the arts” – an Introduction
		FRAUENTRÄUME WOMEN'S DREAMS
Franziska Schmidt	34	
Susanne Altmann	57	Frauenbewegung Women's Movement
		DIE GEISTER BERÜHREN TO TOUCH THE SPIRITS
Sonia Voss	64	
Christin Müller	87	Super-8-Szene Super 8 Scene
		KOMIK – KOMISCH COMIC – COMICAL
Christin Müller	92	
Sonia Voss	115	Schaffensorte Places of Creation
		SIGNALE SIGNALS
Susanne Altmann	120	
Katalin Krasznahorkai	143	Staatssicherheit State Security
		DIE ÜBERFAHRT CROSS-OVER
Katalin Krasznahorkai	148	
Susanne Altmann	169	Performancekunst Performance Art
		Anhang Appendix
	174	
		Chronologie Chronology
	176	
		Plakate und Einladungen Posters and Invitations
	194	
		Exponate der Ausstellung Works in the Exhibition
	202	
		Performance, nGbK, Berlin, 19.5.2022
	208	
		Biografien der Künstlerinnen Artist Biographies
	210	
		Bibliografie Bibliography
	216	
		Biografien der Autorinnen Author Biographies
	217	
		Dank und Impressum Acknowledgments and Colophon
	218	