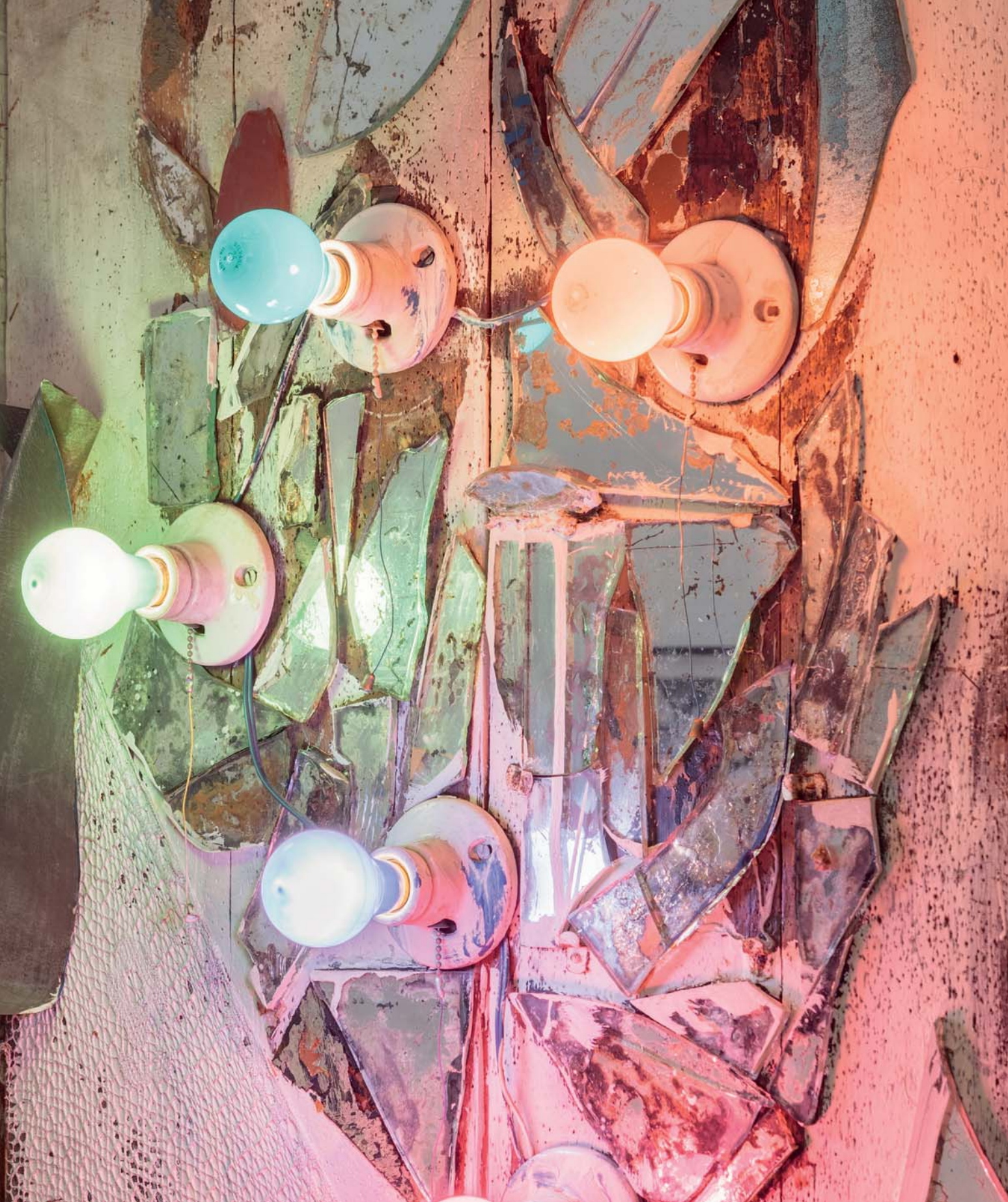


Carolee Schneemann
Kinetische Malerei



Carolee Schneemann
Kinetische Malerei

Herausgegeben von
Sabine Breitwieser

für das
Museum der Moderne Salzburg

Texte von
Sabine Breitwieser, Branden W. Joseph,
Mignon Nixon, Ara Osterweil,
Judith Rodenbeck und Carolee Schneemann



Museum der Moderne
Salzburg

Prestel

München • London • New York

Inhaltsverzeichnis

- 7 Vorwort
- 9 Danksagung
Sabine Breitwieser
- 12 Kinetische Malerei:
Carolee Schneemanns Medien
Sabine Breitwieser
- 26 Unklare Tendenzen:
Carolee Schneemanns Ästhetik der
Mehrdeutigkeit
Branden W. Joseph
- 44 Schneemanns Politik des Persönlichen
Mignon Nixon

- 55 Werke und Texte der Künstlerin
- 56 Frühe Landschafts- und Porträtmalerei, Stilleben, 1955–1961
- 74 Assemblagen, 1960–1966
- 92 Boxen, 1960–1965
- 104 Performances, Filme, fotografische und grafische Arbeiten, 1962–1977
- 105 *Glass Environment for Sound and Motion*, 1962
- 110 *Chromelodeon (4th Concretion)*, 1963
- 116 *Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera*, 1963
- 122 *Lateral Splay*, 1963
- 124 *Newspaper Event*, 1963
- 130 *Meat Joy*, 1964
- 146 Carolee Schneemanns Kino: Das Bild mit Welt füllen
Ara Osterweil
- 152 *Fuses*, 1964–1967
- 154 *Viet-Flakes*, 1965
- 156 *Noise Bodies*, 1965
- 158 Schneemanns Kristall: *Water Light/Water Needle*
Judith Rodenbeck
- 165 *Water Light/Water Needle*, 1965–1966
- 176 Carolee Schneemann and Alex V. Sobolevski, 1965
- 178 *Body Collage*, 1967
- 180 *Snows*, 1967
- 190 *Round House*, 1967
- 194 *Illinois Central* und *Illinois Central Transposed*, 1968–1969
- 200 *Naked Action Lecture*, 1968
- 202 *Plumb Line*, 1968–1971
- 204 *Portrait Partials*, 1970
- 205 *Life Books*, 1970–1990er-Jahre
- 208 *London Notebooks*, 1971–1973
- 214 *Parts of a Body House*, 1966–1972
- 220 *Sexual Parameters Chart I–III*, 1969–1975
- 224 *Exercise for Couples*, 1972
- 225 *Aggression for Couples*, 1972
- 226 *Kitch's Last Meal*, 1973–1978
- 228 *Up to and Including Her Limits*, 1973–1976
- 240 *Cézanne, She Was a Great Painter (Unbroken Words to Women—Sexuality Creativity Language Art Istory)*, 1975
- 244 *Nude on Tracks, Parallel Axis/Lying Down*, 1973–1974
- 246 *Interior Scroll*, 1975/1977
- 254 *ABC—We Print Anything—In the Cards*, 1976–1977
- 258 Werke 1980–2000
- 259 *Correspondence Course*, 1980–1983
- 260 *Infinity Kisses I (Cluny)*, 1981–1987
- 262 *Infinity Kisses II (Collage Edition, Vesper)*, 1990–1998
- 263 *Lebanon Series*, 1981–1999
- 270 *Venus Vectors*, 1986–1988
- 272 *Video Rocks*, 1987–1988
- 274 *Impressing*, aka *Cock and Vulva Prints*, 1987–1995
- 275 *Scroll Painting with Exploded TV*, 1990–1991
- 276 *Cycladic Imprints*, 1990–1993
- 277 *Unexpectedly Research*, 1992
- 278 *Mortal Coils*, 1994–1995
- 280 *Vulva's Morphia*, 1995
- 282 *Vesper's Pool*, 1999–2000
- 284 *More Wrong Things*, 2000
- 286 *Terminal Velocity*, 2001
- 288 *Dark Pond*, 2001
- 290 *Devour*, 2003–2004
- 292 *SNAFU*, 2004
- 293 *Infinity Kisses – The Movie*, 2008
- 294 *Precarious*, 2009
- 296 *Flange 6rpm*, 2011–2013
- 298 Anhang
- 299 Biografie
- 301 Einzelausstellungen
- 303 Gruppenausstellungen
- 309 Performances
- 312 Bibliografie
- 323 Biografien der Autorinnen und Autoren
- 324 Werke in der Ausstellung
- 332 Impressum / Bildnachweis



Carolee Schneemann in New York
vor *Sir Henry Francis Taylor*, 1961
Foto: Michael Glass

Vorwort

Die vorliegende Publikation erscheint in Zusammenhang mit der Ausstellung *Carolee Schneemann. Kinetische Malerei* am Museum der Moderne Salzburg, einer umfassenden Rückschau auf das bahnbrechende Werk der Künstlerin, Choreografin, Experimentalfilmerin, Performerin und Autorin. Schneemanns Arbeiten wurden in Ausstellungen auf der ganzen Welt gezeigt; der Stellenwert ihrer Kunst und ihr Einfluss auf nachfolgende Künstlergenerationen, vor allem im Bereich der Performance-Kunst, sind schon lange Zeit ein nicht mehr wegzudenkender Teil der Kunstgeschichte. Ihr Werk, das inzwischen mehr als sechs Dekaden und entsprechend zahlreiche Werke umfasst, ist jedoch weitaus vielfältiger und komplexer als bisher bekannt. Ziel dieses Projektes war es daher, auf Basis einer profunden wissenschaftlichen Vorarbeit zahlreiche bislang wenig bekannte und vernachlässigte Arbeiten zugänglich zu machen, diese mit den bereits kanonisierten Werken in einen Zusammenhang zu stellen und Schneemanns Werk dadurch insgesamt einer Neubewertung zu unterziehen. Im Zentrum steht dabei Carolee Schneemanns Verständnis von *Kinetischer Malerei*, ein Begriff der von der ausgebildeten Landschaftsmalerin im Zuge der von ihr ausformulierten Praxis einer körper- und zeitbezogenen, generell einer intermedialen Kunst entwickelt wurde.

Ausgehend von Schneemanns frühen Porträts und Landschaftsbildern der 1950er-Jahre werden in der Ausstellung und Publikation die Entwicklung zu ihren *Painting Constructions* und Assemblagen der 1960er-Jahre aufgezeichnet. «Ich wollte sehen lernen», bemerkt die Künstlerin, die bald begann, ihre malerischen Untersuchungen der Figur in der Landschaft mit kunsthistorischen Forschungen zu verbinden. Sie fing an, für sie bedeutungsvolle Fotografien und Alltagsgegenstände in ihre Gemälde und Objekte zu integrieren. Anstelle ihrer subjektiven künstlerischen Gestaltung integrierte sie früh ungewöhnliche Methoden in ihren Arbeitsprozess wie zum Beispiel den Einsatz von Feuer. Von diesen Arbeiten wird ein Bogen zu ihren radikalen Performances und experimentellen Filmen bis zu den kinetischen multimedialen Installationen gespannt. Schneemanns Wunsch, die Malerei über die Leinwand hinauszutragen, wurde früh deutlich und so dehnte sie ihre Untersuchungen bald auf andere Medien wie Choreografie, Tanz, Performance, Fotografie und Film aus. Schneemann war eine wichtige Protagonistin der Avantgardeszene in Downtown New York die in den Bereichen Happening und Event aufblühte und dabei die unterschiedlichen Disziplinen miteinander verschränkte. Als Mitbegründerin des bekannten Judson Dance Theater war sie die erste bildende Künstlerin, die dort zahlreiche Choreografien schuf. Wie die anderen Künstlerinnen und Künstler in dieser experimentellen Szene versuchte sie, die Malerei in das wirkliche Leben hinein und auf Aktionen in Raum und Zeit auszuweiten. Schneemann begann, motorisierte Elemente in ihre *Painting Constructions* zu integrieren und bald wurde sie selbst Teil des Bildes, das sie gleichzeitig als Künstlerin schuf. «Kann ich zugleich das Bild und die Bild-Erschafferin sein?», fragte sich Carolee Schneemann in dieser Zeit. Dieser emanzipatorische wie ebenso sinnliche Geist manifestierte sich auch in Filmen, Tänzern, kinetischen Theaterstücken und Performances, die ebenfalls eine Erweiterung von Malerei darstellen. Als Reaktion auf die Darstellung von Sexualität vornehmlich aus der Perspektive männlicher Künstler widmete sich Schneemann von nun an in ihren Werken selbst dieser Thematik. Aufgrund des Einsatzes ihres eigenen nackten Körpers und der Überschreitung konventioneller Grenzen stellten ihre Arbeiten oft eine Herausforderung für dominierende

Interpretationsweisen dar und wurden manchmal als Provokation wahrgenommen. Schneemann nutzte früh elektronische Medien für ihre Arbeiten und entwickelte in ihren multimedialen Installationen, an denen sie noch immer arbeitet, eine eigene Bildsprache, mit der die Betrachterinnen und Betrachter genauso in ihren Bann gezogen werden wie bei ihren früheren Live-Performances.

Im einführenden Aufsatz der Publikation versuche ich die Entwicklung des Werks von Carolee Schneemann mit Blick auf den Einsatz unterschiedlicher Medien, Disziplinen und Genres schlaglichtartig im Kontext der *Kinetischen Malerei* zu beleuchten. In der Folge widmet sich Branden W. Joseph, der als beratender Kurator ganz wesentlich zur Ausstellung beigetragen hat, allgemeinen Themen des Bildes und warum «Unordnung», ein Konzept, das weit in die Kunstgeschichte zurückreicht, eine Qualität darstellt. Carolee Schneemann verstand ihre künstlerische Praxis stets als eine kritische und sie scheute sich nicht, politische Themen direkt anzusprechen. Mignon Nixon widmet sich in ihrem Aufsatz am Beispiel der bekannten Experimentalfilme *Fuses* (1964–1967) und *Viet-Flakes* (1965) diesem bislang viel zu wenig beachteten Aspekt in Schneemanns Werk, insbesondere, wie darin das Persönliche in die Sphäre des Politischen gebracht und gleichzeitig Politik persönlich gemacht wird. Im Abbildungsteil sind grundlegende Texte von Carolee Schneemann zu ihren Arbeiten veröffentlicht. Darin thematisch integriert sind zwei Fokusaufsätze: Judith Rodenbeck widmet sich der Performance *Water Light / Water Needle* (1966) und wie Schneemann darin, inspiriert von einem Aufenthalt in Venedig, mittels Sprache, Farbe, Bewegung und Komposition ihre Bildsprache entwickelt. Ara Osterweil analysiert die experimentellen Filme der Künstlerin im Verhältnis zu ihren Performance-Arbeiten und dem Avantgarde-Kino der USA in den 1960er-Jahren. Anlässlich dieses Projekts wurde Catherine Damman mit einer umfassenden Recherche beauftragt, deren beeindruckendes Ergebnis im Anhang in Form von Schneemanns umfangreicher Biografie mit den wichtigsten Ereignissen in ihrem Leben, einer Ausstellungs- und Performance-Geschichte sowie einer Bibliografie veröffentlicht ist. Im Verbund mit dem großzügigen Werkteil dieser Publikation wird damit erstmals ein umfassendes Bild von Carolee Schneemanns Wirken präsentiert, das – wie ich hoffe – zur Vermittlung der außergewöhnlichen Leistungen dieser Künstlerin ein wichtiger Beitrag sein.

Sabine Breitwieser
Direktorin und Kuratorin

Danksagung

Die Ausstellung und begleitende Publikation *Carolee Schneemann. Kinetische Malerei* wurden von langer Hand vorbereitet und verdanken sich einer Vielzahl von Personen, ohne deren Mitwirkung dieses Vorhaben nicht so erfolgreich hätte umgesetzt werden können. Zuallererst möchte ich Carolee Schneemann meinen innigsten Dank aussprechen für ihre Bereitschaft, so intensiv mit mir und allen anderen Projektbeteiligten an diesem großen Vorhaben zu arbeiten. Die wiederholten Besuche in ihrem wunderschönen Haus in New Paltz im Bundesstaat New York kulminierten meist darin, dass wir erneut ein noch kaum bekanntes und beeindruckendes Werk in ihrem Studio ausheben konnten, wobei Carolee uns stets mit großer Geduld, Offenheit und warmerherziger Gastfreundlichkeit begegnete. Die inzwischen über mehrere Jahre währende Zusammenarbeit mit ihr zählt zu den schönsten Momenten in meiner beruflichen Laufbahn als Kuratorin und Museumsdirektorin.

Zahlreiche Leihgeber haben uns für die Dauer der Ausstellung wichtige Werke anvertraut: Zunächst gilt mein Dank der Künstlerin selbst und ihrer Galerie P.P.O.W in New York, die als Hauptleihgeber auftreten. Ich danke dem Museum of Modern Art in New York und dem Direktor Glenn D. Lowry, sowie Christophe Cherix, Chief Curator of Drawings and Prints, Stuart Comer, Chief Curator of Media and Performance Art, und Ann Temkin, Chief Curator of Painting and Sculpture, für die Leihgabe von zwei Hauptwerken der Künstlerin. In diesem Zusammenhang möchte ich auch meiner früheren Kollegin Connie Butler danken, derzeit Chief Curator am Hammer Museum in Los Angeles, mit der ich während unserer gemeinsamen Zeit als Chief Curators am MoMA die Installation *Up to and Including Her Limits* (1973–1976) abteilungsübergreifend erwerben konnte. Erica Papernik-Shimizu, Assistant Curator am Media und Performance Art Department des MoMA, war schließlich eine unersetzbare Stütze bei der Realisierung der Leihgabe. Ebenso gilt mein Dank dem mumok – museum moderner kunst stiftung ludwig in Wien und der Direktorin Karola Kraus; der Tate in London mit Nicholas Serota, Direktor, und Francis Morris, Director of Collection, International Art; der Stanford University und den Special Collections at the Getty Research Institute sowie Peter P. Blank, Leiter der Art & Architecture Library, und Robert G. Trujillo, Direktor und Frances and Charles Field Curator of Special Collections. Schließlich danke ich den zahlreichen privaten Leihgebern der Ausstellung und der Generali Foundation als Leihgeberin der meisten Filme und Videos und eines wichtigen kinetischen Werks von Schneemann.

Zu großem Dank verpflichtet bin ich Professor Branden W. Joseph von der Columbia University in New York, der meinen Enthusiasmus für Carolee Schneemanns Werk und die Überzeugung mit mir teilte, dass dieses in einer großen Retrospektive und einem umfangreichen Buch einer Neubestimmung unterzogen werden muss. Trotz zahlreicher anderer Verpflichtungen erklärte er sich bereit, als beratender Kurator mitzuwirken und sich mit mir und der Künstlerin in einer Reihe von Arbeitstreffen mit dem Werk auseinanderzusetzen. Sein profundes Wissen und seine wissenschaftliche Akribie, aber auch seine Neugier trugen zu spannenden Auseinandersetzungen bei, die eine große Bereicherung für das gesamte Projekt waren. Gemeinsam haben wir auch die weiteren Autorinnen des Katalogs ausgewählt, Mignon Nixon, Ara Osterweil



Meat Joy, 16.–18. November 1964,
Performance, Judson Dance Theater,
Judson Memorial Church, New York, NY, US
Von links: Stanley Gochenouer,
Dorothea Rockburne, James Tenney (Hände),
Carolee Schneemann
Foto: Al Giese

und Judith Rodenbeck, denen ich sehr verbunden bin, dass sie ihre Erkenntnisse über das Werk von Schneemann mit uns teilen. Catherine Damman hat als Recherche Assistentin wichtige Grundlagen für das Projekt erarbeitet und dabei ungemein großes Engagement gezeigt; sie wurde dabei von Katie Langjahr unterstützt.

Die Galerie P.P.O.W mit Wendy Olsoff und Penny Pilkington sowie der Galerie-direktorin Anneliis Beadnell waren eine nicht wegzudenkende Unterstützung bei der Organisation von Ausstellung und Publikation, und ihnen allen gebührt ein ganz großes Dankeschön. Andy Archer hat uns als Leiter des Studios von Carolee Schneemann in allen Belangen unterstützt und vor allem auch für ihr Wohlergehen gesorgt. Lori Zippay, Direktorin von Electronic Art Intermix, und Andrew Lampert von den Anthology Film Archives in New York haben mit uns an der Herstellung neuer High-definition-Videotransfers einiger Filme von Schneemann gearbeitet, sodass wir diese in der bisher besten Qualität präsentieren können.

Obwohl ich an diesem Projekt schon zu arbeiten begonnen habe, als ich noch in New York gelebt und bevor ich die Direktion des Museums in Salzburg übernommen habe, hat dieses rasch eine solche Dimension angenommen, dass es bald der tatkräftigen Unterstützung mehrerer kompetenter Mitarbeiterinnen bedurfte. Tina Teufel hat sich nach meinem Antritt in Salzburg gleich bereit erklärt, gemeinsam mit Branden W. Joseph und mir an der Ausstellung mitzuarbeiten. Schließlich ist Andrea Lehner als Assistentin für den Katalog dazugestoßen, die sich insbesondere um die Texte von Schneemann gekümmert hat, während wir zu dritt in regelmäßigen Arbeitsbesprechungen den detaillierten Inhalt des Katalogs festgelegt haben. Ich danke den beiden ganz herzlich sowie dem gesamten Team, insbesondere Susanne Greimel, unserer Registrarin, und den Technikern für die intensive und erfolgreiche Zusammenarbeit an der Ausstellung.

Zum Abschluss möchte ich dem International Honorary Board, das für ein Benefizdinner zu Ehren von Carolee Schneemann von mir ins Leben gerufen worden ist, meinen ganz herzlichen Dank aussprechen. Zahlreiche Persönlichkeiten haben sich schon beim ersten Gespräch zur Unterstützung von Ausstellung und Katalog bereit erklärt: allen voran Thaddaeus Ropac, der zusätzlich ein Werk von Andy Warhol für die Benefizauktion in höchst uneigennütziger Manier gestiftet hat; Corinne und Gert-Rudolf Flick, London/Salzburg; Agnes Gund, New York; Brigitte und Arend Oetker, Berlin; Rudolf Scholten, Wien; Jerry I. Speyer, New York; Anne und Wolfgang Titze, Arosa; sowie Senator Gerhard Lenz, Salzburg; Sarah Peters, New York, und zahlreiche weitere Einzelpersonen, die im Anhang der Publikation genannt werden. Die Unterstützung, die mein Vorhaben mit Carolee Schneemann durch diese Persönlichkeiten erfahren hat, bedeutet mir sehr viel und ich betrachte diese als große Auszeichnung.

Sabine Breitwieser



Self-portrait, 1955
Öl auf Leinwand

Ich musste diese Nacktheit von der Leinwand wegbringen, das gefrorene Fleisch der kunsthistorischen Verbindung von Wahrnehmungserotik und einer unverrückbaren sozialen Position.¹

Weil ich in Wirklichkeit Malerin – Medienkünstlerin – bin, muss es irgendein zwingendes Material geben, das nur live dargestellt werden kann, sodass ich ein Werkzeug der Echtzeit werde.²

Carolee Schneemann

Kinetische Malerei: Carolee Schneemanns Medien

Sabine Breitwieser



Girl on the stage, on her knees,
1940er-Jahre
Kinderzeichnung
Bleistift, Kugelschreiber,
Farbkreide auf Papier

In diesem Aufsatz wird der Versuch unternommen, die Entwicklung des Werks von Carolee Schneemann mit Fokus auf den Einsatz unterschiedlicher Medien, Disziplinen und Genres schlaglichtartig zu überblicken – von ihren frühen Porträts und Landschaftsmalereien über Assemblagen und die Verwendung von Feuer als malerischem Material bis hin zu ihren bahnbrechenden Performances, experimentellen Filmen und den großräumigen Installationen, in denen elektronische Medien eine wichtige Rolle einnehmen. In die Kunstgeschichte ist Schneemann bis dato vor allem als Pionierin der Performance-Kunst eingegangen. Der Umstand, dass eine Künstlerin in den 1960er-Jahren in ebenso selbstbestimmter wie provokanter Weise (weibliche) Sexualität und Lust in ihrer Arbeit thematisierte, löste zahlreiche Kontroversen aus. Die entscheidende Rolle Schneemanns bei der Etablierung einer feministischen Kunstpraxis, der Stellenwert ihrer *Painting Constructions* in Verbindung mit ihren Choreografien und Performances und ihre noch nicht hoch genug eingeschätzten Experimentalfilme sind nur einige der Facetten ihres Schaffens, deren Neubewertung überfällig ist. Inzwischen überspannt ihr Werk sechs Dekaden und hat sich im Zuge gesellschaftlicher und technischer Neuerungen immer wieder neu definiert. Im Zentrum ihrer künstlerischen Auseinandersetzung steht indes ein sich ebenso stetig erweiternder Begriff von Malerei, der sich trotz oder besser gesagt aufgrund der interdisziplinären Praxis von Schneemann als «Malerei in Bewegung» genauer bestimmen ließe.

Von Kinderzeichnungen zum (Selbst)Porträt

Carolee Schneemann wurde 1939 in Fox Chase im Nordosten von Philadelphia im Bundesstaat Pennsylvania geboren. Ihr Vater war Landarzt, ihre Mutter kümmerte sich um die Familie, und als ältestes Kind (mit einem Bruder und einer Schwester) war sie für die Probleme und Aktivitäten ihrer jüngeren Geschwister verantwortlich und hatte Hausarbeitspflichten. Eine ihrer zahlreichen Zeichnungen, die sie im Alter von vier oder fünf Jahren schuf, veröffentlichte sie später auf dem Cover ihres feministischen Künstlerbuches mit dem Titel *Cézanne, She Was a Great Painter* (1974–1976). Während ihrer Highschool-Zeit ging Carolee Schneemann von zu Hause weg und reiste mit einem Stipendium der Organisation Experiments in International Living, das sie sich selbst beschaffte, nach Pueblo in Mexiko. Sie verbrachte kurze Zeit an der Putney School in Vermont, aus der sie ihre Familie wieder herausnahm, weil diese ihnen zu fortschrittlich schien.³ Mit 16 Jahren erhielt sie ein volles Stipendium⁴ für das Bard College in Annandale-on-Hudson im Bundesstaat New York, um dort Kunst zu studieren. 1954, ein Jahr bevor sie sich in Bard einschrieb, malte sie ein Selbstporträt, in dem sie selbstbewusst aus dem Bild zur Betrachterin beziehungsweise zum Betrachter blickt. Aus Schneemanns Erzählungen wird deutlich, dass eine junge Frauenpersönlichkeit wie sie in dieser Zeit am Bard College⁵ wenig Unterstützung für ihre Interessen fand.

1 Carolee Schneemann, «Interview with Kate Haug», in: *Wide Angle*, Bd. 20, Nr. 1 (1977): 20–49. Wiederveröffentlicht in: *Carolee Schneemann. Imaging her Erotics*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2003, 28.

2 Carolee Schneemann, «Interview with Carl Heyward», in: *Art Papers*, Bd. 17, Nr. 1 (Januar–Februar 1993): 9–16. Wiederveröffentlicht in: *Schneemann. Imaging her Erotics*, 196.

3 E-Mail-Korrespondenz der Autorin mit Carolee Schneemann im Juni 2015.

4 Bei einem «full scholarship» werden Unterkunft, Verpflegung und die Studiengebühr übernommen.

5 Heute zählt das Bard College zu den wichtigsten und innovativsten Ausbildungsstätten in den USA.



Willem de Kooning, *Excavation*, 1950
Öl auf Leinwand
The Art Institute of Chicago.
Mr. and Ms. Frank G. Logan Purchase
Prize Fund; restricted gifts of
Edgar J. Kauffmann, Jr., and Mr.
and Ms. Noah Goldowsky, Jr.



Jackson Pollock
und Lee Krasner, 1950
Fotografie
von Hans Namuth

Louis Schanker war der einzige Lehrer, der ihre Hinwendung zur Kunst anerkannte, aber anstatt ihr Talent in der Malerei zu fördern, zeigte er ihr, wie man Knoblauch für den Salat zubereitet.⁶ Ihr Philosophielehrer entmutigte sie, über Simone de Beauvoir zu arbeiten, und schlug ihr vor, sich doch besser «Meistern» wie Jean-Paul Sartre zu widmen. Schließlich wurde sie aufgrund von ihr gemalter Selbstporträts als Akt – es standen keine anderen Modelle für Aktstudien zur Verfügung – vom Bard College verwiesen. Dass Schneemann für ihre männlichen Kollegen nackt Modell saß, wurde hingegen nicht beanstandet. Sie setzte ihr Studium mit einem anderen Stipendium an der School of Painting and Sculpture der Columbia University in New York fort. 1955 lernte sie dort James (Jim) Tenney kennen, einen angehenden Komponisten, der an der Juilliard School studierte, mit dem sie dann dreizehn Jahre verheiratet war. Über Tenney traf sie in dieser Zeit auch auf den Experimentalfilmer Stan Brakhage, der ein enger Freund wurde, sich dabei allerdings – laut Schneemann – in tiefem Konflikt befand, wie er seine intellektuelle Freundschaft mit Jim und mit ihr teilen sollte und wie Schneemann die erwartete weibliche unterstützende Rolle erfüllen sollte. Indem sie 1958 nicht den später bekannten Filmemacher, sondern dessen Frau Jane malte, setzte Schneemann bereits früh mit ihrer Malerei ein Zeichen in Hinblick auf die Rolle von Frauen in der Kunst. Trotz aller Widrigkeiten schloss Schneemann ihr Kunststudium an der Columbia University⁷ und 1960 schließlich auch am Bard College, an das sie zurückkehrte, erfolgreich ab.

Von der Figur in der Landschaft zu *Painting Constructions* im Umfeld des Abstrakten Expressionismus und der Experimentalmusik

Von Mitte der 1950er- bis Anfang der 1960er-Jahre widmete sich Schneemann vor allem der Landschaftsmalerei, einem anspruchsvollen Genre, das zur gegenständlichen Kunst zählt. «[Ein] Lehrer mit einem oberflächlichen Blick für mein Temperament legte mir nahe, mich mit den Expressionisten zu befassen ... im Besonderen mit Kokoschka. Mein Blick fiel aber sofort auf Cézanne; die Präzision des Aktes der Malerei als Raum zu wirken, war unvergleichlich», schreibt die Künstlerin in einem Statement aus dem Jahr 1963.⁸ Sie verweist darin aber auch auf eine weitere Figur, die in dieser Zeit für sie von weitreichendem Einfluss war: auf den «Biomathematiker» D'Arcy Thompson,⁹ dessen Schriften sie bestärkten, ein Formenvokabular auf der individuellen Wahrnehmung und Interpretation natürlicher Phänomene auszubilden. Schneemann fühlte sich selbst, wie sie schreibt, als «Teil der Natur; es war eine lebendige, expressive, rege Welt, die manchmal auf [ihre eigenen] Wünsche regierte».¹⁰ In *Summer I (Honey Suckle)* (1958), einer expressiv und rhythmisch gemalten Naturdarstellung, verdeutlicht sie ihre Bildvorstellungen der menschlichen Existenz in einer «berauschend natürlichen Welt». Schneemann arbeitete damals direkt neben Tenneys Atelier, dessen von Dissonanz und Fragmentierung bestimmte Musikübungen sie regelmäßig hörte. Tenney widmete sich in seinen Studien vor allem der Klaviermusik von Charles Ives, der mit dem Zufallsprinzip arbeitete und in seinen Kompositionen Polytonalität und -rhythmik einsetzte, um aus dem historischen Aufbau der traditionellen Americana-Musik, die durch simultane Tonebenen und nicht-traditionelle

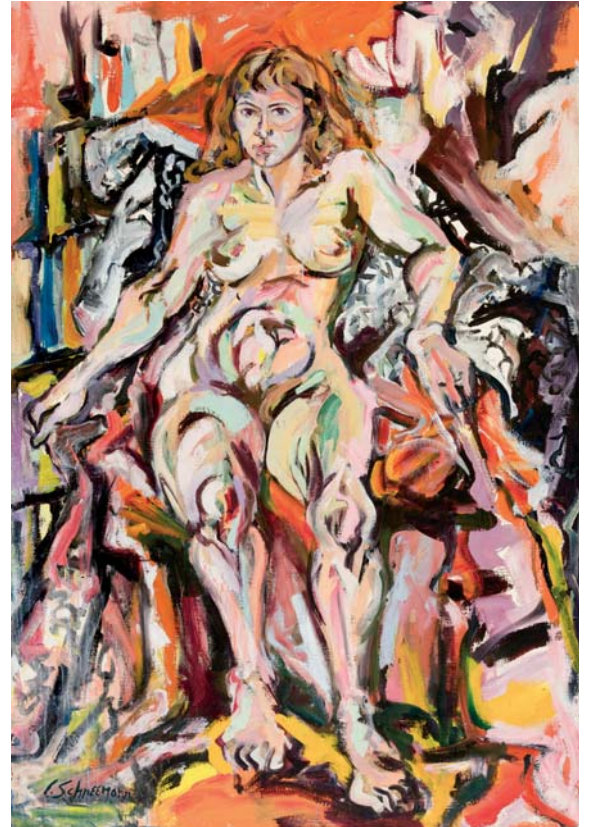
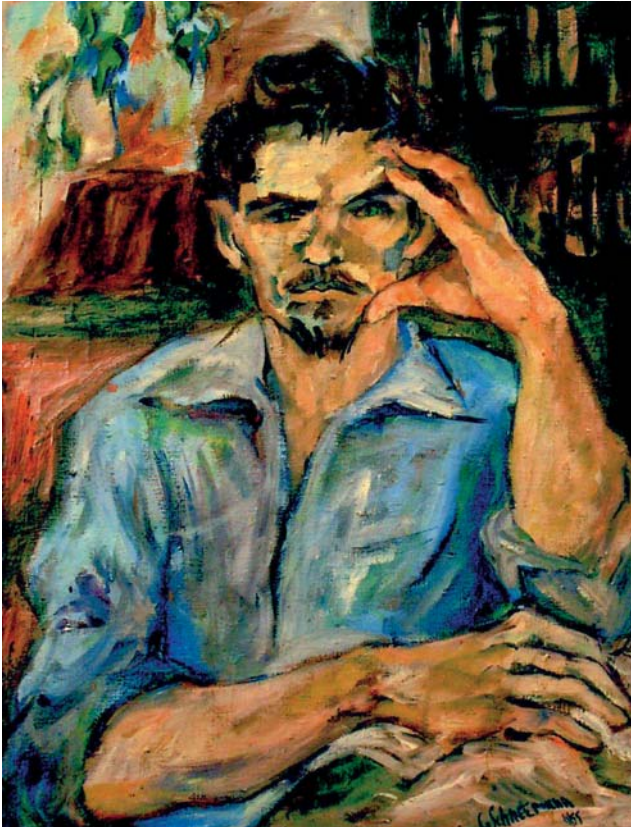
⁶ E-Mail-Korrespondenz der Autorin mit Carolee Schneemann im Juni und September 2015: «Er zeigte mir wie man Knoblauch für den Salat zubereitet und er zeigte mir das erste Beispiel eines Künstlers, der in einem Loft, voll mit Bildern und Kunstmaterialien, in New York City lebt.»

⁷ An der Columbia University hebt Schneemann ihren Professor Andre Racz (1916 Cluj, Rumänien – 2008 Englewood, NJ) hervor, der sie im Aktzeichnen unterrichtete.

⁸ «Statement by C. S.», 1963, in: *Carolee Schneemann. Early & Recent Work*, Ausst.-Kat., New York: Max Hutchinson Gallery, New Paltz: Documentext, 1982, unpag.

⁹ Sir D'Arcy Wentworth Thompson (1860–1948) war ein schottischer Biologe und Mathematiker.

¹⁰ *Schneemann. Early & Recent Work*.



Portrait of J.T., 1955
Öl auf Leinwand

Portrait of Jane Brakhage, 1958
Öl auf Leinwand



Mill Forms—Eagle Square, 1958
Öl auf Leinwand



Colorado House, 1962 Detail
Holz, Keilrahmen, Draht, Fell,
Streifen von bemalter Leinwand, Flaschen,
Besenstiel, Glasscherben, Flagge,
Fotografie, Sperrholzplatte als Basis

Instrumentalisierung in eine Kakophonie fragmentiert wurde, etwas Neues zu machen. Unter dem Eindruck von Paul Cézannes malerischen Texturen, die den Prozess des Malens durch die sichtbaren Spuren des Farbauftrags transparent halten, und den aleatorischen Schemata der Musik zeichneten sich in dieser Phase erste Konturen von Schneemanns *Kinetischer Malerei* ab, die durch die Begegnung mit der New York School geschärft werden sollten.

In den 1950er-Jahren hatte der Abstrakte Expressionismus in seinen amerikanischen Spielarten bereits die Welt erobert.¹¹ Jackson Pollock wurde 1949 in der Zeitschrift *Life* als der «größte lebende Maler in den Vereinigten Staaten»¹² gefeiert. *Action Painting* war der Begriff, der durch den einflussreichen Kunsthistoriker Harold Rosenberg für die neue informelle, abstrakte Kunst zunächst definiert wurde. Die Leinwand wurde nicht mehr als eine Fläche gesehen, auf der ein Gegenstand wiedergegeben werden sollte, sondern als eine Arena, als Ort eines Ereignisses. «Die neue Malerei hat alle Unterschiede zwischen Kunst und Leben beseitigt», schrieb Rosenberg 1952.¹³ Clement Greenberg, der zweite kanonbildende Kunsthistoriker dieser Ära, favorisierte wiederum formale und technische Aspekte, und erklärte «die rein bildhaften und abstrakten Eigenschaften eines Kunstwerks»¹⁴ als die einzig gültigen. Er sprach sich dagegen aus, dass Malerei versucht, die Wirklichkeit nachzuahmen oder narrativ zu sein, und favorisierte den Purismus des Mediums sowie Merkmale wie Flachheit und formatfüllende Allover-Malweise. In einem Brief an Stan Brakhage im Februar 1956 berichtet Schneemann, dass sie in New York im «Arkanum der Maler» war, dem legendären Club, sich lange mit Willem de Kooning unterhalten hat und dort «alle diese Berühmtheiten traf, was [sie] hin- und hergerissen hat».¹⁵ Eine der wenigen präsenten Künstlerinnen dieser Zeit, die Bildhauerin Marisol,¹⁶ erlebte sie bei einer Diskussion im Artists' Club als einzige Frau unter Männern, mit einer Maske vor dem Gesicht und kaum sprechend. Obwohl ihr die männlich dominierte New York School kein sinnvolles Rollenbild für ihre eigene künstlerische Position eröffnete, ist in den frühen Gemälden Schneemanns deren Einfluss deutlich sichtbar, beispielsweise in *Aria Duetto (Cantata No. 78, 1957)*.

Im Sommer des gleichen Jahres schreibt sie dem Schriftsteller Jack Ludwig, einem ihrer Lehrer am Bard College, von ihren Eindrücken in den Bergen von Colorado, wo sie mit Tenney in einer Hütte lebte. Selbstbewusst berichtet sie, dass – obwohl sie von anderen Malern vor dieser spektakulären Landschaft gewarnt wurde – «sie das selbstverständlich schafft». «Ich kann alles verwenden, wenn es mir wichtig genug ist.» Das Bild, schreibt sie, «lodert auf, jetzt, da es gefällt», und sie führt weiter aus:

«Das Problem der Geste und Karikatur, über das wir einmal gesprochen haben, ist sehr evident in dieser Art von Landschaft. Um in Worte zu fassen, was ich versuchen möchte: Ich möchte das Wesentliche neu inszenieren. Die Zerrbilder in so vielen zeitgenössischen Bildern rühren von emotionalen Effekten her, folglich ist genau diese Effektivität Gegenstand der Malerei. Die Technik ist nicht mehr der Form verschrieben, die Form ist

11 Zur politischen Dimension des Abstrakten Expressionismus siehe Serge Guilbaut, *Wie New York die Idee der Modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg*, Dresden: Verlag der Kunst, 1997. Englische Originalausgabe: *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago: University of Chicago Press, 1983.

12 «Jackson Pollock. Is He the Greatest Living Painter in the United States?», in: *Life*, 8. August 1949: 42–45.

13 Harald Rosenberg, «Die amerikanischen Action Painters», in: *Kunst/Theorie im 20. Jahrhundert*, Band 2, Ostfildern: Verlag Gerd Hatje, 1998, 709. Original: «The American Action Painters», in: *Art News*, Bd. 51, Nr. 8 (Dezember 1952): 22.

14 Clement Greenberg, «Zu einem neuen Laocoon», in: *Kunst/Theorie im 20. Jahrhundert* 1998, 684. Original: «Towards a Newer Laocoon», in: *Partisan Review*, Bd. VII, Nr. 4 (Juli–August 1940): 296–310.

15 Kristine Stiles, Hg., *Correspondence Course*, Durham and London: Duke University Press, 2010, 4–5.

16 E-Mail-Korrespondenz der Autorin mit Carolee Schneemann im Juni 2015. Maria Sol «Marisol» Escobar, Bildhauerin mit Hintergrund aus Venezuela, geboren 1930 in Paris, lebt in New York.



Three Figures after Pontormo,
1957
Öl auf Leinwand



Jacopo da Pontormo,
*Stehender männlicher Akt, Rückenansicht,
und zwei sitzende Akte (Recto)*, 16. Jhdt.
Rötel auf Papier
*Schreitender Akt mit erhobenen Armen
(Verso)*, 16. Jhdt.
Kohle und Rötel, Spuren von weißer
Kreidehörung
The Pierpont Morgan Library,
New York. 1954.4. Purchase

heutzutage vielmehr der Technik ausgeliefert. Form bedeutet für mich die Summe aller möglichen visuellen Elemente, die die Welt der Malerei definieren. Und das Wesentliche, auf das ich mich beziehe, ist sichtbar und konstruktiv, denn das obsessive Bild und die emotionalen Ebenen fließen selbstständig mit jedem konstruierendem Pinselstrich.»¹⁷

Die Gemälde, die in dieser Zeit entstanden sind, hat Schneemann später alle zerstört, weil sie diese als gescheitert betrachtet hatte. Fünf Jahre später schuf sie unter dem Eindruck des Aufenthalts in Colorado aus einem dieser «gescheiterten» Bilder, das sie mit Rasierklingen in Streifen schnitt, eine ihrer ersten Assemblagen, *Colorado House* (1962). Als das Bild bei seiner Zerstörung auseinanderfiel, wurde Schneemann klar, dass es eine Skulptur werden musste. Aus Bilderrahmen, Besenstielen und Holzplatten, Streifen von Fell und Leinwand, einer Whiskeyflasche mit einem Frauenporträt am Etikett und Fotografien, die zu einer Collage zusammengefügt waren, komponierte sie eine bunt bemalte Konstruktion. Wie um damit ihr neues, allerdings stark dekonstruiertes «Zuhause» zu markieren, hisste sie am oberen Ende der Arbeit eine kleine Fahne. Schneemann war sich offenbar bewusst, mit diesem Prozess und dem daraus resultierenden Ergebnis einen wichtigen künstlerischen Schritt gemacht zu haben.

Kurz nach ihrer Zeit in Colorado, im Herbst 1957, war Carolee Schneemann dem Kunsthistoriker Leo Steinberg begegnet, dem sie ihre Landschaftsmalereien zeigte. Sie erklärte ihm, dass sie versuche, «die Leinwand mit einem dynamischem Pinselstrich zu beleben und ihr damit sowohl Inhalt als auch Bewegung zu verleihen»,¹⁸ worauf dieser ihr versicherte, dass das nicht möglich wäre. Schneemann legte ihm wiederum dar, dass sie Malerei als «selbsterzeugenden Akt» wie in der «Action-Painting-School» ablehne, weil darin «Psychologie eine Vision ersetzt». ¹⁹ Steinberg stimmte in diesem Punkt mit ihr überein und ging dazu über, die Komposition ihres Gemäldes *Mill Forms—Eagle Square* (1958) als zu «zentralistisch» zu analysieren. Bereits im Gehen – so erinnert sich die Künstlerin in ihrem Brief – kommentierte der berühmte Kunsthistoriker ihre Malerei schließlich als «vital, valid und vielleicht noch was mit v»,²⁰ und ermunterte sie, ihre Auseinandersetzung mit der Figur in der Landschaft möglichst lange fortzusetzen, denn «die Welt offenbart sich nur selten in Reichhaltigkeit». ²¹ Schneemann war aber wohl auf der Suche nach einer anderen Form der Auseinandersetzung in der Malerei, die bereits zu dieser Zeit sichtbar wurde und Steinberg möglicherweise entgangen ist. In ihrem Gemälde *Three Figures after Pontormo* (1957) setzte Schneemann sich mit einer Zeichnung des Florentiners Jacopo da Pontormo (1494–1557) auseinander, die sie in einem Buch gefunden hatte. ²² Die Hauptfigur in Schneemanns Bild ist wie eine *Figura Serpentinata* aufgebaut, typisch für den Manierismus, allerdings zentral auf die Bildfläche gesetzt. Es ist deutlich zu sehen, wie von der Leinwand mittels Schnitten Farbe abgetragen wurde und so in dieser die sichtbaren Furchen entstanden, in welchen sich getrocknete Farbschichten geöffnet und gewellt haben. Schneemann hat an der Darstellung der drei Figuren gleichsam «gekratzt», möglicherweise, um hinter die Bildoberfläche zu gelangen. Tatsächlich befindet sich auf der Rückseite der Zeichnung von Pontormo, an der sich Schneemann in ihrer Arbeit orientiert hatte, eine weitere Zeichnung des Künstlers, der sie in ihrem eigenen Bild vielleicht auf der Spur war, indem sie – in einem abschließenden Arbeitsgang – ihrem eigenen Bild Kratzer und Schnitte zufügte.

¹⁷ Stiles, *Correspondence Course*, 7.

¹⁸ E-Mail-Korrespondenz der Autorin mit der Künstlerin im Juni 2015.

¹⁹ Stiles, *Correspondence Course*, 16.

²⁰ Ebd., 17.

²¹ Ebd.

²² Jacopo da Pontormo, *Recto: Standing Male Nude Seen from the Back, and Two Seated Nudes, Verso: Striding Nude with Arms Raised*, 16. Jhdt., Collection of the Morgan Library & Museum, New York.



Controlled Burning: For Yvonne Rainer's Ordinary Dance, 1962
Holzkiste, Glasscherben, Spiegel,
Ölfarbe, angebrannt



Sir Henry Francis Taylor, 1961, Detail
Ölfarbe, Fotografien (Silbergelatine-
abzüge, u. a. Sir Henry Francis Taylor
von Julia Margaret Cameron),
Unterhose, Gips, Fensterrahmen
auf Hartfaserplatte

Schneemanns Wunsch, die Malerei über die Leinwand und das Medium der Malerei hinauszutragen, zeigte sich somit relativ früh und expandierte in Bereiche und in zu dieser Zeit künstlerisch noch wenig erprobte Dimensionen. Bereits 1957 entstand *Pin Wheel*, ein farbenfrohes Gemälde, das durch einen einfachen Mechanismus, der an der Rückseite montiert wurde, per Hand in Drehung gebracht werden kann.²³ Wenn nicht die Klänge aus dem Studio ihres Mannes zu ihr drangen, hörte Schneemann während ihrer Arbeit mit Vorliebe selbst Musik; Johann Sebastian Bach zählte dabei zu ihren Favoriten. Ab 1960²⁴ entstanden – in Reaktion auf einen Brand in ihrem Atelier in der Hochschule in Illinois – einige Werke, die unter der gezielten Verwendung von Feuer geschaffen wurden. In der *Controlled Burning*-Serie, beispielsweise den zwei Arbeiten *For Yvonne Rainer's Ordinary Dance*²⁵ und *Darker Companion* (beide von 1962), bestückte Schneemann das Innere von Weinkisten und ähnlichen Holzbehältern mithilfe von Kunstharz mit Fotografien und Bruchstücken von Glas und Spiegeln und bemalte das ganze Arrangement anschließend.²⁶ Sie füllte die Kisten mit Stroh, goss Terpentin darüber und entzündete sie mit einem Streichholz, wobei sie den Deckel nach kurzer Zeit schloss. Die Dauer des Feuers und die Materialien dieser Assemblagen traten an die Stelle von Schneemanns malerischen und skulpturalen Intentionen. Das Feuer «erhitzte den Klebstoff, der die Schichten von Glas und Spiegeln fixierte».²⁷ Wenn sie die Kisten öffnete und das Feuer löschte, «hatte das Feuer die Konfiguration in der Kiste bestimmt».²⁸ Ähnlich wie die Künstlerinnen und Künstler des Judson Dance Theater (1962–1964), darunter Yvonne Rainer, die Tanz aus alltäglichen Bewegungen choreografierten («Ordinary Dance»), stellte Schneemann ihre Arbeiten der *Fire*-Serie als eine neue Form von Malerei mit «gewöhnlichen» Materialien her. Feuer, das von ihr gewählt nicht-künstlerische Material, oder genauer die Abläufe des In-Brand-Setzens und Wieder-Löschens übernahmen dabei gleichzeitig die Choreografie beim Arrangieren der Materialien der Assemblage und somit letztlich die Gestaltung dieser Werke.²⁹ Das Prinzip des Zufalls, von John Cage bereits Anfang der 1950er-Jahre in die Kunst eingeführt, wurde von Schneemann in diesen Arbeiten in einer «kontrollierten» Weise in Form von Feuer eingesetzt.

Schneemann begann sich früh die Frage zu stellen, für welche Inhalte die Malerei geöffnet werden sollte, wenn sie denn als Arena von Handlungen anstatt als begrenzte Fläche statischer Repräsentation verstanden wurde. Wie die Auseinandersetzung mit Pontormo zeigt, begann sie ihre malerischen Untersuchungen mit kunsthistorischen Forschungen zu verbinden, die für sie relevant erschienen. Ein frühes Beispiel einer Arbeit, in der sie ihre Untersuchungen mit Fragestellungen zur gesellschaftlichen Rolle von Frauen verknüpfte, ist die Assemblage *Sir Henry Francis Taylor* (1961). Sie ist nach dem gefeierten britischen Dichter und Dramatiker des Viktorianischen Zeitalters betitelt, der ein Cousin der Schriftstellerin Virginia Woolf wie auch der Fotografin Julia Margaret Cameron war. In diesem Bild überblickt Camerons Porträtaufnahme von

²³ Marcel Duchamps *Rotoreliefs* von 1935 können als die ersten Bilder betrachtet werden, die Drehung als konstitutives Element berücksichtigt haben. Alfons Schilling (1934 Basel–2013 Wien), den Schneemann kurze Zeit später in New York kennen gelernt hat, malte 1961 in Paris auf rotierenden Papierflächen und Leinwänden.

²⁴ Die erste Arbeit in der Reihe der *Boxes* ist *December Re-Membered* (1960), allerdings noch ohne Verwendung von Feuer.

²⁵ Benannt nach Yvonne Rainer, einer der Begründerinnen des Judson Dance Theater (einer Gruppe von mit Tanz experimentierenden Künstlerinnen und Künstlern, zu denen auch Trisha Brown und Steve Paxton zählten), das durch die Absage an die üblichen Fähigkeiten und Techniken im Tanz und die Verwendung «gewöhnlicher» Bewegungen bestimmt ist.

²⁶ Auf den Einfluss durch die Arbeit des Künstlers Joseph Cornell (1903 Nyack, NY–1972 New York, NY), den sie 1962 kennenlernte und mit dem sie auch korrespondierte, wird noch im Laufe dieses Essays Bezug genommen.

²⁷ Stiles, *Correspondence Course*, 63, Fußnote 199. Sie beschreibt darin dem Fluxus-Künstler George Brecht ihre künstlerische Methode.

²⁸ Ebd.



Robert Rauschenberg,
Collection, 1954 / 1955
 Öl, Papier, Stoff, Holz,
 Metall auf Leinwand
 San Francisco Museum of Modern Art,
 gift of Harry W. and
 Mary Margaret Anderson

Taylor Fotos von nackten Mädchen, eine Landkarte von Illinois und die in Gips getauchte Unterhose des Partners der Künstlerin, die dem Werk eine plastische Qualität verleiht. In der Arbeit *One Window Is Clear—Notes to Lou Andreas Salomé* (1965) erinnert Schneemann an die russisch-deutsche Intellektuelle und Schriftstellerin, eine Weggefährtin von Rainer Maria Rilke und Friedrich Nietzsche. Neben Fotografien der genannten Persönlichkeiten und Textilien ist am rechten oberen und am linken unteren Bildrand jeweils ein Knäuel aus einem Tonband montiert, auf dem die Künstlerin Zitate aus Andreas-Salomés Theorie über Narzissmus aufgezeichnet hatte.³⁰ Durch den Einsatz des (beschädigten) Magnetbandes verdeutlichte Schneemann das Retrospektive im Denken Andreas-Salomés, die eine der ersten praktizierenden Psychoanalytikerinnen war.

Carolee Schneemann bezeichnet diese in Assemblage-Technik angefertigten Werke, die in der Regel aus einer festen bemalten Grundfläche und darauf montierten Gegenständen bestehen, die wiederum mit Farbe behandelt werden, als *Painting Constructions*. In vielen dieser sogenannten Malerei-Konstruktionen integrierte Schneemann Bruchstücke aus ihrem häuslichen Alltag, beispielsweise in *Quarry Transposed (Central Park in the Dark)* (1960), einer frühen Arbeit, in der sie eine zerbrochene Milchflasche aus rotem Glas anbrachte. In *Maximus at Gloucester* (1963) schuf sie eine Hommage an den Dichter Charles Olson, der Dichtung als einen dynamischen, offenen Akt verstand, jenseits von akademischen und kontemplativen Erwartungen, und dessen Werk auf sie und Tenney in dieser Zeit großen Einfluss hatte. In der nach Gedichten von Olson benannten Assemblage verarbeitete Schneemann Fundstücke, die sie während eines Strandspaziergangs mit dem Dichter in Cape Ann in Massachusetts eingesammelt hatte. «Man liebt nur die Form / und die Form / existiert nur wenn / das Ding geboren wird / du das Ding gebierst»,³¹ schreibt Olson in «I, Maximus of Gloucester, to You», einem seiner Gedichte, die er aus der Perspektive seines Alter Ego Maximus verfasst und in einer lokalen Zeitung von Gloucester veröffentlicht hatte. Schneemanns Bestrebungen, Malerei in reale Zeit und Handlungen zu bringen, kommentierte Olson mit den Worten: «Erinnert euch, als die Fotze sprach [als es Frauen endlich gestattet war zu spielen], war dies der Anfang vom Ende des griechischen Theaters.»³² Sie realisierte, dass ihr als Künstlerin diese Rolle zukam und stellte sich die Frage: «Gab es da etwas, was ich zerstören würde?»³³

Mit ihren Assemblagen, den *Painting Constructions* und den Assemblagen in Holzkisten (*Boxes*) schlug Schneemann einen Weg ein, der in mehreren Aspekten in Widerspruch zum Modernismus im Allgemeinen und der damals vorherrschenden Kunst des Abstrakten Expressionismus stand. Sie drang mittels Kratzen und Schnitten in die Malschichten ein, setzte ihre Bilder in Bewegung, brachte Dokumente und Alltagsgegenstände auf der Bildoberfläche an, fragmentierte ihre Bilder und brachte Dissonanzen hinein, ähnlich wie die Musik, mit der sie konfrontiert war. Man könnte sagen, ihre Werke verkörperten, was Clement Greenberg als seine Sorgen um die Kunst mit folgenden Worten artikulierte:

29 1959 definierte der Künstler Gustav Metzger (1926 Nürnberg, lebt seit 1938 in London) in seinem ersten *Manifesto* erstmals seine These der «Auto Destructive Art», die in einem selbstzerstörenden Prozess kulminiert. Metzger war auch einer der Organisatoren von *DIAS – Destruction in Art Symposium*, 1966 in London, das zwei Jahre später in verkleinerter Form auch in der Judson Memorial Church in New York stattfand. Schneemann war in London zu einem Vortrag eingeladen. Siehe Sabine Breitwieser, Hg., *Gustav Metzger. Geschichte Geschichte*, Ausst.-Kat., Wien: Generali Foundation, Ostfildern: Hatje Cantz, 2005.

30 E-Mail-Korrespondenz der Autorin mit Carolee Schneemann im Juni 2015.

31 <http://www.poetryfoundation.org/poem/176950> (01.06.2015).

32 E-Mail-Korrespondenz der Autorin mit Carolee Schneemann im Juni 2015, siehe auch *Schneemann. Imaging her Erotics*, 53.

33 Ebd.

«[D]ie aus der fiktiven Tiefe hinaufgedrängte Malerei muss die Leinwandoberfläche durchqueren und erscheint auf der anderen Seite in der Form von Papier, Stoff, Leim und realen Gegenständen aus Holz oder anderen Materialien, die auf das aufgeklebt oder -genagelt werden, was einmal die transparente Bildebene war, die der Maler nun nicht mehr zu durchstoßen wagt – oder wenn, dann nur als Waghalsigkeit.»³⁴



Unbekannt, Yayoi Kusama,
Louis Abolafia,
Carolee Schneemann,
Charlotte Moorman und
Emmett Grogan
in Warhols Factory, 1972

Anfang der 1960er-Jahre wurde die künstlerische Methode, gefundene Abbildungen und reale Gegenstände in ein Kunstwerk zu integrieren, von der Kritikerin Barbara Rose als Neo-Dada populär gemacht und damit in Zusammenhang mit einer künstlerischen Bewegung gebracht, die in Reaktion auf den Ersten Weltkrieg mit den gestalterischen Prinzipien von Chaos und Irrationalität operierte. Robert Rauschenberg, der 1954 seine ersten *Combine Paintings* schuf, wies den Begriff Neo-Dada für seine Arbeiten später jedoch zurück und betonte sein (positives) Interesse an Kunst an der Schnittstelle zum Leben und an einer Ermöglichung der Erfahrung, die auf Zufall beruhte.³⁵ Schneemann identifizierte sich ganz offensichtlich mit der Körperlichkeit, der Sinnlichkeit und Energie seiner Arbeiten, die immer eine Spur von Aktion zeigen. Anders als die Arbeiten der *Controlled Burning*-Serie, in denen sie Rauschenbergs aleatorisches Prinzip teilt, setzt Schneemann in ihren *Painting Constructions* reale Elemente gezielt ein. Ihre auf Recherche basierende Auswahl von Bildern und Gegenständen könnte von diesem Aspekt her daher in der Tradition der Arbeiten des mit ihr befreundeten Künstlers Joseph Cornell betrachtet werden. Dieser eröffnet uns jedoch mit seinen exquisiten *Boxes* eine geordnete Welt der Stille und Bedeutung, während Schneemann ihre Holzkisten in Brand setzt und uns den Riss, den Fetzen zeigt, den Zufall als Form.

Malerei mit Körper, Fotografie und Film

Die von Greenberg beschriebene «Waghalsigkeit» wird von Schneemann auch weiterhin auf die Probe gestellt. Sie geht sogar noch weiter, indem sie ihre Untersuchungen der Malerei auf den menschlichen Körper, auf Performance, Fotografie und auf Film ausdehnt. «Kann ich zugleich das Bild und die Bild-Erschafferin sein?»,³⁶ fragte sich Schneemann in dieser Zeit. 1961 war sie nach New York gezogen, wo sie sich, obwohl sie sich selbst nach wie vor als Malerin sah, an den avantgardistischen Entwicklungen in der Downtown-Kunstszene in den Bereichen Film, Tanz, Happening und Event beteiligte. Sie brachte sich mit großer Energie ein und wurde von anderen Künstlern als Darstellerin eingeladen, unter anderen von Claes Oldenburg für seine *Store Days* (1962).³⁷ Sie trat bei Rauschenbergs Atelierversammlungen auf und wurde von Andy Warhol in seiner Factory im Rahmen einiger Aktionskonfigurationen fotografiert.

Schneemann hatte ein Atelier in einer ehemaligen Pelzschneiderei auf der 29th Street in Manhattan bezogen. In den in dieser Zeit entstandenen *Painting Constructions* integrierte sie motorisierte Elemente und vorhandene Materialien aus dem Atelier in ihre Arbeiten. *Fur Wheel* (1962) ist ein Objekt, das auf einem Lampenschirmgerüst aufgebaut ist, der auf ein rotierendes Untergestell montiert und mit Fellstücken, Glas, Spiegeln und bemalten Blechdosen bestückt ist; Letztere erzeugen während der

³⁴ Greenberg, «Zu einem neuen Laokoon», 685.

³⁵ Vgl. Walter Hobbs, «Introduction: Rauschenberg's Art of Fusion», in: ders. und Susan Davison, Hg., *Robert Rauschenberg. A Retrospective*, Ausst.-Kat., New York: The Solomon R. Guggenheim Museum et al., New York: Guggenheim Museum Publications, 1997, 21.

³⁶ <http://aesthetic.gregcookland.com> (01.06.2015).

³⁷ Claes Oldenburg «betrieb» von 1. Dezember 1961 bis 31. Januar 1962 an der 107 East 2nd Street in Zusammenarbeit mit der Green Gallery in New York City *The Store. Ray Gun Manufacturing Company*, ein Environment, in dem zahlreiche Performances stattfanden. Die Performance *Store Days I* (23.–24. Februar 1962), in der Schneemann auftrat, war eine Kooperation des *Ray Gun Theaters* mit der Green Gallery in New York City.



Fur Wheel, 1962

Lampenschirmgestell, Ölfarbe, Fell,
Metalldosen, Spiegel, Glas, montiert
auf drehendem Rad (Motor)
Sammlung Generali Foundation –
Dauerleihgabe an Museum der Moderne Salzburg
Inv.-Nr. GFO031750.00.0-2015



Four Fur Cutting Boards, 1963

Holzplatten, Ölfarbe, Glühbirnen,
bunte Lichterkette, Plastikblumen,
Fotografien, Stoff, Radkappe,
Strumpfhose, motorisierte Regenschirme
The Museum of Modern Art,
New York. Purchase, 2015

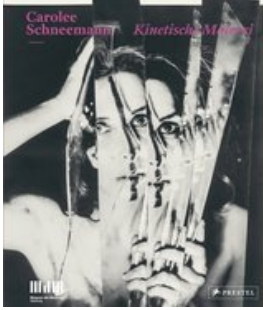
Rotation einen rhythmischen Ton. *Four Fur Cutting Boards* (1963) ist eine aus vier Holzplatten zum Zuschneiden von Fellen, die tausende Nadeleinstichlöcher und dadurch eine pockennarbige Oberfläche aufwies, zu einem paravant-ähnlichen Objekt konstruierte, frei stehende Installation. Sie ist auf beiden Seiten bemalt, das Holz ist an den Ecken angebrannt und mit Textilien, Fotografien, leuchtenden Glühbirnen und anderen Gegenständen, darunter mit einer Radkappe und rotierenden Regenschirmen, versehen. Diese große Installation (auch bezeichnet als *The Big Boards*), an der Schneemann damals arbeitete, diente ihr im Dezember 1963 – gemeinsam mit zahlreichen anderen *Painting Constructions* – als Umgebung für eine ihrer bekanntesten Arbeiten, eine Sequenz von Aktionen, die vom Künstler Erró fotografiert wurde. In konsequenter Fortsetzung ihrer *Painting Constructions* und in Reflexion ihrer Erfahrung als Frau und Künstlerin formulierte sie ihre künstlerische Zielsetzung mit folgenden Worten: «Ich wollte meinen Körper als integralen Werkstoff meiner Arbeiten einsetzen und die Konstruktion somit um eine Dimension erweitern.»³⁸ Einem lebenden Gemälde gleichkommend inszenierte Schneemann in *Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera* (1963) ihren eigenen Körper, den sie dazu mit Farbe, Fett, Kreide, Seilen, Plastik und anderen Materialien dazu transformierte, um Bestandteil einer raumfüllenden *Painting Construction* in ihrem Atelier zu werden. Im Gegensatz zu den Rollen, die den Frauen (Schneemann mit eingeschlossen) üblicherweise zugewiesen waren, waren diese Situation und die daraus resultierenden bildnerischen Ergebnisse völlig selbstbestimmt.

³⁸ Carolee Schneemann, in:
Schneemann. Imaging her Erotics, 55.
³⁹ Ebd.

«Ich schaffe nicht nur Bilder, ich erkunde auch den Bildwert von Fleisch [flesh] als Material, mit dem ich arbeiten möchte. Der Körper darf erotisch, sexuell, begehrenswert und begierig bleiben, gleichzeitig aber geweiht, beschrieben und gekennzeichnet mit Strichen und Gesten meines kreativen weiblichen Willens.»³⁹

Bereits im Mai 1962 hatte Schneemann am Living Theater in New York *Glass Environment for Sound and Motion*, ihr «kinetisches Event» für eine Bühnensituation, choreografiert. Indem sie ihre Arbeitsweise der Collage und Assemblage in den Raum übertrug und Darstellerinnen und Darsteller und Publikum als Mitwirkende zu Bestandteilen ihrer Arbeit erklärte, entwickelte sie ihre Vorstellung eines *Kinetic Theater*, in sich dem alle Bestandteile letztlich zu einem multidimensionalen Bild fügen. Schneemann war die erste bildende Künstlerin, die für das Judson Dance Theater Werke schuf. Im Herbst 1963 hatte sie in der Judson Memorial Church in New York bereits drei Aufführungen choreografiert, zunächst das *Newspaper Event*, auf das *Chromelodeon* und *Lateral Splay* folgten. Schneemann hatte somit bereits einige Erfahrung mit performativen Situationen und mit dem Publikum gesammelt und war mit Fragestellungen wie Blickachsen, Augenkontakt sowie der Repräsentation des menschlichen Körpers bereits konfrontiert, noch bevor sie sich in ihrem Atelier an *Eye Body* machte.

Wie andere Künstlerinnen und Künstler in der experimentellen New Yorker Szene der 1960er-Jahre versuchte Schneemann in der Malerei die im Abstrakten Expressionismus inhärenten Fragestellungen zu überwinden und die Leinwand in das wirkliche Leben hinein und auf Aktionen in Raum und Zeit auszudehnen, die den Zuschauer mit einbeziehen sollten. Ein Meilenstein unter ihren Arbeiten aus dieser Zeit ist *Meat Joy* (1964), eine Gruppenperformance als ekstatisch-opulentes und erotisches Ritual mit Live-Sound und aufgezeichnetem Ton, einem Mix aus Popmusik und Schreien von Fischverkäufern unter dem Hotelfenster der Künstlerin in den Straßen von Paris, in dem Fleisch [flesh] als Material in allen nur erdenklichen Formen zelebriert wird:



Sabine Breitwieser

Carolee Schneemann

Kinetische Malerei

Gebundenes Buch, Pappband, 320 Seiten, 24,0 x 28,0 cm
450 farbige Abbildungen
ISBN: 978-3-7913-5507-8

Prestel

Erscheinungstermin: November 2015

Unerbittlich und selbstbewusst arbeitet Carolee Schneemann mit ihrem eigenen Körper. Dieser Band gibt eine Gesamtschau über das Werk einer der führenden Vertreterinnen der feministischen Kunst seit den siebziger Jahren und lässt dabei keinen Aspekt ihres Oeuvres unberücksichtigt: Malerei, Assemblagen, Performances, Experimentalfilm und Videoinstallationen. Bekannte Arbeiten wie *Eye Body*, *Meat Joy* und *Interior Scroll* werden eingehend gewürdigt und Themen und Motive ihrer Arbeit, vor allem der von ihr geprägte Begriff der „Kinetischen Malerei“, analysiert. Aufsätze zu Schneemanns künstlerischen Strategien, ihren Experimentalfilmen und den bewussten Doppeldeutigkeiten in ihrem Werk schärfen den Blick für die Dimensionen ihrer Kunst. Hier lernt man das Werk einer Künstlerin kennen, die ihre kreative Arbeit als selbstbewussten Akt der Befreiung versteht, der die Zeit überdauern wird.

Die Publikation enthält eine Aufstellung aller Einzel- und Gruppenausstellungen und Auszeichnungen der Künstlerin - erstmals in einem Buch veröffentlicht, stellt dies eine unverzichtbare Informationsquelle für alle Interessierte dar.

 [Der Titel im Katalog](#)