DAS MINSK
KUNSTHAUS IN POTSDAM

DE

BRUCH IST IN DER WELT

ANNEMIRL BAUER

5.9.2026 –
7.2.2027

AUDIOGUIDE

Der Audioguide zur Ausstellung ist über unsere kostenlose DAS MINSK-APP verfügbar. Er enthält zahlreiche Werkbeschreibungen und O-Töne von Wegbegleiter:innen und aus dem Forschungsumfeld zu Annemirl Bauer.

Alle im Begleitheft beschriebenen Werke sind in der Ausstellung mit diesem Symbol gekennzeichnet.

INHALT

4 BRUCH IST IN DER WELT

6 ZWISCHENMENSCHLICHE LANDSCHAFTEN
8 Werke

16 FRAUEN, WENN WIR HEUTE NICHTS TUN, LEBEN WIR MORGEN WIE VORGESTERN
18 Werke

26 NICHT SCHWEIGEN WERDE ICH
28 Werke

34 ICH WILL DEN ERDBALL SELBER ABTASTEN
36 Werke

42 Biografie

IHR BESUCH
46 Programm
48 Cafébar HEDWIG
49 Ihr Besuch

50 Impressum
51 Lageplan

BRUCH IST IN DER WELT

Das Leben durch den Filter von Annemirl Bauers Bildwelten zu betrachten, fordert heraus, bewegt und kann bisweilen schmerzen. Ihr Mut, politische Entscheidungen öffentlich zu hinterfragen, zog staatliche Repression und einen zeitweiligen Ausschluss aus dem Verband Bildender Künstler der DDR nach sich, weshalb ihr künstlerisches Werk lange Zeit kaum öffentliche Aufmerksamkeit erfuhr. Dabei schuf Annemirl Bauer durch ihre Unerschrockenheit und ihre malerische Kraft ein eigenständiges Werk, das ihr die Möglichkeit gab, in all der Gegensätzlichkeit und Zerrissenheit, die sie umgab, selbstbestimmt zu leben und informiert und widerständig zu agieren.

Annemirl Bauer dokumentierte unablässig, was sie sah und was sie beschäftigte; alles, was ihrer Meinung nach eine Stimme brauchte. Ihre Werke sind Zeugnisse ihres Selbstverständnisses als Malerin und kompromisslose Beobachterin, die sich fortwährend für soziale Gerechtigkeit einsetzte und gegen die Repressionen der SED-Politik aufbegehrte. Die Wahrnehmung und Spiegelung der großen Brüche und Herausforderungen ihrer Zeit im Alltäglichen und Zwischenmenschlichen korrespondiert mit unserem Erleben der Gegenwart. So erweist sich Bauers Werk nicht nur als schonungslose persönliche Verarbeitung des Zeitgeschehens, sondern zugleich als erstaunlich aktuelle Reflexion unseres Hier und Jetzt.

Mit der Ausstellung *Annemirl Bauer. Bruch ist in der Welt* ermöglicht DAS MINSK Kunsthaus in Potsdam einen umfassenden Einblick in das vielschichtige Werk der Künstlerin Annemirl Bauer (1939 in Jena–1989 in Ost-Berlin). In vier Ausstellungskapiteln, deren Titel an Worte aus Werken und Schriftstücken der Künstlerin angelehnt sind, werden rund 150 Gemälde, Zeichnungen, Collagen und Objekte aus über drei Jahrzehnten ihres künstlerischen Schaffens – von Ende der 1950er-Jahre bis zu ihrem frühen Tod 1989 – gezeigt. Mit Annemirl Bauer wird eine kritische und unabhängige Stimme aus der DDR und eine Künstlerin präsentiert, der die kunsthistorische Wahrnehmung lange verwehrt blieb.

Das Booklet versammelt Kurztexte zu ausgewählten Werken Annemirl Bauers von Schriftstellerinnen, Künstlerinnen, Kunsthistoriker:innen, Kurator:innen und Wegbegleiterinnen der Künstlerin. Aus ihrer jeweiligen Perspektive haben sie biografische, kunsthistorische und gesellschaftspolitische Aspekte in Bauers Œuvre herausgearbeitet und teilen persönliche Erinnerungen an die Künstlerin.

ZWISCHENMENSCHLICHE LANDSCHAFTEN

Das erste Ausstellungskapitel widmet sich Annemirl Bauers Porträts und ihren Mutter-Kind-Motiven sowie den Bildnissen ihrer Beziehungen zu anderen und zu sich selbst. Durch ihre Vielstimmigkeit schaffen die Werke einen intimen und privaten Raum, in dessen Mittelpunkt eines der Hauptthemen von Bauers künstlerischem Schaffen steht: die Frage danach, was es bedeutet, ein Mensch zu sein. Ihre Motive waren meist ihr vertraute Personen: Kinder aus der Nachbarschaft im Prenzlauer Berg und im brandenburgischen Fläming, ihre Tochter Amrei, ihre Mutter, Freund:innen und Nachbar:innen. Aber auch Gäste in Cafés oder Menschen, denen sie auf Reisen begegnete. Seit 1976 lebte Bauer als alleinerziehende Mutter mit ihrer Tochter abwechselnd auf dem Land und in Berlin, zwischen ihren beiden Ateliers pendelnd. Zahlreiche Malereien, Collagen und Zeichnungen Bauers stellen Mutter-Kind-Motive oder Selbstbildnisse dar. Diese Werke thematisieren Bauers Identität als Frau *und* Mutter, Mutterschaft in allen Facetten und ihre Selbstfindung in diesen Rollen. Sie drücken existenzielle Gefühle wie Verlust, tiefe Verbundenheit, Abhängigkeit, Verletzlichkeit, Nähe, Abgrenzung und Abnabelung aus.

Eine ausführliche Beschreibung des Kapitels finden Sie in der Ausstellung und online auf unserer Website.

***Kinder vom Prenzlauer Berg*, 1970er-Jahre**
Öl auf Hartfaser, 102 × 85 cm
Annemirl Bauer Archiv

Das Gemälde *Kinder vom Prenzlauer Berg* gehört zu den früheren Arbeiten in Annemirl Bauers Werk und auch dieser Ausstellung. Es zeigt, wie der Titel schon verrät, Kinder aus dem Berliner Bezirk Prenzlauer Berg, wo die Künstlerin ab den frühen 1960er-Jahren erst allein und dann mit ihrer Tochter Amrei lebte und arbeitete – in einem ehemaligen Ladengeschäft, das ihr als Wohnraum und Atelier zugleich diente.

Vermutlich sind es Nachbarskinder, die hier porträtiert wurden: Spielgefährt:innen von Amrei, vielleicht auch Amrei selbst, die oft zum Bildsujet ihrer Mutter wurde. Die Menschen ihrer unmittelbaren Umgebung zählten zu den zentralen und wiederkehrenden Bildmotiven der Künstlerin. Das Porträt wurde zu einem Genre, das ihr gesamtes künstlerisches Schaffen prägen sollte.

Noch ist Bauers Malweise zu dieser Zeit von der expressiv-figürlichen Bildsprache ihrer Mutter, der Malerin Tina Bauer-Pezellen, beeinflusst, die ebenfalls viele Kinderbildnisse anfertigte. Auch erinnern ihre Malereien dieser Zeit mitunter an jene Paula Modersohn-Beckers. Zugleich zeichnet sich bereits ihre eigene Auffassung vom Porträt ab: Nicht eine möglichst wirklichkeitsgetreue äußerliche Wiedergabe steht im Fokus, sondern der Versuch, den Charakter und die innere Präsenz der Dargestellten zu erfassen.

Die eng zusammengerückten Figuren füllen den Bildraum nahezu vollständig aus. Leuchtende Farbflächen der Bekleidung der Kinder, vereinfachte Formen und Umrisse sowie eine ruhige, konzentrierte Komposition verleihen der Szene zugleich Vertrautheit und eine zeitlose Gültigkeit.
Es ist ein frühes Beispiel für Bauers eindringliche Menschenbildnisse:
Aus alltäglichen Begegnungen vermag sie Bilder von über den konkreten Moment hinausreichender Ausdruckskraft entstehen zu lassen.

Luisa Bachmann

***o. T.*, o. J.**
Öl auf Holz (Schublade), 38,5 × 40,5 cm
Annemirl Bauer Archiv

Annemirl Bauer hat das kleinformatige Werk auf eine alte Schublade gemalt. Der Oberkörper der Frau ist dem Kind zugewandt – es scheint, als möchte sie mit ihrer linken Schulter dem Kind Schutz bieten; eine subtile körperliche Geste, die der Szenerie eine innige Vertrautheit verleiht und auf eine familiäre oder emotionale Nähe hindeutet. Mit kraftvollem Pinselduktus angedeutete Wellen und die versinkende Sonne schaffen eine sommerlich warme Atmosphäre. Der Blick verweilt unweigerlich auf den Gesichtern von Mutter und Kind. Ihre weit geöffneten Augen wirken wach und konzentriert – vielleicht aber auch ein wenig besorgt –, die Münder sind leicht geöffnet. Obwohl beide Figuren in unterschiedliche Richtungen blicken, verbindet sie eine spürbare innere Präsenz, die den Bildraum zusammenhält.

Das Mutter-Kind-Motiv ist ein wiederkehrendes Sujet im Werk von Bauer. Diese Werke thematisieren ihre Identität als Frau, Künstlerin *und* Mutter und ihre Selbstfindung in diesen Rollen. Für sie schlossen sich künstlerische Praxis und Mutterschaft keineswegs aus. Im Gegenteil: Öffentlich thematisierte sie die patriarchalen Muster und die Herausforderungen, die Frauen als Mütter und Künstlerinnen in der DDR ausgesetzt waren. In einer Sitzung des Verbands Bildender Künstler der DDR im Juni 1984 formulierte Bauer selbstbewusst ihren Anspruch auf Anerkennung und verwies auf die zusätzlichen Aufgaben, die sie neben ihrer künstlerischen Tätigkeit übernahm. Gegenüber den anwesenden männlichen Kollegen erklärte sie: »Ich habe doppelt so viel geleistet als Mutter, im Haushalt und als Malerin.«[1] Bauer wollte es anders als vorherige Generationen machen, vielleicht in der Überzeugung, dass ihre Erfahrungen als Frau und Mutter ihr künstlerisches Schaffen wesentlich prägen würden. Sie wollte negative Muster durchbrechen und, so erinnert sich ihre Tochter Amrei Bauer, »ähnlich wie in ihrer Kunst […] auch als Mutter etwas dazu beitragen, dass die Welt gerechter wird.«[2] Ihre Mutter-Kind-Darstellungen zeugen von einer eindringlichen Kraft und innigen Verschmelzung, aber auch von Verletzlichkeit, Abgrenzung, Fürsorge, Schutz und Solidarität.

Vor diesem Hintergrund erschließt sich Bauers Werk nicht allein als schonungslose persönliche Verarbeitung ihrer Zeit. Vielmehr erweist es sich als vielschichtige Reflexion über gesellschaftliche Verhältnisse, deren Fragen bis in die Gegenwart reichen.

Marie Gerbaulet

[1] Alle folgenden Zitate Annemirl Bauers stammen von der Künstlerin, sofern nicht anders angegeben. Abgedruckt in: »Ich möchte kein gefangener Vogel im Käfig sein. Annemirl Bauer in Selbstzeugnissen«, in: Kristina Volke (Hg.), *In meinem eigenen Lande. Die Malerin und Dissidentin Annemirl Bauer*, Ausst.-Kat. Deutscher Bundestag, Berlin 2012, S. 29–117.

[2] »›In der Fantasie sind die Gedanken frei.‹ Amrei Bauer im Gespräch mit Marie Gerbaulet«, in: Marie Gerbaulet, Anna Schneider (Hg.), *Annemirl Bauer. Bruch ist in der Welt*, Ausst.-Kat. DAS MINSK Kunsthaus in Potsdam, Berlin 2026, S. 170–180, hier S. 176.

Nicht eines Lebens kunstgetriebene Schale…
***(Frauen, meiner Mutter gewidmet)*, 1980er-Jahre**
Mischtechnik auf Hartfaserplatten, 224 × 151 × 7 cm
Annemirl Bauer Archiv

In einer Notiz zu einem Wandbild stellt Annemirl Bauer die Frage: »Warum muss ein Wand-Bild nur einen einzigen Blickpunkt haben?« Bauers Werk nähert sich dieser bildkompositorischen Frage auf eindrückliche Weise an: Auf eine räumliche Tiefe verzichtet sie nahezu komplett. Die Motive begegnen einander auf der gleichen Ebene und entfalten sich in einem offenen Gefüge mit verschiedenen Blickpunkten.

In den ersten Jahren ihres künstlerischen Schaffens stand die Künstlerin in einem imaginären Zwiegespräch mit dem Maler Max Beckmann: »Mein argloses Auge bewunderte seine malerische Farbensprache und die starke Intensität seiner Ausdruckskraft«[3], erläutert Bauer. Obwohl sie Beckmann verehrte, kritisierte sie seinen überholten und tradierten Blick auf Frauen. »Bilder enthalten, wenn ›man‹ sich in sie vertieft, unbewußte Aussagen. Ich wage es, meinen Sinnen zu trauen.«[4]

In dem vorliegenden Werk setzt Bauer nun dieser männlichen Perspektive eine Gruppe weiblicher Figuren entgegen, die den Bildraum selbstbestimmt einnehmen und in der sie umgebenden Natur tief verwurzelt sind. Der Verzicht auf räumliche Tiefe kann hier als Versuch gelesen werden, ein bewusst nichthierarchisches Weltbild zu manifestieren. Die Figuren erscheinen als Repräsentantinnen unterschiedlicher Weiblichkeitsentwürfe. Sie verweisen auf gesellschaftliche Rollen und Erwartungen, die den Frauen über Jahrhunderte hinweg durch patriarchale Machtverhältnisse »eingepflanzt« wurden. Gleichzeitig strahlen sie eine bemerkenswerte Eigenständigkeit aus. Dank ihrer dichten Verflechtung mit der Natur werden die Frauen nicht als passive Trägerinnen dieser Zuschreibungen sichtbar, sondern als selbstermächtigte Subjekte. Bauer entwirft auf diese Weise eine Ikonografie selbstbewusster Frauen als Liebende und Schöpferinnen neuen Lebens, die patriarchalen Machtstrukturen mit differenziertem Blick trotzen.

Im Bild verbinden sich üppige Pflanzen und Blüten mit den Figuren zu einer floralen Ornamentik, die visuell in den Stoffmustern der Kleider verdichtet wird. Das Ornament ist hier nicht etwas rein Dekoratives – wie es in der westlichen Kunsttheorie häufig mit dem Weiblichen, Häuslichen oder Handwerklichen assoziiert wurde –, sondern eine widerständige Gegenästhetik, die als eine feministische Aneignung des Dekorativen und als Kritik patriarchaler Kunsthierarchien gelesen werden kann. Das Bild verlangt daher eine differenzierte kunsthistorische Einordnung in die internationale Tradition feministischer Strategien der Aneignung des Dekorativen und textiler Techniken, wie sie Künstlerinnen wie Faith Ringgold und Magdalena Abakanowicz sowie Vertreter:innen der Pattern-and-Decoration-Bewegung, insbesondere Miriam Schapiro, auf eindrückliche Weise repräsentieren.

Marie Gerbaulet

[3] Aus unveröffentlichten Notizen von Annemirl Bauer im Annemirl Bauer Archiv.

[4] Ebd.

***Bildnis einer Hergezogenen*, 1982**
Mischtechnik auf Hartfaser, 183 × 83 cm
Annemirl Bauer Archiv

Das Gemälde *Bildnis einer Hergezogenen* von Annemirl Bauer birgt nicht nur Spuren der Kunstgeschichte, sondern auch der Biografie der Künstlerin in sich. Das Werk ist eine Reminiszenz an das im Jahr 1514 entstandene Ganzkörperporträt der *Herzogin Katharina von Mecklenburg* des Künstlers Lucas Cranach der Ältere: Die »Herzogin« wird bei Bauer zur »Hergezogenen« (aus Thüringen). Die aus dem thüringischen Jena stammende Künstlerin thematisiert auf mehreren Ebenen ihre eigene Herkunft, macht aber gleichermaßen den Unterschied zur Protagonistin des Adelsporträts klar. Nicht nur der Weggang aus ihrem Geburtsort und ihre Übersiedelung nach Sonneberg, Dresden, Berlin und schließlich in ein brandenburgisches Dorf schwingen im Bild mit, sondern auch ihre Abstammung, die auf eine durch die Österreichisch-Ungarische Monarchie geprägte Familie des Militäradels zurückgeht, wird angerissen.

Die von Bauers Mutter nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs getroffene Entscheidung gegen ein Leben in der tradierten Standesgesellschaft und für die Hinwendung zur Utopie einer klassenlosen, antifaschistischen Gesellschaft der DDR, bekräftigt die Künstlerin selbstbewusst in ihrem Gemälde.

Schnitt, Farbigkeit und Ornamentik des Kleids der Hergezogenen greifen die Bekleidung der cranachschen Herzogin auf. Auch Schmuck, Körperhaltung und Kopfbedeckung ähneln sich. Während die Herzogin jedoch isoliert vor einem schwarzen, undefinierten Hintergrund erscheint, ist die rustikaler gekleidete Hergezogene enger mit Landschaft und Lebensraum verbunden. Anstelle des weißen Schoßhündchens, das Katharina von Mecklenburg zur Seite steht, wird die Hergezogene, Annemirl Bauer, von einer Katze flankiert. In der Kunstgeschichte dienen Tiere als Identitätsgaranten. Indem sie das Alter Ego der ihnen zugeordneten Menschen spiegeln, verweisen sie auf ihre Funktion als Projektionsfläche oder deuten den sozialen Status der Person an. Katzen werden Eigenschaften wie freiheitlich, unabhängig und latent widerständig zugeschrieben,

während die kleinen hündischen Vierbeiner auf Damenporträts der Repräsentation vermeintlich spezifischer weiblicher Ideale, wie (ehelicher) Gehorsam, Sittsamkeit und Standesbewusstsein, dienen.

Das Gemälde ist somit Ausdruck des Aktes von Selbstermächtigung und Selbstvergewisserung einer Künstlerin, die ihren Platz in der Gesellschaft und der Kunst(geschichte) reklamiert.

Ulrike Kremeier

***Der Himmel über Berlin ist unteilbar*, 1980**
Mischtechnik auf Leinwand/Holz, 216,6 × 392,5 cm (ausgeklappt)
Deutscher Bundestag, Dauerleihgabe des Annemirl Bauer Archivs

Annemirl Bauers künstlerisches Schaffen begann und endete mit großformatigen Gemälden, die ansonsten in ihrem Werk rar blieben. Das erste, ihre Diplomarbeit von 1965, war ein Entwurf der damals jungen Malerin, die Wandbilder als eine Möglichkeit sah, mit Kunst weit sichtbar in die Öffentlichkeit zu strahlen, um das Leben und die Menschen zu feiern. Einem ihrer späteren großen Gemälde gab sie die Form eines Altarbilds, angefertigt als Auftragsarbeit für den Magistrat von Berlin, später eingereicht für die *X. Kunstausstellung der DDR* (1987/88) in Dresden. Dazwischen lag ein Leben voller Zurückweisungen und Disziplinierungsmaßnahmen einer unangepassten wie ungebrochenen Künstlerin. Es war ein Versuch, wieder anzukommen. Keine Rehabilitation, aber ein Ende der systematischen Ausgrenzung. Er misslang. Auch dieses Werk wurde nicht ausgestellt, nicht einmal abgebildet. Der Titel verrät sofort, warum. Aber Bauer schien es vor allem darum zu gehen, auf die Gefährdungen des Lebens, auf die wachsende Entfremdung einer modernen Stadt hinzuweisen, die sie in fantastisch verdichteter Gleichzeitigkeit erstehen lässt, indem Künstler:innen und Kinder, Alte und Junge, Mütter und Freundesgruppen gemeinsam mit den von ihnen geborenen Geistern und Dämonen ihren Platz suchen. Das Bild steckt voller Anspielungen und Hinweise: Sie zeigt ihr Wohnhaus mit Atelier im Prenzlauer Berg, das Nachbarkind im Kinderwagen, Schriftsteller:innen auf den Dächern, aber

auch – wie sie selbst beschreibt – die »an den Rand gedrängte Kirche«, einen »isolierten Alten«, die »Abgase eines Gaswerks«, den »Schatten eines fast nicht sichtbaren Soldaten mit Granate«. Und auf den Rückseiten der beiden Flügel ein Paar, das getrennt wird, sobald die Flügel geöffnet werden. Ihr Verständnis der wachsenden Gefährdungen wollte Bauer universal verstanden wissen, weit außerhalb der Grenzen von Ost und West und kritisch gegenüber dem Fortschrittsglauben in beiden Systemen. Sie schließt ihre Notizen 1985 mit dem Satz: »Teilung ist ein Ergebnis provinziellen Denkens.«

Kristina Volke

***o. T.*, 1985**
Öl auf Glas (Fenster), 127 × 49,5 × 7,5 cm

***Lebenslänglich Frau*, 1988**
Öl auf Glas (Fenster), 128 × 52,5 × 8,5 cm

***o. T.*, 1988**
Öl auf Glas (Fenster), 74,5 × 47,5 × 6,3 cm / 75 × 50 × 6,5 cm
Annemirl Bauer Archiv

Annemirl Bauer war in den 1980er-Jahren meine Ateliernachbarin in der Lychener Straße. Ich erinnere mich an sie als warmherzige Person, präsent auftretend und engagiert argumentierend. Wir hatten Einzelausstellungen bei Heidrun und Christof Tannert. In dieser Zeit malte Annemirl Bauer unter anderem Bilder auf Fensterglas, das erste entstand 1985. Die Malgründe dafür wurden nicht gekauft, sondern von der Künstlerin im Sperrmüll entdeckt. Malerei auf Klarglas stellt Transparenz infrage.

(1) Eine junge Frau zwischen zwei Häusern trägt Bubikragen, umarmt sich selbst oder zeigt Schulter. Im Halbprofil und en face mit Pinsel und Ölfarbe gemalt, Pariser oder Berliner Blau, scheint ihr Blick in unerreichbare Ferne zu schweifen. Gedanke an eine etruskische Schöne?

(2) Ein Bild in den Grundfarben Gelb, Rot, Blau. Der Holzrahmen, auf den sie sich stützt, verrät einen Text: »Lebenslänglich Frau«. Gefängnis für eine Unzufriedene wegen der ihr zugewiesenen Rollenmuster als Frau? Karikatur der Partnerinnen von Pablo Picasso? Aus dem zweigeteilten Gesicht blickt links das kleine wütende Mädchen, nebenan ein klassisches Profil mit Palmblatt und Brunnen. Die gemeinsame Stirn als Schirm?

(3) Dame im Fenster oder im Spiegel, Caféhaustisch, ein Ausflug in die graue Stadt? Ihr offenes Haar ist wellig wie die Landschaft. Darin ein Zuhause, ein sicherer Ort? Asche oder Graublau, Bild einer selbstbewussten Person, ein Seelenporträt. Der Rahmen ist poppig bemalt, Blumen am Rande.

(4) In die Mitte setzt Bauer das helle fröhliche Gelb als Goldraute und bekränzt zwei Kinderporträts, Engel von Raffaels *Sixtinischer Madonna*? Der 5. September 1985 – ein guter Tag mit Ausflug ans Meer – ein Gruß an Caspar David Friedrich?

(5) Die kleine Pariserin, elegant wie Dichterinnen, Musikerinnen, Malerinnen, wenn sie ihr Haar offen tragen dürfen, oder Verkäuferinnen, Schwestern mit Häubchen? Schön und stolz, mit leichten Stoffen bekleidet, kein Maskenball! Die Frau mit dem Herzmund blickt zufrieden in die Weite, steht oder geht unter dem Schutz einer Markise.

Aus konservatorischen Gründen ist das fünfte Werk nicht ausgestellt.

INGARTAN

FRAUEN, WENN WIR HEUTE NICHTS TUN, LEBEN WIR MORGEN WIE VORGESTERN

Das zweite Kapitel stellt das Frausein ins Zentrum und rahmt die Frage nach *ihrer* Geschichte ein. Annemirl Bauers Werke liefern feministische Gegenentwürfe zu einer, wie sie selbst es nennt, »Vor›herrschaft« männlich dominierter Historiografie und Kunstgeschichte. Im Fokus stehen ihre eigenen sowie die Erfahrungen anderer Frauen, um eine Bildgeschichte fern des Male Gaze zu entwickeln. Als alleinerziehende Mutter, als schwerhörige Person und als Frau erfuhr Annemirl Bauer wiederholt gesellschaftliche Ausgrenzung und strukturelle Benachteiligung, aus welcher heraus sie einen ausgeprägten Gerechtigkeitssinn entwickelte. Die unter diesem Kapitel versammelten Werke sind visuelle Kommentare zu Gewaltfantasien, die vorwiegend männlichen Köpfen entspringen – zu struktureller und staatlicher Gewalt an Frauen sowie zur Einschreibung dieser in den weiblichen Körper. Gleichzeitig macht Bauer damit die andauernde Suche nach einer lebenswerten Identität innerhalb patriarchaler oder frauenverachtender Machtstrukturen sichtbar, die derzeit an erschütternder Aktualität gewinnen.

Eine ausführliche Beschreibung des Kapitels finden Sie in der Ausstellung und online auf unserer Website.

***Herrlich dämlich dumme Dame*, 1980er-Jahre**
Tempera auf Hartfaser, 47 × 36 cm
Annemirl Bauer Archiv

Eine Frau vor einem leuchtend gelben Hintergrund blickt uns an; die Hälfte des Bildraums wird eingenommen durch ihre eigentümliche Kopfbedeckung, die aus Schriftbändern zu bestehen scheint, die sich zu einem Hut oder einer Krone auftürmen. Wir lesen die titelgebenden Worte »Herrlich dämlich dumme Dame« sowie »Herrschaft«, »Mannschaft« oder »Damenmannschaft«, wobei die männlich und weiblich bezogenen Wortbestandteile in unterschiedlichen Farben hervorgehoben werden. Die Sprache selbst wird hier zum Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung.

Im Zentrum steht das Wortspiel »History – seine Story – und ihre Story?«. Seit den späten 1970er-Jahren rückten Fragen nach Geschlechter- und Machtverhältnissen, die sich in gesellschaftlichen Rollenbildern ebenso wie in Sprache und Geschichtsschreibung äußern, zunehmend in den Mittelpunkt von Annemirl Bauers Werk. Ihr ausgeprägter Gerechtigkeitssinn, persönliche Erfahrungen von sexistischer Benachteiligung sowie die Auseinandersetzung mit feministischen Positionen – etwa den Schriften der Sprachwissenschaftlerin Luise F. Pusch wie *Das Deutsche als Männersprache* (1984) – schärften ihre Wahrnehmung für die patriarchale Dominanz linguistischer Prägungen und historiografischer Überlieferungen.

In *Herrlich dämlich dumme Dame* zeigt Bauer diese Mechanismen und Missstände sarkastisch auf, indem sie Begriffe und deren Bedeutungen auseinandernimmt und damit scheinbar selbstverständliche sprachliche Ordnungen hinterfragt. Wessen Geschichten werden wie erzählt, wer wird dadurch repräsentiert und wer bleibt unsichtbar und unbenannt?

Luisa Bachmann

***Alibifrau mit eingeschlossenem Selbst*, 1980er-Jahre**
Öl auf Textil (Liegestuhl), 148 × 58 cm
Annemirl Bauer Archiv

Annemirl Bauer malte auf verschiedensten, oft ausrangierten Gegenständen und schenkte diesen so ein zweites Leben. Sie selbst schrieb auf einem undatierten Notizzettel im Nachdenken über ebendiese Objekte:

»Wünschen, lieben, werben, erwerben, kaufen, brauchen, gebrauchen, verbrauchen, missbrauchen, wegwerfen, verwerflich, verworfen. Die in trauriger Einsamkeit anonym vegetieren, Kühlschranktüren, Waschbretter aus Zink, Schranktüren mit unversehrtem Schleiflack, ein Teppich sind für mich billiger als Zeichenkarton. Ich male auf ihnen Töne und Themen menschlicher Schwermut, wohlständigen Überdruss dieser Zeit, der es an Wärme fehlt […].«

Der Liegestuhl, der ihr als Unterlage für die Arbeit *Alibifrau mit eingeschlossenem Selbst* diente, ist eines dieser aussortierten Objekte. Eine Frau – Bauer nennt sie »Alibifrau« – ist auf ihm dargestellt. Eigentlich sind es zwei Frauen: eine innere, verängstigt wirkende, fast ein Schatten, die eingeengt im Körper der äußeren, schönen Frau zu leben scheint. Sicher ging es Bauer hier um Machtmechanismen in der DDR und die Stellung der Frau innerhalb dieser. Nach außen stets kämpferisch gegenüber den meist männlichen Kollegen im Künstlerverband, die ihr und anderen kritischen Mitstreiterinnen, wie Bärbel Bohley, keine Freiheiten zugestehen wollten. Nach innen als Schwerhörige und alleinstehende Mutter gewiss oft erschöpft und eingeschüchtert – ein Gefühl des Ausgegrenztseins. Denn Bauer malte stets aus ihren persönlichen Erfahrungen heraus und verarbeitete Erlebtes in ihren Arbeiten. Und so gleichgestellt sich die DDR im Sinne des Sozialismus nach außen hin präsentierte, Frauen arbeiteten nachweislich zwei- bis dreimal so viel wie Männer und blieben in Machtpositionen eine Ausnahme.

Sandra Teitge

***Elli auf dem Pferd*, 1981**
Öl auf Leinwand, 185 × 170 cm
Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst

Elli auf dem Pferd entstand 1981 nach Annemirl Bauers Umzug in den brandenburgischen Fläming, wo sie selbst Reitunterricht nahm. Pferd und Reiter:in wurden in dieser Zeit zu einem wiederkehrenden Motiv ihres Werks und erscheinen auch in späteren Arbeiten, etwa in ihrem letzten großen, heute verschollenen Wandbild auf einem Bauzaun am ehemaligen Berliner S-Bahnhof Leninallee (heute Landsberger Allee). Dort malte Bauer ebenfalls vermenschlichte und sexualisierte Pferdefiguren, wie sie in der Ausstellung auch in *Mit weiblicher Zuarbeit ausgestattete männliche Führungsqualität* von 1988 oder *JA, JA, IA, IA* von 1989 (aus konservatorischen Gründen nur in der zweiten Ausstellungshälfte) zu sehen sind.

Anders als eine erzählerische Szene entfaltet *Elli auf dem Pferd* vor allem eine Untersuchung des Bildraums. Bereits Mitte der 1960er-Jahre notierte Bauer die Frage, warum ein Bild nur einen einzigen Blickpunkt haben müsse. Hier setzt sie diese Überlegung malerisch um: Ein Kind auf einem hellbraunen Pferd befindet sich in einer Landschaft, in der Dorf, Seen, Bäume, Wolken sowie Sonne und Mond gleichzeitig erscheinen. Ein Fabelwesen am unteren Bildrand erweitert die Szene um eine fantastische Ebene. Der Körper des Pferds trennt und verbindet die Landschaft zugleich, während Bäume, Wolken und Hügel zwischen Vorder- und Hintergrund vermitteln. So existieren in der von Menschen, Tieren und Fabelwesen bewohnten Landschaft unterschiedliche Perspektiven, Räume und Zeitebenen gleichzeitig nebeneinander.

Auch materiell überschreitet Bauer die Konventionen der Malerei. Pastos aufgetragene Farbe, sichtbare Pinselspuren und die direkt auf die Leinwand geschriebenen Datierungen – 8., 15. und 21. Januar 1981 – machen den Entstehungsprozess nachvollziehbar. Gemalte Farblinien bilden einen bildimmanenten Rahmen, während ein rundes Loch am rechten Bildrand die Leinwand öffnet. So wird die Bildfläche selbst zum Gegenstand der Malerei – als offener Raum, in dem räumliche, zeitliche und materielle Grenzen aufgehoben sind.

Marie Meyerding

***Emma gewidmet*, 1979**
Mischtechnik auf Leinwand, 96 × 96 cm
Annemirl Bauer Archiv

Stereotype Repräsentationen von Frauen und subtile Formen der Frauenfeindlichkeit – insbesondere der klassischen Avantgarde – fordern Annemirl Bauer, die bei Fritz Dähn und Arno Mohr an der Hochschule für bildende und angewandte Kunst in Berlin-Weißensee in den 1960er-Jahren studiert hat, seit Beginn ihrer künstlerischen Praxis zum Widerspruch heraus.

Ende der 1970er-Jahre ändert sich ihr Stil, ihre künstlerische Thematik erweitert sich. Sie beginnt, eine dezidiert feministische Perspektive einzunehmen. Diese richtet sie auf patriarchale Machtstrukturen, konventionelle Geschlechtermuster, auf den Ausschluss von Frauen aus Kunst, Gesellschaft und Geschichte. Bei einer Studienreise 1977 nach Paris stößt Bauer auf das im selben Jahr erstmalig erschienene deutschsprachige Magazin *Emma*, das mit seinem weiblich konnotierten Titel auf das utopische Moment der Emanzipation von Frauen verweist. Den in ihren Arbeiten bereits angelegten Rollentausch der Geschlechter entwickelt die Künstlerin weiter zu Entwürfen von Gleichberechtigung und einem neuen Selbstverständnis von Frauen. Insgesamt werden Bauers Bilder politischer, ihre Bildsprache radikalisiert sich. Sie werden – analog zum Anliegen von *Emma* – zu visuellen Demonstrationen des gegenseitigen Empowerments von Frauen, die sie als aktive und handelnde Subjekte zeigt.

In *Emma gewidmet* von 1979 entwirft die Künstlerin eine fast die gesamte Bildfläche ausfüllende Gruppe von fünf dicht beieinanderstehenden Frauen, die sich schützend vor sich selbst und ihre Kinder stellen.

Mit verschränkten Armen und auffällig großen Augen erwidern diese unerschrocken kämpferisch den Blick der Betrachtenden. Ins Abseits des Bildrands gedrängt steht eine gegen die kräftigen Farben der Frauengruppe blass wirkende männliche Figur. Die für Bauer typischen, sich teils überlagernden und mitunter schwer lesbaren handschriftlichen Kommentierungen im Hintergrund und auf dem Rahmen unterstreichen ihre künstlerische Botschaft und erweitern ihre Bildsprache um vielschichtige inhaltliche Referenzen.

Dass sich Bauer keiner Illusion hinsichtlich der Solidarisierung von Frauen in der Realität hingibt, zeigen ihre eigene Biografie, ihre zahlreichen Tagebuchaufzeichnungen sowie dieses eindringliche Bild. Der Zusammenhalt von Frauen ist nicht unbedingt freiwillig, sondern oftmals schlicht dem Umstand geschuldet, ein ähnliches Schicksal zu teilen. *Emma gewidmet* vermittelt den Eindruck von Gemeinschaft, zugleich aber auch von Verletzlichkeit und gesellschaftlicher Enge.

Angelika Richter

***Die Regierung der DDR*, 1980er-Jahre**
Wasserfarbe auf Papier, 51,7 × 59,3 cm
Annemirl Bauer Archiv

Das Bild, dessen Titel sprachspielerisch und mit verborgener Ironie auf das Femininum des Substantivs »Regierung« in der Muttersprache der Künstlerin hinweist, ist für mich eins, das zu den sparsamsten Bildwerken von Annemirl Bauer gehört. Ich betrachte drei Gesichter mit je einem Auge, auffällig jung, die Idee einer anderen Macht in der Atmosphäre einer Klausur. Ich finde keine verzweifelten Schnörkel mehr, dagegen deutliche Linien, freundliche Punkte und kräftige Rundungen über die eindimensionale Fläche gespannt. Drei Frauen sind da und nehmen sich das gesellschaftliche Treiben vor. Ein Mund ist sprechend geöffnet, eine Hand ist auf dem Weg zu einer Handlungsgeste. Komplexität fehlt. Es geht nicht anders.

Als kürzlich eine von mir bewunderte internationale Journalistin in einer französischen Talkshow davon sprach, dass es wieder und wieder die Frauen seien, die eine Veränderung in der Politik forderten, hörte ich die alte und große Hoffnung heraus, wenn auch am Rande der Resignation, die Frauen mögen aus den Warteräumen hervortreten, auf den Bildflächen erscheinen, Schritte finden und zur Besinnung aufrufen. Die Verbindung zu Annemirl Bauer ist für mich dabei die Hoffnung. Die Frau jeglicher Gesellschaft kann die nötigen Rollen annehmen. Sie kann aus der anthropologischen Last ihrer Mysterien, eingebettet in die Kultur des Patriarchats, die tief in die Sprachen verwoben ist, heraustreten und weitergehen.

Lasse ich den Titel *Die Regierung der DDR* beiseite, von der es ja kein weiteres Zeichen gibt, so erscheint im Wesen des Werks auch die Intention der Malerin, sich auf weltweite Verhältnisse zu beziehen. Alles, was diese drei Frauen betrifft, sieht nun vollkommen gegenwärtig, natürlich und selbstverständlich aus.

Doris Paschiller

***Mahlzeit*, 1983**
Öl auf Hartfaser, 75 × 110 × 20 cm
Annemirl Bauer Archiv

Die *Mahlzeit*, die Annemirl Bauer 1983 ins Bild setzte, befindet sich nicht etwa auf dem angedeuteten Tisch, auf dem ein leerer Teller mit Besteck platziert ist. Das Tischtuch ist dahinter ausgebreitet; darauf angerichtet: ein sich räkelnder Frauenakt mit voluminösem Unterleib. Außer Obst – offenbar Äpfeln – bietet der Tisch nichts Essbares. Die Früchte befinden sich auf der Höhe des Oberkörpers. Sie verschmelzen formal und farblich mit den Brüsten der Dargestellten. Eine phallische Karaffe steht praktischerweise gleich daneben. Wer wohl am gedeckten Tisch als Voyeur und Feinschmecker Platz nehmen wird?

Die Künstlerin erinnert uns daran, wie lange Frauen als Objekt des männlichen Blicks und als Konsumgut inszeniert wurden. Zu den einflussreichsten

Bezugstexten dieser Tradition zählt das Hohelied der Bibel. Fast könnte man das Gemälde – mit der Verwandlung von Brüsten in Äpfel (oder umgekehrt) – für eine kritische Illustration der entsprechenden Textstelle halten. So beschreibt das Hohelied die Frau als fruchttragenden Baum. Sexualität erscheint als Ernte, vollzogen von einem aktiven Mann an einer passiven Frau. Dieser Topos der Aneignung lässt sich dann durch die gesamte Kunstgeschichte verfolgen. Man denke nur an die Bacchanalen, in denen Frauen, Früchte und Wein als Objekte eines überbordenden Schlaraffenlands präsentiert werden. Bei Appetit braucht man bloß zuzugreifen.

Dem Tischgast wird Stendhals *Über die Liebe* von 1822 wie eine Speisekarte an die Hand gegeben. Nicht ohne Ironie bezeichnete die Künstlerin das Buch als »Gebrauchsanweisung für die Frau«. Damit ruft sie einen literarischen Diskurs über Liebe und Geschlechterbilder ins Gedächtnis, den sie mit der Wirklichkeit hinter dem Tisch konfrontiert: der Frau als Broiler. Indem sich der konvexe Bildgrund in den realen Raum wölbt, scheint er die Bildgrenze ebenso zu sprengen wie jene jahrhundertealte Tradition, die den weiblichen Körper zum Objekt männlicher Aneignung machte.

Pay Matthis Karstens

Aus der Folge: *Gewaltphantasien*, o. J.
Gouache auf Tapete auf Karton, 69,9 × 50 cm
Annemirl Bauer Archiv

Gewaltphantasien fordert die Betrachtenden heraus: Was sehen wir in der nackten Frau, die im Strudel der Gewalt gefangen scheint – und doch aufrecht steht? Annemirl Bauer greift hier das Motiv der Rose auf, das in Anspielung an Johann Wolfgang von Goethes Gedicht *Heidenröslein* in ihrem Werk oft wiederkehrt: Brüste und Vulva in Rosenform werden zu Zielscheiben für den männlichen Blick. Das Material altmodischer Tapeten symbolisiert in Bauers Werken überkommene Muster. Sie können hier auch als Verharmlosung oder gar Verherrlichung sexualisierter Gewalt unter dem Deckmantel kanonischen Kulturguts verstanden werden. Doch das Werk beweist anschaulich, dass Tapeten zerschnitten werden können: Bauers Protagonistin wahrt im Angesicht der drohenden Gewalt ihre Autonomie und Handlungsfähigkeit. Dem Voyeurismus, der weiblichen Akten in der Kunstgeschichte oft inhärent ist, setzt die Künstlerin die Haltung einer weiblichen Figur entgegen, die sich nicht auf eine Projektionsfläche für sexualisierte Fantasien reduzieren lässt. Gerade und mit erhobenem Kopf drückt sie Würde und Anmut aus und trotzt damit dem wirbelnden Treibsand, in den sie einzusinken droht. Ihre Attribute spielen mit den Ambivalenzen tradierter Darstellungsmuster. So könnte die auffällige Kette sinnbildlich für die Frau als »Schmuckstück« in patriarchalen Besitzvorstellungen stehen, doch ebenso als Ausdruck für Individualität und Selbstbewusstsein der Protagonistin gelesen werden. Das markante Rot von Gesicht und Armen, ein Zeichen für Scham oder aber Wut? Offen bleibt auch die Frage, was sich hinter ihrem Rücken verbirgt: Sind die Hände dort gefesselt – oder hat sie vielleicht ein Messer in der Hand, um sich zu wehren wie eine Rose mit ihren Dornen?

Den Zuschauenden zugewandt, spielt die Protagonistin uns den Blick und damit auch die Fantasie zurück und verlangt nach einer Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Kunst, Gewalt und Gender.

Jule Lagoda & Nora Kaschuba

NICHT SCHWEIGEN WERDE ICH

Als sensible Beobachterin und Leidtragende politischer Repressionen und sogenannter Zersetzungsmaßnahmen zur systematischen sozialen, psychologischen und finanziellen Drangsalierung der Künstlerin, die durch das Ministerium für Staatssicherheit angeordnet wurden, hält Annemirl Bauer ab den 1980er-Jahren in ihren Arbeiten die sichtbaren und unsichtbaren Machtstrukturen fest, die sich durch die Realpolitik der SED zunehmend in ihr eigenes und die Leben aller DDR-Bürger:innen einschrieben. In zahlreichen Werken leistet Annemirl Bauer künstlerischen Widerstand und kritisiert mit Bild und Text das Scheitern der gesellschaftlichen Utopie des real existierenden Sozialismus, die Gefahr der Desinformation und Entmündigung von Bürger:innen, die Umweltverschmutzung, den Bau der Mauer und das damit verbundene Gefühl des Eingesperrtseins, des Freiheitsentzugs und die spürbare Enge.

Eine ausführliche Beschreibung des Kapitels finden Sie in der Ausstellung und online auf unserer Website.

***Männliche Herrlichkeit Gottes*, 1988**
Öl auf Textil (Teppich), 210 × 250 cm, Humboldt-Universität zu Berlin, Dauerleihgabe des Annemirl Bauer Archivs

Das Ölbild *Männliche Herrlichkeit Gottes* von 1988 ist in mehrfacher Hinsicht vielschichtig. Wie häufig in Annemirl Bauers Werk sind die Maluntergründe Hinterlassenschaften vom Sperrmüll. In diesem Fall ist es ein Teppich, auf den die Malerin ein ganzes feministisches Universum zaubert. 1982 sollte in der DDR ein Wehrpflichtgesetz für Frauen in Kraft treten, gegen das sich die Bewegung *Frauen für den Frieden* stark machte. Bauer hatte sich für eine der Protagonistinnen, die Malerin Bärbel Bohley, eingesetzt und war daraufhin für zwei Jahre aus dem Verband Bildender Künstler ausgeschlossen worden, was hieß: Armut, Isolation, Verfolgung durch die Staatssicherheit.

»Über das Weibliche möchte ich sprechen, weil ich in einer männlichen Welt lebe«, schrieb Bauer in den 1980er-Jahren in ihren Arbeitsnotizen. Sie thematisierte die Schönheit und Vielgestaltigkeit des Weiblichen genauso wie den Selbsthass und die Gewalt, der es ausgesetzt war, ob es nun die staatliche, die strukturelle oder die männliche Gewalt war. Auf diesem Bild wendet sie sich gegen das Neue Testament, Johann Wolfgang von Goethes *Heidenröslein*, männliche Macht gegenüber Frauen oder die Frau als »Wehrweib«, die aber durchaus in der Lage ist, selbstbestimmt zurückzuschlagen. Verkörpert wird Letzteres durch die Frauengestalt in der Mitte. Der Spruch: »Und die einen fahrn nach England und die anderen fahren nicht«, weist auf Bohley hin, die 1988 von der DDR-Regierung genötigt wurde, nach England auszureisen; »Freiheit für Ingrid Strobl« auf die zu der Zeit in der Bundesrepublik wegen Unterstützung der *Revolutionären Zellen* inhaftierte österreichische Feministin Ingrid Strobl. So gelingt es Bauer, ihren Blick über die Mauer hinweg zu erweitern. Sie erwies sich als Künstlerin wie als Citoyenne weitblickend. Ihr Satz von 1988: »Frauen, wenn wir heute nichts tun, leben wir morgen wie vorgestern«, ist leider hochaktuell.

Das Gemälde hängt seit ein paar Jahren im Flur des Hauptgebäudes der Humboldt-Universität zu Berlin vor dem Winckelmann-Institut für – wie passend – Archäologie. Seit zwei Jahren wird es durch eine Scheibe geschützt. Jemand hatte versucht, Botschaft wie Bild zu zerstören.

Annett Gröschner

***Porträt Einar Schleef*, 1979**
Öl auf Hartfaser, 48,7 × 35,8 cm
Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Dauerleihgabe des Annemirl Bauer Archivs

Mit dem Jahr »1979« datiert Annemirl Bauer am oberen und unteren Bildrand ihr Porträt des deutschen Theatermachers, Autors, Malers, Grafikers, Bühnenbildners, Fotografen und Schauspielers Einar Schleef. Bei genauerer Betrachtung der kleinformatigen Ölmalerei auf Hartfaser fällt noch ein abweichendes Datum auf, das Bauer mit roter Farbe in das längs gestreifte Oberteil des Porträtierten einschreibt: »beg. 65«. Es könnte ein Hinweis auf eine Begegnung in Ost-Berlin in den 1960er-Jahren sein: Beide studierten an der Hochschule für bildende und angewandte Kunst in Berlin-Weißensee; Schleef begann 1964 sein Studium für Malerei und Bühnenbild, Bauer schloss 1965 ihr Studium mit einem Diplom für baugebundene Kunst ab, im selben Jahr, in dem Schleef wegen Beleidigung eines Dozenten von der Hochschule relegiert wurde.[5]

Bauers gemaltes Porträt ist bewusst verzerrt und von ausdrucksstarken Pinselstrichen geprägt. Es zeugt von einem fantasievollen Umgang mit Farbe, die in diesem Fall flächig aufgetragen ist. Auf eine räumliche Tiefe verzichtet sie nahezu komplett. Somit steht Schleef im Mittelpunkt, der die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen auf sich zieht.

Ebenso fällt ein provokanter Kommentar auf, den Bauer mit der handschriftlichen Notiz »Vaterdienstverweigerer« in die obere linke Bildecke setzt. Bezieht sie sich hiermit neben einer politischen Andeutung einer Kriegsdienstablehnung auch auf Schleefs Beziehung zu seinen vier Kindern, seiner Rolle als Vater und auf überholte Zuschreibungen von Mutter- und Vaterschaft? Vielleicht ist es auch eine Aufforderung, darüber

nachzudenken, was es bedeutet, gleichzeitig Künstlerin oder Künstler, Mutter oder Vater und man selbst zu sein.

Die leuchtende Farbigkeit des Oberteils in Rot, Weiß und Blau steht in starkem Kontrast zu der in Blau- und Erdfarbtönen gehaltenen Landschaft, die im Hintergrund des Werks zu sehen ist. Verwebt die Künstlerin auch hier einen biografischen Hinweis? Schleef wuchs in Sangerhausen auf, einer kleinen Stadt im südlichen Harzvorland, umgeben von sanften bewaldeten Bergen. Nachdem er Anfang der 1970er-Jahre erste eigene Theaterarbeiten an der Volksbühne und am Berliner Ensemble in Ost-Berlin realisiert hatte, nutzte er 1976 eine Reise nach Wien zur Ausreise aus der DDR und ließ sich dauerhaft in West-Berlin nieder. Dort setzte er seine künstlerische Laufbahn fort. Bauer blieb hingegen in der DDR und kritisierte deren Missstände von innen heraus. Das Porträt zeugt von zwei selbstbestimmten künstlerischen Stimmen, die Alltägliches mit Geschichte, Privates mit Politischem verwoben haben und trotz unterschiedlicher Lebenswege ein kompromissloses Verständnis von individueller und künstlerischer Freiheit teilten.

Marie Gerbaulet

[5] Eine im Einar-Schleef-Archiv der Akademie der Künste in Berlin überlieferte Postkarte dokumentiert, dass Annemirl Bauer Schleef 1963 zu dem von ihr mitorganisierten Architekturfest an der Hochschule einlud. Schleef lebte zu diesem Zeitpunkt noch in Sangerhausen. Siehe Akademie der Künste (Kurzform AdK), Berlin, Einar-Schleef-Archiv, Nr. 5109.

***Der nackte Kaiser*, 1984**
Tempera auf Papier, 75 × 51,4 cm
Annemirl Bauer Archiv

»Der nackte Kaiser lässt grüssen!« lautet die Bildüberschrift oberhalb des Porträts eines vermeintlich nackten Mannes, der hinter Gitterstäben den Betrachter:innen traurig entgegenblickt. Am unteren Bildrand wiederum ist Annemirl Bauers vollständiger Name wie in einer Geburtsurkunde vermerkt: »Anna Maria Theresia Barbara geborene Bauer«, mit dem Zusatz »von Pezellen« – dem Geburtsnamen ihrer Mutter – sowie

»Tochter einer Entarteten Mutter und eines Nichtarischen Vaters« als provokante Referenz auf die Diffamierung ihrer Eltern während der NS-Zeit. Außerdem erkennen wir das Entstehungsdatum des Werks, 1984, das zusammen mit der an eine gerichtliche Anklage erinnernden Inschrift »Argument: Eingabe ohne persönliches Anliegen ist verfassungswidrig! Denn sie wollte nur etwas Persönliches: Reisen. Deshalb: ausgeschlossene Egoistin! oder Geschlachtete Jungfrau« auf die Hintergründe des Gemäldes schließen lässt: Nachdem ihr eine Reise nach Südfrankreich auf Einladung einer ihr bekannten protestantischen Schwesterngemeinschaft verwehrt worden war, richtete Bauer 1984 eine öffentliche Eingabe an den Vorsitzenden des Verbands Bildender Künstler der DDR (VBK), Willi Sitte, in der sie unter anderem Reisefreiheit für sich und alle DDR-Bürger:innen forderte. Daraufhin wurde sie aus dem VBK ausgeschlossen, was einem Berufsverbot gleichkam, und war in der Folge auch sogenannten Zersetzungsmaßnahmen ausgesetzt.

Das Gemälde lässt sich als unmissverständliche, wütende und enttäuschte Reaktion auf diese Geschehnisse und nun als Selbstbildnis der Künstlerin lesen. »Mein Anliegen geht doch alle an. Ich komme mir vor, wie bei ›Des Kaisers neue Kleider‹«, erklärte Bauer in einer VBK-Sitzung zur Verteidigung ihres Anliegens mit Bezug auf das Kind in Hans Christian Andersens Märchen, das es als Einziges wagt, die Wahrheit auszusprechen.

Bauers Bildthemen politisieren sich in diesen Jahren zunehmend: Hinter Gittern und in Käfigen eingeschlossene Personen werden zu einem wiederkehrenden Motiv, mit dem sie ihr wachsendes Gefühl des Eingesperrtseins und der eingeschränkten Freiheit zum Ausdruck bringt – »[i]ch möchte kein gefangener Vogel im Käfig sein.«

Luisa Bachmann

***Verbalaggressive im Anpassungszentrum des 20. Jahrhunderts*, 1980er-Jahre**
Mischtechnik auf Textil (Teppich), 237,5 × 90 cm
Annemirl Bauer Archiv

Verbalaggressive im Anpassungszentrum des 20. Jahrhunderts – diesen Titel schrieb Annemirl Bauer in ihr Bild hinein. Er wirkt wie ein Urteil. Wer aber ist hier gemeint? Die Frau, die spricht? Die widerspricht? Oder die sich weigert, zu verstummen? Eine Frau sitzt auf der Rückseite eines weggeworfenen Teppichs. Die Schultern sind hochgezogen, die Hände ineinandergelegt. Ihr Körper scheint sich schützen zu wollen, doch ihr Blick hält dem der Betrachtenden stand. Er weicht nicht aus. Gerade darin liegt eine eigentümliche Spannung zwischen Verletzlichkeit und Präsenz.

Die Rückseite des Teppichs ist kein zufällig gewählter Bildgrund. Sie zeigt nicht die repräsentative Oberfläche, sondern das Verborgene, Gebrauchte, Weggeworfene. Annemirl arbeitet immer wieder mit gefundenen Materialien. Sie entdeckt ihre Bildträger dort, wo Dinge ihren Wert verloren haben. Aus dem Weggeworfenen entsteht ein neuer Bildraum – und aus dem Übersehenen ein Gegenüber.

Diese Hinwendung zum Verdrängten zieht sich durch ihr gesamtes Werk. Schon in ihrer Diplomarbeit beschreibt Annemirl sich und ihre Aufgabe als Künstlerin als ein sensibles Sinnesorgan der Gesellschaft – als eine Wahrnehmung für das, was aus dem Blick zu geraten droht. Vielleicht findet sie ihr Material gerade deshalb dort, wo andere nicht mehr hinsehen.

Im Kontext der DDR lässt sich das Bild als Zeugnis des Anpassungsdrucks einer Gesellschaft lesen, in der abweichende Stimmen als systemgefährdend empfunden wurden. Zugleich reicht seine Aussage weit darüber hinaus. Es erzählt von den feinen Mechanismen, mit denen Menschen an den Rand gedrängt werden – weil sie Fragen stellen, widersprechen oder sich einer zugedachten Rolle entziehen. Wann wird eine Stimme als unbequem empfunden? Wann wird Beharrlichkeit zur Aggression erklärt? Und wer entscheidet darüber?

In ihren Tagebuchnotizen notierte Annemirl den Satz: »Sanftmut ist weiblich … ist Selbstverleugnung …«[6]. Darin klingt ihre lebenslange Auseinandersetzung mit der Frage an, wann Rücksicht zur Selbstaufgabe wird und wann das Aussprechen einer Wahrheit bereits als Aggression diffamiert wird.

Welchen Preis zahlt Frau, wenn sie die geforderte Anpassung verweigert? Die Sitzende erscheint weder laut noch kämpferisch. Dennoch trägt sie einen Titel, der sie zur »Verbalaggressiven« macht. Vielleicht richtet sich Annemirls Blick nicht allein auf die Frau, sondern vor allem auch auf die Gesellschaft, die sie so benennt.

Amrei Bauer

[6] Nach einer Bildinschrift aus der Malerei *Emma gewidmet* (1979).

ICH WILL DEN ERDBALL SELBER ABTASTEN

Das vierte Kapitel der Ausstellung widmet sich dem Thema »Reisen«, das Annemirl Bauer seit ihrer Kindheit faszinierte. Kurz vor ihrem frühen Tod fuhr sie 1987/88 ein letztes Mal – auf illegalem Weg mit einer Reisegenehmigung für West-Berlin – nach Spanien auf die Kanarischen Inseln. Dabei entstanden zahlreiche kleinformatige Zeichnungen. Daneben sind Reisecollagen der Künstlerin in der Ausstellung zu sehen, die von ihrer frechen, humorvollen Art, ihrer Lebensfreude und unbändigen Neugier zeugen. Das Reisen förderte Bauers politischen Scharfsinn und ließ sie neue Bildthemen und -techniken entdecken, um das Gesehene und Erfahrene unmittelbar verarbeiten zu können. Sie blieb dabei weiterhin eine kritische Beobachterin, die sich nicht auf die Darstellung beeindruckender Landschaften oder urbaner Räume beschränkte, sondern zugleich gesellschaftliche Missstände thematisierte: Motive wie die Anhäufung von Wohlstandsabfällen, die von Hochhausarchitekturen geprägten Stadtlandschaften sowie die prekäre Stellung von Frauen erscheinen dabei als visuelle Verdichtung ihrer Kritik an den sozialen und politischen Verhältnissen patriarchal geprägter Gesellschaften. Die meisten ihrer Reisewünsche blieben Bauer allerdings wegen der restriktiven Grenzpolitik der SED verwehrt.

Eine ausführliche Beschreibung des Kapitels finden Sie in der Ausstellung und online auf unserer Website.

***o. T.*, 1987**
Collage mit Filzstift und Tinte auf Briefumschlag, 29,7 × 21 cm
Annemirl Bauer Archiv

Aus konservatorischen Gründen ist das Werk nur in der ersten Ausstellungshälfte zu sehen. Eine Abbildung finden Sie im ausliegenden Ausstellungskatalog auf Seite 156.

Diese unbetitelte Collage zeichnete Annemirl Bauer auf einen auseinandergeklappten Briefumschlag mit dem für Luftpost typischen blau-roten Rand. Arbeitete die Künstlerin wegen ihrer zeitweise unsicheren Lebensverhältnisse und der in der ehemaligen DDR vorherrschenden Mangelwirtschaft auf dem Umschlag?

Eine Frauenfigur nimmt in diesem Bild fast die ganze Fläche ein. Doch links über ihr zieht ein kleines Wesen die Aufmerksamkeit auf sich. Bauer verwandelte den dort abgedruckten, trapezförmigen Luftpost-Aufdruck in einen fliegenden Drachen. Wegen des naiven Malstils und weil er im Vergleich zur Frau im Vordergrund winzig ist, wirkt der Drache jedoch kaum bedrohlich. Eher wie ein Vogel fliegt er auf drei liechtensteinische Briefmarken mit romanischer Architektur und Baumrinden zu, die an die mitteleuropäische Landschaft im Hintergrund der Zeichnung erinnern. Gibt es doch einen Zusammenhang zwischen dem Motiv und dem 1987 an Bauer versandten Umschlag?

Diese Frage beantwortet die untere Bildkante. Unscheinbar, im Brustkorb der dargestellten Frau, steht dort in umgekehrter Schrift der Name der Absenderin des Briefs: Elisabeth Pontoppidan. Sie war eine Freundin der Mutter von Bauer, die die Künstlerin seit ihrer Kindheit regelmäßig besuchte. Pontoppidan lebte in einer protestantischen Schwesterngemeinschaft, nahe der südfranzösischen Stadt Tarascon. Die Stadt verdankt ihren Namen der mittelalterlichen Legende der *Tarasque* – einem drachenartigen Ungeheuer mit blauen Schuppen, das die Bevölkerung des Orts tyrannisierte, bis die Heilige Martha es schließlich zu zähmen vermochte.

Vielleicht zeichnete Bauer hier also Martha, die sich dem Tarasque mutig entgegenstellt. Weil das Untier aber hoch über der Frau und einer weiteren Person im Hintergrund fliegt, könnte auch die beängstigende Zeit vor der Bändigung des Biestes zu sehen sein. Da lungerte der Drache noch wie eine unsichtbare Gefahr in der unweit fließenden Rhône, verspeiste plötzlich Menschen, Vieh oder sogar ganze Boote. So würde die Zeichnung zu einem Sinnbild dafür, dass Bauer in der DDR eine ständig lauernde Gefahr wahrnahm. Die Frau könnte aber auch die Absenderin, Elisabeth Pontoppidan, sein, die auf diesem, womöglich nach dem Lesen ihres Briefs aus der Erinnerung gezeichneten Porträt durch ihre klösterliche Kleidung und die anderen Bildbestandteile verortet und erkennbar wird. Ist der Briefumschlag eine Hommage an eine Freundschaft? Fest steht, dass er nicht (nur) aus Papiermangel, sondern mit einem bestimmten künstlerischen Interesse bemalt wurde.

Marie Egger

***Mode an der Seine*, o. J.**
Collage, 22,7 × 16,3 cm
Annemirl Bauer Archiv

Annemirl Bauer setzt ihren Kopf auf den Körper eines Dior-Models. Hinter ihr Paris und die Seine. Das Kleid mehr Windstoß als Gewand. Alles ein bisschen zu schön, zu überbordend, zu schräg. Für eine bessere Welt kämpfen und ein sündhaft teures Kleid aus »lila und blau bedrucktem Musselin« von Christian Dior tragen, will auf den ersten Blick nicht zusammenpassen. Die streitbare Künstlerin und unbeugsame Utopistin aus der ehemaligen DDR in luftiger Haute Couture aus Frankreich? Das geht doch nicht. Aber genau dieser vermeintliche Bruch macht die Arbeit so interessant.

In Bauers Collagen, vor allem jenen, die auf ihren Reisen ins nichtsozialistische Ausland verweisen, taucht die glänzende Welt des Westens immer wieder auf. Sicherlich steckt dahinter auch Ironie, ein bauersches Augenzwinkern über das »Mehr ist mehr«, das in Städten wie Paris ungeniert

zelebriert wird. Aber ich glaube nicht, dass sie sich über diese Welt nur lustig macht. Ich sehe darin auch Neugier, Vergnügen, Lust am Spiel, an Leichtigkeit und Übertreibung.

Bauer unterwarf sich nie dem Westen oder idealisierte ihn. Auch mit Dior-Sommerensemble bleibt sie unverkennbar sie selbst. Allein der direkte, alles durchdringende Blick. Als würde sie aus dem Bild heraustreten. Das ist ein echter Zaubertrick, der ihr hier gelingt. Sie schreibt sich nicht in das bereits bestehende Bild ein. Sie eignet sich das Bild an. Und genau darin liegt ihre unbestechliche Freiheit als Mensch, Frau, Künstlerin. Sie wollte »kein gefangener Vogel im Käfig sein«.

Mode war schon immer ein Mittel, um engen Räumen zu entfliehen, auszubrechen und Obrigkeiten zu widerstehen. Und Mode ist immer mehr als Konsum. Mode erzählt von Möglichkeiten, davon, wie wir gesehen werden möchten. Und davon, wer wir gerne wären. Sich so anzuziehen, als würde man gleich wegfliegen – darin steckt eine politische Geste. Und vielleicht berührt mich dieses Bild genau deshalb.

Frauen wird bis heute oft suggeriert, sie müssten sich entscheiden: ernst oder elegant, unbequem oder schön, politisch oder modebewusst. Bauer interessierte diese Trennung nicht. In ihrer Welt durfte beides gleichzeitig existieren. Und vielleicht ist das die eigentliche Utopie dieser Collage: dass Schönheit kein Verrat an den eigenen Überzeugungen ist. Dass man die Welt verändern und trotzdem von Paris träumen darf.

Carolin Würfel

***Ich in Paris, Begrüßung in Paris*, 1987**
Collage mit Skribent, Tusche, Gouache, Filzstift, 50,2 × 57,3 cm
Annemirl Bauer Archiv

Aus konservatorischen Gründen ist das Werk nur in der ersten Ausstellungshälfte zu sehen.
Eine Abbildung finden Sie im ausliegenden Ausstellungskatalog auf Seite 145.

Ein großer Werkkorpus ist im Zusammenhang mit den Reisen der Künstlerin

entstanden. Als Jugendliche reiste sie in den 1950er-Jahren mit ihrer Mutter nach Frankreich. Das Land blieb für sie ein Leben lang ein wichtiger Bezugspunkt und Sehnsuchtsort. Nach dem Mauerbau konnte sie sich neben Urlaubsreisen nach Bulgarien nur einige wenige Studienreisen ins Ausland erkämpfen. Eine Frankreichreise unternahm sie 1977, zwei letzte Reisen in den späten 1980er-Jahren, nachdem sie 1986 durch die Fürsprache mehrerer Künstlerkolleg:innen wieder in den Verband Bildender Künstler aufgenommen worden war. Eine der Reisen führte sie erneut nach Paris. Wie rauschhaft sie die französische Hauptstadt empfand, drückte sie neben Briefen auch in Werken aus. In der Collage *Ich in Paris, Begrüßung in Paris* von 1987 imaginiert sich Annemirl Bauer in einen Saal voller Menschen, die begeistert applaudieren. Das Bild eines Publikums ist einer französischen Zeitung entnommen. Die Menschen wenden ihre Köpfe nach hinten und seitwärts, auf eine Attraktion, die scheinbar unerwarteterweise nicht auf der Bühne stattfindet, sondern direkt über ihnen. Das Zeitungspapier hat die Künstlerin so aufgerissen, dass ihr dahinter angebrachtes Porträtfoto erscheint. Mit Tusche hat sie sich eine Lockenfrisur mit aufwendigem Haarschmuck, ein wallendes Kleid und schicke Absatzschuhe hinzugezeichnet, die unten zum Vorschein kommen, als würde sie sich hinter einem Vorhang hervorschieben. Sie scheint über den Zuschauerraum zu schweben, sie ist die unerwartete Attraktion. Mit weit ausgebreiteten Armen und einem breiten Lächeln auf dem Gesicht genießt sie die Aufmerksamkeit.

Kerstin Schankweiler

***o. T. (Selbstporträt auf Pariser Stadtplan)*, 1980er-Jahre**
Collage, 60 × 50 cm
Annemirl Bauer Archiv

Aus konservatorischen Gründen ist das Werk nur in der zweiten Ausstellungshälfte zu sehen.
Eine Abbildung finden Sie im ausliegenden Ausstellungskatalog auf Seite 147.

Mit zarten Linien in leuchtenden Farben hat Annemirl Bauer Gesicht, Hals und Schultern einer weiblichen Figur auf einen Pariser Stadtplan gezeichnet. Unter der Zeichnung bleibt das dichte Geflecht aus Straßen,

U-Bahn-Linien und geografischen Markierungen sichtbar. Der Blick der Figur ist intensiv. Er scheint in die Ferne gerichtet, fast so, als würde er durch den Stadtplan hindurchsehen. Die Augen fixieren keinen eindeutig bestimmbaren Punkt, sondern öffnen einen Raum jenseits der kartografischen Oberfläche. Dadurch verschieben sich die Ebenen des Bilds: Der Stadtplan ist nicht mehr nur Bildträger, sondern eine semitransparente und symbolisch aufgeladene Membran. Er steht für Paris als Erfahrungsort: Rote Striche greifen Linien des U-Bahn-Netzes auf, lenken vom Gesicht der Frau strahlenförmig den Blick an den Rand des Blatts. Dort erweitert sich die Bildfläche in eine collagierte Umrahmung aus Zeitungsausschnitten. Die Schnipsel zeigen Frauen, meist leicht bekleidet oder nackt, und lassen sich als Fragmente einer massenmedialen Bildwelt und Werbung der Pariser Revue- und Cabaret-Kultur lesen. Die Frauenkörper erscheinen ausgestellt, fragmentiert und auf visuelle Attraktivität hin inszeniert. Sie folgen einer Zurichtung auf den (männlichen) Blick, die sich deutlich von der zeichnerischen Behandlung der zentralen Figur unterscheidet. Der untere Bereich des Stadtplans wirbt für touristische Reisen in das französische Übersee-Département Guadeloupe. Bilder von Meer, Strand und Freizeitaktivitäten locken, wie auch die Frauenbilder, mit Verfügbarkeit und Eskapismus.

»Schwestern aller Nationen vereint Euren Sinn Euren Mut!«, hat Bauer am unteren Rand mit Filzstift notiert. Damit tritt eine explizit appellative Stimme in die Arbeit ein und verschiebt die Wahrnehmung: Was zuvor als Überlagerung von Porträt, Stadtplan und medialen Bildfragmenten erschien, erhält nun eine deutliche politische Rahmung. Der Satz greift die Form internationalistischer Solidaritätsaufrufe auf, mit dem sich Bauer an Frauen als Kollektiv und ebenso an die collagierten Pin-ups zu richten scheint. Den am Rand versammelten, sexualisierten Frauenbildern wird eine Sprache entgegengesetzt, die auf Selbstermächtigung und Zusammenschluss zielt. Vor diesem komplexen Bildgefüge lassen sich nun auch die zentrale Figur und ihr bestimmter Ausdruck mit fokussiertem Blick neu lesen, nämlich als analytischer Blick und Moment einer bewussten Positionierung.

Kerstin Schankweiler

***Bruch ist in der Welt…*, 1989**
Kugelschreiber und Tinte auf Papier, 14,9 × 21 cm
Annemirl Bauer Archiv

Kurz vor ihrem Tod 1989 zeichnete Annemirl Bauer eine verstörende und zutiefst traurige Szene: Auf einem Erdhügel liegt am rechten Bildrand die Malerin selbst tot am Boden, ihr Gesicht verschattet. In der Hand hält sie noch die Pinsel, ihr Körper scheint schon zu zerfallen, denn aus ihrem Rücken wachsen Pflanzen. Hinter ihr erblickt man eine düstere Landschaft mit Grenzanlage und einem Grenzpolizisten mit überdimensioniertem Gewehr. In Form einer Gedankenblase scheint sich links der Ort zu befinden, an den sie sich jenseits der Grenze selbst träumte: ein Urlaubsort mit Palmen. Am unteren Bildrand finden sich Satzfragmente, zusammengestückelte Zitate von Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Hölderlin und Bertolt Brecht. »Da aber wo Gefahr ist, wächst das Rettende auch«, steht dort in leichter Abwandlung von Hölderlins *Patmos* von 1803. Ein weiteres nicht ganz zu entzifferndes Fragment bezieht sich wohl auf Brechts Text zum *Lied vom Klassenfeind*, einem Arbeiterlied aus der DDR von Ernst Busch. Unter dem toten Körper dann das Goethe-Zitat »Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide!«.

Die Sehnsucht nach Reisefreiheit, nach Gerechtigkeit und nach Veränderung hat Bauer ihr ganzes Leben in der DDR begleitet. Den Fall der Berliner Mauer im November 1989 hat sie nicht mehr erlebt. Sie starb im August desselben Jahres an einer Krebserkrankung. Umso eindringlicher erscheint ihr Werk im Rückblick als ein kontinuierliches Arbeiten gegen Begrenzung und Stillstand.

Kerstin Schankweiler



ÜBER ANNEMIRL BAUER

Annemirl Bauer wurde am 10. April 1939 in Jena geboren, als zweites Kind der Malerin Tina Bauer-Pezellen – die vom NS-Regime als »entartet« verfolgt wurde – und des Bauhaus-Fotografen und späteren Dozenten Siegbert Bauer, der im Zweiten Weltkrieg starb. Annemirl Bauer wuchs in Weimar auf. Nach einer Ausbildung zur Spielzeuggestalterin in Sonneberg (1955–1958) studierte sie nach einem Grundstudium der Malerei und Grafik von 1962 bis 1965 baugebundene Kunst an der Hochschule für bildende und angewandte Kunst in Berlin-Weißensee. Nach ihrem Diplomabschluss arbeitete Annemirl Bauer als freischaffende Malerin in einem Ladenraum im Prenzlauer Berg, den sie als Wohnung und Atelier nutzte, und wurde in den Verband Bildender Künstler der DDR (VBK) aufgenommen. Kurz darauf versuchte das Ministerium für Staatssicherheit (MfS), die Künstlerin als »Inoffizielle Mitarbeiterin« (»IM«) zu werben – sie lehnte ab.

1969 kam ihre Tochter Amrei zur Welt, die zu einem häufigen Motiv in Bauers Arbeiten wurde. In den folgenden Jahren entstanden mehrere Auftragsarbeiten für architekturbezogene Wandbilder für öffentliche Gebäude in Berlin und Thüringen, darunter *Fliegendes Pferd* (1981/82), das als einziges Auftragswerk nach der Wende sichtbar blieb und sich heute als Dauerleihgabe in der Humboldt-Universität zu Berlin befindet, und das »Berlin-Triptychon« *Der Himmel über Berlin ist unteilbar* (1980), das später von der *X. Kunstausstellung der DDR* in Dresden abgelehnt wurde und heute als Dauerleihgabe im Deutschen Bundestag (Jakob-Kaiser-Haus) hängt.

1976 erwarb Annemirl Bauer ein ehemaliges Pfarrhaus in Brandenburg und lebte abwechselnd dort und in Berlin. Nach dem Verfassen einer sogenannten öffentlichen Eingabe u. a. zur Anprangerung der Wehrpflicht für Frauen und der Reisebeschränkungen in der DDR wurde

Annemirl Bauer 1984 aus dem VBK ausgeschlossen, was einem Arbeitsverbot gleichkam. Das MfS führte unter dem Codenamen »Zelle« systematische Zersetzungsmaßnahmen gegen sie durch: Verhöre, Einbrüche, Steuerrepressionen. 1985/86 wurde sie durch Unterstützung befreundeter Künstler:innen rehabilitiert und wieder in den VBK aufgenommen.

Zeit ihres Lebens unternahm Annemirl Bauer Studienreisen in verschiedene Länder des sozialistischen Auslands und vereinzelt nach Westeuropa. Die meisten ihrer Reisewünsche blieben der Künstlerin allerdings wegen der restriktiven Grenzpolitik der SED verwehrt. Sie setzte sich stets für die Reisefreiheit von DDR-Bürger:innen ein.

Im August 1989 starb Annemirl Bauer in Berlin an Krebs – wenige Wochen vor dem Mauerfall. Ihre Tochter Amrei Bauer betreut seitdem den künstlerischen Nachlass und kuratiert die Präsentationen des Annemirl Bauer Hauses in Brandenburg. Bauers Werk befindet sich daneben in öffentlichen Sammlungen, u. a. in der Sammlung des Archivs der Avantgarden – Egidio Marzona (ADA) der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, in der Berlinischen Galerie, im Brandenburgischen Landesmuseum für moderne Kunst, in der Kunstsammlung der Berliner Volksbank sowie in der Kunstsammlung des Deutschen Bundestags. Seit 2010 trägt der Annemirl-Bauer-Platz am Berliner Ostkreuz ihren Namen.

KATALOG

Annemirl Bauer. Bruch ist in der Welt / A Rupture in the World
DISTANZ Verlag
Marie Gerbaulet, Anna Schneider (Hg.)
Deutsch, Englisch
Hardcover, 20 × 26 cm, 202 Seiten, 110 Farbabbildungen
Gestaltung Lamm & Kirch
ISBN 978-3-95476-892-9

DAS MINSK
KUNSTHAUS IN POTSDAM

DIE KERAMIK-WERKSTATT VON WILFRIEDE MAAß

5.9.2026 – 7.2.2027

1. OG Kabinett
Der Audioguide zur Ausstellung ist in der DAS MINSK-APP verfügbar.

Weitere Informationen und Veranstaltungen unter:
dasminsk.de

PROGRAMM

KURATORINNENFÜHRUNG
Do, 17 Uhr, 2026: 17.9. (mit Amrei Bauer) | 29.10. | 10.12. | 2027: 21.1.

ÖFFENTLICHE FÜHRUNGEN
Wöchentlich: Mi, 11 Uhr (bis 28.10.) | Fr, 16 Uhr | So, 14 Uhr

KOMBIFÜHRUNG
Annemirl Bauer x Wilfriede Maaß
Wöchentlich: Sa, 14 Uhr

BUSTOUR: ANNEMIRL BAUER
Sa, 26.9., 10–18 Uhr
Stopps: DAS MINSK, Potsdam & Annemirl Bauer Haus, Brandenburg & Galerie im Turm, Berlin

KUNSTFRÜHSTÜCK
Jeden 2. Sonntag, ab 6.9., 10 Uhr

DISKUTIERENDE FRAUEN IN POTSDAM: EIN STUDIENTAG ZU ANNEMIRL BAUER
In Zusammenarbeit mit Marie Egger
Sa, 14.11., 11–19 Uhr

LESEREIHE
Do, 19 Uhr, 8.10. | 12.11. | 3.12.

MIT DEM BABY INS MINSK
Mo, 14 Uhr, 2026: 28.9. | 26.10. | 30.11. | 28.12. | 2027: 25.1.

FAMILIENSONNTAG
So, 11 Uhr, 2026: 13.9. | 11.10. | 8.11. | 13.12. | 2027: 10.1. | 7.2.

EISFEST & Wintermarkt
Am 1. Adventswochenende 2026

MINSKDAY
Jeden letzten Sonntag im Monat
Eintritt frei
14–17 Uhr: Kreativ-Workshop für Kinder

SCHULKLASSEN UND KITAS
Für Schulklassen und Kitagruppen öffnet DAS MINSK werktags (außer dienstags) bereits um 9 Uhr. Führung oder Workshop buchen unter:
T +49 331 236014-699
E besucherservice@dasminsk.de

Diese und weitere Veranstaltungen finden Sie auf unserer Website:

DAS MINSK UND SEIN PROGRAMM EIN JAHR LANG ENTDECKEN!



Die Vorteile einer DAS MINSK-JAHRESKARTE auf einen Blick:

- **Ein Jahr lang freien Eintritt ins MINSK: Lohnt sich bereits mit dem zweiten Besuch**
- **Eine öffentliche Führung unter der Woche pro Ausstellung kostenfrei. Die Freikarte zur Führung lässt sich bequem online buchen.**
- **Besonderes Angebot 2026: Gutschein für ein Heißgetränk in der Cafébar HEDWIG**

Erhältlich online im DAS MINSK-Ticketshop oder vor Ort.

Die DAS MINSK-JAHRESKARTE ist ab Kaufdatum 365 Tage gültig und ist auch digital erhältlich – für eine direkte Nutzung via Handy.

DAS MINSK-JAHRESKARTE
14 € (unter 35 Jahre)
18 € (über 35 Jahre)

JAHRESKARTE PLUS
(Museum Barberini und DAS MINSK)
27 € (unter 35 Jahre)
55 € (über 35 Jahre)

CAFÉBAR HEDWIG

Die Cafébar im Obergeschoss des MINSK verbindet die Geschichte des Gebäudes als ehemaliges Terrassenrestaurant »Minsk« mit zeitgenössischer, nachhaltiger Kulinarik. In dem von den Hedwig Bollhagen Werkstätten und dem italienischen Architekturbüro Linearama gestalteten Barbereich verlaufen die Grenzen zwischen Kunst, Gastfreundschaft und der Leidenschaft für gutes Essen fließend.

Das Angebot in der Cafébar HEDWIG steht für Qualität und Handwerk. Die langfristige Zusammenarbeit mit regionalen Partner:innen und Erzeuger:innen sowie die nachhaltige, biozertifizierte Herkunft und bewusste Auswahl der Lebensmittel sind essenzieller Teil des Konzepts.

Öffnungszeiten
Mi–Mo, 10–18 Uhr
Dienstags geschlossen

Bitte reservieren Sie einen Tisch
für Gruppen ab 7 Personen.

Für Reservierungen kontaktieren Sie uns bitte telefonisch unter +49 331 23 60 14 633 oder schreiben uns eine E-Mail an cafebar@dasminsk.de



IHR BESUCH

DAS MINSK Kunsthaus in Potsdam
Max-Planck-Straße 17
14473 Potsdam

DAS MINSK ist vom Hauptbahnhof Potsdam in 5 Minuten fußläufig erreichbar.

BESUCHER:INNENSERVICE
T +49 331 236014-699
E besucherservice@dasminsk.de

ÖFFFNUNGSZEITEN
Mi–Mo, 10–19 Uhr
Dienstags geschlossen

Sonderöffnungszeiten:
2026: 24.12., 10–15 Uhr, 31.12., 10–15 Uhr,
2027: 1.1., 13–19 Uhr

TICKETS
Hausticket 10 € / ermäßigt 8 €
Inklusive der Ausstellung
Die Keramikwerkstatt von Wilfriede Maaß
Bis 18 Jahre freier Eintritt

CAFÉBAR HEDWIG
Mi–Mo, 10–18 Uhr
Dienstags geschlossen
dasminsk.de/cafebar-hedwig

BARRIEREFREIHEIT
Die Ausstellungen im MINSK sind barrierefrei zugänglich. Links am Haus führt eine Rampe zum Haupteingang. Alle Ebenen und Einrichtungen sind mit dem Aufzug erreichbar. Nach vorheriger Anmeldung sind Leihrollstühle und auf Wunsch Leihbuggys vor Ort verfügbar.



IMPRESSUM

Annemirl Bauer. Bruch ist in der Welt
DAS MINSK Kunsthaus in Potsdam
5. September 2026 – 7. Februar 2027

Kuratiert von Marie Gerbaulet mit Luisa Bachmann als kuratorischer Assistentin

Die Ausstellung ist in enger Zusammenarbeit mit Amrei Bauer, Nachlassverwalterin sowie Gründerin und Kuratorin des Annemirl Bauer Hauses in Brandenburg, entstanden.

Ausstellungsteam DAS MINSK
Direktorin: Anna Schneider
Ausstellungen & Publikationen:
Nora Bergbreiter, Ulrike Techert
Registrar & Sammlungsmanagerin: Adina Laub
Kommunikation: Laura Groschopp (Leitung), Karoline Zinßer
Bildung und Vermittlung: Diana Mammana, Janet Röder
Werkstudentinnen: Nadia Egan, Pia Neumaier, Ella Rullmann
Projektmanagement Events & Development: Caroline Stummel, Ruth Krowas
Cafébar HEDWIG: Johanna Fröhlich (Betriebsleitung), Anja Pruggmayer (Service Management)
Haustechnik: Stefan Baum, Marco Surma
Sicherheit & Gästemanagement: Nikolaos Dokalis (Leitung), Verena Daub (Koordination)
Gästemanagement: Robert Bieß, Lucy Burba, Lea Enßlin, Luis Gomez, Sofia Ribadeneira, Kimberly Roberts, Roswitha Waldheim

In Zusammenarbeit mit
Konservatorische Betreuung: Anke Klusmeier, Anika Knop, Holger Manzke
Ausstellungsaufbau: Philipp Ricklefs, Berlin
Ausstellungsdesign: Cainelliklaska – Burst Schleith Architekten PartG mbB
Licht: Georg & Paul, Hamburg
Design Ausstellungsgrafik:
Fasson Freddy Fuss, Berlin
Beschriftungen / Labels: Schrift & Bild, Potsdam
Pressearbeit: **ART**PRESS – Ute Weingarten
Shop: mu.se, Tina Kabot & Jörg Klambt, Berlin
Guide-Team DAS MINSK: Lea Bellin, Eddi Blume, Christine Blümer, Jana Feiler, Frauke Herlyn, Frederik Luszeit, Constanze Musterer, Susanne von der Osten-Sacken, Dominik Sittig, Theresa Sowka, Sarah Steiner, Birgit Szepanski, Mireia Tort Nasarre, Karl Wegmann

Unser besonderer Dank gilt
den Leihgeber:innen: Annemirl Bauer Archiv, Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst, Stiftung Deutsches Historisches Museum und der Kunstsammlung des Deutschen Bundestages, Humboldt-Universität zu Berlin, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale) für die freundliche Überlassung der Dauerleihgaben

den Autor:innen des Booklets

unseren Kolleg:innen aus den Bereichen Buchhaltung und Verwaltung, Sicherheit und Besucher:innenservice, IT sowie den Mitarbeiter:innen der Cafébar HEDWIG und des Museumsshops.

DAS MINSK Kunsthaus in Potsdam ist ein Projekt der

HASSO PLATTNER FOUNDATION

Eine Publikation der
Museen der Hasso Plattner Foundation gGmbH
DAS MINSK Kunsthaus in Potsdam, Alter Markt 3, 14467 Potsdam
Vertreten durch: Anna Schneider, Ortrud Westheider, Maximilian Merkle

Texte: Luisa Bachmann, Amrei Bauer, Marie Egger, Marie Gerbaulet, Annett Gröschner, Dr. Pay Matthis Karstens, Nora Kaschuba & Jule Lagoda, Ulrike Kremeier, Dr. Marie Meyerding, Doris Paschiller, Dr. Angelika Richter, Prof. Dr. Kerstin Schankweiler, Sandra Teitge, Kristina Volke, INGARTAN, Carolin Würfel

Redaktion: Luisa Bachmann, Nora Bergbreiter, Marie Gerbaulet, Laura Groschopp, Karoline Zinßer

Übersetzung & Lektorat: Jesi Khadivi, Iris Seemann
Gestaltung: Fasson Freddy Fuss, Berlin
(Freddy Fuss, Larissa Starke)

BILDNACHWEISE
S. 42: Annemirl Bauer vor ihrer Wandbildcollage *Nicht eines Lebens kunstgetriebene Schale...*, 1983. Annemirl Bauer Archiv © VG Bild-Kunst, Bonn 2026, Foto (Ausschnitt): Jürgen Graetz;
S. 45: Brennofen in der Keramikwerkstatt von Wilfriede Maaß. Foto (Ausschnitt): Thomas Florschuetz, 1986 © Thomas Florschuetz / VG Bild-Kunst, Bonn, 2026; S. 48: Foto: Clemens Poloczek, 2026; S. 49: Foto: David Löffler, 2026

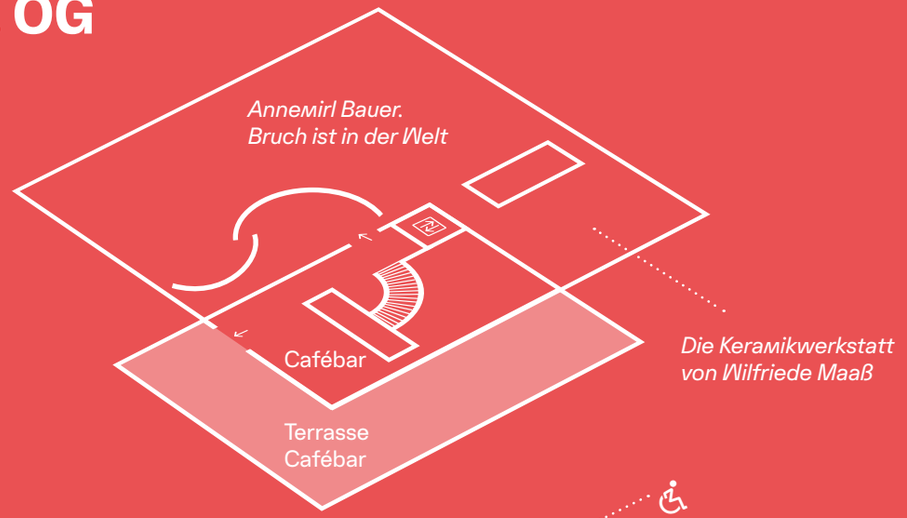
Medienpartner

arte · monopol Magazin für Kunst und Leben · radio 3 rbb · tipBerlin · THE BERLINER · Yorck Kinogruppe

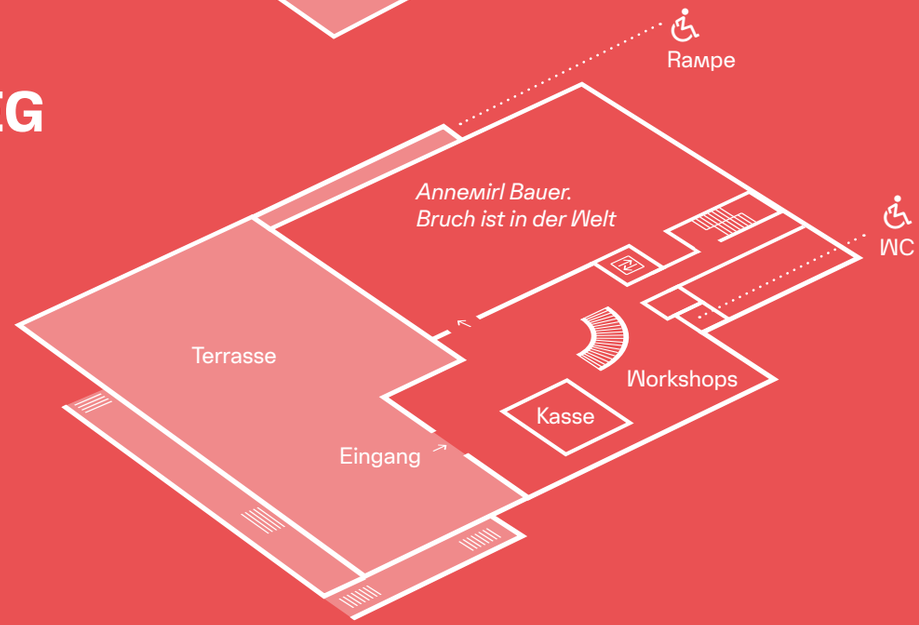
DAS MINSK

Gebäude · Außenbereiche

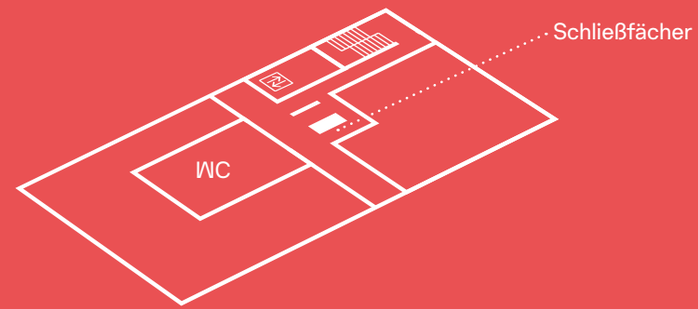
1. OG



EG



UG



dasмinsk.de
Instagraм: @dasмinsk

Bleiben Sie auf deм Laufenden
und abonnieren Sie unseren Newsletter!