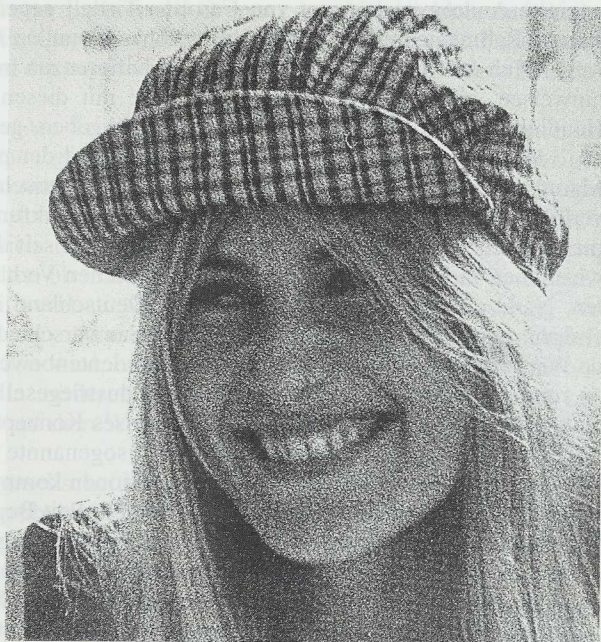


Barbara Lange

Vom Nutzen und Nachteil utopischen Denkens: Konzepte des Androgynen bei Gislind Nabakowski und Caroline Tisdall

»Der Begriff des »Androgynen« in der feministischen Kunst ist für mich ein Austauschsynonym für Temperament und Charakter, für Gewaltlosigkeit und Versöhnlichkeit der sexuellen Emotionen, für die schöne, sexualpolitische Langmut [...]. Er bezeichnet einen affektiven Bereich gewaltloser Solidarität. Als Begriff für die Körperlichkeit, für Aussehen, Physis oder Form von Körpern oder als Bezeichnung von Geschlechtsmerkmalen möchte ich ihn nicht benutzen.«¹ Gislind Nabakowski (Abb. 1), die ich aus einem Interview von 1977 zitiere, formuliert hier ein in der Geschichte weit zurückzuverfolgendes und für verschiedene Kulturregionen zu belebendes Konzept,² das in den siebziger Jahren in der westlichen Welt für Aufmerksamkeit sorgte: Androgynie. Konstitutiv auf der biologischen Zweigeschlechtlichkeit aufbauend, zielt es auf eine harmonisierende Angleichung von rollenspezifischen Wesensmerkmalen der Geschlechter, ohne dabei – wie es auch Nabakowski nachdrücklich vertritt – körperliche Veränderungen im Auge zu haben: Nicht am Körper, sondern am Habitus werden die Merkmale des Androgynen manifest.

In der heutigen Frauen- und Geschlechterforschung, die sich auf Positionen eines dekonstruktiven Feminismus beziehen kann, erfährt Androgynie eine ambivalente Beurteilung:³ Einerseits wird erkannt (und kritisiert), daß der Bezugspunkt dieses Konzeptes das etablierte Bild vom Mann ist, der durch eine Ergänzung mit als



1 Gislind Nabakowski

weiblich angesehenen Eigenschaften eine Modifizierung erfährt. Androgynie, die uns in der Geschichte der Kunst mit ihren Bildern vom Engel, von der Amazone, der Garçonne oder dem Epheben begegnet, läßt sich danach als ein ursprünglich an patriarchalen Strukturen und Machtverhältnissen entwickeltes Modell interpretieren, das dem Ausgleich von Defiziten des sogenannten Männlichen dient. In der Selbstdarstellung von Künstlern des 20. Jahrhunderts fungiert es zudem vor allem als Kompensation, mit dem einem Einflußverlust, aber auch einer Verweigerung stereotyper Männlichkeitsmuster überzeugend entgegengewirkt werden konnte.⁴ Auch für eine Emanzipation aus alten Rollen scheint Androgynie als Maßgabe damit ungeeignet, wie nicht zuletzt die Rezeptionsgeschichten derjenigen Künstlerinnen dokumentieren, die sich als androgyn inszenier(t)en. Andererseits eröffnet der Blick auf das Sozialverhalten, der diesem Konzept zueigen ist, in der aktuellen Diskussion um Ordnungskategorien von Geschlecht jenseits der körperlichen Identität möglicherweise Horizonte mit tatsächlich transgressiver Dimension, die mit dieser veränderten Perspektive heute Androgynie erneut interessant werden lassen.

Vor diesem aktuellen Hintergrund möchte ich die inhaltliche Position von Gisliind Nabakowski in den siebziger Jahren genauer verorten, die als verantwortliche Redakteurin der Zeitschrift *heute Kunst* (1973-1978) und als Mitherausgeberin des zweibändigen Sammelbandes *Frauen in der Kunst* (1980)⁵ damals im deutschsprachigen Raum eine wichtige Funktion als Theoretikerin und Multiplikatorin für feministische Kunst einnahm. Dabei geht es mir nicht darum, eine heutige Aktualität ihrer Positionen der siebziger Jahre herausstellen zu wollen, als vielmehr diese im Spannungsfeld damaliger Geschlechterkonzeptionen überhaupt zu benennen, um damit im Sinne eines Rekapitulierens Voraussetzungen für ein mögliches Anknüpfen zu schaffen. Kontrastierend stelle ich Nabakowskis Position das zeitgleich propagierte Androgyniekonzept von Caroline Tisdall gegenüber, deren Vorstellungen sich im Rahmen eines im Modernismus konventionellen Argumentationsmusters bewegen. Ich möchte dadurch einerseits auf Differenzen im Umgang mit Androgynie hinweisen, andererseits vor allem aber die mit diesen Differenzen verbundenen Handlungsräume, die sich für Frauen damit ergaben, genauer umreißen.

In den siebziger Jahren ist es, entsprechend der patriarchalen Tradition, ein Mann, der dem Modell von Androgynie auch theoretisch zu einer neuen Popularität verhilft: Herbert Marcuse. Der Soziologe der Frankfurter Schule gehörte zu den maßgeblichen Theoretikern der Neuen Linken, die seit den sechziger Jahren in den westlichen Industrieländern die gesellschaftlichen Verhältnisse zu verändern suchten. Nicht zuletzt in der Bundesrepublik Deutschland avancierte der in die USA emigrierte und dort im Laufe seines Lebens an verschiedenen Universitäten lehrende Wissenschaftler zu einer Leitfigur der Studentenbewegung, aus dessen Analysen zu repressiven Strukturen der modernen Industriegesellschaft Theoreme einer sozialen Revolution abgeleitet wurden: Marcuses Konzept zufolge war eine Erneuerung festgefahrener Strukturen allein durch sogenannte Randgruppen möglich, die von außerhalb gesellschaftlicher Machtpositionen kommend ein emanzipatorisches Potential einzubringen in der Lage sein sollten. Seit Beginn der siebziger Jahre erkannte Marcuse in diesem Prozeß der Frauenbewegung eine zentrale Rolle zu. In seinem programmatischen Aufsatz *Marxismus und Feminismus* von 1974 schrieb er, »[...] daß die Frauenbewegung (Women's Liberation Movement) derzeit die vielleicht wichtigste und potentiell radikalste politische Bewegung ist, auch wenn das

Bewußtsein dieser Tatsache die Bewegung als ganze noch nicht durchdrungen hat.«⁶

Marcuse schrieb mit seiner Forderung nach einer Feminisierung der Gesellschaft geläufige Weiblichkeitsstereotypen von der friedlichen Frau fort.⁷ Zwar erkannte er die von ihm festgestellten »femininen Qualitäten« wie Rezeptivität, Sensibilität, Gewaltlosigkeit, Zärtlichkeit, Sinnlichkeit und Schönheit als sozial determiniert, zugleich vertrat er jedoch die Überzeugung, daß diese den Frauen im Laufe der Menschheitsgeschichte zu einer »zweiten Natur« geworden seien. In einem Drei-Stufen-Modell sollte sich die Entwicklung der Gesellschaft als eine Folge der Entwicklung der Geschlechter vollziehen: »Von der Emanzipation der Frau zur Emanzipation des Mannes zur Emanzipation der Gesamtgesellschaft.«⁸ Als Medium, in dem dieser Austausch von Geschlechterqualitäten erfolgen sollte, sah Marcuse die Androgynie an, der er jenseits biologischer Identität eine transgressive Qualität zuerkannte: »Androgyne heißt doch nicht, daß ein Mann eine Frau wird und die Frau gar nichts oder ein Mann. So ist das doch nicht gemeint. Gemeint ist, daß beide diejenigen Qualitäten, die in der Geschichte verdrängt, stummgehalten und auf die private Sphäre beschränkt worden sind, jetzt in allen Sphären der Gesellschaft realisieren. Das bedeutet doch nur, daß wir diese Begriffe und Ideen überhaupt nicht sinnvoll verfolgen können, wenn wir den Mann nehmen, wie er heute ist, und die Frau, wie sie heute ist, und beide sozusagen kombinieren. Die Idee einer androgynen Gesellschaft setzt ja voraus, daß es sich um ganz *andere Männer* handelt und um ganz *andere Frauen*, nicht um die, die heute da sind.«⁹

Marcuse definierte in seinem Entwicklungskonzept das Geschlechterverhältnis symmetrisch. Es ist damit ein ideales Modell, das der realen gesellschaftlichen Situation und den Handlungsmöglichkeiten von Frauen und Männern keineswegs entsprach und in dem die etablierte symbolische Ordnung von Männlichkeit und Weiblichkeit beibehalten bleibt. Entsprechend skeptisch reagierten denn auch Feministinnen auf sein »Angebot«, nun die treibende Kraft bei der gesellschaftlichen Erneuerung sein zu sollen.¹⁰

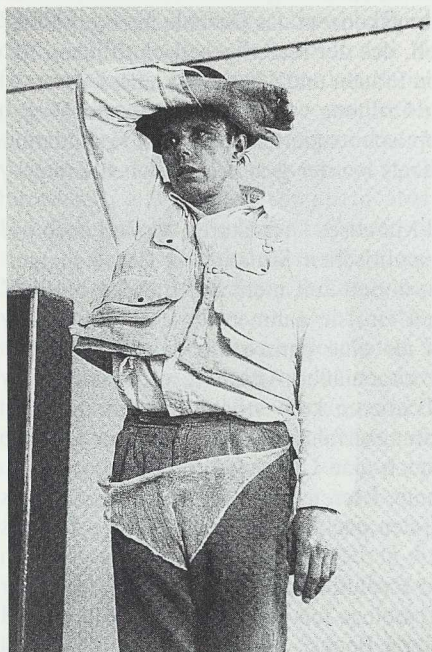
Trotz dieser grundlegenden Kritik muß Marcuses Drei-Stufen-Modell auch im Zusammenhang der konkreten gesellschaftspolitischen Situation in den siebziger Jahren gesehen werden. Frauen forderten in dieser Zeit nicht nur theoretisch eine selbstbestimmte Präsenz in der Öffentlichkeit ein, sie nahmen diese auch faktisch wahr. Damit präsentierte sich Feminismus als eine ganz reale gesellschaftliche Kraft. Zu diskutieren ist daher, ob trotz der zeitgemäßen Annahme von Geschlechterdifferenz und dem damit verbundenen Tradieren konventioneller Ordnung die Handlungsorientierung und vor allem Handlungserfahrung, die in diesem Modell durch Androgynie beschrieben wird, nicht auch eine Überschreitung der symbolischen Geschlechterstrukturen initiieren konnte. Marcuses Androgyniekonzept beschrieb damit eine Etappe auf dem Weg zu den nachfolgenden *sex/gender*-Debatten unserer Tage.

Die Projektion einer gesellschaftlichen Evolution durch Androgynie ging in den siebziger Jahren im Kunstbetrieb eine Symbiose mit Selbstdarstellungskonzepten des modernen Künstlers ein, die mit Joseph Beuys eine prägnante Stilisierung erfuhren. Wie für viele andere hatte diese Kunstfigur auch für Nabakowski eine Vorbildfunktion. Ist es nicht unbedingt verwunderlich, daß die Beuys-Schülerin zu denjenigen gehörte, die ihn außerordentlich schätzten, so gewinnt dieser Sachverhalt in

unserem Kontext aus anderen Gründen an Bedeutung: Der ›androgyn‹ Beuys diente einer anderen Frau zur Selbstdarstellung und es gilt, die maßgeblichen Differenzen gegenüber Nabakowski herauszufinden.

Setzte sich Joseph Beuys in den fünfziger und frühen sechziger Jahren in der Tradition der Avantgarde intensiv mit den Bildchiffren für ›Weiblichkeit‹ und ›Männlichkeit‹ auseinander, so begann er Mitte der sechziger Jahren damit, sich im Rahmen von Aktionen sogenannte weibliche Wesensmerkmale anzueignen. Explizit geschieht dies in den Aktionen ->: »Hauptstrom« Fluxus (Darmstadt 1967, gemeinsam mit Henning Christiansen, Abb. 2) und *Titus/Iphigenie* (Frankfurt/Main 1969). Implizit läßt sich dies jedoch auch schon auf *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (Düsseldorf 1965) beziehen, bei der Beuys neben Schamanismuszitaten nicht zuletzt auch bei seiner Transformation einer Pietà die Position und Rolle Marias einnimmt.¹¹

Diese Darstellungspraxis einer Feminisierung erfuhr in den frühen siebziger Jahren durch die in London lebende Kunstkritikerin Caroline Tisdall (Abb. 3) eine Theoretisierung und Perfektionierung. Tisdalls Konzept des ganzheitlichen Menschen, das durch die Person des Künstlers eine Realisierung erfahren kann, läßt sich auf C.G. Jung zurückverfolgen, dessen Theorie sie über Herbert Read kennengelernt hatte.¹² Tisdall übernahm die von Read im Zusammenhang mit der Kriegserfahrung aktualisierte Vorstellung, daß der Künstler zu einer Gestaltung der Gesellschaft befähigt sei – eine Vorstellung, die auf der Annahme aufbaut, daß nur ein Künstler durch



2 Joseph Beuys, Sequenz Gazefilterdreieck als Aneignung des Weiblichen in der Aktion *Hauptstrom* (1967)



3 Caroline Tisdall

die produktive Aufhebung der sich widerstreitenden Gegensätze von ›männlich‹ und ›weiblich‹ im Androgyn wirklich zu einer seelischen Ausgeglichenheit gelangen könne. Dieser Lesart folgen ihre Schriften über Beuys, die in den siebziger Jahren wesentlich zur Propagierung des Mythos, der zu diesem Künstler entstanden ist, beitrugen.¹³ Im Kontext der politischen Debatten um eine Erneuerung der Gesellschaft halfen sie, Beuys in dem für diese Fragen hochsensibilisierten Kunstbetrieb der Zeit als Verkörperung des ›neuen‹, friedfertigen Mannes zu etablieren, der offensichtlich die ›weiblichen‹ Wesensmerkmale bereits integriert hatte und auslebte.¹⁴

Tatsächlich blieb Tisdalls Auffassung von Androgynie jedoch an etablierten Geschlechterstereotypen orientiert, wie komprimiert das von ihr verfaßte Katalogbuch *Joseph Beuys* verdeutlicht, das 1979 anlässlich der von ihr wesentlich mitkonzipierten New Yorker Retrospektive zum Werk des Künstlers erschien.¹⁵ Die Texte zu den einzelnen Exponaten, vorgeblich eine Kombination von Künstleräußerung und Kommentar von Tisdall, tatsächlich jedoch auch in den Passagen, die eine Autorschaft von Beuys suggerieren, von ihr verfaßt,¹⁶ schreiben mit ihrer Zuordnung von ›weiblichen‹ und ›männlichen‹ Qualitäten bestehende Verhältnisse fort. So heißt es etwa zum Objekt *Jungfrau* (1961) – vorgeblich erläutert hier Joseph Beuys in der Ich-Form, tatsächlich interpretiert Caroline Tisdall – : »Virgin: This relates to woman, and the female element in general. To express spiritual power and potential I tend usually to use the female figure. Only when an extremely masculine intention is implied, like the spirit of Mars in *Tram stop*, or over-intellectualized concentration on the powers of the head, does the male image appear. This is because I believe in the female generally as possessing strengths in every field which have been under-used in the past. I would characterize this as a greater openness to the possibilities of the future.«¹⁷ Ein Kunstbild von Frau, für dessen Fundierung biologische Eigenschaften dienen, wird hier, einem Klischee der Moderne entsprechend,¹⁸ als Verkörperung der besseren Zukunft vorgestellt.

Caroline Tisdalls Umgang mit der Geschlechterdifferenz ist in wissenschaftshistorischer Hinsicht vor allem jedoch noch unter einem anderen Blickwinkel interessant: Mit dem Bild der Vereinigung der jeweiligen geschlechertypischen Stärken im androgynen Künstler konzipierte Tisdall zugleich literarisch eine Symbiose mit dem Mann, mit dem sie über mehrere Jahre ein intensives Liebesverhältnis verband. Während Joseph Beuys, der zu Beginn der siebziger Jahre mit der Entlassung als Akademielehrer sein damals zentrales Forum verloren hatte, durch die Feuilletonistin von *The Guardian* und freie Mitarbeiterin des *BBC* eine neue Bühne erhielt,¹⁹ war Beuys umgekehrt für sie ein Medium, den eigenen Vorstellungen gewichtiges Gehör verschaffen zu können. Als eine dem Feminismus ablehnend gegenüberstehende Frau in einer Männerwelt bot die im Diskurs der Moderne präsente Androgynie ihr einen geeigneten Rahmen für eine Selbstdarstellung, mit der sie die Bedeutung ihrer Rolle als Frau zumindest im Modell aufwerten konnte. Indem sie dabei sich selbst verleugnend als Teil des Paares mit der Stimme einer anderen Person, nämlich als Joseph Beuys sprach, ist ihr erheblicher Anteil an der Konstruktion seines Selbstbildes heute weitgehend in Vergessenheit geraten.²⁰ Die Stärke der Frau, die sie in das Bild vom androgynen Beuys einzubringen versuchte, hatte keine realen Konsequenzen für eine Veränderung der Geschlechterrollen.

Funktionalisierte Tisdall die Vorstellung von Androgynie zur Propagierung einer Person wie zur Selbstdarstellung durch diese Person, mit der sie eine Harmonie

suchte, so war Androgynie für Gisliind Nabakowski in den siebziger Jahren ein evolutionäres Modell. Entsprechend paradigmatischer, grundsätzlicher ist ihre Argumentation, die sich jenseits biologisch begründeter Qualitäten bewegt, diese vielmehr explizit ablehnt: »Sechs Jahre, nachdem die ersten »Menstruationstopoi« entstanden waren, läßt sich bereits eine Nachahmung beobachten. Insbesondere einige jüngere Künstlerinnen in den USA feiern »das Menstrualblut« als einzige Gemeinsamkeit zwischen den Frauen und alte, naturtümelnnde Vorurteile leben wieder auf. Bar jeder psychoanalytischen Aufarbeitung einer als nachhaltig erlittenen Kränkung oder treffender ästhetischer Kritik an den Verdrängungen sexueller Erziehung verwechseln sie das biologistische »Zurück zu den inneren Rhythmen« mit einem (bisher) im Rahmen feministischer Bildproduktion unterbliebenen Kritik an der ökologischen Ausbeutung von Natur und Gesellschaft und den dahinter stehenden Kapitalinteressen. [...] Von hier aus wird in den nächsten Jahren eine Reihe apolitischer Bilder gegen »die Männergesellschaft« ihren Lauf nehmen. Der Mann, der sich in seiner Rolle verändern muß, wird nicht mehr miteinbezogen. Seine femininen Potentiale werden preisgegeben.«²¹

Gisliind Nabakowski ist in dieser Zeit eine politisch bewußt argumentierende Theoretikerin, die in ihren häufigen Verweisen auf gesellschaftliche Situationen diese in deutlicher Anlehnung an Marcuse als ein System von Repressionen beschreibt. Folgerichtig ist für sie eine Debatte über Geschlecht immer auch mit einer Auseinandersetzung über seine Funktion in der Gesellschaft verbunden. Männer und Frauen, das macht auch das Zitat deutlich, werden nicht ohne einander gesellschaftliche Veränderungen erreichen können. In diesem Zusammenhang ist Nabakowskis Umgang mit dem Androgyniekonzept zu sehen: als Möglichkeit, gesellschaftliche Normen hinsichtlich der Geschlechteridentität zu hinterfragen und zu überwinden.

Gisliind Nabakowski studierte in den 60er Jahren an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf. Ob die Entscheidung, von der Praxis in die Theorie zu wechseln, tatsächlich mit ihren Erfahrungen in der Klasse von Joseph Beuys zu Beginn der siebziger Jahre zusammenhing, wie sie es in einem Rückblick 1987 schildert,²² mag dahingestellt sein. Als sie 1973 Chefredakteurin der neugegründeten Zeitschrift für Gegenwartskunst *heute Kunst* wurde, war sie jedenfalls mit den Ausgrenzungsmechanismen im Kunstbetrieb bereits gut vertraut. »Im Kulturbetrieb ist Misogynie die Regel«, bekennt sie in einem Gespräch.²³ *heute Kunst*, die Nabakowski von Düsseldorf aus redigierte, war eine für das deutsche Sprachgebiet ins Leben gerufene Abspaltung von *flash art*, die Giancarlo Politi in Mailand herausgab. Die Zeitschrift erschien sechs Mal im Jahr, mit einer Auflage von 10.000 Exemplaren hatte sie einen vergleichsweise hohen Verbreitungsgrad. Die Produktionskosten wurden allein durch Abonnements und Anzeigen eingeworben, d. h. es bestand eine große Abhängigkeit vom Markt und der öffentlichen Meinung.

Weltweit gab es damals nur wenige Frauen, die für die Gestaltung einer Kunstzeitschrift verantwortlich waren; im deutschsprachigen Raum war Gisliind Nabakowski die einzige, die eine derartige Position innehatte.²⁴ Als verantwortliche Chefredakteurin suchte Nabakowski *heute Kunst* ein avanciertes Profil zu geben, indem sie nicht nur die aktuellen, noch nicht ausdiskutierten Trends im Kunstbetrieb der Bundesrepublik Deutschland (vor allem die Kunstszene im Rheinland), Österreichs und der Schweiz vorstellte, sondern auch die damals virulenten Debatten um

die Rolle der Geschlechter aufgriff. *heute Kunst* wurde damit – was heute weitgehend in Vergessenheit geraten ist – zu einem Mitteilungsorgan für feministische Kunst. Bereits Heft 3 vom Oktober 1973 enthält im Nachrichtenteil nicht nur einen Bericht über eine Performance von Ulrike Rosenbach, sondern unter der Rubrik »Feministinnen« auch eine längere Notiz über den *Feminist Studio Workshop* von Judy Chicago, Arlene Raven und Sheila de Bretteville in Kalifornien mit der Angabe einer Kontaktadresse.

Der Platz, den Berichte über feministische Kunstaktivitäten gewannen, die Aufmerksamkeit, die Kunstformen geschenkt wurde, die sich mit Androgynie und Travestie auseinandersetzten, wuchs von Heft zu Heft schleichend an. Die Faust im Zeichen des Spiegels, Piktogramm der Frauenbewegung, kennzeichneten den entsprechenden feminismusspezifischen Informationsteil (vgl. Abb. S. 8). Im Februar 1975 erschien mit Nummer 9 ein Heft, das eigens dem Thema »Feminismus und Kunst« gewidmet war.²⁵ (Abb. 4) Als ein Forum zum Austausch über aktuelle feministische Darstellungsstrategien in der Kunst konzipiert,²⁶ fungierte dieses Heft zugleich als eine Manifestation gegen essentialistische Positionen. In ihrem Einleitungssessay formulierte Nabakowski programmatisch ihren Standpunkt zu »Feminismus und Kunst«, wie wir ihn später ausführlicher in dem Sammelband *Frauen in der*

heute Kunst

internationale Kunstzeitschrift

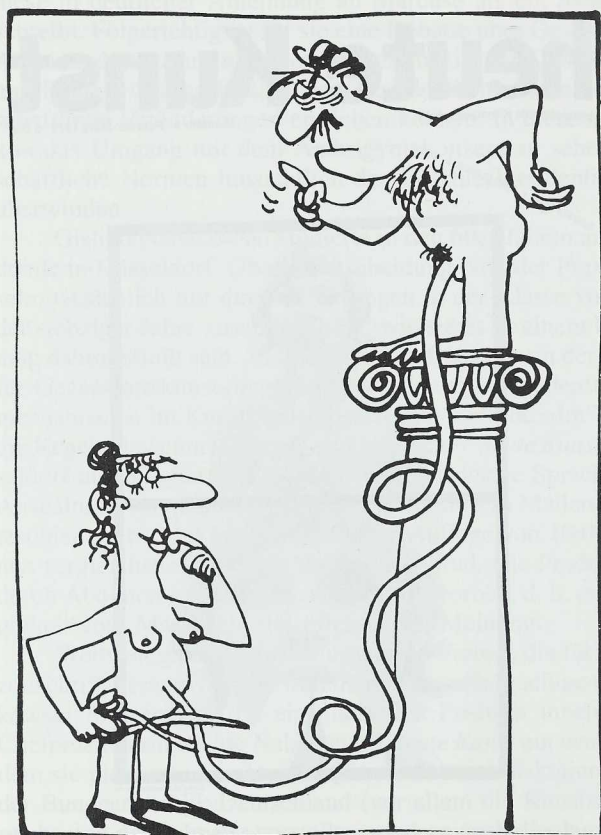
Nummer 9 Februar-März 1975 5 DM

SONDERNUMMER: FEMINISMUS & KUNST



4 *heute Kunst*, Deckblatt der Sondernummer Feminismus & Kunst, Februar 1975

Kunst (1980) wiederfinden. Stilistisch wählte sie hierfür eine Argumentationsebene, die sie distanziert als Kommentatorin von Ereignissen auftreten läßt. Eindeutig ist allerdings ihre Auffassung hinsichtlich einer notwendigen Entwicklung der Geschlechter: Männer und Frauen seien beide auf ihre Weise gesellschaftlich geprägt. Nur über eine Veränderung der Gesellschaft könne die Frau befreit werden.²⁷ Illustriert ist dieser Text mit einer Karikatur, welche die grundsätzliche Verbundenheit der Geschlechter zeigt: Frau und Mann, durch Körperbild, Gestik und Position stereotyp gekennzeichnet, sind in ihrer Machtausübung durch den anderen begrenzt und dadurch auch voneinander abhängig. (Abb. 5)²⁸ In der Kunstpraxis sah Nabakowski damals mit dem Ende einer auf die Zweigeschlechtlichkeit begrenzten Körpererfahrung in der Aktionskunst eine entscheidende Markierung für eine Überwindung von Geschlechterdifferenzen hin zu einer – wie sie es nennt – »polymorphen Sexualität« erreicht.²⁹ Vorbildcharakter hatten hierbei für sie Künstlerinnen wie Valie Export, Iole de Freitas, Annette Messager, Verita Monselles oder Katharina Sieverding, die etablierte Darstellungsmuster und Festschreibungen auf eindeutige Identitäten zu demontieren trachteten. Androgynie sah sie allerdings allein in den Fotoarbeiten von Katharina Sieverding mit Klaus Mettig eingelöst.³⁰



5 aus *heute Kunst*, Sondernummer *Feminismus & Kunst*, Februar 1975, S. 3

Mit der Relativierung der biologischen Identität und der Fokussierung auf die gesellschaftlichen Rollen vertrat Gisliind Nabakowski in den siebziger Jahren eine Position, die heute außerordentlich aktuell anmutet. Mit ihrem radikalen Eintreten gegen einen essentialistischen Feminismus traf sie offensichtlich eine empfindliche Stelle der herrschenden Geschlechterordnung, die zu einer Trennung von *heute Kunst* führte: In der Februarausgabe der Zeitschrift von 1977 kritisierte sie gemeinsam mit Ulrike Rosenbach, Erinna König u.a. die von Margarethe Jochimsen mitkonzipierte Ausstellung *Frauen machen Kunst* in der Bonner Galerie Magers als ein die traditionellen Weiblichkeitsmuster festschreibendes Ereignis.³¹ Margarethe Jochimsen reagierte daraufhin mit einem offenen Brief an Kunstvereine, Zeitungen und Galerien, in dem sie die »Chefredakteurin als Hohepriesterin des Feminismus« heftig angriff. Sie nannte Nabakowski als in Frauenfragen inkompetent, da diese »[...] mit einem der gravierendsten Konflikte, nämlich der Vereinbarkeit von Familie und Beruf im Leben einer Frau wohl kaum vertraut sein kann. Sie ist die Klischeevorstellung einer sogenannten »klassischen Feministin«, bei der für diejenigen, die die gesellschaftliche Diskriminierung der Frau am meisten auszubaden haben, nämlich die berufstätigen Mütter, kein Platz vorgesehen ist.«³²

Mit dem von Nabakowski propagierten Androgynieideal und der Affirmation einer als natürlich verstandenen Eigenart von Frau als Mutter stießen zwei konkurrierende Modelle aufeinander, deren Differenzen machtpolitisch für andere Interessen nutzbar waren. Gesellschaftlich aufgefordert, Feminismus auch als ein Thema des Kunstbetriebs zu akzeptieren, stellte die hier von Margarethe Jochimsen verteidigte Variante, welche letztlich ein Ausbrechen aus den etablierten Geschlechterrollen als eine Bedrohung ansah, eine begrüßenswerte Alternative für diejenigen dar, die herkömmliche Strukturen konserviert wissen wollten. Bereitwillig wurde eine Nische für die inzwischen wohlbekannteren und immer wieder gerne geförderten Frauenkunstausstellungen eingeräumt, die Frauen als Ergänzungen des Systems begreifen.³³ Nabakowski hingegen hatte sich mit ihrem Modell einer Strukturveränderung, zumal in einer auf die freie Finanzierung durch den Kunstbetrieb angewiesenen Zeitung zu weit hinausgewagt. Vor dem Hintergrund des Ekklats um Frauenbilder schied Gisliind Nabakowski mit dem Jahr 1978 aus der Redaktion von *heute Kunst* aus; die Zeitschrift, die von nun an nicht mehr über feministische Kunst informierte, stellte kurze Zeit später ihr Erscheinen ein.

So aktuell Gisliind Nabakowskis Positionen der siebziger Jahre erscheinen mögen, sie sind heute historisch, die Visionen eines gesellschaftlichen Aufbruchs inzwischen so nicht mehr glaubwürdig. In Hinblick auf die wissenschaftstheoretische Entwicklung zu Geschlecht kommt ihrem Androgyniekonzept innerhalb der deutschsprachigen Diskussion dennoch ein bedeutsamer Stellenwert zu: Im Kontext der Debatten um eine repressionsfreie Gesellschaft hatte sie Anteil an einer Umdeutung des aus der modernistischen Kunsttheorie bekannten harmonisierenden (Selbst)Bildes des androgynen Künstlers zu einem dynamischen Bild von Androgynie als einem katalysatorischen Medium mit geschlechtertransgressiver Qualität. Bei der Dekonstruktion etablierter Bilder von Weiblichkeit und Männlichkeit – dies zeigen Beispiele bis in unsere Tage – spielte und spielt dieses Konzept eine wichtige Rolle. Die Problematik, die auch schon im Konflikt um die Ausstellung *Frauen machen Kunst* deutlich wurde, eine androgynen Identität jenseits des Körpers und seiner Diskursivierung tatsächlich denkbar und für feministische Positionen nutzbar zu

machen, wurde bislang jedoch nicht gelöst.³⁴ Inwiefern die Utopie vom androgynen Menschen damit tatsächlich ein funktionales Konzept für eine Weiterentwicklung von Identitätsvorstellungen sein kann, bleibt Diskussionsstoff.

- 1 Gisliind Nabakowski in: Inge Schumacher, Man hat uns annektiert. Gespräch mit Gisliind Nabakowski, in: Ausstellungskatalog Berlin, Schloß Charlottenburg 1977: Künstlerinnen international 1877-1977, Hg. Arbeitsgruppe Frauen in der Kunst, S. 89-99, S. 94.
- 2 Ausführlich hierzu: Ulla Bock, Androgynie und Feminismus. Frauenbewegung zwischen Institution und Utopie, Weinheim und Basel 1988.
- 3 Vgl. Querelles, Bd. IV: Androgynie. Vielfalt der Möglichkeiten, Hg. Dorothee Alfermann und Ulla Bock (im Druck).
- 4 Vgl. Sigrid Schade und Silke Wenk, Inszenierung des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, in: Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Hg. Hadumod Bußmann und Renate Hof, Stuttgart 1995, S. 340-407, S. 361 und S. 364.
- 5 Frauen in der Kunst, 2 Bde, Hg. Gisliind Nabakowski, Helke Sander und Peter Gorsen, Frankfurt/Main 1980.
- 6 Zitiert nach Bock 1988 (wie Anm. 2), S. 173.
- 7 Vgl. Margarete Mitscherlich, Die friedfertige Frau. Eine psychoanalytische Untersuchung zur Aggression der Geschlechter, Frankfurt/Main 1992 (zuerst 1985).
- 8 Weiblichkeitsbilder. Silvia Bovenschen und Marianne Schuller im Gespräch mit Herbert Marcuse, in: Gespräche mit Herbert Marcuse, Frankfurt/Main 1978, S. 65-87, S. 74.
- 9 Ebd., S. 74, Hervorhebung im Original.
- 10 Vgl. etwa Silvia Bovenschen und Marianne Schuller in: Weiblichkeitsbilder (wie Anm. 8), S. 68.
- 11 Vgl. auch Uwe Schneede, Joseph Beuys. Die Aktionen, Ostfildern-Ruit 1994, S. 106.
- 12 Herbert Read, der als Direktor von Routledge & Kegan Paul für die erste englischsprachige Gesamtausgabe der Schriften von C. G. Jung Anfang der vierziger Jahre verantwortlich zeichnete, avancierte in dieser Zeit zu einem der maßgeblichen Theoretiker der Moderne, der in seinen Schriften romantische und neuromantische Vorstellungen des Organischen mit dem anarchistischen Konzept einer autoritätsfreien Gesellschaft verband. Vgl. David Thistlewood, Herbert Read's Aesthetic Theorizing 1914-1952: An Interpretation of ›The Philosophy of Modern Man‹, in: Art History 2 (3), September 1979, S. 339-354; und ders., Creativity and Political Identification in the Work of Herbert Read, in: British Journal of Aesthetics 26 (4), Autumn 1986, S. 345-356. Nicht nur durch seine rege Publikationstätigkeit, sondern auch durch die zahlreichen Ämter und Funktionen, die er innehatte, übte Read gerade in Großbritannien einen maßgeblichen Einfluß auf das Verständnis von Kreativität und Kunst aus; in der Bundesrepublik Deutschland lieferten seine Positionen bei der Reorganisation des (Kultur)Lebens in der britischen Besatzungszone eine Orientierung. Vgl. Barbara Lange, Joseph Beuys: Der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer (Berlin, im Druck). Caroline Tisdall aktualisierte unter Mitarbeit von William Feaver das Schlußkapitel von Reads ›Concise History of Modern Painting‹, als diese Publikation nach dessen Tod neuaufgelegt wurde. Vgl. Herbert Read, A Concise History of Modern Painting, Concluding Chapter by Caroline Tisdall and William Feaver, London 1974.
- 13 Vgl. Lange (wie Anm. 12).
- 14 Ein eindrucksvolles Beispiel für eine Rezeption in diesem Sinne liefert: Eva Huber, Joseph Beuys: Hauptstrom und Fettaum, Musik: Henning Christiansen. Ein Lehrstück für die fünf Sinne, Darmstadt 1993, S. 29.

- 15 Vgl. Caroline Tisdall, Joseph Beuys, London und New York 1979 (2. Aufl. 1987).
- 16 Dies läßt sich philologisch rekonstruieren und stellt im übrigen in der Beuys-Literatur keine Besonderheit dar.
- 17 Tisdall 1979 (1987), S. 50 (wie Anm. 15).
- 18 Vgl. Silke Wenk, Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne, Wien, Köln und Weimar 1996.
- 19 U.a. organisierte Caroline Tisdall die für die spätere Beuys-Rezeption so maßgebliche Ausstellungstournee »The Secret Block for a Secret Person in Ireland«, die 1974 an verschiedenen Orten in Großbritannien und Irland zu sehen war. Vgl. Joseph Beuys – The Secret Block for a Secret Person in Ireland, mit einem Text von Caroline Tisdall und einem Vorwort von Nick Serota, Oxford 1974.
- 20 Ihr Anteil an der Popularisierung von Beuys wird vom Kunstbetrieb heute marginalisiert, ihre Texte zunehmend seltener zitiert. Diese Mißachtung kommt auch in der Tatsache zum Ausdruck, daß sie die Sammlung ihrer Schriften »Grist to the Mill« 1995 »nur« im Eigenverlag »Red Lion House« (London) herausgab.
- 21 Gisлинд Nabakowski, Frauen in der Kunst, in: Frauen in der Kunst, Bd. 1 (wie Anm. 5), S. 185-296, S. 249.
- 22 Vgl. Gisлинд Nabakowski, Erinnerungen an die Jahre 1966 bis 1971 mit und um Joseph Beuys, in: Ausstellungskatalog Düsseldorf, Kunstmuseum 1987: Brennpunkt Düsseldorf 1962-1987, S. 101-107.
- 23 In: Schumacher 1977 (wie Anm. 1), S. 91.
- 24 Vgl. ebd., S. 90-91.
- 25 Die Bezeichnung »Sondernummer« auf dem Titelblatt ist irreführend, handelte es sich doch um eine reguläre Lieferung.
- 26 19 Künstlerinnen waren von der Redaktion zur Mitarbeit an dieser Ausgabe eingeladen worden, 14 von ihnen kamen diesem Angebot nach. Vgl. heute Kunst 9, Feb.-März 1975, S. 2.
- 27 Vgl. Gisлинд Nabakowski, Feminismus & Kunst, in: heute Kunst 9, Feb.-März 1975, S. 3-4.
- 28 In der Zeitschrift ist kein Nachweis über die Herkunft bzw. Autorschaft dieser Karikatur gegeben.
- 29 Gisлинд Nabakowski, Neue Tendenzen, in: heute Kunst 9, Feb.-März 1975, S. 6-8, S. 6.
- 30 Vgl. Schumacher 1977 (wie Anm. 1), S. 94.
- 31 Vgl. Ulrike Rosenbach, Bernadette Bour, Gisлинд Nabakowski, Erinna König, Maria Fisahn und Susanne Ebert, Anlässlich der Ausstellung »Frauen machen Kunst« (8.12.76-31.1.77), organisiert von Philomene Magers und Margarethe Jochimsen, teilen wir mit, in: heute Kunst 17-18, Feb.-April 1977, S. 31-32. Vgl. hierzu auch den Katalog der Ausstellung, die Anfang 1977 ebenfalls im Kunstverein Wolfsburg zu sehen war: Ausstellungskatalog Bonn, Galerie Magers 1976: Frauen machen Kunst.
- 32 Margarethe Jochimsen, Gegendarstellung, Offener Brief, beigegeben dem Exemplar: heute Kunst 17-18, Feb.-April 1977, Bibliothek der Kunsthalle zu Kiel.
- 33 Vgl. zu diesem Phänomen die Analyse eines dieser Großereignisse der letzten Zeit: Birgit Effinger, Annette Grund, Marcike Hybsier, Irmgard Müsch und Wiebke Ratzeburg, »Keusch wie ein Kinderherz«. Lesarten der Ausstellung »Leiblicher Logos« und nationale Repräsentation, in: Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Hg. Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk, Marburg 1997, S. 259-269.
- 34 Vgl. hierzu allgemein: Hilge Landweer, Jenseits des Geschlechts? Zum Phänomen der theoretischen und politischen Fehleinschätzung von Travestie und Transsexualität, in: Geschlechterverhältnisse und Politik, Hg. Institut für Sozialforschung Frankfurt, Frankfurt/Main 1994, S. 139-167.

Abbildungsnachweis:

- Abb. 1: heute Kunst 14-15, Mai-August 1976, S. 29, Foto: Giorgio Colombo
- Abb. 2: Eva Huber, Joseph Beuys »Hauptstrom und Fettraum«, Musik: Henning Christiansen. Ein Lehrstück für die fünf Sinne, Darmstadt 1993, S. 88, Foto: Camillo Fischer
- Abb. 3: Caroline Tisdall, Grist to the Mill. Selected Writings 1970-1995, London 1995, Frontispiz
- Abb. 4: heute Kunst 9, Feb.-März 1975, Deckblatt
- Abb. 5: heute Kunst 9, Feb.-März 1975, S. 3