

Gisling Nabakowski

## Zum androgynen und feministischen Habitus

Eine Antwort an Barbara Lange

In ihrem Text ›Vom Nutzen und Nachteil utopischen Denkens: Konzepte des Androgynen bei Gisling Nabakowski und Caroline Tisdall‹, ›kritische berichte‹ 3/1998, hat Barbara Lange meine Positionen zum Androgynie-Verständnis der 70er Jahre dargestellt. Ihr Text hat mich in professioneller und persönlicher Hinsicht sehr gefreut. Im Feld damals schreibender Kunsthistorikerinnen – Caroline Tisdall, Margarethe Jochimsen und mir – hat Barbara Lange Spannungen, Differenzen, Kollisionen, Konkurrenzen punktgenau im Rollenverständnis entdeckt. Annette Tietenberg machte mich auf den Text aufmerksam und regte ebenso eine Reaktion an. Ich will versuchen, auf das von Barbara Lange angesprochene Androgynie-Konzept zu sprechen zu kommen, ihm noch einige wissenswerte Details hinzuzufügen. Soweit sie mit Datierungen, Jahreszahlen etc. zu tun hat, ist solche Erinnerung mit etlichem Aufwand verbunden, zumal alles lange zurückliegt. Ich muß dazu an die Archive. Ich will mich selbstverständlich um große Genauigkeit bemühen.

Barbara Lange ordnet ein Androgynie-Verständnis realistischerweise nur in einem kurzen Hinweis der Mythologie von Kulturen, in ihren ausführlichen Ausführungen jedoch primär einem im Alltag verwurzelten Habitus zu. Der Habitus<sup>1</sup>, sowie habituelles Verhalten ist, da es den Theorien Pierre Bourdieus zufolge, selbst immer bewußte und unbewußte Teile enthält, nicht vollständig, sondern »nur höchst bruchstückhaft dem Bewußtsein zugänglich«. Aufgrund des internen Zwiespalts in seiner Verfaßtheit, insbesondere auch, da androgyner Habitus eine dynamische Geschichtskomponente darstellt, ist nicht davon auszugehen, daß dazu alles klärende bereits gesagt wäre. Bourdieu bindet den Habitus sehr eng an die Tatsachen des Feldes, der Felder – ökonomische, kulturelle, ästhetische, soziale etc. – in denen Habitus situiert ist. Erst im Wechselverhältnis zum jeweiligen Feld, kann Habitus deutliche Konturen gewinnen. Er findet sich immer in einem »Raum der Möglichkeiten«, der Konkurrenz, auch der Macht. Daß eine sich hier erstmals der Mühe unterzieht, genauer nachzulesen und ein bisher kaum präsent Feld auszuleuchten, daß sie androgynen Rollenkonzepte überhaupt als Habitus definiert, kann m.E. als ein Beitrag gegen den um sich greifenden *Geschichtsverlust*<sup>2</sup> gelesen werden, mit dem wissenschaftlich tätige Frauen ihr Fach seit den 80er Jahren verstärkt belasten. Habitus kritisch nachzuspüren, trägt zum Geschichtsbewußtsein bei, zumal dabei auch immer das Selbstverständnis in Kunst und Wissenschaft aus der historischen Distanz betrachtet werden kann und aktualisierbar wird. Habitus ist – unter historisch jeweils anderen Bedingungen – ein epochenverbindendes Verhaltenselement. Dem ›Habitus des Androgynen‹, der zunächst in der Frauenbewegung der 70er Jahre auf wenig Gegenliebe stieß, das ließe sich Barbara Langes Text entnehmen, ist vielleicht ein schöpferischer Part zugefallen. Heute ist der Theorie-Band ›Frauen in der Kunst‹<sup>3</sup>, zu dem ich nicht allein Mitherausgeberin war, den ich überdies initialisiert habe<sup>4</sup>, ein viel gelesener Klassiker. Nach einer Verzögerung<sup>5</sup> war 1978<sup>6</sup> die Arbeit an dem Buch bereits abgeschlossen, nachdem erste Verlagsgespräche dazu schon 1976 stattgefunden hatten. In ihm finden sich auch heute noch viele lesbare Textstellen zum ›Missing Gender‹<sup>7</sup> und zur sozialen und historisch-kulturellen Konstruiertheit von

Gender und Sex. Bereits die dort für die 70er Jahre mit Theorien kommentierten Differenzierungen der weiblichen Geschlechtstypoi zeigten sehr viele ästhetische, kulturelle, soziale, ethnische, politische, religiöse etc. Aspekte in der Bildersprache ganz unterschiedlicher Medien. Das läßt sich dort besonders differenziert in den Kapiteln über die >Sexualtopoi<<sup>8</sup> nachlesen. Hier wurde schon früh vieles und ebenso sehr genaues zur Konstruiertheit des weiblichen Geschlechts entzifferbar, Aufbruchphantasien, die sich gegen den Essentialismus des Weiblichen wandten, selbstbewußte Konflikte zeichneten sich ab.

Darum denke ich, daß die Behauptung falsch ist, daß nützliche, politische »Diskurse« über die Konstruiertheit von Sex und Gender nur einseitig aus den USA zu uns herübergebracht wurden. Daß es heute überdies den Anschein hat, dies sei erst seit den späten 80er Jahren so geschehen, könnte immerhin auch als eine kulturelle Begleiterscheinung des sich damals als dominant durchsetzenden »Markts der Sprache«<sup>9</sup> gewertet werden, in dem heute Auseinandersetzungen über Sex/ Gender in Formen hochspezialisierter Abgehobenheit stattfinden, so daß sie inzwischen nur noch für akademische, weibliche Insidercliquen von Bedeutung sind.<sup>10</sup> Den Diskursen von Butler/Benhabib/Cornell/Frazer fehlt es an alltagsbezogenen, politischen Konfliktstoffen, vor allem somit zusehends an sozial streitbaren Impulsen, die sich jenseits universitärer Karrieresysteme verankern, an Bodenhaftung und sogar an Mutterwitz. Die spezifischen Inhalte dieses Poststrukturalismus bzw. Postfeminismus stilisieren sich längst zur Thirhand-Erfahrung von gebetsmühlenhaften Sprachprozeduren. In den USA ließen sich zunächst so im Universitätssystem zielsicher Karrieren etablieren, weil sich durch das intellektuelle Bündnis mit männlichen Theoretikern (Foucault, Lacan, Lyotard etc.) kulturelles Kapital schneller und wirksamer in ökonomisches konvertieren ließ. Allerdings artikulierte in der deutschen Diskussion auch schon Mariam Lau ein manifestes Unbehagen an den psycho-sozialen Komponenten des akademischen Postfeminismus sowie am Starkult um Judith Butler.<sup>11</sup> Womöglich haben diese Theoretikerinnen weniger Brisantes zum Geschlecht artikuliert, als viele der Künstlerinnen der 70er Jahre? Bereits das aufgrund von männlich-institutioneller Entscheidungsgewalt erkannte >Missing Gender< wurde in den 70er Jahren als negatives Geschichts-Konstrukt durchschaut. Von hier aus nahmen verstärkt die Frauen selbst die Verantwortung für die Bilder in die Hand. Danach wurden gewünschte Genderkonstrukte von Frauen selbst überarbeitet, ausdifferenziert und umkonstruiert. Frauen haben definitiv auch in Bildern viele Geschlechter. Diese gelte es darzustellen und festzuhalten. Woran ich denke, ist nicht die fortwährende, mit Verboten belegte Konfessionskultur zur Sexualität, das sind vielmehr die öffentlichen Rollen. Michel Foucault jedenfalls wußte genau, warum er schrieb, daß das Geschlecht, dessen Kausalmacht und Energie sich im übrigen im Geheimen entfalten, sich seinem Wesen nach entzieht und entschlüpft.<sup>12</sup> Gerade er beschrieb, daß es auch der wissenschaftlichen Praktik bedarf, um dieses »gewaltsam hervorzuzerren.«

### *1973 Feministischer Habitus:*

Die internationale Kunstzeitschrift >heute Kunst< habe ich nicht nur von Düsseldorf, sondern auch von einem italienischen Wohnort aus redigiert. Ich habe dieser Zeitschrift, die bei >flash art edizioni< (Mailand) erschien, den Namen gegeben und sie gegründet. In dem Ausmaß war ich deren verantwortliche Chefredakteurin. In deren

Nullnummer (März 1973), die zur Anzeigensuche und zur Bekanntmachung gedacht war, findet sich ein dominanter Hinweis auf einen männlichen Habitus, wie er Usus war. Als ich zufällig beim lay-out in Italien nicht anwesend war, wurde ich dort als ›Chefredakteur‹ bezeichnet. Diese Schreibweise wurde schon einen Monat später in Heft 1 (April 1973) von mir zur femininen Seite hin korrigiert. Wie Barbara Lange schreibt, gab es damals weltweit wenig Chefredakteurinnen von Kunstzeitschriften, in Deutschland war ich leider alleine.<sup>13</sup> Eine Gewöhnung an die feminine Sprachfindung war weit mehr als ein kleines, linguistisches Detail.<sup>14</sup> Außerdem hatte der Verleger Giancarlo Politi<sup>15</sup> auch für mich Visitenkarten drucken lassen, auf denen eine fotografische Reproduktion eines Atompilzes zu sehen war, in den er noch den Verlagsnamen setzen ließ. So wurde es auch in das Heft Null<sup>16</sup> halbseitig von ihm als Anzeige plaziert. Wegen der erwähnten Umschreibung des Namens gab es zwischen uns nie einen Dissens, wohl aber wegen der Karten und der Anzeige, die ich dann bald aus dem Verkehr zog. Schon allein das hat mir klar gemacht, daß feministisches Engagement im Raum der allgemeinen Politik stattfindet. Damals wurde mir ebenso klar, daß feministisches Engagement als Theorie im Feld politischer Fakten eine doch sehr komplexe und radikale Angelegenheit werden mußte.

#### *Feministischer und androgyner Habitus:*

Ab Heft 3 (Okt. 1973) begann ich über Feministinnen zu schreiben. Es war damals noch äußerst schwierig, AutorInnen dafür zu finden. Einige Künstlerinnen, die ich für solche hielt, kannte ich, wie Ulrike Rosenbach und Katharina Sieverding, durchs Studium. Die Kontakte zu Valie Export und Peter Weibel kamen durch Vermittlung zustande. Bald klärte sich, daß Nachrichten zum Feminismus, weil Kunstszene und Kunstgeschichte sich aufgrund der Hierarchie der Geschlechterverhältnisse als misogyn<sup>17</sup> erwiesen, einer besonderen Hervorhebung bedurften. Darum entwickelte ich ab 1975 die besonders gestalteten Rubriken, mit der Faust im Zeichen des Spiegels, dem Piktogramm der Frauenbewegung. Zum Zweck der Autorensuche, schon Jahre vorher, sprach ich außerdem Peter Gorsen an. Zweck aller Telefonate war es, ihn zum Forschungsschwerpunkt ›Frauen und Frauenbilder in der Kunstgeschichte‹<sup>18</sup> zu überzeugen. Später, für das Heft 9 ›Feminismus & Kunst‹ (Feb.-März 1975) schlug ich ihm, da ich entschieden hatte, erstmals hierzu keine männlichen Autoren anzusprechen, dann Mitarbeit unter dem Pseudonym Petra Gorsen vor. Das lehnte er leider ab. Ich habe selbst mehrere Male unter männlichen Pseudonymen in ›heute Kunst‹ publiziert.<sup>19</sup> Der Grund war: Wir hatten so gut wie kein Geld für Texte anderer AutorInnen. Da ich meine eigene Überpräsenz als Autorin einschränken wollte, wählte ich mal das männliche Pseudonym Donald Gold, dann wieder Ali Gemreich. Diese Namenswahl war alles andere als willkürlich, sondern ein ironisches Spiel mit Identitäten, eine Möglichkeit zudem, ohne dick aufzutragen, über kollektive Befindlichkeiten und Wünsche, kontradiktorisch, auf den Geldmangel anzusprechen. Doch: ist ›Gold‹ beispielsweise auch der ›Mädchenname‹ meiner Mutter. Das war also für mich persönlich auch ein verflochtener, ironischer Hinweis auf die mütterliche Linie und natürlich die Materie, den Reichtum, der sich direkt – die satirische Absicht klingt auch an – mit dem Namen verbindet. Daß ich überhaupt zu einem männlichen Pseudonym griff, war, wenn auch anders als im 19. Jahrhundert, androgyne Tarnung. Denn, ich habe ja auch außerdem alle Notizen, überhaupt alles, was ohne Namen gedruckt wurde, in ›heute Kunst‹, geschrieben. D.h.: durch die Wahl

des Androgynen war ich außerdem in der Lage, die Geschlechterpräsenz auszubalancieren. Ich sah es als reichlich ratsam an, eine weitere, feminine Überpräsenz zu vermeiden und dem durch Androgynie entgegenzusteuern. Androgynität war hier für mich auch ein Stilmittel, eine Maske, ein Schutz. Ich wollte damit Aggressionen, Vorurteile, Klatsch und was so alles in der Kunstszene zirkuliert,<sup>20</sup> gegen die avantgardistische Zeitschrift ›heute Kunst‹ einschränken. Schützen wollte ich damit all die Ideen zur Kunst, für die ich eintrat. Androgynie war mein Versuch, anarchistisch mit dem existentiellen Problem, auch dem der Ökonomie, umzugehen. Es ging also auch darum, möglichst frei von den im Feld herrschenden Zwängen zu werden. In diesem Sinn hatte Androgynie für mich einen utopischen Aspekt und sogar den der gegläckten Freiheit. Ich denke, daß vielleicht diese beiden sozialen Rollen für mich der Anlaß wurden, ein Menschenbild mit »doppelter Neugierde« zu entwickeln. So nannte ich das erst später.<sup>21</sup> Es war, als hätte ich zwei Identitäten in mir abgezweigt, die sich jedoch beide in mir trafen, über die ich auch nicht ständig nach außen Rechenschaft abzulegen hatte.

Das soziale Geschlecht ist kein Detail, leider auch nicht nur eine politisch nützliche Kategorie, die den Frauen eine, nämlich *ihre* weibliche Differenz erklärt. Es wird leider tagtäglich als Dispositiv gegen Frauen eingesetzt, woraus sich einschränkende und diskriminierende Fakten ergeben. Ich denke, ich wollte mit den Konzepten des Androgynen – wie ebenso auch mit den feministischen – dem machtvollen Konventionalismus der Gewöhnung, der Hyper-Effeminierung, wie sie der Alltag, die Institutionen, die Stereotypen, die Klischees, die Popart, der Kunstmarkt, die Werbung, die Rollenbilder im Kino, das TV, die Kulturindustrie, die Psychoanalyse etc. etc. damals inszeniert haben, entgegenwirken. Es ließ sich im Hinweis auf *beide* Rollen, die feministische *und* die androgyne, auch so dem am Diktum »weiblicher« Biologie orientierten Essentialismus widersprechen. Derselbe Essentialismus geriet dann ja auch in den restaurativen 80er Jahren nochmals sehr hoch in Kurs<sup>22</sup>, worauf Barbara Lange mit der Bemerkung anspielt, daß es »Modelle gab, deren Differenzen machtpolitisch für andere Interessen nutzbar wurden (S. 31).«

Ganz eindeutig aber ist das Androgyne kein Ersatzbegriff für den männlichen Universalismus. Es war der Versuch einer Umdeutung. Ich wollte auch den Frauen zeigen, daß es für sie ein Recht gibt, von ihrer sozialen Position aus das zu tun, was die Männer tun, z.B.: habituell mutige, aggressive, starke, logische, intelligente, konstruktive, kreative und unabhängige menschliche Wesen zu sein. So und in genau der Reihenfolge steht es in Großbuchstaben auf einer Abbildung, die ich 1976 gleich an zweiter Stelle als Bild in ein Interview plazierte, das in ›flash art‹ englisch /italienisch erschien: »We are feminists.«<sup>23</sup>

Ich war damals 31 Jahre alt. Bild und Text hatte ich dem in New York 1975 erschienenen »New Womens Survival Sourcebook«<sup>24</sup> entnommen. Der antiken Dame hatten Gabriella Cova und ich das feministische Zeichen vergrößert auf die linke Schulter retuschiert, wie eine »Eule«, direkt neben ihr Ohr. Hier gab es als Symbolik: keinen »Mann im Ohr«. In diesem Interview finden sich weitere Äußerungen zum Thema ›Androgynie in der Kunst der 70er Jahre‹.

›heute Kunst‹ hat sich im Schwerpunkt nie auf eine Präsentation der Kunst im Rheinland beschränkt, wie Barbara Lange (S.28) schreibt, sondern, darin glich sie der damaligen Tendenz von ›flash art‹, präsentierte die damals nicht etablierten, auch nicht durch Ankaufskapitalien etablierten, Kunstformen und Medien aus den

internationalen Kunstzentren. Die Malerin Gisela Breitling hat das gehörig mißverstanden.<sup>25</sup> Aber: es war nach meinem Studium, das neben der theoretischen auch eine praktische Ausrichtung hatte<sup>26</sup>, anfangs vor allen Dingen noch aktiver verursacht durch die letzte, völlig selbstverständlich den Medien Fotografie, Performance, Aktionismus, Video (ab 1973)<sup>27</sup>, Film, Musik, Tanz, fundamentale Malerei, Skulptur, Objektkunst, Editionen, Büchern, Konzeptkunst, Narrative Art, Land Art, Environment, Selbstinszenierung, Experimental America usw. ein öffentliches Forum zu geben. Also, habe ich versucht, Kunstgeschichte als Praxis- und Theorieproblem kritisch zu werten, ohne beides übermäßig zu historisieren, um der prozeßhaften Theorie den lange verlorengegangenen Bezug zur Praxis zurückzugeben.

Feminismus war damals ästhetisch weitgehend an durch historische Tradition wenig belastete Medien, von ihr kaum geprägte Stile und Formen, gebunden. Das waren Techniken und Medien, die mehr in *effigie*, d.h. fragil stattfinden und ebenso die älteren, reproduktiven wie Film, Fotografie und das damals neue Medium Video. Sie wurden alle eine ästhetische Domäne für Künstlerinnen, ohne die es deren heutigen Einfluß gar nicht gäbe. Wir hatten es mit einem fragmentarischen, offenen Stil ohne festes Regelsystem zu tun. Das war außerordentlich faszinierend. Weil dies so war, fand oft die Diskussion über Inhalte ein Übergewicht. Für die Theoriediskussion war das neuartig und in der Folge sehr fruchtbar. An der Ausprägung und Definition dieser künstlerischen Medien und Techniken war die Entwicklung des politischen Feminismus in der Kunst in einem Ausmaß beteiligt, das heute, da wir den Postfeminismus hinter uns haben, sehr leicht unterschätzt wird.

Die Zeitschrift ›heute Kunst‹ war jedoch redaktionell autonom und keine deutsche »Abspaltung« von ›flash art‹. Giancarlo Politi sprach und las nicht deutsch. Das begünstigte sicherlich eine klare, feministische Profilierung, stand ihr auf gar keinen Fall im Wege. Der Eindruck der »Abspaltung«, von dem Barbara Lange schreibt (S. 28), resultierte aus der Tatsache, daß ich zugleich Ko-Redakteurin von ›flash art‹ war, d.h. darin auch für viele Plazierungen zuständig. Doch erst ab einem bestimmten Datum (1975/76) wurde das im Impressum verzeichnet. Ich arbeitete auch an den Büchern des Verlags mit, z.B. Annette Messager, Hanne Darboven u.ä. (ohne hier im Impressum genannt zu sein).

Schon bevor ›heute Kunst‹ in englischer Übersetzung erschien, haben viele Galeristinnen die Zeitschrift mit intellektueller Sympathie, mit Anzeigen sogar ökonomisch unterstützt. Da es damals jedoch wesentlich weniger Galeristinnen als Galeristen gab, weil man für die damalige Zeit vielleicht gar nicht einen derart hohen Anteil an Galeristinnen erwartet, die noch dazu mit Feminismus sympathisierten, überliert sich das leider heute häufig.<sup>28</sup> Auch die Akzeptanz bei Galeristen war sogar zusehends recht groß. Ich wußte mehr und mehr, wo die Gegner waren und konnte mich darauf einstellen. Obwohl ich auch einen großen Teil der Anzeigen suchte, erreichte mich, trotz aller Autonomie, das Geld jedoch nicht. Angeblich wurde es in den Produktionskreislauf gesteckt. Ich habe ›heute Kunst‹, die 1978 eingestellt wurde, *nicht*, wie Barbara Lange (S. 31) vermutet, vor dem Hintergrund der erwähnten Kontroversen um eine Ausstellung mit ›Frauenbildern‹ verlassen. Das hat unseren italienischen Redaktionsalltag wirklich überhaupt nicht gestört oder tangiert.

Es gibt in der Kunstszene keine Position außerhalb des Spiels oder der Felder. Dort werden die Einsätze gebracht. Die Kunst besteht darin, Positionen zu beziehen,

an denen andere nicht vorbeikommen wollen. Der Begriff der Avantgarden war immer auch, da wo er positiv besetzt war, an kleinere Solidargemeinschaften gebunden. Selbstverständlich geht es darum, andere zu überzeugen. Zu verstehen ist diese Szene als ein riesiger Kommunikationsapparat, eine vielfachen Mechanismen, Zwängen, auch Regeln (im Sinne von Gesetzmäßigkeiten) etc. unterworfenen »Maschine«, in der durch Medien, Bilder, Zeichen, Symbole und Strategien, Macht und *Sichtbarkeit* durchgesetzt werden. *Symbolische Sichtbarkeit* ist hier das Synonym für Macht, so wie Macht in anderen Zusammenhängen mit Wissen, Information, Ende des 20. Jahrhunderts dann mit »Neuen Technologien«, assoziiert ist. Auch die Macht, über das weibliche Geschlecht/ die Geschlechter und dessen öffentlich artikulierte Positionen zu sprechen, diese Sprache zuzulassen, zu zensieren oder nicht, gehört nach wie vor dazu. Heute meine Frage: Warum ist das Echo auf einen etwas virulenteren, feministischen Habitus damals intellektuell so zurückhaltend gewesen?<sup>29</sup> Erschienen dieses Buch »Frauen in der Kunst« oder die Texte in der Zeitschrift »heute Kunst« früher, als Frauen im deutschen Sprachraum bereit waren, darauf wissenschaftlich zu reagieren? 1979, am Ende der Zusammenarbeit an der Suhrkamp-Publikation eröffnete mir Helke Sander zornig über »das lausige Geld«: »Ich werde nie mehr ein Buch schreiben.«<sup>30</sup> Sie tat es dann doch, aber nie mehr ein wissenschaftliches. Zuguterletzt (m)eine Frage: Warum wurde denn aus dem Gesamtwerk von Carl Spitzweg eindeutig wohl mehr der »arme Poet« als der »strickende Mann« wissenschaftlich kommentiert und in der Öffentlichkeit populär? Gibt oder gab es hier zwischen Wissenschaft und populärer, »breitenwirksamer« Annäherung etwa letztendlich ein unentdecktes, habituelles Einverständnis? Was sagt das über »Habitus« aus?

## Anmerkungen

- 1 Pierre Bourdieu in: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a.M., 1974, S. 125-158. Bourdieu hat zunächst den Begriff des Habitus vom Kunsthistoriker Erwin Panofsky, dessen Schrift »Gothic Architecture and Scholasticism«, entlehnt. Im Nachwort der deutschen Übersetzung publizierte Bourdieu seinen Text mit dem Titel »Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis.« Ein Reprint davon in: Pierre Bourdieu: Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis. In: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt am Main, 1974, S. 159-201. – Texte zum Habitus finden sich in beinahe allen Schriften Pierre Bourdieus, z.B. in: Die feinen Unterschiede, Frankfurt am Main, 1987, S. 283 ff. – Im Interviewband: Die verborgenen Mechanismen der Macht, Hamburg, 1992. – In: Die Regeln der Kunst (Frankfurt am Main, im Erscheinen, 1999).
- 2 Zum Geschichtsverlust vgl. Ute Gerhard: Westdeutsche Frauenbewegung: Zwischen Autonomie und dem Recht auf Gleichheit. In: Feministische Studien, Nr. 2, 1992, Weinheim, S. 35-55. Dort heißt es: »Und doch ist die Wissenslücke und Fremdheit gegenüber der neuen Frauenbewegung im Kontext der Theorien neuer sozialer Bewegung eine besondere und hat nicht nur mit der Forschung, erst recht nicht der Frauenforschung, sondern mit dem Selbst- und Politikverständnis der Frauenbewegung zu tun« (S. 36).
- 3 Gisliind Nabakowski, Helke Sander, Peter Gorsen: Frauen in der Kunst, 2 Bde, 635 S., Frankfurt am Main, erste Auflage 1980.
- 4 Seit 1973 hatte ich Kontakt zu Peter Gorsen. 1974 teilte ich ihm ein solches Buchvorhaben mit. 1975 lernte ich Helke Sander kennen und machte beide Seiten mit diesem Vorhaben vertraut, zu dem 1976 im Suhr-

- kamp-Verlag erste Gespräche stattfanden. Während die Idee zu dieser Publikation von mir stammt, war es Peter Gorsen, der den Verlag fand.
- 5 Das Erscheinen von ›Frauen in der Kunst‹ war vom Suhrkamp-Verlag ursprünglich für Herbst 1978 angekündigt. Siehe: Verzeichnis der neuen und der lieferbaren Titel des Verlags, Juli-Dezember, 1978, S. 24.
  - 6 Eingangsbestätigung des Manuskripts durch den Suhrkamp-Verlag vom 13. Sept. 1978. Es gab hier leider allerdings eine krasse Übervorteilung des (männlichen) Herausgebers/Autors, der seinen Text erst zirka vier Monate später abgab, eine sehr klare Übervorteilung, die zu Differenzen zwischen Helke Sander und mir auf der einen und Peter Gorsen auf der anderen Seite geführt hat.
  - 7 Der Begriff ›Missing Gender‹ stammt ursprünglich von der Aktions-, Filmemache- rin und Videokünstlerin Carolee Schneemann, New York. Vgl. dies. in: ›heute Kunst‹ Nr. 9, 1975, S. 9 (ders. Text vom Juni 1974). – Bereits dies.: Cézanne She Was a Great Painter. Unbroken words to women, sexuality, creativity, language, art (h)istory, New York, Carolee Schneemann, 1971.
  - 8 Vgl. Nabakowski, Sander, Gorsen (wie Anm. 3), u.a. das Kapitel: Die nicht unterdrückte Sexualität. Klitorisbilder, Vaginal- bilder, Menstruationstopoi, S. 236-250.
  - 9 Näheres zum Begriff bei: Pierre Bourdieu: Der sprachliche Markt. In: Soziologische Fragen, Frankfurt am Main, 1993, S. 115-130. Sowie ders.: Die Zensur, ebd., S. 131-135.
  - 10 Vgl.: Seyla Benhabib: Subjektivität, Ge- schichtsschreibung und Politik. Eine Replik. In: Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell, Nancy Fraser: Der Streit um die Differenz. Feminismus und Postmo- derne in der Gegenwart, Frankfurt am Main, 1993, S. 105-118.
  - 11 Mariam Lau: Das Unbehagen im Postfemi- nismus. In: Postmoderne. Eine Bilanz, Merkur, Deutsche Zeitschrift für europä- isches Denken, Stuttgart, 1998, S. 919-928. Der Text enthält eine Reaktion der Autorin auf Judith Butlers ›Das Unbehagen der Ge- schlechter‹, Frankfurt 1991, sowie zu deren ›Haß spricht. Zur Politik des Performati- ven‹, Berlin, 1998.
  - 12 Michel Foucault: Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen, erster Band, Frank- furt a.M., 1977, S. 85.
  - 13 In den USA gab es bereits einige Chefredakteurinnen. In Frankreich war Catherine Millet Chefredakteurin von ›art press‹ und in Kanada Chantal Pontbriand Chefredak- teurin der durch die kanadische Regierung finanziell subventionierten Zeitschrift ›Pa- rachute‹. Es gibt mit denselben Redakteu- rinnen in denselben Positionen beide hoch qualifizierte Zeitschriften noch heute. Sie unterscheiden sich u.a. auch dadurch, daß ›Parachute‹ ein Forum für feministische Diskussionen ist.
  - 14 Selbst die Surrealistin Meret Oppenheim, die voll Temperament und widerspruchs- voll mit Briefen auf Valie Exports Text ›Was ist nach den Frauen los‹?, ›heute Kunst‹ Nr. 9, Feb.-März 1975, S. 4-5, rea- giert hat, hatte Not, sich daran zu gewöh- nen, im Impressum und unter den Texten, Namen einer weiblichen Herausgeberin bzw. Autorin zu entdecken. Die Künstlerin sprach sich zwar vehement für Androgynie aus. Vor dem Hintergrund der erheblichen Konventionen, denen ihre subjektive Au- ßenseiterinnenrolle in der einstigen Män- nerbohème ausgesetzt war, wandte sie sich jedoch prinzipiell gegen Ausstellungen, in denen ausschließlich Kunst weiblicher Au- torenschaft zu sehen war. Allerdings bat sie damals darum, diese abwehrend vertretene Meinung auch nicht als Leserbrief publi- ziert zu sehen. Vgl. die Briefe von Meret Oppenheim in meinem Archiv, 4. und 10. März und 4. April 1975, u.a..
  - 15 Wir verständigten uns französisch und ita- lienisch. Hier gibt es eine markante Paralle- le zu Barbara Langes Hinweis, daß Caroli- ne Tisdall sich mit Joseph Beuys über sie- ben Jahre in einer intensiven Liebesbezie- hung befand. Auch Giancarlo Politi und ich waren ein solches Paar, von 1971-1977. Das haben wir teilweise offen, wenn auch selten, in den Zeitschriften dargestellt.
  - 16 Vgl.: ›heute Kunst‹ Nr. 0, März 1973, S. 28.
  - 17 Schmidt, Scherl, Krameyer, Wagner, Steinbach, Schmidt-Mummendey: Frauen- feindlichkeit. Sozialpsychologische Aspek- te der Misogynie, München, 1973.
  - 18 Dazu in meinem Archiv der Brief von Peter Gorsen, Frankfurt am Main: »[...] Ich bin

- nach wie vor an unserer Gemeinschaftsarbeit zum Feminismus interessiert. Habe ich durch mein Verhalten dies irgendwie verunklärt? Ich hoffe nicht. [...] Haben Sie schon einen Verleger im Auge? Wem könnte man dies Projekt anbieten? Mit herzlichen Grüßen, Ihr Peter Gorsen.«
- 19 Ab 1979 als Mitarbeiterin für eine im Rheinland erscheinende Wochenzeitschrift, im Kontext kulturpolitischer Debatten, entschied ich mich nur noch selten für ein weibliches Pseudonym.
- 20 Siehe auch: Giancarlo Politi: Anmerkung des Herausgebers, Heft 7, Juli-August 1974, S. 2.
- 21 Vgl. hierzu: Gislind Nabakowski: Ein drittes Geschlecht – Ein Menschenbild mit doppelter Neugierde. Einige Vorbemerkungen zum heutigen Verständnis. In: Oroboros – Ein drittes Geschlecht. Mythen und ästhetische Projektion. Schloß Gottdorf, Gedok, Schleswig-Holstein, 1987, S. 9-17.
- 22 Gislind Nabakowski : Mit den Göttinnen Kontakt aufnehmen – Und auch das Anliegen finanziell tragen – Kritik zum Fest der 1000 Frauen. In: Kunstforum International Nr. 85, Sept. 1986, S. 332-337. – Gislind Nabakowski: Zum Streit um die ›Dinner Party‹ – oder Marketing ist, wenn man Hühnern die Füße platt klopft und sie als Enten verkauft. In: Judy Chicago. The Dinner Party, Katalog der Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main, Ausstellung vom 1. Mai - 28. Juni 1987, S. 9-17. Ein Reprint davon in: Frauen im Kultur- und Medienbetrieb. Datenerhebungen und zusammenfassender Bericht (Pilotstudie) des Zentrums für Kulturforschung für das Bundesministerium für Bildung und Wissenschaft, Bonn 1987. Andreas J. Wiesand (Hg.) – Brigitte Scherer: Dinner Party. Judy Chicago in Frankfurt, FAZ, 22. Mai 1987.
- 23 Interview von Gerhild Grolitsch mit Gislind Nabakowski: We are feminists/ Siamo femministe. In: ›flash art‹, The international Art Review, No 68-69/ 1976, p. 17-20, Mailand. Erstabdruck in: Frauenforum, Juli 1976, München.
- 24 The New Woman's Survival Sourcebook, another Woman-made Book, by Susan Rennie and Kirsten Grimstad, Alfred A. Knopf, New York, 1975 in Canada by Random House, Toronto.
- 25 Gisela Breitling: Der verborgene Eros: Zur Kunst von Frauen, dies. Hg., Berlin, 1984, S. 15ff., wo Breitling Kritik an Gislind Nabakowski, Peter Gorsen, Lucy Lippard (hier: Lucie Lippart), Courage, Emma, Cassandra, mehreren kleineren, feministischen Zeitschriften, den Ausstellungen ›Typisch Frau‹ und ›Künstlerinnen International‹ übt und hieran auch in Bausch und Bogen nochmals u.a. eine Verwerfung von »Kollagen, Fotokollagen, Klebebildern aus Fragmenten unterschiedlicher Gegenstände, Objektarrangements, Videos, körperbezogenen Ausdrucksformen, Performance-dokumentationen, Fotos und Aktionskunst als Gegenwartskunst der Frauen« anschließt.
- 26 26-jährig, habe ich mich, am Ende meines Studium an der Ausstellung ›Entwürfe, Partituren, Projekte: Zeichnungen‹, 3.-31. März 1971, Galerie René Block (Katalog), West Berlin, beteiligt.
- 27 Peter Weibel: Zur Philosophie von VT & VTR, ›heute Kunst‹, Nr. 4-5, 1973, S. 13-15.
- 28 Dazu gehörten: Antonia Gmurzynska, Ileana Sonnabend, Ingrid Oppenheim, Philomene Magers, Rosemarie Schwarzwälder, Ursula Krinninger, Rosanna Chiessi, Ruth Falazik, Marianne Pitzen (heute Frauenmuseum, Bonn), Lara Vinci, Françoise Lambert, Anna Canepa Video Distribution, Lucrezia De Domizio, Ingvild Goetz (damals Art in Progress, heute Sammlung Goetz, München), Eva Poll usw. Vier von ihnen sind bereits verstorben.
- 29 Es gab natürlich Ausnahmen, so auch: Helge Heberle/ Monika Funke: Frauen in der Kunst (lange Rezension). In: Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung. Heft 42, Jahrgang 11, Kino im Kopf, Berlin, 1980. S. 91-95. – Dieselben: Eine Geschichte der Subversion, Basler Nachrichten, 31.1. 1981. – Heinrich Vormweg: Quer durch die Reihen. Frauen als sie selbst, Süddeutsche Zeitung, 31. Mai/ 1. Juni 1980. – Rosemarie Blatter-Buhne (bl): Frauen in der Kunst, Basler Magazin, 21. Juni 1980, u.a.
- 30 Ein schöner Brief von Helge Sander vom 26.1. 1979 in meinem Archiv.