

## Enge Verbindungen schmieden

### **Die Beziehungen zwischen Erika Hoffmann und den Künstlerinnen der Sammlung Hoffmann**

Franziska Wilmsen

In einer Archivmappe in der Sammlung Hoffmann fand ich eine fotografische Reproduktion des berühmten Werks *Aktionshose: Genitalpanik* (1969) von VALIE EXPORT, in der sich die Fotografin im Glas des Bilderrahmens spiegelt.<sup>1</sup> Die Silhouette der Fotografin passt sich dabei genau in die Körperkontur der Künstlerin ein, die hier im Anschluss an ihre gleichnamige Performance in einem Münchner Kunst kino zu sehen ist. VALIE EXPORT hatte die Betrachter\*innen mit ihren Genitalien konfrontiert, die im offenen Schritt ihrer Hose sichtbar waren, und damit radikal auf die klischeehafte Darstellung von Frauen im Film verwiesen. Scheinbar weniger aus Absicht, als eher zufällig nahm sich die Fotografin, die das ikonische Werk feministischer Kunst der 1970er-Jahre abfotografierte selbst „darin“ auf.<sup>1</sup> Erika Hoffmann-Koenige, die dieses Referenzbild von *Aktionshose* für das Archiv ihrer Sammlung herstellte, wurde erst Jahre später auf die „Guerilla Performances“ und Aktionen der Künstlerin aufmerksam. Dennoch fragt man sich gleich, welche Art von Beziehung Sammlerin, Werk und Künstlerin verbinden mag. Was war für sie der Anreiz, dieses einschlägige Werk feministischer Kunst zu erwerben? Ist die Sammlerin selbst Feministin?

Die Beantwortung der letzteren Frage bedürfte eines eingehenden Interviews mit Erika Hoffmann-Koenige, das zu einem Porträt der Sammlerin führen würde; die vorherigen Fragen geben die Richtung an, die ich mit der Diskussion in diesem Essay eingeschlagen möchte. Der Ursprung desselben liegt in meiner Forschung zu den Beziehungen zwischen Erika Hoffmann-Koenige und den Künstlerinnen ihrer Sammlung. Im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen die Interaktionen zwischen Sammlerin und Künstlerinnen sowie die Bedeutung der Werke, die in die

---

<sup>1</sup> Die Schwarz-Weiß-Fotografie von VALIE EXPORT stammt von Peter Hassmann, 1969. Später wurde *Action Pants: Genital Panic* in Form von Siebdruckplakaten in diversen öffentlichen Räumen und in den Straßen diverser Städte verteilt. Siehe Elizabeth Manchester, „VALIE EXPORT. *Action Pants: Genital Panic*“, Tate.org, März 2017, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/export-action-pants-genital-panic-p79233> (aufgerufen am 13. November 2022). Die Version der Schenkung Sammlung Hoffmann ist ein einzelner Siebdruck auf Papier aus einer Edition von max. 250 Exemplaren.

Sammlung Hoffmann aufgenommen wurden. Die Auseinandersetzung mit diesen Erkenntnissen ist entscheidend, um zu einem besseren Verständnis der Netzwerke von Sammlerinnen und Künstlerinnen zu gelangen – ein Thema, das noch eine Lakune in der Forschung und Museumspraxis darstellt. Zudem soll diese Analyse durch die Betrachtung der Sammlung Hoffmann aus den Perspektiven der Museumswissenschaften, Soziologie und Geschlechterforschung nicht nur Aufschluss darüber geben, wie sich Sammlerinnen mit Künstler\*innen und deren Werken auseinandersetzen. Im Folgenden soll anhand einiger Beispiele auch die Praxis des Networkings und die kommunikativen Strategien von Frauen im Kunstbetrieb der 1980er-Jahre bis in die jüngste Vergangenheit betrachtet werden. Letztlich soll diese Untersuchung dabei helfen, den Beitrag von Frauen in der globalen bildenden Kunst für ein breiteres Publikum zu beleuchten und zentrale, jedoch weniger wahrgenommene Kunstwerke in die kollektive (Kunst-)Geschichte aufzunehmen.

Die aktuelle wissenschaftliche Beschäftigung mit den Geschlechtern und Gleichberechtigung sowie eine gesteigerte Wahrnehmung dieser Thematik innerhalb der Gesellschaft haben dazu beigetragen, dass die Forschung zur Darstellung von Künstlerinnen und zu den Personen, die sie in Ausstellungen und Sammlungen zeigen, nun maßgeblich vorangetrieben wird. Insbesondere wird hervorgehoben, dass Künstlerinnen vergleichsweise wenig vertreten sind – in Akademien, bei Kunstpreisen (z.B. Turner Prize), auf dem Kunstmarkt (Messen, wie die Art Basel) oder in öffentlichen Sammlungen –, was sich aus der quantitativen und beschreibenden Analyse ergibt. Trotz der Relevanz dieser Ansätze wurde bisher vergleichsweise wenig über die Werke von Künstlerinnen in Privatsammlungen veröffentlicht, die sich im Besitz von Frauen wie Erika Hoffmann befinden.<sup>2</sup>

Auch wenn man nicht davon ausgehen kann, dass private Kunstsammlungen, die Frauen gehören, generell ein ausgewogeneres Verhältnis zwischen Künstlerin-

---

<sup>2</sup> Natürlich gibt es eine ganze Reihe von Studien, die sich mit Sammlerinnen wie Peggy Guggenheim, Helene Kröller-Müller oder der zeitgenössischen Patrizia Sandretto Re Rebaudengo beschäftigen. Biografien und Interviews über diese Frauen betonen jedoch eher deren „Ausnahmestellung“ unter den Privatsammlern, als dass sie sich mit den vertretenen Künstlerinnen befassen. Siehe Mary V. Dearborn. *Mistress of Modernism: The Life of Guggenheim*. New York City (NY: Houghton Mifflin Harcourt, 2004); Dorothee Wimmer, Christina Feilchenfeldt und Stephanie Tasch (Hrsg.). *Kunstsammlerinnen. Peggy Guggenheim bis Ingvild Goetz*. (Berlin: Reimer, 2009); siehe Patrizia Sandretto Re Rebaudengo im Interview mit Sabine B. Vogel, „Ich möchte involviert sein [I like to be involved]“. *KUNSTFORUM International*. Nr. 244:150–52.

nen und Künstlern aufweisen, stellen sich vor dem Hintergrund der jüngsten Gender-Debatten noch Fragen. Während die Medien detailliert über männliche Sammler berichten, die hauptsächlich Künstler unterstützen und als Virtuosen herausstellen (François Pinault und Damien Hirst; Giuseppe Morra und Hermann Nitsch), ist aufgrund eines Mangels an öffentlicher Kommunikation wenig bekannt über die Beziehungen von Sammlerinnen und Künstlerinnen.<sup>3</sup> Wie setzen sich Sammlerinnen mit Künstlerinnen auseinander? Was zeichnet diese Netzwerke aus? Was für eine Kunstgeschichtsschreibung ergibt sich dementsprechend aus diesen Privatsammlungen? Im Fall der Schenkung Sammlung Hoffmann, die aus 1.200 in die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden aufgenommenen Werken besteht, stellt sich auch die Frage, wie sich diese Beziehungen auf die Ausstellungspraktiken des Museums auswirken könnten.

Bei der Untersuchung dieser Aspekte privaten Sammelns und dessen sozialer Konstruiertheit stellt sich ebenso die Frage nach dessen Relevanz, wobei die kunstsoziologische Diskussion entscheidend ist für ein nuanciertes Verständnis dieser Verbindungen zwischen Erika Hoffmann und den Künstlerinnen ihrer Sammlung. Die Studie Pierre Bourdieus über die Machtverhältnisse zwischen den verschiedenen Akteuren des Kunstbetriebs bietet weiterhin einen wichtigen Zugang zum Verständnis von Kunstproduktion in der Gesellschaft.<sup>4</sup> Diese Theorie und andere soziologische Schriften, wie zum Beispiel die neuere Netzwerktheorie von Bruno Latour, sind fundierte Darstellungen, die in meine Betrachtungen derartig vernetzter Bindungen in der Sammlung Hoffmann einfließen sollen.<sup>5</sup> Erika Hoffmann selbst rechtfertigt diese Diskussionslinie schon dadurch, dass sie in Interviews betont, wie sehr ihre Sammlung auf einem verbalen, intellektuellen Aus-

---

<sup>3</sup> Siehe Carol Vogel, „Damien Hirst Is Back With an Underwater Fantasy. Will Collectors Care?“, *The New York Times*, 6. April 2017, <https://www.nytimes.com/2017/04/06/arts/design/damien-hirst-francois-pinault-palazzograssi.html> (aufgerufen am 13. November 2022). Siehe auch „Hermann Nitsch bekommt Museum in Neapel [Hermann Nitsch gets a museum in Naples]“, *Tagesspiegel*, 20. August 2008, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/hermann-nitsch-bekommt-museum-in-neapel-1685824.html> (aufgerufen am 13. November 2022).

<sup>4</sup> Siehe Pierre Bourdieu, *Distinction*, 1984; ebd., *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*, Übers. Susan Emanuel (Stanford, CA: Stanford University Press, 1995).

<sup>5</sup> Siehe Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford; New York: Oxford University Press, 2005).

tausch von künstlerischen Ideen aufbaut, bei dem sich die Sammlerin und Künstler\*innen auf Augenhöhe begegnen.<sup>6</sup> Dieses von Erika Hoffmann zum Ausdruck gebrachte Selbstbild unterscheidet sich von der Vorstellung des als Geldanlage erworbenen Kunstwerks, die bestimmte stereotype (männliche) Sammler und deren gesellschaftlichen Kreise kennzeichnet.<sup>7</sup> Aufgrund der freundschaftlichen Beziehung zwischen Sammlerin und Künstlerinnen sind manche Werke auch anders als durch Erwerb in die Sammlung gekommen, zum Beispiel als Geschenk. Erika Hoffmanns Wahrnehmung von ihren Begegnungen mit Künstlerinnen, die zu Einblicken in weitere Bedeutungsebenen des Kunstwerks und zu einer Vertiefung persönlicher Erfahrungen führten, bestärkte zusätzlich die Notwendigkeit, diese künstlerischen Kreise unter einem soziologischen Blickwinkel zu betrachten.<sup>8</sup>

Es muss in diesem Zusammenhang allerdings bedacht werden, dass die Konzentration des vorliegenden Essays auf eine der beiden Akteur\*innen der Sammlung Hoffmann, die über zwanzig Jahre von Erika und Rolf Hoffmann gemeinsam aufgebaut wurde, ein komplexes Unterfangen bleibt. Der Rahmen dieses Aufsatzes „klammert“ die gemeinsame Sammeltätigkeit der Hoffmanns aus und konzentriert sich vor allem auf die Beziehungen zwischen Erika Hoffmann und bestimmten Künstlerinnen, mit denen sie befreundet war. Dies lässt sich dadurch legitimieren, dass in den meisten von mir durchgesehenen Arbeitsakten allein Erika Hoffmann den (schriftlichen und telefonischen) Kontakt zu diesen Künstlerinnen pflegte. Sie trat also gewissermaßen als „Hüterin“ des Beziehungsgeflechts in Erscheinung. Im Folgenden werden die Leser\*innen feststellen, dass die Bezüge zwischen dem Ehepaar Hoffmann und der Person Erika Hoffmann hin und her wechseln. Auf diese Weise möchte dieser Text die Verdienste Rolf Hoffmanns und seine entscheidende Rolle beim Aufbau dieser Sammlung hervorheben und es gleichzeitig wagen, Erika Hoffmanns Engagement für bestimmte Künstlerinnen zu betonen.

---

<sup>6</sup> Siehe „Quellen zeitgenössischen Kunstsammelns. Interview mit Erika Hoffmann“, in: *COLLECTING NOW*. 2010, 1. Februar 2010, [http://www.collectingnow.de/wp-content/uploads/2012/04/COLLECTING-NOW\\_Interview-Erika-Hoffmann\\_100201.pdf](http://www.collectingnow.de/wp-content/uploads/2012/04/COLLECTING-NOW_Interview-Erika-Hoffmann_100201.pdf) (aufgerufen am 14. November).

<sup>7</sup> Zur Finanzkraft wohlhabender privater Kunstsammler siehe auch Kathryn Brown, „Private Influence, Public Goods and the Future of Art History“, in: *Journal for Art Market Studies*, Bd. 3, No. 1 (2019), S. 1–17.

<sup>8</sup> Siehe Erika Hoffmann in: Gerda Ridler, *Privat gesammelt – öffentlich präsentiert. Über den Erfolg eines neuen musealen Trends bei Kunstsammlungen*, Bielefeld: transcript Verlag, 2012, S. 259.

## Erkundung des Archivs: Von der Werkmappe zum Passagenbuch

Neben einem Interview mit Erika Hoffmann war ihr umfangreiches, bisher unveröffentlichtes Sammlungsarchiv die Grundlage für meine Untersuchung dieses künstlerisch-institutionellen Netzwerks. Das Archiv besteht aus Werkmappen, die den einzelnen Kunstwerken in der Sammlung zugeordnet sind. Diese Ordner enthalten Dokumente zur Provenienz des Kunstwerks, Zertifikate, Anleitungen oder auch Bildmaterial von ähnlichen Werken der Künstler\*in. Nicht zu verwechseln sind die Werkmappen jedoch mit einem Verzeichnis von Sammlungsgenständen, wie im Museum, oder einem Museumskatalog. Stattdessen bietet diese Form von Archivmaterial ein intimeres Verständnis der Beziehung zwischen Sammler\*in, Werk und Künstler\*in. Ohne vollkommene Objektivität oder Wissenschaftlichkeit zu beanspruchen, besitzt dieses Material schon eher einen tagebuchartigen Charakter. Das Archiv hat sich von den ersten Versuchen, die frühesten Ankäufe von Erika und Rolf Hoffmann zu dokumentieren, zu einer persönlichen Sammlung von Ideen, Bildern und technischen Details der Kunstwerke entwickelt. Zwar begann das Paar bereits in den späten 1960er-Jahren mit Kunstankäufen, erst 1985 jedoch, nach dem Verkauf von Rolf Hoffmanns Familienunternehmen Van Laack, konnte Erika Hoffmann, die dort als Gestalterin für Damenbekleidung tätig war, das Sammlungsarchiv weiter aufbauen.<sup>9</sup> Neben ihren persönlichen Anmerkungen zu dem jeweiligen Kunstwerk, die teilweise eigene Interpretation und Gedanken enthalten, umfasst jede Mappe außerdem ihre Korrespondenz mit der Künstler\*in, hauptsächlich als handgeschriebene Briefe und Faxe. Dieses Textmaterial wird ergänzt durch Bildmaterial zum Werk oder auch durch Postkarten von Werken anderer Künstler aus verschiedenen Epochen der Kunstgeschichte, die dem betreffenden Werk ähneln oder über ein bestimmtes visuelles Motiv mit ihm verbunden sind. Dementsprechend sind die Werkmappen nicht als eine lose Materialsammlung zu verstehen, sondern lassen sich eher als ein persönlicher „Almanach“ von Erika Hoffmann begreifen.

Zusätzlich zur Korrespondenz und den schriftlichen Äußerungen der Sammlerin über die Kunstwerke samt dazugehöriger Konzepte waren weitere Quellen für

---

<sup>9</sup> Siehe Sabrina van der Ley, „Kunst und Alltag als Symbiose. Die Sammlerin Erika Hoffmann“, in: *Kunstsammlerinnen*, (Hrsg.) Dorothee Wimmer et. al., 2009, S. 205–14, hier S. 208.

ein Verständnis der gesellschaftlichen Zusammenhänge dieser Sammlung hilfreich, beispielsweise Monografien über die Künstlerinnen, aber auch die sogenannten Passagenbücher.<sup>10</sup> Letztere bilden eine fortlaufende, unveröffentlichte Reihe von „Büchern“, herausgegeben von Erika Hoffmann und ihren Mitarbeiter\*innen, wie der Direktorin der Sammlung oder auch den „Dozent\*innen“, die durch die Sammlung führen.<sup>11</sup> Seit die Sammlung Hoffmann 1997 in den Sophie-Gips-Höfen in Berlin Mitte eröffnete, wurden die Passagenbücher genutzt, um Zitate zusammenzutragen, Notizen des Sammlerpaars oder auch Statements der Künstler\*innen, die die jährlich wechselnde Einrichtung in den privaten Ausstellungensräumen kommentierten. Im Vergleich zu den Werkmappen präsentieren die Passagenbücher gezielt die Sammlungswerke und ihre Hängung. Der Inhalt der Werkmappen bietet wiederum einen relativ „ungefilterten“ Einblick in die Sammlung und liefert weiteren Kontext aus Erika Hoffmanns Austausch mit den Künstler\*innen, der in der bisherigen Literatur vielleicht noch nicht genauer behandelt wurde.

Obwohl diese archivalischen Quellen zu den Beziehungen von Sammlerinnen und Künstlerinnen meiner Untersuchung eine wertvolle empirische Dimension verliehen, war das Material an einigen Stellen nicht ausreichend kontextualisiert. Diese Lücken ließen sich durch ein Interview mit Erika Hoffmann füllen, wodurch die Verbindung zu bestimmten Künstlerinnen deutlicher wurde, wie auch die Geschichte einzelner Beziehungen und ihre eigene Geschichte als eine Person, die sich mit zeitgenössischen Künstler\*innen beschäftigt.<sup>12</sup> Dieses Interview half auch, mehr darüber zu erfahren, wie Kunstwerke von Frauen konkret in die Sammlung gelangt sind, und es gab Aufschluss über die Entscheidungsfindung der Sammlerin bei ihren Ankäufen.<sup>13</sup> Obwohl dieses reiche Material vielfältige Möglichkeiten bietet, die Untersuchung in verschiedene Richtungen zu erweitern, beschränkt sich die folgende Analyse auf einige Beziehungen sowie Facetten des Sammelns,

---

<sup>10</sup> Ich würde behaupten, dass dieser Begriff deutlich nach Walter Benjamin klingt; siehe Walter Benjamin, „Das Passagen-Werk“, in *Gesammelte Schriften*, Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. V (Frankfurt a. Main: Suhrkamp-Verlag, 1982).

<sup>11</sup> Rolf Hoffmann war bis zu seinem Tod ebenfalls Herausgeber der Passagen-Reihe.

<sup>12</sup> Das teilstrukturierte Interview wurde am 20. Juni 2022 in den Berliner Sophie-Gips-Höfen geführt.

<sup>13</sup> Eine weitergehende empirische Untersuchung wurde durch das Fehlen einer Datumsliste für den Erwerb eingeschränkt, die für die Feststellung möglicher Trends oder Muster hilfreich gewesen wäre.

die mit der Sammlung Hoffmann verflochten sind. Hier zunächst ein aktueller Überblick über die in den Beständen vertretenen Künstlerinnen:

Marina Abramović	Ellen Gallagher
Carla Accardi	Isa Genzken
Rosa Barba	Nan Goldin
Yael Bartana	Ulrike Grossarth
Hilla Becher*	Katharina Grosse
Vanessa Beecroft	Carla Guagliardi
Ella Bergmann-Michel	Hannah Hallermann
Vanessa Bell	Susan Hiller
Hella Berent	Jenny Holzer
Madeleine Berkheimer	Rebecca Horn
Monica Bonvicini	Zuzanna Janin
Elina Brotherus	Leiko Ikemura
Lonnie v. Brummelen*	Jia
Miriam Cahn	Sejla Kamberić
Sophie Calle	Kan Xuan
Patty Chang	Kimsooja
Olga Chernysheva	Astrid Klein
Rineke Dijkstra	Iwajla Klinke
A.K. (Anne Katrine) Dolven	Katarzyna Kobro
Catharina van Eetvelde & Abigail Lang	Nina Kogan
Tracey Emin	Silvia Kolbowski
Barbara Ess	Katarzyna Kozyra
VALIE EXPORT	Barbara Kruger
Gretchen Faust	Elke Krystufek
Lili Fischer	Yayoi Kusama
Gunda Förster	Eve André Laramée

Julie Mehretu	Duba Sambolec
Ana Mendieta	Jenny Saville
Charlotte Moorman	Carolee Schneemann
Sarah Morris	Gundula Schulze-Eldow
Teresa Murak	Marieke Schuurman
Natalia LL (Natalia Lach-Lachowicz)	Bonnie Seeman
Helga Natz	Ene-Liis Semper
Silke Otto-Knapp	Chiaru Shiota
Therese Oulton	Katharina Sieverding
Elizabeth Peyton	Nancy Spero
Chloe Piene	Warwara Stepanowa
Suzan Pitt	Mathilde Ter Heijne
Angelika Platen	Rosemarie Trockel
Anne Poirier*	Joëlle Tuerlinckx
Ljubov Popova	Susan Turcot
Charlotte Posenske	Adriana Varejão
Joanna Rojkowska	Jorinde Voigt
Rivka Rinn	Marijke von Warmerdam
Pipilotti Rist	Dorothee von Windheim
Monica Droste*	Francesca Woodman
Olga Rosanowa	Andrea Zittel
Nancy Rubins	

\* Teil eines Künstlerduos mit einem Mann.

Deutlich wird hier die Internationalisierung der Sammlung: Enthalten sind Künstlerinnen aus Nordamerika, Ost- und Westeuropa sowie asiatischen Ländern. Sofort fallen in dieser Auflistung auch wichtige Protagonistinnen der Avantgarde oder feministischer Generationen auf, wie zum Beispiel Tracey Emin, Barbara Kru-

ger, Natalia LL, Ana Mendieta, Pipilotti Rist, Nancy Spero oder VALIE EXPORT, sowie zeitgenössische, „post-feministische“ Positionen wie Patty Chang, Monica Bonvicini und Katarzyna Kozyra.<sup>14</sup> Auffallend ist ebenso die relativ große Präsenz von Künstlerinnen, die im Bereich der Performance (gesammelt in der Form von Videos), der Fotografie und der Videokunst arbeiten. Im Hinblick auf diese Besonderheiten soll in den folgenden Absätzen untersucht werden, welchen Platz die Videokunst in der Sammlung Hoffmann einnimmt und auf welche Art und Weise diese Werke beziehungsweise die Künstlerinnen von der Sammlerin aufgenommen wurden.

### Vernetzung mit Künstler\*innen – Erika Hoffmanns Engagement

Um ein Feld von Beziehungen, wie das der Sammlung Hoffmann zu kartieren, muss man sich die Zusammenhänge genauer anschauen, in denen Erika Hoffmann Künstler\*innen wie VALIE EXPORT und/oder ihr Werk kennengelernt hat – persönlich oder indirekt, zum Beispiel über eine Galeristin, oder sogar über einen Ort, wie eine Ausstellung. Im Zusammenhang solcher „Treffpunkte“ oder „Verbindungsstellen“ versteht die Kunstsoziologie, zuvorderst Bourdieu, Kunstwerke als eingebettet in die gesellschaftlichen Bedingungen ihrer Produktion, Distribution und Rezeption.<sup>15</sup> Diesem Verständnis des Kunstfeldes zufolge werden Kunstwerke weder automatisch in den Kanon aufgenommen, noch stellen sie für sich genommen einen künstlerischen Wert dar. Stattdessen wird in solchen Beziehungskontexten, wie zum Beispiel einer Privatsammlung, einem Werk und seine\*r Produzent\*in durch die Selektion der Sammler\*in innerhalb eines vorhandenen „Angebotsbereich“ Bedeutung zugesprochen. „Angebotsbereich“ bezeichnet hier die Kunstwerke und Künstler\*innen, mit denen Sammler\*innen in einem bestimmten kulturellen Umfeld in Kontakt kommen. Wie sich Erika Hoffmann erinnert, entdeckte sie Künstler\*innen und deren Werke hauptsächlich über Galerien.<sup>16</sup> Dies untermauert die in der soziologischen Forschung vertretene Auffassung, dass

---

<sup>14</sup> Der Begriff „post-feministisch / post-feminist“ ist Roberta Smiths Besprechung von Patty Changs Performances in den späten 1990er Jahren in der Jack Tilton Gallery in New York City entliehen. In der feministischen und der Geschlechterforschung findet der Begriff meines Wissens nach jedoch offiziell keine Verwendung. Siehe Roberta Smith, „ART IN REVIEW; Patty Chang“, in: *The New York Times*, 16. April 1999, S. 35.

<sup>15</sup> Siehe Bourdieu 1984.

<sup>16</sup> Siehe Interview mit Erika Hoffmann, 20. Juni 2022.

Kunsthändler\*innen für Sammler\*innen nach wie vor eine entscheidende Quelle für den Zugang zu künstlerischen Werken darstellen.<sup>17</sup>

Diese eingeschränkten Rahmenbedingungen des Zugangs zum Kunstmarkt sowie Erika und Rolf Hoffmanns Engagement in der rheinländischen Kunstszene ab den 1970er-Jahren hatten eine Auswirkung auf das Spektrum von Künstler\*innen, die in der Sammlung vertreten sind. Das Bild, das sich hier ergibt, ähnelt stark dem Verhältnis von Künstlerinnen zu Künstlern, die in öffentlichen Museen oder auf dem Kunstmarkt gezeigt oder gesammelt werden.<sup>18</sup> Die Sammlung Hoffmann zählt knapp 330 Künstler\*innen, von denen 96 Frauen sind, also 30 %. Zwar spiegeln diese Anteile das Verhältnis, das man heute auf dem Kunstmarkt oder in öffentlichen Museen beobachten kann, doch die Sammlung Hoffmann bildet die Künstler\*innenkader der Galerien keinesfalls eins-zu-eins ab, wie es bei anderen Privatsammler\*innen der Fall ist. Obwohl das Sammler\*innenpaar über Galerien<sup>19</sup> größtenteils Künstler präsentiert bekam und die Hoffmanns im Museumsverein in Mönchengladbach mit Künstlern wie Joseph Beuys oder Marcel Broodthaers in Kontakt traten, weist die Sammlung heute auch recht energische feministische Positionen auf (zum Beispiel VALIE EXPORT, Natalia LL und Nancy Spero). Außerdem wurden in den 1980er-Jahren Künstlerinnen wie Teresa Murak aufgenommen, die im Westen weniger bekannt waren. Diesen Aspekt genauer zu betrachten lohnt sich, wenn man bedenkt, dass uns Wissenschaftler\*innen wie Marsha Meskimmon daran erinnern, dass aufgrund der Globalisierung des Kunstbetriebs ein „weibli-

---

<sup>17</sup> Siehe Fabio Rojas und Peter Lista, „A Sociological Theory of Contemporary Art Collectors“, in: *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 2022, 52:2, S. 88–100, DOI: 10.1080/10632921.2021.2014010.

<sup>18</sup> So hat die Tate Modern von 2000 bis 2021 insgesamt 179 nationale und internationale Künstlerinnen und Künstler ausgestellt (in Einzel- oder Duoausstellungen und Ausstellungen von Kollektiven). Davon waren 69 % bzw. 124 Künstler, 30 % bzw. 54 Künstlerinnen und 1 % bzw. 1 Künstler\*in (nicht binär). Diese Daten habe ich im Jahr 2020 erhoben, als ich als Co-Autorin an einer Studie einer vom ISRF finanzierten Forschungsgruppe der Loughborough University und der Université Paris 8 beteiligt war. Siehe auch Kate McMillan, *Representation of Female Artists in Britain During 2019*, London: Free-lands Foundation, 2020.

<sup>19</sup> In Nordrhein-Westfalen zum Beispiel die Galerie m in Bochum, von deren Inhaber Alexander von Berswordt-Wallrabe sie Anfang der 1970er Jahre ihre erste Arbeit von Frank Stella kauften.

ches Vergessen“ nicht nur in der Kunstgeschichte, sondern auch auf dem Kunstmarkt zugenommen hat.<sup>20</sup> Umso mehr ist es angebracht, über die Sammelkriterien der Hoffmanns und ihre Offenheit gegenüber feministischen und weiblichen Kunstpraktiken nachzudenken.

Wie Erika Hoffmann betont, verfolgte das Paar erst ab Mitte der 1980er-Jahre ein Sammlungskonzept:

Wir haben unsere Kriterien schließlich sogar schriftlich formuliert, etwa 1983 oder 1984, also um die Zeit des Verkaufes von Rolfs Firma [Van Laack]. Denn danach fühlten wir uns freier – mit unserer Zeit, wie auch mit dem Geld. Vorher hatten wir uns überhaupt nicht als Sammler empfunden, aber nun benötigten wir eigene Kriterien. Zum Beispiel: Ein Kunstwerk sollte zum Entstehungszeitpunkt formal und inhaltlich eigenständig, also neu sein; gleichzeitig zeitgenössisch und zukunftsweisend, also auch aktuelle Probleme der sich verändernden Gesellschaft reflektieren; uns intellektuell wie emotional fordern, Idee und Form als Einheit zeigen, seine Realisierung also nicht anders denkbar sein; einen uns nicht aufklärbaren Rest behalten, also anhaltend irritieren; und schließlich Kraft und Dringlichkeit, großen Atem und Dichte besitzen.<sup>21</sup>

Diese schriftliche Darstellung verrät das Bedürfnis des Paares nach geistiger Anregung als Kontrast zu ihrem intensiven Geschäftsleben, der Leitung eines Bekleidungsunternehmens.<sup>22</sup> Obwohl die Sammlung Hoffmann nie als Firmensammlung konzipiert war, passt ihr Ansatz in mancher Hinsicht dennoch zu den Werten, die die zeitgenössische Kunst und diejenigen, die sie schaffen, für Kunst erwerbende Unternehmen darstellen. Hanno Rauterberg weist darauf hin, dass Firmen auf eine „intensive Kraftübertragung“ hoffen. Sie glauben ihm zufolge, dass sich die außergewöhnlichen Fähigkeiten von Künstler\*innen, wie Einfallsreichtum, Freigeistigkeit und Risikobereitschaft, auf ihre Mitarbeiter\*innen übertragen können.<sup>23</sup> Dieser Gedanke eines Energietransfers schwingt sicherlich in der Aussage

---

<sup>20</sup> Siehe Marsha Meskimmon, „Knowing, Imaging, and Inhabiting – Earthwide and Otherwise“, in: *Empowerment. Art and Feminisms*, Hrsg. Andreas Beutin et. al., Aust.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg (Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, 2022), S. 32.

<sup>21</sup> Siehe E. Hoffmann, in einem Interview mit Pamela Kort, „A Life with Art“, in: *Collection Hoffmann. With the Bicycle to the Milky Way*, Hrsg. Martin Roth, Aust.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009), S. 85.

<sup>22</sup> Siehe P. Kort 2009; weiteres Interview der Autorin mit E. Hoffmann, 2022.

<sup>23</sup> Siehe Hanno Rauterberg, *Die Kunst und das gute Leben. Über die Ethik der Ästhetik* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2015), S. 75.

der Hoffmanns mit, allerdings lediglich in Bezug auf den privaten Bereich. Ein wesentlicher Aspekt des Sammelns bei den Hoffmanns – scheinbar eine außergewöhnliche Leistung, die wohl nur von passionierten Sammler\*innen erreicht wird – ist der (mündliche und schriftliche) intellektuelle Austausch mit Künstler\*innen, was im obigen Statement unerwähnt bleibt. Dieses Selbstverständnis, das Erika Hoffmann auch in Interviews zum Ausdruck bringt, entzieht sich der Vorstellung von erworbener Kunst als finanziellem oder kulturellem Kapital, die bestimmte stereotype Sammler\*innen in ihrer Schicht und ihrem sozialen Umfeld kennzeichnet.<sup>24</sup>

Diese Praxis, wie auch das Sammlungskonzept der Hoffmanns, erfordert eine persönliche, engagierte Auseinandersetzung mit den Künstler\*innen, häufig über Jahre hinweg und regelmäßig, wie Gerda Ridler schreibt.<sup>25</sup> Hierin liegt aber wohl auch der Unterschied zu einem sammlerischen Ansatz, der ausschließlich von den Trends des Kunstmarkts oder den Kanons der Museen geleitet wird, wo die weißen, männlichen Künstler „dominieren“. Durch ihren kunsthistorischen Hintergrund und ihre Karriere als Gestalterin bei Van Laack schien Erika Hoffmann mit den intellektuellen und kreativen Fähigkeiten sowie dem nötigen Wissen ausgestattet gewesen zu sein, um künstlerische Positionen zu entdecken und sich ein eigenes Urteil zu bilden.<sup>26</sup> So ist es nicht verwunderlich, dass sie sich für konstruktivistische Künstlerinnen wie Olga Rosanowa oder Warwara Stepanowa begeisterte, als sie deren Kunst 1977 in der Berliner Ausstellung *Tendenzen der Zwanziger Jahre* erstmals kennenlernte.<sup>27</sup> Wie Erika Hoffmann im Interview sagt, hatte sie nicht von diesen Frauen gewusst, obwohl sie zum Kern der russischen Avantgarde zählten.<sup>28</sup>

Es folgten Besuche der Hoffmanns in der Galerie Gmurzynska in Köln, die sich auf die Meister\*innen der russischen Avantgarde spezialisiert hatte. Nach dem Erwerb einiger Arbeiten von Olga Rosanowa, Nina Kogan und Katarzyna Kobro, beteiligte sich Erika Hoffmann sogar an der ersten Ausstellung der Galerie,

---

<sup>24</sup> So z.B. in *COLLECTING NOW*, 2010; siehe auch Zitat E. Hoffmann in Ridler 2012, S. 256.

<sup>25</sup> Siehe Ridler 2012, S. 260.

<sup>26</sup> Eine kurze Biografie findet sich im Interview mit P. Kort.

<sup>27</sup> Siehe Interview der Autorin mit E. Hoffmann, 2022.

<sup>28</sup> Ibid.

die sich ausschließlich weiblichen konstruktivistischen Positionen widmete.<sup>29</sup> 1979 erwarb Erika Hoffmann nicht nur Werke von Ljubow Popowa und Warwara Stepanowa, sondern setzte auch 15 Kleidungsentwürfe der beiden Künstlerinnen um.<sup>30</sup> Die Autorin Sonja Eismann erklärt, was Stepanowas praktische Unisex-Designs auszeichnet: Sie „[...] distanzierte sich von der Nachahmung der Natur [...] sie bevorzugte abstraktere, geometrische Muster und kräftige Farben für ihre Textilien. [...] Das bedeutete: bequem, praktisch, weg vom Körper – weiblich wie männlich –, statt ihn in seinen vielen Formen auszustellen“.<sup>31</sup> Diese Art der Ablenkung von spezifisch weiblichen Körpermerkmalen, von Weiblichkeit, von der äußeren Erscheinung von Frauen, lassen sich nach Eismann als frühe, künstlerisch ausgedrückte „Emanzipationsbestrebungen“ verstehen.<sup>32</sup> Seit dem Beginn der ernsthaften Sammeltätigkeit der Hoffmanns begegnete Erika Hoffmann demnach solchen radikalen Gestaltungen und Ideen, die mit feministischen Bestrebungen in Zusammenhang stehen. Das führte so weit, dass sie sich inspiriert fühlte, die Entwürfe dieser konstruktivistischen Künstlerinnen umzusetzen.

Erika Hoffmann beschränkte sich jedoch nicht darauf, diese künstlerischen Konzepte intellektuell und kreativ nachzuvollziehen, sondern wollte ihre Beschäftigung mit Künstler\*innen auch auf einem direkteren und persönlicheren Niveau ausweiten. Sie kontaktierte Szymon Bojko, einen polnischen Kunsthistoriker (und späteren Dozenten an der Rhode Island School of Design), den sie 1980 getroffen hatte, als sie dem Los Angeles County Museum of Art ihre russischen Avantgarde-Kleider für eine Ausstellung lieh.<sup>33</sup> Da sie ein großes Interesse daran hatte, neue Kunst aus der Sowjetunion kennenzulernen, insbesondere als der Eiserne Vorhang zu fallen schien, war sie sehr an seiner Meinung interessiert. So wurde sie auf die polnische Künstlerin Teresa Murak und ihr Werk aufmerksam, als sie Bojko 1984 um die Namen einiger Künstler\*innen bat, mit denen sie für eine Ausstellung

---

<sup>29</sup> Kuratorin für die Ausstellung *Women Artists of the Russian Avant-Garde* war die Galeristin Krystyna Gmurzynska.

<sup>30</sup> Siehe Interview mit P. Kort, S. 80 f.

<sup>31</sup> Siehe Sonja Eismann, „Reform Dresses, Revolutionary Suits and Blue Bras. On the Relationship between Art, Fashion and Feminism“, in: *Empowerment*. Hrsg. Beitin und andere, 2022, 171, Übers. Leonhard Unglaub.

<sup>32</sup> *Ibid.*, S. 70.

<sup>33</sup> Die Ausstellung trug den Titel *The Avant-Garde in Russia 1910-1930: New Perspectives* und wurde kuratiert von Stephanie Barron.

zusammenarbeiten wollte.<sup>34</sup> Teresa Murak sendete ihr eine Fotografie, die ausgestellt werden sollte, doch ein persönliches Treffen kam aufgrund der politischen Situation erst 1986 zustande. Erika Hoffmann beschreibt die Beziehung, die sich zwischen ihr und Teresa Murak entwickelte als eine „gefühlte Verbindung“, denn auf Grund der Sprachbarriere mussten sie mit Gesten und Zeichen kommunizieren.<sup>35</sup> Offensichtlich haben diese politischen und kommunikativen Zwänge den (schriftlichen und persönlichen) Dialog nicht behindert, sondern die Sammlerin nur noch mehr dazu angetrieben nach Künstler\*innen zu suchen, die „den Mut haben, nicht den gesellschaftlichen Normen zu folgen“.<sup>36</sup>

Andere Künstlerinnen, mit denen Erika Hoffmann in den frühen 1990er-Jahren Kontakt aufnahm sind Barbara Kruger, Gretchen Faust und Nancy Spero. Sie war von Sabine Fehleemann, Direktorin des Von-der-Heydt-Museums Wuppertal, eingeladen worden, 1991 die Ausstellung *Buchstäblich. Bild und Wort in der Kunst heute* zu kuratieren und dazu sollte Erika Hoffmann Künstler\*innen aus Nordamerika einladen. Sich in der New Yorker Kunstszene auskennend, hatte sie einen leichten Zugang zu Galerien, deren Künstler\*innen mit dem Thema gut zusammenpassten. Durch die Ausstellung entdeckte die Sammlerin ihre Begeisterung dafür, mit Künstler\*innen an ortsspezifischen Auftragswerken<sup>37</sup> zu arbeiten – eine Form der Zusammenarbeit, auf die ich später noch eingehen werde. Erika Hoffmanns direkte Erfahrungen mit den Künstlerinnen der Ausstellung – mit Barbara Krugers Professionalität etwa, oder auch Nancy Speros Solidarität mit anderen Künstlerinnen – scheinen den Umgang der Sammlerin mit Künstler\*innen, deren Werke sie von nun an erwarb, geprägt zu haben. Wie zum Beispiel Nancy Spero in ihrem jüngeren Werk *Ballade von der Judenhure Marie Sanders (1934-36)* in Wuppertal an Ana Mendiets Performance *Body Tracks* von 1982 erinnert, so wurde der Akt des Einbeziehens anderer Künstler\*innen auch bei Erika Hoffmann zu einer Besonderheit ihrer Kunstvermittlung.<sup>38</sup> Ähnlich wie in der Musikbranche geht

---

<sup>34</sup> Siehe Video aus einer Reihe der Staatlichen Kunstsammlung Dresden: „Werke aus der Schenkung Sammlung Hoffmann (1): Teresa Murak, Ohne Titel (Handschuhe)“, *YouTube*, 2. Dezember 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=zQHWM9pQCoU&t=15s> (aufgerufen am 21. November 2022).

<sup>35</sup> Siehe Interview mit E. Hoffmann, 2022.

<sup>36</sup> Siehe deutsches Zitat E. Hoffmann, in: G. Ridler 2012, S. 260.

<sup>37</sup> Siehe Interview mit E. Hoffmann, 2022.

<sup>38</sup> Siehe Werkmappe Nancy Spero, *Ballade von der Judenhure Marie Sanders (1934-36)*, unveröffentlicht, Archiv der Sammlung Hoffmann. Das Originalwerk *Body Tracks* hatte

es bei diesem Phänomen des „featuring“ darum, dass „ein Künstler den Beitrag eines anderen Künstlers [...] in sein Werk integriert“.<sup>39</sup>

Im übertragenen Sinn ist Erika Hoffmanns Verhalten gegenüber Künstler\*innen als ähnlich unterstützend zu kennzeichnen. So bespricht sie gemeinsam mit ihnen regelmäßig deren Werke vor Zuschauer\*innen und gibt diesen Werken einen Platz in der jährlich wechselnden Installation in ihren Privaträumen in den Sophie-Gips-Höfen. Die in den Werkmappen archivierten Briefe zeigen außerdem, dass die Unterstützung der Sammlerin über solch traditionelle Formen der Kunstvermittlung noch hinausgeht. In ihrem Austausch mit Künstlerinnen kommentiert Erika Hoffmann neue Werke, zu denen die Künstlerinnen ihre Meinung einholen oder beteiligt sich sogar an der Produktion von Werken (zum Beispiel bei Gretchen Fausts *The St. John Series/The Matthew Series*).<sup>40</sup> Wie man anhand dieser Beispiele ahnen kann, zieht sich dieses Engagement quer durch die meisten der gesichteten Werkmappen, was auch die Aussage im Interview mit Gerda Ridler stützt, dass Erika Hoffmann über die persönlichen Beziehungen zu Künstler\*innen sogar zu tieferen Einsichten gelangen kann.<sup>41</sup>

### Videokunst als „Spiegelbild“

Als ich in der Korrespondenz mit bestimmten Künstlerinnen oder Erika Hoffmanns niedergeschriebenen Beobachtungen blätterte, gewann ich jedoch den Eindruck, dass sie an mehr als nur an tieferen Einblicken in die Kunstwerke interessiert ist. Das Archivmaterial zeichnet das Bild einer Sammlerin, die sich in ihren Sammlungsstücken wiedererkennt, auch spiegelt, und im Gespräch mit den Künstlerinnen ihre Verbindung zu den Werken zu festigen sucht. Tatsächlich ver-

---

die Künstlerin Ana Mendieta selbst im Franklin Furnace Archive in New York City aufgeführt.

<sup>39</sup> Siehe Andrea Ordanini und andere, „The featuring phenomenon in music: how combining artists of different genres increases a song’s popularity“, in: *Marketing Letters*, 29, S. 485–499 (2018), hier S. 485.

<sup>40</sup> Siehe Werkmappe Gretchen Faust, *The St. John Series*, nicht veröffentlicht, Archiv der Sammlung Hoffmann.

<sup>41</sup> Siehe Ridler 2012, S. 260, 272. Im Rahmen dieses Stipendiums habe ich innerhalb von vier Wochen Archivrecherche die Werkmappen zu 35 Künstler\*innen gesichtet.

wenden feministische Künstlerinnen, die in 1970er-Jahren aktiv sind, das Spiegelbild als Metapher, um Solidarität unter Frauen („sisterhood“) auszudrücken.<sup>42</sup> Dabei taucht das Spiegelbild nicht nur als eine rhetorische Figur in Gedichten oder Manifesten auf, sondern findet seine ganz wörtliche Entsprechung in der Videokunst und ihrer Präsentation vermittels des Fernsehapparats als Spiegelfläche. Im Folgenden werde ich diese Beobachtungen weiterdenken und dabei Erika Hoffmanns Vorliebe für Performance und Videokunst von Frauen näher beleuchten.

Wie bereits erwähnt und wie auch aus dem Verzeichnis der Künstlerinnen deutlich wird, sind Pionierinnen der Performance- und der Videokunst in der Sammlung Hoffmann vertreten. Tatsächlich umfasst die Sammlung Videoarbeiten von 24 der 96 Künstlerinnen, die ihre Performances im Film dokumentieren oder anderweitig mit dem Medium arbeiten. Das verleiht dem Ganzen eine bescheidene, aber spürbare Eigennote, denn der größte Teil der Sammlung besteht aus den klassischen Medien Malerei, Skulptur, Grafik und Fotografie.<sup>43</sup> Erika Hoffmann betont, dass sie und ihr Mann nie ins Kino gingen oder fernsahen – vermutlich lehnten sie dieses „Nicht-Medium“ im Sinne Enzensbergers ab<sup>44</sup> – und sie wurde erstmals durch die Videoskulpturen von Nam June Paik auf das Medium aufmerksam.<sup>45</sup> Es folgten Besuche der Ausstellungen von Marcel Odenbach als die Hoffmanns in Köln lebten und begannen, ihre Sammlung aufzubauen.<sup>46</sup> Obwohl sich Videokunst aus den frühen 1990er-Jahren überall verstreut in der Sammlung Hoffmann findet, boten sich der Sammlerin erst ab Mitte der neunziger Jahre in Berlin die idealen räumlichen Bedingungen, um sie zu präsentieren. Erika Hoffmann beschreibt ihr Verständnis von Videokunst:

---

<sup>42</sup> Siehe Kirstin Mertlitsch, *Sisters, Cyborgs, Drags: Das Denken in Begriffspersonen der Gender Studies*, Bielefeld: Transcript 2016, S. 66.

<sup>43</sup> Zu den prominenten Künstlern, die in diesen Medien arbeiteten und in der Sammlung Hoffmann vertreten sind gehören unter anderem: Marcel Broodthaers, François Morellet, Richard Serra, Frank Stella, Arnulf Rainer oder Günther Uecker.

<sup>44</sup> Hans-Magnus Enzensberger definierte das Fernsehen einmal als „Nullmedium“. Siehe „Die vollkommene Leere. Das Nullmedium oder warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind“, in: *DER SPIEGEL*, Nr. 20, 1988, S. 234–44.

<sup>45</sup> Nam June Paik war von 1979 bis 1996 Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie und hatte ab den frühen 1970er Jahren mehrere Ausstellungen im Rheinland. Siehe Interview der Autorin mit E. Hoffmann, 2022.

<sup>46</sup> Ibid.

Anfangs waren sie [Videos] immer noch verhaftet, am Monitor oder gar Fernseher. [Videos zu projizieren], das haben wir uns erst in Hinblick auf Berlin vorgenommen. Und inzwischen gab es ja auch schon sehr viel mehr Videos. Das war dann einfach ein Medium, was durch seine Dauer bestimmte Situationen anders beschrieb. Was wir nicht oder was ich vor allem nicht schätze, sind narrative Videos; keine Geschichte, sondern ich möchte möglichst eine Situation, ein „still life“ im Video sehen. Und so ist auch die Auswahl meistens. Es gibt natürlich Erzählungen im Video aber nicht unbedingt eine Geschichte, sondern vielmehr Erzählungen, die eine bestimmte Situation definieren.<sup>47</sup>

Der Aspekt der Dauer oder die Situationshaftigkeit, von der Erika Hoffmann spricht kennzeichnet im Kern bestimmte Videopositionen der 1990er-Jahre, die auch durch Sammlungskünstler\*innen wie Pipilotti Rist oder Monica Bonvicini vertreten sind. Wissenschaftler\*innen wie Katharina Fink vertreten die Auffassung, dass die Manipulation von Linearität und Zeit vor allem der Video- und Performancekunst eigen ist:

Zeit anders und nichtlinear zu denken, bedeutet, diesen [linearen, westlichen] Mustern etwas grundlegend *anderes* entgegenzusetzen. [...] Zeit zu dehnen, zu beschleunigen, überlappen zu lassen, zusammen- und auseinanderzufalten bedeutet, sich ihrer Macht entgegenzustellen. [...] Die Performance und Videokunst sind nur zwei Beispiele des Engagements für diesen revolutionären und zugleich unvorhersehbaren Angriff auf die Zeitlichkeit.<sup>48</sup>

Diese kühne Behauptung berücksichtigt jedoch nicht die Themen, die in den künstlerischen bewegten Bildern der 1990er-Jahre dargestellt werden. Betrachtet man das Werk von Patty Chang, die in der Sammlung mit drei auf Video dokumentierten Performances vertreten ist, so ist der Körper der Künstlerin/Frau auch in der Dimension der Zeit und der Situiertheit zu verorten. Besonders ihr Werk *Melons (At a Loss)*, das sie erstmals 1998 aufführte und 1999 auf Video aufnahm, hebt die Nicht-Linearität und geringe Narrativität hervor, wie die Künstlerin mit ihrem Körper umgeht, genauer gesagt, mit dem asiatischen weiblichen Körper. Durch die Low-Tech-Ästhetik des Videos wirkt die Arbeit wie eine zufällig aufgenommene Szene. Chang schneidet und sägt mit einer Art Fleischermesser an ihrer üppigen Brust, die aus einer Melone besteht. Wissenschaftler\*innen wie Lin

---

<sup>47</sup> Aus dem Interview der Autorin mit E. Hoffmann, 2022.

<sup>48</sup> Siehe Katharina Fink, „Attack time: A Feminist Artistic Refusal“, in: *Empowerment* 2022, Übers. Leonhard Unglaub, S. 141.

Ming deuten dies als die Konfrontation der Betrachter\*in mit stereotypen Vorstellungen vom asiatischen weiblichen Körper (Ethnizität, Sex, die Geschichte des von der Tante geerbten Tellers als einem chinesischen Brauch).<sup>49</sup> Die Geschichte von ihrer verstorbenen Tante erzählt Chang mit einem breiten kalifornischen Akzent, was noch einmal mehr mit den verinnerlichten Klischeevorstellungen über asiatische Frauen bricht.<sup>50</sup> Bevor die Hoffmanns dieses Werk erwarben, hatten sie 1998 die technisch gleichermaßen einfache Performance von Chang auf der Art Basel in Basel gesehen.<sup>51</sup> Bei den (weißen, westlichen) Zuschauer\*innen auf der Kunstmesse dürfte die Präsentation noch mehr Unbehagen und ein wenig schmeichelhaftes Spiegelbild der eigenen Klischees hervorgerufen haben.

In Katarzyna Kozyras *The Rite of Spring* (1999–2002) sieht Erika Hoffmann, die seit Jahren mit der Künstlerin befreundet ist, eine ähnliche Verbindung zwischen Thematik und technischer Subtilität:

Mich interessierte, wie Katarzyna im Mythos des *Sacre du Printemps* nicht nur die Diskussion über Gender, sondern auch über das Alter aufgriff. In ihrer Umdeutung des Rituals werden statt einem schönen, jungen Mädchen hässliche Alte geopfert. [...] Ebenso interessierte mich die Herstellung der Stopp-Motion-Aufnahmen für die Sechs-Kanal-Videoinstallation. [...] Welche Tollkühnheit gehört dazu, sich eine solche Animation – auch wenn sie nur 32 Sekunden lang ist – vorzunehmen, und welche Obsession, sie fertigzustellen.“<sup>52</sup>

Es war hier hauptsächlich der Kontrast zu dem originalen Ballett von Impresario Sergej Diaghilew und Komponist Igor Strawinsky aus dem Jahr 1913, in dem Erika Hoffmann eine Opulenz erkennt, welcher sich Kozyras Videoarbeit in ihrer

---

<sup>49</sup> Siehe Lin Ming, „Re-presenting the Asian Woman: Patty Chang’s Performance Art of the Late 1990s“, in: *pattychang.com*, [https://static1.squarespace.com/static/57a3a21859cc68cdfbfc0c9d/t/58e79c4e37c5814cee38a369/1491573839528/2006\\_Representing+Asian+Women\\_ming+.pdf](https://static1.squarespace.com/static/57a3a21859cc68cdfbfc0c9d/t/58e79c4e37c5814cee38a369/1491573839528/2006_Representing+Asian+Women_ming+.pdf) (aufgerufen am 26. November 2022).

<sup>50</sup> Patty Chang wurde als Tochter chinesischer Eltern im kalifornischen San Francisco geboren.

<sup>51</sup> Außerdem luden die Hoffmanns Patty Chang ein, *Melons (At a Loss)* ein weiteres Mal auf einer privaten Party in ihren Berliner Räumlichkeiten aufzuführen, wo auch die Videoarbeit *Fountain* als Schleife gezeigt wurde.

<sup>52</sup> Siehe die Aussage von E. Hoffmann, „Erika Hoffmann-Koenige über Katarzyna Kozyra“, in: *So let the artists do it. Gespräche mit zehn Künstlerinnen und Künstlern aus der Sammlung Hoffmann*, hrsg. von Isabel Parkes, Berlin: Distanz Verlag, 2021, S. 45–46.

„behelfsmäßigen Form der Darstellung“ entgegenstellt.<sup>53</sup> Aussagen wie diese bekräftigen nicht nur das Interesse der Sammlerin an der Ästhetik eines Jahrzehnts, dessen Videokunst maßgeblich von Frauen geprägt wurde, sondern zeigen auch die Vorliebe der Sammlerin für Dissonanzen, Brüche mit gesellschaftlichen Normen und die direkte Konfrontation mit dem Ich der Betrachter\*in.

Das Konzept des „Spiegelbilds“ wird in Patty Changs *Fountain* von 1999 explizit behandelt (Abb. 2). In diesem Sammlungswerk wird die Trope des Sich-Spiegelns zum eigentlichen Motiv, denn das Werk zeigt, wie die Künstlerin Wasser von ihrem Spiegelbild schlürft. Hierfür filmte sie sich aus nächster Nähe. Die Einstellung fokussiert auf das Gesicht der Künstlerin, die sich über einen mit Wasser benetzten Spiegel auf dem Boden beugt. Dabei betrachtet sie sich äußerst sorgfältig, gleich dem Narziss aus der griechischen Mythologie, wie Erika Hoffmann sich vorstellt: „Was wir in der Projektion sehen, ist ein maßloses Trinken von Wasser, Aug in Auge mit dem eigenen Spiegelbild, eine narzisstische Disposition, die vorgibt, sich selbst zu genügen, aber nicht genug von sich bekommen kann. Das scheint mir unsere heutige gesellschaftliche Situation zu reflektieren, unsere unersättliche Selbstliebe, die einen kritischen Punkt erreicht hat.“<sup>54</sup> Anstelle eines männlichen Narziss zwingt die Frau in dem Video die Betrachter\*innen, selbst „in den Spiegel zu schauen.“ Während frühe feministische Wissenschaftler\*innen wie Griselda Pollock wegen des ausbeuterischen männlichen Blicks in den 1970er-Jahren von der Zurschaustellung des (nackten) Frauenkörpers in der Kunst abrieten, zeigten sich die Kunsthistorikerinnen der 1990er-Jahre optimistischer.<sup>55</sup> Amelia Jones, zum Beispiel, glaubt, dass Performance- und Videokunst, die den weiblichen Körper zum Gegenstand hat, nicht nur erotisierend und politisch sein kann, sondern sich auch gegen eine patriarchale Produktion femininen Bilder (hier der ‚male gaze‘) zu stellen vermag.<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> Siehe Interview der Autorin mit E. Hoffmann, 2022.

<sup>54</sup> Siehe Interview Kort, 2009, S. 87.

<sup>55</sup> Siehe Griselda Pollock, „What’s Wrong with Images of Women?“, in: *Screen education* (24/1977), S. 25–33.

<sup>56</sup> Siehe Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998).

Pionierinnen der Videokunst wie Ulrike Rosenbach bezweckten eine Aneignung und Dekonstruktion des Videobilds, denn das Video war ihnen ein „unvoreingenommenes Medium“, das heißt, nicht männlich dominiert wie die Malerei oder historisch aufgeladen.<sup>57</sup> Für Videos aus den 1990ern ist der Akt der Selbstreferenz kennzeichnend – wie in Changs Werk deutlich wird. Während es in Rosenbachs Aussage auch um die Mythenbildung in der feministischen Kunstpraxis geht, kann, wie Sigrid Adorf nahelegt, der Einsatz des Künstlerinnenkörpers ebenso als narzisstischer Versuch der Selbstdefinition gelesen werden, nämlich dadurch, dass die Künstlerin „[...] in ihrem Eintauchen in den elektronischen Bilderstrom das Wasser einer Theorie selbstverliebter Knaben [aufwühlt ...]“.<sup>58</sup> In einer früheren Darstellung fragt sich Rosalind Krauss, an welchem Punkt die „Selbstbetrachtung der Künstler\*innen als ein Narzissmus gesehen werden muss, der für Videoarbeiten so endemisch ist“, dass sie ihn „als das Hauptmerkmal des gesamten Genres verallgemeinern sollte“.<sup>59</sup> Krauss argumentiert in ihrer relativ psychologischen Darstellung im Großen und Ganzen mit der Einbeziehung des Körpers der Künstler\*in und/oder der Zuschauer\*innen, die von sich selbst umgeben oder eingekapselt sind. Dieser Gedanke wurde von zeitgenössischen Medienwissenschaftler\*innen wie Alisa Kronberger als das Ich der Künstlerin/Zuschauer\*in interpretiert, das sich als Double auf den Monitor überträgt und die Subjektivität des Individuums „in ein anderes (Spiegel-) Objekt“ transformiert.<sup>60</sup>

Obwohl diese Untersuchungen, besonders bei Krauss, eine klare Definition und Abgrenzung von dem psychologischen Begriff des Narzissmus vermissen lassen, sollten diese Konzepte hier dennoch Verwendung finden. Vor diesem Hintergrund fasst die Metapher des Spiegelbilds nicht nur einen Akt des affirmativen Selbstbezugs bei Künstlerinnen wie Patty Chang und Katarzyna Kozyra. Eine Selbstreflexion der Sammlerin in diesen Videos lässt sich ebenfalls erahnen, denn ihre

---

<sup>57</sup> Siehe Ulrike Rosenbach, „Video als Medium der Emanzipation“, in: *Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute*, Hrsg. Rosanne Altstadt und Rudolf Frieling (Ostfildern: Hatje Cantz, 2006), S. 99-102; hier 101.

<sup>58</sup> Siehe Sigrid Adorf, „Narzisstische Splitter. Video als feministische Botschaft in den 70er Jahren“, in: *Medien und Kunst: Geschlecht, Metapher, Code*, Hrsg. Susanne von Falkenhausen et. al. (Marburg: Jonas-Verlag, 2004), S. 81 f.

<sup>59</sup> Siehe Rosalind Krauss, „Video: The Aesthetics of Narcissism“, in: *October*, Bd. 1 (Frühjahr, 1976), Übers. Leonhard Unglaub, S. 50–64; hier 50.

<sup>60</sup> Siehe Alisa Kronberger, *Diffractionsereignisse der Gegenwart. Feministische Medienkunst trifft Neuen Materialismus*, (Bielefeld: transcript, 2022), S. 81. Kronberger zitiert aus Krauss' „Video: The Aesthetics of Narcissism,“ *October* 1976, S. 55.

Aussagen vermitteln nicht nur Informationen über die Werke, sondern auch ihre persönliche Beziehung, die sich in der Betrachtung dieser Videos über die Jahre entwickelt hat. Die Arbeiten transportieren die Empfindungen, Assoziationen und das Wissen, das sie mit ihnen verbindet. Das lässt sich auch an dem Material ablesen, das sie zu diesen Werken gesammelt hat, denn hiermit ergänzt sie fortlaufend Bedeutungen und Einsichten. In einem ontologischen Sinn lässt sich die These aufstellen, dass die Videoarbeiten und die Werke der Sammlung generell durch Erika Hoffmanns intellektuelle Interaktion und ihren Austausch mit den Künstler\*innen eine Erweiterung erfahren. Um diese Idee zu verdeutlichen, werde ich mit dem Ansatz des Akteur-Netzwerks noch einmal aufgreifen, wie sie Künstler\*innen einbezieht und sich mit ihnen auseinandersetzt.

### Kooperationen: Eine aktive Beschäftigung mit Künstler\*innen

Eine besondere Modalität im Zusammenhang mit weiblichen Netzwerken in der zeitgenössischen Kunstwelt zeigt sich in der Art und Weise, wie Frauen zusammenarbeiten: als Kollektive, Vereinigungen oder in Form von Kooperationen. Diese Begriffe finden häufig Verwendung bei der Beschreibung von Künstlerinnengruppen oder Künstlerinnenduos, die sich prozess- oder ergebnisorientiert solidarisch unterstützen.<sup>61</sup> Schon 2004 untersuchte Grant Kester allgemeiner dieses Phänomen solcher Gemeinschaften und künstlerischen Kollaborationen.<sup>62</sup> Er beschäftigte sich eingehend mit Ländern wie Myanmar, Senegal und anderen, die von der westlichen Kunstwelt schon viel zu lange übersehen worden waren. Erst kürzlich wurden diese Begriffe in ihrer Bedeutung aufgefrischt, indem sie mit aktivistischer und/oder feministischer Kunstpraxis in Verbindung gebracht wurden.<sup>63</sup> Nicht nur Künstler\*innen, sondern auch Kunstinstitutionen wollen ein

---

<sup>61</sup> Vgl. z.B. die neueste Anthologie zum Feminismus, den Katalog *Empowerment*, Kunstmuseum Wolfsburg. Siehe hier besonders Katharina Koch, *In a Collective Way. Practices and Challenges of (Feminist) Collaborations in the Field of Art*, in ders., Beitin and Ruhkamp 2022, S. 129–32. Siehe auch Maria Lind, „Complications. On Collaboration, Agency and Contemporary Art“, in: *New Communities*, Hrsg. Nina Möntmann (Toronto: The Power Plant and Public Books, 2009), S. 54.

<sup>62</sup> Siehe Grant Kester, *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art* (Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2004); *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (Durham; London: Duke University Press, 2011).

<sup>63</sup> Recht prominent durch ruangrupas Konzept von Künstler\*innenkollektive und Kooperationen bei der documenta fifteen im Jahr 2022. Zudem wurde 2021 der Turner Prize erstmals an ein Kollektiv, an die irische Künstler\*innengruppe Array Collective, verliehen.

Stück vom Kuchen abhaben: Über Künstler\*innen, die mit (städtischen) Gemeinschaften zusammenarbeiten – wie im Fall von Tania Bruguera's „relationaler Kunst“<sup>64</sup> für die Turbine Hall Commission 2018 der Tate Gallery of Modern Art – wollen sich Museen als gemeinschaftsorientiert und solidarisch darstellen. Die Vergabe von Aufträgen an unterrepräsentierte Künstler\*innen (Frauen, ethnische Minderheiten) durch öffentliche Museen könnte jedoch Gefahr laufen, zu einer Alibihandlung zu werden, anstatt den Kanon der westlichen Kunstgeschichte tatsächlich zu diversifizieren.<sup>65</sup>

Bei privaten Sammler\*innen lässt sich das Gegenteil behaupten. Abgesehen von einigen sich clever vermarktenden Sammlern wie Charles Saatchi oder François Pinault geben Sammler\*innen wie Erika Hoffmann nur selten Einzelheiten über ihre Beziehungen zu Künstler\*innen preis, um ihre Sammlung zu bewerben. Wenn es um die Schaffung neuer künstlerischer Arbeiten geht, sei es im öffentlichen oder privaten Bereich, wird die unfertige Arbeit nicht den Blicken des Publikums preisgegeben, sondern zumeist erst als abgeschlossenes Werk präsentiert. Wie jedoch Martha Buskirk hervorhebt, prägen die Formen der Zusammenarbeit von Museen und anderen Institutionen mit Künstler\*innen – sie beschreibt diese Prozesse als „Verhandlungen“ – „dramatisch die öffentliche Präsentation von Kunst.“<sup>66</sup> Da ein wesentlicher Teil der Sammlung Hoffmann als Schenkung an die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden gegangen ist, werden viele der hier besprochenen Werke auch öffentlich gezeigt werden. Auf welche Weise kann sich die Zusammenarbeit von Sammler\*in und Künstler\*in im Allgemeinen auf ein Kunstwerk auswirken? Durch die genauere Betrachtung dieser „Modalitäten“ anhand einiger Beispiele sollen Aspekte der Zusammenarbeit von Erika Hoffmann und Künstler\*innen sowie deren Bedeutung für die Sammlung erörtert werden.

Zentral ist hier die Vorstellung, dass alle, die an diesen künstlerischen Beziehungen beteiligt sind, de facto zur Gestaltung der Kunstwerke beitragen. Damit

---

<sup>64</sup> Die Künstlerin selbst beschreibt ihre Praxis als „arte útil“, dt. „nützliche Kunst“.

<sup>65</sup> In mehreren Fällen von Auftragsarbeiten für Museen habe ich dieses Problem diskutiert. Siehe Franziska Wilmsen, *Commissioning the Contemporary: Museum Brands, Art Trends and Creative Networks* (Loughborough: Loughborough University Research Repository, 2020).

<sup>66</sup> Siehe Martha Buskirk, „The Museum as Producer“, in: *Now–Tomorrow–Flux. An Anthology on the Museum of Contemporary Art*, Hrsg. Beatrice von Bismarck und Peter J. Schneemann (Zürich: Jrp Ringier, 2017), S. 107–16, hier S. 110.

kommen wir zum Kern von Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie, die in den Sozialwissenschaften als eine eher vereinfachende Methode dient, um gesellschaftliche Entitäten zu betrachten, ohne sich auf deren intransparente Wechselwirkungen zu konzentrieren (was eine Schwachstelle in Bourdieus Theorie ist). Der entscheidende Punkt ist, dass nach Latour sowohl Menschen als auch Dinge ein Netzwerk bilden und bestimmen können, so dass alle Entitäten Akteure sind und auf alle in der sozialen Gruppe Beteiligten einwirken.<sup>67</sup> Das bedeutet, dass in Mikromilieus wie Erika Hoffmanns Künstler\*innen-Netzwerk alles und jede – vom Faxgerät für die Kommunikation bis hin zu den für die Produktion verantwortlichen Ateliermitarbeiter\*innen – als gleichermaßen wichtig für den künstlerischen Entstehungsprozess verstanden werden. Angesichts dieser Fülle von Faktoren soll mir lediglich die Korrespondenz beziehungsweise die Aussagen, die den Austausch zwischen Sammlerin und Künstlerinnen dokumentieren, dazu dienen, diese Einflüsse genauer zu fassen.

Die Kooperationen der Sammlerin lassen sich in drei Stränge unterteilen: Werke, die nach den Angaben oder in Absprache mit Künstlerinnen entstanden sind, Auftragsarbeiten sowie Geschenke der Künstlerinnen. Wie schon erwähnt, kam es zu Erika Hoffmanns erster „Kooperation“ als sie die Kleidungsentwürfe von Ljubow Popowa und Warwara Stepanowa in den Werkstätten von Van Laack umsetzte. Man kann sich vorstellen, dass dies ein eher schwieriges Unterfangen war, weil beide Künstlerinnen schon verstorben waren und zu ihren Originalentwürfen nicht mehr befragt werden konnten. Die Umsetzung dieser Entwürfe erforderte zwangsläufig handwerkliches Fachwissen und Respekt vor dem künstlerischen Erbe der beiden Frauen. Teresa Muraks Land-Art-Arbeit *Rasensculptur* (1996; Abb. 3) in einem der Innenhöfe des Sophie-Gips-Geländes stellt einen ähnlichen Fall von Beteiligung der Sammlerin dar. Das Werk besteht aus einer geneigten Rasenfläche, in der sich eine Schwelle scheinbar aus der Erde erhebt, während die gegenüberliegende Seite in den Erdboden sinkt. Das Gebilde ist von Cortenstahl eingefasst. Obwohl die Rasensculptur so wirkt, als sei sie speziell für diesen Außenraum entstanden, war sie von der Künstlerin ursprünglich in einem anderen Rahmen konzipiert worden, wie Erika Hoffmann erzählte.<sup>68</sup> Auf die Initiative der

---

<sup>67</sup> Siehe Bruno Latour, „On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications“, *Soziale Welt* 47, Nr. 4 (1996), S. 369–81.

<sup>68</sup> Siehe Interview der Autorin mit E. Hoffmann, 2022.

Sammlerin hin wurde das Werk schließlich auf ihrem Berliner Grundstück realisiert.

Als die Hoffmanns in den 1980er-Jahren noch in Mönchengladbach lebten, besuchte Teresa Murak das Sammlerpaar mehrfach und wohnte dabei in deren Gartenhaus. Bei einem ihrer Besuche, so erzählt Erika Hoffmann, skizzierte die Künstlerin eine Skulptur für den privaten Garten, die in den Boden eingelassen werden sollte – eine Komposition, die das Sammlerpaar nie für diesen Garten vorgesehen hatte.<sup>69</sup> Später, als die Wohnräume in Berlin saniert wurden, beauftragte Erika Hoffmann mehrere Landschaftsarchitekten mit der Gestaltung des Gartens im Innenhof. Sie war jedoch mit keinem der Entwürfe zufrieden, gestaltete den Garten stattdessen selbst und bat Teresa Murak, ihr Werk den neuen Gegebenheiten in Berlin anzupassen. Erika Hoffmann erklärt:

[Sie sollte] uns dafür diese Skulptur, die sie in Mönchengladbach vorhatte, zeichnen. Und das hat sie getan [für Berlin]. Das hat sie als Konstellation, also als Sternbild bezeichnet und hat mir erklärt, das sei so, als ob ein Sternbild vom Himmel gefallen wäre. Und wie das realisiert werden sollte, davon wusste sie nichts [...]. Und dann haben wir [das] eben mit einem Stahlbauer, der bei uns sowieso arbeitete [umgesetzt]. Also die Form ist, oder sagen wir mal die Linien und auch die Schräge, das ist alles vorgegeben von ihr. Aber dass es da diese Cortenstahl-Wände gibt, das ist unsere Lösung gewesen.<sup>70</sup>

Diese Beschreibung zeigt zum einen, wie sich das erste Konzept für das Kunstwerk auf der Basis der zwischenmenschlichen Beziehung von Sammlerin und Künstlerin und durch langfristiges Nachsinnen über das künstlerische Konzept über die Jahre entwickelte und veränderte. So ergriff Erika Hoffmann später die Gelegenheit, die in den künstlerischen Zeichnungen und im Gedächtnis bewahrte *Rasenskulptur* zusammen mit Teresa Murak umzusetzen. Außerdem stellen die frühen Entwürfe der Künstlerin eine Art Anleitung dar, sogar eine Ergänzung zum eigentlichen Werk, und konstituieren ein kritisches Element in seiner Entstehung. Zum anderen zeigt dieser Fall aber auch, dass eine Koproduktion für die Sammlerin nicht gleichbedeutend ist mit Unvorsichtigkeit. Das gemeinsam

---

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> Ibid.

mit Teresa Murak entstandene Werk ist das Resultat eines wohlüberlegten Unterfangens – „es sollte auf jeden Fall lange Bestand haben“, betont Erika Hoffmann.<sup>71</sup>

Solche Entstehungsprozesse können auch einen eher unvorhersehbaren Verlauf nehmen, zum Beispiel, wenn Mäzene ein Risiko eingehen, indem sie aufstrebende Künstler\*innen beauftragen, die im Vergleich zu erfahrenen Künstler\*innen noch nicht oft an Auftragswerken gearbeitet haben. Die Hoffmanns wagten jedoch das Experiment, als sie die deutsche Künstlerin Gunda Förster, die damals noch an der Hochschule der Künste in Berlin studierte, mit der Entwicklung von Werken für die Hofdurchgänge zwischen der Sophienstraße und der Gipsstraße beauftragten. Vor ihrem Auftrag für *Lichträume* (1996) hatte die Künstlerin Arbeiten in einer temporären Installation im U-Bahnhof Weinmeisterstraße gezeigt, ganz in der Nähe des neuen Zuhauses der Hoffmanns. Erika Hoffmann erklärt, dass Gunda Förster dem Sammlerpaar 1994 vorgestellt wurde. Da sie ihnen ein gut vorbereitetes Konzept zeigen konnte, stimmten sie zu, die temporäre Lichtarbeit *Red* zu finanzieren, die aus Leuchtstoffröhren bestand.<sup>72</sup>

Wegen ihrer „unglaublich präzisen und soliden Arbeitsweise“ entschieden sich die Hoffmanns, sie mit der Gestaltung von Lichtarbeiten für fünf Durchgänge auf ihrem Grundstück zu beauftragen. Laut Erika Hoffmanns Notiz in der Werkmappe zu Gunda Förster hatte die Künstlerin für jeden Durchgang eine andere geometrische Anordnung mit Leuchtröhren entwickelt.<sup>73</sup> Ihre Gestaltungen bezogen sich explizit auf diese Orte und wurden dauerhaft installiert. Die Beauftragung führte hier zu einer fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen einer jungen Berliner Künstlerin und einem experimentierfreudigen Sammler\*innenpaar in einer aufstrebenden Kunsthauptstadt Europas. Man könnte also sagen, dass die Hoffmanns über dieses erste temporäre Werk (ein Versuch nach der Trial-and-Error-Methode) das Vertrauen gewannen, auch mit weniger erfahrenen Künstler\*innen zu arbeiten – wobei Erika Hoffmann auch auf das Know-how zurückgreifen konnte, das sie bei ihrer Arbeit als Kuratorin für die Ausstellung *Buchstäblich* erworben hatte. In diesem Akt des Zusammenarbeitens brachten alle Beteiligten ihre Fähigkeiten und Kenntnisse ein, um den Auftrag zu realisieren. Beide Parteien profitierten von dem Austausch.

---

<sup>71</sup> Ibid.

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Siehe Werkmappe *Gunda Förster, Lichträume 1996*.

Während sich die Vergabe eines Auftrags als ein materieller und immaterieller Austausch zwischen Sammler\*in und Künstler\*in sehen lässt, wird der Akt des Schenkens oft anders wahrgenommen. Man könnte argumentieren, dass die *Rasenskulptur* von Teresa Murak ein Geschenk war, da weder ein Vertrag geschlossen noch der Auftrag offiziell von Erika Hoffmann erteilt wurde. Diese Deutung ließe sich mit weiteren Sammlungsarbeiten von Murak stützen, die die Hoffmanns in ihrer Zeit in Mönchengladbach und Köln teils erwarben und teils als Geschenke der Künstlerin empfangen haben. Hierzu zählt *Leibmaske* (1992), für die sich die Künstlerin von den weiblichen Körpermasken des Makonde-Volkes aus Tansania inspirieren ließ, die sie im Kölner Haus der Hoffmanns sah.<sup>74</sup> Obwohl die Schenkung ein wirksames Mittel für Künstler\*innen ist, um bestimmte, als passend eingeschätzte Werke neben anderen Erwerbungen von Sammlern zu positionieren, glaube ich, dass dieser Akt hier den persönlichen und intellektuellen Dialog zwischen dem Sammlerpaar und Teresa Murak zum Ausdruck bringt. Durch ihren direkten, engen Kontakt ohne eine\*n Galerist\*in als Vermittler\*in fand die Künstlerin in Erika Hoffmann nicht nur eine Mäzenin; hier entstand eine Freundschaft und geistige Nähe, die in einer Zeit, in der Käufe und Verkäufe im Vordergrund stehen, ein willkommenes Gegengewicht zu marktgesteuerten Werten bilden kann, um mit einem Gedanken aus Lewis Hydes „The Gift (Die Gabe)“ zu schließen.<sup>75</sup>

Diese Freundschaften mit Künstler\*innen – Freundschaften, die gleichsam in den Kunstwerken verkörpert sind und von ihnen ausstrahlen – spenden Erika Hoffmann auch Energie und regen ihre Kunstbetrachtung an. Wie oben dargelegt, haben die engen Beziehungen, die sie insbesondere zu Künstlerinnen knüpfte, ein unterstützendes und dauerhaftes Netzwerk entstehen lassen, das eine fortlaufende Auseinandersetzung mit der Sammlung und den Kunstwerken fördert. Dieses Netzwerkmodell der Sammlung Hoffmann könnte zum Vorbild bei der Entwicklung nachhaltigerer Netzwerke von öffentlichen Museen und Künstler\*innen werden.

---

<sup>74</sup> Siehe Staatliche Kunstsammlungen Dresden, „Werke aus der Schenkung Sammlung Hoffmann (2): Teresa Murak, Leibmaske“, *YouTube*, 2. Dezember 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=wFXMI2msffM> (aufgerufen am 21. November 2022).

<sup>75</sup> Siehe Lewis Hyde. *The Gift. How the Creative Spirit Transforms the World*. Edinburgh, New York und Melbourne: Canongate, 2007. S. xvi.

## Verzeichnis der Abbildungen

Die Autorin hat sich bemüht, alle Urheberrechtsinhaber\*innen zu ermitteln und hat versucht, sie zu kontaktieren. Die hier gezeigten Abbildungen fallen jedoch unter das deutsche Zitatrecht nach § 51 UrhG. Sollten Sie davon betroffen sein, wenden Sie sich bitte an die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden oder die Sammlung Hoffmann, Berlin.



Abb. 1: VALIE EXPORT, Action Pants: Genital Panic, 1969. Selbstinszenierung, Siebdruck auf Papier, Foto: Peter Hassmann. © VALIE EXPORT und VG Bild Kunst, 2022. Courtesy VALIE EXPORT.



Abb. 2: Patty Chang, Fountain, 1999, SD-Video, 5:30 Minuten, Präsentation 2019/20, Courtesy die Künstlerin und Sammlung Hoffmann, Berlin.

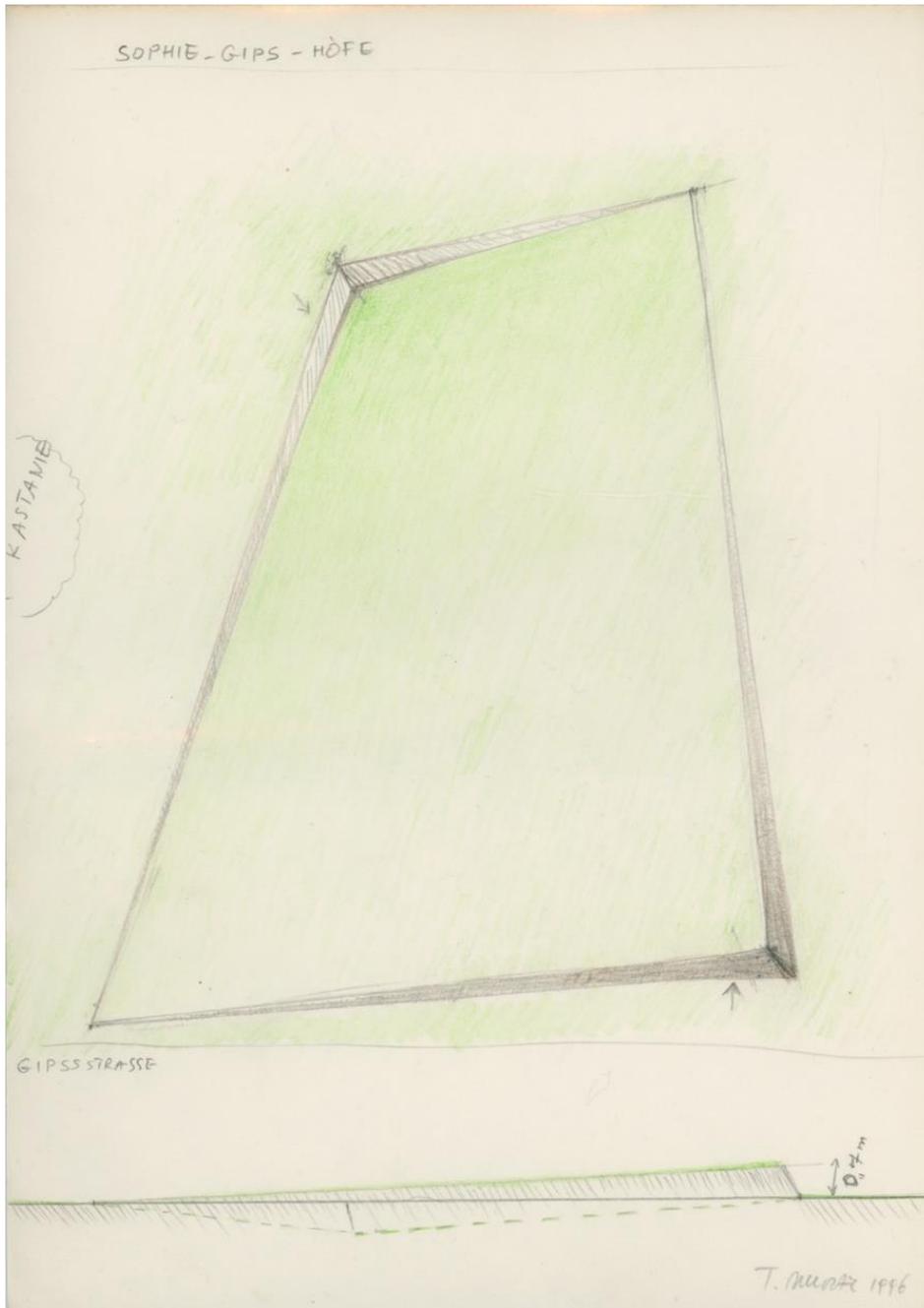


Abb. 3: Teresa Murak, Zeichnung für Rasenskulptur, 1996. Dauerhafte Installation im Innenhofgarten.  
Courtesy Sammlung Hoffmann, Berlin.

## Primärquellen

Teilstrukturiertes Interview mit Erika Hoffmann-Koenige, Sophie-Gips-Höfe, Berlin, 20. Juni 2022.

## Archivreferenzen

Gesichtete Mappen, sortiert nach Namen der Künstlerinnen:

- Vanessa Beecroft
- Monica Bonvicini
- Patty Chang
- Olga Chernysheva
- Anne Katrine Dolven
- Tracey Emin
- VALIE EXPORT
- Gretchen Faust
- Gunda Förster
- Katharina Grosse
- Hannah Hallerman
- Zuzanna Janin
- Leiko Ikemura
- Sejla Kamezić
- Kimsooja
- Iwajla Klinke
- Katarzyna Kobro
- Nina Kogan
- Silvia Kolbowski
- Katarzyna Kozyra
- Barbara Kruger
- Yayoi Kusama
- Julie Mehretu
- Ana Mendieta
- Charlotte Moorman
- Teresa Murak
- Natalia LL (Natalia Lach-Lachowicz)
- Helga Natz
- Pipilotti Rist
- Olga Rosanova
- Jenny Saville
- Gundla Schulze-Eldowy
- Chiaru Shiota
- Nancy Spero
- Joëlle Tuerlinckx
- Dorothee von Windheim

## Bibliografie

ADORF, SIGRID. 2004. „Narzißtische Splitter. Video als feministische Botschaft in den 70er Jahren“ in: *Medien und Kunst: Geschlecht, Metapher, Code*. Hrsg. Susanne von Falckenhausen, Silke Förschler, Ingeborg Reichle und Bettina Uppenkamp. Marburg: Jonas-Verlag, S. 72–86.

ANON. 2008. „Hermann Nitsch bekommt Museum in Neapel“ in: *Tagesspiegel*, 20. August (13. November 2022). <https://www.tagesspiegel.de/kultur/hermann-nitsch-bekommt-museum-in-neapel-1685824.html>.

BEITIN, ANDREAS; KATHARINA KOCH UND UTA RUHKAMP. 2022. *Empowerment. Art and Feminisms*. Engl. Textbeilage. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg. Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg.

BELK, RUSSELL UND MELANIE WALLENDORF. 1994. „Of Mice and Men: Gender Identity and Collecting“ in: S. M. Pearce (Hrsg.). *Interpreting Objects and Collections*. London, Routledge, S. 240–253.

BOURDIEU, PIERRE. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Übersetzung

Richard Nice. London; Melbourne: Routledge and Kegan Paul Ltd.

BROWN, KATHRYN. 2017. „Public vs Private Art Collections: Who Controls our Cultural Heritage?“ in: *The Conversation*, 11. August.

--2019. „Private Influence, Public Goods and the Future of Art History“ in: *Journal for Art Market Studies*. Bd. 3, Nr. 1.

BUSKIRK, MARTHA. 2017. „The Museum as Producer“ in: *Now-Tomorrow-Flux. An Anthology on the Museum of Contemporary Art*. Hrsg. Bismarck, Beatrice von; Heike Wunder und Peter E. Schneemann. Zürich: JRP Ringier, S. 107–66.

COLLECTING NOW. 2010. *Quellen zeitgenössischen Kunstsammelns. Interview mit Erika Hoffmann* (1. Februar 2010), [http://www.collectingnow.de/wp-content/uploads/2012/04/COLLECTING-NOW\\_Interview-Erika-Hoffmann\\_100201.pdf](http://www.collectingnow.de/wp-content/uploads/2012/04/COLLECTING-NOW_Interview-Erika-Hoffmann_100201.pdf).

DEARBORN, MARY V. 2004. *Mistress of Modernism: The Life of Guggenheim*. New York City, NY: Houghton Mifflin Harcourt.

STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN DRESDEN. 2020. „Werke aus der Schenkung Sammlung Hoffmann (1): Teresa Murak, Ohne Titel (Handschuhe)“. *YouTube*, 2. Dezember (21. November 2022). <https://www.youtube.com/watch?v=zQHWM9pQCoU&t=15s>.

-- 2020. „Werke aus der Schenkung Sammlung Hoffmann (2): Teresa Murak, Leibmaske“. *YouTube*, 2. Dezember 2020 (21. November 2022). <https://www.youtube.com/watch?v=wfxMI2msffM>.

EISMANN, SONJA. 2022. „Reform Dresses, Revolutionary Suits and Blue Bras. On the Relationship between Art, Fashion and Feminism“ in: *Empowerment. Art and Feminisms*. Hrsg. Andreas Beitin et. al. Engl. Textbeilage. Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, S. 170–72.

FINK, KATHARINA. 2022. „Attack Time: A Feminist Artistic Refusal“ in: *Empowerment. Art and Feminisms*. Hrsg. Andreas Beitin et. al. Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, S. 141–43.

GNYP, MARTA. 2015. *The Shift: Art and the Rise to Power of Contemporary Collectors*. Stockholm, Art and Theory Publishing.

GØRRILL, HELEN. 2020. *Women Can't Paint: Gender, the Glass Ceiling and Values in Contemporary Art*. London, Bloomsbury.

HOFFMANN-KOENIGE, ERIKA. 2021. „Erika Hoffmann-Koenige on Katarzyna Kozyra“ in: *So let the artists do it. Conversations with ten artists from the Collection Hoffmann*. Hrsg. Isabel Parkes. Berlin: Distanz Verlag, S. 45–6.

HYDE, LEWIS. 2007 [1979] *The Gift. How the Creative Spirit Transforms the World*. Edinburgh, New York und Melbourne: Canongate.

JONES, AMELIA. 1998. *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

KESTER, GRANT H. 2011. *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham; London: Duke University Press.

-- 2004. *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.

KORT, PAMELA. Interview mit Erika Hoffmann-Koenige. 2009. „A Life with Art“ in: *Collection Hoffmann. With the Bicycle to the Milky Way*. Hrsg. Martin Roth. Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 75–89.

KRAUSS, ROSALIND. 1976. „Video: The Aesthetics of Narcissism“ in: *October*, Bd. 1, Frühjahr, S. 50–64.

KRONBERGER, ALISA. 2022. *Diffractionsereignisse der Gegenwart. Feministische Medienkunst trifft Neuen Materialismus*. Bielefeld: transcript.

LATOUR, BRUNO. 2005. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford; New York: Oxford University Press.

—1996. „On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few Complications“ in: *Soziale Welt* 47, Nr. 4, S. 369–81.

MCMILLAN, KATE. *Representation of Female Artists in Britain During 2019*. London: Free-lands Foundation.

MERTLITSCH, KIRSTIN. 2016. *Sisters, Cyborgs, Drags: Das Denken in Begriffspersonen der Gender Studies*. Bielefeld: Transcript.

MESKIMMON, MARSHA. 2022. „Knowing, Imaging, and Inhabiting – Earthwide and Otherwise“ in: *Empowerment. Art and Feminisms*. Hrsg. Andreas Beitin et. al. Engl. Textbeilage. Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, S. 30–35.

MING, LIN. 2015. „Re-presenting the Asian Woman: Patty Chang’s Performance Art of the Late 1990s“. *pattychang.com* (26. November 2022). [https://static1.squarespace.com/static/57a3a21859cc68cdfbfc0c9d/t/58e79c4e37c5814cee38a369/1491573839528/2006\\_Representing+Asian+Women\\_ming+.pdf](https://static1.squarespace.com/static/57a3a21859cc68cdfbfc0c9d/t/58e79c4e37c5814cee38a369/1491573839528/2006_Representing+Asian+Women_ming+.pdf).

NOCHLIN, LINDA. 2018 [1971] „Why have there been no great women artists“ in: Linda Nochlin. *Women, Art, and Power, and other Essays*. New York, Routledge.

ORDANINI, ANDREA; ANASTASIA NANNI UND JOSEPH C. NUNES. 2018. „The featuring phenomenon in music: how combining artists of different genres increases a song’s popularity“ in: *Marketing Letters*, 29, S. 485–499.

POLLOCK, GRISELDA. 1977. „What’s Wrong with Images of Women?“ in: *Screen education* 24, S. 25-33.

RAUTERBERG, HANNO. 2015. *Die Kunst und das gute Leben. Über die Ethik der Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp Verlag.

REBAUDENGO, PATRIZIA SANDRETTO RE. 2017. „Ich möchte involviert sein“. Im Gespräch mit Sabine B. Vogel in: *KUNSTFORUM International*, Nr. 244, S. 150–52.

ROSENBAACH, ULRIKE. 2006. „Video als Medium der Emanzipation“ in: *Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute*. Hrsg. Rosanne Altstatt und Rudolf Frieling. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 99–102.

RIDLER, GERDA. 2012. *Privat gesammelt – öffentlich präsentiert. Über den Erfolg eines neuen musealen Trends bei Kunstsammlungen*. Bielefeld: transcript.

ROJAS, FABIO UND PETER LISTA. 2022. „A Sociological Theory of Contemporary Art Collectors“ in: *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, Bd. 2, Nr. 52, S. 88–100. DOI: 10.1080/10632921.2021.2014010.

SMITH, ROBERTA. 1999. „ART IN REVIEW; Patty Chang“ in: *The New York Times*, 16. April, S. 35.

WALKER, GEORGINA S. 2019. *The Private Collector’s Museum: Public Good Versus Private Gain*. New York, Routledge.

VAN DER LEY, SABRINA. 2009. „Kunst und Alltag als Symbiose. Die Sammlerin Erika Hoffmann“ in: *Kunstsammlerinnen*. Hrsg. Dorothee Wimmer et. al. Berlin: Reimer, S. 205–14.

VOGEL, CAROL. 2017. „Damien Hirst Is Back With an Underwater Fantasy. Will Collectors Care?“ in: *The New York Times*, 6. April (19. November 2022). <https://www.nytimes.com/2017/04/06/arts/design/damienhirst-francois-pinault-palazzo-grassi.html>.

WILMSEN, FRANZISKA. 2020. *Commissioning the Contemporary: Museum Brands, Art Trends and Creative Networks*. Loughborough: Doktorarbeit, Loughborough University, 2020.

WIMMER, DOROTHEE; CHRISTINA FEILCHENFELDT UND STEPHANIE TASCH (Hrsg.). 2009. *Kunst-sammlerinnen. Peggy Guggenheim bis Ingvild Goetz*. Berlin: Reimer.

ZORLONI, ALESSIA AND ANTONELLE ARDIZZONE. 2016. „The Winner-Take-All Contemporary Art Market“ in: *Creative Industries Journal*, 9:1, S. 1–14.

## **Endnote**

---

<sup>i</sup> Atelier VALIE EXPORT bat mich, für die Abbildung in diesem Essay das originale Bildmaterial der Künstlerin zu verwenden und nicht die Fotografie, die ich in dieser Einleitung beschreibe. Ich hoffe deshalb, dass Erika Hoffmanns Spiegelbild, das in ihrer Fotografie zu sehen ist, durch meine Beschreibung vor dem inneren Auge der Leser\*innen entsteht.