

AUF DEN SCHULTERN VON RIESINNEN

9.3.–9.6.2024

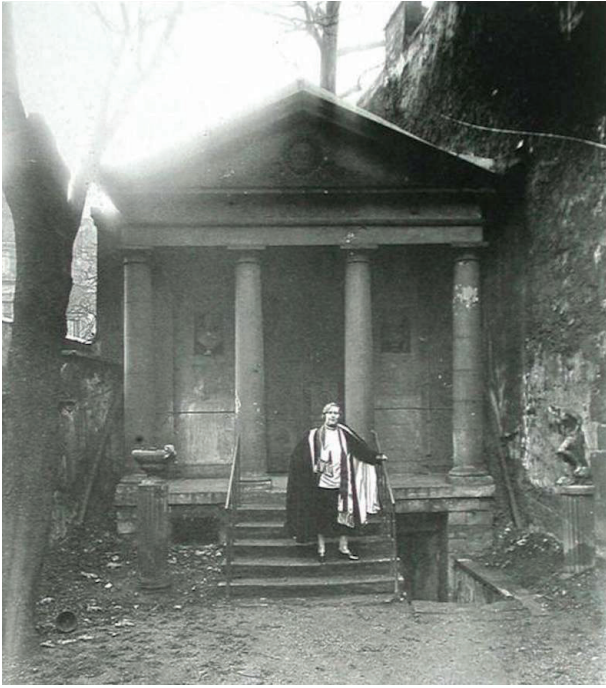
Kuratiert von [Curated by Nina Schedlmayer](#)
Kuratorische Assistenz [Curatorial Assistant Anna Mustapic](#)

Die Ausstellung *Auf den Schultern von Riesinnen* zeigt Werke von Künstlerinnen, die weibliche und queere Kreativität früherer Generationen reflektieren. Allzu lange wurde das Schaffen von Malerinnen, Bildhauerinnen, Designerinnen, Schriftstellerinnen, Musikerinnen und anderen künstlerisch tätigen Frauen zu wenig beachtet. In den vergangenen Jahrzehnten erhielten sie zunehmend den ihnen gebührenden Platz. So mangelt es Künstlerinnen im 21. Jahrhundert keineswegs mehr an Role Models. Vielmehr schreiben sie sich mit ihren Arbeiten in weibliche Genealogien ein.

Die hier vertretenen Künstlerinnen führen das Vermächtnis ihrer Vorfahrinnen fort, jener Riesinnen, auf deren Schultern sie stehen. In ihren Werken stellen sie die historischen Leerstellen, die weibliches und queeres Schaffen betreffen, spielerisch zur Diskussion und imaginieren dazu ihre eigenen Bilder (Katharina Aigner, Isa Rosenberger, Constanze Ruhm, Viktoria Tremmel). Sie setzen sich mit ihrer eigenen künstlerischen Persönlichkeit in ein Verhältnis zu den jeweils älteren Kolleginnen, treten mit ihnen in einen Dialog (Judith Augustinovič & Valerie Habsburg, Carola Dertnig, Christiana Perschon, Anna Reisenbichler, Huda Takriti). Sie plädieren für andere Sichtweisen auf den männlich dominierten kunsthistorischen Kanon (Bettina Beranek, Anna Meyer, Stefanie Seibold) und arrangieren die Perspektive auf die Geschichte kultureller Produktion mithilfe von Montagetechniken neu (Anahita Asadifar, Karin Fisslthaler). Damit reflektieren die Künstlerinnen das Leben und OEuvre früherer Generationen kreativer Frauen nicht nur in Hinblick auf die Vergangenheit, sondern auch auf die Zukunft – für jene, die nach ihnen kommen.

The exhibition *Auf den Schultern von Riesinnen* [On the Shoulders of Giantesses] features the work of women artists reflecting on the female and queer creativity of previous generations. For too long, the work of painters, sculptors, designers, writers, musicians, and other artistically creative women has received little attention. In recent decades, they have increasingly been given the space they deserve. Now, in the twenty-first century, there is no longer a lack of role models for female artists. Rather, these creative women inscribe themselves into the female artistic genealogy.

The artists presented here carry forth the legacy of their ancestors, the giantesses upon whose shoulders they stand. Their pieces playfully examine the historical gaps that affect female and queer art, filling the voids with their own works (Katharina Aigner, Isa Rosenberger, Constanze Ruhm, Viktoria Tremmel). They use their own artistic personalities to relate to their older colleagues, entering into a dialogue (Judith Augustinovič & Valerie Habsburg, Carola Dertnig, Christiana Perschon, Anna Reisenbichler, Huda Takriti). They advocate for a new perspective on the maledominated art historical canon (Bettina Beranek, Anna Meyer, Stefanie Seibold) and rearrange perspectives on the history of cultural production with the help of montage (Anahita Asadifar, Karin Fisslthaler). In this way, the artists shown in this exhibition reflect on the lives and oeuvres of previous generations of creative women not only with regard to the past – but also to the future. For those who will come after.



Barney vor ihrem Tempel
Barney in front of her temple

Katharina Aigner benannte ihr Animationsvideo *20 rue Jacob* nach einer Adresse in Paris. Dort veranstaltete die Schriftstellerin **Natalie Clifford Barney** (1876–1972) ab Anfang der 1920er-Jahre wöchentlich einen Salon, den viele lesbische und queere Teilnehmer*innen besuchten. Der heute unzugängliche Temple de l’Amitié diente als Ort für Performances sowie als Symbol für die komplexen Verbindungen dieses Zirkels. Basierend auf Beschreibungen, Fotos und Filmen rekonstruierte Aigner den Tempel als 3D-Rendering. Ihr Video beginnt skizzenhaft, nach und nach entsteht ein belebter Ort. Am Ende tritt die Künstlerin ins Bild und platziert sich so – gewissermaßen als späte Teilnehmerin – im Zirkel um Barney. Diesem nähert sich zudem die Installation *I re-read you, always for another first time* – eine Assemblage aus Büchern, Fotos, kleinen Objekten und Textilien.

Katharina Aigner named her animated video *20 rue Jacob* after the address in Paris where writer **Natalie Clifford Barney** (1876–1972) held a weekly salon starting in the early 1920s, attended by numerous lesbian and queer creatives. Now inaccessible, the Temple de l’Amitié (Temple of Friendship) once provided a place for performances that was symbolic of the complex connections of this artists’ circle. Aigner made a 3D rendering of the temple based on descriptions, photos, and films. Her video begins as a mere sketch, with a lively hub gradually emerging. At the end, the artist enters the picture and places herself – like a late participant, in a way – in the circle around Barney. Something similar is brought up by the installation *I re-read you, always for another first time* – an assemblage of books, photos, small objects, and textiles.



Claude Cahun, *Selbstportrait*, 1928

Anahita Asadifar arrangiert in ihrer Videoarbeit *... a response* Textexzerpte, Fotos der Künstlerin **Claude Cahun** und Ausschnitte aus Aufnahmen einer Talkshow zu einer vielstimmigen Komposition. Sie stellt die Frage, wer welche Geschichten erzählt, wer gehört wird und wer nicht. Zitate der Schriftstellerin Audre Lorde, der Philosophin und Essayistin Susan Sontag sowie der Schwarzen Feministin bell hooks werden begleitet von gestikulierenden Händen. „Language is also a place of struggle“, heißt es an einer Stelle, „I am speaking from a place in the margins where I am different, where I see things differently. I am talking about what I see.“ Abbildungen von Büchern mit Markierungen deuten den künstlerischen Rechercheprozess an. Eine eigene Sprache, eine eigene Stimme, einen eigenen Zugang zum Zitieren von Geschichte finden: Auch darum dreht sich *... a response*.

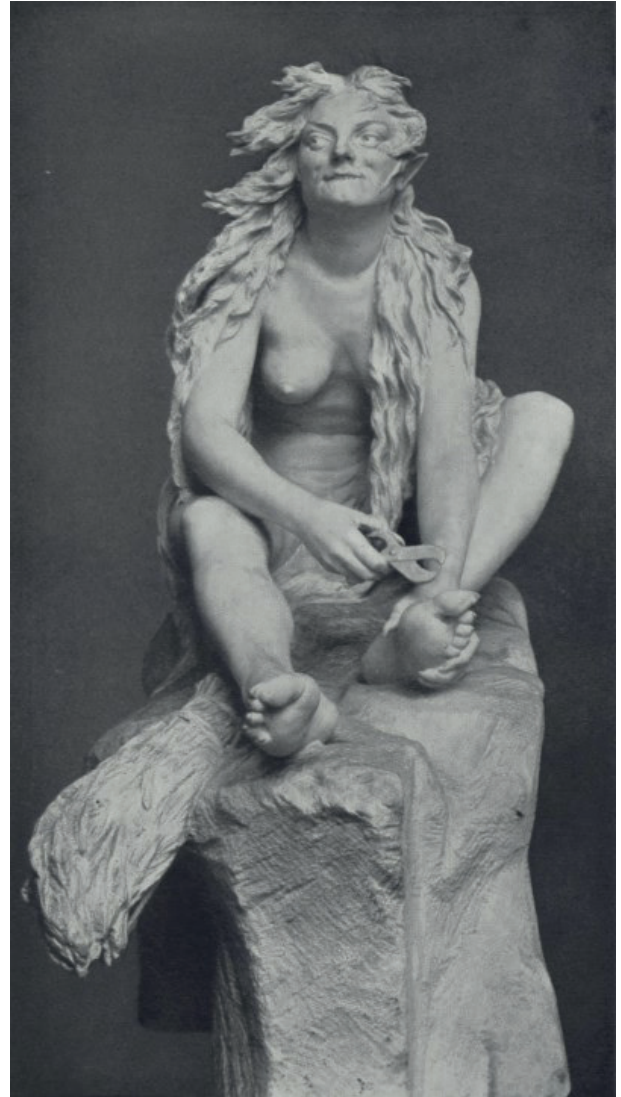
In her video work *... a response*, **Anahita Asadifar** arranges text excerpts, snippets from a talk show recording, and photos by artist **Claude Cahun** to create a polyphonic composition. She asks the question of who is telling which story, who is being heard and who not. Quotes from writers Audre Lorde, philosopher and essayist Susan Sontag, and black feminist bell hooks are accompanied by gesticulating hands. “Language is also a place of struggle,” the listener hears, “I am speaking from a place in the margins where I am different, where I see things differently. I am talking about what I see.” Illustrations of books with markings suggest an artistic research process. Finding your own language, your own voice, your own approach to quoting history: this is what *... a response* is about.



Teresa Feodorowna Ries, 1906

Teresa Feodorowna Ries
Hexe bei der Toilette für die Walpurgisnacht, 1895

Das Projekt *Zwischen den Zeilen | Die Zeilen dazwischen* von **Judith Augustinovič** und **Valerie Habsburg** basiert auf der Autobiografie der Bildhauerin **Teresa Feodorowna Ries** (1866–1956). In einer Langzeitperformance lasen Habsburg – und andere – diese vor, während Augustinovič den Text mitschrieb. In den hier präsentierten 94 Papierarbeiten notierte sie den Text einer ganzen Buchseite in jeweils einer einzigen Zeile: Er überschreibt sich selbst, verschwindet im selben Augenblick, in dem er sich manifestiert, bleibt doch präsent, vernarbt. Die Installation *Kittel FlamBOYant* spielt mit Kleidung als Komponente der Selbstinszenierung einer ambitionierten und selbstbewussten Künstlerin. Ries wurde mit ihrer 1896 hier im Künstlerhaus, heute im Wien Museum ausgestellten Skulptur *Hexe bei der Toilette für die Walpurgisnacht* berühmt.



The project *Zwischen den Zeilen | Die Zeilen dazwischen* by **Judith Augustinovič** and **Valerie Habsburg** is based on the autobiography of sculptor **Teresa Feodorovna Ries** (1866–1956). In a long-term performance, Habsburg – and others – read the book out loud, while Augustinovič writes it down. In the 94 works on paper presented here, she writes the words of an entire book page on a single line: It overwrites itself, disappearing the moment it becomes manifest, and yet remains present, a scar. The installation *Kittel FlamBOYant* plays with clothing as a component of the self-presentation of an ambitious and self-confident artist. Ries became famous with her sculpture *Hexe bei der Toilette für die Walpurgisnacht*, which was exhibited here in the Künstlerhaus in 1896 and can now be viewed at the Wien Museum.



Helene Schjerfbeck, *Selbstportrait*, 1915



Sofonisba Anguissola, *Selbstporträt*, 1554

Bettina Beranek's Serie *Schichtwechsel* spricht das Verschwinden, Ausradieren, Verunklären weiblicher Autorinnenschaft an. Als Basis dienen ihr Selbstporträts von Malerinnen – teils berühmte Künstlerinnen wie Artemisia Gentileschi, Sofonisba Anguissola oder Maria Lassnig, teils international kaum bekannte. Beranek interpretiert deren Gemälde, verschwommen und verpixelt, neu. Wer mit ihnen vertraut ist, erkennt diese zwar wieder, dennoch entziehen sie sich dem Blick. Es ist ein Spiel mit Nähe und Distanz, zu dem Beranek ihr Publikum auffordert – bisweilen schärft sich der Blick erst durch eine gewisse Entfernung. Mit *Schichtwechsel* verweist Beranek zudem auf weibliche Selbstreflexion und schlägt eine Neuerzählung der Kunstgeschichte vor.

Bettina Beranek's series *Schichtwechsel* addresses the disappearance, erasure, and obscurity of female authorship. Self-portraits of female painters become the foundation, some of revered iconic artists such as Artemisia Gentileschi, Sofonisba Anguissola, and Maria Lassnig, and some who are hardly known internationally. Beranek's paintings reinterpret them in blurred and pixelated images. Anyone familiar with the pieces will recognise them, yet they still remain hidden from view. It is a game of closeness and distance that Beranek invites her audience to play – sometimes the perception only becomes clear from afar. Beranek's *Schichtwechsel* calls upon female self-reflection and proposes a retelling of art history.



Anna-Lülja Praun

Zwei Armlehnsessel *Two armchairs*
Design: Anna Lülja Praun, ca 1960



Carola Dertnig pflegte eine intensive Beziehung zu **Anna-Lülja Praun** (1906–2004). Nach dem Tod der Architektin fotografierte sie in deren Wiener Wohnung. In der Diainstallation *Der Nachlass der Architektin Anna-Lülja Praun* tritt uns die Verstorbene über die Gegenstände und Räume entgegen, in denen sie zuletzt lebte – auf ein Foto vom Türschild folgen zahlreiche Raumansichten, sodass sich ein narrativer Fluss entwickelt. Durch Fotos, Kunstwerke und Publikationen sind Sonia Delaunay und Eileen Gray, deren Werke Praun ihrerseits inspirierten, gegenwärtig – und damit deren künstlerische Vorfahrinnen. Im weiteren Verlauf wird die Wohnung auf- und ausgeräumt, ein Leben sortiert und in Schachteln verpackt. In den Collagen auf einem Paravent entfaltet sich ein Netzwerk der Beziehungen zwischen Künstlerinnen der Moderne: ein neuer Kanon der Kunstgeschichte.

Carola Dertnig had an intense relationship with architect **Anna-Lülja Praun** (1906–2004), and took photographs of her apartment in Vienna after her death. We meet the deceased through the various objects and rooms she last lived in, seen in the slide installation *Der Nachlass der Architektin Anna-Lülja Praun* – starting with a photo of the front door sign and followed unfurling in a natural narrative flow. The photographs, works of art, and books of Sonia Delaunay and Eileen Gray, whose works inspired Praun, are present throughout – and thus their artistic predecessors. As the story progresses, the apartment is cleaned and emptied, a life is sorted and packed into boxes. The work is supplemented by collages on a room divider showing an unfolding network of relationships between modernist female artists: a new canon of art history.



Sängerin **Singer Nico**, 1966



VALIE EXPORT, *Aktionshose: Genitalpanik*, 1969
Foto: Peter Hassmann

Karin Fisslthaler unternimmt in ihren Filmen **WOMEN (Nico)* und **WOMEN (VALIE)* einen Prozess der Neubetrachtung, des Perspektivenwechsels, des Re-Arrangements. In **WOMEN (Nico)* werden Details – Hals, Stirn – aus dem Porträt der ikonischen Sängerin **Nico** alias Christa Päffgen extrahiert, multipliziert und dynamisiert. In der Hommage an **VALIE EXPORT**, die Pionierin feministischer Kunst, erscheinen Hände, Gesten und das Gewehr ihrer ikonischen Arbeit *Aktionshose: Genitalpanik* sowie Ausschnitte aus den *Körperkonfigurationen* in rasanter Folge. Die Fotos rotieren immer schneller zu dem von Fisslthaler komponierten Sound. Später kommen die Hände der Künstlerin selbst ins Bild, sie schneiden Filmstreifen, hantieren mit Schere und Bleistift – und schreiben so die Geschichte feministischer Kunst fort.

Karin Fisslthaler undertakes a process of reconsideration, perspective change, and re-arrangement in her films **WOMEN (Nico)* and **WOMEN (VALIE)*. In **WOMEN (Nico)* details from a portrait of legendary singer **Nico**, born Christa Päffgen – neck and forehead – are extracted, multiplied, and dynamized. In her homage to **VALIE EXPORT**, hands, gestures, and the rifle from the iconic piece *Aktionshose: Genitalpanik* are seen in rapid succession together with excerpts from *Körperkonfigurationen*. The photos spin faster and faster to a soundtrack composed by Fisslthaler. The artist's hands later enter the picture, cutting film strips, using scissors and pencils – and through this continuing the history of feminist art.

Anna Meyers Arbeit *Futurefeminismus (Wir lebten in 100 Jahren)* positioniert weibliches und queeres künstlerisches Schaffen der Vergangenheit und der Gegenwart neu. Da stößt Jakob Lena Knebls Fettecke auf eine Skulptur von Lynda Benglis, Courbets *L'Origine du monde* auf Lee Lozanos Gemälde einer Vagina, die zum Münzschlitz wird. Meyer spricht aktuelle feministische Diskurse an und arrangiert ihre Tafeln entlang von Themen wie Femizid, Hexenvorstellungen, Body Positivity oder Kapitalismuskritik. Die im Zeitraum von 16 Jahren entstandene Installation besteht aus Plexiglastafeln, die von der Decke baumeln: Jedes Kunstwerk ist Teil eines größeren Gefüges, das sich so oder ganz anders betrachten lässt – eine Umschreibung der Kunstgeschichte, auch in Hinblick auf die Zukunft, die schon im Titel eingebaut ist.

Anna Meyer's piece *Futurefeminismus (Wir lebten in 100 Jahren)* repositions female and queer artwork of the past and present. Jakob Lena Knebl's Fettecke meets with a sculpture by Lynda Benglis, Lee Lozano's painting of a vagina as a coin slot comes together with Courbet's *L'Origine du monde*. Meyer addresses current feminist discourses, arranging her tableaux alongside topics ranging from femicide to ideas of witchcraft to body positivity and capitalist criticism. Created over the course of 16 years, the installation is made of plexiglass panels hung from the ceiling: Every piece of art is part of a larger structure that can be viewed in one way or in an entirely different way – a rewriting of art history that also looks towards the future and is incorporated into the title.

Christiana Perschon begegnet in ihrem kollaborativen Filmzyklus, hier exemplarisch anhand zweier Filme präsentiert, älteren Künstlerinnen. Diese wurden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Wien geboren und unter völlig anderen Voraussetzungen sozialisiert als Perschon. Für ihre Annäherungen findet sie eine jeweils spezifische Sprache: Während bei **Florentina Pakosta** der Blick in den Spiegel als Leitmotiv dient, bildet bei Isolde **Maria Joham** eine Leiter in ihrem Atelier das Gravitationszentrum. Aus dem Off hört man Perschon sprechen. „Jetzt bist du schon über das Bild hinausgewachsen“, sagt sie zu Joham. So verwebt sich ihre künstlerische Persönlichkeit mit jener der anderen, älteren Künstlerinnen – „Eine solidarische Geste zwischen den Generationen, die alternatives Wissen und Spurensicherung ermöglicht“, wie Perschon sagt.

Christiana Perschon meets older artists personally in her collaborative film cycle, two of whom are presented here. They were born in Vienna in the first half of the twentieth century, socialized under entirely different conditions from Perschon: She creates a specific language for her approaches: While **Florentina Pakosta's** look in the mirror acts as a leitmotif, Isolde **Maria Joham's** centre of gravitation is a ladder in her studio. One hears Perschon speaking off camera. “Now you’ve outgrown the picture,” she says to Joham, interweaving her artistic personality with that of the other, older artists. “A gesture of solidarity between generations that enables alternative knowledge and the preservation of documentation,” states Perschon.



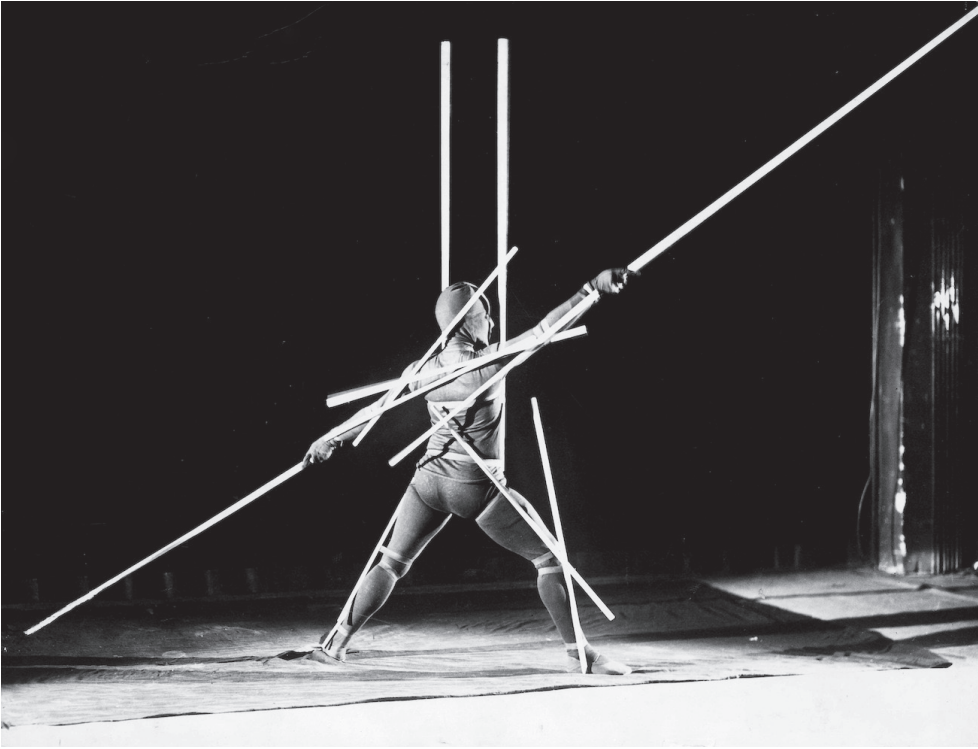
Anna Atkins, 1861



Eine Cyanotypie aus Anna Atkins' Buch
A cyanotype from Anna Atkins' book
British Algae: Cyanotype Impressions, 1843

Anna Reisenbichler bezieht sich in ihrer Arbeit auf die britische Botanikerin und Fotografin **Anna Atkins** (1799–1871). Ihre Farbstiftzeichnungen zeigen Gegenstände wie Blätter, Knochen, Gräser – Anspielungen auf die Arbeiten der „bedeutendsten Anwenderin der Cyanotypie überhaupt“ (Peter Walther). Die Cyanotypie funktioniert ähnlich wie ein Fotogramm: Gegenstände werden auf lichtempfindliches Papier gelegt und belichtet, wodurch ein Abdruck entsteht. Diesem schnellen Verfahren setzt Reisenbichler das langsame Medium der Zeichnung entgegen. Dazu zeigt sie ihre Materialsammlungen im Geiste Atkins, mit Naturalien, aber auch persönlichen Gegenständen – etwa einem Armband, Stiften, Insekten. So verknüpft Reisenbichler ihren eigenen Alltag mit dem von Atkins. Die Objektkästen, in denen sie die Dinge arrangiert, stellen zudem die Frage: Wer hat die Macht, relevantes Wissen zu definieren und zu bestimmen, was bewahrt wird und was nicht?

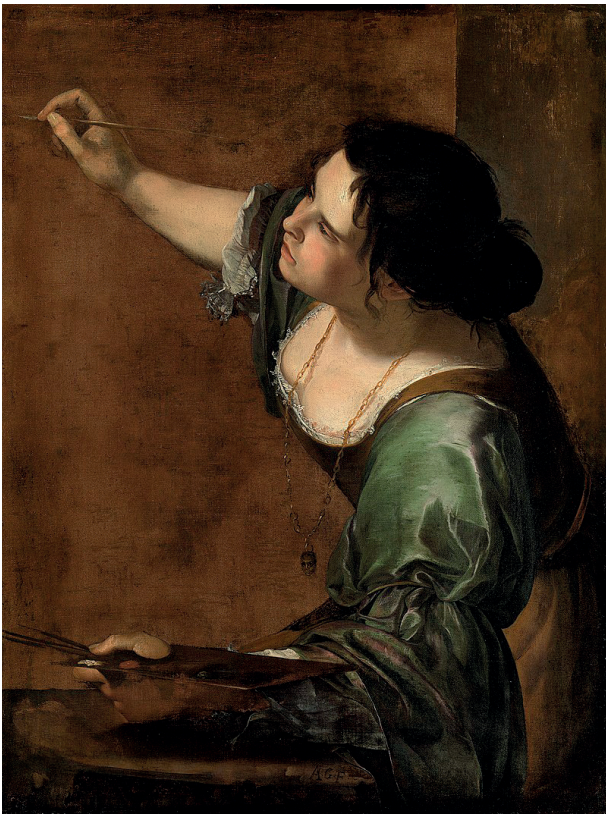
Anna Reisenbichler takes up British botanist and photographer **Anna Atkins** (1799–1871). Her coloured pencil drawings show items such as leaves, bones, and grass – allusions to the work of “the most important user of cyanotype ever” (Peter Walther). A cyanotype is similar to a photogram, with objects placed on light-sensitive paper and exposed to create a print. Reisenbichler counterpoints this with the slowness of drawing. She shows these together with self-bound books and her collections in the spirit of Atkins, but including personal objects such as a bracelet, pens, and insects that tie her everyday life with that of Atkins. She arranges the things in showcases, bringing up the question of who has the power to define what knowledge is relevant and to decide which things should be kept and which not.



Stäbetanz I., Darstellerin Performer: Manda von Kreibitz

Isa Rosenbergers Installation MANDA geht von den künstlerischen Verdiensten **Manda von Kreibitz** aus. Diese war Tänzerin und Choreografin am Bauhaus, jener Kunstschule, die wegweisend für die Avantgarde war. Gemeinsam mit dem Künstler und Bühnenbildner Oskar Schlemmer entwickelte sie den berühmten Stäbetanz – was die Kunstgeschichtsschreibung allerdings ausblendete. In Anspielung darauf bewegt sich die Tänzerin Celia Millán, teilweise ausgestattet mit Stäben, durch die Depots des Bauhauses Dessau: Orte, die es in Hinblick auf die Verdienste weiblicher Schaffender neu auszuleuchten gilt. Eine weitere Facette bildet sich in Expertinnengesprächen über Ausschlussmechanismen am so fortschrittlich geltenden Bauhaus ab. Der Titel spielt nicht nur auf den Namen der Tänzerin an, sondern auch auf das spanische Wort für „Vermächtnis“.

Isa Rosenberger's installation MANDA is inspired by the achievements of **Manda von Kreibitz**, a dancer and choreographer at Bauhaus, the art school that pioneered the avant-garde. She developed the famous stick dance together with Bauhaus artist Oskar Schlemmer – with her role in the achievement remaining largely ignored by art history writings. In Rosenberger's video, dancer Celia Millán, strategically fitted with sticks, moves through the depots of the Bauhaus Dessau – the very places that need to be lit up with a view for the achievements of female creators. Another facet that has emerged in expert discussions on the exclusion mechanisms of the Bauhaus, considered so progressive. The title alludes not only to the name of the dancer, but also to the Spanish word for “legacy.”



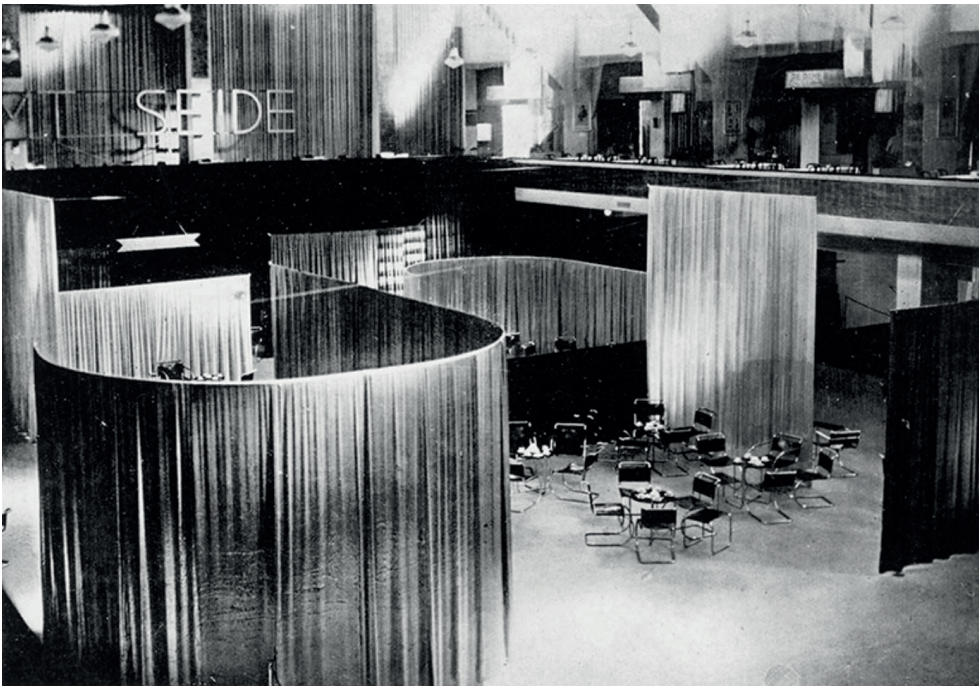
Artemisia Gentileschi, *Selbstportrait als Allegorie der Malerei*, 1630



Artemisia Gentileschi, *Judith und ihre Magd mit dem Haupt des Holofernes*, 1625

Constanze Ruhms Fotoserie *A Woman's Work is Never Done* bezieht sich auf Gemälde der Barockmalerin **Artemisia Gentileschi** (1593–1654), einer Ikone der feministischen Kunstgeschichte. Kolleginnen aus unterschiedlichen Sparten, die der Künstlerin freundschaftlich und künstlerisch verbunden sind, schlüpfen in die Rolle historischer Figuren: Malerinnen, Musikerinnen und Schriftstellerinnen, insbesondere Vertreterinnen der *Précieuses*, der „Preziösen“, eines Zirkels mehrheitlich weiblicher Intellektueller im Frankreich des 17. Jahrhunderts. Diese, so das (fiktive) Szenario, reinszenieren Gentileschis Kompositionen. Die Serie erzählt von schwesterlichen Kollektiven, die patriarchale Strukturen überwinden.

Constanze Ruhm's photo series *A Woman's Work is Never Done* refers to paintings by Baroque painter **Artemisia Gentileschi** (1593–1654), an icon of feminist art history. The artist brought in colleagues from various disciplines with whom she is connected artistically and through friendship to take on the roles of historical figures: painters, musicians, and writers, and particularly the *Précieuses*, the “Precious Ones”, a circle of predominantly female intellectuals in seventeenth century France. In (fictitious) scenarios, they re-enact Gentileschi's compositions. The series tells of the connections of sisterly collectives that overcome patriarchal structures.



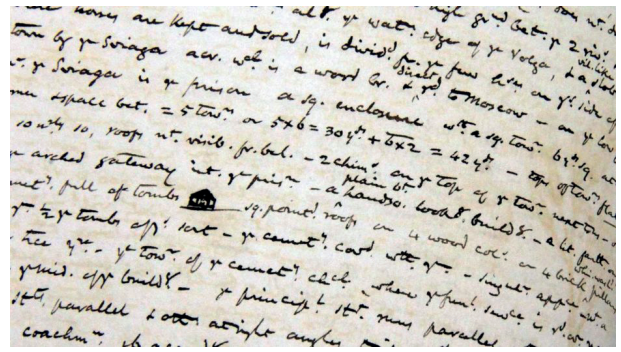
Ludwig Mies van der Rohe, Lilly Reich, Café Samt & Seide, 1927

Stefanie Seibold's Skulpturenduo *Joy in Repetition II* spielt auf geschlechtsspezifische Zuschreibungen in der Kunstgeschichte an und geht von der Designerin Lilly Reich (1885–1947) aus. Diese lebte und arbeitete mit Ludwig Mies van der Rohe, einem der einflussreichsten Architekten der Moderne. Gemeinsam entwarfen sie das **Café Samt & Seide für die Ausstellung *Die Mode der Dame*** 1927 in Berlin. Ein Element dieser Ausstellungsgestaltung war ein Gerüst, auf dem Textilien gespannt waren. Dieses inspirierte Seibold's Stahlskulpturen. In Rosa und Hellgelb lackiert, loten sie die Grenze zwischen (weiblich konnotierter) angewandter und (männlich konnotierter) bildender Kunst aus – je nachdem, ob sie als Teil eines Bühnendesigns oder als autonome, minimalistische Skulptur gelesen werden. Diese Themen reflektiert Seibold assoziativ auch in ihren Collagen.

Stefanie Seibold's pair of sculptures *Joy in Repetition II* alludes to gender ascriptions in art history and starts with designer Lilly Reich (1885–1947), who lived and worked with Ludwig Mies van der Rohe, one of the most influential architects of Modernism. They designed the **Café Samt & Seide** together for the 1927 exhibition *Die Mode der Dame* in Berlin. One element of the exhibition design was a scaffolding spanned by textiles. This inspired Seibold's steel sculptures: painted pink and light yellow, they explore the boundaries between applied (female-connoted) and fine (male-connoted) art – depending on whether one reads them as part of a stage design, for example, or as an autonomous, minimalist sculpture. Seibold associatively reflects on these themes in her collages as well.

Huda Takritis Zweikanalinstallation *On Another Note* basiert nicht auf einer Wahlverwandschaft, sondern auf einer biologischen Verwandtschaft: Sie befasst sich mit ihrer verstorbenen Großmutter, der Designerin, Textilkünstlerin und Kunstlehrerin Hikmat al-Habbal. Auf einem Screen entfaltet die Mutter der Künstlerin, Souheir Takriti, Stickereien und Textilien von Hikmet al-Habal. Auf dem anderen blättern Huda und Souheir Takriti durch Familienalben. Letztere erzählt von der Biografie ihrer Mutter, in der sich der libanesische Bürgerkrieg und die Geschichte von Migrationsbewegungen spiegeln. Manche Stickereien ließ Hikmat al-Habbal unvollendet, mit dem Gedanken, dass ihre Nachfahrrinnen an ihnen weiterarbeiten könnten. Ihre Enkelin trägt dieses Vermächtnis mit ihren eigenen künstlerischen Mitteln weiter.

Huda Takriti's two-channel installation *On Another Note* is based not on a chosen relationship, but a biological one, namely that of her grandmother, designer, textile artist, and art teacher Hikmat al-Habbal. One sees the artist's mother, Souheir Takriti, unfolding embroidery and textiles on one screen while on the other, Huda and Souheir leaf through family photo albums: Souheir tells about the life of her mother, which reflects the Lebanese civil war and the history of migration movements. Hikmat left some of the embroideries intentionally unfinished, with the idea that her descendants could continue working on them. Her granddaughter carries on the legacy through her own artistic means.



Auszug aus einem Tagebuch von Anne Lister
Extract from one of Anne Lister's diaries

Anne Lister, Portrait, ca 1830

Viktoria Tremmels Installation *“Come again a bit, Freddy”*, 18. Nov. 1819 dreht sich um die britische Schriftstellerin **Anne Lister** (1791–1840). Diese hinterließ ein bedeutendes Konvolut an Briefen und Tagebüchern. Darin schrieb sie auch verschlüsselt über ihre erotischen Begegnungen mit Frauen. Versteckt in den Mauern ihres Anwesens Shibden Hall, wurden die Schriften von einem Nachfahren entdeckt. Dieser versteckte sie jedoch wieder – allerdings so, dass sie nach seinem Tod erneut gefunden wurden. Die Form der Installation spielt auf die Mauern an, aber auch auf ein „verschachteltes und verstecktes Leben“ (Viktoria Tremmel). Darin finden sich Textauszüge Listers ebenso wie Zeichnungen und Aquarelle Tremmels. In einer Vitrine versammelte die Künstlerin zudem Material, das Lister besessen haben könnte – etwa Landkarten, Reisesouvenirs und einen Kegel mit Schamhaaren (Lister erbat solche von ihren Liebhaberinnen).

Viktoria Tremmel's installation *“Come again a bit, Freddy”*, 18. Nov. 1819 revolves around British writer **Anne Lister** (1791–1840), who left behind a significant collection of letters and diaries. In these, she wrote, sometimes in code, about her erotic encounters with women. Hidden within the walls of Shibden Hall, her estate, the writings were later discovered by a descendant who hid them again – but in such a way that they were found again after his death. The shape of the installation makes an allusion to the walls, as well as to a “convoluted and secret life” (Viktoria Tremmel). Excerpts from Lister's writings are seen alongside drawings and watercolours by the artist. The artist collects material such as Lister might have owned in a display case: maps, travel mementos, and a locket of pubic hair (something Lister asked for from her lovers).

EINZELNACHWEISE ABBILDUNGEN
REFERENCES IMAGES

Barney vor ihrem Tempel
[Barney in front of her temple](#)
www.messynessychic.com/2018/07/06/the-forgotten-lgbt-queen-of-paris-and-her-secret-masonic-temple/

Claude Cahun, *Selbstportrait*, 1928
www.lostwomenart.de/artist/claude-cahun/

Teresa Feodorowna Ries, 1906
https://de.wikipedia.org/wiki/Teresa_Feodorowna_Ries

Teresa Feodorowna Ries
Hexe bei der Toilette für die Walpurgisnacht, 1895
www.jmw.at/news/eine_hexe

Helene Schjerfbeck, *Selbstportrait*, 1915
www.royalacademy.org.uk/exhibition/helene-schjerfbeck

Sofonisba Anguissola, *Selbstporträt*, 1554
https://de.wikipedia.org/wiki/Sofonisba_Anguissola#/media/Datei:Sofonisba_Anguissola_002.jpg

Anna-Lülja Praun
www.pionierinnengalerie-graz.at/anna-luelja-praun-1906-2004/

Zwei Armlehnsessel *Two armchairs*, Design: Anna Lülja Praun, ca 1960
www.dorotheum.com/de/1/5229668/

Pressefoto von Nico mit Velvet Underground
[Publicity photo of Nico with Velvet Underground](#), 1966
[https://en.wikipedia.org/wiki/Nico#/media/File:Velvet_Underground_&_Nico_publicity_photo_\(retouched\)_cropped.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Nico#/media/File:Velvet_Underground_&_Nico_publicity_photo_(retouched)_cropped.jpg)

VALIE EXPORT, *Aktionshose: Genitalpanik*, 1969
Foto: Peter Hassmann
www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=1963

Anna Atkins, 1861
Eine Cyanotypie aus Anna Atkins' Buch
[A cyanotype from Anna Atkins' book](#)
British Algae: Cyanotype Impressions, 1843
https://de.wikipedia.org/wiki/Anna_Atkins

Stäbetanz I., Darstellerin [Performer](#): Manda von Kreibig
www.kunst-archiv.net/de/wvz/t_lux_feininge/works/bauhausbuehne-staebetanz-i-manda-v-kreibig/type/all

Artemisia Gentileschi
Selbstportrait als Allegorie der Malerei, 1630
[https://de.wikipedia.org/wiki/Artemisia_Gentileschi#/media/Datei:Self-portrait_as_the_Allegory_of_Painting_\(La_Pittura\)_-_Artemisia_Gentileschi.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Artemisia_Gentileschi#/media/Datei:Self-portrait_as_the_Allegory_of_Painting_(La_Pittura)_-_Artemisia_Gentileschi.jpg)

Artemisia Gentileschi
Judith und ihre Magd mit dem Haupt des Holofernes, 1625
https://de.wikipedia.org/wiki/Artemisia_Gentileschi#/media/Datei:Artemisia_Gentileschi_-_Judith_and_Her_Maidservant_with_the_Head_of_Holofernes_-_52.253_-_Detroit_Institute_of_Arts.jpg

Ludwig Mies van der Rohe, Lilly Reich
Café Samt & Seide, 1927
<https://socks-studio.com/2016/02/29/cafe-samt-seide-by-ludwig-mies-van-der-rohe-and-lilly-reich-1927/>

Anne Lister
Portrait, ca 1830
https://en.wikipedia.org/wiki/Anne_Lister

Auszug aus einem Tagebuch von Anne Lister
[Extract from one of Anne Lister's diaries, aus from:](#)
It took a Hundred Years and Two Gays to Decode Her Diaries
www.messynessychic.com/2022/06/08/it-took-a-hundred-years-and-two-gays-to-decode-her-diaries/