

# **Sprechen über Performance**

**Strategien von Autorinnenschaft im Werk Carolee Schneemanns**

Magisterarbeit im Fach Theaterwissenschaft  
an der  
Freien Universität Berlin

vorgelegt von  
Joy-Susann Harder  
Matrikelnummer 3582990

Erstgutachterin: Prof. Dr. Doris Kolesch  
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Dr. h. c. Erika Fischer-Lichte  
Berlin, 14. Mai 2010

*CS. You are in the house of Carolee Schneemann where all my work  
has originated.*

Carolee Schneemann in einem Interview mit Andrea Saemann,  
New Paltz/NY 2003

*ODO. I'm here in Carolee Schneemann's kitchen, speaking with her  
in a continuing series I'm doing with artists that challenge the tenets  
of art in our history. Carolee, in your work you use the nude body  
quiet a bit. I would like to know why you use the nude body,  
versus say, a clothed body.*

*CS. Do you have any idea, because I have written about it quite  
extensively. Do you have any notion of why yourself?*

Carolee Schneemann in einem Interview mit Odili Donald Odita,  
New Paltz/NY 1997

# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b>	2
<b>2. Zur Nachträglichkeit und Vorgängigkeit eines Sprechens über Performancekunst</b>	6
2.1. Notizen zu einer Phänomenologie von Kunstkommunikation als gesellschaftliche Praxis	7
2.2. Zur Historiographisierung von Performance(kunst)	14
2.3. Sprechen über Performance als biographische Erzählung	23
<b>3. Konzepte und Bedingungen künstlerischer Autor_innenschaft</b>	28
3.1. Zum Tod des Autors aus (post)feministischer Perspektive	29
3.1.1. „Der Tod des Autors“ im Kontext poststrukturalistischer Konzepte von Identität	29
3.1.2. (Gegen)Strategien ‚weiblicher‘ Autorschaft	36
3.2. Die Anrufung der weiblichen Künstlerpersönlichkeit	44
3.2.1. „Why Have There Been No Great Women Artists?“	44
3.2.2. Die Künstlerinnenpersönlichkeit im Kunstmarktkontext	47
<b>4. Strategien ‚weiblicher‘ Autorschaft im frühen Werk Carolee Schneemanns</b>	53
4.1. Malerei als Performance: <i>Eye/Body</i> (seit 1963)	56
4.2. Autobiographie und kulturelle Erinnerung als Performance: <i>Fuses</i> und <i>Interior Scroll</i>	68
4.2.1. Das Medium in Aktion – Schneemanns Film <i>Fuses</i> (1964 - 1967)	69
4.2.2. Medienwechsel: Interior knowledge – <i>Interior Scroll</i> (1975 und 1977)	83
<b>5. Ausblick: Schneemanns <i>Disruptive Consciousness</i> (2008) als ironisches Archiv</b>	100
<b>6. Editorische Notiz</b>	108
<b>7. Quellenverzeichnis</b>	109

# 1. Einleitung

Im Winter 2008 besuchte ich eine Reihe von Vorträgen und Performances, die im Rahmen des internationalen Ausstellungs- und Performanceprojekts *re.act.feminism – performancekunst der 1960er und 70er jahre heute* in der Berliner Akademie der Künste stattfanden. Der Titel der Veranstaltung ließ zunächst darauf schließen, dass es darum gehen sollte, aus dem „Heute“ heraus zurückzuschauen auf einen Abschnitt der Geschichte, der im Allgemeinen als derjenige Zeitraum gilt, in dem die Performance sich zu einer eigenständigen Kunstform entwickelte und als solche durchzusetzen begann. Möglicherweise ging es also um Vorgänge der Historiographisierung, Formen der Archivierung, Vorgänge des Sprechens über „Performancekunst“. Gleichzeitig implizierte der Titel eine Verbindung zwischen „Performancekunst“ und „Feminismus“. Bestand das Ziel der Veranstaltung demnach in der Auswertung und Weiterentwicklung „feministischer“ Strategien von Performance? Worum könnte es sich dabei handeln? Und was, fragte ich mich, war überhaupt mit diesen beiden Begriffen gemeint?

Als ich schließlich dicht gedrängt mit vielen anderen Frauen in einem Raum saß und mir eine Dokumentation aus den 1970er Jahren ansah, in der sich wunderbarerweise noch viel mehr Frauen gemeinsam an einer Performance-Aktion beteiligten, befiel mich – als ‚weibliche‘ Performancekünstlerin – ein Unbehagen. Ich fühlte mich als Mitglied einer Gemeinschaft, zu der ich möglicherweise überhaupt nicht gehören wollte. Musste das Thema der Veranstaltung im Kontext der Institution notwendigerweise auf Vorgänge der Re-Präsentation „feministischer“ – und damit offenbar ausschließlich ‚weiblicher‘ – Aktivitäten hinauslaufen, die hier als ‚Kunst‘ präsentiert wurden? Was, fragte ich mich, hatte ich mit den Frauen in diesem Film zu tun? Was hatte ich mit den Frauen in diesem Raum zu tun? Und wenn „Feminismus“, was immer damit gemeint war, etwas mit Performance zu tun hatte: Wo war die Performance außerhalb der (Zeit)Räume, die ihr durch das Veranstaltungsprogramm zugewiesen worden waren?

Das Geschlecht spielt in Hinblick auf die künstlerische Praxis von Frauen natürlich ‚eine Rolle‘.<sup>1</sup> Anders formuliert: Äußerungen wie die der ‚männlichen‘ Künstlerpersönlichkeit Jürgen Fritz, junge Performerinnen spielten „natürlich“ mit der sexuellen Attraktivität ihres jugendlichen Körpers, wenn sie sich in der Performance auszögen, oder solche, die sich den gegenwärtigen Erfolg der Performance *My Ten Favorite Ways to Undress / A Personal Hitlist* der Schweizer Künstlerin Beatrice Fleischlin ironischerweise damit erklären, dass „Ausziehen immer geht“,<sup>2</sup> stellen einen Bezugsrahmen dar und her, den die Künstlerinnen in ihren Arbeiten reflektieren können oder sogar müssen – wenn nämlich davon ausgegangen werden kann, dass die Bedingungen der Rezeption für das Ereignis beziehungsweise den Prozess der Performance selbst von grundsätzlicher Bedeutung sind. Das geschilderte Unbehagen jedoch entsprach andererseits meiner innerlichen und überzeugungsmäßigen Abwehr gegenüber identitätspolitisch motivierten Re-Konstruktionen einer binären Opposition von ‚Mann‘ und ‚Frau‘. *Das Unbehagen der Geschlechter* von Judith Butler hatte als Lektüre meines ersten Studienjahrs die Begeisterung an dem Gedanken geweckt, dass „Identität als Praxis, und zwar als *Bezeichnungspraxis*“<sup>3</sup> eine Ermächtigungsstrategie, eine Strategie zur Irritation (nicht nur) geschlechtsspezifischer Zuschreibungen sein könnte; die Hoffnung, dass sich Identität als eine solche Strategie durch performative Verfahren, und das heißt auch: in der Performance, verwirklicht und wirksam wird.

Die Performance, die mich auf dieser Veranstaltung am stärksten beschäftigte, bestand folglich in Vorgängen der Inszenierung ‚weiblicher‘ und/oder ‚feministischer‘ Künstlerpersönlichkeiten, besonders in Hinblick auf den bezeichneten Abschnitt der Performancekunstgeschichte. Welche Rolle spielte in diesem Zusammenhang das Thema ‚weiblicher‘ Autorschaft im Sprechen über Performance seitens der Künstlerinnen selbst, insbesondere im Kontext von Vorgängen der Historiographisierung von Kunst sowie des Kunstmarkts? Gerade in Bezug auf den Zeitraum der 1960er und -70er Jahre stehen Vorgänge der Historiographisierung von Performancekunst in einem engen Zusammenhang zur Diskussion eines gesellschaftspolitisch-transformatorischen Potentials von Performance. Durch die Verortung entsprechender künstlerischer Performances im Kontext der (Zweiten) Frauenbewegung betrifft deren Besprechung unter anderem bestimmte identitätspolitische Konzepte von ‚Weiblichkeit‘. Sofern die künstlerischen

---

<sup>1</sup> „Das Geschlecht spielt keine Rolle – das Geschlecht spielt eine Rolle.“ Andrea Saemann, Initiatorin des *Performance Saga*-Projekts (vgl. das letzte Kapitel dieser Arbeit), und eine der zu *re.act.feminism* eingeladenen Künstlerinnen jüngerer Generation in einem persönlichen Gespräch mit der Autorin am 11.03.2010.

<sup>2</sup> Die Performancekünstler Jürgen Fritz und Jörn J. Burmester in einem persönlichen Gespräch mit der Autorin.

<sup>3</sup> Butler, Judith (1991[1990]): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 212.

Arbeiten in diesem Zusammenhang als ‚feministische‘ Aktion legitimiert und verortet werden, beispielsweise als Kritik an der gesellschaftlichen Stellung der Frau, die hier als Künstlerin ‚in Aktion tritt‘, so stellt sich die Frage der Autorinnenschaft in Hinblick auf diese künstlerischen Arbeiten mit Nachdruck. Könnte es sich bei der Herstellung künstlerischer Autorinnenschaft nicht nur um eine Strategie ‚weiblicher‘ Selbstermächtigung, sondern auch um eine Strategie der Irritation geschlechtsspezifischer Zuschreibungen und zur Kritik an Bedingungen und Vorstellungen von ‚Kunst‘ handeln?

Gegenstand dieser Arbeit ist, ausgehend von meinen Fragestellungen, die Diskussion von Strategien ‚weiblicher‘ Autorschaft, die sich in den frühen Arbeiten der US-amerikanischen Künstlerin Carolee Schneemann sowie im Sprechen der Künstlerin über ihre Arbeit und über sich selbst als ‚weibliche‘ Künstlerpersönlichkeit ereignen. Dieses Sprechen verstehe ich dabei vor allem auch als Technik der Selbstverortung und untersuche es anhand von Äußerungen der Künstlerin im Rahmen eigener veröffentlichter Texte, in transkribierten oder auf Video dokumentierten Interviews, in schriftlichen und Audio-Kommentaren und nicht zuletzt als Sprechen in der Performancesituation selbst. Dabei soll es auch darum gehen, die Bedingungen dieses „Sprechens über Performance“ in unterschiedlichen (kunst)theoretischen, historischen und medialen Kontexten zu beleuchten, wobei zunächst eine strikte Trennung zwischen der Darstellung der theoretischen Grundlagen meiner Überlegungen und deren Anwendung auf die künstlerische Praxis Carolee Schneemanns unternommen wird. Einleitend widme ich mich in einem ersten Kapitel den Eigenschaften und Zugzwängen innerhalb eines Sprechens über Kunst als Bedingung einer Kommunikation durch Kunst, Vorgängen der Historiographisierung von Performance und ihren Be-Deutungen im wissenschaftstheoretischen Diskurs sowie den aus wahrnehmungstheoretischer Hinsicht spezifischen Bedingungen eines Sprechens über Performance. In einem zweiten Grundlagenkapitel geht es dann speziell um das Sprechen der als ‚weiblich‘ identifizierten Künstlerin – einerseits im Kontext poststrukturalistischer Überlegungen zum Thema der Autor\_innenschaft und zu Konzepten von Identität, andererseits im Kontext institutionalisierter Mechanismen des Kunstmarkts und der Kunstgeschichtsschreibung. Ich betrachte diese Zusammenhänge als den Hintergrund, vor dem sich das Sprechen Carolee Schneemanns als ‚weibliche‘ Künstlerpersönlichkeit ereignet. Die Frage lautet weiterhin, welche Strategien identitärer Verortung oder Nicht-Verortung sich in Hinblick auf die frühen Arbeiten Carolee Schneemanns in den 1960er und -70er Jahren und aus ihrem Sprechen darüber sich aus diesen Ansätzen ableiten lassen. Wahrnehmungstheoretische Überlegungen sowie Vorgänge der Verortung ihrer Arbeiten im kunstgeschichtlichen und im feministischen Kontext seitens der Künstlerin selbst verstehe ich hierbei als Anteile ihrer künstlerischen (Selbst)Darstellungen. Ich meine, dass die künstlerische

Vorgehensweise Carolee Schneemanns, die ich anhand einer ansatzweisen Analyse ihrer Arbeiten *Eye Body*, *Fuses* und *Interior Scroll* und ihrer Äußerungen hierzu diskutieren möchte, auf verschiedenste Weise und in unterschiedlichen Kontexten der Rezeption ‚Unbehagen stiftet‘ – inwiefern, so der Gegenstand der vorliegenden Arbeit, ist dies Teil einer künstlerischen Strategie ‚weiblicher‘ Autorschaft? Ausblickend werde ich zuletzt auf Carolee Schneemanns Lecture-Performance *Disruptive Consciousness* eingehen, die sie im Dezember 2008 im Rahmen von *re.act.feminism* zeigte, und damit die vorliegenden Überlegungen an ihren Ausgangspunkt zurückführen.

## 2. Zur Nachträglichkeit und Vorgängigkeit eines Sprechens über Performance(kunst)

„Sprechen über Performance“ soll im Rahmen dieses ersten Kapitels zunächst verstanden werden als ein spezifischer Bereich sprachlicher Kommunikation über Kunst. Als solcher ereignet sich Sprechen über Performance auf vielerlei Weise, seitens der Künstler\_innen und der Rezipient\_innen, während und außerhalb der Performancesituation, *face-to-face* sowie (massen)medial vermittelt, alltäglich-spontan sowie professionell organisiert und institutionalisiert.<sup>4</sup> Im Verlauf dieser Arbeit werde ich dazu übergehen, zwischen unterschiedlichen Positionen und Situationen sprachlicher Mitteilung zu unterscheiden (das Sprechen von Künstler\_innen im Rahmen eigener Veröffentlichungen, Äußerungen im Moment der Befragung während einer Interviewsituation sowie das Sprechen der Künstlerin in der Performance), und auch Vorgänge medialer Vermittlung in meine Überlegungen einbeziehen. Zunächst geht es jedoch erst einmal darum, einige Bedingungen des Sprechens über Performancekunst seitens der Künstler\_innen allgemeiner als Bedingungen eines Sprechens über Kunst zu thematisieren. Dieses wird in diesem Kapitel gleichsam als Voraussetzung von ‚Kunst‘ bestimmt und von daher nicht allein in Vorgängen nachträglicher Versprachlichung gefasst. In den folgenden Kapiteln soll dieses Sprechen über Kunst als Sprechen über Performance spezifiziert werden: Was ist damit gemeint, wenn von ‚Performance‘ oder ‚Performancekunst‘ gesprochen wird? Hier werde ich einleitend auf Traditionen und Bedingungen der Historiographisierung von Performance(kunst) eingehen. Anschließend möchte ich das Sprechen über Performance in Hinsicht auf die besonderen Rezeptionsbedingungen von Performance und in Bezug auf die Überlegungen Hans-Friedrich Bormanns und Gabriele Brandstetters als „(auto)biographische Erzählung“ skizzieren.

---

<sup>4</sup> Vgl. Hausendorf, Heiko (2006): Gibt es eine Sprache der Kunstkommunikation? Linguistische Zugangsweisen zu einer interdisziplinären Thematik. In: Sprachen ästhetischer Erfahrung. Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie Bd. 15 H. 2. Hg. v. Gert Mattenklott u. Martin Vöhler. Berlin: Akademie-Verlag, S. 65-98, hier: S. 71.



## 2.1. Notizen zu einer Phänomenologie von Kunstkommunikation als gesellschaftliche Praxis

Eine Ausgabe der Zeitschrift *Paragrana* aus dem Jahr 2006 widmet sich der Untersuchung ausgewählter Textarten und Formen des Sprechens, in denen ästhetische Erfahrung verhandelt wird, sowie der Analyse von Traditionen und Gewohnheiten im Sprechen über Kunst anhand einer Untersuchung sprachlicher und schriftlicher Zeugnisse von Kunsterfahrung. Diese Untersuchung von „Sprachen ästhetischer Erfahrung“, so die Herausgeber, bezieht sich affirmativ auf Überlegungen zu Darstellungsformen ästhetischer Erfahrung innerhalb eines (kunst) philosophischen Diskurses, „der sich vor allem auf ‚ästhetische Erfahrung‘ beruft, um zumindest für gewisse Bereiche der Wahrnehmung oder Funktionen im Erkenntnisprozeß ein Festhalten am Diskurs des Ähnlichkeitsdenkens [...] zu begründen.“<sup>5</sup> Eine normative Hierarchisierung der Begriffe „Identität“ und „Ähnlichkeit“, in deren Rahmen der „Identität“ einer Darstellung mit dem Dargestellten ein höherer Status zugewiesen würde, bringen die Herausgeber demgegenüber in Zusammenhang mit einem historischen Paradigmenwechsel, den sie, in Bezug auf die Theorien Michel Foucaults, als Ablösung einer „*épistèmè* von Ähnlichkeit und Analogien durch eine *épistèmè* der Repräsentation“ im Prozess eines fortschreitenden wissenschaftlichen Rationalismus um die Mitte des 17. Jahrhunderts verorten.<sup>6</sup> In Rekurs auf die Annahme Kants in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790), die ästhetische Erfahrung entziehe sich als Spezialfall sinnlicher Erfahrung prinzipiell jeder begrifflichen Darstellung, beruht die Untersuchung von Verbalisierungsweisen ästhetischer Erfahrung in diesem Zeitschriftenband deshalb grundsätzlich auf der Annahme der Potentialität eines Vorgangs von „Anähnelung“.<sup>7</sup> Als ein auf den Prinzipien der Ähnlichkeit und Differenz beruhender Vorgang enthält die sprachliche Darstellung ästhetischer Erfahrung dabei immer auch Verweise auf die Unmöglichkeit der objektiven ‚Identifizierung‘ ihres Gegenstands.

Ausgehend vom Begriff der „Kunstkommunikation“ bei Niklas Luhmann beschreibt Heiko Hausendorf in seinem Beitrag zu dieser Veröffentlichung das Sprechen *über* Kunst als einen spezifischen Kommunikationsvorgang, der die Voraussetzungen dafür schafft, dass Kommunikation *mit* und *durch* Kunst überhaupt stattfinden kann. Die zunächst nachträgliche Verbalisierung ästhetischer Erfahrung

---

<sup>5</sup> Mattenklott, Gert; Vöhler, Martin (2006): Vorwort. In: Sprachen ästhetischer Erfahrung. Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie Bd. 15 H. 2. Hg. v. G. M. u. M. V. Berlin: Akademie-Verlag, S. 11-16, hier: S. 11.

<sup>6</sup> Mattenklott/Vöhler 2006, S. 11. Die scheinbare „Identität“ von Gegenstand und Darstellung in der Photographie bzw. die Strukturen visueller Identifikation sind Thema der kulturwissenschaftlichen Überlegungen von Roland Barthes oder Jacques Lacan. Solche Überlegungen bilden unter anderem auch den theoretischen Hintergrund zur Thematisierung der Medialität von Performance. Siehe dazu Kapitel 2.2. der vorliegenden Arbeit.

<sup>7</sup> Vgl. Mattenklott/Vöhler 2006, S. 13f.

wird dabei zur Mit-Voraussetzung für die Erfahrbarkeit und das Verstehen von etwas als Kunst. Sprechen *über* Kunst trägt nämlich nicht nur dazu bei, dass etwas überhaupt als Kunst wahrgenommen und relevant gesetzt wird,<sup>8</sup> sondern sie schafft auch die Bedingungen, unter denen sich Kunst als Kommunikationsleistung ereignet. Diese beiden Bereiche von Kunstkommunikation sind zwar differenziert, nicht jedoch als getrennt voneinander zu betrachten: „Kommunikation durch Kunst wäre insofern immer auch Kommunikation über Kunst (aber nicht umgekehrt!).“<sup>9</sup> Es geht also darum, die Befähigung zur Kommunikation mit und durch Kunst nicht losgelöst von Strukturen der verbalen Darstellung ästhetischer Erfahrung und der Be-Deutung von (etwas als) ‚Kunst‘ zu betrachten. Es geht, kurz gesagt, um die Performativität des Sprechens *über* Kunst in Hinblick auf die Bedingungen einer Kommunikation *durch* Kunst.<sup>10</sup> Im Sinne seiner Vorträglichkeit besitzt das Sprechen *über* Kunst auf diese Weise die Fähigkeit, „ästhetische Erfahrung sprachlich vorzustrukturieren“.<sup>11</sup> Dies kann seitens der verschiedensten Akteur\_innen im Bereich der Kunstkommunikation, beispielsweise auch im Sinne programmatischer Äußerungen seitens der Künstler\_innen (etwa in Form eines künstlerischen Manifests), genutzt werden. Das Sprechen von Künstler\_innen über ihre Arbeiten wird in diesem Zusammenhang insbesondere deshalb interessant, weil sie die Bedingungen selbst mitherstellen, unter denen ihre eigenen künstlerischen Arbeiten wahrgenommen werden. Im Sinne einer Problematik stellt sich hier – in Zusammenhang mit Überlegungen zur Autorität von Autor\_innen- oder Urheber\_innenschaft – wenn überhaupt nur die Frage danach, welche Relevanz diesem Sprechen in Hinblick auf die Rezeption künstlerischer Arbeiten eingeräumt wird. Wenn Kunst allerdings als exklusives Feld kultureller Tätigkeit gilt, dann laufen Künstler\_innen im Sprechen *über* die eigene künstlerische Arbeit auch immer Gefahr, in den Verdacht zu geraten, die Bedingung dafür herstellen zu wollen, dass ihre Arbeiten überhaupt als ‚Kunst‘ wahrgenommen werden: „Die Aufnahme des Werkes oder der Aufführung in die Kunstkommunikation gehört demnach zur Wirkungsabsicht der jeweiligen Produzenten.“<sup>12</sup> Seltsamerweise erscheint es in diesem Zusammenhang, als mische sich die Künstlerin oder der Künstler, sozusagen im Sinne einer ‚doppelten Autor\_innenschaft‘, in eine kommunikative Leistung ein, die ihre oder seine künstlerischen Arbeiten quasi unabhängig von Aussagen der Künstler\_innen auf Ebene der Rezeption zu erbringen hätten. In der

---

<sup>8</sup> Vgl. Hausendorf 2006, S. 70.

<sup>9</sup> Hausendorf 2006, 68.

<sup>10</sup> Vgl. Hausendorf 2006, S. 9.

<sup>11</sup> Blaschke, Bernd; Sollich, Robert; Warstat, Mathias (2006): Evokationen ästhetischer Erfahrung. Programmatik und Produktion. In: Sprachen ästhetischer Erfahrung. Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie Bd. 15 H. 2. Hg. v. Gert Mattenklott u. Martin Vöhler. Berlin: Akademie-Verlag, S. 151-154, hier: S. 151.

<sup>12</sup> Blaschke/Sollich/Warstat 2006, S. 152.

vorliegenden Arbeit verstehe ich das Sprechen der Künstlerin über die *eigene* künstlerische Arbeit als künstlerische (Ermächtigungs-)Strategie und sogar als Teil der künstlerischen Arbeit selbst. Die Herangehensweise Hausendorfs ist also auch deshalb so interessant, weil die Analyse einer Sprache der Kunstkommunikation fassbar machen möchte, „daß und wie mit dem Sprechen und Schreiben über Kunst auf unscheinbar-natürliche Weise das kommunikativ ‚hervorgebracht‘ wird, was wir uns angewöhnt haben, als Kunstwerk zu erleben und zu behandeln [...]“<sup>13</sup>

Heiko Hausendorf beschreibt die Vorgehensweise seiner Untersuchung als die eines „linguistischen Beschreibungsmodells zur Erfassung einer Sprache der Kunstkommunikation“.<sup>14</sup> In dieser Absicht abstrahiert er skizzenhaft allgemeine Strukturen eines Sprechens über Kunst aus einer Auswahl von Texten und schriftlich dokumentierten Gesprächen über künstlerische Erzeugnisse im Bereich der bildenden Künste. Sprechen über Kunst ereignet sich hierbei aus rezeptionsästhetischer Sicht als „alltagshermeneutische‘ Kommunikationspraxis“.<sup>15</sup> Sprechen (und Schreiben) über Kunst rekonstruiert Hausendorf in diesem Sinne als „ein Lösen kommunikativer Anforderungen und Problemstellungen“.<sup>16</sup> Letztere verweisen in der Analyse auf das Vorhandensein bestimmter übergeordneter kommunikativer Aufgabenstellungen im Bereich der Kunstkommunikation: „Diese Aufgabenstellungen bilden gewissermaßen die Zugzwänge der Kunstkommunikation ab, ohne daß diese Zugzwänge und die dahinterstehenden Aufgaben den Sprechern bzw. Schreibern als solche bewußt sein müßten.“<sup>17</sup> Entsprechend einer Aufforderung, sich sprechend oder schreibend zu ausgewählten „Kunstwerken“ zu verhalten, treffen die Rezipient\_innen eine Reihe von Äußerungen, die sich der Bearbeitung bestimmter kommunikativer Aufgaben zuordnen lassen. Diese werden hier als Grundgerüst derjenigen Problemstellungen verstanden, die offenbar mit einem Sprechen über Kunst verbunden sind, oder aber (un)bewusst damit verbunden werden. Zwischen verschiedenen künstlerischen Genres unterscheidet Hausendorf nicht. Genauso wenig wird der soziale oder kulturelle Hintergrund der Rezipient\_innen thematisiert. Dabei sei darauf hingewiesen, dass sich die empirisch-phänomenologische Herangehensweise Hausendorfs auf einem Korpus an Materialien aufbaut, den er selbst als „weder in qualitativer noch in quantitativer Hinsicht in irgendeiner Weise ‚repräsentativ‘“<sup>18</sup> bezeichnet. Ich möchte im Folgenden die vier „kommunikativen Grundaufgaben“, die er aus der Analyse seines Materials ableitet und die dazugehörigen kommunikativen Strategien („Mittel“), derer

---

<sup>13</sup> Hausendorf 2006, S. 97.

<sup>14</sup> Hausendorf 2006, S. 70.

<sup>15</sup> Hausendorf 2006, S. 72.

<sup>16</sup> Hausendorf 2006, S. 73.

<sup>17</sup> Hausendorf 2006, S. 73.

<sup>18</sup> Hausendorf 2006, S. 73.

sich die Rezipient\_innen bedienen, um diese „Grundaufgaben“ zu ‚lösen‘, kurz wiedergeben.<sup>19</sup>

Hausendorf nennt zunächst Vorgänge des „Bewertens“ als scheinbar dominantesten „Zugzwang“ innerhalb des Sprechens über Kunst. Dazu gehören fünf typische „Mittel“, die bei der Bewältigung dieser kommunikativen Aufgabe eine Rolle spielen. Es handelt sich einerseits um Hinweise auf den „Gefallen/ Geschmack“ der Rezipient\_innen, die damit ihre eigene Subjektivität ins Spiel bringen, sowie um Darstellungen von „Wirkung/Eindruck“, durch die die „Affektivität“ der Schreiber\_innen oder Sprecher\_innen zum Ausdruck gebracht wird. Äußerungen dieser Art stehen dabei häufig mit Darstellungen bestimmter „qualitativer Beschaffenheiten“ der Kunstwerke in Zusammenhang, die scheinbar zur Illustration von Darstellungen subjektiven Gefallens oder Empfindens herangezogen werden.<sup>20</sup> Andererseits kommt es in diesem Bereich zu Hinweisen auf den „Rang“ oder „Wert“ des Kunstwerks, durch die vor allem die „Autorität“ der Rezipientin zum Ausdruck gebracht werden kann. Das Mittel der „Bewertung“ nennt Hausendorf den Ort, „an dem sich Kunstkritik entwickeln und besonders profiliert hervortreten kann“.<sup>21</sup> Interessant für den weiteren Verlauf meiner Überlegungen scheint mir an dieser Stelle der Hinweis, dass sich das Sprechen über Kunst in der Aufforderung, diese Kunst zu „bewerten“, offenbar auf zweierlei Weise formuliert: nämlich einerseits aus der Position „subjektiver“ Erfahrung heraus, wobei sich das sprechende oder schreibende Subjekt als Person ins Spiel bringt, „die die Wirkung des Gesehenen an sich erfährt“,<sup>22</sup> sowie andererseits als ein Sprechen, das sich der Legitimation des Gesagten anhand seiner eigenen Autorität versichert. Als typischen Fall einer entsprechenden Darstellung von „Wert“ oder „Rang“ eines Kunstwerks nennt Hausendorf in diesem Zusammenhang Hinweise auf die Unterscheidung von „Kunst“ versus „Nicht-Kunst“.<sup>23</sup> Dabei ist anzunehmen, dass sich die Ausübung von ‚Autorität‘ in der Kunstkommunikation tatsächlich auch darin manifestiert, dass über etwas eben nicht (!) gesprochen wird. Immerhin ist die Frage, ob es sich bei etwas um Kunst handelt, auf gewisse Weise bereits beantwortet, sobald dieses etwas als ‚Kunst‘ thematisiert wird.

Als nächst wichtige „Zugzwänge“ in der Kunstkommunikation nennt Hausendorf weiterhin Vorgänge des „Erläuterns“ sowie des „Deutens“. Vorgänge des „Erläuterns“ arbeiten dabei mit Mitteln der „Wissenskommunikation“ und stellen Aussagen zum Gesamtwerk und der Biographie des Künstlers oder der Künstlerin

---

<sup>19</sup> Direkte Zitate auf den folgenden Seiten beziehen sich, auch wenn sie nicht gesondert angegeben sind, auf Hausendorf 2006, S. 76-87.

<sup>20</sup> Hausendorf 2006, S. 80.

<sup>21</sup> Hausendorf 2006, S. 79.

<sup>22</sup> Hausendorf 2006, S. 76.

<sup>23</sup> Hausendorf 2006, S. 81.

sowie zur Tradition und zum Genre dar. Der Stellenwert dieser kommunikativen Grundaufgabe zeigt sich vor allem im Bereich des institutionalisierten und wissenschaftlichen Sprechens und Schreibens über Kunst: „Es präsentiert den Betrachter in der Rolle des Kenners und Experten, der sich auskennt und etwas zu sagen bzw. zu schreiben weiß.“<sup>24</sup> In dem Sinne, dass sich ein dementsprechend kommuniziertes Wissen im Bereich der Wissenschaft zunächst einmal aus Recherchen und/oder theoretischen Schlussfolgerungen herleitet, um sich im Anschluss in einen theoretischen Diskurs ‚einzuschreiben‘, scheint mir der Begriff der ‚Wissensproduktion‘ an dieser Stelle sowie auch in Hinblick auf den Fortgang dieser Arbeit passender zu sein. Auch in diesem Zusammenhang spielt offenbar die Herstellung einer Autorität des sich zum Kunstwerk äussernden Subjekts eine wichtige Rolle. Dabei entfernt sich dessen Sprechen von der „Aktualität und der Jetzt-und-hier-Bezogenheit der Situation vor dem Kunstwerk“<sup>25</sup> und erhält seine Legitimierung durch die Herstellung eines Moments scheinbarer ‚Objektivität‘. Interessant ist hierbei der Umstand, dass Sprechen über Kunst offensichtlich unmittelbar zur Kommunikation von Wissen auffordert, sowie die Frage danach, weshalb dem so ist.

An dieser Stelle ist es sinnvoll, zum nächsten Bereich kommunikativer Aufgabenstellungen zu kommen, dem „Deuten“. Hausendorf verweist hier nämlich auf einen Zusammenhang von Vorgängen des „Bewertens“ und des „Erläuterns“ mit Verstehensprozessen. Wenn „Deuten“ so etwas meint wie den Versuch, „hinter das zu kommen, was an der Oberfläche sichtbar ist“,<sup>26</sup> so entpuppt sich „Verstehen“ als weiterer dominanter „Zugzwang“ innerhalb der Kunstkommunikation. Dieses „Problem“, so Hausendorf, würde sowohl im „Bewerten“, wo sich die Sprecherin auf ihr subjektives Gefallen zurückziehen vermag, als auch im Vorgang des „Erläuterns“ gleichsam „neutralisiert“.<sup>27</sup> Auch in Vorgängen des „Deutens“ wird es „als Einschränkung und Modularisierung des Geltungsanspruchs typischerweise mitkommuniziert.“<sup>28</sup> Es ist bemerkenswert, dass das „Verstehen“ von Kunst als zentrale Aufgabenstellung zwar sämtlichen bisher besprochenen Bereichen kommunikativer Anforderungen implizit zu sein scheint, es als solche jedoch nicht ausdrücklich bestimmt und eher ausweichend behandelt wird. Ich meine, dass Heiko Hausendorfs Modell hier an einen Punkt gelangt, an dem es sich der Herangehensweise nach sozusagen als Wieder-gänger einer dominanten Tradition des Sprechens über Kunst zu erkennen hat: „Es ist die [...] Tradition der Verstehens- und Deutungslehre (‚Hermeneutik‘), die die Mittel liefert, auf die Sprecher und

---

<sup>24</sup> Hausendorf 2006, S. 82 (Hervh. i. Orig.).

<sup>25</sup> Hausendorf 2006, S. 82.

<sup>26</sup> Hausendorf 2006, S. 85.

<sup>27</sup> Vgl. Hausendorf 2006, S. 84.

<sup>28</sup> Hausendorf 2006, S. 85.

Schreiber bei ihrer Deutungsarbeit wie selbstverständlich zurückgreifen können.“<sup>29</sup> Auch die Vorstellung von Kunst als Kommunikationsvorgang, die Hausendorfs Modell zugrunde liegt, läuft theoretisch auf die Frage hinaus, was kommuniziert wird. Hausendorf kommt in diesem Kontext auf Susan Sontags berühmten gewordenen Essay „Gegen Interpretation“ („Against Interpretation“) zu sprechen, in dem sie 1964 die Dominanz der Frage nach dem Inhalt eines Kunstwerks als Eigenschaft eines Sprechens über Kunst aus kulturkritischer Perspektive problematisiert. Unter Interpretation versteht Sontag hier „einen Bewusstseinsakt, der einen bestimmten Kodex, bestimmte *Regeln* der Interpretation veranschaulicht.“<sup>30</sup> Dabei geht „der Primat des Inhalts“, der eine solche „Interpretation“ von Kunst motiviert, ihrer Ansicht nach bereits auf Platons Theorie von Kunst als „Mimesis“ zurück, das heißt auf eine Theorie, welche die Kunst als solche verteidigungsbedürftig mache, und die

*zu der merkwürdigen Betrachtungsweise führt, die das, was wir als ‚Form‘ zu bezeichnen gelernt haben, scharf trennt von dem, was man uns ‚Inhalt‘ zu nennen gelehrt hat, und die überdies dem Inhalt die wesentliche, der Form hingegen nur beiläufige Bedeutung zuerkennt.“<sup>31</sup>*

Vor dem Hintergrund eines „Rückgangs der Schärfe unserer sinnlichen Wahrnehmung“, wie Sontag ihn der westlichen Kultur ihrer Zeit attestiert, die nämlich „auf dem Übermaß, der Überproduktion“<sup>32</sup> beruhe, fordert sie demgegenüber eine Neuformulierung der Aufgaben der Kunstkritiker:

*Heute geht es darum, daß wir unsere Sinne wiedererlangen. Wir müssen lernen, mehr zu sehen, mehr zu hören und mehr zu fühlen. [...] Die Funktion der Kritik sollte darin bestehen aufzuzeigen, wie die Phänomene beschaffen sind, ja selbst, daß sie existieren, aber nicht darin, sie zu deuten. Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst.“<sup>33</sup>*

Sontags Kritik wendet sich vor allem gegen die institutionalisierte Praxis einer Kunstkritik, deren ubiquitär-normative Präsenz den durchaus kämpferischen Stil ihres Aufsatzes erklären mag. An dieser Stelle führt – wie auch in Bezug auf den in einem späteren Kapitel besprochenen Aufsatz Roland Barthes’ zum „Tod des Autors“ behauptet werden kann – besonders die Dominanz bestimmter Traditionen im Sprechen über Kunst, die auf eine „Interpretation“ von Kunst hinauslaufen, auch

---

<sup>29</sup> Hausendorf 2006, S. 87.

<sup>30</sup> Sontag, Susan (1982 [1964]): Gegen Interpretation. In: S. S., Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuchverlag, S.11-22, hier: S. 13 (Hervorh. i. Orig.). Auf ähnliche Weise schließt Hausendorf aus einer Anzahl von sich im Sprechen über Kunst wiederholenden Strukturen und Motiven auf bestimmte Aufgabenstellungen, oder „Regeln“, denen die Sprecher\_innen anscheinend gerecht zu werden versuchen.

<sup>31</sup> Sontag 1982, S. 12

<sup>32</sup> Sontag 1982, S. 22.

<sup>33</sup> Sontag 1982, S. 22.

zur Problematisierung eines Begriffes von Autor\_innenschaft: „Es spielt keine Rolle,“ so Sontag,

*ob die Künstler wollen oder nicht wollen, daß ihre Werke interpretiert werden. [...] Eine Interpretation, die von der höchst zweifelhaften Theorie ausgeht, daß ein Kunstwerk aus inhaltlichen Komponenten zusammengesetzt ist, tut der Kunst Gewalt an.<sup>34</sup>*

Wenn Hausendorf aus der Analyse seines Materials Hinweise auf die „Intention“ des Künstlers oder der Künstlerin, auf „Symbole/Allegorien“, „Bedeutung“ und „Aussage“ des Kunstwerks als typische Mittel der „Deutung“ ableitet,<sup>35</sup> so wäre hierzu entsprechend festzustellen, dass diese Mittel sämtlich auf die Frage nach den kommunikativen Absichten der Künstlerin oder des Künstlers als Urheber\_in oder Autor\_in der künstlerischen Arbeit hinauslaufen.

Als letzte wichtige „kommunikative Grundaufgaben“ nennt Hausendorf abschließend das „Beschreiben“ der künstlerischen Arbeit. Dieses „Beschreiben“ realisiert sich in Vorgängen des „Zeigens“, wobei es vor allem in Momenten eines situationsgebundenen, wechselseitigen Sprechens über Kunst im Moment der geteilten ästhetischen Erfahrung darum gehe, so Hausendorf, „sinnliche Wahrnehmung(en) kommunikativ verlässlich zu etablieren“.<sup>36</sup> Hier tritt in der Absicht, den Gegenstand des Sprechens zu bezeichnen, der Akt der Wahrnehmung selbst in den Vordergrund: „Die Charakteristik des Beschreibens erwächst aus der Bezugnahme auf und der Annäherung an Aspekte sinnlicher Wahrnehmung, die das Beschreiben grundsätzlich in die Nähe des Zeigens, der Deixis, bringt [...]“<sup>37</sup> Besonders in der schriftlichen Darstellung kommt es im Zuge des Versuchs, sich dem ästhetisch Wahrgenommenen sprachlich ‚anzuähneln‘ (siehe oben), zur Auseinandersetzung mit dem eigenen Sprachgebrauch: „Hier liegt ein oft unterschätztes Potential des Beschreibens, das darin besteht, sich (be)schreibend [...] der eigenen Beschreibungssprache und damit zugleich auch dem [...] zu Beschreibenden, dem Kunstwerk zu nähern.“<sup>38</sup> Entsprechend wird, wie Hausendorf bemerkt, das Schreiben und Sprechen über Kunst etwa in Roland Barthes’ Twombly-Texten als „Praxis der Spracharbeit präsentiert“.<sup>39</sup> Es handelt sich hierbei schließlich um einen Bereich des Sprechens über Kunst, der in ungefähr dem entspricht, was Susan Sontag von der Kunstkritik ihrer Zeit einfordert: „Was wir

---

<sup>34</sup> Sontag 1982, S. 17.

<sup>35</sup> Vgl. Hausendorf 2006, S. 87.

<sup>36</sup> Hausendorf 2006, S. 91.

<sup>37</sup> Hausendorf 2006, S. 91.

<sup>38</sup> Hausendorf 2006, S. 92.

<sup>39</sup> Hausendorf 2006, S. 93. Es handelt sich um einen Text, in dem Roland Barthes Möglichkeiten einer Typologie der Rede- und Sprechweisen über Kunstwerke anhand einer Besprechung von Werken des US-amerikanischen Malers Cy Twombly andeutet. Vgl.: Barthes, Roland (1983): Cy Twombly. Berlin: Merve Verlag.

brauchen, ist ein Vokabular – ein *beschreibendes* und kein *vorschreibendes* Vokabular.<sup>40</sup> Allerdings geht es auch um einen Bereich, der gemäß der Materialauswertung Hausendorfs sowie entsprechend der Dominanz der übrigen Aufgabenstellungen „empirisch nur selten eigens und für sich, sondern in der Regel zusammen mit einer anderen Aufgabe bearbeitet wird.“<sup>41</sup> Als Versuch der (sprachlichen) Darstellung einer subjektiven ästhetischen Erfahrung wird im Sinne solchen „Beschreibens“ nicht nur der Vorgang der Wahrnehmung selbst, sondern auch das Medium seiner Darstellung zum Thema. Dabei tritt nicht allein die Unmöglichkeit der Identität des Dargestellten mit der Darstellung, sondern auch das sprechende Subjekt selbst in den Vordergrund. Inwiefern ein Sprechen über Performance insbesondere auf solch ein „Beschreiben“ angewiesen ist, und was sich daraus in Hinblick auf dieses Sprechen an Überlegungen ableiten lässt, dazu komme ich Rahmen der folgenden beiden Unterkapitel.

## 2.2. Zur Historiographisierung von Performance(kunst)

*Reden wir eigentlich über Performance oder über Performancekunst?*

*Wir sind doch kein Turnschuh! <sup>42</sup>*

Was ist gemeint, wenn ich im Rahmen dieser Arbeit von ‚Performance‘ spreche? Ich meine, dass zur Beantwortung dieser Frage einleitend eine knappe (heuristische) Differenzierung der beiden Begriffe ‚Performance‘ und ‚Performancekunst‘ sinnvoll ist. Performancekunst verstehe ich dabei in erster Linie als Bezeichnung für ein künstlerisches Genre, dessen Tradition und Entwicklung Gegenstand der Kunstgeschichtsschreibung sind. Performancekunst kann, wie im vorhergegangenen Kapitel erwähnt, nur sein, was als ‚Performancekunst‘ kommunikativ hervorgebracht wird. Oder anders formuliert: Das Sprechen über Performancekunst im Bereich der Kunstkommunikation ist im Sinne bisheriger Überlegungen immer schon mit Vorgängen der Historiographisierung verknüpft. An dieser kommunikativen Hervorbringung von Performancekunst sind die Künstler\_innen selbst auf mehr oder weniger explizite Weise beteiligt. Wenn dem Genre der Performancekunst, wie im Folgenden zu sehen sein wird, aus kunsttheoretischer Sicht die Eigenschaft oder Absicht zugeschrieben wird, Genre-

---

<sup>40</sup> Sontag 1982, S. 21 (Hervorh. i. Orig.).

<sup>41</sup> Hausendorf 2006, S. 89.

<sup>42</sup> Burmester, Jörn J.; Feigl, Florian (2010): Burmester und Feigl präsentieren Performancekunst. Projektankündigung für eine Veranstaltungsreihe im Roten Salon der Volksbühne Berlin. [http://www.performerstammtisch.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=478:volksbuehne-berlin-burmester-und-feigl-praesentieren-performancekunst&catid=37:berlin&Itemid=55](http://www.performerstammtisch.de/index.php?option=com_content&view=article&id=478:volksbuehne-berlin-burmester-und-feigl-praesentieren-performancekunst&catid=37:berlin&Itemid=55) (letzter Zugriff am 21.04.2010).



Grenzen zu überschreiten und Kriterien zur Beschreibung von etwas als Kunst zu irritieren, so verkomplizieren sich diese Vorgänge entsprechend. Es stehen unter anderem auch deshalb eine ganze Reihe anderer Bezeichnungen – wie *Body Art*, *Live Art* oder *Action Art* – zur Verfügung, die ich nicht als ‚Unterkategorien‘ der Performancekunst, sondern als alternative Genre-Bezeichnungen anführen möchte, deren Verwendung jedoch unter anderem der Akzentuierung bestimmter Aspekte künstlerischer Arbeiten dient, und mit deren Hilfe Bedingungen für ein spezifizierteres Sprechen über künstlerische Performances geschaffen werden. Künstler\_innen bekennen sich mitunter programmatisch zu diesem oder jenem Genre oder ihre Arbeiten werden seitens der Kunstrezeption und -theorie aus unterschiedlichsten Gründen dem einen oder dem anderen Genre zugeordnet. Hier sei bereits die Anmerkung erbracht, dass Carolee Schneemann sich selbst nur selten als „Performancekünstlerin“ („Performance Artist“) oder, wie im Rahmen einiger Veröffentlichungen bevorzugt, als „Body Artist“ bezeichnet. Den Besucher\_innen ihrer Website stellt sie sich stattdessen als „Carolee Schneemann, multidisciplinary artist“<sup>43</sup> vor.

Den Begriff ‚Performance‘ – im Gegensatz zum Begriff der ‚Performancekunst‘ – bezeichnet natürlich zunächst einmal die individuelle Performance im Gegensatz zur Gesamtheit der künstlerischen Arbeiten einer Künstlerin. Im Sinne seiner alltäglichen Verwendung im englischen und mittlerweile auch im deutschen Sprachraum trägt der Begriff allerdings auch eine Vielzahl anderer Bedeutungen, was laut Hans-Friedrich Bormann und Gabriele Brandstetter einerseits auf die irritierende Eigenschaft des Begriffes verweist, sich kategorialen Zuschreibungen zu entziehen, andererseits aber auch auf eine „besondere Produktivität“ des Begriffs hindeutet.<sup>44</sup> In der Geschichte der akademischen Theoriebildung steht der Begriff in Zusammenhang mit einer Entwicklung im Bereich der Kulturphilosophie und -theorie der 1990er Jahre, die sich in Reaktion auf den *linguistic turn* als *performative turn* formuliert. Sie geht zurück auf die Sprechakt-Theorie John L. Austins, dessen Begriff des Performativen im Rahmen der Überlegungen Judith Butlers zum Zustandekommen geschlechtlich bestimmter Identitäten („gender identities“) auf körperliche Handlungen angewandt wurde. Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive führte die Entstehung von Kunstformen, die sich den traditionellen Kategorien der bildenden oder darstellenden Künste entzogen, zu einer Modifikation

---

<sup>43</sup> Schneemann, Carolee. <http://www.caroleeschneemann.com/bio.html> (letzter Zugriff am 21.04.2010). Wie es sich mit Bezügen auf ein oder mehrere künstlerische Genres im Sprechen Carolee Schneemanns über ihre eigene künstlerische Arbeit genauer verhält, darauf werde ich in Kapitel 4 dieser Arbeit ausführlicher eingehen.

<sup>44</sup> Vgl. Bormann, Hans-Friedrich; Brandstetter, Gabriele (1999): An der Schwelle. Performance als Forschungslabor. In: Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung. Hg. v. Hanne Seitz. Bonn: Kulturpolitische Gesellschaft e. V. (= Dokumentation, 54), S. 45-55, hier: S. 48. Das diesem Kapitel vorangestellte Zitat bezieht sich in diesem Kontext auf die inflationäre Verbreitung des Begriffs, der beispielsweise im Bereich der Freizeitindustrie auf die Leistungsfähigkeit von Sportartikeln hinweisen soll.

des Begriffs im Sinne der Entwicklung und Etablierung einer „Ästhetik des Performativen“.<sup>45</sup> Eine entsprechende Herangehensweise erlaubt es auch, künstlerische Arbeiten, die aus kunsthistorischer Sicht nicht als dem Genre der Performancekunst zugehörig zu beschreiben wären – zum Beispiel Videoarbeiten oder Installationen – im Bereich derjenigen wahrnehmungstheoretischen Überlegungen und Theorien zu verorten, mit denen das, was man „Performancekunst“ nennt, in Verbindung gebracht wird, und sie in Hinblick auf diese Theorien ‚als Performance‘ zu thematisieren. Entsprechende Überlegungen führen, wie ich im Folgenden darstellen möchte, aus wahrnehmungstheoretischer Perspektive wiederum auch zur Problematisierung von Vorgängen der Historiographisierung der Performancekunst.

RoseLee Goldberg bezeichnet im Vorwort zu ihrer Anthologie *Performance Art. From Futurism to the Present* aus dem Jahr 1979, die seitdem zumindest im nordamerikanischen Raum als Standardwerk zur Geschichte der Performancekunst gilt, die 1970er Jahre als das Jahrzehnt, in dem die Kunstgeschichtsschreibung die Performancekunst als eigenständige künstlerische Ausdrucksform zu akzeptieren begonnen habe. Die Anfänge der Performancekunst in den Vereinigten Staaten verortet sie in den späten 1930er Jahren, die Durchsetzung von Performance als „activity in its own right“ unter US-amerikanischen Künstler\_innen und deren Publikum bereits um 1945.<sup>46</sup> Dabei ist der Umstand, dass sich die ersten fünf der sieben Kapitel ihrer Anthologie den „Ursprüngen“ der Performancekunst im Futurismus, Konstruktivismus, Dadaismus, Surrealismus sowie in der Bauhausbewegung widmen, bezeichnend für das Bemühen Goldbergs um die Herstellung einer sehr langen und vielfältigen Tradition. Während die Performancekunst hier einerseits in den Projekten einer historischen Avantgardebewegung verankert wird, so erscheint die Performance im Rahmen dieser Darstellung jedoch auch als künstlerische ‚Waffe‘ gegen die Konventionen des Kunstbetriebs und als Instrument zur Einmischung der Künstlerin in das gesellschaftliche Leben ihrer Zeit:

*The history of performance art in the twentieth century is the history of a permissive, open-ended medium with endless variables, executed by artists impatient with the limitations of more established art forms, and determined to take their art directly to the public. For this reason, its base has always been anarchic.*<sup>47</sup>

Dieser Vorstellung der Performancekunst als „anarchische“ Kunstform entspricht die bereits traditionelle Beschreibung von Performance als ereignishafte und ephemere

---

<sup>45</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 36f.

<sup>46</sup> Goldberg, RoseLee (1988 [1979]): *Performance Art. From Futurism to the Present*. London: Thames and Hudson, S. 121.

<sup>47</sup> Goldberg 1988, S. 9.

Kunstform: Weil sie sich erst und eigentlich im Moment ihres Vollzugs ereigne und in der (subjektiven) Wahrnehmung durch die Publikumsteilnehmer\_innen realisiere, entziehe sich die Performance entsprechenden Überlegungen zufolge den werk- oder produktorientierten Mechanismen des Kunstmarkts und unterlaufe die Kategorien und Konformismen der (wissenschaftlichen) Kunstkritik. So schreibt Peggy Phelan in ihrem einleitenden Überblick zum Band *Kunst und Feminismus*:

*[Die] Kunst der Performance existiert nur im Moment der Aufführung. Die Performance als objektlose Kunst richtet sich gegen den Warencharakter des Kunstobjekts (auch wenn sie diesen niemals vollständig auslöscht) und die sozioökonomische und psychische Gewalt, die durch dieses Objekt oft gefördert wird.<sup>48</sup>*

Aus der Flüchtigkeit des Ereignisses also, das an die Stelle des Kunstobjekts tritt, entfalte sich das subversive und transformatorische Potential der Kunstform. Dieser Einschätzung entsprechen aus kunsthistorischer Sicht die fließenden Übergänge zwischen Performancekunst, Fluxus und Happening. Letztere stehen dabei exemplarisch für eine Öffnung der Kunst zur gesellschaftlichen Praxis der Kommunikation und für den Bruch sowohl mit herrschenden Sehgewohnheiten als auch mit dem traditionellen Kunstwerk in der Gegenwart der sozialen Umbruchsbewegungen der späten 1960er Jahre.<sup>49</sup>

Zahlreiche Absichtsbekundungen von Performancekünstler\_innen dieser Zeit lassen es zu oder fordern sogar dazu auf, ihre Arbeiten im Zusammenhang dieser künstlerisch-programmatischen und gesellschaftspolitischen Bewegungen zu verorten.<sup>50</sup> Im Rahmen von Projekten, die sich aktuell der Wiederthematization und Neubewertung von Performances der 1960er und -70er Jahre widmen,<sup>51</sup> werden solche Zusammenhänge unter Umständen zum Anlass genommen, sich überhaupt erst mit einer bestimmten Auswahl von Arbeiten auseinander zu setzen. So beschäftigte sich das internationale Ausstellungs- und Performance-Projekt

---

<sup>48</sup> Phelan, Peggy (2005): Überblick. In: *Kunst und Feminismus*. Hg. v. Helena Reckitt. Berlin: Phaidon Verlag, S. 15-46, hier: S. 28.

<sup>49</sup> Meyer, Helge (2008): *Schmerz als Bild. Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art*. Bielefeld: transcript, S. 30.

<sup>50</sup> Vgl. Saemann, Andrea; Grögel Katrin (Hg.) (2007-2008): *Performance Saga. Interviews 01-08. Begegnungen mit Wegbereiterinnen der Performancekunst*. DVD-Edition mit Textheften. Zürich: Verlag für zeitgenössische Kunst. Diese Serie enthält Gespräche mit europäischen und US-amerikanischen Künstlerinnen, die im Laufe der Interviews auch zu den (kunst)historischen und soziopolitischen Kontexten ihrer Arbeiten in den 1960er und 1970er Jahren befragt werden. Obwohl einige Künstlerinnen sich dabei ganz ausdrücklich auf bestimmte Bewegungen beziehen – wie etwa Carolee Schneemann und Martha Rosler auf die feministische oder Alison Knowles auf die Fluxus-Bewegung – fällt die Selbstdarstellung der Künstlerinnen in diesem Zusammenhang naturgemäß sehr unterschiedlich aus und kann nicht allgemein beurteilt werden. Die Qualität dieser Veröffentlichung besteht gerade darin, dass hier nicht versucht wird, verallgemeinernde Aussagen zu treffen oder seitens der Befragten einzufordern, sondern dass sie sich als Teil eines umfassenden (künstlerischen) Recherche- und Kommunikationsprozesses versteht. Auf das *Performance Saga*-Projekt werde ich im letzten Teil meiner Arbeit ausblickend zurückkommen.

<sup>51</sup> Vgl. Büscher, Barbara (2009): *Lost & Found. Performance und die Medien ihres Archivs*. In: *Beweglicher Zugang – Eine Eröffnung*. map e-Journal No. 1, S. 1-16, hier: S.1f. <http://www.perfomap.de/current/ii.-archiv-praxis/lost-and-found1> (letzter Zugriff am 05.05.2010).

*re.act.feminism* (2008 bis 2009 in Berlin, Ljubljana und Erfurt), in dessen Rahmen Carolee Schneemann am 12. Dezember 2008 ihre Performance *Disruptive Consciousness* zeigte, ausdrücklich mit „der frühen vom Feminismus beeinflussten Performancekunst“.<sup>52</sup> Wenn das transformatorische Potential der Performance als ‚Ereignis‘ nun unter anderem auch darin begründet ist, weniger auf die Intention der Künstler\_innen als auf die Vorgänge ihres Zustandekommens in der Wahrnehmung durch die Rezipient\_innen zu verweisen, so ergibt sich möglicherweise ein irritierendes Verhältnis der Kunstform und ihrer Vertreter\_innen zu Aussagen oder Absichtsbekundungen programmatischer oder identitätspolitischer Natur, die, wie im vorhergehenden Kapitel beschrieben, die ästhetische Erfahrung mit- oder vorzustrukturieren versuchen. Folgende Überlegungen dazu möchte ich an dieser Stelle voraussetzen: Möglicherweise stellt sich dieses Verhältnis im Kontext der 1960er und -70er Jahre gerade in Bezug auf die Äußerungen von Künstlerinnen über ihre eigenen Arbeiten als besonders problematisch dar. Ein differenzierter Blick auf die Bedingungen, unter denen sich entsprechende Darstellungen ereigne(te)n, ist das Thema dieser Arbeit. Mithin entspricht bereits die Annahme eines wie auch immer gearteten soziopolitischen ‚transformatorischen Potentials‘ von Performance einer Argumentationsweise, die im Endeffekt auch auf die Legitimation künstlerischer Tätigkeiten hinausläuft (vergleiche Kapitel 2.1.). Zuletzt wäre die Annahme eines entsprechend gedachten transformatorischen Potentials von Performance nicht darauf angewiesen, dass sich ihre Urheber\_innen den Vorgängen ihrer Be-Deutung gegenüber völlig gleichgültig verhalten. Diese Annahme läuft stattdessen auf die interessantere Frage hinaus, inwiefern eine spezifische Performance die Bedingungen ihrer Rezeption thematisiert und konfrontiert, und auf welche besondere Art und Weise sich die Künstler\_innen sprechend zu ihren Arbeiten verhalten. Wenn dieses Sprechen, wie ich im vorhergehenden Unterkapitel bemerkte, als künstlerische Strategie oder eventuell sogar als Teil der künstlerischen Arbeit zu betrachten ist, so stellt sich zuletzt die Frage: Wann ist die Performance eigentlich zu Ende beziehungsweise wann beginnt sie? In ihrer Performance *Disruptive Consciousness* (Berlin 2008), auf die im letzten Kapitel dieser Arbeit eingegangen werden wird, formuliert Carolee Schneemann: „The question is: Where does Performance start?“<sup>53</sup>

Der Begriff des ‚Ereignisses‘ erscheint mir in dieser Hinsicht als etwas einschränkend, weil er besonders auch die Endlichkeit der Performance hervorhebt und die Möglichkeit der eindeutigen Festlegung einer konkreten Dauer der

---

<sup>52</sup> Knap, Bettina; Stammer, Beatrice E. (2009): *re.act.feminism-performancekunst der 1960er und 70er jahre heute*. In: *Beweglicher Zugang – Eine Eröffnung*. map e-Journal No. 1. <http://perfomap.de/current/ii.-archiv-praxis/re.act.feminism> (letzter Zugriff am 22.04.2010).

<sup>53</sup> Schneemann, Carolee in ihrer Performance *Disruptive Consciousness* 2008 im Rahmen von *re.act.feminism-performancekunst der 1960er und 70er jahre heute* in der *Akademie der Künste*, Berlin. Eine Videoaufzeichnung der Performance findet sich auf <http://www.reactfeminism.org/artists/schneemann.html> (letzter Zugriff am 20.04.2010).

Performance impliziert. Alternativ hierzu wird die Performance auch als eine ‚prozess‘- oder ‚handlungsorientierte‘ Kunstform beschrieben. In diesem Zusammenhang wird sie meist auf Entwicklungen im Bereich der bildenden Kunst zurückgeführt, in deren Rahmen der Entstehungsprozess von Werken sowie das Verhältnis zwischen Künstlerin und Objekt stärker in den Vordergrund traten. So schreibt Helge Meyer in einer zusammenfassenden Darstellung der kunsthistorischen Ursprünge der Performancekunst zum Einfluss von Jackson Pollocks *Action Paintings* auf die Arbeit von Künstler\_innen wie Carolee Schneemann und Allan Kaprow: „Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass [...] der Künstler selbst beim Schaffensprozess in den Vordergrund des Interesses des Betrachters tritt.“<sup>54</sup> Einerseits verliert die Künstlerin, so Meyer, in der Performance aufgrund der Öffentlichkeit des Schaffensprozesses „die mystische Aura, die [ihr] in der Moderne noch anhaftete“<sup>55</sup> – andererseits erhält das Publikum Zutritt zu einem ihm bis dato verwehrteten Bereich der Kunstproduktion. Die Konsequenzen, die sich daraus ergeben, sind meiner Ansicht nach an eine Vielzahl inszenatorischer und situativer Aspekte geknüpft und können nicht allgemein beurteilt werden. Prozesse und Handlungen vollziehen sich in der Performancekunst jedoch häufig am oder durch den Körper der Performerin, der damit sowohl im Sinne seiner Materialität als auch in seiner Zeichenhaftigkeit thematisiert, und dessen Subjekt- beziehungsweise Objektstatus fragwürdig wird. In diesem Sinne stellt sich die Frage nach dem Verhältnis der Künstler\_innen zu ihren Arbeiten neu, weil sie nicht einfach nur als deren Urheber\_innen wahrgenommen werden können. Fragen der Autor\_innenschaft betreffen im Sprechen über Performances immer auch Vorgänge der Identifizierung und der Herstellung künstlerischer Autorität, die sich während der Performance selbst beziehungsweise im Bereich der Kunstkommunikation (vergleiche Kapitel 2.1.) ‚abspielen‘. Als künstlerische Urheber\_innen wurden beispielsweise in Hinsicht auf Carolee Schneemanns Performance *Meat Joy* (1964) oder Yves Kleins *The Anthropometries of the Blue Period* (1958 und 1960), in deren Rahmen die Künstler\_innen nicht allein oder hauptsächlich an der Performancehandlung beteiligt waren, diejenigen identifiziert, die die entsprechenden Prozesse oder Handlungen im Sinne eines vorhandenen künstlerischen Konzepts in Gang setzten. Während Schneemann die Namen der übrigen Performer\_innen in ihrer Monographie *More than meat joy* detailliert anführt,<sup>56</sup> werden die an Kleins Arbeit beteiligten Frauen namentlich nicht genannt. Die Frage nach der Person und der Urheberinnenschaft der Künstlerin

---

<sup>54</sup> Meyer 2008, S. 15.

<sup>55</sup> Meyer 2008, S. 21.

<sup>56</sup> Vgl. Schneemann, Carolee (1979 [1979 MJ]): *Meat joy*. In: C. S., *More than meat joy. Performance works and selected writings*. Hg. v. Bruce R. McPherson. Kingston, New York: McPherson & Company, S. 62-87. Im Folgenden zitiert als Schneemann 1979 (MJ), hier: S. 85.

wird jedenfalls in Hinblick auf die Performance auf neue Weise relevant. Als ‚Handlung‘ impliziert die Performance generell, dass die Künstlerpersönlichkeit als Urheberin der jeweiligen künstlerischen Aktion (körperlich) in Erscheinung tritt: „Whether tribal ritual, medieval passion play, Renaissance spectacle or the ‚soirées‘ arranged by artists in the 1920s in their Paris studios, performance has provided a presence for the artist in society.“<sup>57</sup>

Besonders auch angesichts der Durchsetzung der Performancekunst, die sich längst als ‚marktfähige‘ Kunstform mit eigenen Traditionslinien etabliert hat, verweisen verschiedenste Überlegungen zum Thema ihrer Rezeption auf Vorgänge der Mythisierung der Performance als Ereignis. Im Kontext politisch aufgeladener avantgardistischer, antikapitalistischer und antirepräsentativer Werte wie ‚Flüchtigkeit‘ oder ‚Authentizität‘, so ließe sich in diesem Sinne kritisch vermuten, führt eine Hierarchisierung der Rezeptionsvorgänge zur Hervorbringung gewisser „ontologischer Ursprungsmythen“.<sup>58</sup> Diese beinhalten beispielsweise die Subversivität des Genres an sich,<sup>59</sup> die Vorstellung einer auratischen Künstler\_innenpersönlichkeit oder die Authentizität des Körpers der Performerin. Sobald dem Performance-Ereignis im Sinne einer hierarchischen Ordnung Originarität bescheinigt wird, wird die Performance mit sich selbst ‚identisch‘, sie wird ‚heilig‘. So bemerkt Nina Tecklenburg in ihrem Aufsatz „Telling Performance. Zur (Ent-)Mythisierung der Aufführung“:

*Wenn zum Beispiel nach Peggy Phelan die ‚performance‘ aufgrund ihrer Uneinholbarkeit ein subversives Phänomen markiert, welches dem System des Warentauschs und der Reproduktion durch sein Immer-schon-entzogen-Sein Widerstand leistet, scheint diese Rede insofern anfällig für Mythisierung, als hier die Möglichkeit vorstellig wird, die Welt ließe sich in zwei Teile teilen: in eine ursprüngliche, subversive (heilige) Welt der ‚performance‘ [...] und eine jetzige (profane) Welt [...].<sup>60</sup>*

Das Sprechen über Performance wird im Rahmen einer entsprechenden Sichtweise als immer schon nachträglich markiert, und seine Aus-sage, sobald es sich außerhalb der ‚eigentlichen‘ Performancesituation ereignet, im Kontext bisheriger Überlegungen zum Sprechen der Künstlerin über ihre Arbeit problematisch. Nina

---

<sup>57</sup> Goldberg 1988, S. 8.

<sup>58</sup> Clausen, Barbara (2005): After the Act – Die (Re)Präsentation von Performancekunst. In: After the Act. Die (Re)Präsentation von Performancekunst. Hg. v. B.C. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, S. 7 – 21, hier: S. 7.

<sup>59</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika (2001): Wahrnehmung und Medialität. Einleitung. In: Wahrnehmung und Medialität. Hg. v. E. F.-L., Christian Horn, Sandra Umathum, Matthias Warstat. Tübingen: A. Francke Verlag, S. 11-28, hier: S. 12.

<sup>60</sup> Tecklenburg, Nina (2010): Telling Performance. Zur (Ent-)Mythisierung der Aufführung. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript zur Tagung *MachtTheaterWissenschaft / The Making of a Theory: Theatre, Science, Power* des Sonderforschungsbereichs *Kulturen des Performativen* an der Freien Universität Berlin am 05.02.2010. Vorauss. Veröffentlichung im transcript Verlag Bielefeld. Zitiert m. freundl. Genehm. d. Autorin., S. 4f.

Tecklenburg betont dem gegenüber die Relevanz des Wissens, das wir uns durch die „Wiederholung der Aufführung in unterschiedlichsten Medien“<sup>61</sup> aneignen, in Bezug auf die Wahrnehmung der Performance selbst:

*Lässt sich zwar auf einer zeitlichen und medialen Ebene unterscheiden zwischen ko-präsentischer Aufführung einerseits und deren nachträglicher Dokumentation andererseits, lässt sich genau diese Differenz auf der Ebene der Wirkung nicht aufrecht erhalten.<sup>62</sup>*

Dieser Hinweis entspricht einer Betonung derjenigen Konsequenzen, die sich aus der spezifischen Medialität von Performance ergeben. Tecklenburg interessiert sich in ihrem Aufsatz, in dem sie sich mit einer Performance der bulgarischen Performancekünstlerin Boryana Rossa beschäftigt, die ebenfalls im Rahmen von *re.act.feminism* in Berlin gezeigt wurde, ganz besonders auch für Vorgänge der mündlichen Überlieferung von Performances.<sup>63</sup> Weil sich solche Überlieferungen jedoch, genauso wie die Performance selbst, bestimmten Vorgängen der Archivierung und der Reproduktion entziehen, steht in den Bereichen wissenschaftlicher Überlegungen und des Kunstmarkts ganz besonders die Existenz von Performances in Form vorhandenen dokumentarischen Bild- und Textmaterials im Vordergrund. Dieses Material kann konserviert, massenweise reproduziert, weitergegeben und gehandelt werden. Vorgänge der Medialisierung oder Dokumentation von Performance wurden deshalb natürlich auch zu einem Gegenstand von Performancekunst selbst. Die Künstler\_innen setzen sich mit den Bedingungen der Medialisierung ihrer Kunst auseinander. Das kann soweit gehen, dass die Dokumentation einer Performance produziert und veröffentlicht wird, die niemals stattgefunden hat.<sup>64</sup> Es wäre möglich, die Thematisierung von Vorgängen der Authentifizierung und Fragen der Autor\_innen- oder Urheber\_innenschaft als das eigentliche Potential von Performancekunst zu verstehen – wenn es denn um die ‚Funktion‘ von (Performance)Kunst im gesellschaftlichen Kontext geht. Gerade die Medialität von Performance, so ließe sich dann behaupten, mache sie zur ‚zeitgemäßen‘ Kunstform in einer Gegenwart, in der sich auch im Rahmen technologischer Entwicklungen Fragen der Urheber\_innenschaft, Originalität und Authentizität mit neuem gesellschaftspolitisch-transformatorischen Potential formulieren.

Die Feststellung, die Performancekunst habe sich, weil nur die materiellen Erzeugnisse ihrer medialen Dokumentation die Performancesituation überdauern,

---

<sup>61</sup> Tecklenburg 2010, S. 2.

<sup>62</sup> Tecklenburg 2010, S. 3.

<sup>63</sup> Vgl. Tecklenburg 2010, S. 1f.

<sup>64</sup> Vgl. Auslander, Phillip (2005): Zur Performativität der Performancedokumentation. In: *After the Act. Die (Re)Präsentation der Performancekunst*. Hg. v. Barbara Clausen. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, S. 21-34, hier: insb. S. 21f.

zu einer „objekt- und bildhaften Kunstform“ entwickelt, führt im wissenschaftstheoretischen Kontext zur Frage nach Vorgängen der Historiographisierung und zur Fokussierung auf eine wissenschaftliche Analyse des Dokumentationsmaterials.<sup>65</sup> Wissenschaftliche Veröffentlichungen, die sich mit Praxen der Medialisierung von Performance beschäftigen, konzentrieren sich dabei häufig auf die Untersuchung der dokumentarischen Erzeugnisse (audio)visueller Medien. Dafür spricht sowohl die Fülle des bildlichen Dokumentationsmaterials als auch der Umstand, dass die Medien der Massenkommunikation einen wichtigen Gegenstand und Bezugspunkt der Performancekunst darstellen. Hierfür lassen sich verschiedene Gründe anführen, beispielsweise die Feststellung, Handlungen in der Performancekunst vollzogen sich unter der Prämisse der Bildproduktion,<sup>66</sup> oder der Bruch mit einer bis dato für die darstellenden Künste angeblich typischen „linearen Handlungsführung“ im Kontext der Happening-Bewegung, der aus systemtheoretischer Sicht mit der Durchsetzung der audio-visuellen Massenmedien und entsprechender Sehgewohnheiten korreliert.<sup>67</sup> Weiterhin spielen die medialen Eigenschaften dieser Technologien eine entscheidende Rolle für den Stellenwert, der ihnen im Rahmen kritischer Überlegungen zu Vorgängen der Historiographisierung von Performances beigemessen wird. Roland Barthes, als einer derjenigen Autor\_innen, die versuchen, eine von historischen Bedingungen unabhängige mediale Spezifik der Photographie zu beschreiben, spricht in Bezug auf das photographische Bild auch vom „Paradox einer *Nachricht ohne Code*“.<sup>68</sup> Neben zwei anderen möglichen Arten von „Nachrichten“ (der „linguistischen“ und „ikonischen“ bzw. „symbolischen“ Nachricht) enthält das photographische Bild im Sinne der Analyse Barthes' eine so genannte „buchstäbliche Nachricht“, die dadurch bestimmt ist, dass „in der analogen Darstellung die Beziehung zwischen bezeichnetem Ding und zu bezeichnendem Bild nicht mehr ‚willkürlich‘ ist.“<sup>69</sup> Die Photographie als Technik zur Reproduktion des Sichtbaren beruht, so könnte man sagen, auf einer materiellen Beziehung zum Realen (zur ursprünglichen physikalischen Erscheinung), dessen ‚Spur‘ sich in das Bild hinein fortsetzt. Das photographische Bild erscheint deshalb nicht als das, was es ist – nämlich als eine Darstellung von Wirklichkeit, deren Konstruktionscharakter beispielsweise auf einen Urheber oder eine Urheberin verweist – sondern als naturalisierte Aussage. „Das Evidenzversprechen“, so Jan Verwoert

---

<sup>65</sup> Vgl. Clausen 2005, insb. S.7ff.

<sup>66</sup> Vgl. Meyer 2008, S. 15.

<sup>67</sup> Vgl. Meyer 2008, S. 27.

<sup>68</sup> Barthes, Roland (1983 [1964]): *Rhetorik des Bildes*. In: *Theorie der Fotografie III 1945-1980*. Hg. v. Wolfgang Kemp. München: Schirmer-Mose1Verlag, S. 138-149, hier: S.138 (Hervorh. i. Orig.).

<sup>69</sup> Barthes 1983, S.142.



zusammenfassend, „bringt den Zeichencharakter des Bildes zum Verschwinden.“<sup>70</sup> In Bezug auf Roland Barthes' Analyse des photographischen Abbilds als „Nachricht ohne Code“ bemerkt Phillip Auslander in seinem Aufsatz „Zur Performativität der Performancedokumentation“, dass „die Annahme einer ontologischen Beziehung von Performance zur Dokumentation [...] eine ideologische [ist].“<sup>71</sup> Die Erzeugnisse photographischer Techniken der Dokumentation bilden dementsprechend bereits deshalb einen zentralen Gegenstand von Überlegungen, in denen „vom ontologischen Status von Live-Performance und mediatisierten Performances die Rede ist“,<sup>72</sup> weil in diesen Medien die Urheberin des photographischen Bilds scheinbar zum Verschwinden gebracht wird.

Im Kontext der dargestellten Überlegungen thematisiert diese Arbeit das Sprechen über Performance in Hinblick auf gerade diejenigen Momente, in denen jemand hervortritt, sich äußert, sich verortet und – beispielsweise auch durch sprachlichen Angaben zu einem photographischen Bild – Autor\_innenschaft herstellt. Mit diesem Jemand ist speziell die Künstlerin selbst gemeint, die im Rahmen eigener Veröffentlichungen, in Interviews und während ihrer Performances über sich und ihre Kunst spricht. Dabei kann und wird dieses Sprechen als Teil ihres künstlerischen Schaffens sowie als Versuch einer ‚Einschreibung‘ in die Archive der Kunstgeschichtsschreibung betrachtet. Die Herstellung von Autor\_innenschaft problematisiert sich im Sprechen Carolee Schneemanns über ihre Kunst dabei nicht nur als ‚doppelte Autor\_innenschaft‘ in Richtung auf ihre künstlerische Arbeit (siehe Kap. 2.1.), sondern im Kontext feministischer Theorien auch in Richtung auf die Identifizierung des ‚weiblichen‘ Subjekts der Darstellungen.

### **2.3. Sprechen über Performance als biographische Erzählung**

Hans-Friedrich Bormann und Gabriele Brandstetter bezeichnen die „Performance“(kunst) in einem Aufsatz aus dem Jahr 1999 als „Trans- oder Anti-Genre innerhalb der Kunstwissenschaften“.<sup>73</sup> Wenn das Sprechen über etwas als ‚Performance‘ einer Vorgehensweise im Sprechen über Kunst entspricht, die versucht ihren Gegenstand zu fassen, indem sie ihn einem spezifischen Genre künstlerischer Arbeit zuordnet, so führt dies im Hinblick auf die spezifischen Wahrnehmungsbedingungen von Performance als Ereignis zum gegenteiligen

---

<sup>70</sup> Verwoert, Jan (2004): Für und wider das Visuelle. In: Die Visualität der Theorie vs. Die Theorie des Visuellen. Eine Anthologie zur Funktion von Text und Bild in der zeitgenössischen Kultur. Hg. v. Nina Möntmann u. Dorothee Richter. Frankfurt a. M.: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, S. 13-29, hier: S. 18.

<sup>71</sup> Auslander 2005, S. 21.

<sup>72</sup> Fischer-Lichte 2001, S. 12.

<sup>73</sup> Bormann/Brandstetter 1999, S. 46.

Ergebnis, nämlich zu einer Erfahrung des Verlusts: „Die Rede von der Performance markiert eine Leerstelle, einen Verlust. Zum verfügbaren Gegenstand, der referiert, diskutiert und beurteilt werden könnte, wird sie uns nur um den Preis ihres Verschwindens [...]“<sup>74</sup> Dabei erscheint bereits der Begriff der Performance selbst in der Vielfältigkeit seiner Bedeutungen, seiner Verwendung in den unterschiedlichsten wissenschaftlichen Disziplinen und im alltäglichen Sprechen als „Manifestation einer wesentlichen Unschärfe“:

*Die begriffliche Autorität verflüchtigt sich hier so weit, daß eine ‚Performance‘ nur noch die Negation (wahlweise von: Kunst, Alltag, Theater), mithin das sprachlich Unverfügbare, das zeitlich Vergangene, den materiellen Verlust zu markieren scheint.<sup>75</sup>*

Wenn die Autor\_innen des Essays diese Eigenschaft auch, wie bereits erwähnt, als „besondere Produktivität“ des Begriffs formulieren,<sup>76</sup> so wäre dies vor dem Hintergrund des ersten Kapitels meiner Arbeit auch als Hinweis auf die ‚Potentialität‘ eines Sprechens zu verstehen, das sich seinem Gegenstand nähern oder „anähneln“ kann, ihn jedoch niemals vollständig zu ‚identifizieren‘ vermag. In diesem Zusammenhang erscheint die Verwendung des Begriffs selbst bereits als ‚Performance‘, weil er im Sinne seiner Unschärfe und Vieldeutigkeit die Annahme der Möglichkeit einer eindeutigen Identifizierung und Verortung des Dargestellten im wissenschaftlichen Diskurs unterläuft:

*Wer von einer ‚Performance‘ spricht, setzt ein Spiel dieser Bedeutungen in Gang, das nicht kontrolliert werden kann: ‚Performance‘ bewegt sich – als Performance – stets und immer schon zwischen den Kontexten und trägt ein subversives Potential noch in die beschreibend-eindeutige Zuordnung.<sup>77</sup>*

Als nicht-objektbezogene Kunstform, die sich in der Wahrnehmung durch den Rezipienten realisiert, so Bormann und Brandstetter, verweist die Performance „auf den *Abstand* zwischen Ereignis und Wahrnehmung“<sup>78</sup>. Auf zweierlei Weise rückt hier das wahrnehmende Subjekt in den Mittelpunkt des Interesses: Erstens, nämlich in Hinblick auf den vorliegenden Essay selbst, treten sämtliche Vorgänge der Dokumentation oder der nachträglichen Darstellung von Performances in ihrem Verhältnis zur Ereignishaftigkeit der Performance als Ergebnisse individueller Erinnerungs- oder Übertragungsleistungen in Erscheinung:

---

<sup>74</sup> Bormann/Brandstetter 1999, S. 46.

<sup>75</sup> Bormann/Brandstetter 1999, S. 47f.

<sup>76</sup> Vgl. Bormann/Brandstetter 1999, S. 49. Siehe auch Kapitel 2.2. dieser Arbeit.

<sup>77</sup> Bormann/Brandstetter 1999, S. 48.

<sup>78</sup> Bormann/Brandstetter 1999, S. 46 (Hervorh. i. Orig.).

*[Die] Artefakte geben den Blick immer wieder zurück, indem sie nicht nur die Reflexion des dokumentierenden Beobachters voraussetzen, sondern ebenso diejenige des späteren Lesers (der Texte) beziehungsweise des Betrachters (der Dokumente).<sup>79</sup>*

Der vorliegende Essay beginnt und endet deshalb mit dem Hinweis „THIS IS ONLY A TEXT“. Damit verweisen die Verfasser\_innen im Kontext der gesamten Veröffentlichung, die, so ihr Untertitel, „Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung“ untersucht, offenbar auf die Frage nach der je spezifischen Medialität und Selbstreferentialität solcher Verfahren. Als Referenz eines Texts auf seine eigene mediale Bedingtheit scheint dieser Hinweis durch die spezifischen Wahrnehmungsbedingungen des Gegenstands veranlasst: „Die Kunst der Performance setzt ihre mediale Vermittlung selbst in Szene, stellt sich in ihr dar, macht sie und sich in diesem Prozeß sichtbar.“<sup>80</sup> Darüber hinaus ist das wahrnehmende Subjekt zweitens im eigentlichen Erlebnis der Performancesituation in die Hervorbringung der Performance involviert:

*Hier befindet sich nicht ein Objekt im Jenseits einer gesetzten Grenze (etwa außerhalb des Sagbaren), sondern der Beobachter selbst ist in das Spiel impliziert, er befindet sich auf der Schwelle. Der Schauplatz dieser Erfahrung ist der Körper des Beobachters: als Medium einer Erfahrung des Verlusts.<sup>81</sup>*

Die Vielzahl der Elemente, aus denen sich die Erfahrung einer spezifischen Performancesituation zusammensetzt, widersteht der Möglichkeit einer ‚totalen‘ Erinnerungsleistung, die deren einmalige Konstellation in jedem einzelnen Moment der Performance wiedergeben könnte. Die Performance realisiert sich in diesem Zusammenhang nicht nur als eine Vielzahl individueller körperlich-ästhetischer Erfahrungen, sondern schon im Moment ihrer Wahrnehmung auch als Ergebnis individueller Erinnerungsleistungen, die die Performance als eine irgendwie kohärente Einheit – mithin als Summe dieser Erfahrungen – hervorbringen. Hans-Friedrich Bormann und Gabriele Brandstetter geht es im Ergebnis nicht einfach nur um die Grenzen einer Darstellbarkeit ästhetischer Erfahrung:

*Der Beobachter (seine Texte, Photographien und anderen Dokumente) bringt das Ereignis der Performance in einer doppelten Bewegung zur*

---

<sup>79</sup> Bormann/Brandstetter 1999, S. 47.

<sup>80</sup> Bormann/Brandstetter 1999, S. 46.

<sup>81</sup> Bormann/Brandstetter 1999, S. 47 (Hervorh. i. Orig.). Diese Beschreibung des Performanceerlebnisses ist möglicherweise nur aus Perspektive der Autor\_innen nachzuvollziehen, denen das Sprechen über Performance(s) als Gegenstand ihrer Disziplin gilt. Ob eine Erfahrung des „Verlusts“ grundsätzlich als ein dominanter Aspekt der Rezeption von Performances angenommen werden kann, halte ich – angesichts der Flüchtigkeit zahlreicher Alltagserlebnisse – für fraglich. Eine Performance kann genauso als Bereicherung, als Erfahrungsgewinn, als Lern- oder Verstehensprozess wahrgenommen und genossen werden. Vgl. hierzu auch die Äußerungen Schneemanns zur Rezeption der Performance in Kapitel 4.1. dieser Arbeit.

*Erscheinung und zum Verschwinden. Dies bezeichnet weder einen Mangel der technischen Apparatur noch der Philologie, sondern verweist auf die performative (Nicht-)Gegenständlichkeit, die sich gerade in dem Maße ihrer versuchten Festschreibung wieder entzieht [...].<sup>82</sup>*

Es geht ihnen darüber hinaus um die Frage nach einer Strategie zur Vereinnahmung einer Bewegung, in der zuletzt nicht nur das Ereignis der Performance verschwindet, sondern mit ihm auch das Subjekt der Erfahrung:

*Als Schwellenerfahrung verweist die Kunst der Performance auf eine durch keine Methode zu schließende Lücke, das Niemandsland der Wahrnehmung: den Beobachter-Körper als Konstruktion. Seine Rolle besteht in der sicht- oder lesbaren Anwendung jener Strategien, der Schwelle durch ihre Überschreibung habhaft zu werden: sie als Grenze zu befestigen.<sup>83</sup>*

Ein Sprechen über Performance formuliert sich in dieser Hinsicht nicht nur als sprachliche Darstellung einer subjektiven Erinnerungsleistung, sondern auch als narrative Hervorbringung der Performance als „Erzählung“ – als notwendig scheiternder, jedoch selbst-kritischer Versuch der nachträglichen Konstruktion einer Kohärenz und Einheit, die sowohl den Gegenstand des Sprechens, als auch das Subjekt der Rede selbst betrifft:

*[So] begegnet uns ‚Performance‘ – ephemere und parergonale – immer (auch und zuletzt) als Erzählung. Als Erzählen der eigenen Geschichten: als kleine Erzählung freilich; als szenische, alltäglich (auto)biographische Erzählung eigener, fremder Geschichten; lückenhaft, scheinbar widersprüchlich, das Fehler-Potential nicht tilgend (durch keinerlei Operationen der Authentifizierung oder Darstellungs-Strategie).<sup>84</sup>*

Die besondere Produktivität eines solchen Sprechens über Performance besteht insofern darin, dass das Subjekt der Rede sich dadurch hervorbringt und sichtbar macht: „Von der Performance sprechen heißt, *sich* zu lesen zu geben.“<sup>85</sup> Die Performance tritt hier nicht nur als flüchtiges Ereignis in Erscheinung – beziehungsweise verschwindet – oder erhält als verdächtiges Bilddokument Eingang in die Archive des kulturellen Gedächtnisses. Im Rahmen einer performance-bezogenen Selbstreflexivität von Vorgängen der Wissensproduktion, die überwiegend und traditionell auf Vorgängen der Versprachlichung und Verschriftlichung beruhen und an Verweise auf Autor\_innenschaft gebunden sind, wird sie ganz beiläufig zum Auslöser (auto)biographischer Erzählungen, die sich – durchaus autoritär – in das kulturelle Gedächtnis einzuschreiben vermögen:

---

<sup>82</sup> Bormann/Brandstetter 1999, S. 53.

<sup>83</sup> Bormann/Brandstetter 1999, S. 54.

<sup>84</sup> Bormann/Brandstetter 1999, S. 55 (Hervorh. i. Orig.).

<sup>85</sup> Bormann/Brandstetter 1999, S. 53 (Hervorh. i. Orig.).

„Solches Erzählen – im Passieren des Performance-Rahmens – scheint nach den Subjekt-zentrierten und Subjekt-dezentrierenden Krisen des Erzählens wieder möglich.“<sup>86</sup> Die folgenden Überlegungen beschäftigen sich unter anderem mit den Auswirkungen dieser Krisen und Strategien ihrer Überwindung im Sprechen der Künstlerin über ihre Arbeit.

---

<sup>86</sup> Bormann/Brandstetter 1999, S. 55.

### **3. Konzepte und Bedingungen künstlerischer Autor\_innenschaft**

In den vorhergegangenen einleitenden Kapiteln ging es zunächst um die Herstellung von ‚Subjektivität‘ und ‚Autorität‘ im Sprechens über Kunst. In diesem Zusammenhang wurde auch bereits das Sprechen von Künstler\_innen über ihre eigenen künstlerischen Arbeiten diskutiert. Dabei erschien dieses Sprechen im Sinne einer ‚doppelten Autor\_innenschaft‘ immer dann als besonders problematisch, wenn es entweder mit der Absicht eines Zugangs zum Feld der Kunstkommunikation in Zusammenhang gebracht oder aber in Auseinandersetzung mit der Dominanz bestimmter Traditionen diskutiert wurde, die auf Interpretation im Sinne einer quasi-objektiven ‚Identifizierung‘ künstlerischer Arbeiten hinauslaufen. Als Genre, dem im Kontext seiner Historiographisierung bestimmte Eigenschaften und/oder Absichten zugeschrieben wurden, sowie im Sinne der besonderen Eigenschaften von Performance aus rezeptionsästhetischer Sicht adressiert ein Sprechen über Performancekunst entsprechende Zusammenhänge. Zuletzt ging es dabei ausblickshaft um die Darstellung eines positiven Entwurfs des Sprechens über Performance als konstruktive „Erzählung“, in deren Rahmen sich das Subjekt der Rede ‚mit-formuliert‘. Ich möchte diese Richtung, das heißt eine Fokussierung auf die Herstellung von Identität(en) im Sprechen über Performance beibehalten und komme nun zu einer Spezifizierung der Bedingungen speziell ‚weiblicher‘ Autorschaft im Kontext feministischer und postfeministischer Theorien.

Hier geht es zunächst (wieder) um eine Infragestellung dominanter Konzepte von Autor\_innenschaft im Rahmen der Überlegungen Roland Barthes. Anhand seines Essays „Der Tod des Autors“ wird deutlich, wie eng das Thema der Autor\_innenschaft mit Konzepten von Identität verbunden ist. In der feministischen Debatte um die Frage nach der Relevanz der empirischen Autorin und der Darstellung ‚weiblicher‘ Erfahrung spielt in der dieser Hinsicht besonders die Infragestellung essentialistischer Identitätskonzepte eine Rolle. In Erwiderung auf Barthes' Essay entwirft Nancy K. Miller in diesem Zusammenhang – und man könnte sagen, im Sinne einer Spezifizierung des im vorangegangenen Kapitel

dargestellten Entwurfs – eine Strategie der subjekthaften Rede, die sich in Hinblick auf die Arbeiten Carolee Schneemanns als Strategien zur (Nicht)Verortung des ‚weiblichen‘ Künstlersubjekts übersetzen lässt. Im zweiten Teil dieses Kapitels vertiefe ich des Weiteren meine Auseinandersetzung mit Vorgängen der Konstruktionen künstlerischer Subjekte aus der Perspektive feministischer Überlegungen zum Begriff der *Female Greatness*. Dieses Kapitel spezifiziert die Bedingungen der Äußerung von Künstler\_innen über ihre eigene Arbeit im Rahmen von Mechanismen der Kunstgeschichtsschreibung und des Kunstmarkts.

### **3.1. Zum Tod des Autors aus (post)feministischer Perspektive**

#### **3.1.1. „Der Tod des Autors“ im Kontext poststrukturalistischer Konzepte von Identität**

Roland Barthes, einer der Hauptvertreter des so genannten *linguistic turn*, gilt als Wegbereiter „für die Einführung beziehungsweise Popularisierung eines semiotischen Instrumentariums in den Kulturwissenschaften.“<sup>87</sup> Während er sich gegen Ende der 1950er Jahre einerseits daran macht, die ‚Evidenzlücke‘ (vergleiche oben) des photographischen Bildes aufzudecken, indem er es einer semiologischen Analyse unterzieht und es damit sozusagen ‚als Text liest‘, so entwirft er andererseits eine Vorstellung von Gesellschaft als Text, die es erlauben soll, die Strukturen gesellschaftlicher Zusammenhänge differenziert zu erfassen: „Der Text wird zum Instrument der Aufklärung, da das Medium des Textes das Denken von Komplexität, Heterogenität und Historizität fördert.“<sup>88</sup> Aufklärerisch wirken die Überlegungen Barthes‘ tatsächlich, weil er sich der Analyse seiner Gegenstände aus einer explizit kultur- und vor allem auch ideologiekritischen Perspektive nähert. Allerdings geht es dabei grundsätzlich weniger um die innere Bedeutung oder ‚Wahrheit‘ von etwas (als Ideal des aufklärerischen Denkens), sondern um die Frage danach, wie ‚Bedeutungen‘ oder ‚Wahrheiten‘ als solche hervorgebracht werden. In der Konsequenz besitzen seine Überlegungen eine nach wie vor große Attraktivität besonders auch aus Perspektive neuerer Performance-bezogener Überlegungen. Sein Essay „Der Tod des Autors“ („La mort de l’auteur“, 1968) richtet sich, seiner Motivation nach vergleichbar mit Susan Sontags einige Jahre zuvor in den USA erschienenem Aufsatz „Against Interpretation“, gegen die sogenannte *explication du texte* als eine seinerzeit dominante Methode der Textinterpretation an französischen Schulen und Universitäten: „Unsere heutige Kultur beschränkt die Literatur

---

<sup>87</sup> Verwoert 2004, S. 17.

<sup>88</sup> Verwoert 2004, S. 18.

tyrannisch auf den Autor, auf seine Person, seine Geschichte, seinen Geschmack [...].“<sup>89</sup> Die kritische Hinterfragung einer solchen Herleitung der Textinterpretation aus Informationen zur Biographie der Autorin hatte sich in den USA bereits in den 1950er Jahren mit der Einführung des Begriffs der *intentional fallacy* durchgesetzt.<sup>90</sup> Insofern ich am Beispiel von Barthes' Überlegungen zur Hinterfragung eines Konzepts von Autor\_innenschaft jedoch die Notwendigkeit einer Berücksichtigung von Bedingungen explizit als ‚weiblich‘ identifizierter Urheberschaft in Bezug auf das Sprechen über Kunst (zu der die Literatur gehört) darstellen möchte, sei anzumerken, dass eine entsprechende Herleitung auch in Bezug auf die Kunstkritik in den USA der 1960er Jahre eine offenbar dominante Rolle spielte.<sup>91</sup> Interessant auch für den weiteren Verlauf dieses Kapitels ist bereits der Beginn des Essays, dessen Argumentationsweise ich im Folgenden nachzeichnen möchte.

Roland Barthes zitiert eingangs eine Passage aus Honoré de Balzacs Novelle *Sarrasine* (1830), nach deren Urheber\_innenschaft er anschließend fragt. Dieses Zitat, bei dem es sich, so Roland Barthes, um eine Äußerung über einen „als Frau verkleideten Kastraten“ handelt,<sup>92</sup> lautet so: „Das war die Frau mit ihren plötzlichen Ängsten, ihren grundlosen Launen, ihren unwillkürlichen Verwirrungen, ihren unmotivierten Kühnheiten, ihren Wagnissen und ihrer reizenden Zartheit der Gefühle.“<sup>93</sup> Die daran anschließende Frage Barthes' lautet: „Wer spricht hier?“ Entspringt die zitierte Aussage der Intention des Helden, der persönlichen oder der literarischen Intention des Autors Balzac oder handelt es sich gar „um die Weisheit schlechthin“?<sup>94</sup> Diese zuletzt ins Ironische abzielenden Fragen sind aus seiner Sicht nicht zu beantworten. Im Sinne einer „systematischen These“<sup>95</sup> zum „Tod des Autors“ geht es Barthes an dieser Stelle um die Eigenschaft des Textes, sich als solcher von der Person der Schreibenden, mitsamt ihrer persönlichen Geschichte, ihren Absichten und Intentionen, zu entfernen, um im Vorgang der Rezeption erst und eigentlich hervorgebracht zu werden. In der Zeichenhaftigkeit der schriftlichen Darstellung einer sprachlichen Äußerung verflüchtigen sich also die Identitäten der Schreiber\_innen: „Die Schrift ist der unbestimmte, uneinheitliche, unfixierbare Ort, wohin unser Subjekt [sujet] entflieht, das Schwarzweiß, in dem sich jede Identität

---

<sup>89</sup> Barthes, Roland (2000 [1968]): Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Stuttgart: Reclam, S. 185-193, hier: S. 186.

<sup>90</sup> Vgl. Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias; Winko, Simone (2000): Einleitung. Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. J. u.a. Stuttgart: Reclam, S. 181-184, hier: S. 181.

<sup>91</sup> Dies geht aus den Darstellungen zu Susan Sontags Essay „Gegen Interpretation“ in Kapitel 2.1. dieser Arbeit hervor.

<sup>92</sup> Barthes 2000, S. 185.

<sup>93</sup> Balzac, Honoré de (1989 [1830]): *Sarrasine*. Berlin: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag. Hier und im Folgenden zit. nach Barthes 2000, S. 185.

<sup>94</sup> Vgl. Barthes 2000, S. 185.

<sup>95</sup> Jannidis u.a. 2000, S. 182.



aufzulösen beginnt, angefangen mit derjenigen des schreibenden Körpers.“<sup>96</sup> Wichtig wird an dieser Stelle erstens die Unterscheidung zwischen dem Akt des Schreibens – der schriftlichen Niederlegung – und Vorgängen des stimmlichen Sprechens, die anhand der folgenden Formulierung im Sinne Austins als performative Sprech-Akte<sup>97</sup> zu verstehen wären: „Sobald ein Ereignis ohne weitere Absicht erzählt wird – also lediglich zur Ausübung des Symbols, anstatt um direkt auf die Wirklichkeit einzuwirken – vollzieht sich diese Ablösung, verliert die Stimme ihren Ursprung, stirbt der Autor, beginnt die Schrift.“<sup>98</sup> Weiterhin wird zunächst zwischen der persönlichen Identität einer Autorin und dem „Subjekt der Rede“ unterschieden: „Die Sprache kennt ein ‚Subjekt‘, aber keine ‚Person‘.“<sup>99</sup> Dabei gehört zur „Person“ der Autorin – im Gegensatz zum „Subjekt“, zum „Ich“ auf der Ebene des Texts – der „schreibende Körper“ als Ursprung der Stimme, der hier das Kriterium dieser Unterscheidung bildet.

Weiter verweist Barthes auf die Historizität der Figur der Autorin als Hervorbringung einer Gesellschaft, die in der Neuzeit „den Wert des Individuums entdeckte“, und skizziert einige Entwicklungen im Bereich der Literatur, die in der Folge dazu beitragen, „das Bild des Autors zu entsakralisieren.“<sup>100</sup> Im Resultat, so dieser zweite Teil der Argumentation, kann die Autorin auch aus historischer Perspektive nicht mehr als Ursprungsort des Texts verstanden werden. An die Stelle des schöpferischen Genies als die dem Text vorgängige, autoritäre Instanz rückt die Schreibende, die den Text nicht erschafft, sondern ihn als ein „Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur“, in einer Kombination und Konfrontation bereits vorhandener „Schreibweisen“ (écritures),<sup>101</sup> zusammensetzt: „[Der Autor] geht seinem Werk zeitlich voraus wie ein Vater seinem Kind. Hingegen wird der moderne Schreiber [scripteur] im selben Moment wie sein Text geboren.“<sup>102</sup> Die einzige ‚Identität‘, die die Schreibende als ‚Urheberin‘ ihres Texts besitzt oder vielmehr im Zuge der Lektüre erhält, ist folgendermaßen die Identität des Subjekts, das sich im Akt des Schreibens manifestiert und dementsprechend aus nichts besteht als dem Text selbst. „Schreiben“, so Barthes, ist in diesem Sinne das,

*was die Linguisten im Anschluß an die Oxford-Philosophie ein Performativ nennen, eine seltene Verbalform, die auf die erste Person und das Präsens beschränkt ist und in der Äußerung keinen anderen*

---

<sup>96</sup> Barthes 2000, S. 185.

<sup>97</sup> Performative Sprech-Akte wären in dieser Hinsicht als selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend zu bestimmen und sind im Sinne ihres Gelingens als Transformation von Wirklichkeit an institutionelle und soziale Bedingungen gebunden. Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 32-33.

<sup>98</sup> Barthes 2000, S. 185.

<sup>99</sup> Barthes 2000, S. 188.

<sup>100</sup> Barthes 2000, S. 188.

<sup>101</sup> Barthes 2000, S. 190.

<sup>102</sup> Barthes 2000, S. 189.

*Inhalt (keinen anderen Äußerungsgehalt) hat, als eben den Akt, durch den sie sich hervorbringt [...].*<sup>103</sup>

Dieser Abschnitt ist nach Ansicht der Herausgeber\_innen „irreführend“, weil bei Austin „der Erfolg einer performativen Äußerung gerade notwendig an ihre originale Äußerungssituation und an die Autorität des Sprechers gebunden [ist].“<sup>104</sup> Entscheidend für sein Verständnis ist meiner Ansicht nach die Erweiterung eines Begriffs des Performativen, der in dem Sinne, dass auch bereits Austin im Fortgang seiner Überlegungen das dichotomische Schema performativer vs. nicht-performativer (konstativer) Äußerungen „mißglücken“ lässt,<sup>105</sup> den Handlungscharakter sprachlicher Äußerungen im Allgemeinen bezeichnet. Daneben und in vielleicht noch viel entscheidenderer Hinsicht relevant ist zudem das Konzept einer Identität der Schreibenden, um deren Hervorbringung es an dieser Stelle geht. Sofern nämlich Gesellschaft „als Text“ als begriffen wird, werden mithin essentialistische Konzepte von Identität nicht nur problematisiert, sondern auch die Unterscheidung zwischen einer wie auch immer gearteten körperlich-begrenzten persönlichen Identität einerseits von dem durch den Text andererseits hervorgebrachten Subjekt im Endeffekt verworfen. Über den Schreibenden bemerkt Barthes: „Wollte er sich *ausdrücken*, sollte er wenigstens wissen, dass das innere ‚Etwas‘, das er ‚übersetzen‘ möchte, selbst nur ein zusammengesetztes Wörterbuch ist [...].“<sup>106</sup> Subjektive Identitäten wären in dieser Hinsicht, ebenso wie Texte, nicht im Sinne ihrer Ursprünglichkeit zu „entziffern [déchiffrer]“, sondern zu „entwirren“: „Die Struktur kann zwar in all ihren Wiederholungen und auf all ihren Ebenen nachvollzogen werden [...], aber ohne Anfang und ohne Ende.“<sup>107</sup> Aus der Weigerung eine „endgültige Bedeutung“ von Texten zuzulassen, resultiert im Rahmen dieses Konzepts auch die Notwendigkeit, subjektive Identitäten als unabgeschlossene Konstruktionen zu entwerfen. Und wenn es zuletzt die Leserin ist, in der allein sich die Entität eines Textes herstellt, in der sich das unendliche Spiel der Be-Deutung für einen Moment unterbricht, so ist auch sie allerhöchstens ein „Jemand“, die sich, in erweitertem Bezug auf das vorhergehende Kapitel, „zu lesen gibt“ oder zu lesen geben könnte: „Die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt – wobei dieser Zielpunkt nicht mehr länger als eine Person verstanden werden kann. Der Leser ist eine Mensch ohne Geschichte, ohne Biographie, ohne Psychologie.“<sup>108</sup>

---

<sup>103</sup> Barthes 2000, S. 189.

<sup>104</sup> Jannidis u.a. 2000, S. 183.

<sup>105</sup> Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 32f.

<sup>106</sup> Barthes 2000, S. 190 (Hervorh. i. Orig.).

<sup>107</sup> Barthes 2000, S. 191.

<sup>108</sup> Barthes 2000, S. 192.

In Rekurs auf den zum Beginn des Essays zitierten Satz aus Balzacs Novelle antwortet Barthes zuletzt auf die Frage nach seiner Urheber\_innenschaft: „Niemand (das heißt: keine Person) spricht ihn. Nicht sein Ursprung oder seine Stimme sind der wahre Ort der Schrift, sondern die Lektüre.“<sup>109</sup> Vor dem Hintergrund seiner Überlegungen ist schlichtweg keine Urheberin dieser Aussage zu ‚identifizieren‘. Sehr wohl jedoch kann vor diesem Hintergrund ebenso behauptet werden, dass der Text hier keineswegs, wie an dieser Stelle des Essays behauptet, nur der Ort ist, „in dem sich jede Identität aufzulösen beginnt“,<sup>110</sup> sondern dass hier Identität sehr wohl auch hervorgebracht wird. Dies geschieht auf eine Weise, durch die sich der eingangs implizierte Zusammenhang von Körper und persönlicher Identität in Unabhängigkeit von der finalen Konsequenz der Argumentationsweise problematisiert, und die ich zum Ausgangspunkt der nun folgenden Überlegungen zu Konstruktionen ‚weiblicher‘ Identität nehmen möchte.

Weil eine Person „als Frau“ verkleidet ist, das heißt, ihr Körper als ‚weiblicher‘ Körper inszeniert ist, werden dieser Person in zitiertem Satz bestimmte innere Eigenschaften hinsichtlich ihrer Gefühlswelt und ihres Geisteszustandes als typisch ‚weibliche‘, also geschlechtsspezifische Attribute ‚an-gedichtet‘: „Das war die Frau, mit ihren plötzlichen Ängsten, ihren grundlosen Launen, ihren unwillkürlichen Verwirrungen [...]“<sup>111</sup> und so weiter. Es handelt sich bei diesen Eigenschaften um solche, die sich in *Sarrasine* – wie Barthes erwägt – möglicherweise aus den Vorstellungen der „romantischen Psychologie“ herleiten,<sup>112</sup> und jedenfalls das als ‚weiblich‘ identifizierte Subjekt als ein irgendwie zwiegespaltenes (oder zweideutiges) Anderes mit „Kennzeichen der klassischen Femität“<sup>113</sup> versehen. Der Vorgehensweise Roland Barthes‘, die im Endeffekt auf die Dekonstruktion der Identifikation eines Texts (oder einer im Spiel der Bedeutungen hervorgebrachten Subjektivität) mit einer wie auch immer gearteten vorgängigen ‚körperlich-wirklichen‘ Person der Autorin abzielt, gilt diese Darstellung als Grundlage. So zeigt sich hierin die Lächerlichkeit eines Vorgangs der (Wieder-) Erkenntnis so genannter ‚weiblicher‘ Wesensmerkmale in Zusammenhang mit der Wahrnehmung eines – fälschlicherweise (!) – als ‚weiblich‘ identifizierten Körpers. Andererseits ist festzustellen, dass also der ‚Witz‘ dieser Passage grundlegend darauf basiert, dass es sich um ein Missverständnis handelt. So geht es wohl kaum um die Fragwürdigkeit entsprechender Zuschreibungen im Allgemeinen. Es wäre sogar zu fragen, ob und inwiefern Barthes‘ Verwendung dieses Satzes vor dem

---

<sup>109</sup> Barthes 2000, S. 192.

<sup>110</sup> Barthes 2000, S. 185.

<sup>111</sup> Balzac 1989, zit. n. Barthes 2000, S. 185.

<sup>112</sup> Barthes 2000, S. 185.

<sup>113</sup> Miller, Nancy K (2000 [1985]): Wechseln wir das Thema/Subjekt. Die Autorschaft, das Schreiben und der Leser. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Stuttgart: Reclam, S. 251-274, hier: S. 268.

Hintergrund seiner anfänglichen Unterscheidung von ‚Subjekt‘ und ‚Körper‘ nicht sogar zur Rekonstruktion und Aufrechterhaltung entsprechender Konzepte von Weiblichkeit beiträgt.

Judith Butler stellt in *Das Unbehagen der Geschlechter* (*Gender Trouble*, 1990) die Frage,

*welche anderen grundlegenden Kategorien der Identität – die Binarität von Geschlecht und Geschlechtsidentität und der Körper – als Produktionen dargestellt werden können, die den Effekt des Natürlichen, des Ursprünglichen und Unvermeidlichen erzeugen.*<sup>114</sup>

Den Begriff der „Geschlechtsidentität“ (*gender*) diskutiert Butler im Rahmen einer grundlegenden Kritik an der dichotomischen Konstruktion von Kategorien des Geschlechts (männlich/weiblich) und der Identität (Subjekt/Objekt) durch Sprache. Wenn die Diskriminierung als ‚weiblich‘ identifizierter Personen auf der Konstruktion und Naturalisierung von Zusammenhängen zwischen einem als ‚weiblich‘ identifizierten Körper und anderen Aspekten des Selbst beruht, so müssten bereits diejenigen Kategorien und Verfahrensweisen, die einem solchen Vorgang zugrunde liegen, hinterfragt werden. Butler unterscheidet deshalb zwischen Geschlecht (*sex*), Geschlechtsidentität (*gender*) und Begehren (*desire*),<sup>115</sup> stellt allerdings im Weiteren heraus, dass auch das (biologische) Geschlecht – und damit der so genannte ‚weibliche‘ Körper – bereits als Ergebnis soziokultureller Zuschreibungen aufgefasst werden muss. In dem Sinne, dass Butler aus einer feministischen Perspektive heraus die Vorstellung von Identität als Ergebnis von Vorgängen der Bezeichnung übernimmt und nach den Bedingungen oder „Regeln“ fragt, „die die kulturell intelligiblen Verfahren der Identität bedingen und einschränken“,<sup>116</sup> geht es ihr nicht zuletzt um Möglichkeiten der Transformation oder Irritation dieser Bedingungen: „[W]elche kulturellen Verfahren bringen eine subversive Diskontinuität und Unstimmigkeit zwischen Geschlecht (*sex*), Geschlechtsidentität (*gender*) und Begehren hervor und stellen ihre angeblichen Beziehungen in Frage?“<sup>117</sup> In diesem Sinne ließe sich der Auftritt des „als Frau verkleideten Kastraten“ nicht allein mehr als Missverständnis auffassen, sondern als performativer, subversiver Akt, der – mit Butlers Worten – darauf hinweist,

*daß die Geschlechtsidentität eine Art ständiger Nachahmung ist, die als das Reale gilt. Sein/ihr Auftritt destabilisiert gerade die Unterscheidung zwischen natürlich und künstlich, Tiefe und Oberfläche, Innen und*

---

<sup>114</sup> Butler 1991, S. 9.

<sup>115</sup> Vgl. Butler 1991 S. 10.

<sup>116</sup> Butler 1991, S. 212.

<sup>117</sup> Butler 1991, S. 10.

*Außen, durch die der Diskurs über die Geschlechtsidentitäten fast immer funktioniert.*<sup>118</sup>

Dabei wäre festzuhalten, dass solche Vorgänge der Transformation oder Irritation identitärer Zuschreibungen letztere grundsätzlich immer auch als ihren Ausgangs- oder Bezugspunkt nehmen (müssen). „Identität als *Praxis*“<sup>119</sup> funktioniert nur im Sinne einer Selbstreflexivität der Subjekte in Richtung auf diejenigen Zuschreibungen, die als Bedingungen dieser Praxis an sie herangetragen werden:

*Die Dekonstruktion der Identitäten beinhaltet keine Dekonstruktion der Politik; vielmehr stellt sie gerade jene Termini, in denen sich die Identität artikuliert, als politisch dar. Damit stellt diese Kritik den fundamentalistischen Rahmen in Frage, in dem der Feminismus als Identitätspolitik artikuliert wurde.*<sup>120</sup>

Im Zuge ihrer kulturphilosophischen Untersuchung mobilisiert *und* hinterfragt Butler insofern auch ihr eigenes Autorinnen-Subjekt, wobei sie sich explizit auf die Formulierungen Roland Barthes' im vorliegenden Essay bezieht. So motiviert sie ihre Überlegungen eingangs unter Bezugnahme auf eine Schilderung eigener Kindheitserfahrungen: „Im herrschenden Diskurs meiner Kindheit galt ‚Schwierigkeiten machen‘ als etwas, das man auf keinen Fall tun durfte, und zwar gerade, weil es einen ‚in Schwierigkeiten bringen‘ konnte.“<sup>121</sup> Diese Erfahrung – mit der der Originaltitel ihrer Untersuchung, *Gender trouble*,<sup>122</sup> in Zusammenhang steht – mündet zunächst in der Erkenntnis, dass Schwierigkeiten nicht vermieden werden können oder sollten. Dass das Unbehagen über die „Unbestimmtheit“ des Begriffs der Geschlechtsidentität in der feministischen Debatte im Rahmen ihrer theoretischen Lektüre (hier: der Theorien Simone de Beauvoirs) weiterhin in einen kritischen Zusammenhang zu Konzepten der Frau „als Quelle des Mysteriums und des Unerkennbaren“ rückt,<sup>123</sup> resultiert auf Grundlage dieser Erfahrung in der Feststellung, es sei „keineswegs mehr selbstverständlich, daß die feministische Theorie unbedingt versuchen muß, die Fragen der primären Identität zu lösen“.<sup>124</sup> Die Schilderung ihrer eigenen Erfahrungen bezeichnet Butler im Fortgang des Texts als eine „Kindheitserzählung“, die nicht als faktischer Ursprung ihrer Überlegungen,

---

<sup>118</sup> Butler 1991, S. 8. Anhand solcher Formulierungen wird meiner Ansicht nach (und entgegen einer vor allem im deutschsprachigen Raum verbreiteten Rezeptionsweise und Problematisierung von Butlers Überlegungen) dem Körper gerade in seiner Vieldeutigkeit ein enormes Potential in Hinblick auf die Herstellung von Identität oder deren Irritation zugeschrieben, das sich jedoch möglicherweise nur in solchen Vorgängen voll entfaltet, die sich als niemals abgeschlossene Prozesse formulieren und sich einer Festschreibung durch Behauptungen ‚objektiver‘ Erkenntnis entziehen.

<sup>119</sup> Butler 1991, S. 212 (Hervorh. i. Orig.).

<sup>120</sup> Butler 1991, S. 218.

<sup>121</sup> Butler 1991, S. 7.

<sup>122</sup> „Der Begriff *trouble* umfaßt einen ganzen Fächer von Bedeutungsvariationen: von ‚Ärger‘, ‚Schwierigkeiten‘ bis zu ‚Beunruhigung‘, ‚Verstörung‘, ‚Unbehagen‘ [...]“ A. d. Ü. in: Butler 1991, S. 7.

<sup>123</sup> Butler 1991, S. 7.

<sup>124</sup> Butler 1991, S. 9-10.

sondern als strategisch-selbstreflexive Entgegnung auf die Anrufung des Autor\_innen-Subjekts verstanden werden muss: „Anscheinen hat jeder Text mehr Quellen, als er in seiner Begrifflichkeit rekonstruieren kann. [...] Und natürlich gibt es keinerlei Garantie, daß [seine] Entwirrung jemals an ein Ende gelangt.“<sup>125</sup>

Butlers Überlegungen sind im Kontext der 1990er Jahre zu verorten, in denen sich, so Peggy Phelan, der Feminismus als eine Bewegung darstellte, „die sich mit anderen politischen und theoretischen Projekten verbinden ließ“.<sup>126</sup> So bemerkt Butler: „Ich habe diese Texte zusammengestellt, um eine politische Annäherung von Feminismus, schwulen und lesbischen Perspektiven auf die Geschlechtsidentität und poststrukturalistischer Theorie zu ermöglichen.“<sup>127</sup> Insofern sich die Anrufung ihres Autorinnen-Subjekts durch einen „disziplinären Mechanismus“ vollzieht, verfolgt sie die Strategie, „diese Positionen an den kritischen Grenzen [!] des disziplinären Lebens zu bestätigen“.<sup>128</sup> Die Erfahrung einer Auseinandersetzung – eines Bruchs – innerhalb der feministischen Bewegung der 1980er Jahre im Zusammenhang mit der Infragestellung ethnozentristischer und heteronormativer Repräsentationsweisen, die laut Phelan auf „eine dekonstruktivistische Logik der Repräsentation“<sup>129</sup> hinausläuft, führt in diesem Kontext dazu, neben der Multiplizität die Fragmentierung, die Uneindeutigkeit, die Konstruiertheit von Identitäten als subversives Potential herauszustellen.

### **3.1.2. (Gegen)Strategien ‚weiblicher‘ Autorschaft**

Nancy K. Miller geht es in ihrer Entgegnung auf Roland Barthes, „Wechseln wir das Thema/Subjekt. Die Autorenschaft, das Schreiben und der Leser“ (1985), ganz explizit um die institutionellen Rahmenbedingungen weiblicher Autorschaft und zwar, im Gegensatz zu Butler, in der Absicht, einen „Diskurs der weiblichen Erfahrung theoretisch zu etablieren“.<sup>130</sup> Sie stellt sich also die Frage nach der Darstellbarkeit ‚weiblicher‘ Erfahrung. Aus der Perspektive ihres offensichtlichen forschungspolitischen Interesses einer Historiographisierung von Bedingungen weiblicher Autor- und Leserschaft problematisiert sich die „Darstellung geschlechtsunabhängiger Subjektivitäten“<sup>131</sup> als Ausdruck einer ihrer Ansicht nach

---

<sup>125</sup> Butler 1991, S. 12.

<sup>126</sup> Phelan 2005, S. 25.

<sup>127</sup> Butler 1991, S. 12.

<sup>128</sup> Butler 1991, S. 12.

<sup>129</sup> Phelan 2005, S. 27.

<sup>130</sup> Miller 2000, S. 271.

<sup>131</sup> Miller 2000, S. 271.

„universalistischen“ Tendenz der bereits institutionalisierten (post)strukturalistischen Theoriebildung:

*Die Beseitigung des Autors hat nicht nur Platz geschaffen für eine Neubewertung des Begriffs der Autorenschaft, sondern vielmehr durch eine Vielzahl rhetorischer Winkelzüge die Diskussion um jede schreibende Identität unterdrückt und gehemmt zugunsten der (neuen) monolithischen Gestalt anonymer Textualität [...].<sup>132</sup>*

Wenn die Infragestellung etablierter Methoden zur Textinterpretation in „Der Tod des Autors“ als „revolutionäre“ Aktion wider die institutionalisierte Autorität der Autorenfigur verstanden wird,<sup>133</sup> so erscheint Miller die unmittelbare Ausweitung dieser Vorgehensweise auf Konzepte weiblicher Autorschaft als verfrüht und als zu undifferenziert:

*Der postmoderne Entschluss, dass der ‚Autor tot‘ ist und mit ihm das Subjekt, gilt, so behaupte ich, nicht notwendigerweise auch für Frauen, und er verbietet die Frage nach der weiblichen Autorschaft voreilig. [...] [D]ie Beziehung der Frau zu Integrität und Textualität, zu Begehren und Autorität zeigt strukturell wichtige Unterschiede zu jener universellen Machtposition.<sup>134</sup>*

Anders formuliert: So lange die Autorin aufgrund herrschender Machtkonstellationen und Ausschlussmechanismen innerhalb der Institutionen nicht etabliert ist, so lange sie weder als Autorität noch als Identifikationsfigur ‚eine Rolle spielt‘, so lange kann es auch nicht angebracht sein, sie abschaffen zu wollen. Im Weiteren geht es Miller in ihrem Essay um die Herstellung einer Tradition feministischer Theorien zur Autor\_innenschaft und politischer Lesarten, auch und gerade angesichts ihrer Problematisierung im Kontext verschiedener Phasen der feministischen Literaturtheorie. In diesem Sinne beruft sie sich auf zwei Veröffentlichungen von Adrienne Rich, die in ihrem Vortrag „When We Dead Awaken“ (1971) und in dem Aufsatz „Blood, Bread, and Poetry: The Location of the Poet“ (1983) ihre eigenen Erfahrungen als schreibendes Subjekt zur Sprache bringt und historisch verortet. Miller bezeichnet diese Vorgehensweise als Darstellungen einer „Biographie ihres Lesens [...] bzw. der Geschichte ihres Subjekts“.<sup>135</sup> Entsprechend dieser subjektiven Geschichte formuliert sich weibliche Autorschaft in den 1960er Jahren, das heißt mit Beginn der Zweiten Frauenbewegung, als eine „euphorische Hinwendung zu einer feminozentristischen Produktion“,<sup>136</sup> die in den 1970er Jahren in „[ein] Programm

---

<sup>132</sup> Miller 2000, S. 252.

<sup>133</sup> Vgl. Barthes 2000, S. 191.

<sup>134</sup> Miller 2000, S. 255.

<sup>135</sup> Miller 2000, S. 260.

<sup>136</sup> Miller 2000, S. 261.

der Textproduktion als ein kollektives Projekt“<sup>137</sup> mündet und sich in den 1980er Jahren, unter Einbezug „der anderen Frau“ und im Kontext einer Kritik ethnozentristischer Sichtweisen, problematisiert:

*Wenn für Rich 1971 der Akt des weiblichen Lesens als eine Kritik an der vorherrschenden Literatur [...] gesehen wurde, dann wurde 1983 der Akt des weiblichen Schreibens untrennbar mit einer erweiterten Definition von und einer erweiterten Aufmerksamkeit für den gesellschaftlichen Bereich verbunden, in dem die Praktiken des Lesens und Schreibens lokalisiert und begründet sind.*<sup>138</sup>

Die Schilderung dieser verschiedenen historischen Abschnitte der feministischen Literaturtheorie ist vergleichbar mit einer Darstellung der feministischen Bewegung in Peggy Phelans Einleitung zu *Kunst und Feminismus (Art and Feminism, 2002)*, in deren Rahmen sie den Beginn der (Zweiten) Frauenbewegung in den 1960er Jahren verortet und als kollektive Bewusstwerdung beschreibt:

*Das Erwachen des Feminismus war etwas fundamental Persönliches und Gesellschaftliches zugleich; es war eine Art kollektive Erkenntnis darüber, was es bedeutet, sich allein gefühlt zu haben, und es war die Verkündung einer neuen Gemeinschaft. Dornröschens Selbstverständnis als ‚Frau‘ verwandelte sich in das einer ‚Feministin‘. Und das veränderte, unter anderem, die Geschichte und Theorie der Gegenwartskunst.*<sup>139</sup>

Dieses neu erlangte Bewusstsein führte im Rahmen einer sich nun formulierenden Kritik an den institutionellen Rahmenbedingungen weiblicher Kunstproduktion zur Infragestellung herrschender Mechanismen der Kunstgeschichtsschreibung und -theorie. Zu Beginn der 1970er Jahre entstanden zunächst eine ganze Reihe von Projekten, denen es darum ging, Arbeits- und Ausstellungsräume speziell für Künstlerinnen zur Verfügung zu stellen.<sup>140</sup> Im Laufe der 1970er Jahre kam es dann vor dem Hintergrund einer Beschäftigung mit Theorien zur Geschlechterdifferenz zu einer Thematisierung und Problematisierung von Vorgängen der Repräsentation, die nicht nur – etwa in Auseinandersetzung mit den Theorien Jacques Lacans – eine Kritik des Bildes implizierten,<sup>141</sup> sondern auch die Unmöglichkeit einer als ‚phallogozentristisch‘ aufgefassten Sprache betrafen, „eine emotional besetzte Erfahrung [...] zum Ausdruck zu bringen oder umfassend verstehen zu können“.<sup>142</sup> Im Kontext einer Ablösung der Geschichte als vorherrschendem Diskurs innerhalb

---

<sup>137</sup> Miller 2000, S. 261.

<sup>138</sup> Miller 2000, S. 261-262.

<sup>139</sup> Phelan 2005, S. 29.

<sup>140</sup> Vgl. Phelan 2005, S. 21.

<sup>141</sup> Vgl. Phelan, S. 22.

<sup>142</sup> Phelan 2005, S. 37.



der feministischen Theorie wurden zu Beginn der 1980er Jahre schließlich besonders solche künstlerischen Arbeiten „als ‚essentialistisch‘ gebrandmarkt“,<sup>143</sup> die sich mit Vorgängen oder Erfahrungen der Verkörperung beschäftigen:

*Die anfängliche Kritik am Essentialismus in den frühen 1980er Jahren basierte auf der Prämisse, dass es unmöglich sei, eine ‚universelle‘ Weiblichkeit, ein zentrales System von Ausdrucksformen auszumachen, das sich quer durch die Kultur und Medien zog.<sup>144</sup>*

In diesem Kontext problematisiert sich der Körper als Medium oder Material visueller Darstellungen meiner Ansicht nach auch und gerade deshalb, weil er einerseits Träger subjektiver Erfahrung ist, andererseits jedoch besonders der als ‚weiblich‘ identifizierte Körper im Sinne seiner Zeichenhaftigkeit quasi unmittelbar in den Verdacht gerät, universell ‚weibliche‘ Erfahrung repräsentieren zu wollen. Zur Problematisierung von Darstellungen körperlicher Erfahrung bemerkt Carolee Schneemann in einem Gespräch mit Kathy O'Dell 1994: „My whole problem with theoretical structures has to do with their displacement of physicality, as if there is a seepage or a toxicity from the experience of the body that is going to invade language and invalidate theory.“<sup>145</sup>

Peggy Phelans und Nancy K. Millers Überlegungen ist im Ergebnis die Beschreibung oder Implikation zweier Phasen der feministischen Theorie beziehungsweise der feministischen Kunstproduktion gemeinsam. Beide Theoretikerinnen kritisieren eine durch poststrukturalistische Positionen informierte unbedingte Infragestellung feministischer Unternehmungen, denen es darum ging und geht, eine spezifisch ‚weibliche‘ Erfahrung zum Ausdruck zu bringen:

*Je theoretischer die Kritik wurde, desto eindimensionaler ging sie unbeabsichtigt auch mit der Kunst um; Arbeiten, die sich nicht ohne weiteres in die etablierten Paradigmen poststrukturalistischen Denkens einfügen ließen, wurden als naiv abgetan.<sup>146</sup>*

Miller spricht in diesem Zusammenhang vom „Schreckgespenst Essentialismus“, von dem zumindest teilweise die Schwierigkeit herrühr(t)e, „den Diskurs der weiblichen Erfahrung theoretisch zu etablieren“.<sup>147</sup> In Bezug auf die Rezeption ihrer Arbeiten formuliert Carolee Schneemann 1993 eine entsprechende Erfahrung:

---

<sup>143</sup> Phelan 2005, S. 22.

<sup>144</sup> Phelan 2005, S. 37.

<sup>145</sup> Schneemann, Carolee in einem Gespräch mit Kathy O'Dell bei der Veranstaltung *Artists Talk on Art*, Dezember 1994 in New York. Zitiert n. Strauss, David Levi (2002 [1996]): *Love Rides Aristotle through the Audience: Body, Image and Idea in the Work of Carolee Schneemann*. In: Carolee Schneemann, *Imaging her erotics. Essays, Interviews, Projects*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, S. 317-325, hier: S. 318.

<sup>146</sup> Phelan 2005, S. 23.

<sup>147</sup> Miller 2000, S. 271.

*After rejections by the art world in the sixties, many younger feminist artists and art historians of the seventies began to club me over the head with their negative definitions of earlier performance works [...]. To establish their own significant territories they proclaimed my body-identified work as 'essentialist and naïve' [...].<sup>148</sup>*

Angesichts dieser vehementen Kritik an Darstellungen ‚weiblicher‘ Erfahrung beschreibt Phelan anhand einer Erweiterung ihres Motivs des „Dornröschenschlafs“ um den psychoanalytischen Begriff des Traumas „die zweite Phase des Feminismus als eine Phase des traumatischen Erwachens“.<sup>149</sup> Ihre Argumentationsweise ist allerdings auch ohne diese Begrifflichkeit nachvollziehbar: Während sich in der historischen Entwicklung der feministischen Bewegung und Theorie ein Bruch vollzieht, anhand dessen sich Vorgänge der Repräsentation weiblicher Erfahrung problematisieren, resultiert offenbar gerade diese Erfahrung wieder in Bemühungen um eine historiographische Aufarbeitung der Ereignisse beziehungsweise die (retrospektive) Konstruktion einer Kohärenz, um, sozusagen, das ‚Trauma zu bannen‘, indem es in eine Narration integriert wird: „Die Geschichtsschreibung scheint das Versprechen zu machen, Ereignisse, die zunächst als Brüche wahrgenommen werden, zusammenzukitten.“<sup>150</sup> Linda Nochlins Essay „Why Have There Been No Great Women Artists“ aus dem Jahr 1971, auf den ich im folgenden Kapitel zurückkommen werde, gilt in diesem Zusammenhang, so Phelan, ironischerweise als Ausgangspunkt einer feministischen Kunstgeschichtsschreibung, obwohl er auch als „Vorläufer“ einer feministischen Kritik an den Mechanismen der Historiographisierung von Kunst zu verstehen wäre.<sup>151</sup>

Die Argumentationsweise Nancy K. Millers erklärt sich in dieser Hinsicht als eine Kritik dekonstruktivistischer Methoden der Fragmentierung und Auflösung unter Berücksichtigung von Erfahrungen des weiblichen, feministischen Subjekts: „Für Rich muss [...] der Zustand der Auflösung und der Fragmentierung, den Barthes unterstützt (und zum Fetisch macht), nicht erreicht, sondern überwunden werden.“<sup>152</sup> Anders als Butler beharrt Miller in diesem Zuge auf der Notwendigkeit einer kollektiven ‚weiblichen‘ Identität zur Überwindung dieser, so ließe sich mit Hans-Friedrich Bormanns und Gabriele Brandstetters Worten sagen, „Subjekt-dezentrierenden Krise“.<sup>153</sup> Obwohl dieser Konsequenz nicht unbedingt zuzustimmen wäre, erklärt sich diese Argumentationsweise jedoch anhand der spezifischen

---

<sup>148</sup> Schneemann, Carolee in einem Interview mit Carl Heyward (2002 [1993]). In: C.S., *Imaging her erotics. Essays, Interviews, Projects*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press 2000, S. 196-207. Im Folgenden zitiert als: Schneemann 2002 (1993), hier: S. 197.

<sup>149</sup> Phelan 2005, S. 34.

<sup>150</sup> Phelan 2005, S. 34.

<sup>151</sup> Vgl. Phelan 2005, S. 21.

<sup>152</sup> Miller 2000, S. 260.

<sup>153</sup> Vgl. Bormann/Brandstetter 1999, S. 55.

Fragestellung Millers: „Was bedeutet es, als Frau *innerhalb* jener Institutionen zu lesen und zu schreiben, die den größten Teil des Lesens und Schreibens auf der akademischen Ebene autorisieren und regulieren?“<sup>154</sup> Ihr Essay formuliert sich in dieser Hinsicht nicht nur – vergleichbar mit der Motivation Barthes' – wiederum als Reaktion auf die Dominanz oder Autorität bestimmter (literaturtheoretischer) Konzepte, sondern verweist auch auf einen Kontext der Wissensproduktion, in dessen Zentrum, wie ich festgestellt habe und noch weiter feststellen werde, sich eine Anrufung und geradezu zwangsweise Verortung des (künstlerischen) Autor\_innen-Subjekts vollzieht.<sup>155</sup> In Bezug auf einen Ausschnitt aus Charlotte Brontës *Villette* (1853) schreibt Miller: „So abwegig dies auch erscheinen mag, bin ich versucht, diese Szene, in welcher eine Frau gewaltsam zum Schreiben gebracht wird, als eine Parabel [...] für die Produktionsbedingungen weiblicher Autorschaft anzusehen [...]“.<sup>156</sup> Abschließend möchte ich nun also danach fragen, welche Strategien weiblicher Autorschaft Miller auf Grundlage dieser Perspektive in ihrem Essay entwirft beziehungsweise andeutet.

Wie bereits erwähnt, beruft sich Miller in ihren Überlegungen zum „Diskurs der weiblichen Erfahrung“, um dessen Etablierung es ihr geht, auf Adrienne Richs autobiographische Darstellungen beziehungsweise Darstellungen einer, wie Miller es nennt, „[Auto-]Biographie ihres Lesens“.<sup>157</sup> Miller bezeichnet diese auch als „Psychobiographie“ (in Anführungszeichen) und betont im Anschluss, „dass wir sorgfältig über die Auswirkungen des Lesens nachdenken müssen [...], direkt aus der eigenen Erfahrung zu schreiben, besonders wenn dies gepaart ist mit einer Ethik der Ganzheit.“<sup>158</sup> Im Kontext einer Absicht, „die Fragmente zusammenzuführen“<sup>159</sup> – und bereits das autobiographische Schreiben sowie der Akt des Lesens selbst implizieren einen entsprechenden Vorgang – laufen Darstellungen ‚weiblicher‘ Erfahrung Gefahr, zu scheinbar kohärenten subjektiven Erfahrungen stilisiert und in der Folge psychologisiert zu werden. Die Autobiographie besitzt in diesem Zusammenhang, so wäre zu bemerken, einen größeren Authentizitätsanspruch als andere literarische Gattungen wie beispielsweise der Roman, der im Bereich des fiktionalen Schreibens verortet ist.<sup>160</sup> Miller zieht aus dieser Beobachtung zwei Konsequenzen. Erstens fragt sie nach den spezifischen institutionellen Rahmenbedingungen ‚weiblicher‘ Autorschaft und betont die

---

<sup>154</sup> Miller 2000, S. 264 (Hervorh. i. Orig.).

<sup>155</sup> Vgl. beispielsweise die vorliegenden Überlegungen zu Vorgängen des „Erläuterns“ im Bereich der Kunstkommunikation (Kap. 2.1.) oder zur Anrufung des Autor\_innen-Subjekts im Rahmen der Ausführungen zur Theorie Judith Butlers (Kap. 3.1.).

<sup>156</sup> Miller 2000, S. 267.

<sup>157</sup> Miller 2000, S. 260.

<sup>158</sup> Miller 2000, S. 262.

<sup>159</sup> Miller 2000, S. 262.

<sup>160</sup> Auf das Thema der Authentizität als Aspekt autobiographischer Darstellungen werde ich im folgenden Kapitel 4.2.1. noch einmal zurückkommen.

Kontextualität der jeweiligen Äußerungen von Erfahrung. So ist ihr die Erwähnung des institutionellen Rahmens wichtig, in dem Adrienne Rich 1971 ihren Vortrag „When We Dead Awaken“ gehalten hatte. Miller beschreibt in diesem Zusammenhang auch die zeitliche Reihenfolge ihrer eigenen Lektüre der Texte Richs und Barthes' im Vergleich zu den „den Lesegewohnheiten der [...] amerikanischen feministischen Literaturtheorie“.<sup>161</sup> Zweitens bezieht sie sich im Fortgang ihres Essays auf Brontës *Villette* als einen Roman, in dem die Figur der Autorin als fiktionale Figur auftritt (als Lucy Snowe, die Heldin eines Romans) und sich durch einen Vorgang der „Umdeutung“ im Akt des Schreibens dem „Zwang einer universalen Selbstbezüglichkeit“<sup>162</sup> zu entziehen vermag. In einer abschließenden Besprechung des Romans laufen diese Aspekte – die Kontextualität institutioneller Rahmenbedingungen und der Aspekt der Fiktionalität – zusammen. Miller beschreibt hier die Leistung Brontës nämlich als „die Schaffung einer Heldin, deren Identität durch den Arbeitsrhythmus bestimmt wird; durch die Wirkung der Institutionen.“<sup>163</sup>

Wenn Miller in Hinblick auf Adrienne Richs Darstellungen von einer „Psychobiographie“ in Anführungszeichen spricht, so handelt es sich meiner Ansicht nach um die Vorführung eines Modus' der Darstellung, den sie in der Analyse der Äußerungen Lucy Snowes als eine weitere rhetorische Strategie der feministischen Kritik entwirft: die Ironie. Auf die Frage, wer sie sei, antwortet die Figur Lucy Snowe an der Stelle im Roman, auf die sich Miller hier bezieht: „Wirklich, wer bin ich? Vielleicht eine verkleidete Standesperson. Schade, daß ich nicht danach aussehe.“<sup>164</sup> Interessant erscheint Miller die Eigenschaft des ironischen Sprechens, eine gewisse Distanz zur ‚Wahrheit‘ herzustellen.<sup>165</sup> Auch wenn Miller die „Zweideutigkeit“ der ironischen Äußerung in Hinblick auf die Möglichkeit ihres Beitrags zur Stiftung kollektiver Identitäten problematisiert, so bemerkt sie dennoch, dass dem gegenüber „der nicht-ironische, einzelne, ernsthafte [...] Feminismus langsam uneffektiv wird.“<sup>166</sup> Insofern sich die performative Herstellung von Identitäten – anders als es eine universalistisch-poststrukturalistische Auffassung implizieren mag – unter bestimmten (institutionellen) Bedingungen abspielt, die das ‚weibliche‘ Subjekt auf eine spezifisch-andere Weise betreffen, so zieht Miller daraus die Konsequenz: „Die Effektivität der zukünftigen feministischen Einflussnahme

---

<sup>161</sup> Miller 2000, S. 258.

<sup>162</sup> Miller 2000, S. 267.

<sup>163</sup> Miller 2000, S. 273.

<sup>164</sup> Brontë, Charlotte (1991 [1853]): *Villette*. Zürich: Manesse-Verlag. Zitiert nach Miller 2000, S. 273.

<sup>165</sup> Das griechische εἰρωνεία (*eironeía*) wäre wörtlich zu übersetzen mit „Verstellung“ oder „Vortäuschung“, wobei die ironische Aussage eben darauf beruht, dass sie sich als solche kenntlich macht.

<sup>166</sup> Miller 2000, S. 268.

verlangt [...] nach einer ironischen Manipulation der Semiotik der Performanz.“<sup>167</sup> Die Figur der (empirischen) Autorin Lucy Snowe/Charlotte Brontë identifiziert sich als Erfindung ihrer selbst in einem selbst-ironischen Rekurs auf die institutionellen Bedingungen ihres Schaffens. Miller schlägt vor,

*dass jegliche Definition des weiblichen schreibenden Subjekts, das nicht als Frau universalisiert ist [...], notwendigerweise Lucy Snowes Widersprüche beinhalten muss: in Bezug auf Arbeit und Sprache. [...] Es ist eine Fragmentierung, mit der wir arbeiten und durch die wir uns als feministische Leserinnen durcharbeiten können.*<sup>168</sup>

Mögliche Formulierungsweisen der autobiographischen Darstellung, die Kathleen Bühler als „ein wichtiges Sprachrohr zur Artikulation weiblicher Lebenserfahrung“ und als „zentrale Quelle für feministische Erkenntnisse“ beschreibt,<sup>169</sup> werden in Millers Essay spezifiziert. Zu den Herausforderungen weiblichen autobiographischen Schaffens gehört laut Bühler eine Strategie, die es erlaubt, weibliche Erfahrung zu artikulieren, „ohne in Essentialismus zurückzufallen, aber auch nicht in poststrukturalistischer Textualität zu verschwinden“.<sup>170</sup> Im vorliegenden Essay führt die Problematisierung des Objektivitätsanspruchs der Autobiographie zur Frage nach dem Verhältnis von Dokument und Fiktion sowie nach entsprechenden rhetorischen Vorgehensweisen. Millers Darstellungen begreife ich zusammenfassend als Entwurf einer Strategie ‚weiblichen‘, autobiographischen Sprechens, das die Bedingungen der eigenen Autorinnenschaft mitreflektiert und sich gleichzeitig als quasi-fiktive, schöpferische ‚Erzählung‘ mitteilt. Diese Erzählung behauptet keinerlei Universalitätsanspruch und entzieht sich auf diesem Wege gleichsam Vorgängen der (unter Umständen psychologisierenden) Interpretation, wie sie auch Roland Barthes in „Der Tod des Autors“ hinterfragt.

---

<sup>167</sup> Miller 2000, S. 272.

<sup>168</sup> Miller 2000, S. 274 (Hervorh. i. Orig.).

<sup>169</sup> Vgl. Bühler, Kathleen (2009): Autobiografie als Performance. Carolee Schneemanns Experimentalfilme. Zürcher Filmstudien. Hg. v. Christine N. Brinckmann. Marburg: Schüren Verlag, S. 215.

<sup>170</sup> Bühler 2009, S. 216.

## 3.2. Die Anrufung der weiblichen Künstlerpersönlichkeit im Kunstgeschichts- und Kunstmarktkontext

In den folgenden beiden Kapiteln möchte ich auf die Bedingungen einer ausdrücklichen Thematisierung beziehungsweise Konfrontation gesellschaftlicher und kunsttheoretischer Kontexte im Sprechen von Künstlerinnen über ihre eigenen Arbeiten eingehen. Bei Überlegungen zu Strategien ‚weiblicher‘ Autorschaft geht es nicht zuletzt darum einen Weg zu finden, sich als ‚weibliche‘ Künstlerin zu entsprechenden Kontexten zu verhalten, das heißt sich in Reflexion der eigenen Position zu etwas in ein Verhältnis zu setzen. Zum Ausgangspunkt nehme ich auch hier zunächst die Frage nach den Bedingungen eines Sprechens über Kunst im Allgemeinen, jedoch speziell aus der Perspektive feministischer Überlegungen zu Vorstellungen künstlerischer „Größe“ im Kontext der Kunstgeschichtsschreibung und des Kunstmarkts.

### 3.2.1. Why Have There Been No Great Women Artists?

*It's not that I had a desire to be an artist. I'm in a very combative situation because I am an artist. Whatever an artist is or was, I was it.*<sup>171</sup>

Linda Nochlins Essay „Why Have There Been No Great Women Artists“ lässt sich als feministische Kritik von Mechanismen und Grundannahmen über das Wesen ‚künstlerischer Arbeit‘ im Bereich der Kunstgeschichtsschreibung verstehen. „Like any revolution [...]“, so Nochlin, „the feminist one ultimately must come to grips with the intellectual and ideological basis of the various disciplines – history, philosophy, sociology, psychology, etc. – in the same way that it questions the ideologies of present social institutions.“<sup>172</sup> Allerdings ist zu unterstreichen, dass Nochlin ihren Gegenstand aus der Perspektive der Kunsthistorikerin betrachtet, die sich der Instrumentarien und Vorgehensweisen ihrer Disziplin bedient. Wie Peggy Phelan hierzu kritisch anmerkt, „transportiert auch die Kunstgeschichte jede Menge Bedeutungen, die über den vorgeblichen Gegenstand weit hinausweisen“.<sup>173</sup> Insofern Nochlins Disziplin einen Bereich des institutionalisierten und wissenschaftlichen Sprechens und Schreibens über Kunst darstellt, wäre ihre Vorgehensweise anhand der Überlegungen Heiko Hausendorfs (vergleiche Kapitel 2.1.) vor allem im

<sup>171</sup> Schneemann, Carolee (2002 [1977]): Interview with Kate Haug. In: C. S., *Imaging her erotics. Essays, Interviews, Projects*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, S. 21-44. Im Folgenden zitiert als: Schneemann 2002 (1977), hier: S. 29.

<sup>172</sup> Nochlin, Linda (1988 [1971]): *Why Have There Been No Great Women Artists?* In: L. N., *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York: Harper & Row, S. 145-178, hier: S. 145.

<sup>173</sup> Phelan 2005, S. 35.

Bereich von Vorgängen des „Erläuterns“ zu verorten, zu denen die „Wissenskommunikation“ beziehungsweise „-produktion“ als ein dominantes Mittel gehört. Ganz in diesem Sinne geht es Nochlin unter anderem auch um die Bereicherung des Kanons einer westlichen Kunstgeschichte. Hierzu bemerkt Phelan, die Kunsthistorikerin sei nicht zuletzt auch darauf aus, „in der Vergangenheit nicht beachtete Künstlerinnen ausfindig zu machen oder auch wiederzuentdecken“.<sup>174</sup> Dabei unterscheidet Nochlin in Hinblick auf die Fragestellung „Why Have There Been No Great Women Artists“ allerdings zwischen wirklich „großartigen“ und nur „interessanten“ künstlerischen Errungenschaften: „The fact of the matter is that there have been no supremely great women artists [...] although there have been many interesting and very good ones who remain insufficiently investigated or appreciated [...]“.<sup>175</sup> Diese Art der Klassifikation künstlerischer Arbeiten begegnet uns, kritisch bemerkt, im Allgemeinen seltener in kunsttheoretischen Veröffentlichungen als in der Besprechung von Kunst durch die Tagespresse oder im Rahmen von Veranstaltungshinweisen. Vergleichbar wäre sie beispielsweise mit folgendem Auszug aus einer Kritik der *New York Times* anlässlich einer Retrospektive Carolee Schneemanns im *New Museum of Contemporary Art* 1996: „If Ms. Schneemann hasn't been given what devotees feel is her due by the art world, it's not surprising. [...] [S]ome of her endeavors haven't been all that compelling. Yet, as a whole, her substantial body of work (no pun intended) deserves attention.“<sup>176</sup> Nochlin unterstützt also einerseits die Bemühungen einer feministischen Biographieforschung um eine ‚Berichtigung‘ der Kunstgeschichte durch die Recherche und Sichtbarmachung künstlerischer Arbeiten weiblicher Urheberschaft. In ihrer Argumentation jedoch geht es ihr darüber hinaus aber auch um die *Befähigung* der ‚Frau‘ zur „großartigen“ künstlerischen Leistung. Die Vorstellung, dass in der Beurteilung von Künstlerinnen andere Maßstäbe zu gelten hätten als in der Beurteilung von Künstlern, lehnt sie dabei unter anderem in Bezug auf essentialistische Konzepte ‚weiblichen‘ künstlerischen Schaffens ab: „If there actually were large numbers of 'hidden' great women artists, or if there really should be different standards for women's art as opposed to men's art [...] then what are feminists fighting for?“<sup>177</sup> Dass möglicherweise für die Gesamtheit aller Künstler\_innen alternative Kriterien geltend gemacht werden könnten, zieht Nochlin hier nicht in Erwägung. Zentral untersucht ihr Essay dementsprechend die institutionellen und gesellschaftlich-strukturellen Gründe dafür, dass die Geschichte

---

<sup>174</sup> Phelan 2005, S. 35.

<sup>175</sup> Nochlin 1988, S. 149.

<sup>176</sup> Glueck, Grace (1996): Of a Woman's Body as Both Subject and Object. In: The New York Times, 06.12.1996. <http://www.nytimes.com/1996/12/06/arts/of-a-woman-s-body-as-both-subject-and-object.html?scp=1&sq=of%20a%20woman%60s%20body%20as%20both%20subject%20and%20object&st=cse> (letzter Zugriff am 21.04.2010).

<sup>177</sup> Nochlin 1988, S. 150.

keine „großartigen“ Künstlerinnen hervorgebracht habe, und hinterfragt spezifische Annahmen im Sprechen über Kunst, hinter denen die Relevanz dieser institutionellen Grundlagen für die Qualität der künstlerischen Produktion ihrer Ansicht nach zurücktritt. Dabei geht es um die ihrer Ansicht nach „naive“ Vorstellung, bei „großartiger“ Kunst handele es sich nicht – wie Nochlin selbst meint – um die (kreative) Aneignung von Techniken und die mühevoll entwickelte Formsprache im Kontext historischer Konventionen und Mitteilungssysteme, sondern um den direkten, persönlichen Ausdruck der individuellen emotionalen Erfahrung eines „Genies“, dessen künstlerische Ambition, auch den widrigsten Rahmenbedingungen trotzend, zu ihrer vollen Entfaltung findet:

*Underlying these questions of the woman as artist, then, we find the myth of the Great Artist – subject of a hundred monographs, unique, godlike – bearing within this person since birth a mysterious essence [...] called Genius or Talent, which, like murder, must always out, no matter how unlikely or unpromising the circumstances.<sup>178</sup>*

In einer historischen Herleitung dieser Vorstellung verortet Nochlin deren Ursprünge in der griechischen Antike und ihren Höhepunkt in zuweilen gar hagiographischen Darstellungen des Künstlergenies im 19. Jahrhundert.<sup>179</sup> Mit Bezug auf das erste Kapitel meiner Arbeit ließe sich feststellen, dass Nochlin in Ablehnung dieser traditionsreichen Vorstellung – welche ihrer Ansicht nach die Bedingungen künstlerischer „Größe“ zu gott- oder naturgegebenen Eigenschaften der Künstler\_innen verklärt – die Hervorbringung von ‚Kunst‘ in der Tat als ein Ergebnis sozialer Vorgänge beurteilt:

*The question ‘Why have there been no great women artists?’ has led us to the conclusion [...] that the total situation of art making, both in terms of the development of the art maker and in the nature and quality of the work of art itself, occur in a social situation, are integral elements of this social structure, and are mediated and determined by specific and definable social institutions [...].<sup>180</sup>*

Trotzdem beharrt Nochlin auf der Notwendigkeit einer Kategorie von „Großartigkeit“ zur Bewertung künstlerischer Arbeiten aus kunsthistorischer Perspektive. Es wäre im Übrigen anzumerken, dass es sich bei den besprochenen Arbeiten ausschließlich um gemalte Bilder handelt. Nochlin unterscheidet weder zwischen verschiedenen Kunst-Genres, noch zieht sie die Möglichkeit in Betracht, eine „großartige“ künstlerische Arbeit könne sich in etwas anderem als in einem der Kunstgeschichtsschreibung zugänglichen Kunstwerk manifestieren. Die der Ansammlung von

---

<sup>178</sup> Nochlin 1988, S. 153.

<sup>179</sup> Vgl. Nochlin 1988, S. 153-155.

<sup>180</sup> Nochlin 1988, S. 158.



Wissen über ‚Kunst‘ offenbar implizite Klassifizierung künstlerischer Arbeiten, geschweige denn die grundlegende Unterscheidung zwischen ‚Kunst‘ und ‚Nicht-Kunst‘ – nach Hausendorf dem Bereich des „Bewertens“ von Kunst zugehörig und vor allem auch eine typische Methode der Kunstkritik –,<sup>181</sup> wird hier jedenfalls nicht grundlegend hinterfragt. In diesem Sinne bleiben auch die Vorgänge eines Sprechens über Kunst dem Bereich der Kunstgeschichte oder -theorie vorbehalten: „Auf Ebene der subtilen Sprache der Pronomen beispielsweise schwankt Nochlins Essay zwischen ‚wir/uns‘ und ‚sie/ihnen‘ hin und her. Große Künstler sind vom ‚wir‘ ausgeschlossen, das über Größe berät und entscheidet [...]“,<sup>182</sup> wie Peggy Phelan kritisch anmerkt. Ausgehend von meiner Annahme, dass Künstler\_innen an der kommunikativen Hervorbringung sowohl ihrer Arbeiten als ‚Kunst‘ als auch ihrer eigenen Künstler\_innenpersönlichkeiten beteiligt sind, stellt sich demgegenüber die Frage, welche Konsequenzen sich in der Tat aus der Bezeichnung „institutioneller Schwächen“ seitens der Künstlerinnen selbst ergeben. Auf dieser Grundlage ist die folgende, Nochlins Essay abschließende Aussage zur Debatte zu stellen: „Disadvantage may indeed be an excuse; it is not, however, an intellectual position. Rather, using as a vantage point their situation as underdogs in the realm of grandeur [...] women can reveal institutional and intellectual weaknesses [...]“<sup>183</sup>

### 3.2.2. Die Künstlerinnenpersönlichkeit im Kunstmarktkontext

*It sleeps and it wakes, and it's a skinny, emaciated, angry, it's an ugly dog, that's one aspect of myself. The other aspect is this sort of magnificent goddess who represents some sort of ideality that can pour and flourish and shock and comfort [...]. And it's bonded with this dog, maybe by a long rope, or an umbilicus. They never leave each other.<sup>184</sup>*

In ihrem Aufsatz „When Greatness is a Box of Wheaties“ bespricht Carol Duncan 1975 eine Veröffentlichung Cindy Nemsers und thematisiert dabei die Frage nach der Bedeutung künstlerischer Größe im Kontext von Ökonomien der Aufmerksamkeit auf dem Kunstmarkt. Nemsers *Art Talk: Conversations with Twelve Women Artists* (1975), eine Sammlung transkribierter Interviews mit insgesamt zwölf verschiedenen Künstlerinnen aus dem gleichen Jahr, gilt ihr als Negativbeispiel eines öffentlichen Sprechens über Kunst, das den betroffenen Künstlerinnen zwar

<sup>181</sup> Vgl. Kap. 2.1. dieser Arbeit.

<sup>182</sup> Phelan 2005, S. 35.

<sup>183</sup> Nochlin 1988, S. 176.

<sup>184</sup> Schneemann, Carolee (1998 [1997]): Conversation with Carolee Schneemann. Interview mit Odili Donald Odita. PLEXUS Art and Communication. <http://www.plexus.org/connect/> (letzter Zugriff am 24.04.2010). Im Folgenden zitiert als: Schneemann 1998 (1997).

zu öffentlicher Aufmerksamkeit verhelfen wolle, sie dabei jedoch auf unangemessene Weise vorführe und währenddessen jeglichen, nicht an Kriterien der „Großartigkeit“ orientierten kritischen Zugang zu ihren Arbeiten verbaue. Dabei lautet Duncans Vorwurf, Nemser nähere sich den künstlerischen Arbeiten dieser Frauen nicht aus Interesse an der Diskussion von Arbeitsweisen, -kontexten oder -inhalten, sondern im Sinne einer Reproduktion oder Bestätigung ihrer eigenen Vorstellungen „künstlerischer Größe“: „Nemser prizes the artists' statements only to confirm her propaganda about them as individuals, not to illuminate her independent experience and judgement of their work.“<sup>185</sup> Nemser's wiederholten Verweis auf die „universelle“ Bedeutung der besprochenen künstlerischen Arbeiten, besonders auch im Vergleich zu den künstlerischen Errungenschaften ‚männlicher‘ Künstlerkollegen, interpretiert Duncan als Ausdruck einer Ideologie, die sie in Anlehnung an Linda Nochlins Kritik des künstlerischen Genies auf folgende Art und Weise beschreibt:

*Nemser emphasizes that greatness is not conditioned by historical or educational experience. Great women artists 'achieve greatness no matter what the odds', and they 'transcend it all in the service of their art.' Greatness is not made, it just happens.*<sup>186</sup>

Duncan kritisiert den Begriff künstlerischer „Größe“ jedoch weit umfassender und problematisiert dabei auch die Sichtweise der kunstgeschichtlichen Herangehensweise (Nemser's): „That lens, which dims or filters out lived experience, is well suited to measuring artists in relation to each other. It simplifies content by reducing it to general categories.“<sup>187</sup> Eine entsprechende Klassifizierung künstlerischer Arbeiten verortet Duncan darüber hinaus im Kontext von Mechanismen des Kunstmarkts, denen diese Vorgehensweise einer „Bewertung“ künstlerischer Arbeiten entgegenkommt: „Unwittingly, *Art Talk* reflects something of what happens throughout the art world – that complicated community that makes, exhibits, explains, promotes, *buys and sells art*.“<sup>188</sup> Das Sprechen der Künstler\_innen selbst über ihre eigenen künstlerischen Arbeiten wird in diesen Zusammenhängen, so viel hatte ich bereits in Kapitel 2.1. dieser Arbeit angedeutet, besonders auch deshalb problematisch, weil Kunst aus dieser Perspektive als ein exklusives Feld kultureller Tätigkeit gilt, und Künstler\_innen damit generell in den Verdacht geraten, in erster Linie an einem Zugang zum Feld der Kunstkommunikation interessiert zu sein – die Voraussetzung dafür, dass ihre Arbeiten überhaupt als ‚Kunst‘ wahrgenommen (und gehandelt) werden können. Zu diesem Thema bemerkt Duncan:

---

<sup>185</sup> Duncan, Carol (1993 [1975]): *When Greatness is a Box of Wheaties*. In: C. D., *The Aesthetics of Power. Essays in Critical Art History*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 121-132, hier: S. 128f.

<sup>186</sup> Duncan 1993, S. 122.

<sup>187</sup> Duncan 1993, S. 124.

<sup>188</sup> Duncan 1993, S. 130 (Hervorh. i. Orig.).

*In our society, professional artists, even if they are more gifted than critics, cannot speak for the art value of their work in the same way that a critic does. Insofar as an artist seeks or even wants to maintain professional recognition [...] her work must have the value of art to others in her professional community. [...] Almost anything she says can appear to be self-promoting.*<sup>189</sup>

Dabei stößt Nemser, der vorliegenden Darstellung Duncans nach zu urteilen, durchaus auch auf Widerspruch seitens ihrer Gesprächspartnerinnen, die sich der Herangehensweise und den impliziten Absichten ihrer Fragestellungen widersetzen. Ohne im Einzelnen auf die entsprechenden Auseinandersetzungen im Rahmen dieser Interviews eingehen zu müssen, sei angemerkt, dass die Annahme, es entspräche in jedem Fall und grundsätzlich der Intention von Künstler\_innen, dass ihre Arbeiten als ‚Kunst‘ wahrgenommen und bezeichnet werden, nicht haltbar ist. In der Tat stellt die Konfrontation der Grenzen zwischen dem, was gemeinhin als ‚Kunst‘ wahrgenommen wird und dem, was nicht, einen entscheidenden Aspekt zahlreicher künstlerischer Arbeiten – und besonders: von Performances – dar, die eben hierdurch traditionelle Sichtweisen und Vorgänge der Interpretation von Kunst irritieren und durch diese Konfrontation möglicherweise auch erst zum ‚Erlebnis‘ werden (können). Im Kontext einer fast paradoxalen Konstellation von Zuschreibungen, innerhalb deren künstlerische Arbeit einerseits als etwas entworfen wird, das sich Kriterien der objektiven Bewertung entzieht, andererseits jedoch im Ergebnis komplexer Verhandlungen bewertet und gehandelt wird, geraten Künstler\_innen in eine Situation, in der sie gleichzeitig ihre künstlerische Integrität schützen und ihr „professionelles Interesse“ vertreten müssen: „Publicity alone, or – as in *Art Talk* – barely disguised publicity, distorts their artistic seriousness and renders them as exploited objects.“<sup>190</sup>

Ich möchte an dieser Stelle einen kurzen Exkurs unternehmen und auf ein aktuelleres Gespräch mit Künstler\_innen eingehen, das im Gegensatz zu Nemsers *Art Talk* als geglücktes Beispiel einer Darstellungsweise betrachtet werden kann, der es um die möglichst widerspruchsfreie Verknüpfung institutioneller und kommerzieller mit künstlerischen Interessen geht. Als Anrufung und Inszenierung der schöpferischen Künstlerinnenpersönlichkeit im Kontext von (Kunst) Marktinteressen betrifft dieses Gespräch den Gegenstand der vorgestellten Überlegungen geradezu exemplarisch und schafft einen Bezug zum Kontext zeitgenössischer Projekte und Vorhaben zur Vermittlung und Historiographisierung von Performancekunst. In einem in der Zeitschrift *monopol* abgedruckten Interview spricht Marina Abramović im November 2009 mit RoseLee Goldberg und Adam

---

<sup>189</sup> Duncan 1993, S. 128f.

<sup>190</sup> Duncan 1993, S. 131.

Pendleton über den „Boom der Performancekunst“ in Zeiten der Wirtschaftskrise sowie ihr Verhältnis zur Institution Museum: „Wie kann der Künstler durch sein Werk der Institution Inspiration einhauchen?“<sup>191</sup> (Abramović), oder anders gefragt: „Wie erwecken wir etwas, das sich vor langer Zeit abspielte, wieder zum Leben?“<sup>192</sup> (Goldberg) In Zusammenhang mit diesen Fragestellungen werden im Fortlauf des Interviews zwei Konzepte entworfen: Abramović, als ‚große Dame der Performance‘ apostrophiert, kündigt an, zu ihrer ersten umfassenden Retrospektive im *Museum of Modern Art* in New York eine Auswahl eigener und ‚fremder‘ Performances drei Monate lang rund um die Uhr (das heißt zu den Öffnungszeiten des Museums), sozusagen in einer Endlosschleife, „wiederaufführen“ zu wollen:

*Die Performance wird mehr wie ein Gemälde oder eine Skulptur, sie ist jederzeit für einen da. Sollte sich das als machbar erweisen, wird sich der Stellenwert der Performancekunst ändern. Wie Foto- oder Videokunst wird sie zum Mainstream gehören.<sup>193</sup>*

RoseLee Goldberg wiederum, immerhin die Verfasserin eines Standardwerks zum Thema,<sup>194</sup> plädiert aus der Position der Kunsthistorikerin und Kuratorin für die Etablierung einer „Ikonografie“ der Performance-Dokumentation:

*Wenn man Kunstgeschichte studiert, lernt man etwas über Ikonografie. Man lernt, was die kleine Eidechse in der Ecke zu bedeuten hat. In Bezug auf die Dokumentation von Performances wäre es erforderlich, eine vergleichbare Disziplin zu etablieren.<sup>195</sup>*

Die Performancekünstlerin und die Kunsthistorikerin treten hier als voneinander getrennte Subjekte – über deren ‚persönliche‘ Geschichte oder Biographie stichwortartig Auskunft erteilt wird – und als ‚Fürsprecherinnen‘ ihrer Disziplinen ‚in Erscheinung‘. Sie werden über die Vergangenheit und Perspektive von Performance bzw. „Live Art“ befragt und ziehen im Sinne der Fragestellungen – dabei geht es um die dauerhafte Präsenz und/oder Sichtbarkeit von Performances im musealen oder Kunstgeschichtskontext – sozusagen ‚an einem Strang‘. Die Legitimation und Relevanz ihrer Äußerungen ergibt sich nicht allein aus dem Kontext der Veröffentlichung (also der Tatsache, in diesem Magazin zu Wort kommen zu dürfen) oder der erfreulichen Meldung „Performance wird zum Mainstream gehören“<sup>196</sup> (was immerhin bedeuten muss, dass es sich im Sinne eines zukünftigen

---

<sup>191</sup> Abramović, Marina im Gespräch mit Jenny Schlenzka. In: Schlenzka, Jenny (2009): Performance-Spezial Teil 2. Round Table: Live is life. Interview mit Marina Abramović, Adam Pendleton, RoseLee Goldberg. In: Monopol. Magazin für Kunst und Leben Bd. 11, S. 44.

<sup>192</sup> Goldberg, RoseLee im Gespräch mit Jenny Schlenzka. In: Schlenzka 2009, S. 46.

<sup>193</sup> Abramović, Marina im Gespräch mit Jenny Schlenzka. In: Schlenzka 2009, S. 45.

<sup>194</sup> Vgl. Schlenzka 2009, S. 44 sowie meine eigenen Ausführungen in Kapitel 2.2. dieser Arbeit.

<sup>195</sup> Goldberg, RoseLee im Gespräch mit Jenny Schlenzka. In: Schlenzka 2009, S. 47.

<sup>196</sup> Abramović, Marina verkürzt zitiert in: Schlenzka 2009, S. 42.

Kunstmarktgeschehens lohnt, ihren Äußerungen Aufmerksamkeit zu schenken), sondern wird durch prägnante Hinweise auf die ‚Wichtigkeit‘ dieser Persönlichkeiten für die Geschichte der Performancekunst herausgestellt. Allerdings finden sich in dem gesamten Interview keinerlei Hinweise auf gesellschafts- oder marktkritische Impulse, die mit der Entwicklung der Performancekunst zumindest aus kunsthistorischer Perspektive in Zusammenhang stehen. Die Konfrontation sexistischer, rassistischer oder kapitalistischer Strukturen, der Aufbau sozialer Netzwerke, überhaupt irgendeine Form der Kritik oder Transformation gesellschaftspolitischer Kontexte spielen in Hinblick auf die künstlerischen Arbeiten hier keinerlei Rolle. Auch Beuys ging es, so impliziert dieses Gespräch, unter anderem darum, sich möglichst vorteilhaft ins photographische Bild zu setzen.<sup>197</sup> Nun, könnte man – zugespitzt – sagen, brauchen wir also bloß noch eine Methode, uns die Bilder (selbst) zu erklären, dann mag es gelingen, nicht nur die ‚universelle‘ Bedeutung historischer Performancearbeiten aufzuspüren, sondern der Performancekunst als Quelle der Innovation und darüber hinaus kostengünstige Variante zu aufwändigeren Formen der künstlerischen Produktion endlich zu ausreichender Würdigung zu verhelfen: „Bei der Performancekunst ist der Produktionsaufwand denkbar gering“, so Abramović, „[s]ie lässt sich mit äußerst geringem Materialeinsatz verwirklichen – ideal in Krisenzeiten.“<sup>198</sup>

Es mag gegen eine entsprechende Darstellung, abseits einer natürlich ebenso ideologischen Vorstellung von Performance als einer per se kunstmarktkritischen Kunstform, nichts einzuwenden sein. Allerdings kann festgestellt werden, dass das Sprechen Carolee Schneemanns in und über ihre(r) künstlerische(n) Arbeit einer Argumentationweise entspricht, die im Gegensatz zu dieser Darstellungsweise nicht auf eine Beseitigung, sondern auf eine Herausstellung von Widersprüchen im Bereich der künstlerischen Produktion hinausläuft. Die explizite Benennung „institutioneller Schwächen“ und die Kritik gesellschaftlicher Zusammenhänge in Hinblick auf die Arbeitsbedingungen und die Rezeption der künstlerischen Arbeiten von Frauen – speziell in den 1960er und -70er Jahren – bilden einen zentralen Gegenstand ihres Sprechens. Dabei ist zu bemerken, dass dieses Thema in den meisten veröffentlichten Gesprächen mit der Künstlerin sowie in zahlreichen Veröffentlichungen zu ihrem Werk seitens der jeweiligen Interviewpartner\_innen oder Autor\_innen an sie herangetragen wird. Allerdings kann, wie Kathleen Bühler in ihrer Untersuchung *Autobiografie als Performance* (2009) richtig bemerkt, davon ausgegangen werden, dass

---

<sup>197</sup> „Wenn man an Beuys‘ ‚Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt‘ [...] denkt, war de[m] [Künstler] der Stellenwert der Fotografie und die Tatsache, dass [er] durch diese Arbeiten unsterblich und weltweit bekannt werden [würde], sehr bewusst.“ Goldberg, RoseLee im Gespräch mit Jenny Schlenzka. In: Schlenzka 2009, S. 47.

<sup>198</sup> Abramović, Marina im Gespräch mit Jenny Schlenzka. In: Schlenzka 2009, S. 43.

Schneemann „die Interviewform ebenfalls als hohe Kunst beherrscht“.<sup>199</sup> Interviews mit Carole Schneemann seien deshalb vor allem im „Bereich der Selbstdarstellung“ zu verorten. Bühler musste in diesem Zusammenhang auch feststellen, dass die Künstlerin sich die Schlussredaktion des Interviews vorbehielt, „um ihre Äußerungen dem Wortlaut früherer Interviews anzupassen“.<sup>200</sup> Diese Vorgehensweise entspricht einem Selbstentwurf Schneemanns als eine sehr gewissenhafte oder strenge Herausgeberin im Rahmen eines Interviews mit Andrea Saemann und Chris Regn aus dem Jahr 2003: „So as long as I am here I am very strict about keeping control over texts and try not to let anybody write anything of publicity [...] Because when they do it's always fucked up. [...] So I am a very severe editor.“<sup>201</sup> Auch in diesem Interview sowie im Rahmen der in ihrer Monographie *Imaging her erotics* (2002) veröffentlichten Gespräche, Tagebucheinträge, Essays und Lectures spielt das Thema der gesellschaftlichen Anerkennung ihrer künstlerischen Leistung und die damit in Zusammenhang gebrachte Kritik institutioneller und gesellschaftlicher Rahmenbedingungen eine wichtige Rolle. Es gehört, wie ich im folgenden Kapitel konkreter untersuchen möchte, zu Strategien einer Selbstinszenierung, die sich auf Ebene des Sprechens in der und über die Kunst Carolee Schneemanns ereignen: Die Art und Weise, in der Schneemann über ihre Arbeiten spricht, verstehe ich als Ergebnis sehr bewusster Entscheidungen. Das diesem Abschnitt vorangestellte Zitat bebildert in diesem Kontext eine Zwiespältigkeit oder Widersprüchlichkeit, die den Selbstentwürfen der Künstlerin, wie auch im Folgenden wiederholt zu sehen sein wird, implizit ist. Hier entwirft sich die weibliche Künstlerpersönlichkeit Schneemann als wütender, hässlicher, Unbehagen auslösender „Underdog“ einerseits – und als schöpferische, nicht allein großartige, sondern selbst-herrliche, ganzheitlich-göttliche Figur. Dabei lässt sich in Hinblick auf die Überlegungen Nancy K. Millers zu Strategien weiblicher Autorschaft bereits an dieser Stelle feststellen, dass Ironie einen wichtigen Aspekt im Sprechen Schneemanns ausmacht. In demselben Interview zu einer Stellungnahme in Bezug auf die Rezeption beziehungsweise den Ausschluss ihres Werks aus Vorgängen der Kunstkommunikation aufgefordert, antwortet Schneemann:

*Well they're tossing a little dried bone, in England it would be called a dried biscuit. [...] And when you have a big hungry dog, it's not going to be happy with a dried biscuit. It has visions of whole shanks and shoulders, and even their brains, chomp-chomp-chomp.*<sup>202</sup>

---

<sup>199</sup> Bühler 2009, S. 18.

<sup>200</sup> Bühler 2009, S. 18.

<sup>201</sup> Schneemann, Carolee (2008 [2003]): Interview mit Chris Regn und Andrea Saemann. In: A. S., Katrin Grögel. Performance Saga. Interview 04. Begegnungen mit Wegbereiterinnen der Performancekunst. DVD mit Textheft. Zürich: Verlag für zeitgenössische Kunst. Im Folgenden zitiert als: Schneemann 2008 (2003).

<sup>202</sup> Schneemann 1998 (1997).

## 4. Strategien ‚weiblicher‘ Autorschaft im frühen Werk Carolee Schneemanns

*And here comes your poor performance artist who wants to have power over all the available materials.*<sup>203</sup>

In einem Interview mit Carolee Schneemann im Oktober 2001 fragt Michael Bracewell die Künstlerin danach, welche ihrer Arbeiten ihrer Ansicht nach am häufigsten mit ihrer Person in Verbindung gebracht werden würden. Schneemann antwortet: „I seem to be known for two iconic images, which have transplanted a huge body of more complex work. One is the naked full-frontal torso with the little snakes on it, and the other is from *Interior Scroll* (1975).“<sup>204</sup> Es handelt sich hierbei um zwei photographische Abbildungen, wovon die erste auf eine Arbeit zurückgeht, die Schneemann 1962 in Angriff nahm und im Jahr 1963 fertig stellte. Die dazugehörigen Titelangaben variieren zwischen *Eye Body* (so genannt in Schneemanns Veröffentlichung *More than meat joy* 1979),<sup>205</sup> *Eye Body: 36 Transformative Actions* (in Schneemanns zweiter Monographie *Imaging her erotics* aus dem Jahr 2002 angegeben als Titel des dazugehörigen „Studio-Loft environments“)<sup>206</sup> sowie *Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera* (in der gleichen Veröffentlichung angegeben als Titel einer Serie photographischer Abbildungen des isländischen Künstlers Erró). Die entsprechende Photographie geht in diesem Fall also auf eine unter anderem auch explizit für die Kamera vollzogene künstlerische Aktion zurück.<sup>207</sup> Obwohl Schneemann *Eye Body* auch als

---

<sup>203</sup> Schneemann 2002 (1993), S. 207.

<sup>204</sup> Schneemann, Carolee (2001): Other Voices. An Interview with Carolee Schneemann. Interview mit Michael Bracewell. In: Frieze Magazine No 62. [http://www.frieze.com/issue/print\\_article/other\\_voices/](http://www.frieze.com/issue/print_article/other_voices/) (letzter Zugriff am 24.04.2010).

<sup>205</sup> Vgl. Schneemann, Carolee (1979 [1979 EB]): *Eye Body*. In: C. S., *More than meat joy. Performance works and selected writings*. Hg. v. Bruce R. McPherson. Kingston, New York: McPherson & Company, S. 52-53. Im Folgenden zitiert als: Schneemann 1979 (EB), hier: S. 52.

<sup>206</sup> Vgl. Schneemann, Carolee (2002 [1979]): *Eye Body: 36 Transformative Actions*. In: C. S., *Imaging her erotics. Essays, Interviews, Projects*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, S. 54-59. Im Folgenden zitiert als: Schneemann 2002 (1979), hier: S. 56.

<sup>207</sup> Vermutlich handelt es sich um eine der in *More than meat joy* auf S. 53 veröffentlichten Photographien.

„Performance“ bezeichnet<sup>208</sup> und in einem unveröffentlichten Interview mit Rebecca Schneider 1992 berichtet, Publikum in ihr Studio eingeladen zu haben,<sup>209</sup> kann in diesem Fall nicht mit Sicherheit davon ausgegangen werden, dass die auf dem Bild wiedergegebene Situation sich – abgesehen von der Präsenz des Photographen – in Anwesenheit von Publikum ereignete. Der zuletzt angegebene Titel legt meiner Ansicht nach eher nahe, dass dies nicht der Fall war. Über die zweite oben genannte Abbildung kann demgegenüber mit Sicherheit gesagt werden, dass es sich um eine von mehreren Photographien handelt, die im Rahmen einer Performancesituation durch eine im Publikum anwesende Person aufgenommen wurden. Diese Photographien haben so gesehen eine stärker ‚dokumentarische‘ Qualität, weil es sich bei ihnen um die Aufzeichnung einer in erster Linie für die Performancesituation konzipierten Aktion handelt. Vermutlich meint Schneemann eine der Aufnahmen Anthony McCalls, über die, wie Peggy Phelan bemerkt, *Interior Scroll* (1975) seinen Eingang in die Archive der Kunstgeschichtsschreibung fand.<sup>210</sup>

Diese einleitende Darstellung soll verdeutlichen, wie komplex sich jeder Versuch gestalten muss, eine wie auch immer geartete Aussage über künstlerische Arbeiten zu treffen, die der wissenschaftlichen Untersuchung nur mehr anhand solchen ‚dokumentarischen‘ Materials zugänglich sind. Wenn die Entstehung dieses Materials – wie im ersten Fall – möglicherweise überhaupt erst den Anlass für die Durchführung einer künstlerischen Aktion gebildet haben mag, so ist dies in die Überlegungen mit einzubeziehen. Die Thematisierung von Vorgängen der Dokumentation sowie der medialen Eigenschaften des hieraus resultierenden Materials bildet in diesem Fall ganz ausdrücklich einen wesentlichen Aspekt der künstlerischen Arbeit. Augenscheinlich wird weiterhin die Prekarität jeder Aussage über die Autor\_innenschaft einer entsprechenden künstlerischen Arbeit. In diesem Kapitel wird es deshalb nicht darum gehen, Aussagen zur Autorinnenschaft der Künstlerin im Sinne ihres Wahrheitsgehalts zu hinterfragen oder zu verifizieren. Es geht mir stattdessen darum, weibliche Autorschaft als Teil der künstlerischen Strategie in Hinblick auf das frühe Werk Carolee Schneemanns zu untersuchen. Der Stellenwert der genannten Photographien in Bezug auf die Rezeption und Bedeutung ihrer Arbeiten (vor allem auch aus kunsthistorischer oder -kritischer Perspektive) bildet eine der Bedingungen, mit denen sich die Künstlerin im Sprechen über ihre Arbeit auseinandersetzt. Eine der Konsequenzen, die sie aus

---

<sup>208</sup> Vgl. Schneemann, Carolee (1999 [1991]): Carolee Schneemann. Interview mit Andrea Juno, In: A. J., V. Vale. *Angry Women*. New York: Juno Books, S. 66-77. Im Folgenden zitiert als: Schneemann 1999 (1991), hier: S. 68.

<sup>209</sup> Vgl. Schneider, Rebecca (1997): *The Explicit Body in Performance*. London: Routledge, S. 37.

<sup>210</sup> Vgl. Phelan 2005, S. 29. Es existieren auch Photographien von Sally Dixon, die in den beiden Monographien *More than meat joy* und *Imaging her erotics* veröffentlicht sind. In letzterer sind diese Darstellungen auf das Jahr 1975 datiert, werden allerdings im Anhang der zweiten *Interior Scroll-Performance* (1977) zugeordnet. Hierauf lässt auch die im Hintergrund sichtbare weiße Leinwand schließen. Siehe hierzu Kapitel 4.2.2. dieser Arbeit.



deren überwältigender Präsenz zieht, formuliert Schneemann im bereits zitierten Interview mit Andrea Saemann im September 2003:

*Because what I say is that the use of my body has overwhelmed the body of work. The culture became so engrossed with the position of my body as material – which was a premise – that they have completely neglected the fuller shape of the constructed work.<sup>211</sup>*

Bei beiden Photographien handelt es sich mithin um Abbildungen, auf denen der nackte Körper der Künstlerin zu sehen ist. Schneemanns Sprechen über die Intention und Konsequenz der Verwendung ihres eigenen Körpers als Material ihrer künstlerischen Arbeit steht oft in Zusammenhang mit Aussagen zu den Bedingungen ihres künstlerischen Schaffens als Frau und der Wahrnehmung ihres als ‚weiblich‘ identifizierten Körpers. Ihr Sprechen enthält zahlreiche autobiographische Erzählungen und persönliche Anekdoten, die bestimmte Themen und Haltungen ‚illustrieren‘, und die sich im Rahmen veröffentlichter Interviewaussagen, schriftlicher Performancematerialien und anderer schriftstellerischer Erzeugnisse wiederholen und aufeinander beziehen. Eine ansatzweise Analyse dieses umfangreichen Materials im Zusammenhang mit Vorgängen der Herstellung von Autorinnenschaft und der gleichzeitigen Irritation geschlechtsspezifischer Zuschreibungen in den frühen künstlerischen Arbeiten und im Sprechen Carolee Schneemanns ist das Thema dieses Kapitels. Dabei konzentriere ich mich auf eine Auswahl von Arbeiten, die zwischen den Jahren 1963 und 1977 entstanden sind, und wähle folglich als Rahmen eben diejenigen beiden Arbeiten, mit denen Schneemann ihrer Ansicht nach am häufigsten in Verbindung gebracht wird. Im abschließenden Kapitel meiner Arbeit werde ich auf Schneemanns Performance *Disruptive Consciousness* aus dem Jahr 2008 eingehen, die ich als ein ironisches Archiv betrachte, in dem unter anderem einige der im Folgenden vorgestellten Arbeiten präsentiert und besprochen werden.

---

<sup>211</sup> Schneemann 2008 (2003). Es ist dies eine Feststellung, die Schneemann in ihren Performances *Remains to be Seen* am 04. Dezember 2008 beim *Performance Saga Festival* in Bern und *Disruptive Consciousness* bei *re.act.feminism* am 12. Dezember 2008 in Berlin ausdrücklich zum Anlass nimmt, den Korpus vorhandenen (audio/visuellen) Dokumentationsmaterials aus eigener Perspektive zu präsentieren und zu besprechen.

#### 4.1. Malerei als Performance – Eye Body (1962-1963)

*The next step was to see what would happen if the body went in among my own materials. And would my rage at predictive rejection be supplanted by the gendered form exposed, displaced: active, present, and accusatory? Once I saw the images, I thought I had done something incredible with Eye Body, but I didn't know exactly what.*<sup>212</sup>

Wie an früherer Stelle erwähnt, korrespondiert ein Sprechen über Carolee Schneemann als Performancekünstlerin nicht unbedingt mit den Äußerungen der Künstlerin selbst. In einem Interview mit Andrea Juno betont Schneemann ihre Auffassung, dass in den frühen 1960er Jahren weder der Begriff noch auch eine Vorstellung von „Performancekunst“ existierte.<sup>213</sup> Schneemann bezeichnet sich selbst häufiger als Malerin, was ihrer institutionellen Ausbildung im Rahmen des Studiums der (Landschafts-)Malerei an der *University of Illinois* sowie an der *School of Painting and Sculpture* der *Columbia University* in New York entspricht.<sup>214</sup> Im Interview mit Andrea Saemann 2003 beispielsweise nennt sie sich „a visionary painter“;<sup>215</sup> in einem früheren Gespräch mit Robert Coe aus dem Jahr 1979 bemerkte sie: „Painting is my central ‚language.‘ I think in the language of painting.“<sup>216</sup> Im Kontext von Schneemanns Äußerungen in und über ihre Kunst lassen sich meiner Ansicht nach zwei miteinander zu verknüpfende Argumentationslinien nachzeichnen, die mit ihrem Selbstentwurf als bildende Künstlerin in Zusammenhang stehen und sich auf die medialen Bedingungen sowie die Geschichte dieses Genres beziehen. Dabei geht es einerseits um die Vermittlung einer rezeptionsästhetischen Theorie, in deren Rahmen die Künstlerin Vorgänge der *visuellen* Wahrnehmung als körperliche Erfahrung mit anderen Bereichen der sinnlichen Wahrnehmung in Verbindung bringt und in Hinblick auf Erkenntnisprozesse thematisiert. Im zitierten Interview mit Robert Coe formuliert Schneemann im Kontext einer Kritik des Bildes in den 1970er Jahren: „I agree that I think in images. Semiotic analysis is dead-set against it now, but that's certainly my sense of it, like my infant memories from a basinette: tactile things, color, concrete sensory

---

<sup>212</sup> Schneemann 2002 (1977), S. 28.

<sup>213</sup> Vgl. Schneemann 1999 (1991), S. 68. Die Künstlerin widerspricht damit der These RoseLee Goldbergs, die Performance hätte sich als unabhängige künstlerische Ausdrucksform in den USA bereits Mitte der 1940er Jahre durchgesetzt. Vgl. hierzu Kap. 2.2. dieser Arbeit.

<sup>214</sup> Vgl. Bühler 2009, S. 28-29. Wie sie an dieser Stelle erwähnt, besuchte Schneemann in New York zusätzlich Kurse an der *New School of Social Research*.

<sup>215</sup> Schneemann 2008 (2003).

<sup>216</sup> Schneemann, Carolee (1999 [1979]): *Performance and the Body*. Interview mit Robert Coe. In: *Conversations on Art and Performance*. Hg. v. Bonnie Marranca, Gautam Dasgupta. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, S. 330-336. Im Folgenden zitiert als: Schneemann 1999 (1979), hier: S. 335.

information.”<sup>217</sup> In diesem Zusammenhang begreift Schneemann den Körper als „Quelle des Wissens“<sup>218</sup> und beharrt, unter anderem Bezug nehmend auf die Schriften Antonin Artauds und Simone de Beauvoirs, auf der Aufhebung des Geist-Körper-Dualismus. Wie Jay Murphy es ausdrückt: „Artaud’s exploration of the mind-body dichotomy of Western culture [...] was a key source of Schneemann’s performances in the early 1960s [...]“<sup>219</sup> Der Titel ihrer Arbeit *Eye Body* verweist, wie ich im Folgenden diskutieren werde, auf diese Linie der Argumentation, in deren Rahmen sich Schneemann als eine Künstlerin entwirft, die die Grenzen ihres Genres erweitert und eine eigene Formsprache entwickelt.<sup>220</sup> Hierzu gehört auch die formale Erweiterung des Genres der Malerei um Aspekte von Zeitlichkeit.

Zur formal-ästhetischen Auseinandersetzung Schneemanns in den frühen 1960er Jahren bemerkt Rebecca Schneider in ihrer Veröffentlichung *The Explicit Body in Performance*: „In her early work, sensate involvement hovered without clear political articulation around notions of active objects, the object’s gesture, and eyes which touch.“<sup>221</sup> *Eye Body* versteht Schneider demgegenüber als eine Arbeit, in der Schneemann in Reaktion auf ihre Erfahrungen als weibliche Künstlerpersönlichkeit und ihren gesellschaftlichen Status als ‚Frau‘ beginnt, sich mit den (Rezeptions) Bedingungen ihres künstlerischen Schaffens auseinanderzusetzen. *Eye Body* markiert nach ihrer Ansicht insofern einen Wendepunkt im Werk Carolee Schneemanns:

*[...] Schneemann’s interest in flesh as material began to be provoked by her experience as a female artist in the male-dominated movements of Fluxus and Happenings, pushing her to explore the ways in which material flesh existed in bodies which could not be divorced from the histories of their socio-cultural signification. This [...] generated a turning point, a politicizing point, a feminist turn in her work.*<sup>222</sup>

---

<sup>217</sup> Schneemann 1999 (1979), S. 335.

<sup>218</sup> „Also my term for the body as a source of knowledge – *the eroticized body* – became part of the vocabulary.“ Schneemann, Carolee (2002 [1991]): Interview with ND. In: C. S., *Imaging her erotics. Essays, Interviews, Projects*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, S. 113-126. Im Folgenden zitiert als: Schneemann 2002 (1991), hier: S. 125 (Hervorh. i. Orig.).

<sup>219</sup> Murphy, Jay (2002 [1997]): *Assimilating the Unassimilable: Carolee Schneemann in Relation to Antonin Artaud*. In: Carolee Schneemann, *Imaging her erotics. Essays, Interviews, Projects*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, S. 227-231, hier: S. 231. Die Schriften von Antonin Artaud, Wilhelm Reich, Virginia Woolf und Simone de Beauvoir nennt Schneemann an verschiedenen Stellen als zentrale Quellen ihrer theoretischen und künstlerischen Auseinandersetzung. Ich werde auf die entsprechenden Bezüge im Rahmen dieser Arbeit nicht tiefer eingehen können. Allein Schneemanns Lektüre der Theorien Wilhelm Reichs wird im Kapitel 4.2.1. eine größere Rolle spielen. Zur Diskussion des Körper-Geist-Dualismus bei Simone de Beauvoir siehe beispielsweise Butler 1991, S. 31.

<sup>220</sup> In diesen Zusammenhang gehört auch die Entwicklung einer „persönlichen Ikonographie“ ihres Werks, deren Besprechung im Rahmen der Selbstdarstellung Schneemanns im Laufe der 1970er Jahre immer wichtiger wird. Ein Kapitel ihrer Monographie *Imaging her erotics* (2002) lautet „Feminist Erotic Iconography“. In ihrer Performance *Disruptive Consciousness* 2008 spricht Schneemann explizit über ihre „personal iconography“. Auf diesen Begriff werde ich im Kapitel 4.2.2. zu *Interior Scroll* (1975 und 1977) zurückkommen.

<sup>221</sup> Schneider 1997, S. 32.

<sup>222</sup> Schneider 1997, S. 33.

Bezugnahmen auf diesen Kontext ihrer künstlerischen Arbeit und die Darstellung entsprechender Erfahrungen bilden innerhalb der Äußerungen Schneemanns eine zweite Linie der Argumentation, in deren Rahmen sich ihre künstlerische Arbeit in eine feministische Bewegung ein-schreibt. Die Integration ihres eigenen Körpers in ihre künstlerischen Arbeiten – und damit letztlich auch: der Schritt zur Performance – wird in diesem Zusammenhang gleichermaßen notwendig wie problematisch.

In ihrem Aufsatz „The Painter as an Instrument of Real Time“, veröffentlicht als erster Beitrag in Carolee Schneemanns Monographie *Imaging her erotics*, hebt Kristine Stiles den Beitrag der Künstlerin zur Geschichte der Malerei hervor: „For without understanding how her work relates to the problems of painting, the larger contribution Carolee Schneemann has made to the histories of art may continue to be occluded by the artist herself.“<sup>223</sup> Stiles betont in diesem Zusammenhang das Interesse der Künstlerin an Vorgängen der visuellen Wahrnehmung und an den kompositorischen Techniken Paul Cézannes: „Schneemann was particularly interested in how Cézanne’s compositional techniques drew the eye into the picture and simultaneously extended it back into the viewer’s own space.“<sup>224</sup> Der Raum, der sich zwischen dem Bild und der Betrachterin erstreckt, erscheint hierbei, so ließe sich sagen, als ein Ort der Begegnung, in dem sich die Konstruktion/Komposition des Bildes und dessen Wahrnehmung zeitlich überlagern. Beide Vorgänge, vor allem auch in Hinblick auf die räumliche Ausdehnung und Mehrdimensionalität des Bildes als Material-Assemblage oder Collage, werden in den Notizen Schneemanns aus den Jahren 1960 bis 1963 als körper- und zeitgebundene Prozesse beschrieben, die einerseits an das Primat der visuellen Wahrnehmung – der Wahrnehmung durch das Auge – gebunden sind:

*My eye creates, searches out expressive form in the materials I choose; such form corresponds to a visual-kinesthetic dimensionality; [...] a mobile, tactile event into which the eye leads the body; a picture plane as dimensional as dream is, or landscape.*<sup>225</sup>

Das Auge erscheint damit als zentraler ‚Zugang zur Welt‘. Andererseits jedoch wird die Wahrnehmung durch das Auge zu einem ganzheitlich-körperlichen Prozess erweitert: „The body is in the eye; sensations received visually take hold in the total

---

<sup>223</sup> Stiles, Kristine (2002): The painter as an instrument of real time. In: Carolee Schneemann, *Imaging her erotics*. Essays, Interviews, Projects. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, S. 3-16, hier: S. 3.

<sup>224</sup> Stiles 2002, S. 4. 1975 veröffentlicht Schneemann ein Buch mit dem Titel *Cézanne, She Was A Great Painter*. Auf diese ‚Umdeutung‘ bzw. Vorstellung Paul Cézannes‘ als weibliche Künstlerpersönlichkeit sowie die Verwendung dieses Texts in ihrer Performance *Interior Scroll* 1975 werde ich an späterer Stelle eingehen.

<sup>225</sup> Schneemann, Carolee (1979 [1960-62]): From The Notebooks 1958-1963: 1960-1962. In: C. S., *More than meat joy. Performance works and selected writings*. Hg. v. Bruce R. McPherson. Kingston, New York: McPherson & Company, S. 13-14. Im Folgenden zitiert als: Schneemann 1979 (1960-1962), hier: S 13.

organism. Perception moves the total personality to excitation.”<sup>226</sup> Die Überschrift, mit der Schneemann den hier zitierten Auszug aus ihren Notizen in *More than meat joy* einleitet, lautet „Form is Emotion“. Die visuelle Wahrnehmung einer komplexen, mehrdimensionalen Oberfläche, so die zugrunde liegende Annahme, erzeugt in der Betrachterin eine körperliche und gefühlsmäßige Reaktion. Sie spricht mehr an als nur unseren Verstand. So formuliert Schneemann die Wahrnehmung durch das Auge zum einen als eine Art ‚Lernprozess‘, als eine Aufnahme visueller Informationen, die gesammelt und später wieder abgerufen werden: „I assume the senses crave sources of maximum information; that the eye benefits by exercise, stretch, and expansion towards materials of complexity and substance [...]“<sup>227</sup> Zum anderen ereignet sich visuelle Wahrnehmung hiermit auch als ein Abgleich sinnlich-körperlicher Erfahrung mit dem Gegenstand der Betrachtung, als ein empathischer Nachvollzug der Komposition, als sinnliche Wahrnehmung (αἴσθησις, *aísthēsis*) der ihr zugrunde liegenden Bewegung (κίνησις, *kinesis*):

*The energy implicit in an area of paint (or cloth, paper, wood, glass...) is defined in terms of the time which it takes for the eye to journey through the implicit motion and direction of this area. The eye follows the building of forms...no matter what materials are used to establish the forms.*<sup>228</sup>

Ihr Interesse für die Zeitlichkeit von Vorgängen der visuellen Wahrnehmung illustriert Schneemann anhand einer persönlichen Anekdote zur Begegnung mit ihrem langjährigem Lebenspartner, dem Komponisten James Tenney, die in unterschiedlichen Formulierungen in Interviews und Notizen auftaucht: „I said, 'I'm a painter and I treat space as if it's time.' And he said, 'I'm a musician and I treat time as if it was space.'“<sup>229</sup> Die Integration beweglicher (motorisierter) Elemente in Schneemanns Materialkonstruktionen adressiert diesen Aspekt der Wahrnehmung. Der Unterschied zwischen der Rezeption eines Bildes beziehungsweise einer mehrdimensionalen Komposition und einer Performance verliert im Sinne entsprechender Formulierungen zunächst an Bedeutung, was sich beispielsweise in der Beschreibung ihrer Performance *Meat Joy* in der Ankündigung zu einer Aufführung in der *Judson Memorial Church* in New York als „Kinetic Eye Body Theatre“ ausdrückt.<sup>230</sup> Eine Arbeit wie *Eye Body* wäre insofern nicht grundsätzlich von den Performance-Arbeiten Schneemanns zu unterscheiden: „The various forms

---

<sup>226</sup> Schneemann 1979 (1960-1962), S. 13.

<sup>227</sup> Schneemann, Carolee (1979 [1962-63]): From The Notebooks 1958-1963: 1962-1963. In: C. S., *More than meat joy. Performance works and selected writings*. Hg. v. Bruce R. McPherson. Kingston, New York: McPherson & Company, S. 9-11. Im Folgenden zitiert als Schneemann 1979 (1962-1963), hier: S. 9.

<sup>228</sup> Schneemann 1979 (1962-1963), S. 9.

<sup>229</sup> Schneemann 2002 (1991), S. 113.

<sup>230</sup> Vgl. Grögel, Katrin (2008): *The Body of Work*. Booklet DVD Performance Saga. Interview 04. Carolee Schneemann. Hg. v. Andrea Saemann, K. G. Zürich: Verlag für zeitgenössische Kunst, S. 6.

of my works – collage, assemblage, concretion – present equal potentialities for sensate involvement.“<sup>231</sup> Das Bild nämlich wird als Kompositionsprozess rekonstruiert und entsteht – auf ganz ähnliche Weise, wie dies im Rahmen meiner Arbeit bisher über die Wahrnehmung der Performance behauptet wurde – als solches erst im Moment der Rezeption. Vergleichbar wäre diese Darstellung auch mit den Überlegungen Roland Barthes zur Realisation des Texts im Vorgang des Lesens, insofern es in beiden Fällen zu einer Aufwertung oder Betonung des Vorganges der – hier: visuellen – Wahrnehmung von etwas durch die Rezipient\_innen kommt. Allerdings vollzieht sich diese Wahrnehmung, so betont Schneemann, in Bezug auf das Bild (als Re-Konstruktion des Schaffensprozesses) in der Zeit der Betrachterin, die es wiederholt betrachten und aus unterschiedlichen Blickwinkeln ‚ins Auge fassen‘ kann:

*With paintings, constructions and sculptures the viewers are able to carry out repeated examinations of the work, to select and vary viewing positions (to walk with the eye), to touch surfaces and to freely indulge responses to areas of color and texture at their chosen speed.*<sup>232</sup>

In der Performance hingegen gleicht zwar die Rezipientin das Wahrgenommene auf ähnliche Art und Weise mit den ihr zur Verfügung stehenden visuellen Erfahrungen ab, gleichzeitig jedoch erweitert sich hier der Rahmen möglicher Aktivitäten seitens der Künstler\_innen.<sup>233</sup> Die Erweiterung dieser Möglichkeiten sowie der Umstand, dass die Rezipientin die Abfolge der Aktionen weder bestimmen noch ihrer eigenen Geschwindigkeit anpassen kann, unterscheiden das in dieser Hinsicht seitens der Künstlerin als eher „passiv“ beschriebene Erlebnis der Performance von der Wahrnehmung des Bildes:

*The steady exploration and repeated viewing which the eye is required to make with my painting-constructions is reversed in the performance situation where the spectator is overwhelmed with changing recognitions, carried emotionally by a flux of evocative actions and led or held by the specific time sequence which marks the duration of a performance. In this way the audience is actually, visually more passive [...].*<sup>234</sup>

---

<sup>231</sup> Schneemann 1979 (1962-1963), S. 9.

<sup>232</sup> Schneemann 1979 (1962-1963), S. 10.

<sup>233</sup> „If a performance work is an extension of the formal-metaphorical activity possible within a painting or construction, the viewers' sorting of responses and interpretation of the forms of performance will still be equilibrated with all their past visual experiences.“ Schneemann 1979 (1962-1963), S. 9.

<sup>234</sup> Schneemann 1979 (1962-1963), S. 10 (Hervorh. i. Orig.). Diese Darstellung ähnelt sehr stark einer Beobachtung Gertrude Steins in *Plays* (1977[1934]), einer ihrer *Lectures in America* (1934-35), worin sie der Theatersituation eine sozusagen emotionale Ungleichzeitigkeit attestiert, die eine störende Nervosität innerhalb der außertheatralen Situation hervorruft. Leider ist es im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, auf diesen Bezug ausführlicher einzugehen. Ich möchte jedoch anmerken, dass sich nicht nur in dieser Hinsicht, sondern auch in Hinblick auf das Thema eines anteilig-fiktionalen autobiographischen Schreibens sowie auf die Thematisierung von Bewegung beispielsweise anhand des Motivs der Landschaft (vgl. Schneemanns Zitat zur zeitlich-räumlichen Ausdehnung des Bilds) überaus interessante Parallelen zwischen beiden Künstlerinnen herstellen ließen.

Weil Carolee Schneemann Vorgänge der (visuell)sinnlichen Wahrnehmung allerdings auch als ‚Lernprozesse‘ beschreibt, erscheint diese „Passivität“ der Rezipient\_innen in der Performancesituation gleichsam als ein produktiver, wenn auch Stress und Überforderung erzeugender Zustand, durch den die sinnliche Wahrnehmung nicht nur herausgefordert, sondern auch erweitert und geschärft wird:

*I have the sense that in learning, our best developments grow from works which initially strike us as 'too much'; those which are intriguing, demanding, that lead us to experiences which we feel we cannot encompass, but which simultaneously provoke and encourage our efforts.*<sup>235</sup>

Dass die Performancesituation sich als ‚Herausforderung‘ formuliert, betrifft im Sprechen Schneemanns über sich selbst als Subjekt und Objekt ihrer Kunst auch die Künstlerin selbst. Darauf, sowie auf mögliche Ursachen für eine derartige Darstellungsweise, soll im Folgenden näher eingegangen werden. In einem Interview aus dem Jahr 2001 bemerkt Schneemann hierzu: “I had hoped to always remain a landscape painter and it was really painful to stop and to start entering that space, that dimensionality.”<sup>236</sup>

Im Dezember 1963 fühlte sich Schneemann durch ihren Freund, den isländischen Maler Erró, ermutigt, in ihrem New Yorker Studio-Loft eine Serie von Aktionen durchzuführen, in deren Rahmen sie ihren eigenen Körper als Material in ihre Arbeit integrieren wollte: „[...] I wanted to do a series based on physical transformation of my body in my work – the constructions and wall environment.“<sup>237</sup> In ihrem Studio hatte Schneemann seit dem Vorjahr an der Erstellung einer Installation aus mehreren großflächigen Malereikonstruktionen (zehn so genannten *Big Boards*<sup>238</sup>), motorisierten Regenschirmen, Fell, Farbe, zerbrochenem Glas und Spiegeln, Plastikfolie, einer mit Gips bearbeiteten Schneiderpuppe, Werkzeugen und weiteren sich in Arbeit befindlichen Elementen gearbeitet. Diese Aktionen, bei denen die Künstlerin nackt in ihrer Installation posierte, ihren Körper mit Farbe und anderen Materialien bemalte, teilweise be- oder verdeckte und einige lebendige Strumpfbandnattern (kleine Schlangen) über ihren Körper kriechen ließ, wurden auf einem 35-mm-Schwarzweiß-Film dokumentiert. Der in *Imaging her erotics* angegebene Titel (*Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera*, 2002) verweist

---

<sup>235</sup> Schneemann 1979 (1962-1963), S. 9.

<sup>236</sup> Schneemann, Carolee (2001 [2001 P]): Performance. Interview met Carolee Schneemann. Interview mit Sven Lütticken und Pieter Nel Overweel. In: Kunstlicht. Tijdschrift voor beeldende kunst, beeldcultuur en architectuur Jhg. 22 Nr. 4. Vrije Universiteit Amsterdam, S. 35-40. <http://www.tijdschriftkunstlicht.nl/site/index.php/archief/26-performance-jrg-22-2001-nr-4> (letzter Zugriff am 24.04.2010). Im Folgenden zitiert als: Schneemann 2001(P), hier: S. 35.

<sup>237</sup> Schneemann 1979 (EB), S. 52.

<sup>238</sup> Vgl. Schneemann, Carolee auf [www.caroleeschneemann.com](http://www.caroleeschneemann.com) (letzter Zugriff am 21.04.2010).

dabei, wie gesagt, darauf, dass diese Aktionen (zumindest auch) zum Zweck der photographischen Bilderzeugung vollzogen wurden. Schneemanns Körper sitzt, liegt oder steht im Bild; manchmal ist er ganz zu sehen, mitunter nur Teile von ihm, jedoch immer von vorn, also niemals mit dem Rücken zur Kamera. Auf den meisten Abbildungen blickt Schneemann überdies aus ihrem Environment heraus direkt in die Kamera hinein.<sup>239</sup> Interessant ist hierbei der Umstand, dass Schneemann diese künstlerische Aktion bereits in ihrer ersten Monographie *More than meat joy* auch als eine rituelle Handlung beschreibt: „I thought the ritual aspect could put me in a trance-like state.“<sup>240</sup> In ihrer zweiten Monographie erweitert sie diese Formulierung noch: „I considered that the ritual aspect of the process might put me in a trancelike state, which would heighten the submission of the self into materials.“<sup>241</sup> Die Erfahrung der Performance bringt Schneemann im Kontext der Sicht auf ihren Körper als Material der künstlerischen Arbeit auch in Zusammenhang mit einem Moment des Selbstverlusts beziehungsweise der „Selbstausslöschung“:

*It's like the most intensive physicalized collage and I generate it. [...] And it has to do with an aspect of self-obliteration. So that's also why I hate performance, because my work has always been about disappearing the self. I go into the material, it's not me.*<sup>242</sup>

Ich möchte hier gar nicht notwendigerweise in Frage stellen, ob die Anwesenheit des Photographen (sowie eventuell weiterer anwesender Personen, von denen allerdings auf den Abbildungen nichts zu sehen ist) eine entsprechende Erfahrung tatsächlich zulässt oder nicht. Jedenfalls mischt sich in den Äußerungen der Künstlerin eine Beschreibung der besonderen Qualitäten ihrer Aktion als ‚subjektives Erlebnis‘ – hier geht es um die Herstellung einer Situation, die eine ganz spezifische Erfahrung ermöglicht – mit der expliziten Bekundung einer Absicht der Bildproduktion. Aus dieser Kombination erklärt sich das diesem Teilkapitel vorangestellte Zitat: Die nachträgliche Betrachtung der entstandenen Photographien versetzt Schneemann in einen Zustand der Überraschung. Die Photokamera ist insofern auch als ein ‚Forschungsinstrument‘ zu betrachten, mit dessen Hilfe Schneemann in die Lage gerät, sich selbst als Teil ihres Environments zu betrachten: „Not only am I an image maker, but I explore the image values of flesh

---

<sup>239</sup> In Schneemanns Monographien sind insgesamt neun Photographien veröffentlicht, im Internet stehen einige weitere Aufnahmen zur Verfügung. Ob es sich in der Tat um insgesamt 36 (veröffentlichte) Bilder handelt, konnte ich nicht in Erfahrung bringen.

<sup>240</sup> Schneemann 1979 (EB), S. 52.

<sup>241</sup> Schneemann 2002 (1979), S. 55.

<sup>242</sup> Schneemann 2008 (2003).



as material I choose to work with.“<sup>243</sup> Schneemanns Körper ist hier gleichzeitig „Schauplatz von Erfahrung“,<sup>244</sup> Instrument und Material zur Bildherstellung.

Wie Katrin Grögel in ihrem Essay „The Body of Work“ (2008) in Bezug auf den Titel der Arbeit bemerkt, werden hier „eine Reihe von bedeutungstiftenden Verbindungen zwischen Auge und Körper aufgerufen, von der körperlichen Wahrnehmung, der Verkörperung des Auges bis hin zur Seherin und zum betrachteten Körper.“<sup>245</sup> Dabei spielt nicht mehr nur die Thematisierung von Vorgängen der visuellen Wahrnehmung und die Überlagerung von Bildproduktion und -rezeption eine Rolle, sondern, so ließe sich der Titel außerdem verstehen, auch die Herstellung von Identität(en). „Eye“, das Auge, wäre auch zu lesen als „I“ – Ich, das Auge; ich, der Körper. Dabei betrifft die Identifizierung des Objekts visueller Wahrnehmung als aus dem Bild herausschauendes Subjekt einerseits die Person der Künstlerin, die sich als Gegenstand und Material ihrer künstlerischen Arbeit zeigt und betrachtet. In Bezug auf Aspekte einer performativen Ästhetik schreibt Kathleen Bühler in einem Kapitel zu Schneemanns „Malerei als Performance“, dem ich den Titel dieses Unterkapitels entlehnt habe: „Das klassische dichotomische Subjekt/Objekt-Verhältnis verändert sich zugunsten einer oszillierenden Beziehung zwischen Künstler-Körper und Betrachter-Körper.“<sup>246</sup> Darüber hinaus geht es hier speziell um Vorgänge der Identifikation des künstlerischen Subjekts mit einem als ‚weiblich‘ markierten, sexualisierten<sup>247</sup> Körper: „The body may remain erotic, sexual, desired, desiring, and yet still be votive – marked and written over in a text of stroke and gesture discovered by my creative female will.“<sup>248</sup> Die Farbe, mit der Schneemann in *Eye Body* ihren Körper bemalte und ‚überschrieb‘, verläuft auf vielen Abbildungen entlang bereits vorhandener Linien und Falten auf der Körperoberfläche und ‚markiert‘ oder variiert die Umrisse körperlicher Zonen, die gemeinhin als Attribute des sexualisierten ‚weiblichen‘ Körper hervorgehoben werden: ihre Lippen, Augen(brauen), Brüste, ihr Bauch und Schambereich. Schneemann thematisiert auf diese Weise die Verbindung von Vorgängen der Re-

---

<sup>243</sup> Schneemann 1979 (EB), 52. Zum Aspekt des Experimentellen in der künstlerischen Vorgehensweise Schneemanns, der mit dieser Formulierung meinerseits in Zusammenhang steht, vgl. Kap. 4.2.1. dieser Arbeit.

<sup>244</sup> Grögel 2008, S. 6.

<sup>245</sup> Grögel 2008, S. 6. Sie bezieht sich an dieser Stelle auf eine Passage aus Schneider 1997, S. 35: „*Eye/Body* suggested embodied vision, a bodily eye – sighted eyes – artist’s eyes – not only in the seer, but in the body of the seen.“

<sup>246</sup> Bühler 2009, S. 205.

<sup>247</sup> Schneemann selbst verwendet den Begriff „*eroticized body*“ (vgl. FN 215), was sich ins Deutsche sowohl als „sexualisierter“ wie auch als „erotisierter Körper“ übersetzen lässt. Dabei geht es ihr ganz zentral um eine positive Umdeutung geschlechtsspezifischer Zuschreibungen und eine Aneignung des Körpers als Ort sexueller Erfahrung. Den Ausdruck „sexualisiert“ verwende ich deshalb nicht nur in Hinblick auf eine Kritik geschlechtsspezifischer Zuschreibungen, die den Körper negativ betreffen und ‚von außen auf ihn aufgetragen‘ werden, sondern auch dann, wenn es um Vorgänge der Selbstermächtigung oder Kritik durch eine bewusste Thematisierung des als ‚weiblich‘ markierten sexuellen Körpers seitens der Künstlerin geht.

<sup>248</sup> Schneemann 1979 (EB), S. 55.

Präsentation beziehungsweise der Zeichenhaftigkeit und ‚Künstlichkeit‘ des Körpers mit der Wahrnehmung eines Körpers als ‚natürlich‘ oder ‚wirklich‘:

*Her art only appears to be 'real' insofar as it inhabits and therefore demarcates the fissure between the natural world where she lives her life as a person and the world she invents and represents as an artist who sometimes also represents herself in her representations.<sup>249</sup>*

Gerade durch die Verwendung ihres eigenen Körpers, dessen ‚Realität‘ oder physische Präsenz sich als Spur in das photographische Bild hinein fortsetzt, als Element und Material einer künstlerischen Komposition und Bearbeitung thematisiert und hinterfragt Schneemann Vorstellungen des ‚natürlichen‘ Körpers. Auf ihr eigenes Leben als Gegenstand ihrer künstlerischen Arbeit angesprochen, bemerkt sie in einem Interview mit Andrea Juno 1991:

*[...] I mistrust intensely whatever you might call your 'own life' because whatever it is, it might already be colonized by principles and aesthetic ideals that society offers you. So my work has to do with cutting through the idealized (mostly male) mythology of the 'abstracted self' or the 'invented self' – i.e., work involving another kind of glorification/falsification where you direct someone else to do an act you wouldn't do yourself [...].<sup>250</sup>*

Auch wenn also der Körper nach Ansicht Schneemanns der Ort der (sinnlichen) Erfahrung ist, so gibt es doch keinen in dem Sinne ‚wirklichen‘ oder ‚privaten‘ Körper, sondern allerhöchstens einen Körper, der in seiner Zeichenhaftigkeit entsprechenden Vorstellung entspricht. Trotzdem – und darum geht es meiner Ansicht nach in der eben zitierten Äußerung – kann sich das körperliche Subjekt niemals vollständig neu und unabhängig von diesen Erfahrungen und/oder Zuschreibungen erfinden. Eine gegenteilige Annahme entspräche einer „Universalisierung“ poststrukturalistischer Konzepte von Identität, wie Nancy K. Miller sie in ihrem Aufsatz kritisiert (vergleiche dazu Kapitel 3.1.2.). Der Körper des schöpferischen Subjekts, der in *Eye Body* zum Gegenstand der künstlerischen Arbeit wird, ist auch immer schon Träger von Bedeutungen, die – beispielsweise aufgrund seines Geschlechts, seiner ‚Rasse‘ oder seines Alters – von anderer Stelle an ihn herangetragen werden. Besonders auch aus der Absicht oder Notwendigkeit, entsprechende Zuschreibungen zu konfrontieren und die Zeichenhaftigkeit des eigenen Körpers zu thematisieren, erklärt sich die Forderung Schneemanns, der Körper der Performerin habe mit dem der Künstlerin identisch zu sein. Indem Schneemann ihren Körper als sexualisierten ‚weiblichen‘ Körper markiert, verweist sie auf die spezifischen Bedingungen ihres eigenen künstlerischen Schaffens

---

<sup>249</sup> Stiles 2002, S. 8.

<sup>250</sup> Schneemann 1999 (1991), S. 69 (Hervorh. i. Orig.).

als ‚Frau‘. Die Autorinnenschaft Carolee Schneemanns erlangt in dieser Hinsicht auch aus der Perspektive Rebecca Schneiders eine zentrale Bedeutung: „In *Eye/Body* Schneemann was not only image but image-maker, and it is this overt doubling across the explicit terrain of engenderment which marks *Eye/Body* as historically significant for feminist performance art.“<sup>251</sup> Maßgeblich für die Reaktionen, die Schneemanns Arbeit auslöste, so Schneider, sei nicht die explizite Darstellung eines nackten weiblichen Körpers gewesen – im Übrigen ein klassisches Motiv in der Geschichte der europäischen Malerei –, sondern die Tatsache, dass hier eine Künstlerin ihren eigenen Körper als Objekt der Darstellung präsentierte: „Nudity was not the problem. Sexual display was not the problem. *The agency of the body displayed, the author-ity [sic!] of the agent* – that was the problem with women’s work.“<sup>252</sup> Als eine dieser Reaktionen nennt Schneider den öffentlichen Ausschluss Schneemanns aus dem *Art Stud Club* durch George Maçiūnas, den Gründer der Fluxusbewegung, mit der die Künstlerin seit ihrer Ankunft in New York 1961 in Verbindung gestanden hatte.<sup>253</sup> Dieser Hinweis entspricht der Darstellung Schneemanns in *More than meat joy*:

*In 1963 to use my body as an extension of my painting-constructions was to challenge and threaten the psychic territorial power lines by which women were admitted to the Art Stud Club, so long as they behaved enough like the men, did work clearly and in the traditions and pathways hacked out by the men.*<sup>254</sup>

Die Herstellung dieses Kontexts in Gestalt einer explizit formulierten Kritik an Formen misogynen Diskriminierung fällt in einen Bereich der Darstellung persönlicher Erfahrungen Schneemanns, die insbesondere ihren Status als ‚weibliche‘ Künstlerpersönlichkeit betreffen. Im Interview mit Odili Donald Odita bemerkt sie über ihre Arbeit im Zeitraum der 1960er Jahre: „Well, what happened was that the females started to fall by the wayside. The females really were treated differently. [...] We were what I call the ‘cunt mascots’.“<sup>255</sup> Diese Wortschöpfung geht zurück auf die Schilderung einer Begegnung der Künstlerin mit dem Dichter Charles Olson im gleichen Jahr, in dem sie ihre Arbeit an *Eye Body* beendete. Hier wies Olson die junge Carolee Schneemann, die ankündigte, in ihrer Arbeit auch „Fragmente von Sprache“ verwenden zu wollen, darauf hin, der Untergang des antiken griechischen Theaters hätte in dem Moment begonnen, als es der Frau – die er als „cunt“, als „Fotze“, bezeichnete – erlaubt worden sei, die Bühne zu

---

<sup>251</sup> Schneider 1997, S. 35.

<sup>252</sup> Schneider 1997, S. 35 (Hervorh. i. Orig.).

<sup>253</sup> Vgl. Schneider 1997, S. 34-35.

<sup>254</sup> Schneemann 1979 (EB), S. 52 (Hervorh. i. Orig.).

<sup>255</sup> Schneemann 1998 (1997).

betreten.<sup>256</sup> „At that moment“, so Schneemann 1963, „I considered that I must belong to the realm of 'cunts' – about to enter my culture in motion and speaking. Was there something I would destroy?“<sup>257</sup>

Eine ebenfalls diesem Bereich der Darstellung zugehörige und in zahlreichen Interviews wiederholte Erzählung betrifft die Teilnahme Schneemanns als Performerin an Robert Morris' Performance *Site* im darauf folgenden Jahr 1964. Dabei handelte es sich, knapp gesagt, um eine performance-orientierte Umsetzung oder Bearbeitung von Eduard Manets Gemälde *L'Olympia* (1863), in deren Rahmen Schneemann in relativer Bewegungslosigkeit die Position der weißen Prostituierten einnahm – nackt, nur mit einem schwarzen Halsband bekleidet –, während Morris drei weiße Panele umher trug und damit die Dimensionen des Raums veränderte.<sup>258</sup> Über diese Erfahrung bemerkt Schneemann in einem Interview: „[...] I was made passive again, I was back in art history. It was an experiment with Bob and I was willing to inhabit this experiment, but I was immobilized and historicized.“<sup>259</sup> Die Künstlerin fühlte sich auf die in der Tradition der Malerei klassische Position der Frau als passives Objekt künstlerischer Darstellungen zurückgeworfen:

*The naked woman, of course, is in her traditional passive role, and the young man is moving around, exploring the space, uncovering the nude and covering it again. It's highly sexualized, and people were very excited – in part, I think, because the historical image was vivified in the present tense.*<sup>260</sup>

Die Grundlage der Irritation und Hinterfragung einer entsprechenden Vorstellungen der ‚Frau‘ als Objekt künstlerischer Darstellungen bilden in Bezug auf *Eye Body* Vorgänge der Identifizierung des abgebildeten Körpers als Körper der Künstlerin selbst. Wie Rebecca Schneider allerdings betont, wurde im Kontext dieser Sichtweise die Entscheidung Schneemanns, ihren eigenen Körper in ihren Arbeiten zu verwenden und auszustellen – im Gegensatz zur Entscheidung Morris', Carolee Schneemanns nackten Körper in seiner Performance auszustellen – , als ein Versuch der Künstlerin verstanden, sich aus Gründen der Selbstliebe als

---

<sup>256</sup> „Remember when the cunt began to speak [...] it was the beginning of the end of Greek theatre.“ Schneemann, Carolee (2002 [1963]): 'Maximus at Gloucester': A Visit to Charles Olson. In: C. S., *Imaging her erotics. Essays, Interviews, Projects*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, S. 52-53. Im Folgenden zitiert als: Schneemann 2002 (1963), hier: S. 53.

<sup>257</sup> Schneemann 2002 (1963), S. 53.

<sup>258</sup> Siehe hierzu bspw. Goldberg 1979, S. 142. Rebecca Schneider betont die Abwesenheit der dritten Figur – einer Schwarzen Bediensteten (?) – in Morris' Performance. Ohne dass ich auf diese Performance näher eingehen möchte, wäre zu erwähnen, dass Schneider kritisiert, die Markierung der Performer\_innen als Menschen mit weißer Hautfarbe wäre hier zugunsten anderer Themen ignoriert und unsichtbar gemacht worden (vgl. Schneider 1997, S. 31). Dem gegenüber wäre wiederum einzuwenden, dass Morris in dieser Performance eine weiße Maske trug, die seinen eigenen Gesichtszügen nachempfunden war. Auf eine Darstellung vonseiten Schneemanns, in der sie sich zum Thema ihrer Positionierung als weiße Mittelklassefrau äußert, komme ich in Kap. 4.2.2. dieser Arbeit.

<sup>259</sup> Schneemann 2001 (P), S. 38.

<sup>260</sup> Schneemann 2001 (P), S. 38.

begehrliches Subjekt zu ‚produzieren‘ und ihren Körper als sexualisiertes Objekt männlichen Begehrens zu ‚vermarkten‘: „Thus Schneemann’s efforts to expose and explode her ‚cunt-masochism‘ were often predictably dismissed as narcissistic exhibitionism, disavowed as simply her effort to ride into the scene on the strength of her object appeal.“<sup>261</sup> Es ist dies eine Perspektive auf die Darstellung des nackten Körpers, die (wie ich im Vorwort zu dieser Arbeit angedeutet habe) in Hinblick auf die Darstellung des eigenen Körpers seitens der Künstlerin selbst die Zeit überdauert hat, und die ich als äußerst wirkmächtig und diskussionswürdig erachte. Der ‚weibliche‘ Körper erscheint in dieser Hinsicht als ein per se und ohne eigenes Zutun sexualisierter Körper, seine explizite Darstellung nicht einmal nur als Provokation, sondern – in Hinblick auf das Thema künstlerischer Autor\_innenschaft – als ‚Marketing-Effekt‘ im Kontext eines Bereichs der Kunstkommunikation und des Kunstmarktes, der sich als ein exklusives Feld kultureller Tätigkeit versteht und sich mitunter – nicht nur aus der Perspektive männlicher Autoritäten – unreflektiert auf die angebliche Allgegenwart eines heterosexuell-‚männlichen‘ Begehrens beruft. Wenn Schneemann in diesem Zusammenhang den Einbezug des eigenen Körpers in ihre Arbeit als unangenehme Herausforderung und als Selbstverlust thematisiert, so kann dies unter anderem auch als eine Strategie verstanden werden, sich des Vorwurfs entsprechender Absichten zu erwehren. Auf die Frage, ob sie sich „verletztlich“ gefühlt habe, als sie ihren Körper auf diese Art verwendete, antwortet Schneemann in einem Interview mit Kate Haug 1977: „Yes. Not because I was nude, but because the culture was going to trash this. I did not feel erotically or personally so vulnerable. I felt vulnerable for what my art statement was going to set off or close off.“<sup>262</sup> In diesem Zusammenhang formuliert Schneemann die Konfrontation entsprechender Wahrnehmungsweisen als bewusste Absicht ihres künstlerischen Schaffens und verortet sie damit auch im Kontext feministischer Kritik. Die Herstellung spezifisch ‚weiblicher‘ Autorschaft erscheint damit als Teil ihrer künstlerischen Strategie. Weiterhin beruft sich Schneemann auf ihre eigene Autorinnenschaft als Künstlerin, deren Vorgehensweise sich aus der Kohärenz ihrer persönlichen und künstlerischen Entwicklung ergibt:

*I write ‚my creative female will‘ because for years my most audacious works were viewed as if someone else inhabiting me had created them – they were considered ‚masculine‘ [...]; which would be an interesting possibility – except in the early sixties this notion was used to blot out, denigrate, deflect the coherence, necessity and personal integrity of what I made and how it was made.<sup>263</sup>*

---

<sup>261</sup> Schneider 1997, S. 37.

<sup>262</sup> Schneemann 2002 (1977), S. 29.

<sup>263</sup> Schneemann 1979 (EB), S. 52.

Die Vorgehensweise Schneemanns, ihre Arbeit nachträglich im Kontext feministischer Strömungen der 1970er Jahre zu positionieren, erscheint Anette Kubitza als eine mitunter irreführende Vorgehensweise, die eine angemessen detaillierte Beschäftigung mit Schneemanns durch die Schriften Wilhelm Reichs beeinflusster „sexueller Ästhetik“ verhindere: „However, while feminist paradigms have provided a welcome and useful frame for the reception of Schneemann’s oeuvre the simple regrouping of the artist’s early pieces with various trends in later feminist art impeded a contextual, in-depth examination of her unique sexual aesthetic.“<sup>264</sup>

## 4.2. Autobiographie und kulturelle Erinnerung als Performance – *Fuses* und *Interior Scroll*

*I was masturbating when I was four, and that experience was where Santa Claus and Jesus lived, in that pleasure of the body. I had that all worked out. By the time the culture moved in to try to get the pencil out of my hand and my hand off my body, it was too late. I knew where the truth was! The rest was not the truth.*<sup>265</sup>

1964, im Jahr nach *Eye Body*, arbeitete Carolee Schneemann an ihrer „Kinetic Theatre“-Performance *Meat Joy*, die in unterschiedlicher Besetzung in Paris, London und New York stattfand. Gleichzeitig begann sie mit den Dreharbeiten zu ihrem ersten Film *Fuses*, den sie in einer späteren filmischen Arbeit, *Kitch’s Last Meal* (1973-1978), zusammen mit *Plumb Line* (1968-1971) zu einer „autobiographischen Trilogie“ zusammenfassen würde.<sup>266</sup> Speziell *Meat Joy* und *Fuses* nennt die Künstlerin nachträglich wiederholt in einem Atemzug miteinander in Hinblick auf die Konfrontation ihrer Kultur durch den „erotisierten“ Körper („the eroticized body“) – eine Bezeichnung, die mit Schneemanns Auffassung vom Körper als Quelle des Wissens in Zusammenhang steht.<sup>267</sup> So bemerkt sie beispielsweise in einem Interview mit Linda Montano 1982:

*In the mid-sixties, when I began my film Fuses and the performance Meat Joy, I was thinking about ‘eroticizing my guilty culture’. I saw a cultural*

---

<sup>264</sup> Kubitza, Anette (2010 [2001 u. 2002]): Fluxus, Flirt, Feminist? Carolee Schneemann, Sexual Liberation and the Avant-garde of the 1960s. In: n.paradoxa: international feminist art journal Bd. 15, 16. Hg. v. Katy Deepwell. KT press online edition, S. 15-29. <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/nparodoxaissue15and16.pdf> (letzter Zugriff am 21.04.2010), hier: S. 16.

<sup>265</sup> Schneemann 2002 (1993), S. 202.

<sup>266</sup> Vgl. Bühler 2009, S. 166.

<sup>267</sup> Vgl. Schneemann 2002 (1991), S. 125.

*task combined with a personal dilemma. My work was dependent on my sexuality – its satisfaction, integrity.*<sup>268</sup>

Die Verwendung des erotisierten Körpers in ihrer künstlerischen Arbeit steht in Zusammenhang mit einer „sexuellen Ästhetik“ Schneemanns, die Anette Kubitza, wie erwähnt, in Verbindung mit Schneemanns Lektüre der Theorien Wilhelm Reichs in Bezug auf *Meat Joy* und *Fuses* diskutiert. Die Thematisierung entsprechender Aspekte ihres künstlerischen Schaffens seitens Schneemanns formuliert sich in Reaktion auf die Rezeption dieser Arbeiten einerseits und, wie das diesem Kapitel vorangestellte Zitat bereits andeutet, in Kombination mit Darstellungen persönlicher Erfahrungen, die hier nicht zuletzt auch in Form von Kindheitserinnerungen zur Sprache kommen. Ihren Film *Fuses* möchte ich im Folgenden in Zusammenhang mit der Thematisierung des erotisierten beziehungsweise sexualisierten Körpers sowie zunächst auch als Fortführung ihrer künstlerischen Vorgehensweise in *Eye Body* diskutieren. Danach widme ich mich dann ihren *Interior Scroll*-Performances, die Aussagen und Bezüge zur Rezeption ihrer künstlerischen Arbeit, insbesondere ihrer Filme, enthielten. Hierdurch geraten *Fuses* und *Interior Scroll* in einen engeren Zusammenhang zueinander sowie zum Thema autobiographischer Darstellung überhaupt. Bei *Interior Scroll* (1975 und 1977) handelt es sich nicht zuletzt auch um zwei Performances, die im Rahmen dieser Arbeit deshalb von Interesse sind, weil in ihnen sowohl die Verschriftlichung von Erinnerungen als auch deren Übersetzung in die stimmliche Rede – das öffentliche Verlesen eines Texts, das Sprechen der Künstlerin in der Performancesituation – zum Thema werden.

#### **4.2.1. Das Medium in Aktion – Schneemanns Film *Fuses* (1964-67)**

*Fuses* entstand, so Schneemann in ihrem Interview mit Kate Haug 1977, in Reaktion auf eine Diskussion mit dem befreundeten Filmemacher Stan Brakhage über seinen Film *Window Water Baby Moving* (1959). Diesen Film, für den Brakhage die Geburt seiner Tochter und die ersten Momente im Leben des Babys gemeinsam mit seiner Frau Jane aufgenommen hatte, kritisiert Schneemann dort als Aneignung des spezifisch ‚weiblichen‘ Erlebnisses des Gebärens anhand eines objektivierenden Blicks durch die Kamera des männlichen Filmemachers: „I know that Stan and Jane passed the camera back and forth, but I was still very concerned that the male eye replicated or possessed the vagina’s primacy of giving birth. The

---

<sup>268</sup> Schneemann, Carolee (2002 [1982]): Interview with Linda Montano. In: C. S., *Imaging her erotics. Essays, Interviews, Projects*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, S. 131-134. Im Folgenden zitiert als: Schneemann 2002 (1982), hier: S. 133. Siehe auch Schneemann 2001 (P), S. 37: „I guess it starts from *Meat Joy* (1964) to *Fuses* (1965), in which I opposed the erotic to the dominant culture.”

camera lens became the os, the aperture out of which birth was 'expressed'.<sup>269</sup> In der Rezeption des Films, so ließe sich diese Äußerung verstehen, würde das Kind ‚eigentlich‘ erst durch die Anwesenheit des Kameraauges ‚(wieder-)geboren‘. Zudem problematisiert Schneemann hier explizit das Thema ‚männlicher‘ Autorschaft. Wie Kathleen Bühler berichtet, hatte die Künstlerin in den frühen 1960er Jahren in New York nicht nur als Aktmodell für Maler und Malereiklassen, sondern auch als Statistin in Pornofilmproduktionen gearbeitet. Die Gesamtheit der hier gesammelten Eindrücke, so schlussfolgert Bühler, habe Schneemann zu der Überzeugung gebracht, es herrsche ein Mangel an Bildern, die sexuelle Erfahrung aus einer spezifisch ‚weiblichen‘ Perspektive darstellten: „Die Erfahrungen beim Pornofilm waren aufschlussreich, weil sie Schneemann die Augen für das Defizit an Bildern, die von einer genuin weiblichen Erfahrung ausgingen, öffneten.“<sup>270</sup> Tatsächlich äußert Schneemann in einem Interview aus dem Jahr 1991, auf das Bühler sich an dieser Stelle bezieht, entgegend auf eine Einschätzung ihres Films als „Dekonstruktion des pornographischen Bildes“, ihr Film sei „anti-pornographisch“.<sup>271</sup> Diese Einschätzung bezieht sich hier allerdings weniger auf Schneemanns Erfahrungen im Pornofilmgeschäft als auf einen Hinweis ihrerseits, *Fuses* wäre aus der positiven Erfahrung ihrer langjährigen Beziehung zu James Tenney resultiert: „It's anti-porn in concept, having come out of my personal relationship and my actual lived life with the partner I would be with for thirteen years.“<sup>272</sup> Diese Erfahrung gerät im weiteren Gesprächsverlauf deshalb in einen unmittelbaren Zusammenhang mit einer erneuten Problematisierung ‚männlicher‘ Autorschaft in Bezug auf Brakhages Film, weil sich die Beziehung Schneemanns und Tenneys durch die Beobachtung einer ungleichen Rollenverteilung im Bekanntenkreis der Künstlerin als eine Ausnahme herausstellt(e):

*I was always the exceptional young woman in their lives and they could value me in their work, but their wives were in the kitchen weeping because they hadn't been fucked in two weeks, trying to cook spaghetti that they would serve to these important people. I really felt a split by this basic dichotomy.*<sup>273</sup>

---

<sup>269</sup> Schneemann 2002 (1977), S. 23.

<sup>270</sup> Vgl. Bühler 2009, S. 81-82.

<sup>271</sup> Vgl. Schneemann 2002 (1991), S. 123.

<sup>272</sup> Schneemann 2002 (1991), S. 123.

<sup>273</sup> Schneemann 2002 (1991), S. 124. 1957 hatte Brakhage einen Kurzfilm, *Loving*, gedreht, in dem James Tenney und Carolee Schneemann als Liebespaar auftraten, auf einer Wiese lagen und Zärtlichkeiten austauschten. 1959 trafen die drei, nun gemeinsam mit Brakhages Ehefrau Jane, erneut zusammen, und Brakhage drehte einen weiteren Film, *Cat's Cradle*. Hierbei ging es dem Filmemacher, wie Katrin Bühler berichtet, um die Darstellung von emotionalen Spannungen zwischen den beiden Frauen, die daraus resultiert seien, dass sich Jane Brakhage von den drei Künstler\_innen ausgeschlossen gefühlt habe. Eine Katze diene hier, so Bühler, als symbolische Verkörperung dieser Differenzen. Der Stummfilm zeige Schneemann und Jane Brakhage zudem fast ausschließlich bei der Hausarbeit. Vgl. Bühler 2009, S. 78-80.



Schneemann erkannte ihre eigene sexuelle Beziehung zu ihrem Partner als den geeigneten Gegenstand eines filmischen Projekts, in dem es ihr ganz besonders auch um die Gleichstellung des (heterosexuellen) männlichen und weiblichen Subjekts in der Darstellung sexualisierter Körper ging:

*Fuses wasn't programmatic. [...] Jim Tenney and I were together for thirteen years – an extraordinary and rapturous loving life together. As intellectual equals, Jim had full participation in the filming; his belief in my work situated his participation as both object and subject.*<sup>274</sup>

Der sich aus der persönlichen Vertrautheit und dem intellektuellen Austausch Schneemanns mit ihrem Partner ergebende Subjekt-Status Tenneys kann im Sinne des bisher Gesagten als eine unbedingte Voraussetzung für das Zustandekommen von *Fuses* gewertet werden. Der Film basiert auf Material, das die Künstlerin beim körperlichen und explizit sexuellen Umgang mit ihrem Lebensgefährten in Schneemanns Haus in New Paltz zwischen 1964 und 1967, dem Jahr der Veröffentlichung des Films, zeigt. Mit einer 16-mm-Bolex-Kamera, die nach jeweils 30 Sekunden per Hand wieder aufgezogen werden musste, filmten sich Schneemann und Tenney selbst, indem sie sich bei der Kameraführung abwechselten oder die Kamera an einem geeigneten Platz fixierten.<sup>275</sup> Während die Dreharbeiten andauerten, verschickte Schneemann das entstandene Filmmaterial nach und nach zur Entwicklung an ein Labor in Denver und begann mit der Montage und Nachbehandlung der zurückerhaltenen Filmrollen.<sup>276</sup> Dabei setzte die Künstlerin das Zelluloid, bevor sie die Sequenzen des Films zusammen schnitt, verschiedensten mechanischen und natürlichen Einwirkungen aus. Hierzu schreibt Kathleen Bühler in ihrer detaillierten Analyse des Films:

*Die Entscheidung, das belichtete Material mit Säure zu verätzen, es zu bemalen, zu zerkratzen, mit Metallteilen zu bekleben, zu backen, zu stempeln, nach draußen zu hängen, in der Hoffnung, dass ein Blitz einschlagen würde, war für sie künstlerische Notwendigkeit. [...] In der nachfilmischen Behandlung ging es ihr [...] um eine sinnlich-expressive Belebung des Bildmaterials, so wie sie es in der Malerei, Assemblage- und Collagenarbeit bereits praktizierte.*<sup>277</sup>

---

<sup>274</sup> Schneemann 2002 (1977), S. 26.

<sup>275</sup> Vgl. Bühler 2009, S. 82-83. Bühler bemerkt an dieser Stelle auch, dass nur eine einzige Sequenz, in der sich die ‚Protagonist\_innen‘ des Films küssen, von einer dritten Person, Stan Vanderbeek, aufgenommen wurde.

<sup>276</sup> Recht früh fiel in diesem Prozess die Entscheidung Schneemanns, in der Montage ihres Films auf Ton zu verzichten, wozu sich die Künstlerin allerdings, so Bühler, nie explizit äußerte. Vgl. Bühler 2009, S. 94-95.

<sup>277</sup> Bühler 2009, S. 83. Kathleen Bühler verweist an dieser Stelle auch auf die lautliche Nähe des Titels zum griechischen Begriff φύσις (*physis*), aus dem sich wiederum eine Vielzahl von Bedeutungen ableiten lassen, auf die ich hier jedoch nicht näher eingehen werde.

Wieder geht es der Künstlerin um die Erkundung des Körpers als Träger sinnlicher Erfahrung einerseits und als Material zur Bildherstellung andererseits: „So when I made the film [...] basically I wanted to see if the experience of what I saw would have any correspondence to what I *felt* [...]“<sup>278</sup> In seinem Aufsatz „Nudity and Textuality in Postmodern Performance“ untersucht Karl Toepfer Strategien zur Verwendung des nackten Körper im Bereich von Theater, Tanz und Performancekunst, die zwar von der Zeichenhaftigkeit des Körpers ausgehen, übliche Lesarten beziehungsweise Interpretationen expliziter Körperdarstellungen jedoch irritieren. Obwohl er diese Strategien vor allem im Zeitraum der 1970er und -80er Jahre verortet, beschäftigt Toepfer sich auch mit der Verwendung des nackten Körpers in den künstlerischen Arbeiten Carolee Schneemanns der 1960er Jahre. Hierbei findet er zu einer an dieser Stelle sehr passenden Beschreibung dieser Körperdarstellung als „collage nudity“: „Collage nudity celebrates the materiality of the body by linking nudity to enhanced sensitivity to surfaces and textures.“<sup>279</sup> Bereits der Titel des Films *Fuses*, den man einerseits übersetzen könnte als Plural der Bezeichnung für „elektrischen Sicherung“ oder „Zündschnur“ – und damit als ironischen Hinweis auf den provokativen Inhalt lesen kann –, verweist außerdem, übersetzt als dritte Person Singular des Verbs „to fuse“, auf Vorgänge der „Verschmelzung“. In diesem Fall lässt sich *Fuses* als Hinweis auf den sexuellen Akt selbst verstehen (als ‚Verschmelzung‘ zweier Körper) sowie auf eine Absicht der Künstlerin, das ‚sinnliche‘ Thema der Darstellung gleichsam in der formal-ästhetischen Gestaltung des Films umzusetzen. In Bezug auf David E. James, dessen Kritik ihres Films Schneemann selbst an verschiedenen Stellen hervorhebt,<sup>280</sup> bemerkt Kathleen Bühler, dass „der Film [...] in seiner spezifischen Gestaltung mit der körperlichen Energie der sexuellen Begegnung, die er abbildet, [korreliere] und so zum Ort einer textuellen Erotik [werde], an dem der Filmkörper seinem eigenen Begehren begegne.“<sup>281</sup>

Die Produktion von *Fuses* beschreibt Schneemann als Ergebnis einer experimentellen Herangehensweise, wobei sich der Prozess der Dokumentation schon deshalb der Kontrolle der Künstlerin entzog, weil sie gleichzeitig als Objekt der technischen Aufzeichnung fungierte. Wie auch in der zu Anfang des vorangegangenen Kapitels zitierten Äußerung zu *Eye Body* beschreibt Schneemann das Resultat der Dreharbeiten als relativ zufällig: „I did not get back the film print I expected. If the camera was set on a chair or hanging from a lamp, the merge of the bodies might shift from the lens focus, and by chance the [...] camera would only

---

<sup>278</sup> Schneemann 1999 (1991), S. 70 (Hervorh. i. Orig.).

<sup>279</sup> Toepfer, Karl (1996): Nudity and Textuality in Postmodern Performance. In: Performing Arts Journal No. 54 (09/1996), S. 76-91, hier: S. 78.

<sup>280</sup> Vgl. Schneemann 2002 (1993), S. 197.

<sup>281</sup> Bühler 2009, S. 83.

capture my buttocks, or some area of all green.”<sup>282</sup> Es ist nochmals herauszustellen, dass Schneemann, wie bereits in Bezug auf *Eye Body* angedeutet, als ‚Forscherin‘ an ihre Projekte herangeht. 2001 sagt sie dazu: „I’m always in the position of an explorer, never sure of what I’m doing until it’s done.“<sup>283</sup> Dies muss keineswegs bedeuten, dass die Künstlerin sich möglicher Konsequenzen ihrer Vorgehensweise nicht bewusst gewesen wäre. Entsprechende Äußerungen verweisen jedoch darauf, dass Schneemann ihre Arbeiten im Allgemeinen als ‚Versuchsaufbauten‘ konzipiert, innerhalb derer bestimmte Erfahrungen möglich werden (sollen), denen sich die Künstlerin aussetzt. Ihr Körper dient dabei – trotz der Relevanz, die Schneemann der Hervorhebung weiblicher künstlerischer Autorschaft beimisst – nicht der kontrollierten Aussage über beziehungsweise der Repräsentation universell ‚weiblicher‘ Sexualität. Er erscheint stattdessen als Medium und Material eines künstlerischen Prozesses, den Schneemann, etwa in Bezug auf ihr Vorgehen bei der mechanischen Nachbearbeitung der Filmrollen, wenigstens anteilig ‚freigibt‘. Was mit den Einzelbildern auf einer Filmrolle geschieht, wenn diese im Ofen gebacken wird oder gar der Blitz einschlägt, ist nicht vorherzusehen. Durch die Information über dieses spezifische Vorgehen der Künstlerin mit ihrem Material gerät einerseits die praktische Verfahrensweise in einen ironischen Bezug zur Darstellung einer persönlichen Beobachtung, die als Auslöser von *Fuses* vorgestellt wurde – die Hausarbeit als Domäne der Lebenspartnerinnen ihrer männlichen Künstlerkollegen. Andererseits wird die Wichtigkeit des künstlerischen Prozesses gegenüber seinem (visuellen) Resultat überhaupt hervorgehoben. *Fuses* kann in dieser Hinsicht als Fortführung oder Weiterentwicklung von Schneemanns künstlerischer Vorgehensweise in *Eye Body* verstanden werden. Dort blieb das photographische Material, das sie im Rahmen einer körperlichen Aktion von sich selbst aufnehmen ließ, – zumindest weitgehend – unbearbeitet, und verortete sich daher stärker im Bereich des ‚Dokumentarischen‘ und damit auch auf gewisse Weise außerhalb der künstlerischen Aktion.<sup>284</sup> Die scheinbare ‚Objektivität‘ der photographischen Abbildungen blieb intakt oder wurde jedenfalls nicht explizit thematisiert oder hinterfragt. Bei *Eye Body* verwies damit hauptsächlich die

---

<sup>282</sup> Schneemann 2002 (1977), S. 23.

<sup>283</sup> Schneemann 2001 (P), S. 37.

<sup>284</sup> Mindestens eines der Bilder erweckt den Anschein, als sei es nachträglich aus einer Mehrzahl von Photographien collagiert worden. Es zeigt das Gesicht Schneemanns, durch eine schwarze, vom Haaransatz bis zu ihrem Kinn verlaufende Linie in zwei Hälften geteilt, das durch eine längliche Glasscherbe in ihrer Hand reflektiert und vervielfältigt wird. (Vgl. die Abbildung in Schneemann 2002 (1979), S. 55.) Allerdings gibt es keinerlei explizite Hinweise auf eine nachträgliche Bearbeitung der Photographien durch die Künstlerin. Im Internet finden sich jedoch Arbeiten Schneemanns aus dem Jahr 1973, bei denen es sich um übermalte und zerkratzte Silbergelatineabzüge einiger Abbildungen aus der *Eye Body*-Serie handelt. Im Sinne der vorliegenden Argumentation genügt an dieser Stelle der Hinweis, dass die mechanische Bearbeitung eines einzelnen fertigen Abzugs in Bezug auf die Bedeutung des entsprechenden Vorgehens mithin andere Konsequenzen hat als die Verfahrensweise, ganze Filmrollen einem mechanischen oder natürlich-chemischen Prozess zu überlassen. Siehe <http://charlesisaacs.com/artists/large.php/1/Schneemann/0> (letzter Zugriff am 14.04.2010).

Titelgebung – neben sprachlichen Äußerungen über das Material seitens der Künstlerin – auf den inhärenten Zusammenhang zwischen künstlerischer Aktion und den Ergebnissen ihrer Dokumentation und initiierte die Thematisierung ‚weiblicher‘ Autorschaft und Selbstdarstellung. Auch in Bezug auf *Fuses* spielen natürlich Verweise auf die Urheberinnenschaft Schneemanns im Titel beziehungsweise im Vorspann des Films und im Sprechen über ihn eine wichtige Rolle.<sup>285</sup> Weiterhin kann auch hier Schneemann nicht allein als Autorin des filmischen Materials begriffen werden. Immerhin filmte ihr Partner James Tenney zahlreiche Sequenzen – ein Umstand, auf den Schneemann explizit hinweist. Allerdings ergeben sich auch aus der speziellen Bearbeitung und Montage des filmischen Materials selbst zusätzliche Konsequenzen in Hinsicht auf die Thematisierung ihrer künstlerischen Autorinnenschaft. So verweist die spezifische Organisation und Qualität der Bilder in diesem Film auf dessen Materialität sowie auf den Status des Films selbst als künstlerisches Ausdrucksmittel. An dieser Stelle verwandelt sich, so könnte man sagen, Dokumentation in Kunst. Wie Rebecca Schneider bemerkt, suggeriert der Film, jedenfalls aus ihrer Perspektive, bereits durch seine besondere ästhetische Gestaltung seine Zugehörigkeit zu einem spezifischen Bereich der künstlerischen Produktion: „[G]litches and scratches, breaks and doubled images tell me ‚art film‘ or ‚avant-garde‘, locating me in the scene of viewing [...]“<sup>286</sup> Der Gegenstand der Anschauung kommuniziert sich als ‚Kunst‘, wodurch – wie in Anlehnung an die Untersuchungen Hausendorfs vermutet werden kann – die ‚Bedeutung‘ oder ‚Intention‘ des Films fragwürdig wird, er sich als Herausforderung an die subjektive Wahrnehmung, das Wissen, die ästhetische Sensibilität und die Kennerschaft der Rezipientin formuliert, und also der Vorgang der Rezeption selbst zum Thema wird. In diesem Zusammenhang betont Kathleen Bühler, dass Schneemann in *Fuses* verschiedene, bereits klassische Motive des Experimentalfilms aufgreift, die ihrerseits aus der Malerei übernommen worden waren. Dazu zählt sie beispielsweise die Darstellung des Körpers als Landschaft – wobei die extreme Großaufnahme einzelner Körperteile ein fragmentarisches und gleichzeitig „hybrides Körperbild“ erzeugt. Des Weiteren nennt Bühler an dieser Stelle das Motiv des Fensters als Anfangs- und Schlussbild – ein klassisches Symbol für die Öffnung zur Welt in der europäischen Malerei und im Experimentalfilm.<sup>287</sup> Der Film, dessen Bauweise Bühler in diesem Kontext als „komplementär“ charakterisiert, verbindet Innen- mit Außen-, extreme Detailaufnahmen mit Totalen.<sup>288</sup> Dazu gehört ein konstanter Wechsel der Kameraperspektive, die sich

---

<sup>285</sup> Der Titel im Vorspann liest sich folgendermaßen: „FUSES / by Carolee Schneemann / with herself / james tenney / kitch the cat / 1967 / © C. SCHNEEMANN 1967“. Siehe die Abbildung eines Filmstills in: Bühler 2009, S. 99.

<sup>286</sup> Schneider 1997, S. 72-73.

<sup>287</sup> Vgl. Bühler 2009, S. 86.

<sup>288</sup> Vgl. Bühler 2009, S. 84.

wahlweise an der Blickrichtung der menschlichen Protagonist\_innen oder auch der im Film auftauchenden Katze Kitch zu orientieren scheint:

*Durch die starke Einbindung der Katze und des Partners in das Blickgefüge des Films liegt der interessante Fall vor, dass Schneemann die für ein autobiographisches Werk eigentlich zentrale Innenperspektive auf drei Protagonisten verteilt. Dass sie trotzdem noch als Innenperspektive und Kennzeichen subjektiven weiblichen Erlebens funktioniert, geht auf die nachträgliche Bearbeitung durch die Filmemacherin zurück.<sup>289</sup>*

In der Tat erscheint paradoxerweise der Umstand, dass die ‚Beweiskraft‘ der photographischen oder filmischen Abbildung auf Grund der offensichtlichen Bearbeitung des dokumentarischen Materials hinter dessen ‚Künstlichkeit‘ zurücktritt, als eine unmittelbare Voraussetzung dafür, dass der Film als ‚authentische‘ Darstellung der subjektiven Erfahrung Schneemanns wahrgenommen werden kann. Erst durch diese Bearbeitung des Materials wird es möglich, eine filmische Darstellung, in der die Künstlerin selbst als Objekt der Anschauung aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen ist, gleichzeitig auf die Autorinnenschaft Schneemanns zurückzuführen und als autobiographische Darstellung wahrzunehmen; als Ausdruck subjektiven sexuellen Erlebens.

Es tritt hierin eine Eigenschaft des Autobiographischen zutage, auf die Kathleen Bühler an einer späteren Stelle in ihrer Analyse zu sprechen kommt, und in deren Kontext sich sein Stellenwert im Werk Schneemanns sowie im Kontext feministischer Überlegungen noch besser verstehen lässt:

*Die Authentizität eines autobiografischen Werks hängt nun einerseits vom Glauben ab, dass dies etwas tatsächlich Erlebtes ist und einen Bezug zur Wirklichkeit hat, sowie andererseits von einer Gestaltung, welche die persönliche, subjektive Wahrnehmung als Bestandteil der Identität des Autobiografen möglichst glaubhaft vermittelt.<sup>290</sup>*

Insofern die autobiographische Darstellung als eine künstlerische Strategie Schneemanns nicht nur in Hinblick auf ihr Sprechen über, sondern auch als Aspekt ihrer künstlerischen Arbeit selbst verstanden werden kann, so impliziert dies – jedenfalls im Kontext einer Absicht, der künstlerischen Arbeit ‚auf den Grund gehen zu wollen‘ – auch die Frage nach der ‚Glaubwürdigkeit‘ der Darstellung. Diese ergibt

---

<sup>289</sup> Bühler 2009, S. 100. Die Katze Kitch spielt hier nicht nur möglicherweise im Sinne einer Entgegnung auf Stan Brakhages Film *Cat's Cradle* eine Rolle, sondern hat eine im Allgemeinen große Bedeutung im Leben sowie im Rahmen der künstlerischen Arbeiten Schneemanns. In *Fuses* übernimmt sie die Rolle einer ‚neutralen Beobachterin‘. Sie ließe sich unter anderem als interessante ‚Doppelung‘ des Kameraauges verstehen und lädt die Betrachterin dazu ein, die dargestellten Inhalte aus ihrer Perspektive wahrzunehmen. Schneemann meint hierzu im Interview mit Kate Haug: „The cat Kitch watches with complete unrestrained interest. The cat becomes the filmic eye, a metapresence inviting the viewers.“ Schneemann 2002 (1977), S. 42.

<sup>290</sup> Bühler 2009, S. 215.

sich jedoch entsprechend den Ausführungen Bühlers gerade aus der Kombination eines dokumentarischen mit einem subjektiv-gestalterischen Aspekt.<sup>291</sup> Das Autobiographische verweist einerseits auf den Wirklichkeitscharakter, andererseits auf die Fiktionalität der Darstellung und eignet sich damit im Kontext der bisherigen Überlegungen zur selbst-kritischen, selbst-reflexiven und ironischen Darstellung ‚weiblicher‘ Erfahrung. In Bezug auf *Fuses* wäre also festzustellen, dass durch außerfilmische Verweise im Sinne bestimmter Eigenschaften des technischen Mediums und nicht zuletzt, wie Kathleen Bühler bemerkt, auch durch die gewisse „Amateurhaftigkeit“ der Aufnahmen<sup>292</sup> zum einen auf den dokumentarischen Aspekt der Darstellung verwiesen wird. Zum anderen tragen die Zitate aus der Motivik des Experimentalfilms, das Abrufen Kunstfilm-bezogener Sehgewohnheiten sowie die materielle Bearbeitung des Filmmaterials zu dem Eindruck bei, es handelte sich nichtsdestotrotz um den künstlerischer Ausdruck subjektiver Erfahrung. Im Interview mit Andrea Juno betont Schneemann diesen Aspekt des Films mit Nachdruck:

*The camera brings back very strange hallucinatory imagery; and it's not real – its representations are imprinted on this material and then projected. And to imagine that it's 'real' and therefore can be censored, seems to me almost a depraved attitude, because it's not real, it's film, and mine in particular is baked, stamped, stained, painted, chopped and reassembled.*<sup>293</sup>

Schneemann nimmt an dieser Stelle Bezug auf die Zensur ihres Films nicht nur in den 1960er Jahren, sondern auch in späteren Jahrzehnten. Hier erlangt das Thema der pornographischen Darstellung von Sexualität – allerdings nicht als ursprünglicher Auslöser der künstlerischen Auseinandersetzung, wie Kathleen Bühlers Schlussfolgerungen implizieren, sondern als ein nachträglich an Schneemann gerichteter Vorwurf – in der Tat größere Bedeutung. Im Folgenden möchte ich auf die Darstellungen zur Rezeption ihres Films näher eingehen, die ich unter anderem auch als Ausgangspunkt für eine Art der Selbstdarstellung im Sprechen der Künstlerin über ihre Arbeiten verstehe.

Wie Schneemann im Interview mit Kate Haug richtig stellt, wird zwar im Vorspann zu *Fuses* das Jahr 1967 als Zeitraum der Fertigstellung und Veröffentlichung des Films ausgewiesen, jedoch kam es schon in den Jahren 1965 und -66 zu Vorfürungen des Films als ‚Work in progress‘.<sup>294</sup> In ihrem Gespräch mit Schneemann kommt Haug in der Folge wiederholt auf das Thema der Rezeption zurück, wobei sie offensichtlich darum bemüht ist, die verschiedenen Reaktionen, die der Film auslöste, mit den unterschiedlichen sozialen und historischen

---

<sup>291</sup> Vgl. Bühler 2009, S. 215.

<sup>292</sup> Vgl. Bühler 2009, S. 99.

<sup>293</sup> Schneemann 1999 (1991), S. 70-71 (Hervorh. i. Orig.).

<sup>294</sup> Vgl. Schneemann 2002 (1977), S. 23.

Kontexten der Rezeption in Zusammenhang zu bringen. Dem gegenüber stellt Schneemann die Reaktionen des Publikums von Anfang an durchgängig als zwiespaltig dar. In Bezug auf die fast ‚privaten‘ Aufführungen vor Mitgliedern eines Kreises miteinander persönlich bekannter oder sogar befreundeter New Yorker Künstler\_innen beschreibt sie die Reaktionen als sehr gemischt. Dabei hebt Schneemann zunächst hervor, das Publikum wäre im Kontext der aufkeimenden Hippie-Bewegung keineswegs „geschockt“ gewesen: „People weren’t shocked – here was a visual construction which touched on the nascent nerve of ‘free expression’, ‘open sexuality’.“<sup>295</sup> Wie Kathleen Bühler in diesem Zusammenhang bemerkt, war wenigstens der Undergroundfilm typischerweise bereits seit Ende der 1950er Jahre von expliziten Darstellungen des Körpers und von Sexualität geprägt.<sup>296</sup> Neben euphorischen Dankbarkeitsbekundungen durch sowohl männliche als auch weibliche Zuschauer\_innen beschreibt Schneemann im Kontext dieser frühen Vorführungen jedoch auch solche Reaktionen, die ihrer Implikation nach mit im vorhergehenden Kapitel zur Sprache gebrachten Aspekten der Rezeption von *Eye Body* identisch sind: „Yes, they said some insulting things, too. A lot of them thought it was just ‘narcissistic exhibition’. I remember that.“<sup>297</sup> Trotz der wiederholten Befragung der Künstlerin in Hinblick auf dieses Thema durch ihre Interviewpartnerin bleibt eine eindeutige Zuordnung der unterschiedlichen Reaktionen auf ihren Film in verschiedene historische Kontexte problematisch. Dennoch kann festgestellt werden, dass Schneemann die Rezeption ihres Films nachträglich besonders in Hinsicht auf drei spezifische Kontexte thematisiert. Zunächst geht es dabei um die Marginalisierung ihrer Arbeiten durch die männlich dominierte Künstler\_innen-Avantgarde in den 1960er Jahren. Hier ist wieder besonders ihre Kritik an ‚männlicher‘ Autorschaft – als Auslöser für die Produktion des Films – von Bedeutung: „We have to remind ourselves that throughout the sixties, only men maintained creative authority: women were muses, partners.“<sup>298</sup> Als Resultat einer Ausgrenzung von Frauen aus den Bereichen künstlerischer oder intellektueller Tätigkeiten, deren Domäne stattdessen – wie Schneemann in ihrem Bekanntenkreis beobachtet – die Hausarbeit zu sein hätte, problematisiert sich im Umkehrschluss auch die autobiographische Darstellung seitens der ‚weiblichen‘ Künstlerpersönlichkeit. Auf ihre Erfahrungen während der 1960er Jahre angesprochen, bemerkt Schneemann 1977:

*To deal with actual lived experience – that’s a heroic position for a male  
and a trivial exposure for a woman. A woman exploring lived experience*

---

<sup>295</sup> Schneemann 2002 (1977), S. 23.

<sup>296</sup> Vgl. Bühler 2009, S. 96. Die Blütezeit einer filmischen Erkundung von Sexualität verortet Bühler an dieser Stelle gegen Ende der 1960er bzw. Anfang der 1970er Jahre.

<sup>297</sup> Schneemann 2002 (1977), S. 32.

<sup>298</sup> Schneemann 2002 (1977), S. 23.

*occupies an area that men want to denigrate as domestic, to encapsulate as erotic, arousing, or supporting their own position.*<sup>299</sup>

In diesen Kontext der Rezeption gehört auch der bereits erwähnte Ausschluss Schneemanns aus der Fluxus-Bewegung, wobei Anette Kubitzka bemerkt, George Maçiūnas habe ihr Werk nicht nur als „sexuell“ sondern vor allem auch als chaotisch oder unsauber („messy“) charakterisiert.<sup>300</sup> Mit den Vorführungen von *Fuses* vor einer breiteren Öffentlichkeit seit 1968 schließlich kommt es zudem – wie auch in Bezug auf Schneemanns Gruppen-Performance *Meat Joy* – zu mehreren Fällen staatlicher Zensur. Hiermit steht die einleitend zu diesem Kapitel erwähnte Darstellung des Films durch die Künstlerin als Konfrontation der („westlichen“, weißen, US-amerikanischen) Kultur durch den „erotisierten Körper“ in Zusammenhang.

Das Thema Zensur spielte, wie Schneemann berichtet, tatsächlich bereits während des Produktionsprozesses eine wichtige Rolle. Damit das Labor in Denver, an das Schneemann ihre Filmrollen zur Entwicklung übersandte, das sexuell explizite Material akzeptierte, musste sich die Künstlerin von einem befreundeten Psychiater ein Gutachten erstellen lassen. In einem Interview aus dem Jahr 1991 unterrichtet Schneemann ihre Gesprächspartnerin über den Inhalt des Schreibens. Dieses könnte, wenn man es überhaupt so ernst nehmen möchte, als eine ironisch-humorvolle Anspielung auf die gesellschaftliche Stellung der Frau oder auch den Körper-Geist-Dualismus einer abendländischen, christlich geprägten Philosophie in Zusammenhang mit der Trennung von Körper und Geist in der Kreuzigungsgeschichte Jesu Christi verstanden werden: „The xeroxed letter sent with every little reel read, 'Carolee Schneemann's current film work is an examination of the archetypical evolution of the cross.' That was the letter (*laughs*). Like a letter to your gym teacher excusing you from gym.“<sup>301</sup> Wie Anette Kubitzka berichtet, sei der fertig gestellte Film später bei einer Präsentation auf einem Undergroundfilmfestival in Los Angeles als einer von insgesamt zwei Filmen wegen des Vorwurfs der Obszönität und des Verstoßes gegen die Gesetze zur Darstellung sexueller Aktivitäten von der Polizei konfisziert worden.<sup>302</sup> Während es sich bei *Fuses* und *Meat Joy*, so Kubitzka, zwar nicht um die einzigen künstlerischen Arbeiten

---

<sup>299</sup> Schneemann 2002 (1977), S. 32.

<sup>300</sup> Vgl. Kubitzka 2001, S. 22. Kubitzka zitiert auf der gleichen Seite ein späteres Statement der Künstlerin, in dem das englische Adjektiv „neat“ – zu übersetzen mit „hübsch“, „ordentlich“, „sauber“ – in Großbuchstaben hervorgehoben und mehrmals wiederholt wird.

<sup>301</sup> Schneemann 2002 (1991), S. 123. Zur Thematisierung des Körper-Geist-Dualismus in Zusammenhang mit der Kreuzigungsgeschichte siehe beispielsweise eine Äußerung der Künstlerin in ihrem Interview mit Andrea Juno, vgl. Schneemann 1999 (1991), S. 73. Interessant wäre an dieser Stelle zweifellos auch ein Einbeziehen der Überlegungen des US-amerikanischen Kunsthistorikers Leo Steinberg zur Sexualisierung Christi in der europäischen bildenden Kunst (vgl. Steinberg, Leo (1996 [1983]): *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. Chicago: Chicago University Press). Um den Rahmen dieser Arbeit allerdings nicht zu sprengen, beschränke ich mich hier auf diesen Hinweis.

<sup>302</sup> Vgl. Kubitzka 2001, S. 21.



handelte, die während der 1960er Jahre zum Gegenstand staatlicher Zensur wurden,<sup>303</sup> so kam es in beiden Fällen jedoch auch zu verschiedenen spontanen und/oder sogar geplanten gewalttätigen Übergriffen und Beleidigungen seitens einzelner Zuschauer und ganzer Gruppen von Publikumsteilnehmern. In einem Aufsatz aus dem Jahr 1974 erzählt Schneemann, wie sie während einer Vorführung ihres Films im *Institute of Contemporary Art* in London von einem Mann, der im gleichen Moment seine Begleiterin an der Hand nahm und mit ihr aus dem Raum stürmte, lauthals als „frigide Nymphomanin“ beschimpft wurde.<sup>304</sup> Wie sie außerdem wiederholt berichtet, wurde die Präsentation von *Fuses* bei den Filmfestspielen in Cannes 1968 durch eine Gruppe wütender Männer gestört, die die Kinositze im Saal herausrissen und mit Rasierklingen aufschlitzten. In einer Darstellung dieser Erfahrung führt Schneemann in einem Interview 1989 die Reaktion des Publikums darauf zurück, der Film sei den Männern anscheinend nicht ‚pornographisch genug‘ gewesen:

*I was standing in the back with Susan Sontag, expecting a pleasurable audience response. Instead, a great commotion erupted in front of the screen. French men were ripping up the seats with razor blades and screaming because it was not truly pornographic.*<sup>305</sup>

Es ergibt sich an der entsprechenden Stelle im Interview ein ironischer Zusammenhang zwischen dieser Einschätzung der Künstlerin und einer weiteren Erzählung, die sich auf die Zensur ihres Films während eines Festivals in Moskau im gleichen Jahr (1989) bezieht. Während einer Pressekonferenz nämlich fragte Schneemann ihren Übersetzer nach den Äußerungen der für diese Veranstaltung abbestellten russischen Regierungsbeamtin: „She was smiling approvingly, looking into my eyes as she spoke into the microphone. ‘What’s she saying?’ I asked Valdimir. He paused. ‘She’s saying you are a pornographer and a dangerous woman.’“<sup>306</sup> Aus der Kombination dieser Darstellungen wird ersichtlich, dass es nach Ansicht der Künstlerin in Hinblick auf die Rezeption ihres Films nicht nur darum gehen konnte, dass es darin zur expliziten Darstellung sexueller Handlungen kam, sondern besonders auch um die spezifische Art und Weise dieser Darstellung.

Diese Ansicht vertritt auch Anette Kubitzka, die, wie bereits erwähnt, die nachträgliche Einordnung der Arbeiten Schneemanns seitens der Künstlerin selbst

---

<sup>303</sup> Vgl. Kubitzka 2001, S. 21-22.

<sup>304</sup> „In the front row, a huge, red-faced man in the uniform of a Colonel, clutched a walking stick in one hand, a portly woman with the other, and BOOMED ‘Come my Dear! Away from what only a Deranged Frigid Nymphomaniac could make.’“ Schneemann, Carolee (1979 [1974]): *Istory of A Girl Pornographer*. In: C. S., *More than meat joy. Performance works and selected writings*. Hg. v. Bruce R. McPherson. Kingston, New York: McPherson & Company, S. 192-195. Im Folgenden zitiert als: Schneemann 1979 (1974), hier: S. 195.

<sup>305</sup> Schneemann, Carolee (2002 [1989]): *On Censorship: Interview with Aviva Rahmani*. In: C. S., *Imaging her erotics. Essays, Interviews, Projects*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, S. 211-215. Im Folgenden zitiert als: Schneemann 2002 (1989), hier: S. 211.

<sup>306</sup> Schneemann 2002 (1989), S. 211.

in den Kontext spiritueller-esoterischer feministischer Strömungen der 1970er Jahre problematisiert. Stattdessen betont sie den Zusammenhang der „sexuellen Ästhetik“ Schneemanns mit den Theorien Wilhelm Reichs: „I do not mean that Schneemann’s work in the 1960s and thereafter was exclusively influenced by Reich. However, I find an acknowledgement of his influence [...] crucial in understanding Schneemann’s brand of sexual aesthetics and politics, as well as her continued marginalization.“<sup>307</sup> Dabei hebt sie in ihrem Essay zunächst den Unterschied zwischen Schneemanns Arbeiten und anderen – ihrer Ansicht nach für den Zeitraum der 1960er Jahre in den Vereinigten Staaten typischen – künstlerischen Darstellungen von Sexualität und Körper hervor: „Depictions of body and sexuality at that time were depersonalized, ironic, sterile, theatricized, and curiously void of passion.“<sup>308</sup> In ihrer Zusammenfassung der Theorien Wilhelm Reichs betont sie, dass darin der Zustand mentaler und körperlicher Gesundheit an eine Fähigkeit zur Erfahrung sexueller Befriedigung gebunden sei. Die Unfähigkeit, sexuelle Befriedigung zu empfinden, bringt Reich bekanntlich in Zusammenhang mit gesellschaftspolitischen Entwicklungen und insbesondere mit der Entstehung totalitärer Systeme. Auf diesen Bezug innerhalb seiner Überlegungen verweist auch Carolee Schneemann selbst, beispielsweise in einem Interview aus dem Jahr 2001: „It’s very sad for me, when I think about Wilhelm Reich and all his work against fascism, his conviction that sexual liberation would make it impossible for people to be led into fascistic conformities.“<sup>309</sup> Als während einer Vorführung von *Meat Joy* in Paris ein Mann aus dem Publikum die Bühne betrat und begann, die Künstlerin zu würgen, brachte sie seine Handlung, so Schneemann 1974, unmittelbar in Zusammenhang mit den Theorien Reichs: „[...] I was astounded when in the midst of *Meat Joy* a man came out of the audience and began to strangle me. Steeped in the writings of Wilhelm Reich I understood what had affected him, but not how to break his hold on my neck!“<sup>310</sup> Kubitzka gibt auch Parallelen zwischen der Behandlung des Theoretikers Reich und der Künstlerin Schneemann durch die staatlichen Autoritäten der Vereinigten Staaten der 1950er beziehungsweise 1960er Jahre zu bedenken.<sup>311</sup> Wenn Schneemann in diesem Zusammenhang die Reaktionen, die ihr Film auslöste, als eine Absicht ihrer künstlerischen Arbeit beschreibt, so geschieht dies, wie Kubitzkas Essay vermuten lässt, ganz grundlegend auch in Anlehnung an

<sup>307</sup> Kubitzka 2001, S. 25.

<sup>308</sup> Kubitzka 2001, S. 17.

<sup>309</sup> Schneemann 2001 (P), S. 37.

<sup>310</sup> Schneemann 1979 (1974), S. 195.

<sup>311</sup> Reich wird in den USA, in die er Ende der 1930er Jahre vor dem nationalsozialistischen Regime geflohen war, 1957 aufgrund seiner Verweigerung der Kooperation mit der staatlichen Autorität inhaftiert. Die Regierungsbehörden hatten im Vorfeld zahlreiche seiner Schriften verboten oder sogar verbrannt und Reich dazu aufgefordert, seine berüchtigten Orgon-Akkumulatoren zu zerstören, bei denen es sich um Apparate handelte, die er auf Grundlage von (aus Sicht seines wissenschaftlichen Umfelds fragwürdig gewordenen) Experimenten und Theorien zum Thema Bioenergie entwickelt hatte. Vgl. Kubitzka 2001, S. 19-21.

die Theorien und die Biographie Wilhelm Reichs: „Schneemann [...] identified with Reich’s political struggle against a sex-negative society.”<sup>312</sup> In der Konsequenz ihrer Überlegungen kommt Kubitza zu dem Schluss, es sei insbesondere auch die Positivität einer Darstellung (weiblicher) sexueller Erfahrung gewesen, die zur Problematisierung von Carolee Schneemanns Arbeiten in verschiedenen Kontexten beigetragen habe: „I want to suggest [...] that some extreme audience reactions to her work and its marginalization within the avant-garde and later in feminism are due to the fact that she injected her art with sexual passion.“<sup>313</sup>

Darstellungen Schneemanns selbst zur Rezeption ihres Films betreffen nicht zuletzt auch den Zeitraum der 1970er Jahre, in dem, wie sie berichtet, ihre Arbeiten unter anderem als „essentialistisch“ verworfen worden seien.<sup>314</sup> In diesem Kontext bemerkt Kubitza: „By using the naked female body permissively and by presenting sexuality, including heterosexuality, as a joyful experience, Schneemann’s work also ran counter to later feminist ideas about this subject.”<sup>146</sup> Demgegenüber hebt sie – ganz im Sinne bisheriger Darstellungen zur Bearbeitung und Montage des Filmmaterials in diesem Kapitel – hervor, *Fuses* irritiere und unterlaufe heteronormativ definierte Geschlechter- und Körpergrenzen: „Admidst [...] the grid of spots, scratches, and colors over(p)laying the sexual imagery in *Fuses*, it becomes impossible to define exactly what we are looking at. In those sequences, a coherent body image defined as male or female is dissolved.”<sup>315</sup> Außerdem betont Kubitza die generelle Vorgehensweise Schneemanns, ihren eigenen Körper als Material ihrer Arbeit einzusetzen. Im Rahmen dieses Prozesses gehe es nicht um die Darstellung universell ‚weiblicher‘ Sexualität, sondern um die Ermöglichung und Erforschung subjektiver sinnlicher Erfahrung seitens der Künstlerin selbst: „Schneemann [...] emphasizes that her work centers on her body and her (sensual) experiences in an immediate way, and in that also does not make a claim to represent ‘everywoman’.”<sup>316</sup> In einem Interview aus dem Jahr 1997 betont Schneemann die Vorstellung ihres Körpers als Ort des Wissens und der sexuellen

---

<sup>312</sup> Kubitza 2001, S. 20.

<sup>313</sup> Kubitza 2001, S. 22.

<sup>314</sup> Vgl. Schneemann 2002 (1993), S. 197. Siehe auch bereits Kapitel 3.1.2. dieser Arbeit.

<sup>146</sup> Kubitza 2001, S. 23. Besagte feministische Ideen mündeten Ende der 1970er Jahre in jene vorwiegend um Fragen der Pornographie, (lesbische) SM-Praktiken und ganz allgemein Sexualität – also auch Heterosexualität, verstanden entweder als selbst-objektivierende ‚Komplizinnenschaft‘ mit dem ‚Feind‘ oder eben als auch ein Möglichkeitsraum subversiv-weiblich-feministischer Aneignungsstrategien – kreisenden Auseinandersetzungen, die unter dem Schlagwort (*Feminist*) *Sex Wars* geläufig sind und einen Endpunkt des *Second-Wave*-Feminismus in den Vereinigten Staaten markieren. (Vgl. aus einer Fülle von Material hierzu etwa: Duggan, Lisa; Hunter, Nan D. (1995): *Sex Wars: Sexual Dissent and Political Culture*. New York: Routledge.) *Fuses* und die darum geführten Debatten scheinen diese Auseinandersetzungen auf gewisse Art zu kristallisieren, bevor sie tatsächlich in Gang gekommen waren. Die ausführliche Beschäftigung mit Schneemanns Arbeiten in diesem Spannungsfeld kann hier als solche nicht geleistet werden.

<sup>315</sup> Kubitza 2001, S. 23.

<sup>316</sup> Kubitza 2001, S. 24.

Lust sowie außerdem, dass sein Einsatz im Kontext ihres künstlerischen Schaffens keineswegs eine universell übertragbare Strategie sei:

*I maintain the transposition of the body as a source of knowledge and ecstatic pleasure--this [sic!] is not a useful example for everybody because if your pleasure and your experience of the body has been damaged, or interfered with, or hurt, then you're not going to be able to assume the position that I assume.<sup>318</sup>*

In Bezugnahme auf die Problematisierung ihres Films im Kontext der feministischen Bewegung der 1970er Jahre, in der es zu einer Thematisierung des weiblichen Körpers als Ort patriarchaler Gewaltausübung kam,<sup>319</sup> betont Schneemann die Relevanz persönlich-subjektiver Erfahrung in Hinblick auf das individuelle künstlerische Interesse und Vorgehen. In diesen Zusammenhang gehört auch die Darstellung von Kindheitserfahrungen, in deren Rahmen, wie das diesem Kapitel vorangestellte Zitat aus einem Interview von 1993 verdeutlicht, sexuelle Erlebnisse in einen unmittelbaren Zusammenhang zu den Anfängen ihres kreativen Schaffens geraten. Eine ähnliche Erzählung findet sich in etwas ausführlicherer Form in einem früheren Gespräch mit Linda Montano aus dem Jahr 1982. In den Tätigkeiten der Masturbation und des Zeichnens, die Schneemann als die ersten „heiligen Erfahrungen“ bezeichnet, an die sie sich erinnern könne, erscheint der Körper gleichermaßen als Quelle der Empfindungen als auch der Bilder, die sie zu Papier bringt. Beide Tätigkeiten geraten in einen Bereich schöpferischen Tuns, das unmittelbar dem sexuellen Körper entspringt. Aus der kreativen Verbindung sinnlicher Eindrücke und körperlicher Selbsterfahrungen mit Anteilen eines an sie herangetragenen (populär-)kulturellen Wissens durch die kindliche Imagination erklärte sich – so diese Erzählung – das Kind Carolee Schneemann die Welt:

*Exquisite sensations produced in my body, and images that I made on paper tangled with language, religion, everything that I was taught. As a result I thought that the genital was where God lived. 'He' took the form of a kind of Santa Claus and inhabited me. Santa Claus was the good version of Christ [...].<sup>320</sup>*

Ihre Kindheit und Jugend schildert die Künstlerin im Kontext dieser Erzählung als Erfahrung eines harmonischen Miteinanders von Mann und Frau (ihren Eltern)<sup>321</sup> sowie außerdem einer großen Naturverbundenheit, die sie wiederum anhand einer humorvollen Anekdote illustriert: „When I was young I was called 'a mad pantheist' by older friends. I didn't know what that was. I hoped it was a female panther but

---

<sup>318</sup> Schneemann 1998 (1997).

<sup>319</sup> Vgl. auch Phelan 2005, S. 29.

<sup>320</sup> Schneemann 2002 (1982), S. 131.

<sup>321</sup> Vgl. Schneemann 2002 (1982), S. 131.

was told that a pantheist is a nature worshipper.”<sup>322</sup> Sowohl in Bezug auf die Rezeption ihres Films als pornographische Darstellung als auch in Hinblick auf den seitens der Künstlerin empfundenen Vorwurf, sie vertrete oder proklamiere ein essentialistisches Konzept von ‚Weiblichkeit‘, sind die ironisch-humorvollen Aspekte im Sprechen der Künstlerin über ihr Werk und innerhalb der künstlerischen Arbeiten selbst von Belang. Wenn dies auf eine gewisse Distanz der Künstlerin zur (sprachlichen oder filmischen) Darstellung hindeutet, so meldet sich hier einerseits die Autorin ‚zu Wort‘, während gleichsam die Ernsthaftigkeit ihrer ‚Intention‘ hinter den Konstruktionscharakter der Darstellung zurücktritt. Anette Bühler erwähnt in diesem Zusammenhang auch die „filmischen Wortspiele“ in *Fuses*,<sup>323</sup> die Schneemann im Interview mit Kate Haug 1977 folgendermaßen beschreibt:

*I have all these little sexual jokes in it – Tenney’s ‘balls’ resting on a little chait bordered with Christmas tree balls. Then I montaged a burning bush joke – there’s a close-up of my ‘bush’. Then the clouds over a silhouetted bush – the sun setting behind the shrub.*<sup>324</sup>

#### **4.2.2. Medienwechsel: Interior knowledge – Interior Scroll (1975 und 1977)**

Mit *Interior Scroll* geht es im Rahmen dieser Überlegungen zum ersten Mal um künstlerische Arbeiten Carolee Schneemanns, die nicht nur im Sinne bestimmter Aspekte von Performance besprochen werden können, sondern die von vornherein als Performances konzipiert und durchgeführt wurden. Unter dem Titel *Interior Scroll* fanden zwei Solo-Performances statt, von denen Schneemann die erste im Jahr 1975 bei einer Tagung in East Hampton (New York) und die zweite 1977 bei einem Filmfestival in Telluride (Colorado) durchführte. Vermutlich Mitte der 1990er Jahren entstand eine weitere *Interior Scroll*-Performance, *Interior Scroll – The Cave*, an der sich vier bis fünf weitere Frauen beteiligten und die auf Video dokumentiert wurde.<sup>325</sup> In diesem Kapitel wird es ausschließlich um die beiden Performances

---

<sup>322</sup> Schneemann 2002 (1982), S. 132.

<sup>323</sup> Bühler 2009, S. 92.

<sup>324</sup> Schneemann 2002 (1977), S. 42.

<sup>325</sup> Das Video wurde von Maria Beatty aufgenommen und ist auf das Jahr 1995 datiert. Schneemann bezieht sich allerdings bereits in einem Essay aus dem Jahr 1994 auf diese Performance. (Vgl. Schneemann, Carolee (1994): Carolee Schneemann. In: Special Section. Ages of the Avant-Garde. Performing Arts Journal Vol. XVI No 1. Hg. v. Bonnie Marranca, Gautam Dasgupta. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, S.18-29, hier: S. 19.) Ob abgesehen von den Beteiligten weiteres Publikum anwesend war, konnte nicht herausgefunden werden. Das Video gehörte zur Sammlung der *Julia Stoschek Foundation*, die es an den *Electronic Arts Intermix* (New York) übergab. Vom 17.10.2009 bis 31.07.2010 ist es im Rahmen der in Kooperation mit dem *P.S.1 Contemporary Art Center/MoMa* (New York) und der von RoseLee Goldberg kuratierten internationalen Performance-Biennale *Performa* organisierten Ausstellung *100 Years (Version #1)* in Düsseldorf zu sehen.

gehen, die während der 1970er Jahre stattfanden. Auszüge aus dem Video zu *Interior Scroll – The Cave* zeigte Schneemann allerdings in ihrer Performance *Disruptive Consciousness* (2008), auf die im letzten Kapitel dieser Arbeit eingegangen werden wird. Beide Solo-Performances sind, wie ich im Folgenden nachzeichnen möchte, unter anderem auch im Bereich der Bezugnahme der Künstlerin auf die Rezeption ihrer (filmischen) Arbeiten zu verorten. Nur von der ersten dieser beiden existiert eine filmische Aufzeichnung, die jedoch von der Urheberin des Videos einbehalten wurde, so dass eine Besprechung dieser Arbeiten sich auf die Analyse von Textmaterialien und Photographien beschränken muss.<sup>326</sup> Obwohl Carolee Schneemanns Name besonders häufig mit *Interior Scroll* in Verbindung gebracht wird, finden sich überraschend wenige explizite Erwähnungen dieser Performances in den zitierten Interviews. Dies mag unter anderem daran liegen, dass die Künstlerin ein, wie sie im Interview mit Kate Haug 1977 meint, unverhältnismäßig großes Interesse an ihren Performances wahrnimmt und auf die Verwendung ihres Körpers in diesen Arbeiten zurückführt.<sup>327</sup> Mithin sind nicht wenige der hier besprochenen Interviews in ihrer Monographie abgedruckt und also durch die Künstlerin zur Veröffentlichung ausgewählt worden.<sup>328</sup>

In ihrer Monographie *More than meat joy* (1979) leitet Schneemann den Bericht über ihre *Interior Scroll*-Performances mit einer Darstellung ihrer Recherchen zur Symbolik des weiblichen Körpers ein, und zwar speziell in Bezug auf das Motiv der Schlange:

*I saw the vagina as a translucent chamber of which the serpent was an outward model: enlivened by its passage from the visible to the invisible, a spiraled coil ringed with the shape of desire and generative mysteries, attributes of both female and male sexual powers.*<sup>329</sup>

---

<sup>326</sup> Im Sinne des Themas wird den photographischen Abbildungen, auf deren Bedeutung seitens der Künstlerin selbst bereits eingegangen wurde, in der folgenden Darstellung eine geringere Aufmerksamkeit beigemessen werden. Es soll jedoch darauf hingewiesen werden, dass die Perspektive, aus der einige der Fotografien von Anthony McCall aus dem Jahr 1975 aufgenommen wurden, darauf schließen lässt, dass sich der Fotograf in großer räumlicher Nähe zur Performerin aufgehalten haben und für das Publikum sichtbar gewesen sein muss. Dies, sowie die Tatsache, dass das Geschehen noch zusätzlich auf Video aufgezeichnet wurde, hatte mit großer Sicherheit einen Effekt in Hinblick auf die Wahrnehmung der Performance durch die Publikumsteilnehmer\_innen, der beispielsweise in der Einnahme einer größeren gefühlsmäßigen Distanz gegenüber dem Geschehen bestanden haben mochte. Die Angaben zum Videoband aus dem Jahr 1975 in der Monographie *More than meat joy* lauten: „(b/w) 40 minutes. Taped & withheld by Dorothy Beskind.“ (Schneemann, Carolee (1979): *More than meat joy. Performance works and selected writings*. Hg. v. Bruce R. McPherson. Kingston, New York: McPherson & Company, Filmography).

<sup>327</sup> „But the performative works [...] are all that the culture can hold onto. That fascination overrides the rest of the work. It is too silly, but it is still kind of a mind/body split.“ Schneemann 2002 (1977), S. 21.

<sup>328</sup> Zum Bereich der Selbst-Darstellung seitens der Künstlerin zähle ich nicht nur die Auswahl und Redaktion veröffentlichter Texte, sondern auch deren Zusammenstellung in Schneemanns Monographien. Hierzu finden sich im letzten Kapitel meiner Arbeit einige Hinweise.

<sup>329</sup> Schneemann, Carolee (1979): *Interior Scroll*. In: C. S., *More than meat joy. Performance works and selected writings*. Hg. v. Bruce R. McPherson. Kingston, New York: McPherson & Company, S. 234-239. Im Folgenden zitiert als: Schneemann 1979 (IS), hier: S. 234.

Der vaginale Raum des weiblichen Körpers erscheint der Künstlerin im Kontext ihrer Recherchen und in Zusammenhang mit Vorstellungen des erotisierten beziehungsweise sexualisierten Körpers als Quelle schöpferischen Tuns, als Ursprungsort eines primären „inneren Wissens“: „This source of ‘interior knowledge’ would be symbolized as the primary index unifying spirit and flesh in Goddess worship.“<sup>330</sup> Katrin Grögel unterscheidet in Hinblick hierauf zweierlei „Innenräume“, die, wie sie meint, „von Schneemann immer wieder als bildgenerierende Erfahrungsräume dargestellt werden“.<sup>331</sup> Dazu gehören neben der Vagina oder der Vulva auch „mentale Räume, Gefühle, Visionen, Träume“.<sup>332</sup> Beispielsweise in Bezug auf *Meat Joy* hebt Schneemann den Umstand hervor, die Performance habe sich aus ihrer Beschäftigung mit sinnlichen und visuellen Eindrücken entwickelt, die sie in ihren Träumen und im Zustand des Erwachens, zwischen Schlaf und Bewusstsein, gesammelt habe.<sup>333</sup> Schneemanns Erwähnung ihrer Recherchen zur Symbolik des ‚weiblichen‘ Körpers und ihre daraus resultierende Darstellung der Vagina als geschlechtlich bestimmte Quelle primären Wissens interpretiert Anette Kubitza besonders auch als Ergebnis eines Vorgehens der Künstlerin, das in den 1970er Jahren unter anderem aus der Absicht resultiere, ihre Arbeiten mit zeitgenössischen feministischen Strömungen in Zusammenhang bringen zu wollen: „Schneemann herself was quick to align her works of the 1960s with later feminist ideas and practices. Beginning in the mid-1970s, she connected them in particular to the Great Goddess appreciation among feminist artists [...]“<sup>334</sup> Zum Motiv der Schlange in *Eye Body* bemerkt Schneemann in *More than meat joy* 1979 dementsprechend: „Eight years later the implications of the body images I had explored would be clarified when studying sacred Earth Goddess artefacts of 4.000 years ago.“<sup>335</sup> Dieser Hinweis lässt sich weiterhin als Teil einer Argumentationsweise Schneemanns begreifen, in deren Rahmen es der Künstlerin darum geht, ihre Arbeiten im Kontext einer langen Tradition ‚weiblichen‘ künstlerischen Schaffens zu verorten. Sie steht in Verbindung mit einem speziellen Begriff von und Umgang mit ‚Geschichte‘ seitens der Künstlerin, auf den im Weiteren, einleitend zu einer detaillierteren Darstellung ihrer *Interior Scroll* Performances, eingegangen werden soll.

In einem Interview mit Carl Heyward aus dem Jahr 1993 bringt Schneemann ihre Erkenntnis über die Symbolik in ihren Darstellungen in Zusammenhang mit einem seit ihrem achtzehnten Lebensjahr vorhandenen Interesse, nach weiblichen

---

<sup>330</sup> Schneemann 1979 (IS), S. 234.

<sup>331</sup> Grögel 2008, S. 7.

<sup>332</sup> Grögel 2008, S. 7.

<sup>333</sup> „Meat Joy developed from dream sensation images gathered in journals stretching back to 1960.“ Schneemann 1979 (MJ), S. 63.

<sup>334</sup> Kubitza 2001, S. 25.

<sup>335</sup> Schneemann 1979 (EB), S. 52.

Vorbildern in der Kunstgeschichte zu suchen.<sup>336</sup> In der Berufung auf und in Verteidigung ihrer Position als ‚weibliche‘ Künstlerpersönlichkeit, deren Schaffen sich auch, aber nicht allein als eine Konfrontation ihrer Situation als ‚Frau‘ in der Gesellschaft motiviert, beruft sie sich auf das Vorbild ‚weiblicher‘ künstlerischer Produktion etwa im Sinne der feministischen forschungspolitischen Absichten Linda Nochlins (siehe Kapitel 3.2.1.). Rückblickend schreibt Schneemann 1994: „I had to understand why there were no women artists in my inherited history. I had to crack the shell to invert turn over smash open.“<sup>337</sup> Diese Recherche wird, wie Jay Murphy in einem Aufsatz 1997 bemerkt, in den 1970er Jahren zu einem immer wichtigeren Bestandteil ihrer Arbeit: „Her works began to feature a more conscious, quotational use of her researches in feminist archaeology and to explore language as a material [...]“.<sup>338</sup> Sie erscheint als Entdeckung von etwas, das die Künstlerin als eine parallel zur offiziellen Historiographie verlaufende Geschichte beschreibt:

*Actually, my main influences were secret – I had lived in and absorbed and survived and even done well within male culture, but what truly inspired me was what I called ‚double knowledge‘: the existence of a secret, separate history to research and investigate.<sup>339</sup>*

1993 bringt Schneemann diesen Begriff explizit auch mit einer Thematisierung ihrer Position als weiße, heterosexuelle Frau in Zusammenhang: „We are privileged by our culture and all it provides. We are simultaneously complicit and resistant, as we struggle to examine our racist, sexist, exploitative, and rapacious social dynamics. We bring forward alternative and parallel knowledge.“<sup>340</sup> „Double knowledge“ bezeichnet hier sowohl die Hoffnung auf Integration und Veränderung durch die schöpferische Hervorbringung „alternativen Wissens“ als auch das Bewusstsein über Formen der Diskriminierung und Ausgrenzung und deren Erfahrung ‚am eigenen Leib‘: „You have both a fire and a resignation: your ‚double knowledge‘.“<sup>341</sup> In Hinblick auf das Gesamtwerk Schneemanns formuliert David Levi Strauss

---

<sup>336</sup> Vgl. Schneemann 2002 (1993), S. 198.

<sup>337</sup> Schneemann 1994, S. 20.

<sup>338</sup> Murphy 2002, S. 229.

<sup>339</sup> Schneemann 1999 (1991), S. 68.

<sup>340</sup> Schneemann 2002 (1993), S. 200. Vgl. auch Schneemann 1994, S. 21: „From within the patriarchal culture which privileged her language, her history, her skin color, and gave her access to itself in libraries and educational institutions and methodologies she became a spy in the house of culture.“ Zur Resignifizierung dieser auf den ersten Blick widersprüchlichen Position des ebenso komplizierten wie widerständigen Da-Seins als epistemologisches Privileg aus feministischer, an Standpunkttheorie wie Intersektionalitätsmodellen orientierter Perspektive vgl. etwa Sandra Hardings Konzeption des *Multiple Subject* in: Harding, Sandra (1991): Subjectivity, experience and knowledge: An epistemology from/for rainbow coalition politics. In: S. H., Elvira Scheich, Maria Osietzki. ‚Multiple Subject‘. Feminist Perspectives on Postmodernism, Epistemology and Science. Diskussionspapier 3 - 1991, Hamburger Institut für Sozialforschung, S. 8-25. <http://www.his-online.de/Download/Forschungsberichte/000-0-00000-0391-0.pdf> (letzter Zugriff am 23.04.2010).

<sup>341</sup> Schneemann 2002 (1993), S. 200.



passend hierzu im Katalog zu einer Ausstellung im New Museum of Contemporary Art 1996:

*[...] Schneemann's work moves back and forth between joy and grief as between magnetic poles. The grief (source of all anger) arises in the work as an acute awareness of and response to the effects of disintegration [...]. And the joy arises from moments of integration – in love, art, body and mind.<sup>342</sup>*

Der Begriff verweist in diesem Sinne auf einen Aspekt der Zwiegespaltenheit oder Fragmentierung, der sowohl aus Perspektive Judith Butlers (Kapitel 3.1.1.) als auch im Sinne der Überlegungen Peggy Phelans und Nancy K. Millers (Kapitel 3.1.2.) mit dem Thema ‚weiblicher‘ Identität verbunden werden kann, und der den Selbstdarstellungen Schneemanns als ‚weibliche‘ Künstlerpersönlichkeit implizit ist (Kapitel 3.2.2.). Nicht zuletzt anhand dieses Begriffs wird ein Vorgehen seitens der Künstlerin deutlich, Widersprüche und Gegensätze als einen inhärenten Aspekt ihres Schaffens zu begreifen und zu formulieren. Im Gegensatz beispielsweise zur Darstellung Rebecca Schneiders, die die Thematisierung ‚weiblicher‘ Autorschaft in *Eye Body* als einen Bruch innerhalb der künstlerischen Entwicklung Schneemanns beschreibt, verknüpfen sich im Sprechen der Künstlerin selbst scheinbar widersprüchliche Haltungen und Erfahrungen zu einer autobiographischen Erzählung, die ‚Kohärenz‘ im Sinne eines komplexen, quasi über-zeitlichen Gefüges sich wiederholender Motive und Formulierungsweisen behauptet. Die Korrelation beispielsweise des Motivs der Schlange und verwandter Formen in ihren Arbeiten mit der Präsenz dieses Symbols in einer die Jahrtausende überspannenden ‚Tradition‘ visueller Darstellungen, die Schneemann im Rahmen ihrer Recherchen aufspürte und auf die Urheberschaft von Frauen zurückführt, interpretiert sie 2009 als Hinweis auf die „tiefere Bedeutung“ dieser Motive.<sup>343</sup> Entsprechende Formulierungen lassen sich durchaus auch als Hinweis auf die Vorstellung einer überhistorischen und ‚essentiell‘ weiblichen Formsprache verstehen. Allerdings verortet sich die hier zitierte Darstellung im Kontext der Entwicklung und Herstellung einer „persönlichen Ikonographie“ seitens der Künstlerin. In diesen Zusammenhang gehört auch Schneemanns Begriff der „Istory“, den sie, wieder im Rahmen der Darstellung eines persönlichen Erlebnisses, in ihrer Monographie *More than meat joy* folgendermaßen illustriert: „Whenever possible I use a neutral noun or pronoun instead of a specific gender. A few years ago Clayton Eshleman asked me about my use of 'Istory': [...] Eshleman explained an ancient conflict: Thucydides defined

---

<sup>342</sup> Strauss, David Levi 2002, S. 323.

<sup>343</sup> „The correlatives of the material. And then they introduce a deeper meaning.“ Schneemann, Carolee (2009 [2008]): *Iconographic Mystery: A conversation with Carolee Schneemann*. Interview mit Dagmar Reichert. In: *Ctrl+P. Journal of Contemporary Art* No. 14, S. 16-18, hier: S. 17. [http://www.ctrlp-artjournal.org/pdfs/CtrlP\\_Issue14.pdf](http://www.ctrlp-artjournal.org/pdfs/CtrlP_Issue14.pdf) (letzter Zugriff am 24.04.2010).

Istorin as 'history of facts'; Herodotus defined Istorin as 'the personal search for the real'.<sup>344</sup> Es geht Schneemann also um eine Umdeutung und Aneignung von Geschichte, der sie sich nicht als Kunsthistorikerin, sondern als Künstlerin nähert: „[...] I don't work like a theoretician, or like a critic or a conceptual artist. It's sort of waiting until certain properties assert themselves.“<sup>345</sup> ‚Geschichte‘ erscheint im Sprechen Schneemanns über ihr Werk als eine zumindest anteilig fiktionale und performative Hervorbringung von Wirklichkeit.<sup>346</sup> 1994 berichtet Schneemann zum Thema ihrer zahlreichen Vorträge und Performances, in denen sie sich auf ihre Recherchen bezieht: „I would lecture – in the 60s, 70s, 80s, 90s (rant and research) – and insist that we 'pretend' and imagine that the primacy of tools and materials had been formed by female hands [...]“<sup>347</sup> Im Gespräch mit Odili Donald Odita 1997 setzt Schneemann die Verknüpfung ihres Werks mit der Symbolik einer vorgeblich ‚essentiell weiblichen‘ schöpferischen Tradition einem gegen sie erhobenen Essentialismus-Vorwurf als strategisch motivierte ‚Behauptung‘ entgegen, nicht jedoch, ohne ihr Vorgehen (etwa im Sinne einer ethnozentristischen Aneignung) zu problematisieren:

*And then, when originating powers of the feminine are described as essentialist you've got nothing left at all except back in the same old palm of the male hand, where all meaning must be. So I just dump all that, and my position has always been to invert and reinvent attributes and iconographies, and I take from them all shamelessly. [...] It may not be fine, because I'm stealing without knowing.<sup>348</sup>*

Ein entsprechende Umdeutung oder Neuinterpretation von ‚Geschichte‘ betrifft auch die humorvolle Bezugnahme Schneemanns auf Paul Cézanne als ein Vorbild ihres künstlerischen Schaffens. Im Kontext der frühen 1970er Jahre liefen feministische Bemühungen, wie in Kapitel 3.1.2. bemerkt, unter anderem darauf hinaus, Räumlichkeiten zu organisieren und spezielle Programme für Frauen ins Leben zu rufen: „Frauenorganisationen, Frauenzentren, Frauengalerien, Frauenkonferenzen, Frauenfilmfestivals, Frauenzeitschriften und Frauenverlage wurden zunehmend institutionalisiert und professionalisiert.“<sup>349</sup> Wie Bühler bemerkt, sind sowohl die Texte Schneemanns als auch ihre in den 1970er Jahren entstandenen

---

<sup>344</sup> Schneemann 1979 (1974), S. 192.

<sup>345</sup> Schneemann 2001 (P), S. 37.

<sup>346</sup> Zum Verhältnis von Historiographie und Narration und zum *linguistic turn* in den Geschichtswissenschaften vgl. etwa die Arbeiten des Historikers und Literaturwissenschaftlers Hayden White, unter anderem: H.W. (1973): *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore und London: Johns Hopkins University Press. Zur – vorwiegend US-amerikanischen – feministischen Konzeption einer *Herstory* vgl. Morgan, Robin (1970): *Sisterhood Is Powerful*. An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement. New York: Vintage.

<sup>347</sup> Schneemann 1994, S. 21.

<sup>348</sup> Schneemann 1998 (1997).

<sup>349</sup> Bühler 2009, S. 55.

Arbeiten vor diesem Hintergrund von einem neu gestärkten feministischen Bewusstsein geprägt: „Diese Rückbesinnung auf sich selbst, eine weibliche Geschichte und kreative Vorbilder stand dann auch im Mittelpunkt ihrer drei bekanntesten Performances dieser Zeit *Up To and Including Her Limits* [seit 1973], *Interior Scroll* und *Homerunmuse* [1977 bis 1979].“<sup>350</sup> Nach ihrer Rückkehr aus Europa, wo sich Schneemann von 1969 bis 1973 aufgehalten hatte, fasste sie in diesem Kontext eigene Notizen, Briefe, Essays und Statements, die sich um das Thema Frauenfeindlichkeit drehten, zu einem Buch zusammen, welches den Titel *Cézanne, She Was A Great Painter* trägt, und das sie 1975 im Eigenverlag, *Tresspass Press*, veröffentlichte.<sup>351</sup> Hier berichtet Schneemann, sich als Kind dazu entschlossen zu haben, Cézanne solle ihr „Maskottchen“ sein, da sie angenommen habe, dass es sich – angesichts der grammatikalisch offenbar weiblichen Endung des Namens – um eine Malerin handeln müsse.<sup>352</sup> Das Vorwort zu dieser Veröffentlichung, aus der die Künstlerin im Rahmen der ersten Version ihrer Performance *Interior Scroll* 1975 vorlas, beschließt Schneemann mit den ironischen Worten: „Were the bathers I studied in reproduction so awkward because painted by a woman? But 'she' was famous and respected. If Cézanne could do it, I could do it.“<sup>353</sup> Wenn sich die Beschreibung ihrer selbst als „cunt mascot“ aus der Erzählung ihrer Begegnung mit Charles Olson herleitet (vgl. Kapitel 4.1.), so kann *Interior Scroll* im Sinne der in dieser Erzählung wiedergegebenen Absichtsbekundung als eine Arbeit verstanden werden, in deren Rahmen die Künstlerin ‚das Wort ergreift‘ und auf der Bühne zu sprechen beginnt.

Beiden Performances war eine Handlung zentral, auf die der Titel verweist und in deren Kontext das Motiv der Schlange in Zusammenhang mit Schneemanns Vorstellung der Vagina als Ort eines primären „inneren Wissens“ von Bedeutung ist. Dabei zog sich die Künstlerin, aufrecht stehend, nach und nach eine circa einen Meter lange papierne Schriftrolle aus der Vagina und begann, einen darauf gedruckten Text vorzulesen. Wie auf den Photographien Anthony McCalls zu sehen ist, setzte sie 1975 die Verlesung des Texts nach Beendigung der Aktion in einer Reihe anderer Posen, breitbeinig sitzend, in der Hocke und kniend, fort. Wie

---

<sup>350</sup> Bühler 2009, S. 56.

<sup>351</sup> Vgl. Bühler 2009, S. 53. Leider war es mir nicht möglich eines der damals gedruckten 750 Exemplare einzusehen. Einige der darin enthaltenen Texte wurden, hierauf verweist Kathleen Bühler an dieser Stelle, auch in *More than meat joy* abgedruckt. Um welche Texte es sich genau handelt und ob sie in dieser Arbeit möglicherweise bereits zitiert wurden, konnte anhand der darin enthaltenen Angaben leider nicht ermittelt werden. Ich beziehe mich deshalb ausschließlich auf die Veröffentlichung des Vorworts in Schneemanns Monographie *Imaging Her Erotics*. Der Verlagstitel lässt sich, wie Bühler ebenfalls an dieser Stelle bemerkt, als Wortspiel und Verweis auf die Doppeldeutigkeit des englischen Ausdrucks „pussy“ verstehen.

<sup>352</sup> Vgl. Schneemann, Carolee (2002 [1975]): *Cézanne, She Was A Great Painter*. Unbroken Words to Women – Sexuality Creativity Language Art Istory. Auszug. In: C. S., *Imaging her erotics*. Essays, Interviews, Projects. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, S. 145. Im Folgenden zitiert als Schneemann 2002 (1975).

<sup>353</sup> Schneemann 2002 (1975).

Schneemann an verschiedener Stelle berichtet, entstammte sowohl die Aktion als auch der Text, den sie dabei im Rahmen ihrer ersten *Interior Scroll*-Performance am 29. August 1975 bei der Tagung *Women Here and Now* in East Hampton (New York) vorlas, einem Traum. So bemerkt sie in einem Gespräch aus dem Jahr 2001 rückblickend: „*Interior Scroll* is based on a dream drawing [...]“<sup>354</sup> In einem Soundfile, das einer Darstellung von *Interior Scroll* auf der Homepage zur Ausstellung *WHACK! Art and the Feminist Revolution* im *Geffen Contemporary* (Los Angeles 2007) beigefügt ist, äußert sich Schneemann hierzu ausführlicher. Die Künstlerin berichtet darin, sie hätte im Anschluss an einen Traum eine Zeichnung angefertigt, auf der sie selbst – stehend und mit einem Fuß auf einem Stuhl – eine Schriftrolle aus ihrer Vagina entrollt, und eine Nachricht niedergeschrieben, die ihr, wie auch das Bild selbst, durch ihren Traum ‚eingegeben‘ worden sei.<sup>355</sup> Nachdem sie ihre Zeichnung zunächst in einer Schachtel verstaut habe, sei ihr später die Notwendigkeit klar geworden, dieses „Bild“ körperlich umsetzen zu müssen: „Then there’s what I call ‘the monkey on my back’ saying: ‘Regard that image carefully because in order for it to become actualized you have to embody it, you have to make an action.’“<sup>356</sup> Schließlich habe sie eine passende „Methode“ zur Umsetzung ihres Traums entwickelt und den Text säuberlich auf ein dünnes Papier abgetippt. Der Körper der Künstlerin erscheint sowohl im Kontext dieser Erzählung als auch im Sinne der resultierenden Performance-Aktion selbst als ein Medium, durch das hindurch sich eine (sprachliche) ‚Aus-sage‘ vermittelt. Der Text, den Schneemann während ihrer ersten Performance 1975 verlas, erscheint in diesem Zusammenhang als eine ‚Zukunftsvorhersage‘, die als solche im Sinne folgender einleitender Worte zu verstehen ist: „BE PREPARED: / to have your brain picked / to have the pickings misunderstood / to be mistreated [...] / to have your time wasted [...] / to be USED and MISUSED [...]“<sup>357</sup> Eine zweite Sektion entsprechender ‚Vorhersagen‘, die mit der Formulierung „if you are a woman [...]“ beginnt und sich über mehrere Zeilen mit einem „they will [...]“ fortsetzt, verweist jedoch unter anderem auch auf das der künstlerischen Auseinandersetzung Schneemanns zentrale Thema ‚weiblicher‘

<sup>354</sup> Schneemann 2001 (P), S. 38.

<sup>355</sup> Auf einer der Photographien Sally Dixons von Schneemanns zweiter *Interior Scroll* Performance 1977 ist tatsächlich ein Stuhl zu sehen, den die Künstlerin von der Bühne trägt. Ob sie ihn während der Performance auf die hier beschriebene Art und Weise einsetzte, kann jedoch nicht mit Sicherheit behauptet werden. Vgl. die Abbildung in Schneemann, Carolee (2002 [2002 IS]): *Interior Scroll*. In: C. S., *Imaging her erotics. Essays, Interviews, Projects*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, S. 150-161. Im Folgenden zitiert als: Schneemann 2002 (IS), hier: S. 161.

<sup>356</sup> Schneemann, Carolee (2007): Voicefile zur Ausstellung *WHACK! Art and the Feminist Revolution*, 04.03. – 16.07.2007 im *Geffen Contemporary* des *Museum of Contemporary Art* in Los Angeles auf <http://www.moca.org/wack/?p=214> (letzter Zugriff am 20.04.2010). Im Folgenden zitiert als: Schneemann 2007. Der Schritt zur Performance formuliert sich an dieser Stelle als Notwendigkeit oder Herausforderung. Vgl. Schneemanns Aussagen zur Verwendung ihres Körpers in Kapitel 4.1. meiner Arbeit. Zu Schneemanns Einschätzung der Wirkung der körperlichen Live-Aktion im Gegensatz zur filmischen Darstellung siehe auch die folgenden Überlegungen.

<sup>357</sup> Schneemann 2002 (IS), S. 156. Die Darstellungen zu *Interior Scroll* ergänzte Schneemann in ihrer zweiten Monographie um diesen Text; in *More than meat joy* ist er nicht abgedruckt.

Autorschaft: „if you are a woman (and things are not utterly changed) / they will almost never believe you really did it / (what you did do) [...] / they will try to take what you did as their own / (a woman doesn't understand her best discoveries at all) [...]“<sup>358</sup> Die Thematisierung von Autorinnenschaft scheint hier, jedenfalls wird dies auf Ebene des Textes suggeriert, an eine dichotomische Unterscheidung zwischen ‚männlichen‘ und ‚weiblichen‘ Subjekten geknüpft zu sein. Dabei kann zwar nicht mit Sicherheit davon ausgegangen werden, dass mit „they“ allein ‚männliche‘ Rezipienten und Künstlerkollegen gemeint sind. Allerdings ereignete sich die Performance, in der dieser Text vorgetragen wurde, vor einem Publikum, das, wie Kathleen Bühler bemerkt, überwiegend aus Künstlerinnen bestand,<sup>359</sup> die sich als solche durch den Text angesprochen gefühlt haben mögen. In diesem Sinne könnte seine Verlesung als Anrufung einer kollektiven ‚weiblichen‘ Identität verstanden worden sein, wobei die Übersetzung des Textmaterials in die stimmliche Rede – das heißt die Wirkung einer „sozialen Bindungskraft“ der Stimme<sup>360</sup> – zu einem entsprechenden Eindruck beigetragen haben mochte. Das durch den Text vermittelte ‚Wissen‘ konnte überhaupt erst durch die Performance-Handlung mit dem Subjekt der Künstlerin in Zusammenhang gebracht werden, insofern der vorgelesene Text selbst keinerlei Verweis auf die Person Schneemanns als Autorin enthält. Zwar war er im Körperinneren der Performerin ‚deponiert‘, andererseits resultierte seine Formulierung sowie die Entscheidung, ihn stehend von einer Schriftrolle abzulesen, möglicherweise darin, den Vorgang als ‚Proklamation‘ einer im Unterbewusstsein der Künstlerin angesiedelten Wahrheit ‚weiblicher‘ Erfahrung zu interpretieren. Auf Grundlage der bisherigen Überlegungen wäre dieser Teil der Performance in der Tat als Übersetzung einer Erfahrung oder Erzählung der Künstlerin in eine symbolische Handlung zu begreifen. Zusätzlich muss jedoch berücksichtigt werden, dass die Rezeption der Performance ganz maßgeblich auch durch die körperliche Präsenz Schneemanns sowie den Umstand, dass und auf welche Weise sie Material aus dem Inneren ihres Körpers zutage förderte, bestimmt gewesen sein muss. Die Wirkung der Performance auf das Publikum beschreibt Schneemann in dieser Hinsicht als „schockierend“ und „Aufsehen erregend“.<sup>361</sup> Hier kommen zahlreiche Faktoren ins Spiel, die für das Erlebnis der Performance von Wichtigkeit gewesen sein müssen, jedoch nachträglich nur ansatzweise re-konstruiert und ‚theoretisch‘ in Erwägung gezogen werden können. So hatten die materiellen Eigenschaften der ‚Papierschlange‘ und der körperliche Vorgang, den Schneemann entwickelt hatte,

---

<sup>358</sup> Schneemann 2002 (IS), S. 157.

<sup>359</sup> Vgl. Bühler 2009, S. 58.

<sup>360</sup> Vgl. Krämer, Sybille (2006): Die ‚Rehabilitierung der Stimme‘. Über Oralität hinaus. In: Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Hg. v. Doris Kolesch, S. K. Frankfurt a. M.: Suhrkamp,, S. 269-295, hier: 284.

<sup>361</sup> Schneemann 2007.

um ihr Traum-Bild in die Tat umsetzen zu können, vermutlich einen großen Einfluss auf die Struktur des Textes, die stimmliche Verfasstheit der Künstlerin sowie den Rhythmus des Vortrags. Zudem konnte schon allein der in Hinblick auf die Titelgebung ‚zentrale‘ Vorgang bereits auf visueller Ebene eine unendliche Menge von Eindrücken und Vorgängen der (Neu)Be-Deutung auslösen. In ihrer Monographie bemerkt Schneemann dazu: „The image occurred as a drawing; this image seemed to have to do with the power and possession of naming – the movement from interior thought to external signification, and the reference to an uncoiling serpent, to actual information (like a ticker tape, rainbow, torah in the ark, chalice, choir loft, plumb line, bell tower, the umbilicus and tongue).“<sup>362</sup> Hier bezieht sich die Künstlerin unter anderem auf die Reaktionen von Publikumsteilnehmern, die sie in einem Interview aus dem Jahr 1979 folgendermaßen beschreibt und offensichtlich als Anreicherung der eigenen künstlerischen Motivik (im Sinne ihrer „persönlichen Ikonographie“) begreift:

*One man came up after a performance and said [...] that he has [sic!] seen the vagina as the ark of the covenant [Bundeslade, Anm. J. H.]. A businessman saw it as a kind of ticker tape that his whole life had somehow been on [...].*<sup>363</sup>

Die Betonung Schneemanns, dass die beschriebene Performancehandlung auf eine „Zeichnung“ zurückzuführen sei und mit „der Macht der Benennung“ in Verbindung stehe (siehe das vorhergehende Zitat, Übers. J. H.), verweist allerdings auch auf einen weiteren Teil der Performance, auf den ich nun zu sprechen kommen möchte.

Wie Schneemann bemerkt, wurden beide Versionen von *Interior Scroll* durch Handlungen eingeleitet, in deren Rahmen sich die Künstlerin auf das Verlesen der Schriftrolle „vorbereitete“: „Each ‘reading’ required a ritual preparation for the action, a gradual inhabitation of the space, increasing concentration.“<sup>364</sup> 1975 bestand diese Handlung darin, dass Schneemann sich zunächst entkleidete, sich in ein weißes Laken einhüllte und den Publikumsteilnehmer\_innen mitteilte, sie werde im Folgenden aus ihrer Veröffentlichung *Cézanne, She Was A Great Painter* vorlesen. Nachdem sie die Konturen ihres wieder entkleideten Körpers mit einer dunklen Flüssigkeit nachgezeichnet hatte, verlas sie verschiedene Passagen aus dem Buch, das sie aufgeklappt in einer Hand hielt, während sie auf einem hierzu bereitgestellten Tisch in einer Ecke der Ausstellungshalle unterschiedliche Posen einnahm.<sup>365</sup> Verschiedene Aspekte dieser Handlung verweisen auf Vorgänge der Markierung des Körpers, wobei es sich schwerpunktmäßig um Markierungen eines als ‚weiblich‘ kategorisierten Körpers handelt. Wie bereits in Bezug auf *Eye Body*

<sup>362</sup> Schneemann 1979 (IS), S. 235.

<sup>363</sup> Schneemann 1999 (1979), S. 333.

<sup>364</sup> Schneemann 1979 (IS), S. 235.

<sup>365</sup> Vgl. Schneemann 1979 (IS), S. 235.

bemerkt, stellt Schneemann durch den Farbauftrag die Zeichenhaftigkeit ihres Körpers heraus. Auch die Pose erscheint hier als ein wiederkehrendes Motiv: Sie verweist einerseits auf eine Disziplinierung des ‚weiblichen‘ Körpers sowie auf eine damit einhergehende Tradition visueller und sexualisierter Darstellungen von Frauen. Während Schneemann ihren auf diese Art markierten Körper ‚ausstellt‘, findet gleichzeitig eine Lesung feministischer Texte durch die Künstlerin als Autorin statt, deren zusammenfassender Titel die Umdeutung einer ‚historischen Tatsache‘ enthält und auf die Möglichkeit verweist, sich Cézanne als ‚Frau‘ vorzustellen. Die ‚Proklamation‘ universell ‚weiblicher‘ Erfahrung im Fortgang der Performance kann auf dieser Grundlage, das heißt durch die vorhergehende Problematisierung identitärer Zuschreibungen in Hinblick auf das ‚weibliche‘ Subjekt sowie durch die Betonung des inszenatorischen Aspekts der Darstellung, als eine ‚strategische‘ Anrufung verstanden werden.

Wie Schneemann im Soundfile zu *Interior Scroll* bemerkt, ging es ihr in der Performance auch um die Konfrontation von Widersprüchen zwischen dem begrifflichen oder konzeptionellen Denken („conceptual thought“) und einer bildergenerierenden beziehungsweise symbolischen Handlung („visualizing action“).<sup>366</sup> So vieldeutig diese Aussage auch ist, so lässt sie sich unter anderem doch als Hinweis auf die Relevanz von Vorgängen der Bezeichnung und Zuschreibung in Richtung auf den ‚weiblichen‘ Körper als Material der bildgenerierenden Aktion verstehen, die Schneemann im ersten Teil der Performance ganz offensichtlich adressiert. Zudem verweist die Künstlerin hier auf die Bandbreite ihres Schaffens, indem sie sich nicht nur als Performancekünstlerin, sondern auch als Autorin ‚in Szene setzt‘. Ob Schneemann in den vorgelesenen Passagen aus *Cézanne, She Was A Great Painter* auch auf sich selbst als Malerin zu sprechen kam, kann nicht mit Sicherheit angenommen werden. Das weitere Vorgehen der Künstlerin, ihre Vagina in dieser Performance – symbolisch – ‚zu Wort kommen zu lassen‘, wäre jedoch aus Sicht Katrin Grögels durchaus auch in Zusammenhang mit der einleitenden Aussage Schneemanns zu dieser Veröffentlichung in Verbindung zu bringen, die sie in verschiedenen Interviews wiederholt, und die in besagtem Vorwort lautet: „I was drawing before I could speak.“<sup>367</sup> Schneemanns Performance könnte in diesem Zusammenhang als humorvolle Referenz auf die Theorie Jacques Lacans zur Ich-Bildung des Subjekts verstanden werden, auf die sich in den 1970er Jahren ein großer Teil feministischer Theorien bezog. Wenn in dieser Theorie das Sprechen des Subjekts als Eintritt in die *symbolische Ordnung* erst aus dem Verlust einer im Stadium des frühkindlichen Narzissmus imaginierten Vollständigkeit durch den Entzug des Bilds im Rahmen

---

<sup>366</sup> Schneemann 2007.

<sup>367</sup> Schneemann 2002 (1975), S. 145.

eines ödipalen Bedrohungsszenarios resultiert,<sup>368</sup> so behauptet Schneemann demgegenüber laut Grögel, dass „die Konstitution *ihrer* Subjektivität und *ihr* Zugang zur Welt vor dem Spracherwerb, also außerhalb eines phallogozentrischen Systems, liegen“.<sup>369</sup> Der ‚weibliche‘ Körper als Quelle schöpferisch-künstlerischen Tuns wird bei Schneemann sowohl zum Ort der Bilder, der sexuell-körperlichen Selbsterfahrung sowie auch der Sprache. Indem die Künstlerin als Autorin eines Texts auftritt, in dem sie ‚historische Tatsachen‘ als Gegenstand kreativer Umdeutung vorstellt und ihren ‚weiblichen‘ Körper weiterhin symbolisch – und offenbar aus strategischen Gründen – als Quelle von Wissen inszeniert, stellt sie diesen Körper nicht als einen Ort des Mangels, sondern als einen Ort intellektueller und sinnlicher Erfahrungen vor, die in Hinblick auf die Ermächtigung als ‚weiblich‘ identifizierter Subjekte produktiv gemacht werden können.

In Schneemanns zweiter *Interior Scroll*-Performance beim *Telluride Film Festival* am 4. September 1977 gerät diese Vorgehensweise in einen engeren Zusammenhang zur Rezeption ihrer (filmischen) Arbeiten und damit zum Autobiographischen als Aspekt ihres Schaffens. Wie sie berichtet, war sie ursprünglich von Stan Brakhage eingeladen worden, im Kontext des Festivals ein Programm erotischer Filme von Regisseurinnen vorzustellen. Sowohl die Titelgebung, „The Erotic Woman“, als auch die dazugehörige Abbildung in der Festivalbroschüre, die einen ‚Exhibitionisten in Aktion‘ (d.h. die Zeichnung eines nackten Mannes, der seinen Mantel geöffnet hielt) zeigte, dessen Geschlechtssteile allerdings, offenbar im Sinne der Vermeidung einer sexualisiert-‚obszönen‘ Körperdarstellung, wegretuschiert worden waren, bewogen Schneemann dazu, ihre Performance ein zweites Mal durchzuführen.<sup>370</sup> Dabei stellen sich implizite Zusammenhänge zwischen der hier dargestellten Motivation, die für *Interior Scroll* 1975 entwickelte Performancehandlung zu wiederholen, und einer möglichen Bedeutung der Aktion selbst her: Nicht nur geht es der Künstlerin im Allgemeinen um die Thematisierung und explizite (also: nicht retuschierte) Darstellung des sexualisierten Körpers, sondern es kehrt sich, wie Peggy Phelan bemerkt, in der für ihre Performance zentralen Handlung die Annahme um, „dass Frauen diejenigen sind, die gelesen, interpretiert, verstanden werden müssen.“<sup>371</sup> Damit adressiert die Performance einen Vorgang der Ver-ortung des ‚weiblichen‘ Subjekts, der sich auch in dem Programmtitel, „The Erotic Woman“, spiegelte, welcher die eingeladenen Regisseurinnen, die *Autorinnen* der filmischen Arbeiten, mit dem Objekt erotischer Darstellungen verwechselte. In ihrer Monographie begründet Schneemann ihre

---

<sup>368</sup> Zur Theorie des Spiegelstadiums vgl. Lacan, Jacques (1975 [1936/1949]): Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: Schriften, Bd. 1. Ausgew. u. hg. v. Norbert Haas. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 61-70.

<sup>369</sup> Grögel 2008, S. 15.

<sup>370</sup> Vgl. Schneemann 1979 (IS), S. 235.

<sup>371</sup> Phelan 2005, S. 30.



Entscheidung zudem anhand der Darstellung eines inneren Monologs, in dem sie die Wirkungsabsicht ihrer Aktion als Irritation einer Distanznahme der Zuschauer\_innen gegenüber der filmischen Darstellung beziehungsweise als Markierung des feinen Unterschieds („fissure“) zwischen der Wahrnehmung eines leiblich anwesenden Körpers und einem filmischen Abbild entwirft:

*live body action steps into area of discrepancy between film which even in most intensive physical conviction remains in the minds-eye / permits the passive viewing separation projection an illusion / step into the fissure between live action and filmic images / [...]*<sup>372</sup>

Der Körper der Künstlerin in der Performance spielt auch deshalb eine Rolle, weil sich an ihm, zu dem ein mit allen Sinnen wahrnehmbares, lebendiges Subjekt gehört, die Gewalt der Zuschreibungen noch ‚spürbarer‘ abzeichnet.

Zur Vorbereitung ihrer Aktion verlas Schneemann, wiederum in ein weißes Laken gehüllt, von der Bühne herab eine Stellungnahme, in der es vor allem um den Subjekt- und Autorinnenstatus der Filmemacherinnen ging, deren Werke, wie sie betonte, nicht auf die Internalisierung ‚männlicher‘ Sexualphantasien, sondern auf eine „konkrete“ und jeweils subjektive Erfahrung und Einstellung in Hinsicht auf den ‚sexualisierten‘ Körper zurückzuführen seien: „We are not actresses extending or sustaining anyone’s image of what is ‘female’. Each of these films demonstrates concrete experience, the lived-life, not an invented, fantasized sexuality.“<sup>373</sup> Im Anschluss trug Schneemann erneut Markierungen auf ihren nackten Körper auf und entrollte im Stehen eine Schriftrolle aus ihrer Vagina, die sie, verharrend in dieser Position, verlas. Dabei handelte es sich in diesem Fall um einen Text, den die Künstlerin auch in der Tonspur zu ihrem Film *Kitch’s Last Meal* verwendet hatte. Diesen Film, für den Schneemann den Alltag ihrer Katze Kitch in den Jahren 1973 bis zu deren Tod 1976 tagebuchartig festgehalten hatte, zählt die Künstlerin, wie erwähnt, gemeinsam mit *Fuses* und *Plumb Line* zu einer autobiographischen Trilogie.<sup>374</sup> Der Text, den sie in ihrer Performance 1977 verwendete, taucht als fiktiver Dialog zu Beginn des Films auf und bezieht sich unter anderem auf verschiedene Motive, die dort eine Rolle spielen. Als Schneemann ihn in ihrer *Interior Scroll*-Performance 1977 verwendete, war *Kitch’s Last Meal* noch nicht veröffentlicht worden, so dass sich eine Bedeutung unabhängig von entsprechenden Bezügen herstellen musste.<sup>375</sup> Im Anschluss an Schneemanns

---

<sup>372</sup> Schneemann 1979 (IS), S. 236.

<sup>373</sup> Zit. nach Bühler 2009, S. 60.

<sup>374</sup> Vgl. Bühler 2009, S. 159. *Kitch’s Last Meal* wurde nie im Sinne einer endgültigen Schnittfassung ‚fertig gestellt‘, jedoch seit 1978 in unterschiedlichen Versionen, immer jedoch in Anwesenheit der Künstlerin, vorgeführt.

<sup>375</sup> Vgl. Schneemann 1979 (IS), S. 237. Auf eine detaillierte Analyse des Textmaterials in Hinblick auf dessen Bedeutung im Film wird deshalb an dieser Stelle verzichtet.

Performance wurden jedoch unter anderem auch die beiden anderen Teile ihrer filmischen Trilogie vorgeführt.

Der Text als solcher formuliert sich als eine in der Vergangenheitsform gehaltene Erzählung über einen Dialog zwischen einem zunächst nicht näher definierten Subjekt der Rede und einem Vertreter des strukturalistischen Films: „ein glücklicher Mann“, der erklärt, weshalb es für ihn und seinesgleichen unerträglich wäre, sich die Filme des besagten Subjekts anzuschauen: „there are certain films / we cannot look at / the personal clutter / the persistence of feelings / the hand-touch sensibility / the diaristic indulgence / the painterly mess / the dense gestalt / the primitive techniques / [...]“<sup>376</sup> Offenbar handelt es sich hierbei um Aspekte der filmischen Arbeiten Schneemanns – die besondere Ästhetik des Films, die Bearbeitung und Montage des Filmmaterials, die positive Darstellung sexueller Leidenschaftlichkeit, die Herausstellung autobiographischer Bezüge –, auf die im vorangegangenen Kapitel am Beispiel von *Fuses* ausführlich eingegangen worden ist. Insofern nimmt die Künstlerin, die im Kontext der Performance 1977 ‚als Filmemacherin‘ in Erscheinung trat und vorgestellt wurde,<sup>377</sup> hier recht ausdrücklich Bezug auf die Rezeption ihrer filmischen Arbeiten, deren Diskussion auf diesem Wege zu einem Bestandteil der Performance wurde. Im Verlauf des Dialogs geht es im Zusammenhang damit weiterhin um eine Auseinandersetzung zwischen unterschiedlichen Konzepten filmischer Darstellung sowie um die Aberkennung künstlerischer Autorinnenschaft gegenüber dem – im Fortgang des Texts wird es deutlich – ‚weiblichen‘ Subjekt der Rede. Dabei legt die Figur des ‚strukturalistischen Filmemachers‘ das Hauptaugenmerk auf das formale Konzept der Darstellung, deren Bedeutung nicht bereits durch das Interesse oder die Intention der Urheberin dieser Darstellung festgelegt sein dürfe. Als das ‚weibliche‘ Subjekt auf anschauliche Art und Weise erklärt, in ihrem Film ginge es um Ernährung und Verdauung und Tod, weil das englische Wort „to die“ auch in den Begriffen „diet“ und „digestion“ stecke, antwortet er: „then you are back to metaphors / and meanings / my work has no meanings beyond / the logic of its systems / [...]“<sup>378</sup> In der Tat, so entgegnet das Subjekt der Rede ironisch, kümmere sie die Bedeutung seiner Filme deshalb auch sehr wenig. Sie wende sich stattdessen gern der Erledigung im Haushalt anfallender Arbeiten zu. Ihre Reaktion wird daraufhin als Unfähigkeit interpretiert, „die Logik der Systeme“ verstandesmäßig zu erfassen, woraufhin das weibliche Subjekt, wieder ironisch, entgegnet: „I saw my failings were worthy / of dismissal I'd be buried / alive my works lost... [...]“<sup>379</sup> Zuletzt schlägt der männliche Filmemacher vor, sie könnten

---

<sup>376</sup> Schneemann 1979 (IS), S. 238.

<sup>377</sup> Vgl. Schneemann 1979 (IS), S. 237.

<sup>378</sup> Schneemann 1979 (IS), S. 239.

<sup>379</sup> Schneemann 1979 (IS), S. 239.

doch genau so gut Freund\_innen sein – „we can be friends / equally [...]“ –, woraufhin sie antwortet, im Sinne einer gleichberechtigten Beziehung könnten sie weder Künstler\_innen noch befreundet sein: „equally I said we cannot / be friends equally and we / cannot be artists equally“.<sup>380</sup> Offenbar geht es um die Frage danach, ob die Intention des künstlerischen Subjekts eine Rolle in Hinblick auf die Rezeption ihrer Arbeit spielen darf. Dabei wird anhand des fiktiven Gesprächsverlaufs deutlich, dass die Identifizierung des Künstlersubjekts als ‚Frau‘ im Kontext dieser Erzählung offenbar eine Reihe von Reaktionen auslöst, die sie, ob sie nun möchte oder nicht, zu adressieren und zu verarbeiten hat – ganz besonders dann, wenn sie ihre subjektive Erfahrung zum Ausgangspunkt und Gegenstand ihrer künstlerischen Arbeit erklärt. Angesichts der Tendenz ihres Gesprächspartners, der ‚Frau‘ als solcher die Fähigkeit zum abstrakt-logischen Denken abzusprechen und damit ihre Vorgehensweise auf einen Mangel zurückzuführen – was nichts anderes heißt, als ihren Arbeiten deren künstlerische Motivation abzusprechen – , kann aus Sicht des fiktiven ‚weiblichen‘ Subjekts von Gleichberechtigung ‚keine Rede sein‘. Wenn das vorgeblich ‚männliche‘ Subjekt sich von Begriffen der Emotion, der Intuition und der Inspiration im Sinne einer „Verherrlichung“ der Künstler\_innenpersönlichkeit freigesprochen hat,<sup>381</sup> so ließe sich in Anlehnung an die Überlegungen Nancy K. Millers zum „Tod des Autors“ (vergleiche Kapitel 3.1.2.) aus Sicht des ‚weiblichen‘ Subjekts entgegen, dass ihr die Autorität der schöpferischen Künstler\_innenpersönlichkeit dazu erst einmal zugesprochen worden sein müsste. Der Text, den Schneemann in ihrer Performance vorträgt, endet mit folgenden Worten, die sich auch auf eine bestimmte Etappe in ihrem Lebenslauf beziehen: „he told me he had lived with / a ‘sculptress’ I asked does / that make me a ‘film-makeress’? / Oh No he said we think of you / as a dancer“.<sup>382</sup> Schneemann, die in den 1960er Jahren in New York unter anderem auch mit dem *Judson Dance Theatre* kollaboriert hatte,<sup>383</sup> jedoch niemals als professionelle Tänzerin aufgetreten war, wird hier – insofern man sie als Subjekt der Rede identifizieren möchte – als Tänzerin eingestuft: eine Tätigkeit im Bereich der Kunstproduktion, in der Frauen möglicherweise eher akzeptiert wurden, weil sie ihrem traditionellen Status als Objekte künstlerischer Darstellung entsprach.<sup>384</sup> Wie aus einer Äußerung Schneemanns in einem 1988 veröffentlichten Interview mit

---

<sup>380</sup> Schneemann 1979 (IS), S. 239.

<sup>381</sup> „I have done away with / emotion intuition inspiration – / those aggrandized habits which / set artists apart from / ordinary people [...]“ Schneemann 1979 (IS), S. 239.

<sup>382</sup> Schneemann 1979 (IS), S. 239.

<sup>383</sup> Vgl. Schneider 1997, S. 33.

<sup>384</sup> In diesem Zusammenhang wird auch ein weiterer Grund dafür deutlich, weshalb Schneemann sich vor allem als bildende Künstlerin bezeichnet. Sie entspricht damit in Bezug auf ihre Performancearbeiten einer Forschungsmeinung, die die Ursprünge der Performance in der Malerei und nicht etwa in den darstellenden Künsten (im Tanz oder im Theater) verortet. Vgl. Bühler 2009, S. 58.

Scott MacDonald geschlussfolgert werden kann, bezieht sie sich mit ihrem Text nicht nur auf die Rezeption – beziehungsweise Marginalisierung – ihrer künstlerischen Arbeit durch die männlich geprägte Künstler\_innen-Avantgarde der 1960er Jahre, sondern auch auf deren (Nicht)Besprechung im Kontext feministischer Theorien der 1970er Jahre. So habe es sich bei dem Text tatsächlich um eine Nachricht gehandelt, mit der Schneemann sich an die Kritikerin und Kunsthistorikerin Annette Michelson wandte, die ihre Arbeiten bis dato nicht besprochen hatte: „It’s a double invention and transmutation: it’s not to a man but to a woman.“<sup>385</sup> So wie Schneemann Cézanne, unter anderem im Rahmen ihrer ersten *Interior Scroll*-Performance, zur Malerin erklärt und damit eine Umdeutung historischer ‚Tatsachen‘ vorgenommen hatte, so hebt sie an dieser Stelle rückblickend die Fiktionalität des Dialogs hervor, den sie als denkbare ‚authentische‘ Erinnerung des Autorinnensubjekts in ihrer zweiten *Interior Scroll*-Performance (und in ihrem Film *Kitch’s Last Meal*) präsentiert hatte. Interessanter als Schneemanns Behauptung, sie hätte sich mit diesem Text ‚tatsächlich‘ an eine Frau gewandt, erscheint mir allerdings die Reaktion auf dieses ‚Bekenntnis‘, das beispielsweise David Levi Strauss als „Aufsehen erregende Enthüllung“ („startling revelation“) beschreibt.<sup>386</sup>

Offenbar wird eine entsprechende Reaktion im Sinne einer Vorgehensweise herausgefordert, in deren Rahmen sich Schneemann einerseits als schöpferische Künstlerinnenpersönlichkeit inszeniert und andererseits auf der Konfrontation gesellschaftlich-patriarchaler Machtverhältnisse als Motivation ihrer künstlerischen Arbeit beharrt. So greift sie im Sinne einer Thematisierung speziell ‚weiblicher‘ Autorschaft auf eine dichotomische Unterscheidung zwischen ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ zurück und entwirft den anatomischen Raum des ‚weiblichen‘ Geschlechtsorgans als Ort eines – ‚geschlechtlich bestimmten‘ – „primären Wissens“. Es wäre denkbar, dieses Vorgehen, wenn auch nachträglich, auf Gayatri Spivaks Begriff des „strategischen Essentialismus“ hin zu lesen.<sup>387</sup> Dass Schneemanns künstlerische Arbeiten, jedenfalls im Resultat der vorliegenden Überlegungen, im Endeffekt auf eine Irritation entsprechender Zuschreibungen hinauslaufen, ändert jedoch nichts daran, dass die Aussagen, die die Künstlerin in diesem Zusammenhang trifft, in der Folge an einem Kriterium von ‚Wahrhaftigkeit‘ gemessen werden. Das Autobiographische als Aspekt ihres Schaffens verweist gleichermaßen auf die Fiktionalität der Darstellungen und bringt zur selben Zeit

---

<sup>385</sup> Schneemann, Carolee (1988): Interview mit Scott MacDonald. In: S. M., A Critical Cinema. Interviews with Independent Filmmakers. Berkeley: University of California Press, S. 143.

<sup>386</sup> Vgl. Strauss 2002, S. 317.

<sup>387</sup> Zum Konzept des Strategischen Essentialismus, der von der postkolonialen Theoretikerin Gayatri Spivak aus dekonstruktivistisch-marxistisch-feministischer Perspektive im Sinn der Notwendigkeit eines politisch handlungsfähigen und verantwortlichen Subjekts entwickelt wurde vgl. Spivak, Gayatri Chakravorty (2007 [1987]): Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Mit einer Einleitung von Hito Steyerl. Wien: Turia + Kant.

deren Glaubwürdigkeit als Ausdruck subjektiv-körperlicher Erfahrung ‚ins Spiel‘. Strategien ‚weiblicher‘ Autorschaft in den Arbeiten Carolee Schneemanns sowie in ihrem Sprechen darüber konfrontieren dabei den Status der ‚Frau‘ als Objekt künstlerischer Darstellung, wobei sie als Künstlerinnensubjekt ironischerweise ihren sexualisierten Körper ganz ‚wortwörtlich‘ zum Objekt ihres künstlerischen Schaffens macht. Der Text als fiktive Erinnerung an ein Gespräch zum Thema der Legitimation ihrer künstlerischen Vorgehensweise im Kontext einer Identifizierung (oder Verwechslung) des ‚weiblichen‘ Subjekts mit dessen sexualisiertem Körper wird in *Interior Scroll* ‚buchstäblich‘ durch den Körper der Performerin ‚hervor-gebracht‘, die gleichzeitig als Urheberin dieses Vorgangs der Be-Deutung in Erscheinung tritt: „To render the symbolic literal is to disrupt and make apparent the fetishistic prerogatives of the symbol by which a thing, such as a body or a word, stands by convention for something else.“<sup>388</sup> Schneemanns (Sprechen über ihre) künstlerische Arbeit provoziert in diesem Zusammenhang nicht nur als Behauptung (universell) ‚weiblicher‘ Autorschaft, sondern auch als ‚doppelte Autorschaft‘ im Kontext von Kunstmarktmechanismen und Vorstellungen künstlerischer „Größe“ (vergleiche Kapitel 3.2.) – das heißt als explizite Einflussnahme der Künstlerin auf die Rezeption ihres Werks. Sehr deutlich wird dies aus einer späteren Formulierung Schneemanns hinsichtlich des Texts, den sie 1977 in *Interior Scroll* verlas:

*You know, the text in Interior Scroll? This text is a secret letter to Annette Michaelson [sic!], because she somehow over all these years never got to see my work or my films, and I felt that she was a most important cultural historian that I would like to have consider my work.*<sup>389</sup>

Carolee Schneemanns Arbeiten und ihr Sprechen darüber begreife ich zusammenfassend und in Rekurs auf die Überlegungen Gabriele Brandstetters und Hans-Friedrich Bormanns zum Sprechen über Performance (Kapitel 2.3.) und Nancy K. Millers zu Strategien ‚weiblicher‘ Autorschaft (Kapitel 3.1.2.) als teilweise fiktionale autobiographische Performance(s) und den Versuch, sich über die selbst-ironische Darstellung ‚weiblicher‘ Erfahrung in die Archive der (nicht allein feministischen) Kunstgeschichte und -theorie einzuschreiben.

---

<sup>388</sup> Schneider 1997, S. 6.

<sup>389</sup> Schneemann 1998 (1997).

## 5. Ausblick: Disruptive Consciousness (2008) als ironisches Archiv

*My heroes had the heart to live their lives out on a limb.  
And all I remember is thinkin', I wanna be like them.  
Ever since I was little, ever since I was little it looked like fun.  
And there's no coincidence I've come.  
And I can die when I'm done.*

Mehr als dreißig Jahre nach ihrer zweiten *Interior Scroll*-Performance, am 12. Dezember 2008, ist Carolee Schneemann zu Gast bei der Veranstaltung *re.act.feminism – performancekunst der 1960er und 70er jahre heute* in Berlin. Ihre Performance beginnt mit der Einspielung von Gnarl's Barkleys Hit *Crazy*.<sup>390</sup> Zum Rhythmus der Musik tanzend betritt die Künstlerin das Dunkel einer Bühne, die über die Reihen der Zuschauer\_innen erhoben ist und nur durch eine Videoprojektion im Bühnenhintergrund sowie einen einzelnen Spot auf die Bühnenmitte erhellt wird. Der letzte Satz des fiktiven Dialogs, den die Künstlerin in *Interior Scroll* verlas, erscheint als Referenz auf diesen Tanz, als Schneemann zu einem späteren Zeitpunkt in der Performance ihren Film *Interior Scroll – The Cave* vorführt: „Oh No he said we think of you / as a dancer“.<sup>391</sup> Die Soundeinspielung (siehe obiges Zitat) stellt auf inhaltlicher Ebene einen Bezug zum Kontext einer Veranstaltung her, auf der die ‚Heldinnen‘ der Vergangenheit in Erscheinung treten und ihre Arbeiten als Beispiele „feministischer“ Performancekunst präsentiert werden, außerdem auch auf Schneemanns eigene Vorbilder, auf ihr „Maskottchen“ Cézanne, und in

---

<sup>390</sup> Gnarl's Barkley (2006): *Crazy*. In: G. B., St. Elsewhere. New York: Warner Music Group, Track 2. Der Bandname ist ein Wortspiel und ergibt sich aus einer Kombination des Namens der Basketball-Legende Charles Barkley mit dem englischen Verb „to gnarl“, zu übersetzen mit dem deutschen Verb „knurren“. Das dazugehörige Video basiert auf ineinander übergehenden schwarzen Formen vor weißem Hintergrund, die graphisch an die Faltbilder des Schweizer Hermann Rohrschach erinnern, die er für sein psychodiagnostisches Testverfahren, bekannt als so genannter „Rohrschachtest“, entwickelte, und die häufig mit den Theorien Freuds in Verbindung gebracht werden. Dieses Video wurde sehr populär und brachte dem US-amerikanischen Hip-Hop-Produzenten Danger Mouse und dem Sänger Cee-Lo Green im Jahr 2006 zwei *MTV Video Music Awards* ein.

<sup>391</sup> Schneemann 1979 (IS), S. 239.

Zusammenhang damit auf die Kindheitserzählungen der Künstlerin, ihren Selbstentwurf als psychisch und körperlich intaktes, schöpferisches Subjekt ...

*But maybe I'm crazy.*

*Maybe you're crazy.*

*Maybe we're crazy.*

*Probably?*

Schneemann spricht ins Mikrophon: „Are you ready to hear a mystery story, the mystery of early iconography? The question is: Where does performance start?“ Auf einer Projektion im Bühnenhintergrund erscheinen Bleistiftzeichnungen aus Schneemanns Kindertagen. Die Performance als ein Sprechen über ihr künstlerisches Werk oder, anders formuliert, Carolee Schneemanns künstlerisches Schaffen als Performance beginnt hier Mitte der 1940er Jahre – mit „Running Girl with Apple“ (1945), einer Zeichnung, die in der Monographie *Imaging her erotics* zwischen der Einleitung zu *Cézanne, She Was A Great Painter* und einer Notiz zu Schneemanns Performance *Americana / Ching Apple Pie* (1972 bis 2007) abgedruckt ist. Auch zu dieser Arbeit wird die Künstlerin im Fortgang ihrer Performance einen Film zeigen. Doch handelt es sich bei dieser „Performance“ überhaupt um eine Performance? Im Grunde genommen hält Schneemann ja einen Vortrag. Sie spricht über ihr eigenes Werk. Sie zeigt photographische Reproduktionen von Zeichnungen aus ihrer Kindheit und von Gemälden, die in den 1950er und 1960er Jahren entstanden, später präsentiert sie photographisches und filmisches Dokumentationsmaterial eigener Performances aus den 1960er, -70er, -80er und -90er Jahren in aktualisierter Schnitfassung und zuletzt ihre neueste Arbeit, *Infinity Kisses - The movie* (2008). Der Vortrag wirkt streckenweise wissenschaftlich-präzise, dann wieder spontan-unorganisiert; manchmal ernsthaft, zur selben Zeit aber auch stets humorvoll-ironisch. Die Künstlerin liest von einem Stapel Notizen ab oder spricht frei, sie schaltet zwischen den Bildern vor und zurück, erzählt Anekdoten. Es handelt sich um eine Auswahl von Arbeiten, die einen Einblick in das Gesamtwerk der Künstlerin geben soll, eine persönliche Einführung in das Œuvre Carolee Schneemanns und dessen „Ikonographie“. Eine kunsthistorische Vorlesung, die im Programmheft als „Performativer Vortrag“<sup>392</sup> angekündigt ist, und die sich schon deshalb tatsächlich als ‚Performance‘ ereignet – in einem wissenschaftstheoretischen Kontext, der es sich bereits seit längerer Zeit zur Gewohnheit gemacht hat, die Performativität seiner Verfahrensweisen herauszustellen: „THIS IS ONLY A TEXT“<sup>393</sup>

---

<sup>392</sup> Anonyma [Knaup, Bettina; Stammer, Beatrice E.] (2008): Ankündigung *re.act.feminism – performancekunst der 1960er und 70er jahre heute*. <http://www.reactfeminism.org/artists/schneemann.html> (letzter Zugriff am 23.04.2010).

<sup>393</sup> Bormann/Brandstetter 1999, S. 45.

Bezug nehmend auf einige weitere Zeichnungen benennt Schneemann zu Beginn ihres Vortrags eine Auswahl „ikonographischer Elemente“, die in den vorgestellten Arbeiten eine wiederkehrende Rolle spielen. Zuerst die Katze („one of the main iconographic elements“), unter anderem auf einer Darstellung mit dem Titel „The exuberating cat“ („Die ausgeflippte Katze“). Die Katze, die „pussy“, Kitch the cat, die neutrale Beobachterin in ihrem Film *Fuses* und nicht-menschliche Protagonistin in *Kitch's Last Meal* – die Katze als ewige Begleiterin Schneemanns, mit der gemeinsam die Künstlerin auch diese Performance beschließen wird: mit *Infinity Kisses – The movie* (2008). Dabei handelt es sich um die filmische Weiterverarbeitung und Erweiterung einer Installation aus 140 Photographien, *Infinity Kisses I* (1981-1987), auf denen Schneemann über einen Zeitraum von fünf Jahren die ‚Küsse‘ dokumentierte, mit denen ihre Katze Cluny sie am Morgen aufzuwecken pflegte – und nicht zuletzt auch um die erste Arbeit Schneemanns überhaupt, die von einem Museum in den Vereinigten Staaten käuflich erworben wurde.<sup>394</sup>

Als nächstes verweist die Künstlerin auf das für ihr Schaffen zentrale Vorgehen der Erweiterung formaler Grenzen, wie es im Rahmen der vorliegenden Überlegungen am Beispiel einiger ‚früher‘ Arbeiten besprochen wurde. Schneemann zeigt den Zuschauer\_innen die Zeichnung einer Straßenszene aus kindlicher ‚Perspektive‘ und fügt erläuternd hinzu: „The dimension of a formal space gets cut, this is about a more complex introduction of relationships.“ Das Publikum lacht. Dieses Vokabular gehört nicht zum Wortschatz eines Kindes. Hier resultiert die Autorinnenschaft Schneemanns im Rahmen eines „Erläuterns“ ihrer Arbeiten zunächst nicht in der Herstellung von ‚Autorität‘ oder ‚Deutungshoheit‘, sondern läuft offenbar und absichtlich auf das Gegenteil hinaus: Was der Kunsthistorikerin der historische Beleg zur Herleitung schöpferischer Genialität aus der Analyse frühester Dokumente, gerät im Sprechen der Künstlerin über ihr eigenes Werk – in der autobiographischen Darstellung als ‚Performance‘ – zu einer notwendigerweise selbst-ironischen Behauptung und Thematisierung von Vorgängen der Selbstinszenierung. Im Fortgang des Vortrags wird es ruhiger im Publikum. Schließlich geht es dann um die Arbeiten der erwachsenen Carolee Schneemann, die so aussehen wie das, „was wir uns angewöhnt haben, als Kunstwerk zu erleben und zu betrachten“;<sup>395</sup> vor allem aber nimmt die Präsentation der Künstlerin deutlicher gesellschafts- und/oder diskurskritische Züge an und lässt sich, so wäre zu vermuten, auf einfachere Weise in den Kontext einer „feministischen“ Bewegung einordnen. Statt Lachen Applaus. Dennoch bleibt die Präsentation verwirrend vieldeutig, uneins, durchzogen von ironischen Hinweisen und anekdotischen

---

<sup>394</sup> Vgl. Riley, Robert (2002 [2004]): *Infinity Kisses*. In: Carolee Schneemann, *Imaging her erotics. Essays, Interviews, Projects*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, S. 263.

<sup>395</sup> Hausendorf 2006, S. 97.



Erzählungen. Es stellen sich Bezüge auf das und innerhalb des Werks her, denen in ihrer Vielfältigkeit kaum zu folgen ist, auf die an dieser Stelle jedoch wenigstens ansatzweise und skizzenhaft eingegangen werden soll.

Als drittes und vorerst letztes „ikonographisches Element“ präsentiert Schneemann die (Hunde-)Leine („the leash“) – auf der entsprechenden Zeichnung natürlich getragen von einer Katze. Die Leine, die Linie, die Schnur taucht im Verlauf des Vortrags als Element in den photographischen Darstellungen sowohl ihrer Gruppenperformance *Water Light/Water Needle* (1966) als auch zu *Snows* (1967), einer Multimedia-Installations-Performance gegen den Vietnamkrieg, wieder auf. Anhand von zwei weiteren Zeichnungen präsentiert Schneemann das Motiv der Treppe, die durchbrochene Linie („the fragmented passage way of stairs“), als eine weitere Version dieses Elements ihrer Ikonographie. Deren Form erinnert unter anderem an eine Abbildung der ‚Schriftrolle‘ aus Schneemanns Performance *Interior Scroll* in ihrer Monographie aus dem Jahr 2002. Dort sieht man das Performance-Relikt aufgefaltet und senkrecht fixiert in einem Schaukasten aus Plexiglas.<sup>396</sup> Der Titel der Zeichnungen lautet „Staircase and Vase“ (1944). Sie sind in *Imaging her erotics* auf der ersten und sechsten Seite des Kapitels „Feminist Erotic Iconography“ abgedruckt, quasi das dieses Kapitel einleitende Interview mit Linda Montano ‚einrahmend‘, in welchem Schneemann ausführlich über ihre Kindheitserfahrungen spricht, und das in diesem Zusammenhang zitiert wurde (vergleiche Kapitel 4.2.1.).

Im nächsten Abschnitt ihres Vortrags zeigt die Künstlerin ein Landschaftsgemälde aus ihrer Studienzeit sowie ein Porträt ihres Partners James Tenney aus den 1950er Jahren, über das sie 1977 im selben Interview mit Linda Montano berichtet hatte: „There was great upset about his genitals appearing in the portrait.“<sup>397</sup> In der Performance leitet Schneemann die Darstellung dieser Arbeit nun mit der folgenden Aufforderung an das Publikum ein: „I like you all to please start looking at his cock. And then please notice the three cats.“ Die explizite Darstellung des nackten Körpers an sich mag aus heutiger Sicht keine besondere Aufmerksamkeit mehr erregen. Eine Privilegierung dieses Aspekts ihrer künstlerischen Arbeit im Sprechen darüber jedoch – wie Schneemann sie an dieser Stelle humorvoll ‚vorführt‘ – vermag nach wie vor von anderen Aspekten ihres Schaffens abzulenken. Schließlich zeigt die Künstlerin ein Portrait von Jane Brakhage, der Ehefrau desjenigen Filmemachers, dessen Film *Window Water Baby Moving*, wie in Kapitel 4.2.1. dargestellt, gemeinsam mit der Erfahrung einer aus ihrer Sicht gleichberechtigten Beziehung zu James Tenney den Anlass für ihre

---

<sup>396</sup> Vgl. die Abbildung in: Schneemann 2002 (IS), S. 151. Auf diese formale Ähnlichkeit wies Schneemann selbst in ihrer Performance *Remains To Be Seen* beim *Performance Saga*-Festival in Bern am 04. Dezember 2008 hin. Eine filmische Dokumentation dieser Performance wurde mir freundlicherweise durch Christopher Hewitt zur Verfügung gestellt; sie wird voraussichtlich im Rahmen einer weiteren *Performance Saga*-DVD-Edition von Andrea Saemann herausgegeben werden.

<sup>397</sup> Vgl. Schneemann 2002 (1982), S. 133.

Arbeit an *Fuses* gab. Zusammenfassend stellt Schneemann bezüglich ihrer Gemälde fest, aus Sicht ihrer Professoren habe es sich bei diesen künstlerischen Erzeugnissen um „schlechte Bilder“ gehandelt, und schließt, in Bezugnahme auf ihr Porträt der ‚Künstler-Ehefrau‘ Jane Brakhage: „This is also bad because she doesn’t look submissive, she is an angry nude.“ Eine Feststellung, mit der sie zur Besprechung von *Snows*, ihrem Anti-Kriegs-*Piece*, überleitet. Dort wiederholt sich zuletzt das Motiv der (Hunde-)Leine als Strick um den Hals einer Performerin, im Vortrag gefolgt von einer Abbildung Santa Claus’ – „the good version of Christ“ (vgl. Kapitel 4.2.1.) – auf dem Rentierschlitten...

Im Rahmen einer Veranstaltung, in der es um Vorgänge der „Wiederaneignung“ von Performancekunst der 1960er und -70er Jahre geht,<sup>398</sup> entwirft Schneemann keine allgemeine Ikonographie der Performance-Dokumentation, wie etwa RoseLee Goldberg sie im zitierten Gespräch mit der Zeitschrift *monopol* fordert (vergleiche Kapitel 3.2.2.). Jedoch präsentiert sie als geladene ‚Künstlerin‘ eine *persönliche* Ikonographie ihres eigenen Werks und betreibt ihre *eigene* (Kunst)Geschichtsschreibung. In dieser Performance präsentiert sich „Kommunikation durch Kunst“ nicht nur notwendigerweise auch, sondern in allererster Linie und ganz offensichtlich als „Kommunikation über Kunst“ (vergleiche Kapitel 2.1.), erscheint Theorie als Performance. Zum Format der Lecture-Performance bemerken Hans-Friedrich Bormann und Gabriele Brandstetter in ihrem Essay „An der Schwelle. Performance als Forschungslabor“ treffend: „So begibt sich d[ie] Performer[in] an den Platz de[r] Wissenschaftler[\_innen], ans Vortragspult der ‚Lecture‘ – und (be)treibt in wissenschaftlichem Diskurs und Erzählung, Abschweifung und Demonstration einen Grenzgang zwischen beiden Wissensbereichen [...]“.<sup>399</sup> Nicht zuletzt spricht Schneemann jedoch im Kontext der Veranstaltung als ‚weibliche‘ Künstlerpersönlichkeit über ihre Arbeiten. Anhand der Darstellungen zur Ikonographie ihres Werks – und diese ‚Vorstellung‘ macht die Ironie ihres Vortrags aus – schlägt sie eine Lesweise vor, deren Legitimität sich anhand ihrer Autorinnenschaft gleichzeitig *ent-* und *bekräftigt*.

Wenn Schneemann im weiteren Verlauf mit der Vorführung ihrer Filme beginnt, so bemerkt sie dazu, es handele sich um eine neu überarbeitete – und damit ‚gültigere‘ – Version der filmischen Dokumentation: „So any *Meat joy* footage that you’ve seen is bad. Try to throw it away and replace it.“ Diese nicht ganz ernst gemeinte Bemerkung betrifft sowohl Vorstellungen von ‚Original(ität)‘ im Sprechen über Kunst als auch die Angewohnheiten einer kapitalistischen Konsumgesellschaft – und damit den Bereich des Kunstmarkts – als Kontexte der künstlerischen ‚Produktion‘. Gleichzeitig tritt das filmische Dokumentationsmaterial als Gegenstand

---

<sup>398</sup> Vgl. Knaup/Stammer 2010.

<sup>399</sup> Bormann/Brandstetter 1999, S. 51.

der künstlerischen Bearbeitung, und diese Bearbeitung wiederum als Teil des künstlerischen Schaffens, in Erscheinung. Ein Verständnis, das unter anderem den vermeintlichen ‚Wahrheitsanspruch‘ solch dokumentarischen Materials in Frage stellt und das im Zusammenhang der vorliegenden Überlegungen zu *Fuses* – als Weiterentwicklung der künstlerischen Vorgehensweise Schneemanns in *Eye Body* – bereits aus früheren Äußerungen der Künstlerin konsequent abgeleitet werden kann (vergleiche Kapitel 4.2.). Die selbst-ironische Haltung Schneemanns in ihrer Performance verweist in diesem Kontext nicht zuletzt auch auf die Distanz zwischen Darstellung und Dargestelltem sowie auf die Zwiespältigkeit der ‚weiblichen‘ Künstlerpersönlichkeit, die hier wieder als Objekt ihres eigenen Schaffens in Erscheinung tritt. Dabei wird ganz offenbar auch die Künstlerinnenpersönlichkeit selbst ‚künstlich‘, und ist zuletzt die in Hinblick auf das vorliegende Thema vielleicht größte ‚Potentialität‘ von Performance erreicht: Die Betonung der Frage, was (oder wer) da vor und mit mir in einem irgendwie definierten Raum wahrnehmbar ist und wie es (wie sie) das, unter den Bedingungen die in diesem Raum möglicherweise herrschen, wird – und nicht die Frage danach, was etwas schlussendlich sei oder ‚bedeute‘. Das Autobiographische als Aspekt von Schneemanns Performance – wie auch ihrer künstlerischen Arbeit im Allgemeinen – bedeutet die Herstellung eines Selbst, das sich uneinheitlich und ohne Abschluss, immer nur fragmentarisch und niemals völlig glaubhaft herstellt: „Wenn sich ein Selbst konstituiert“, so Erika Fischer-Lichte in einem Aufsatz zur autobiographischen Performance, „dann als eine Frage, die immer nur auf andere Fragen, andere Handlungen, andere Geschichten verweist, jedoch nicht auf eine reale Person. Wenn von einem Selbst die Rede sein kann, dann nur vom Selbst als einem Rätsel.“<sup>400</sup> Schneemann holt zudem den Vorgang der Historiographisierung von Performance in ihre Arbeit hinein und adressiert auf ironische Weise die extensive Einflussnahme der ‚weiblichen‘ Autorin auf die Rezeption ihres Werks. Die relative Willkürlichkeit ihrer Selbstdarstellung, die Vielfältigkeit der Bezüge, die Unmöglichkeit der ‚eindeutigen‘ Identifizierung dessen, was im Rahmen ihrer Performance verhandelt wird, verweisen auf den Konstruktionscharakter der Künstler\_innenpersönlichkeit. Im Kontext einer Veranstaltung, in der Schneemann als Ikone der „feministischen“ Performancekunstgeschichte auftritt, betrifft diese Darstellung speziell den Konstruktionscharakter der ‚weiblichen‘ Künstlerpersönlichkeit und thematisiert Vorgänge der Wissensproduktion und der performativen Hervorbringung von etwas als ‚Kunst‘.

Mit dem Film *Infinity Kisses – The Movie* endete eine Performance, die Schneemann in ähnlicher Form bei einem Festivals am 04. Dezember 2008 in Bern

---

<sup>400</sup> Fischer-Lichte, Erika (2007 [2000]): Inszenierung von Selbst? Zur autobiographischen Performance. In: Inszenierung von Authentizität. Hg. v. E. F.-L., Christian Horn, Isabel Pflug, Matthias Warstat. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, S. 59-70, hier S. 70.

zeigte. Dieses Festival gehörte zum *Performance Saga*-Projekt, in dessen Rahmen die Initiatorin, Andrea Saemann, ihre Recherche über die Performancekunst von Frauen in Form zahlreicher ausführlicher Interviews mit Künstlerinnen zum Bestandteil ihres eigenen künstlerischen Schaffens sowie zum Ausgangspunkt einer Begegnung von Künstler\_innen, Wissenschaftler\_innen und Publikum erklärt. Eine solche Vorgehensweise kann im Kontext eines Begriffs der *künstlerischen Forschung* verortet werden, der seit mehreren Jahren sowohl im Bereich der wissenschaftlichen Auseinandersetzung als auch der künstlerischen (Performance) Praxis – zumindest im europäischen Raum – eine wichtige Rolle spielt. Aktuelle Veranstaltungen, Theorien und Projekte zur Vermittlung und (Neu)Aneignung von Performancekunst, wie *re.act.feminism* oder das *Performance Saga* Projekt, konzentrieren sich dementsprechend auf eine Verbindung künstlerischer und wissenschaftlicher „Wissensbereiche“.<sup>401</sup> Sie bieten dabei unter anderem einen Raum für die performative Verhandlung identitärer Zuschreibungen und stellen gleichzeitig – ganz besonders, wenn sie sich thematisch auf eine entsprechend definierte Auswahl von Künstler\_innen beziehen – einen Reibungspunkt dar, an dem sich eine solche Verhandlung entfaltet. Überlegungen in Hinblick auf die performativen Aspekte wissenschaftlicher Verfahrensweisen sowie die künstlerische Auseinandersetzung mit entsprechenden Prozessen der Wissensverhandlung oder -produktion laufen damit meiner Ansicht nach nicht zuletzt auch auf die Frage hinaus, welche Rolle die Herstellung des Autor\_innen-Subjekts (oder ‚subjektiver Identitäten‘ überhaupt) in einer wie auch immer vorstellbaren Verhandlung, Organisation und ‚Materialisierung‘ (Archivierung) von ‚Wissen‘ spielt oder spielen könnte, und welche soziopolitischen Implikationen damit in Zusammenhang stehen. In ihrer Thematisierung der autobiographischen Performance als Archiv stellt Elaine Aston die Frage:

*If what remains is not the material art object but the (shared) experience, cannot we [...] understand and accept this as a different way of archiving: as one not dependent on an archival collection of the permanent, but one that embraces the possibility of the performing, storytelling body as archive [...]?*<sup>402</sup>

Mit welcher Kraft oder auf welche Weisen, so ließe sich diese Frage reformulieren, vermag sich das Konstrukt einer (möglicherweise körperlich oder sogar geschlechtlich definierten) ‚Subjektivität‘ zukünftig in die Prozesse der Wissensproduktion einzuschreiben? Welche ‚Subjekte‘ von ‚Wissen‘ sind vorstellbar

---

<sup>401</sup> Vgl. FN 402 der vorliegenden Arbeit.

<sup>402</sup> Aston, Elaine (2002): *Feminist Performance as Archive*. Bobby Baker's 'Daily Life' and *Box Story*. In: *On Archives and Archiving*. Performance Research Volume 7 No. 4. Hg. v. Richard Gough, Heike Roms, Centre for Performance Research, University of Aberystwyth. New York: Routledge, S. 78-85, hier: S. 81.

und ertragbar? Wie wäre eine Performance zu nennen, in der es der Künstlerin einerseits darum geht, den Spielraum der Be-Deutungen zu erweitern, andererseits aber auch darum, Bedeutungen festzuschreiben und die Flüchtigkeit des Ereignisses durch die Herstellung einer Narration zu überschreiten, die sich als subjektive Theorie in einen Wissensdiskurs einschreibt? Der Titel von Schneemanns Performance lautete: *Disruptive Consciousness* – eine Besinnung, ein Bewusstsein, das spaltet, stört, zerreißt, Unruhe stiftet. Eine Besinnung auf Vergangenes, die Unruhe stiftet? Ein Bewusstsein, das gespalten ist, weil es sich selbst zerreißt? Ein Bewusstsein, das Unbehagen schafft.

## 6. Editorische Notiz

Weil im Rahmen dieser Arbeit die zeitliche beziehungsweise historische Verortung sprachlicher Aussagen im Allgemeinen von großer Wichtigkeit ist, wird in den Fußnoten, falls vorhanden und vom Jahr der zitierten Veröffentlichung abweichend, das Jahr der Erstveröffentlichung oder Originalausgabe mindestens beim erstmaligen Zitieren mitangegeben. Obwohl dies in wissenschaftlichen Arbeiten unüblich ist, bevorzuge ich dabei zum Zwecke der Unterscheidung und zur besseren Einordnung von Aussagen und Texten der Künstlerin selbst, falls vorliegend, das jeweilige Entstehungsjahr. Aussagen der Künstlerin im Rahmen von Interviews führe ich im Sinne meiner Argumentationsweise auf die Autorinnenschaft Carolee Schneemanns zurück. Weitere Angaben zur Zitierweise finden sich im Quellenverzeichnis.

Zur (schrift)sprachlichen-politischen Verwendung von Begriffen: Ich verwende bei generischen geschlechtlichen Benennungen *im Singular* grundsätzlich die weibliche Form und *im Plural* den so genannten Gender Gap/Unterstrich, sofern ich nicht explizit und ausschließlich von sich selbst als weiblich bzw. männlich identifizierenden Personen spreche. Die genannte, auf Steffen Kitty Hermanns Aufsatz „Performing the Gap. Queere Gestalten und geschlechtliche Aneignung“ (vergleiche: <http://arranca.org/ausgabe/28/performing-the-gap>, letzter Zugriff am 23.04.2010) zurückgehende, Schreibweise soll die maskuline Vergeschlechtlichung des geläufigen generischen Plurals markieren und unterlaufen und außerdem auf die Leerstellen verweisen, an denen Personen, die aus dem binären Schema heteronormativer Bezeichnungspraxen herausfallen, ihren (sprachlichen) Nicht-Ort haben. Darüber hinaus soll mit dem Gap herausgestellt werden, dass „die ‚Leerstelle‘ Geschlecht von unterschiedlichen Dominanzverhältnissen, Machtpraktiken und Diskursen erst gefüllt wird.“ (Dietze, Gabriele; Hornscheidt, Antje; Palm, Kerstin; Walgenbach, Katharina (2007): Einleitung. In: *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*. Hg. v. G. D. u.a. Opladen und Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich, S. 7-22, hier: S.16.). Andererseits werde ich darauf verzichten, die Subjektive ‚Mann‘ und ‚Frau‘ beziehungsweise die Adjektive ‚weiblich‘ und ‚männlich‘ an allen Stellen gesondert zu markieren, es sei denn, ich beziehe mich explizit auf ihre (De)Konstruktion. Dies geschieht aus Gründen der besseren Lesbarkeit; dass ich beide Kategorisierungen weder biologistisch noch ontologisch verstehe, sollte aus der Argumentation meiner Arbeit deutlich werden.

## 7. Quellenverzeichnis

### A. Literatur

### B. Andere Medien

### C. Carolee Schneemann – eigene Texte und Interviews mit der Künstlerin

### A. Literatur

Sofern mir das Jahr der Erstveröffentlichung bzw. der Originalausgabe vorliegt und von der zitierten Veröffentlichung abweicht, habe ich es im Folgenden in eckigen Klammern vermerkt.

Aston, Elaine (2002): *Feminist Performance as Archive. Bobby Baker's 'Daily Life' and Box Story*. In: *On Archives and Archiving. Performance Research Volume 7 No. 4*. Hg. v. Richard Gough, Heike Roms, Centre for Performance Research, University of Aberystwyth. New York: Routledge, S. 78-85.

Auslander, Phillip (2005): *Zur Performativität der Performancedokumentation*. In: *After the Act. Die (Re)Präsentation der Performancekunst*. Hg. v. Barbara Clausen. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, S. 21-34.

Austin, John L. (1979 [1962]): *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Stuttgart: Reclam.

Balzac, Honoré de (1989 [1830]): *Sarrasine*. Berlin: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag.

Barthes, Roland (1983 [1964]): *Rhetorik des Bildes*. In: *Theorie der Fotografie III 1945-1980*. Hg. v. Wolfgang Kemp. München: Schirmer-Mosel Verlag, S. 138-149.

Barthes, Roland (1983): *Cy Twombly*. Berlin: Merve Verlag.

Barthes, Roland (2000 [1968]): *Der Tod des Autors*. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Stuttgart: Reclam, S. 185-193.

- Blaschke, Bernd; Sollich, Robert; Warstat, Mathias (2006): Evokationen ästhetischer Erfahrung. Programmatik und Produktion. In: Sprachen ästhetischer Erfahrung. Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie Bd. 15 H. 2. Hg. v. Gert Mattenklott u. Martin Vöhler. Berlin: Akademie-Verlag, S. 151-154.
- Bormann, Hans-Friedrich; Brandstetter, Gabriele (1999): An der Schwelle. Performance als Forschungslabor. In: Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung. Hg. v. Hanne Seitz. Bonn: Kulturpolitische Gesellschaft e. V. (= Dokumentation 54), S. 45-55.
- Brontë, Charlotte (1991 [1853]): Vilette. Zürich: Manesse-Verlag.
- Bühler, Kathleen (2009): Autobiografie als Performance. Carolee Schneemanns Experimentalfilme. Zürcher Filmstudien. Hg. v. Christine N. Brinckmann. Marburg: Schüren Verlag.
- Butler, Judith (1991 [1990]): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Clausen, Barbara (2005): After the Act – Die (Re)Präsentation von Performancekunst. In: After the Act. Die (Re)Präsentation von Performancekunst. Hg. v. B. C. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, S. 7-21.
- Dietze, Gabriele; Hornscheidt, Antje; Palm, Kerstin; Walgenbach, Katharina (2007): Einleitung. In: Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität. Hg. v. G. D. u.a. Opladen und Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich, S. 7-22.
- Duggan, Lisa; Hunter, Nan D. (1995): Sex Wars: Sexual Dissent and Political Culture. New York: Routledge.
- Duncan, Carol (1993 [1975]): When Greatness is a Box of Wheaties. In: C. D., The Aesthetics of Power. Essays in Critical Art History. Cambridge: Cambridge University Press, S. 121-132.
- Fischer-Lichte, Erika (2001): Wahrnehmung und Medialität. Einleitung. In: Wahrnehmung und Medialität. Hg. v. E. F.-L., Christian Horn, Sandra Umathum, Matthias Warstat. Tübingen: A. Francke Verlag, S. 11-28.



Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Fischer-Lichte, Erika (2007 [2000]): Inszenierung von Selbst? Zur autobiographischen Performance. In: Inszenierung von Authentizität. Hg. v. E. F.-L., Christian Horn, Isabel Pflug, Matthias Warstat. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, S. 59-70.

Foucault, Michel (1966): Les mots et les choses. Une Archéologie des sciences humaines. Paris: Éditions Gallimard.

Goldberg, RoseLee (1988 [1979]): Performance Art. From Futurism to the Present. London: Thames and Hudson.

Greenfield, Jerome (1974): Wilhelm Reich vs. the U.S.A.. New York: W. W. Norton and Company.

Grögel, Katrin (2008): The Body of Work. Booklet DVD Performance Saga. Interview 04. Carolee Schneemann. Hg. v. Andrea Saemann, K. G. Zürich: Verlag für zeitgenössische Kunst.

Hausendorf, Heiko (2006): Gibt es eine Sprache der Kunstkommunikation? Linguistische Zugangsweisen zu einer interdisziplinären Thematik. In: Sprachen ästhetischer Erfahrung. Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie Bd. 15 H. 2. Hg. v. Gert Mattenklott u. Martin Vöhler. Berlin: Akademie-Verlag, S. 65-98.

Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias; Winko, Simone (2000): Einleitung. Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. J. u.a. Stuttgart: Reclam, S. 181-184.

Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias; Winko, Simone (2000): Einleitung. Nancy K. Miller: Wechseln wir das Thema/Subjekt. Die Autorschaft, das Schreiben und der Leser. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. F. J. u.a. Stuttgart: Reclam, S. 247-250.

Kant, Immanuel (2003 [1790]): Kritik der Urteilkraft. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

- Krämer, Sybille (2006): Die ‚Rehabilitierung der Stimme‘. Über Oralität hinaus. In: Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Hg. v. Doris Kolesch, S. K. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 269-295.
- Lacan, Jacques (1975 [1936/1949]): Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: Schriften, Bd. 1. Ausgew. u. hg. v. Norbert Haas. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 61-70.
- Mattenklott, Gert; Vöhler, Martin (2006): Vorwort. In: Sprachen ästhetischer Erfahrung. Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie Bd. 15 H. 2. Hg. v. G. M. u. M. V. Berlin: Akademie-Verlag, S. 11-16.
- Meyer, Helge (2008): Schmerz als Bild. Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art. Bielefeld: transcript.
- Miller, Nancy K. (2000 [1985]): Wechseln wir das Thema/Subjekt. Die Autorschaft, das Schreiben und der Leser. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Stuttgart: Reclam, S. 251-274.
- Morgan, Robin (1970): Sisterhood Is Powerful. An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement. New York: Vintage.
- Murphy, Jay (2002 [1997]): Assimilating the Unassimilable: Carolee Schneemann in Relation to Antonin Artaud. In: Carolee Schneemann, Imaging her erotics. Essays, Interviews, Projects. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, S. 227-231.
- Nochlin, Linda (1988 [1971]): Why Have There Been No Great Women Artists? In: L. N., Women, Art, and Power and Other Essays. New York: Harper & Row, S. 145-178.
- Phelan, Peggy (2005): Überblick. In: Kunst und Feminismus. Hg. v. Helena Reckitt. Berlin: Phaidon Verlag, S. 15-46.
- Reich, Wilhelm (1971 [1933/1942]): Massenpsychologie des Faschismus. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch.

- Rich, Adrienne (1986 [1983]): *Blood, Bread, and Poetry: The Location of the Poet*.  
In: A.R., *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-1985*. New York:  
W. W. Norton and Company.
- Riley, Robert (2002 [2004]): *Infinity Kisses*. In: Carolee Schneemann, *Imaging her  
erotics. Essays, Interviews, Projects*. Cambridge, Massachusetts: The MIT  
Press, S. 263.
- Schlenzka, Jenny (2009): *Performance-Spezial Teil 2. Round Table: Live is life*.  
Interview mit Marina Abramović, Adam Pendleton, RoseLee Goldberg. In:  
*monopol. Magazin für Kunst und Leben* Bd. 11, S. 42-47.
- Schneider, Rebecca (1997): *The Explicit Body in Performance*. London: Routledge.
- Schneider, Rebecca (2001): *Archives. Performance Remains*. In: *On Maps and  
Mapping. Performance Research Volume 6 No. 2*. Hg. v. Richard Gough.  
Centre for Performance Research, University of Aberystwyth: Routledge, S.  
100-108.
- Sontag, Susan (1982 [1964]): *Gegen Interpretation*. In: *S. S., Kunst und Antikunst*.  
24 literarische Analysen. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuchverlag, S.  
11-22.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2007 [1987]): *Can the Subaltern Speak?*  
*Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Mit einer Einleitung von Hito  
Steyerl. Wien: Turia + Kant.
- Stein, Gertrude (1977 [1934]): *Plays*. In: *Last Operas and Plays*. Hg. v. Carl Van  
Vechten. Reprint. London: The Johns Hopkins University Press, S. XXIX-  
LII.
- Steinberg, Leo (1996 [1983]): *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in  
Modern Oblivion*. Chicago: Chicago University Press.
- Stiles, Kristine (2002): *The painter as an instrument of real time*. In: Carolee  
Schneemann, *Imaging her erotics. Essays, Interviews, Projects*.  
Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, S. 3-16.

- Strauss, David Levi (2002 [1996]): Love Rides Aristotle through the Audience: Body, Image and Idea in the Work of Carolee Schneemann. In: Carolee Schneemann, *Imaging her erotics. Essays, Interviews, Projects*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, S. 317-325.
- Tecklenburg, Nina (2010): Telling Performance. Zur (Ent-)Mythisierung der Aufführung. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript zur Tagung *MachtTheaterWissenschaft / The Making of a Theory: Theatre, Science, Power* des Sonderforschungsbereichs *Kulturen des Performativen* an der Freien Universität Berlin am 05.02.2010. Vorauss. Veröffentlichung im transcript Verlag Bielefeld. Zitiert m. freundl. Genehm. d. Autorin.
- Toepfer, Karl (1996): Nudity and Textuality in Postmodern Performance. In: *Performing Arts Journal* No. 54 (09/1996), S. 76-91.
- Verwoert, Jan (2004): Für und wider das Visuelle. Verändert ein ‚Pictorial Turn‘ die Prämissen von Medienkritik? In: *Die Visualität der Theorie vs. Die Theorie des Visuellen. Eine Anthologie zur Funktion von Text und Bild in der zeitgenössischen Kultur*. Hg. v. Nina Möntmann, Dorothee Richter. Frankfurt a. M.: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, S. 13-29.
- White, Hayden (1973): *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore und London: Johns Hopkins University Press.

## **B. Andere Medien**

- Anonyma [Knaup, Bettina; Stammer, Beatrice E.] (2008): Ankündigung *re.act.feminism – performancekunst der 1960er und 70er jahre heute*. <http://www.reactfeminism.org/artists/schneemann.html> (letzter Zugriff am 23.04.2010).
- Burmester, Jörn J.; Feigl, Florian (2010): Burmester und Feigl präsentieren Performancekunst. Projektankündigung für eine Veranstaltungsreihe im Roten Salon der Volksbühne Berlin. [http://www.performerstammtisch.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=478:volksbuehne-berlin-burmester-und-feigl-praesentieren-performancekunst&catid=37:berlin&Itemid=55](http://www.performerstammtisch.de/index.php?option=com_content&view=article&id=478:volksbuehne-berlin-burmester-und-feigl-praesentieren-performancekunst&catid=37:berlin&Itemid=55) (letzter Zugriff am 21.04.2010).

- Büscher, Barbara (2009): Lost & Found. Performance und die Medien ihres Archivs. In: Beweglicher Zugang – Eine Eröffnung. map e-Journal No. 1, S. 1-16. <http://www.perfomap.de/current/ii.-archiv-praxis/lost-and-found1> (letzter Zugriff am 05.05.2010).
- Glueck, Grace (1996): Of a Woman's Body as Both Subject and Object. In: The New York Times, 06.12.1996. <http://www.nytimes.com/1996/12/06/arts/of-a-woman-s-body-as-both-subject-and-object.html?scp=1&sq=of%20a%20woman%60s%20body%20as%20both%20subject%20and%20object&st=cse> (letzter Zugriff am 21.04.2010).
- Gnarls Barkley (2006): Crazy. In: G. B., St. Elsewhere. New York: Warner Music Group, Track 2.
- Harding, Sandra (1991): Subjectivity, experience and knowledge: An epistemology from/for rainbow coalition politics. In: S. H., Elvira Scheich, Maria Osietzki. 'Multiple Subject'. Feminist Perspectives on Postmodernism, Epistemology and Science. Diskussionspapier 3 - 1991, Hamburger Institut für Sozialforschung, S. 8-25. <http://www.his-online.de/Download/Forschungsberichte/000-0-00000-0391-0.pdf> (letzter Zugriff am 23.04.2010).
- Hermann, Steffen Kitty (2003): Performing the Gap. Queere Gestalten und geschlechtliche Aneignung. In: Arranca! Ausg. 28 (11/2003), S. 22-26. <http://arranca.org/ausgabe/28/performing-the-gap> (letzter Zugriff am 23.04.2010).
- Knaup, Bettina; Stammer, Beatrice E. (2010): re.act.feminism-performancekunst der 1960er&70er Jahre heute. In: Beweglicher Zugang – Eine Eröffnung. map e-Journal No. 1. <http://perfomap.de/current/ii.-archiv-praxis/re.act.feminism> (letzter Zugriff am 22.04.2010).
- Kubitza, Anette (2010 [2001 u. 2002]): Fluxus, Flirt, Feminist? Carolee Schneemann, Sexual Liberation and the Avant-garde of the 1960s. In: n.paradoxa: international feminist art journal Bd. 15, 16. Hg. v. Katy Deepwell. KT press online edition, S. 15-29. <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/nparadoxaisue15and16.pdf> (letzter Zugriff am 21.04.2010).

Rich, Adrienne (1979): *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*. <http://www.nbu.bg/webs/amb/american/5/rich/writing.htm> (letzter Zugriff am 09.05.2010).

Saemann, Andrea; Grögel Katrin (Hg.) (2007-2008): *Performance Saga. Interviews 01-08. Begegnungen mit Wegbereiterinnen der Performancekunst*. DVD-Edition mit Textheften. Zürich: Verlag für zeitgenössische Kunst.

### **C. Carolee Schneemann – eigene Texte und Interviews mit der Künstlerin**

Die folgenden Texte von und Interviews mit Carolee Schneemann sind aus Gründen der Übersichtlichkeit nach dem jeweiligen Jahr der zitierten Veröffentlichung geordnet und einzeln aufgeführt. Sofern die entsprechenden Angaben vorliegen, ist zum Zwecke der zeitlichen Verortung in eckigen Klammern das Entstehungsjahr von Texten und Interviews angegeben, alternativ das Jahr der Erstveröffentlichung oder Originalausgabe. Diese Zeitangaben verwende ich in Fußnoten als Siglen, das heißt bei häufigerem Zitieren der gleichen Quelle werden sie neben dem Nachnamen der Künstlerin und dem Jahr der Veröffentlichung in runden Klammern angegeben. Beispielsweise: Schneemann 1979 (1960-1962). Falls, wie in wenigen Ausnahmen der Fall, mehrere Quellen über die gleichen Jahresangaben verfügen, greife ich auf eine aus dem jeweiligen Titel abgeleitete Sigle zurück, die dann in den Fußnoten ebenso in runden Klammern angegeben ist. Beispielsweise: Schneemann 1979 (EB).

Schneemann, Carolee (1979): *More than meat joy. Performance works and selected writings*. Hg. v. Bruce R. McPherson. Kingston, New York: McPherson & Company.

Darin:

- (1979 [1960-1962]): *From The Notebooks 1958-1963: 1960-1962*, S. 13-14.
- (1979 [1962-63]): *From The Notebooks 1958-1963: 1962-1963*, S. 9-11.
- (1979 [1974]): *Istory of A Girl Pornographer*, S. 192-195.
- (1979 [1979 EB]): *Eye Body*, S. 52-53.
- (1979 [1979 IS]): *Interior Scroll*, S. 234-239.
- (1979 [1979 MJ]): *Meat joy*, S. 62-87.

- Schneemann, Carolee (1988): Interview mit Scott MacDonald. In: S. M., A Critical Cinema. Interviews with Independent Filmmakers. Berkeley: University of California Press.
- Schneemann, Carolee (1994): Carolee Schneemann. In: Special Section. Ages of the Avant-Garde. Performing Arts Journal Vol. XVI No 1. Hg. v. Bonnie Marranca, Gautam Dasgupta. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, S. 18-21.
- Schneemann, Carolee (1998 [1997]): Conversation with Carolee Schneemann. Interview mit Odili Donald Odita. PLEXUS Art & Communication. <http://www.plexus.org/connect/> (letzter Zugriff am 24.04.2010).
- Schneemann, Carolee (1999 [1979]): Performance and the Body. Interview mit Robert Coe. In: Conversations on Art and Performance. Hg. v. Bonnie Marranca, Gautam Dasgupta. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, S. 330-336.
- Schneemann, Carolee (1999 [1991]): Carolee Schneemann. Interview mit Andrea Juno, In: A. J., V. Vale. Angry Women. New York: Juno Books, S. 66-77.
- Schneemann, Carolee (2001): Other Voices. An Interview with Carolee Schneemann. Interview mit Michael Bracewell. In: Frieze Magazine No 62. [http://www.frieze.com/issue/print\\_article/other\\_voices/](http://www.frieze.com/issue/print_article/other_voices/) (letzter Zugriff am 24.04.2010).
- Schneemann, Carolee (2001 [2001 P]): Performance. Interview met Carolee Schneemann. Interview mit Sven Lütticken und Pieter Overweel. In: Kunstlicht. Tijdschrift voor beeldende kunst, beeldcultuur en architectuur Jhg. 22 Nr. 4. Vrije Universiteit Amsterdam, S. 35-40. <http://www.tijdschriftkunstlicht.nl/site/index.php/archief/26-performance-jrg-22-2001-nr-4> (letzter Zugriff am 24.04.2010).
- Schneemann, Carolee (2002): Imaging her erotics. Essays, Interviews, Projects. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Darin:
- (2002 [1963]): 'Maximus at Gloucester': A Visit to Charles Olson, S. 52-53.
  - (2002 [1975]): Cézanne, She Was A Great Painter. Unbroken Words to Women – Sexuality Creativity Language Art Istory. Auszug, S. 145.
  - (2002 [1977]): Interview with Kate Haug, S. 21-44.

- (2002 [1979]): Eye Body: 36 Transformative Actions, S. 54-59.
- (2002 [1982]): Interview with Linda Montano, S. 131-134.
- (2002 [1989]): On Censorship: Interview with Aviva Rahmani, S. 211-215.
- (2002 [1991]): Interview with ND, S. 113-126.
- (2002 [1993]): Interview with Carl Heyward, S. 196-207.
- (2002 [2002 IS]): Interior Scroll, S. 150-161.

Schneemann, Carolee (2007): Voicefile zur Ausstellung WHACK! Art and the Feminist Revolution, 04.03. – 16.07.2007 im Geffen Contemporary des Museum of Contemporary Art in Los Angeles. <http://www.moca.org/wack/?p=214> (letzter Zugriff am 20.04.2010).

Schneemann, Carolee (2008 [2003]): Interview mit Chris Regn und Andrea Saemann. In: A. S., Katrin Grögel. Performance Saga. Interview 04. Begegnungen mit Wegbereiterinnen der Performancekunst. DVD mit Textheft. Zürich: Verlag für zeitgenössische Kunst (= edition fink).

Schneemann, Carolee (2009 [2008]): Iconographic Mystery: A conversation with Carolee Schneemann. Interview mit Dagmar Reichert. In: Ctrl+P. Journal of Contemporary Art No. 14, S. 16-18. [http://www.ctrlp-artjournal.org/pdfs/CtrlP\\_Issue14.pdf](http://www.ctrlp-artjournal.org/pdfs/CtrlP_Issue14.pdf) (letzter Zugriff am 24.04.2010).

Schneemann, Carolee: [www.caroleeschneemann.com](http://www.caroleeschneemann.com) (letzter Zugriff am 21.04.2010).