

KATHLEEN BÜHLER

AUTOBIOGRAFIE ALS PERFORMANCE

CAROLEE SCHNEEMANNS EXPERIMENTALFILME

SCHÜREN

Inhalt

Dank 7

Einleitung 9

Das Werk Carolee Schneemanns: Malerei, Assemblage, Performance, Film und Video

Zwischen Marginalität und Aktualität 19
 Biografie und künstlerischer Werdegang 28
 Painting Constructions 31
 Judson Dance Theater, John Cage und erste Performances 35
 Körper als Material, Instrument und Leinwand 39
 Bewegungstheater auf gestalttherapeutischer Grundlage 42
 Expanded Cinema 48
 Film, Video und Gruppenperformances 51
 Weibliches Sprachproblem und weibliche Kulturgeschichte 53
 Einzelperformances 56
 Krieg und häuslicher Alltag 65
 Persönliche Ikonografie 68
 Multimediale Denkmäler: die späten Videoinstallationen 71

Filmanalyse: FUSES (1964–1967)

Vorgeschichte 77
 Synopsis und Bauweise 84
 Dramaturgie und Motive des Erotischen 97
 Haptischer Film 102
 Metaphors of sensation 110
 Propriozeption als Performance 114

Filmanalyse: PLUMB LINE (1968–1971)

Vorgeschichte 121
 Synopsis und Bauweise 123
 Erinnerungen auf dem Prüfstand 133
 Ton und Trauma 142
 Attacke auf das Bild 150

Filmanalyse: KITCH'S LAST MEAL (1973–1978)

Vorgeschichte	157
Synopsis und Bauweise	159
Das Vermächtnis Maya Derens	173
Eine Antwort auf den Strukturellen Film	181
Gedächtnisperformance	184

Autobiografie, Performance und Malerei

Malerei als Film	195
Malerei als Performance	201
Das Autobiografische	210
Das Autobiografische im Experimentalfilm	217
Schlusswort	226

Anhang

Interview mit Carolee Schneemann	231
Filmografie: Verzeichnis der Experimentalfilme	
Carolee Schneemanns	252
Vergleichsfilme	253
Bibliografie	255
Abbildungsnachweis	270

Einleitung

Jedes *alternative Kino* – darunter versteht David James ganz besonders den amerikanischen Experimentalfilm der 1960er Jahre – operiert an den Grenzen öffentlicher Sichtbarkeit und ist deshalb ständig bedroht, als marginal abgetan und der Öffentlichkeit entzogen zu werden. Seine Unsichtbarkeit ist jedoch keineswegs mit Bedeutungslosigkeit gleichzusetzen:

That invisibility is an institutional event whose ramifications are political. The collusion of the film critical establishment with corporate industries in resisting the propagation of the work discussed here is the mark of its threat and also of its importance.

(James 1989: ix)

So war es ein glücklicher Zufall, dass ich mit den Experimentalfilmen Carolee Schneemanns in Berührung kam. Im Laufe einer Einführung in die Vorläufer der Videokunst stiess ich auf ihren Film *FUSES* (1964–1967). Tief beeindruckt von seiner künstlerischen Dichte und darstellerischen Freizügigkeit schien er mir einzigartig darin, wie er heterosexuelle Erotik explizit und gleichzeitig poetisch darstellt sowie dem Betrachter ein visuelles Erlebnis bereitet, das in seinem synästhetischen Reichtum auf ein gesamtkörperliches Empfinden zielt.

FUSES war im besonderen sozio-politischen und ästhetischen Klima des amerikanischen Undergroundfilms und *personal film* entstanden. Der Begriff des «Undergroundfilm» ist in den USA um 1959/1960 im Umfeld des *New American Cinema* aufgekommen (Scheuگل/Schmidt jr. 1974: 1015; Tyler 1969). Mit ihren unabhängigen Produktions- und Vertriebssystemen förderte diese amerikanische Filmgruppe individualistisches Filmschaffen, das sich nicht um offizielle Zensur und kommerzielle Bedingungen kümmerte. Es entstanden Filme, die formal neue Wege gingen und in ungewohnter Freizügigkeit Brennpunkte des Sozialen wie Drogenkonsum, Sexualität oder ungewöhnliche Lebensformen thematisierten und damit Ausdruck einer neuen, gegenkulturellen Lebensweise wurden. Träger dieser Gegenkultur waren die Beat- und Hippie-Generationen, zu denen sich parallel eine neue politische Linke entwickelte. Im Undergroundfilm verbanden sich deshalb ästhetische und soziale Radikalität und wurde jede ästhetisch radikale Entwicklung als Metapher für eine soziale und kulturelle Veränderung gelesen (James 1989: 4–5).

Während der Begriff «Undergroundfilm» also vor allem die ideelle und kulturelle Herkunft des Films, seine Intention als Ausdruck einer Gegenkultur bezeichnet, legt der *personal film* den Fokus auf die subjektive Sicht im künstlerischen Film und die Gleichsetzung der Kamera mit dem Sehen und Erleben des Filmemachers (James 1989: 33). *Personal filmmaking* erlaubt dem Filmemacher die Selbsterkundung mit der Kamera und die Gestaltung seines Filmes als Reise ins Innere oder Erforschung der eigenen Wahrnehmung und Empfindung. Das Dargestellte wird als Metapher für das individuell Wahrgenommene, Gefühlte und den persönlichen Erkenntnisvorgang verstanden.

Auf dem Schnittpunkt dieser beiden Auffassungen sowie als Produkt der sexuellen Revolution zelebriert FUSES ungehemmte Sexualität, gehört zu den frühesten Darstellungen des Themas aus weiblicher Sicht und begründete Schneemanns Ruhm als (proto-)feministische Filmemacherin. Nach FUSES drehte sie zwei weitere Werke, die sich ebenso mit körperlichem Erleben und biografischen Themen beschäftigen und die sie folgerichtig zur autobiografischen Trilogie zusammenfasste.

Mit dieser knappen Charakterisierung sind die beiden zentralen Punkte in Schneemanns Trilogie angesprochen, denen in der vorliegenden Studie nachgegangen wird: das körperliche Erleben und die autobiografische Erfahrung als Grundlage von Schneemanns filmischer Kunst. Aber nicht nur die Filme, auch ihre Performances, Gemälde und Installationen basieren auf körperlichen Erlebnissen und persönlichen Erfahrungen. Dazu kommt, dass bei Schneemann theoretische und erläuternde Aussagen, Performanz und Autobiografisches sich gegenseitig durchdringen und diese Durchdringung beabsichtigt ist. Wie diese Studie zeigen wird, macht die Künstlerin nicht nur ihr Leben zum Ausgangspunkt ihrer Kunst, sondern nimmt auch umgekehrt ihre Kunst als Beleg für ihr Leben und reflektiert darin deren Rahmenbedingungen sowie ihren sozialen Status als künstlerisch tätige Frau. In einem eng geflochtenen System von gegenseitig auf sich verweisenden Äusserungen in Künstlernetizen, offiziellen Filmtexten, Interviews, Performances und anderen Werken sinniert Schneemann über ihre eingeschränkten Möglichkeiten, Kunst zu schaffen, und deutet ihre Kunst als Ergebnis eben dieser Möglichkeiten.

Dass sich Schneemann mit der Darstellung und Vermittlung von autobiografischen Erfahrungen nicht automatisch dem Vorwurf des Anekdotischen, des Irrelevanten, des Unrepräsentativen oder gar des Narzissmus aussetzen muss, wie ihr das zuweilen zum Vorwurf gemacht wurde, soll diese Studie ebenfalls zeigen. Dazu wird auf Theorien zurückgegriffen,

die dem körperlichen Erleben als Form der leiblichen Erkenntnis neue Bedeutung zukommen lassen und das Autobiografische zur Kunst der Lebenserzählung und Selbstdarstellung, ja sogar der Selbstrealisierung und als Form des kulturellen Erinnerns aufwerten.

Dass eine solche Deutung und Umgewichtung im Umgang mit körperorientierter und autobiografischer Kunst möglich wurde, hat nicht zuletzt mit feministischer Autobiografie-Forschung und der *performativen Wende* in den Kulturwissenschaften zu tun. Seit den 1970er Jahren waren in der englischsprachigen Literatur vorab feministische Literaturwissenschaftlerinnen (u.a. Estelle C. Jelinek, Sidonie Smith, Julia Watson) mit der kritischen Aufarbeitung der Geschichte der weiblichen Autobiografie zugegangen. Der weiblichen Autobiografie hatte bis anhin der Ruch des Banalen und Trivialen angehaftet, denn unter «Autobiografie» als Schilderung einer exemplarischen Lebensführung wurden vor allem die Lebensgeschichten der «grossen Männer» der (Kirchen-)Literatur, Philosophie und Politik wie Augustinus, Jean-Jacques Rousseau, Johann Wolfgang von Goethe und Henry David Thoreau verstanden. Erst die neuere Geschichtsforschung und die feministische Literaturwissenschaft versuchten, neben den «grossen» auch die kleinen Geschichten des Alltags sowie die von der Norm abweichenden Lebensläufe zur Rekonstruktion einer Epoche oder eines Lebensgefühls beizuziehen. Heute gilt die Autobiografie-Forschung als derjenige Wissenschaftszweig, der sich bevorzugt mit Fragen nach der Herausbildung von Identität durch Schreiben beschäftigt.¹

Dass zur gleichen Zeit, als feministische Literaturwissenschaftlerinnen die weibliche Autobiografie ernst zu nehmen begannen, das filmische Tagebuch auch für Filmemacherinnen interessant wurde, darauf wies die Filmemacherin und Filmkritikerin Marjorie Keller hin (Keller 1992: 83). Und parallel zur literaturgeschichtlichen Aufwertung des Autobiografischen erschienen auch im Bereich der Filmwissenschaft eine Reihe von Aufsätzen und Studien, die sich mit der komplexen Frage der Selbstdarstellung in Form von Filmtagebuch, Filmbrief, Filmselfporträt oder Filmreisebericht beschäftigen. Womit sich die rasch anwachsende Forschungsliteratur jedoch nach wie vor schwertut, ist eine griffige Definition der filmischen Autobiografie.²

1 Smith 1987: 5. Die Autobiografie ist eine der häufigsten Formen schriftlicher Selbstdarstellung und als Genre mit Tagebuch, Memoiren, Journal, Bekenntnissen, Beichte und Brief verwandt. Als literarische Gattung gibt es die Autobiografie seit der Antike. Zur Rolle individueller Erinnerungen im kulturellem Gedächtnis vgl. Assmann 2006a.

2 Als jüngste Beispiele im Bereich des Experimentalfilms sei auf Lane 2002 und Curtis 2006 hingewiesen. Viele Filmkritiker beschränkten sich bisher mit der tautologischen Annahme, dass ein Film, der sich selbst als Autobiografie bezeichnet, auch autobiografisch sei und damit die Eigenschaften des Genres definiere (Curtis 2006: 8).

Deshalb soll hier ein anderer Weg gewählt werden: Statt die Merkmale eines filmischen Genres zu definieren, soll eine beschreibende Annäherung an *das Autobiografische* versucht werden, die sich neben den filmwissenschaftlich relevanten Forschungstexten auch auf kulturwissenschaftliche Studien stützt. Denn die massive Verbreitung des Autobiografischen in der Literatur, im Film und den Bildenden Künsten³ weist darauf hin, dass es sich um eine starke gesamtkulturelle Tendenz handelt. In ihrer filmischen Ausprägung basiert sie zwar auf gewissen Stilmitteln, die jedoch in wechselnder Kombination auch für andere Filmgenres im Einsatz sind, so dass es keine trennscharfe Abgrenzung in Gattungen wie Filmtagebuch, Tagebuchfilm, Filmbrief usw. geben kann. Stattdessen scheint eine Umschreibung des Autobiografischen im Film sinnvoll, analog zur Beschreibung des Essayistischen.⁴ Handelt es sich doch bei beiden eher um einen Modus, eine besondere Haltung im Umgang mit Lebenserfahrungen und persönlichen Gedanken, als um eine Gattung. Und für diese Annäherung ist eine Situierung im weiteren kulturellen Umgang mit Erinnerungen und dem kulturellen Gedächtnis sinnvoll. Denn alle autobiografischen Werke stützen sich auf die Erinnerung als identitätsstiftendes Element und setzen aus diesen Bausteinen ein Selbstbild zusammen. Jede Analyse davon, wie ein Künstler mit Erinnerung verfährt, gibt Aufschluss über seine Identität.

Mit diesem weiter gesteckten Rahmen erscheinen die autobiografischen Experimentalfilme Carolee Schneemanns nicht nur als frühe feministisch geprägte Selbstdarstellung und Thematisierung von spezifisch weiblichen Erfahrungen im Bereich des amerikanischen Undergroundfilms, sondern auch als filmische Reflexion über verschiedene Gedächtnis- und Erinnerungsmodelle.

Eine weitere kulturwissenschaftliche Stütze, welche für die Analyse der autobiografischen Trilogie relevant schien, ist der Bezug zu Performanz und zu Performativität.⁵ Die *performative Wende* führte in den Kulturwis-

3 So erschien 2004 zunächst in London und danach auch in Deutschland der Reader *Art Works. Zeitgenössische Kunst. Autobiographie*, hrsg. von Barbara Steiner und Jun Yang, sowie der Themenband *Die Kunst der Selbstdarstellung* (Bd. 181, Juli-September 2006) in der Reihe *Kunstforum International*, der sich der unverringerten Bedeutung visueller Selbstdarstellung widmet. Aber auch von der Seite der Autobiografie-Forschung kam es in den letzten Jahren zu zahlreichen Neuerscheinungen, wenngleich die Rolle des Films darin aufgrund seiner Komplexität ausdrücklich ausgeklammert blieb (Smith/Watson 2002: 7).

4 Vgl. dazu Philippe Lejeunes Charakterisierung des autobiografischen Films: «Le cinéma autobiographique commence donc à exister, différent de l'autobiographie écrite, mais aussi différent du cinéma de fiction, à mi-chemin entre le cinéma d'amateur et le cinéma d'essai» (Lejeune 1987: 12).

5 Wirth 2002: 9; Mersch 2002: 9; Bal 2001: 197.

senschaften zur Akzentverschiebung weg vom Leitbegriff der Struktur hin zur Leitvorstellung des Prozesses und damit indirekt zur Re-Evaluierung des körperlichen Wahrnehmens und leiblichen Erkennens. Die Hinwendung zum Performativen erlaubt, die hervorstechenden Eigenschaften von Schneemanns filmischem Œuvre mit einem anderen begrifflichen Werkzeug zu fassen, als es bisherige Analysemethoden in der Film- oder Kunstwissenschaft zugelassen hätten. Und dieser erweiterte Bezugsrahmen führt dazu, dass bestehende filmhistorische Bewertungen ergänzt und in neuem Licht interpretiert werden können.

Die performative Wende ist als eine von vielen *turns*⁶ eine Reaktion auf strukturalistische und semiotische Methoden, die das Augenmerk der Kulturwissenschaften in den letzten Jahrzehnten auf den Zeichencharakter von Kunst und die Bedeutung generierenden Anteile in Kunstwerken gelegt haben. Wie Gernot Böhme 1995 schrieb, führte diese Konzentration auf die Sprache und das Zeichen dazu, dass Kunstwerke nicht primär als Ort von sinnlichen Erfahrungen betrachtet, sondern dahingehend untersucht wurden, was sie bedeuten und auf was sie verweisen (Böhme 1995: 23). Kunstwerke besitzen selbst eine Wirklichkeit, die es wahrzunehmen gilt, um anhand von ihr sinnlich-ästhetische Wahrnehmung zu erproben. Daraus bezieht die Kunst nach Böhme eine neue soziale Relevanz, denn bei der zunehmenden «Ästhetisierung des Realen» (ibid.: 13), die sich vor allem auf den Oberflächen, als Image und in der Aufmachung manifestiert, müssen neue Umgangsformen für das Sinnliche entwickelt werden, um ein Bewusstsein dafür zu bewahren, «dass es die Realität wirklich gibt und dass sie jenseits des Scheins liegt, dass die Realität physisch ist und das Leibliche das Entscheidende bleibt» (ibid.).

Die Kunst in ihrer «handlungsentlasteten» Autonomie wird zum Bildungsort der sinnlichen Wahrnehmung und Leiblichkeit, wo die menschliche Sinnlichkeit sich überhaupt erst wieder entfalten und entwickeln kann (Böhme 1995: 16–17). Diese Auffassung von Kunst als Testfeld für die Wirklichkeit ist sehr nahe an den Vorstellungen von sozial engagierten Künstlern in den 1960er Jahren, zu denen auch Carolee Schneemann zu zählen ist.

Statt also nur zu untersuchen, wie die experimentalfilmische Autobiografie von Schneemann ihre Subjektivität und Identität strukturiert und mit dem Problem der unterschiedlichen Zeitebenen und Blickpunkten verfährt, wird von Interesse sein, welche Formen von Performanz Schneemann mobilisiert, um mit ihrer Trilogie eine Atmosphäre im Sinne Gernot Böhmes zu schaffen, die gesamthaft ergreift und dadurch eine körperliche

6 Bachmann-Medick 2006: 104–105.

Erfahrung vermittelt, die für die Künstlerin zum Kern ihrer Autobiografie und letztlich ihrer Kunst führt. Denn als frühe Feministin ist für Schneemann das Private in dem Sinne politisch, dass all ihre persönlichen Erfahrungen auf gesellschaftspolitische Rahmenbedingungen verweisen und ihre künstlerische Position untrennbar mit ihrer sozialen Position als gebildete, mittelständische, weisse Frau in den USA der 1960er und 1970er Jahre verbunden ist. Wie Schneemann selbst immer wieder schreibt, gestanden ihr die «Gesellschaft» und das «Kunstabliment» nicht den Autor- oder Subjektstatus eines Künstlers zu, weil sie als Frau traditionell auf die Rolle der Muse, des Aktmodells oder der Versorgerin von Künstlern festgelegt war. Ihre ganze Autobiografie ist deshalb geprägt vom Insistieren auf den Künstlerstatus und ihre Erfahrung als Mensch in einem weiblichen Körper mit einer weiblichen Sozialisierung.

Die vorliegende Studie gliedert sich in sechs Kapitel. Nach den einleitenden Bemerkungen folgt im zweiten Kapitel der materielle Befund, eine Skizze der Werkentwicklung – da ein offizieller Werkkatalog noch aussteht – und ein Überblick über den bisherigen Forschungsstand zu Schneemanns Œuvre. Darin schälen sich wiederkehrende Themen im Werk, ein spezifischer Umgang der Künstlerin mit den unterschiedlichen Medien und eine konsistente künstlerische Theorie heraus. Wobei mit «künstlerische Theorie» Überlegungen zur eigenen gestalterischen Tätigkeit auf dem Hintergrund von weltanschaulichen, psychologischen und philosophischen Überzeugungen gemeint sind.

In den darauf folgenden drei Kapiteln ordne ich die einzelnen Triologieteile in ihren jeweiligen historischen und ästhetischen Kontext ein. *FUSES* (1964–1967) interessiert als Undergroundfilm aus weiblicher Sicht sowie aufgrund seiner Auseinandersetzung mit in den 1960er Jahren bestehenden Darstellungstopoi der Sexualität. Aber auch als Versuch, Prinzipien der Malerei in den Film zu übertragen und nicht zuletzt eine in den 1960er Jahren virulente Auseinandersetzung mit Metaphern des Sehens zu führen, die bereits als frühe Performanz-Theorien lesbar sind.

PLUMB LINE (1968–1971) ragt durch seine innovativen Bild- und Tonverbindungen sowie der für eine Künstlerin besonderen Aneignung eines nicht an die Darstellung des Körpers gebundenen Voice-over heraus. Der Film thematisiert die Arbeitsweise des Gedächtnisses, das einen traumatischen Vorfall anhand von körperlichen Symptomen wiedererweckt, und arbeitet diese Wiederkehr nicht nur visuell, sondern auch akustisch nach. Die performative Evokation des leiblichen Zusammenbruchs wird durch eine Attacke auf die Malerei eingeleitet. Diese rituelle Rahmenhandlung, aufgrund derer der Film selbst hätte zerstört werden sollen, wird zum

Auslöser einer Meditation über Wechselwirkungen von Malerei, Performance und Film im Dienste des Erinnerns respektive Vergessens.

In KITCH'S LAST MEAL (1973–1978) erreicht Schneemann die vollständigste Umsetzung des Films als Erinnerungsperformance. Seine offene oder nach konventionellem Werkbegriff «unvollendet» zu nennende Form erfordert eine Aufführungspraxis, welche jede Visionierung einzigartig werden lässt und bisher fast nur im persönlichen Beisein der Künstlerin möglich war. Dieser letzte Trilogieteil, der ähnlich wie ein Tagebuch organisiert ist, wirft die formale Frage nach der Ich-Erzählung sowie dem Verhältnis zwischen Selbstreflexion und Selbstdarstellung im autobiografischen Film auf und löst sie in einer performativen Ästhetik ein.

Das sechste Kapitel untersucht die Rolle der Malerei in Schneemanns Gesamtwerk. Denn selbst für die Filme erweist sie sich als Schlüsselbegriff, anhand dessen performative Strategien entwickelt und realisiert werden. Nach der theoretischen Einbettung der begrifflichen Werkzeuge Performanz, Performativität und Autobiografie nähert sich die Studie schrittweise *dem Autobiografischen* in seiner filmischen Form sowie als gesamtkulturelles Phänomen im ausgehenden 20. Jahrhundert und werden die zuvor erarbeiteten Erkenntnisse resümiert.

Zum Schluss dieser Einführung möchte ich kurz auf die Schwierigkeit des richtigen Umgangs mit Künstlerkommentaren eingehen. Schneemann hat wie viele Gegenwartskünstler in zahlreichen Interviews, Leserbriefen und Texten ausführlich zu ihrem Werk Stellung genommen.⁷ Ihre Eloquenz und rhetorische Präzision, manchmal auch polemisierende Provokation werfen die Frage auf, ob Äusserungen von Künstlern zu ihrem Werk grundsätzlich privilegierte Interpretationen sind oder letztlich eine weitere künstlerische Kategorie darstellen, die es nochmals zu deuten gilt. Denn wenn ein Künstler über sein eigenes Werk schreibt und damit bewusst oder unbewusst Einfluss auf die öffentliche Rezeption nimmt, dann steht rasch der Vorwurf einer *intentional fallacy*⁸ im Raum, einer Deutung

7 Zur ausführlichen Problematisierung des Künstlerinterviews, vgl. Lichtin 2004: 9–16.

8 *Intentional fallacy* meint die Interpretation eines Textes anhand der künstlerischen Absicht. Eine Textinterpretation, die sich auf Intention konzentriert – so die Verfechter des New Criticism –, operiert tautologisch, denn die Konzentration auf die Absicht bewirkt, dass diese im Werk wiedererkannt wird. Der New Criticism war in den 1930er bis 1970er Jahren eine der einflussreichsten Bewegungen der angelsächsischen Literaturtheorie. Seine Anhänger betrachten den Text als Objekt und konzentrieren sich auf dessen objektive Strukturen. Der historische Kontext ist dabei, mit Ausnahme der Geschichtlichkeit der Wortbedeutung, nur von geringer Relevanz. Aus der Betrachtung ausgeklammert bleiben sollen nicht nur die Erfahrungen und Intentionen des Autors, sondern auch die beim Leser hervorgerufene subjektive Reaktion (Ansgar Nünning in: Metzler 1998: 237, 397–399).

entlang der künstlerischen Absicht, die ja nicht vollständig realisiert sein muss oder als solche im Werk nachvollzogen werden kann. Umgekehrt hiesse es, den Künstler in seinen Texten zu seiner Kunst nicht ernst zu nehmen, ihm seinen Status als Autor und Autorität streitig zu machen und das Recht auf den eigenen Diskurs zu verwehren. Wie die amerikanische Kunstwissenschaftlerin Kristine Stiles als Herausgeberin eines umfangreichen Kompendiums von Künstlerschriften richtig fragt:

For if authors have no authority over the relationship between their works and their ideas – philosophical questions about intentional fallacies (and all such pretenses to objectivity) notwithstanding – who does?

(Stiles 1996a: 6)

Künstlertexte zu ignorieren oder in ihrer Bedeutung für die Interpretation des Werkes zu relativieren wäre also Teil eines Konflikts zwischen Theorie und Praxis über die Deutungshoheit von Kunst.

Es ist vielleicht bezeichnend, dass zu dieser methodischen Frage in der Forschungsliteratur zum Experimentalfilm bisher nichts zu finden war. In der mittlerweile fünfbändigen Interview-Sammlung *A Critical Cinema. Interviews with Independent Filmmakers*, welche von Scott MacDonald herausgegeben wird, steht nichts über das Problem, dass sich Wissenschaftler als Sprachrohr von Filmemachern vereinnahmen lassen könnten. Stattdessen schreibt MacDonald:

I am drawn to each interview by my admiration for the work we discuss, and it is this admiration that fuels the process of preparing to talk with a filmmaker and of rendering this conversation into a finished interview. I mean to honor efforts and accomplishments too often ignored by the public at large and even by those who consider themselves specialists in cinema history [...]. [I]n our current moment critical cinema must fight for the recognition it deserves.

(MacDonald 1998:10)

Weil über «alternatives» oder «kritisches» Kino generell wenig publiziert wird und das Wissen über den Underground mit den Protagonisten zusammen wegstirbt, ist es zur Sicherung des materiellen Befundes zunächst zentral, die Kommentare der Filmemacher zu sammeln. Diese tragen zur Rekonstruktion eines kulturspezifischen visuellen und theoretischen Diskurses bei, zumal wenn andere Informationsquellen dazu fehlen. Die Frage ist nur, inwieweit akzeptiert man das Zutun der Künstler/Filmemacher zur Steuerung der Lektüre ihrer eigenen Werke und vielleicht in einem weiteren Schritt zur Theoriebildung?

In der Kunstwissenschaft gibt es eine traditionelle und eine moderne Haltung zu diesem Konflikt. In der traditionellen Kunstwissenschaft (und

Kunstkritik) überlebte als Ideal die Vorstellung, dass die objektive Bedeutung eines Werkes losgelöst vom Künstler, seiner Biografie und Meinung bestimmt werden sollte.⁹ Im Gegensatz zu dieser distanzierten Betrachtung, die Amelia Jones als «disinterested» (Jones 1998:3) charakterisiert, positioniert sich die engagierte Auseinandersetzung mit Kunst, welche gerade das «investment» (ibid.: 9) des Interpreten herausstreicht und Interpretation als Austausch und «suggestive, open-ended engagements rather than definitive answers» (ibid.: 10) versteht. Diese Variante wäre eine Alternative zur unkritischen und bewundernden Haltung, welche MacDonald einnimmt. In einem solchen, intersubjektiven Verständnis zwischen Künstler, Interpret und Künstler als Interpret käme auch dem Künstlertext ein anderer Stellenwert zu.

Zur generellen Zunahme von Künstlerkommentaren sieht Julia Gelshorn als mögliche Erklärung

die Vermittlungsprobleme der Kunst, welche die Kunst kommentarbedürftiger oder den Künstler kommentierfreudiger gemacht haben, oder die Konsequenzen aus der Selbstvermarktung des Künstlers oder schliesslich den Wandel des Werkbegriffes hin zu einem gedanklichen Konstrukt.

(Gelshorn 2004: 128)

Künstlertexte sind nicht mehr nur Manifeste oder Provokationen, sondern haben längst aktiv zur theoretischen Begriffsbildung und Werkinterpretation beigetragen. Oftmals schwanken sie zwischen kritischer Opposition zur Kunstinstitution und einer die Institution und das eigene Werk legitimierenden Partizipation.¹⁰ Als methodischen Mittelweg im Umgang mit Künstlerkommentaren schlägt Gelshorn also vor,

den vom Künstler geführten Diskurs vielmehr als künstlerisches Erzeugnis zu interpretieren, verschiedene Funktionen von Künstlertexten und -äusserungen voneinander zu trennen und den künstlerischen Anteil an der Theoriebildung in seinem jeweiligen historischen und funktionalen Kontext zu untersuchen.

(Gelshorn 2004: 15)

Hier trifft sich Gelshorns Einschätzung mit der Meinung Christoph Lichtins, der gerade beim zunehmend verbreiteten Interview empfiehlt, genau

9 Zum normativen Charakter der bisherigen «Urteilsästhetik» vgl. Böhme 1995: 7–8.

10 Dieses Schwanken kann so stark sein, dass es zur Verneinung und Verschleierung der eigenen Künstler- oder Kommentator-Identität kommen kann. Die spielerische Ambivalenz, Distanziertheit oder Unterminierung des Autorstatus sind jedoch Teil einer performativen Selbstinszenierung innerhalb des institutionellen Rahmens (vgl. Gelshorn 2004: 13).

zu unterscheiden, in welchem Verhältnis der (kunsthistorische) Fragesteller und der Interviewte zueinander stehen. Es gilt, zwischen öffentlicher Parteinahme, Personenkult, Produktion von Quellenmaterial oder Argumentationsgemeinschaft¹¹ zu differenzieren. Für die vorliegende Studie bedeutet das, die Äusserungen Schneemanns zwar als Quellenmaterial zu betrachten, jedoch dabei zu bedenken, dass sie die Interviewform ebenfalls als hohe Kunst beherrscht. So musste die Verfasserin akzeptieren, dass sich Schneemann die Schlussredaktion des Interviews (im Anhang dieses Buches) vorbehielt, um ihre Äusserungen dem Wortlaut früherer Interviews anzupassen. Dies widersprach meinen Absichten, denn ich hoffte, neue Informationen in neuen Formulierungen zu bekommen. Mit der sprachlichen Anpassung erfolgte ein Neuaufguss von bestehendem Wissen, das so ähnlich schon in älteren Interviews formuliert worden war. Dafür wurde mir vor Augen geführt, wie die sprachliche Gleichförmigkeit den Eindruck einer schlüssigen Gestaltungstheorie verstärkt und etwaigen Abweichungen von bestehenden Werkinterpretationen vorbeugt.

Die Äusserungen der Künstlerin, welche in der vorliegenden Studie zitatweise herangezogen werden, kommen aus unterschiedlichen Quellen. Sie stammen aus Interviews, aus persönlicher Korrespondenz, die heute in den Getty Archives in Los Angeles aufbewahrt werden, sowie aus der Kompilation von Werknotizen der beiden Buchveröffentlichungen (Schneemann 1997 und 2002). Bisherige Interviews waren geprägt von der öffentlichen Parteinahme der Befrager, die sich mit der Künstlerin solidarisierten und für deren Sache warben. Sie behandelten Schneemann als beste Interpretin ihres eigenen Werks und akzeptierten zumeist unhinterfragt deren Deutung. So bewegen sich die Interviews hauptsächlich im Bereich der Selbstdarstellung. Ein wichtiger Grund für die Privilegierung der Interpretation durch die Künstlerin liegt jedoch im Autobiografischen selbst. Da Schneemanns Kunst um ihr Leben, ihre Wahrnehmung und ihre Erinnerungen kreist, ist sie selbst die beste Informationsquelle. Wenn die direkten Quellen also vor allem durch Schneemanns eigene Sicht geprägt sind, muss neben dem praktischen Informationsgehalt von biografischen und technisch-gestalterischen Informationen untersucht werden, wie sie zur Selbstdarstellung beitragen.

11 Damit meint Lichtin den «ungesteuerten Dialog zwischen zwei gleichberechtigten, in ihrer Rolle freilich klar zu unterscheidenden Gesprächspartnern», die nicht nur bestehendes Wissen vermitteln, sondern neues im Gespräch schaffen (Lichtin 2004: 116).