

Eine der Seltenen

Zu Sarah Schumann (1933-2019)

VOJIN SAŠA VUKADINOVIĆ

Eine der ersten Szenen in Helke Sanders Kurzspielfilm »Eine Prämie für Irene« von 1971 zeigt, wie eine Arbeiterin die Produktionshalle einer Fabrik entlangschreitet.¹ Sie nimmt an ihrer Werkstätte Platz, wo sich bereits Kolleginnen für den Schichtbeginn eingefunden haben. Raum wie Personal strahlen Monotonie und Frustration aus, obwohl die Firma die Beschäftigten mit Gymnastikvideos und aromatisierter Luft bei Laune zu halten versucht. Die tatsächlich waltende Strenge verrät die Gestalt des Vorgesetzten, der zugleich männliche Bevormundung repräsentiert. Auflehnung hiergegen ist eine individuelle Regung: Es existiert noch kein Verständnis davon, dass die eigene Erfahrung eine geteilte ist, ergo System hat. Auch schafft das Diktat des Akkords kein solidarisches Band. Als die jugoslawischen »Gastarbeiterinnen« das traditionelle kroatische Folklore-Stück »O Marijana« anstimmen, heißt es aus den Reihen der deutschen Werktätigen verächtlich, »denen« würde es bei der Hitze in der Fabrik »erst richtig gemütlich« werden. Wer »ausländisch« und schwanger ist, fliegt, und der Abteilungsleiter warnt die Aufsässigen unter den heimischen Beschäftigten, dass »in Belgrad schon wieder ein ganzer Transport auf dem Bahnhof« bereitstehe. Maßregelung, Schikane und Überwachung setzen sich fort. Das Schichtende wiederum ist keineswegs gleichbedeutend mit dem Ende der täglichen Mühen. Zum Feierabend warten Haushalt und Kinder, besonders für Alleinerziehende eine erhebliche Herausforderung. Doch auch hier gibt es noch keinen politischen Begriff von der eigenen Situation. Bis die namensgebende Hauptfigur erkennt, »viele« zu sein – und die Revolte gegen die sich wechselseitig stützenden Unzumutbarkeiten beginnt.

»Eine Prämie für Irene« wurde 1971 fertiggestellt, kurz bevor die Neue Frauenbewegung in der Auseinandersetzung mit dem Abtreibungsparagraphen 218 Gestalt annahm. Es handelt sich deshalb um ein gewichtiges Dokument des feministischen Aufbruchs in der Bundesrepublik, weil die geschlechterpolitischen Probleme von Öffentlichkeit und Privatheit hier bereits zusammengeführt worden waren und gezeigt wurde, wie aus der

¹ Eine Prämie für Irene. Regie: Helke Sander. Bundesrepublik Deutschland 1971.

Auflehnung gegen die eigene Lebenssituation der Protest gegen eine Gesellschaft entstehen kann, die ihre eigene Last ungleich verteilt. Besagte Arbeiterin, die zu Filmbeginn durch die Fabrikhalle läuft, wurde von Sarah Schumann (1933-2019) gespielt. Die Betätigung der Berliner Malerin vor der Kamera steht exemplarisch für die künstlerische wie politische Vielschichtigkeit ihres Gesamtwerks, dessen beachtlicher Umfang von der prominenten Paarbeziehung seiner Urheberin verdeckt worden ist. Mehr als 40 Jahre hatte sie an der Seite von Silvia Bovenschen² (1946-2017) verbracht, die sich medial weitaus häufiger zu Wort gemeldet hatte als ihre Lebensgefährtin. Über deren Vita schwebten »Gebote der Diskretion«,³ die auch in »Sarahs Gesetz«, Bovenschens 2015 erschienener literarischer Ehrung dieser Liebe, gewahrt wurden. Gleichwohl sind die wesentlichen Stationen der dort Porträtierten bekannt. Schumanns seit den 1970er Jahren vorgelegte Selbstzeugnisse geben Auskunft über die eigene Entwicklung – samt scharfen biographischen Brüchen, Neuanfängen, sich verändernden persönlichen Konstellationen und gesellschaftlichem Wandel.⁴ Rückblickend hat die Malerin festgehalten, »keiner Schule oder dergleichen angehört« zu haben und auch »keiner Richtung« zugefallen zu sein;⁵ tatsächlich war ihr Werk in jedweder Hinsicht autonom geblieben. Dass sie in einem künstlerischen Elternhaus aufgewachsen war, ändert nichts daran, dass sie eine Autodidaktin war, die gleich zweimal im Ausland neu begonnen hatte – wohlgermerkt in einer Zeit, in der solche Schritte, zumal für alleinstehende Frauen, eine Seltenheit waren. Zudem war sie Protagonistin der Neuen Frauenbewegung, innerhalb derer sie sich insbesondere in reproduktionstechnologischen Belangen engagiert hatte. Und sie war die eine Hälfte einer Beziehung, in der die eine Partnerin in den Bildern der anderen auftauchte und dann das malerische Werk der anderen kommentierte, ohne dass sich eine Symbiose in Arbeit und Privatleben ausgebildet hätte.⁶ All dies macht ihre Lebensgeschichte so bemerkenswert wie

2 Vgl. Vojin Saša Vukadinović: Geistreich, elegant, vorbildlich. Zu Silvia Bovenschen (1946-2017). In: Jahrbuch Sexualitäten 2018. Hg. im Auftrag der Initiative Queer Nations von Janin Afken, Jan Feddersen, Benno Gammerl, Rainer Nicolaysen und Benedikt Wolf. Göttingen 2018, S. 262-269.

3 Silvia Bovenschen: Sarahs Gesetz. Frankfurt a.M. 2015, S. 33.

4 Vgl. u.a. Sarah Schumann: Sarah Schumann über sich selbst. In: Kunstverein in Hamburg (Hg.): Sarah Schumann. Bilder, Collagen, Druckgrafiken. Hamburg 1983, o.S. Die im Folgenden wiedergegebenen biographischen Informationen stützen sich auf diese Selbstauskunft sowie auf Bovenschens Darstellung.

5 Zitiert nach Franziska Leuthäuser: Sarah Schumann [Interview], 2017, <https://cafedeutschland.staedelmuseum.de/gespraeche/sarah-schumann> [letzter Zugriff am 30.11.2019].

6 Vgl. etwa Silvia Bovenschen: Vexierbilder des Schreckens. In: Sarah Schumann. Mit Beiträgen von Silvia Bovenschen, Peter Gorsen und Klaus Reichert. West-Berlin 1983, S. 11-24.

herausfordernd für eine Geschichtsschreibung des Feminismus und der Homosexualität in Westdeutschland.

I.

Maria Schirmer wurde 1933 als Tochter des Künstlerehepaars Kilian Schirmer und Dora Schirmer in Berlin geboren. Sie zog bereits als Jugendliche von zuhause aus und heiratete wenige Jahre später, gemäß der damaligen Gesetzgebung noch minderjährig, den Galeristen Hans Brockstedt (1930-2017). Die Ehe in Hannover war trist, der weibliche Entfaltungsspielraum in der frühen Bundesrepublik knapp bemessen. Bei einem Besuch monierte ihr Vater, »daß eine junge, glückliche Frau so aber nicht aussähe. Er sagte, ›mal' doch ein bißchen«. ⁷ Aus der Aufforderung wurde umgehend eine ausfüllende Betätigung, »Ich hatte keine Arbeitsschwierigkeiten, weil ich kein Publikum hatte«, bemerkte die Künstlerin retrospektiv: »Mir fiel mehr ein, als ich darstellen konnte. Niemand stellte Erwartungen an mich. Ich stellte sie mir selbst.« ⁸ 1953, im Alter von gerade einmal 20 Jahren, folgte die erste Ausstellung – Anerkennung hingegen nicht. Die werdende Malerin »erlebte die Konditioniertheit traditionell festgefahrener Denk- und Handlungsweisen [...] von dem Augenblick an, als sie ihre eigenen schöpferischen Fähigkeiten entdeckte und sie auf die Möglichkeit hin prüfte, sie zu verwirklichen«, bemerkte der Kunsthistoriker Eberhard Roters einmal hierzu: »Indem sie ihr künstlerisches Schaffen in die Gesellschaft hineinzubringen versuchte, wurde sie von den Repräsentanten ihrer Umwelt [...] so behandelt, als sei sie unangepaßt.« ⁹ Hervorzuheben ist gleichwohl, dass sie »sich der Situation nicht passiv ausgesetzt hat, sondern daß sie ihr [künstlerisches] Schicksal bewußt selbst gesteuert und geistig verarbeitet hat, ohne Resignation und ohne Zorn, eine großartige Leistung.« ¹⁰

Im Herbst 1959 folgte der Umzug nach Hamburg, wo sich das Ehepaar Brockstedt eine Wohnung mit dem Zeichner Horst Janssen (1929-1995) und dessen Gattin teilte. Es kam zur Doppelscheidung, Maria Brockstedt und der Künstler hatten eine Affäre begonnen, die jedoch mit dem Entschluss der beiden, nach England zu ziehen, abrupt endete: Am Flughafen

7 Schumann: Sarah Schumann (wie Anm. 4), o. S.

8 Ebd.

9 Eberhard Roters: Zu sich selbst – eine Reise darüber hinaus. In: Ladengalerie (Hg.): Sarah Schumann: Reisen in die DDR. Berlin 1990, S. 2-14, hier S. 7.

10 Ebd.

setzte sich Janssen ab.¹¹ Aus dem Neubeginn zu zweit wurde ein Alleingang. London war für die dort Angekommene »eine Explosion. Museen, William Morris, die Pr[ä]raffaeliten.«¹² Sie legte ihren Namen ab und nahm einen neuen an: Sarah Schumann. Alttestamentlich und augenscheinlich auf eine künstlerische Vorgängerin anspielend, deren Werk von jenem des eigenen Mannes verdeckt worden war, Clara Schumann, setzte sie einen unmissverständlichen Schlusstrich unter ihr bisheriges Leben, auch wenn die Alliteration auf den väterlichen Nachnamen nicht zufällig gewesen sein dürfte. Der Erfolg, der sich alsbald einstellte, war beachtlich. John Anthony Thwaites, ein einflussreicher englischer Kunstkritiker, schwärmte damals in höchsten Tönen: »Nur selten kommt eine Marie Laurencin, eine [Maria Helena] Vieira de Silva, eine Dorothea Tanning. Zu diesen seltenen gehört Sarah Schumann auch.«¹³ Die Gelobte hat diesem Enthusiasmus zum Trotz rückbezüglich darauf hingewiesen, dass Malerinnen im damaligen Kunstbetrieb Außenseiterinnen gewesen seien: »allenfalls geduldete Exotinnen.«¹⁴ Dem ökonomischen Erfolg tat diese Rolle gleichwohl keinen Abbruch, er hielt an. Das erwirtschaftete Geld reichte schließlich für den Erwerb einer Villa im Piemont, in das Schumann 1962 zog – abermals allein.

Sechs Jahre später folgte dann der Umzug ins revoltierende West-Berlin und dort die Beziehung mit einem der bekanntesten APO-Protagonisten überhaupt. In »Sarahs Gesetz« wird diese Episode im Leben der Künstlerin diskret gestreift: »Sie habe damals mit einem Wortführer der Studentenbewegung gelebt. (Der Name sagte mir etwas.)«¹⁵ Hierbei handelt es sich um eine taktvolle Untertreibung der 68erin Bovenschen, die für die historische Referenz mit Sicherheit nicht in ihrer Erinnerung hatte kramen müssen.¹⁶

II.

Sander und Schumann hatten 1971 nicht nur gemeinsam an »Eine Prämie für Irene« gearbeitet, sondern auch politisch. Sander hatte, nachdem der

11 Vgl. Bovenschen: Sarahs Gesetz (wie Anm. 3), S. 140.

12 Schumann: Sarah Schumann (wie Anm. 4), o. S.

13 Zitiert nach Kathrin Mosler (Hg.): Sarah Schumann. Werke 1958-2002. Berlin 2003, S. 54.

14 Zitiert nach Bovenschen: Sarahs Gesetz (wie Anm. 3), S. 143.

15 Ebd., S. 103.

16 Weshalb die Verbindung nicht öffentlich gemacht worden ist, wird Gründe haben; sie muss deshalb auch an dieser Stelle nicht kundgetan werden.



Abb.: Collage aus dem Frühwerk von Sarah Schumann:
»für Moby zum Geburtstag«, Fotocollage, 34,8 x 24,1 cm, 1959

von ihr mitgegründete Aktionsrat zur Befreiung der Frauen durch einen Putsch in eine konventionelle linke Organisation umfunktioniert worden war, überlegt, wie ein neuer, zweckorientierter Zusammenschluss vorgehen könnte. Gemeinsam mit Schumann gründete sie die Gruppe Brot und Rosen, die sich zum Ziel gesetzt hatte, flächendeckend u.a. über den Schwangerschaftsabbruch, den weiblichen Körper und gesundheitliche Fragen aufzuklären. Mehr als 100.000 Exemplare des »Frauenhandbuchs«, das die Gruppe ein Jahr später hierzu vorgelegt hatte, wurden in zwei Auflagen unter die westdeutsche Bevölkerung gebracht.¹⁷ 1972 entstand zudem der Dokumentarfilm »Macht die Pille frei?«, für den Sander und Schumann mit sieben Jugendlichen über deren Erfahrungen mit Gynäkologen, Aufklärung und Verhütung sprachen.¹⁸

Bald darauf begann jedoch, in den Worten der Malerin, »eine andere feministische Zeit, nämlich die der Selbstbetrachtung der Frau, die körperliche Selbstbetrachtung zum Beispiel, die Selbstfindung. Das war nicht mehr die reine solidarische aufklärerische Phase.«¹⁹ Der Kitsch zog in die Bewegung ein, wobei sich eine Weggefährtin Schumanns bei Brot und Rosen, Verena Stefan, mit ihrem Bewegungsbestseller »Häutungen« hervortat.²⁰ Dass ihre Arbeiten dem widerstanden, hatte werkimmanente Gründe: Die Entwicklung zur Künstlerin war bereits durchlaufen; sie blickte auf zwei Jahrzehnte Praxis zurück, als die Neue Frauenbewegung Gestalt annahm. Andererseits galt auch ihr darstellendes Interesse anderem. Thwaites hatte dies schon lange zuvor auf den Begriff gebracht: »Sarah Schumanns Bilder sind aristokratisch, weil sie sich dem Vulgären widersetzen.«²¹ »Ich bin keine Dokumentaristin«, hob auch die Malerin hervor: »Ich möchte ein heroisch-pathetisches Bild aufbauen, in das meine Erfahrungen und Erkenntnisse als Künstlerin eingehen.«²² Die Kunstpublizistin Lucie Schauer bemerkte diesbezüglich einmal: »Die Frauengestalten, nach Mitte der 70er Jahre oft zentral ins Bild gerückt, sind aus der Sicht Sarah Schumanns, in Übereinstimmung mit allen ihren Interpreten übrigen, eindeutig positiv besetzt. Sie verkörpern fast immer den Typ der

17 Brot und Rosen (Hg.): Frauenhandbuch. West-Berlin 1972; 2. Aufl. 1974.

18 Macht die Pille frei? Regie: Helke Sander/Sarah Schumann. Bundesrepublik Deutschland 1972.

19 Zitiert nach Leuthäuser (wie Anm. 5).

20 Vgl. Verena Stefan: Häutungen. Autobiografische Aufzeichnungen Gedichte Träume Analysen. München 1975. Siehe dazu auch Svenja Behrens: Wie politisch ist das Private? Verena Stefans »Häutungen« und das Problem radikaler Subjektivität in emanzipatorischen Kämpfen. In: Benedikt Wolf (Hg.): SexLit. Neue kritische Lektüren zu Sexualität und Literatur. Berlin 2019, S. 66-99.

21 Zitiert nach Mosler (wie Anm. 13), S. 54.

22 Schumann: Sarah Schumann (wie Anm. 4), o. S.

überlegenen, klugen, emanzipierten und selbstbewußten Frau.«²³ Das bedeutete, dass weder ihre Malerei noch ihre Collagen noch ihre Schriften das weibliche Geschlecht zu Natur oder Gefühl allegorisierten. »Der vor-eiligen Einengung einer ›weiblichen‹ Kunst auf eine Stilrichtung geben die Arbeiten keine Chance; sie passen nicht in die Ismen-Kollektion«, urteilte Bovenschen, weil die Schumann'sche Malerei »neue Darstellungsformen transportiert, deren ungewohntes Verhältnis von Intellektualität und Sinnlichkeit sich nicht mehr auf das traditionelle Maskulin-Feminin-Schema applizieren läßt.«²⁴ Diese Neuerung verwirrte nicht nur, sondern beförderte bisweilen sogar Aggressionen. Sie habe »die seltsame Erfahrung gemacht, daß es Leute gibt, Leute, die sich mit Kunst beschäftigen, die bei der bloßen Erwähnung von Sarah Schumann regelrecht in Wut geraten«, schrieb Elisabeth Lenk 1976 in der Zeitschrift »Ästhetik und Kommunikation«: »Es scheint da etwas im Spiel zu sein, das mit Geschmack, Kriterien der Malerei etc. gar nicht zu fassen ist.«²⁵ Gemeint war das Resentiment gegen Frauen im Kunstbetrieb, die sich nun keineswegs mehr darauf beschränkten, »geduldete Exotinnen« zu sein. Als 1977 nach mehrjähriger Vorbereitung die wegweisende Ausstellung »Künstlerinnen international 1877-1977«²⁶ in West-Berlin eröffnet wurde, die von Schumann und sechs Kolleginnen organisiert worden war und die auf Grund der faktischen Innovation – eine solche Schau hatte es noch nicht gegeben – wie auch der Breite der Exponate eine Höchstleistung war, brachen sich jene Aggressionen aus zwei Richtungen Bahn: Männer reagierten wütend auf die Selbstverständlichkeit, mit der sich Frauen als Subjekt setzten, während Frauen, die einem populistischen Feminismus angingen, sich über vermeintlich männliche Auswahlkriterien empörten.²⁷ Die beachtliche Ausstellung hatte etwas umgesetzt, das schon in »Eine Prämie für Irene« gefordert worden war: den Zusammenschluss jener, die sich mit den gegebenen, sie kollektiv benachteiligenden Bedingungen nicht abfinden wollen – und die dabei zugleich auf selbstviktimisierende Schlüsse verzichteten.

23 Lucie Schauer: Sarah Schumann. In: Neuer Berliner Kunstverein e.V. (Hg.): Michaela Holzheimer – Eike Lixfeld – Barbara Nemitz – Sarah Schumann. Bildwände – Raumobjekte – Installationen. West-Berlin 1985, o.S.

24 Silvia Bovenschen: Sarah Schumann. In: Frauen in der Kunst (Hg.): Künstlerinnen international 1877-1977. West-Berlin 1977, S. 261 f., hier S. 262.

25 Elisabeth Lenk: Die sich selbst verdoppelnde Frau. In: Ästhetik und Kommunikation 25 (1976), S. 84-87, hier S. 84.

26 Zur Ausstellung vgl. Monika Kaiser: Neubesetzungen des Kunst-Raumes. Feministische Kunstausstellungen und ihre Räume 1972-1987. Bielefeld 2013, S. 138-159.

27 Vgl. Bovenschen: Sarahs Gesetz (wie Anm. 3), S. 74.

Ein Jahr später stellte Harun Farocki seinen Dokumentarfilm »Ein Bild von Sarah Schumann« fertig.²⁸ Zeithistorisch handelt es sich hierbei um einen Glücksfall, weil so die monatelange Arbeit der Malerin an einer Collage festgehalten und die langwierige, hochelaborierte Komposition nachvollziehbar gemacht worden ist. Zwei Jahrzehnte später folgte dann Renate Sami dem Entstehungsprozess eines Gemäldes.²⁹ Hierbei handelt es sich um eine Darstellung von Marilyn Monroe (die schon im Frühwerk aus den 1960er Jahren wiederkehrendes Motiv gewesen war), welche im April 2000 abgeschlossen wurde.³⁰ In beiden Fällen zeigt sich, inwiefern die Künstlerin eines ihrer zentralen Sujets – selbstbewusste Frauen – stringent fortführte und variierte.

Neben Collagen und Gemälden zeichnet sich ihr Gesamtwerk durch eine Vielzahl an Illustration aus. An dieser Stelle seien exemplarisch die Buchumschläge der deutschsprachigen Virginia-Woolf-Werkausgabe genannt, die Sarah Schumann über mehrere Jahrzehnte hinweg gestaltet hat. Sie habe die Prosa der Schriftstellerin »in Bilder rückübersetzt, die uns die Bücher wieder anders und neu lesen lehren«, lobte der Anglist und Herausgeber der Reihe, Klaus Reichert.³¹ Die Motive für jene Cover oszillierten zwischen Fiktion und Geschichte, Lektüre und Übersetzung. An historischen »Umschlagpunkten entfalten die Arbeiten Sarah Schumanns ihre größte Modernität«, ergänzte Gisela von Wysocki: »Sie weisen auf das Schichtwerk, auf den ›Collage‹-Charakter der menschlichen Geschichte hin.«³²

III.

Sarah Schumann betonte in ihrem letzten Interview, das Bettina Böttinger im März 2019 in ihrer Charlottenburger Wohnung geführt hat, dass Boven-schen die beste Interpretin ihrer Arbeiten gewesen sei.³³ Diese wiederum hatte darauf bestanden, dass die seit 1975 bestehende Paarbeziehung eine

28 Ein Bild von Sarah Schumann. Regie: Harun Farocki. Bundesrepublik Deutschland 1978.

29 Sarah Schumann malt ein Bild. Regie: Renate Sami. Deutschland 2000.

30 Eine Abbildung findet sich bei Mosler (wie Anm. 13), S. 56; siehe ebd., S. 58 f. und 61, für frühere Arbeiten, die Monroe zum Sujet haben.

31 Klaus Reichert: Moments of Being. Zu Sarah Schumanns Virginia-Woolf-Umschlägen. In: Moser (wie Anm. 13), S. 280.

32 Gisela von Wysocki: Steine. Zauberkunststücke. Über die Buchumschläge Sarah Schumanns zur Gesamtausgabe Virginia Woolfs. In: Moser (wie Anm. 13), S. 281-283, hier S. 282.

33 Vgl. VAN HAM Art Estate: Sarah Schumann im Gespräch mit Bettina Böttinger, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=qJiJLYQ3sSE> [letzter Zugriff am 24.1.2020].

gekreuzte Biographie zweier »gesellige[r] Einzelgänger« gewesen sei: »Ich gehöre zu Sarah, aber wir sind kein ›Wir‹.«³⁴ Für eine Geschichtsschreibung der Homosexualität in Westdeutschland ergibt sich hieraus eine denkwürdige, sich gewohnten Klassifikationen versperrende Konstellation. In den Selbstzeugnissen beider Frauen wird der Aspekt der gleichgeschlechtlichen Liebe als solcher nicht thematisiert. Dem Feminismus blieben sie zwar ideell zugewandt, mokierten sich allerdings kontinuierlich über dessen »biedere Abteilungen«,³⁵ wie sie auch scharfe Distanz zu seinen identitären Ausprägungen und ideologischen Verfallserscheinungen wahrten. Hervorzuheben ist zudem die Dankbarkeit der einen für die andere. Was sie in »dieser neuen fremden Welt noch hält, hat einen Namen«, summierte Bovenschen am Ende ihrer literarischen Liebeserklärung: »Sarah Schumann«.³⁶ Eineinhalb Jahre nach ihrer Partnerin und kurz vor ihrem 86. Geburtstag verstarb die Malerin am 3. Juli 2019 in Berlin.

Sarah Schumanns Karriere reichte von den 1950er Jahren bis zum zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts. Im Hintergrund ihres Gesamtwerks steht die frühe Bundesrepublik, gegen deren explizite wie unausgesprochene Verdikte es rebellierte, während es mit dem Feminismus einen kontinuierlichen kollektiven Bezugspunkt aufweist, ohne sich von diesem politisch bestimmen zu lassen. Geographische wie kulturelle Anker waren London und West-Berlin; das Piemont ein Außenposten; Rom, Nairobi und Neu-Delhi weitere Stationen; die DDR und das postsozialistische Moskau Laboratorien für die eigenen Kompositionen.³⁷ Das Œuvre führte Malerei, Kuratorisches wie Essays zusammen, als Seitenstränge kannte es Aktivismus und Schauspielerei. Zugleich war es einer Partnerschaft zugehörig, in der trotz kontinuierlicher Korrespondenz in Wort und Bild die jeweilige Eigenständigkeit gewahrt blieb. All diese Komponenten böten genug für eine eigene Collage: ein Leben, in dem die biographischen Bruchstücke einander überlagern und die Konturen der Teilaspekte verschwimmen, während der Bildmittelpunkt, die Künstlerin selbst, den Zusammenhalt des Ganzen umso deutlicher organisiert.³⁸

34 Bovenschen: *Sarahs Gesetz* (wie Anm. 3), S. 111.

35 Silvia Bovenschen, zitiert nach Michaela Melián: *Künstlerinnen international*, 2013, <https://frieze.com/article/k%C3%BCnstlerinnen-international?language=de> [letzter Zugriff am 30.11.2019].

36 Bovenschen: *Sarahs Gesetz* (wie Anm. 3), S. 184.

37 Siehe dazu Sarah Schumann: *Journeys*. Berlin 1991; dies., *Moskau. Erz + Körper*. Berlin 1995.

38 Für Hinweise und Hilfe danke ich Antje Ehmman, Anne Herold, Michaela Melián, Renate Sami und Helke Sander.