

Annette Kubitza. *Fluxus, Flirt, Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde.* Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2002. 250 S. EUR 49.00 (gebunden), ISBN 978-3-496-01264-1.



Reviewed by Petra Reichensperger (Petra Reichensperger, Kultur- und Kunstwissenschaftlerin, freie Autorin und Kuratorin.)

Published on H-ArtHist (October, 2003)

Carolee Schneemann re visited

Carolee Schneemann re|visited

Carolee Schneemanns frühe Arbeiten haben auf die 'mainstream-culture' zurückgewirkt und das Publikum gespalten. Die s/w Fotografien, die während Schneemanns Performance 'Interior Scroll', 1975, aufgenommen wurden, sind heute weltbekannt. Sie zeigen, wie sich die nackte Künstlerin eine Art Schriftrolle aus der Vagina zog. Zur Performance, die sie während der Tagung 'Women Here and Now' in Long Island aufführte, gehörte auch die Ankündigung, dass sie aus ihrer Textsammlung 'Cézanne, She was a Great Painter' vorlesen wolle. Ihr Wunsch nach Um- und Überschreibungen aus feministischer Sicht blitz hier auf und strahlt noch Generationen später.

Heute zählt Carolee Schneemann, die 1959 ihr Kunststudium abschloss, zu den wichtigsten Vertretern der Body Art.[1] Die Aneignung und Definition des eigenen Körpers und das Insistieren auf Authentizität der körperlichen Erfahrung in der Body Art kann spätestens seit den 1970er Jahre als wesentliches und identitätsstiftendes Instrumentarium der

Emanzipation für Künstlerinnen und Frauen gelten. In 'Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera', 1963, hat Schneemann zum ersten Mal ihren eigenen Körper als künstlerisches Material und visuell territoriales Zentrum eingesetzt. Dabei entdeckte sie den Körperereinsatz als wirksames Mittel zur Inszenierung ihrer selbst als Subjekt.[2] Für die Öffentlichkeit inszenierte sie sich vor der Kamera des Fotografen Erna's, posierte mit Schlangen, Plastikfolie, Spiegelsplittern, Schnüren, Häutern und integrierte ihren nackten, bemalten Körper in ihr Atelier-Environment. Sie selbst wertete ihren Körperereinsatz in dieser Aktion, die fünf Jahre nach Allan Kaprows Aufsatz über Jackson Pollocks Bedeutung für das Happening entstand, auch als einen Versuch die Malerei zu erweitern. Dieser wichtigen Arbeit Schneemanns widmet Annette Kubitza, ein ganzes Kapitel in ihrem Buch 'Fluxus, Flirt, Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst'. Bei der Wahl des Titels hat sich Kubitza von einer Textpassage aus 'The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art' von Lucy Lippard anregen lassen. Mit Blick auf Hannah Wilke schrieb Lippard 1976:

“[...] das Durcheinanderbringen ihrer Rollen als schÅ¶ne Frau und KÅ¶nstlerin, als Flirt und Feministin, hat manchmal politisch zweideutige Å¶uÅ¶erungen zur Folge gehabt, die sie der Kritik auf einer persÅ¶nlichen wie auf einer politischen Ebene ausgesetzt haben.”[3]

Ein Å¶hnliches Schicksal erkennt Kubitza in Schneemanns Biographie und KÅ¶nstlerinnenkarriere, denn sie behauptet, dass Schneemann “seit Beginn ihrer Karriere immer wieder marginalisiert, kritisiert und zensiert worden ist von KÅ¶nstlerkollegen, Staatsdienern und feministischen Kritikerinnen gleichermaÅ¶en.”[4] Der Mythos der KÅ¶nstlerin als geduldete AuÅ¶enseiterin wird von der Autorin in ihrer Untersuchung Å¶ber Schneemann, die selbst einige BÅ¶cher Å¶ber ihr kÅ¶nstlerisches Schaffen verÅ¶ffentlichte[5] fortgeschrieben, auch wenn sie Å¶ber weite Strecken sehr prÅ¶zise Schneemanns Aktionsradius in der Spannung zwischen Vorgabe und eigener Setzung nachzeichnet.

Entstanden ist ein dichter Text mit historischer TiefenschÅ¶rfe. Å¶bergreifende ZusammenhÅ¶nge und Werkvergleiche sind gut dargestellt. Wir erfahren etwas Å¶ber Schneemanns Aktmalerei, ihren spezifischen Aufstieg aus dem Bild, ihr Interesse an Selbstbeobachtung und -inszenierung. Ihre Rolle als “MÅ¶senmaskottchen in der MÅ¶nnerkunstmanschaft”[6] und als begehrtes Modell fÅ¶r KÅ¶nstlerkollegen wie Robert Morris oder Claes Oldenburg bleibt ebenso nicht unerwÅ¶hnt.[7] Besonders in der VerknÅ¶pfung des einzelnen Werks mit der vielschichtigen Rezeptionsgeschichte und dem zeitgeschichtlichen Kontext zeigt sich ein groÅ¶er Vorzug der monografischen Untersuchung Kubitzas. Aufschlussreich ist auch die Beschreibung produktiver Entstehungsbedingungen, die ihre kÅ¶nstlerische Arbeiten beeinflusst haben. Dazu zÅ¶hlt bei Schneemann auch ihre Verbindung zum Judson Dance Theater. 1962 wurde sie von den TÅ¶nzerinnen Yvonne Rainer und Arlene Rothlein eingeladen, sich der Gruppe anzuschlieÅ¶en. Sie war damit die erste bildende KÅ¶nstlerin, die mit der Judson Dance Gruppe zusammenarbeitete. Zwischen 1962-1964 fÅ¶hrte sie dort fÅ¶nf Performances auf, darunter auch ‚Meat Joy‘, 1964.

‚Meat Joy‘ zÅ¶hlt zu den Arbeiten, in denen Schneemann bewuÅ¶t Gruppendynamiken mit einbezog. Die KÅ¶rper der Akteure wurden mit HÅ¶hnerkadavern, WÅ¶rstchen, Fischen, Blut, Ejakulat und Farbe Å¶berzogen, wodurch das eindeutige KÅ¶rperbild teilweise aufgelÅ¶st wurde. Diese AuflÅ¶sung steigerte sie in ihrem 22 Minuten langen Film ‚Fuses‘, mit dem sie direkt im Anschluss an ‚Meat Joy‘ begonnen hatte und

der innerhalb von drei Jahren entstanden ist.[8] Der Film zeigt Carolee Schneemann beim Sex mit ihrem Liebhaber und zeitweiligen Ehemann Jim Tenney in verschiedenen Stellungen. Selbstbestimmter Sex, selbstbewusste Posen und exzessive Vereinigung dominieren den Film. Die AuflÅ¶sung der kohÅ¶renten KÅ¶rperbilder erzeugte Schneemann hier maÅ¶geblich durch Doppelbelichtung und nachtrÅ¶gliche Behandlung des Filmmaterials mit Farbe und Kratzern. In ‚Fuses‘ denkt bringt Schneemann Zeigelust und Voyeurismus zusammen. Welche Perspektive an das voyeuristische Schauen gebunden ist, bleibt hier jedoch genauso offen wie die Frage, ob der Film stÅ¶rker der Wunschmaschine des mÅ¶nnlichen oder weiblichen Voyeurs entspricht? Fest steht, dass Schneemann das Private, den Sex mit ihrem Partner und den Einsatz des KÅ¶rpers zum Politikum erhoben hat, was in den sechziger Jahren, der Entstehungszeit von ‚Fuses‘, nicht nur zum guten Ton der Szene gehÅ¶rte, sondern auch noch gesellschaftliche Sprengkraft besaÅ¶. Der Film legte damals, wie sein Titel-Fuse: 1. ZÅ¶nder, 2. ZÅ¶ndschnur / 1. fusionieren, 2. fig.: sich vereinigen-bereits andeutet, eine Lunte zur Ansteckung und Sensibilisierung einer breiteren Å¶ffentlichkeit, zumal er sofort nach seiner Fertigstellung in Ausstellungen gezeigt wurde, also zu einem Zeitpunkt bevor in den USA offiziell das Produzieren und Vertreiben von Sexfilmen erlaubt war, und der Kunstfilm noch als Avantgarde reÅ¶ssieren konnte.

Besonders an ‚Meat Joy‘ und ‚Fuses‘ macht Kubitza ihre zentrale These fest, dass Schneemann “eine sehr eigenstÅ¶ndige sexuelle Å¶sthetik formuliert” habe.[9] Doch was ist mit der EinfÅ¶hrung des Begriffs einer sexuellen Å¶sthetik gewonnen? Ohne Zweifel trugen Schneemanns Darstellungen lustvoller SexualitÅ¶t zur positiven Umwertung weiblicher SexualitÅ¶t bei, doch entscheidend ist die Frage nach dem VerhÅ¶ltnis zwischen weiblicher und sexueller Å¶sthetik. Kubitza scheint voraus zu setzen, dass die Kunst von Frauen als Differenz beschreibbar, als weibliche Å¶sthetik nachvollziehbar ist. Beim Lesen des Buches gewinnt man sogar den Eindruck, dass die Autorin den mittlerweile zu Recht umstrittenen Begriff der weiblichen Å¶sthetik durch sexuelle Å¶sthetik ersetzt. Womit inhaltlich und methodisch nicht viel gewonnen ist, denn die Debatten um eine weibliche Å¶sthetik waren von Anfang stark an die weibliche SexualitÅ¶t und an den kleinen Unterschied gebunden. Schon Mitte der 1980er Jahre wertete Jutta Held den Versuch die weibliche Å¶sthetik kategorial bestimmen zu wollen, als “ein zum Scheitern verurteiltes BemÅ¶hen”.[10] Å¶hnliches gilt, wie mir scheint, auch fÅ¶r die EinfÅ¶hrung

einer sexuellen Ästhetik.

Die von Kubitza favorisierte Differenz unterstellt vor allem ihre Darstellung von Carolee Schneemann als noch nicht hinreichend gewürdigte Künstlerin.^[11] Das Leitbild ihrer Monografie ist die Figur der Ausnahmefrau und Vorreiterin. Immer wieder hebt die Autorin das Außergewöhnliche, das Bahnbrechende, die Errungenschaft ihrer Kunst sowie die antizipatorischen Leistungen von Schneemann hervor. Diese Beschreibungen werden von ermüdend vielen Selbstäußerungen der Künstlerin begleitet, so dass streckenweise der Eindruck entsteht, Schneemann sei die Ko-Autorin dieses Buches. Mit ihrer ausgebreiteten Quellenkenntnis erfüllt Kubitza die Erwartungen, die an eine Monographie gerichtet werden, zumal wenn es sich um eine Dissertation handelt. Es wird gern gesehen, wenn der Autor bzw. die Autorin neben dem publizierten Material möglichst viel unveröffentlichte Archivalien und Interviews einfließen lässt. Gewissenhaft und in ihrer Schwärmerei für die Künstlerin unkritisch, versucht Kubitza durch die Hinzunahme zahlreicher Interviews und Primärquellen biographisch zu rekonstruieren, mit welchen Intentionen und Hoffnungen sich Schneemann ihr Kunstrepertoire angeeignet hat. Doch wie bei vielen Interviews, die lange Zeit nachdem die Produktionen entstanden sind, gefertigt werden, steht im Zentrum das Personalkarussell, die Revisionen und weniger die Arbeiten selbst. Und so verstrickt sich Kubitza allzu sehr in die Fallen der ‚oral history‘.

Das kann jedoch die Leistung des Buches nicht überdecken, das mit seiner sorgfältigen Analyse dreier zentraler Arbeiten Schneemanns ‚Eye Body‘, ‚Meat Joy‘ und ‚Fuses‘ eine erste umfangreiche Vorstellung in deutscher Sprache darstellt. Im Hinblick auf ihre eigene zentrale These rückt Kubitza konsequent die von den feministischen Kunstwissenschaften immer wieder aufgeworfene Frage in den Mittelpunkt, ob Künstlerinnen eine sexuelle Bildsprache entwickeln können, die sich kritisch zur tradierten sexuellen Ikonographie verhält. Annette Kubitzas sprachlich klare, fundierte Darstellung feministischer Diskurse, die historische Kontinuitäten sowie Brüche, Umdeutungen und Neuansätze reflektiert, macht eine weitere Stärke dieses Buches aus.

Anmerkungen:

[1]. Amelia Jones stellte in *Body Art ? Performing the Subject* Schneemann als Schlüsselfigur für die Body Art vor. Vgl. Amelia Jones: *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 1998.

[2]. „Go back to the body, which is where all the splits in Western Culture occur.“ Schneemann, zit. nach Amelia Jones: *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 1998, o.S.

[3]. Lippard 1976, zit. nach Kubitza 2002, S. 183.

[4]. Kubitza, 2002, S. 13.

[5]. Bereits 1979 historisierte und theoretisierte die Künstlerin ihre eigene Arbeit in *More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. Ihr jüngstes Buch erschien vor einem Jahr: *Carolee Schneemann: Imaging her Erotics. Essays, Interviews, Projects*. Cambridge, London 2002.

[6]. Schneemann, 1979, zit. nach Kubitza, 2002, S. 42.

[7]. In der Performance Site, die 1964 vier Mal aufgeführt wurde, wird Schneemann von Morris zur figurierten Olympia gemacht. Kubitzas Analyse trifft, wenn sie schreibt: „Site bildet einen besonders starken Kontrast zu *Eye Body*, denn während es formal innovativ war, wurde die geschlechtsspezifische Verteilung im Kunstprozess selbst nicht hinterfragt.“ Kubitza, 2002, S. 61.

[8]. *Fuses*, 1964-1967, 16mm Film, ohne Ton, Farbe, 22 Minuten.

[9]. Kubitza 2002, S. 15. Stellvertretend möchte ich hier noch ein weiteres Zitat wiedergeben: „In dieser Performance (*Meat Joy*) hat Schneemann den Körper in seiner komplexen Ausdrucksfähigkeit und Sinnlichkeit in unsere körper- und sexfeindlichen Gesellschaft integriert.“ Kubitza 2002, S. 82.

[10]. Held, Jutta: Was bedeutet ‚weibliche Ästhetik‘ in der Kunst der Moderne? In: *Kritische Berichte*, 13. Jahrgang, Heft 3, 1985, S.29-41, hier S.29.

[11]. Kristine Stiles, ebenfalls eine langjährige Kennerin von Schneemanns Werk, kommt zu einem ähnlichen Schluss: „Schneemann erhält noch immer sehr wenig institutionelle Unterstützung in der Kunstwelt, obwohl sie drei Jahrzehnte lang Vorbild für die Arbeit zahlreicher Frauen und Männer war.“ Kristine Stiles: *Unverfälschte Freude. Internationale Kunstaktionen*, in: *Kat. Out of actions. Aktionismus, Body Art und Performance 1949-1979*, hg. von Paul Schimmel, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Hg. der deutschen Ausgabe: Peter Noever, MAK. *Mak Österreichisches Museum für angewandte Kunst*, Wien 17.06-6.09.1998, S. 227-329, hier S. 297.

Copyright (c) 2003 by H-Net, all rights reserved. H-

Net permits the redistribution and reprinting of this work for nonprofit, educational purposes, with full and accurate attribution to the author, web location, date of publication, originating list, and H-Net: Humanities & Social Sciences Online. For other uses contact the Reviews editorial staff: hbooks@mail.h-net.msu.edu.

If there is additional discussion of this review, you may access it through the network, at:

<http://www.arthist.net/>

Citation: Petra Reichensperger. Review of Kubitza, Annette, *Fluxus, Flirt, Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde*. H-ArtHist, H-Net Reviews. October, 2003.

URL: <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=8288>

Copyright © 2003 by H-Net, all rights reserved. H-Net permits the redistribution and reprinting of this work for nonprofit, educational purposes, with full and accurate attribution to the author, web location, date of publication, originating list, and H-Net: Humanities & Social Sciences Online. For any other proposed use, contact the Reviews editorial staff at hbooks@mail.h-net.org.