



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die feministische und friedensaktivistische Kunst
von Yoko Ono und der Geltungsbereich sozialer
Prozesse am Beispiel der Performance *Cut Piece*.“

Verfasserin

Elisabeth Hotter

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ. – Prof. Dr. Monika Meister

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Aktions- und Performancekunst der 1960er und 1970er Jahre	7
2.1. Impulse aus der Dada-Bewegung	8
2.1.1. Dada in New York.....	11
2.2. Proto Fluxus und Happening Events	12
2.2.1. Yoko Onos Künstler-Loft <i>Chambers Street</i>	15
2.3. Fluxus ‚The big joke‘	18
2.3.1. Yoko Ono innerhalb der Fluxusbewegung.....	20
2.3.1.1. Kreative Jahre in Japan.....	25
2.3.1.2. Veröffentlichung der Publikation <i>Grapefruit</i>	31
2.3.2. Fluxus Manifest und Richtlinien.....	33
2.3.3. Die wichtigsten Fluxus- und Avantgarde-Festivals.....	38
2.3.3.1. Musikfest in Wiesbaden	39
2.3.3.2. London <i>DIAS</i>	43
3. Zum Begriff ‚Performancekunst‘	49
3.1. Performance Studies	50
3.2. Performance, Performativität und Performanceanalyse.....	51
4. Yoko Ono und die Zweite Frauenbewegung.....	55
4.1. Der Frauentag in den 1970er Jahren.....	59
4.2. Gruppierungen und Aktionen feministischer Künstlerinnen	60
4.2.1. Hauptanliegen und Ziele der Künstlerinnen.....	64
4.3. Yoko Onos Essay <i>The Feminization of Society</i> (1972).....	69
4.4. Feminismus in Yoko Onos Projekten	73
4.4.1. Erste Songs der Frauenbefreiung	73
4.4.1.1. ‚ <i>Woman Is The Nigger Of The World</i> ‘ (1972)	75
4.4.1.2. ‚ <i>O Sisters O Sisters</i> ‘ (1972).....	79
4.4.2 Yoko Onos Videokunst.....	81
4.4.2.1. <i>Bottoms</i> (1967)	82
4.4.2.2. <i>Rape</i> (1969).....	84
4.4.2.3. <i>Fly</i> (1970)	86

4.4.2.4. <i>Freedom</i> (1970)	87
5. Die Künstlerin Yoko Ono	88
5.1. Die Außenseiterin Yoko Ono	89
5.2. Fluch und Segen – Yoko Onos Ehemänner	92
5.2.1. John Lennon und ‚Plastic Ono Band‘	95
5.3. Vietnamkrieg im Wohnzimmer	95
5.3.1. Friedensbewegung und mediale Inszenierung mit John Lennon	97
5.4. Der Hausmann John Lennon	100
5.5. Die berühmte Witwe Yoko Ono	101
6. Die Performance <i>Cut Piece</i> in den 60er Jahren	103
6.1. Performanceanalyse von <i>Cut Piece</i>	107
6.2. Die Performerin Yoko Ono	109
6.3. Symbolische Bedeutung der Objekte	110
6.3.1. Der Körper	110
6.3.2. Die Kleidung	111
6.3.3. Die Schere	113
6.4. Die Rolle und der Rollenwechsel des Publikums	114
6.4.1. Zuschauer als handelnde Person/aktiv	114
6.4.2. Zuschauer als Zuschauer/passiv	115
6.4.3. Kameramann und Fotograf	116
6.5. <i>Cut Piece</i> in Paris (2003)	117
7. Zusammenfassung	120
Quellenverzeichnis	121
<u>Literatur</u>	121
<u>Internet</u>	127
<u>Internet Videos</u>	130
<u>Abbildungen</u>	131
Abstract in Deutsch	134
Abstract in Englisch	134
Lebenslauf	135

1. Einleitung

Die Performance *Cut Piece* (Uraufführung in Kyoto 1964) von Yoko Ono ist auf Grund des sozialen Prozesses, der zwischen Akteurin und ZuschauerInnen stattfindet, eine der spannendsten Performances des 20. Jahrhunderts. Weil *Cut Piece* über einen längeren Zeitraum mehrmals aufgeführt wurde, ist nicht nur der geschichtliche Rahmen von Bedeutung, sondern auch das jahrelange Bemühen einer Künstlerin um Etablierung und Anerkennung innerhalb der Gesellschaft sowie in der Kunstwelt. Ihre Gedanken versuchte Yoko Ono stets durch die Kunst zu transportieren, so zum Beispiel in Form von philosophischen und politischen Botschaften. Inwieweit diese Botschaften auf das gesellschaftliche Denken einwirken, soll diese theaterwissenschaftliche Arbeit offenlegen.

Nächstes Jahr, 2013, feiert die Künstlerin Yoko Ono ihren achtzigsten Geburtstag. Obwohl sie ihr ganzes Leben der Kunst gewidmet hat, erhielt sie bis dato nur zwei internationale Kunst-Auszeichnungen. 2009 wurde ihr der *Goldene Löwe* bei der Biennale in Venedig für ihr Lebenswerk verliehen. Österreich würdigte die Künstlerin am 1. März diesen Jahres (2012) mit dem Oskar Kokoschka-Preis, der ihr im Gartenbaukino Wien verliehen wurde. Die Fachjury begründete die Entscheidung mit ihrem „künstlerische[n] Gesamtwerk[es] und [der] dezidierte[n] gesellschaftspolitische[n] Positionierung“¹, die Yoko Onos Tätigkeiten bestimmen. Die Pressemitteilung der *Angewandten Kunst Wien* beschreibt sie als

„[...] eine herausragende Künstlerpersönlichkeit, die nicht nur zu einer der bedeutendsten Vertreterinnen der Fluxus-Bewegung zählt, sondern insbesondere durch ihre medienübergreifende Arbeitsweise in ihrer künstlerischen Produktivität von höchster Aktualität ist. Ihre multimediale künstlerische Arbeit, die ein ideologiekritischer roter Faden durchzieht, reicht vom Film über experimentelle Musik, Konzeptkunst bis hin zur Performance. Mit ihren Arbeiten verbindet Yoko Ono die Suche nach ästhetischer Innovation mit dem Anspruch gesellschaftlicher Wirkungskraft von Kunst, dem sie ihr persönliches politisches Engagement für Frieden und Menschenrechte glaubhaft zur Seite stellt.“²

1 http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20111221_OTS0124/yoko-ono-erhaelt-oskar-kokoschka-preis-2012 [4.5.2012].

2 Ebd.

Der Überreicher des Oskar Kokoschka–Preises, Bundesminister für Wissenschaft und Forschung Karl-Heinz Töchterle, berief sich in seiner Rede auf die *Poetik* des Aristoteles, „Kunst ist über die platte Nacherzählung von Wirklichkeit zu stellen“³, daher sei Yoko Onos Kunst eine ‚Repräsentation von Wirklichkeit‘. *Der Standard* ergänzt dazu: „Jammer und Schauer, also Eleos und Phobos als die zentralen Charakteristika der Tragödie seien gleichsam 1:1 auf die Kunst der Preisträgerin anzuwenden, die auch auf Katharsis ziele.“⁴

Ein anderer Festredner, der Juryvorsitzende Gerald Bast, Rektor an der Angewandten Kunst, erwähnte bei der Preisverleihung die Ratingagenturen, die durch ihre Herabstufungen seit der Finanzkrise immer mehr an Einfluss gewinnen, so dass daher die Kunst umso wichtiger ‚for the development of our societies‘ sei. „[...] [A]rt is the tool to write images into the people’s brains.“⁵ Genau dies konnte Yoko Ono immer in ihren Arbeiten, „[...] by her crossmedia way of working, combined with the decidedly socio-political positioning of her work, searching for aesthetic innovation with societal impact“⁶, beisteuern.

Die Künstlerkollegin Valie Export, selbst Preisträgerin der Oskar Kokoschka–Verleihung im Jahr 2000, bezeichnete Yoko Ono in ihrer Laudatio als ‚Ikone‘ der Kunstwelt, die multimedial arbeitet und die ‚Medienidentität‘ selbst in Frage stellt.

„Jeder künstlerische Ausdruck ist Repräsentation von Wirklichkeit, ob medialen, konkreten, fantasierten, spekulativen oder von noch nicht erfahrenen Wirklichkeiten. Yoko Onos Werke sprechen von dem Vertrauen, dass sie in der Kunst hat, sie sprechen von Kraft der Kunst und von der Macht, die Kunst hat, etwas zu verändern. Das verbindet uns.“⁷

Dennoch wird Yoko Ono oft in Schlagzeilen (Beispielsweise: *Lennon-Witwe Yoko Ono erhielt in Wien Kokoschka-Preis* (Kronen.at am 1.März 2012)), Interviews und Berichterstattungen mit ihrem dritten Ehemann John Lennon in Verbindung gebracht. Dabei wird die Sicht auf ihr künstlerisches Œuvre oftmals von Lennons Bekanntheitsgrad als Beatles-Star und seinem unerwarteten Tod verstellt. Bevor Yoko

3 O.V.: „Yoko Ono erhielt Kokoschka-Preis in Wien.“ In: *Kleine Zeitung Online* vom 1. März 2012, <http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/2960528/yoko-ono-erhielt-kokoschka-preis-wien.story> [4.5.2012].

4 Lorbeer: „Yoko Ono erhielt Kokoschka Preis.“ In: *derStandard.at* vom 1. März 2012, <http://derstandard.at/1330389985323/Lorbeer-Yoko-Ono-erhielt-Kokoschka-Preis> [4.5.2012].

5 Siehe dazu die Rede von Gerald Bast auf der Homepage der *Angewandten Kunst Wien*: http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1229508255626&aktuelles_id=1323949951669 [4.5.2012].

6 Ebd.

7 Siehe dazu die Laudatio von Valie Export auf der Homepage der *Angewandten Kunst Wien*. http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1229508255626&aktuelles_id=1323949951669 [4.5.2012].

Ono auf John Lennon traf, war sie in der internationalen Avantgarde-Szene bereits bekannt. Erst nach Lennons Tod, in den späten 1980ern konnte Yoko Ono ihren Platz in der Kunstwelt zurückerobern und war in vielen Kunstaussstellungen zu sehen. Das Interesse an ihrer Person stieg dabei stetig an. (Im September 2012 erscheint beispielsweise Yoko Onos Biografie vom Autor Nicola Bardola im *Langen Müller Verlag*.)

Yoko Ono war eine der ersten Künstlerinnen, die ihren Körper in einer Kunstaktion einsetzte. Anfänglich schien es zu schwierig, eine genaue Kategorisierung ihrer Arbeit zu vollziehen. Die Kunstwissenschaft schenkte Künstlerinnen damals wenig Beachtung. Dabei kam es zu vielen Missverständnissen, da Künstlerinnen auf Basis männlicher Standards beurteilt wurden und der weibliche Körper bisweilen nur als sexuelles Objekt in der Kunst zu sehen war.

Cut Piece gehört zu einer der viel zitierten Performances von Yoko Ono. Auf den ersten Blick könnte man *Cut Piece* als eine einfache Performance abstempeln. Jedoch besitzt *Cut Piece* das Potenzial einer Mehrdeutigkeit. So erklärt Concannon in seinem Aufsatz:

„Cut Piece is an incredibly rich and poetic work that raises questions about the nature of the artist-audience relationship, and so doing, deliberately offers its performers, audiences, and critics an opportunity to project their own ‚meaning‘ into the work.“⁸

Viele KritikerInnen und WissenschaftlerInnen erwähnen *Cut Piece* nur am Rande. Dabei ist vor allem in den letzten vierzehn Jahren ein stetiges wissenschaftliches Interesse an Yoko Onos Arbeiten zu beobachten, sowohl im angloamerikanischen als auch im deutschsprachigen Raum. Den Anfang machte die Kunsthistorikerin und Theaterwissenschaftlerin Kathy O'Dell, die 1997 innerhalb der Fluxusbewegung auf eine bemerkenswerte Anzahl von Künstlerinnen stieß und so einen Zusammenhang von Fluxus und Feminismus⁹ assoziierte. Dabei untersucht sie diverse Arbeitsmethoden verschiedener Künstlerinnen, die vor allem ihre Körper in Aktionen einsetzen, und verweist auf den inoffiziellen und offiziellen Ausschluss von Künstlerinnen in der Fluxus-Gruppe.¹⁰

8 Cancannon, Kevin: „Yoko Ono's Cut Piece. From Text to Performance and Back Again.“ In: *A Journal of Performance and Art*, Vol. 30/No.3, Sep. 2008, S. 81-93, hier: S. 85-88.

9 Als sich die Performancekunst langsam in den 1960 Jahren etablierte, bildete sie sich als eine ideale Kunstform heraus, um politische und persönliche Anliegen zu transformieren. Die Performancekunst stand daher in enger Beziehung zur Zweiten Frauenbewegung.

10 Vgl. O'Dell, Kathy: „Fluxus Feminus.“ In: *The Drama Review*, Vol. 41/No.1, Spring NY: 1997, S. 43-60.

Andrea Zell, die in ihrer Dissertation 1998 über Valie Export vor allem den Schmerz in diversen Inszenierungen analysierte, weist *Cut Piece* als ‚Angriff auf patriarchalische Strukturen‘ aus. Sowohl Valie Export als auch Yoko Ono haben sich mit der Stellung der Frau in der Gesellschaft auseinander gesetzt.

Julia Bryan-Wilson veröffentlichte einen Aufsatz mit dem Titel ‚Remembering Yoko Ono’s *Cut Piece*‘ 2003 im *Oxford Art Journal*, in dem sie Yoko Onos asiatischen Körper in *Cut Piece* den Fotos von Menschen und zerfetzten Kleidern, die den Atombombenabwurf auf Japan dokumentieren, gegenüber stellt. „In *Cut Piece*, Ono offers her body in dialogue with these photos.“¹¹ Sie konstatiert: „*Cut Piece* within this shifting national framework allows for a critical understanding of how art and the dislocated body are implicate in the process of memory.“¹²

Die Dissertation von Midori Yoshimoto aus dem Jahr 2005 beschäftigt sich mit fünf japanischen Künstlerinnen (Yoyoi Kusuma, Yoko Ono, Takako Saito, Mieko Shiomi und Shigeko Kubota), die ihre Heimat Japan verlassen haben, um in US-Amerika oder in Europa ihre unkonventionelle Kunst ausleben zu können. Dabei leisteten japanische Künstler nicht nur einen wesentlichen Beitrag zur internationalen Performance-Bewegung, sondern waren auch am kulturellen Dialog zwischen Ost und West beteiligt. Midori widmet Yoko Ono ein Kapitel unter dem Titel ‚The Message is the Medium: The Communication Art of Yoko Ono‘ in Anlehnung an Marshall McLuhans berühmte These, da die Künstlerin heute noch ihre Friedensbotschaften in Form von Ausstellungen oder Publikationen in die ganze Welt trägt.¹³

Kevin Concannon, ein Professor für Kunstgeschichte, veröffentlichte im September 2008 einen Artikel über Yoko Onos *Cut Piece* im *A Journal of Performance and Art*, wo er die Frage aufwirft, ob *Cut Piece* als eine feministische Performance interpretiert werden kann. In seiner Untersuchung kommt er zum Ergebnis, dass erst durch das veröffentlichte Buch von Haskell und Hanhardt *Yoko Ono: Objects and Aries* 1991, wo *Cut Piece* im feministischen Kontext ausgewiesen wird, eine Eigendynamik entstanden ist und diese Theorie von vielen darauffolgenden Publikation übernommen wurde.

11 Bryan-Wilson, Julia: „Remembering Yoko Ono’s *Cut Piece*.“ In: *Oxford Art Journal* vom 26. Jänner 2003, S. 99-122, hier: S. 111.

12 Ebd., S. 122.

13 Vgl. Yoshimoto, Midori: *Into performance. Japanese women artists in New York*. Piscataway: 2005, S. 79-114.

Cora von Pape beschreibt in ihrer Dissertation *Kunstkleider. Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts* 2007 im Kapitel ‚Kleidung als zweite Haut‘, Yoko Onos Kleidung in *Cut Piece*, die durch provozierte Interaktion verletzt wird was einer physischen Verletzung gleichkäme.¹⁴ Die unterschiedlichen Deutungen von *Cut Piece* sollen anhand folgender Fragestellungen untersucht werden: Ist die Performance *Cut Piece* von Yoko Ono in der Lage, gesellschaftliche und soziale Missstände aufzuzeigen? Welche politische Aussagekraft hat *Cut Piece*? Ließ Yoko Ono sich die Kleider vom Leib schneiden, um den Fesseln der Weiblichkeit zu entkommen?

Zur Beantwortung dieser Fragen habe ich die relevanten Publikationen und ihre Ansätze zu *Cut Piece*, die ich bereits oben erwähnt habe, genutzt. Durch diese Theorien- und Literaturvergleiche ergaben sich neue Ergebnisse. Zum einen kann eine Performance wie *Cut Piece* unabhängig von den Intentionen des Künstlers/der Künstlerin interpretiert werden, zum anderen spielt die historische Positionierung von *Cut Piece* eine entscheidende Rolle, und wie die Performance schließlich vom Adressat gelesen wird. Für diese Diplomarbeit war es notwendig, Yoko Onos Biographie zu durchforsten, um eine Charakterisierung ihrer Person zu erzielen. In der daraus entstandenen Quellensammlung konnte ich einen Überblick über ihren kreativen Schaffensprozess gewinnen.

Nun stellt sich die Frage, wie die Performance *Cut Piece* am besten analysiert werden kann? Probleme ergeben sich bei Performances selbst, weil Performances eigentlich bei den Aufführungen sich im selben Augenblick wieder verflüchtigen „sie erschöpfen sich in ihrer Gegenwärtigkeit, d.h. ihrem dauernden Werden und Vergehen, in der Autopoiesis der *feedback*-Schleife,“¹⁵ die in Aufführungen wirken. „Daher ist ihr Ablauf auch nicht vollständig planbar und vorhersehbar.“¹⁶ Ich übernehme folgende Fragestellungen von Erika Fischer-Lichte als Orientierungspunkte für das weitere Vorgehen:

14 Vgl. Pape, Cora von: *Kunstkleider. Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: 2008, S. 106-114.

15 Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: 2004, S. 127.

16 Ebd., S. 59.

„Auf welche Weise wirken in einer Aufführung Handlungen und Verhalten von Akteuren und Zuschauer aufeinander ein? Welches sind die spezifischen Bedingungen, die einer solchen Wechselwirkung zugrunde liegen? Welches sind die Faktoren, von denen ihr jeweiliger Verlauf und ihr Ausgang abhängen? Handelt es sich dabei um einen ästhetischen und nicht eher um einen sozialen Prozeß?“¹⁷

Um hier nicht Gefahr zu laufen, die Untersuchung zu sehr einzuschränken, greife ich ebenso auf die Kategorisierungen ‚Körperlichkeit‘, ‚Räumlichkeit‘, ‚Lautlichkeit‘ und ‚Zeitlichkeit‘ von Fischer-Lichte zurück, gemäß ihrer Studie *Ästhetik des Performativen* im 4. Kapitel *Zur performativen Hervorbringung von Materialität*, in der die Werkästhetik im Mittelpunkt der Untersuchung steht. Bei der Performance *Cut Piece* werde ich diese Begriffe als Basis für eine Grundstruktur nutzen.

¹⁷ Ebd., S. 61.

2. Aktions- und Performancekunst der 1960er und 1970er Jahre

„Es waren vor allem die bildenden Künstler wie Joseph Beuys, Wolf Vostell, die Fluxus-Gruppe oder die Wiener Aktionisten, welche in den sechziger Jahren die neue Form von Aktions- und Performancekunst kreierten“¹⁸, bemerkt Erika Fischer-Lichte in ihrer Studie *Die Ästhetik des Performativen* im Jahr 2004.

Nicht nur in den bildenden Künsten kam es in den 60er Jahren zu einem ‚Performativierungsschub‘¹⁹, sondern auch in den Bereichen der Literatur sowie in der Musik. Besonders deutlich wurde dies durch John Cage²⁰, der innovative Wege beschritt.²¹ Der amerikanische Kunstwissenschaftler Owen Smith definiert Cages Veränderungen folgendermaßen: „Cage instead thought new creative directions to replace the old. [...] Cage desired to make people aware of the power of looking at the world in an open-ended way.“²²

Der Begriff ‚Performance‘ wurde außerdem abgeleitet – im Sinne von performativ/Performanz – für Theorien und Konzepte in Sprach- und kulturwissenschaftlichen Diskursen.²³ ‚Performanz‘ hat sich von einem ‚terminus technicus‘ in einen ‚umbrella term‘²⁴ der Kulturwissenschaften verwandelt.²⁵ Goldberg RoseLee definiert: „The term ‚performative‘ has come to describe this state of perpetual animation. It appears regularly in academic texts to underline the significance of engagement by artist and viewer.“²⁶

18 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 22.

19 Die ‚Performativierungsschübe‘, so Fischer-Lichtes These, finden nicht nur in den Kulturwissenschaften statt, sondern auch in den Künsten sowie in der Gesellschaft selbst.

20 John Cage (1912 bis 1992) war ein US-amerikanischer Komponist, Maler, Objekt- und Konzeptkünstler. Er lehrte am *Black Mountain College* in North Carolina und *New School of Research* in New York. Er experimentierte mit neuen Medien, beispielsweise mit Tonbändern, Computersystemen, Videos, usw.

21 Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 22-30.

22 Smith, F. Owen: „Fluxus: A brief history and other fictions.“ In: Armstrong, Elizabeth (Hrsg.): *In the spirit of Fluxus*. [on the occasion of a touring exhibition] Minneapolis: 1993, S. 24-37, hier: S. 30.

23 Vgl. dazu Kapitel 3.

24 Ein ‚umbrella term‘ ist ein Sammelbegriff (Hyperonym) für eine Kategorie.

25 Vgl. Wirth, Uwe (Hrsg.): *Performance. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: 2002, S. 10.

26 Goldberg, RoseLee: *Performance – live art since the 60s*. London: 2004, S. 10.

Im heutigen Sprachgebrauch verstehen wir unter ‚Performance‘²⁷ jede Form von Handlung, die ein Mensch vor einem anderen Menschen vollzieht. Somit kann eine Präsentation, ein Referat oder ein Vortrag auch eine Form von ‚Performance‘ sein. „Das Erlebnis eines Geschehens wird deshalb häufig als Performance bezeichnet.“²⁸

Um zu verstehen, wie sich das Verständnis des Begriffs ‚Performance‘ zu dem etablieren konnte, was heute darunter subsumiert wird, müssen die Anfänge von Performancekulturen genauer betrachtet werden. Einen Anknüpfungspunkt bildet zum Beispiel die Dadabewegung²⁹ im frühen 20. Jahrhundert, die als eine der radikalsten avantgardistischen Bewegung gilt. Obwohl die Dadaisten in einem relativ kurzen Zeitraum (1916 bis 1923) aktiv waren, haben sie nicht nur Neuland betreten, sondern auch viele nachkommende KünstlerInnen und Kunstrichtungen beeinflusst.

2.1. Impulse aus der Dada-Bewegung

„Der Dadaismus und der Surrealismus sind die beiden Strömungen, die das Ende der Modernen Kunst kennzeichnen. Sie sind, wenn auch nur auf eine relativ bewusste Weise, Zeitgenossen des letzten großen Sturmangriffs der revolutionären proletarischen Bewegung; [...]“³⁰

erklärt Guy Debord in seinem Kultbuch³¹ im Jahre 1967. Weiters behauptet er, dass die Unbeweglichkeit innerhalb des künstlerischen Feldes der Hauptgrund für das Scheitern der Dadabewegung war.³² „Der Dadaismus wollte *die Kunst wegschaffen, ohne sie zu verwirklichen*; und der Surrealismus wollte *die Kunst verwirklichen, ohne sie wegzuschaffen*.“³³

Einige KünstlerInnen, die entweder politisch verfolgt wurden oder Pazifisten waren, suchten Zuflucht in der Schweiz. Die Kriegsverbrechen des Ersten Weltkriegs

27 Eine unübliche Verwendung für ‚Performance‘ wählte die Firma Adidas für ihre Marke Adidas. Im Juli 2002 kam es zu einer Dreiteilung der Geschäftsstrategie im Bereich Schuhe und Textilien; „Adidas Sport Performance“ steht für Sportschuhe und -Bekleidung, „Adidas Sport Heritage“ für die Retro-Lifestyle Marke und „Adidas Sport Style“ für Mode. Siehe dazu die Information der Adidas Group: <http://www.adidas-group.com/de/ourgroup/assets/History/pdfs/logohistory-d.pdf> [23.11.11]. „Die Produkte der ‚adidas Sport Performance‘ Division werden für die Verwendung im Sport entwickelt. Gleichzeitig sind sie durch ihr Design auch attraktiv für den Freizeitbereich.“

28 Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*. München: 2008, S. 32.

29 Dadaismus war eine internationale Kunst- und Literaturrechtung. Wie die zufällige Namensnennung ‚Dada‘ zustande kam, ist in der Forschung bis heute ungeklärt. Es sind mehrere Theorien vorhanden. Verwendet wurde ‚Dada‘ zuerst von Hugo Ball und Tristan Tzara. Vgl. dazu: *Metzler Lexikon Literatur*, 2007³, S. 138.

30 Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Aus dem Französischen von Jean-Jacques Raspaud. Berlin: 1996, S. 164.

31 Das Buch hatte großen Einfluss auf die französische Studentenbewegung 1968. Es kann als Kritik an modernen Industriestaaten betrachtet werden.

32 Vgl. Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*, S. 164.

33 Ebd., S. 164 f.

veranlassten die Dadaisten, sich gegen jegliche Kriegspropaganda zu stellen. Das dadaistische Zentrum konzentrierte sich anfänglich auf Zürich, doch die Bewegung breitete sich schnell international aus: von Deutschland, Österreich, Frankreich, Spanien über Japan und schließlich auch in die Vereinigten Staaten von Amerika.

In Zürich haben sich bildende Künstler und Literaten um 1916 zu einem kreativen Kollektiv zusammengefunden, um einen gemeinsamen Schlachtruf zu entwickeln. Alles wurde zu ‚Dada‘ erklärt. Die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst, die Gegensätze von künstlerischer Praxis und Lebenspraxis wurden aufgehoben.³⁴ Wichtigste Vertreter von Dada waren unter anderem: Richard Hülsenbeck, Hugo Ball, Tristan Tzara, Kurt Schwitters, Hans Arp und Erik Satie.

Ein wichtiger Treffpunkt für die Dadaisten war das *Cabaret Voltaire*³⁵. Um das Café bzw. die Bar des Kabaretts zu dekorieren, wurden Künstlerfreunde gebeten, Bilder zu stiften. Das abendliche Programm setzte sich aus unterschiedlichen Kunstformen zusammen. In verschiedenen Sprachen wurde gesungen, getanzt, gelesen, gejodelt und gekräht. Die Frage nach dem Sinn oder Unsinn mancher Gedichte, die die Dadaisten zum Besten gaben, ist dabei nicht ausschlaggebend, vielmehr stecken sie voller Spott und Selbstironie. Die Verwendung von alltäglichen Geräuschen und das Einbeziehen von nichtmusikalischen Klängen gab es zuvor schon bei den Futuristen³⁶. Die Dadaisten entwickelten daraus das ‚bruitistische Gedicht‘.

„Der Bruitismus, wie er zuweilen genannt wurde, kombinierte Wort- und Satzketten, Geräuschimitationen, rhythmische Lautfolgen, Beschreibungen akustischer Eindrücke, Handlungsfragmente unterschiedlichster Art und lockere Bildassoziationen zu einem Textarrangement, das auf Vortrag und Publikum hin angelegt war.“³⁷

Dabei kam die sogenannte ‚Simultantechnik‘³⁸ zum Einsatz.

Einflüsse aus dem japanischen und griechischen antiken Theater – wie zum Beispiel das Tragen von Masken – wurden neu interpretiert. Hugo Ball berichtete: „We were all

34 Vgl. Korte, Hermann: *Die Dadaisten*. Reinbek bei Hamburg: 1994, S. 9.

35 Das *Cabaret Voltaire* wurde 1916 von Hugo Ball und seiner Frau Emmy Hennings gegründet. Emmy war der eigentliche Star in der Truppe, weil sonst niemand ein professioneller ‚Cabaret-Performer‘ war. Nach fünf Monaten musste das *Cabaret Voltaire* wieder schließen. Vgl. Goldberg, RoseLee: *Performance Art. From Futurism to the Present*. London: 1982, S. 60.

36 Der Futurismus war der erste Beitrag Italiens zur europäischen Moderne. Emilio Filippo Tommaso Marinetti (1876 bis 1944) veröffentlichte das erste Manifest des Futurismus 1909. Ziel war es, die Schönheit der Industrialisierung, die Bewegung und Geschwindigkeit, provozierend über die Kunstideale der Vergangenheit zu stellen. Vgl. Prestel Lexikon: *Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert*. München, [u.a.]: 1999, S. 129

37 Korte: *Die Dadaisten*, S. 49 f.

38 Als Simultantechnik werden Einschübe sowohl in der Literatur, der bildenden Kunst oder im Hörspiel bezeichnet, die mit Hilfe von Montage ablaufen. Es können unter anderem Zitate, Schlagzeilen, Werbeslogans, u.v.m. verwendet werden.

there when Janco arrived with his masks, and everyone immediately put one on. Then something strange happened. Not only did the mask immediately call for costume; it also demanded a quite definite, passionate gesture, bordering on madness.“³⁹ Da das *Cabaret Voltaire* sehr klein war, kam es zu besonderen Effekten für alle Beteiligten. „Die Verkleidung, Maskierung und inszenierte Selbstdarstellung waren [...] wesentliche Elemente des Dadaismus [...].“⁴⁰

Spontane Reden auf der Straße, typographisch gestaltete Reklame-Slogans für Dada, Collagen, Fotomontagen, Drei-Zeilen Manifeste oder ganze Gedichtbänder deuten auf ein vielseitiges Schaffen der Dadaisten hin.⁴¹ Die Entdeckung des Zufalls, das Spontane und die Improvisation waren wesentliche Bestandteile für die Dadaisten. Wichtige Beiträge zur Ästhetik innerhalb der Kunst, sowie zur Politik, wurden auch in verschiedenen Zeitschriften⁴², Manifesten, Kunstvorträgen oder in Pressemitteilungen veröffentlicht. Diese dienten nicht nur zur Verbreitung ihrer Ansichten, sondern verhalfen ihnen zum kollektiven Aufbegehren gegen den starren konservativen Kunstbetrieb. Außerdem richtete sich der Dadaismus

„[g]egen jene Künstler, die bewußt oder unbewußt das ‚Edle‘ und ‚Schöne‘ der Vergangenheit, unabhängig von den Zeitumständen weiterhin hervorbringen wollten und dadurch eine verlogene, unwahre Kunst schufen, die dazu diente, die Verbrechen der Gegenwart zu übertünchen.“⁴³

Mit ‚Merz‘⁴⁴ bezeichnete Kurt Schwitters seine Technik; mittels derer er Zeitungsausschnitte, Reklamen und Abfälle zu künstlerischen Collagen verarbeitet hat. Vostell entwickelte 1957 ‚De-collagen‘⁴⁵, die als eine Weiter- und Gegenentwicklung von Collagen bezeichnet werden. Diese Abreißbilder, zum Beispiel von Plakatwänden, „stehen ästhetisch noch dem Abstrakten Expressionismus nahe, nehmen aber inhaltlich in ihrem direkten Material- und Realitätsbezug eine dezidierte Gegenposition zu ihm ein.“⁴⁶ Kurt Schwitters träumte außerdem von einem Gesamtkunstwerk. Dabei sollten alle Faktoren miteinander verschmelzen; der Text darf nicht Grundlage sondern

39 Zitiert nach: Goldberg: *Performance Art*, S. 60.

40 Marschall, Brigitte: *Politisches Theater nach 1950*. Unter Mitarbeit von Martin Fichter. Wien, [u.a.]: 2010, S. 71.

41 Vgl. Korte: *Die Dadaisten*, S. 9.

42 Einige Zeitschriften und Magazine: *Revolution, Die Aktion, Sturm und Neuen Kunst*.

43 Szymanska, Magdalena: *Dada und die Wiener Gruppe*. Hamburg: 2009, S. 5 f.

44 Schwitters produzierte eine Collage aus einem Zeitungsinserat der ‚Kommerz und Privatbank‘. Daraus entnahm er ‚Merz‘.

45 „Etwas weiter gefasst versteht man unter dem Begriff Decollage aber auch ganz allgemein das Prinzip der destruktiven Veränderungen, etwa Zerreißen, Verbrennen, Ausradieren, Verwischen, Übermalen oder Zusammenpressen von Ausgangsmaterialien eines Kunstwerks.“ Siehe dazu: *Prestel Lexikon*, S. 93. Von 1962 bis 1969 hat Wolf Vostell außerdem die Zeitschrift *Décollage* im Tyos Verlag in Frankfurt herausgegeben, wo er Material von Fluxus- und Happening-Künstlern veröffentlichte.

46 *Prestel Lexikon*, S. 93.

muss Bestandteil der Aufführung sein. Protest und Störungen sollen vorausgeplant und integriert werden. Er nahm die Prinzipien des ‚Happenings‘⁴⁷ vorweg, die Wolf Vostell⁴⁸ später umgesetzt hat. Vostell hat sich danach konkret auf Schwitters berufen.⁴⁹

2.1.1. Dada in New York

Neben einigen anderen europäischen Künstlern emigrierte auch Marcel Duchamp⁵⁰ bei Kriegsausbruch in die Vereinigten Staaten. Dort traf er auf seinen Freund Francis Picabia⁵¹. Mit Man Ray⁵² bildeten sie 1915 den inneren Zirkel des amerikanischen Dadaismus. Kontakte nach Europa blieben dabei aufrecht, manche Künstler pendelten zwischen Europa und Amerika hin und her. Galeristen wie Alfred Stieglitz und Walter Conrad Arensberg haben den amerikanischen Dadaismus gefördert. Aber auch Zeitschriften wie *391*⁵³, in der Picabia seine Maschinenbilder veröffentlichte, haben ihren Beitrag dazu geleistet. Duchamp, der 1913 sein erstes ‚Ready-made‘, das ‚Fahrrad-Rad‘ produzierte, machte 1917 sein berühmtes ‚Urinoir‘, die *Fountain*. Als er unter dem Pseudonym ‚R.Mutt‘ sein ‚Urinoir‘ in einer Ausstellung von unabhängigen Künstlern einreichen wollte, wo er selbst Mitglied war, wurde das Kunstwerk von der Mehrheit abgelehnt. Hätte Duchamp die *Fountain* mit seinem Namen signiert, wären seine Kollegen vermutlich nie auf die Idee gekommen, das ‚Ready-made‘ zu verweigern. Schließlich veröffentlichte Duchamp die *Fountain* mittels einer Fotografie, die in der Zeitschrift *The Blind Man* mit einem anonymen Text abgedruckt wurde.⁵⁴ Der amerikanische Dadaismus endete 1921, nachdem Duchamp und Man Ray die erste und einzige Nummer der Zeitschrift *New York Dada* herausgebracht und unter der Leitung von Marsden E. Hartley ein Symposium zum Thema „Was ist Dadaismus?“ veranstaltet hatten.

47 1959 lud Allan Kaprow zu seiner Aktion *18 Happenings in 6 Parts* in die Reuben Gallery (New York) ein. Der Begriff ‚Happening‘ taucht bei dieser Veranstaltung zum ersten Mal auf.

48 Wolf Vostell (1932 bis 1998) war ein deutscher Maler, Bildhauer und Aktionskünstler.

49 Vgl. Brauneck, Manfred; Gérard Schneilin (Hrsg.): *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg: 2007⁵, S. 644.

50 Marcel Duchamp (1887 bis 1968) war ein französischer Maler, Objekt- und Konzeptkünstler. Neben Beuys zählt Duchamp zu den wichtigsten Erneuerern der Kunstszene des 20. Jahrhunderts. Fundstücke wurden zu Kunst erklärt und als ‚Ready-mades‘ bekannt. Darüber hinaus gilt Duchamp auch als Wegbereiter von ‚Concept Art‘. Vgl. *Prestel Lexikon*, S. 103 f.

51 Francis, Picabia (1879 bis 1953) war ein französischer Maler und Herausgeber der dadaistischen Zeitschrift *391*. Gründung der Pariser Dada-Gruppe 1920 mit Duchamp, Breton und Tzara. Heute gilt er als wichtiger Anreger der Postmoderne, wegen seiner vielfältigen Themen, Stile und Techniken. Vgl. *Prestel Lexikon*, S. 262.

52 Man Ray (1890 bis 1976) war ein US-amerikanischer Fotograf, Filmregisseur, Maler und Objektkünstler.

53 Die Zeitschrift *391* ist eine Anlehnung an die Zeitschrift *291* von Stieglitz, die in Europa ein wesentlicher Beitrag für die Verbreitung von Dada war.

54 Vgl. Korte: *Die Dadaisten*. S. 112 f.

2.2. Proto Fluxus und Happening Events

„Der Wortstamm ‚Flux‘ bezieht sich auf [...] [den] transitorischen Charakter, den ständigen Wechsel der Einfälle und damit auch der Mitglieder an Fluxus-Veranstaltungen.“⁵⁵ Das Erstaunliche an der Fluxus-Bewegung war ihre Gruppierung. Internationale KünstlerInnen schlossen sich um 1962 zusammen. Die meisten späteren Fluxus-Mitglieder waren John Cages Schüler an der *New School for Social Research* zwischen 1956 bis 1960 in New York. 1950 begann John Cage mit Zufallsoperationen zu experimentieren und hielt mit Kollegen wie David Tudor⁵⁶ in seinem Loft *The Bozsa Mansion* Soireen ab. Eine der innovativsten Aktionen fand 1952 im Speisesaal des *Black Mountain Collage* in North Carolina statt. Die Aktion ‚untitled event‘⁵⁷ (Ur-Performance) dauerte 45 Minuten, wobei John Cage eine Lesung hielt, Merce Cunningham tanzte, Robert Rauschenberg Bilder und Dias zeigte und David Tudor sowie Jay Watt Musik spielten. Ohne Proben, nur mit Hilfe von Zeitklammern, die John Cage durch ein Zufallsverfahren erstellte, führten die unterschiedlichsten Künstler ihre Werke auf.

„[John] Cage hatte seit 1942 engen Kontakt zu Duchamp. Er überträgt Duchamps Kunstmethoden auf die Organisation von Klangereignissen. So verzichtet Cage auf traditionelle Musikinstrumente und benutzt vorgefundene Klangerzeuger wie zum Beispiel das Radio.“⁵⁸

Geräusche aus dem Alltäglichen wurden verfremdet. Nicht mehr die Schönheit der Klänge war ausschlaggebendes Kriterium, sondern der Lärm wurde zu Musik erklärt. Wie zuvor die Dadaisten benutzte auch Cage den Zufall als Methode. „Er organisierte Aktionen mittels Zufallsoperationen. Auf diese Weise vermeidet er den Aufbau von Spannungen, wie sie in dramatischen und expressiven Kunstformen üblich sind.“⁵⁹

Ein weiterer wesentlicher Beitrag von John Cage war die Konzentration auf die Stille. Laut dem Autor Wolfgang Sterneck war John Cage nach einem Besuch in einem schalltoten Raum überrascht, dass er rhythmische Geräusche in seinem Körper vernahm. Obwohl kein Ton zu hören war, hörte er seinen eigenen Pulsschlag und das Atmen.

„Ich hörte, dass Schweigen, dass Stille nicht die Abwesenheit von Geräuschen war, sondern das absichtslose Funktionieren meines Nervensystems und meines

⁵⁵ Prestel Lexikon, S. 122.

⁵⁶ David Tudor (1926 bis 1996) gilt als US-amerikanischer Pionier der elektronischen Musik des 20. Jahrhunderts. Er war Komponist und Musiker.

⁵⁷ ‚Untitled event‘ gilt als wegweisend für die Entwicklung von Fluxus, Happening und Performance Art.

⁵⁸ Dreher, Thomas: http://dreher.netzliteratur.net/2_FluxusFolder.pdf [30.6.2011].

⁵⁹ Ebd.

Blutkreislaufes. Ich entdeckte, dass die Stille nicht akustisch ist. Es ist eine Bewusstseinsveränderung, eine Wandlung. Dem habe ich meine Musik gewidmet. Meine Arbeit wurde zu einer Erkundung des Absichtslosen.“⁶⁰

Umgesetzt hat John Cage diese Erkenntnis bei der bekannten Komposition 4'33, wo die Musiker die Anweisung hatten, keinen einzigen Ton zu spielen. Die Musik bildete sich im Zuschauerraum. John Cage lenkte die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf ihre eigenen entstehenden Geräusche.⁶¹ Im Interview mit Roger Reynolds und Robert Ashley erkannte John Cage durch die Leserreaktionen zu seinem Buch *Silence* eine ‚Positionsveränderung‘ zwischen Künstler und Betrachter. Der Leser war nicht mehr passiv, sondern aktiv als Aufführender tätig.

„Ihre Aktivität entsteht durch sie selbst, und so haben sie eine direkte Erfahrung. Die meisten Leute glauben, wenn sie ein Musikstück hören, dass sie nichts tun, sondern dass jemand etwas für sie tut. Natürlich ist das nicht richtig. Wir müssen unsere Musik arrangieren, wir müssen unsere Kunst überhaupt arrangieren, wir müssen, glaube ich, alles so arrangieren, dass die Leute merken, dass sie etwas tun, und nicht, dass etwas für sie getan wird.“⁶²

Fast zur selben Zeit, als John Cage an der *New School for Social Research* seine Seminare über experimentelle Musik und Komposition hielt, studierte Yoko Ono Musik und Literatur am *Sarah Lawrence College* (von 1953 bis 1956) in New York. Ein Professor machte ihr den Vorschlag, sie solle sich doch an das künstlerische Umfeld von John Cage anschließen. Yoko Ono lehnte zunächst ab, bis sie schließlich durch Umwege doch auf John Cage traf. Während ihrer Studienzeit lernte sie ihren ersten Ehemann, den Pianisten und Komponisten Toshi Ichihyanagi, der an der *Juilliard School Of Music* seinen Abschluss machte, kennen. Wie sich herausstellte, besuchte Ichihyanagi Kurse von John Cage, der sein Musikstück ‚0'00‘ Toshi Ichihyanagi und Yoko Ono widmete. 1956 heirateten Yoko Ono und Toshi Ichihyanagi.

60 Zitiert nach: Sterneck, Wolfgang: <http://www.sterneck.net/john-cage/sterneck/index.php>. [11.8.2012].

61 Eine andere Theorie von Thomas Dreher besagt, dass John Cage durch die Gemälde von Mark Tobey und Robert Rauschenberg inspiriert wurde. Beispielsweise durch Rauschenbergs Bilder ‚White Paintings‘ (weiße leere Leinwände), die er anlässlich des Themas ‚Stille‘ in seiner ersten Einzelausstellung in der *Betty Person Gallery* 1951 zeigte. Vgl. Dreher, Thomas: http://dreher.netzliteratur.net/2_FluxusFolder.pdf [30.6.2011].

62 Cage, John: „John Cage Interview mit Roger Reynolds und Robert Ashley.“ Übersetzung von Eckart Rahn. In: Becker, Jürgen; Wolf Vostell (Hrsg.): *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*. Reinbek bei Hamburg: 1965, S. 157-164, hier: S. 159.



Abb. 1: Yoko Ono mit ihrem ersten Ehemann Toshi Ichihyanagi. Aus: Williams/Ay-O: Mr. Fluxus, S. 45.

In der New Yorker Avantgarde-Szene kamen beide bald mit Gleichgesinnten zusammen, die vor allem in der gemeinsamen Wohnung von Yoko Ono und Toshi Ichihyanagi mit ersten Events, Proto-Fluxus und Proto-Happenings, experimentierten. Yoko Ono versuchte zunächst, Gedichte zu veröffentlichen, bis sie sich der Konzeptkunst zuwandte. Ihre künstlerische Karriere startete um 1960. Yoko Ono's erstes Treffen mit John Cage beschreibt sie wie folgt:

„Ich lernte John Cage gegen Ende der Fünfziger durch Stephan Wolpe kennen. Was Cage mir gab, war Zuversicht, dass es nicht verrückt war, die Richtung weiterzugehen, die ich eingeschlagen hatte. Es wurde von einer Gruppe anerkannt, die ‚Avantgarde‘ genannt wurde. Was ich tat, war eine akzeptable Form. Das öffnete mir die Augen. Komponisten vor Cages Zeit wie Henry Cowell, Stephan Wolpe und Edgar Varese sollten auch für ihre Brillanz und ihren Mut gewürdigt werden. Sie sorgten sich bereits, als Cage erfolgreich wurde, weil es so aussah, als ob man sie schnell vergessen würde. Ich halte immer noch sehr viel von ihnen. [...] Ich lernte sie alle kennen: Komponisten und Künstler. Es war ein großartiges Gefühl zu wissen, dass es eine ganze Künstler- und Musikszene gab, die sich zu der Zeit in New York versammelt hatten und von denen jeder auf seine eigene Weise revolutionär war.“⁶³

63 Johnstone, Nick: *Yoko Ono talking*. Berlin: 2008, S. 27 f.

2.2.1. Yoko Onos Künstler-Loft *Chambers Street*

John Cage hat Yoko Ono nicht nur Mut gemacht und sie in ihrer künstlerischen Arbeit bestätigt, sondern er hat sie auch indirekt gefördert. Er brachte andere bekannte KünstlerInnen dazu, in Yoko Onos Loft in die *Chambers Street* zu kommen. Sie organisierte mit La Monte Young⁶⁴ eine Reihe von Konzerten, die zwischen 1960 bis 1961 stattfanden. Darüber hinaus gab Yoko Ono anderen Künstlern eine Plattform, um sich auf sozialer und gesellschaftlicher Ebene auszutauschen. Yoko Ono berichtet über das erste Konzert:

„Ich spielte eine Serie von Konzerten mit La Monte Young. Cage brachte all diese unglaublichen Leute dazu, zu diesen Konzerten zu gehen: Peggy Guggenheim, Duchamp, Max Ernst ...das erste Konzert fand im Dezember 1960 statt. Es hatte den ganzen Tag geschneit, und es war toll, dass John Cage, David Tudor und all die ‚schönen Leute‘ bei dem schlechten Wetter ganz aus Stoney Point, New York, gekommen waren. An einem guten Tag brauchte man normalerweise zwei bis drei Stunden von Stoney Point bis zur Chambers Street. Diese Konzertserie wurde sehr schnell sehr berühmt und erfolgreich, einfach nur durch Mundpropaganda. Bei einem dieser Konzerte waren Duchamp und Max Ernst anwesend. Ich dachte, dass Marcel vielleicht mein Kunstwerk *Painting To Be Stepped On* bemerken würde, aber ich glaube nicht, dass dem so war. Er sah sich um, und sein Blick blieb eine Sekunde lang am Gemälde hängen, aber ich glaube nicht, dass er sich auf die Idee konzentriert hat. Ich war zu schüchtern und zu stolz, um zu ihm zu gehen und ihm das Gemälde zu erklären.“⁶⁵

Aber auch erste eigene Performances wurden im Loft umgesetzt. Unter anderem Yoko Onos *Kitchen Piece*: „Ono smashed eggs, jello and sumi ink against a canvas on the wall and smeared them across the canvas surface with her hands, then set the canvas on fire.“⁶⁶ Mit Lebensmitteln wurde eine Form des ‚Actionpaintings‘ ausgeführt. John Cages Philosophie beschränkte sich nicht nur auf Musik, sondern er vereinte Musik mit performativen Elementen. Er hat damit viele KünstlerInnen und besonders auch Yoko Ono inspiriert.

Nach John Cage unterrichtete Richard Maxfield⁶⁷ elektronische Musik an der *New School for Social Research*. Dabei lernten sich La Monte Young und George Maciunas kennen. Durch die Künstlerklasse kamen alle weiteren Kontakte mit Gleichgesinnten zustande. In einem Interview, das Larry Miller mit Maciunas am 24. März 1978 führte,

64 La Monte Young (1935) ist ein US-amerikanischer Komponist und Musiker und einer der einflussreichsten Vertreter von ‚Minimal Music‘.

65 Johnstone: *Yoko Ono talking*, S. 28 f.

66 Zitiert nach Kevin Concannon, siehe dazu: Ono, Yoko: *Yoko Ono. Have you seen the horizon lately?* Oxford: 1997, S. 28.

67 Richard Maxfield (1927 bis 1969) war ein US-amerikanischer Komponist und Musiker im Bereich der elektronischen Musik. Er war der erste Lehrer, der dieses Genre unterrichtete.

sprach George Maciunas über diese Konstellation:

„So I was interested in what La Monte was doing. He introduced me to other people, and that's how we put together this whole program at the AG Gallery and meanwhile he had put up the programme at Yoko's gallery...loft. So we have AG and Yoko's loft more or less simultaneously.“⁶⁸

Etwas anders betrachtet es Yoko Ono im Nachhinein. Auf die Frage, warum sie sich der Fluxus-Bewegung angeschlossen habe, antwortete sie:

„Ich war bereits da, bevor es Fluxus gab. Die Loft-Konzerte waren berühmt. Eine der Veranstaltungen besuchte der Künstler George Maciunas, was ich nicht einmal mitbekam, so voll war es. ‚Ich will in meiner Galerie machen, was Yoko macht‘, erzählte er den anderen. Einer der Künstler, ein fieser Typ, rief mich an und erklärte mir, dass ich damit erledigt sei, weil alle Künstler für George bereit standen. Es gab so viel Neid damals.“⁶⁹

George Maciunas, der 1948 mit seiner Familie aus Litauen über Deutschland emigrierte, war der Initiator der Fluxus-Bewegung. Dick Higgins erinnert sich:

„Erst im Frühling 1961 gründete jemand, vielleicht Dick Maxfield, eine Galerie, die AG. Der Mann, der sie leitete, war ein pro-sowjetischer Litauer, der Architektur und später die Geschichte der frühen zentralasiatischen Kunst studiert hatte. Er verdiente damals seinen Lebensunterhalt als Cembalo-Verkäufer und als Designer. Sein Name war George Maciunas.“⁷⁰

Eigentlich geboren als Yurgis Maciunas (1931 bis 1978), änderte er seinen Vornamen auf Grund der politischen Strömung, die sich innerhalb der litauischen Society in New York gebildet hatte. Viele, die vor dem Kommunismus geflohen waren, wandten sich diesem wieder zu. Maciunas setzte durch den Namenwechsel ein Zeichen, um sich deutlich davon abzugrenzen.

Wie der Name ‚Fluxus‘ für die Künstlergruppe zustande kam, ist bis dato unklar. Es gibt mehrere weitverbreitete Mythen, einen davon erzählt Yoko Ono:

„Anfangs gab es kein Fluxus. Ich dachte, es wäre besser, dieser Bewegung keinen Namen zu geben, aber George Maciunas wollte es so, und es stellte sich heraus, dass es eine gute Idee war. Er hatte mit mir und anderen Künstlern in New York zu tun, und er wollte einen Namen für diese Bewegung. An jenem Abend schaute er ins Wörterbuch und fand das Wort „Fluxus“. Wir waren eine Gruppe von etwa zwanzig Leuten, die Ausstellungen in Galerien und andere Events organisierten, und Leute suchten einfach einen Namen aus, so wie damals die Leute gesagt haben: ‚Lasst uns die Bewegung Dada nennen.‘ Das war im Sommer 1961. Fluxus entstand 1962, und wir alle waren unterschiedliche Menschen [...]. George war ein sehr kreativer Promoter, er war nicht nur Agent und Geschäftsmann. Er organisierte Veranstaltungen in der Grand Central Station und an anderen ungewöhnlichen Orten.“⁷¹

68 Friedman, Ken (Hrsg.): *The Fluxusreader*. Chichester: 1998, Interview im Anhang, o.S.

69 Bodin, Claudia: "Yoko Ono". In: *Art. Das Kunstmagazin*. Ausgabe: 7/2009 <http://www.art-magazin.de/div/heftarchiv/2009/7/EGOWTEGWPPTPCPOGRSROCAWS/Yoko-Ono>. [8.7.2011].

70 Higgins, Dick: „Auszug aus ‚Postface‘.“ In: Becker/Vostell: *Happening. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*. Reinbek bei Hamburg: 1965, S. 179-192, hier: S. 179.

71 Johnstone: *Yoko Ono talking*, S. 29.

Benjamin Patterson und Emmett Williams zweifeln jedoch daran, dass George Maciunas das Wort ‚Fluxus‘ aus einem Wörterbuch entnahm. Das belegt ein Gespräch zwischen den beiden am 18. Juni 1992, welches in Berlin geführt wurde:

„**E** [Emmett Williams]: Ja, wenn man sagt *Fluxus AG*, dann denkt man gleich an eine richtige Firma. **B** [Benjamin Patterson]: Aber Fluxus war keine Firma, es war ein Kollektiv. Oder sollte es zumindest sein. **E**: Na klar, und wenn man über *AG* oder die *Art Gallery* redet, kommt man immer wieder auf das Wort *FLUXUS* und seine Erfindung. Und die Idee. Es ist wirklich zu simpel. Ich glaube einfach nicht daran, dass er das Wörterbuch aufgeschlagen hat. **B**: Nein. **E**: Im Leben nicht, es kommt von Hegel. **B**: Ich habe über ein paar Ecken gehört – ich glaube, es kam von John Mekas –, dass ‚Fluxus‘ als Wort in der litauischen Sprache existiert, und dass es, wie im Lateinischen, etwas mit „fließen“ zu tun hat, aber mehr in Richtung von ‚Unabhängigkeit‘ oder ‚Freiheit‘ oder so ähnlich. Deshalb sollte das der Titel der Zeitschrift für die litauische Emigrantengemeinschaft werden, die George vorhatte zu publizieren [...].“⁷²

Eine umfassende Geschichte, wie der Name ‚Fluxus‘ zustande kam, beruht auf einem Klappentext eines Posterdiagramms⁷³, das Maciunas zusammenstellte. Am 8. Oktober 1960 trafen sich junge litauische Emigranten in der *Almus Gallery*, um litauischer Kunst in US-Amerika einen größeren Stellenwert zu geben. Vor allem V.K. Jonynas, Almus Salcius und George Maciunas entschieden sich, ein Avantgarde-Kunstmagazin anstelle eines Clubs zu gründen.⁷⁴ „Someone else suggested ‘Influx’.
Then, familiar with the medical sense of the word, they laughingly accepted Maciunas quick riposte: ‘Fluxus’. However, the name was not adopted definitely.“⁷⁵ Bei einem weiteren Treffen hielt George Maciunas an seinem Standpunkt fest, er wollte ein Kunstmagazin unter dem Namen ‚Fluxus‘ herausbringen. Almus Salcius, der aber an der *Almus Gallery* beteiligt war, entschied mit George Maciunas, eine weitere Galerie zu eröffnen, die schließlich kurze Zeit später, an der 925 Madison Avenue in Manhattan, als *AG Gallery* bekannt wurde.

„The policies were to be the same: they were both to show moderately priced works of art, and the exhibiting artists were to pay for the maintenance of the galleries. But then ‘Fluxus’ of course turned out to be something else!“⁷⁶

Eine Bekanntmachung für ein Event im März 1961, unter dem Titel *Musica Antiqua et Nova* in der *AG Gallery*, enthielt folgenden Kommentar: „Entry contribution of \$3 will

72 Patterson, Benjamin; Williams, Emmett: „Fluxus? Wie buchstabiert man das? Ein Gespräch zwischen Benjamin Patterson und Emmett Williams in Berlin am 18. Juni 1992.“ In: Block, Réne: *[Fluxus da Capo]. 1962 Wiesbaden Fluxus 1992. Henning Christiansen, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, [u.a.]*. Wiesbaden: 1992, S. 60.

73 Vgl. Maciunas, George: *George F. Maciunas. birth of Fluxus – the ultimate version*. Åhus: 1981. Eines dieser Poster-Exemplare befindet sich in der Bibliothek, an der Angewandten Kunst Wien.

74 Vgl. Williams, Emmett; Ann Noël: *Mr. Fluxus. A collective portrait of George Maciunas 1931-1978. Based upon personal reminiscences gathered by Emmett Williams an Ay-O*. London: 1997, S. 32.

75 Zitiert nach: ebd.

76 Ebd., S. 33.

help to publish FLUXUS magazine.“⁷⁷ Diese Bemerkung bildet die Grundlage für den Beweis, wann Maciunas das Wort ‚Fluxus‘ zum erste Mal verwendet hat.

George Maciunas stattete außerdem den AG Galerieraum aus. Um sich über Wasser zu halten, musste Maciunas zusätzlich als Grafiker sein Einkommen⁷⁸ bestreiten, weil die avantgardistischen Bilder schwer zu verkaufen waren. Doch obwohl die Galerie nur Schulden machte, entstanden kreative Projekte. Musikkonzerte, Art-Performances und lyrische Abende gehörten ebenso zum Programm wie einfache Kunstausstellungen. Yoko Ono hatte vom 16. bis 30. Juli 1961 in der AG *Galerie* eine Einzelausstellung. Das war damals sehr bemerkenswert, da sich weibliche Künstler innerhalb der männlich dominierten New Yorker Kunstszene erst behaupten mussten. George Maciunas, der sich lieber mit japanischen als mit amerikanischen Frauen umgab, verhalf Yoko Ono zu ihrer ersten Solo-Ausstellung:

„George rief mich an, um mir meine erste öffentliche Ausstellung anzubieten. Das war 1961 in der AG Gallery, ich zeigte meine ‚Instructional Paintings‘. Es lief also sehr gut für mich. Eines Tages sagte George zu mir: ‚Wir brauchen einen Namen für diese Bewegung.‘ Am nächsten Tag sagte er: ‚Fluxus, das ist es.‘ Ihm gefiel die Assoziation mit dem Wort ‚flushing‘, vor allem ‚flushing the toilet‘ – die Toilette spülen.“⁷⁹

Kurze Zeit später, im September 1961, musste die AG *Galerie* schließen. Yoko Ono und George Maciunas blieben weiterhin in Kontakt, jedoch floh Maciunas nach Deutschland, um den Gläubigern der Galerie zu entkommen, und Ono, die versuchte, ihre erste Ehe zu retten, folgte Toshi Ichihyanagi 1962 nach Japan.

2.3. Fluxus ‚The big joke‘

George Maciunas bezeichnete ‚Fluxus‘ selbst als einen ‚Big Joke‘. Obwohl die Aussage nicht ganz treffend scheint, meinte er wohl vordergründig den Spaß an der künstlerischen Tätigkeit. Die Ernsthaftigkeit und den Glauben an eine neue Bewegung brauchte Maciunas, um sich wesentlich vom Happening unterscheiden zu können und sich gegenüber anderen erfolgreiche Kunstströmungen, wie beispielsweise Pop Art, zu behaupten. ‚Fluxus-Performances‘ waren im Gegensatz zu Happenings einfacher.

„When happenings were broken up into their minimal constituent parts, they became events. [...] When events were minimal, but had maximum implications, they became one of

⁷⁷ Zitiert nach: Smith, Owen F.: „Fluxus: A brief history and other fictions.“ In: Armstrong, Elizabeth (Hrsg.): *In the spirit of Fluxus*. Minneapolis: 1993, S. 24-37, hier: S. 25.

⁷⁸ George Maciunas arbeitete als Grafikdesigner bis ca. 1968. 90% seines Einkommens verwendete er für Fluxusaktivitäten. Insgesamt gab er für Fluxus 50 000.- \$ aus. Im Vergleich dazu verbrauchte Dick Higgins von 1964-1974 mit seinem Verlag *Something Else Press* fast eine halbe Million Dollar. Vgl. Williams/Noël: *Mr. Fluxus*, S. 114.

⁷⁹ Bodin: „Yoko Ono.“ [8.7.2011].

erörterte Dick Higgins in seinem Essay aus dem Jahre 1992.

Die Kunsthistorikerin Astrid Schmidt-Burkhardt hat jahrelang Stammbäume, Tabellen, Listen usw. in der Kunstgeschichte untersucht, die sie schließlich in ihrer Habilitationsschrift *Stammbäume der Kunst – zur Genealogie der Avantgarde* im Jahr 2004 vorlegte. Im letzten Abschnitt unter ‚Fluxus im Fluss der Zeit‘ hat Schmidt-Burkhardt Fluxus-Diagramme von Maciunas analysiert.⁸² Maciunas versuchte, eine Rekonstruktion der Avantgarde zu vollziehen, um eine eigene künstlerische Identität für Fluxus zu finden. Fluxus kann als eine Mischform von Literatur, Musik, Theater oder ‚Environments‘ betrachtet werden. Die mediale Unschärfe stellt eine wesentliche Herausforderung dar, wenn es darum geht, Fluxus genau zu charakterisieren. Eine handgeschriebene Notiz von Maciunas um 1964 zeigt wichtige Kriterien für Fluxus auf.

82 Vgl. Schmidt-Burkhardt, Astrid: *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*. Berlin: 2005, S. 357-390.

Fluxus characteristics -

- humorous - ~~gag~~ (gag) ^{fact}
- monostructure -
- insignificant
- ~~not serious~~ ^{content}
- unpretentious ^{not serious}
- unprofessional (anyone can do it.)

↓

derived from:

- Vaudeville
- Gags
- Dada
- Duchamp
- some Cage
- Japanese Haiku
- "Zen"
- much Spikes Jones.

contrast to
Kaprow, Hansen, Paik
who insist that only
they the "professionals"
can perform their own
pieces. or direct

the so called "happenings"

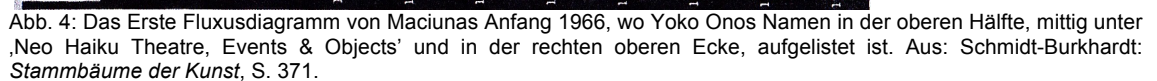
derived from Baroque ballets
staged in Versailles,
with water works
fireworks,
costs of hundreds,
many simultaneous acts
music, dance, warfare,
etc. etc. -

Abb. 3: Maciunas handgeschriebene Notiz um 1964, wo er wesentliche Punkte von Fluxus notierte. Aus: Williams/Ay-O: Mr. Fluxus, S. 121.

Fluxus sollte humorvoll sein, monostrukturell, unbedeutend, anspruchslos und unprofessionell. Bei ‚unprofessionell‘ steht ein Zusatz in einer Klammer: ‚anyone can do it‘. Außerdem heißt es auf der Notiz weiter, dass Fluxus eine Weiterentwicklung von Vaudeville, Gags, Dada, japanischen Haikus und der Zen-Philosophie sei.

2.3.1. Yoko Ono innerhalb der Fluxusbewegung

Auf dem ersten Fluxus-Diagramm, das anfangs 1966 erstellt wurde, ist Yoko Ono als Dritte, unter der Rubrik ‚Neo Haiku Theatre, Events & Objects‘ in der Zeit von 1959 – 1961 gelistet. In dieser Rubrik sind KünstlerkollegInnen mit gleichem Arbeitsschwerpunkt unter anderem: George Brecht, Ben Vautier, La Monte Young, Walter de Maria, Ray Johnson, Robert und Simone Morris. Von 1961 bis 1964 ist Yoko Ono nicht weiter aufgeführt, bis sie Mitte 1964 wieder in Erscheinung tritt (Abb. 4).



In einem zweiten erweiterten Diagramm, welches Ende 1966 erstellt wurde, ist Yoko Ono unter ‚Events Neo-Haiku⁸³ Theater‘ mit einem Verlauf zu ‚Independents‘ vermerkt (Abb. 5). Hier ist keine Unterbrechung der zeitlichen Aufstellung zu erkennen, wie es im ersten Diagramm der Fall ist. Hieraus kann der Schluss gezogen werden, dass Yoko Ono in Japan war und deshalb zuerst nicht von Maciunas gewertet wurde, oder dass er sie einfach übergangen hat. Folglich ist das zweite Diagramm ausschlaggebender, da Yoko Ono, als sie 1962 nach Japan ging, auch dort als Künstlerin tätig war.

83 ‚Haikus‘ sind traditionelle japanische Gedichte, die aus 17 Silben in drei Zeilen bestehen. Sie sind auch außerhalb Japans vertreten, so z.B. bei H.C. Artmann in den 1960er Jahren. Das westliche ‚Haiku‘ neigt zum Aphorismus, zur knappen und intellektuellen Zuspitzung. Vgl. dazu: Burdorf, Dieter (Hrsg.); Schweikle, Günther (Begr.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart [u.a.]: 2007³, S. 300 f.

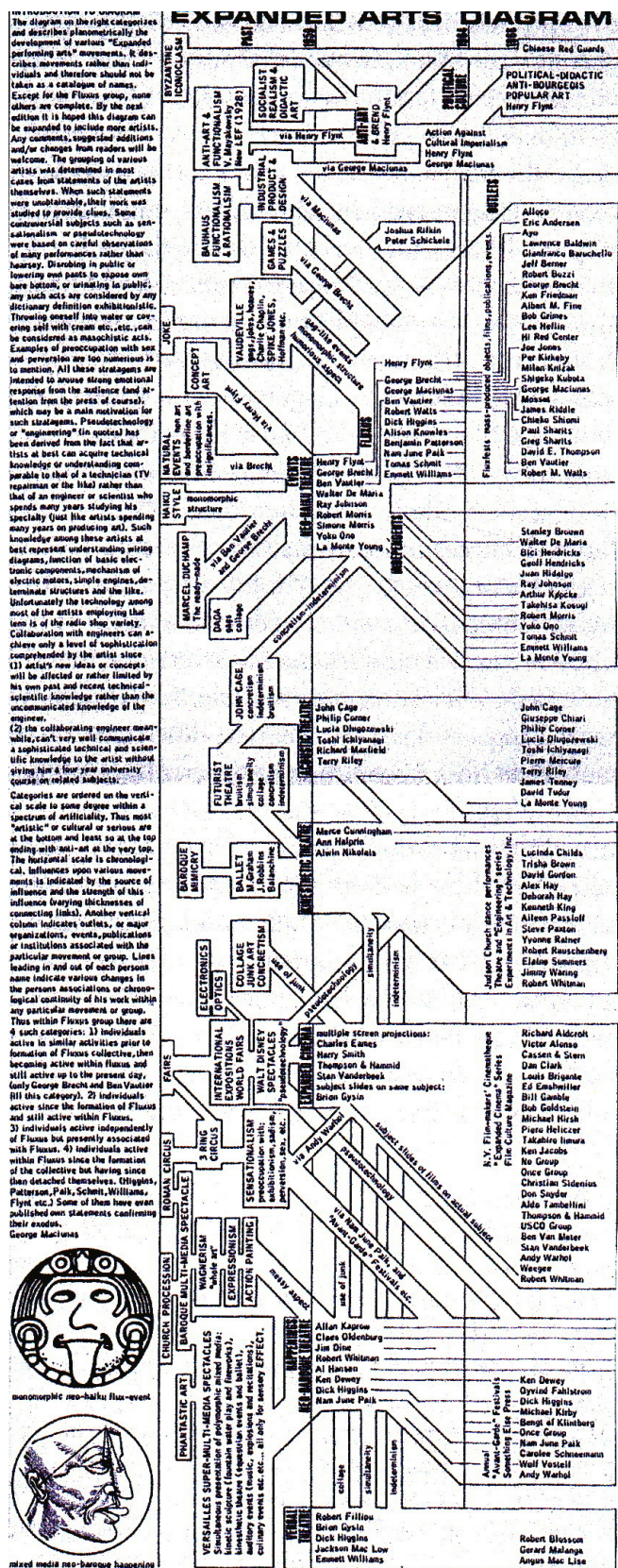


Abb. 5: Das zweite Diagramm von Maciunas, Ende 1966. Yoko Ono ist in der oberen Hälfte unter ‚Events‘, ‚Neo-Haiku Theatre‘ mit einem Verlauf zu ‚Independents‘ gelistet. Aus: Schmidt-Burkhardt: *Stammbäume der Kunst* S. 373.

Obwohl Yoko Ono 1963 auf dem Düsseldorfer ‚Festum Fluxorum‘ – Poster (Abb. 6) erwähnt wird, müssen viele Fluxus-Plakate kritisch gewertet werden, weil es immer wieder vorkam, dass KünstlerInnen auf einem Veranstaltungsplakat gelistet waren, obwohl sie bei der Veranstaltung abwesend waren. Innerhalb der Fluxus-Gruppe wurden oft die Arbeiten von den anderen Künstler-Kollegen aufgeführt.

Festum Fluxorum

FLUXUS

MUSIK UND ANTIMUSIK
DAS INSTRUMENTALE THEATER

Staatliche Kunstakademie
Düsseldorf, Eiskellerstraße
am 2. und 3. Februar 20 Uhr
als ein Colloquium für die
Studenten der Akademie

George Maciunas	Daniel Spoerri	Toshi Ichihyanagi
Nam June Paik	Allison Knowles	Cornelius Cardew
Emmet Williams	Bruno Maderna	Pär Ahlbom
Benjamin Patterson	Alfred G. Hantel	Gherasim Luca
Takenbisa Kosugi	La Monte Young	Brion Gysin
Dick Higgins	Henry Flynt	Stan Vanderbeek
Robert Watts	Richard Maxfield	Yoriaki Matsudaira
Jed Curtis	John Cage	Simone Morris
Dieter Hülsmanns	Yoko Ono	Sylvano Bussotti
George Brecht	Jozef Patkowski	Musika Vitalis
Jackson Mac Low	Joseph Byrd	Jak K. Spek
Wolf Vostell	Joseph Beuys	Frederic Rzewski
Jean Pierre Wilhelm	Griffith Rose	K. Penderecki
Frank Trowbridge	Philip Corner	J. Stasulenas
Terry Riley	Achon Mr. Keroochev	V. Landisbergis
Tomas Schmit	Kenjiro Ezaki	A. Salcius
Gyorgi Ligeti	Jassnao Tone	Kuniharu Akiyama
Raoul Hausmann	Lucia Dlugoszewski	Joji Kuri
Caspari	Istvan Anhalt	Tori Takemitsu
Robert Filliou	Jörgen Friisholm	Arthur Köpcke

Abb. 6: Veranstaltungsplakat vom Festum Fluxorum 1963 in Düsseldorf. Yoko Ono ist in der zweiten Spalte unter John Cage gelistet. Aus: Armstrong: *In the spirit of Fluxus*, S. 27.

So erklärt auch Owen F. Smith: „The actual festivals, however, never followed the printed programm exactly, and their scope, as well as the nature of their content, changed across the course of the presentations.“⁸⁴ Es stellt sich die Frage, warum dies so gehandhabt wurde. Gab es kurzfristige zeitliche Beschränkungen? Sollten viele KünstlerInnen unter ‚Fluxus‘ vermarktet werden, obwohl sie gar nicht bei einem ‚Festum Fluxorum‘ anwesend waren? Einer Beantwortung dieser Fragen widmet sich das Unterkapitel 2.3.3.1. in der vorliegenden Arbeit.

Innerhalb der Fluxusgruppe sowie im Nachhinein wurde Yoko Ono von anderen Künstlern verändert wahrgenommen. Meistens wurde sie mit ihrem Ehemann Toshi Ichibanagi in Verbindung gebracht, mit dem sie eng zusammenarbeitete. In einem Brief von Jill Johnston (1993) an Emmitt Williams kam trotzdem die Frage auf: „What was Yoko to Fluxus, in the early days? My impression was, not much. Did she get into it through Ichibanagi?“⁸⁵

2.3.1.1. Kreative Jahre in Japan

Unter den wenigen vorliegenden Studien über japanisch-amerikanische Künstlerinnen liefert nur Yoshimoto Midori mit ihrer Dissertation 2005 *Into performance Japans women artists in New York* eine Basis für die feministische Kunstgeschichte. Sie stellt fünf Künstlerinnen (Yoyoi Kusama, Yoko Ono, Takako Saito, Mieko Shiomi und Shigeo Kubota) in den Fokus, um deren künstlerische Entwicklung innerhalb der männlich dominierten konservativen japanischen Kunstszene zu untersuchen.

Die zentrale Fragestellung von Midori bezieht sich auf die Gründe, warum diese Künstlerinnen ihre Heimat verlassen haben, um nach US-Amerika auszuwandern.⁸⁶ Einerseits kommt sie zum Ergebnis, dass sich diese Künstlerinnen von traditionellen Verhaltensweisen lösen wollten, da Frauen in Japan hauptsächlich als ‚gute Ehefrauen‘ oder als ‚weise Mütter‘ wahrgenommen wurden.⁸⁷ „Japanese society allowed few alternatives to the traditional women’s role of becoming ‚ryōsai kenbo‘

84 Smith: *Fluxus: A brief history and other fictions*, S. 27.

85 In: Williams/Ay-O: *Mr. Fluxus*, S. 125.

86 Der Namen Yoko bedeutet übersetzt ‚Kind des Ozeans auf kleinem Feld‘. Yoko Ono ist im Gegensatz zu den anderen vier Künstlerinnen teilweise in Amerika aufgewachsen. Ono lebte als Kind von 1935 bis 1937 und 1940 bis 1941 in den Vereinigten Staaten von Amerika. Ihre Familie ist dann erst wieder 1953 nach Amerika gezogen, wo Yoko Ono schließlich fertig studierte.

87 Vgl. Yoshimoto: *Into performance. Japanese women artists in New York*, siehe dazu die Einleitung S. 1-7.

(good wives and wise mothers).“⁸⁸ Andererseits gab es bis zum zweiten Weltkrieg Bildungsbeschränkungen für Frauen, die erst danach gelockert wurden. Mit Nachdruck muss hier erwähnt werden, dass Ono zum Beispiel 1952 als erste weibliche Studentin am *Gakushuin University* in Tokio Philosophie studierte.

Der Hauptgrund, weshalb die Künstlerinnen nach Amerika gingen, beruht wohl auf der Tatsache, dass es schwierig für Frauen war, als Künstlerinnen in Japan zu leben, obwohl die meisten finanziell unabhängig waren. Einige von ihnen waren dennoch an der japanischen Avantgarde-Szene, unter anderem bei *Gutai*, *Kyushu-ha* und *Hi Red Center*, beteiligt. In New York konnten sich die Künstlerinnen zwar wesentlich mehr entfalten als in Japan, jedoch mussten sie dort auch um Anerkennung ringen, da sie gegen ethnische- und Gendervorurteile ankämpfen mussten. Midoris erklärt: “The Japanese attack on Pearl Harbor, had not faded in the minds of older generations of Americans.”⁸⁹ Können diese dramatischen Ereignisse als Auslöser für derartige Vorurteile gelten? Die vorliegende Arbeit geht dieser Frage am Beispiel Yoko Onos nach, welches überwiegend im 5. Kapitel untersucht werden soll.

Im November 1961 präsentierte Toshi Ichianagi das erste ‘Happening’, *IBM – Happening and Musique Concrète*, in Japan. “While Ichianagi called some of his works in concert ‘Happenings’, the term did not become popular in Japan until Yoko Ono’s recital at the Sogetsu Art Center a half year later.”⁹⁰ Hier bekommt interessanterweise Yoko Ono den Zuspruch, sie hätte das ‘Happening’ nach Japan gebracht.⁹¹ Dabei habe sie mit Toshi Ichianagi nur die Japan-Tournee für John Cage und David Tudor organisiert, wo sie selbst bei *Music Walk* (9. Oktober 1962) (Abb. 7) mitwirkte.

88 Ebd., S. 2.

89 Ebd., S. 4.

90 Ebd., S. 30.

91 Vgl. ebd.

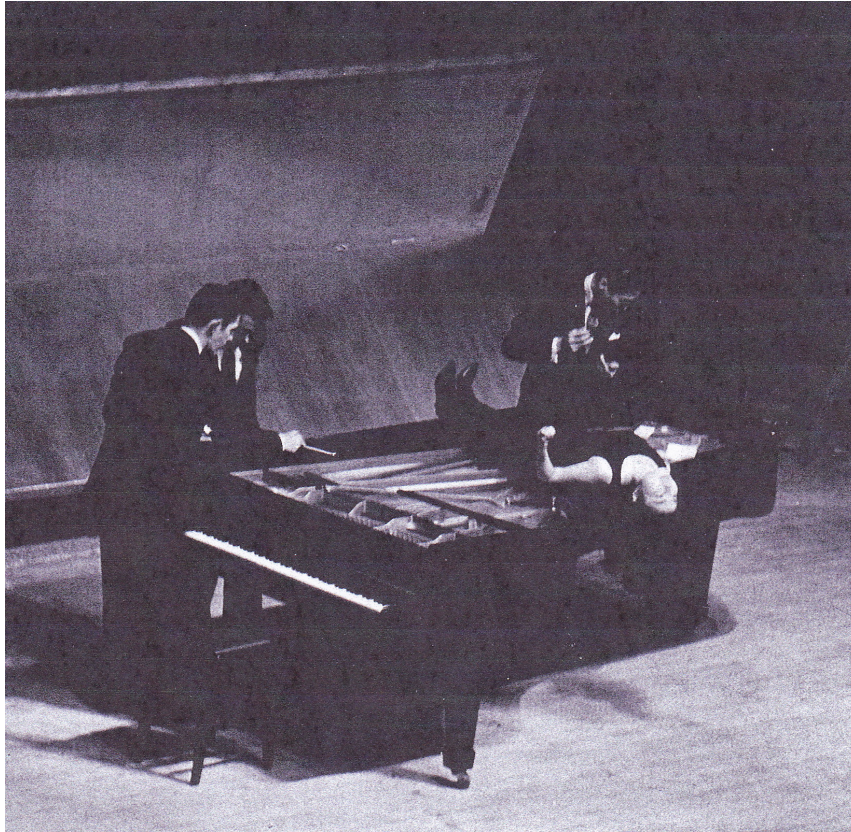


Abb. 7: Im *Sogetsu Art Center* liegt Yoko Ono beim Stück *Music Walk* auf dem Klavier. Aus: Haskell/Hanhardt: *Yoko Ono, Arias and objects*, S. 35.

Im *Sogetsu Art Center* in Tokio konnte Yoko Ono die Wiederaufführung eines Konzertes bestreiten, an welchem sie schon zuvor in New York im *Village Gate*⁹² bei einem japanisch - zeitgenössischen Abend teilgenommen hatte und das zudem in der *Carnegie Recital Hall*⁹³ aufgeführt wurde.

92 Im *Village Gate* fand 1961 Yoko Onos erstes öffentliches Konzert statt.

93 Siehe dazu das handbemalte Plakat auf der nächsten Seite. Es belegt die Zusammenarbeit mit David Tudor, Richard Maxfield und Donald Kelly. Das Konzert fand am 24.11.1961 statt. Als Assistenten konnte Yoko Ono; Ayo, Brecht, Byrd, Corner, Jennings, Mac Low, Mekas, Rainer, Young und Brown gewinnen.

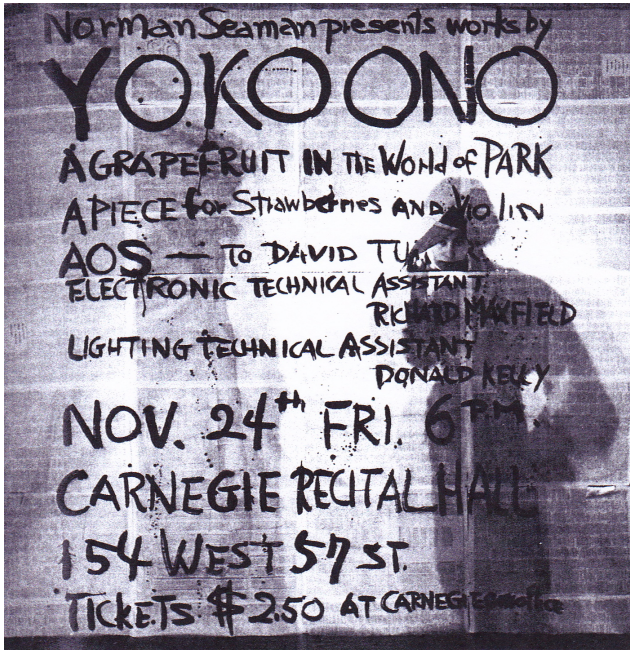


Abb. 8: Yoko Onos handgeschriebenes Veranstaltungsplakat, auf dem sie zum Fotografieren durch das Plakat blickt. Aus: Haskell/Hanhardt: *Yoko Ono, Arias and objects*, S. 31.

Diese Konzerte waren eine Form von ‚Multimedia-Melange‘, die aus drei Teilen bestand; *A Grapefruit in the World of Park*, *A.O.S.*, und *A Piece for Strawberries and Violine*.⁹⁴ Zwei Jahre später veränderte und erweiterte Yoko Ono das Programm. Im Juli 1964 zeigte sie *Cut Piece*, inmitten von sieben Stücken, in der *Yamaichi Concert Hall*, (Kyoto) das erste Mal und kurz darauf, abermals im August, in Tokio im *Sogetsu Art Center*. (Vgl. dazu das 6. Kapitel.)

In den Vereinigten Staaten von Amerika wurde Yoko Ono als Japanerin betrachtet, in ihrer Ursprungsheimat galt sie als amerikanisiert. Yoko Ono wuchs in einer berühmten aristokratischen Familie auf. Als Kind stand sie schon früh in der Öffentlichkeit und musste sich dementsprechend benehmen. Yoko Onos Vater *Eisuke*, dessen Mutter eine der ersten Feministinnen Japans war, entstammte einer Reihe von bekannten Künstlern und Wissenschaftlern. Durch ihre Mutter *Isoko* gehörte Yoko Ono zu den ‚*Yasudas*‘, einer der vier reichsten Handelsfamilien Japans.⁹⁵

⁹⁴ Vgl. Haskell, Barbara; Hanhardt, John G.: *Yoko Ono, Arias and objects*. Salt Lake City: 1991, S. 4 f.

⁹⁵ Vgl. Norman, Philip: *John Lennon. Die Biographie*. München: 2008, S. 585 f.



Abb. 9: Yoko Ono mit ihren Eltern. Aus: <http://www.mbam.qc.ca/imagine/en/room1.html> [7.5.2012].

Ihre Ausbildung ermöglichte ihr Einblicke in sowohl westliche als auch östliche Kulturen, die auf ihr Leben und ihre Kunst Einfluss hatten. Der ‚Hype‘ um Zen-Buddhismus⁹⁶ und dessen Philosophie⁹⁷ ist auch schon bei John Cage und den Fluxus-Leuten zu beobachten. John Cage, der sich seit 1947 mit orientalischer Philosophie befasste, versuchte herauszufinden, „wie sich etwas, was ich lese oder erlebe, in einem anderen Zusammenhang verhält (z.B. im Zusammenhang mit Musik) und dann wieder, wie es sich im täglichen Leben verhält.“⁹⁸

⁹⁶ Der Zen-Buddhismus ist eine ursprüngliche chinesische Form des Mahâyâna-Buddhismus.

⁹⁷ Der Zen-Buddhismus wird beispielsweise in der Studie *Philosophie des Zen-Buddhismus* von Han Byung-Chul mit Philosophien von Platon, Leibniz, Fichte, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche und Heidegger konfrontiert. Vgl. dazu: Byung-Chul, Han: *Philosophie des Zen-Buddhismus*. Stuttgart: 2002.

⁹⁸ Becker/Vostell: *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, S. 159.

In der Ausstellung *Zen und die westliche Kunst* vom 25. Juni – 20. August 2000 in Bochum verweist eine treffende Beschreibung auf die Zen-geprägte Kunst:

„Der Begriff der Leere (ku), sichtbar als der leere Grund des Bildes und identisch mit dem leeren Grund des Seins, dem satori, wird zum zentralen Thema, zur Grundhaltung einer Reihe von Künstlern. Der erste ZEN Patriarch Bodhidharma prägte die markanten Worte: ‚Offne Weite - nichts Heiliges.‘ Die ZEN-Lehre entzieht sich jeglicher Orthodoxie, bleibt unabhängig von den Schriften, verweigert sich esoterischen Ritualen und verwirft starre Symbole. Sie prägt Skeptizismus, die Wirklichkeit und ihr Abbild wird in Frage gestellt, es gibt eine Tendenz zum Anikonismus, zur Bilderlosigkeit. Dennoch gibt es Kriterien für eine ZEN geprägte Kunst, deren Verfasser lange ein Außenseitertum pflegten. Angestrebt werden ungekünstelte Einfachheit, Schlichtheit, Sachlichkeit und zugleich zupackende Unmittelbarkeit, schmucklose Erhabenheit, Losgelöstheit, Stille, innere Ruhe und ein tiefes, respektvolles Naturgefühl. Zum Erreichen des Zustandes des [sic!] Leere spielen aber auch die gezielte Provokation, die Paradoxie und das Fragmentarische eine wichtige Rolle, die eine sprachliche (koan) und visuelle künstlerische Ausdrucksform finden. Man sieht im Kunstwerk keinen Gegenstand, dem man gegenüber steht, man nähert sich ihm, sucht die Identifikation, um zu einer Vereinigung von Geist zu Geist, zwischen Schöpfer und Betrachter, zu gelangen.“⁹⁹

Auch Yoko Ono wurde durch Zen inspiriert. Unter anderem bei ihrem Stück *A.O.S.* können Merkmale der Zen-Philosophie aufgezeigt werden, die meditativ ausgerichtet sind.

“A.O.S. was performed in the dark, in total silence; the only audible sound was the noise produced inadvertently in the process of enacting the performance. She hoped, in this way to jolt her audience out of habitual patterns of listening and thinking. ‘If my music seems to require physical silence,’ she stated, ‘that is because it requires concentration to yourself- and this requires inner silence which may lead to outer silence as well. I think of my music more as a [Zen] practice (gyo) than as music. The only sound that exists to me is the sound of my mind. My works are only to induce music of the mind in people.”¹⁰⁰

Yoko Onos Aufenthalt in Japan sollte eigentlich nur zwei Wochen andauern, stattdessen blieb sie zwei Jahre. Obwohl ihre Ehe mit Toshi Ichibanagi bald darauf zu Ende ging, konnte sie japanische Kritiker nicht so schnell von ihrer Kunst überzeugen. „Besonders eine der Besprechungen war von vernichtender Boshaftigkeit. Sie war damals nicht daran gewöhnt, ‚geschlachtet zu werden‘, wie sie es formulierte und erlitt einen Zusammenbruch.“¹⁰¹

In einer Klinik, wo sie sich langsam von ihrer Depression erholte, lernte sie den amerikanischen Filmemacher Anthony Cox kennen, ein Bewunderer ihrer künstlerischen Tätigkeit. Er blieb hartnäckig und konnte Yoko Onos Herz erobern.

99 <http://www.bochum.de/C125708500379A31/vwContentByKey/W272ECX2545BOLDDE> [14.7.2011].

100 Zitiert nach: Haskell/Hanhardt: *Yoko Ono, Arias and objects*, S. 5.

101 Norman: *John Lennon*, S. 593.

In den weiteren Jahren stellte Anthony Cox seine eigene Arbeit zurück. Er versuchte, Yoko Ono zu promoten, Sponsoren aufzutreiben und half ihr, Ausstellungen zu organisieren. Ono legte außerdem großen Wert darauf, als ihre Tochter Kyoko 1963 auf die Welt kam, dass die Kinderbetreuung auch vom Mann übernommen werden sollte. „That was part of something that Yoko felt very strongly about,” says Cox, “that if she had kids, the husband should help take care of them. I agreed to it before the marriage.”¹⁰²

2.3.1.2. Veröffentlichung der Publikation *Grapefruit*

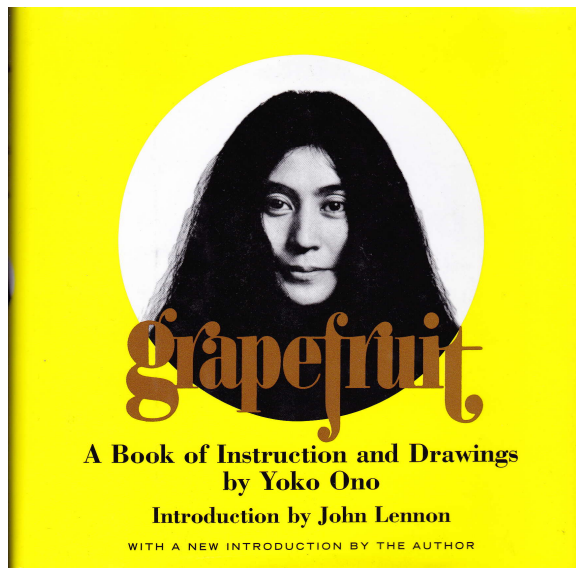


Abb. 10: Vorderer Buchumschlag von *Grapefruit*. Aus: Ono/Lennon: *Grapefruit*.

Am 4.7.1964 wurde *Grapefruit*¹⁰³ in einer Auflage von fünfhundert Kopien bei *Wunternau Press* in Tokio veröffentlicht. Yoko Ono nennt viele ihrer Arbeiten ‚Pieces‘. Sie kategorisiert diese, zum Beispiel in *Grapefruit*: 1. Music, 2. Painting, 3. Event, 4. Poetry, 5. Objects, 6. Film, 7. Dance, 8. Architecture Pieces, 9. On Films. Diese werden durch kurze Instruktionen beschrieben.

„In Stücken wie „4’33“ oder „0’00“ beschränkt sich Cage schließlich auf rein sprachliche Handlungsanweisungen. Diese Trennung der schriftlichen Aufführungen führt zu den Instruction-Pieces von Fluxus-Künstlern wie George Brecht, Yoko Ono, Dick Higgins oder La Monte Young. Das in einem Event-Score, einer ‚Ereignispartitur‘, niedergelegte Konzept kann dabei in ganz unterschiedlicher Weise ausgeführt oder realisiert werden: in Schriftform, als Objekt, Fotografie, Film, Zeichnung oder performative Handlung.“¹⁰⁴

¹⁰² <http://www.people.com/people/archive/article/0,,20092860,00.html> [14.7.2011].

¹⁰³ Für diese Diplomarbeit wurde jedoch die zweite auf 1970 basierende Publikation herangezogen, die sich zum Beispiel in der MUMOK-Bibliothek befindet. Wenn Yoko Ono merkte, dass sie Werke nicht machen konnte, weil sie zu teuer waren oder nicht wusste wie sie umzusetzen seien, hat sie diese Ideen aufgeschrieben.

¹⁰⁴ Höchdorfer, Achim (Hrsg.): *Konzept, Aktion, Sprache. Pop-Art, Fluxus, Konzeptkunst, Nouveau Réalisme und Arte*

Diese Denkanstöße können als Konzeptvorlage umgesetzt werden. Jedoch können sie auch als einfache Konzeptideen gewertet werden, oder, in anderen Worten, als kurze ‚haikuartige‘ Anweisungsgedichte.

Die Offenheit der Dinge soll es anderen Personen ermöglichen, Weiterentwicklungen zu vollziehen. Oder, wie Yoko Ono es definiert:

„Ich möchte die Leute dazu bewegen, sich von ihrer Unterdrückung zu befreien, indem ich ihnen etwas gebe, mit dem sie arbeiten können, auf das sie bauen können. Sie sollten keine Angst davor haben, sich zu entfalten – deshalb mache ich Dinge sehr offen, so dass die Leute etwas beitragen können, wie in meinem Buch ‚Grapefruit‘“.¹⁰⁵

Es war übrigens auch John Lennon, der die ‚Instructional Poems‘ als Inspirationsquelle für seine Songs nutzte. Dies betont Bardola Nicola:

„John selbst gesteht später, wie viel er von Yoko ‚geklaut‘ habe, und daß er ein Feigling gewesen sei, sie nicht als Co-Autorin genannt zu haben. Er übernimmt den Duktus mancher Verse aus ihrem Buch ‚Grapefruit‘ und entwickelt im Dialog mit ihr seine eigenen Ideen.“¹⁰⁶

Ein nachdenklich trockener Humor, wie die Klappentextanweisung: „Burn this book after you’ve read it“, macht Yoko Onos Instruktionen zu etwas Besonderem. Ono lenkt den Betrachter ihrer Kunst auf Dinge, die wir in der Kindheit gerne gemacht haben; so fordert sie bei *City Piece* 1963 dazu auf: ‚Step in all puddles in the city‘. Dabei ist nicht entscheidend, ob die Dinge umgesetzt werden können, es genügt, dass sie uns daran erinnert, welchen Spaß wir dabei hatten. Im Endeffekt lässt uns Ono zwei Möglichkeiten offen: ihren Instruktionen zu folgen, oder, wie Arthur C. Danto verdeutlicht: „We can imagine all this.“¹⁰⁷

povera. Aus den Sammlungen Hahn und Ludwig. Köln: 2010, S. 256.

105 Johnstone: *Yoko Ono talking*, S. 25.

106 Bardola, Nicola: *John Lennon – Wendepunkte*. Zürich: 2010, S. 171.

107 Danto, C. Arthur: „Life in Fluxus.“ In: *The Nation*, 30. November 2000. <http://www.thenation.com/article/life-fluxus> [6.11.2011].

2.3.2. Fluxus Manifest und Richtlinien

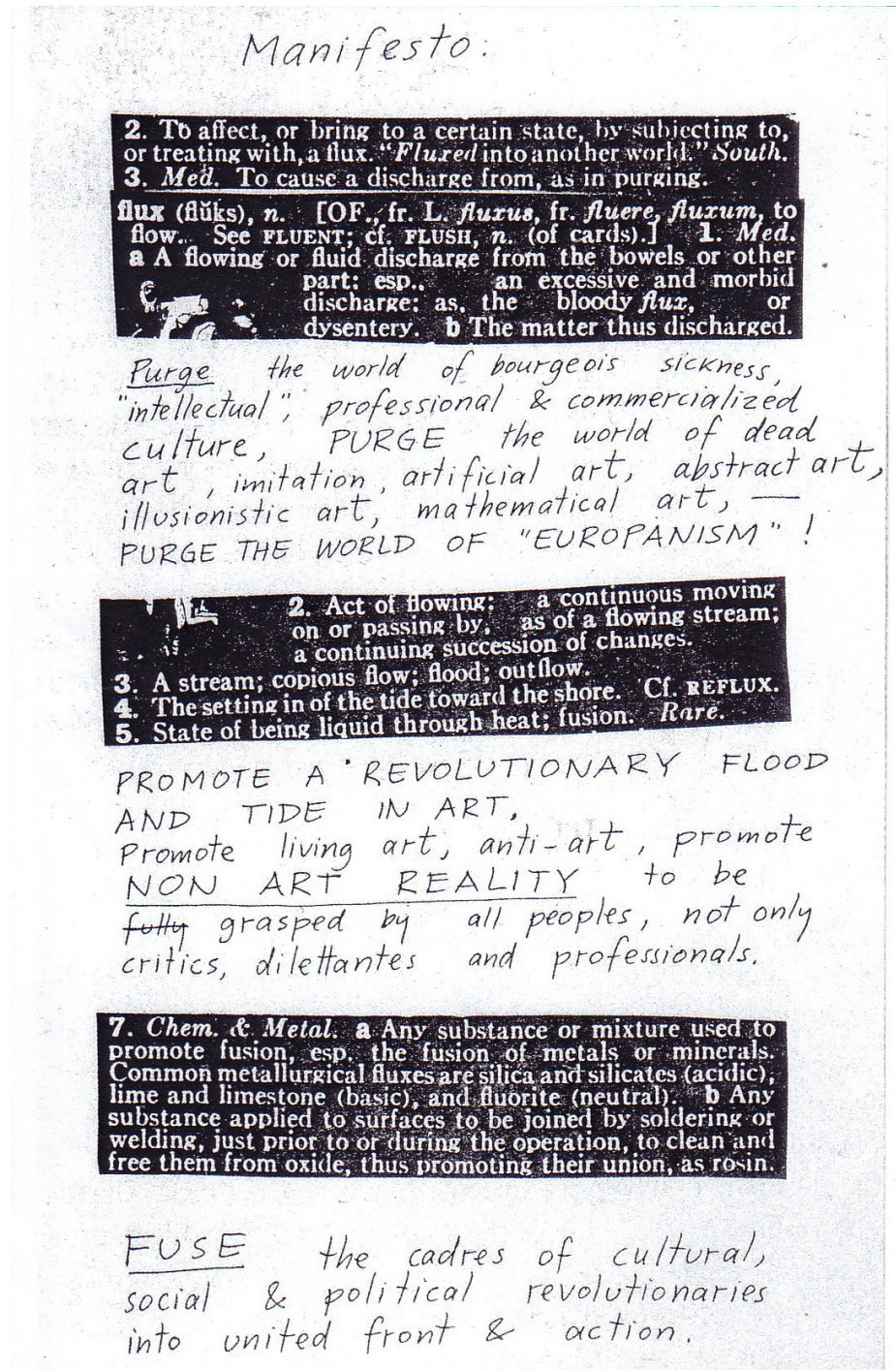


Abb. 11: Fluxus Manifest von George Maciunas 1962. Aus: Armstrong: *In the spirit of Fluxus*, S. 24.

George Maciunas zusammengestückeltes ‚Manifesto‘ aus dem Jahre 1962, teils handgeschriebene, teils kodierte Seiten eines Wörterbuches, formulierte die wichtigsten Anliegen der Fluxus-Anhänger wie folgt:

- Befreiung der Welt von der bourgeoisen Krankheit, von der intellektuellen, professionalisierten und kommerzialisierten Kultur.
- Befreiung der Welt von toter Kunst, der Imitation, der Künstlichkeit, der abstrakten Kunst, der illusionistischen Kunst, der mathematischen Kunst.
- Befreiung der Welt von der Europäisierung¹⁰⁸!
- Förderung der revolutionären Ebbe und Flut in der Kunst.
- Förderung der lebendigen Kunst, Anti-Kunst.
- Förderung der nichtkünstlerischen Wirklichkeit, welche von allen Personen, nicht nur von Kritikern, Dilettanten und Professionellen, aufgriffen werden kann.
- Zusammenschluss von Kultur, sozialer und politischer Revolution in eine vereinigte Front und Aktion.¹⁰⁹

Dieses Manifest legte Maciunas schon 1962 beim Fluxus-Festival in Wiesbaden seinen Kollegen vor. Jedoch verweigerten alle Beteiligten ihre Unterschrift, weil ihre ideologische Haltung weit gestreut bleiben sollte. Dick Higgins äußerte sich dazu:

„The answer was to avoid having too tight an ideological line. Maciunas proposed a manifesto during that 1962 festival – it is sometimes printed as a ‘Fluxus Manifesto’. But nobody was willing to sign it. We did not want to confine tomorrow’s possibilities by what we thought today. That manifesto is Maciunas’ manifesto, not a manifesto of Fluxus.“¹¹⁰

Wie Maciunas mit dieser Ablehnung umgegangen ist, wird nicht deutlich, dennoch ließ er sich nicht beirren. Sein Fluxus-Manifest wird oft in Publikationen im Zusammenhang mit Fluxus genannt.¹¹¹ In einem Brief am 3. November 1964 schrieb Maciunas an Wolf Vostell über die Fluxus-Ziele auch folgende Worte:

„Jedes Mitglied hat seine eigene Version, [...]. Im großen und ganzen kann man sagen, daß Fluxus gegen seriöse Kunst oder Kultur und ihre Institutionen opponiert, gegen den Europäismus. Auch gegen den Kunstprofessionalismus, gegen Kunst als kommerzieller Artikel oder Weg zum Lebensunterhalt. Auch gegen jede Form der Kunst, die das Künstler-Ego fördert. Fluxus neigt also dazu, Oper und Theater (Kaprow, Stockhausen, etc.), die die Institutionalisierung der seriösen Kunst repräsentierten, abzulehnen, und ist statt dessen für Vaudeville oder Zirkus, die mehr die populäre Kunst oder gar nicht-künstlerisches Amusement repräsentieren [...]. Fluxus-Konzerte tendieren also dazu, Vaudevilles oder manchmal Satiren seriöser Konzerte zu sein. Bestimmt nicht ‚große Opern‘, die dann und wann aus unerklärlichen Gründen ‚happenings‘ genannt werden [...]. Wir mögen unsere Stücke nicht ‚happenings‘ nennen, es sei denn, sie sind wirklich nicht geprobt und nicht inszeniert, so das sie mehr unvorhersagbar werden.“¹¹²

George Maciunas Ideen wurden, wie schon erwähnt, nicht von jedem Künstler angenommen. Es gab eine Reihe von Meinungsverschiedenheiten innerhalb der

108 Joseph Beuys ersetzte das Wort Europäisierung 1970 durch Amerikanisierung.

109 Die handgeschriebenen Notizen des ‚Manifesto‘ wurden vom Verfasser übersetzt.

110 Higgins: *Fluxus: Theory and Reception*, S. 219.

111 Siehe dazu auch ein Beispiel bei Wikipedia. http://de.wikipedia.org/wiki/Fluxus#cite_note-3 [20.9.2011].

112 Becker/Vostell: *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, S. 201 f.

Gruppe. Einen Skandal löste Maciunas aus, als er 1964 im Frühjahr und im Herbst zu Demonstrationen gegen den erfolgreichen, aber seines Erachtens elitären Komponisten Stockhausen aufgerufen hatte. Jedoch ergriffen einige ehemalige Schüler sowie Dick Higgins Partei für Stockhausen.¹¹³ Daraufhin wurde Higgins aus der Gruppe ausgeschlossen, aber auf dem *Expanded Arts Diagramm* 1966 (Abb. 5) wieder gelistet.

„Mit selbst verliehener Autorität beanspruchte Maciunas die ungeteilte Definitionsmacht und legte immer wieder aufs Neue den harten Kern von Fluxus fest. Anfänglich wurden die Aufnahmen und Ausschlüsse von Mitgliedern per Rundschreiben bekannt gegeben oder in Manifesten dokumentiert. Aus dieser Art von Personalpolitik ging schließlich das *Erweiterte Künste Diagramm* hervor. Um darin aufgenommen zu werden, musste man Gemeinschaftsgeist beweisen und Fluxus als Gruppe nach außen vertreten, ohne sich selbst hervorzuheben.“¹¹⁴

Teilweise scheint es, als wollte George Maciunas über andere hinweg entscheiden, indem er ihnen den ‚Fluxus-Stempel‘ aufdrückte. Er war Sammler, Planer und verbrachte viel Zeit mit dem Aufstellen von Listen. Künstler, Sponsoren und viele andere Beteiligte wurden oft durch großartige Ankündigungen von neuen Ideen enttäuscht. Dick Higgins, der unter anderem auch durch den Stockhausen-Skandal die Lust, als Künstler in Fluxus zu investieren, verlor, gründete deshalb seinen eigenen Verlag *Something Else Press*¹¹⁵. Die kleinen Heftchen mit progressivem Inhalt, wo unter anderem John Cage, Gertrude Stein, Richard Huelsenbeck und Marshall McLuhan ihre Ansichten zur Kunst zum Besten gaben, wurden in unterschiedlicher Auflagenanzahl veröffentlicht.

Weitere wichtige Faktoren, die Owen F. Smith in seinem Essay aufzeigt, sind die drei Phasen, die Fluxus durchlaufen hat:

1. Proto-Fluxus and Early Fluxus Performances (1961-1964)
2. Publishing and Multiples (1964-1970)
3. Late Fluxus Performance (1970-1978)¹¹⁶

¹¹³ Vgl. Schmidt-Burkhardt: *Stammbäume der Kunst*, S. 376.

¹¹⁴ Schmidt-Burkhardt: *Stammbäume der Kunst*, S. 378. In dieser Arbeit ist das *Erweiterte Künste Diagramm* (Expanded Arts Diagramm) auf Seite 26 abgebildet.

¹¹⁵ *The Something Else Press* gründete Dick Higgins (1964). Diese Kunstmagazine wurden vorwiegend im traditionellen Buchformat (ca. 23.3 x 15.5 x 2.2cm) gedruckt. Siehe dazu die kurze Beschreibungen zu den Magazinen; vgl. Frank, Peter: *Something Else Press. An annotated bibliography by Peter Frank*. New York: 1983.

¹¹⁶ Vgl. Smith: *Fluxus: A brief history and other fictions*, S. 24-37. Die dritte Phase von Fluxus wird im 4. und 5. Kapitel der vorliegenden Arbeit miteinbezogen, wo die gemeinsamen Projekte von Yoko Ono und John Lennon Erwähnung finden.

Besonders erwähnenswert sind außerdem die Kriterien von Fluxus, die zuerst Dick Higgins 1981 in neun Punkten zusammenfasste:

1. internationalism
2. experimentalism and iconoclasm
3. intermedia
4. minimalism or concentration
5. an attempted resolution of art/life dichotomy
6. implicativeness
7. play or gags
8. ephemerality
9. specificity

Abb. 12: Tabelle von der Autorin erstellt. Aus: Higgins: *Fluxus: Theory and Reception*, S. 224.

Später ergänzte Ken Friedman die Punkte, der schon im Herbst 1966 den Auftrag von Maciunas bekam, eine historische Aufbereitung von Fluxus anzufertigen, die er schließlich 1998 in *The Fluxusreader* veröffentlichte. Die zwölf Fluxus-Ideen nach Friedman sind:

1. Globalism
2. Unity of Art and Life
3. Intermedia
4. Experimentalism
5. Chance
6. Playfulness
7. Simplicity
8. Implicativeness
9. Exemplativism
10. Specificity
11. Presence in time
12. Musicality

Abb. 13: Tabelle von der Autorin erstellt. Aus: Friedman: *The Fluxusreader*, S. 244-251.

Eine zentrale Frage, die bei Fluxus immer wieder auftauchte, war jene, ob es Grenzen zwischen Kunst und Leben gebe. „Today, it is clear that the radical contribution Fluxus made to art was to suggest that there is no boundary to be erased.“¹¹⁷ Dick Higgins schrieb 1966 ein Essay über ‚Intermedia‘, darin bemerkt er:

„Art is one of ways that people communicate. [...] Our sensitivities have changed. [...] We are asking for new ways of looking at things, but more totally, since we are more impatient and more anxious to go to the basic images. [...] The old adage was never so true as now, that saying a thing is so don't make it so.“¹¹⁸

Um Fluxus-Stücke, die sich nicht auf ein Medium festlegen ließen zu charakterisieren, wurden diese als ‚Intermedia‘¹¹⁹ bezeichnet.¹²⁰

Intermedia Chart Dick Higgins

Molvena Italy
19 January, 1995

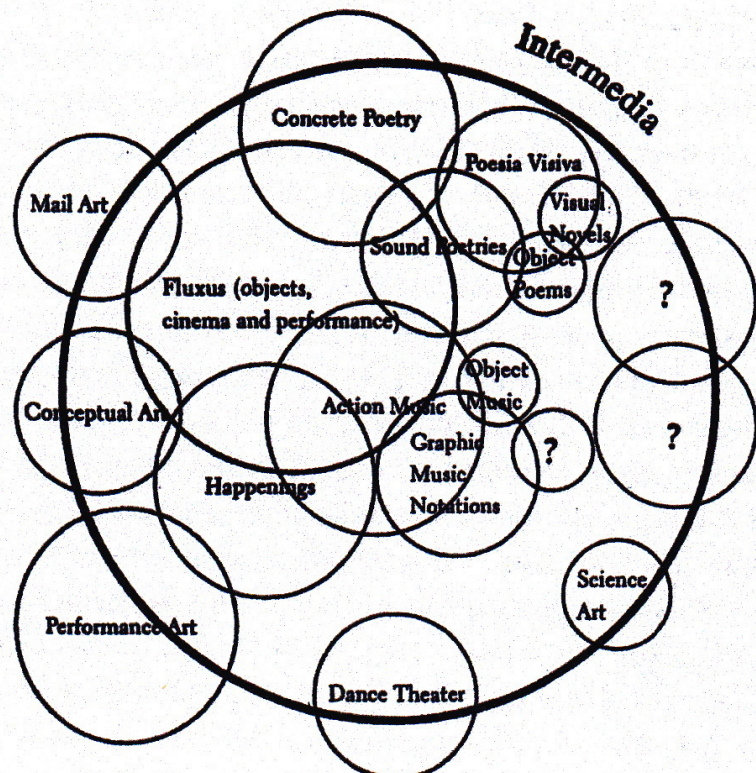


Abb. 14: Intermedia Grafik von Dick Higgins. Aus: Higgins, Hanna.: *Fluxus Experience*, S. 87.

117 Becker/Vostell: *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, S. 247.

118 Higgins, Dick: „Statement on Intermedia.“ In: Armstrong, Elizabeth: *In the spirit of Fluxus*. [on the occasion of a touring exhibition] Minneapolis: 1993, S. 172 f.

119 „Der Begriff der Intermedialität ist in den letzten Jahren zunehmend gebräuchlicher geworden [...]. Er soll der immer offenkundigeren Tatsache, daß Medien nicht für sich alleine bestehen, sondern immer schon in komplexen medialen Konfigurationen stehen und dadurch stets auf andere Medien bezogen sind, Rechnung tragen. Das Wort selbst scheint erstmals 1983 von Hansen-Löve verwendet worden zu sein. Der Begriff ‚Intermedia‘ hingegen hat eine viel längere Geschichte. Er ist mindestens bis 1812 zurückverfolgbar, als Coleridge ihn verwendete und erlebte gerade zur Zeit von Fluxus eine Wiederauferstehung.“ Siehe dazu: Schröter, Jens: *Intermedialität*. http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12 [28.09.11]. „Der Begriff der Intermedialität meint sowohl Medienkombinationen (wie in Wagners Gesamtkunstwerk oder auch in Cage *Untitled Event*) als auch intermediale Bezüge (wie in Lessings *Laokoon* und im *Untitled Event*) als auch Medienwechsel (wie im *Untitled Event*).“ Siehe dazu: Fischer-Lichte, Erika [u.a.]: *Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften*. Unter Mitarbeit von Katrin Wächter. Bielefeld: 2010, S. 27.

120 Vgl. <http://www.fluxus-plus.de/dick-higgins.html> [22.7.2011].

Eine weitere Erklärung liefert Dick Higgins:

„When one sees a Duchamp work, one knows whether it is sculpture or painting or whatever; with a Fluxus work, there is a conceptuel fusion - 'intermedia' is the term I chose for such fusions, picking it up from Samuel Taylor Coleridge, who had used it in 1812. Virtually all Fluxus works are intermedial by their very nature: visual poetry, poetic vision, action music and musical action, happenings and events that are bounded, conceptually, by music, literature and visual art.“¹²¹

Kurz zusammengefasst, bis Maciunas das Kunst Festival in Wiesbaden 1962 organisierte, gab es keine offizielle Gruppierung gegenüber der Öffentlichkeit, die unter dem Namen ‚Fluxus‘ bestand. Dick Higgins beschreibt es wie folgt:

„The point I am getting at here is that in connection with this festival the newspapers and media began to refer to us as die Fluxus Leute ('the Fluxus people'), and so here we were, people from very different backgrounds.“¹²²

Ob Fluxus als eine Gruppierung oder als eine Kunstbewegung gesehen werden kann, bleibt ein offener Diskurs in der Wissenschaft. Zweifellos vertraten die Fluxus-Leute den gemeinsamen Standpunkt, eine alternative Kunst zu leben. „Fluxus is more than a group of people, a type of object, music, performance, or film – Fluxus is also a world of view.“¹²³

2.3.3. Die wichtigsten Fluxus- und Avantgarde-Festivals

Bevor George Maciunas nach Deutschland¹²⁴ ging und eine Anstellung als Grafiker bei der U.S. Air Force bekam, half er 1961 La Monte Young beim Layout seines ‚roten Buches‘, *An Anthology*¹²⁵. Erst im Mai 1963 erschien das Buch *An Anthology*. Diese Publikation besteht aus einer Sammlung von Beiträgen verschiedener KünstlerInnen, die zu den amerikanischen Avantgarde-Künstlern gehörten. In dieser Ansammlung, die hauptsächlich Instruktionen für Performances und Partituren beinhaltet, wurden außerdem einfache poetische Gedichte abgedruckt. Darüber hinaus sind einige

121 Higgins: *Fluxus: Theory and Reception*, S. 222.

122 Friedman: *The Fluxusreader*, S. 220.

123 Smith: *Fluxus: A brief history and other fictions*, S. 36.

124 Fast zur selben Zeit wie in den USA (Anfang der 50er Jahre) bildete sich auch in Deutschland ein kreativer Künstlerkreis. Beispielsweise besuchten La Monte Young und Nam June Paik Musikkurse des Komponisten Karlheinz Stockhausen. Seine Frau Mary Bauermeister, eine Künstlerin, veranstalte in ihrem Kölner Atelier Konzerte und Ausstellungen, die zu ‚Prä-Fluxus Veranstaltungen‘ zählen können. Der ‚Darmstädter Kreis‘ war eine Gruppe von experimentellen Schriftstellern und Regisseuren, die sich ab 1957 am Landestheater von Darmstadt bildete, wo unter anderem Emmett Williams mitwirkte. In Hanna Higgins Worten heißt es dazu: „The experimental Cage, Stockhausen, and Bauermeister milieu was one of shard ideas and work across national boundaries.“ Siehe dazu Higgins, Hanna: *Fluxus Experience*. California [u.a.]: 2002, S. 11.

125 Eine zweite unveränderte Auflage (1970) befindet sich in den Bibliotheken des *Mumok Wien* und des *Lentos Museum Linz*.

Essays zu Musik und ‚Concept Art‘, unter anderem von Henry Flint zu finden. Yoko Ono beteiligte sich mit *Poem No.18*, ein ‚Innpersqs Diagram‘.

2.3.3.1. Musikfest in Wiesbaden

Das erste große Fluxus-Festival (1. bis 23. September 1962) unter dem Titel *Fluxus: Internationale Festspiele neuester Musik* im Wiesbadener Museum dauerte fast ein Monat.¹²⁶

¹²⁶ Zuvor hat Maciunas kleinere Veranstaltungen in Deutschland organisiert oder bei diesen mitgewirkt, wie etwa das *Kleine Sommerfest: Après John Cage* 1962 und in den Kammerspielen von Düsseldorf am 16.6.1962 *Neo-Dada in music*.

FLUXUS*FESTSPIELE NEUESTER MUSIK

IM HÖRSAAL DES STÄDTISCHEN MUSEUMS, WIESBADEN

SAMSTAG 1. SEPT. 1962 14:30 UHR	KONZERT NR.1, KLAVIER KOMPOSITIONEN - U.S.A., K.E.WELIN UND F.RZEWSKI - PIANISTEN. JOHN CAGE: 31'57.9864"/PHILIP CORNER: KLAVIER TATIGKEITEN (FÜR EIN KLAVIER UND VIELE SPIELER) & FLUX & FORM NR. 7 & 14 / TERRY RILEY: KONZERT FÜR 2 PIANISTEN UND TONBAND / T.JENNINGS: KLAVIER STÜCKE / JED CURTIS: KLAVIER STÜCK / GRIFITH ROSE: 2. ENNEAD / DICK HIGGINS: CONSTELLATION NR.1(FÜR 2 KLAVIERE UND 3 RADIOS) / LA MONTE YOUNG: "566" FÜR HENRY FLYNT & KLAVIER STÜCKE FÜR DAVID TUDOR NR.2 / GEORGE BRECHT: FÜNF KLAVIER STÜCKE 1961 UND DREI KLAVIER STÜCKE 1962	
SAMSTAG 1. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.2 KLAVIER KOMPOSITIONEN - JAPAN, K.E.WELIN - PIANIST. TOSHI ICHIYANAGI: MUSIK FÜR KLAVIER NR.1 BIS NR.7 / YORIAKI MATSUDAIRA: INSTRUKTIONEN FÜR KLAVIER / SHINICHI MATSUSHITA: MOSAIKEN / YOKO ONO: EIN STÜCK UM DEN HIMMEL ZU SEHEN / KEIJIRO SATO: CALIGRAPHY / YUJI TAKAHASHI: EKSTASIS / TORU TAKEMITSU: KLAVIER ENTFERNUNG UND ÜBERGANG / YASUNAO TONE: KLAVIER TON MIT TONBAND / GEORGE YNASE: PROJECTION ESEMPLASTIC I, II UND III	
SONNTAG 2. SEPT. 14:30 UHR	KONZERT NR.3, KLAVIER KOMPOSITIONEN - EUROPA, K.E.WELIN - PIANIST. K.H.STOCKHAUSEN: KLAVIERSTÜCK IV / G.LIGETI: TROIS BAGATELLES / G.M.KOENIG: 2 KLAVIER STÜCKE / KONRAD BOEHMER: KLANGSTÜCK & POTENTIAL / JAN MORTHENSON: COURANTE / LARS J.WERLE: GRILLER FÜR PIANIST / MICHAEL VON BIEL: EIN BUCH FÜR DREI / DIETER SCHNEBEL: REACTIONS (KONZERT FÜR EINEN INSTRUMENTALISTEN & PUBLIKUM) & VISIBLE MUSIK FÜR 1 DIRIGENTEN UND 1 INSTRUMENTALISTEN.	
SONNTAG 2. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.4, KLAVIER KOMPOSITIONEN - EUROPA, F.RZEWSKI - PIANIST. JACQUES CALONNE: QUADRANGLES SUIVIS DE FENETRES ET BOUCLES / PAOLO EMILIO CARAPEZZA: 90 CIELO / GIUSEPPE CHIARI: GESTI SUL PIANO / SYLVANO BUSSOTTI: POUR CLAVIER, 5 KLAVIER STÜCKE FÜR DAVID TUDOR & PER TRE (FÜR EIN KLAVIER UND 3 PIANISTEN) / FREDERIC RZEWSKI: STUDIEN & TRÄUME / LUCIER: ACTION MUSIC FOR PIANO BOOK I / MACCHI: TITONE / MARCHETTI: MUSIK	
SAMSTAG 8. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.5, KOMPOSITIONEN FÜR ANDERE INSTRUMENTE UND STIMMEN - U.S.A., GEORGE BRECHT: KARTENSTÜCK FÜR STIMMEN / JOHN CAGE: SOLO FÜR STIMME (2) 1960 / PHILIP CORNER: PASSIONATE EXPANSE OF THE LAW / DICK HIGGINS: CONSTELLATION NR.4 & NR.7 / TERRY JENNINGS: STREICHQUARTETT / PHILIP KRUMM: MUSTER (FÜR STREICHQUARTETT) / JACKSON MAC LOW: BUCHSTABEN FÜR IRIS NUMMERN FÜR DIE STILLE UND DANKE - EINE ZUSAMMENARBEIT FÜR LEUTE / TERRY RILEY: UMSCHLAG 1960 (FÜR STREICHQUARTETT) / EMMETT WILLIAMS: EIN ZWEIFELHAFTES UED IN VIER RICHTUNGEN FÜR 5 STIMMEN / GEORGE BRECHT: STREICHQUARTETT / LA MONTE YOUNG: KOMPOSITION 1960 NR.7 (FÜR STREICHQUARTETT)	
SONNTAG 9. SEPT. 14:30 UHR	KONZERT NR.6, KOMPOSITIONEN FÜR ANDERE INSTRUMENTE UND STIMMEN - JAPAN, TOSHI ICHIYANAGI: STANZEN & PILE / KENJIRO EZAKI: BEWEGLICHE PULSE & DISCRETION / YORITSUNE MATSUDAIRA: EIN STÜCK FÜR SOLO FLÖTE / YASUNAO TONE: ANAGRAMM FÜR STREICHE / YOKO ONO: DER PULS /	
SONNTAG 9. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.7, KOMPOSITIONEN FÜR ANDERE INSTRUMENTE UND STIMMEN - EUROPA, MICHAEL VON BIEL: STREICH MUSIK / GEORGE MACIUNAS: SOLO FÜR STIMME UND MIKROPHON / GRIFITH ROSE: STREICHQUARTETT / FREDERIC RZEWSKI: SOLOLOQUY (FÜR VIOLINE) UND THREE RHAPSODIES FOR SLIDE WHISTLES / BENJAMIN PATTERSON: VARIATIONEN FÜR KONTRABASS /	
FREITAG 14. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.8, KONKRETE MUSIK & HAPPENINGS - U.S.A., JOSEPH BYRD: ZWEI STÜCKE FÜR RICHARD MAXFIELD, 1960 / JOHN CAGE: VARIATIONS / GEORGE BRECHT: KARTENSTÜCK FÜR OBJEKTE, TRÖPFELNDE MUSIK, KERZEN STÜCK FÜR RADIOS & SOLO FÜR EINEN BLÄSER / JED CURTIS: GAVOTTE, ALLEMAND, UND GIGUE / DICK HIGGINS: GEFÄHRLICHE MUSIK NR.2 UND GRAPHIS 82 / JACKSON MAC LOW: EIN STÜCK FÜR SARI DIENES / TERRY RILEY: OHR STÜCK (FÜR PUBLIKUM) /	
SAMSTAG 15. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.9, KONKRETE MUSIK & HAPPENINGS - JAPAN, TOSHI ICHIYANAGI: MUSIK FÜR ELEKRISCHE METRONOM & IBM MUSIK / K. AKIYAMA: EINE GEHEIM METHODE / TAKENHISA KOSUGI: MICRO I & MANODHARMA I / YOKO ONO: ZWEI STÜCKE / YASUNAO TONE: TAGE, NUMMER & UNTERREDUNG / GEORGE YNASE: MUSIQUE CONCRETE UND AOINOUE /	
SONNTAG 16. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.10, KONKRETE MUSIK & HAPPENINGS - INTERNATIONAL, NAM JUNE PAIK: SIMPLE / PIERRE MERCURE: STRUCTURES METALLIQUES NR.3 / NAM JUNE PAIK: HOMMAGE À JOHN CAGE / ETUDE FOR PIANO FORTE UND SONATA QUASI UNA FANTASIA / DIETER SCHNEBEL: SICHTBARE MUSIK FÜR EINEN DIRIGENTEN / MACIUNAS: IN MEMORIAM FÜR ADRIANO OLIVETTI / BENJAMIN PATTERSON: SEPTET AUS "LEMONS" UND OVERTURE (2. DARSTELLUNG) / GEORGE BRECHT: WORD EVENT	
22. SEPT. 14:30 UHR	KONZERT NR.11, TONBAND MUSIK UND FILME - U.S.A., JOHN CAGE: FONTANA MIX, MUSIC FOR THE MARRYING MAIDEN / LA MONTE YOUNG: ZWEI TÖNE / STAN VANDERBEEK: FILMEN / DICK HIGGINS: REQUIEM FOR WAGNER THE CRIMINAL MAYOR	
22. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.12, TONBAND MUSIK - U.S.A., RICHARD MAXFIELD: HUFTEN MUSIK / RADIO MUSIK / DAMPF / PASTORAL SYMPHONY / PERSPECTIVES / NACHT MUSIK	
SONNTAG 23. SEPT. 14:30 UHR	KONZERT NR.13, TONBAND MUSIK UND FILME - JAPAN, KANADA. TOSHI ICHIYANAGI: KAIKI / NOBUTAKA MIZUNO: TONBAND STÜCK / TORU TAKEMITSU: VOCALISM A-I & WASSER MUSIK / YASUNAO TONE: COSTUME UND WARANIN / GEORGE YNASE: AOI-NO-UE / TESHIGAHARA: FILM / YOJI KURI: HUMAN ZOO / OSHIMA: FILM / HANI: FILM / ISTVAN ANHALT: COMPOSITION NR.4 / CIONI CARPI & L. PORTUGAIS: POINT ET CONTREPOINT (FILM) / MAURICE BLACKBURN: JE (FILM) /	
SONNTAG 23. SEPT. 20:00 UHR	KONZERT NR.14, TONBAND MUSIK - FRANKREICH, "LES PREMIERES DECOUVERTES": P.SCHAEFFER: ETUDE AUX CASSEROL P.HENRY: MUSIQUE SANS TITRE / P. ARTHUYS: NATURE MORTE À LA GUITARE / A.HODEIR: JAZZ ET JAZZ / "RECHERCHES RECENTES": L.FERRARI: ETUDE AUX ACCIDENTS & TÊTE ET QUEUE DU DRAGON / F.B. MACHE: PRÉLUDE / E. CANTON: ETUDE / J. HIDALGO: ETUDE / B. PARMEGIANI: ETUDE / F. BAYLE: TREMPAINS & LIGNES ET POINTS / M. PHILIPPOT: AMBIANCE II / P. CARSON: ETUDE / P. SCHAEFFER: SIMULTANÉ CAMEROUNAIS /	
EINTRITTS- KARTEN FÜR JEDES KONZERT FÜR EIN ABONNEMENT (14 KONZERTE) FÜR STUDENTEN	DM 3 DM 20 DM 1.50	EINTRITTSKARTEN SIND AM EINGANG ZU ERHALTEN ODER DURCH: VORVERKAUF AM HAUPTBAHNHOF, WIESBADEN
FLUXUS * EINE INTERNATIONALE ZEITSCHRIFT NEUESTER KUNST, ANTIKUNST, MUSIK, ANTIMUSIK, DICHTUNG, ANTIDICHTUNG, ETC.		

Abb. 15: Veranstaltungsplakat mit genauem zeitlichen Ablauf des Programms im Hörsaal des Städtischen Museums Wiesbaden. Aus: Block: [Fluxus da Capo], S. 32.

Dort wurden insgesamt 14 Konzerte gegeben, wo unter anderem Brecht, Bussotti, Corner, Higgins, Ichianagi, Maciunas, Mac Low, Paik, Maxfield, Petterson und Vostell – direkt oder indirekt – am Festival beteiligt waren.¹²⁷

¹²⁷ Die Arbeiten von Brecht, Mac Low und La Monte Young wurden von Higgins, Knowles, Williams und Maciunas umgesetzt, da die erstgenannten Personen nicht zu dieser Zeit in Europa anwesend waren. Es war durchaus üblich, Aktionen von KollegInnen ohne deren Anwesenheit aufzuführen. (Bsp. Yoko Onos *Der Puls* war auf dem Veranstaltungsprogramm, obwohl sie nicht in Deutschland war.)

Der Hintergedanke war laut Ben Patterson, dieses Musikfest zur Promotion der Künstlerzeitung *Fluxus* zu nutzen. Es war das ambitionierteste aller Fluxus-Festivals.

„Die Basis dieses Kollektivs war die Überzeugung, dass die Arbeit realistisch und konkret sein musste. [...] Es gab nichts als das Rostrum und das Material. Wir waren begeistert von dieser Idee. [...] Was uns am Wiesbadener Festival am besten gefiel, war, dass wir genug Zeit hatten – wir konnten so viele entsetzlich lange Stücke aufführen.“¹²⁸

Die Presse berichtete widerwillig von dieser Veranstaltung, die auch später in anderen Städten¹²⁹ – unter dem Titel ‚Festum Fluxorum‘ – aber in wesentlich kürzeren Zeitfenstern stattfand. Vor zahlreichen und manchmal spärlich besuchten Veranstaltungen veröffentlichte *Die Welt* folgenden Artikel am 24. September 1962:

„Stundenlang wird da Stumpfsinn geübt, der weder einen aggressiven Hintergrund noch eine wirkliche Idee vorweisen kann. Als man sich in die geistigen ‚Höhen‘ eines John Cages verstieg und von ihm ein ‚Stück für eine Stimme‘ mit viel unartikulierte Gejaule fabrizierte, mußte auf Grund der Publikumsreaktion der Interpret selbst lachen. Sofort war das ganze Unternehmen decouvriert: Man spürte deutlich, dass es sich um Scharlatane handelte, die nicht einmal brillant hochstapelten. Wenn sie wenigstens moderne Kunst parodiert hätten, wenn sie wirklich einen heftigen Protest gegen alles, was sich offiziell Kultur nennt, serviert hätten, man wäre bereit gewesen, zuzuhören. So ödete man die wenigen Zuschauer, die des Jux‘ wegen gekommen waren, mit langweiligen Eskapaden des erklärten Nonsens an.“¹³⁰

Dieser Journalist verstand wie so viele nicht, was der Zweck einer solchen Veranstaltung war. Vordergründig war es ein Zusammentreffen von internationalen KünstlerInnen an einem Ort, um sich auszutauschen und Neues auszuprobieren. Um es mit Tomas Schmitt Worten zu sagen: „Geld gab es keins zu verdienen, ruhm gab es keinen zu ernten, die sonstige kunstszenen ignorierte uns.“¹³¹

128 Becker/Vostell: *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, S. 179.

129 In Kopenhagen gab es sechs Konzerte vom 23.11. bis 28.11.1962, in Paris sieben Konzerte vom 3.12. bis 8.12.1962, in Düsseldorf am 2.2. und 3.2.1963, in Wuppertal am 11.3.1963, in Kopenhagen am 1.6.1963, in Amsterdam am 23.6.1963, in Nizza vom 25.7. bis 3.8.1963, vom 27.9. bis 30.9.1963 erneut in Kopenhagen und am 18.12.1963 ein Konzert in Amsterdam.

130 In: Becker/Vostell: *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, S. 272.

131 Zitiert nach: Block: *[Fluxus da Capo]*, S. 97.

Eine der spektakulärsten Aktionen am Wiesbadener Festival war Philip Corners *Piano Activities*. Maciunas, Higgins, Patterson, Knowles, Vostell und Williams haben Corners Partitur, in einer freien Interpretation, über mehrere Tage umgesetzt. Sie zerlegten einen Flügel und versteigerten dessen Teile ans Publikum.¹³²



Abb. 16: *Piano Activities* Foto von Hartmut Rekort, Wiesbaden 1962. Aus: http://www.staatsgalerie.de/archive/sohm_fluxus.php [7.5.2012].

Yoko Ono hielt sich zur selben Zeit in Japan auf. 1964 ging sie gemeinsam mit ihrem zweiten Ehemann Anthony Cox und der Tochter Kyoko nach New York zurück. Ihre Schaffensperiode von 1964 bis 1966 in New York war einerseits verbunden mit Aktivitäten der Fluxusbewegung, andererseits versuchte sie, eigene unabhängige Arbeiten auf die Beine zu stellen. Nicht nur finanzielle Engpässe machten das Eheleben mit Cox schwierig, denn zu diesem Zeitpunkt war Onos Arbeit wichtiger als alles andere. Darum kam auch die Einladung von Gustav Metzger¹³³, der mit John Sharkey¹³⁴ das ‚Destruction in Art Symposium‘ (DIAS) 1966 organisierte, sehr gelegen.

¹³² Vgl. <http://www.medienkunstnetz.de/werke/piano-activities/> [28.11.2011].

¹³³ Gustav Metzger (1926) ist ein deutscher Künstler, Pionier und Aktivist auf verschiedenen Gebieten. Sein Konzept über ‚Autodestruktive Kunst‘ formulierte er im ersten Manifest 1959. Die Lebensdauer eines autodestruktiven Kunstwerks ist begrenzt. Er bevorzugte Säure, Textilabfälle, u.v.a die erhitzt wurden, um psychedelische Farbspiele zu erzeugen. Bei DIAS gab es keinen künstlerischen Beitrag von Metzger. Er gilt als Initiator und als Sekretär von DIAS.

¹³⁴ John J. Sharkey ist ein eher unbekannter irischer Dichter, Schriftsteller und Filmemacher.

„Die Reise war als klarer Bruch mit Cox geplant, aber er bestand darauf, sie zu begleiten, und daher musste auch Kyoko mitkommen.“¹³⁵

2.3.3.2. London *DIAS*

Kristine Stiles, eine US-amerikanische Kunsthistorikerin, die 1987 über *DIAS* promovierte, erklärt die Verbundenheit zwischen den unterschiedlichen KünstlerInnen, die an *DIAS* beteiligt waren, folgendermaßen:

„Obwohl sie unterschiedlichen Nationalitäten, Ethnien und unterschiedlichem Geschlecht angehörten, waren sie dadurch verbunden, dass sie Destruktion als eine Form des Widerstandes gegen psychische, soziale und politische Gewalt einsetzten; sie bedienten sich der Zerstörung als Prinzip organischen Lebens, und sie beschäftigten sich mit den der Wechselbeziehung und gegenseitigen Verbindung von Zerstörung und Schöpfung innewohnenden Prozessen und Strukturen. Obwohl sie sich mit Destruktion in der Kunst beschäftigten, betrieben sie keine Zerstörung der Kunst.“¹³⁶

DIAS war eine einmalige Zusammenkunft für KünstlerInnen, die vor allem eine Plattform für diverse Ausstellungen und Aktionen bot. Am eigentlichen Symposium (9. bis 11. September 1966) wurden zahlreiche Texte, die zuvor an *DIAS* geschickt wurden, verlesen.

¹³⁵ Norman: *John Lennon*, S. 594.

¹³⁶ Stiles, Kristine: „Die Geschichte des Destruction in Art Symposium und der ‚DIAS-Affekt‘.“ In: Breitwieser, Sabine (Hrsg.) *Metzger Gustav. Geschichte Geschichte*. (Ausst. 11. Mai 2005 bis 28. August 2005, Generali Foundation Wien) Wien: 2005, S.40-67, hier: S. 41.



**DESTRUCTION IN ART
SYMPOSIUM
SEPT 9TH & 10TH
AFRICA CENTRE**

SUNDAY 11TH 10AM-10PM (PUBLIC DAY) ADMISSION FEE 10s

DETAILS & INFORMATION FROM:

THE SECRETARY, BM/DIAS, LONDON WC1

(DOCUMENTATION EXHIBITION, BETTER BOOKS, SEPT-OCT
11AM-8PM)

Abb. 17: . Veranstaltungsplakat für das Afrika Zentrum am 9. und 10. September 1966 in London. Aus: Stiles: *Die Geschichte des Destruction in Art Symposium und der ‚DIAS-Affekt‘*, S. 135.

Eine internationale Plattform war *DIAS* auch für die Wiener Aktionisten¹³⁷. Dort begriffen die Wiener Aktionisten erstmals, dass ihre Arbeit in einem größeren internationalen Kontext stand.¹³⁸ Andrea Zell vermutet in ihrer Studie *Valie Export. Inszenierung von Schmerz: Selbstverletzung in den frühen Aktionen* im Jahr 2000, dass Yoko Onos *Cut Piece* für Valie Export als Inspirationsquelle für ihre Performance *Kausalgie*¹³⁹ diene. Valie Exports Künstlerfreunde, die bei *DIAS* anwesend waren, haben Export von *Cut Piece* berichtet.¹⁴⁰ Beide Künstlerinnen haben mit demselben Motiv gearbeitet, dieses jedoch in unterschiedlicher Form umgesetzt (Siehe dazu die Performanceanalyse von *Cut Piece* im 6. Kapitel).

Erstaunlicherweise, obwohl sehr wenige ‚Künstlerfrauen‘¹⁴¹ an *DIAS* teilnahmen, durfte Yoko Ono an mehreren Tagen eine Performance zeigen (siehe dazu das Veranstaltungsprogramm von *DIAS* Abb. 18a und 18b).

137 Teilnehmer aus Österreich: Brus, Mühl, Nitsch, Kren und Weibel. Schwarzkogler blieb zuhause. Die Reisekosten wurden vom österreichischen Staat finanziert.

138 Vgl. Stiles: *Die Geschichte des Destruction in Art Symposium und der ‚DIAS-Affekt‘*, S. 49 f.

139 Valie Export führte *Kausalgie* in der Galerie *Maerz* in Linz am 24.1.1973 auf (im selben Jahr, auch beim ‚steirischen herbst‘). *Kausalgie* besteht aus vier Teilen, wo Valie Export im zweiten Teil Eva Fritschs Kleider vom Leib schneidet (Abb. 30).

140 Vgl. Zell, Andrea: *Valie Export. Inszenierung von Schmerz*, S. 150.

141 Metzger versuchte, Carolee Schneemann einzuladen, jedoch konnte sie keine finanzielle Unterstützung dafür auftreiben. Aktive Teilnehmerinnen waren daher nur Yoko Ono, Barbara Gladstone (US-amerikanische Galeristin und Kunsthändlerin), die Komponistin Anna Lockwood und die Sängerin u. Komponistin Susan Cahn. Vgl. Stiles: *Die Geschichte des Destruction in Art Symposium und der ‚DIAS-Affekt‘*, S. 51.

SUMMARY OF EVENTS

August 31	Morning Press Conference, St Bride Institute – followed by 'Chair Destruction' by Ralph Ortiz
September 1	Afternoon Press Conference at Richard Demarco Gallery, Edinburgh by John J Sharkey and Ivor Davies – followed by Explosive Art Demonstration by Ivor Davies at Drill Hall, Edinburgh
September 1	Mark Boyle: 'Presentation' – Jeannetta Cochrane Theatre
September 2	'Meditation on Violence' – films presented by Bob Cobbing – Better Books
September 3	'DIAS at Speakers' Corner', Hyde Park. Ernst Fleischmann, Gustav Metzger, Ralph Ortiz
September 4	'DIAS visits 'The Liquidators'. Warner Cinema, Leicester Square
September 5	'An Evening with Ralph Ortiz – Better Books
September 6	'Filmed Destruction'. Presented by Harvey Matusow. Better Books
September 6	Jean Toche 'Typewriter Destruction'. Better Books
September 8	Morning Press Conference – St Bride Institute Robin Page – 'KROW I'. Better Books Afternoon Press View at Battersea Park 'Pneumatic Environment' by Biff Stevens and team from Sheffield University. This structure was on view for the remainder of the month.
September 9	Symposium – Africa Centre
September 10	" " "
September 11	" " "
September 12	Afternoon events at London Free School Playground Al Hansen 'Event with Motor-Cycle' Werner Schreib 'Pyrogravure' Robin Page 'Event' Jean J Lebel 'Distorted Postcards-French-Op' John Latham 'Skoob with Powder' Pro-Diaz: Painting with Explosives
September 12	Concert at Conway Hall AMM Group 'Sounds in the Dark' Henri Chopin : Tape Presentation Action Music by Gunter Brus and Otto Muhl 'Breath Exercises' Yoko Ono 'Whisper Piece' Ralph Ortiz 'Paper Bag Event' Al Hansen 'Paper Happening' After the concert Werner Schreib performed his 'Rouge et Noir' outside the hall.
September 13	Afternoon events at London Free School Playground Ivor Davies: Explosions in House Robin Page: Event John Latham: 'Flying Skoob' Yoko Ono: 'Shadow Piece' Pro-Diaz: Painting with Explosives
September 13	Gunter Brus and Otto Muhl present Direct Art 'Ten Rounds for Cassius Clay'. St Bride Institute.
September 14	Wolf Vostell: 'Rebellion Plus Minus Decomposition'- Action-Lecture Institute of Contemporary Arts.
September 15	Afternoon Concert at Africa Centre ZAJ Group – Presented and performed by Juan Hidalgo. Works included 'William Tell' by Tomas Marco, 'Mandala' by Walter Marchetti, 'Money' and 'Music for Five Dogs and 6 Male Performers' by Juan Hidalgo Followed by 'Shadow Piece' by Yoko Ono

Abb. 18a: Sommer Veranstaltungsprogramm vom 31.8 bis 30.9.1966 in London. Aus: Stiles: *Die Geschichte des Destruction in Art Symposium und der 'DIAS-Affekt'*, S. 142 f.

September 15	Africa Centre Kurt Kren: 13 Films Simultaneous Happening of the Vienna Group with the participation of Al Hansen Gunter Brus: 'Self-Destruction' Al Hansen 'Event' Hermann Nitsch: Film Projections Peter Weibel: Action-Lecture 'Proposals on Non-Affirmative Art' Otto Muhl: 'Lecture Destruction'
September 16	Afternoon Event at London Free School Playground Lollypop Group - Rose and Ener Donagh, Harry Franklin, John Sexton: Destruction of Giant Lollypop Pete Davey: Destruction of 'Live Body'.
September 16	Hermann Nitsch: Action : OM Theatre (<u>5th Abreaktionsspiel</u>) St Bride Institute
September 16	John Calder 'On Censorship' Better Books
September 17	Al Hansen: 'Coin Piece' performed in Biff Stevens' 'Pneumatic Environment'
September 20	Discussion on DIAS at Institute of Contemporary Arts: Jasia Reichardt, Ivor Davies, Al Hansen, Gustav Metzger, Ralph Ortiz. Chair: John J Sharkey
September 21	Jeff Nuttall and young people: Discuss Violence - Better Books
September 22	Ralph Ortiz: 'Self-Destruction'. Mercury Theatre
September 23	Evening Events at London Free School Playground John Gilson and team: 'Destruction in Space' Al Hansen: Happening with children
September 23	John Latham: 'Film'. Mercury Theatre
September 28	'Evening with Yoko Ono'. Assisted by Anthony Cox. Africa Centre
September 29	'Evening with Yoko Ono'. Assisted by Anthony Cox. Africa Centre. Works included: Line Piece, Bag Piece, Cut Piece, Strip-Tease for Three, Wall Piece, Dawn Piece.
September 30	DIAS - Final Event. Mercury Theatre Destructive Art Group of Buenos Aires, 1966. Tape ' Ideas for Destruction Applied to Music and Poetry'. Artists: Kenneth Kemble, Antonio Segui, Graciela Martinez, Ruben Santantonin, Maggie Bottazzi, Jorge Lopez Anaya, Silvia Torras, Jorge Bottazzi, Veronica Williams, Irene Sabbiane. Ray Stackman: Self-Destructive Object Gianni Emilio Simonetti: 'Ready-Game-Bum' Ralph Ortiz: Event-Film Mark Boyle: Projections Ivor Davies: 'Silent Explosion' Yoko Ono: Disappearing Piece Barry Flanagan: Sand Sculpture John Latham: 'Film' Anthony Cox: 'Sword Piece' Carl Fernbach-Flarsheim: Tape. 'Pages from an Instruction Manual' Garry A Jones: 'A Reflection on Destruction', 'Expansion/Contraction', 'Escalation, A Portrait of Mass Hysteria'

Abb. 18b: Sommer Veranstaltungsprogramm vom 31.8 bis 30.9.1966 in London. Aus: Stiles: *Die Geschichte des Destruction in Art Symposium und der ‚DIAS-Affekt‘*, S. 142 f.

Am 28. und 29. September 1966 gab sie Solo-Veranstaltungen mit dem Titel *Evening with Yoko Ono*, wo sie auch *Cut Piece* vorführte.

An einem dieser beiden Tage muss sie bei *Cut Piece* nach folgender Beschreibung eine Gruppe von Männern in Angst und Schrecken versetzt worden sein:

„In London sind sie dabei geradezu über mich hergefallen. 20 Typen kamen auf die Bühne und zogen mich aus. Als ich später in Paris [2003] auftrat, war ich auf das Schlimmste vorbereitet. Doch dort waren sie sehr feinfühlig und ließen mit meinem BH den Vorhang fallen. In New York wollte mein Vater mich zur Rückkehr nach Japan bewegen: ‚Wie ich höre, bist du jetzt eine Striptease-Tänzerin.‘ Der Heimflug war schon gebucht, und ich dachte mir: ‚Na großartig, ich fliege nach Japan und darf nie wieder zurück.‘ Die Welt war damals sehr konservativ.“¹⁴²

Für Gustav Metzger bildete Yoko Ono „einen Gegenpol zum ungestümen Machismo der männlichen Teilnehmer“.¹⁴³ Im Interview erklärt Stiles weiter: „Die Teilnahme Onos war für Metzger von zentraler Bedeutung, da sie die Zerstörung mit zwischenmenschlichen, meist intimen Beziehungen verband.“¹⁴⁴ Außerdem erinnerte sich Metzger an Onos Performances:

„Wir verlangten eine Menge Eintritt dafür, [...] weil wir dachten, es würde viel Interesse geben, und wir brauchten das Geld. Ich glaube nicht, dass wir Yoko etwas bezahlt haben, vielleicht gaben wir ihr 30 Prozent oder so. Sie war verzweifelt. Sie brauchte Geld. Es war teuer, ihre Show aufzuführen. Auch Nitsch war teuer.“¹⁴⁵

Mit der Teilnahme am *DIAS* Festival machte sich Yoko Ono in der Londoner ‚Undergroundscene‘ einen Namen. Daraufhin wurde sie nicht nur von den Medien wahrgenommen, sondern erhielt auch weitere Verträge mit Galerien. Unter anderem bei John Dunbar¹⁴⁶ in der *Indica-Galerie*, wo sie 1966 auf John Lennon traf. Das Zusammentreffen dieser beiden Künstler wird im 5. Kapitel beschrieben.

142 Kohler, Michael: „Yoko Ono. In London fielen sie über mich her.“ Interview am 10.9.2008. In: *Art. Das Kunstmagazin*. http://www.art-magazin.de/kunst/10221/yoko_ono_interview [22.4.2012].

143 Stiles: *Die Geschichte des Destruction in Art Symposium und der ‚DIAS-Affekt‘*, S. 51. (Stiles interviewte Metzger am 13.5. bis 17.5.1982 in Frankfurt am Main.)

144 Ebd.

145 Stiles: *Die Geschichte des Destruction in Art Symposium und der ‚DIAS-Affekt‘*, S. 51.

146 John Dunbar (1943) hat mit Barry Miles 1965 die *Indica-Galerie* gegründet. Er gilt als Vermittler zwischen Kunst- und Musikszene.

3. Zum Begriff ‚Performancekunst‘

Der Begriff ‚Performance‘¹⁴⁷, aus dem Angelsächsischen stammend, bedeutet laut deutschen Fremdwörterbuchs *Duden*:

1. Dem Happening ähnliche, meist von einem einzelnen Künstler dargebotene künstlerische Aktion.
2. Innerhalb des Bankwesens; prozentualer Wertzuwachs des Vermögens einer Investmentgesellschaft oder auch eines einzelnen Wertpapiers.
3. Im Bereich der EDV; Leistungsniveau, -stärke eines Rechners.¹⁴⁸

Vergleicht man diese Erklärungen mit dem englischen Oxford Dictionary, wird ‚Performance‘ dort vielfältiger verwendet:

1. The act of performing a play, concert or some other form of entertainment.
2. The way a person performs in a play, concert, etc.
3. How well or badly you do something; how well or badly something works.
4. The act or process of performing a task, an action, etc.
5. An act that involves a lot of effort or trouble, sometimes when it is not necessary.¹⁴⁹

Auch im Bereich der Theaterwissenschaft wird laut Andreas Kotte der Begriff, ‚Performance‘ unterschiedlich verwendet:

1. Konkret für Performancekunst
2. Alternativbegriff für Theater
3. Als Begriff für kulturwissenschaftliche und ethnologische Konzepte und Theorien.¹⁵⁰

Der amerikanische Theaterwissenschaftler Richard Schechner¹⁵¹ begann 1966 in seinem Aufsatz *Approaches to theory and criticism* mit der Auseinandersetzung mit ‚Performance Theorie‘. Performance „steht weniger für neue Erscheinungen als für eine neue Betrachtung bekannter Phänomene.“¹⁵² Bei ‚Performances‘ (und dem Postdramatischen Theater) geht es nicht primär um die Vermittlung von dramatischen Handlungen, wie es bei Theateraufführungen oft der Fall ist.

¹⁴⁷ Die Wissenschaft hat sich noch nicht auf eine allgemeingültige Definition von ‚Performance‘ festlegen können.

¹⁴⁸ Vgl. Dudenredaktion (Hrsg.): *Duden. Das Fremdwörterbuch*. Mannheim, [u.a.]: 2007², S. 780.

¹⁴⁹ Vgl. Wehmeier, Sally; Michael Ashby: *Oxford Advances. Learner's Dictionary of Current English*. Oxford: 2000⁶, S. 939.

¹⁵⁰ Vgl. Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln, [u.a.]: 2005, S. 145 f.

¹⁵¹ Richard Schechner (1934) ist Professor im Bereich der ‚Performance Studies‘ an der *Tisch School of Arts* in New York. Daneben ist er Autor bei *The Drama Review* und gründete Ende der 60er Jahren die *Performance Group*. Diese Truppe verfolgte die Aufhebung der Grenzen zwischen Bühne und Zuschauer.

¹⁵² Kotte: *Theaterwissenschaft*, S. 149.

3.1. Performance Studies

Was sind ‚Performance Studies‘ und was (sind) ihre Anliegen?

Nachdem Richard Schechner die Entwicklung der Avantgarde-Kunst in den 60er Jahren beobachtete, nützte er den Terminus ‚Performance Theorie‘, um seine Ideen festzuhalten. Nach einigen Essays, die veröffentlicht wurden, begann im Sommersemester 1979 die erste Vorlesung über ‚Performance Theorie‘ an der *New York University School of Arts*. Eine kurze Beschreibung des Inhalts der ersten Vorlesung lautet wie folgt:

„Leading American and world figures in the performing arts and the social science will discuss the relationship between social anthropology, psychology, semiotics, and the performing arts. The course examines theater and dance in Western and non-Western cultures, ranging from the avant-garde to traditional, ritual, and popular forms.“¹⁵³

Nennenswert sind dabei zahlreiche bekannte Personen, unter anderem Jerzy Grotowski, Victor Turner, Erving Goffman und Allan Kaprow, die sich im Laufe der Jahre an den Kursen beteiligt haben. 1981 übernahm Barbara Krishenblatt-Gimblett den Vorsitz für ‚Performance Studies‘, den sie zwölf Jahre innehatte. Peggy Phelan begann 1985 als wissenschaftliche Assistentin und übernahm nach ihrer Promotion 1994 den Vorsitz. Durch Marcia Siegel, Peggy Phelan und Michael Taussig kamen neue Inputs zustande.

„Siegel developed and led work in dance, emphasized movement analysis, critical writing and dance history. Taussig taught such things as ‚Shamanism and Tragedy‘, ‚The Body in Shock‘, ‚The Magic of the State‘ and ‚Commodity Fetishism and Montage‘. His teaching style was also important. Rembling and digressing, he interrogates more than transferred information. Phelan plunged into courses in feminism and Lacanian psychoanalysis, autobiography and sexuality on stage.“¹⁵⁴

Dennoch blieben, wie Schechner behauptet, zunächst die Fragen offen:

„[...] is Performance Studies ‚performative‘ rather than ‚actually performance‘, what is the place of Theatre Studies within Performance Studies, what separates Performance Studies from Cultural Studies?“¹⁵⁵

‚Cultural Performance‘ war für Schechner wichtig, um die Theaterwissenschaft auf andere Geltungsbereiche auszudehnen. Parallel zur Performancekunst in den 60er und 70er Jahren wurde im Theater mit performativen Mitteln die Theaterkunst aufgehoben. Diese Entwicklung führte schließlich zu Hans-Thies Lehmanns späterer Theoriebildung, der den Begriff ‚Postdramatisches Theater‘¹⁵⁶ 1999 einführte. Er

153 Zitiert nach: Schechner, Richard: „What Is ‚Performance Studies‘ Anyway?“ S. 1-11, hier: S. 2. In: Berghaus, Günter [Hrsg.]: *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*. Papers Presented at the Colston Symposium, Bristol, 21-23 March 1997. Tübingen: 2001.

154 Ebd., S. 3.

155 Schechner: *What Is ‚Performance Studies‘ Anyway?*, S. 5.

156 Das Postdramatische Theater ist nicht unumstritten. Einerseits gibt es keine klare Abgrenzung zur

behauptet, dass der Schauspieler des postdramatischen Theaters häufig kein Darsteller einer Rolle mehr sein kann, sondern eigentlich ein ‚Performer‘ ist.¹⁵⁷

3.2. Performance, Performativität und Performanceanalyse

Andreas Kotte erklärt, daß ‚Cultural Performance‘¹⁵⁸ (nach Milton Singer) und im speziellen ‚Performance Studies‘ unabhängig von der Theaterwissenschaft in den USA erforscht wurden. „Meist werden Performance-Konzepte im Sinne von Darstellen, Machen, Aufführen, Ausstellen, Herstellen eines Ereignisses vor allem auf Vorgänge angewandt, die eine kulturelle Bedeutung oder einen kulturellen Bezug besitzen.“¹⁵⁹

Im deutschsprachigen Raum kam es von Seiten der Theaterwissenschaft und im Besonderen von Erika Fischer-Lichte zur einer Vereinigung von Theater- und Performance Kunst unter dem Begriff ‚Performativität‘. Unter dieser Neuprägung wurden mit Hilfe von ‚performative turns‘ Defizite ausgeglichen, um das bisherige Material der Forschung unter einem neuen Leitbegriff zu ordnen.¹⁶⁰ Nach John L. Austin¹⁶¹, der den ‚performative turn‘ mit seiner Sprachakttheorie zusätzlich auslöste, können demnach alle Äußerungen immer auch als Inszenierung, das heißt als Performance, betrachtet werden.¹⁶² Untersucht werden bei ‚performative turns‘ die kulturellen Veränderungsprozesse innerhalb einer Gesellschaft.

Außerdem bleibt es weiterhin schwierig, genaue Abgrenzungen von Theater- und Performancekunst zu vollziehen.¹⁶³ Es wäre auch nicht sinnvoll, da diese

Performancekunst, andererseits bezeichnet das Postdramatische Theater keine neue Form des Theaters, sondern ist eine seit den 1960er Jahren entwickelte Neo-Avantgarde des Theaters der 1920er Jahre. Vgl. Brauneck/Schneilin: *Theaterlexikon 1*, S. 795-799, hier: S. 796. Bei Hans-Thies Lehmann ging es nicht um den Überschneidungsbereich von Theater und Performance Art. Performance Art gehört seines Erachtens zum Diskurs des Postdramatischen Theaters. Siehe dazu das Kapitel ‚Performance‘. In: Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: 2005³, S. 241-260.

157 Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 242.

158 ‚Cultural Performance‘ sind nach dem amerikanischen Ethnologen Milton Singer: Hochzeiten, Tempelzeremonien, Vorträge, Theaterstücke, Tanzaufführungen, Musicals, Konzerte, etc. Siehe dazu die Einleitung von Singer, Milton B.: *Traditional India. structure and change*. Philadelphia: 1959, S. Xiii.

159 Kotte: *Theaterwissenschaft*, S. 149.

160 Vgl. ebd., S. 151 f.

161 John Langshaw Austin (1911-1960) war ein englischer Philosoph. In seiner Vorlesung 1955 mit dem Titel ‚How to do things with Words‘ an der Harvard Universität, führte er den Begriff ‚performativ‘ in die Sprachphilosophie ein. Performative Äußerungen leitete er von dem englischen Verb ‚to perform‘ ab. Eine Anmerkung von Fischer-Lichte: „Die Prägung des Begriffs fällt also ungefähr in dieselbe Zeit, in der ich die performative Wende in den Künsten lokalisiert habe.“ Siehe dazu: Fischer-Lichte: *Die Ästhetik des Performativen*, S. 31.

162 Vgl. Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: 2006, S.107. (Für diese Arbeit wurde die erste Auflage verwendet, mittlerweile ist die 4. Auflage 2010 erhältlich.)

163 Bohle und König erklären Performancekunst wie folgt: „[...] Es handelt sich nicht mehr um eine Aufführung von etwas, sondern um Aufführungen in ihrer extremsten, reinsten Form (performance art), bei denen das Flüchtige und Einmalige fokussiert wird. Bohle, Ulrike und Ekkehard König: „Zum Begriff des Performativen in der Sprachwissenschaft.“ In: Fischer-Lichte, Erika; Gunter Gebauer: *Theorien des Performativen*. Berlin: 2001, S. 13-33, hier: S. 23.

ineinandergreifen und einander bereichern. Fischer-Lichte bemerkt dazu: „Konstitutive Merkmale der einen Gattung lassen sich ebenso in allen anderen Gattungen nachweisen.“¹⁶⁴ „In der Performancekunst wird also mit jenen Merkmalen gearbeitet, die auch Theateraufführungen kennzeichnen. Dennoch hat sich die Bewegung [Performance Art] an ihrem Anfang ausdrücklich vom Theater abgegrenzt.“¹⁶⁵ Schlussendlich kam es, in einer jahrelangen wechselseitigen Annäherung von Theater und Performance Art, zum ‚Postdramatischen Theater‘.

„Seit der performativen Wende in den sechziger Jahren haben Theater, Aktions- und Performance Kunst eine Fülle von Verfahren entwickelt, welche die Aufmerksamkeit gezielt auf die performative Hervorbringung von Materialität in der Aufführung lenken [...]. Dies gilt für die Körperlichkeit der Aufführung ebenso wie für ihre Räumlichkeit und Lautlichkeit“¹⁶⁶,

erklärt Fischer-Lichte.

Sie setzt den Fokus auf die ‚Hervorbringung von Körperlichkeit‘ in der Aufführung, denn in der Spannung, der spezifischen Verwendung und Wahrnehmung im Prozess der Aufführung, entsteht die ‚Materialität‘. Im 4. Kapitel *Zur performativen Hervorbringung von Materialität* verweist Fischer-Lichte auf diese neuen Verfahren und die Wiedereinführung des Begriffs der ‚Verkörperung‘ durch die Theater- und Performancekunst der sechziger Jahre, allerdings in einer neuen und radikaleren Definition. Besonders hervorzuheben sind die Verfahren, die dabei in unterschiedlichen Aufführungen eingesetzt werden.¹⁶⁷

1. Umkehrung des Verhältnisses von Darsteller und Rolle
2. Hervorhebung und Ausstellung des individuellen Darsteller(körper)s
3. Betonung von Verletzlichkeit, Gebrechlichkeit, Unzulänglichkeit des (Darsteller)Körpers
4. Cross-Casting¹⁶⁸ (wobei mehrere Verfahren miteinander kombiniert werden)

Bei Yoko Onos Performance *Cut Piece* wurde sowohl der Körper hervorgehoben und ausgestellt, als auch die Verletzlichkeit der Performerin betont. Somit hat Yoko Ono in ihrer Performance *Cut Piece* ein ‚Cross-Casting‘-Verfahren verwendet. Der radikale, neudefinierte Begriff der ‚Verkörperung‘ betont,

„dass das leibliche In-der-Welt-Sein des Menschen überhaupt erst die Bedingungen der Möglichkeit dafür darstellt, dass der Körper als Objekt, Thema, Quelle von

164 Fischer-Lichte, Erika; Jens Roselt: „Attraktion des Augenblicks-Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe.“ In: Fischer-Lichte, Erika; Gunter Gebauer: *Theorien des Performativen*. Berlin: 2001, S. 237-253, hier: S. 247.

165 Roselt: *Phänomenologie des Theaters*, S. 35.

166 Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, S. 128.

167 Vgl. ebd., S.128-139.

168 Vgl. ebd., 139.

Symbolbildungen, Material für Zeichenbildungen, Produkt kultureller Einschreibungen u.a. fungieren und begriffen werden kann.“¹⁶⁹

Der Begriff der ‚Verkörperung‘ ist für eine

„Ästhetik des Performativen zentral: Denn bei den performativen Akten, mit denen in Aufführungen Körperlichkeit hervorgebracht wird, handelt es sich stets um Prozesse der Verkörperung im Sinne dieses Konzeptes, und zwar ganz gleich, ob mit ihnen zugleich auch eine fiktive Figur hervorgebracht wird [...] – oder nicht – wie häufig in der Aktions- und Performance-Kunst.“¹⁷⁰

Medien wurden nicht nur als kreatives Werkzeug in Performances genutzt, sondern dienten auch der Vermarktung von Kunst bzw. der Dokumentation. „Die Aufführungen der sechziger und siebziger Jahre sind als Reaktion auf die zunehmende Medialisierung der Kultur entstanden.“¹⁷¹ Zwar besagt Peggy Phelans These:

„Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of it’s own ontology.“¹⁷²

Daher sei nur ‚Live‘-Performance eine authentische Kunst und medialisierte Performance dagegen eine kommerzielle. Weil ‚Live‘-Performances nicht beliebig reproduzierbar und nicht für jeden zugänglich sind, erhalten sie einen höheren Zuspruch als medialisierte Performances.¹⁷³ Medialisierte Performances sind aber wichtige Quellen, um Performances im Nachhinein analysieren zu können. „The document of a performance then is only a spur to memory, an encouragement of memory to become present.“¹⁷⁴

Auch Fischer-Lichte widerspricht Peggy Phelans These, weil erst durch das dokumentarische Material einer Aufführung die Flüchtigkeit mit Hilfe von Video, Film, Fotografie einzufangen ist. Eben diese Transformation in andere Medien schafft die Möglichkeit, eine Performance zu analysieren, und seien es lediglich Notizen und Erinnerungsprotokolle, wie Fischer-Lichte sie für ihre Untersuchungen verwendet.¹⁷⁵

Philip Ursprung empfindet beispielsweise die fotografische Dokumentation (bei Allan Kaprow) nicht als Nachteil, sondern als Vorteil „weil sie [...] auf der Ebene der

169 Ebd., S. 153.

170 Ebd., S. 154.

171 Ebd., S. 118.

172 Phelan, Peggy: *Unmarked: the politics of performance*. London, [u.a.]: 2004, S. 146. Eine Gegenposition zu Phelan entstand schon fünf Jahre früher von Auslander, Philip: *Liveness – Performance in a mediated culture*. London, [u.a.]: 1999.

173 Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 116 f.

174 Phelan: *Unmarked: the politics of performance*, S. 146.

175 Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 127 f.

Narration [existiert]“.¹⁷⁶ Dem Nachahmer bleibt die Möglichkeit offen, sich selbst in die Rolle des Künstlers zu begeben, wie Yoko Ono es mehrmals in ihren Instruktionen fordert.

Die Schweizer Literaturtheoretikerin Alexandra Könz definiert die zeitgenössische Performancekunst wie folgt:

„[Performancekunst ist] eine performative Autoren-Kunst, bei der die individuellen Identitäten, Körper- und Stimmlichkeit sowie reale Erfahrungen und Erinnerungen der PerformancekünstlerInnen als zentrales Ausdrucksmittel eingesetzt werden. Es können sämtliche Ausdruckstechniken und Medien verwendet werden, die dem Anliegen und Ziel der PerformancekünstlerInnen dienen.“¹⁷⁷

Man könnte auch der Einteilung nach RoseLee Goldberg folgen, die Performance (Live Art) in mehrere Kategorien unterteilt. Hierbei wäre anzumerken, dass Yoko Onos *Cut Piece* unter dem 3. Kapitel ‚The Body‘ zu finden ist.

1. Performance, politics, real life
2. Theater, music, opera
3. The body: ritual, living sculpture, performed photography
4. Identities: feminism, multiculturalism, sexuality
5. Dance
6. Video, rock’n’roll, the spoken word.¹⁷⁸

Nicht zu Unrecht ordnet Goldberg *Cut Piece* dieser Kategorie zu. Der Körper von Yoko Ono steht im Mittelpunkt dieser Performance. Obwohl ihr Körper als Material in der Performance genutzt wird, ist es nicht ein Material wie jedes andere Material, „beliebig bearbeitbar und formbar, sondern ein lebendiger Organismus, der sich beständig im Werden befindet, im Prozeß einer permanenten Transformation.“¹⁷⁹ Weiter erklärt Fischer-Lichte: „Der Schauspieler/Performer transformiert seinen Leib nicht in ein Werk, sondern vollzieht vielmehr Prozesse der Verkörperung. In diesem Prozess wird der Leib ein anderer. Er transformiert sich, schafft sich neu und ereignet sich.“¹⁸⁰

176 Ursprung, Philip: „'Experimentelle Kunst ist niemals tragisch': Kunst und Leben seit den 1960er Jahren.“ In: Fischer-Lichte: *Ausweitung der Kunstzone*. Bielefeld: 2010, S. 91-109, hier: S. 98.

177 Könz, Alexandra: *Mimetisches Erzählen in zeitgenössischer Schweizer Performancekunst. Eine erzähltheoretische Analyse ausgewählter Performances von Andrea Saemann, Muda Mathis & Sus Zwick, Yan Duyvendak*. Wien: Univ., Diss., 2011, S. 21.

178 Siehe dazu das Inhaltsverzeichnis von Goldberg, RoseLee: *Performance. Live art since the 60s*. London: 2004².

179 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 158.

180 Ebd.

Auffallend oft haben KünstlerInnen seit den 60er Jahren ihren Körper als Material genutzt. Je radikaler sich KünstlerInnen gegen traditionelle Rollenklischees wandten, desto feministischer wirkte ihre Kunst. Keine Fiktion, die Echtheit, die Wirklichkeit wurde in Form von Nacktheit, Freizügigkeit, Selbstverstümmelung, Schmerz und Leid dargestellt. Könnte das als eine Form der Befreiung von Zwängen gedeutet werden? Warum wurde der Körper als Medium genutzt? Hat die gesellschaftliche und kulturelle Sozialisation ihre Spuren im Körper hinterlassen?¹⁸¹ Oder verflüchtigt sich der Körper zunehmend in eine mediale Abbildung? Diese Fragen sollen in folgenden Kapiteln mit einfließen.

4. Yoko Ono und die Zweite Frauenbewegung

Der deutsche Kunsttheoretiker Dietmar Rübel, erklärt in seiner *Materialästhetik* unter Punkt neun ‚Material und Geschlecht‘: „Im abendländischen Denken wurden Material und Form bzw. Materie und Form schon immer geschlechtspezifisch imagiert.“¹⁸² Seit der Antike gilt das Material als ‚passiv‘ ‚weiblich‘, was durch das ‚Aktive‘ ‚Männliche‘, die Idee, „auf- oder eingeprägt werde.“¹⁸³ Der männliche Schöpfer wandelt das weibliche Material um. Das Männliche galt als allgemein Menschliches und das Weibliche diente zur Ergänzung der männlichen Schöpfung. Daher „waren [...] Frauen über Jahrhunderte hinweg von Kunstproduktion weitgehend ausgeschlossen; ihnen wurde somit keine geistige Schöpfung, sondern lediglich reproduktive Arbeit zugestanden.“¹⁸⁴

Erst durch die feministische Bewegung in den sechziger Jahren konnten sich Künstlerinnen durch öffentlichkeitswirksame Aktionen eine Position erobern.¹⁸⁵ Auch innerhalb der Kunstgeschichte begann während dieser Zeit die genaue Betrachtung von künstlerischen Werken weiblicher Meister und deren Arbeitsbedingungen.

181 Vgl. Meyer, Petra M.: „Performance im medialen Wandel. Einleitender Problemaufriss.“ In: Meyer, Petra M. (Hrsg.): *Performance im medialen Wandel*. München: 2006, S. 35-75, hier: S. 45.

182 Rübel, Dietmar; [u.a.] (Hrsg.): *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*. Berlin: 2005, S. 299.

183 Ebd.

184 Ebd.

185 Vgl. Held, Jutta; Norbert Schneider: *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*. Wien [u.a.]: 2007, S. 191.

Innerhalb der Bürgerrechtsbewegungen in der Nachkriegszeit wurden die demokratischen Rechte aller Personen in Frage gestellt. Im Zuge dieser Bewegung und im Besonderen in der Bewegung von Afro-Amerikanern¹⁸⁶ und der Antinuklearbewegung, bemühten sich auch Frauen vermehrt um ihre Rechte. Laut Jutta Held und Norbert Schneider waren es vor allem Künstlerinnen und Kunstkritikerinnen, die sich in der frühen Kampfphase um Gleichberechtigung in den US-Staaten engagierten. Mit Hilfe von ‚sit ins‘¹⁸⁷, Demonstrationen, Besetzungen, Happenings und ‚teach ins‘, versuchten sie, sich medial in der Öffentlichkeit zu präsentieren.¹⁸⁸

Protestiert wurde für gleiche Rechte und Teilhabe in allen Bereichen der Gesellschaft, um die Legalisierung von Abtreibungen, für die körperliche und sexuelle Selbstbestimmtheit, die unter anderem auch durch die Antibabypille möglich wurde. Erstmals konnte auch die gleichgeschlechtliche Lebensform öffentlich gebilligt werden. Es ging vor allem um die offizielle Anerkennung künstlerischer und wissenschaftlicher Tätigkeiten der Frauen. „In allen Bereichen war die Zahl der repräsentierten Frauen minimal.“¹⁸⁹ Schnelle Erfolge konnten nicht erzielt werden, jedoch wurde ein Bewusstsein für Problemfelder geschaffen. „Die meisten Frauen, die in Machtpositionen der Männerwelt aufgestiegen sind, erreichten das nur durch die Übernahme von männlichen Methoden, die durchaus mit der Maskerade der Weiblichkeit vereinbar sind“¹⁹⁰, definierte Germaine Greer in ihrem Buch *Der weibliche Eunuch* 1971. „Durch Foucault geschult, erkannten die Feministinnen nun die strukturell ungleich verteilte Macht.“¹⁹¹

Die ‚Frauenfrage‘ wurde in den 1970er Jahren von vielen Disziplinen aufgegriffen. Die kunsthistorische Forschung¹⁹² über Frauen begann mit einer einfachen Fragestellung

186 Die Rassendiskriminierung war massiv, obwohl viele für die Heimat (USA) im Vietnamkrieg kämpften und fielen, wurden sie von der Gesellschaft ausgeschlossen. Bürgerrechtsorganisationen arbeiteten sowohl mit schwarzen *Student-Nonviolent-Coordinating-Committee* (SNCC) als auch weißen *Students for Democratic Society* (SDS) zusammen. Die SNCC wurde von Martin Luther King 1960 nach einer Versammlung gegründet. Die SDS organisierte die erste große Antikriegsdemonstration mit 25 000 im April 1965 in Washington.

187 Ein ‚sit-in‘ war eine neue Protestform, die afroamerikanische Studenten erstmals am 1. Februar 1960 in Greensboro (North Carolina) nutzten.

188 Vgl. Held/Schneider: *Grundzüge der Kunstwissenschaft*, S. 450.

189 Ebd., S. 451.

190 Greer, Germaine: *Der weibliche Eunuch. Aufruf zur Befreiung der Frau*. Mit einem Vorwort von Susanne Mayer. Aus dem Englischen von Marianne Dommermuth. Ein unveränderter Nachdruck 1971 erschienen Ausgabe. München: 2000, S. 116. Im Klappentext dazu: „Wer diesen Text heute nachliest, ist erfreut darüber, wie viel sich doch verändert hat, und bestürzt, wie viel geblieben ist, auch wenn die Fassade wechselt.“

191 Held/Schneider: *Grundzüge der Kunstwissenschaft*, S. 460.

192 Einen Grundstein für diese Entwicklung, legte Linda Nochlin mit ihrem Essay *Why Have There Been No Great Women Artists?* 1971. Vgl. <http://www.miracosta.edu/home/gflore/n/chlin.htm> [15.1.2012].

von der Kunsthistorikerin Linda Nochlin: ‚Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?‘ Dieser objektive Ansatz führte Nochlin zu der Feststellung, dass die Gesamtsituation des Künstlers (zum Beispiel der Zugang zu Kunstakademien) und seine eigene Entwicklung den kreativen Schaffungsprozess bestimmen. Damit entlarvte Nochlin den Mythos des Künstlers, ihn von Geburt an als Genie zu betrachten.¹⁹³

Die geschlechtbedingte Infragestellung zwischen Frauen und Männern, sowohl im rechtlichen, ökonomischen als auch kulturellen Zusammenhang, zeigte sich vor allem im letzten Drittel der sechziger Jahre. In Westeuropa ist die Frauenbewegung – die Brutstätte zur Befreiung der Frau – vorwiegend im studentischen Milieu der Universitäten, das stark am Marxismus orientiert war, entstanden.

Als offizieller Start der politisch-feministischen Bewegung gilt die 1. *National Conference of Woman's Liberation* im Jahre 1968 in Chicago. Am 30. Juni 1966 kam es zur Gründung der *National Organization for Woman* (NOW)¹⁹⁴ in Washington D.C., deren zentrales Anliegen die Durchsetzung eines Verfassungszusatzartikels zur Gleichberechtigung war. Einige Jahre später, am 12. Juni 1973, hielt Yoko Ono in Begleitung von John Lennon eine Rede in Cambridge auf der internationalen Veranstaltung von NOW, die Yoko Onos solidarisches Verhältnis zur Frauenbewegung (Womens Liberation Movement)¹⁹⁵ unterstreicht und an die Hinwegsetzung über Landesgrenzen appelliert, da die Frauen eine neue Nation bilden könnten:

„I started of thinking NOW,' she announced, 'but I ended up thinking WOW. All women are stateless — I see you have me down on the delegate list as being from England, I suppose that's because my husband is from there; well, I don't represent England, and I don't represent Japan either — all women are stateless, but we're getting together to form a new nation.“¹⁹⁶

Dennoch muss darauf hingewiesen werden, dass sich Frauen schon Mitte des 19. Jahrhundert in Künstlerinnenvereinigungen zusammenschlossen. (1855 „Society of Female Artists“ (London), 1867 „Vereinigung der Berliner Künstlerinnen und Freunde“. 1889 „National Association of Women Artists (USA) und ab 1910 „Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs“ (VBKÖ)) Die VBKÖ organisiert kontinuierlich Ausstellungen und Veranstaltungen mit feministischer Ausrichtung. Siehe Homepage: <http://www.vbkoe.org/> [29.10.2011].

193 Vgl. Söngten, Beate: *Den Rahmen wechseln. Von Kunstgeschichte zur feministischen Kulturwissenschaft*. Berlin: 1996, S. 11.

194 Zu den Initiatorinnen gehörte Betty Friedan, die in ihrem Buch *The Feminine Mystique* (1963) eine kritische Analyse der amerikanischen Gesellschaft entwarf. Friedans Reformpolitik wurde in das Programm von NOW übernommen, um die rechtliche und wirtschaftliche Situation von Frauen zu verbessern. Vgl. Schulz, Kristine: *Der lange Atem der Provokation. Die Frauenbewegung in der Bundesrepublik und in Frankreich 1968 – 1976*. Frankfurt/Main [u.a.]: 2002, S. 45 f.

195 Die Kurzbezeichnung lautet Women's Lib.

196 <http://blog.thephoenix.com/BLOGS/phlog/archive/2008/06/12/Ang-Lee-on-the-Hulks-indestructable-pants-on-the-job-with-a-bounty-hunter-and-Yoko-Onos-nation-of-women.aspx> [23.1.2012].

Aber auch radikalere Frauengruppierungen bildeten sich. Ti-Grace Atkinson¹⁹⁷ jedoch gehörte zu den ersten Mitgliedern von *NOW*, verließ die Gruppe die 1968, um die Leitung der elitären Frauengruppe *The Feminist* zu übernehmen. Nebenbei arbeitete sie für *Human Rights for Women. New York Radical Woman* (NYRW) war eine Frauengruppe von 1967 bis 1969. Die darin organisierten Frauen gehörten eigentlich der Neuen Linken an, waren aber frustriert von der männlich dominierten Menschenrechts- und Antikriegsbewegung. Sie veranstalteten zahlreiche Proteste, unter anderem eine als ‚bra burning‘¹⁹⁸ bekannt gewordene Aktion bei der Miss America Wahl am 7. September 1968. In einer ‚Freedom Trash Can‘ wollten sie typische Frauenutensilien (High Heels, BHs uvm.) verbrennen.



Abb. 19: Eine ‚Freedom Trash Can‘ wo Frauenutensilien hineingeworfen wurden. Aus: <http://anuwomensdepartment.blogspot.com/> [8.1.2012.].

Laut Germaine Greer führten die Frauen von *W.I.T.C.H.*¹⁹⁹ (Woman's International Terrorist Conspiracy from Hell) medial weiterhin sichtbare Experimente durch, wie zum Beispiel die erwähnten BH-Verbrennungen, mussten aber auf Druck des Establishment

197 Ti-Grace Atkinson (1938) ist eine amerikanische feministische Autorin. Ihr bekanntestes Werk ist *Amazon Odyssey* (1974).

198 Die NYRW verwendeten das gleiche dramatische Mittel zur Unterstreichung ihrer Forderungen wie die katholischen Priester Philip und Daniel Berrigan, die 1965 zur Verbrennung von Einberufungsbescheiden aufriefen.

199 „WITCH was more of an idea-in-action than an organization. Founded in 1968 by a group of radical women in New York City who wanted to do guerilla theater, covens rose and fell around the country as opportunities to do zap actions presented themselves. The first action was a hex of Wall Street on Halloween, the annual religious festival of the druidic witches. Spooked, the stock market promptly dropped.“ <http://www.jofreeman.com/photos/witch.html#photos> [1.12.2011].

in den Untergrund gehen.²⁰⁰ Dennoch wurde Greer durch ihre Aussage: ‚Bras are a ludicrous invention‘ zur Metapher für ‚bra burning‘.

4.1. Der Frauentag in den 1970er Jahren

Die erste Weltfrauenkonferenz, die von den Vereinten Nationen ins Leben gerufen wurde, fand 1975 im *Internationalem Jahr der Frau* in Mexiko statt, welches schließlich zum *Jahrzehnt der Frau* (bis 1985) ausgeweitet wurde. Seit 1978 ist der *Internationale Frauentag* (8. März) ein fixes Datum im jährlichen UNO-Kalender.

In der Ausstellung *Feste. Kämpfen. 100 Jahre Frauentag* im Volkskundemuseum Wien vom 4. März bis 30. Juni 2011, mit dem Fokus auf Österreich, wurden vor allem Plakate von politischen Parteien der SPÖ und KPÖ gezeigt. Anscheinend hat der Frauentag in Österreich bei den Parteien von SPÖ²⁰¹ und KPÖ als Agitations- und Mobilisierungsanlass überlebt. Auffallend oft standen die Parolen des Frauentages im Zusammenhang mit Friedensparolen. Die friedliebende Frau wird dem kriegesischen Mann gegenüber gestellt. Daraus könnte der Schluss gezogen werden, dass Frauen vermehrt in Friedensbewegungen aktiv waren oder als Sinnbild für Frieden dienten. Anfang der 70er Jahre war der Frauentag in Österreich Anlass für Feste, Kundgebungen und Festreden, um die Wählerinnen für die jeweils eigene Parteien zu mobilisieren.²⁰² Erst Mitte der 70er Jahre kam es zu einer Aufwertung des Frauentages in Österreich.

Am 4. November 1972 kam es zum ersten Treffen der *Aktion Unabhängiger Frauen* (AUF). Die erste Demonstration gegen das Abtreibungsverbot (§144) wurde am 9. Dezember 1972 auf der Mariahilferstraße (Wien) durchgeführt (Abb. 20). *Die Presse* hielt diese Aktion für einen verfrühten Faschingsscherz²⁰³ und der *Morgen Kurier* berichtete im Zuge des Samstags-Weihnachtseinkaufstages:

„Inmitten dieses Rummels der Marschmusik und des Tannenspraydufts zog um 14 Uhr ein seltsames Gespann durch die Fußgängerzone. Ein Käfig, in dem eine als Sträfling

200 Vgl. Greer: *Der weibliche Eunuch*, S. 319 f.

201 Die SPÖ war in Österreich alleinregierende Partei von 1971 bis 1983. Es kam zu zahlreichen Gesellschaftsreformen; betreffend die Familie und Strafrechtsreform, zur Etablierung eines neuen Politikfeldes, der ‚Frauenpolitik‘, zur Schaffung eines Staatssekretariats für Frauenfragen, sowie zur Schaffung von Gleichbehandlungsgesetzen.

202 Vgl. Mesner, Maria: „Viele und Verschiedene: die ‚neue‘ Frauenbewegung und die Frauentage.“ In: Niederkofler, Heidi [Hrsg.]: *Frauentag! Erfindung und Karriere einer Tradition*. Begleitbuch zur Ausstellung im Volkskundemuseum Wien 4. März – 30. Juni 2011. Wien: 2011, S. 171-195, hier: S. 173.

203 O.V.: „Im ‚Schandkarren‘ durchs Käufermeer“. In: *Die Presse* vom 11.12.1972, S. 9.

verkleidete Frau saß, wurde von drei Männern – sie sollten Arzt, Priester und Rechtsanwalt symbolisieren – gezogen. [...] Doch diese Aktion richtete sich gegen den § 144. Die 35jährige Erika Mies wollte als ‚Sträfling‘ dagegen protestieren, dass die Frau auf Grund der Gesetzeslage nicht frei über Empfängnisverhütung verfügen kann. Die Absicht, die Bevölkerung neuerlich auf die Problematik aufmerksam zu machen, misslang – der Weihnachtstrubel war stärker.“²⁰⁴



Abb. 20: Die Aktionskünstlerin Erika Mies auf der Mariahilferstraße am 9. Dezember 1972. Aus: <http://www.demokratiezentrum.org/wissen/bilder.html?index=882> [8.1.2012].

4.2. Gruppierungen und Aktionen feministischer Künstlerinnen

In den USA, so berichtet Ulrike Rosenbach, war eine stärkere feministische Gruppierung unter Künstlerinnen vorhanden als zum Beispiel in Deutschland²⁰⁵. Deshalb hatte Ulrike Rosenbach vermehrten Kontakt zu Lucy R. Lippard²⁰⁶ und zu den anderen Künstlerinnen, die um 1969 in der Gruppe *Women Artists in Revolution* (WAR) involviert waren. Beispielsweise hatten Yoko Ono, Joan Jonas, Christiane Möbus und Valie Export untereinander, laut Rosenbach, regen Briefwechsel.²⁰⁷ Die Mitglieder von WAR haben sich von *Art Workers' Coalition* (AWC) distanziert,

„[...] because the AWC was male-dominated and would not protest on behalf of women artists. In 1971, female artists, picketed the Corcoran Biennial in Washington D.C. for excluding women artists, and New York Women in the Arts organized a protest against gallery owners for not exhibiting women's art.“²⁰⁸

204 O.V.: „In Mariahilf: Rummel war gefährlich.“ In: *Morgen Kurier* vom 10.12.1972, S. 5.

205 Berlin war die ‚Frontstadt‘ linksradikaler Sehnsüchte, wo sich auch Frauen organisierten.

206 Lucy R. Lippard (1937) ist eine US-amerikanische Autorin, Aktivistin und Kuratorin. Sie hat zahlreiche Kritiken und Theorien über feministische Kunst verfasst.

207 Ebd., S. 133.

208 Napikoski, Linda: *The Feminist Movement in Art. New and Evolving Perspectives*. http://womenshistory.about.com/od/feminism/a/feminist_art.htm [28.10.2011].

Judy Chicago²⁰⁹ gründete mit Miriam Schapiro²¹⁰ 1971 ein *CalArts Feminist Art Program*, am *California Institute of the Arts*. Paula Harper, eine Kunsthistorikerin, machte den Vorschlag, Kunststudentinnen sollten sich mit den Problemen der Frauen beschäftigen. Das Projekt, so berichten Chicago und Schapiro, unter dem Titel *Womanhouse*, begann mit Gesprächen und Diskussionen im Herbst 1971:

„[T]he women students had spent a lot of time talking about their problems as women before they began to do any work. We wondered if those same problems could be dealt with while working on a project. Female art students often approach artmaking with a personality structure conditioned by an unwillingness to push themselves beyond their limits; a lack of familiarity with tools and artmaking processes; an inability to see themselves as working people; and a general lack of assertiveness and ambition. The aim of Feminist Art Program is to help women restructure their personalities to be more consistent with their desires to be artists and to help them build their artmaking out of their experience as women.“²¹¹

Zuerst wurde am Selbstbewusstsein der Studentinnen gearbeitet. Dafür wurde ein renovierungsbedürftiges Haus ausgesucht, wo diese Studentinnen ihre einzelnen Projekte umsetzen konnten. Das ganze Haus wurde zum Kunstprojekt erklärt, das anschließend in eine Kunstaussstellung (30. Jänner bis 28. Februar 1972) übergehen sollte. Der Inhalt dieser Ausstellung war eine Parodie auf die Hausarbeit von Frauen, um auf die geschlechterspezifische Arbeitsteilung in Familie und Beruf aufmerksam zu machen. Sie sollten in diesem Projekt typisch weibliche Tätigkeiten, wie Waschen, Bügeln, Kochen, Backen und Nähen, aufgreifen und diese in ihrem Kunstschaffen mit einfließen lassen. Dabei mieden die Studentinnen weder körperliche Belastungen, noch konnten die erschwerten Arbeitsbedingungen (sie mussten ohne Wasser, Heizung und Toilette auskommen) sie von ihrem Vorhaben abbringen. Mit Arbeitskleidung und –stiefeln ausgestattet, gingen die Frauen an ihre eigenen körperlichen und künstlerischen Grenzen als Künstlerinnen. Viele glaubten nicht an die rechtzeitige Fertigstellung, jedoch konnten sie durch dieses Projekt viel Selbstachtung gewinnen, die für ihre weitere künstlerische Tätigkeit wertvoll war. Die Nachbarschaft des Kunstprojektes war vorwiegend schockiert: „'If they're women, why aren't they wearing brassieres?' [...] They began to see us as monsters, terrible people asking impossible things [...].“²¹²

Dieses Beispiel zeigt die damals vorherrschende Engstirnigkeit, sei es von Seiten der Frauen oder von Seiten der Männer, die sich zu solchen Bemerkungen hinreißen

209 Judy Chicago (1939) ist eine US-amerikanische Künstlerin und Schriftstellerin.

210 Miriam Schapiro (1923) ist eine US-amerikanische Künstlerin.

211 Bretteville, Sheila de: *Womanhouse*. Valencia, Calif.: 1972, o.S.

212 Ebd.

ließen. Daher wundert es nicht, dass sich Frauen vermehrt in Selbsterfahrungsgruppen austauschten, wo unter anderem über eigene Erlebnisse und wichtige Literatur²¹³ diskutiert wurde. „Numerous exhibitions and conferences followed, and the art world was confronted with the first battles of an entirely new internal war“, erklärt Goldberg,

„Performance became the most effective means for conveying ideas that emerged during consciousness-raising sessions-group discussions in which highly personal material was presented and discussed, and which became a continuing source for feminist debate.“²¹⁴

In Netzwerken und von Frauen veranstalteten Aktionen entluden sich weibliche Energien, wie etwa bei dem als ‚Aktion 218‘ (Abschaffung des Paragraphen 218) ‚Mein Bauch gehört mir‘, bekannt gewordenen Manifest. In der Ausgabe vom 6. Juni 1971 des deutschen *Stern* hatten 374 teilweise prominente Frauen unter der Parole ‚Wir haben abgetrieben!‘²¹⁵ zum illegalem Abbruch einer Schwangerschaft öffentlich Stellung genommen.



Abb. 21: Titelblatt vom *Stern* mit teilweise prominenten Gesichtern. Aus: http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/images/stern1971_web1.jpg [8.1.2012].

213 Zu den Klassikern der Frauenliteratur gehören unter anderem Texte von: Simone de Beauvoir, Adrienne Rich, Alice Schwarzer, Juliet Mitchells, Germaine Greer, Betty Friedan, Shulamith Firestone und Nancy Chodorov.

214 Goldberg: *Performance – live art since the 60s*, S. 25.

215 Einige der Frauen die damals unterschrieben haben, hatten keinen Schwangerschaftsabbruch vorgenommen. Dieses Manifest führte aber zu einer Unterschriftenaktion, an der sich viele weitere Frauen beteiligten.

Alice Schwarzer, die diese Aktion aus Frankreich übernommen hatte, konnte das Magazin *Stern* dafür gewinnen. Im Selbstbekenntnis dazu erklärt sie:

„Dies ist kein Aufstand gegen das Recht, sondern ein Protest gegen die Verlogenheit des Paragrafen, an den selbst Richter nicht mehr glauben. Klagt uns an, sperrt uns ein, wenn ihr den Mut habt.“²¹⁶

„Nachdem die Reform des § 218 im Jahre 1975 gescheitert war, trat die Frauenbewegung in eine Phase der Demobilisierung und Umorientierung ein, in deren Verlauf neue Projekte entstanden und ideologische Standpunkte innerhalb der Bewegung deutlich artikuliert wurden“²¹⁷,

erklärt Kristina Schulz. In kleinen Schritten entwickelten sich solidarische Verbindungen und langfristige Projekte, wie etwa das erste Frauenhaus 1976 in Deutschland, Beratungsstellen für Frauen, Frauenzentren, Frauenzeitschriften wie *Emma* und *Courage* (Deutschland), *rotstrumpf* und *AUF* (Österreich), Frauenkulturstätten, Frauenuniversitäten, Frauenmuseen, Frauenfestivals und Frauenvereinigungen. Seit 1999 findet jedes Jahr ein Aktionstag statt (am 25. November), der als der *Internationale Tag zur Beseitigung von Gewalt gegen Frauen* von den Vereinten Nationen festgesetzt wurde.

Diese Entwicklung zeigt auf, dass Frauen sich von männlichen Konventionen lösten und eine eigene, selbstbestimmte Forderung äußerten. Dennoch stellen sich im Bezug auf diese Entwicklung folgende Fragen:

Welche Ziele verfolgte die feministische Theorie? Wie sahen Frauen sich selbstreflektierend? Wurden Frauen leicht zu Opfern von Gewalttaten? Wie kann die damalige Diskriminierung von Frauen innerhalb der Gesellschaft gedeutet werden? Inwiefern ließen sich Frauen von männlichen Künstlern ausbeuten? Warum arbeiteten Künstlerinnen vermehrt mit ihrem eigenen Körper? Wie gingen Frauen mit dem Minderwertigkeitsgefühl um? Stand die sexuelle Befreiung im Vordergrund oder ging es um die Loslösung des Körpers von gängigen Vorstellungen und Darstellungskonventionen, wie es Anette Kubitza bezeichnete?²¹⁸

216 Zitiert nach: Stoessinger, Michael: „60 Jahre Bundesrepublik. Ölkrise und RAF-Terror.“ In: *Stern.de*, 22. November 2008. <http://www.stern.de/panorama/60-jahre-bundesrepublik-oelkrise-und-raf-terror-646516.html> [28.10.2011].

217 Schulz: *Der lange Atem der Provokation*, S. 182.

218 Vgl. Kubitza, Anette: *Fluxus – Flirt – Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde*. Berlin: 2002, S. 13.

4.2.1. Hauptanliegen und Ziele der Künstlerinnen

„Die wichtigste Quelle ist allerdings die Geschichte der weiblichen Erfahrung. [...] Die Geschichte der Frau soll sichtbar gemacht werden, um der Frau eine Zukunft geben zu können“²¹⁹, schreibt Valie Export in ihrem Essay *Feministischer Aktionismus* 1980. Weiter heißt es:

„Die Körperlichkeit der Gattung Tanz kommt dem körperzentrierten Aktionismus sehr entgegen. In jener Kunstgattung, die seit je der Frau vorbehalten blieb, nämlich dem Tanz und dem Ballett, findet sich eine natürliche Ausgangsposition für die Revolte, für die veränderte Rolle der Frau. Die normierten, zur Grazie verurteilten fraulichen Bewegungen, die keinen anderen Zweck zu erfüllen hatten, als den Augen der Männer zu gefallen, den männlichen Idealen von Zartheit und sexuellem Liebreiz zu gehorchen, werden hier dekodiert, dekonserviert. Die Fleischdosen, Ergebnis jahrelanger Zucht, werden in der Tat lebendig, erwachen zum Leben und bewegen sich nach eigenen Gesetzen.“²²⁰

Künstlerinnen wie Shigeko Kubota (*Vagina Painting* 1965) (Abb. 23) und Carolee Schneemann (*Interior Scroll* 1975) (Abb. 22) haben das ‚unsichtbare Geschlecht‘ in ihren Performances eingesetzt. In *Interior Scroll* zog Schneemann, nackt auf einem Tisch stehend, eine beschriftete Papierrolle aus ihrer Vagina heraus und las diese dem Publikum vor. Kubota befestigte sich bei ihrer Performance *Vagina Painting* einen Pinsel am Rücken ihres kurzen Rockes, mit dem sie auf Boden malte.

„In this way Kubota challenged the assumptions still prevalent in the art world at the time which connected masculinity with creative genius. This work is one of many feminist takes on abstract expressionism, a genre characterised by macho male practitioners.“²²¹

Der nackte Körper der KünstlerInnen versetzt die ZuschauerInnen freiwillig bzw. unfreiwillig in die Rolle von Voyeuristen, erklärt RoseLee Goldberg, wobei die ZuschauerInnen jedoch bald den ironischen und provokativen Zweck einer Performance erkennen können.²²²

Kristine Stiles verweist außerdem in ihrem Essay *Between Water and Stone* auf die Abneigung innerhalb des Fluxus-Kollektiv gegenüber der ‚animalischen‘ Arbeitspraxis weiblicher Künstlerinnen:

219 Export, Valie: „Valie Export: Feministischer Aktionismus. Aspekte (1980).“ In: Rübel, Dietmar [u.a.] (Hrsg.): *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*. Berlin: 2005, S. 318-321, hier: S. 320.

220 Ebd., S. 320 f.

221 <http://bodytracks.org/2009/06/shigeko-kubota-vagina-painting/> [19.1.2012].

222 Vgl. Goldberg: *Performance – Live art since the 60s*, S. 95.

„Strong proto-feminist elements appear particularly frequently in performances of Japanese women associated with Fluxus and, in the case of Yoko Ono, these feminist aspects are sometimes interlaced with commentary on race and class. Although Fluxus artists did not always fully accept such context of Fluxus performance (Shigeko Kubota remembers that her colleagues hated her performance *Vagina Painting* (1965) and Yoko Ono has explained that she was rejected because her work was ‚too animalistic‘ [...]).“²²³



Abb. 22: Carolee Schneemann *Interior Scroll* 1975. Aus: http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/view_interior_scroll.php [19.1.2012].

²²³ Stiles, Kristine: „Between Water and Stone. Fluxus Performance: A Metaphysics of Acts.“ In: Armstrong, Elizabeth: *In the spirit of Fluxus*. Minneapolis: 1993, S. 62-99, hier: S. 77.



Abb. 23: Shigeko Kubota *Vagina Painting* 1965, Foto: George Maciunas *Perpetual Flux* New York. <http://www.artnotart.com/fluxus/skubota-vaginapainting.html> [19.1.2012].

Diese ‚animalische‘ Missachtung der Performances kam von Seiten männlicher Künstlerkollegen. Sie lehnten die Arbeiten von Schneemann, Kubota oder Ono ab, weil die Künstlerinnen erstmals ihre eigene Vorstellung von Körper und ihrer Sexualität zur Schau gestellt hatten. Schneemann erklärte in einem Statement zur Ausstellung *Ubi Fluxus ibi motus* 1990: „it used to be fun making things with alison takako and yoko, it was o.k. if we rowed, but not to steer.“²²⁴

Viele Frauen²²⁵ haben ihre ‚Künstlerr Männer‘ unterstützt, beispielsweise Anna Brus, die bei Günter Brus’ Aktion mitwirkte.²²⁶ Entweder blieben die Frauen im Schatten des Mannes, oder versuchten es als Einzelkämpferin wie Carolee Schneemann²²⁷, die im Zusammenhang mit ihrer Performance *Eye Body* 1963 mit Ignoranz oder Verachtung

224 Bonito Oliva, Achille (Hrsg.): *Ubi Fluxus ibi motus*. 1990-1962. Ausstellung vom 26. März bis 30. September 1990. Milano: 1990, S. 89.

225 Nicht nur Ehefrauen, Lebensgefährtinnen, Geliebte, sondern auch Mütter und Schwestern dienten als ‚Kraftquellen‘ (Musen) in jeglicher Hinsicht.

226 Ein anderes Beispiel ist das Künstlerpaar Lee Krasner und Jackson Pollock. Lee Krasner stellte ihre eigene künstlerische Karriere zurück, um den von Selbstzweifel geplagten und alkoholabhängigen Pollock zu stärken. Erst nach seinem Unfalltod wurde Lee Krasner wiederentdeckt, jedoch gelang der große Durchbruch nie.

227 Carolee Schneemann (1939) ist eine amerikanische Künstlerin, die wesentlich zur Etablierung von feministischer Kunst beigetragen hat.

gestraft wurde: „If you want to paint, paint. If you want to run naked, you don't belong in the art world.“²²⁸

Künstlerinnen hinterfragten durch Verwendung ihrer Körper die eigene Sexualität und die geschlechtliche Identität. Um eine persönliche Sinnkrise (1963) zu überwinden, fragte sich Carolee Schneemann selbst:

„Könnte ich meinen Körper als Erweiterung einer Malerei-Konstruktion einsetzen, um die psychischen, territorialen Machtabsteckungen, durch die Frauen zum Kunst-Sexprotz-Klub zugelassen wurden, herauszufordern und zu bedrohen? [...] Weil es keine feministische Bewegung gab, musste ich mich in dieses Gebiet selbst hineinschieben und es in Frage stellen.“²²⁹

Sie machte ihre privaten Anliegen zu politischen Auseinandersetzungen. Ihre feministische Kritik an einer patriarchalen Gesellschaftsstruktur war einer ihrer Hauptantriebe.²³⁰

Auch Ulrike Rosenbach erklärte, dass ihre Arbeiten autobiographische Erlebnisse beinhalten:

„Es sind Untersuchungen meiner selbst und meiner gesellschaftlichen oder geschichtlichen Umgebungen. [...] Das Leben lebe ich und in der Kunst stelle ich etwas von meinem Leben oder ‚dem‘ Leben dar, in einer vertexteten Form und dichter, als ich es jeden Tag erlebe.“²³¹

KünstlerInnen werden in gesellschaftliche Zwänge hineingeboren. Selbstkritische Untersuchungen können zu Befreiungen innerhalb des kreativen Prozesses führen. Die Selbstbestimmtheit über den eigenen Körper, der künstlerisch zur Schau gestellt wurde, war wohl die stärkste Motivation für alle Künstlerinnen, kritischen Äußerungen entgegenzustellen, im Besonderen gegen den Vorwurf seitens der Männer, Künstlerinnen hätten deshalb mit ihrem Körper gearbeitet, weil sie nazistisch veranlagt seien. Simone de Beauvoir behandelt diesen allgemeinen Vorwurf im dritten Teil ihres Werkes *Le Deuxième Sexe* von 1949, mit Rechtfertigung ‚der Narzißtin‘. Ihre Ansätze beruhen auf der These, dass Frauen sich mehr der eigenen Person zuwenden, weil die Umstände sie dazu antreiben würden. „Mangelt es der Frau an Schönheit, Glanz und Glück, wählt sie die Rolle des Opfers.“²³² Sie fühlen sich unverstanden. „Ihre Umgebung erkennt die Einzelheit nicht – oder nicht genügend –

228 Schneider, Rebecca: *The explicit body in performance*. London [u.a.]: 1997, S. 37.

229 Zitiert nach: Ebd., S. 22.

230 Vgl. Rübél, Dietmar; [u.a.] (Hrsg.): *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*. Berlin: 2005, S. 313.

231 Martins, Kiki: „Performance ein Grenzbereich.“ Tonbandinterview mit Ulrike Rosenbach in Berlin 1981. In: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst, Foto, Aktion/Performance, feministische Kunst*. Köln: 1982, S. 37-45, hier: S. 39 und S. 45.

232 Aumüller/Osterwald: *Simone de Beauvoir*, S. 789. Vgl. dazu das Kapitel „Das andere Geschlecht – Bibel der Frauenbewegung?“ In der Dissertation von Schulz: *Der lange Atem der Provokation*, S. 177-185.

an.“²³³ Versuchten die Frauen, diesen Mangel in den Disziplinen der Malerei, Bildhauerei oder Schriftstellerei auszugleichen, scheiterten die meisten aber am Antrieb ihres Schaffens. „Folglich wenden sie sich denen zu, die Einfluss und Ruhm besitzen, um sich – indem sie jene inspirieren, sich zu Musen oder Ratgeberinnen machen – mit ihnen identifizieren.“²³⁴ Werden daher die Misserfolge der Frau durch ihre Verführungskräfte übertüncht? Die Beziehung zwischen Yoko Ono und John Lennon kann als Beispiel für eine solche Überlegung dienen, die im 5. Kapitel der vorliegenden Arbeit untersucht wird.

Ute Ritschel bemerkt, dass feministische Künstlerinnen die ihnen meist unbewusste Aufgabe besäßen, ihren weiblichen Erfahrungsschatz in der Öffentlichkeit zu präsentieren. So heißt es im Ausstellungskatalog weiter:

„[Künstlerinnen] [...] gingen und gehen dafür in persönlichere, privatere und intimere Bereiche als die meisten der männlichen Künstler. Sie haben mehr von sich gezeigt und entblößt als das jemals zuvor möglich war. Was zum Vorschein kam, war nicht immer erfreulich, oft abstoßend, beängstigend, verwirrend für Frauen und Männer, meist fesselnd und faszinierend, oft spirituell und ritualisierend.“²³⁵

Genauso wenig immer im Vordergrund steht die weibliche Betrachtungsweise, die von Seiten der Künstlerinnen gezeigt werden soll. Ist es daher möglich, Frauenkunst von feministischer Kunst zu trennen? Eine Antwort darauf liefert Ulrike Rosenbach:

„Für mich war es wichtig zu erkennen, dass ‚Feministische Kunst‘ nicht gleich ‚Frauenkunst‘ ist, sondern dass sie einen kritischen – gesellschaftlichen bezogenen Aspekt haben muss, den Kunst von Frauen nicht immer hat.“²³⁶

Daher sei die Offenlegung der Situation die Hauptstrategie für eine zukünftige Befreiung.²³⁷ „Die Waffe der Frau ist traditionsgemäß ihre Zunge, und die oberste revolutionäre Taktik ist stets die Verbreitung von Informationen.“²³⁸

233 Ebd., S. 790.

234 Ebd., S. 793.

235 Ritschel, Ute: „Collagierte Selbsterfahrung. Aspekte der feministischen Performance.“ In: Beckers, Anita [Hrsg.]: *Life is art enough. Performance und erweiterte Kunstformen, eine Annäherung*. Symposium 10.11. – 12.11.1994. Vorträge/Diskussion/Sonderbeiträge. Köln: 1998, S. 36-45, hier: S. 39.

236 Haase, Amine: „Feminismus und Kunst.“ Auszüge aus einem Gespräch mit Ulrike Rosenbach 1982. In: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst, Foto, Aktion/Performance, feministische Kunst*. S. 131-135, hier: S. 133.

237 Vgl. Greer: *Der weibliche Eunuch*, S. 337.

238 Ebd.

4.3. Yoko Onos Essay *The Feminization of Society* (1972)

In einem Artikel der *The Washington Post* von Jessica Dawson 2007 über das Manifest von Yoko Ono heißt es: „Read passages from her [...] manifesto [...] and you could think she was talking about 2007.“²³⁹ Einige der wichtigsten Erkenntnisse und Forderungen, die Yoko Ono damals gestellt hat, sollen an dieser Stelle präsentiert werden.

1. „The aim of feminist movement should not just end with getting more jobs in existing society, through we should definitely work on that as well. We have to keep on going until the whole of female race is freed.
2. The society [...] killed female freedom: the society that was built on female slavery. Some of us will succeed in moving into elitist jobs, kicking our sisters on the way up. Other will resort to producing babies [...].
3. The major change in the contemporary woman's revolution is the issue of lesbianism. [...] They have an alternative to spending 90% of their lives waiting for, finding and living for men.
4. The ultimate goal of female liberation is not just to escape from male oppression. [T]here is very little choice but to coexist with men, we might as well find a way to do it and do it well.
5. We definitely need more positive participation by men in the care of children. [...] Contemporary men must go through major changes in their thinking before they volunteer to look after children, and before they even start to want to care.
6. Most of us, as women, hope that we can achieve our freedom within the existing social set-up, thinking that, somewhere, there must be a happy medium for men and women to share freedom and responsibility. [...] We can, of course, aim to play the same game that men have played for centuries [...].
7. Just as the blacks have in the past, women are going through an initial stage of revolution now. [...] As a result, the feminist revolution will take a more positive step in the society by offering a feminine direction.
8. In the past two thousand years of effort, men have shown us their failure in their method of running the world. [...] What we can do is to take the current society, which contains both masculine and feminine characteristics, and bring out its feminine nature rather than its masculine force which is now at work.
9. I am proposing the feminization of society; the use of feminine nature as a positive force to change the world. [...] The result will be a society of balance, peace and contentment.

²³⁹ Dawson, Jessica: „All she is Saying: Yoko Ono's Enduring Feminist Message.“ Ono Yoko im Interview mit Jessica Dawson. In: *The Washington Post Online*, 22. April 2007, <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/04/20/AR2007042000410.html>. [1.11.2011].

10. [...] I see feminine wisdom working as a positive force. [...] The problem is that feminine tendence in the society has never been given a chance to blossom, whereas masculine tendency overwhelms it.

11. The aim of the female revolution will have to be a total one, eventually making a revolution for the whole world. As mothers of the tribe, share the guilt of male chauvinists, and our faces are their mirrors as well. It's good to start now, since it's never too late to start from the start.²⁴⁰

Einige dieser Thesen, die Yoko Ono damals geäußert hat, zeigen die klare Motivation, etwas ändern zu wollen. Es steht ohne Zweifel fest, dass sie diese nicht nur gepredigt, sondern auch vorgelebt hat. In Bezug auf Kindererziehung beispielsweise werden in Österreich heutzutage Männer mehr einbezogen, als in den Generationen zuvor. Viele Väter würden gerne in Elternkarenz gehen, wenn Frauen den gleichen Verdienst hätten. Das Umdenken hat in den Köpfen bereits stattgefunden, meist scheitert es an der finanziellen Grundsicherung. In Österreich wären

„63% der Männer theoretisch bereit, ihre Berufstätigkeit für die Kinderbetreuung zu unterbrechen. Tatsächlich tun es dann jedoch nur 5 %. Was meistens zerknirscht mit dem höheren Männereinkommen in der Beziehung erklärt wird“²⁴¹,

so Sibylle Hamann, die den österreichischen Frauenbericht 2010 analysiert hat.

Unter Punkt vier schreibt Yoko Ono, dass Frauen nicht vor der männlichen Unterdrückung fliehen sollen, sondern auf gleicher Ebene wie die Männer stehen. Unbestreitbar ist hierbei, dass Frauen sich bis Anfang des 20. Jahrhunderts in Europa untergeordnet haben. Heutzutage wird weiterhin nach Erklärungen gesucht, warum wenige Frauen eine Führungsposition innehaben. Astrid Schütz, Professorin für differenzielle Psychologie und Diagnostik, glaubt immer noch,

„dass das Hochstaplerinnensyndrom auch nach 50 Jahren Emanzipation noch vorhanden ist. Schütz, die unter anderem zu Selbstwertunterscheidung zwischen Männern und Frauen forscht, dass Frauen unabhängig davon, wie kompetent sie tatsächlich sind, ihre Aufmerksamkeit eher auf ihre Schwächen lenken und sich dadurch tatsächlich schwächen. [...] Frauen neigen dazu, sich zu unterschätzen; Männer tendieren eher zur Selbstüberschätzung.“²⁴²

Obwohl Frauen heute im Durchschnitt besser ausgebildet sind als Männer, zweifeln viele Frauen an ihren Leistungen.

240 Ono, Yoko: *The Feminization of Society*. <http://imaginepeace.com/archives/2565> [31.10.2011]. Wurde in der *New York Times* im Februar 1972 in einer verkürzten Version und im *Sundance Magazine* im Mai 1972 ungekürzt veröffentlicht.

241 Hamann, Sibylle: „Paradefeministen oder Alltagsmachos?“ In: *Emma*, Herbst 2010, S. 39.

242 Schönberger, Birgit: „Die Tiefstaplerinnen. Wie Frauen sich durch Selbstzweifel ausbremsen.“ In: *Psychologie Heute*. Jänner 2011, S. 33-37, hier: S. 33. Der Begriff ‚Hochstaplersyndrom‘ definiert Menschen, die trotz guter aber auch überdurchschnittlicher Leistung ständig an ihren Fähigkeiten zweifeln. Diesen Begriff prägte die US-Psychologin Pauline Clance Ende der 1970er Jahre.

„Wer sich kritisch einschätzt, agiert vorsichtig, geht keine Risiken ein, setzt sich nur kleine Ziele und wird dem entsprechend als zögerlich und unsicher wahrgenommen und nicht mit größeren Projekten betraut, die für die nächste Entwicklungsstufe im Job entscheidend ist“²⁴³,

ergänzt Schönberg. Stereotypische Merkmale haben ebenso starken Einfluss auf die Kindheit und somit für die weitere Entwicklung. In unserer Gesellschaft begegnen wir oft Stereotypen, „wir haben sie mehr oder weniger verinnerlicht und können sie, selbst wenn wir sie ablehnen, nicht so leicht ablegen.“²⁴⁴

Zwar wuchs das Selbstbewusstsein der Frauen seit der Frauenbewegung stetig, aber die Parolen der weiblichen Revolution sind in den westlichen Industriestaaten derzeit leiser geworden. „This is still a backlash time. But the nice thing about it, everybody understands about women now. Because of that they're getting more scared“²⁴⁵, erklärt Yoko Ono im Interview. Wenn man sich als Feministin bekennt, dann nicht ohne negativen Beigeschmack. „Nicht mehr die Dominanz der Eltern wird heute gefürchtet, sondern ihre Trennung.“²⁴⁶ 2011 ließen sich beispielsweise in Österreich 17.295 Paare scheiden, wovon 19.451 Kinder betroffen waren.²⁴⁷ Die meisten Scheidungen werden einvernehmlich aufgelöst (86,1%). Nach §49 des Ehegesetzes wurden bei Scheidungen aus Verschuldung 2404 strittige Anträge eingereicht, wobei zu „53,6 Prozent der Mann "schuld" [war], zu 8,8 Prozent die Frau. Bei den restlichen Trennungen waren entweder beide Teile oder keiner verantwortlich zu machen.“²⁴⁸ Warum trennen sich Frauen schneller vom Ehepartner bzw. Lebensgefährten als früher? Eine Studie der *Western Washington University* fand heraus, dass Frauen mit einem höheren Einkommen eher bereit sind, sich vom Partner zu trennen, als Frauen mit niedrigem Gehalt.²⁴⁹ Diese Situation zeigt auf, dass, wenn die Unabhängigkeit der Frau vom Partner weiter fortschreitet und das Lohnniveau der Frau auf das des Mannes angehoben wird, dies zu einem massiven Machtverlust des Mannes führt. Nicht umsonst wird die Diskussion um die Frauenquote in Europa weiter fortgeführt, da zwei Millionen Fachkräfte, laut der Unternehmensberatung *McKinsey*, bis 2020 fehlen

243 Ebd., S. 34.

244 Sievering, Monika, (zitiert nach Ebd., S. 37.)

245 Dawson: „All she is Saying.“ <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/04/20/AR2007042000410.html>. [1.11.2011].

246 Greer, Germaine: *Der weibliche Eunuch*. Siehe dazu: Vorwort.

247 http://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/762962/Scheidungsstatistik-2011_Wien-bleibt-Spitzenreiter [14.8.2012].

248 Ebd.

249 Vgl. <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1310275/High-earning-wives-likely-end-divorce.html> [15.8.2012].

werden.²⁵⁰ „Die Quote bedeutet nämlich nicht nur mehr Gleichberechtigung, sondern auch mehr Macht und Geld für Frauen.“²⁵¹

Vor einigen Jahren kam es außerdem zu einer vermehrten Debatte über metrosexuelle Männer, die nun ihre „weibliche“ Seite ausleben. Eine klare Trennung von Weiblichkeit und Männlichkeit ist für manche Personen wichtig, und für andere wiederum nicht. Nina Pauer löste am 5. Jänner 2012 abermalig in Deutschland in der *Zeit* eine Debatte über das neue Männerbild aus. Die jungen Männer („Schmerzensmänner“), seien, so Pauer, „verkopft, gehemmt, unsicher, nervös und ängstlich [...], melancholisch und ratlos.“²⁵² Der Wunsch nach dem ‚Macho‘-Mann wird wieder lauter. Leben wir in einer ‚Macho-Gesellschaft‘ die Yoko Ono schon 1980 befürchtet hat?²⁵³ Christoph Scheuermann vom *Spiegel* ist der Meinung, dass Frauen selbst nicht wissen, was sie eigentlich wollen.

„Sie wissen nur, was sie nicht wollen. Sie sind genauso ratlos ins 21. Jahrhundert gestolpert wie wir Männer, mit dem Unterschied, dass sich für sie viel mehr verändert hat. Sie haben mehr Möglichkeiten, im Beruf aufzusteigen, sie haben auch mehr Geld und tendenziell mehr Macht als früher. Das ist schon die zweite gute Nachricht: Nie zuvor in der Geschichte der Menschheit gab es in den westlichen Metropolen derart viele schlaue, gebildete, zielstrebige, selbstbewusste Frauen Ende zwanzig, Anfang dreißig. Niemand, der halbwegs bei Verstand ist, würde das jemals rückgängig machen wollen. Diese Frauen unterscheiden sich in vielerlei Hinsicht von ihren weiblichen Vorfahren. Sie wollen nicht mehr die großen Kämpfe mit einer maskulin dominierten Gesellschaft fechten, die ihre Mütter oder zum Teil ihre Großmütter begonnen haben. Die jungen Frauen haben sich zu Pragmatikerinnen entwickelt, die nichts und niemandem im Weg stehen, schon gar nicht ihren hohen Ansprüchen an sich selbst. Die Pose der Kämpferin ist ihnen fremd.“²⁵⁴

250 Vgl. Beyer, Susanne; Claudia Voigt: „Die Machtfrage.“ In: *Der Spiegel*, 5/2011. S. 58-68, hier: 61.

251 Ebd.

252 Pauer, Nina: „Die Schmerzensmänner.“ In: *Die Zeit Online*, 5. Jänner 2012 <http://www.zeit.de/2012/02/Maenner/seite-1> [27.2.2012].

253 Vgl. Sheff: *Die Ballade von John und Yoko*, S. 55.

254 Scheuermann, Christoph: „Lieber nicht. Junge Frauen klagen über die Verweiblichung einer Generation junger Männer. Selber schuld.“ In: *Der Spiegel Online*, 14. Jänner 2012, <http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,809420,00.html> [27.2.2012].

4.4. Feminismus in Yoko Onos Projekten

Die ‚Frauenfrage‘ war für Yoko Ono immer ein wichtiger Bestandteil ihres Lebens. Das kann sowohl in früheren Arbeiten als auch in aktuellen Interviews nachgewiesen werden, welche im folgenden Unterkapitel einer genaueren Betrachtung unterliegen.

Mit der Einstellung, sich selbst als Frau zu lieben, wie es etwa im Song ‚Kiss, Kiss, Kiss‘²⁵⁵ auf dem Album *Double Fantasy* 1980 zum Ausdruck kommt, und sich für andere Frauen stark zu machen, damit konnte Yoko Ono John Lennon erreichen, der viele ihrer Gedanken für seine Songs übernommen hat. Yoko Onos Stimmqualitäten²⁵⁶ sind begrenzt, ihre musikalische Stärke liegt beim Komponieren und Verfassen von Texten. Sie studierte Musik mit den Schwerpunkten ‚Deutsches Liedgut‘ und ‚Italienische Opern‘. In der Zusammenarbeit mit John, besonders wenn es Probleme mit der Harmonie gab, fand sie durch ihre klassische Musikausbildung oft eine Lösung.

4.4.1. Erste Songs der Frauenbefreiung

John Lennon bezeichnete ‚*Woman Is The Nigger Of The World*‘ als den ersten Frauenbefreiungssong, lange bevor Helen Reddy’s ‚*I Am Woman*‘ erfolgreich war.²⁵⁷ Dazu muss jedoch angemerkt werden, dass diese Aussage von Lennon nicht ganz richtig ist. Die Zeitspanne zwischen den Veröffentlichungen der beiden Songs betrug nur ein halbes Jahr. Helen Reddy’s²⁵⁸ ‚*I Am Woman*‘ war eine Woche im Dezember 1972 auf Platz Eins der US-Single-Charts. Der Song wurde zur feministischen Hymne der Zweiten Frauenbewegung erklärt. Michelle Arrow bezeichnete Helen Reddy unter anderem als ‚feminist postergirl‘ und ‚feminist icon‘. Erst das Lied ‚*Woman*‘ 1981 von John Lennon konnte ähnliche Erfolge erzielen, wie ‚*I Am Woman*‘. In Großbritannien

255 Das Lied ‚*Kiss, Kiss, Kiss*‘ sollte die Verletzlichkeit einer asiatischen Frau zeigen. Der Song enthält Geräusche einer Frau, die zum Höhepunkt kommt und die danach vom Partner im Arm gehalten werden möchte. Francine Prose bezeichnete *Kiss, Kiss, Kiss* als ‚pornoartigen Sirenenengesang‘. Außerdem verweist sie auf die Widersprüchlichkeit zwischen einem schönen orientalischen Mädchen und dem politischen-pornografischen Discobeat. Vgl. Prose, Francine: *Das Leben der Musen. Von Lou Andreas-Salomé bis Yoko Ono*. Aus dem Englischen von Brigitte Jakobeit. München [u.a.]: 2004, S. 405.

256 Yoko Ono jaule wie eine ‚Todesfee‘. Vgl. Norman: *John Lennon*, S. 976. Sie selbst bezeichnete das ‚Kreischen‘ als Stimmmodulation.

257 Vgl. Lieck, Jutta; Uwe Wandrey: *Lennon über Lennon. Leben in Amerika*. John Lennon und Yoko Ono im Gespräch mit Andy Peebles. Aus dem Amerikanischen von Wolfgang Döbling, mit einem Essay von Boris Pentz. Reinbek bei Hamburg: 1981, S. 59.

258 Helen Reddy (1941) ist eine amerikanisch-australische Sängerin und Schauspielerin. Sie wird auch als ‚Queen of the Pop‘ der 70er Jahre bezeichnet.

erreichte die Single ‚*Woman*‘ Platz eins und in US-Amerika kam sie auf Platz zwei.

John kommentierte ‚*Woman*‘ wie folgt:

„Ich nenne ihn immer den Beatle-Track. – In Bermuda dämmerte es mir plötzlich, was Frauen uns bedeuten, nicht als Sexobjekt oder als Mutter, sondern nur durch ihren Beitrag. Das ist der Grund dafür, dass man mich anfangs murmeln hört: der anderen Hälfte des Himmels. Ein bekannter Ausspruch des Vorsitzenden Mao. Der Song ist also für die andere Hälfte. Weißt du, das ganze Theater um Mann, Frau, Mann, Frau, ist ein Witz. Ohne den jeweiligen anderen Teil geht nichts. Was ich über Frauen denke, kann ich nicht besser ausdrücken, als ich es in diesem Lied getan habe. Es ist für Yoko, aber es gilt allen Frauen.“²⁵⁹

Aus einer anderen Quelle stammen folgende Worte:

„*Woman* entstand, weil es mir an einem sonnigen Nachmittag wie Schuppen von den Augen fiel. Mir wurde klar, was Frauen für uns tun. Nicht nur, was Yoko für mich tut, obwohl ich natürlich auf der persönlichen Schiene dachte.“²⁶⁰

‚*Woman*‘ ist ein Liebeslied an das weibliche Geschlecht. Wie Lennon im oberen Zitat gesteht, haben sich Lennon und Yoko fast ein Jahrzehnt mit der Notlage der Frauen beschäftigt. Das kann zum Beispiel vom Album *Feeling In Space* 1973 bis *Double Fantasy* 1980 beobachtet werden. Andy Peebles fragte Yoko Ono, nachdem sie über die Platte von *Feeling In Space* gesprochen haben, was sie unter Feminismus verstehen würde. Sie antwortete:

„Nun, John ist ein Feminist. [...] Jede Person, die sich über den Kampf bewusst ist, den Frauen führen, und darüber, was sie in der Männergesellschaft durchmachen müssen. [...] Ich bewundere alle Frauen, denn im Grunde sind sie alle Feministinnen. Gleichzeitig gibt es zum Beispiel in Amerika immer mehr feministische Männer, die beginnen, sich der Frauenbewegung bewußt zu werden, und das finde ich wirklich sehr gut. Es ist für Männer sicherlich schwerer, Feministen zu werden, aber sie sehen die Frauenbewegung als Teil der Gesellschaftsstruktur und sozialer Bewegung. Das ist ohnehin das Interessanteste, weil wir letzten Endes doch alle zusammenkommen und zusammen daran arbeiten müssen. Und ich glaube nicht, dass es letztlich ohne die Mitwirkung der Männer klappen wird.“²⁶¹

Yoko und John teilten die Meinung, dass es ohne Zusammenarbeit von Mann und Frau zu keinem gesellschaftlichen Umdenken kommen würde.

259 Lieck/Wandrey: *Lennon über Lennon*, S. 107.

260 Prose: *Das Leben der Musen*, S. 393.

261 Lieck/Wandrey: *Lennon über Lennon*, S. 67 f.

4.4.1.1. ‚Woman Is The Nigger Of The World’ (1972)

„Woman is the nigger of the world,
Yes, she is, think about it
Woman is the nigger of the world,
Think about it, do something about it

We make her paint her face and dance,
If she won’t be a slave and say that she don’t love us
If she’s real, we say she’s tryin’ to be a man,
While puttin’ her down we pretend that she’s above us

Woman is the nigger of the world,
Yes, she is,
If you don’t believe me, take a look at the one you’re with
Woman is the slave of the slaves,
Oh yeah, better scream about it, yeah!

We make her bear and raise our children,
And then we leave her flat for being a fat old mother hen
We tell her home is the only place she should be,
Then we complain that she’s too unworldly to be our friend

Oh, woman is the nigger of the world,
Yes, she is,
If you don’t believe me, take a look at the one you’re with
Oh, woman is the slave to the slave,
Yeah, all right

Hit it!

We insult her ev’ry day on tv,
And wonder why she has no guts or confidence
When she’s young, we kill her will to be free,
While tellin’ her not to be so smart we put her down for being so dumb

Oh well, woman is the nigger of the world,
Yes, she is,
If you don’t believe me, take a look at the one you’re with
Woman is the slave to the slaves,
Yes, she is,
If you believe, we’d better scream about it!
Uh, uh, uh, hey, hey

We make her paint her face and dance,
We make her paint her face and dance,
We make her paint her face and dance,
We make her paint her face and dance,
We make her paint her face and dance,
We make her paint her face and dance,
We make her paint her face and dance.²⁶²

262 Lennon, John; Yoko Ono: *Woman is the nigger of the world*. <http://lyricskeeper.de/de/yoko-ono/woman-is-the->

„*Woman is The Nigger Of The World*“ wurde auf zwei Alben veröffentlicht. Einmal auf *Sometime in New York City*²⁶³ 1972 und das zweite Mal 1975 auf *Saved Fish*, bei *Apple Records*. Am 24. April 1972 konnten Yoko Ono und John Lennon den Song bei der TV-Talk-Show von Dick Cavett vorstellen. John erinnerte sich folgendermaßen an diesen Tag:

„Ok, Dick Cavett hatte also eine überregionale TV-Show und weil er ein Liberaler war, ließ er uns das Lied singen. Wir brachten es live, aber hinter der Bühne gab es ein Riesentheater. Man hätte meinen können, ich sei auf die Flagge getreten oder so was. Ist das nicht albern? Ist das nicht unglaublich?“²⁶⁴

John Lennon übernahm das Zitat „*Woman is The Nigger Of The World*“ für seinen Songtitel von Yoko Ono, die diese Aussage in einem Interview für die Zeitschrift *Nova*²⁶⁵ 1968 erstmals verwendet hatte.²⁶⁶ Im Radiointerview der BBC, am 6. Dezember 1980 (zwei Tage vor John Lennons Ermordung), beschreibt Yoko Ono, wie sie zu diesem provokativen Satz kam:

„In New York war ich eine Künstlerin, die ihre eigene Sache entwickelt hatte und ziemlich unabhängig war. Dann kam ich nach London, führte meine Show in Galerien und bei Konzerten vor, traf dann auf John und hatte schlagartig das beklemmende Gefühl, weißt du ... dass Männer aus Liverpool und ihr Anhang oder was auch immer aus Liverpool ... und das war die erste Erfahrung an diesem Ort [...]. Ich glaubte, so eine Art Männlichkeitskult zu spüren, der nichts mit ihren Songs zu tun hatte. Ihre Lieder waren schön, aber als Menschen...verstehst du?“²⁶⁷

Dieses Zitat macht deutlich, dass Yoko Ono sichtlich nach Erklärung suchte. Sie erinnert sich an ein Erlebnis am Frühstückstisch, am Tage des Nova-Interviews, als sie auf einen starren gesellschaftlichen Verhaltenskodex von Lennon stieß: „Lass die Zeitung liegen, bis Vater sie gelesen hat, verstehst du? Du wirst sie nicht berühren, bevor er nicht seine Hausschuhe und Pfeife bekommen und sie gelesen hat.“²⁶⁸ Yoko Ono war daraufhin sehr wütend: „Das bewegte sich zwar auf einer trivialen Ebene, aber all diese Dinge summierten sich und das hat mich bewogen, zu sagen, dass die Frauen der Nigger der Welt ist, sozusagen unmittelbar inspiriert vom Leben mit [John Lennon].“²⁶⁹

nigger-of-the-world.html [3.11.2011].

263 Dieses Album wird auf der Fan-Homepage (www.ex-beatles.de) als ‚künstlerischer Tiefpunkt‘ Lennons gesehen, weil die politischen Statements die musikalische Substanz vernachlässigten. Vgl. <http://www.ex-beatles.de/> [4.11.2011].

264 Lieck/Wandrey: *Lennon über Lennon*, S. 61.

265 *Nova* war damals das englische Gegenstück zur *Vogue*.

266 Vgl. Sheff, David: *Die Ballade von John und Yoko*, S. 220.

267 Lieck/Wandrey: *Lennon über Lennon*, S. 58.

268 Ebd., S. 59.

269 Ebd.

,*Woman Is The Nigger Of The World*', „war ein so wirkungsvolles Statement, dass ich ein paar Jahre später einen Song daraus gemacht habe“²⁷⁰, erklärte Lennon. Ihm war bewusst, dass, falls Ono den Song gesungen hätte, er kaum im Radio gesendet worden wäre.²⁷¹ Daher sang sie ,*O Sisters O Sisters*', ein Reggae-Arrangement, das auf der B-Seite von *Some Time in New York* (1972) erschien. Das Album sei auf Grund eines schwer verdaulichen Stückes nicht erfolgreich gewesen, erklärte Yoko Ono im BBC Interview mit Andy Peebles.²⁷² Welches Lied sie genau meinte, kommt im Gespräch nicht zur Sprache, aber auf dem Front- und Backcover sind die Lyrics in der Typografie einer Tageszeitung gedruckt, mit Verweisen auf Themen und Personen, für die sich John und Yoko damals eingesetzt hatten.²⁷³



Abb. 24: Frontcover vom Album *Some Time in New York* 1972. Aus: <http://www.bagism.com/lyrics/some-time-nyc-lyrics.html> [5.1.2012].

270 Lennon, John: In: Sheff: *Die Ballade von John und Yoko*, S. 220.

271 In den USA erreichte ,*Woman Is The Nigger Of The World*' nur den 57. Platz der Single-Charts und in UK wurde das Lied nicht veröffentlicht.

272 Vgl. Lieck/Wandrey: *Lennon über Lennon*, S. 40-60.

273 Die Songtitel ,*Sunday Bloody Sunday*', ,*John Sinclair*', ,*Attica State*', ,*The Luck Of The Irish*' und ,*Angela*' bezogen sich auf aktuelle Ereignisse. Wie auch im Lied ,*New York City*' ließen Yoko Ono und John Lennon alle wichtigen Erlebnisse, die sie seit der Ankunft in den USA erlebt hatten, einfließen. Das Album *Some Time in New York City* zeigt, dass Ono und Lennon radikaler wurden. Dort greifen sie aktuelle Themen der Tagespolitik auf.

Laut Bardola dienten auch die Bücher *The First Sex* von Elizabeth Gould Davis und Germaine Greers *Der weibliche Eunuch*, die von beiden gelesen wurden, als Denkanstöße für ‚*Woman Is The Nigger Of The World*‘.²⁷⁴ Jedoch erklärt Bardola weiter: „[Lennon] zögert mit diesem Lied, weil er spürt, wie langsam selbst er die eingefahrenen Macho-Verhaltensweisen bei sich erkennt und verändert und weil das Wort ‚Nigger‘ politisch nicht korrekt ist.“²⁷⁵ Die Entwicklung, die John Lennon selbst durchmachte, um seine Einstellung gegenüber Frauen zu ändern, dauerte eine gewisse Zeit. Erst am 8. Dezember 1980 (Lennons Todestag), im Interview mit Dave Sholin vom RKO Radio, gesteht er ein:

„Jetzt bin ich eher ein Frauenrechtler als zur Zeit, zu der ich ‚*Women Is The Nigger Of The World*‘ sang. Gedanklich war ich damals schon ein Feminist, aber jetzt tut auch mein Körper, was damals mein Mund sagte, und ich versuche, meiner Wörter getreu zu leben.“²⁷⁶

Zwei Tage zuvor verkündete Lennon in der Unterredung mit Andy Peebles außerdem:

„Es sind die Männer, die sich entwickelt haben – angefangen damit, dass sie überhaupt erst mal die Idee der Gleichberechtigung ins Auge fassten. Aber obwohl es so etwas wie die Frauenbewegung gibt, hat die Gesellschaft sozusagen nur ein Abführmittel genommen und einmal kräftig gefurzt. Das große Scheißen hat noch nicht stattgefunden. Die wahren Veränderungen kommen noch. Ich bin derjenige, der sich entwickelt hat.“²⁷⁷

Yoko Onos und John Lennons Ehe war ein Beispiel für eine außergewöhnliche Beziehung in der damaligen Zeit. Interessant dabei ist der Rollentausch, der zwischen den beiden stattfand und welche Hintergründe dabei ausschlaggebend waren. John Lennon entwickelte sich vom ‚Macho‘ zu einem liebevollen Hausmann und Vater. „Von Anfang an gab es jede Menge Kindermädchen und sonstige Haushaltshilfen im Dakota-Haus, man sollte also Johns heldenhaften Einsatz nicht überbewerten“²⁷⁸, betrachtet James Woodell. Aus John Lennons Sicht

„war ihre Aufgabenverteilung eine Fortsetzung der Situation, wie sie schon während Yoko Onos Schwangerschaft bestanden hatte: er hatte sich um seine Frau und um den Haushalt gekümmert, und als Sean geboren wurde, gingen seine Zuneigung und Fürsorge einfach auf seinen Sohn über.“²⁷⁹

Yoko Ono, die besser mit Zahlen und Finanzen umgehen konnte als John Lennon, wurde eine findige Geschäftsfrau. Yoko Ono konnte durch diese geschäftlichen Erfolge zusätzliche Anerkennung in der Gesellschaft erlangen, die sie seit ihren Anfängen als

274 Vgl. Bardola, Nicola: *John Lennon – Wendepunkte*. Zürich: 2010, S. 188.

275 Ebd. Viele Radiostationen boykottierten den Song. Ärger kam von Seiten der ‚Weißen‘, die ‚Schwarzen‘ hätten die Botschaft verstanden. „Beleidigt waren nur die bornierten Weißen, im Radio konnte es also nicht gespielt werden“, beschrieb Lennon. Siehe dazu: Lieck/Wandrey: *Lennon über Lennon*, S. 60.

276 Zitiert nach ebd., S. 189.

277 Zitiert nach ebd., S. 221.

278 Woodall, James: *John Lennon und Yoko Ono. Zwei Rebellen – eine Poplegende*. Berlin: 1997, S. 181.

279 Ebd.

Künstlerin immer verfolgte.²⁸⁰ Insgesamt zogen sich John und Yoko fünf Jahre aus dem ‚Showbiz‘ zurück. Sie produzierten weder Musik, noch gingen aus und gaben keine Interviews, was zu skurrilen Spekulation bei den Medien führte. Siehe dazu auch Kapitel 5.

4.4.1.2. ‚O Sisters O Sisters‘ (1972)

‚O Sisters O Sisters‘ wurde von Yoko Ono auf dem Album solo gesungen. Es ist ein klares Statement für Frauen. Positive und aufmunternde Worte beherrschen die Strophen:

„We lost our green land
We lost our clean air
We lost our true wisdom
And we live in despair

Sisters, O sisters
Let's stand up right now
It's never too late
To start from the start

Wisdom, O wisdom
That's what we ask for
And yes, my dear sisters
We must learn to ask

Wisdom, O wisdom
That's what we ask for
That's what we live for now

Wisdom, O wisdom
That's what we ask for
That's what we live for now

Sisters, O sisters
Let's wake up right on
It's never too late
To shout from our hearts

Freedom, O freedom
That's what we fight for
And yes, my dear sisters
We must learn to fight

Freedom, O freedom
That's what we ask for
That's what we live for now

Freedom, O freedom

280 Vgl. ebd., S. 185.

That's what we ask for
That's what we live for now

Sisters, O sisters
Let's give up no more
It's never too late
To build a new world

New world, O New world
That's what we live for
And yes, my dear sisters
We must learn to live

New world, O New world
That's what we live for
That's what we must now learn to build

New world, O New world
That's what we live for
That's what we must now learn to build

New world, O New world
That's what we live for
That's what we must now learn to build

New world, O New world
That's what we live for
That's what we must learn to build.²⁸¹

Yoko und John war es bewusst, dass ihre Lieder einen besonderen Effekt bei ihren HörerInnen auslöste.

„Zum Beispiel der Song *Give Peace A Chance* der war großartig. Er eröffnete Möglichkeiten, die Welt mit Liedern zu verändern. Wenn man ‚I love you‘ mit Liedern sagt, ist das auch eine gute Sache. Aber hier ging es darum, politisches Bewusstsein durch Songs entstehen zu lassen.“²⁸²

Durch den Song ‚*O Sisters O Sisters*‘ versuchte Yoko Ono, diejenigen Frauen anzusprechen, die sich diskriminieren lassen und nicht mehr den Mut aufbringen, sich von den gesellschaftlichen Zwängen zu befreien.

„Frauen werden seit einer Ewigkeit von der Gesellschaft unterdrückt und zwar so, dass einige sich wie nach einer Gehirnwäsche verhalten und es lieben, Sklavinnen zu sein. Sie denken, sie müssen sagen, dass sie es lieben, Sklavinnen zu sein. Die Rolle der Frau ist es zu sagen, dass man eine Sklavin ist und dass man es liebt, eine zu sein. Und das wird als feminin angesehen und das ist ein sehr trauriger Umstand. [...] Viele Frauen müssen sich an einen Mann klammern, weil sie Angst haben oder unsicher sind. [...] Das Problem für Frauen besteht darin, dass wir naturgemäß einsam werden, wenn wir versuchen, frei zu sein.“²⁸³

281 Lennon, John: *O Sisters O Sisters*. <http://lyricskeeper.de/de/john-lennon/sisters-o-sisters.html> [3.11.2011].

282 Johnstone: *Yoko Ono talking*, S. 82.

283 Ebd., S. 96 f.

4.4.2 Yoko Onos Videokunst

Echte Pionierarbeit leisteten Künstlerinnen in der Vereinigung von Performance und Videokunst²⁸⁴. Unter Verwendung von damals modernen Medien (Beispielsweise Video- und Tonbandaufzeichnungen) und in Kombinationen von Film, Musik, Dias und Fotos, nutzten Künstlerinnen wie Valie Export, Carolee Schneemann und Yoko Ono Mittel der Trivialkultur für ihre Projekte. Bevorzugte Ausdrucksformen waren dabei Montagen und Collagen.

In einer Stellungnahme von 1967 zu ihrem Film No. 4²⁸⁵ (*Bottoms*) kritisierte Yoko Ono die Filmbranche der 60er Jahre als zu aristokratisch und zu professionell, die überwiegende Kontrolle liege nur beim ‚film director‘. Durch *Bottoms* wollte sie beweisen, dass jeder in der Lage sei, einen Film zu produzieren.²⁸⁶ Ihr vorwiegender Wunsch war: „I’m hoping that after seeing this film people will start to make their own home movies like crazy.“²⁸⁷

Yoko Ono stellte in ihren Experimentalfilmen oft den nackten Körper bzw. einzelne Körperteile in den Mittelpunkt (siehe dazu die Filme *Bottom*, *Fly* und *Freedom*). Wie auch die feministische Filmtheorie unter den Stichworten Voyeurismus, Fetischismus und Exhibitionismus über den männlichen Blick diskutierte, zeigt uns Yoko Ono mit *Bottom*, *Fly*, *Freedom* und *Rape* eigentlich den weiblichen Blickwinkel. Spielt sie dabei mit der ‚Maskerade der Weiblichkeit‘, weil sie eher als maskuliner Typ Frau auftritt? Oder kann sowohl die Männlichkeit als auch die Weiblichkeit als Maske übergestreift werden?

Laura Mulvey geht in ihrem Essay 1975 *Visuelle Lust und narratives Kino* davon aus, dass der Film die Möglichkeit besitzt, die Geschlechtsunterschiede zu reflektieren. Mit Hilfe der Psychoanalyse Freuds (Penisneid und Kastrationsangst) unterscheidet sie bei der Skopophilie (sexuelle Schaulust) zwischen aktives/männliches Schauen und

284 Die Videokunst besitzt keine einheitliche Zielsetzung. Moderne elektronische Medien wirken teilweise mit traditionellen Künsten zusammen.

285 Yoko Ono bezifferte ihren Film, weil ihr die Zahl 4 gefiel. Ein weiteres Filmbeispiel: *No. 5 & Two Virgins*, bekannt auch als ‚smile film‘ mit John Lennon.

286 Vgl. Yoko, Ono; Hendricks, Jon: *Yoko Ono. To see the skies*. [Fondazione Mudima, Milano, October 23 – November 24, 1990]. Mailand: 1990, S. 76.

287 Ebd. Betrachtet man diese Aussage im 21. Jahrhundert am Beispiel von YouTube, könnte man glauben, Yoko Ono hatte damals eine Vision.

passives/weibliches Schauen.²⁸⁸ Die Hierarchie des Blickes sei geschlechtsspezifisch, der Mann blickt, die Frau wird angeblickt. Yoko Ono arbeitete **gegen** diese geschlechtsspezifische Trennung. Sie stellte diese bei der Performance *Cut Piece* infrage, in dem sie auch Frauen zum Mitmachen animierte (siehe dazu die Performance Analyse Kapitel 6). Außerdem behauptet sie, dass Frauen nie einen ‚Penisneid‘ empfunden hätten, sondern Männer hingegen neidisch auf die Gebärmutter seien, weil Frauen dadurch direkt mit dem Leben verbunden sein und Leben schenkten.²⁸⁹

4.4.2.1. *Bottoms* (1967)

Im Film No. 4 *Bottoms*²⁹⁰ sind viele nackte Hinterteile in einer schwarzweißen Close-Up Einstellung zusehen. Auf einem Laufband gehend, wurden die Beteiligten gefragt, wie es sich anfühlte, ihren Hintern der Öffentlichkeit darzubieten. Yoko Onos Ziel war, 365 Hinterteile als Petition für den Frieden zu gewinnen. „This film, in fact, is like an aimless petition signed by people with their anuses. Next time we wish to make an appeal, we should send this film as the signature list.“²⁹¹ Bei diesem Zitat zeigt sich Yoko Onos unterschwelliger Humor. Sie setzt die „nackten Hintern“ anstelle einer Unterschriftensammlung, die die meisten Initiativen als Argumentation unterstützen. Da einerseits jede Unterschrift individuell ist, ist auch jeder „nackte Hintern“ einzigartig und somit als stellvertretende Stimme denkbar. Chrissie Iles betrachtet den Film *Bottoms* in einem politischen Kontext. „It asserted a feminine pleasure in the body at a moment when power, sensuality and independence of female sexuality was just beginning to assert itself openly“²⁹², schreibt sie in ihrem Essay.

Die Länge des Films beträgt achtzig Minuten. Die Kameraaufnahmen machten Yoko Onos damaliger Ehemann Anthony Cox und Jeff Perkins. Die DarstellerInnen, unter anderem bekannte Künstler aus der Fluxusbewegung, wie etwa Geoffrey Hendricks, Ben Patterson und Carolee Schneemann, aber auch Freiwillige, die über ein Zeitungsinserat gesucht wurden, sollten die Londoner Gesellschaft repräsentieren.

288 Vgl. Mulvey, Laura: „Visuelle Lust und narratives Kino.“ In: Weißberg, Liliane (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main: 1994, S. 48-64.

289 Vgl. Sheff, David: *Die Ballade von John und Yoko. Das letzte große Interview*. Aus dem Amerikanischen von Paul Lukas. Höfen: 2002, S. 54.

290 Die kurze Version von *Bottom* wurde in New York 1966 produziert.

291 Yoko/Hendricks: *Yoko Ono. To see the skies*, S. 77.

292 Ono, Yoko: *Yoko Ono*, S. 110.

Yoko Ono versuchte, den angesehenen Kolumnist Hunter Davies, der zur selben Zeit an der *Beatles* Biografie arbeitete, für ihr Projekt zu gewinnen. Davies wollte sie anfangs schnellstens abwimmeln, entschied sich schließlich doch, sie in ihrer Wohnung zu besuchen, da er einen Artikel für die *Sunday Times* brauchte. In der *Park Lane* war Yoko Ono gerade beim Drehen, als Davies mit Anthony Cox ins Gespräch kam: „Anthony Cox looked so clean-cut, an educated Ivy League American, I found it hard to believe he had fallen for all this nonsense.“²⁹³ Davies konnte aus seiner Sicht nicht objektiv berichten, daher tat er so, als hätte er in *Bottoms* mitgemacht. Am 12. Februar 1967 veröffentlichte er seinen Artikel in der *Sunday Times*: „I hope I hadn't poked too much fun at her, thought I worried that the title of the article, 'Oh no, Ono', might offend her, but she had got what she wanted, some prime publicity.“²⁹⁴ Erst 1968 traf er sie in den *Abbey Road Studios* der *Beatles* wieder: „John [Lennon] transfixed by her, looking at her adoringly and the other three Beatles completely bewildered, not knowing what had happened.“²⁹⁵

Dieser Film erregte unter anderem durch Hunter Davies großes Aufsehen und, wie Yoko Ono 1988 ergänzte, auch Neid unter den Künstlerfreunden:

„Film No. 4 mainly supplied a lot of laughs for people all over the world, most of whom never actually saw the film. Just the idea of it gave them a giggle. I found out much later that they were even giggling behind the Iron Curtain. No wonder my artistic friends dropped me. It was a total antithesis to Art per se. But actually I was the ultimate snob. I was going „Up Yours!“ to the whole world including the avant-garde. It was a great high but also a lonely one.“²⁹⁶

Um sich gegen die anfängliche Zensurierung von *Bottom* zu wehren, verkündete Yoko Ono eine große Demonstration mit zweitausend jungen Londonern, die sich vorm Amt der Zensurbehörde versammeln würden. Jedoch kamen nur Yoko Ono und Anthony Cox mit ihrer gemeinsamen Tochter Kyoko, worauf die anwesenden Reporter fragten, wo die zweitausend Leute blieben. Yoko antwortete: „They must be still asleep.“²⁹⁷ Yoko Ono täuschte bewusst die Presse für ihr persönliches Anliegen. Einerseits wurde die Zensur aufgehoben, andererseits wurden ihr Möglichkeiten offenbart, an die sie zuvor nicht geglaubt hätte. Viele wollten das ‚Phänomenon‘ Yoko Ono kennen lernen:

„Was she really a woman? One American film executive who was on a short stay in London thought I was a girl who performed in the bottoms film and who was sent by the director to raise money. ‚I am the director‘ I said. ‚Oh, no, you can't be‘. That was supposed to be a

293 Davies, Hunter: *The Beatles. The only ever authorised biography*. London: 2009⁴, S. 32.

294 Ebd.

295 Ebd., S. 33.

296 Yoko/Hendricks: *Yoko Ono. To see the skies*, S. 78.

297 Ebd.

compliment in '67 when nobody yet heard of 'Woman Is The Nigger Of The World' or 'Sisters O Sisters'. I made a fast exit while the man was trying to fix a drink for me."²⁹⁸

4.4.2.2. *Rape* (1969)

Das Konzept für *Rape* (Film No.5) verfasste Yoko Ono im Jahre 1968. Hans Preiner²⁹⁹, Programmdirektor des Österreichischen Rundfunks und Kuno Knöbl (Chefredakteur des *ORF*), erteilten damals den Auftrag, diesen Dokumentar-Film für das österreichische Fernsehen zu produzieren. Weltpremiere war am 31. März 1969 im 1. Programm des *ORF* um 22:25. Der Farbfilm, in einer Länge von ca. 78 Minuten, lief annähernd in Realzeit ab. Den Ton für die Aufnahme machte unter anderem Christian Wangler, Kameramann war Nic Knowland, die im Auftrag von Yoko und John (beide waren auf Grund einer Fehlgeburt im Krankenhaus) eine Person im *Hyde Park* aussuchte, die sie mit der Kamera verfolgen konnten. Es wurden mehrere Aufnahmen von unterschiedlichen Personen gemacht, bis sie sich für das 21jährige ungarisch-österreichische Model Eva Majlata³⁰⁰ entschieden, die sie auf einem Friedhof antrafen und drei Tage verfolgten. Yoko Ono veranschaulicht dieses Filmprojekt wie folgt:

„Es war eigentlich nur 'ne filmische Idee: einem Mädchen zu folgen mit der Kamera, sie dabei ständig zu filmen, um herauszufinden, wie jemand reagiert, der ununterbrochen beobachtet wird. Die Idee hatte ich schon bevor ich auf John traf. Das Interessante war nun, dass John als Beatle sich immer dieser Situation ausgesetzt fühlen musste. Er wurde ja wirklich ständig von Kameras verfolgt. Der Kameramann suchte also ein Mädchen aus und folgte ihr. Sie fragte immer wieder: [W]arum tut ihr das? [W]arum tut ihr das? [...] Sie wusste jedenfalls nichts davon und kam natürlich in ihr Zimmer, während die Jungs sie immer noch filmen. Da dreht sie durch. Sie schlägt die Hände vors Gesicht und fragt: Was soll das? Warum gerade ich? – Eine wunderschöne Szene.“³⁰¹

Yoko Onos Ziel war es, die spontane Reaktion einer in die Enge gedrängten Person aufzuzeichnen. Als der Film veröffentlicht wurde, behauptete Eva Majlata, sie hätte Bescheid gewusst und die Szenen wären gestellt gewesen.

Die Pressekonferenz zur Premiere am 31. März 1969 fand im roten Salon des *Hotel Sacher* in Wien statt, wo Yoko und Lennon sich in einem Sack bzw. Leintuch („Bagism“ Aktion) der Öffentlichkeit stellten.

„Es war der größte Skandal in der österreichischen TV-Geschichte. Es gingen Beschwerden ein, obwohl es absolut nichts mit Sex zu tun hatte. Man rechnet zwar ständig damit, dass etwas passiert, aber es tut sich gar nichts. Man sieht nur, wie das Mädchen

298 Ebd., S. 79.

299 Hans Preiner (1941-2010) war ein österreichischer Journalist und Programmdirektor des ORF. Er erkannte das Potenzial des Romanes *„Salz der Erde“* von Ernst Hinterberger, der als Grundlage der TV-Serie *„Ein echter Wiener geht nicht unter“* diente.

300 In den 90er Jahren betrieb sie in Ungarn ein Tierheim, wo sie von einem Angestellten im September 2008 brutal ermordet wurde. Erst Wochen später fand man ihre vergrabene verbrannte Leiche.

301 Lieck/Wandrey: *Lennon über Lennon*, S. 18.

zusammenbricht unter dem Eindruck, von ein paar seltsamen Leuten überallhin verfolgt zu werden. Uns haben die Österreicher nie zu Gesicht bekommen. Wir blieben die ganze Zeit über im Sack. Auch als wir im Hotel-Fahrsstuhl zur Pressekonferenz fuhren, verließen wir ihn nicht. Auf der Titelseite der österreichischen Presse sah man dann Reporter, wie sie Mikrofone an einen Sack hielten.“³⁰²



Abb. 25: John und Yoko unter einem weißen Leintuch im Hotel Sacher Wien 1969. Aus: http://www.beatlesondvd.com/19651969/19690331_jl_01.htm [8.5.2012].

Einer dieser Reporter war André Heller³⁰³ der für die *Ö3-Musikbox* vor Ort war:

„[Es] huschte ein waberndes Gespenst durch die wartende Meute. Ein ständig die Form wechselndes stoffumhülltes Gebilde, das vor Kameras und Mikrofonen, kichernde Laute von sich gebend, niederließ. Das Rätsel entschlüsselte sich nach etwa einer Minute, durch die Verlautbarung: „Ladies and Gentlemen, Mr. and Mrs. Lennon naked in a bag“, aber „the bag“ war kein Sack, sondern ein profanes Sacher-Leintuch, durch das hindurch die beiden Herrschaften, da ich glücklicherweise direkt neben ihren verdeckten Köpfen postiert war, vor allem meine Fragen beantworteten. [...] Der Spuk fand nach etwa zwanzig Minuten sein Ende, ohne dass irgendjemand die Objekte der Begierde zu Gesicht bekommen hätte, denn sie krabbelten auch nach Abschluss der Audienz im Vollkörperschutz des Leintuchs wieder aus dem Salon, um mit dem Lift auf ihr Stockwerk zu entschweben. Das Ganze war, wie in Österreichs Hauptstadt gesagt wird, eine Mordsdrumpflanzerei und einige von weither angereiste Berichterstatter äußerten schreiend ihren Unmut.“³⁰⁴

Für den darauffolgenden Tag wurde André Heller von Lennons Manager zum Exklusiv-Interview eingeladen. Diese Interview-Aufzeichnung für den *ORF* ging verloren, aber im Presseartikel *Die Presse* am 13. März 2010 erzählt Heller noch eine schöne Anekdote. Auf dem Weg zum Flughafen hielten Heller und die Lennons am Zentralfriedhof an, wo John Lennon anstatt Blumen seinen Schnürsenkel am

³⁰² Ebd., S. 19.

³⁰³ Siehe dazu auch einen Video Beitrag auf YouTube. <http://www.youtube.com/watch?v=muMQ9f7FKWs> [24.2.2012].

³⁰⁴ Heller, André: „John Lennon & Yoko Ono: Schnürsenkel für Schubert.“ In: *Die Presse.com*, 13. März 2010 http://diepresse.com/home/kultur/popco/546168/John-Lennon-Yoko-Ono_Schnuersenkel-fuer-Schubert [7.1.2012].

Ehrengab von Schubert niederlegte.³⁰⁵

Vergleicht man die österreichischen Zeitungsartikel, die über *Rape*³⁰⁶ und über die Anwesenheit der Lennons in Wien berichtet haben, kann man in keiner Weise von einem ‚Skandal der österreichischen TV-Geschichte‘ reden, wie es John im oberen Zitat getan hat. Vielmehr stand der Beatles-Sänger im Vordergrund der Berichterstattungen. Das kann man anhand eines Untertitels des Bildes ‚Der exzentrischste Beatle hat in Wien Premiere‘ aus *Die Presse* am 1. April 1969, wo die beiden mit ihrer Hochzeitsbekleidung gerade aus dem Flugzeug steigen, nachvollziehen. Der *Morgen Kurier* verlautbarte auf dem Titelblatt ‚Beatle Lennon im Hotel Sacher Interview im Sack‘ und brachte auf Seite elf einen ausführlicheren Artikel über John und Yoko ‚Bed-In‘ und ‚Bagism‘ Aktionen: „Niedlich, friedlich, kindlich, fröhlich war’s, was sich da begab, und am fröhlichsten stimmte sie die Feststellung, dass sie möglicherweise doch nur – oder immerhin? – ‚die Clowns dieser Welt‘ seien.“³⁰⁷

4.4.2.3. *Fly* (1970)

Der Farbfilm No.13 *Fly* in einer Länge von ca. 23 Minuten hatte am 15. Mai 1971 Premiere in Cannes. Bei den Zuschauern bewirkte der Film damals stehende Ovationen. „Let a fly walk on a woman’s body from toe to head and fly out of window“, lautete das kurze Filmscript aus dem Jahre 1968. Umgesetzt hatten Yoko Ono und John Lennon die Idee, wie Yoko Ono berichtet, mit dem Avantgarde-Regisseur Jonas Mekas, der sich auch im New Yorker Künstlerkreis (Warhol, Nico, Ginsberg und Dalí) bewegte:

„Ein Bilderwitz in einer Zeitung inspirierte mich dazu. Da steht eine Frau in einem tiefausgeschnittenen Kleid, und ein Mann sieht sie an, und die Frau dieses Mannes fragt: ‚Wohin schaust du?‘ und er sagt: ‚Och, auf die Fliege, die auf ihr sitzt.‘ Ich wollte, dass der Film eine Erfahrung ist, bei der man sich andauernd fragt: ‚Vefolge [sic!] ich jetzt die Bewegungen der Fliege oder schaue ich auf den Körper?‘ Ich glaube das Leben ist voll von solchen Sachen. Wir machen uns ständig darüber, was wir wirklich sehen, etwas vor.“³⁰⁸

Bei den Dreharbeiten brauchten sie viel Geduld, bis sich eine Fliege dafür bereit erklärte, eine nackte Frau abzutasten. Die Kamera verfolgt diese Fliege, die von

305 Ebd.

306 Der Film *Rape* wurde beim Filmfestival in Montreux (Schweiz; gehört zu den bekanntesten Filmfestivals seit 1954, seit 2004 ist Luzern der neue Austragungsort) gezeigt, wo der deutsche Kritiker Willi Frischauer den Film im *London Evening Standard* lobte: „[Dieser Film sei] für das Zeitalter des Fernsehens, was Franz Kafka *Der Prozess* für das Zeitalter des Totalitarismus war.“ Zitiert nach: Norman: *John Lennon*. S. 745.

307 Hajek, Peter: „John und Yoko in Wien und im Sack. Zur TV-Aufführung ihres Streifens ‚Rape‘ kamen Beatle Lennon und Gattin Yoko gestern nach Wien und im Sack zur Pressekonferenz.“ In: *Morgen Kurier* vom 1. April 1969, S. 11.

308 <http://home.snafu.de/fsk-kino/archiv/Yoko%20Ono%20Film%20Works.htm> [27.1.2012].

verstärktem Summen begleitet wird. Dieses nervtötende Geräusch könnte als ein Wimmern bzw. Weinen während eines sexuellen Übergriffs auf eine Frau gedeutet werden. „Die Frau ist passiv, bleibt reglos liegen, erduldet alles, während die Fliege Freiheit und Ungebundenheit versinnbildlicht“³⁰⁹, erklärt Yoko. Hier will sie wiederum auf die passive Haltung von Frauen hinweisen, die schon im Unterkapitel 4.4.2.3. angesprochen wurde, nämlich, dass viele Frauen sich diskriminieren lassen und oft nicht dagegen ankämpfen wollen. Die Fliege dagegen vertritt die männliche Position einer uneingeschränkten Freiheit. Eine ähnliche Idee (siehe Abb. 26) hatte John Lennon, bevor er auf Yoko Ono traf. Diese skizzenhafte Zeichnung aus der Kurzgeschichte *No Flies on Frank* 1964 betrachtet Yoko Ono als Beweis für ihre Seelenverwandtschaft.³¹⁰

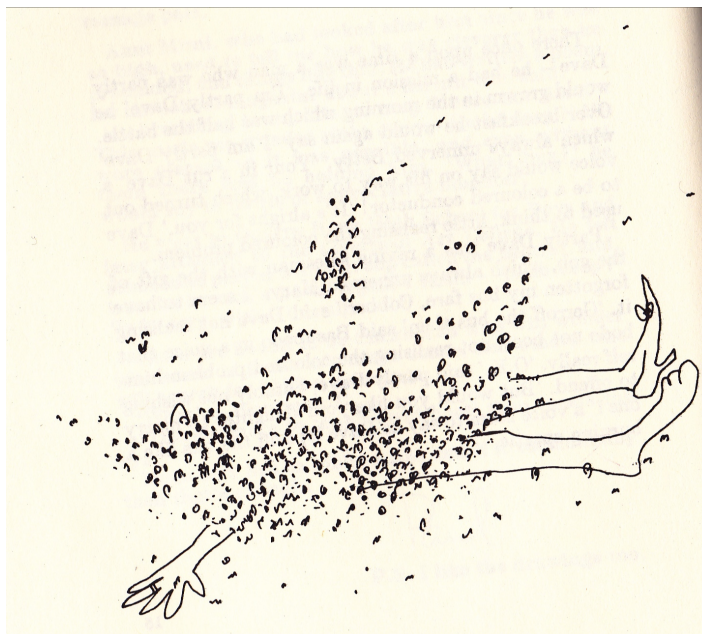


Abb. 26: John Lennons Zeichnung: Eine Frau ist übersät von Fliegen. Aus: Lennon, John: *In his on write*, S. 16.

4.4.2.4. *Freedom* (1970)

Freedom ist ein sehr kurzer Farbfilm, in einer Länge von ca. einer Minute. John Lennon war für den Sound verantwortlich, die Kameraeinstellung ist von Steve Gebhardt. Zu sehen ist Yoko Onos Oberkörper in einer Großaufnahme, während sie ihren lila-farbenen BH zerreißen möchte. Der Titel ‚Freedom‘ für diesen Kurzfilm benennt das Wesen des Films. Interpretieren könnte man diesen Film als Verweis auf die Befreiung

309 Bodin: „Yoko Ono.“, [8.7.2011].

310 Vgl. Norman: *John Lennon*, S. 648.

von sozialen Zwängen. Außerdem erinnert *Freedom* an die BH-Verbrennungsaktionen 1968, die in dieser Arbeit unter Punkt 4.1. bereits erwähnt wurden.

Yoko Ono gab alle Filmprojekte³¹¹ nach John Lennons Tod auf. „I lost a little edge, in a nice way, I thought. [...] It was an act of cleansing for my spirit as a woman filmmaker who carried so many chips, and ideas, on her shoulder.“³¹² Jedoch gibt sie anderen Personen die Möglichkeit, ihre Filmkonzepte, die öffentlich zugänglich sind, umzusetzen.

5. Die Künstlerin Yoko Ono

Yoko Ono war stets bedacht, als Künstlerin erfolgreich zu werden. Bevor sie auf John Lennon traf, musste sie mit massiven finanziellen Engpässen umgehen. Durch John fand sie nicht nur einen Förderer ihrer Kunst, sondern auch einen Weggefährten, der ihr Vorteile, aber auch Nachteile brachte. Gegenwärtig muss Yoko Ono beispielsweise oft in Berichterstattungen und Interviews zu ihrem Ehemann John Lennon Stellung nehmen, obwohl er schon lange verstorben ist. Ob dies mit seinem plötzlichen Tod zusammenhängt oder auf seine erfolgreiche Karriere zurückzuführen ist, bleibt dahingestellt. Jedenfalls überschattet der Mythos um John Lennon immer wieder auch Yoko Onos künstlerische Tätigkeit.

Betrachtet man Fotos und Interviews von Yoko Ono aus den 60er und 70er Jahren, versteckt sie sich oftmals hinter ihren langen schwarzen Haaren. Ihre leise, aber bedachte Stimme unterstreicht zusätzlich ihre Schüchternheit. Oft wirkte sie auf andere arrogant, fremd, geheimnisvoll und „zeigte sich stets mit ernstem [...] undurchdringlichem Gesicht in der Öffentlichkeit [...]“, wobei sie meist das Reden John Lennon überließ.³¹³ Ihre Intelligenz wurde niemals bestritten, das bestätigt auch Lennon:

„Mein Gott, sie ist so viel klüger als ich – viel intelligenter. Die meisten Frauen sind von Natur aus intelligenter als Männer, denke ich. Und Yoko ist besonders gescheit. Sie sehen das ja selbst, und mit ihr zusammenzuleben bedeutet, mit einem Suchscheinwerfer zu

311 Mit Ausnahme von Konzertfilmen und Musikvideos.

312 Bonito: *Ubi Fluxus ibi motus*, S. 79.

313 Woodall: *John Lennon und Yoko Ono*, S. 118.

leben. Das hält mich wach. Aber manchmal will man gar nicht wach sein. Manchmal ist es einfach zu viel. Man möchte auch mal ein Narr sein dürfen. Ich zumindest.“³¹⁴

Wenn es um ihre Kunst ging, fand sie starke Argumente. Ihre Unsicherheit kompensierte sie, indem sie stets einen Hang zur Esoterik³¹⁵ pflegte. Wie Yoko Ono selbst mit Diskriminierung von Seiten der Boulevardpresse umging und welche Situationen ihr künstlerisches Schaffen beeinflussten, soll in folgenden Unterkapiteln aufgezeigt werden.

5.1. Die Außenseiterin Yoko Ono

„I still feel that I'm an outsider.
About two days ago I was thinking, it's wrong to think I'm an outsider.
I'm just part of the world“³¹⁶

(Yoko Ono 2010)

Als John Dunbar erfuhr, dass sich Yoko Ono 1966 in London aufhielt, bot er ihr eine Ausstellung in seiner *Indica-Gallery* an, die Yoko unter dem Namen *Yoko at Indica, Unvollendete Bilder und Objekte* umsetzte. Zu dieser Zeit war Yoko in der Avantgarde-Szene bekannt, weil sie unter anderem bei *DIAS* (Kapitel 2.3.3.2.) mitwirkte. Diese Ausstellung prägte ihr weiteres Leben. John Dunbar war mit John Lennon befreundet, den er einen Tag zuvor zur offiziellen Ausstellungseröffnung am 9. November 1966 in die Galerie einlud. Anscheinend erkannte Yoko Ono den berühmten Beatle nicht. Sie war verärgert, weil Dunbar den verfrühten Besucher anschleppte. Im Gegensatz dazu gefiel John Lennon Yokos *Leiter-Stück (Ceiling Painting)* besonders, weil jeder Besucher auf eine weiße Stufenleiter hinaufklettern musste, um das Wort „Yes“ zu lesen, das in sehr kleiner Schrift auf einer Karte geschrieben stand und nur mit einer Lupe gesehen werden konnte.

314 Sheff: *Die Ballade von John und Yoko*, S. 211.

315 Aber auch John Lennon suchte Halt bei spirituellen Dingen, wie zum Beispiel beim ‚großen Seher‘ Maharishi Mahesh Yogi.

316 Junod, Tom: „Yoko Ono: What I've Learned.“ In: <http://www.esquire.com/features/what-ive-learned/meaning-of-life-2011/yoko-ono-quotes-0111> [22.4.2012]. Dieses Interview wurde am 29. Juli 2010 im Dakota Gebäude gegeben und im Jänner 2011 in *Meaning of Life* veröffentlicht.



Abb. 27: Yoko Ono auf der Leiter zu ihrem Ausstellungsstück *Ceiling Painting* in der *Indica Gallery* London 1966. Foto von Graham Keen. Aus: Bonito: *Ubi Fluxus ibi motus*, S. 62.

Das kleine Wort „Yes“ erweckte Johns Interesse, das zu seiner ersten Begegnung mit Anti-Kunst führte.

„Damals bestand die ganze Avantgarde nur daraus, mit einem Hammer auf ein Piano einzudreschen und Skulpturen zu zerschlagen, einfach nur anti, anti, anti, anti, anti. Es war alles nur langweiliger, negativer Mist. Und nur dieses ‚Yes‘ brachte mich dazu, in einer Galerie voller Äpfel und Nägel zu verweilen“³¹⁷,

erklärte John Lennon 1980. Bei einem anderen Ausstellungsstück, wo Yoko Ono ihre Besucher aufforderte, einen Nagel in eine Platte zu schlagen, fragte John Yoko, ob er dieser Aufforderung nachkommen dürfe. Yoko verneinte zuerst, weil die Ausstellung noch nicht eröffnet war. Sie wollte, dass alles makellos blieb. Jedoch lenkte sie schließlich auf Dunbars Drängen ein, weil John Millionär war und eventuell etwas kaufen würde, verlangte aber fünf Schilling für den Nagel. Darauf sagte John: „Gut, ich gebe Ihnen imaginäre fünf Schilling und schlage einen imaginären Nagel ein. Und da hat's gefunkt. Wir sahen uns in die Augen, und sie verstand es und ich verstand es, und das war's.“³¹⁸

³¹⁷ Johnstone: *Yoko Ono talking*, S. 33.

³¹⁸ Norman: *John Lennon*, S. 597.

„18 Monate später waren beide unsterblich ineinander verliebt, wobei Lennon Yoko als ‚die EINE‘ bezeichnete, die einzige Person, mit der er zusammen sein wollte. [...] Für die Beatles und deren Fans wurde Yoko plötzlich der ‚fünfte Beatle‘ – und alle hassten sie dafür.“³¹⁹

Bis sie jedoch heimlich heirateten³²⁰ (20. März 1969), vergingen zwei weitere Jahre. John war noch mit seiner ersten Frau Cynthia verheiratet, die ein ganz anderer Typ Frau war als Yoko Ono. In diesen zwei Jahren schickte Yoko Ono immer wieder ihre Handlungsanweisungen (Postkarten) an John, obwohl sie auch noch mit Anthony Cox liiert war. Yoko ergriff die Initiative und hielt den Kontakt stets aufrecht, bis sie ihn für ihr *Half-a-Wind-Projekt* in der Londoner *Lisson Gallery* als Finanzier gewinnen konnte.

Zur selben Zeit gaben die Beatles keine Konzerte mehr, standen aber bei den Plattenfirmen unter starkem Druck, neue Songs zu produzieren. Gleichzeitig wurden andere Bands, wie beispielsweise die *Rolling Stones*, immer beliebter. Innerhalb der Band kam es immer mehr zu Spannungen bei persönlichen und geschäftlichen Angelegenheiten. Nachdem sich John öffentlich zu Yoko bekannte, wickelte sie nicht mehr von seiner Seite, was viele Personen seltsam fanden. Die Presse und viele Beatlesfans beleidigten Yoko Ono mit diversen rassistischen Schimpfwörtern und machten Yoko lange zum Vorwurf, dass sie der Grund sei, warum sich die Gruppe am 10. April 1970 offiziell trennte.³²¹ Yoko versuchte diese Angriffe zu ignorieren, in dem sie sich vollkommen auf ihre Kunst konzentrierte, und nahm die Gemeinheiten der Leute als ihr Schicksal in Kauf:

„Ich sah das fast wie eine griechische Tragödie, da ich meine Tochter verlor, meine Anerkennung als Künstlerin, und das alles wegen meiner Liebe zu diesem Mann. Ich hatte das Gefühl, dass es für mich ein sehr schweres Leben werden – und dass etwas Schreckliches passieren würde, wenn ich mich darauf einlasse.“³²²

Im *Rolling Stone*-Interview Anfang Dezember 1970 fragte Jann Wenner John Lennon daher auch, was der Grund dafür sei, dass die Leute kein Verständnis für Yoko haben. Johns Antwort darauf:

„Sie ist eine Frau, und sie ist Japanerin. Da herrschen Vorurteile aus rassistischen Gründen gegen sie und weil sie auch noch eine Frau ist. So einfach ist das. [...] Aber ganz allgemein

319 Johnstone: *Yoko Ono talking*, S. 9.

320 Für mehr Information über John und Yokos Hochzeit und deren Flitterwochen, siehe Kapitel 5.3.1.: *Friedensbewegung und mediale Inszenierung mit John Lennon*.

321 In Gerhard Henschels Roman *Der dreizehnte Beatle* unternimmt der Protagonist, ein Beatles-Fan, eine Zeitreise ins Jahr 1966, um die erste Begegnung zwischen John und Yoko zu verhindern. Henschel zeigt mit dieser fiktiven Geschichte auf, was passiert wäre, wenn Yoko und John sich nicht getroffen hätten.

322 Norman: *John Lennon*, S. 695. Anthony Cox tauchte mit der gemeinsamen Tochter Kyoko unter. Beide Elternteile stritten sich lange um das Sorgerecht. Vor Gericht entschied sich Kyoko für ihren Vater. Da die Tochter lange bei Cox lebte, ist die Beziehung zwischen Tochter und Mutter heute noch angespannt.

kann sie nicht ankommen, denn sie ist so unkonventionell und stark, Mann, das ist schwer zu verstehen! Ihre Qualen sind so immens, dass sie sich auf eine Weise ausdrückt, die ‚dir‘ wehtut! So, dass du es nicht ertragen kannst! Deshalb konnte man ja Van Gogh und all diesen Scheiß nicht ertragen, weil das zu ‚real‘, allzu ‚wahrhaftig‘ war. Das ‚schmerzt‘! Deshalb ‚killen‘ die dich!“³²³

John Lennon war in der Gesellschaft beliebter als Yoko Ono, jedoch zweifelte unter anderem die Künstlerkollegin Carolee Schneemann auch an der Beziehung zwischen den Beiden: „Yoko war eine bedeutende Fluxus-Künstlerin. Und ehrlich gestanden haben wir uns alle gefragt, ob dieser ... dieser ... Rock 'n' Roll-Typ wirklich intelligent genug für sie sei.“³²⁴ In Yoko Ono fand John Lennon nicht nur eine Seelengefährtin, sondern auch eine Wegbegleiterin, die um sieben Jahre älter war als er. „Yoko hat mich mit diesen Dingen vertraut gemacht, von denen ich zuvor keine Ahnung hatte, weil ich in einer ganz anderen Szene lebte“³²⁵, so Lennon. Obwohl Yoko etwas mehr Lebenserfahrung aufwies, waren sie in ihrer Beziehung ebenbürtig und gleichberechtigt. Dabei verglichen sie ihre Erfahrungen in ihren jeweiligen Genres, die sie bis dahin gesammelt hatten und führten im Laufe der Jahre eine Form der künstlerischen Symbiose weiter. John erklärt es wie folgt:

„Ich musste mich öffnen, um das zu hören. Ich musste mich aus dem Konzept dessen befreien, was ich hören wollte – um abstrakte Kunst oder Musik aufzunehmen. Ihr erging es genauso mit Rock 'n' Roll; das war eine intellektuelle Übung für uns, denn wir sind ‚eingesperrt in Kisten‘!“³²⁶

Beide öffneten sich dem jeweiligen anderen Milieu, um zusammenarbeiten zu können.

5.2. Fluch und Segen – Yoko Onos Ehemänner

Die anderen Beatles-Mitglieder mochten Yoko nicht. Nur Ringo Starr und seine damalige Ehefrau Maureen Cox Starkey respektierten sie. Die anderen Beatles verachteten sie. John bemerkte dies zwar, verteidigte sie aber nicht genügend gegenüber seinen Kollegen. Im letzten großen Interview der beiden verharmloste Yoko die Missachtung der anderen Beatles ihr gegenüber:

„Ich bin mit jedem von ihnen ausgekommen, mit Paul, George und Ringo meine ich, und keiner von ihnen war fies zu mir. Sie sind ziemlich zivilisiert damit umgegangen. Aber die Leute um sie herum ... Ich habe sogar gehört, dass es Pläne gegeben haben soll, mich umzubringen.“³²⁷

323 Wenner: *John Lennon und die Beatles*, S. 167.

324 Prose: *Das Leben der Musen*, S. 373.

325 Wenner: *John Lennon und die Beatles*, S. 163.

326 Ebd., S. 164

327 Sheff: *Die Ballade von John und Yoko*, S. 151 f.

Allem Anschein nach konnte Yoko Ono nach Jahren Frieden mit den anderen Kollegen schließen. Damals wollte John, dass Yoko ein Mitglied der Beatles wird. Er sei im Recht, weil er auch die Band gegründet habe. Da die Beatles lange zusammengearbeitet hatten, wirkte Yoko als Eindringling auf sie. Dazu kam, dass John extrem eifersüchtig war. Er vertrieb alle Freunde von Yoko aus der Avantgarde-Szene.

John wirkte nicht nur dominanter innerhalb der Gruppe, sondern legte auch viel Wert auf Yokos Meinung. In Plattenaufnahmen mischte sich zunehmend auch Yoko ein. Die Beatles hielten sich in der Öffentlichkeit in Bezug auf Yoko zurück. Hingegen wuchs die Ablehnung der britischen Gesellschaft umso mehr, weil sie einen ihrer liebsten Söhne³²⁸ entführt habe. Britischer Rassismus war damals in der Gesellschaft weit verbreitet, der sich in beleidigenden Witzen und Sterotypen³²⁹ ausdrückte, die von der Presse verbreitet und verstärkt wurden. John vermutete, dass überwiegend Frauen bei der Presse dafür verantwortlich waren, weil diese oft die schlimmsten Feinde wären.³³⁰ Wenige Journalisten machten sich damals die Mühe, mit Yoko Ono zu reden. Sie wurde schlicht von vielen Personen ignoriert, obwohl sie stets an Johns Seite war.

„Ich denke, dass die Kraft des Journalismus einfach unglaublich ist und dass ich damals leichte Beute und ein Sündenbock war. [...] Und es ist auch sehr interessant, eine Frau zu einer bösen Figur zu machen, die über starke böse Kräfte oder so was verfügt.“³³¹

Die Presse und die Fans der Beatles formten Yoko Onos ‚Aura‘³³² gegenüber der restlichen Gesellschaft. „Jahrzehnte wurde sie als Drachenfrau, Hexe oder Spalterin der Beatles beschimpft.“³³³ Dieses negative ‚mediale Bild der Wirklichkeit‘ von Yoko Ono ist heute noch in der Gesellschaft verankert.

Die enge Verbindung von Yoko und John war für die Beziehung nicht vorteilhaft. Daher entwickelte sich nach Jahren immer mehr der Wunsch nach Eigenständigkeit und Yoko forderte ihren Freiraum zurück:

„Ich hatte keine Lust, zuhause zu bleiben und mich um das Kind zu kümmern oder so. Ich habe immer das Geld verdient. Und plötzlich bin ich also mit jemandem zusammen, mit

328 Das selbe Schicksal musste auch Linda, Paul McCartneys damalige Ehefrau, erleiden.

329 Fans beschimpften Yoko als ‚Schlitzauge‘ und ‚Japse‘, oder verwendeten die Bezeichnung ‚Okay Yoni‘, die im Kamasutra ‚Vagina‘ bedeutet.

330 Vgl. Sheff: *Die Ballade von John und Yoko*, S. 153.

331 Johnstone: *Yoko Ono talking*, S. 54 f.

332 Dieser Begriff bezieht sich auf die wahrnehmbare Ausstrahlung einer Person.

333 Bodin: „Yoko Ono.“, [8.7.2011].

dem ich, was das Einkommen angeht, unmöglich konkurrieren kann. Was hätte ich denn tun sollen? Ständig wurde mein Stolz verletzt.“³³⁴

Sie habe durch ihn ihre Freiheit verloren, weil sie ständig im Blickfeld der Öffentlichkeit standen und immer zusammen waren. Darunter litt vorwiegend ihr künstlerisches Schaffen, aber nicht ihre künstlerische Inspiration. „Diese Inspiration ist das Wichtigste in meinem Leben. Deshalb fühlte ich mich keineswegs zerstört.“³³⁵ Bei Yoko Ono ist Kunst nicht trennbar vom Leben. Als Rebellin der Gesellschaft verletzte sie künstlerische Grenzen, was mit Sanktionen behaftet war. Fischer-Lichte betrachtet diese Grenzüberschreitungen bei Kunst als eine ‚Ästhetik des Performativen‘ wo sich Grenzen in Schwellen verwandeln, in eine ‚Kunst des Übergangs‘.³³⁶ „Es ist unser Leben, das in der Aufführung in Erscheinung tritt, gegenwärtig wird und vergeht.“³³⁷

Um der Beziehung von John und Yoko den nötigen Abstand zu geben, ging John Lennon nach Los Angeles, um dort wieder voll seinem Junggesellendasein zu frönen. Er begann eine Affäre mit May Pang, seiner Privatsekretärin, die Yoko Ono zuließ. Bald bekam er allerdings Heimweh, jedoch ließ Yoko ihn achtzehn Monate warten, weil er seine Alkohol- und Drogenexzesse³³⁸ noch nicht überwunden habe. Yoko Ono entwickelte während dieser Trennung ihre künstlerische Identität weiter. Kommerzielle Erfolge konnte sie in diesem Zeitraum nicht machen. Viele Personen kannten ihren Namen, aber keiner wusste genau was sie machte. John idealisierte Yoko immer mehr, je größer die private und öffentliche Ablehnung auf Ono wirkte.

„Yoko ist eine Frau und eine Japanerin; die Leute haben rassistische Vorurteile gegen sie, und sie haben Vorurteile gegen sie als Frau. Ihre Arbeit ist ungeheuer intensiv [...]. Leute, die Ahnung haben, wissen das. Aber im Allgemeinen kann sie nicht akzeptiert werden, weil sie zu intensiv ist. Ihre Sachen sind schwer zu ertragen, die Sachen sind zu real, sie tun weh; darum werden solche Leute umgebracht.“³³⁹

334 Sheff: *Die Ballade von John und Yoko*, S. 42 f.

335 Johnstone: *Yoko Ono talking*, S. 55.

336 Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 359.

337 Ebd.

338 Diese selbstzerstörerischen Exzesse sind auch bekannt als ‚Lost Weekend‘. Mit Phil Spector arbeitete Lennon ein Jahr am Album ‚Rock ‘n’ Roll‘.

339 Zitiert nach Bardola: *John Lennon – Wendepunkte*, S. 158.

5.2.1. John Lennon und ‚Plastic Ono Band‘

Die dritte Heirat mit John Lennon am 20. März auf Gibraltar war für Yoko Onos Kunst in vielerlei Hinsicht prägend. Sie teilten gemeinsame Interessen, wie die Liebe zu Kunst, Musik, aber auch intensivem Drogenkonsum. Auch der Hang zu spirituellen Dingen, wie beispielsweise die Urschrei-Therapie von Janovs³⁴⁰, flossen in ihre Arbeiten mit ein. Lennon hatte Lust zu experimentieren. Yoko Ono war eine ideale Partnerin, um die naiven Beatles-Fans, aber auch deren Elterngeneration zu schockieren. Wie agierten Yoko Ono und John Lennon in der Öffentlichkeit? Welche sozialen Prozesse nützten sie? Verletzten sie dabei gesellschaftliche Regeln? Gab es Skandale? Wie ordnen sie selbst ihre Kunstaktionen ein?

Für eine allgemeine Verwirrung sorgte der Name *Plastic Ono Band*, unter dem John und Yoko 1969 die erste Single *Give Peace A Chance* veröffentlichten. Im engeren Sinne solle die *Plastic Ono Band* keine Band sein, weil sie keine fixen Bandmitglieder aufwies. Dabei sollten aber Projekte von John und Yoko einfließen, was eine Zusammenarbeit mit den anderen Beatlesmitgliedern nicht ausschloss. Diese Konstellation sollte, im Gegensatz zu den Beatles, mit neusten Medientechnologien oder Kunstformen experimentieren.

5.3. Vietnamkrieg im Wohnzimmer

„In den 1960er-Jahren war es vor allem das Fernsehen, dem als dokumentarischem Medium Authentizität und unmittelbarer Wirklichkeitsgehalt zugeschrieben wurde“³⁴¹, schreibt Brigitte Marschall in ihrer Einleitung zum Buch *Politisches Theater nach 1950*. Während des Vietnamkrieges wurde das Fernsehen mittels der neuen Satellitentechnologien zum dokumentarischen Medium, mithilfe dessen die Bilder vom ersten unzensurierten Krieg aus dem fernen Vietnam via Nachrichtensendungen direkt in die amerikanischen Wohnzimmer transportiert wurden. Dies war nur möglich, weil die US-amerikanische Regierung unter Präsidenten Johnson niemals eine Kriegserklärung abgegeben hatte, da diese gegenüber dem Kongress und der Öffentlichkeit nie

340 Arthur Janovs (1942) ist ein US-amerikanischer Psychologe, der durch sein Buch *Der Urschrei* öffentliche Aufmerksamkeit erregte. Infolge entwickelte er die *Primärtherapie*.

341 Marschall: *Politisches Theater nach 1950*, S. 30.

durchsetzbar gewesen wäre.³⁴² Eine Zensur hätte daher die Presse in Alarm versetzt. Ziel der US-Regierung war ein kurzer, schmerzloser Einsatz der US-Truppen. Die Medien waren bis zur Tet-Offensive³⁴³ 1968 für den Krieg, es gab nur wenige kritische Stimmen³⁴⁴. Daher zeigten sie zuerst keine Bilder von zerstörten Dörfern, von Toten oder von heftigen Gefechten.³⁴⁵ Erst bei der Tet-Offensive kam es zu einem Wandel in den Präsentationsformen der Medien. „Mit den Augen von 700 Journalisten sahen Amerikaner in 50 Millionen Wohnzimmern fassungslos, wie das Land, das ihre Soldaten schützen sollten, niedergebrannt, verwüstet, zerbombt wurde.“³⁴⁶

„Mit Vehemenz haben die Befürworter der Eskalation und des amerikanischen Engagements in Vietnam damals wie heute behauptet, die USA hätten den Krieg nicht in den Dschungeln Südostasiens verloren, sondern an der Heimatfront – in Amerika selbst. Zu Hauptfeinden erkoren sie zwei Institutionen: die Medien und die Universitäten. Anhänger dieser amerikanischen Dolchstoßlegende kritisierten, das Fernsehen habe ein verzerrtes Bild der Kämpfe in Vietnam präsentiert. Nach und nach habe es die Bereitschaft der Bevölkerung ausgehöhlt, ihre Truppen moralisch, politisch und wirtschaftlich zu unterstützen. Die Studenten wiederum hätten das innenpolitische Klima vergiftet und für die zunehmende Handlungsunfähigkeit der Regierung gesorgt. Manche Kritiker gingen sogar noch weiter: Sie warfen der Antikriegsbewegung vor, den Krieg verlängert und für den unschuldigen Tod zahlloser Soldaten verantwortlich gewesen zu sein.“³⁴⁷

Der starke Einfluss von Studenten und Universitäten auf die damals öffentliche Meinung beruht nicht zuletzt auf der enormen Größe dieser Bevölkerungsgruppe.

„Die Zahl der Amerikaner zwischen 18 und 24 Jahren stieg zwischen 1960 und 1970 um 50% auf 24,7 Millionen an. Ein Drittel dieser Altersgruppe studierte am Ende des Jahrzehnts an Universitäten oder einem College“³⁴⁸,

argumentiert Frey. Im Zusammenhang mit der Rassendiskriminierung, Emanzipationsbewegung (siehe dazu Kapitel 4) und dem Generationenkonflikt kam es zu „Veränderungen in der Geisteshaltung und eine[r] Neubestimmung des Wertesystems.“³⁴⁹

342 Vgl. Frey, Marc: *Geschichte des Vietnamkriegs. Die Tragödie in Asien und das Ende des amerikanischen Traums*. München: 2010⁹, S. 146.

343 Die Tet-Offensive war lange zuvor geplant. Am 31. Januar 1968 feierten die Bewohner von Saigon wie jedes Jahr den Beginn des vietnamesischen Neujahrsfestes Tet. Die ‚Nationale Front für die Befreiung Südvietnams‘ (NLF) setzte sich über die Waffenruhe hinweg und griff in dieser Nacht verschiedene Ziele in Saigon an. Völlig unvorbereitet trafen diese Angriffe die Amerikaner und Südvietnamesen, die diese Situation und komplizierte Operation dem Gegner nicht zutrauten. Während der Tet-Offensive brach bei vielen amerikanischen Soldaten Angst und Frustration aus. Die NLF musste durch diese Kriegsstrategie eine Niederlage einstecken, politisch konnte sie aber dadurch den Wendepunkt des Krieges markieren. Vgl. Frey: *Geschichte des Vietnamkriegs*, S. 160-165.

344 Hierbei erwähnt Frey die *New York Times*, *Boston Globe* und *Newsweek*, die Besorgnis und Frustration bekundeten, aber keinen Rückzug aus Vietnam forderten. Vgl. Frey: *Geschichte des Vietnamkriegs*, S. 151.

345 Vgl. ebd.

346 Ebd., S. 166.

347 Ebd., S. 150.

348 Ebd., S. 152.

349 Ebd.

5.3.1. Friedensbewegung und mediale Inszenierung mit John Lennon

Die Eskalation des Vietnamkriegs spitzte sich mehr und mehr zu. Nach der Hochzeit auf Gibraltar gingen Yoko und John davon aus, dass die Presse jeden ihrer Schritte verfolgen würde. Sie nutzten ihre Publicity für gezielte Antikriegsaktivität und verbrachten daher ihre Flitterwochen im Bett. Zuvor wurden Einladungskarten mit der Aufforderung *Kommen Sie zu Johns und Yokos Flitterwochen* verschickt.

In Zimmer 902 der Präsidentensuite des Amsterdamer *Hilton Hotels* hielten sie vom 25. bis 30. März 1969 das erste *Bed-In* ab. Im Schlafanzug, umringt von Blumen und handgeschriebenen Plakaten mit den Aufschriften *I Love Yoko*, *I Love John*, *Bed Peace*, *Hair Peace*, die auf Fenstern und Wänden hingen, sprach das Paar täglich mit Journalisten aus aller Welt, von neun Uhr vormittags bis neun Uhr abends.



Abb. 28: Yoko Ono und John Lennon: *Bed-In* in Amsterdam *Hilton* 1969. Foto von Hulton Getty. Aus: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/mar/24/lennon-ono-bed-in-40-years>. [8.5.2012].

John Lennon berichtet über das erste *Bed-In*:

„Das war ein schöner Höhepunkt. Wir waren im siebten Stock des *Hiltons* mit Blick über ganz Amsterdam. Es war total verrückt, die Presse kam in Erwartung, uns bumsend im Bett zu sehen – sie hatten alle gehört, John und Yoko würden vor der Presse für Frieden ficken. Als sie dann alle reinkamen – so etwa fünfzig oder sechzig Reporter waren von London herübergefliegen, alle ziemlich nervös und aufgeregt –, da saßen wir beide in Pyjamas im Bett und sagten: „Peace, Brother!“ Und das war alles. Es gibt viel Gerede und Diskussionen unter den Intellektuellen über dieses Ding mit dem Frieden, wie man es machen und was man nicht tun sollte.“³⁵⁰

Ono und Lennon verfügten damals über die Position, die Medien auf sich aufmerksam

³⁵⁰ Wenner, Jann S.: *John Lennon und die Beatles. Das legendäre ‚Rolling Stone‘-Interview*. Aus dem Amerikanischen von Ralf Brunkow. Höfen: 2002, S. 61.

zu machen. Sie waren ein attraktives, interessantes Paar. Inwieweit die Tragkraft der Aktionen von John und Yoko dem Frieden diene, bleibt ein offener Diskurs. Daher kam Lennon nach Jahren zur Erkenntnis:

„Es gibt viele Kids, die sich mit uns identifizieren. Sie brauchen die Geschichte des Rock'n'Roll nicht. Sie identifizieren sich mit uns als Paar, als binationales Paar, das für Liebe steht, für Frieden, Feminismus und all die positiven Dinge in der Welt. [...] Das ist unser Job ... Ich habe nie den Status eines Heiligen für mich beansprucht. Ich habe nie behauptet, eine reine Seele zu haben. Ich habe nie behauptet, dass ich die Antwort auf die Fragen des Lebens habe. Ich kann nur Songs herausbringen und Fragen beantworten, so ehrlich es geht, ... nicht mehr und nicht weniger.“³⁵¹

Außer Frage steht, dass die Fotoaufnahmen vom Bed-In heute noch beispielhaft für Friedensbewegungen sind. „Das Bed-In war Theater. Es war eine Aussage auf einem theatralischen Level, und ich glaube, dass es sehr effektiv war. Im Grunde genommen waren wir Künstler und machten es auf unsere Weise“³⁵², erklärt Yoko Ono. Aber auch der Song *Give Peace A Chance*, der beim Bed-In *Queen Elizabeth Hotel* in Montreal aufgenommen wurde, gilt heute noch als eine der bekanntesten Friedenshymnen³⁵³.

Daher erklärt Yoko Ono:

„Und die Bed-Ins waren Teil der Proteste, die damals die Welt verändert haben. Trotz all ihrer negativen Begleiterscheinung hat diese Zeit die Welt wirklich verändert. Die Menschen haben Widerstand geleistet. Das war die selig machende Gnade daran. Und wir waren einfach ein Teil davon.“³⁵⁴

Ein intimes privates Ereignis wurde zum Happening (Anti-Krieg Happening) erklärt.

Beide standen hinter der Parole: „Unser Leben ist unsere Kunst.“³⁵⁵

„Alles was wir tun, ist ein Happening. Unsere Events stehen in direktem Zusammenhang mit der Gesellschaft. Sogar wenn man hustet, betrifft das die ganze Welt. Mit allem, was wir tun, tragen wir auch die Verantwortung für die Gesellschaft. Wir möchten mit der Welt kommunizieren. Da draußen gibt es Menschen, die genauso über Frieden denken wie wir. Dieses Event trägt den Titel *Bed Peace*. Lasst uns alle einfach im Bett bleiben, und dann lassen wir unsere Haare wachsen, statt gewalttätig zu sein.“³⁵⁶

Nach Yokos und Johns Idee bei *Bed Peace* würden, wenn jeder Mensch untätig ist, keine Konflikte entstehen und somit Frieden herrschen. „Wir wussten damals, dass die Medien uns schikanieren würden und drehten die Sache um, um etwas zurückzugeben

351 Norman: *John Lennon*, S. 995 f.

352 Johnstone: *Yoko Ono talking*, S. 82.

353 Bei der großen *Moratorium Demonstration* am 15. Oktober 1969 sang Pete Seeger *Give Peace A Chance* mit 500.000 Demonstranten gegen den Vietnamkrieg vor dem Weißen Haus.

354 Sheff: *Die Ballade von John und Yoko*, S. 118.

355 Ebd., S. 117.

356 Johnstone: *Yoko Ono talking*, S. 62.

und für Weltfrieden zu sprechen“³⁵⁷, verdeutlicht Yoko Ono im Interview mit Claudia Bodin.

Die Friedenskampagnen führten dazu, dass sie viele Petitionen erhielten, von Opfern jeglicher Form der Unterdrückung, Ungerechtigkeit oder Diskriminierung. Heutzutage ist es durchaus üblich, prominente Persönlichkeiten für humanitäre Zwecke einzusetzen. Yoko Onos und John Lennons Aktionen waren damals einzigartig. Sie wollten ihr Leben dem Frieden widmen. „Dadurch kam es irgendwie dazu, dass wir schließlich die Verantwortung dafür erhielten, Frieden zu produzieren“³⁵⁸, kommentierte Lennon.

Nicht nur durch ihr kreatives Schaffen widmeten sie sich dem Frieden, sondern auch durch Investitionen in weitaus kostspieligere Aktionen, unter anderem die Plakatkampagne *War is Over* im Dezember 1969, die in ausgewählten Städten (London, Paris, Los Angeles, Rom, Athen, Berlin, Montreal, Toronto, Tokio und Port of Spain auf Trinidad) gezeigt wurde. Zwei Jahre später, 1971, veröffentlichten sie dazu den Song *Happy Xmas*. Lennon erklärt wie folgt:

„*Happy Xmas* haben Yoko und ich gemeinsam geschrieben. Es heißt darin: „War is over if you want it.“ Das war immer noch dieselbe Message – der Gedanke, dass wir genauso verantwortlich sind wie der Mann, der die Knöpfe drückt. Solange die Menschen die Vorstellung haben, dass es ihnen jemand antut und dass sie keine Macht haben, haben sie keine Macht.“³⁵⁹

Die Regierung unter Präsident Johnson war nach der Tet-Offensive 1968 in Erklärungsnot. Die Popularität des Präsidenten sank und seine Glaubwürdigkeit war zerstört. Anfangs ließ er noch Tausende Amerikaner vom FBI (Edgar Hoover) oder der CIA bespitzeln, um eine Zersplitterung der Antikriegsbewegung herbeizuführen.³⁶⁰ (Diese Machenschaften führte der darauffolgende Präsident Nixon weiter.) Das FBI interessierte sich für John und Yoko, seit sie das *Two Virgins* Album auf den Markt gebracht hatten. Außerdem unterstützte das noch eher unbekannte Magazin *Rolling Stone* die Lennons bei den Friedenskampagnen und veröffentlichten das Nacktfoto des Covers von *Two Virgins*. Wenn John Lennon und Yoko Ono in TV-Shows zu sehen waren, saß ein Millionenpublikum vor dem Bildschirm. Beispielsweise sprach John Lennon über seine Ängste bei der *Dick Cavett Show*, wo er auf die Beschattung durch

357 Bodin: „Yoko Ono.“, [8.7.2011].

358 Wenner: *John Lennon und die Beatles*, S. 93.

359 Sheff: *Die Ballade von John und Yoko*, S. 220.

360 Eine interessante Dokumentation über diese Geschehnisse zeigt der Film *Die Akte USA gegen John Lennon* (2006) von den Regisseuren David Leaf und John Scheinfeld.

das FBI einging. Viele TV Auftritte wurden von nun an beobachtet, analysiert und dokumentiert. In ihrer FBI-Akte³⁶¹ stand, dass sie revolutionäre Aktivitäten bestritten. Die Regierung setzte sie massiv unter Druck, indem einige ihrer Arbeiten verboten oder zensiert wurden. Außerdem nutzte die Einwanderungsbehörde die Vorstrafe wegen Cannabisbesitzes aus Großbritannien für John und Yokus Abschiebung aus US-Amerika. Dies führte zu einem weiteren langen Rechtsstreit. Jon Wiener, amerikanischer Geschichtsprofessor, beschäftigt sich mit der John Lennon FBI-Akte und schrieb das Buch *Gimme Some Truth: The John Lennon FBI Files*. Außerdem machte Jon Wiener auszugsweise Kopien von John Lennons FBI-Vermerken auf der Homepage www.lennonfbifiles.com für die Öffentlichkeit zugänglich.

Zuspruch bekamen Yoko und John von ihren KünstlerkollegenInnen und anderen prominenten Persönlichkeiten. „The "National Committee for John and Yoko" and the "Committee for Artistic Freedom" organized people to write the INS with the message, "let them stay in the USA."“³⁶² Auszüge von diesen ca. 200 Briefen sind auch auf der Homepage www.lennonfbifiles.com nachzulesen.

Kritische Stimmen äußerten sich hinsichtlich Yoko Onos und John Lennons politischer Aktionen, sie seien naiv und nicht durchdacht gewesen. Dennoch nutzten sie ihre öffentliche Position, um ein politisches, gesellschaftliches und poetisches Ziel zu verkünden.

5.4. Der Hausmann John Lennon

Der andauernde Rechtsstreit über die Aufenthaltsbewilligung für Lennon, aber auch die Verwaltung der musikalischen Vermarktung und die Geburt des gemeinsamen Sohnes Sean Taro Ono Lennon 1975, veranlassten Yoko und John, ihre Arbeitsbereiche aufzuteilen. Yoko, die besser mit Geld umgehen konnte als John, kümmerte sich um die finanziellen Angelegenheiten der Familie. Sie investierte Gelder in diverse Projekte und Immobilien, was zu einem stetigen Zuwachs an Kapital führte. Es kam dazu, dass Yoko eine Wandlung von der Künstlerin zur findigen Geschäftsfrau durchlebte. Das Kunstschaffen blieb bei Yoko und John auf der Strecke, weil John sich der Erziehung von Sean widmen wollte.

361 Das FBI hat beispielsweise 300 Seiten lange Notizen im Zeitraum 1971-1972 über John Lennon gesammelt. Vgl. www.lennonfbifiles.com [20.8.2012].

362 www.lennonfbifiles.com [20.8.2012].

„1975 wollte niemand Kinder bekommen, aber wir bekamen eins. Und jetzt denken die Leute über Hausmänner nach – vielleicht gibt es in zwei oder drei Jahren mehr Hausmänner. Wir Menschen versuchen nicht irgendwas zu tun, bevor alle anderen es tun. Es ist eine Qual, weil die Leute das nicht verstehen. Wir tun etwas, und vielleicht versteht man uns später. Es scheint, als würde unser Zeitgefühl ein wenig abweichen [...]“³⁶³

Die Rollenverteilung von Yoko und John zeigt auf, dass sie sich nicht in gesellschaftliche Normen einbetten wollten. Sie versuchten, ihre eigenen Bedürfnisse und Ideologien auf ihr Leben abzustimmen. Zu dieser Zeit hatte John Lennon genug vom Dasein als Rockstar. Von Seiten der Medien kam es zu den wildesten Spekulationen. Fast vier Jahre zogen sich beide aus der Öffentlichkeit zurück.

5.5. Die berühmte Witwe Yoko Ono

Seit den 60er Jahren gab es einige Attentate auf berühmte Persönlichkeiten in US-Amerika. Angefangen bei John F. Kennedy (22. November 1963) und seinem Bruder Robert F. Kennedy (6. Juni 1968) bis zu Martin Luther King, der am 4. April 1968 vor einem Motel in Memphis zu Tode kam. Bis schließlich John Lennon am 8. Dezember 1980 vor seinem Haus³⁶⁴ erschossen wurde. Bei all den Attentaten gibt es heute noch wilde Spekulationen und man schließt eine Beteiligung der Regierung und des FBI nirgends aus.

Auch derzeit trägt Yoko Ono meist schwarze Kleidung bei offiziellen Auftritten. In einem Interview mit Ralph Geisenhanslüke am 8. Dezember 2005 sagte sie: „Witwen werden besonders hart angegriffen. Man hält sie für schwach, weil sie weinen. Man traut ihnen nicht zu, ihre Interessen zu wahren.“³⁶⁵ John Lennons Schutzschirm, der Yoko Ono umschloß, fiel nach seinem Tod weg.

Dabei lernte sie schon in ihrer Kindheit, ihre geistigen Kräfte zu nutzen, als sie während des Zweiten Weltkriegs aufs Land geschickt wurde und um Essen für sich und ihre jüngeren Geschwister betteln musste. Durch die reine Vorstellung konnte sie ihren Bruder mit einem imaginären Menü aufmuntern. „Wenn man nichts zu essen hat, muss man Energien entwickeln, um sich aufrecht zu halten.“³⁶⁶ Dieses einschneidende Erlebnis ist die Basis für das positive Denken bei allen Schicksalsschlägen, die Yoko

³⁶³ Johnstone: *Yoko Ono talking*, S. 111.

³⁶⁴ Der Attentäter Mark David Chapman erschoss John Lennon vor dem *Dakota Building* in New York City.

³⁶⁵ Geisenhanslüke, Ralph: „Ich habe einen Traum.“, Interview mit Yoko Ono am 8. Dezember 2005. In: http://www.zeit.de/2005/50/Traum_2fOno_49, [23.4.2012].

³⁶⁶ Ebd.

Ono erlebte. Gegenwärtig kümmert sie sich um John Lennons Nachlass und stellt eigene künstlerische Projekte auf die Beine. „Ungeachtet ihrer künstlerischen Produktivität ist sie immer noch vor allem als die Witwe von John Lennon bekannt.“³⁶⁷

Yoko Ono schrieb einen öffentlichen Dankesbrief³⁶⁸ am 11.1.1981 an alle, die um John Lennon trauerten. In diesem Brief heisst es:

„[...] John und ich, glaubten an Nächstenliebe, die die Schranken von Rasse, Farbe und Glaube überschreiten kann. Ich teile euren Zorn. Ich mache mir selbst und allen Vorwurf, es zugelassen zu haben, dass es in unserer Gesellschaft so weit kommen kann. Die uns einzig sinnvolle ‚Rache‘ wäre die, unsere Gesellschaft in eine zu verändern, die auf Liebe und Vertrauen basiert. [...] Wenn jeder nur eine Person liebte und für sie sorgte – das wäre schon viel. Denn Liebe gibt Liebe weiter. [...] Schuldig ist nicht nur der, der den Finger am Abzug hat, sondern alle die, die es zulassen. [...] Denkt daran, man kann alles erreichen, was man will. Ihr müsst nur eure Phantasie spielen lassen.“³⁶⁹

Dieses Zitat zeigt Yoko Onos mentale Stärke. In ihrer Trauer denkt sie an eine bessere Welt und gibt anderen Menschen zuversicht. In ihrer Kunst verarbeitet sie diese Trauer, beispielsweise auf dem Front-Cover des Albums *Season of Glass* (1981), auf dem sich die blutverschmierte Sonnenbrille von John Lennon, die er an seinem Todestag getragen hat, befindet. Yoko Ono stellt daneben ein halbvolleres Wasserglas, was wiederum Hoffnung signalisiert.

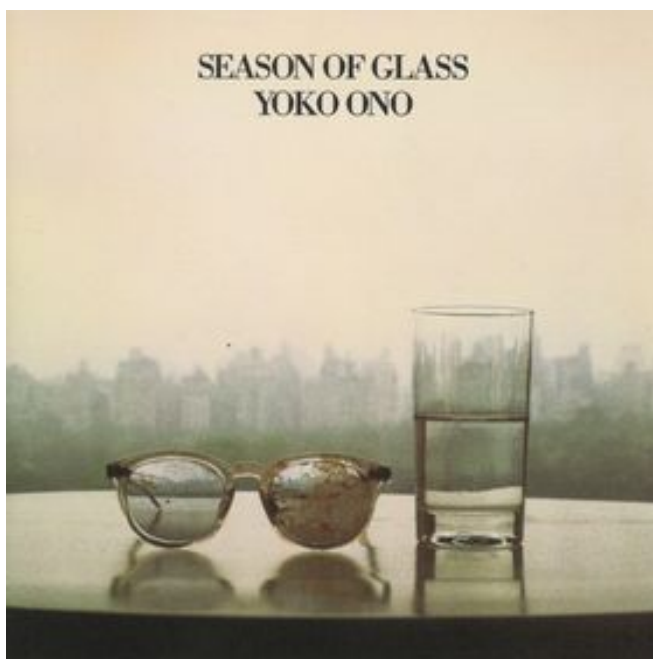


Abb. 29: Front-Cover von *Season of Glass*. Aus: http://rateyourmusic.com/release/album/yoko_ono/season_of_glass_f1/buy [8.5.2012].

367 Woodall, James: *John Lennon und Yoko Ono*, S. 205.

368 Am 18.1.1981 druckte die *Welt am Sonntag* diesen Brief ab.

369 Lieck/Wandrey: *Lennon über Lennon*, S. 134-137

6. Die Performance *Cut Piece* in den 60er Jahren

Die Performance *Cut Piece* wurde von Yoko Ono bis dato siebenmal aufgeführt. Zweimal in Japan im Juli und August 1964 in Kyoto (Premiere) (*Yamaichi Concert Hall*) und Tokyo (*Sogetsu Art Center*). Einmal in New York, in der *Carnegie Recital Hall* am 21. März 1965 und einmal an der *Wesleyan Universität* 1966 in Connecticut. Zweimal in London beim *Destruction in Art Symposium* im *Africa Center*, (*DIAS*, siehe dazu auch Kapitel 2.3.3.2.) am 28. und 29. September 1966. In Paris fand im September 2003 im *Ranelagh Theatre* eine Re-Performance statt, die unter Punkt 6.5. noch genauer beschrieben wird.

In den ersten Performances in Japan war *Cut Piece* ein Teil von mehreren Stücken. Bei der Aufführungsreihe ‚Strip Tease Show‘³⁷⁰, was eigentlich für ‚stripping of mind‘³⁷¹ stand, wurden die Teile in folgender Reihe gezeigt: *Bag piece*, *Tape Piece*, *Strip Tease for Three*, *Fly*, *Cut Piece*, *Piece From AOS*, und *Clock Piece*. Jedes Stück wurde mit einer Aufführungszeit zwischen fünf und dreißig Minuten angesetzt. In New York fand *Cut Piece* im Rahmen eines ‚Solokonzerts‘ unter dem Titel *Perpetual Fluxfest* statt. Das sogenannte ‚Konzert‘ bestand eigentlich aus fünf Performances: *Bag Piece*, *Strip Tease for Three*, *Cut Piece*³⁷², ein Stück ohne Titel und *Clock Piece*. Vorwiegend wurden die verschiedenen Aufführungen durch Fotos dokumentiert. Videoaufzeichnungen sind von Yoko Onos *Cut Piece* bei der Performance 1964 in New York City und 2003 in Paris vorhanden. Albert und David Maysles³⁷³ machten eine Aufzeichnung in New York.³⁷⁴ Welche Rolle dem Kameramann und Fotografen bei dieser Performance zukommt, siehe dazu den Unterpunkt 6.4.3. Weshalb Yoko Ono *Cut Piece* mehrmals aufführte, hängt vermutlich mit den unterschiedlichen Aufführungsorten und den daraus entstanden Prozessen zwischen Akteurin und ZuschauerInnen zusammen. Denn die autopoietische ‚feedback-Schleife‘ ist dafür verantwortlich, „dass jedesmal eine andere Aufführung hervorgebracht wird, dass in

370 Yoko Onos Vater glaubte damals, sie sei eine Striptease-Tänzerin, als er davon hörte. Dieser Titel verwirrte nicht nur ihren Vater, der sie zur Rückkehr nach Japan bewegen wollte.

371 Bryan-Wilson: „Remembering Yoko Ono's *Cut Piece*.“, S. 101.

372 Vermutlich hing bei dieser Aufführung ein Poster an der Wand, mit der Aufschrift: „My body is the scar of my mind.“

373 Diese Videoaufzeichnungen befinden sich im Archiv *YOKO ONO EXHIBITIONS* des Kurators Jon Hendricks (488 Greenwich Street New York, NY 10013 USA). Er ist auch für *Fluxus* eine der wichtigsten Ansprechpersonen und verwaltet die *Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection*. Für diese Diplomarbeit wurde das Material aus rechtlichen Gründen nicht zur Verfügung gestellt.

374 Es sind diverse Ausschnitte von *Cut Piece* auf YouTube veröffentlicht, jedoch sind sie mit Musik oder Kommentaren unterlegt, die bei der Originalfassung nicht vorhanden waren.

diesem Sinne jede Aufführung einmalig und unwiederholbar ist.“³⁷⁵

Die Handlungsanweisungen für *Cut Piece* beschreibt Yoko Ono in *Grapefruit*. Anfangs hatte sie zwei Ideen für *Cut Piece*:

„First version for single performer: Performer sits on stage with a pair of scissors in front of him. It is announced that members of the audience may come on stage – one at a time – to cut a small piece of the performance's clothing to take with them. Performer remains motionless throughout the piece. Piece ends at the performer's option.

Second version for audience: It is announced that members of the audience may cut each other's clothing. The audience may cut as long as they want.“³⁷⁶

Eine andere Anweisung lautete:

„It is usually performed by Yoko Ono coming on the stage and in a sitting position, placing a pair of scissors in front of her asking the audience to come up on the stage, one by one, and cut a portion of her clothing (anywhere they like) and take it. The performer, however, does not have to be a woman.“³⁷⁷

Wenn also die Performance von einem Mann verkörpert wäre, fällt die feministische Argumentation weg, aber die Interpretationen von Gewalt, Voyeurismus und sexuellen Aggressionen bleiben dabei aufrecht. Yoko Ono räumt im oberen Zitat ein, dass ein allgemeiner Übergriff auf den menschlichen Körper sowohl bei Männern als auch bei Frauen stattfinden kann. Das damit verbundene Trauma kann die menschliche Wahrnehmung wesentlich verändern, besonders

„[s]exuelle Gewalt in der Kindheit ist ein traumatisches Erlebnis, verbunden mit den bekannten Schutzmechanismen wie Dissoziation, Amnesie, Verantwortungsübernahme, Schuldgefühle und andere. Es bewirkt unter Umständen eine Verunsicherung der Selbstwahrnehmung, das Gespür für eigene Grenzen und Bedürfnisse wird zerstört. Misstrauen sich selbst wie anderen gegenüber entwickelt sich. Gleichzeitig gibt es eine starke Tendenz, sich am Gegenüber und seinen Interessen zu orientieren. Es kann zu einem sozialen Rückzug kommen oder, bei gelebtem Wunsch nach Zuwendung und Geborgenheit kann sich das Muster wieder einstellen: Sexualität (oft verbunden mit Dissoziation) wird gegeben, um Zuwendung zu bekommen.“³⁷⁸

Diese gestörte Wahrnehmung macht Yoko Ono in *Cut Piece* zum Programm, um in ihrer eigenen Wahrnehmung, in der ‚feedback-Schleife‘ dem Gefühl nahezukommen, wie es wäre, wenn sie eine gestörte Wahrnehmung hätte. Yoko Ono versetzt sich durch ihre ‚Ko-Präsenz‘ in die Rolle eines vermutlichen Opfers.

Cut Piece wurde auch am 9. September 1966 in Vertretung für Yoko Ono (sie war zur selben Zeit in London, bei DIAS) beim *Fourth Annual Avant-Garde Festival*, das

375 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 82.

376 Zitiert nach Haskell/Hanhardt: *Yoko Ono. Arias and objects*, S. 92. Wobei die zweite Version vermutlich nicht umgesetzt wurde oder nicht durchführbar war.

377 Ono, Yoko; Lennon, John: *Grapefruit. A book of instructions and drawings*. New York [u.a.]: 2000², o.S.

378 Lucadou-Müller, Ingeborg: <http://www.aerzteblatt.de/archiv/124919> [21.8.2012].

Charlotte Moorman organisierte, von zwei Männern aufgeführt. Weil die Polizei jede Form von Nacktheit im Park verbot, trugen sie statt Kleidung große schwarze Säcke, die zerschnitten wurden. Eine andere Umsetzung machte Yoko Onos früherer Assistent und jetziger Ausstellungsmanager Jon Hendricks als Lehrer im Rahmen eines Kurses mit seinen Studenten 1968. Damals saß er bei seiner Performance auf einem Stuhl und erklärte im Gespräch mit Cancannon:

„I was kind of nervous so I decided to do *Cut Piece*. I bought a suit at the thrift store, put the scissors down in front of me and explained the work. I saw it as a kind of leveling of student-teacher relationship and a way of getting into something that was timely in terms of both performance and social issues – the war in Vietnam, riots, and the feeling of some of us against authority in society. And here I was, the authority figure.“³⁷⁹

Durch dieses Zitat wird allerdings nicht deutlich, inwieweit die Studenten sich an dieser Performance beteiligten. Vermutlich entblößten die Studenten Jon Hendricks nicht vollkommen, weil die autoritäre Person meist die Oberhand behält. Weitere von Männern inszenierte Aufführungen von *Cut Piece*, gab es von Jim Bovino im *Walker Art Center* 2001 und von John Noga in der *Universität of Akron* 2007.

Die Hintergrundgeschichte von *Cut Piece* beruht auf einer buddhistischen Legende über den Prinzen Mahasattva (Zukunfts-Buddha), die Yoko Ono oft in ihrer Kindheit gehört hatte: „Buddha renounced his privileged position to go out into the world and to give whatever was requested of him. At the moment when he allowed a tiger to eat his body, Buddha’s soul entered the realm of supreme awareness.“³⁸⁰ In der Sage *Hungry Tigress of Jataka* war der Prinz am Ende seiner spirituellen Reise, nachdem er alle Privilegien aufgegeben hatte, und sprang von einer Klippe, um seinen Körper einem hungrigen Tiger zu opfern. Dieser vollkommene Akt der Opferung inspirierte Yoko zu *Cut Piece*. Sie wollte durch diese Performance dem Zuschauer etwas mitgeben, symbolisch durch einen Teil ihrer Kleidung. Dabei opferte sie das beste Kleidungsstück, das in ihrem Besitz war. Diese Opferung könnte auch mit der barmherzigen Tat des Hl. Martin im Christentum assoziiert werden, der seinen Mantel im Winter mit einem nackten Armen teilte. Yoko Ono vermischte religiöse Erzählungen mit künstlerischer Ausdruckskraft, die vor allem auf ihre Kindheit zurück zuführen ist, in der sie neben Musikunterricht auch die religiösen Traditionen von Buddhisten und Christen kennenlernte. Sie ist sowohl von westlicher Kultur als auch japanischer Kultur geprägt worden. Ihre schlichten, einfachen, aber auf das Wesentliche reduzierten

379 Zitiert nach Cancannon: *Yoko Ono’s Cut Piece*, S. 91.

380 Zitiert nach: Haskell/Hanhardt: *Yoko Ono. Arias and objects*, S. 91.

künstlerischen Arbeiten zeichnen Yoko Onos Konzeptkunst aus. „[...] Yoko Ono created an important and provocative body work which uniquely fused the radical innovation of the aesthetic vanguard with a distinctly Oriental sensitivity“³⁸¹, beschreiben unter anderem Haskell und Hanhardt Yoko Onos Kunst.

Andere Personen und KünstlerInnen betrachteten die Performance *Cut Piece* als Vorbild für eigene Interpretation. Valie Export beispielsweise schnitt Eva Fritsch 1973 in Linz (Abb. 30), im zweiten Teil der Reihe *Kausalgie* mit einer Schere die Kleider vom Leib. Die Performerin wird hier zur aktiven Täterin, wobei das Model als Opfer ausgewiesen wird. Der Zuschauer bleibt dabei passiver Beobachter.



Abb. 30: Foto: Hermann Hendrich: Valie Export und Eva Fritsch in Linz 1973: Körper-Material-Interaktion. Aus: Zell: Valie Export. *Inszenierung von Schmerz*.

381 Ebd., S. 1.

6.1. Performanceanalyse von *Cut Piece*



Abb. 31: Yoko Ono *Cut Piece* 1965, *Carnegie Recital Hall*, New York. Foto: Minoru Niizuma. Aus: Bryan-Wilson: „Remembering Yoko Ono's *Cut Piece*.“, S. 108.

Yoko Ono kniet bzw. sitzt in der sogenannten japanischen ‚seiza‘ Position auf einer Bühne, dem Publikum zugewandt. Vor ihr liegend befindet sich eine große Schere. Yoko Ono, die zur jeder Aufführung ihr bestes Kleidungsstück³⁸² trug, forderte das Publikum auf, abwechselnd ein Stück ihrer Kleidung heraus zuschneiden, welches man mitnehmen durfte. Sie ließ dabei dem Publikum die Wahl, wo und wieviel Stoff jemand entfernen mochte. Yoko Ono versuchte, in der Sitzposition *Seiza*³⁸³ (eine Zen-Meditations-Haltung) bis zu dreißig Minuten zu verharren. Diese regungslose Sitzhaltung ist für Yoko Ono das optimale performative Verfahren, um die Zuschauer dabei zu beobachten wie die ‚feedback-Schleife‘ wirkt. Denn

„[b]ei Fokussierung auf das Performative geht es entsprechend um die Wahrnehmung dieser sinnlichen Qualitäten als solche, wie auch um die besondere Wirkung, die sich auf den Wahrnehmenden im Akt der Wahrnehmung ausüben können: physiologische

382 Sie hätte auch anstelle ihrer besten Kleidung eine billigere Alternative verwenden können, weil es sowieso zerschnitten worden wäre. Das wäre aber gegen ihrer künstlerischen Intention gewesen und hätte den Akt des Gebens, die Opferung, abgeschwächt.

383 Eine Beschreibung bzw. Zeichnung der verschiedenen Zen-Meditations-Haltungen befindet sich auf folgender Homepage: <http://www.zen-meditation.at/zen/meditation.html> [26.04.2012].

Veränderungen wie erhöhter Pulsschlag, erweiterte Atmung, Hitzewellen, Schweißausbrüche, Herzklopfen, Pulsrasen, Schwindelgefühle, ebenso wie explizit erotische, sexualisierte und andere körperliche Reaktionen oder auch Gefühle und Haltungen wie zum Beispiel Begehren, Begierde, Ekel, Trauer, Melancholie oder im Gegenteil Heiterkeit, Freude, wenn nicht gar Glück³⁸⁴,

definiert Fischer-Lichte.

Yoko Ono nützte in ihren *Cut Piece*-Aufführungen Theaterräume, die fast leer waren und gab den ZuschauerInnen die Möglichkeit, auf die Bühne zu kommen, um einen Schnitt an ihrer Kleidung zu tätigen. Sie waren in ihrer Bewegungsfreiheit nicht eingeschränkt, weil sie die Bühne betreten und verlassen konnten. Wie auch bei Grotowski, in seinen Inszenierungen spielt Yoko Ono mit der Nähe der ZuschauerInnen. Eine gewisse Distanz bleibt nur für die ZuschauerInnen bestehen, die am Sitzplatz als BeobachterInnen saßen, aber dennoch im selben performativen Raum verweilten.

In einem fast leeren Raum multipliziert sich die ‚feedback-Schleife‘, weil im „vornhinein keine besondere Möglichkeit favorisiert oder ausgeschlossen werden“³⁸⁵ kann. „Räumlichkeit wird ganz offensichtlich durch die Bewegungen und Wahrnehmungen von Akteuren und Zuschauern hervorgebracht.“³⁸⁶ Der Hör-Raum war voll mit Geräuschen (Kommentare, Gelächter, Fußschritte, Scherenschnitt, u.v.m.) die die ZuschauerInnen erzeugten.

„[V]erschiedene Laute tauchen im Raum auf, breiten sich für unterschiedliche Zeitdauer in ihm aus, klingen je anders zusammen und verschwinden wieder. Die Lautlichkeit verändert sich permanent, transformiert sich ständig. Es ist evident, dass ihr kein Werk-, sondern ein Ereignischarakter eignet.“³⁸⁷

Ohne musikalische Untermalung ist die ‚Lautlichkeit‘ verstärkt, da sich diese im geometrischen Raum ausdehnt. Bei den *Cut Piece* Aufführungen entstanden zwischen den „aktiven Zuschauern“ längere Pausen. Angst, Scham oder Unsicherheit hinderten manche ZuschauerInnen an der aktiven Teilnahme. Bei den ungeplanten Pausen, die das Publikum auslöste, verwandelte sich die ‚Lautlichkeit‘ zu einem **fast** stillen Raum, der eine spannende Atmosphäre mit sich brachte.³⁸⁸

384 Ebd., S. 250.

385 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 193.

386 Ebd.

387 Ebd., S. 216.

388 Siehe dazu das Zitat von Yoko Ono auf Seite S. 109.

In diversen Aussagen hat Yoko Ono diese Performance kommentiert. So auch im Interview 2009, als Yoko Ono von Claudia Bodin auf die relevante Bedeutung von *Cut Piece* angesprochen wurde: „Es ist eine Art geheime Arbeit – nun, vielleicht heute nicht mehr – die sagen soll: Du willst kein Opfer sein, obwohl sie versuchen werden, ein Opfer aus dir zu machen. Es ist ein sehr wichtiges Statement.“³⁸⁹ Bei der Londoner Aufführung wurde sie regelrecht vom Publikum überfallen. Zwanzig Männer kamen auf die Bühne und zogen sie aus.³⁹⁰

Kritiker dagegen bezeichnen *Cut Piece* als Entkleidungsnummer, die für den Protest gegen Gewalt und Krieg steht. Die meisten Analytiker ordnen *Cut Piece* heute jedoch als eine feministische Arbeit ein. So auch Jon Hendricks:

„[...] ‚Cut Piece‘ invites violation but at the same time speaks about violation and oppression of woman and others, challenging the viewer’s role in process. This is one of the most poignant and disturbing art work of the decade and must be seen as an early feminist statement.“³⁹¹

Kathy O’Dell spricht bei *Cut Piece* die stereotypischen Merkmale von Mann und Frau an: „By ironically replicating stereotypically male practices of voyeurism, as well as stereotypically female states of passivity, she competed with traditions of voyeurism and demonstrated another form of mastery over visual space.“³⁹²

Cut Piece wurde anfangs weder von Yoko Ono selbst, noch von Kritikern als eine feministische Performance gesehen. Erst als Haskell und Hanhardt in ihrer Retrospektive (1991) *Yoko Ono: Object and Arias* dieser Auffassung waren, wurde diese Interpretation auch von anderen Analytikern übernommen.³⁹³

6.2. Die Performerin Yoko Ono

Yoko Ono wird als Künstlerin bei *Cut Piece* selbst zum Kunstwerk. Sie experimentierte bei *Cut Piece* mit der Offenlegung der Handlung, die sich zwischen Performer und Zuschauer vollzog, auch, indem sie immer wieder ihren Blick in Richtung des

389 Bodin: „Yoko Ono.“, [8.7.2011].

390 Vgl. Kohler: „In London fielen sie über mich her.“ http://www.art-magazin.de/kunst/10221/yoko_ono_interview [22.4.2012].

391 Hendricks, Jon: „More Air.“ In: Achille: *Ubi Fluxus ibi motus*, S. 106.

392 O’Dell: *Fluxus Feminus*, S. 53.

393 Vgl. Cancannon: *Yoko Ono’s Cut Piece*, S. 85.

Zuschauers, der gerade neben ihr auf der Bühne stand, wandte. Obwohl sie versuchte, regungslos zu verharren, gelang es ihr nicht immer.

Sie bezog das Publikum in ihre Arbeit mit ein und gab dabei die Kontrolle von Anfang an aus der Hand. Erst wenn die Performance nach ihrem Ermessen zu Ende war, bekam sie die Kontrolle zurück. „The audience was quiet and still, and I felt that everyone was holding their breath. While I was doing it, I was staring into space. I felt kind of like I was praying. I also felt that I was willingly sacrificing myself.“³⁹⁴

6.3. Symbolische Bedeutung der Objekte

6.3.1. Der Körper

Weshalb Künstlerinnen in den 60er Jahren vermehrt ihren Körper in Aktionskunst einsetzten, wurde bereits unter Punkt 4.2.1. erläutert. Dazu ergänzend eine kurze Zusammenfassung von Brigitte Marschall:

„Der Körper, ein Material, das sofort und überall verfügbar ist, war der entscheidende Aspekt für die Aktionskünstler. Hinzu kam, dass in den 1960er-Jahren Nacktheit in der Öffentlichkeit gegen die moralische Norm verstieß. Der nackte Körper in der Aktion ersetzte das Bild, der Prozess war wichtiger als das Werk. Waren die Körper zunächst noch Malutensilien, Malwerkzeuge des Künstlers, wurden sie schließlich zum eigentlichen Thema und Trägermaterial der Aktion.“³⁹⁵

„Mit den Kleidern glaubte man sowohl die bürgerlichen als auch die kulturellen Deformationen abzulegen.“³⁹⁶ Wenn Julia Bryan-Wilson Yoko Onos Körper als „formed by nation, race, and history“³⁹⁷ bezeichnet, erinnert sie auch an den Atomkrieg mit den Bombardierungen von Hiroshima und Nagasaki. „The war of the past and the war of the present combined to create an intense anxiety about the status of future, one that she worked through obsessively in her art.“³⁹⁸ Damit möchte Bryan-Wilson auf die Aufarbeitung von Verbrechen in der Gesellschaft hinweisen, die durch Kunst möglich ist. Sie definiert *Cut Piece* als eine Form der ‚Post-War Art‘, also Kunst, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden ist. Außerdem betrachtet sie *Cut Piece* als Offenlegung von Gewalt, die sonst nur im Verborgenen geübt würde. Für sie steht Yoko Onos Körper in *Cut Piece* in Dialog zu den Aufnahmen der Atombomben, die Japan trafen. „Photographic evidence consolidated American regimes of power over the naked ‚truth‘

394 Zitiert nach Cancannon: *Yoko Ono's Cut Piece*, S. 89.

395 Marschall: *Politisches Theater nach 1950*, S. 421.

396 Ebd.

397 Bryan-Wilson: *Remembering Yoko Ono's Cut Piece*, S. 103.

398 Ebd., S. 104.

of Japanese flash in pain.“ Diese Fotos dienten der US-Armee dazu, die Zerstörungskraft der Bomben zu analysieren und sind heute in diversen Friedensmuseen, unter anderem im *Hiroshima Peace Memorial Museum* und im *National Archives Experience* in Washington D.C. ausgestellt.

„Für Aufführungen gilt, dass der ‚produzierende‘ Künstler nicht von seinem Material abgelöst werden kann“, erklärt Fischer-Lichte. Besonders spannend ist der Zusammenhang, der „sich zwischen dem phänomenalen Leib des Darstellers, seinem leiblichen In-der-Welt-Sein, und seiner Darstellung einer Figur ergibt.“³⁹⁹ Dieses Zitat wirft die Frage auf, ob Yoko Ono bei ihren Aufführungen von *Cut Piece* eine Rolle spielt? Im Prinzip kann es bejaht werden, weil Yoko Ono versuchte, emotionslos zu verharren, was ihre natürliche Reaktion beeinflusst. Kommt es aber zu einer unfreiwilligen Konfrontation zweier menschlichen Körper, kann diese erzwungene Nähe spannungsgeladen und peinlich für beide Beteiligten sein. Yoko Ono forderte mit *Cut Piece* in der ‚feedback-Schleife‘ diese psychische und physische Entladung heraus.

6.3.2. Die Kleidung

Im Aufsatz *Die Kategorie der Stofflichkeit in der bildenden Kunst* von Richard Harmann aus dem Jahr 1943 führt er den Begriff des ‚Stofflichen‘ als Gegensatz zum ‚Plastischen‘ ein und ordnet diesem Begriff geschlechtsspezifische Charaktere zu. Basierend auf der griechischen Mythologie, stellt er die ‚weibliche-stoffliche Schönheit‘ neben das ‚plastisch-männliche Ideal‘. „Der Stoff, der erst durch Verbindung und Verfestigung zu einer haltbaren Form gebracht werden kann“, kann nur „in Verbindung mit irgendeiner Gestalt oder Form an einem Körper auftreten“⁴⁰⁰, argumentiert Harmann. Eben diese Verbindung, als schützende Hülle für den Menschen bei Hitze und Kälte, oder zum Kaschieren des nackten Körpers (aus Scham), kann auch als Identitätsmerkmal (Schmuck) eines individuellen Körpers auftreten.

John C. Flügel ist der Meinung, dass nicht der Körper, sondern die Kleidung unserer Mitmenschen für den ersten Eindruck eines fremden Menschen entscheidend ist.

399 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 129.

400 Hamann, Richard: „Die Kategorie der Stofflichkeit in der bildenden Kunst.“ In: Rübel, Dietmar: *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*. Berlin: 2005, S. 306-310, hier: S. 310.

„Zur genauen Unterscheidung und Beurteilung von Gesichtszügen bedarf es einer gewissen intimen Nähe. Die Kleidung hingegen, die eine viel größere Betrachtungsfläche bietet, lässt sich auch aus einer angemessenen Entfernung genau erkennen.“⁴⁰¹

Yoko Ono lud den Zuschauer zuerst zu einer Betrachtung ihrer äußerlichen Erscheinung ein, bis dieser schließlich näher an sie herantreten konnte, um auch ihre Emotionen zu deuten. Sie versuchte zwar, regungslos zu verharren, dennoch machte jeder Beteiligte eine individuelle Erfahrung in dieser spannungsgeladenen Situation. Weder Yoko Ono noch der Zuschauer wussten von Beginn an, wo und wieviel Stoff ihrer Kleidung entfernt wurde und was danach freigelegt wurde. Als ihr schwarzes Kleid zerlegt war, sah man einen weißen BH. Als auch die Träger vom BH durchschnitten waren, legte sie ihre Hände abgedeckt und verkreuzt vor die Brüste. Sie gab nur in einem gewissen Zeitraum dem Zuschauer freie Hand. Die ‚Zeitlichkeit‘ war durch das Material Stoff begrenzt.

In vollkommener Nacktheit wurde keine ihrer *Cut Piece* Performances beendet. Bei der Londoner Aufführung, wo sie die Zerschneidung am weitesten zuließ, bedeckte sie ihre Brüste und ihren Schambereich auch mit ihren Händen.



Abb. 32: Yoko Ono, *Cut Piece* 1966, *Africa Center* London. Foto: John Prosser. Aus: Bryan-Wilson: „Remembering Yoko Ono's *Cut Piece*.“, S. 109.

Was passierte, als Yoko Ono bewusst ihre Kleidung in ihrer Performance einsetzte? Sie gab dem Zuschauer die Möglichkeit, die schützende Hülle zu durchbrechen, um

401 Flügel, John C.: „Psychologie der Kleidung. Die grundsätzlichen Motive.“ In: Bovenschen, Sivia (Hrsg.): *Die Liste der Mode*. Frankfurt am Main: 1986, S. 208-263, hier: S. 208.

einen symbolischen Missbrauch durchzuführen. Cora von Pape findet eine ähnliche Erklärung:

„Das Zerschneiden der Kleidung stellt zunächst eine offene Aggression gegen den Körper dar. Aufgrund seiner engen Verbindung mit der Kleidung kommt die Beschädigung dieser als Schutzschicht fungierenden Außengrenze des Körpers einer physischen Verletzung gleich.“⁴⁰²

6.3.3. Die Schere

Die Schere⁴⁰³ ist ein Werkzeug. Sie erleichtert das Durchtrennen von Stoffen oder leichten Materialien. Als Waffe eingesetzt, kann eine Schere mit einer Spitze am Ende massive Verletzungen herbeiführen. Der Scherenschnitt folgt einem Rhythmus, weil das Öffnen und das Schließen der Schere begrenzt ist.⁴⁰⁴ Fischer-Lichte verweist darauf, dass der Rhythmus bei Aufführungen, „Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit zueinander in ein Verhältnis setzt und ihr Erscheinen im Raum ebenso wie ihr Verschwinden reguliert.“⁴⁰⁵ Insbesondere bei Theater und Performance-Kunst seit den sechziger Jahren ist der Rhythmus „das übergeordnete, wenn nicht sogar das ausschließende Prinzip zur Organisation und Strukturierung von Zeit.“⁴⁰⁶

Eine überdimensionale große Schere zeigte Valie Export in ihrer Ausstellung *Zeit und Gegenzeit* vom 16.10.2010 bis 30.01.2011 im Belvedere Wien (siehe Abb. 32). „Die ca. 4,5 Meter hohe Aluminiumplastik verbindet starke Präsenz und Leichtigkeit, aber auch Eleganz und Aggressionspotenzial.“ Auf der Informationstafel der Ausstellung heißt es weiter, „die Schere als ein zu Hand bedienendes Werkzeug ist erneut eine Extension der Hände und kann damit auch als Symbol für potenziell gewalttätige Kommunikation stehen.“

402 Pape, Cora von: *Kunstkleider*, S. 109.

403 Es gibt jedoch auch Elektro- oder Maschinenscheren für dicke und feste Werkstoffe.

404 Siehe dazu die Beschreibung von Yoko Ono auf S. 117.

405 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 232.

406 Ebd., S. 233.



Abb. 33: Die Doppelgängerin 2010 von Valie Export. Foto von der Autorin, zur Ausstellung *Zeit und Gegenwart* vor dem *Belvedere* Wien.

6.4. Die Rolle und der Rollenwechsel des Publikums

6.4.1. Zuschauer als handelnde Person/aktiv

In *Cut Piece* forderte Yoko Ono eine aktive Teilnahme des Zuschauers heraus, um eine gemeinsame Erfahrung von Künstler und Publikum entstehen zu lassen. Einerseits experimentierte sie mit den Zuschauern, andererseits spielte sie mit ihren Sinnen. Yoko beschreibt bei der Premiere in Japan:

„It was very, very difficult for people to come up. So there would be very long silences and then you would hear the scissors cutting. There were quiet and beautiful silences – quiet and beautiful movements.“⁴⁰⁷

Wie auch schon John Cage lenkte Yoko Ono den Zuschauer durch die ‚Positionsveränderung‘ auf kleine, teilweise unbedeutende kurze gemeinsame Erlebnisse, wie unter anderem die leisen und schönen Momente eines Scherenschnittes. Dem Zuschauer wird bewusst vermittelt, dass er etwas tut.

„Yoko Ono machte aus dem Betrachter einen handgreiflichen Täter. Der physische Kontakt zwischen Performer und Zuschauer gilt jedoch als äußerst problematisch. Die Berührung in der Begegnung mit anderen Körpern macht die Gefährdung sichtbar, mehr als das Auge, das ebenso der Verführung und Täuschung ausgesetzt ist, zugleich aber ein zur Welt- und Selbsterkenntnis fähiges Sinnesorgan ist.“⁴⁰⁸

407 Zitiert nach: Haskell/Hanhardt: *Yoko Ono. Arias and objects*, S. 91.

408 Marschall: *Politisches Theater nach 1950*, S. 423.

Manche Zuschauer näherten sich respektvoll, andere versuchten, ihre Unsicherheit durch breites Grinsen zu verstecken. Die meisten beugten sich zu Yoko Ono nieder, um ein Stück Stoff zu entfernen. Bei der New Yorker Aufführung sind deutlich die Schritte der Zuschauer, die auf die Holzbühne kommen und abgehen, zu hören.⁴⁰⁹

In London kam ein Mann auf die Bühne, der sie mit der Schere bedrohte:

„One person came on the stage. He took the pair of scissors and made a motion to stab me. He raised his hand, with the scissors in it, and I thought he was going to stab me. But the hand was just raised there and was totally still. He was standing still with the scissors, threatening me.“⁴¹⁰

Weshalb dieser Zuschauer in die Rolle eines Psychopaten verfiel, kann mehrere Hintergründe haben. Vielleicht wollte er Yoko Ono aus der Reserve locken und sehen, wie sie reagiert, oder er betrachtete die Performance als einen Witz und nahm sich deshalb auch das Recht, witzig zu sein. Zumindest hat der Zuschauer sein Ziel erreicht, er wollte Yoko Ono Angst machen. Dieses Beispiel zeigt auf, wie der Zuschauer für eine gewisse Zeitspanne die Kontrolle übernahm und wie verletzlich Yoko Ono in den Augen der anderen ZuschauerInnen war.

6.4.2. Zuschauer als Zuschauer/passiv

Die Nähe zum Performer war frei wählbar. Manche Personen betraten die Bühne nicht, weil es ihnen peinlich war. Yoko Ono versuchte in *Cut Piece*, den Zuschauer aus der distanzierten Betrachtungsperspektive hervorzulocken, um auf die Mittäterschaft hinzuweisen, die mit gewalttätigen Übergriffen, oft einhergeht. Im Videoausschnitt der Brüder Maysles⁴¹¹ hört man ein leichtes Lachen aus dem Publikum. An einer anderen Stelle wiederum zaghaften Applaus. Als der vorletzte Mann mit einem weißen Hemd die Bühne betrat und verlautbarte: „[I]t takes some time“, schnitt dieser junge Mann langsam und bedacht an Yoko Onos Kleidung herum. Die Nähe zu diesem Mann bereitete Yoko Ono sichtlich Unbehagen. Er brauchte von allen Zuschauern am längsten, bis er schließlich beide Träger des weißen BHs durchtrennte. In der ‚feedback-Schleife‘,

„[...] sind die Reaktionen der Zuschauer [weder] vorhersehbar oder komplett kontrollierbar [...]. Wo Menschen leiblich aufeinandertreffen, reagieren sie aufeinander, auch wenn dies nicht immer mit Augen und Ohren wahrnehmbar ist“⁴¹²,

409 Vgl. Ono, Yoko: *Cut Piece*. (1965) <http://www.youtube.com/watch?v=uB--DXH02ml> [23.5.2012].

410 Zitiert nach: Haskell/Hanhardt: *Yoko Ono. Arias and objects*, S. 91.

411 Vgl. Ono, Yoko: *Cut Piece*. (1965) <http://www.youtube.com/watch?v=uB--DXH02ml> [23.5.2012].

412 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 67.

erklärt Fischer-Lichte. Aus dieser Sicht kann die ‚feedback-Schleife‘ soziale Prozesse in Gang setzen, wo beispielsweise Sympathie oder Antipathie zwischen Akteur und Zuschauer aufeinandertreffen. Yoko Onos wichtigste Inszenierungsstrategie war das Experiment mit dem Rollenwechsel, bei dem sie die ZuschauerInnen beobachtete. Der Zuschauer wurde zum Akteur und die Akteurin zum Zuschauer. Ob dies dem Zuschauer so bewusst war, sei dahingestellt; manche waren von der *Cut Piece* Performance beeindruckt, andere wiederum verlangten das Eintrittsgeld zurück, weil sie zum Beispiel in Japan unter dem Titel *Yoko Ono Sayonara Concert: Strip-Tease Show*, eigentlich ein Musikkonzert erwartet hatten.⁴¹³

6.4.3. Kameramann und Fotograf

Der Kameramann bzw. Fotograf, der als passiver Beobachter aber auch als Dokumentar bezeichnet werden kann, muss von Seiten des Zuschauers als Störfaktor bei *Cut Piece* gewirkt haben. Wie in den Videoaufzeichnungen von New York und Paris zu sehen ist, lenkte dieser auch in gewisser Weise die Dramaturgie. „The eye of camera, with its reassuring, not only acted as an extra witness to the audience participation, but also authorised the action on stage.“⁴¹⁴ Der Videoausschnitt von 1965, der in einer Länge von neun Minuten auf YouTube zu sehen ist, beginnt mit einer Frontalen, die auf Yoko Ono gerichtet ist. Teilweise verwendeten die Brüder Maysles Zoom-In und Zoom-Out, um ein Close-Up von Yoko Onos Gesicht oder ihrer knieenden Gestalt zu machen. In der Mitte des Videos wird die Kamera auf die Bühne gerichtet und umkreist Yoko Ono, indem sie zwischen Yoko Ono und der am Boden liegenden Schere hin und her schwenkt. Wenn ein(e) ZuschauerIn auf die Holzbühne kommt, geht der Kameramann diesem/-r aus dem Weg und positioniert sich gegenüber.⁴¹⁵

413 Vgl. Yoshimoto: *Into performance. Japanese women artists in New York*, S. 101.

414 Bryan-Wilson: *Remembering Yoko Ono's Cut Piece*, S. 106.

415 Vgl. Ono, Yoko: *Cut Piece*. (1965) <http://www.youtube.com/watch?v=uB--DXH02mI> [23.5.2012] und Ono, Yoko: *Cut Piece*. (2003) <http://www.youtube.com/watch?v=tyynMDMaO8o> [23.5.2012].

6.5. *Cut Piece* in Paris (2003)

Auf Grund der amerikanischen Irak-Invasion veranlasste Yoko Ono nach fast vierzig Jahren eine Wiederaufführung von *Cut Piece*. Dieses ‚Top-Secret Event‘ wurde kurz vor Beginn der Veranstaltung im *Theatre du Ranelagh* am 15. September 2003 einem ausgewählten Publikum (ca. 200 Personen) bekanntgegeben. Yoko Ono wollte mit diesem ‚Reenactment‘ nochmals auf die Hoffnung auf weltweiten Frieden hinweisen: „against ageism, against racism, against sexism and against violence.“⁴¹⁶ Auf einem Plakat vor dem Theater standen, laut dem Besucher Ian Ayres, sowohl in englischer als auch in französischer Sprache, folgende Worte: „Following the political changes through the year after 9/11, I felt terribly vulnerable – like the most delicate wind could bring me tears. *Cut Piece* is my hope for world peace.“⁴¹⁷ Mit *Cut Piece* möchte Yoko Ono wieder auf das gegenseitige Vertrauen aufmerksam machen. Laut Pressemappe der Ausstellung *re.ac.feminism* sollte ein herausgetrenntes Stück ihrer Kleidung als Botschaft der Versöhnung an eine geliebte Person geschickt werden.⁴¹⁸

Ihr Sohn Sean Lennon saß mit seiner Freundin Bijou Phillips in der ersten Reihe. Es kamen immer wieder Leute aus dem Publikum auf ihn zu. Als ihm jemand ein Zeichen gab, stand er auf, drehte sich zum Publikum und kündigte seine Mutter an. Beim Applaus kam Yoko Ono auf die Bühne. Sie setzte sich mit einem leichten Lächeln auf einen einfachen Holzstuhl und nahm das Mikrofon zur Hand: „Imagine love“ „Imagine the sea“ „Imagine peace. Peace for you and me and all the world. Never forget love. I love you.“ „Let’s go!“⁴¹⁹

Nach einer kurzen Pause stellte sie das Mikrofon an ihre linke Seite und legte die Schere auf den Boden. Einige Männer wollten gleichzeitig auf die Bühne stürmen, jedoch wurden sie von Jon Hendricks, ihrem Kurator und Ausstellungsmanager, aufgehalten. Der erste Mann, der auf die Bühne zu Yoko Ono durfte, entfernte ein Stück Stoff in der Nähe ihrer Brüste. Das machte den Mann so nervös, dass er die Schere fallen ließ, wodurch das Publikum erschrak. Viele glaubten, dass die Schere

416 Erklärung, die Yoko Ono der *Reuters News Agency* gab. Zitiert nach: Cancannon, Kevin: *Yoko Ono’s Cut Piece*, S. 83.

417 Ebd. Für dieses Zitat wurde nur der englische Text übernommen.

418 Die Autorin bezog die Pressemappe über die *Akademie der Künste* in Berlin.

419 Zitiert nach Ayres, Ian: „Scissors to Widow’s Weeds: Yoko Ono’s *Cut Piece* 2003.“ In: *French Connection Press*, <http://frenchcx.com/Yoko.php> [23.8.2012].

Yokos Knie bzw. ihren Fuß verletzt hätte. Diese unvorhersehbaren Abläufe, die nicht kontrollierbar waren, zeigen das Wesen von *Cut Piece* auf.

Eine Gegenüberstellung der zwei Videoaufzeichnungen aus dem Jahre 1965 und 2003 zeigte die Ausstellung ‚re.act.feminism‘ in der *Akademie der bildenden Künste Berlin* vom 13. Dezember 2008 bis 8. Februar 2009. Eine Besucherin (Esther Ernst) berichtet von dieser Ausstellung:

„Ich habe mich nie besonders für Yoko Ono interessiert, aber die zwei Videodokumentationen über ihre beiden "cut piece"-Performances haben mich doch sehr überzeugt.

1965 performte sie als noch recht unbekannte Künstlerin in New York, setzte sich auf den Boden und forderte das Publikum mit der neben ihr liegenden Schere auf, Stoffteile aus ihrer Kleidung herauszuschneiden. Die Reaktionen fielen ziemlich grob, belustigend und herablassend aus. In dieser zum Teil beängstigenden Rohheit liegt unglaublich viel Spannung.

2003 wiederholte sie ihre Performance in Paris auf einer Bühne auf einem Stuhl sitzend, neben ihr die Schere liegend und irgendwo ein Mikrophon platziert. Was in diesen vierzig Jahren mit Yoko Ono und der Welt passiert ist, wird in diesem Video deutlich. Vorsichtig tritt das Publikum an Yoko heran, flüstert ihr zu, bedankt sich bei ihr, schenkt ihr das ausgeschnittene Stück Stoff zurück, behandelt sie wie eine Heilige. Die eigentliche Performance verschwindet, wird komplett nebensächlich. Toll, diese Kontextverschiebung.“⁴²⁰

Die Pariser Aufführung von *Cut Piece* zeigt sowohl Yoko Onos äußerliche Veränderung, als auch die Verwandlung des Publikums. Nicht nur weil sie auf einem Stuhl saß, behandelte das Publikum sie respektvoller als in den 60er Jahren. Diese Reproduktion zeigt die ehrfürchtige Verwandlung des Publikums gegenüber der Performerin und dient gleichzeitig als Maßstab dafür, wie sie nun von der Gesellschaft wahrgenommen wird. Hypothetisch kann die Reproduktion von *Cut Piece* eine Aufarbeitung der Vergangenheit sein, oder eben Yoko Ono als Beweis dafür dienen, welche Veränderungen beim Publikum stattgefunden haben. Im Interview mit Michael Kohler verriet Yoko Ono: „Als ich [...] in Paris auftrat, war ich auf das Schlimmste vorbereitet. Doch dort waren sie sehr feinfühlig und ließen mit meinem BH den Vorhang fallen.“⁴²¹ Yoko Ono wusste zu diesem Zeitpunkt nicht, wie das Publikum reagieren würde. Nicht nur das ausgewählte Publikum wollte dieses Spektakel sehen, sondern auch Kritiker kannten Yoko Ono als Person und Künstlerin besser, als (damals) in den 1960ern.

420 Ernst, Esther: „Wo ich war. ONO YOKO - KAPOOR ANISH - MEDIUM RELIGION - VILLIGER HANNAH - KENTRIDGE WILLIAM - IZIKO SOUTH AFRICAN NATIONAL GALLERY - MICHAELIS GRADUATE SHOW.“ In: http://kunst-blog.com/2009/02/ono_yoko_kapoor.php [25.4.2012].

421 Vgl. Kohler: „In London fielen sie über mich her.“ http://www.art-magazin.de/kunst/10221/yoko_ono_interview [22.4.2012].



Abb. 34: Yoko Ono, *Cut Piece* 2003, *Theatre Le Ranelagh* Paris. Foto: Ken McKay. Aus: Concannon: „Yoko Ono's *Cut Piece*.“, S. 86.

7. Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich behaupten, dass *Cut Piece* zur einer Performance-Legende geworden ist. Heutzutage steht diese Performance im engen Zusammenhang mit der Performerin Yoko Ono selbst. Als Antwort auf die Suche nach Weltfrieden wollte sie dem Publikum zeigen, dass sie Vertrauen zu fremden Menschen hat und dieses Vertrauen Basis für eine friedliche Gesellschaft sein kann. *Cut Piece* ist somit eine politische wie auch sozialkritische Performance. Denn in einer Aufführung ist das Ästhetische unmittelbar mit dem Sozialen und Politischen verbunden, weil in der leiblichen Ko-Präsenz eine Gemeinschaft von Akteur und Zuschauer besteht.⁴²²

„Die nach bestimmten ästhetischen Prinzipien hervorgebrachte Gemeinschaft von Akteuren und Zuschauern wird von ihren Mitgliedern stets auch als soziale Realität erfahren – auch wenn nicht involvierte Zuschauer sie als fiktive, als eine rein ästhetische Gemeinschaft betrachten und begreifen.“⁴²³

Yoko Ono wollte in *Cut Piece*, in ihrer ‚Ko-Präsenz‘ als weibliches Opfer, den Zuschauer in eine Täterrolle drängen. In der ‚feedback-Schleife‘ waren die Reaktionen zwischen Akteurin und ZuschauerInnen unterschiedlich, weil die Nähe zu einem unbekannten Menschen die körperliche Distanz überschritt und dabei die Intimität kollabierte, die zugleich öffentlich wurde.

Einige Kritiker betrachten *Cut Piece* im Nachhinein als feministische Performance, so auch Jessica Dawson von der *The Washington Post*, die *Cut Piece* als Ono’s „most important feminist work“⁴²⁴ ausweist. Kevin Cancannon erklärt außerdem:

„Although neither Ono nor her critics framed *Cut Piece* as a feminist work in the 1960s when she was first performing it, she has clearly subsumed the subsequent feminist interpretation of her piece into her own revised intention all these years later.“⁴²⁵

Interessanterweise hat sich im Laufe der Jahre die Deutung von *Cut Piece* verändert, da die Künstlerin, die AdressatenInnen und die TheoretikerInnen in einem neuem Geltungsbereich wirken. Bei *Cut Piece* sind viele Interpretationen möglich: „[r]eadings of *Cut Piece* as feminist, pacifist, anti-authoritarian, Buddhist, Christian – and even as a striptease – are all valid.“⁴²⁶

422 Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 82.

423 Ebd., S. 91.

424 Dawson, Jessica: „All She is Saying.“ <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/04/20/AR2007042000410.html> [26.10.2011].

425 Cancannon: *Yoko Ono’s Cut Piece*, S. 83.

426 Ebd., S. 92.

Quellenverzeichnis

Literatur

Aumüller, Uli; Grete Osterwald: *Simone de Beauvoir. Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Aus dem Französischen von Uli Aumüller und Grete Osterwald. Hamburg: 2007⁷.

Auslander, Philip: *Liveness – Performance in a mediatized culture*. London, [u.a.]: 1999.

Bardola, Nicola: *John Lennon – Wendepunkte*. Zürich: 2010.

Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: 2006.

Beyer, Susanne; Claudia Voigt: „Die Machtfrage.“ In: *Der Spiegel*, 5/2011. S. 58-68.

Block, Réne: *[Fluxus da Capo]. 1962 Wiesbaden Fluxus 1992. Henning Christiansen, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, [u.a.]*. Wiesbaden: 1992.

Bohle, Ulrike und Ekkehard König: „Zum Begriff des Performativen in der Sprachwissenschaft.“ In: Fischer-Lichte, Erika; Gunter Gebauer: *Theorien des Performativen*. Berlin: 2001, S. 13-33.

Bonito Oliva, Achille (Hrsg.): *Ubi Fluxus ibi motus. 1990-1962*. Ausstellung vom 26.März – 30.September 1990. Mailand: 1990.

Brauneck, Manfred; Gérard Schneilin (Hrsg.): *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg: 2007⁵.

Bretteville, Sheila de: *Womanhouse*. Valencia, Calif.: 1972.

Bryan-Wilson, Julia: „Remembering Yoko Ono's *Cut Piece*.“ In: *Oxford Art Journal*, 26. Jänner 2003. S. 99-122.

Burdorf, Dieter (Hrsg.); Günther Schweikle (Begr.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart [u.a.]: 2007³.

Byung-Chul, Han: *Philosophie des Zen-Buddismus*, Stuttgart: 2002.

Cage, John: „John Cage Interview mit Roger Reynolds und Robert Ashley.“ Übersetzung von Eckart Rahn. In: Becker, Jürgen; Wolf Vostell (Hrsg.): *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*. Reinbek bei Hamburg: 1965, S. 157-164.

Cancannon, Kevin: „Yoko Ono's Cut Piece. From Text to Performance and Back Again.“ In: *A Journal of Performance and Art*, Vol. 30/No.3, Sep. 2008, S. 81-93.

Davies, Hunter: *The Beatles. The only ever authorised biography*. London: 2009⁴.

Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Aus dem Französischen von Jean-Jacques Raspaut. Berlin: 1996.

Dudenredaktion (Hrsg.): *Duden. Das Fremdwörterbuch*. Mannheim, [u.a.]: 2007⁹.

Export, Valie: „Valie Export: Feministischer Aktionismus. Aspekte (1980).“ In: Rübel, Dietmar; [u.a.] (Hrsg.): *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*. Berlin: 2005, S. 318-321.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: 2004.

Fischer-Lichte, Erika; Jens Roselt: „Attraktion des Augenblicks-Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe.“ In: Fischer-Lichte, Erika; Gunter Gebauer: *Theorien des Performativen*. Berlin: 2001, S. 237-253.

Fischer-Lichte, Erika [u.a.]: *Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften*. Unter Mitarbeit von Katrin Wächter. Bielefeld: 2010.

Flügel, John C.: „Psychologie der Kleidung. Die grundsätzlichen Motive.“ In: Bovenschen, Sivia (Hrsg.): *Die Liste der Mode*. Frankfurt am Main: 1986, S. 208-263.

Frank, Peter: *Something Else Press. An annotated bibliography by Peter Frank*. New York: 1983.

Frey, Marc: *Geschichte des Vietnamkriegs. Die Tragödie in Asien und das Ende des amerikanischen Traums*. München: 2010⁹.

Friedman, Ken (Hrsg.): *The Fluxusreader*. Chichester: 1998.

Goldberg, RoseLee: *Performance. Live art since the 60s*. London: 2004².

Greer, Germaine: *Der weibliche Eunuch. Aufruf zur Befreiung der Frau*. Mit einem Vorwort von Susanne Mayer. Aus dem Englischen von Marianne Dommermuth. Ein unveränderter Nachdruck der 1971 erschienen Ausgabe. München: 2000.

Hamann, Richard: „Die Kategorie der Stofflichkeit in der bildenden Kunst.“ In: Rübel, Dietmar: *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*. Berlin: 2005, S. 306-310.

Hamann, Sibylle: „Paradefeministen oder Alltagsmachos?“ In: *Emma*, Herbst 2010.

Hajek, Peter: „John und Yoko in Wien und im Sack. Zur TV-Aufführung ihres Streifens ‚Rape‘ kamen Beatle Lennon und Gattin Yoko gestern nach Wien und im Sack zur Pressekonferenz.“ In: *Morgen Kurier* vom 1. April 1969.

Haase, Amine: „Feminismus und Kunst.“ Auszüge aus einem Gespräch mit Ulrike Rosenbach 1982. In: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst, Foto, Aktion/Performance, feministische Kunst*, S. 131-135.

Haskell, Barbara; John G. Hanhardt: *Yoko Ono, Arias and objects*. Salt Lake City: 1991.

Held, Jutta; Norbert Schneider: *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*. Wien [u.a.]: 2007.

Higgins, Dick: „Auszug aus ‚Postface‘.“ In: Becker/Vostell: *Happening. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*. Reinbek bei Hamburg: 1965, S. 179-192.

Higgins, Dick: „Fluxus: Theory and Reception.“ In: Friedman, Ken (Hrsg.): *The Fluxusreader*. Chichester: 1998, S. 217-236.

Higgins, Dick: „Statement on Intermedia.“ In: Armstrong, Elizabeth: *In the spirit of Fluxus*. [on the occasion of a touring exhibition] Minneapolis: 1993.

Higgins, Hannah: *Fluxus Experience*. Berkeley/Los Angeles: 2002.

Höchdorfer, Achim (Hrsg.): *Konzept, Aktion, Sprache. Pop-Art, Fluxus, Konzeptkunst, Nouveau Réalisme und Arte povera*. Aus den Sammlungen Hahn und Ludwig. Köln: 2010.

Johnstone, Nick: *Yoko Ono talking*. Berlin: 2008.

Lieck, Jutta; Uwe Wandrey: *Lennon über Lennon. Leben in Amerika*. John Lennon und Yoko Ono im Gespräch mit Andy Peebles. Aus dem Amerikanischen von Wolfgang Döbling, mit einem Essay von Boris Pentz. Reinbek bei Hamburg: 1981.

Könz, Alexandra: *Mimetisches Erzählen in zeitgenössischer Schweizer Performancekunst. Eine erzähltheoretische Analyse ausgewählter Performances von Andrea Saemann, Muda Mathis & Sus Zwick, Yan Duyvendak*. Wien: Univ. Diss., 2011.

Korte, Hermann: *Die Dadaisten*. Reinbek bei Hamburg: 1994.

Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft*. Eine Einführung. Köln, [u.a.]: 2005.

Kubitza, Anette: *Fluxus – Flirt - Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde*. Berlin: 2002.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: 2005³.

Maciunas, George: *George F. Maciunas. birth of Fluxus – the ultimate version*. Åhus: 1981.

Marschall, Brigitte: *Politisches Theater nach 1950*. Unter Mitarbeit von Martin Fichter. Wien, [u.a.]: 2010.

Martins, Kiki: „Performance ein Grenzbereich.“ Tonbandinterview mit Ulrike Rosenbach in Berlin 1981. In: Rosenbach, Ulrike: *Videokunst, Foto, Aktion/Performance, feministische Kunst*. Köln: 1982, S. 37-45.

Mesner, Maria: „Viele und Verschiedene: die ‚neue‘ Frauenbewegung und die Frauentage.“ In: Niederkofler, Heidi [Hrsg.]: *Frauentag! Erfindung und Karriere einer Tradition*. Begleitbuch zur Ausstellung im Volkskundemuseum Wien 4. März – 30. Juni 2011. Wien: 2011, S. 171-195.

Meyer, Petra M.: „Performance im medialen Wandel. Einleitender Problemaufriss.“ In: Meyer, Petra M. (Hrsg.): *Performance im medialen Wandel*. München: 2006, S. 35-75.

Mulvey, Laura: „Visuelle Lust und narratives Kino.“ In: Weißberg, Liliane (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main: 1994, S. 48-64.

Norman, Philip: *John Lennon. Die Biographie*. München: 2008.

O'Dell, Kathy: „Fluxus Feminus“, In: *The Drama Review*, Vol. 41/No.1, Spring NY: 1997, S. 43-60.

Ono, Yoko; Jon Hendricks: *Yoko Ono. To see the skies*. [Fondazione Mudima, Milano, 23. Oktober – 24. November 1990]. Mailand: 1990.

Ono, Yoko; John Lennon: *Grapefruit. A book of instructions and drawings*. New York [u.a.]: 2000².

Ono, Yoko: *Yoko Ono. Have you seen the horizon lately?* Oxford: 1997.

O.V.: „Im ‚Schandkarren‘ durchs Käufermeer.“ In: *Die Presse* vom 11.12.1972.

O.V.: „In Mariahilf: Rummel war gefährlich.“ In: *Morgen Kurier* vom 10.12.1972.

Pape, Cora von: *Kunstkleider. Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: 2008.

Patterson, Benjamin; Emmett Williams: „Fluxus? Wie buchstabiert man das? Ein Gespräch zwischen Benjamin Patterson und Emmett Williams in Berlin am 18. Juni 1992.“ In: Block, Réne: *[Fluxus da Capo]. 1962 Wiesbaden Fluxus 1992*. Henning Christiansen, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, ... Wiesbaden: 1992.

Phelan, Peggy: *Unmarked: the politics of performance*. London, [u.a.]: 2004.

Prestel Lexikon: Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert. München, [u.a.]: 1999.

Prose, Francine: *Das Leben der Musen. Von Lou Andreas-Salomé bis Yoko Ono*. Aus dem Englischen von Brigitte Jakobeit und Susanne Höbel. München, [u.a.]: 2004.

Ritschel, Ute: „Collagierte Selbsterfahrung. Aspekte der feministischen Performance.“ In: Beckers, Anita [Hrsg.]: *Life is art enough. Performance und erweiterte Kunstformen, eine Annäherung*. Symposium 10. November – 12. November 1994. Vorträge/Diskussion/Sonderbeiträge. Köln: 1998, S. 36-45.

Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*. München: 2008.

Rübel, Dietmar; [u.a.] (Hrsg.): *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*. Berlin: 2005.

Schechner, Richard: „What Is ‚Performance Studies‘ Anyway?“ In: Berghaus, Günter [Hrsg.]: *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*. Papers Presented at the Colston Symposium, Bristol, 21-23 March 1997. Tübingen: 2001, S. 1-11.

Schmidt-Burkhardt, Astrid: *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*. Berlin: 2005.

Schneider, Rebecca: *The explicit body in performance*. London [u.a.]: 1997.

Schönberger, Birgit: „Die Tiefstaplerinnen. Wie Frauen sich durch Selbstzweifel ausbremsen.“ In: *Psychologie Heute*. Jänner 2011, S. 33-37.

Schulz, Kristine: *Der lange Atem der Provokation. Die Frauenbewegung in der Bundesrepublik und in Frankreich 1968 – 1976*. Frankfurt/Main [u.a.]: 2002.

Sheff, David: *Die Ballade von John und Yoko. Das letzte große Interview*. Aus dem Amerikanischen von Paul Lukas. Höfen: 2002.

Singer, Milton B.: *Traditional India. structure and change*. Philadelphia: 1959.

Smith, Owen F.: „Fluxus: A brief history and other fictions.“ In: Armstrong, Elizabeth (Hrsg.): *In the spirit of Fluxus*. Minneapolis: 1993, S. 24-37.

Söngten, Beate: *Den Rahmen wechseln. Von Kunstgeschichte zur feministischen Kulturwissenschaft*. Berlin: 1996.

Stiles, Kristine: „Between Water and Stone. Fluxus Performance: A Metaphysics of Acts.“ In: Armstrong, Elizabeth: *In the spirit of Fluxus*. Minneapolis: 1993, S. 62-99.

Stiles, Kristine: „Die Geschichte des Destruction in Art Symposium und der ‚DIAS-Affekt‘.“ In: Breitwieser, Sabine (Hrsg.) *Metzger Gustav. Geschichte Geschichte*. (Ausst. 11. Mai 2005 – 28. August 2005, Generali Foundation Wien) Wien: 2005, S.40-67.

Szymanska, Magdalena: *Dada und die Wiener Gruppe*. Hamburg: 2009.

Ursprung, Philip: „‚Experimentelle Kunst ist niemals tragisch‘: Kunst und Leben seit den 1960er Jahren.“ In: Fischer-Lichte: *Ausweitung der Kunstzone*. Bielefeld: 2010, S. 91-109.

Wehmeier, Sally; Michael Ashby: *Oxford Advances. Learner's Dictionary of Current English*. Oxford: 2000⁶.

Wenner, Jann S.: *John Lennon und die Beatles. Das legendäre ‚Rolling Stone‘-Interview*. Aus dem Amerikanischen von Ralf Brunkow. Höfen: 2002.

Williams, Emmett; Ann Noël: *Mr. Fluxus. A collective portrait of George Maciunas 1931-1978. Based upon personal reminiscences gathered by Emmett Williams and Ay-O*. London: 1997.

Wirth, Uwe (Hrsg.): *Performance. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: 2002.

Woodall, James: *John Lennon und Yoko Ono. Zwei Rebellen – eine Poplegende*. Berlin: 1997.

Yoshimoto, Midori: *Into performance. Japanese women artists in New York*. Piscataway: 2005.

Zell, Andrea: *Valie Export. Inszenierung von Schmerz: Selbstverletzung in den frühen Aktionen*. Berlin: 2000.

Internet

APA: http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20111221_OTS0124/yoko-ono-erhaelt-oskar-kokoschka-preis-2012 [4.5.2012].

Bast, Gerald:
http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1229508255626&aktuelles_id=1323949951669 [4.5.2012].

Bodin, Claudia: "Yoko Ono." In: *Art. Das Kunstmagazin*. Ausgabe: 7/2009
<http://www.art-magazin.de/div/heftarchiv/2009/7/EGOWTEGWPPTPCPOGRSROCAWS/Yoko-Ono>. [8.7.2011].

Bodytracks (feminist performance art): <http://bodytracks.org/2009/06/shigeko-kubota-vagina-painting/> [19.1.2012].

Dailymail: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1310275/High-earning-wives-likely-end-divorce.html> [15.8.2012].

Danto, Arthur C.: „Life in Fluxus.“ In: *The Nation*, 30. November 2000.
<http://www.thenation.com/article/life-fluxus> [6.11.2011].

Dawson, Jessica: „All She is Saying: Yoko Ono's Enduring Feminist Message.“ In: *The Washington Post*, 22. April 2007. <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/04/20/AR2007042000410.html> [26.10.2011].

DiePresse.com:
http://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/762962/Scheidungsstatistik-2011_Wien-bleibt-Spitzenreiter [14.8.2012].

Dovè, Marie: „Die Ausnahme von der Regel“ In: *Tagesanzeiger Online*, 25. August 2011. <http://www.tagesanzeiger.ch/leben/gesellschaft/Die-Ausnahme-von-der-Regel/story/15527160> [19.4.2012].

Dreher, Thomas: http://dreher.netzliteratur.net/2_FluxusFolder.pdf [30.6.2011].

Ernst, Esther: „Wo ich war. ONO YOKO - KAPOOR ANISH - MEDIUM RELIGION - VILLIGER HANNAH - KENTRIDGE WILLIAM - IZIKO SOUTH AFRICAN NATIONAL GALLERY - MICHAELIS GRADUATE SHOW.“ In: http://kunst-blog.com/2009/02/ono_yoko_kapoor.php [25.4.2012].

Ex-Beatles: <http://www.ex-beatles.de/> [4.11.2011].

Export, Valie:
http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1229508255626&aktuelles_id=1323949951669 [4.5.2012].

Fluxus East: <http://www.fluxus-plus.de/dick-higgins.html> [22.7.2011].

Freeman, Jo: <http://www.jofreeman.com/photos/witch.html#photos> [1.12.2011].

FSK-Kino: <http://home.snafu.de/fsk-kino/archiv/Yoko%20Ono%20Film%20Works.htm> [27.1.2012].

Geisenhanslüke, Ralph: „Ich habe einen Traum.“ Interview mit Yoko Ono am 8. Dezember 2005. In: http://www.zeit.de/2005/50/Traum_2fOno_49, [23.4.2012].

Guinness Buch der Rekorde: <http://corporate.guinnessworldrecords.com/?sid=gwr> [27.1.2012].

Heller, André: „John Lennon & Yoko Ono: Schnürsenkel für Schubert.“ In: *Die Presse.com*, 13. März 2010. http://diepresse.com/home/kultur/popco/546168/John-Lennon-Yoko-Ono_Schnuersenkel-fuer-Schubert [7.1.2012].

Ayres, Ian: „Scissors to Widow’s Weeds: Yoko Ono’s Cut Piece 2003.“ In: *French Connection Press*, <http://frenchcx.com/Yoko.php> [23.8.2012].

Junod, Tom: „Yoko Ono: What I’ve Learned.“ In: <http://www.esquire.com/features/what-ive-learned/meaning-of-life-2011/yoko-ono-quotes-0111> [22.4.2012].

Kleine Zeitung Online: „Yoko Ono erhielt Kokoschka-Preis in Wien.“ In: *Kleine Zeitung Online* vom 1. März 2012. <http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/2960528/yoko-ono-erhielt-kokoschka-preis-wien.story> [4.5.2012].

Kohler, Michael: „Yoko Ono. In London fielen sie über mich her.“ Interview am 10. September 2008. In: *Art. Das Kunstmagazin*. http://www.art-magazin.de/kunst/10221/yoko_ono_interview [22.4.2012].

Lennon, John; Yoko Ono: *Woman is the nigger of the world*. <http://lyricskeeper.de/de/yoko-ono/woman-is-the-nigger-of-the-world.html> [3.11.2011].

Lennon, John: *O Sisters O Sisters*. <http://lyricskeeper.de/de/john-lennon/sisters-o-sisters.html> [3.11.2011].

Lorbeer: „Yoko Ono erhielt Kokoschka Preis.“ In: *derStandard.at* vom 1. März 2012. <http://derstandard.at/1330389985323/Lorbeer-Yoko-Ono-erhielt-Kokoschka-Preis> [4.5.2012].

Lucadou-Müller, Ingeborg: <http://www.aerzteblatt.de/archiv/124919> [21.8.2012].

Medien Kunst Netz: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/piano-activities/> [28.11.2011].

Napikoski, Linda: *The Feminist Movement in Art. New and Evolving Perspectives*. http://womenshistory.about.com/od/feminism/a/feminist_art.htm [28.10.2011].

Nochlin, Linda: *Why Have There Been No Great Women Artists?*
<http://www.miracosta.edu/home/gfloren/nochlin.htm> [15.1.2012].

Ono, Yoko: *Annual Lighting of the Imagine Peace Tower*.
<http://imaginepeace.com/archives/335> [23.5.2012].

Ono, Yoko: *The Feminization of Society*. <http://imaginepeace.com/archives/2565>
[31.10.2011].

Ortega, Raül Pàramo: http://www.raulparamoortega.de/Das_menschliche_Paar.pdf
[19.1.2012].

Pauer, Nina: „Die Schmerzensmänner.“ In: *Die Zeit Online*, 5. Jänner 2012.
<http://www.zeit.de/2012/02/Maenner/seite-1> [27.2.2012].

People.com: <http://www.people.com/people/archive/article/0,,20092860,00.html>
[14.7.2011].

Scheuermann, Christoph: „Lieber nicht. Junge Frauen klagen über die Verweichlichung einer Generation junger Männer. Selber schuld.“ In: *Der Spiegel Online*, 14. Jänner 2012. <http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,809420,00.html> [27.2.2012].

Schröter, Jens: *Intermedialität*. http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12
[28.9.2011].

Stadt Bochum:
<http://www.bochum.de/C125708500379A31/vwContentByKey/W272ECX2545BOLDDE>
[14.7.2011].

Sterneck, Wolfgang: <http://www.sterneck.net/john-cage/sterneck/index.php>
[11.8.2012].

Stoessinger, Michael: „60 Jahre Bundesrepublik. Ölkrise und RAF-Terror.“ In: *Stern.de*, 22. November 2008. <http://www.stern.de/panorama/60-jahre-bundesrepublik-oelkrise-und-raf-terror-646516.html> [28.10.2011].

The Bosten Phoenix Online:
<http://blog.thephoenix.com/BLOGS/phlog/archive/2008/06/12/Ang-Lee-on-the-Hulks-indestructable-pants-on-the-job-with-a-bounty-hunter-and-Yoko-Onos-nation-of-women.aspx> [23.1.2012].

Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs: <http://www.vbkoe.org/> [29.10.2011].

Wiener, Jon: www.lennonfbfiles.com [20.8.2012].

Zen-Meditation: <http://www.zen-meditation.at/zen/meditation.html> [26.4.2012].

Internet Videos

Ono, Yoko: *Cut Piece*. (1965) <http://www.youtube.com/watch?v=uB--DXH02ml> [23.5.2012].

Ono, Yoko: *Cut Piece*. (2003) <http://www.youtube.com/watch?v=tyynMDMaO8o> [23.5.2012].

Heller, André: *Bag In John Lennon Yoko Ono Andre Heller* (1968).
<http://www.youtube.com/watch?v=muMQ9f7FKWs> [24.2.2012].

Abbildungen

Abb. 1: Aus: Williams, Emmett; Ay-O: Mr. Fluxus. A collective portrait of George Maciunas 1931-1978. London: 1997.

Abb. 2: Aus: Schmidt-Burkhardt, Astrid: *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*. Berlin: 2005.

Abb. 3: Aus: Williams, Emmett; Ay-O: Mr. Fluxus. A collective portrait of George Maciunas 1931-1978. London: 1997.

Abb. 4: Aus: Schmidt-Burkhardt, Astrid: *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*. Berlin: 2005.

Abb. 5: Aus: Schmidt-Burkhardt, Astrid: *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*. Berlin: 2005.

Abb. 6: Aus: Armstrong, Elizabeth: *In the spirit of Fluxus*. [on the occasion of a touring exhibition]. Minneapolis: 1993.

Abb. 7: Aus: Haskell, Barbara; John G. Hanhardt: *Yoko Ono, Arias and objects*. Salt Lake City: 1991.

Abb. 8: Aus: Haskell, Barbara; John G. Hanhardt: *Yoko Ono, Arias and objects*. Salt Lake City: 1991.

Abb. 9: Aus: The Montreal museum of fine arts:
<http://www.mbam.qc.ca/imagine/en/room1.html> [7.5.2012]

Abb. 10: Aus: Ono, Yoko; John Lennon: *Grapefruit. A book of instructions and drawings*. New York [u.a.]: 2000².

Abb. 11: Aus: Armstrong, Elizabeth: *In the spirit of Fluxus*. [on the occasion of a touring exhibition]. Minneapolis: 1993.

Abb. 12: Aus: Higgins, Dick: „Fluxus: Theory and Reception.“ In: Friedman, Ken (Hrsg.): *The Fluxusreader*. Chichester: 1998, S. 217-236.

Abb. 13: Aus: Friedman, Ken (Hrsg.): *The Fluxusreader*. Chichester: 1998.

Abb. 14: Aus: Higgins, Hanna: *Fluxus Experience*, California [u.a.]: 2002.

Abb. 15: Aus: Block, René: *[Fluxus da Capo]. 1962 Wiesbaden Fluxus 1992. Henning Christiansen, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, [u.a.]*. Wiesbaden: 1992.

Abb. 16: Aus: Staatsgalerie Stuttgart:
http://www.staatsgalerie.de/archive/sohm_fluxus.php [7.5.2012].

Abb. 17: Aus: Stiles, Kristine: „Die Geschichte des Destruction in Art Symposium und der ‚DIAS-Affekt‘.“ In: Breitwieser, Sabine (Hrsg.) *Metzger Gustav. Geschichte Geschichte*. (Ausst. 11. Mai 2005 – 28. August 2005, Generali Foundation Wien) Wien: 2005, S. 40-67.

Abb. 18a und 18b: Aus: Stiles, Kristine: „Die Geschichte des Destruction in Art Symposium und der ‚DIAS-Affekt‘.“ In: Breitwieser, Sabine (Hrsg.): *Metzger Gustav. Geschichte Geschichte*. (Ausst. 11. Mai 2005 – 28. August 2005, Generali Foundation Wien) Wien: 2005, S. 40-67.

Abb. 19: Aus: ANU Womens Department: <http://anuwomensdepartment.blogspot.com/> [8.1.2012].

Abb. 20: Aus: Demokratiezentrum Wien:
<http://www.demokratiezentrum.org/wissen/bilder.html?index=882> [8.1.2012].

Abb. 21: Aus: German History in Documents and Images:
http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/images/stern1971_web1.jpg [8.1.2012].

Abb. 22: Aus: Brooklyn Museum:
http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/view_interior_scroll.php [19.1.2012].

Abb. 23: Aus: Art not Art: <http://www.artnotart.com/fluxus/skubota-vaginapainting.html> [19.1.2012].

Abb. 24: Aus: Bagism: <http://www.bagism.com/lyrics/some-time-nyc-lyrics.html> [5.1.2012].

Abb. 25: Aus: Beatles on DVD:
http://www.beatlesondvd.com/19651969/19690331_jl_01.htm [8.5.2012].

Abb. 26: Aus: Lennon, John: *In his on write*. With a new introduction by Yoko Ono. New York [u.a.]: 2000.

Abb. 27: Aus: Bonito Oliva, Achille (Hrsg.): *Ubi Fluxus ibi motus*. 1990-1962. Ausstellung vom 26. März – 30. September 1990. Mailand: 1990.

Abb. 28: Aus: The Guardian:
<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/mar/24/lennon-ono-bed-in-40-years>. [8.5.2012].

Abb. 29: Aus: Rate Your Music:
http://rateyourmusic.com/release/album/yoko_ono/season_of_glass_f1//buy. [8.5.2012].

Abb. 30: Aus: Zell, Andrea: *Valie Export. Inszenierung von Schmerz: Selbstverletzung in den frühen Aktionen*. Berlin: 2000.

Abb. 31: Aus: Bryan-Wilson, Julia: „Remembering Yoko Ono’s *Cut Piece*.“ In: *Oxford Art Journal*, 26. Jänner 2003.

Abb. 32: Aus: Bryan-Wilson, Julia: „Remembering Yoko Ono’s *Cut Piece*“. In: *Oxford Art Journal*, 26. Jänner 2003.

Abb. 33: Foto von Elisabeth Hotter.

Abb. 34: Aus: Cancannon, Kevin: „Yoko Ono’s *Cut Piece*. From Text to Performance and Back Again.“ In: *A Journal of Performance and Art*, Vol. 30/No.3, Sep. 2008.

Abstract in Deutsch

„My work is my life. My life is my work.“ (Yoko Ono)

Die Grenzen zwischen Yoko Onos Kunst und Leben überschneiden sich. Bei ihrer Performance *Cut Piece* fand mehrmals eine Reproduktion statt, wo jedesmal eine andere ‚feedback-Schleife‘ zum Vorschein kommt. Mit Unterstützung der Theatersemiotik von Erika Fischer-Lichte wird der Geltungsbereich der ‚feedback-Schleifen‘ aufbereitet, die als Basis für die Performanceanalyse von *Cut Piece* dient. Die *Cut Piece* Performances aus den 1960er Jahren bilden die Grundlage für unterschiedliche Interpretationen, die nicht an Aktualität verlieren, da Yoko Onos *Cut Piece* wiederholt sozialkritische Prozesse in Gang setzt.

Abstract in Englisch

„My work is my life. My life is my work.“ (Yoko Ono)

The boundaries between Yoko Ono's art and her life overlap. In her performance piece entitled *Cut Piece*, each manifestation is more than a reproduction of the last, since each performance is in response to a different ‚feedback-Schleife‘ and is thus unique. The theatrical semiotics of Erika Fischer-Lichte enable an enlightening performance analysis of this art work. The *Cut Piece* stagings of the 1960s challenge viewers to reach differing interpretations, always grounded in reality and social criticism.

Lebenslauf

Elisabeth Hotter

E-Mail: elli2001@hotmail.com

Ausbildungsweg und Schule

Seit 11/2011	Mutterschutz und Karenz
Seit 10/2005	Universität Wien: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften
Schwerpunkte:	Theater- Film- und Medienkulturen im 20. Jahrhundert
09/2004 – 03/2005	Fachhochschule BFI Wien, Studiumsrichtung: Logistik- und Transportmanagement
09/1999 – 07/2000	Modeschule Herbststraße Wien, Meisterklasse für Damenkleidermacher, mit Schwerpunkt Bühnenkostüme
08/1994 – 07/1997	Lehrling als Damenkleidermacher: Madl am Grünmarkt
09/1993 – 07/1994	HBLA für Mode, Hallein

Studiums begleitende Tätigkeiten

Seit 08/2010	Teilzeitbeschäftigung: Peek & Cloppenburg Wien
06/2006 – 01/2010	(geringfügige Beschäftigung): Cocktailbar Bandini's Wien
12/2009 – 01/2010	Teilzeitbeschäftigung: Mühlbauer Hut und Mode GmbH
10/2006 – 11/2006	Praktikum: theater@ja.com
12/2005 – 05/2006	(geringfügige Beschäftigung): Sinno GmbH (Gastronomie)
05/2005 – 11/2005	(geringfügige Beschäftigung): Dr. Marcus Kolbeck (Zahnarzt)
09/2004 – 04/2005	Wechsel auf geringfügige Beschäftigung: Bader & Partner

Berufliche Tätigkeiten

- 07/2000 – 08/2004 Vollbeschäftigte Arbeiterin: Bader & Partner (Fertigung von aufblasbaren Werbeträgern)
- 07/2000 – 08/2000 (geringfügig) beschäftigte Angestellte: Turek Werner
- 10/1999 – 11/1999 Aushilfe: Burg- und Akademietheater
- 04/1999 – 08/1999 Vollbeschäftigte Angestellte: Wötex Textilhandel GmbH
- 08/1997 – 06/1998 Vollbeschäftigte Arbeiterin: Madl am Grünmarkt GmbH