

Maja Diana Schrattenthaler

01625021

## **Sex-positivity in der Kunst**

### **Anhand von Carolee Schneemanns Experimentalfilm *Fuses***

Betreuung: Univ.-Prof. Mag. Dr. Eva Kernbauer

Seminar: Performance, Körper, Skulptur, Raum

Universität für Angewandte Kunst

Wintersemester 2019/20

50.870 Zeichen (exkl. Leerzeichen, Fußnoten, Abstract und Anhang)

### Eidesstattliche Versicherung

Ich erkläre, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit selbst verfasst und dazu keine anderen als die angeführten Behelfe verwendet, die Autorenschaft eines Textes nicht angemaßt und wissenschaftliche Texte oder Daten nicht unbefugt verwertet habe. Außerdem habe ich die Reinschrift der Bachelorarbeit einer Korrektur unterzogen und ein Belegexemplar verwahrt. Ferner gebe ich meine Einwilligung zur Veröffentlichung in der Universitätsbibliothek und online als Volltext.

5.11.2020

Ort, Datum



Unterschrift

## Abstract

Sex-positivity in der Kunst ist eingebettet im Gesamtkontext zu sehen und lässt sich am besten in der Abgrenzung zu Pornografie, erotischer Kunst und Sex-Negativität betrachten. Erste Anfänge zu Sex-positivity begannen in den frühen 80er Jahren nach der 2. Welle des Feminismus und wurden gerade von diesem sehr divers diskutiert. Sex-positivity bedient sich der Zeit entsprechend gerne dem Experimentalfilm. Beispiele dazu liefern neben Carolee Schneemann auch Andy Warhol und andere. Diese Arbeit widmet sich insbesondere auch dem Film *Fuses* von Carolee Schneemann als hervorragendes Beispiel für Sex-positivity. Schneemanns Intention war herauszufinden, ob es möglich ist, den Kunstbetrachter\*innen zu vermitteln, wie viel Erotik, Sicherheit und Nähe in der Selbstfindung in einem (heterosexuellen) Geschlechtsakt stecken kann. Duncan (1980) kommentiert den Film mit Begriffen wie Freude, Selbstheilung und wunderschöner Positivität. Es werden die sexpositiven Szenen des 22-minütigen Films in Selbstdarstellung und Collagestil auch in Hinblick auf Kameraführung und Ikonografie betrachtet. Die hochsensible Performancearbeit wurde in ihrer Zeit

in der Kunstszene auch sehr kritisch und kontrovers gesehen und erlangte erst in letzter Zeit Bedeutung und Anerkennung als sexpositive Arbeit.

## Inhaltsverzeichnis

ABSTRACT .....	1
INHALTSVERZEICHNIS .....	2
EINLEITUNG .....	3
SEX POSITIVITY/ SEX POSITIVE MOVEMENT .....	4
Sex negativity .....	6
PORNO .....	8
EROTISCHE KUNST .....	10
Der Unterschied zwischen erotischer/ expliziter Kunst und Pornografie .....	10
CAROLEE SCHNEEMANN .....	14
Experimentalfilm .....	17
FUSES .....	20
<i>Gaze</i> .....	23
In der feministischen Filmkritik .....	24
Bearbeitung des Zelluloids .....	26
Filmbeschreibung: .....	28
Politik in <i>Fuses</i> : .....	30
Ikonografie .....	32
Fenster .....	32
Kitch .....	32
Natur .....	33
Farbe .....	33
Publikumsreaktionen, Rezensionen: .....	34
Conclusio .....	35
LITERATURVERZEICHNISS: .....	36
Quellen: .....	36
Online- Sources: .....	38
Nachschlagewerke/ weitere Sourcen die für diese Arbeit bearbeitet wurden ohne direkt Platz zu finden: .....	39

ANHANG:.....	40
Lebenslauf und Werdegang Schneemanns: .....	40
Autobiografie und Performance: .....	41
Eckdaten zu Fuses .....	43
Detaillierte Filmbeschreibung .....	43
Ein kurzer historischer Überblick über „Sexskandale“ und die Pornoindustrie über die Jahre: .....	53

## Einleitung

*„I can remember Orgasm, the tree rustling at my window, a particular woven blanket and the crib I was in where my own experience of my body sensations gathered. I decided my genital was my soul...that is what my parents’ explanation of soul led me to believe. Soul was “true and most perfect, when the body died the soul lived in the stars” ... the soul was some essence of being! Conscious”<sup>1</sup>*

In dieser Arbeit beschäftige ich mich explizit mit Sex Positiver Kunst. Anhand von Werken der Gegenwartskunst soll die Frage geklärt werden, inwieweit es in einem Setting künstlerisches Erotikon oder Porno ist. Durch die enge Verknüpfung des manchmal strengeren oder lockereren Skript des Performenden oder aber die Un-Autonomie des performenden Objekts, der Kontrollabgabe über den eigenen Körper soll dieser Bereich der Kunst betrachtet werden. Dabei interessiert mich vor allem das immer nähere Zusammenrücken dieser beiden Mechanismen, vor allem durch feministisch arbeitende Künstler\*innen, als auch das Einsetzen und Entblößen des eigenen Körpers und der antreibenden Kraft dahinter. Carolee Schneemann bietet mit ihrem Experimentalfilm *Fuses* ein herausragendes Beispiel Sex-positiver Kunst, bei dem es sich auch lohnt, die Details zu betrachten wie Kameratechnik, Bildbearbeitung oder Ikonografie. Daher befindet sich im Anhang auch eine detaillierte Filmbeschreibung, die Eckdaten zum Film, sowie der Lebenslauf von Carolee Schneemann und darüber hinausgehend auch ein kurzer historischer Überblick über „Sexskandale“ und die Pornoindustrie.

---

<sup>1</sup> Schneemann 1997. S.55

## Sex-positivity/ Sex Positive movement

*“In the world of Sex Positive Now people have the freedom and permission to be the sexual beings that they already are. [...] Consensual sexuality in all of its forms is healthy and life affirming.”<sup>2</sup>*

Obwohl die Ursprünge einer Sex-Positiven Einstellung auf die 1920er Jahre zurückgehen, ist es erst in den letzten zwei Jahrzehnten zu einer in der Gesellschaft gänzlich angekommenen „mainstream“ Bewegung geworden.<sup>3</sup> Der Begriff selbst geht auf Dr. Roger Libby zurück, der ihn 1976, ausgehend von den Schriften von Wilhelm Reich, begründete.<sup>4</sup> Man versteht darunter einen offenen freien und konsensuellen verbalen oder physischen Umgang mit dem Thema Sexualität und jeglicher möglicher (nicht<sup>5</sup>-) Ausübung derselben. Es beinhaltet ein unterstützendes, verständnisvolles Verhalten anderen und ihren Entscheidungen gegenüber als auch eine pro-sexuelle, adäquate Sexualbildung.<sup>6</sup> Es meint auch eine Akzeptanz all den unterschiedlichsten Lebens-, Sex- und Beziehungsformen als auch den diversen Geschlechtsidentitäten und -Präferenzen gegenüber. Um das zu umzusetzen muss man zuhören und eventuell den eigenen Standpunkt oder die Perspektive wechseln, um verstehen zu können.

*“Creating a sex- positive culture requires not only that we respect others sexual needs, desires, preferences, and choices, but also that we respect their motives for those choices, even if we cannot understand them and would choose differently ourselves.[...] Stop drawing artificial lines between yourself and other people, and you’ll have made the first step in creating a more inclusive, accepting, sex-positive world for everyone.”<sup>7</sup>*

---

<sup>2</sup> Gabosch und Shub. Sex Positive Now.2019. S.9

<sup>3</sup> Gabosch und Shub. Sex Positive Now.2019. S.19

<sup>4</sup> Glickman. Sex Positive Now.2019. S.20

<sup>5</sup> Speziell in Sex Positiven Arealen fühlen sich A-sexuelle Menschen oft ausgeschlossen, wie Erfahrungsberichte von Shary McCombs zeigen. In diesen Bereichen wird Sexualität in gelebten Formen zelebriert und es gibt nur selten Orte wo auch Personen ohne sexuelle Bedürfnisse Platz finden können. Sie spricht davon, dass wir nicht nur damit zu kämpfen haben, dass Sex stigmatisiert wird und etwas Schämenswertes darstellt, sondern auch mit Schuld, Verlangen, Zwanghaftigkeit und Versuchungen und eben damit, dass es zwar nicht unbedingt ausgelebt, aber gewollt werden soll. Auch dass die Gesellschaft geprägt ist von dem Bild, dass romantische, sexuelle Beziehungen das Ultimative zu erreichende Ziel sein soll und wie wichtig es ist klarzustellen, dass dies nicht das einzige im Leben ist, das Erfüllung bringen kann (McCombs. Sex Positive Now. 2019. S.49ff).

<sup>6</sup> Glickman. Sex Positive Now.2019. S.20

<sup>7</sup> McNeill Sex Positive Now. 2019. S.58

Charlie Glickman definiert die Sex Positive Perspektive nur an dem Maß, ob der sexuelle Akt konsensuell<sup>8</sup>, genussvoll<sup>9</sup> und mit Wohlfühlfaktor<sup>10</sup> von statten läuft.<sup>11</sup> Diese Kategorien muss jede/r für sich selbst, immer wieder neu definieren, aufbauend auf den eigenen Erfahrungen, Wünschen, Gefühlen und Anschauungen.

*„Great sex is much more about the connection between the participants than the specific kinds of stimulation and sensation. Sex positivity is much the same, and that is both its greatest challenge and its greatest strength.“<sup>12</sup>*

Schnell läuft man mit dieser Terminologie jedoch der Falschannahme entgegen, unter „Sex Positivity“ Enthusiasmus für sexuelle Aktivitäten mit der Toleranz den unterschiedlichsten Strukturen gegenüber zu verwechseln. Dies würde beispielsweise jene Menschen ausschließen, welche keinen Bezug zu sexueller Interaktivität finden oder kaum bis gar kein Interesse für Sex aufbringen können.<sup>13</sup> Das impliziert oft den Gedanken, dass Menschen nur weil sie jegliche sexuelle Ausübung probieren können, dies auch sollten, was mit viel Druck verbunden ist und neue Hierarchien schafft zwischen denen die experimentieren und jenen die dies nicht tun. Sobald es zu Ausschlüssen oder Hierarchien und oder Gruppierungen kommt, kann jedoch nicht mehr von einer Sex positiven Einstellung gesprochen werden.<sup>14</sup> Ein anderer aktueller Trend, dieser Art von Einstellung folgend, sich selbst und das eigene Sexleben zu genießen, mit unterschiedlichsten Positionen und Toys zu experimentieren und eine „Ich-liebe-Sex-Attitüde“ zu präsentieren, aber immer im Kontext von monogamen Langzeitbeziehungen, versteht man als „Mainstream sex Positivity“.<sup>15</sup>

---

<sup>8</sup> Dazu meint er, dass es nicht einfach nur eine Frage von ja oder nein ist, sondern dass ALLE (auch z.B. Zuschauer, falls vorhanden) Teilhabenden mit vollem Bewusstsein, die Möglichkeiten ausschöpfen können in voller Freiheit ihre Wünsche aussprechen zu können. Oft liegt laut Betty Martin, obgleich es verbale Zustimmung zu Berührungen oder mehr gab, nämlich kein Konsens zu Grunde, da wir durch unterschiedlichste Erfahrungen verlernt haben, Nein zu sagen. So zum Beispiel Erfahrungen aus frühester Kindheit, in den wir um auf uns aufzupassen, oder sich um uns zu kümmern, Berührungen erfahren haben, die gegebenenfalls in diesen Momenten unerwünscht waren, wodurch wir lernten, ungewollte Berührungen zu tolerieren. Manche erleben (sexuellen) Missbrauch oder wieder andere haben einfach zu oft gehört, dass sie nicht Nein sagen dürfen (Glickman. Sex Positive Now. 2019. S.21f).

„When we talk about whether the participants of a sexual interaction consented to it, we’re really talking about whether they each had the awareness, the capacity, the skills and tools, and the freedom to speak their needs and desires.“ (Glickman. Sex Positive Now. 2019. S.21)

<sup>9</sup> Genuss ist immer subjektiv und nicht jeder erlebt dieselbe Situation als genussvoll. Auch können dieselben Berührungen an einem Tag oder mit einer Person gefallen und an einem anderen Tag oder einer anderen Person wenig Freude bringen. Die Psychotherapeuten Stella Resnick hat acht verschiedene Kategorien des Vergnügens erstellt (primal pleasures, pain relief, elemental-, mental-, emotional-, sensual-, sexual- und spiritual pleasures) (Glickman. Sex Positive Now. 2019. S.22).

<sup>10</sup> Um diesen muss man sich hauptsächlich selbst kümmern und sich immer wieder die Frage stellen, ob man sich in der aktuellen Situation wohl fühlt, sie lebensbereichernd ist, oder ob sie einen selbst limitiert.

<sup>11</sup> Glickman. Sex Positive Now.2019. S.20

<sup>12</sup> Glickman. Sex Positive Now. 2019. S.23

<sup>13</sup> Glickman. Sex Positive Now.2019. S.20

<sup>14</sup> Barker und Hancock. Sex Positive Now.2019. S.24f

<sup>15</sup> Barker und Hancock. Sex Positive Now.2019. S.24

Wenn man davon ausgeht, dass im Sex Positive Movement jede konsensuelle Auslebensart von Sexualität akzeptiert und toleriert werden soll, sollte dennoch, aus einer feministischen Perspektive heraus auch ein Auge darauf gelegt werden, warum wir gewisse Vorlieben entwickelt haben:

*„But to simply celebrate whatever gives us sexual pleasure seems to me both problematic and too easy: we need to analyze how it is that certain things turn us on, how sexuality has been constructed in patriarchy to produce pleasure in the dominance-submission forms, before advocate these modes.“<sup>16</sup>*

## Sex negativity

*„In the early sixties I [Schneemann] felt quite alone in my insistence of the integrity of my own sexuality and creativity. (I used my naked body for example)<sup>17</sup> to confound this culture’s sexual rigidities – that the life of my body is more variously expressive than a sex-negative society can admit.“<sup>18</sup>*

Damit von einem positiven Umgang mit Sex gesprochen werden kann, muss auch das Komplementäre, eine negative Einstellung dazu angesprochen werden. Historisch gesehen war die westliche Gesellschaft bis in die kürzeste Zeit extrem Sex-negativ eingestellt<sup>19</sup>.

Als Gegenreaktion bildete sich das Sex-positive Movement.<sup>20</sup> Die Anfänge findet diese Bewegung in der sexuellen Revolution der 1960er Jahre, mit der Erfindung der Antibabypille und der Entkriminalisierung von Homosexualität.<sup>21</sup>

Unter Sex-Negativität versteht man Hierarchien und die Konnotation von „normalem“, „abnormalem“ oder „abweichendem“ Geschlechtsverkehr und sexuellen Auslebensformen.<sup>22</sup>

---

<sup>16</sup> Kaplan. In: Feminism & Film 2000. S.127

<sup>17</sup> Das tat sie, weil Werke einerseits tatsächlich real in den Augen der meisten Rezipient\*innen werden aber auch weil sie öffentliche und private Erfahrungen verknüpfen wollte und ebenso, da keine Körperstelle für eine/n Maler\*in tabu sein sollte. Schneemann entschloss sich aus vier Gründen dazu, den nackten Körper in ihre Werke miteinzubeziehen: Erstens weil sie uns mit dem Paradox konfrontieren möchte, dass wir mit erschaffenen Werken so umgehen als wären sie real, zweitens um eine Verbindung zwischen öffentlicher und privater Erfahrung zu schaffen, drittens weil für eine/n Maler\*in keine Körperstelle tabu sein sollte und zu guter Letzt weil sie ihren Körper als Material für ihre Arbeiten erfuhr, als sie sich damals in New York künstlerisch betätigte (Schneemann 1997. S. 192f).

<sup>18</sup> Schneemann 1997. S.194

<sup>19</sup> Erst Freud brachte im frühen 20. Jhd. erstmalig auf, dass Sex auch zum Vergnügen und nicht nur zur Zeugung gelebt werden kann, dennoch blieb es bei heteronormativen Vorstellungen, bei welchen nur die männliche Sexualität von Bedeutung ist (Barker und Hancock. Sex Positive Now. 2019. S.23).

<sup>20</sup> Barker und Hancock. Sex Positive Now.2019. S.23

<sup>21</sup> Barker und Hancock. Sex Positive Now.2019. S.23

<sup>22</sup> Barker und Hancock. Sex Positive Now. 2019. S.23

Mit Negativität ist hier ein entmächtigendes Verhalten bzw. Denken gemeint, sich selbst gegenüber<sup>23</sup>, zwischen Individuen untereinander und Gruppen. Um diese Einstellung einer Positiven weichen zu lassen, muss man sich, laut Loliya Kim, mit der internalen<sup>24</sup>, der intrapersonalen<sup>25</sup> und der Group/ Community<sup>26</sup> Dimension auseinandersetzen, für sich selbst aufarbeiten und immer wieder aktualisieren.<sup>27</sup>

Die allgemeine Auffassung Sex-negativer Menschen, vor allem im amerikanischen Sprachraum ist, dass das kulturelle Leben bereits „oversexed“, also überflutet von sexuellen Inhalten ist. Viele sind auch der Meinung, dass unsere heutige Gesellschaft bereits genug von Minoritäten und Randgruppen gehört habe, wir bereits zu sensibel auf alles eingehen und Debatten wie die in Amerika entstandene #MeToo-Bewegung jetzt wirklich ausdiskutiert wäre, obgleich viele Aktivist\*innen heute noch dieselben Kämpfe<sup>28</sup> führen müssen, die bereits seit Jahrzehnten dieselben sind.<sup>29</sup>

*“Right way sex is wrong<sup>30</sup>” “[...] sex is not a one-size-fits-all proposition.”<sup>31</sup>*

Das feministische Sex-positive Denken begann in den frühen 1980er Jahren und war mehr oder weniger eine Reaktion gegen ihre Sex-negativen Mitstreiter\*innen.<sup>32</sup> Sie kämpften für körperliches Lustempfinden, safe-Sex Aufklärung und Experimentiermöglichkeiten (LGBTQ). Sie traten dafür ein, dass eine breit gefächerte Sexualität und Identitätsmöglichkeit nötig sei für die Frauenbewegung.<sup>33</sup>

*“Those of us who embrace sex positivity realize that also means embracing consensual sex work and pornography. Contrary to popular opinion, many people are involved with both consensually and joyfully.”<sup>34</sup>*

---

<sup>23</sup> Durch Erwartungen, die man an sich selbst hat

<sup>24</sup> Die erste Etappe des Internalen ist das Umlernen von bereits verinnerlichtem Gedankengut, oft durch die gesellschaftlichen Normen verankert und die Selbstliebe und -Achtung (Loliya. Sex Positive Now. 2019. S.32).

<sup>25</sup> Die interpersonale Ebene meint, dass man ggf. Personen zurücklassen muss, welche die neue tolerante Persönlichkeit in uns nicht mehr verstehen können, aber auch das Bewusstsein darüber, wie viel Kraft (sexuelle) Beziehungen zwischen Menschen haben im Bestärkenden als auch im Zerstörenden. (Loliya. Sex Positive Now. 2019. S.32f)

<sup>26</sup> In dieser Dimension muss man sich im Klaren sein, dass Gruppierungen immer wieder ein „normal“ und ein „abweichend“ schaffen und damit schnell wieder hierarchische Strukturen entstehen und Druck aufkommen lassen, so auch in „sex positive spaces“ (Loliya. Sex Positive Now. 2019. S.33).

<sup>27</sup> Loliya. Sex Positive Now. 2019. S.32f

<sup>28</sup> Rassismus, Sexismus, Gender, sexuelle Orientierung, Inklusion und Disability, etc.

<sup>29</sup> Brame. Sex Positive Now. 2019. S.40f

<sup>30</sup> Laut Brame ist jedoch die einzige Art falschen Sex zu haben die, dass einer der Beteiligten diesen nicht genießen kann (Brame. Sex Positive Now. 2019. S.43).

<sup>31</sup> Brame. Sex Positive Now. 2019. S.42

<sup>32</sup> McCann. The Feminism Book 2019. S.234

<sup>33</sup> McCann. The Feminism Book 2019. S.234

<sup>34</sup> Gabosch und Shub. Sex Positive Now. 2019. S.54

## Porno

Unter Pornografie versteht man die Darstellung (menschlicher) Körper und des menschlichen Sexualverhaltens mit dem Ziel sexueller Erregung.<sup>35</sup> Diese Visualisierung kann durch Bilder, Filme, Text (gesprochen oder schriftsprachlich) oder Akustik gelingen. Pornografische Darstellungen (die Definition solcher ist sehr subjektiv, was für eine\*n obszön und pornografisch ist, ist in anderen Kulturen erotisch oder religiös<sup>36</sup>) gibt es seit jeher, seien es Venus- und Fruchtbarkeitsfiguren, welche vermutlich eben eher spirituelle Zwecke erfüllten, oder Geschlechtsakt Gemälde, zur Bewerbung der einzelnen sexuellen Tätigkeiten an den Wänden von Bordellen in Pompeji beziehungsweise einzelne und vergrößerte Geschlechtsorgane wie Phalli oder Hoden (als Wegweiser zu den Luststätten).<sup>37</sup> Die Geschichte der modernen westlichen Pornografie beginnt mit der Aufklärung im 18. Jhd. durch die neue Drucktechnologie und die damit verbundene Verbreitung von Wissen und visuellem Material.<sup>38</sup> Die Porno-Filme wurden in der zweiten Hälfte des 20. Jhdt. aus Männermagazinen wie beispielsweise dem Playboy entwickelt. Dort wurden zunehmend nicht mehr nur nackte Frauen gezeigt, sondern auch (Gruppen-)Sexszenen, Homosexualität, Fetisch, Masturbation, ... Der erste Film ist der von Osco und Ziehm 1970 im Kino veröffentlichte Porno *Mona, the Virgin Nymph*.<sup>39</sup> Die Filme sind meistens so gedreht, dass hauptsächlich Frau und Penis zu sehen sind, damit dem männlichen Betrachter die gespielte Situation real vorkommt. So schaut die Frau beim Fellatio beispielsweise nach oben, direkt in die Kamera, vom Mann sieht man nur den Penis, welcher dem Betrachter dadurch wie sein eigener vorkommt. Die Pornofilme heute werden oft sehr aufwändig mit Bildbearbeitungsprogrammen bearbeitet, zum einen, um kleine Schönheitsfehler zu beheben, zum anderen auch zur Manipulation, um gewisse Interessen und Fetische zu bedienen. Es gibt bereits Pornos ohne menschliche Akteur\*innen, welche mithilfe von 3D Rendering Programmen erstellt werden<sup>40</sup>, der Vorteil dieses Segmentsektors ist eine realistische Darstellung unrealisierbarer (Stars, Computerheld\*innen, ...) oder sonst illegaler

---

<sup>35</sup> Jenkins. Pornography. Britannica.com

<sup>36</sup> Jenkins. Pornography. Britannica.com

<sup>37</sup> Carpiceci: Pompeji 1977, S.62f, 74f /Vilsteren: 100.000 Jahre Sex 2004, S. 35f

<sup>38</sup> Jenkins. Pornography. Britannica.com

<sup>39</sup> Dirks, Tim: amc filmsite: filmsite.org

<sup>40</sup> Computergenerierte Pornografie ist schon seit den 90er Jahren ein Thema, kann aber erst seit den 2000er Jahren kostengünstiger entwickelt werden. (pornographygirl.com)

Praktiken. Durch das Internet stieg die Verbreitung und Nutzung von Pornografie rasant an<sup>41</sup>, inzwischen gibt es sogar videospieldähnliche<sup>42</sup> Situationen.<sup>43</sup>

Hierbei lässt sich das für und wider diskutieren, dass einerseits nichts Kriminelles geschehen muss, um Fantasien zu erfüllen und diese beim Onanieren gelebt werden können ohne straffällig zu werden, aber auch die Kritik, dass dies noch mehr dazu animiere, Ideen bringe und Illegales (v.a. Gewalt, Pädophilie, Sex mit Tieren - kurz gesagt unkonsensuelle Sexualausübung) normalisieren würde. Die dunkle Seite davon bildet der Austausch mit im jeweiligen Land illegalen Pornos, von pornografischem Material aus anderen Ländern, in denen besagte Pornografie nicht strafrechtlich ist oder verfolgt wird. So bilden sich im Internet eigene Gruppierungen, die solches Material (hauptsächlich Kinderpornografie und Sex mit Tieren) miteinander teilen und verbreiten.

Kritik an der Pornografie kommt aus den Richtungen Konservatismus, Religion<sup>44</sup> und Feminismus. Im Feminismus (vor allem dem der zweiten Welle) wird die Pornografie als allgemein erniedrigend für die Darstellerinnen gesehen und der männlich zentrierte Blick als auch die Objektifizierung der Frau kritisiert. Sex-negative Feminist\*innen sind der Auffassung, dass Porno zur Unterdrückung der Frau weiter beitrage und es bildeten sich Gruppen zum Kampf gegen Pornografie, so wie WAVAW (Women Against Violence against Women) und WAP (Women Against Pornography).<sup>45</sup>

Auch schreiben letztgenannte Gruppierungen dem gezeigten Inhalt und der Reaktion, die diese auslöst, eine Gewaltverherrlichung und Normalisierung zu (auch eine erhöhte Bereitschaft zu häuslicher Gewalt und Grenzüberschreitungen in Beziehungen), es wird auch von „Pornografiesucht“ gesprochen,<sup>46</sup> die ein abweichendes Verhalten in der Öffentlichkeit, begründet auf dem übermäßigen Konsum von Pornos bewirkt.

Berühmt ist auch die Anti-Pornografie Bewegung der 1978er Jahre, ein Gesetzentwurf, ins Leben gerufen durch Alice Schwarzer und ihre feministische Zeitschrift EMMA, die eine Gesetzänderung im Bezug zur Zensur der Pornografie erreichen möchte, wobei Schwarzers Pornografie Begriff, sehr allumfassend ist.<sup>47</sup>

---

<sup>41</sup> Seit der Erfindung der Fotografie wurde diese auch für pornografische Inhalte genutzt, ein erster Anstieg der Nutzung war auch bei der Heimvideokassette bemerkbar, da man zur Nutzung von Pornos nicht mehr ins Theater gehen musste, sondern sie privat zu Hause genießen konnte und auch zum Drehen eigener Heimpornos verwenden konnte.

<sup>42</sup> Es gab auch seit dem Aufkommen von Videospiele erotische Spiele, vor allem in Japan boomte diese Sparte (pornographygirl.com).

<sup>43</sup> pornographygirl.com

<sup>44</sup> Hier wird Sex vor der Ehe, oder mit einem anderen Partner, einer anderen Partnerin als sündig und unmoralisch gesehen.

<sup>45</sup> McCann. The Feminism Book 2019. S.235f

<sup>46</sup> EMMA: <https://www.emma.de/thema/porno>

<sup>47</sup> Der Spiegel 1978, S.45f

Es wird auch seit längerem thematisiert, dass ein direkter Zusammenhang zwischen gewalttätiger Pornografie und der Zunahme an Sexualkriminalität bestehen könnte, allerdings weist Japan die geringste Quote für sexualisierte Gewaltverbrechen auf und ist gleichzeitig das Land mit der höchsten Rate an gewalttätigen Pornos.

*„This has led some researchers to speculate that an opposite relationship may in fact exist: that wide availability of pornography may reduce crimes by giving potential offenders a socially accepted way of regulating their own sexuality.“<sup>48</sup>*

Die Bemühungen Jugendliche von pornografischem Material fernzuhalten, und diese erst ab einem gewissen Alter zugänglich zu machen, ist mit der Massenverbreitung im Internet gescheitert.

## Erotische Kunst

Erotische Kunst ist die Steigerung der Akt-Kunst und es gibt sie seit 30.000 Jahren, wie die bekannte Venus von Willendorf beweist.<sup>49</sup> Einen modernen Aufschwung erlebte sie in der Renaissance vor allem durch weibliche Aktdarstellungen. Schon in dieser Zeit waren die Bilder mit der heutigen Definition von Sex-Positiv eng verknüpft, mitunter da sie auch damals schon tabuisierte Themen wie Homosexualität ansprachen.

Spätestens seit dem 20. Jahrhundert wurde die Kunst für viele Kunstschaffende als der Austragungsort zur sexuellen Selbstfindung auserkoren, als geschütztes Umfeld für sexuelle Entdeckungen. Die Entwicklung, die die erotische Kunst seit dem 20. Jahrhundert gemacht hat, ist vor allem auch dem Aufstieg und der Arbeitsweise von feministischer Kunst zu verdanken. Diese Künstler\*innen machten sich nicht nur nackte und erotische Kunst zu eigen, sondern versuchten auch das Genre aus dem männlichen Blickwinkel zurück zu gewinnen.

Erotische Kunst ist für viele Künstler\*innen eine spannungsgeladene Möglichkeit mit traditionellen Tabus zu brechen, zu provozieren, sich über sexuelle Annahmen lustig zu machen oder allgemeine Themen der Sexualität zu beleuchten. Durch dieses gewagte Unterfangen ist es heute möglich, offen über viele Themen der Sexualität zu sprechen und einen öffentlichen Diskurs zu halten, wo früher nur peinlich berührtes Schweigen und männliche Unterdrückung herrschte.

## Erotische/ explizite Kunst und Pornografie

Um die beiden Kategorien, explizite Kunst und Pornografie zu unterscheiden, kann der Kontext in welchem ein Werk entsteht, das gesellschaftliche Umfeld, der Ausstellungsort und die Zeit, in der es geschaffen wurde, einbezogen werden. Ebenfalls wichtig ist die Frage der Bedeutung, so will Kunst ja

---

<sup>48</sup> Pornographygirl.com

<sup>49</sup>Hill, Wallace. Erotikon 1999. S.7

nicht den Zweck des alleinigen ästhetischen Vergnügens erfüllen, in diesem Fall wäre ein Werk vermutlich eher dem Feld der Pornografie zuzuordnen, sondern bedeutungsgeladen sein. Kunst dient der Vermittlung, bedarf der Auseinandersetzung durch den/die Betrachter\*in oder folgt einem spezifischen Konzept.<sup>50</sup> Was aber nicht bedeutet dass sich viele Künstler\*innen nicht unbedingt vom Komplex Pornografie entfernen wollen oder eine mögliche, gesehene Verbindung ihrer Werke zur Pornografie, schlecht wäre. Die Kunst der Gegenwart möchte großteils ja aufrütteln<sup>51</sup>, provozieren oder schockieren.

Es gibt auch fließende Übergänge zwischen bewusstem Umgang mit Pornografie in der Kunst, wie Sex-positive Beispiele von Warhol, der immer wieder gerne beteuerte, dass alles an der Oberfläche sichtbar sei und nicht mehr tiefe hätte<sup>52</sup>, oder Thomas Ruff zeigen, der „für die Serie „Nudes“ Pornofotos aus dem Internet benutzte, die er so lange am Computer bearbeitete, bis die ursprüngliche Intention nicht mehr spürbar war. Die Personen in ihren erotischen Posen wurden weich gezeichnet und die Konturen verwischt, sodass sie wie ein Gemälde, eine richtersche (Gerhard Richter) „Vermalung“ wirken – und die Illusionskunst Fotografie einmal mehr entlarven.<sup>53</sup>

Die eigentliche Frage, die sich Künstler\*innen stellt, die pornografische Themen in ihren Werken aufgreifen, ebenso wie Sexarbeiter\*innen, ist eben jene, wie viel sie gewillt sind von sich selbst zu verkaufen.

Gegensätzliche Meinungen sind eine Selbstverständlichkeit in der modernen Kunst geworden und eine weitere Unterscheidungsmöglichkeit wäre es, die Absicht des Künstlers, der Künstlerin zu hinterfragen. Eine andere Perspektive ist, dass zwischen erotischer Kunst und Pornografie über die Empfindungen des Modells bzw. der Darsteller\*innen differenziert werden sollte.

Durch den liberalen Durchbruch in der westlichen Gesellschaft mischten sich mehr und mehr experimentelle Methoden in die Kunst und es wurde viel über den menschlichen Körper verhandelt und abgehandelt. Auch die (menschliche) Sexualität wurde mehr und mehr Thema und die Tabuisierung von Pornografie löste sich zunehmend auf. Die Pornoindustrie hatte jedoch dennoch viele Gegner, so repräsentiert und fördert sie (nach wie vor) die Objektifizierung der Frau und ein archaisch, ideologisch geprägtes Weltbild, das inzwischen längst veraltet und überholt ist. So wirft auch „Pornografische Kunst“ bei vielen die Sorge auf, dass sie durch die normalisierte/als normal angesehene Geschlechterunterwerfung (der Frau) sexuelle Gewalt fördern würde. So kann eine mögliche Definition von Pornografie (wie man sie meistens findet) laut Helen Longino sein, dass es

---

<sup>50</sup> Nude Art, What's the difference between art and porn?

<sup>51</sup> Keith Harings Phallic Mural ist beispielsweise eines von mehreren Wandgemälden die sich für das Bewusstsein und die Forschung von HIV und Aids einsetzen (ebd.).

<sup>52</sup> Comenas. 2002 Warholstars.org

<sup>53</sup> Reitter-Welter 2012. Welt.de

sich um bildliches oder auch verbales Verhalten darstellendes Material handelt, welches die Erniedrigung beziehungsweise den Missbrauch eines oder mehrerer Teilnehmer zeigt.<sup>54</sup>

Diese Kriterien sind auch im Bereich der Kunst, vor allem in performativer Kunst oft wieder zu finden. Während Künstler wie Yves Klein<sup>55</sup>, Rene Magritte<sup>56</sup>, Hans Bellmer<sup>57</sup>, Yoko Ono<sup>58</sup>, Maria Abramovic<sup>59</sup> ein klares Machtverhältnis präsentieren oder verdeutlichen, wird der nackte Körper ihrer Akteurinnen, zum Beispiel in Carolee Schneemanns Performance „Meat Joy“ von 1964, nicht als passives Malmaterial verstanden sondern dem der Performenden gleichgesetzt.<sup>60</sup> Pornografie selbst hätte jedoch das Potential nicht nur Symbol für die Unterdrückung zu sein<sup>61</sup>, sondern könnte auch Selbstaussdruck und Selbstermächtigungsszenarien widerspiegeln. So auch kann der Sex in der Kunst ein Austragungsort für Selbstaussdruck und Selbstliebe sein.<sup>62</sup>

---

<sup>54</sup> Tate Modern. Art and Pornography

<sup>55</sup> Anthropometrie ist eine Mischung aus Druckgrafik und Aktionskunst. Dabei nutzte er Aktmodelle als lebendige Pinsel, mit denen er seine „Monochromien“ erstellte.

1960 in Paris fand die Aktion erstmalig statt, alles ging nach seinen Anweisungen vonstatten. Erst bedeckten sich die drei Frauen mit Farbe um sich dann, an einer Papierwand abzudrücken (Spiess: Malerei-als-ereignis.de /auch: Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.41).

„Er bewies dabei sein intuitives darstellerisches Moment mit zarter, sensibler Bildstruktur. Während der Vorfuehrung spielte ein Orchester (drei Geiger, drei Cellisten und drei Chorsaenger) ein von Yves Klein komponiertes Stück - die Monotone Symphonie – die nur aus einem einzigen Klang bestand.“

(Spiess: Malerei-als-ereignis.de)

<sup>56</sup> Z.B. The Rape von 1935 (Tate Modern. Art and Pornography)

<sup>57</sup> Z.B. The Doll um 1936 (Tate Modern. Art and Pornography)

<sup>58</sup> In *Cut Piece* (Erstaufführung 1964 Kyoto) gibt sie ihre Macht vollständig an die Rezipient\*innen ab, indem sie in „ihrem besten Anzug“ vor ihnen saß, mit einer Schere vor sich liegend. Das Publikum wurde angewiesen, mit der Schere etwas aus ihrer Kleidung herauszuschneiden, welche sie behalten durften. Sie berichtete, dass der Zweck war, zu sehen, nachdem man normalerweise immer gibt, was passiert, wenn man die Leute selbst nehmen lässt. Wie in vielen ihrer anderen Werke, geht es um die Partizipation mit den Zuschauer\*innen (o.V. Moma Learning)

<sup>59</sup> Auch **Abramović** gibt in ihren Performances ihre Kontrolle (über sich und ihren Körper als Medium) oft ab, so z.B in *Rhythms* (1973–74), vor allem aber *Rhythm 0*. Kontrolle und Abhängigkeit spielen in dieser Performancereihe eine große Rolle (Spector: guggenheim.org).

„In *Rhythm 0* (1974), she invited audience members to do whatever they wanted to her using any of the 72 items she provided: pen, scissors, chains, axe, loaded pistol, and others“ (ebd.)

Diese Performance musste unterbrochen werden, als das Publikum begann, zu aggressiv zu werden (ebd.)

„Es geht im Werk immer wieder um Angst vor Selbstverlust, eigentlich um die Angst vor der inneren Leere aus Ermangelung eines Selbst. [...] Durch den Schmerz, den sie sich nun in der Performance selbst zufügt, erfährt sie für die Dauer des Schmerzes ein Selbsterleben durch den Leib.“ (Kuck. Aerzteblatt.de)

Durch ihre ausdrücklich ausgesprochene Verantwortungsübernahme riskiert sie in dieser Performance auch ihre Tötung, so liegt auch eine geladene Waffe unter den „Folterwerkzeugen“ (Kuck. Aerzteblatt.de).

<sup>60</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.41/ Schneemann 1997. S.62

<sup>61</sup> Frauenfreundliche Pornografie

<sup>62</sup> Tate Modern. Art and Pornography

Hans Maes zeigte diesen Fall in seinem Aufsatz *Wer sagt, dass Pornografie keine Kunst sein kann?* Von 2012 (Tate Modern. Art and Pornography)

Kunst ist ein Spiegel des kulturell-gesellschaftlichen Umfelds und arbeitet oft in provokanter Weise mit den aktuellen gesellschaftlichen Themen, je mehr die Sexualität und der offene Diskurs darüber in unserer Zeit Platz gefunden haben, desto mehr rückt er in das Interessensgebiet der Kunst.<sup>63</sup>

Scott Barletts Lovemaking ist ein Beispiel dafür, dass der ohnehin objektifizierte und mit Sexualität assoziierte Frauenkörper, bei explizit gezeigter Sexualität auch noch zum Anfechtungsort wird, an dem die Zensur ausgetragen wird.<sup>64</sup>

Andere Beispiele für Sex Positive Kunst liefern wie zuvor erwähnt Andy Warhol<sup>65</sup> aber auch Anne Severson<sup>66</sup>, Andrea Fraser<sup>67</sup>, Lutz Bacher<sup>68</sup>, Marlene Dumas<sup>69</sup> und Jeff Koons<sup>70</sup>.

---

<sup>63</sup> Tate Modern. Art and Pornography

<sup>64</sup>James. Allegories of Cinema 1989. S.315

<sup>65</sup> Warhols Arbeiten stehen sehr im Kontrast zu Brakhages, Mekas Jonas bezeichnet sie sogar als die beiden Extreme des Films (James. Allegories of Cinema 1989. S.315). Er arbeitet sehr klar, mit starren Einstellungen. Seine Darsteller\*innen wirken durch ihre physische Präsenz, ihre Attraktivität und ihre Art sich zu geben und zu präsentieren (Schleugl. Sexualität und Neurose im Film 1974. S.274).

„Die Partner werden so leicht gewechselt wie deren Geschlecht.“ (ebd.)

Die Aussage, dass Warhol die Leute dabei filmte, nur sie selbst zu sein, bestätigte später die feministischen Theorien darüber, dass Filme schauen ein Akt des Voyeurismus ist (James. Allegories of Cinema 1989. S.67). Ganz im Gegensatz zu Carolee Schneemann, war er nie selbst Teil seiner Filme und wollte auch nichts von sich preisgeben. Z.B *Blow Job* (1965) und die spätere Tonvariante *Eating too fast* (1966) zeigt die Einstellung eines Kopfes, dessen Züge und Mimik verraten, dass unterhalb im Bild, 30min lang das gemacht wird, was der Titel schon verrät (Schleugl. Sexualität und Neurose im Film 1974. S.275). *Blue Movie* von 1968, das ein Paar beim Sex in ihrem Apartment zeigt, begründet sogar ein neues Genre: „*the pornographic art film*“ (James. Allegories of Cinema 1989. S.62, 76)

<sup>66</sup> Sie zeigt eine positive Körpereinstellung und die Diversität dieser in ihrem Film *Near the Big Chakra* von 1972, indem sie die Vaginas von 37 Frauen unterschiedlichsten Alters dokumentiert und deren Vielfalt fern von den in den Medien präsentierten, als Norm und Ideal abgetanen, oft schönheitsbehandelten Sexualorganen zeigt (James. Allegories of Cinema 1989. S.316)

<sup>67</sup> Z.B. *Untitled 2003 -Sex with an Artist* - Dieses Werk fällt unter die Konzeptkunst. In ihrem Projekt dreht es sich darum, dass ihr ein Auftraggeber für ein Werk ihrerseits Geld bot, und Fraser sich dann dazu entschloss, als Werk ein Sextape zu Produzieren. Es ist ein 60 minütiger Tonloser Farbfilm (Loop). Fraser trägt (zuerst) ein Oranges Kleid, der anonyme Mann, ihr auftraggeber einen blauen Pullover. Die beiden haben im Video miteinander Sex. Kamera führt Peter Norrmann und Produziert wurde es von der Friedrich Petzel Gallery aus New York (Dziewio: Andrea Fraser 2003, S. 233). Die Auflage des Films beläuft sich auf 5+2 A.P (Breitwieser: Andrea Fraser 2015, S. 305)

<sup>68</sup> Z.B. *Sex with Strangers* 1986 wo sie Pornografisches Material, oraler Befriedigung, als großformatige Kunstdrucke produzierte Kunstdrucke. Als soziologische Studie mit Aufklärerischem Inhalt Betitelt, nahm sie kleine Drucke aus Büchern im Amerika der 1970er Jahre und erweiterte diese um Dokumentarische Bildtitel. Sie Fotografierte die Fundstücke aus Illustrierten ab und vergrößerte sie Stark (Woeller: Vom Jagen und Sammeln der Dinge, 2014, Welt.de)

<sup>69</sup> Ihre gemalte Studie *Fingers* von 1999 wurde von pornografischen Massenproduktions-Bildern erstellt, die für eine „amoralische Note“, ohne ein Urteil darüber zu fällen sorgten. „The Guardian“ spricht in Bezug auf ihre Arbeiten von prostituiertes Kunst (The Guardian, 22. August 2010). Sie selbst meint ihre Arbeit verfolge das Interesse der Pornografie, alles zu enthüllen aber gleichsam auch dem der Erotik, das zu verbergen, worum es wirklich geht (Tate Modern. Art and Pornography).

<sup>70</sup> Seine Serie aus großformatigen Fotografien *„Made in Heaven“* von 1989 zeigt in der Tradition von Pornografie sein Privates Liebesleben zu dem Pornostar Ilona Staller und überlässt dabei nichts der Interpretation. Ohne Zensur gibt er alle Details unzensuriert wieder, Staller meinte dazu jedoch, sich zwar nie von der Pornobranche selbst ausgenutzt gefühlt zu haben aber von allen Beteiligten, als auch den Männern in ihrem Leben und der Verbindung von ihr selbst zu Pornografie in den Köpfen der Menschen (Tate Modern. Art and Pornography).

## Carolee Schneemann

Carolee Schneemann war eine amerikanische, feministische Künstlerin<sup>71</sup> aus der Malerei kommend<sup>72</sup>, während der zweiten Welle des Feminismus und vor allem auch im Bereich der Performance, Mixed-Media Kunst, Tanz und Film tätig.

Schneemann<sup>73</sup> arbeitet Zeit ihres Lebens immer sehr stark autobiografisch<sup>74</sup> und ließ ihr Privatleben stark ihre eigene Kunst durchdringen, auch (ihre) Sexualität findet inhaltlich in ihrem Werk Platz.<sup>75</sup> Ihre Kunst ist untrennbar mit ihrer sozialen Positionierung in der Gesellschaft als auch als Frau in der Kunstwelt verknüpft; sie verweist immer auf ihre gegebenen Rahmenbedingungen, in denen sie entweder agiert<sup>76</sup> oder aus denen sie hervorbricht.<sup>77</sup>

*„Ihre ganze Autobiografie ist deshalb geprägt vom Insistieren auf den Künstlerstatus und ihre Erfahrung als Mensch in einem weiblichen Körper mit einer weiblichen Sozialisierung.“<sup>78</sup>*

Direkt in Kontakt mit Sexismus<sup>79</sup> kam sie erstmalig an der New Yorker Schule (School of Painting and Sculpture, Columbia University, NYC), in der man ihr abriet Künstlerin zu werden, obgleich man ihr Talent erkannte<sup>80</sup> und in ihrem zweite Studienjahr wurde sie sogar aufgrund „provokanter“ Aktmalereien und Geschlechtsdarstellungen vom akademischen Unterricht suspendiert.<sup>81</sup>

*„Schneemann erkannte darin ein grundlegend kulturelles Problem, denn obwohl die westliche Kultur obsessiv um Frauenkörper kreist, wurden ihre Untersuchungen am eigenen Körper und dessen visuelle Darstellung als Überschreitung von ästhetischen und moralischen Grenzen*

---

<sup>71</sup> Andrea Dworkin sagt über feministische Kunst sie sei etwas Einzigartiges, Kunst die nicht auf der Unterwerfung der halben Spezies beruhe (McCann. The Feminism Book 2019. S.131).

<sup>72</sup> Die Malerei beeinflusste sie Zeit ihres Lebens und Strukturmodelle daraus finden sich in vielen anderen ihrer Arbeiten. Dabei kann die Kamera sowie der eigene Körper die Rolle eines Pinsels im übertragenen Sinne übernehmen und die Umgebung als Leinwand funktionieren (Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.195f)

<sup>73</sup> Für einen kurzen Lebenslauf und Werdegang von Schneemann siehe Anhang

<sup>74</sup> Für Informationen zu Autobiografie siehe Anhang

<sup>75</sup> Auch Schneemann ist bei dieser engen Verknüpfung mit dem Privaten nicht gefeit davor sich selbst manchmal ausgestellt zu fühlen (Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.244).

<sup>76</sup> Frauen in der Kunst wurden mehr als Muse, Aktmodell oder Gehilfin des Künstlers verstanden, Rollen denen auch Schneemann in ihrer Welt begegnet. Sie arbeitete beispielsweise als eine Art Komparsin in der Pornoindustrie als auch als Aktmodell (Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.53, 246). Für ihren guten Freund Stan Brakhage war sie oftmals sogar eine Art Muse, aber auch Darstellerin in einigen seiner erotischen Kunstfilme (Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.77f).

<sup>77</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.14

<sup>78</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.14

<sup>79</sup> Schneemann prangert auch immer wieder die männlich geprägte Sprache an und dass allein darüber das Dominanzverhalten schon wieder dargelegt werden würde. Aber nicht nur in der Sprache verschwände das weibliche Geschlecht, sondern auch die weibliche Sexualität wurde nicht wirklich anerkannt und das weibliche Genital war nur in Bereichen der Medizin oder der Pornografie thematisierbar, Begierde, Lust und Vergnügen wurden der Frau aberkannt (Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.240f).

<sup>80</sup> Sie sei keine richtige Künstlerin: “You terrific kid, you could really go far, but don’t set your heart on art, you’re only a girl” (Schneemann 1997. S.193)

<sup>81</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.28f

*kritisiert. Neben der Prüderie und Bigotterie, die darin zum Ausdruck kam, sah sie sich gegenüber Kollegen als Opfer einer doppelten Diskriminierung: Nicht nur hatte sie einen weiblichen Körper, der bisher in der Kunstgeschichte weithin ohne korrigierende Innenansicht von Künstlerinnen idealisiert worden war, sondern es sollte ihr als Künstlerin zudem versperrt sein, ihren eigenen Körper zum Thema von Kunst zu machen. Durch diese Erfahrung radikalisiert, sollten die Natürlichkeit körperlicher Erlebnisse, aber auch der Widerstreit von Idealisierung und Tabuisierung am nackten (weiblichen) Körper zu einer thematischen Konstante ihrer Arbeit werden.* <sup>82</sup>

Hinzu kommt eine Vielzahl an theoretischen Überlegungen zu ihren Werken<sup>83</sup>, eine Verknüpfung dieser teilweise untereinander, mit ihrer eigenen Autobiografie durchdrungen und viel Recherche über weibliche Kunst in der Historie und eine Suche nach weiblicher Ikonografie, über alte Göttinnen und eine Auseinandersetzung mit dem weiblichen Geschlechtsorgan.

*„During the sixties and seventies, she was a leader in liberating the body, [...]“*<sup>84</sup>

Schneemanns Leben bildet ihre Basis für ihre Kunst, umgekehrt begründet sie eben diese jedoch auch durch ihr Leben und beschäftigt sich eingehend mit der gesellschaftlichen Sicht auf eine in der Kunst agierende Frau und die Stigmatisierung von „weiblicher Kunst“.<sup>85</sup>

Verbindendes Element ihrer Arbeiten ist *„die Aufwertung des Körpers, insbesondere der weiblichen Anatomie, und von Körpervorgängen wie Menstruation und Orgasmus sowie das Ansprechen von Tabus, welche in der westlichen Kultur fortbestehen und von der Künstlerin als Ursprung männlicher Aggression gegen sich selbst, Natur und Frauen gedeutet wurden.“*<sup>86</sup>

Trotz ihrer feministischen Position musste sie vor allem viel Kritik von Feminist\*innen einstecken, so sah man ihren natürlich freizügigen sehr körperbewussten Umgang mit Sexualität eher als provozierend und Aufnahmen ihrer Performances als rückwirkend objektivierbar.

---

<sup>82</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.29

<sup>83</sup> So setzte sie sich beispielsweise stark mit alten Göttinnen und matriarchalen Kulturen auseinander (allgemein in den '70ern aufgekommene Matriarchatsforschung/ geistige Ahnenforschung der 2. Welle in Amerika) und unterstrich die von ihr erzeugten Ähnlichkeiten von Posen bei Performances mit denen von Darstellungen von Fruchtbarkeitsgöttinnen. Auch stellte sie Film-Stills, stehende Sexszenen, aus Fuses, kopulierenden Fetischfiguren von Naturvölkern gegenüber, was als eine Einordnung in eine verloren gegangene feministische (Kunst)Tradition gedeutet werden kann (Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.69f).

<sup>84</sup> Petrolle and Wexman. Woman and Experimental Filmmaking 2005. S.204

<sup>85</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.10, 68

<sup>86</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.68

Im Generellen kam bis Mitte der 1970er Jahre keine richtig feministische Filmpraktik, mit eigenen Methoden als solche auf und selbst danach sahen viele feministisches Filmschaffen als unmöglich an.<sup>87</sup>

*„Since the beginning of the recent women’s liberation movement, American feminists have been exploring the representation of female sexuality in the arts – literature, painting, film, and television.“<sup>88</sup>*

Dabei inszenierte sie ihren Körper immer selbst und nahm ihn somit aus der Hand des männlichen Kunstmagnaten, der sie formte wie es ihm beliebte.<sup>89</sup>

*„In some sense I made a gift of my body to other women: giving our bodies back to ourselves.“<sup>90</sup>*

So schafft sie ihren Körper selbst als Kunstwerk oder Werkzeug für Kunst und überlässt das nicht mehr dem männlichen Künstler, die feministische Kritik aber sieht das Problem nun beim Betrachter. Die Kritik liegt darin, dass bei der Verwendung von, im Prinzip gleichen oder ähnlichen Bildern, wie sie auch von Männern geschaffen werden, um sie sich selbst wieder anzueignen und neu zu kontextualisieren, auch oft die Gefahr auftaucht, dennoch, im betrachtenden Blick, als das verwendet zu werden, wovon man sich differenzieren möchte.<sup>91</sup>

In Schneemanns (Performance) Arbeiten reflektiert sie entschlossen ihre Rolle zwischen Bildmacherin und dem Objekt selbst.<sup>92</sup>

*„Schon früh zeigte sich ein ausgeprägtes Interesse an der Rolle der Frau zwischen Bildobjekt und Bildsubjekt, [v.a. in Texten und Performances].“<sup>93</sup>*

Schneemann nutzt sich selbst oft als Material ihrer Werke oder als Kunst Objekt und bewegt sich damit auch nahe an der Arbeitsweise der Wiener Aktionist\*innen<sup>94</sup>.

Ihr Körper fungiert dabei nicht nur als Erweiterung der Mal-Assemblage sondern als genau diese.<sup>95</sup> Die Verwendung ihres Körpers als „Material, Instrument oder Leinwand“<sup>96</sup>, versteht Schneemann als „Selbstermächtigung als Künstlerin“, da sie aktiv die „visuelle Verwertung ihres Körpers“ überwachen kann und somit auch die „eigene[n] Erfahrungen zum Ausgangspunkt ihrer Kunst macht sowie eine weibliche Sichtweise konstruiert.“<sup>97</sup>

---

<sup>87</sup> James. Allegories of Cinema 1989. S.313

<sup>88</sup> Kaplan. In: Feminism & Film 2000. S.119

<sup>89</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.22

<sup>90</sup> Schneemann 1997, S. 194

<sup>91</sup> James. Allegories of Cinema 1989. S.316

<sup>92</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.195

<sup>93</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.32

<sup>94</sup> Schneemann experimentierte oft mit alltäglichen und oft auch „dreckigen“ Materialien wie Fleisch (Meat Joy 1964), Fett, Farbe, Dreck, Kalk, Plastik, ... (Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.37, 39)

<sup>95</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.22, 37

<sup>96</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.39

<sup>97</sup> Ebd. S.38

Ab 1963 erweiterte sie ihr Kunstrepertoire des Expanded Cinemas<sup>98</sup> auch um „8mm-, 16mm- und Super-8-Kurzfilme, mit denen sie als wichtige weibliche Stimme im amerikanischen Undergroundfilm wahrgenommen wurde.“<sup>99</sup> Bei den meisten ihrer Filme handelt es sich jedoch um Dokumentationen ihrer Performance Arbeiten, die sie ab 1974 gemeinsam mit werkserläuternden Interviews, vermehrt mit dem Medium Video aufnimmt.<sup>100</sup> Während eine Einbettung in (alte) weibliche Traditionen seit den 1970er Jahren ihr Kunstschaffen bestimmt, halten sich ihre Aufnahmen eher an persönliche Erinnerungen oder Memoiren der Künstlerin<sup>101</sup>.

Ein spezielles Beispiel für Erotik in der Kunst liefert einer von Carolee Schneemanns Experimentalfilmen: *Fuses*, von 1964-67, ist Teil einer Filmtrilogie zusammen mit *Plumb Line* (1968-71) und *Kitch's Last Meal* (1973-78) und zeigt wie die anderen beiden auch, Sequenzen aus ihrem Alltags- und Privatleben. Stark geprägt durch ihre weibliche Sicht arbeitet sie in diesen autobiografischen Werken, selbst vor und hinter der Kamera.<sup>102</sup>

## Experimentalfilm

Der Experimentalfilm<sup>103</sup> der 1960er Jahre, gehört zum Bereich des Alternativ-Kinos und steht, wie alle diesem Genre zugeordneten Filme immer an der Grenze dazu - wegen ihrer Unscheinbarkeit - der Öffentlichkeit vorenthalten zu werden.<sup>104</sup>

Der, aus anderen Disziplinen und Medien Impulse aufnehmende Experimentalfilm thematisiert seine soziale und politische Umgebung und dreht sich so immer um soziokulturelle aber auch ästhetische und persönliche Themen. Speziell im Amerika der 1960er und 70er Jahre wird das Thema Sexualität und (gegen) Zensur vermehrt aufgegriffen und der „nackte Frauenkörper“ wird zum „Kriegsschauplatz“.<sup>105</sup>

---

<sup>98</sup> Darunter versteht man Film in Verbindung mit anderen Medien und Gattungen, so zum Beispiel in Kombination mit Performances und kann als Versuch die Grenze der Leinwand zu sprengen gesehen werden (Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.48ff).

<sup>99</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.51

<sup>100</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.52

<sup>101</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.71

<sup>102</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.27

<sup>103</sup> Der Experimentalfilm ist auch ein Oberbegriff für künstlerische Kurzfilme. (Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.23)

<sup>104</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.9

<sup>105</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.27

Schneemann kam Ende der 1950er Jahre, durch den Freund ihres Lebenspartners Tenney<sup>106</sup>, Stan Brakhage, zu Experimentalfilmen.<sup>107</sup> Dabei diente sie ihm erstmals mehr als Darstellerin, bevor sie dazu kam, ihre eigenen Filme zu drehen.

Gemeinsam mit ihrem Partner Tenney stellte sie in Brakhages Kurz- und Stummfilm „loving“ einen Liebesakt nach. In dem Film werden Einzelsequenzen immer schneller werdend hintereinander gezeigt, bis zur Einzelbildschaltung am Höhepunkt. Nach der vollendeten Liebesszene distanziert sich die Kamera und schwenkt einen langsamen Kreis, so auslegbar, als könnte nach dem Akt die Welt wieder ganz anders gesehen werden.<sup>108</sup> An dem Film kritisierte Schneemann die klar definierte Geschlechterdarstellung, mit dem Mann als aktiven und dominanten Part, was ihres Empfinden nach gar nicht der Fall war.

So sah sie sich in dem Film als Instrument zum Wecken erotischer Empfindungen.<sup>109</sup>

*„Around the filmmaking with Stan we three argued endlessly over Stan’s concept of “use”. I felt “used” because not freely, fully myself in Loving and Cat’s Cradle; because central energies of Jim’s and my life together were fragmented or diverted from image.“<sup>110</sup>*

Schneemann fühlte sich unzureichend wiedergegeben, was ihr den Anstoß verpasste, selbst Experimentalfilme zu kreieren.

*„I was permitted to be an image/ but not an image-maker creating her own self-image.“<sup>111</sup>*

Mithilfe der Macht als Filmemacher\*in, die Dinge im Film durch Schnitt und Montage so wirken zu lassen, wie man selbst das wollte, setzte sie ihr Ziel, ihr eigenes Bild von Erotik und Sexualität zu visualisieren und zu vermitteln und ihr eigenes Leben in ihrem Werk zu zeigen.<sup>112</sup>

Dafür setzte sie sich mit einigen Werken Brakhages auseinander, so zum Beispiel „cat’s cradle“, wegen der überzeugenden Wiedergabe der „*psychischen und sexuellen Spannungen* [durch die] *rhythmische[...] Montage und der bewusst wechselnden Bildschärfe und -unschärfe [...]*.“ Und mit „Window Water Baby Moving“, welcher die Geburt seines Kindes in extremer Nähe mit Großaufnahmen der weiblichen Geschlechtsorgane und diversen Körperflüssigkeiten zeigt.<sup>113</sup>

---

<sup>106</sup> War (1934 bis 2006) ein amerikanischer Komponist, der sich auch in den Anfängen der elektronischen Musik mit Computermusik beschäftigte aber auch mit reinen Klängen (Berlinerfestspiele.de)

<sup>107</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.77

<sup>108</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.78

<sup>109</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.78

<sup>110</sup> Schneemann. In: Stiles. Correspondence Course 2010. S.287

<sup>111</sup> Schneemann 1997. S.194

<sup>112</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.79 /Schneemann. In: Stiles. Correspondence Course 2010. S.287

<sup>113</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.81

Der Film zeigt die Geburt aus Brakhages Perspektive was Schneemann ihm vorwirft, da dieser ohne die Kooperation seiner Ehefrau gar nicht zustande gekommen wäre und er sich durch die filmische Bemächtigung der Geburt, so auch dieser (weiblichen) Erfahrung bemaßte.<sup>114</sup>

*„Die Menschheit ist männlich, und der Mann definiert nicht die Frau an sich, sondern in Beziehung auf sich; sie wird nicht als autonomes Wesen angesehen.“<sup>115</sup>*

*Fuses* ist laut eigener Angabe eine direkte Reaktion auf diesen Film, fern vom (sonst immer) männlich gewählten Bildrahmen.<sup>116</sup>

*„Für Schneemann stand außer Frage, dass einer männlichen Sicht auf weibliche Erfahrungen [wie der Geburt] eine weibliche Sicht auf eigene Erfahrungen zur Seite gestellt werden musste.“<sup>117</sup>*

Doch nicht nur die Experimentalfilme Brakhages hatten Einfluss auf ihren kommenden Film *Fuses*, sondern auch ihre Arbeit als Aktmodel und als Statistin in Pornofilmen, die ihr zeigten, dass es keine weibliche Sicht auf weibliche Eindrücke gab:<sup>118</sup>

*„Die Erfahrungen beim Pornofilm waren aufschlussreich, weil sie Schneemann die Augen für das Defizit an Bildern, die von einer genuin weiblichen Erfahrung ausgingen, öffneten.“<sup>119</sup>*

Die Massenkultur im klassischen Film, als auch in Pornofilmen, konstruiert eine Hierarchie sowie Geschlechterunterschiede, die so, durch die Menge an verbreitetem Material, als normal etabliert werden.<sup>120</sup> Im männlich dominierten Kino repräsentiert die Frau nicht sich selbst sondern das, was sie für den Mann darstellt, (ihre eigene Sexualität unterdrückend).<sup>121</sup>

---

<sup>114</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.81

<sup>115</sup> Beauvoir. *Das andere Geschlecht* 1968. S.10

<sup>116</sup> Schneemann. In: Stiles. *Correspondence Course* 2010. S.287 / Schneemann. In: ebd. S.450/ *Petrolle and Waxman. Woman and Experimental Filmmaking* 2005. S.205

Brakhage reagierte seinerseits mit *Lovemaking* auf *Fuses*, der Unterschied zwischen seinen Filmen *Loving* und *Lovemaking* besteht vor allem darin, dass der erste (*Loving*) sich mehr um Zuneigung und Liebe dreht, während der folgende mehr die Körperlichkeit und physische Anziehung präsentiert.

Schneemanns *Fuses* hingegen gelingt eine Spannung aus beiden Emotionen (physischen und psychischen) zu erzeugen und laut Haller Robert, noch einiges mehr. Einerseits bringt sie eine politische Perspektive mit in den Film, andererseits aber auch ihre ganz eigene Sicht (Haller. In: Stiles. *Correspondence Course* 2010. S.289). Vor allem aber ist auch die Gleichberechtigung und der Respekt zwischen ihr und Tenney spürbar und *Fuses* gibt sowohl die männliche als auch die weibliche Sexualität wieder:

*„[Y]ou make it [the treatment of the erect penis], for heterosexual male viewers, such as myself, as erotic and attractive as your own breasts, vagina, your whole body [...].“* Haller. In: *Correspondence Course* 2010. S.289

<sup>117</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.81

In ihren Augen zeigte der Film die Geburt aus dem männlichen Blick, der damit den Vorgang der Geburt repliziert oder durch die in Besitznahme des weiblichen, gezeigten Geschlechts, zu dem eigenen macht (Petrolle and Waxman. *Woman and Experimental Filmmaking* 2005 S.205).

<sup>118</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.81f

<sup>119</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.82

<sup>120</sup> Doane. In: *Feminism & Film* 2000. S. 87

<sup>121</sup> James. *Allegories of Cinema* 1989. S. 304

Redstockings (eine radikal-feministische Gruppe) meint diesbezüglich, männliche Vorherrschaft ist die Grundlegende Form von Dominanz, alle Arten der Unterdrückung und -ismen (Rassismus, Sexismus, Kapitalismus, Imperialismus, ...) resultieren daraus.<sup>122</sup>

*Fuses* kann dem amerikanischen Undergroundfilm<sup>123</sup> und dem Personal Film<sup>124</sup> zugerechnet werden, als auch wird er durch die sexuelle Revolution beeinflusst und zeigt daher ungehemmte Sexualität aus einer weiblichen Perspektive.<sup>125</sup> Als Teil des New American Cinemas<sup>126</sup>, einer Bewegung mit einer unabhängiger Produktionsfirma in den USA, entziehen sich die in diesem Umfeld entstandenen, individuellen Filme den sonst vorherrschenden Produktionsbedingungen beziehungsweise der offiziellen Zensur.<sup>127</sup>

In den 1970ern, der Zeit der zweiten feministischen Welle, begann eine kleine Welle von Frauenfilmfestivals, deren Ziel es war, eine weibliche Filmpraxis<sup>128</sup> zu thematisieren. In diesem Umfeld konnte sich Schneemann künstlerisch und (kultur-) politisch positionieren.<sup>129</sup> *Fuses* ist Schneemanns Pionierwerk und wird als „*protofeministischer Beitrag im von Männern definierten Undergroundfilm sowie als Steigerung von Brakhages Filmpraxis*“ gesehen.<sup>130</sup>

## FUSES

---

<sup>122</sup> James. *Allegories of Cinema* 1989. S.307, Redstock Manifesto 1970

<sup>123</sup> Ein Begriff der in den USA um 1960 herum entstanden ist und eine ideelle und kulturelle Filmherkunft meint, die sich selbst als Gegenkultur etablieren möchte. Er nimmt eine Gegenposition zum, durch Hollywood erschaffenen, Vorbilds des bürgerlichen Lebens ein. (Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.9f,26) Er thematisiert Nacktheit und Sexualität, oft als Reaktion auf die Darstellung von Sexualität im klassischen Hollywood (Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.96)

„*But while underground film developed from previous marginal alternative film practices and continued to interact with other contemporary alternatives [...], as well as adapting the innovations of poetry, jazz, and other art forms and culture practices, it's major determinant, both positive and negative, was Hollywood.*“ James. *Allegories of Cinema* 1989. S.24

<sup>124</sup> „[Der personal film legt] *den Fokus auf die subjektive Sicht im künstlerischen Film und die Gleichsetzung der Kamera mit dem Sehen und Erleben des Filmemachers.*“ Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.10

<sup>125</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.9f

<sup>126</sup> Ein Überbegriff für die verschiedenen, neu entstandenen Alternativkinos, deren Gemeinsamkeit ein besonderer Realitätsanspruch bildet als auch ein Augenmerk auf Autoren\*innenschaft (James. *Allegories of Cinema* 1989. S.28).

„[In dieser Sparte entstandene 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.*“ Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.9

<sup>127</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.9

<sup>128</sup> *In der Diskursanalyse des Films, ist das forschende Subjekt, also der/die Rezipient\*in auch immer Teil seiner eigenen Beobachtungen, da das Subjekt immer im Bezug von sich aus denkt, sonst wäre es ihm gar nicht möglich. „Dieses Denken beruht auf der Erfahrung menschlicher Existenz, wodurch Wirklichkeit erst deutbar ist und der Deutung eine Perspektive gibt.“* Raczuhn. *Trans\*gender im Film* 2018. S. 149

<sup>129</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.56

In dieser Zeit entstand zum Beispiel die zweimal aufgeführte Performance Interior Scroll.

<sup>130</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.26

In dieser frühen feministisch geprägten Selbstdarstellung visualisiert Schneemann ihr eigenes körperliches Erleben, ihre persönlichen (weiblichen) Erfahrungen und ihre Auseinandersetzung mit den in den 1960er Jahren üblichen Darstellungsformen von Sexualität.

Mit den bisher bereits existierenden, Sexualität darstellenden Filmen, hatte sie ein Problem, genauso wie mit der männlich dominierten Sprache (die in der feministischen Kritik erst in den 1980er Jahren Platz finden sollte), „*dass nämlich weibliche Erfahrungen in eine androzentrische Sprache gekleidet werden mussten*“, genauso wie, dass alle Filme bisher aus der männlichen Perspektive heraus produziert wurden.<sup>131</sup>

*Fuses* ist Teil einer autobiografischen<sup>132</sup> Filmtrilogie, welche sowohl Schneemanns Identität als Frau hervorhebt, als auch die als Künstlerin wahrgenommen zu werden. Ihre Identität als Frau, als auch ihre Erfahrungen als solche, bedingt dabei ihre künstlerische Entwicklung und Spezialisierung auf die Auseinandersetzung mit Weiblichkeit. In ihrem dreiteiligen Werk transformiert sie ihre Lebenserfahrungen und Eindrücke, in ästhetische, spannungsgeladene Kurzfilme<sup>133</sup> und macht ihr Privatleben so zum Kunstwerk.<sup>134</sup>

Performativ<sup>135</sup> ist dabei die Bearbeitung des Materials, der Schnitt, die Destruktion als gegenwärtiges Erleben als auch die, fast leiblich spürbare, Vorführung des Films, als Blick in die Vergangenheit, ihre Memoiren.<sup>136</sup> Durch die Art der Bearbeitung indiziert sie bei dem/der Betrachter\*in ein gewisses Verhalten (Sie kontrolliert gewissermaßen, das Abgleiten des Blicks über die verschachtelten, exakt komponierten Bildfragmente), das eine Verbindung zwischen dem Künstlerinnen-Körper und dem Betrachter\*innen-Körper evoziert.<sup>137</sup>

Der Film assoziiert mit seiner Atmosphäre eine Gesamtheit, die direkt, provokant, anmaßend und lebensnah (Ihre Kolleg\*innen pflegten eher einen distanzierteren Umgang mit Sexualität)

---

<sup>131</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.54

<sup>132</sup> Zeitgleich mit der Trilogie begann sie sich auch theoretisch mit (ihrer) *Autobiografie* auseinanderzusetzen (Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.210)

Dadurch das Kunstwerke aber immer von Künstler\*innen geschaffen werden, ist es nahezu unmöglich nichts *Autobiografisches* mit hineinzubringen, da eine Person im Handeln ja immer nur von sich selbst und den eigenen Erfahrungen ausgehen kann.

<sup>133</sup> Elizabeth Bruss sieht *Autobiografie* im Film als problematisch, weil es eine Lücke zwischen *Filmmacher\*in* und *Darsteller\*in* gibt, was Schneemann in ihrem Werk jedoch wunderbar wiederlegt, so platziert sie meist selbst die Kamera und bringt durch ihre individuelle unkonforme Montage die Bilder so zum Leben wie sie selbst sich das vorstellt (Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.211ff).

<sup>134</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.204

<sup>135</sup> *Performativ* meint hier den enormen Ereignischarakter, der viel präsenter ist als die Objektivität. Es herrscht auch eine *Performative Ästhetik*, da der/die *Betrachter\*in*, ohne direkt zu Handeln in das Geschehen der Leinwand durch *Stimulation* und *Emotion* stark involviert ist und zu aller erst erlebt bevor er/sie das *Verlangen* entwickelt, auch zu verstehen was passiert (Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.204)

<sup>136</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.204

<sup>137</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.205

ist. Auch ist er voller körperlicher Energie, Vermittler körperlicher Erfahrungen und bietet einen Ort sexueller Begegnung. Schneemann hat in ihrem Werk die Malereiprinzipien in den Film übertragen, welcher eine poetisch-lyrische Gesamtstimmung erzeugt die durch die Liebesgeschichte, ernsthaft, glaubwürdig und sinnlich verbildlicht wird. Er überzeugt mit vielen ästhetischen Reizen, der erzeugten Spannung und der sinnlich- sexuellen Reizüberflutung, die wie eine Naturmacht, völlig zeitlos über die Betrachtenden hereinbricht. Schneemann beschäftigte sich öfter mit Grenzzuständen wie Tod, Orgasmus und Schmerz, Momenten, in denen die Kontrolle verloren geht.<sup>138</sup>

*Fuses* zeigt erotische Szenen aus Schneemanns und Tenneys langjährigem, auf Respekt und Anerkennung beruhenden Beziehungsleben in ihrem Haus in New Paltz.<sup>139</sup> Durch ihre Zuneigung zueinander, transformieren die beiden ihre alltägliche Welt in einen Ort, wo Liebe und physische Nähe Ausdruck finden können. Es geht um den Findungsmoment von sich selbst und dem „sich“ in der Beziehung, das einander verstehen, entdecken und zusammenwachsen.

*„Fuses war nicht programmatisch, sondern Teil eines Experiments und Frucht einer lange währenden Beschäftigung mit Erotik.“<sup>140</sup>*

Schneemann berichtet, dass sie gar nicht wusste, wie weiblicher oder heterosexueller Geschlechtsverkehr, fern von kommerziell professionell hergestellten Bildern, die ihren eigenen Erfahrungen nicht einmal nahe kamen, aussah. Sie musste dabei das Problem lösen, weibliche Lust, außerhalb der männlich dominierten Kultur, visualisierbar zu machen.<sup>141</sup> Schneemann dachte sich den Film als eine aneinander gereihte Ansammlung abertausender einzelner Gemälde<sup>142</sup>, welche im besten Fall durch Bearbeitung des Zelluloids, den statischen Rahmen zu sprengen vermochten und eine zeitlich sowie räumlichen Dimension eröffneten:

*„Fuses was structured to emphasize my concern with impacting and intensifying the focal plane, the illusory spatial dimensions- while at the same time <<breaking>> the frame by scratching, dyeing, bleaching, cutting and glueing frames, layering and collage.“<sup>143</sup>*

---

<sup>138</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.48

<sup>139</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.82, 84

<sup>140</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.82

<sup>141</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.82

<sup>142</sup> *„Vor dem Hintergrund von Schneemanns Charakterisierung der visuellen Wahrnehmung von Malerei befindet sich Film zwischen Malerei und Performance: Einerseits bleibt er wie die Performance oft ein einmaliges Erlebnis, an einen zeitlichen Ablauf sowie den Moment des Erlebnisses gebunden; andererseits kann er unter Umständen wie ein Gemälde mehrmals betrachtet werden.“* (Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.199f )

<sup>143</sup> Schneemann 1997. S. 97

1964 bis '67 arbeitete Schneemann an dem Stummfilm<sup>144</sup> *Fuses*, gedreht wurde der Film mit 16mm-Bolex-Kameras, die von Hand alle 30 Sekunden erneut aufgezogen werden mussten. Ihr Repertoire als Filmmacherin, war autodidaktisch erarbeitet, mit einigen Ratschlägen befreundeter Filmmacher.<sup>145</sup> Die Kamera führten nur sie selbst und Tenney, mit einer Kuss-Szenen Ausnahme, welche Stan Vanderbeck filmte. Bei allen anderen Aufnahmen, auf denen beide zu sehen sind, legten sie die Kamera ab (zu ihnen ins Bett<sup>146</sup>/ auf Mobiliar), oder hängten sie auf.<sup>147</sup>

*„The film so thoroughly interweaves shots of Schneemanns and shots from her point of view, shots of Tenney and shots from his point of view, and shots of the two of them from no attributable point of view that narrator positioning is entirely dissolved. [The cat Kitch] reminding us that in the textual plurality of the film's infolding, it illustrates the pussy's point of view.“*<sup>148</sup>

## **Gaze**

In *Fuses* ist die Künstlerin beides, darstellendes Subjekt und der Blick durch die Linse. Die Zuschauer sehen was Schneemann sie erblicken lässt, sie leitet ihr Sehen auf erotische Interaktionen und lustvolles Liebesspiel, ganz ohne den sonst immer operierenden männlichen Blick und sein gewähltes Blickfeld.<sup>149</sup>

In den Szenen, wo die Kamera ungeführt, ein stiller Teilnehmer am aktiven Treiben der beiden ist, ist ihr Blick weder männlich noch weiblich. Schneemann machte dadurch sehr spontane Aufnahmen, wenn die Kamera beiseitegelegt oder aufgehängt war, wussten die beiden auch nie sicher, was denn schlussendlich auf dem Filmmaterial zu sehen war. Deshalb sind manche Szenen so beschnitten oder dezentriert.<sup>150</sup>

Auch durch die Teilung der Kameraarbeit zwischen den beiden, kann keinem Geschlecht mehr Dominanz, durch den Blick und die Kameraführung zugeteilt werden.<sup>151</sup> Die sonst im Film übliche Kameraführung wird seit der Filmtheoretikerin Laura Mulvey als „male gaze“ bezeichnet und meint

---

<sup>144</sup> Schneemann sammelte zwar zuerst Geräusche für den Film, entschied sich dann jedoch recht schnell für die stumme Version und darauf, den Rhythmus auf den Bildern aufzubauen und durch die visuelle Wahrnehmung Akustik zu evozieren (Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.94f) *Fuses* wirkt, obgleich es ein Stummfilm ist, als hätte er Klang, als müsse er ein Geräusch haben, die Bilder allein erwecken den Eindruck von Geräuschen und Musik, der Film als Gesamtwerk wirkt selbst bis ins Detail komponiert (Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.238)

<sup>145</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.82

<sup>146</sup> Dieses Verfahren ist auch in manchen Pornos üblich (Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.83).

<sup>147</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.83

<sup>148</sup> James. *Allegories of Cinema* 1989. S.319

<sup>149</sup> Schneemann. In: Stiles. *Correspondence Course* 2010. S. 450

<sup>150</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.93

<sup>151</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.82f

die sexuelle Objektisierung der als passiv dargestellten Frau im Film, durch die Beleuchtung, den Bildausschnitt der Frau und das (sehnsüchtige) Abfilmen ihres Körpers.<sup>152</sup>

*„Cinematic images of woman have been so consistently oppressive and repressive that the very idea of a feminist filmmaking seems an impossibility. The simple gesture of directing a camera toward a woman has become equivalent to a terrorist act.“*<sup>153</sup>

Sollte in *Fuses* eine typische nackte Positionierung der Frau vorkommen, einmal wird Schneemann liegend gezeigt, die Kamera filmt sie und fährt ihren Körper entlang, erfährt auch Tenneys Körper die gleiche Abtastung und Präsentation<sup>154</sup>.

Die Aufnahmen wirken beinahe wie die gegenseitigen Fotoaufnahmen der sexuellen Handlungen zwischen zwei frisch Liebenden, spielend, lachend und sich aneinander freuend, mit erotischem Hintergedanken aber ohne Machtverhältnisse.

Ein bewegungsunfähig machender, verschlingender Blick ist in der Bildenden Kunst, vor allem aber im Film, die Frauen betreffende Realität, auf welche Schneemann mit eine feministischen Umgang in ihrem erotischem Kurzfilm kontert.<sup>155</sup>

### ***In der feministischen Filmkritik***

Die feministische Filmkritik beschäftigt sich seit den 1970er Jahren mit den Unbedachtheiten und mechanisierten, längst eingebürgerten Repräsentationen der Frau auf der Leinwand.<sup>156</sup> Ihre Theorie beschäftigte sich mit Jacques Lacans<sup>157</sup> sprachbasiertem Modell des Unbewussten.<sup>158</sup> Insgesamt wurden durch Methoden der Psychoanalyse (diese wurde als der ideologische Eckpfeiler des Patriarchats angesehen<sup>159</sup>), Semiologie und des Strukturalismus die dominant vorherrschenden Muster der Geschlechtertrennung aufgeschlüsselt und versucht, ein feministisches Filmschaffen zu finden.<sup>160</sup>

Die Positionierung des Weiblichen im patriarchalen Kino ist immer eine des Angeschaut-Werdens (to-be-looked-at).<sup>161</sup> Es wird davon ausgegangen, dass der Blick, also die ursprüngliche Kameralinse im Kino immer männlich ist und den/die Zuschauer\*in immer zum/r Voyeur\*in macht, ganz gleich ob es

---

<sup>152</sup> McCann. *The Feminism Book* 2019. S.164

<sup>153</sup> Doane. In: *Feminism & Film* 2000. S. 86

<sup>154</sup> „[B]oth bodies are at times objects of an erotic gaze on the part of the viewer, the camera, and implicitly of Schneemann and Tenney; and neither body is frozen by this gaze.“ MacDonald. In: Petrolle and Wexman. *Woman and Experimental Filmmaking* 2005. S.218

<sup>155</sup> MacDonald. In: Petrolle and Wexman. *Woman and Experimental Filmmaking* 2005. S.218

<sup>156</sup> Kaplan. In: *Feminism & Film* 2000. S.119

<sup>157</sup> „But one cannot, I believe, analyze *Fuses* via Lacan because for him, the female orgasm remains invisible, undefinable... Have you read Lacan on female sexuality? It's pure castration terrors in linguistic disguise.“ Schneemann. In: Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.245

<sup>158</sup> James. *Allegories of Cinema* 1989. S.309

<sup>159</sup> James. *Allegories of Cinema* 1989. S.309

<sup>160</sup> Kaplan. In: *Feminism & Film* 2000. S.119

<sup>161</sup> Kaplan. In: *Feminism & Film* 2000. S.123f

sich dabei um Sexszenen handelt oder nicht, denn die Frau im Bild wird immer sexualisiert. Voyeurismus meint hier, im Gegensatz zum Fetischismus, nicht das Schöne im Objekt selbst zu sehen, sondern Befriedigung dadurch zu erlangen, das Gesehene zu kontrollieren oder dominieren. Mulvey Laura spricht sogar von einem dreifachen, erotisierten Blick durch Männer, dem des Darstellers im Film, dem des Filmproduzenten oder Kameramanns durch die Linse und dem des Besuchers, der den Film durch deren Augen sieht und ihre Blicke imitiert.<sup>162</sup> Es stellt sich also die Frage, ob man auch einen weiblichen Blick einführen könnte, und wenn dies möglich, ob es überhaupt gewünscht wäre.<sup>163</sup> Frauen haben bei der Betrachtung eines Filmes, durch den vorherrschenden männlichen Blick, lediglich die Option sich entweder mit dem Objekt der Begierde zu identifizieren oder mit dem Blick des Mannes zu sehen und damit ihrerseits die Frau auf der Leinwand als erotisches Objekt zu betrachten.<sup>164</sup> Die Frage, warum Frauen selbst solche Filme genießen und sich mit der Objektifizierung identifizieren können, begründet sich durch die Jahrhunderte lange Vorarbeit, dass die Frau ihren Wert daran findet, dem Mann (sexuelles) Vergnügen zu bereiten, beziehungsweise attraktiv für ihn zu sein.<sup>165</sup> Sie haben gelernt ihre Sexualität mit der Betrachtung eines dominanten männlichen Blicks zu assoziieren und ihre Erotik darin zu finden.<sup>166</sup>

Man ging für einen feministischen Film davon aus, dass der Blick im allgemeinen ent-erotifiziert werden sollte, stellte sich aber auch die Frage, ob Frauen, die sich dominant durchsetzen können, einen weiblichen Blick auf das Gefilmte zu werfen, wiederum eine maskuline Position annehmen und es demnach gar keine Möglichkeit mehr auf ein durchsetzungsfähiges weibliches Framing gibt.<sup>167</sup>

*„[...] many feminists have not been excited by the so-called liberated woman on screen, or by the fact that some male stars have recently been made to seem the object of the female gaze.“<sup>168</sup>*

---

<sup>162</sup> Kaplan. In: Feminism & Film 2000. S.120f / James. Allegories of Cinema 1989. S.310

*„But if women were simply eroticized and objectified, things might not be too bad, since objectification maybe an inherent component of both male and female eroticism. [...] But two further elements enter in: to begin with, men do not simply look; their gaze carries with it the power of action and of possession that is lacking in the female gaze. Women receive and return a gaze, but cannot act on it. Second, the sexualization and objectification of women is not simply for the purposes of eroticism; from a psychoanalytic point of view, it is designed to annihilate the threat that woman [...] poses.“* Kaplan. In: Feminism & Film 2000. S.121

<sup>163</sup> Kaplan. In: Feminism & Film 2000. S.122

<sup>164</sup> Kaplan. In: Feminism & Film 2000. S.122 / James. Allegories of Cinema 1989. S.310

*„If she is to have sexual pleasure, it can only be constructed around her objectification; it cannot be a pleasure that comes from desire from the other (a subject position)- that is, her desire to be desired.“* Kaplan. In: Feminism & Film 2000. S.126

<sup>165</sup> Kaplan. In: Feminism & Film 2000. S.124ff

<sup>166</sup> Kaplan. In: Feminism & Film 2000. S.135

<sup>167</sup> Kaplan. In: Feminism & Film 2000. S.126ff

<sup>168</sup> Kaplan. In: Feminism & Film 2000. S.128

## Bearbeitung des Zelluloids

Die Dreharbeiten und die Montage liefen simultan zueinander, da sie gleich mit dem Bearbeiten des Zelluloids begann. An den wechselnden Jahreszeiten der Außenaufnahmen wird die langjährige Beschäftigung sichtbar.<sup>169</sup>

Die Bearbeitung erfolgte nur durch Schneemann selbst.<sup>170</sup>

Der Film als Basis dienend bekommt eine neue Textur und Struktur durch ihre raffinierten, oft radikalen Bearbeitungstechniken des Materials. Das Zelluloid wird zu ihrer Leinwand, welche sie collagiert und bemalt.<sup>171</sup>

Da sie das Material des Filmes als Analogie zum eigenen Körper verstand, der den ganzen Tag von Umwelteinflüssen verändert wird, sah sie es als erforderlich an, auch ihr Zelluloid, um es zu beleben, so zu bearbeiten. Sie verwendete Techniken, die sie auch in der Malerei, Collagierung und Assemblage anwendete.

Die Deformierung des Filmmaterials<sup>172</sup> erfolgte mit Säure, Farbe, Hitze (Backen), Stempeln (auch Fingerabdrücke), Witterung (Schneemann hängte es draußen auf, mit dem Wunsch, der Blitz würde einschlagen) oder durch Bespritzen, Bekleben, Zerschneiden und Zerkratzen des Zelluloids.<sup>173</sup> Sie legte die Filmstreifen sogar in einen Kübel mit ihrem eigenen Urin ein.<sup>174</sup>

John Cages Zufallsprinzip schlägt sich auch eine Spur weit in ihren Bearbeitungsmethoden des Rohmaterials für *Fuses* nieder.<sup>175</sup>

*„But her reworking the filmstrip was an attempt to move a technological medium, a quintessential product of the Industrial Revolution, in the direction of the organic.“<sup>176</sup>*

Schneemann sagt, sie arbeitet genauso wie sie lebt im gemeinsamen Zusammenspiel:

*„I want that to get as close as it can, before the one denies the other its authenticity. You know, if I could chew the film up and shit it out and project that, that would be really perfect.“<sup>177</sup>*

Daher war es ihr wichtig, nicht an einem sauberen Ort zu arbeiten, sondern in ihrer staubigen Werkstatt, die Filmstreifen Kitch ausgesetzt so dass alles, was an natürlichen Einflüssen und Beschädigungen auch passieren kann, passiert.<sup>178</sup>

---

<sup>169</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.82f

<sup>170</sup> James. *Allegories of Cinema* 1989. S.319

<sup>171</sup> ebd

<sup>172</sup> Der experimentelle Umgang Schneemanns mit ihrem Zelluloid, kann auch auf der Freude am Ausprobierenden und Medien verbindenden Zeitgeist der 1960 Jahre zurück geführt werden (Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.196).

<sup>173</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.83, 196

<sup>174</sup> MacDonald. In: Petrolle and Wexman. *Woman and Experimental Filmmaking* 2005. S.217

<sup>175</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.36

<sup>176</sup> MacDonald. In: Petrolle and Wexman. *Woman and Experimental Filmmaking* 2005. S.219

<sup>177</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.238

<sup>178</sup> MacDonald. In: Petrolle and Wexman. *Woman and Experimental Filmmaking* 2005. S.217

*„Bei der Auswahl ihrer Werkstoffe betonte die Künstlerin metaphorische Zusammenhänge zwischen dem Material<sup>179</sup> an sich und seiner Funktion innerhalb des Bildes oder Objekts. Sie meidet deren üblichen Kontext und stellt neue Beziehungen her. [...] Schneemann beabsichtigt visuelle Erfahrungen, die am ganzen Körper spürbar sind [...].“<sup>180</sup>*

Die Auswahl der Bearbeitungen folgt der Annahme die emotional-körperlichen Erfahrungen, während ihres Sexualaktes mit Tenney nicht auf einem bloßen Video oder Foto verdeutlichen zu können.<sup>181</sup> Diese verschiedensten Kombinationen (aus Kratzen, Malen, Bleichen, ...) dienen der Verdeutlichung der Vielschichtigkeit und Mehrdimensionalität.<sup>182</sup>

*„[T]he simple filming of sexual activity did little to capture her or their psychic experience during sex, [...].“<sup>183</sup>*

Das Endwerk erreichte eine so hohe Vielschichtigkeit, dass das erste Problem mit *Fuses* darin bestand, dass die Collagierung zu dick war, um durch den Drucker im Filmlabor, laufen und eingelesen werden zu können.<sup>184</sup>

Durch das Einfärben entsteht auf dem fertigen Band ein Verlaufen verschiedener Farben auf dem ganzen Filmstreifen, was Schneemanns Meinung nach, die emotionale Färbung gemäß widerspiegelt. Teilweise waren diese Techniken im experimentellen Animationsfilm schon gebräuchlich, vieles war jedoch ihre eigene Eingeubung, ihren Verfahren aus der Malerei und Assemblage intuitiv folgend, mit dem Auseinandersetzung-Background darüber, ob diese Art des Films als Erweiterung der Leinwand (und Befreiung aus dem unbeweglichen) gelten könne.<sup>185</sup>

*„In den 1960er Jahren wird die Polemik um die Beziehung zwischen Film und Malerei in die Debatte um den Abstrakten Expressionismus eingebettet.“<sup>186</sup>*

In beiden Kunstrichtungen (dem abstrakten Expressionismus und dem Personal Film), geht man davon aus, dass das Entstandene, Gezeigte, das Innerste des Schaffenden darlegen würde. Im Falle Schneemanns eine passende Mutmaßung, so spiegelt sich der abstrakte Expressionismus, eine

---

<sup>179</sup> Schneemann spricht sowohl dem verwendeten Material als auch den beteiligten Personen einen Reichtum an Bedeutungen für das Werk zu, sie betrachtet dies als Gesten, welche in ihrer Wechselwirkung untereinander, die Gesamt-Dynamik und emotionale Wirkung beeinflussen (Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S. 206). „*Gesture is both implicit and explicit action: structural form and actual activity.*“ (Schneemann 1997, S. 16)

<sup>180</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.200

<sup>181</sup> Petrolle and Wexman. *Woman and Experimental Filmmaking* 2005. S.204

<sup>182</sup> Petrolle and Wexman. *Woman and Experimental Filmmaking* 2005. S.204

<sup>183</sup> MacDonald. In: Petrolle and Wexman. *Woman and Experimental Filmmaking* 2005. S.216

<sup>184</sup> MacDonald. In: Petrolle and Wexman. *Woman and Experimental Filmmaking* 2005. S.216

<sup>185</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.196f

<sup>186</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.197

Vor allem wegen Brakhages nicht stringenten Kamerabewegungen die mit einem Pinselstrich verglichen wurden (Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.198)

Bewegung aus der sie kommt, und ihre Erfahrung als bildende Künstlerin, malerisch auch in ihrem filmischen Werk sichtbar nieder.<sup>187</sup>

Weil Schneemann die einzelnen Filmschnipsel manuell trennte und wieder zusammenfügte, erfuhr auch das Material selbst seine eigene Verschmelzung, Fusion, wenn man so möchte. Den Film benannte sie gemeinsam mit Tenney, basierend auf seiner Studie zu griechischen Wörtern:<sup>188</sup>

*„Schneemann spielt zudem auf die etymologische Bedeutung des Wortes <<fuses>> oder <<physis>> an, eine Ableitung von den griechischen Wörtern für Körper, Geschlechtsverkehr, Natur, Vergänglichkeit und Katze.“<sup>189</sup>*

### **Filmbeschreibung:**

*Fuses* hat Insgesamt 344 Einstellungen.<sup>190</sup>

Der Film zeigt, mit spärlichen Kamerabewegungen, teilweise sehr nah gewählte Ausschnitte, aus einem heterosexuellen Liebesleben (Schneemann (f) und Tenney (m)).

Flackernde, teilweise abstrakte, oft gespiegelte zusammenschnitte aus Zärtlichkeiten zwischen den beiden, Landschaftsaufnahmen, dem Blick aus dem Fenster und auf die dunkelgraue Katze Kitch werden in abruptem Wechsel gezeigt. Es gibt ein paar Szenen fern von ihrem Sexualleben die fragmentarisch auftauchen, wie Tenney beim Autofahren, Schneemann wie sie über den Strand rennt, und eine kurze Überquerung der George Washington Bridge nach Manhattan.<sup>191</sup>

Zu unterschiedlichen Wetterlagen, Jahres und Tageszeiten werden im Wechselspiel Detailaufnahmen von primären (Schamlippen, Penis-Eichel) und sekundären (Brustwarzen, Lippe, Zunge) Geschlechtsteilen gezeigt. Durch die überdimensionierte Nähe und die rasche, gestückelte Aneinanderreihung von Sequenzen ist in *Fuses* nicht immer gleich eindeutig zu erkennen, ob es sich um einen weiblichen oder männlichen Körper handelt.

*„Dadurch wird ein zwischen den Geschlechtern changierendes, hybrides Körperbild erzeugt und eine allgemein erotische Leseart befördert, die sich an der Schönheit der menschlichen Physis als solcher erfreut.*

*Dies im Gegensatz zu einer sexualisierten Leseart, welche sich auf die erotischen Vorzüge eines Geschlechts konzentriert.“<sup>192</sup>*

---

<sup>187</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.198f

<sup>188</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.236f

<sup>189</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.83

<sup>190</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.93

<sup>191</sup> MacDonald. In: Petrolle and Wexman. Woman and Experimental Filmmaking 2005. S.216 / James. Allegories of Cinema 1989. S.320

<sup>192</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.85

In einem Spiel aus Gegensätzen folgen Szenen aus dem Außen, also der Umgebung, denen des Innenraums, und an Ganzkörperaufnahmen schließen Detailaufnahmen, die selbst schon wieder, mit ihren Falten, Haaren und Kurven eine Körperlandschaft ergeben.

*„So wird auch in Fuses der Körper als Landschaft aufgefasst und werden Großaufnahmen der beiden Körper in Schnittfolgen von Bildern der realen Landschaft eingeflochten. [...] [A]lle Aufnahmen der Landschaft [treten] mit Groß- und Detailaufnahmen des Körpers in Beziehung [...].“<sup>193</sup>*

Schneemanns Abtastung der Körper greift auf ebensolche Behandlungen in der bildenden Kunst, mit hauptsächlich weiblichen Körpern zurück.<sup>194</sup>

Die Verbindung der Kamerabewegung mit denen des Körpers, der wiederaufgenommene Rhythmus, der Katzenkörper und die Wellen des Ozeans, alles ist in Bewegung, atmet und ist verbunden.

Schneemann stellt eine Verbindung und Gegenwärtigkeit zwischen der Trinität aus Künstlerin-Werk und Betrachter\*in da, indem der/die Rezipient\*in durch die Bewusstseins- und Sinnesschärfung beinahe aktiv am Entstehen beteiligt ist.<sup>195</sup>

Durch die in *Fuses* vermittelte Atmosphäre können die Rezipienten einige von Schneemanns tiefsten Erfahrungen beinahe physisch nachvollziehen, so vermittelt sie nachdrücklich ihre prägendsten Erlebnisse. Man hat das Gefühl einzutauchen, teil zu haben, die beiden zu kennen.

Sie nimmt die Distanz zwischen Zuschauer\*innen und Werk und macht so ihre körperlichen Erfahrungen, als Frau, beim Geschlechtsverkehr mit Tenney fast körperlich fass- bzw. nachfühlbar ohne es als eine essentialistische Gesamtwahrheit zu deklarieren.<sup>196</sup>

Dabei arbeitete Schneemann nur mit vorhandenem Licht und Tageslicht, diese bestimmten die Farbtemperatur und -einfärbung beziehungsweise den Kontrast der Bilder. Deshalb sind die Innenraumsexszenen teilweise zwei rot orange Körper, die im dunklen Blau des Hintergrunds verschwinden. In verschiedenen Positionen filmten die beiden einander oder zusammen. Dabei fällt auf, dass sie oft dieselben Posen aufweisen, sich räkelnd und drehen, mit geöffneten Beinen daliegen, eines aufgestellt das andere liegend, ....

---

<sup>193</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.201

<sup>194</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.84

Im (Experimental)Film werden in „Geography of the Body“, ebenfalls verschiedene Körper, wie eine Landschaft, detailgenau erforscht und sorgfältig abgefilmt. Durch die leichte fragmentarische Aneinanderreihung und die Verzerrung der extremen Großaufnahme wurde die Wiedergabe der Nacktaufnahme um 1943 ermöglicht. (Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.84f).

<sup>195</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S. 207

<sup>196</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.217

Die Filmstellen, an welchen in ihrer Narration, die meiste Erregung stattfindet, sind auch die heftigsten, schnellsten Schnitte, Eingriffe ins Bildmaterial und beinahe haptische Oberflächenbearbeitung.<sup>197</sup>

*„Trotz der visuellen Opulenz und dem hektischen Verlauf baut der Film auf einer delikaten Architektur von farblichen Beziehungen, Texturen, Bewegungsrichtungen und Körperbewegungen auf.“<sup>198</sup>*

Schneemann bettete kräftige Sexszenen in einer intimen, liebevollen Atmosphäre ein, zeigt die Vereinigung der beiden und ihr Eins-werden miteinander, zwischen heißen erotischen, schnellen Penetrationsszenen. Es gibt zum Beispiel auch sehr zärtliche Gesten wie Tenney, welcher ihr sanft unter dem Kinn entlang streift, sinnlich bis zur Spitze ausfährt um seine Hand durch die Luft zu bewegen und sie dann bedächtig auf seine eigene Brust zu legen.

### **Politik in Fuses:**

In den 60er Jahren wird die Politisierung des Sexuellen zum Thema<sup>199</sup>, da dies durch die Zensur (v.a durch Hollywood) als Debatte abgedrängt wurde mit dem Ziel, es wieder gesellschaftsfähig zu machen.<sup>200</sup>

Bis in die 1970er Jahre waren Stag-Filme, ohne professionelle Akteur\*innen das herkömmlichste Pornografie-Modell.<sup>201</sup> Diese, schwarz-weißen Stummfilme wurden illegal in Männergruppen hin und her getauscht. Bei dieser Film Art handelt es sich um narrativ nicht zusammenhängende einzelne Aneinanderreihungen sexueller Aktivitäten, die darstellten, was wirklich vollzogen wurde.<sup>202</sup> Das, die frontale Aufnahme und extreme Nähe der Geschlechtsteile zur Kamera sind aber schon die einzigen Gemeinsamkeiten die Fuses mit der frühen Porno-Branche teilt.

*„[D]ie geschlechterspezifische Aufteilung in passives weibliches Objekt der Begierde und aktives männliches Subjekt, das stellvertretend für das anvisierte männliche Publikum am Geschlechtsakt partizipiert, wird von Fuses unterlaufen.“<sup>203</sup>*

---

<sup>197</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.92f

<sup>198</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.91

<sup>199</sup> Vor allem die Haushaltsgewalt ist ein großes Thema, wodurch sich auch das feministische Credo, das Persönliche ist Politisch herausformulierte.

<sup>200</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.97

In dieser Zeit kam durch die sexuelle Revolution auch ein neues Verständnis von Sexualität und weiblicher Lust auf; Masters und Johnson befassten sich auch wissenschaftlich mit dem Nachweis des weiblichen Orgasmus (Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.97).

<sup>201</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.98

<sup>202</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.98

<sup>203</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.99

Schneemann und Tenney bedienten sich kaum klassisch stigmatisierter Positionen, um ihre Gleichstellung im Leben und in ihrer Partnerschaft zu betonen. Beide geben und erhalten ihr Vergnügen. Wenn sie sich beim Sex in einer dominierenden und subdominierenden Position gefilmt haben, spricht, einer von beiden ist oben, hat Schneemann die Filmstücke so aneinander collagiert, dass eben jene Positionen auch horizontal gespiegelt im Film vorkommen, sodass es kein oben und unten mehr gibt.<sup>204</sup>

Damit löst sie den Raum und das Positionsdenken auf, denn wenn die beiden einer heterosexuellen normativ- klassischen Stellung nachkommen, die dem Mann Dominanz zuspricht verliert der Mann genau jenen Zuspruch wieder, dadurch, dass er in einer horizontalen vergleichenden Sequenz sozusagen unter der Frau liegt.

So geht die Gleichberechtigung der Parteien (Mann, Frau, Katze) einher mit dem Rhythmus der Naturdarstellungen. Die Körper in Auflösung mit der Landschaft, aber auch die Körper und Landschaft als Ort und Textur.

*„Diese Strategie verhindert eine einseitige Fetischisierung des weiblichen Körpers ebenso wie die dominante Identifizierung des männlichen Publikums mit seinem Stellvertreter.“<sup>205</sup>*

So entwickelt sich und endet *Fuses* auch nicht, der klassischen Pornografie-Dramaturgie folgend, mit dem männlichen Orgasmus oder Tenneys Ejakulation.<sup>206</sup> Sondern *Fuses* baut sich spiralförmig, wiederholend, Zirkular auf, wie ein weibliches Lustempfinden und orgasmisches Erleben.<sup>207</sup> Da sich der weibliche Höhepunkt schlechter visualisieren lässt als der männliche, tut Schneemann dies, indem sie Großaufnahmen ihrer Vulva zeigt und ihren in Ekstase verzogenen Gesichtsausdruck mehrmals ins Bild einbettet.<sup>208</sup>

Sie filmte ihre eigene Lust und ihr Vergnügen und gestand dem Penis Tenneys seine Natürlichkeit zu, indem sie durch die Positionierung und Kameraführung die Normen der Filmkultur überwunden hat sowie deren erzeugtes Bild von Dominanz und Unterdrückung.<sup>209</sup>

Sie zeigt dem Blick der Zuschauer\*innen, noch nie dagewesenes in der erotischen Filmgeschichte und ein absolutes Highlight, einen erschlaffenden Penis.<sup>210</sup>

*„Her film is then, a polemically female representation of heterosexual eroticism, one that demonstrates its difference in almost all phases of its production.“*

---

<sup>204</sup> MacDonald. In: Petrolle and Wexman. *Woman and Experimental Filmmaking 2005*. S.217f

<sup>205</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance 2009*. S.100

<sup>206</sup> James. *Allegories of Cinema 1989*. S.320

<sup>207</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance 2009*. S.101

<sup>208</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance 2009*. S.101

<sup>209</sup> Schneemann In: *Correspondence Course 2010*. S.450

<sup>210</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance 2009*. S.100

*Schneemann's intimate and graphic representation of sexual intercourse is historically anomalous; its explicitness appeared antifeminist in the context of feminist attempts to differentiate erotica from pornography, and its fascination with the male as much as with the female body was unusual outside homosexual pornography.*<sup>211</sup>

## Ikonografie

### **Fenster**

In *Fuses* taucht das Motiv des Fensters wiederholt auf. In der Malerei ist es ein Symbol für ein Fenster zur Welt, der Blick nach außen. Im Film hingegen, durch Maya Deren (*Meshes of the Afternoon* 1943)<sup>212</sup> maßgeblich geprägt, eine Visualisierung für einen Tagtraum, Sichtbarmachung des Imaginären, eine Öffnung für den/die Betrachter\*in ins Private, der Blick nach innen.<sup>213</sup>

In *Fuses* wird das Fenster zu Beginn wie ein Rahmen von einem Vorhang umspielt und durch eine Überblendung, den Blick auf Schneemann am Strand freigibt. Auch eine stehende Liebesszene vor dem Fenster wird gezeigt.

Das Fenster zeigt uns Blicke auf die bewegten Blätterkronen von nahen Bäumen oder um weißes Licht hereinzulassen.

### **Kitch**

Die Katze Kitch, meist am Fenster sitzend, nimmt die Rolle der Beobachterin ein, wie die Kamera ist sie eine weitere Verbildlichung von unserer Anwesenheit und die Kamera folgt manchmal ihrem Blick.<sup>214</sup> Sie wird auch in Einzelshots gezeigt und ist in denen Blickpunktträger für den/die Betrachter\*in mit dem/r sie gleichgesetzt wird.

Sie wirkt auch wie ein harmonischer, häuslicher Teil und ist meiner Meinung nach eine weitere Symbolik für die Wärme und Liebe ihres Aktes. Kitch ist urteilslos, vom Sex gänzlich ungerührt, einfach nur da, Sex in ihrer Welt ist natürlich.<sup>215</sup>

Landschaft und Tiere, in Relation zum unterdrückten Weiblichen, als auch archaische Archetypen kommen in Schneemanns Werk als eine eigene Art Ikonografie vermehrt vor.<sup>216</sup>

---

<sup>211</sup> James. *Allegories of Cinema* 1989. S.318

<sup>212</sup> Deren's Film kann als das Erfindungswerk des Avantgarde Films, als Modus und als Genre, gezählt werden, so etablierte er viele Denkmuster für die folgenden Undergroundfilme (*James. Allegories of Cinema* 1989. S.314)

<sup>213</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.86f

<sup>214</sup> Stiles. *Correspondence Course* 2010. S. xlv / Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.89f  
Auch Schneemann bezeichnet sie als Medium der Wahrnehmung (Schneemann. In: ebd. S. 229)

<sup>215</sup> MacDonald. In: Petrolle and Wexman. *Woman and Experimental Filmmaking* 2005. S.216

<sup>216</sup> Schneemann. In: Stiles. *Correspondence Course* 2010. S.424f

Kitch steht außerdem für Unschuld sowie für die weibliche Sexualität innerhalb des Wortspiels „pussy“.<sup>217</sup>

### **Natur**

Natur und Körper bezieht Schneemann in *Fuses* ganz direkt aufeinander, sie assoziiert auf Nahaufnahmen von Tenneys Hoden mit einem Close-up von Weintrauben, die von der Staude hängen. Genauso zeigt sie ihren behaarten Intimbereich und stellt eine Verbindung her zu einem Busch in der Silhouette.<sup>218</sup>

Der/die Zuschauer\*in sehen mehr Natur, wie Innenbereich<sup>219</sup>, der Film ist geprägt davon, er zeigt Sexualität und ihre Natürlichkeit fern von Pornografie und Unterdrückung.

Schneemann setzte sich in *Fuses*, als schon zuvor in der Malerei, mit der Frage auseinander, wie man einerseits die Erfahrung der Landschaft darstellen könne, ihre Struktur, und sich selbst wiederum als lebendigen Teil davon.<sup>220</sup> In ihrem Experimentalfilm schafft sie es, den Einklang, die Fusion, zwischen Emotion und Körper zu visualisieren und genderspezifischen Filmtraditionen zu unterlaufen.

Ihr Lebensrhythmus wird sichtbar in den Rhythmen des Sexualaktes, aber auch beim Rennen am Strand. So ist sie als Frau mit dem Mond und den Zyklen verbunden und ist selbst Teil von Ebbe und Flut.<sup>221</sup>

### **Farbe**

Auch die Farbe, die in *Fuses* eine zentrale Rolle spielt, ist kulturhistorisch mit Sexualität verknüpft und steht für Exzess, Körper und taktile Erfahrungen.<sup>222</sup>

In der über eine Minute dauernden, überbelichteten Einstellung, im zweiten Drittel des Films, in welcher kein Bild mehr erkennbar ist sondern nur einzelne Farben, steht weiß für den sexuellen Höhepunkt selbst und bezeichnet ihn als orgastischen Raum.<sup>223</sup>

In derselben Sequenz sehen wir auch deutlich die einzelnen Bearbeitungsformen, darunter Pinselstriche, Brandmale und Wasserflecken, welche auf nicht dargestellte Körpersäfte hinweisen könnten.<sup>224</sup>

---

<sup>217</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.89

<sup>218</sup> MacDonald. In: Petrolle and Wexman. *Woman and Experimental Filmmaking* 2005. S.217

<sup>219</sup> Es gibt kaum Einstellungen, in denen man sich ein konkretes räumliches Bild machen kann, vom Haus selbst wird nur das Schlafzimmer gezeigt.

<sup>220</sup> MacDonald. In: Petrolle and Wexman. *Woman and Experimental Filmmaking* 2005. S.219

<sup>221</sup> MacDonald. In: Petrolle and Wexman. *Woman and Experimental Filmmaking* 2005. S.219

<sup>222</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.105

<sup>223</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.105

<sup>224</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.106f

### Publikumsreaktionen, Rezensionen:

Ob als sentimentaler Schrott (Californien, ca. 1985)<sup>225</sup>, zu chaotisch um es anzuschauen<sup>226</sup>, als wunderbare weibliche Erotik bezeichnet, oder ob sich die Zuschauer\*innen darüber aufregten, der Film sei zu sexuell-politisch, würde keinen Steifen verursachen<sup>227</sup>, oder normativ heterosexuelle Zuneigung zeigen und homosexuelles Publikum unabgeholt sitzen lassen<sup>228</sup> - *Fuses* ist ein Meinungsteiler.

*“The film could hardly be seen, either by the avant-garde establishment or by the women’s movement. For the latter, her exaltation of woman as an erotic body too closely resembled the exclusion of social responsibilities inherent in the male projection of pornography.”*<sup>229</sup>

Erstmalig, noch vor seiner Vollendung, zeigte sie *Fuses* im halbprivaten Rahmen, einigen anderen Filmemacher\*innen, besonders Jonas Mekas war angetan und kommentierte, dass es der schönste Film des Jahres war.<sup>230</sup>

Als sie ihren Film in London ausstellte, um ein bisschen Geld zu verdienen, fühlte sie sich sehr ausgestellt und unsicher. Die Männer im Kino waren verwirrt, gewissermaßen enttäuscht aber auch irgendwie gespannt, weil der Film so explizit und klar war.<sup>231</sup>

Bei dem ersten Screening von *Fuses* (1968) erhielt sie auch viele aufbauende Kommentare von Frauen, welche ihr mitteilten, sie hätten sich ihr Genital zum ersten Mal (ohne Scham) angeschaut. Schneemann erinnert sich, Männer freuten sich zu dem Film, so sahen sie *Fuses* als die „celebration of the penis“<sup>232</sup>,

im Gegensatz zu ca. 40 jungen französischen Männern in Cannes, die scheinbar vorbereitet kamen und ihre Stühle mit Rasierklingen aufschlitzten und vor Wut, um sich warfen<sup>233</sup>.

---

<sup>225</sup> MacDonald. *Cinema Comparat/ive Cinema* 2016. S.10

<sup>226</sup> MacDonald. *Cinema Comparat/ive Cinema* 2016. S.10

<sup>227</sup> MacDonald. *Cinema Comparat/ive Cinema* 2016. S. 10

<sup>228</sup> Um 1973 im Art Institute Chicago war eine Gruppe von lesbischen Zuschauerinnen extrem wütend über den Film, aufgrund der „romantisierten“ heteronormativen Sexualität (MacDonald. *Cinema Comparat/ive Cinema* 2016. S.10). Schneemann sieht darin das grundlegende Problem, dass das beherrschende Männliche, die Frauen schlussfolgernd in die Arme gleichgesinnter weiblicher Liebschaften drängte. Was sie selbst aber damit, als heterosexuelle, erotisch arbeitende, Künstlerin, ohne „problematisches“ Sexualleben, zur nicht geeigneten Rollenfigur für viele andere Frauen machte (Schneemann. In: *Correspondence Course* 2010. S.325).

<sup>229</sup> James. *Allegories of Cinema* 1989. S.321

<sup>230</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.95f

<sup>231</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.244f

<sup>232</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.245/ MacDonald. *Cinema Comparat/ive Cinema* 2016. S.10  
Eines der ersten erotisch gezeigten Bilder ist Schneemann wie sie ihren Mund über Tenneys Penis legt.<sup>232</sup>  
„[...] the pleasure of the engorged penis as the mouth takes it, pandering to the vagina’s pleasure as fingers open its lips to the light: outside commerce: the film fuses.“ James. *Allegories of Cinema* 1989. S.320

<sup>233</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.245/ MacDonald. *Cinema Comparat/ive Cinema* 2016. S.10

Schneemann wurde für Ihre Arbeit geschätzt<sup>234</sup> und beschimpft<sup>235</sup>. Sie selbst war auch sehr überzeugt von ihrem Werk, in einem Brief an Michael Kustow erwähnt sie stolz, dass sie bereits für mehrere private Vorführungen eingeladen wurde (4 Monate nach dem Release von *Fuses*), darunter beispielsweise auch Stanley Kubrick, der es bereits bei „Time Life“ vorgeführt hatte.<sup>236</sup>

Einer der bedeutendsten amerikanischen Experimentalfilmemacher, lobt (um 1978) ihr gesamtes Schaffen, insbesondere *Fuses* als einen „Klassiker“ des Amerikanischen Independent Films und schreibt ihr großen Einfluss auf andere Filmemacher und das Filmschaffen zu.<sup>237</sup>

Obleich ihr Werk ihrerzeit wenig Anerkennung fand<sup>238</sup>, wohl auch da sie sich intermedial ausprobierte<sup>239</sup> und sich nicht auf eine Kategorie spezialisierte.<sup>240</sup>

Brakhage und Schneemann pflegten ein enges freundschaftliches Verhältnis und beeinflussten einander in ihrer Kunst in steter Wechselwirkung maßgeblich. Schneemann hat als weibliche Künstlerin jedoch stetig das Problem, dass in ihren Werken der Einfluss Brakhages sichtbar gemacht wurde, ihr Mitwirken in seinen jedoch nirgends Erwähnung fand.<sup>241</sup>

## Conclusio

---

<sup>234</sup> 1980 sagt Duncan John (Künstler) über *Fuses*: *“There was such an overwhelming celebration of life and sexual joy. I felt a voyeur’s ecstasy; „Fuses“ reminded me of a joy that’s been missing in my life for some time, [...]. I left feeling that in some way I’d been rescued, [...]; it makes one of the most positive statements I’ve seen beautifully, straightforwardly.”* Duncan. In: Correspondence Course 2010. S.324

<sup>235</sup> 1974 am Institute of Contemporary Art in London, schrie sie ein Mann an, dass *Fuses* nur eine geistesgestörte, frigide Nymphomanin hätte produzieren können (Schneemann 1997. S. 195).

<sup>236</sup> Schneemann. In: Stiles. Correspondence Course 2010. S.128

<sup>237</sup> Brakhage. In: Correspondence Course 2010. S.309f

<sup>238</sup> Brakhage. In: Correspondence Course 2010. S.309

Obwohl Schneemann in der Avantgarde der 1960 Jahren zu den Spitzenreiter\*innen gehörte und an vielen Entwicklungen und Bewegungen teil hatte, wird sie kunsthistorisch nur beiläufig erwähnt. (Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.21f) Selbst sah sie diese Kritik nicht als persönliche gegen ihr eigenes Werk, sondern als gesamte, gegen allgemein weibliches Künstlerisches Schaffen (ebd.S.69).

<sup>239</sup> Ihre enorme Ausdrucksvielfalt, Intermedialität und -disziplinarität wurde in den 60er und 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts vielerorts in der Kunstkritik als fehlende künstlerische Spezialisierung empfunden und kann erst heute aufgrund der Gattungsübergreifungen wertgeschätzt werden (Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.23). Dabei waren für die Künstler\*innen der 1960er Jahre in New York Kooperationen, Interdisziplinarität und das Mischen von Gattungen und Genres charakteristisch (ebd. S.35).

*„Die damalige Kunstszene war ein Schmelztiegel, in dem Einflüsse aus Bildender Kunst, Film, Tanz, Musik, Theater und Literatur zusammenkamen und sich gegenseitig befruchteten.“* (ebd. S.35) Inzwischen versteht man Schneemann als Pionierin, da in der Kunst der Gegenwart ein Materialien und Disziplinen übergreifender Umgang fast schon vorausgesetzt wird. (ebd. S.23)

<sup>240</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.19f / Brakhage. In: Correspondence Course 2010. S.309

<sup>241</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.25, 247

*„[...] Stan was influenced by my painting, by my insistence that Surrealistic film metaphor would have to be nourished by direct observations of natural forms and that film process must be cognizant of the work of Pollock and DeKooning to fulfill it’s own visuality. Last month, I was very moved when Bakhage told the audience at his MoMA retrospective of my early paintings and their influence on his current painting on film.“* Schneemann. In: Correspondence Course 2010. S.451

Auf der Suche nach Sex-Positivity in der Kunst ist Schneemanns Filmcollage Fuses eine wichtige künstlerische Arbeit, welche das Potential hat auch zur Pornografie kritische Stellung zu nehmen und letztlich auch feministisch rehabilitiert wurde. Der Film zeigt die Hingabe zweier Körper zueinander, das Verschmelzen zu einer einzigen Einheit, einem poetischen Gebilde aus zwei Körpern zu einem, einer Fusion. Ihr Liebesakt ist zeitlos, er zieht sich durch die Jahreszeiten, ohne dass einer der beiden je den Blick vom anderen nimmt. Fuses zeichnet sich auch durch den Blickwinkel der Kamera aus, welche, da ungeführt, weder männlich noch weiblich ist, sondern neutral wirkt.

Schneemanns Filmschaffen könnte von der Grundidee her theoretisch eher dem essentialistischen feministischen Filmgedanken zugeschrieben werden, der eine pure, unverfälschte Darstellung von echter, natürlicher Weiblichkeit möchte, fern von jeglichen Schönheitsnormen, als auch eine klare Differenzierung zwischen den Geschlechtern vorsieht. Aber im Gegensatz zu essentialistischen Vorstellungen der Körperlichkeit, schafft Schneemann auch Psyche und Emotion in Verbindung und Zusammenarbeit mit ihrem Körper zu verbildlichen.<sup>242</sup> Demnach ist eine reine Zuschreibung zum Essentialismus als auch zur Pornografie, wie es ihr durch Kritiken des Öfteren widerfuhr, in ihrem Fall ungerechtfertigt.<sup>243</sup> Auch weil „Fuses“ Schneemanns Vision den Körper zum Zentrum des Diskurses macht - was die Kunstwelt aufrüttelte - ist Fuses eine Befreiung von Scham und Angst durch und mit Sexualität.<sup>244</sup>

## Literaturverzeichnis:

### Quellen:

Beauvoir, Simone de: **Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau.** Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH. Reinbeck, Hamburg 1968

Brame, Gloria G.: **The Truth About Sex, A Sex Primer for the 21 Century**, vol 1: Sex and the Self. CCB Publishing, 2011

---

<sup>242</sup> Doane. In: Feminism & Film 2000. S.96f

Anti Essentialismus ist im Gegensatz dazu, die Vorstellung, gar keine Körper oder Repräsentationen des weiblichen Körpers zu zeigen (ebd.).

<sup>243</sup> Strobich. In: TABU: Bruch. Überschreitungen von Künstlerinnen

„Die wechselnden Blickpunkte, aufgelösten und diegetischen Bild/Ton- Verbindungen und expressiven Bild- oder Tonverfremdungen werden als sich manchmal widersprechende Teile des Identitätsdiskurses wahrgenommen. Sie widerspiegeln damit einerseits die Brüchigkeit zeitgenössischer Subjekte sowie Subjektkonzepte und bieten andererseits einen Ausweg aus dem Dilemma essentialistischer Festschreibungen von Weiblichkeit. Dies ist in einem Werk, das sich dezidiert der Darstellung weiblicher Erfahrungen verschrieben hat, von zentraler Bedeutung.“ Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.226

<sup>244</sup> Schneemann. In: Stiles. Correspondence Course 2010. S. 414

- Bühler, Kathleen: **Autobiografie als Performance. Carolee Schneemanns Experimentalfilme.**  
Schüren Verlag GmbH. Marburg 2009
- Breitwieser, Sabine: **Andrea Fraser.** Museum der Moderne Salzburg. Hatje Cantz Verlag. Ostfildern,  
Deutschland 2015
- Carpiceci, Alberto: **Pompeji. Heute und vor 2000 Jahren.** Bonechi Publishers. Italien 1977
- Doane, Mary Ann: **Woman's Stake: Filming the Female Body.** In: Kaplan, Ann E. [Hg.]. *Feminism & Film.* Oxford University Press Inc. New York 2000. S.86-99
- Dziewio, Yilmaz: **Andrea Fraser. Works: 1984 to 2003.** Kunstverein Hamburg. Dumont Verlag. Köln 2003
- Hill, Charlotte/ Wallace William: **Erotikon. Erotische Kunst und Literatur aus aller Welt.** Benedikt Taschen Verlag. Köln 1999
- James, David. E.: **Allegories of Cinema. American Film in the Sixties.** Princeton University Press. New Jersey 1989
- Kaplan, Ann E. [Hg]: **Feminism & Film.** Oxford University Press Inc. New York 2000
- Kaplan, Ann E.: **Is the Gaze Male?** In: Kaplan, Ann E.[Hg.]. *Feminism & Film.* Oxford University Press Inc. New York 2000. S.119-138
- Kubitza, Anette: **Fluxus, Flirt, Feminismus?** Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde. ^  
Berlin 20002
- Lucas, Gonzalo de/ Elduque, Albert [Hg.]: **DOKUMENTS. Cinema Comparat/ive Cinema.** Vol. IV. Nr. 8. Universität Pompeu Fabra, Spanien 2016
- MacDonald, Scott: **About Fuses. Interview to Carolee Schneemann by Scott MacDonald.** In: Lucas, Gonzalo de/ Elduque, Albert [Hg.]: *DOKUMENTS. Cinema Comparat/ive Cinema* Vol. IV. Nr. 8. Universität Pompeu Fabra, Spanien 2016. S.10-11
- MacDonald, Scott: **Avant-Gardens.** In: Petrolle, Jean/ Wexman, Virginia Wright [Hg.]. *Woman and Experimental Filmmaking.* University of Illinois Press. Urbana/ Chicago 2005. S.208-237
- McCann, Hannah [Hg.]: **The Feminism Book. Big Ideas Simply Explained.** Dorling Kindersley Limited A Penguin Random House Company. London 2019
- McPherson Bruce [Hg.]: **Schneemann, Carolee. More than Meat Joy.** Performance works and selected writings. McPherson & Company. Kingston, New York 1997
- Olney, James: **Autobiography. Essays Theoretical and Critical.** Princeton 1980
- Petrolle, Jean/ Wexman, Virginia Wright [Hg.]. **Woman and Experimental Filmmaking.** University of Illinois Press. Urbana/ Chicago 2005
- Raczuhn, Anette: **Trans\*gender im Film. Zur Entstehung von Alltagswissen über Transsex\* in der filmisch-narrativen Inszenierung.** Transcript Verlag. Bielefeld 2018

Schleugl, Hans: **Sexualität und Neurose im Film. Kinomythen von Griffith bis Warhol.** Carl Hanser Verlag. München 1974

Schneemann Carolee, **More than Meat Joy. Performance works and selected writings.**

McPherson Bruce R. (Hg), McPherson & Company. Kingston, New York 1997

Stiles, Kristine [Hg.]: **Correspondence Course. An epistolary history of Carolee Schneemann and her circle.** Duke University Press. Durham/ London 2010

Vilsteren, Vincent T. van/ Weiss, Rainer-Maria [Hg.]: **100.000 Jahre Sex. Über Liebe, Fruchtbarkeit und Wollust.** Hamburger Museum für Archäologie. Verlag Waanders. Zwolle, Deutschland 2004

## Online- Sources:

Comenas, Gary: Warholstars.org. 2002, rev. 2015/Feb 2016: <https://www.warholstars.org/andy-warhol-blue-movie.html> [zul.05.09.2020]

Dirks, Tim: amc filmsite. **Sex in Film 1970s:** <https://www.filmsite.org/sexinfilms21.html> [zul.05.09.2020]

Jenkins, John Philip: **Pornography.** In: Britannica: <https://www.britannica.com/topic/pornography> [zul.28.10.2020]

Kuck, Bernd: **Maria Abramovic. Schmerz in der Performance Kunst.** <https://www.aerzteblatt.de/archiv/203841/Marina-Abramovic-Schmerz-in-der-Performancekunst> [zul.05.09.2020]

Novotny, Rudolf: **40 Jahre Schulmädchenreport.** Frankfurter Rundschau 26.10.2010 <https://www.fr.de/panorama/jahre-schulmaedchenreport-11459509.html> [zul.05.09.2020]

o.V.: MoviePilot: **Coucher de la mariée:** <https://www.moviepilot.de/movies/le-coucher-de-la-marie> [zul.05.09.2020]

o.V.: Artfinder: **Nude Art. Baring it all: A history of the nude:** <https://www.artfinder.com/blog/post/nude/#/> [zul.05.09.2020]

o.V.: Artfinder: **Nude Art. So, what's the difference between art and porn?:** <https://www.artfinder.com/blog/post/art-vs-porn/#/> [zul.05.09.2020]

o.V.: Künstler\*innen und Ensembles. **James Tenney.** Berlinerfestspiele.de: [https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-kuenstler/bfs\\_kuenstler\\_detail\\_44778.html](https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-kuenstler/bfs_kuenstler_detail_44778.html)

o.V.: **100 Triumphe der Medizin.** Geo Chronik. Nr.1. 2017: <https://www.geo.de/magazine/geo-chronik/18706-rtkl-kinsey-report-wie-dr-sex-die-sexualmedizin-revolutionierte> [zul.05.09.2020]

- o.V. Der Spiegel Online: **Schick Aufgemacht**. Ausgabe 50 vom 7.12.1978. S.45-48:  
<https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13524865.html> [zul.05.11.2020]
- o.V. Moma Learning: Cut Piece. Yoko Ono: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/) [zul.05.09.2020]
- o.V.: Pornographygirl vom 05.06.2008:  
<https://web.archive.org/web/20080506193633/http://www.pornographygirl.com/>  
 [zul.05.09.2020]
- o.V.: Tate Modern. **Art and Pornography**: <https://www.tate.org.uk/art/art-and-pornography>
- Reitter-Welter, Barbara: **Der Fotograf, der aus Pornos Kunst macht**. Welt.de 2012:  
<https://www.welt.de/regionales/muenchen/article13861617/Der-Fotograf-der-aus-Pornos-Kunst-macht.html>
- Spector, Nancy: Guggenheimmuseum. **Maria Abramovic. Rythm 0**:  
<https://www.guggenheim.org/artwork/5177> [zul.05.09.2020]
- Spieß, Bernhard: **Malerei als Ereignis**. <https://www.malerei-als-ereignis.de/kuenstler/index.html>  
 [zul.05.09.2020]
- Strobich, Judith: **Phallogozentrische Darstellungsnormen des weiblichen Körpers und ihr Bruch: Vaginaldarstellungen in der Kunst der 1970er Jahre**.  
<https://jelinektabu.univie.ac.at/moral/koerper-und-frau/judith-strobich/>). In: TABU: Bruch. Überschreitungen von Künstlerinnen. Interkulturelles Wissenschaftsportal der Forschungsplattform Elfriede Jelinek. Universität Wien [zul.05.09.2020]
- Woeller, Marcus : **Vom Jagen und Sammeln der Dinge**. 24.05.2014, Welt.de:  
[https://www.welt.de/print/die\\_welt/kultur/article128361000/Vom-Jagen-und-Sammeln-der-Dinge.html](https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article128361000/Vom-Jagen-und-Sammeln-der-Dinge.html) [zul.05.09.2020]

**Nachschlagewerke/ weitere Quellen die für diese Arbeit bearbeitet wurden ohne direkt Platz zu finden:**

- Bruss, Elizabeth W.: Eye for I. Making and Unmaking Autobiography in Film. In: Olney, James [Hg.]. Autobiography. Essays Theoretical and Critical. Princeton 1980, S.296-320
- Carreon, Ana: The Anti-Pornography Movement. The Ashland free Press. Alternative News. 2006:  
[https://web.archive.org/web/20060819033342/http://www.ashlandfreepress.com/The\\_Summer\\_of\\_Love\\_Issue/The\\_Anti-Pornography\\_Movement](https://web.archive.org/web/20060819033342/http://www.ashlandfreepress.com/The_Summer_of_Love_Issue/The_Anti-Pornography_Movement)
- EMMA: <https://www.emma.de/thema/porno>
- Kinsey, Alfred C.: Kinsey Report. Das sexuelle Verhalten der Frau. Institute for Sex Research Indiana University. S. Fischer Verlag. Berlin/ Frankfurt 1963

Kinsey, Alfred C.: Kinsey Report. Das sexuelle Verhalten des Mannes. Institute for Sex Research  
Indiana University. S. Fischer Verlag. Berlin/ Frankfurt 1964

ITN Archive [Hg]: **The Independent: Film and Video Monthly**, March 1992

Jameson, Jenna / Strauss, Neil: Pornostar. Die Autobiografie. Wilhelm Heyne Verlag, München 2005.

MacDonald, Scott: A Critical Cinema. Interviews with Independent Filmmakers. University of  
California Press. Berkeley 2016

„Redstockings Manifesto“: In: Morgan Robin [Hg.]. Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings  
from the Women’s Liberation Movement. Random House. New York 1970

Serie zur Pornografie in Japan: Der nackte Regisseur Erstaussstrahlung: 8. August 2019,  
Sender: Netflix, Sprache: Japanisch, Genre: Historiendrama

Schneemann, Carolee: **Notes from Underground. A Feminist Pornographer in Moscow.** IN: ITN  
Archive [Hg]. The Independent: Film and Video Monthly, March 1992, S. 23-24

## Anhang:

### Lebenslauf und Werdegang Schneemanns:

Sie wurde am 12.10. 1939 in Pennsylvania (USA) als Kind eines Arztes geboren. Die Natürlichkeit des Körpers und dessen Anatomie wurde ihr daher schon früh nahegelegt. Ihren BA of Arts machte sie am Bard College (Annandale-on-Hudson), gefolgt von einem Studium der Landschaftsmalerei an der Universität von Illinois (Urbana) das sie mit dem MA of Fine Arts abschloss. In New York besuchte sie Kurse an der “School of Painting and Sculpture” und “New School of Social Research” (Columbia University), diese war geprägt durch den damals vorherrschenden Abstrakten Expressionismus und dem Action-Painting (Jackson Pollock).<sup>245</sup>

Diese Bewegung hatte enormen Einfluss und beinahe alle folgenden künstlerischen Entwicklungen entstanden als (gegen) Reaktion darauf. Die darauf resultierende Loslösung von der Malerei (und von der Leinwand) fand vor allem im Happening, Fluxus und der Konzeptkunst statt, aber auch in Minimal- und der Pop Art. Pollock schuf, laut Allan Kaprow (Begründer des Happening) die Grundlage für „körper- und prozessorientierte Kunst“, die nicht nur den Maler in Bewegung versetzte sondern auch den Betrachter aus der Passivität lockte und eng mit dem Leben verknüpft sei.<sup>246</sup>

Während ihrer Zeit in New York arbeitete Schneemann auch als Aktmodell, Samstags als Statistin in Pornofilmen -mit anderen Columbia Student\*innen- und Sonntags Collagierlehrerin für Kinder.<sup>247</sup>

---

<sup>245</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.28ff

<sup>246</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.30f

<sup>247</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.246

Von ihrer Zeit als Statistin in Pornofilmen wurde sie mitunter stark beeinflusst *Fuses* zu drehen, um einen Erotik Film endlich aus einer weiblichen Perspektive zu sehen. Das schlimmste was sie nach eigenem Bericht in diesem Job machen musste, war den Zeh eines Mannes zu lutschen, der diesen immer mit Aftershave einrieb, doch sie meinte nur recht lässig zu ihm „No, just put some Vodka on it“.<sup>248</sup>

Wenige Monate nach der Vollendung von *Fuses*, trennten Tenney und Schneemann sich, im Feber 1968. Bereits kurz darauf hatte sie eine nicht lange andauernde Liebesaffäre, nach deren Scheitern sie im Jahr 1969, einer Einladung folgend, nach Europa ging, um ihren Film *Fuses* in Cannes auf dem Filmfestival zu präsentieren (wo er einen kleinen Skandal<sup>249</sup> auslöste).<sup>250</sup>

Schneemann kehrte erst '73 mit dem englischen Filmemacher und ihrem damaligen Lebenspartner (später Ehemann) Anthony McCall nach Amerika zurück<sup>251</sup>, wo sie am 6.3.2019 verstarb.

## Autobiografie und Performance:

Für eine Autobiografie gibt es keinen allgemein gültigen Modus, aber einzelne Merkmale. So ist die Autobiografie die Lebenssicht einer einzelnen Person und die individuellen Erfahrungen, nicht zwangsläufig gesellschaftlich relevant oder Notwendigkeit für ein gesamt kulturelles Gedächtnis. Es ist immer eine fragmentarische (meist chronologische) Rückschau auf das bisher gelebte Leben (eine Reflexion darüber, kann nur bis zur Gegenwart reichen), die herausgepickten, gegebenenfalls verzerrten Erinnerungen sind (nur) für den/die Narrative/n Konstrukteur\*in von Bedeutung und durch die Erzählung wird das Werk auch genau mit einer solchen belegt.

Georg Misch nennt diese Auswahl der Erinnerungen den Geist einer Autobiografie und findet diese individuelle Sicht auf Vergangenes sei sowieso die reinste Form der Biografie, da sie zusätzlich viel über den/die Autobiograf\*in verrät.<sup>252</sup>

Im Nachhinein sind dem/der Erzähler\*in die unzähligen Möglichkeiten gar nicht mehr bewusst:<sup>253</sup>

*„So existiert für den Verfasser [die Verfasserin], der [die] über sich und seine [ihre] Lebensgeschichte nachdenkt, schon eine relativ genaue Vorstellung von der Einheit seiner Persönlichkeit, was seine [ihre] Selbstdarstellung zwischen Selbstkonstruktion und Selbstdokumentation platziert.“<sup>254</sup>*

---

<sup>248</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.246

<sup>249</sup> Schneemann. In: Stiles. Correspondence Course 2010. S.145

<sup>250</sup> Stiles. Correspondence Course 2010. S.128, 142

<sup>251</sup> Stiles. Correspondence Course 2010. S.142

<sup>252</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.214

<sup>253</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.211ff

<sup>254</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.213

Bis in die 1970er Jahre hatte speziell die weibliche Autobiografie (in der Literatur) einen schlechten Ruf, so sah man sie als oberflächlich und schlicht an, ein Interesse an exemplarischen Lebensführungen hatte man nur für die „großen Männer“.<sup>255</sup> Eine Neuerforschung dieser kam durch die performative Wende, in welcher die Autobiografie vermehrt in der Körperlichkeit eine Umsetzung fand, vermutlich durch die zur damaligen Zeit starken Auseinandersetzung mit Selbsterfahrungen und Bewusstseinsöffnung.<sup>256</sup> Vor allem für feministische Erkenntnisse ist die Autobiografie von Bedeutung, so ist sie ein wichtiger Vermittler für die Verdeutlichung weiblicher Lebenswelten und Erfahrungen:

*„Und so bildete sich zu Beginn frauenspezifischer Geschichts- und Literaturforschung die Meinung, dass Frauen ausgehend von anderen Realitäten und Lebensbedingungen andere Erfahrungen als Männer machen, was auch zu formal und stilistisch anderen Autobiografien führt. Heute muss die Annahme hinterfragt [...] werden [...].“<sup>257</sup>*

Schneemann erarbeitet ihre Autobiografie als performativen Akt in der Darstellung körperlicher und seelischer Eindrücke, welche sich dem „intellektuellen Zugriff“ entziehen, aber auch durch den immerwährenden Miteinbezug und Beleg von theoretischem Background, Interviews, aufeinander bezogene Kommentare zu ihrem Schaffen und die Verschmelzung von ihren Kunstwerken mit dem Leben.<sup>258</sup> So sieht sie auch ihre künstlerische Arbeit als eine psychische Forschung für das gesamte Kultursystem.<sup>259</sup>

Eine weitere autobiografische Säue ihres Lebens und Schaffens bildeten Schneemanns Briefe, sie behielt jeden einzelnen auf und sammelte sie, zum Zwecke einer Lebensdokumentation ihrer selbst und aus Angst irgendwelche schönen Ereignisse aus ihrem Alltäglichen Leben zu vergessen.<sup>260</sup>

Die Autobiografie im Film folgt zwangsläufig immer einer Chronologie, während einzelne Memoiren oft nebeneinander im Kopf ablaufen können, auch die Darsteller\*innen Frage ergibt sich, so sah der/die Kunstschaffende zur Zeit der Erinnerung oft noch wesentlich jünger aus. Brakhage behilft sich in diesem Fall beispielsweise damit, seine Kinder, als Statthalter, an seiner Stelle einzusetzen. Auch durch Kniffe wie Kameramanipulation und geschickte Montage, beispielsweise Schärfe und Unschärfe oder Metaphern kann die Täuschung gelingen.<sup>261</sup>

*„Auch wenn ein autobiografischer Film privates faktisches Wissen vermittelt, ist er deshalb nicht zwangsläufig realistisch, sondern kann sehr wohl private Symbolismen, einen*

---

<sup>255</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.11

<sup>256</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.11, 217

<sup>257</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.215

<sup>258</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.216

<sup>259</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.212

<sup>260</sup> Stiles. Correspondence Course 2010. S.xliv, lx

<sup>261</sup> Bühler. Autobiografie als Performance 2009. S.220f

*ausgeprägten persönlichen Stil und metaphorische Bilder einsetzen: Filmische Subjektivität tritt so in den Dialog mit dem Anspruch auf Referenzialität.*<sup>262</sup>

Schneemann greift in *Fuses* auf tatsächliche Fotos und Erinnerungsvideos (Home Movies) zurück und baut diese in derselben expressiven Bearbeitung und Montageform, was der Glaubwürdigkeit ihres Streifens verhilft, in ihren Film mit ein.<sup>263</sup>

## Eckdaten zu *Fuses*<sup>264</sup>

16mm, farbig, stumm,

Aufführungsgeschwindigkeiten: 22 Min. zu 24fps (Videofassung) oder 33Min. zu 16fps

1964 Beginn der Drehaufnahmen

1967 Fertigstellung des Kurzfilms

1968 Erstaufführung

2007 restauriert

2 Titel (im Vorspann), mit unterschiedlichen Schriftarten, beide unterstrichen weiß:

- FUSES by Carolee Schneemann I with herself I james tenney I kitch the cat I 1967

- FUSES I by Carolee Schneemann I with James Tenney I and Kitch 1967

Auszeichnungen:

- 1968 Cannes

- 1992 Yale Film Festival Award

Öffentliche Sammlungen:

- American Film Institute

- Museum of Contemporary Art Chicago

- Yugoslavia Erotica Archives

- Musée national d'art moderne Paris

Verleih:

- Film-Makers' Cooperative New York

- Lightcone Paris

-Canyon Cinema San Francisco,

- Electronic Arts Intermix New York

## Detaillierte Filmbeschreibung

---

<sup>262</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.223

<sup>263</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.224

<sup>264</sup> Bühler. *Autobiografie als Performance* 2009. S.252

Der Film beginnt die zwei unterschiedlichen Titel anzeigend, den einen auf grünschwarzflimmerndem Grund, den anderen auf schwarzem mit weißen Streifen, durch das Flackern wirkt die eigentlich weiße Schrift teilweise bunt. Nachdem schnell geschnittenen rot-schwarz undefinierbar bebilderten Anfang folgt eine bläulich eingefärbte Szene, bei welcher Schneemann draußen am Strand läuft und weitere Naturaufnahmen. Die nächste Sequenz zeigt ein Fenster mit Vorhängen, das den Blick auf Bäume und Büsche freigibt. Zwischen diesen Szenen wird mehrmals hin und her geschaltet. Darauf folgt ein in grünrot gehaltenes Bild, das Beine zeigt, die sich drehen und den Blick auf ein Hinterteil freigeben. Wieder folgt die Sicht aus dem Fenster, nach welcher die erste explizite Szene von Oralverkehr kommt. In Rot-, Grüntönen gibt Schneemann Tenney einen genüsslichen Blowjob. Zwischen dieser Szene wird ebenfalls zum Fenster und der davor sitzenden Kitch hin und her geschwicht.

Nach einem bunten Flackern folgen einige rote sehr körpernahe verschwommene Abfilmungen, und Schneemanns Körper wird am Rücken auf dem Bett liegend aus der Überkopfperspektive gezeigt. Rote Finger spielen an einer nicht 100 prozentig erkenntlichen Körperstelle, aber es ist vermutlich ihre Vulva. Ein Schnitt auf ihre untere Körperhälfte von weiter weg. Es folgt wieder eine Sicht auf das Fenster, mit davor im Wind bewegten Blättern und die mittig im Fenster sitzende Katze in starkem hell dunkel Kontrast. Im sehr dunklen Innenraum bewegen sich die zwei Körper im Spiel in einem Farbschema von dunkelblau und rot. Schneemann fasst sich zwischen die Beine. Blick wieder auf das inzwischen rosa getönte Fenster. Der nächste Schnitt zeigt ihre beiden Gesichter, Schneemann liegend, in türkisrot fröhlich lachend – er über sie gebeugt.

In denselben Farben wird Schneemann liegend gezeigt, die Kameraperspektive zeigt ihren Torso und Kopf vom Bauch aus gefilmt. Es folgt ein radikaler Schnitt auf die Katze in extremer Nähe fast unkenntlich durch die starke Rotfärbung. Bunt flirrend wird Schneemann wieder in der liegenden Überkopfszenarie von vorher gezeigt, diesmal horizontal gespiegelt. Sie hat ihre Beine angezogen und man kann bis zu ihrem Schritt sehen, an welchem sich gerade Tenneys Kopf befindet. Der nächste Schnitt zeigt die Szene aber sogleich wieder im Original. Das wiederholt sich. Ein sehr dunkler blauer Hintergrund zeigt ein paar bewegte rot eingefärbte Körperpartien im Liebesspiel, es folgt wieder die zuvor beschriebene Szene der bunten liegenden Schneemann.

Nachdem die Szene der rot beleuchteten Körper ein weiteres Mal folgt, kann man erkennen, dass mindestens einer von beiden, auf allen vieren kniend im Bild ist.

Eine rotorange Kitch schaut in die Kamera auf und blinzelt gemächlich.

Vor dunkelblauem Hintergrund wird ein Körper in Rot abgefilmt, der sich als Hintern einer knieenden Schneemann herausstellt (Die Haare fallen ihr über den Rücken). Es schiebt sich von links eine Hand auf den Hintern direkt über die Pofalte, eine zweite Hand folgt von rechts unten. Es folgt ein Schnitt,

der diesmal in blauer Stimmung die beiden stehend vor dem Fenster in Silhouette zeigt, er hebt sie hoch und ihr Akt wirkt wie ein Tanz. Dieselbe Szene wird sogleich horizontal gespiegelt gezeigt. Kitch ist vor rostfarbenem Hintergrund zusehen.

Die wieder sehr Kontrastreichen roten Körper vor dunkelblauem Grund sind in Nahaufnahme zu sehen, eine Brust ist erkennbar. Die Kamera zeigt das Szenario von weiter weg und lässt erkennen, das Schneemann auf Tenney sitzt. Ihr Hintern ist prägnant im Bildmittelgrund während Tenney seinen linken Arm um ihren unteren Rücken geschlungen hat, ist sein Ring sichtbar.

Nach einem Schnitt ist in einem orange-rotem stark kontrastierten Bildrahmen eine Hand zu sehen, die von oben hereinfassend die Katze Kitch streichelt. Abermals Finger folgen auf die rot-schwarz gehaltene nächste Szene. In dieser wirkt es so, als würden beide Hände Tenneys, Schneemanns Vulva penetrieren, Rückschnitt auf die gestreichelte Kitch.

Nun bekommt Tenneys Penis einen großen Auftritt in mehreren aufeinanderfolgenden rot-orangen Szenen. Nach links, in nicht gänzlicher Erektion, auf dem behaarten Bauch liegend, zoomt die Kamera bei der ersten Einstellung auf den feucht glänzenden Penis hin. Von unten links fällt ein Lichtpunkt auf ihn der ihn kurz aufleuchten lässt, dann zoomt die Kamera noch näher, auf die Stelle zwischen Stamm und Eichel. Nachdem wieder herausgezoomt wurde bis der Penis dieselbe formatfüllende Größe wie zuvor erreicht hat, wird abermals Licht von der unteren linken Ecke aufgeblendet, dass wie ein Strahlen bis zum Penis reicht. Kurz wird auf die beiden übers Bett rollenden Körper geschaltet um dann in leichter Transparenz auf den Penis und die, in nun mehr als prägnanter Nähe, Eichel zurückzublenzen, mit dem zerwühlten Lacken in leichter Überlagerung dazu.

Grün mischt sich zum Rot ins nächste Bild und zeigt die bewegten ganzen Körper der beiden. Danach wird in Grün und Blautönen ihr wildes übers Bett Rollen abermals gezeigt, aber nur noch von den Füßen bis zum Po, durch die Bewegung so aus dem Bild rutschend das dem/der Rezipient\*in am Schluss nur noch Unterschenkel bleiben und sich die beiden voneinander lösen.

Daraufhin folgt eine harmonische Kusseinstellung der beiden, bei welcher sie (Tenney links, Schneemann rechts), leicht aufgestützt, einander zugewandt liegen. Tenney liegt tiefer und streckt sich für den Kuss, der sich zu einem verlangenden Knutschen auswächst, seine rechte Hand, auf ihrer linken Brust. Ihre Hand geht seitlich liegend an ihrer Brust vorbei, Richtung Tenneys Intimzone, ob sie ihn berührt, kann man nicht erkennen, dafür ist das Bild an manchen Stellen zu dunkel. Die selbe Szene folgt daraufhin noch einmal horizontal gespiegelt.

Schneemann filmt Tenneys am Bett sitzenden Körper ab, die Kamera bewegt sich dabei, als würde jemand vom Boden aufblicken. So sieht man zuerst seine Beine, eines angezogen, den Bauch und dann den Kopf mit Torso mit den auf der Bettkannte abgelegten Armen. Dafür bleibt sie auf der Stelle stehen und hebt nur die Kamera auf. Im Kontrast dazu folgt eine Abfilmung Schneemanns

Körper, bei der sie auf dem Rücken liegt die Arme gestreckt und Tenney beim Kopf beginnend ihren Körper mit dem Kameraauge langsam abfährt.

Es folgen schnelle Schnittwechsel von dem im Bett sitzenden Tenney, einer in einem Korb vor einem Bücherregal sitzenden Kitch, beider Körper in rasanter Bewegung und Tenneys Penis von rechts ins Bild kommend, auf ihm liegend in grün rot und von oben kommend, horizontal gespiegelt in rot blau. Man kann eine Sexszene ausmachen in welcher den Bewegungen nach, normativ heterosexueller Verkehr passiert. Das Bild ist sehr dunkel und nur der sich auf und ab bewegende Po der oben liegenden penetrierenden Person, ist im Licht auszumachen.

Abermals schließt eine zärtliche Szene der beiden in magenta, rosa und blau, bei welcher Tenney (rechts) ihr zärtlich das Kinn entlang streicht, an. Sie befinden sich beide im Profil, Schneemann ist ganz zu sehen, während Tenneys Gesicht, ab der Nase außerhalb des Bildraums ist. Ganz langsam gleitet seine Hand vom Hals weg bis zur Kinnspitze und darüber hinaus, in gleichem Tempo fährt sie durch die Luft bis sie sich schlussendlich ganz bedächtig auf seiner rechten Brust ablegt und sich das Bild langsam rosa färbt.

Erneut ist die dunkelblau-rote Sexszene im Fokus, bei welcher nur ein Po sich sichtbar hebt und senkt.

Im rot orange gefärbten Bildmaterial, räkelt sich langsam eine mit dem Rücken zur Kamera liegende Person und dreht sich gemächlich her. Nach dem Schnitt ist vermutlich die elbe Person im Bild, es ist Tenney, nun zur Kamera, die Beine breit geöffnet und macht den Blick auf Schambehaarung und unerigierten Penis frei. Anschließend, die Szenerie nun auch ein wenig bläulich, auf dem Rücken liegend ist der inzwischen größere Penis deutlich sichtbar.

Abermals in orange, magenta und blauen Farben ist die darauffolgende Sequenz in welcher Tenney auf dem Bett liegend von oben gezeigt wird, er liegt in der oberen Betthälfte, die andere liegt im Dunkeln, dem/der Betrachter\*in unkenntlich gemacht. Nach einem Schnitt legt Schneemann sich neben ihn hin, von links ins Bild kommend. Die anschließende Szene zeigt Schneemann - bis zur Bauchmitte im Bild und blickt hinter die Kamera, vermutlich auf Tenney, der ihren Körper entlang filmt. In diesem Bildarrangement gibt es zweimal eine sehr transparente Einblendung Tenneys Penis. Das Bild flimmert und es sind Sterne im Bildmaterial zu sehen, die Kamera filmt ihren Körper wieder zurück hoch, ihren ausgestreckten Arm entlang und wieder zum Gesicht.

Ein helles Feld wird hineingeschnitten, dazwischen kurz Tenneys Gesicht in Lilaverfärbung und wieder das Feld im Wind.

Es kommt eine lila-gelb gefärbte Kusszene der beiden bei welcher Tenney (links), die Hand über Schneemanns der Kamera zugewandten Gesichtshälfte gelegt hat. Die beiden lösen sich lächelnd voneinander und die Kamera bewegt sich von der Frontalsicht der beiden im Profil in eine leichte Draufsicht. (vmtl. die Szene die jemand anderer filmte)

Nach einem Schnitt sieht man kurz Tenneys Penis von der rechten Seite ins Filmformat hängen.

Daran schließen die hier stark dunkellilane Sequenz der beiden, wie Tenney ihr Kinn nachfährt und eine in dunklem Magenta gehaltene, Portrait Version der beiden, Schneemann unten liegend, Tenney sich über ihr abstützend und heftig miteinander lachend, man sieht bei beiden Zähne und Lachfalten. Die lila-gelb gefärbte Kusszene, in welcher Tenney ihr Gesicht in seinen Händen hält wird abermals aus einer anderen Perspektive gezeigt.

Bei den nächsten Szenen finden im Hintergrund eine Art von Collagierung auf dem Bildmaterial statt. Man kann nur an den beiden Seiten erkennen, dass wohl intimes Geschehen zu sehen wäre, der Blick darauf ist einem jedoch verwehrt.

Die zuvor beschriebene Szenerie der beiden, auf dem Bett liegend und lachend, wird nochmals in magenta und orange in einer horizontalen und vertikalen Spiegelung gezeigt. In den selben Farben schließt eine, den halben Körper zeigende, Kussaufnahme der beiden an, in welcher Schneemann (links auf Tenneys linkem Arm liegend) oberkörperfrei daliegt. Mit der freien Hand berührt und liebkost er ihre Brüste und das Szenario wird vertikal gespiegelt. In Verlangen zu ihm bäumt sich Schneemanns Oberkörper auf um sich noch weiter zu seinem Kopf nach hinten lehnen zu können. Nun zeigt der Experimentalfilm über eine Minute lang, verschiedenste farbige, flimmernde, vermutlich verlorene oder zu helle Bilder, manchmal sind Wasserflecken erkenntlich, oder so mancher Pinselstrich ist sichtbar.

Ein verblasstes Bild von Tenney taucht links im Bild auf und daran schließt eine Nahaufnahme in rosa und grün, in welcher Tenney wohl breit beinig, auf den Fersen sitzend seine Intimbehaarung als auch seinen Penis und Hoden präsentiert. Dieser hängt leicht ersteift, der Gravitation entgegen nach unten zur gestreiften Sitzfläche, der Hintergrund wirkt beinahe wie freie Natur.

In kräftigen türkis und Blautönen wird ein Traubenstrauch von oben nach unten nach oben abgefilmt. Es folgt ein erneuter Schnitt auf Tenneys Penis bis abermals etwas in pink Tönen abgefilmt wird, was sich um ein Material oder Wasser am Ufer handeln könnte, mit transparenten Überblendungen von Tenneys Gesicht.

In hellen türkistönen folgt die Abfilmung Schneemanns Unterkörpers, bis zum Torso. Dieser liegt offenbeinig da, mit orangem Licht beleuchtet und dreht sich einmal hin und her, das Bein hochnehmend und den behaarten Schritt verdeckend.

Abermals folgt eine orange rote formatfüllende Penis Abfilmung, welcher glänzend auf dem Körper aufliegt mit überblendeten transparenten Fingern.

Eine wieder in türkis und orange gehaltene Körpernautaufnahme zeigt Schneemanns Bauch mit darüber liegendem Stoff und Tenneys Hand die darauf liegt und den Unterkörper entkleidet, indem er den Stoff anpackt und über ihre Hüfte zieht während er mit der Kamera folgt und auch den Blick

auf ihren Busch freigibt. Daran schließt eine Landschaftsaufnahme eines Busches in Silhouette mit Schnitt zurück auf ihren nun frontal und bildfüllend abgelichteten Busch.

Der nächste Schnitt zeigt die Katze im Dunklen, nur ihre Augen leuchten grün heraus. Es folgen Alltagsaufnahmen von Tenney, im Profil beim Autofahren in Abwechslung zu der dunklen Aufnahme von Kitch.

In bläulichem Grün sieht man nun Schneemann im  $\frac{3}{4}$  Profil, rechts stehend in Richtung Kamera. Sie wendet sich dem nur knapp im Bild noch sichtbaren, mit dem Rücken zur Kamera gewandten Tenney liebevoll zu. Es folgt eine rasche Überblendung zu ihrem Gesicht, schlafend mit einer über alles gelegten transparenten Szenerie Schneemanns am Strand. Man erkennt Wellen, Wasser und den Ozean. Die schlafende Szene gewinnt an Substanz und wird weitergeschnitten auf eine Kusszene der beiden. Schneemann welche hinter Tenney steht lehnt sich dafür über seine Schulter. Ihre linke Hand hat sie zart in seinem Nacken liegen, um ihn zu streicheln und zu sich zu ziehen. Mitten im Kuss beginnt er sich zu drehen und hebt seine Hand auch an ihre Wange. Sie küssen sich innig, während eine orange Szene leicht überblendet im Bild ist, diese ist jedoch zu transparent und lässt nichts erkennen. Der lange Kuss endet in mehreren kurzen und es wird Schneemanns Kopf deutlich in Orangeton darübergerlegt. Dieser scheint zu liegen und wie in sexueller Bewegung auf und ab zu hüpfen.

Abermals folgt eine Szene bei welcher Schneemann am Strand läuft als auch die überblendete Bewegung ihres Vorhangs.

Der nächste Schnitt zeigt die Szene in welcher Schneemann, im Profil, liegend den über sie gebeugten Tenney anlacht. Das Lachen wird nach einer Weile zu einer genussvollen Grimasse in Ekstase.

Zwischen ab und an geschlossenen Augen schaut sich das Paar währenddessen an.

Nach einem türkis flimmerndem Bild sieht man Schneemanns Gesicht frontal, fröhlich lachend, mit einer gleichzeitigen Einblendung seines Gesichts in etwas dunkler.

Daran schließt eine orange rote Sexszene vor dunkelblauem Hintergrund. Sie werden seitlich gezeigt, Tenney oben liegen und mit der linken, der Kamera zugewandten Hand ihren Körper entlangfahrend, spürend.

Es kommt wieder eine lange Farbeinstellung, in der man nur dunkles Blau sieht bis Schneemanns Kopf, in Magentafärbung wieder im Bild auftaucht. Die Kamera filmt nur Augen und Stirnpartie und zoomt einmal kurz heraus bevor sie zur extremen Nahaufnahme an die Stirn herangeht. Dabei wird das Bild unscharf, die Stirn aber eine Weile abgefilmt. Als die Kamera wieder das gesamte Gesicht im Blick hat, ist das Lachen einem aufgerissenen Mund und geschlossenen Augen gewichen, die sich gerade sexueller Lust hingeben. Erneuter Zoom auf die Stirn.

Kurz sieht man wieder die Kusszene, bei welcher sich Schneemann zum Kusse über seine Schulter lehnt.

Ca. in der Hälfte des Filmes angekommen sieht man in der kommenden Szene das Fenster und die davor sitzende Kitch und Schneemann welche sie streichelt, in starkem blau-weiß Kontrast. In der nächsten Einstellung sieht man Tenney's Silhouette im Raum, sein Penis von ihm abstehend im Profil durch das Fenster, an welchem Kitch nach wie vor sitzt, gut erkenntlich.

In bunten Farben erkennt man Tenney nackt, rauchend, halb sitzend gegen das Kopfende des Bettes und eine darauf liegende Decke, gelehnt. Sein Oberkörper ist sichtbar der Rest verschwindet im Dunkel der Aufnahme. Seine rechte Hand liegt wie einladend klopfend neben sich gelegt auf dem Bett. Dieses Szenario wird sofort vertikal gespiegelt in Gelb-Violett wiedergegeben.

Ebenso vielfärbig wie zuvor Tenney sieht man nun Schneemann von der Seite, auf dem Rücken liegend und direkt zur Kamera blickend. Tenney filmt ihren Körper entlang bis zu ihrer Intimregion. Daraufhin folgt ein Schnitt und ein direkter Blick auf ihren Schritt.

Abermals wird die Kusszene gezeigt in welcher Schneemann ihre Hand in Tenneys Genick hält und eine schon bekannte Nahaufnahme von Tenneys Penis, liegend. Daran anschließend folgt ein rascher Schnittwechsel auf einen Bauch, Schneemanns seitlich liegendem Kopf mit offenen Augen, Beinen und ihrem Schritt, einem seitlich liegenden Tenney im Oberkörperformat, Finger die Kitch kraulen, abermals Schneemanns Körpermitte von der Seite und von oben, Kitch im Körbchen vor dem Bücherregal und die beiden in der bereits bekannten lachenden Sexszene im Portrait mit darauffolgender Horizontalspiegelung sodass Schneemann sich nun oben befindet. Die letzten beiden Sequenzen wiederholen sich erneut in Bezug zueinander.

In dunklen rot und violett Tönen sehen wir Tenney und Schneemann nebeneinander liegen. Die Kamera beobachtet sie von der Seite und hat sie von Kopf bis Hüftregion im Blick. Schneemann liegt der Kamera näher und auch dem linken Arm von ihm. Tenney beugt seinen Kopf über ihren um sie zu küssen und berührt mit seiner rechten Hand ihre linke Hüfte, welche er erst ein Stück hinunterstreicht um dann bis zu ihren Brüsten hochzugleiten und die linke Brust zu packen. Seine linke Hand schiebt sich von unten auch dazu und berührt denselben Brustansatz. Die Szene wird vertikal gespiegelt. Ihre Hand streicht nun seinen Rücken entlang und seine Hand wandert zurück Richtung Hüfte bis zu ihrem Schritt wo sie bleibt und sich, außerhalb des Kamerawinkels, bewegt. Seine Küsse gehen weg zu ihrem Mund zu der, der Kamera zugewandten Halsseite. Kitch wird gezeigt, sie sitzt wach in dem Korb vor dem Bücherregal und es wirkt so als würde sie die beiden beobachten. Die beiden Sequenzen wechseln mehrmals ab, die Streichel- und Kusszene wird dabei auch wieder im Original als auch in Vertikal gespiegelt gezeigt (5x). Sein Kopf bewegt sich dabei vom Hals langsam zu ihren Brüsten, ihre Vulva immer noch penetrierend.

Nach einem Schnitt wird Schneemanns rosarot wirkender Körper abgefilmt, sie liegt auf einer blauen Decke und dreht sich vom Rücken auf den Bauch, diese Sequenz endet mit einer Nahaufnahme ihrer Poritze. Daran schließt eine sitzende Schneemann die sich die Haare entlang streicht, die Kamera

folgt dieser Bewegung über den Bauch bis zum Schritt. Schneemann sitzt im Yogasitz da. Dieselbe Szenerie folgt nochmal, diesmal in frontaler und von der anderen Seite. Danach filmt die Kamera direkt in ihre weit geöffneten Beine, welche jedoch nur Sicht auf ihr Intimbehaarung freigeben. Diese Szene wurde gleich darauf vertikal gespiegelt erneut eingefügt.

Nun sehen wir wieder den nackten, rauchenden Tenney ans Kopfende gelehnt, seine Hand nicht genau erkennbar, sich selbst berührend, zwischen seinen Beinen.

Das Bild bunt und stark zerkratzt liegt Schneemann auf dem Rücken, vom Bauch bis zum Kopf sichtbar. Sie fasst sich mit ihrer linken Hand zum Gesicht. Schnelle Aufnahmen eines Zeigefingers in ihrer Vulva folgen. Daraufhin wieder sie, nackt daliegend in rot und blau. Zuerst eine Aufnahme ihrer oberen Körperhälfte, dann ihrer unteren mit gespreizten Beinen. Als nächstes sehen wir beide im Bett nebeneinanderliegen von oben, Tenney links. Die folgende Einstellung zeigt nur noch Tenney, halb sitzend halb liegend von oben, woraufhin er einmal liegend abgefilmt wird. Abermals Tenney, diesmal in orange-violett, seitlich liegend, nur die Körpermitte ist im Bild, der Kopf fehlt. Er hat einen steifen Penis und dreht sich von der Seite Richtung Bauch ohne sich darauf abzulegen und wieder zurück. Die Kamera entfernt sich ein Stück bis auch der Kopf ins Bild rückt, aber es ist zu dunkel um ihn zu sehen.

Eine wilde Kusszene in den selben Farben folgt. Diesmal liegt Tenney ganz, Schneemann ist ein wenig aufgestützt und beugt sich über ihn. Die beiden befinden sich in enger Umarmung, sie greift unter seiner rechten Hand auf seine der Kamera zugewandten Schulter. Diese Szene wechselt sich mit einer, in welcher Schneemann in blauer Silhouette am Fenster steht, sie hat ihre Hände auf dem Querbalken, stützt dann ihren rechten Ellbogen darauf. Dann setzt sie sich neben Kitch, die Kamera ist ein Stück weiter weg und streichelt diese. Nachdem die Kusszene hier wieder anschließt, Tenney hat nun seinen ganzen Arm um ihren Hals gelegt, kommt wieder eine Szene in welcher Schneemann aufs Fenster zugeht und sich dagegenstützt. Daraufhin folgt eine stehende leidenschaftliche Szene der beiden. Tenney tritt, ebenso nur als Silhouette von rechts ins Bild zu dem Fenster an dem noch immer Kitch sitzt, sie hüpfert ihn an, er hält sie und die beiden küssen sich, so trägt er sie durchs Zimmer. Der Verlauf dieser Szene wird in horizontaler Spiegelung weitergeführt.

In der zweiten Hälfte des Kurzfilms wird erstmalig konkret und länger ihre Vulva in den Einfärbungen verschiedenster Magentatöne formatfüllend gezeigt. Sie ist zur Kamera frontal und ihre darüber streichenden Finger öffnen sie leicht und gleiten in sie hinein. Dieser Bewegung folgt auch die Kamera noch näher heran und zoomt dann wieder heraus. Daran schließen extreme Körpernaufnahmen von Tenneys Hoden an. Sein erschlaffter Penis liegt leicht über den behaarten Hoden, auf welche noch einmal in extreme Nähe gefilmt wird. Mit einem kurzen grünblauen Bildflackern sieht man eben jenes erneut, diesmal ist der Penis fast gar nicht mehr im Bild, während die Kamera auf die Hoden rein und raus schwenkt.

Ein ähnliches Szenario folgt in noch orangeren Farben, von oben gefilmt, der Penis liegt auf seinem unteren Bauch mit einer leichten Krümmung nach rechts. Die gleiche Szene mit einem erigierteren Penis wird diesmal mit einem von unten kommenden Bildausschnitt gezeigt. Hieran schließt eine Liebkosung desselben mit einer feingliedrigen Hand, obwohl hier die Hoden den prägnanten Bildteil einnehmen.

Ein paar schnelle rosarote und grüne Schnittwechsel zeigen die zuvor erwähnte Kusszene der beiden, bei welcher seine Hand auf ihrer Brust liegt, in schneller Bildfolge. Ebenso eine flackernde Bildfolge zeigt danach Hände in einer nicht zuordenbaren Intimregion. Dieser insgesamt sehr unruhige Filmteil wird nur durch die Kusszene, in welcher Tenney ihr Kinn liebevoll hält, kurz entschleunigt, denn sofort folgen wieder Flackern, Kratzer und schnelle Schnittwechsel von nur leicht bewegten Bildern, bereits gewesener Szenen, der beiden in innigem Porträtausschnitt.

In verschiedensten Farben wie in Grünblau und danach in Grünrot werden die beiden Körper – vor allem ihre Beine- im Bett herumwälgernd gezeigt.

Eine sehr hellblau eingefärbte Szene zeigt die beiden nackt, Schneemann mit geöffneten Beinen, eines davon angezogen, unten. Tenney, ihr eingezogenes Bein zwischen den seinen, beugt sich in sanfter Umarmung über sie. Eine helllila gefärbte Porträtszene von Schneemann folgt und zeigt ihre Augen weit geöffnet leicht von unten.

Der nächste Bildausschnitt zeigt beide von der Bauch- bis zur Oberschenkelmitte in der „Löffelstellung“ seitlich liegend, er auf der rechten Bildseite hinter ihr. Darauf folgt auch ein Porträt von Tenney, welches eine sehr lang anhaltende blaue Bildtönung einleitet, nämlich erneut die zuvor beschriebene hellblau eingefärbte Stellung, inzwischen sehr bewegt, gefolgt von ihrem Porträt in Ekstase. Dann aus dieser Stellung entwickelnd folgt Cunnilingus. Dabei liegt er quer über ihrem Bauch den Kopf in ihrem Schoß, während ihre Hand seinen Rücken streichelt. Nach einer kurzen unscharfen blauen Einblendung von Kitch wird dieselbe Oralverkehrszene aus einem anderen Winkel und vertikal gespiegelt gezeigt, inzwischen bewegt sich ihr Oberkörper stark hin und her. Abermals wird Gras im Wind gezeigt, bevor wieder zurück geblendet wird zur ursprünglichen Version, in welcher sich Schneemann kaum noch halten kann und ihre Arme und Beine, wovon er eines zärtlich streichelt, bewegt.

Daraufhin wird ein Ufer und viel Wasser gezeigt. Abermals folgen Schnitte von Porträtszenen und die zuvor erwähnte „Löffelstellung“ wird aus Vogelperspektive eingeblendet. Diese „Blauszenarien“ enden mit derselben Szene, mit der sie begannen, in welcher Tenney über Schneemann gebeugt und ihrem Bein zwischen seinen in Umarmung sitzt. Sie klappt die Beine zusammen. Nach buntem Flackern und Schneemanns erregtem Porträt folgt eine auf den Kopf gestellte, horizontal gespiegelte, Einstellung. Bei dieser ist eine, bis auf ein über die Brüste gerutschtes Shirt, nackte Schneemann zu sehen, welche von Tenney sanft an Brust und Schritt nahem Schenkel berührt wird.

Abermals sieht man Kitch verschwommen hellblau am Fenster.

Man sieht einen Ausschnitt des Fensters mit Vorhang, Tenneys Porträt und orange-hellblaue Körperaufnahmen von Schneemanns Bauchnabel und Brustwarze, als auch eine Rückenansicht in denselben Farben.

In schwarz und dunklem Blau fährt die Kamera den Körper entlang und zeigt ein von links ins Bild stehendes erigiertes Glied in Nahaufnahme.

Nach einer blauen Waldaufnahme folgt ein schwarzes Bild mit bunten Flecken. Danach folgt ein mit bunter Lichterkette beleuchteter Weihnachtsbaum vor dem Fenster. An diese Aufnahme schließen körpernahe Bildausschnitte von Schneemann, als auch ihre Intimbehaarung und eine Hand, die ihr in die Taille fasst. So ein Solo bekommt auch Tenney, dessen behaarter Oberschenkel und ein immer wieder aus dem Schatten hervortretender Penis abgefilmt werden. Nachdem wieder eine blaue Kitch am Fenster eingeblendet wird, folgt ein Blick aus dem Auto auf eine verschneite Fabrik.

Schnelle Aufnahmen bunter Weihnachtslichter, danach Schneemann in Orangetönen und in eine bunte blinkende Lichterkette eingewickelt daliegend, in einer Kamerabewegung die vom Bauch über die Brust zu dem im Dunkel liegenden und fast nicht sichtbaren aber lachenden Gesicht filmt, um in wirrer Bewegung auch andere Körperregionen aufzunehmen.

In orange-lila und Rottönen sitzt Tenney breitbeinig da, auf einem winzigen Stuhl, der Bildausschnitt auf seinen Penis, der über einer roten Kugel der Lichterkette hängend im Bild inszeniert wird.

In vorbeiziehender Bewegung werden Bäume im Schnee aus einem Auto gefilmt. Schneemann liegt auf dem Rücken vom Kopfende des Bettes aus gefilmt, die Beine im 90 Grad Winkel abgewinkelt auf dem Bett. Tenney stützt sich seitlich über sie gebeugt ab. Buntes Flirren und ein weißes Fenster gefolgt von bunten Lichtern auf Schwarz.

Das Fenster mit orange belichteten Vorhängen steht offen, der Wind bewegt diese und helles weißes Licht fällt herein. Die Nahaufnahme ans Fenster mit rechts noch leicht sichtbarem Vorhang zeigt die Wiese vor dem Haus.

Eine schnelle kraftvolle Sexszene zeigt die beiden von der Seite in rot und magenta. Sie liegt unter ihm, ihre Beine angezogen, und die Hände auf seine Schultern gelegt. Diese Szene wechselt insgesamt fünfmal in verschiedenen Spiegelungen (horizontal – vertikal) mit einer Szene, in der bloß bunte Lichter auf schwarz in rasanter Schnittfolge zu sehen sind.

In warmen kräftigen Farben sieht man eine Nahaufnahme von Fingern, an einer Intimzone. Eine kurze Sequenz von Schneemann im Profil mit geschlossenen Augen beim Fellatio bis wieder zum Intimbereich diesmal erkennbar als Vulva zurückgeschnitten wird. Daraufhin folgt ein Wechsel aus Bildern, in denen Finger mit der Vulva spielen und Tenney, der mit Kitch auf der Brust daliegt und sie streichelt.

Die Nahaufnahme, bei welcher Tenney Schneemanns Kinn zärtlich entlang fährt wiederholt sich. Die beiden Körper in Grün und Blautönen rollen ineinander verschränkt übers Bett und bunte zerkratzte Szenenwechsel werden geschaltet, darunter wieder die Finger in der Vulva und die von unten gefilmte Porträtaufnahme Schneemanns, inzwischen mit geöffnetem Mund, als auch eine horizontal gespiegelte Umarmung der beiden.

Erneut findet die zuvor schon fünfmal abgespielte kraftvolle Sexszene der beiden in verschiedenen Spiegelungen als auch einmal von oben gefilmt einen Platz. Es folgt wieder eine schnelle Schnittfolge der zuletzt erwähnten Nahaufnahme Szenarien und bunte zerkratzte und bemalte (Pinselstrich sichtbar) Bildausschnitte von Körperregionen.

Weitere Wiederholungen schließen in den gewohnten Farben an. So folgt auch eine vorher beschriebene Szene der beiden in leuchtenden orange und magenta Tönen, in welcher sie nebeneinander liegen, Tenney zum Kuss leicht über sie gebeugt, die Hand an ihre Hüfte entlang streichelnd. Diesmal jedoch aus einem anderen Kamerawinkel. Dieselbe Szene folgt nach einer kurzen blauen Sequenz, in welcher Schneemann am Strand aufs Meer zuläuft, in vertikal gespiegelt. Zum Schluss hin folgen verschiedenste Einstellungen von Schneemann am Meer, wie sie aufs Wasser zu oder zur Kamera zurückläuft, gemächlich geht, den Strand entlang, ihr teilweise entgegen zoomend von Nahe in Türkistönen. Eine sehr leichte kaum erkennbar transparente Überblendung wird kurz eingespielt, vermutlich Schlafzimmerszenen.

Zuletzt werden die beiden nebeneinander seitlich einander zugewandt gezeigt, während sie sich umarmen und küssen – das Ganze in orange pink Tönen. Wie der Film begonnen hat, endet er auch durch den Blick auf das Fenster mit dem Vorhang, den der Wind streift und durch welches sehr helles Licht hereinfällt.

## Ein kurzer historischer Überblick über „Sexskandale“ und die Pornoindustrie über die Jahre:<sup>265</sup>

1896 kam der erste erotische Stummfilm „Le Coucher de la Marie“ heraus. Albert Kirchners Kurzfilm dauerte ursprünglich 7 Minuten, von welchen nur noch 2 erhalten sind. Er zeigt die langsame Entkleidung der frisch verheirateten Frau am Beginn ihrer Hochzeitsnacht.<sup>266</sup>

1948/53 erschienen die Kinsey-Reports des amerikanischen Sexualforschers Alfred Kinsey, in welchem er das sexuelle Verhalten des weiblichen und des männlichen Geschlechts

---

<sup>265</sup> Chronologische Reihenfolge aus: Henning und Keiser. Make More Love. 2018. S. 20-21

<sup>266</sup> o.V.: MoviePilot: <https://www.moviepilot.de/movies/le-coucher-de-la-marie>

erforschte<sup>267</sup>. Dazu kam Kinsey, als er als Dozent in der Universität von Indiana das betrieb, was man heute als Sexualbildung bezeichnen würde, ganz zum Unwohl des leitenden Direktors, weshalb er erst in die Forschungsabteilung versetzt wurde, in welcher er dann den Grundstein für die heutige Sexualmedizin legte.<sup>268</sup>

1953 Marilyn Monroe ist auf dem ersten Playboy abgelichtet.

1960 erleichtert die Antibabypille das Sexleben vieler heterosexueller Menschen.

1969 (entstand 1968) erscheint der 133 minütige Farbfilm „Blue Movie“ von Andy Warhol, welcher ein echtes Paar beim Sex in ihrem Apartment in New York zeigt. Dieser Film wurde ein Jahr nur in seinem Atelier „the Factory“ gezeigt, bis er später im Museum und im Theater gezeigt wurde.<sup>269</sup>

*“I'd always wanted to do a movie that was pure fucking, nothing else, the way Eat had been just eating and **Sleep** had been just sleeping. So in October '68 I shot a movie of Viva having sex with Louis Waldon. I called it just Fuck.”<sup>270</sup>*

1970 erschien das Buch “The Myth of the Vaginal Orgasm” von Anne Koedt, in welchem sie erläutert, es gäbe den vaginalen Orgasmus als solchen nicht und somit mit Freuds Theorie des „reifen“ und „unreifen“ (klitoralen) Orgasmus bricht. 1976 kontert Shere Hite mit ihrem Buch (the Hite Report), dass die MEISTEN Frauen keinen vaginalen Orgasmus bekämen und die subdominante Rolle der Frau im Geschlechtsverkehr daran schuld wäre, was sie dazu bringt sexuelles Vergnügen für die Frau als Recht zu deklarieren.<sup>271</sup>

1970 wurde der erste explizit pornografische Film, „Mona: The Virgin Nymph“, ganz offiziell in US-Kinos gezeigt. In dem Film geht es um eine verlobte Frau, die bis zu Ehe Jungfrau bleiben möchte, aber schon früh ihre Liebe für Oralverkehr entdeckt, wovon ihr Zukünftiger profitiert, aber nicht nur dieser, denn er arrangiert eine Sex-Party mit all ihren Verflorenen, auf der sie sich, an ein Bett gefesselt austoben „darf“.<sup>272</sup>

1970 erschien der „Schulmädchen-Report“ als Buch von Günter Hunold und als Verfilmung von Hartwig. Dabei handelt es sich um 12 Interviews mit Mädchen zwischen 14 und 20 Jahren über ihre Sexualität.<sup>273</sup>

---

<sup>267</sup> Dies bildet die Voraussetzung für weitere bekannte Studien, zum Beispiel von Johnson und Masters (Human Sexual Response 1966), die unter anderem Sexualpraktiken und Masturbation untersuchten (McCann. The Feminism Book 2019. S.127).

<sup>268</sup> o.V.: 100 Triumphe der Medizin. Geo Chronik. Nr.1. 2017

<sup>269</sup> Comenas: Warholstars.org /James. Allegories of Cinema 1989. S.62

<sup>270</sup> Zitat: Andy Warhol auf: Comenas: Warholstars.org

<sup>271</sup> McCann. The Feminism Book 2019. S.127

<sup>272</sup> Dirks, Tim: amc filmsite. Sex in Film 1970s

<sup>273</sup> Novotny, Rudolf: 40 Jahre Schulmädchenreport 2010

1971 war erstmalig ein homosexueller Pornofilm von Wakefield erhältlich: „Boys in the Sand“, auch der einzige Sexfilm, der in der New York Times erwähnt wurde.<sup>274</sup>

Ebenfalls 1971 sorgte die Selbstbeziehungskampagne „Wir haben abgetrieben“ von Alice Schwarzer für Unruhen, als 374 Frauen, darunter einige bekannte Persönlichkeiten, öffentlich zugaben, etwas Illegales getan zu haben. Dieser „Sexualskandal“ steht zwar nicht im Kontext mit Pornografie aber dafür mit Selbstbewusstsein, Körperbewusstsein und einem gelebten Sexualleben.<sup>275</sup>

1972 erscheinen die Pornofilme „Deep Throat“, einer sehr profitablen Porno-Komödie von Damiano und „Behind the Green Door“, der erste Hard-core Porno in den USA, in welchem es zudem eine Sexszene mit einem Afrikaner gibt, ein Skandal zu dieser Zeit.<sup>276</sup>

Seit 1987 machte das feministische Magazin EMMA mit der PorNo-Kampagne Furore, deren Ziel ein Anti-Pornografie Gesetz in Deutschland darstellt. Vor allem wegen der verharmlosten Gewalt und der Unterdrückung von Frauen in vielen Pornos hat diese Kampagne derartig radikale Ziele. Schwarzer ist der Auffassung, dass das Gesehene verinnerlicht wird, als normativ gesehen werden könnte und so auch die Hemmschwelle für (sexuelle) Gewalt gegenüber Frauen gesenkt wird.<sup>277</sup>

1998 startete die Serie „Sex and the City“, in welcher vier Freundinnen unterschiedlichsten sexuellen Problemen und Fragen gegenüberstehen, diverse Strukturen und mögliche Beziehungen gezeigt werden und immer wieder gesellschaftliche Annahmen hinterfragt werden. Alles was bis dato Gesprächsthema war rund ums Thema Sex(ualität) wurde besprochen oder visuell gezeigt.

2004 wird ein Sex Tape von Paris Hilton publik: „1 Night in Paris“.

2008 spricht Charlotte Roche mit „Feuchtgebiete“ durch ihre Protagonistin ganz offen über das Thema Sexualität aber auch andere Tabus.

2011 wird das Thema BDSM von E.L. James in den Mainstream gebracht, durch den ersten Teil der Triologie von „50 Shades of Grey“.

2012 sehen wir weibliche Brustwarzen in den Zeitungen, durch erste Femen-Proteste nackter Frauen in Deutschland.

2013 wird auf der Biennale Lars von Triers Film „Nymphomaniac“ gezeigt.

---

<sup>274</sup> Dirks, Tim: amc filmsite. Sex in Film 1970s

<sup>275</sup> Carolee Schneemann, die im weiteren Teil behandelt wird, sah sich selbst auch nie in der Mutter Rolle und hatte Zeit ihres Lebens 3 Abtreibungen (Stiles. Correspondence Course 2010. S.xliii)

<sup>276</sup> Dirks, Tim: amc filmsite. Sex in Film Feature: <https://www.filmsite.org/sexinfilms23a.html>

<sup>277</sup> Vergleichsweise siehe : Carreon, Ana: The Anti-Pornography Movement. The Ashland free Press. Alternative News. 2006