GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Körperkunst bewegter Bilder : Die feministische Ästhetik der heterogenen Medienpraxis bei Maria Lassnig und Carolee Schneemann

Proksch-Weilguni, Stefanie

2018

https://doi.org/10.25595/1563

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Proksch-Weilguni, Stefanie: *Körperkunst bewegter Bilder : Die feministische Ästhetik der heterogenen Medienpraxis bei Maria Lassnig und Carolee Schneemann*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2018) Nr: 65, 57-70. DOI: https://doi.org/10.25595/1563.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY NC ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY NC ND 4.0 License (Attribution - NonCommercial - NoDerivates). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

// Stefanie Proksch-Weilguni

KÖRPERKUNST BEWEGTER BILDER. DIE FEMINISTISCHE ÄSTHETIK DER HETEROGENEN MEDIENPRAXIS BEI MARIA LASSNIG UND CAROLEE SCHNEEMANN

Auf der Einladungskarte Maria Lassnigs Ausstellung in der Galerie nächst St. Stephan im März 1960 ließ sich die Künstlerin mit Schnurrbart abbilden und nannte sich in ihrem Tagebucheintrag 1959 Mario Lassnig (Lettner 2017: 148). Maria Lassnig erfuhr in der Nachkriegszeit in Österreich als Frau nicht dieselbe Anerkennung wie ihre männlichen Kollegen, wie sie in einem Interview über die Kunst der 1960er-Jahre in Österreich sagte: „Das ging mir auf die Nerven, all dieses Männlichkeitsgetue“ (Matt 2011: 228). 1974 in den USA machte Carolee Schneemann in ihrem Künstlerbuch *Cezanne, she was a great painter* aus dem modernen Maler eine Künstlerin. Wie Lassnig fehlten auch Schneemann die weiblichen Vorbilder und so verkehrte Schneemann in einem ähnlichen Wortspiel die Geschlechterverhältnisse: „I would assume Cezanne was unquestionably a woman – after all the ‚anne‘ in it was feminine“ (Schneemann 1974: Cover). Während Carolee Schneemann als Amerikanerin schon seit den 1950er-Jahren in New York als Künstlerin arbeitete, kam Maria Lassnig in Paris bei einer Lesung von Simone de Beauvoir und 1966 durch die Künstlerin Nancy Spero mit der Avantgarde- und Frauenbewegung in New York in Kontakt.[1] 1968 zog Maria Lassnig mit 49 Jahren in die USA und Anfang der 1970er-Jahre traf sie im Kontext der Künstlerinnengruppe der *Women/Artists/Filmmakers, Inc.* auf die 20 Jahre jüngere Künstlerin Carolee Schneemann.

In der feministischen Kunstproduktion der 1960er und 1970er-Jahre in den USA, die man unter der Zusammenführung der politischen und künstlerischen Prämisse fasst, trafen politischer Aktivismus der Frauenrechtsbewegung, Anti-Vietnamkriegsproteste und Civil Rights Movement in Film, Video, Fotografie und Performances auf eine künstlerische Reflexionsfläche. Autorinnen und Autoren repräsentativer Publikationen wie *Feministische Avantgarde* (2015), *WACK!* (2007) und *The Power of Feminist Art* (1994) diskutieren in diesem Kontext Künstlerinnen wie Carolee Schneemann, Hannah Wilke, Marina Abramović, Yoko Ono oder Lynda Benglis, die die sexuelle Befreiung und ein selbstbestimmtes Körperbild vorantrieben. Die Bestimmung von feministischer Körperkunst ist eng an den Körpereinsatz in Performances sowie

1) Hans Werner Poschauko am 29. Jänner 2018 im Gespräch mit Jocelyn Miller im Museum of Modern Art New York.

an die Verwendung neuer Medien geknüpft. Der Malerei wird in Bezug auf die feministische Kunst in den neuen Medien und der Performance oft ein zu überwindender Stellenwert zugewiesen.[2] Der Einsatz malerischer Mittel und Körperbilder einer neuen realistischen Malerei wie die der Alice Neel, Joan Semmel, Sylvia Sleigh oder Martha Edelheit stehen in den oben genannten Publikationen in keiner unmittelbaren Wechselbeziehung mit performativer und aktivistischer Körperkunst.[3]

Maria Lassnig und Carolee Schneemann repräsentieren in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts je eine dieser zwei Körperkunstgeschichten – Maria Lassnig als Malerin und Carolee Schneemann als Performancekünstlerin. Obwohl Lassnig von 1968 bis 1980 in New York auch als Filmemacherin präsent war und Carolee Schneemann sich immer als Malerin verstanden wissen wollte, überschattet jeweils der repräsentative Werkcharakter einen medienübergreifenden Blick auf das vielseitige Schaffen der beiden Künstlerinnen. Die zwei Positionen zusammenzudenken, eignet sich nicht nur für das Vorantreiben eines medienübergreifenden Verständnisses von Körperkunst, sondern stützt sich auch auf die Zusammenarbeit der beiden Künstlerinnen im Kontext der Künstlerinnengruppe *Women/Artist/Filmmakers, Inc.,* die 1974 unter dem gemeinsamen Verständnis von Film als Erweiterung ihrer künstlerischen Praxis gegründet wurde. Ausgehend von diesem historischen Kontext der Gruppe, in dem die Verschränkung zwischen den Medien Malerei, Skulptur, Tanz etc. mit dem Film Programm war, lässt sich ein alternatives Narrativ zu der Loslösung feministischer Körperkunst von der Malerei beschreiben. Lassnigs Animations- und Schneemanns Experimentalfilme der 1960er und 1970er-Jahre zeigen wie malerische Mittel in den Film überführt wurden – in inhaltlicher sowie formaler Hinsicht.

Ausgehend von Maria Lassnigs Animationsfilmen zeige ich auf einer ersten Ebene, wie Fragen zur Körperwahrnehmung in die Medien- und Formfindungsprozesse hineinwirken und sich von zeitgenössischen Animationsfilmproduktionen unterscheiden. Darauf aufbauend untersuche ich auf einer zweiten Ebene, wie die materiellen Verschränkungen zwischen den Medien Zeichnung, Malerei und Film mit Körperdarstellungen bei Lassnig und Schneemann korrespondieren. Die Berücksichtigung Carolee Schneemanns Ölmalerei und *Painting Constructions* der 1950er und 1960er-Jahre fördern die Perspektive auf Schneemanns Performances und Filme als eine Erweiterung ihrer malerischen Praxis. Maria Lassnig ging von der Zeichnung aus, die sie im

2) In einem feministischen Kontext wird Performance stärker als eine Loslösung und Abwendung von der Malerei gedacht, während der westeuropäische und nordamerikanische Diskurs die Performancegeschichte als eine Entwicklung aus dem abstrakten Expressionismus beschreibt. RosLee Goldberg, die 1979 eine erste chronologische Aufarbeitung der Geschichte der Performance in der bildenden Kunst leistet, beginnt ihre Erzählung im Futurismus und Dada und weist auf die Entwicklung der Nachkriegskunst aus dem abstrakten Expressionismus hin. (Goldberg 2014: 7 u. 127–128) Paul Schimmel bestimmt als Anfangspunkt der Performancekunst Hans Namuths Fotografien von Jackson Pollock und den damit einhergehenden Fokus auf den malerischen Prozess und die Geste (Schimmel 1998: 18–20). Die österreichische Kuratorin Gabriele Schor hat mit der Herausgabe des Sammlungskatalogs der Sammlung Verbund den Begriff der feministischen Avantgarde geprägt, den sie anhand der neuen Medien festmacht (Schor 2015: 31).

3) Neben ihrem wegweisenden Aufsatz *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971) versammelt *Women Artists: The Linda Nochlin Reader* auch die Texte zu feministischen Malerinnen des neuen Realismus wie in *Some Women Realists* (1974), *Sylvia Sleigh: Portraits of Women Artists and Writers* (1999), und *Alice Neel* (2004) (Reilly 2015).

Animationsfilm in Bewegung versetzte. Den Film auf den Einsatz malerischer Mittel zu untersuchen, bedeutet, nach dem medienspezifischen Beitrag der Malerei zu fragen, der die emanzipativen Körperbilder in den neuen Medien mithervorbringt und behält den interdisziplinären Werdegang der Künstlerinnen im Blick. Die Politisierung feministischer Kunst ergibt sich demnach nicht nur aus den inhaltlichen Forderungen. Die Untersuchung des Verhältnisses zwischen Malerei und Film in Maria Lassnigs und Carolee Schneemanns Werk zielt darauf ab, ein medienübergreifendes Verständnis von feministischer Körperkunst zu formulieren.



// Abbildung 1
Maria Lassnig, *Figur mit blauem Hals*, 1961

KÖRPERWAHRNEHMUNG IM STIL EINES NEUEN REALISMUS

Maria Lassnig setzt ihre Untersuchungen zum eigenen Körpergefühl aus der malerischen Praxis im Film weiter fort. Die Aneignung des neuen Mediums geht mit einer stilistischen Wende von den abstrakten Linienbildern und Körperfigurationen der 1960er-Jahre zu einem neuen Realismus einher. **(Abb. 1)** Die Auseinandersetzung mit Körperwahrnehmung drückt sich in der Beziehung zwischen Körper und Ding aus in der Malerei wie im Film. Die österreichische Kunsthistorikerin Edith Futscher erkennt in ihrem Buch zu Kryptoportraits in der Moderne in Lassnigs Gegenständen neben dem Einsatz von Übersetzungshilfen ihrer Wahrnehmung auch eine komische Überlagerung zwischen Körper und Ding, die vor allem das Portrait als Abbildung einer rein äußerlichen Erscheinung anzweifelt (Futscher 2001: 11 u. 14–15).

Dass das Körpergefühl als Ausgangspunkt nicht verschwindet, verdeutlicht die Darstellung ihrer Person als Kamera, Käse, Schubladenkasten, Ananas oder in Plastik eingeschweißt, wie in den Selbstportraits *mit Gurkenglas* (1971), *mit Stab* (1971), *mit Kamera* (1974) und *unter Plastik* (1972) sowie im Film *Selfportrait* (1971), in dem diese Motive in einem zeitlichen Kontinuum aneinandergereiht erscheinen. Die Gegenstände sind nicht nur Metaphern einer Empfindung. Sie konstituieren das Verhältnis zwischen Körper und Welt. Die Plastikfolie wird zur zweiten Haut als Grenze zwischen innen und außen **(Abb. 2)**. Während ihre Materialität

isoliert und konserviert, ist ihre Erscheinung transparent. Sie verkehrt die Funktion der Haut, die visuell die Körpergrenze definiert und in ihrer Funktion als Empfindungsorgan für Temperatur, Schmerz oder Druck in Beziehung zur Welt steht. Die Kamera als Sehmaschine vergegenständlicht die visuelle Schnittstelle zwischen dem Körper und der Umgebung. In Beziehung mit den Dingen verhandelt Lassnig die Körpergrenze und das Verhältnis zur Welt in seiner Offenheit wie Geschlossenheit. Lassnig setzt das Projekt der Körperwahrnehmungsbilder durch den Fokus auf ihren visuell wahrnehmbaren Körper in Bezug zu ihrer Umgebung in einer figurativen Formensprache um, die im Kontext mit einem neuen amerikanischen Realismus der 1970er-Jahre steht.



// Abbildung 2
Maria Lassnig, *Selbstporträt unter Plastik*, 1972

Der neue amerikanische realistische Stil von KünstlerInnen wie Philip Pearlstein, Alice Neel, Sylvia Sleigh, Joan Semmel oder Janet Fish gilt aufgrund seiner Beschäftigung mit der Figur, dem Porträt und dem Stillleben in den 1960er- und 1970er-Jahren als Repräsentation einer Gegenbewegung zum abstrakten Expressionismus. Diese Dichotomie manifestiert sich in einer Hierarchie, die von einer engen Definition der Medienreflexion dominiert wird, die Clement Greenberg stark gemacht hat: Die reflexive Auseinandersetzung mit Flächigkeit und Farbigkeit im abstrakten Expressionismus definiert er als eine essentielle Medienspezifik der Malerei (Greenberg 1965). Die amerikanische Kunsthistorikerin und Kritikerin Linda Nochlin nimmt eine Gegenposition ein, indem sie ihr Verständnis des Realismus, das sie in ihren Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts mit einer sozialen Kritik verbindet, auch anhand der zeitgenössischen Kunstproduktion verhandelt und dem Realismus vor allem eine spezielle Gegenwärtigkeit zuspricht (Nochlin 1968: S. 9, Nochlin 1971: 26). Als Kuratorin einer Ausstellung neuer realistischer Malerei 1968 schreibt sie der realistischen Malerei eine Auseinandersetzung mit formalen Fragen nach Raum, Fläche oder Komposition zu, die aus der genauen Wahrnehmung der spezifischen Situation hervorgehen (Nochlin 1968: 8–9). Diese Wahrnehmungsaufgabe steht statt eines stilistischen Paradigmas auch am Beginn von Lassnigs Formfindungsprozessen, die sich deshalb schwer von einer Seite der Diskussion zwischen Abstraktion und Realismus vereinnahmen

lassen. Nicht nur für Lassnig ist eine scharfe Trennung zwischen Figuration und Abstraktion wenig weiterführend. Wenn man die Figur im abstrakten Expressionismus des frühen Jackson Pollock, von Elaine de Kooning oder Carolee Schneemann berücksichtigen will, muss man sich ebenfalls von dem kompetitiven Zeitgeist im Diskurs distanzieren. Nochlin sieht keinen Widerspruch einer medienspezifischen Auseinandersetzung der Malerei in einem neuen Realismus, da die Wahrnehmung der Welt die Grundlage für eine Reflexion der Bildfläche ist (Nochlin 1968: 9). Unter dieser Prämisse steht auch Maria Lassnigs Formfindungsprozess, der sich in den 1970er-Jahren auf die äußere Erscheinung konzentriert, nichts im Weg, sich einerseits weiter mit der Körperwahrnehmung zu beschäftigen und sich andererseits medienspezifischen Fragen zu widmen.

Der Animationsfilm ermöglicht Lassnig anders als die Malerei, einerseits die eigene Körpergrenze in einer fließenden Metamorphose abzubilden, da die Zeichnung als bewegtes und wandelbares Bild die Körperwahrnehmung in ihrer Prozesshaftigkeit darstellt, sowie andererseits die medienspezifische Ambivalenz des Animationsfilms zwischen Zeichnung und Film zu reflektieren. In *Chairs* (1971) wird der Körper zum Sessel verdinglicht und der Sessel vermenschlicht zum Körper. Die rote Sitzgelegenheit wippt zur Musik vor und zurück, während sich die Rückenlehne und die Sitzfläche verformen. Die tänzelnde und schwingende Bewegung anthropomorphisiert die Sesselbeine und lässt die Wahrnehmung zwischen Sessel und Bein, Körper und Ding, Figuration und Abstraktion sowie Zeichnung und Film oszillieren. Lassnig verhandelt eine ambivalente Formensprache, die ihr die Bewegung und die Verwandlung im Film möglich machen, sowie die mediale Struktur zwischen Zeichnung und Film, die im Animationsfilm zusammentreffen.

KÖRPERBILDER IM AMERIKANISCHEN ANIMATIONSFILM

Maria Lassnigs Animationsfilme stehen im zeitgenössischen Kontext der Animationsfilmszene in New York und Cambridge, Massachusetts in den 1970er-Jahren, zu der unter anderen Norman McLaren, Robert Breer, Ken Brown, Robert Russett, George Griffin, John Canemaker, Victor Faccinto, Suzan Pitt, Mary Beams, Jane Aaron, Sarah Cruikshank, Lisa Crafts, Kathy Rose, Candy Kugel sowie Anfang der 1980er-Jahre Karen Aqua und Maureen Selwood zählten.[4] Sie arbeiteten unabhängig von der kommerziellen Animationsfilm- und Cartoonproduktion,

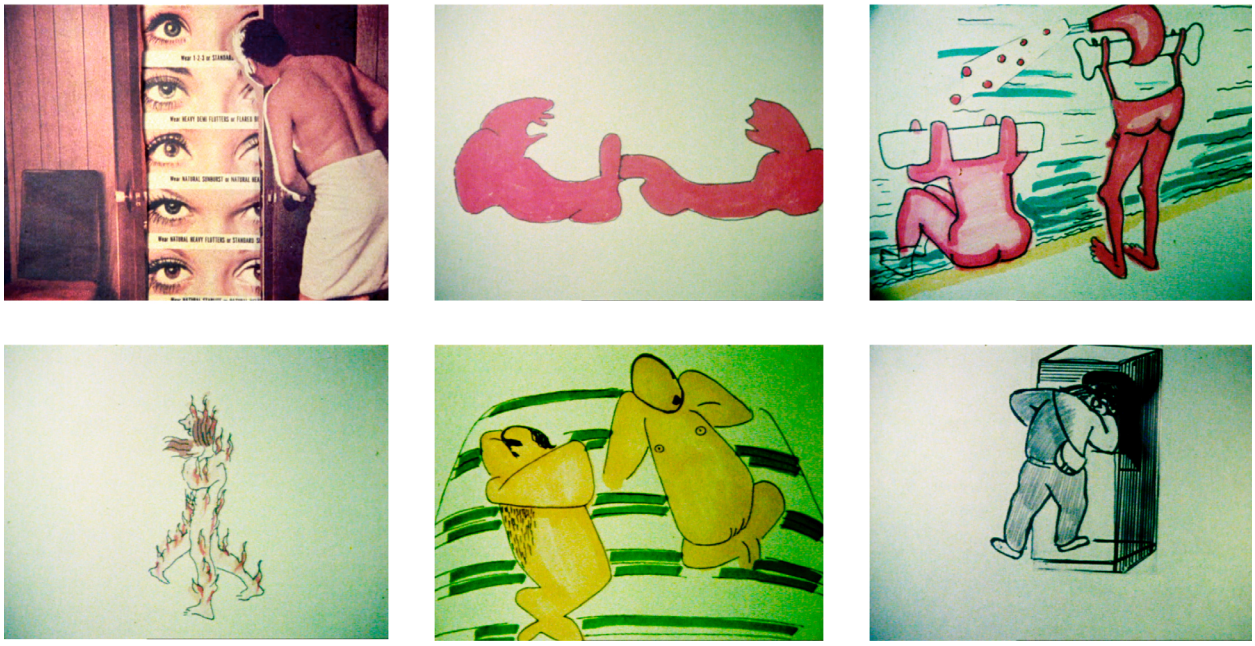
4) Der Animationsfilmer George Griffin brachte 1979 als Herausgeber der Publikation *Frames* die Arbeiten der losen Gruppierung der unabhängigen Animationsfilmszene in einem Katalog zusammen. Maria Lassnig steuerte Zeichnungen von ihrem Film *Selfportrait* (1971) bei (Griffin 1979: o.S.). Die amerikanischen Animationsfilmerinnen von Mary Beams bis Suzan Pitt wurden von Jayne Pilling zusammen mit ihren europäischen und russischen Kolleginnen kontextualisiert (Pilling 1992).

was ihnen ermöglichte, inhaltlich und formal zu experimentieren. Es wurden körperpolitische sowie formal-strukturelle und medienreflexive Themen verhandelt. In einer fünfteiligen Retrospektive des amerikanischen Animationsfilms der 1970er- und 1980er-Jahre integrierte der Festivalkurator Herb Shellenberger Maria Lassnigs Film *Selfportrait* (1971) in einen der zwei Teile, die unter den Titeln *Introspection* und *Bodymania* liefen.[5] Aus der Zusammenstellung ging erstens hervor, welche große Rolle der Körper, Geschlechterverhältnisse und der eigene Erfahrungshorizont für die Künstler und Künstlerinnen spielten und zweitens, wie die dafür entwickelte Formensprachen von figurativen Narrationen wie in Lisa Crafts *Desire Pie* (1976) bis abstrakten Farben- und Formmetamorphosen wie in Adam Beckett's *Flesh Flow* (1974) reichten.

Maria Lassnigs Film *Couples* (1972), in dem sie auf der Grundlage einer persönlichen Erfahrung die Dynamiken einer heterosexuellen Beziehung bearbeitet, präsentiert diese formale Bandbreite von der reduzierten Linienzeichnung, einem Formenspiel, wie sie es bereits für ihren ersten Animationsfilm *Encounter* (1970) zeichnete, bis zu den Cut-outs und Collagetechniken, wie sie Stan Vanderbeek in einer seiner Pionierarbeiten der 1960er-Jahre *Breathdeath* (1963) einsetzte. *Couples* (1972) beginnt mit der humorvollen Begegnung zwei personifizierter Formen, die wie falsche Puzzleteile nicht ineinanderpassen wollen. Die je nach außen und innen geformten Teile deuten auf eine geschlechtliche Konnotation hin. Anders als in Mary Beams Linienspiel *Seed Reel* (1975) stehen sie aber in keiner symbolischen Tradition. Mary Beams tanzende Muschel oder die Blüte, deren pulsierende Linien samenförmige Objekte aufnehmen, können in ihrer aufnehmenden und abgebenden Funktion einer kulturgeschichtlichen Symbolik und einem Geschlecht zugeordnet werden. Obwohl es in *Seed Reel* (1975) zu abweisenden Zusammenstößen zwischen den Formen kommt, vermittelt die ständige Metamorphose die Vereinigung und Verschmelzung des Geschlechtsakts.

Maria Lassnig zeichnet in ihrem Film *Couples* (1972) ein heterogenes Bild, das durch die inkonsequente Verwendung verschiedener Techniken zustande kommt und das ambivalente Verhältnis der zwei Charaktere widergibt, die sich als Frau und Mann, personifizierte Formen und Stimmen immer anders begegnen **(Abb. 3)**. So wie die Zeichnung von der Collage und die Form von der Figur abgelöst wird und wiederkommt, findet auf inhaltlicher Ebene ein Wechselspiel zwischen Zuneigung und Ablehnung statt.

5) Das Programm *Independent Frames: American Experimental Animation in the 1970s and 1980s* wurde im Februar 2017 in der Tate Modern und im Jänner 2018 im Lightbox Film Center in Phildadelphia und im Februar 2018 im Quadcinema in New York gezeigt.



// Abbildung 3
Maria Lassnig, *Couples*, 1972

Es entsteht ein dichtes und verschränktes Bild in einer uneinheitlichen Ästhetik – aufgeladen mit autobiographischen Zügen.

Die Animationsfilmszene der 1970er-Jahre beschäftigte sich von Caroline Leafs Sandanimationen zu Stan Vanderbeeks frühen Computeranimationen mit einer Vielfalt an Techniken, schuf aber in sich durchaus konsistente bewegte Bildwelten. Suzan Pitts Pionierarbeit *Crocus* (1971) zeigt den Liebesakt in einer realistisch bis surrealistischen Welt, während Lisa Crafts ihre Charaktere in *Desire Pie* (1976) radikal explizit als Cartoonfiguren in einer psychodelischen Erfahrung verschmelzen ließ. In der formal in sich geschlossenen Bildwelt vereinigt sich nicht nur das Liebespaar, sondern auch die Zeichnung mit dem Film. Der Übergang der einzelnen Bilder ist der zeitlichen Dimension des Films und einer übergeordneten harmonischen Bildsprache unterworfen. In *Couples* (1972) sind alle formalen und inhaltlichen Unebenheiten in die glatte Oberfläche des Filmmaterials eingeschrieben und in eine zeitliche Abfolge gebracht. Die Abwechslung zwischen Zeichnung, Collage und Cut-outs wirkt der homogenisierenden Eigenschaft des Filmmaterials entgegen und lässt die Zeichnung hervortreten.

Mit der Ausdehnung der Zeichnung in den Film erweitert die Künstlerin das Territorium ihrer Praxis, ohne die Malerei und die Zeichnung zu überwinden. Dem Animationsfilm ist das Spannungsverhältnis zwischen Zeichnung und Film inhärent. Die Zeichnungen werden durch ihre Aneinanderreihung im Film – Frame nach Frame – in Bewegung versetzt. Manuela Ammer greift Lassnigs

Gedanken dazu auf, die neben ihrer Faszination für die Möglichkeit der bewegten Zeichnung auch die Widersprüche reflektieren: „Diese aus Kontemplation entstandenen und durch Kontemplation verstandenen Zeichnungen der schnellsten aller Kunstsparten, dem Film, zu unterwerfen, bei dem jeder Sekunde Bedeutung zukommt, ist ein Widerspruch, so als ob ein buddhistischer Mönch ein Rennauto fährt“ (Lassnig 1976: 51, Ammer 2009: 107). Während der Film die Zeichnungen in einen Fluss versetzt, dekonstruiert die materielle Präsenz der Zeichnung den Film.

In dieser Aneignung, Erweiterung und Verschränkung von künstlerischem Raum liegt eine politische Dimension. Die dichten, sich überlagernden und heterogenen Ausdrucksformen stehen im Kontext einer ethisch-ästhetischen Wechselbeziehung der feministischen Kunstproduktion, wie sich im Vergleich mit den Experimentalfilmen ihrer Zeitgenossinnen der *Women/Artist/Filmmakers* und im Fall von Carolee Schneemann verdeutlichen lässt.

MEDIALE MATERIALITÄT UND KÖRPERLICHKEIT

Was bedeutet diese Verschränkung zwischen Zeichnung und Film, die sich in der Erzählung im Verhältnis der Charaktere widerspiegelt, nun für die Körperdarstellung? Es ist der Moment der Doppelung der Materialität der Medien und des Körpers, in der der weiblich konnotierte Teil der Dualismen zwischen Natur und Kultur, Material und Form oder Geist und Körper sich aus den Zuschreibungsverhältnissen emanzipiert. In der Darstellung des weiblichen Körpers verdichten sich diese kulturgeschichtlichen Dichotomien, die in der Zusammenführung von heterogenen Materialien, Medien und Körpern hervortreten.

Ara Osterweil und Branden Joseph beschreiben eine Korrelation zwischen Carolee Schneemanns widerspenstiger und inkonsistenter Ästhetik und ihrer politischen und moralischen Intention, soziale Ungleichheit ohne Aufgabe von Individualität zu überwinden (Osterweil 2014: 138; Joseph 2015: 39). Branden Joseph stellt eine Kontinuität zwischen den frühen Malereien, *Painting Constructions*, Boxen und Performances in Carolee Schneemanns Werk fest. Anschließend an Schneemanns eigene Rezeption von Simone de Beauvoir greift er de Beauvoirs Überlegungen zur Ethik auf, welche die Freiheit der Anderen keinem Ideal oder einer übergeordneten Moral unterordnet und argumentiert für die Anerkennung Carolee Schneemanns Ästhetik, die ein heterogenes Neben- und Miteinander in ihrer Kunst transparent

macht und über eine harmonische Formensprache stellt (Joseph 2015: 39). Er schlussfolgert, dass Schneemann in Performances wie *Meat Joy* (1964) eine Strategie der Dezentrierung verfolgt, die auf einem ethischen Engagement basiert, das Unterschiede anerkennt statt auflöst (Joseph 2015: 42–43). Anschließend an Branden Josephs Untersuchung einer Darstellung von Korrelationen zwischen ästhetischen und ethischen Überlegungen in Carolee Schneemanns Kunst wird bei Schneemann und, wie ich meine, auch bei Maria Lassnig ein Konzept von Gleichberechtigung anhand der formalen Wechselbeziehung zwischen den Medien mittransportiert.

WOMEN/ARTIST/FILMMAKERS, INC. Carolee Schneemann und Maria Lassnig sind unabhängig voneinander als Protagonistinnen aus der Gruppe der *Women/Artist/Filmmakers, Inc.* mit ihrem Lebenswerk in das Zentrum der internationalen Aufmerksamkeit einer zeitgenössischen Kunstwelt gerückt. Die Idee und die Rahmenbedingungen, unter denen die Gruppe gegründet wurde, reflektieren bereits wie das Vorantreiben und das Sichtbarmachen der eigenen künstlerischen Praxis politisch aufgeladen waren, ohne als politischer Aktivismus aufzutreten. Filmemacherin und Mitglied Rosalind Schneider erzählt, dass sie 1973 das begleitende Filmprogramm zur Ausstellung *Women choose Women* initiierte, welches auch Ausgangspunkt für das Zusammentreffen sowie die spätere Gründung der *Women/Artist/Filmmakers, Inc.* war.[6] Die Ausstellung war eine der ersten Plattformen, die Künstlerinnen als Filmemacherinnen im Kontext der bildenden Kunst präsentierte. Die Teilnehmerinnen wurden im Programm als Künstlerinnen aus verschiedenen Disziplinen, wie Skulptur, Malerei, Tanz, Zeichnung etc. und Filmemacherinnen vorgestellt. Dieses Verständnis als erweiterte Praxis definierte auch die Gruppe, wie sich im Name und dem Mission Statement der *Women/Artist/Filmmakers, Inc.* widerspiegelt. „*Women/Artist/Filmmakers, Inc.* is a group of professional artists (painters, sculptors, dancers, musicians, poets) whose work has expanded to film."[7] Der Kerngruppe, die von 1974 bis Anfang der 1980er-Jahre bestand, gehörten zehn Mitglieder an: Susan Brockman, Doris Chase, Silvianna Goldsmith, Maria Lassnig, Nancy Kendall, Alida Walsh, Carolee Schneemann, Martha Edelheit, Rosalind Schneider, Olga Spiegel.[8] Anders als die *Women Artists in Revolution* (WAR), *Women in the Arts* (WIA), *The Ad Hoc Group* oder die Gruppe von Filmemacherinnen

6) Rosalind Schneider in einem Gespräch mit der Autorin am 16. Jänner 2018 in Irvington New York.

7) Filmprogrammheft der *Women/Artist/Filmmakers, Inc.*, ohne Datierung, 15 Blätter, Blattnummer 2

8) Carolee Schneemann und Susan Brockman waren nicht im Filmprogramm von *Women choose Women* vertreten. Durch die Freundschaft und den bestehenden künstlerischen Austausch zwischen Martha Edelheit und Carolee Schneemann, kam auch Carolee Schneemann in die Gruppe. Weitere spätere und temporäre Mitglieder waren Pat Sloane, Amy Greenfield, Lori Antonacci und Ann Volks.

Women make movies wurde keine politische Agenda in ihrem Programm formuliert.[9] Die Förderung der Sichtbarkeit der künstlerischen Arbeit implizierte allerdings das feministische Anliegen nach Öffentlichkeit, das den künstlerischen Anliegen durchaus eine politische Dimension verlieh.

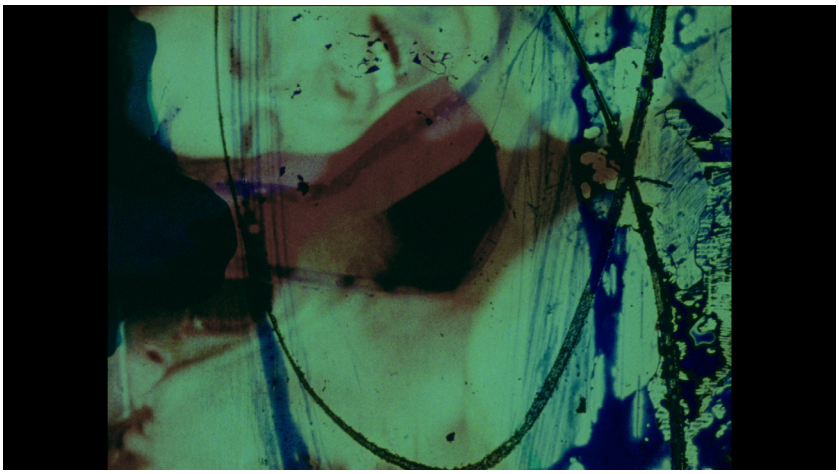
KÖRPER UND LEIB BEI LASSNIG UND SCHNEEMANN Dieses grundlegende Streben nach Sichtbarkeit ist auch in Bezug auf die Körperdarstellungen präsent und wird durch die Sichtbarkeit der Materialität des Mediums und der Form mithervorgebracht. Lassnigs und Schneemanns Verschränkungen und Überlagerungen in der heterogenen Bildsprache transportieren ein feministisch-phänomenologisches Körperverständnis, das Körper und Geist zusammendenkt. Dieser erfahrungsbasierte Ansatz der Phänomenologie lässt sich deshalb für eine feministische Position fruchtbar machen. Linda Fisher arbeitete 1997 heraus, wie feministische Kritik für einen differenzierten Leibbegriff eintritt und auf Merleau-Pontys geschlechtlich unartikulierten Leib, der hinter einem Universalismus verschwindet, mit einem erweiterten leiblichen Erfahrungsverständnis reagiert (Fisher 1997: 23 u. 30–33). Eine Forderung ist die Sichtbarkeit einer historisch, zeitlich, örtlich spezifischen Körperlichkeit. Dass die subjektive Erfahrungsebene in einem historischen Kontext steht, geht wiederum auf Simone de Beauvoirs Überlegungen in *Das andere Geschlecht* zurück (de Beauvoir 2009).

Der eigene Leib ist Ausgangspunkt für die Wahrnehmung der Welt. Das spiegelt sich in den Narrativen von Schneemanns Film *Fuses* (1964–67) und Lassnigs Film *Couples* (1972) wider, welche von den eigenen sexuellen Erfahrungen, Beziehungen und Erlebnissen als Frau erzählen. In *Couples* wird das Hin und Her zwischen den Partnern über die subjektive Erfahrung hinaus in einer gesellschaftlichen Breite im Collageteil mit unterschiedlichen fotografischen Repräsentationen von Frauen und Männern aus zeitgenössischen Magazinen miteinbezogen. Die Sichtbarkeit geschlechtlich spezifischer Erfahrung findet auf narrativer und in Verschränkung mit der materiellen Ebene statt. Materialität tritt durch den visuellen Gegenstand des Körpers und durch den sichtbaren Umgang mit dem Medium hervor.

Während für Lassnig die Zeichnung dem Film vorausgeht, trifft bei Carolee Schneemann die Malerei in der haptischen Nachbearbeitung auf das Filmmaterial. Als eine Reaktion

9) In Kollektiven und Organisationen wie den 1969 gegründeten *Women Artists in Revolution* (WAR) demonstrierten Künstlerinnen gegen die mangelnde Repräsentation von Frauen in Museumssammlungen und Ausstellungen. Die WAR protestierten gegen die *Whitney Museum's Annual* 1969, in der von 143 Positionen nur 8 Frauen gezeigt wurden. 1970 forderte die *The Ad Hoc Group* die Direktion des Whitney Museums auf, umgehend die Repräsentation von Künstlerinnen auf fünfzig Prozent anzuheben (Garrad 1994: 90–91). 1971 formierten Sylvia Sleigh und Elaine de Koonig die Gruppe *Women in the Arts* (WIA), die auch 1973 die erste große Ausstellung *Women choose Women* im New York Cultural Center organisierte, in der auch Maria Lassnigs Film *Self-portrait* (1971) im begleitenden Filmprogramm gezeigt wurde.

auf Stan Brakhages Film *Cat's Cradle* (1959) und *Loving* (1957) macht sie in dem erotischen Experimentalfilm *Fuses* (1964–67) das sexuelle Verhältnis mit ihrem Partner, dem Musiker und Komponisten James Tenney, visuell erfahrbar (Kubitza 2002: 138–139). Einerseits entblößt sie den männlichen und weiblichen Körper in der Intimität des Geschlechtsakts in einer gleichberichtigten aktiven und passiven Wechselbeziehung, andererseits abstrahiert sie die Körperbilder durch die analoge Bearbeitung des Filmmaterials **(Abb. 4)**. Die zerkratzte und mit Farbe behandelte Oberfläche funktioniert weniger als Übermalung oder Zensur, sondern als Untermalung der körperlichen Erfahrung. Die Schweizer Kunsthistorikerin Kathleen Bühler sowie die amerikanische Kunsthistorikerin Ara Osterweil verwenden Laura Marks filmwissenschaftliches Konzept des haptischen Sehens, um *Fuses* (1964–67) einen erotischen Blick, der sich oppositionell zu einem voyeuristischen Blick verhält, zuzuschreiben. Die mechanische Bearbeitung des Filmmaterials macht die visuelle Sinneserfahrung zu einer körperlichen Abtastung des Materials (Bühler 2009: 103; Osterweil 2014: 152). Die Verschmelzung der liebenden Körper wird visuell auf der Ebene der materiellen Körperlichkeit des Filmmaterials erfahrbar. Für Carolee Schneemann ist wie für Maria Lassnig die leibliche Erfahrung Teil ihrer ästhetischen, künstlerischen Praxis.



// Abbildung 4
Carolee Schneemann, *Fuses*, 1964–67

Wenn feministische Denkerinnen wie Iris Marion Young ab den 1970er-Jahren eine Phänomenologie der sexuellen Differenz fordern, dann steht diese im Bezug zu Merleau-Pontys Leib-Begriff in *Die Phänomenologie der Wahrnehmung* und Simone de Beauvoirs Beschreibungen der weiblichen Erfahrung (Young 2005: 31). Young kritisiert, dass der Status sowohl als Subjekt als auch Objekt den weiblichen Körper von einem Aufgehen in der Welt und einer phänomenalen Leiblichkeit hemmt und demnach von Merleau-Pontys Leib-Welt-Verhältnis nicht ausreichend gefasst wird[10] (Young 2005: 38). Schneemann und Lassnig befassen sich mit dieser ambivalenten Situation der leiblichen Erfahrung der Frau zwischen Subjekt und Objekt. Die Körperbilder, in die die Körperlichkeit des Mediums einbricht, vermitteln eine

10)
Feministische Phänomenologinnen wie Helen Fielding beziehen sich neben Maurice Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1966) auch auf sein unvollendetes Spätwerk *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, in dem er den Begriff des Fleisches als die vollkommene Verschränkung von Leib und Welt etabliert (Fielding 2005: 102). In *Flesh Cinema* verwendet Ara Osterweil den Fleischbegriff sowohl in seiner materiellen Bedeutung in Bezug auf Carolee Schneemanns Verwendung von Fleisch und Fisch in ihrer Performancepraxis als auch im Anschluss an Merleau-Ponty, um die Verschränkung mit dem Anderen zu beschreiben (Osterweil 2014: 11).

differenzierte geschlechtliche und individuelle Erfahrung, die sich keiner konsistenten medienspezifischen Bildsprache unterordnet und nicht im Widerspruch mit der Verschmelzung mit dem Anderen und der Öffnung zur Welt steht.

FAZIT Das kontinuierliche Wechselverhältnis zwischen Malerei und Film in Maria Lassnigs Werk zwischen 1968 und 1980 offenbart in der Kontextualisierung mit der feministischen Kunstproduktion der 1970er-Jahre die mediale Bandbreite der Auseinandersetzung mit dem Frauenkörper als Subjekt. Die Aneignung neuer medialer sowie formaler Ausdrucksformen war eng mit dem Zeitgeist der feministischen Aufbruchsstimmung verwoben, wenn auch nicht immer als politische Forderung formuliert. Die künstlerischen Ziele der *Women/Artist/Filmmakers, Inc.* verdeutlichen wie die Aneignung und Ausdehnung der eigenen Praxis, die Präsenz von Künstlerinnen als Filmemacherinnen in der Öffentlichkeit, auf Festivals, in Workshops und Vorträgen stärkte. Die Formfindungsprozesse und medialen Verschränkungen in den künstlerischen Praxen produzierten Sichtbarkeit für feministische Körperbilder, die sich nicht nur auf einer sprachlichen und narrativen Ebene politischer Agenden manifestiert. Maria Lassnigs Visualisierung ihrer Körperwahrnehmung mündet in den 1970er-Jahren in einen neuen Realismus, der weder eine Reduktion auf eine äußere Erscheinung darstellt, noch eine medienspezifische Auseinandersetzung mit der Malerei und dem Film ausschließt. Anhand ihres Animationsfilms *Couples* (1972) zeigt sich eine heterogene Ästhetik, die nicht im Einklang mit zeitgenössischen Animationsfilmproduktionen steht. Die spezifischen Eigenschaften der Zeichnung und des Films, die im Animationsfilm zusammentreffen, aber nicht vollständig ineinander aufgehen, korrespondieren mit ihrer Erfahrung als Frau. Die subjektive, weibliche Wahrnehmung ist Teil einer männlich dominierten Welt, ohne sich mit ihr vollständig zu identifizieren. Im Vergleich mit Carolee Schneemanns Experimentalfilm *Fuses* (1964–67) zeigt sich durch die nachträgliche Bearbeitung des Films eine andere Methode der Verschränkung zwischen Malerei und Film, in der das Medium in seiner Körperlichkeit in die Darstellung des heterosexuellen Geschlechtsakts einbricht. Formale und mediale Heterogenität transportiert die Spannung zwischen Subjekt und Objekt und erweitert ein Verständnis von feministischer Körperkunst um das Medium der Malerei. Entgegen der Auffassung, die feministische Kunstpraxis der 1970er-Jahre sei von einer Abwendung

von der Malerei geprägt, verdeutlicht die Verschränkung zwischen Zeichnung, Malerei und Film, dass es sich um eine Ausdehnung, Aneignung und Zusammenführung von künstlerischen Darstellungsmitteln handelt. Maria Lassnigs und Carolee Schneemanns Körperbewusstseinsbilder, Animations- und Experimentalfilme treiben das Verständnis von Körperkunst über die Rezeption in der Performance, dem Experimentalfilm und den neuen Medien hinaus.

// Abbildungsnachweis

Abb. 1: Maria Lassnig, *Figur mit blauem Hals*, 1961, Öl/Leinwand, 195,3×130 cm, © Maria Lassnig Stiftung
Abb. 2: Maria Lassnig, *Selbstporträt unter Plastik*, 1972, Öl/Leinwand, 55,5×56,6 cm, © Maria Lassnig Stiftung
Abb. 3: Maria Lassnig, *Couples*, 1972 sixpackfilm / Maria Lassnig Stiftung
Abb. 4: Carolee Schneemann. *Fuses*, 1964–67. Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York.

// Literatur

Ammer, Manuela (2009): Be aware, be aware, be aware: Obacht vor Maria Lassnigs Filmen. In: Parkett Jg. 09, H.85, S. 102–109
Beauvoir, Simone de (2009): Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt-Taschenbuch
Bühler, Kathleen (2009): Autobiografie als Performance: Carolee Schneemanns Experimentalfilme. Marburg, Schüren
Fielding, Helen (2005): Reflections on Corporeal Existence: A Phenomenological Alternative to Mind/Body Dualism. In: Silvia Stoller/Veronica Vasterling/Linda Fisher (Hg.), Feministische Phänomenologie und Hermeneutik. Würzburg, Königshausen & Neumann, S. 96–112
Fisher, Linda (1997): Phänomenologie und Feminismus. In: Stoller, Silvia/Vetter, Helmuth (Hg.), Phänomenologie und Geschlechterdifferenz, Wien, WUV-Universitäts-Verlag, S. 20–46
Futscher, Edith (2001): Diesseits der Fassade: Kryptoportraits der Moderne zwischen Bildnis und Stillleben. Klagenfurt, Wien, Ritter
Garrad, Mary (1994): Feminist Politics: Networks and Organizations. In: Broude, Norma u.a., The power of feminist art: the American movement of the 1970s, history and impact. New York, H.N. Abrams, S. 88–103
Goldberg, RoseLee (2014): Die Kunst der Performance. Vom Futurismus bis heute. Berlin, Deutscher Kunstverlag
Greenberg, Clement (1965): Modernist Painting. In: Art & Literature Jg 65, H.04, S. 193–201
Griffin, George (1979): Frames: a selection of drawings and statements by independent American animators, New York
Joseph, Branden (2015): Unklare Tendenzen: Carolee Schneemanns Ästhetik der Mehrdeutigkeit. In: Ausst.-Kat. Carolee Schneemann – kinetische Malerei. Museum der Moderne Salzburg 2015. Breitwieser, Sabine (Hg.), München, Prestel, 2015, S. 26–43
Kubitza, Anette (2002): Fluxus-Flirt-Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde. Berlin, Reimer
Lassnig, Maria (1976): Kunstsparte Animation. In: Breicha, Otto (Hg.), 247 : 10 <Zehn Jahre> „Protokolle“ : Wiener Halbjahresschrift für Literatur, Kunst und Musik. Wien, München, Verlag Jugend & Volk, S. 44–51
Lassnig, Maria (2009): Selfportrait. In: Maria Lassnig. Animation Films, Wien, Sixpackfilm
Lettner, Natalie (2017): Maria Lassnig. Die Biografie. Wien, Brandstätter
Matt, Gerald/Schurian, Andrea (2011): Maria Lassnig. In: Matt, Gerald (Hg.), Österreichs Kunst der 60er-Jahre: Gespräche, Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, S. 223–237
Nochlin, Linda (1968): The new realists. In: Ausst.-Kat. Realism now. Vassar College Art Gallery, Poughkeepsie, New York, 1968, S. 7–14
Nochlin, Linda (1971): Realism. Harmondworth, Penguin Books
Reilly, Maura (Hg.) (2015): Women artists. The Linda Nochlin reader. London, Thames & Hudson
Osterweil, Ara (2014): Flesh Cinema: The corporeal turn in Amercian avant-garde film. New York, Manchester University Press

Pilling, Jayne (1992): Women and Animation: A Compendium. London, The British Film Institute
Schimmel, Paul (1998): Der Sprung in die Leere: Performance und das Objekt. In: Peter Noever (Hg.), Out of actions: Zwischen Performance and Objekt 1949–1979, Ostfildern, Cantz, S. 17–120
Schneemann, Carolee (1974): Cezanne She Was a Great Painter. New Paltz, N.Y., Tresspuss Press
Schor, Gabriele (2015): Feministische Avantgarde: Radikale Umwertung der Werte. In: Dies. (Hg.), Feministische Avantgarde: Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund, München, Prestel, S. 17–68
Young, Iris (2005): On female body experience: "Throwing like a girl" and other essays. Oxford, Oxford University Press

// Angaben zur Autorin
Stefanie Proksch-Weilguni, MA, Doktorandin im Fach Kunstgeschichte im Rahmen einer Cotutelle de thèse zwischen der eikones Graduate School der Universität Basel und der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte umfassen zeitgenössische, osteuropäische Performancekunst sowie ausgehend von Maria Lassnig und den Mitgliedern der *Women/Artist/Filmmakers, Inc.*, amerikanische Körperkunst der 1970er-Jahre.
Proksch-Weilguni, Stefanie (2018): Performing Art History. Continuities of Romanian art practices in Post-communist performance. In: Katalin Cseh-Varga (Hg.), Photo-Performance, Performance Photography in Real Existing Socialisms, Special Issue, JoCCaEE, 2018 (in Vorbereitung)

// Abstract
Maria Lassnig's and Carolee Schneemann's films show how they expanded their artistic practices from painting to experimental and animation film. Part of the feminist art movement of the 1970s and the filmmakers group *Women/Artist/Filmmakers, Inc.* their work supports the feminist approach towards an emancipation of the body and the recognition of women artists. The relation between the formal depiction of women's bodies and their reflection in the transformation and animation in film depicts a formal approach towards a feminist aesthetic. The comparison with independent animation films and the experimental films of Carolee Schneemann as part of the *Women/Artist/Filmmakers, Inc.*, sets Maria Lassnig's work in the context of her time. Maria Lassnig's and Carolee Schneemann's wide spectrum from painting to film broadens the comprehension of body art that happened across all media and went beyond performance and new media art.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE
Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Maike Christadler / Hildegard Frübis / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Kristina Pia Hofer / Marietta Kesting / Marianne Koos / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License
This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

