



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Das stille Subjekt

verfasst von / submitted by

Kassia Immler-Valchev, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Sabeth Buchmann

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Forschungsstand und theoretisches Rahmengebäude	7
3. Methode	13
4. Austausch zwischen „Ost“ und „West“ in der Mitte des 20. Jahrhunderts	17
4.1. <i>Tendenzen zu einer „globalen Kunstgeschichte“ in jüngerer Zeit</i>	<i>17</i>
4.1.1. Der Begriff der „Transkulturalität“ nach Britta Saal	18
4.2. <i>Kunstrezeption technischer Medien in Asien</i>	<i>18</i>
4.3. <i>Marcel Duchamps Einfluss in Nordamerika</i>	<i>19</i>
4.3.1. Gibt es Unterschiede im Zugang zum Medium Video im asiatischen Sprachraum zum okzitanischen Sprachraum in Hinblick auf Technologie?.....	21
4.4. <i>Yoko Ono, Toshi Ichianagi, John Cage und David Tudor als Vermittelnde in der Kunst zwischen „Ost“ und „West“</i>	<i>23</i>
5. Japanische Künstlerinnen in New York	26
5.1. <i>Das Frauenbild in Japan in den 1960er Jahren anhand des japanischen Films „Onibaba“ und des Begriffs „ryōsai kenbo“ („gute Ehefrau und weise Mutter“)</i>	<i>26</i>
5.2. <i>Künstlerinnen verlassen Japan, um in New York künstlerische Freiheit zu suchen</i>	<i>27</i>
5.3. <i>Ausgangssituation für Künstlerinnen in den USA.....</i>	<i>30</i>
5.4. <i>Asiatische Künstlerinnen in der Kunstgeschichte – Beginn des feministischen Diskurses in Japan</i>	<i>30</i>
5.5. <i>Erwartungshaltung gegenüber japanischen Künstlerinnen (Shigeko Kubota: „There is no female artists, only artists“)......</i>	<i>32</i>
6. Die Werke „Duchampiana: Nude Descending a Staircase“ von Shigeko Kubota 1976 und „Sky TV“ von Yoko Ono 1966.....	34
6.1. <i>Aus der „Duchampiana-Serie“ „Duchampiana: Nude Descending a Staircase“.....</i>	<i>34</i>
6.1.1. Werkbeschreibung	35
6.1.2. Die Videoskulptur nach der Erfindung des Portapak – Video von Künstlerinnen	36
6.1.3. Wie Kubota Duchamp in ihre Kunst aufnahm	37
6.1.4. Gegenüberstellung von Duchamps „Nude Descending a Staircase No. 2“ und Kubotas „Duchampiana: Nude Descending a Staircase“	39
6.1.5. Der Aspekt der Zeit – Die vierte Dimension	40
6.1.6. Exkurs: Perspektive und die vierte Dimension bei Duchamp	40
6.1.7. Das Experimentieren mit Farben im Video – „Video is Vacation of Art.“.....	41

6.1.8.	Der Akt – „Die Nackte“ als Stellvertreterin der Künstlerin.....	42
6.1.9.	Die formale Ausführung der Videoskulptur	44
6.2.	„Sky TV“ von Yoko Ono (1966)	45
6.2.1.	Werkbeschreibung	46
6.2.2.	Closed Circuit.....	48
6.2.3.	Ist es möglich, „Sky TV“ in eine Medienkategorie einzuordnen?.....	48
6.2.4.	Handlungsanweisungen in Bezug auf „Sky TV“	49
6.2.5.	Identifikation in „Sky TV“	50
6.2.6.	Mensch und Natur in „Sky TV“	52
7.	Die Aktivität des Kunstobjekts.....	54
7.1.	Identifikationsmedium Fernsehen.....	54
7.1.1.	Die menschliche Tendenz sich identifizieren zu wollen	55
7.1.2.	Sichtbarmachen von Unsichtbarem anhand kognitiver Vorgänge der Betrachtenden – Das Potenzial der Identifikation	56
7.2.	Das Potenzial des Zwischenraumes.....	58
7.3.	Das Ansteigen der Bedeutung des rezipierenden Subjekts in der Betrachtung eines skulpturalen Objekts innerhalb des Mediums Skulptur in New York um 1966/67	59
7.3.1.	Von der Betrachtung zur Teilhabe – Das rezipierende Subjekt in „Denkifuku“ [Elektrokleid(ung), 1956] von Tanaka Atsuko (Abb. 10)	60
7.4.	Intermedia Trends – Gutai und Fluxus	63
7.5.	Das „Öffentliche“ und das „Private“ in den zwei Videoarbeiten	65
7.6.	Jacques Lacans Spiegelstadium – Ich-Erkenntnis als Täterin oder Täter.....	65
8.	Feministische Aspekte in den Videoskulpturen hinsichtlich einer egalitären Lebensweise	67
8.1.	Schweigen als aktiver Konterpart der Sprache.....	67
8.1.1.	Silence – Stiller Aktivismus	67
8.1.2.	Fluxus-Musik	68
8.2.	Selbstidentifikation des rezipierenden Subjekts in „Cut Piece“ und „Rape“ (Abb. 11) von Yoko Ono – Die Rolle des Publikums	69
8.2.1.	Feministische Texte von Yoko Ono: „The Feminization of Society“ (1971), „To the Wesleyan People“ (1966), „On Rape“ (1969)	71
8.3.	Shigeko Kubota und Feminismus	72
9.	Die egalitäre Ideologie der Zen-Buddhismus als verstärkendes Mittel	74
9.1.	Eine Kurzbeschreibung wichtiger Inhalte des Zen-Buddhismus	74
9.1.1.	Subjekt- und Objektverhältnisse im Zen-Buddhismus	75

9.1.2.	Weibliche Praktizierende in Institutionen des Zen–Buddhismus	76
9.2.	<i>Bezüge der Künstlerinnen zum Zen-Buddhismus</i>	77
9.2.1.	Shigeko Kubota und Zen.....	77
9.2.2.	Yoko Ono und Zen	78
9.3.	<i>Zen-Buddhistische Elemente in den Videoarbeiten</i>	78
10.	Conclusio	81
11.	Literaturverzeichnis	86
12.	Abbildungsverzeichnis	98
	Abstract	111

The swimming body floats lightly upon the water, spins and dives with ease. Once cast into video's reality, infinite variation becomes possible, not only weightlessness, but, total freedom to dissolve, reconstruct, mutate all forms, shape, color, location, speed, scale... liquid reality.¹

¹ Kubota 1981, S. 53.

1. Einleitung

Im Laufe meines Studiums habe ich mich immer mehr für die sozialpolitische Einbettung eines Werkes, die Bedingungen, unter welchen es entstanden ist und auch die Auswirkungen interessiert, welche ein Werk auf seine Betrachtenden haben kann. Oft spiegeln sich gesellschaftliche Identitätskonstitutionen in Kunstwerken und ich finde es bedeutsam, die identitätsbildende Funktion eines Kunstwerkes genauer zu betrachten.

Mein Interesse daran, Werke auf genderpolitische und kulturelle Zusammenhänge zu untersuchen, wurde in einem Seminar von Dr. Sabeth Buchmann über den Film im 20. Jahrhundert geweckt. Etwas später kam ich in einer Lehrveranstaltung von Dr. Sigrid Ruby in Kontakt mit der Kunstrezeption Marcel Duchamps durch Künstler/innen des 20. Jahrhunderts. Ein Thema des Seminars war, dass Inhalte seiner Werke von Kunstschaaffenden aufgegriffen und in individueller Form neu ausgeführt wurden. Shigeko Kubota ist eine der Künstlerinnen aus Japan, in deren Werken oft ein direkter Bezug zu Marcel Duchamp und/oder seinen Werken besteht. Aufgrund der Tatsache, dass es noch nicht sehr viel Forschung, weder zum Thema der Interpretation von Duchamp durch Künstler/innen, noch zu der Künstlerin Shigeko Kubota gab, wuchs mein Interesse, mehr über ihre „Duchampiana“-Videoskulpturen zu erfahren. Ich wollte mehr über den genderpolitischen und auch den kulturellen Kontext herausfinden, in welchem diese entstanden sind.

Auf der Suche nach Literatur zu Shigeko Kubota wurde mir bewusst, dass es mehrere aus Japan stammenden Künstlerinnen gab, die in den 1960er und 1970er Jahren in der New Yorker Kunstszene tätig waren. Dabei fiel mir auf, dass die Künstlerin Yoko Ono mit Inhalten arbeitete, die in den 1960er Jahren im Umkreis der Fluxus-Künstler/innen um George Maciunas in New York als aus einer östlichen Philosophie stammend bekannt waren und denen auch großes Interesse zuteilwurde, unter anderem durch den Komponisten und Künstler John Cage.

In weiterer Folge sah ich immer mehr Parallelen zwischen den Künstlerinnen Ono und Kubota. Neben ihren Wurzeln in der japanischen Tradition und der Tatsache, dass sie im selben künstlerischen Umfeld in New York tätig waren, sind es die Arbeit mit dem neuen Medium Video und die feministischen Aspekte in ihren Werken, die mich dazu brachten, jeweils eine Videoarbeit innerhalb einer skulpturalen Form der Künstlerinnen vorzustellen, um anhand der Subjekt- und Objektbeziehung in den Werken die Wirkung der Objekte auf die Betrachtenden zu analysieren.

Da Kubotas „Duchampiana: Nude Descending A Staircase“ (Abb. 1) als erste Videoskulptur in die Sammlung des MoMA aufgenommen wurde, stellt sich die Frage, ob sie als Begründerin der Gattung „Videoskulptur“ gesehen werden kann. „Sky TV“ (Abb. 2 und Abb. 3) von Yoko Ono ist ebenfalls ein Video, das zehn Jahre zuvor in eine skulpturale Form gebracht worden ist und sich aber mehr durch das Konzept als durch die skulpturale Form auszeichnet. Was eine Videoskulptur ausmacht und wie sich die Videoskulptur zu „Sky TV“ unterscheidet, ist ebenfalls für die Arbeit von Bedeutung. Bei „Sky TV“ wird der Himmel außerhalb des Ausstellungsraumes über einen Fernseher innerhalb des Ausstellungsraumes für dessen Besucher/innen sichtbar. „Duchampiana: Nude Descending a Staircase“ zitiert ein Gemälde von Marcel Duchamp aus dem Jahre 1912 und lässt den „Akt, die Treppe hinabsteigend Nr. 2“ (Abb. 4) zu einem tatsächlichen Akt werden, der mittels Video über vier Monitore in einer Treppenkonstruktion, eine Treppe hinabsteigt.

Die Closed Circuit Übertragung des Himmels in „Sky TV“ von Yoko Ono (1966) und die sich immer wiederholende Videoaufnahme eines sich bewegenden weiblichen Körpers in „Duchampiana: Nude Descending a Staircase“ von Shigeko Kubota (1976) sind außergewöhnliche videokünstlerische Werke, welche vor allem in Hinblick auf die Teilhabe des Publikums interessant sind. Sie treffen sich sowohl in ihrer Bedeutung als auch in ihrer formalen Ausführung.

Wenn ein/e Ausstellungsbesucher/in einem Werk gegenübersteht und sich dabei seiner/ihrer Anwesenheit und der Beziehung zu sich selbst und dem Werk in diesem Moment bewusst wird, ist dies von mehreren Blickwinkeln heraus betrachtet bedeutsam. Welche Aspekte spielen hierbei eine Rolle? In welcher Beziehung steht die Person zum Objekt? Oder ist es das Objekt, das mit der Person in Beziehung tritt und hat die Person eine Wahl, dem auszuweichen? Machen Alter, Geschlecht und Herkunft der Person einen Unterschied zu der Subjekt-Objekt-Beziehung? Und spielt es eine Rolle, welches Alter, Geschlecht und Herkunft die Künstler/innen haben, die das Werk verantworten? Was macht die Beziehung der Betrachtenden zum Werk zu einer Subjekt-Objekt-Beziehung? Wäre es möglich, dass die Betrachtenden dem Objekt selbst als Objekt gegenüberstehen oder funktioniert das Objekt nur als solches, wenn es mit einem Subjekt konfrontiert ist? Kann das Subjekt der betrachtenden Person ohne offensichtlichen bildlichen Hinweis zu einer bestimmten ideologischen Richtung motiviert werden? Welche Rolle spielt Kultur? Ist es möglich, ein Kunstwerk aus einer „östlichen“ (asiatischen) kunsthistorischen Perspektive anders zu hinterfragen als aus einer „westlichen“ (europäischen, anglo-amerikanischen)?

Meine These ist, dass die Künstlerinnen diese Videoskulpturen jeweils in einem transkulturellen Raum (s.u.) erschaffen haben und Werke kreierten, die es mit Hilfe kognitiver Vorgänge im Betrachtenden-Subjekt vermögen, Identitätskonstitutionen zu hinterfragen und sogar aufzubrechen. Mit Identitätskonstitutionen sind hier jene gemeint, die gesellschaftlich und mit Sichtweisen auf Ethnie und Gender – insbesondere in Bezug auf weibliche Künstler/innen – kulturell verankert sind. Welche diese kulturell verankerten Sichtweisen sind und ob es möglich ist diese zu identifizieren oder ob sich diese eventuell in steter Bewegung und im Austausch befinden, ist ein weiteres Thema, das ich ausführen möchte.

Der Titel „Das stille Subjekt“ weist auf zwei wesentliche Elemente der Arbeit hin. Diese sind zum einen (in Bezug auf den potenziellen Einfluss eines Kunstwerkes auf die Identitätskonstitutionen der Betrachtenden-Subjekte) die Austauschbarkeit von Subjekt und Objekt im Zen-Buddhismus, und zum anderen das (insbesondere in diesen Arbeiten als bewusst von den Künstlerinnen gewählte) pazifistische, aber aktive Schweigen. Diese zwei Aspekte sollen auch andeuten, dass in dem Austausch zwischen „Ost“ und „West“ einerseits die geografisch bedingten Verbindungen und Divergenzen in der Kunstrezeption ein Thema sind, andererseits die Frage behandelt wird, ob der Dialog zwischen den Kulturen ein neues Potenzial entstehen lässt, das von Künstler/innen genutzt werden kann.

Mein Forschungsfeld setzt sich aus drei zentralen Fragen zu den Werken zusammen:

1. Was sind die identitätskonstituierenden Faktoren der Kunstwerke?
2. Wie lassen sich die Kunstwerke sozialpolitisch insbesondere mit Bezug auf Gender beurteilen?
3. Was sind die bewussten/unbewussten Bezüge der zwei Kunstwerke zum Zen-Buddhismus?

Ich habe mich für die Methode der „New Art History“ entschieden, um diesen Fragen gerecht zu werden, da diese ein genreübergreifendes Arbeiten befürwortet, wobei soziologische und feministische Hintergründe mit dem Fokus auf die Repräsentationen innerhalb der Werke erarbeitet werden.

Der kulturelle Hintergrund ist für diese Werke ein Aspekt, den es sich lohnt, genauer in Augenschein zu nehmen, da sowohl Emigration und Immigration als auch das den Künstlerinnen vorausgegangene Bild des „Ostens“ für die Arbeit relevant sind. Den Künstlerinnen ging ein Bild voraus, das eine Erwartungshaltung in der New Yorker Kunstszene kreierte, mit welcher die Künstlerinnen empfangen wurden (s.u.). So ist es nicht unbedeutend

zu analysieren, inwiefern und ob sich Zen-Elemente in den Werken widerspiegeln. In weiterer Folge ist es auch wichtig festzustellen, ob es im Zen-Buddhismus Inhalte gibt, die in den Kunstwerken für deren Wirkung auf die Ausstellungsbesucher/innen genutzt wurden.

In den 60er Jahren begann ein reger Austausch zwischen der von Japan faszinierten Kunstszene in New York und den Avantgardisten/innen in Japan. Yoko Ono, Toshi Ichihyanagi und John Cage (u.a.) waren Künstler/innen, die den Austausch der Künstler/innen in New York und Japan förderten. Cage leistete mit seiner von Zen beeinflussten Kunst einen großen Beitrag dazu, dass das Interesse an der japanischen Kultur seinen Weg in die New Yorker Kunstszene fand. Viele Künstlerinnen aus Japan hingegen zog es nach New York, weil sie dort auf Chancengleichheit hofften.

Historische Hintergründe, wie etwa das Aufbrechen der Malerei in den Raum zu den Betrachtenden, die Gedanken über Skulptur um 1970 herum und allgemein verschiedene neue Errungenschaften in der Kunst (die u.a. das Ende der Trennung zwischen Subjekt-Objekt in darauf ausgerichteten Werken mit sich brachte) sollen tragende Säulen in der Analyse der Werke sein.

Beide Künstlerinnen hatten regen Kontakt und Austausch mit Fluxus-Künstler/innen und werden selbst zu diesen gezählt. Nachdem das Arbeiten mit dem weiblichen Körper als Material lange Zeit nur von Männern praktiziert wurde, waren die Künstlerinnen Yoko Ono (mit „Cut Piece“ von 1964 [Abb. 5]), Shigeko Kubota (mit „Vagina Painting“ von 1964 [Abb. 6]) und Carolee Schneeman (mit „Eye Body“ von 1963) drei der ersten Künstlerinnen, die mit dem eigenen Körper als Material arbeiteten. Deshalb ist es auch notwendig, einen Blick auf die Arbeit mit dem weiblichen Körper und dessen Präsentation durch Künstler/innen zu werfen.²

In „Duchampiana: Nude Descending a Staircase“ sehen wir ein Videoband, das einen weiblichen Körper zeigt, während „Sky TV“ mit der Anwesenheit und somit der Körperlichkeit der Betrachtenden arbeitet. Wie die Künstlerinnen mit dem Medium Video arbeiteten und ob sich ihre Herangehensweise an das Medium von jener ihrer Kolleg/innen unterscheidet, ist ein weiterer Aspekt, welchem ich mich innerhalb der Analyse widmen möchte.

Ein wichtiger Faktor des Werkes, der ebenfalls in Augenschein genommen werden muss, ist die Rezeption des Künstlers Marcel Duchamp durch Shigeko Kubota, da er als einer der einflussreichsten Künstler des 20. Jahrhunderts im „Westen“ als Maßstab für „westliche Kunst“ gilt und somit die Aufnahme der Inhalte seiner Werke und seiner Bedeutung als Kunstfigur in

² Pfeiffer 2013, S. 31.

ihren Videoskulpturen ein weiteres Element ist, das danach fragt, ob geografisch bedingte Unterscheidungen in der Kunstrezeption überhaupt möglich sind.

Wichtige Quellenressourcen sind Ausstellungskataloge, da sie das öffentliche Interesse in der jeweiligen Zeit markieren und neben dem, dass sie wichtige Informationen liefern, auch dabei helfen, die Werke in der Zeit zu positionieren. Da es sich bei den untersuchten Werken um Videoskulpturen handelt, habe ich Literatur zum Thema Video, Skulptur und Closed Circuit Installation herangezogen. Informationen über den Zen-Buddhismus, welche für diese Arbeit von Bedeutung sind, habe ich u.a. aus Texten von Daisetz Teitaro Suzuki, der als der wichtigste Vermittler der Zen-Philosophie im Westen gilt, entnommen. Weiter habe ich mich mit Literatur beschäftigt, die sich mit kulturellem Austausch in Form von Transkulturalität, mit der Genderperspektive innerhalb dieser und mit Forschung über gesellschaftliche Strukturen innerhalb und außerhalb von Medien auseinandersetzen. Von großer Bedeutung sind auch zwei Texte aus der Psychologie – „Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion“ von Jacques Lacan sowie „Die Identifizierung“ von Sigmund Freud in „Massenpsychologie und Ich-Analyse“ –, da Identität und die Wahrnehmung des eigenen Ichs für die Forschung von wesentlicher Bedeutung sind. Die soziologische Auffassung von Raum nach Martina Löw hat sich als einer der wichtigsten Anhaltspunkte herausgestellt, um ein tieferes Verständnis für die Werke zu finden.

Nachdem ich im Kapitel „Forschungsstand und theoretisches Rahmengebäude“ meine verwendete Literatur vorstelle und erläutere, warum mir diese zur Beantwortung meiner Forschungsfragen geholfen haben, werde ich meine Methode in ihren wichtigsten Zügen wiedergeben und die Gründe erklären, die mich zur Anwendung dieser Methode geleitet haben.

Um zu erfahren, ob die Künstlerinnen mit den vermeintlichen Divergenzen und Überschneidungen der Kulturen arbeiteten und ob die Werke durch oder ohne deren Intention eine Schnittstelle zwischen den Kulturen widerspiegeln, an der diese entstanden sind, werde ich im Kapitel „Austausch zwischen ‚Ost‘ und ‚West‘ in der Mitte des 20. Jahrhunderts“ die gesellschaftlichen Bedingung, die Kunstszenen (Japan, New York) und künstlerischen Fragestellungen beleuchten.

Das Kapitel „Japanische Künstlerinnen in New York“ behandelt die Situation von Ono und Kubota als emigrierende Künstlerinnen, wobei eventuelle Ungleichheiten im Vergleich mit männlichen und/oder westlichen Künstler/innen angeführt werden, denen sie zu dieser Zeit begegnen konnten.

In den Abschnitten „Austausch zwischen ‚Ost‘ und ‚West‘ in der Mitte des 20. Jahrhunderts“ und „Japanische Künstlerinnen in New York“ untersuche ich einige gesellschaftliche Gegebenheiten, mit denen die Künstlerinnen zu jener Zeit konfrontiert waren. Dies soll dazu beitragen, eventuelle „Repräsentationen“ (siehe Methodenkapitel) in den Werken zu identifizieren.

Für die Analyse ist die genauere Betrachtung der zwei Videoarbeiten von zentraler Bedeutung, welche die Werke auf Gestalt, Form und repräsentative Elemente untersucht. Diese ist im Kapitel „Die Werke ‚Duchampiana: Nude Descending a Staircase‘ von Shigeko Kubota 1976 und ‚Sky TV‘ von Yoko Ono 1966“ zu finden.

In Anbetracht meiner angewandten Methode gehe ich davon aus, dass ein Werk aktiv ist und mit dem/der Betrachter/in in Kontakt tritt. Deshalb habe ich die künstlerisch eingesetzten Mittel zur Kontaktaufnahme mit den Betrachtenden eines Kunstwerkes in den Kapiteln „Identifikationsmedium Fernsehen“ und „Das Potenzial der Zwischenräume“ genauer in Augenschein genommen. Diese sind im Überkapitel „Die Aktivität des Kunstobjekts“ zusammengefasst. In diesem Teilbereich der Arbeit verwende ich Informationen aus der Psychoanalyse (s.o.), der Medienwissenschaft und der Soziologie, um wiederum die „Repräsentationen“ in den Videoskulpturen isoliert darzustellen.

Die Kapitel, welche mit der Überschrift „Feministische Aspekte in den Videoskulpturen hinsichtlich einer egalitären Lebensweise – und die Täterschaft des Subjekts“ zusammengefasst sind, suchen nach feministischen Ambitionen der Künstlerinnen in Texten, Statements, künstlerischen Arbeiten und dem Mittel der Stille in Form von Schweigen als Ausdrucksmittel.

„Die egalitäre Ideologie des Zen-Buddhismus als verstärkendes Mittel“ soll zum Ende der Arbeit die Verwendung von Elementen der sich auf eine Gleichheit der Dinge beziehenden Religion wiedergeben. Dies beruht auf der Annahme, dass diese Elemente in den Werken vorkommen und es vermögen, die Idee, dass in Wirklichkeit – wenn sie im Sinne des Zen-Buddhismus so gesehen wird, wie sie tatsächlich ist (s.u.) – hierarchische Unterscheidungen zwischen Menschen in Frage gestellt werden müssen.

In der Conclusio möchte ich dann die Fäden zusammenführen, um die Antworten auf meine Forschungsfrage zu erläutern.

2. Forschungsstand und theoretisches Rahmengebäude

Die von mir gewählte Methode basiert auf dem Buch „Gesichtspunkte - Kunstgeschichte heute“ von Marilite Halbertsma und Kitty Zijlmans. In dem Buch „Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche-Institutionen-Problemfelder“ von Jutta Held und Norbert Schneider wird die feministische Kunstgeschichte in vier Phasen vorgestellt. Diese führe ich an, um zu zeigen inwieweit ich einen feministischen Ansatz in meiner Forschung angewendet habe.

Meine weiteren Quellen setzen sich aus Literatur unterschiedlicher Disziplinen zusammen. Neben genderspezifischen Texten zum Thema Politik, Soziologie, Kultur und Fernsehen sind es auch Texte aus der Psychoanalyse, aus denen ich Inhalte für diese Masterarbeit gewonnen habe. Anhand dieser stelle ich die gesellschaftlichen Strukturen dar, die den Hintergrund der zu analysierenden Werke bilden. Denn es sind diese Inhalte, die sich in den Werken an die Betrachtenden innerhalb eines Ausstellungsszenarios wenden und mit denen die Künstlerinnen gearbeitet haben.

Informationen zum gesellschaftlichen Hintergrund der 1960er und 1970er Jahre in Japan habe ich beispielsweise aus den Büchern „Die Gesellschaft Japans. Arbeit, Familie und demographische Krise“ von Florian Coulmas und „Modern Japanese Society“, herausgegeben u.a. von Josef Kreiner. Auch Artikel über Frauen in Japan, wie etwa der medienwissenschaftliche Artikel von Vera Birgit Cuntz-Leng „SheDevils“ oder Artikel aus der feministischen Zeitschrift „Emanzipation“ aus den 1980er Jahren habe ich als Quellen herangezogen.

Im Zuge meiner Forschung über die Identitätskonstitutionen der Betrachtenden eines Kunstwerkes und der hier behandelten Künstlerinnen wurde mir klar, dass es für diese Arbeit wichtig ist, Kultur als Transkultur – die Kultur im stetigen Austausch mit anderen Kulturen – vorzustellen und keine Unterscheidung zwischen „östlicher“ und „westlicher“ Videokunst zu machen. Eine solche Unterscheidung wird in einem Kapitel des Buches „Videokunst“ von Silvia Haustein vorgeschlagen. Diese Lektüre ist für diese Arbeit wichtig, um aufzuzeigen, welche Faktoren zum Versuch der initiierten Identitätsbildung, insbesondere in Japan, gehören und welche gesellschaftlich bedingten Identitätskonstitutionen bewusst oder unterbewusst vorhanden sein können, wobei es aber irrelevant ist, welche diese spezifischen Eigenschaften sind, die hier versucht wurden einer „westlichen“ oder einer „östlichen“ Videokunst zuzuordnen. Die Quelle soll das Bedürfnis nach einer nationalen Identität Japans auch im Bereich der Kunst vorstellen, das in weiterer Folge dann näher analysiert wird.

Den Begriff der „Transkulturalität“ stelle ich mit Hilfe eines Kapitels von Britta Saal aus „Transkulturelle Genderforschung. Ein Studienbuch zum Verhältnis von Kultur und Geschlecht“, herausgegeben von Michiko Mae und Britta Saal, vor. Die Transkulturelle Genderforschung ist ein fächerübergreifendes Forschungsfeld, welches sich mit Überschneidungen und Abgrenzungen befasst, die entstehen, wenn Überlegungen zum Thema Gender auf das Thema Kultur treffen. Wenn innerhalb einer Kultur Forschungsergebnisse im Bereich „Gender“ als „Eigene“ und die einer anderen Kultur als „Andere“ begriffen werden, kann die transkulturelle Genderforschung den Blick erweitern, indem sie die Grenzen sowohl zwischen den Ländern als auch zwischen Medien und Disziplinen öffnet. Mit dem Begriff „Cultural Turn“ wird die Hinwendung der Forschung im Bereich der Kultur- und Sozialwissenschaften zu der Bedeutung der Kultur für diese bezeichnet, was in den späten 1980er Jahren aufkam und in der Disziplin Ethnologie entstanden ist.³ Um die Position der Arbeiten in Bezug auf die Erwartungshaltung den Künstlerinnen gegenüber und ihre japanische Herkunft betreffend aufzuzeigen und gleichermaßen Fragen über die Distanzierung und Hinwendung zur japanischen Tradition durch sie aufkommen zu lassen, habe ich dieses Buch gewählt. Michiko Mae hat viel zur Forschung über Kultur und Gender in Japan im Austausch mit anderen Ländern beigetragen. Ihre Beiträge sind hier für die Überlegungen zur Transkulturalität und der Positionierung Japans gegenüber dem Westen von Bedeutung. „Kulturelle Differenzen begreifen. Das Konzept der Transdifferenz aus interdisziplinärer Sicht“ von Michiko Mae ist ein weiteres Buch, das Informationen zu eben jenem Gegenstand liefert.

Wichtige faktische Informationen zu „Duchampiana: Nude Descending A Staircase“ habe ich aus zwei Katalogen zu Ausstellungen entnommen, die für die Künstlerin Shigeko Kubota konzipiert worden sind: 1981 und 1982 war ihr eine Einzelausstellung gewidmet, die als Wanderausstellung in Berlin, Essen und Zürich gezeigt worden ist. Dazu wurde ein erster umfangreicher Katalog von Zdenek Felix über einen Teil des Werkes der Künstlerin herausgegeben. 1993 kam es zu einer weiteren Einzelausstellung im American Museum of the Moving Image in New York, für welche Mary J. Jacob den Katalog herausgab. Darin wird der vorhergehende Katalog von 1982 als die bisher umfangreichste literarische Quelle zu Shigeko Kubota angegeben. Gerade in der Recherche über die „Duchampiana“-Werke ist diese Literatur sehr wichtig.

Für Informationen über die Zusammenhänge von Marcel Duchamp als künstlerisches Vorbild in Nordamerika und in der Kunstwissenschaft allgemein war Moira Roths

³ Mae 2014, S. 21.

„Difference/Indifference. Musing on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage“ von Bedeutung.

Der Ausstellungskatalog „Half-A-Wind Show“, der 2013 begleitend zur gleichnamigen Wanderausstellung herausgegeben wurde, gibt als wichtige Quelle einen breitgefächerten Überblick über Yoko Onos Kunst. Beim Besuch der Ausstellung in Krems wurde mir bewusst, dass sich die Wege Onos und Kubotas mehrmals kreuzten und sie gegenseitig ihre Ausstellungen und Performances besuchten. Dies lässt darauf schließen, dass ein Austausch zwischen den beiden stattgefunden hat.

Aus dem Ausstellungskatalog „The Image of Fiction: International Videoart“ habe ich Informationen zum Thema Video entnommen. Für Informationen über Closed Circuit habe ich Slavko Kacunkos Dissertation „Closed Circuit Videoinstallationen“ herangezogen.

Weiter sind für das Analysieren der Beziehung zwischen betrachtendem Subjekt und ausgestellttem Objekt die Texte „Anmerkungen über Skulptur“ von Robert Morris und „The Legacy of Jackson Pollock“ von Allan Kaprow von Bedeutung, da es darin um das Aufbrechen der Malerei in den Raum hinein (Kaprow) und um die Subjekt- und Objekt-Verhältnisse der Skulptur im Raum zu den Kunstbetrachtenden (Morris) geht. Tanaka Atsukos „Denkifuku“ habe ich als Beispiel für ein Werk genommen, das die Betrachtenden zu Partizipierenden werden ließ und von einer japanischen Künstlerin hergestellt worden war. Wichtige Informationen dazu habe ich u.a. aus Maren Godziks Buch „Avantgarde, Männersache?“ und aus Midori Yoshimotos Buch „Into Performance“ gewonnen. Mit Hilfe des Textes „The Legacy of Jackson Pollock“ habe ich Punkte herausgearbeitet, welche das Aufbrechen der Malerei in den Raum laut Kaprow ausmachen und habe diese anhand von „Denkifuku“ vorgestellt.

Um mögliche identitätsformende Aspekte der hier behandelten Arbeiten herauszufinden, habe ich Texte aus der Psychoanalyse, der Soziologie und der Medienwissenschaft herangezogen.

Den Text über das Spiegelstadium von Jacques Lacan habe ich mit den wichtigsten Punkten zum „Aha-Effekt“ der „Ich“-Erkenntnis wiedergegeben, um die Eindrücklichkeit dieses Effekts auf das betrachtende Subjekt zu veranschaulichen.

Um das menschliche Bedürfnis sich zu identifizieren zu erläutern, habe ich einen Text aus „Massenpsychologie und Ich-Analyse“ von Sigmund Freud herangezogen.

Die Beziehungsabhängigkeit der Objekte und Subjekte wird in dem Text „The Spatial Turn“ von Martina Löw thematisiert. Was die theoretische Komponente in meiner Abhandlung zum Thema Subjekt und Objekt betrifft, ist der Text „The Spatial Turn“ zudem tragend, da er die

soziologische Raumtheorie vorstellt und somit die Grundlage dafür liefert, über den „Raum“ nachzudenken, der sich in diesen zwei Werken eröffnet und in dem ich den wichtigsten Inhalt der zwei Videoskulpturen sehe. Nämlich den Raum zwischen den Kulturen, zwischen den Medien und vor allem zwischen Subjekt und Objekt.

Für das Thema „Identifikationsmedium Fernsehen“ war die Lektüre von Eva Illouz‘ Kapitel „Als die Liebe auf den Markt traf“ in „Der Konsum der Romantik“ wichtig, da es die gesellschaftlich konstituierten Werte und Ideen anspricht, die wir als Konsument/innen bewusst oder unterbewusst mit uns tragen.

In ihrem Band „Gender und Fernsehen. Perspektiven einer kritischen Medienwissenschaft“ bedient sich Tanja Maier zweier medienwissenschaftlicher Herangehensweisen; diese beinhalten sowohl objektive Anteile der „Produktanalyse“ wie z.B. „ihre hegemonialen Bedeutungen und ideologischen Implikationen“ als auch subjektive Anteile des Publikums, welche anhand von „Rezeptionsstudien“ die „aktive Medienaneignung durch die Zuschauenden betont“. Mit diesen Mitteln hat Maier die erfolgreiche Fernsehserie „Lindenstraße“ analysiert.⁴ Von besonderem Interesse für meine Arbeit ist das Kapitel „Fernsehaneignung als Fantasietätigkeit und Identifikation. Der Gedanke der Eigenbeteiligung“. Die Theorien, welche Maier für die Analyse gewählt hat, zeichnen sich dadurch aus, dass sie einerseits „die Identifizierung mit Figuren beschreiben“, aber vor allem auch, dass sie die Beteiligung des Publikums als wesentlichen Mechanismus veranschaulichen, die das beeinflusst, was gezeigt wird – an einem „Schauplatz des Begehrens“⁵. Ich möchte ihre Analyse als Hilfestellung heranziehen, um herauszufinden, inwieweit sich dieser „Schauplatz des Begehrens“ nutzen lässt, um unsichtbare Machtstrukturen mithilfe von kognitiven Effekten sichtbar zu machen und inwieweit die Künstlerinnen diesen genutzt haben, um hegemoniale Vorgänge aufzudecken.

„Gender“ ist ein zentrales Thema dieser Arbeit, da es in unmittelbarem Zusammenhang mit Identitätskonstitutionen steht. Auf diese bewussten oder unbewussten Identitätskonstitutionen bin ich im Laufe meiner Forschung immer wieder gestoßen, da die für die Betrachtenden am eindrucklichsten wirkenden Inhalte der zwei Videoskulpturen unmittelbar mit der Thematik „Gender“ in Verbindung gebracht werden können. Hierzu zählen die feministischen Intentionen von kunstschaftenden Frauen der 1960er und 1970er Jahre, die Verwendung von Video als neues Medium, die Marcel-Duchamp-Interpretation durch Künstler/innen, die kunstwissenschaftliche Rezeption von Kunst, die von Frauen geschaffen wurde, das Thema

⁴ Maier, S. 9-10.

⁵ Maier 2007, S. 196.

Fernsehen und die Frage, ob Kultur als ein abgeschlossenes System gesehen werden kann und ob Gender in unterschiedlichen Kulturen aufgrund des gesellschaftlichen Hintergrundes anders funktioniert (ob „Video in Japan“ ein anderes Thema als „Video in New York“ sein kann).

Mir war es wichtig, die Künstlerinnen auch selbst zu Wort kommen zu lassen, und somit habe ich einige Statements von Yoko Ono und Shigeko Kubota verwendet sowie Texte von Yoko Ono. Die Texte „The Feminization of Society“, „To the Wesleyan People“ und „On Rape“ von Yoko Ono sind insbesondere für den Blick auf die feministischen Implikationen in ihrem Werk von Bedeutung.

Um Ono und Kubota als kunstschaffende Frauen in ihrer Zeit vorzustellen, habe ich Bücher wie „Into Performance: Japanese Women Artists in New York“ von Midori Yoshimoto, „Gender and Power in the Japanese Visual Field“, herausgegeben von Joshua S. Mostow, Norman Bryson, Maribeth Graybill sowie „Avantgarde Männersache? Künstlerinnen im Japan der 50er und 60er Jahre des 20. Jahrhunderts“ von Maren Godzik verwendet.

Um die Rolle der Künstlerinnen und ihre Möglichkeiten in der Kunstwelt zu hinterfragen, war der berühmte Text „Why Have There Been No Great Women Artists?“ von Linda Nochlin aus dem Jahr 1971 wichtig, der als erster Text der feministischen Kunstwissenschaft gilt.

Nach der Tagung „Verhandeln, Verwandeln, Verwirren. Interdependenzen von Ethnizität und Geschlecht“, die im November 2005 von den Stipendiant/innen des Graduiertenkollegs „Identität und Differenz. Geschlechterkonstruktion und Interkulturalität“ an der Universität Trier abgehalten wurde, entstand ein Sammelband, auf den sich einige Überlegungen des nachstehenden Kapitels „Annäherung und Distanzierung von der eigenen kulturellen und philosophischen Herkunft durch die Künstlerinnen“ stützen. Die Tagung beruht auf der Motivation, Zusammenhänge zwischen Ethnizität und Geschlecht sichtbar zu machen und mit der Offenlegung hegemonialer Machtverhältnisse zum Verständnis von Machtstrukturen beizutragen, um sie in weiterer Folge zu zerlegen und Vorschläge für eine Neustrukturierung zu gewinnen sowie Ideen zu einer Angleichung von ungleichen gesellschaftlichen Positionen zu finden.

Wichtige Inhalte zum Thema Zen-Buddhismus und dessen Perspektive auf Subjekt und Objekt habe ich aus Texten der Gelehrten Daisetz Teitaro Suzuki und Genshō Hōzumi sowie dem Buch „ZEN“ von Stephan Schuhmacher entnommen. Da die japanische Herkunft und die Tradition der Künstlerinnen in der Rezeption ihrer Werke immer wieder ein Thema sind, möchte ich herausfinden, inwieweit tatsächlich Bezugspunkte zum Zen-Buddhismus bestehen. Für die Analyse braucht es deshalb die Beschreibung einiger Merkmale des Zen-Buddhismus, um sie

in den Werken identifizieren zu können. Als wichtige Informationsquelle habe ich das Buch „Zen Buddhismus und Psychoanalyse“ herangezogen, das eine Publikation der Ergebnisse einer Arbeitstagung des Instituts für Psychoanalyse an der medizinischen Fakultät der autonomen Staatsuniversität von Mexiko im August 1957 in Cuernavaca, Mexiko ist. Neben Erich Fromm und Richard de Martino war Suzuki dort Vortragender. Auch das Buch „An Introduction of Zen Buddhism“ von Daisetz Suzuki war für das Erfassen spezifischer Merkmale des Zen-Buddhismus hilfreich. Ich möchte den Autor aber auch kritisch erwähnen in Bezug auf seine Sichtweise auf Frauen, die Zen-Buddhismus ausüben (s.u.). Seine Literatur ist auch deshalb von Bedeutung, weil John Cage mittels Suzukis Büchern den Zen-Buddhismus der Kunstszene in New York nähergebracht hat.

John Cages „Silence“ ist eine Sammlung seiner Interpretationen und Texte über den Zen-Buddhismus. Das im Suhrkamp Verlag erschienene Exemplar seiner Vorträge wurde von Ernst Jandl ins Deutsche übersetzt und in eine experimentelle Form gebracht worden: Wörter und Textpassagen sind durch Abstände voneinander getrennt, die zu Pausen auffordern und die Inszenierung von John Cages Vortrag bildlich vorstellbar machen. Die Worte sind nicht horizontal gedruckt, sondern vertikal. So muss das Buch um 90 Grad gedreht werden, um gelesen werden zu können. Er spricht von der Stille, deren Wichtigkeit zwischen zwei Partituren, dem Himmel und seiner Bedeutung. Ich habe John Cage vor allem als vermittelnde Person zwischen Ost und West herangezogen und um manche Bezugspunkte in seiner Kunst zu der Kunst der Künstlerinnen Kubota und Ono aufzuzeigen. Die Diplomarbeit „Die Philosophie des Zen-Buddhismus und das Werk von John Cage“ von Markus M. Bruckner hat Informationen zum Thema Zen geliefert.

3. Methode

Die subjektive Erfahrung der/des Ausstellungsbesuchers/in im Ausstellungsraum ist meiner These nach Bestandteil der Werke. Die identitätsbeeinflussenden Möglichkeiten, welche die Werke meiner Meinung nach haben können, sind erst zugänglich, wenn die/der Betrachter/in die eigenen Identitätskonstitutionen erkennt. Um den Rahmen für die Forschung darüber festzulegen, wer, wo und wie beeinflusst werden könnte, ist es notwendig, einen Blick auf die Gesellschaft zu werfen und die Zugänge zu Gesellschaft und Kultur genauer in Augenschein zu nehmen.

Die kunstsoziologische Perspektive, welche ein Kunstwerk unter anderem als Informationsquelle über die Gesellschaft sieht, in welcher es entstanden ist, scheint mir für die Analyse der ausgewählten Werke von großer Wichtigkeit zu sein, um sowohl das das Kunstwerk betrachtende und rezipierende Subjekt in seiner Zeit zu situieren als auch die Kunstobjekte, die Gründe und Bedingungen, unter welchen sie entstanden sind, verstehen zu können, da „die kunstsoziologische Betrachtungsweise“ davon ausgeht, dass „Kunst im Rahmen einer sozialen Wirklichkeit zustande kommt, deren Spuren sie trägt und die sie ihrerseits beeinflusst [sic!]“.⁶

Soziologische Hintergründe beinhalten auch einen Blick auf die Thematik Gender, aber eher in Form eines Randgebietes und als Teil eines großen Ganzen. Für diese Arbeit ist es jedoch wichtig, die feministischen Implikationen der Werke herauszuarbeiten und partiell in den Fokus zu rücken. Deshalb habe ich mich über die kunstsoziologische Perspektive hinaus auf einen feministischen Ansatz eingelassen, der Ungleichheiten innerhalb der kunstwissenschaftlichen Geschichtsschreibung und der Kunstrezeption von Frauen im Unterschied zu der von Männern (im Speziellen weißer, angloamerikanischer und europäischer) aufzeigt.⁷ Dabei möchte ich von dem feministischen Ansatz der ersten Phase (nach Held und Schneider) Abstand halten, welcher einen „kontributorischen und integrativen Ansatz“⁸ beinhaltet und Frauen im Zuge der Betrachtung des Aktes als Objekt, als Opfer darstellen könnte.⁹ Auch geht es mir nicht darum, die Besonderheiten der Werke mit der Zugehörigkeit der Künstlerinnen zum weiblichen Geschlecht zu argumentieren, wie es in der zweiten Phase möglich gewesen wäre, in welcher ein „separatistischer und identitätspolitischer Feminismus“¹⁰ angewandt wurde. Ich beziehe

⁶ Bevers 1995, S. 201.

⁷ Halbertsma 1995, S. 174.

⁸ Held/Schneider 2007, S. 450.

⁹ Held/Schneider 2007, S. 452.

¹⁰ Held/Schneider 2007, S. 453.

mich mit dem feministischen Ansatz auf die (nach Held und Schneider) dritte Phase „Gender Studies“, ab der mit der Thematik Geschlecht in Form von Gender als ein soziales Konstrukt und nicht als biologische Tatsache gearbeitet wurde.¹¹ Der Grund, warum ich nicht nur den feministischen Ansatz in meiner Forschung verwenden kann, ist, dass beispielsweise die nach Held und Schneider vierte Phase, „Kritik der patriarchalischen Repräsentationssysteme“¹², für die vollständige Erfassung der Wirkung dieser zwei Kunstobjekte auf die rezipierenden Subjekte zu weit gehen würde, wenn nicht sogar irreführend wäre. Ich möchte nämlich der Bedeutung, welche diese Kunstwerke auf eine Gesellschaft haben können, mehr Raum geben und weniger darstellen, was die Künstlerinnen aufgrund gesellschaftlicher Normen nicht konnten und welche Versäumnisse es in Bezug auf die Rezeption der Werke in der Kunstwissenschaft gibt als darzustellen, was die Künstlerinnen durch, trotz und wegen der Gesellschaft mit ihren Werken zu leisten fähig waren. Ich habe somit den feministischen Ansatz insofern angewendet, dass er vor allem die von den Künstlerinnen verwendeten Mittel als verstärkende Informationsträger zum Zweck einer Förderung von gleichen Möglichkeiten aller Personen vorstellt und auch den Einfluss der Künstlerinnen auf die Gesellschaft näher betrachten lässt.

Ich bin zu dem Schluss gekommen, dass sich meine Forschungsfragen am ehesten durch die Anwendung mehrerer „theoretischer und methodischer Ansätze“¹³ beantworten lassen. Die Auseinandersetzung mit den Kunstwerken in Anbetracht von „Ideologiekritik, feministischer Kunstgeschichte, Psychoanalyse, Semiotik, Dekonstruktivismus, Differenzdenken, Systemtheorie, Kulturanthropologie, Soziologie und Wissenschaftsphilosophie, sowohl deren eventuelle Kombinationen“¹⁴ ist eine Kombination von wissenschaftlichen Ansätzen und Theorien, welche die Grundlage einer New Art History ist, wie sie im englischen Sprachgebiet erstmals 1982 im Rahmen einer kunsthistorischen Konferenz genannt wurde.¹⁵ Ich halte ein genreübergreifendes wissenschaftliches Arbeiten, das sich zwischen den Disziplinen Kunstwissenschaft, Gender Studies, Cultural Studies, Psychoanalyse und Soziologie bewegt in Anbetracht der beiden zu analysierenden Videoarbeiten als das am meisten Früchte tragende, da die Werke sich wie ich mit meiner wissenschaftlichen Herangehensweise zwischen den Künsten bewegen. Wie weiter unten ausgeführt bestimmen gerade die Zwischenräume den Inhalt der Arbeiten.

¹¹ Held/Schneider 2007, S. 456.

¹² Held/Schneider 2007, S. 459.

¹³ Halbertsma/Zijlmans 1995, S. 280.

¹⁴ Halbertsma/Zijlmans 1995, S. 280.

¹⁵ Halbertsma/Zijlmans 1995, S. 280.

Die New Art History zeichnet sich dadurch aus, nicht genau kategorisiert werden zu können. Aber genau das ist auch ihre Qualität, da es – wie Griselda Pollock dies beim kritischen Symposium „After the ‚New Art History‘“ im März 2012 (das in der Barber Art Gallery, Universität von Birmingham, stattfand) ausdrückte – die Aufgabe von allen Forschenden ist, zu problematisieren und in Frage zu stellen. Dies bietet der Ansatz der New Art History, indem neue Zugangsweisen, vor allem genreübergreifende, Platz finden.¹⁶

Ich möchte im Sinne dessen nach dem Text von Halbertsma und Zijlmans die wichtigsten Punkte vorstellen, die eine New Art History ausmachen. Nach Halbertsma und Zijlmans konzentrieren sich die Unterschiede zur traditionellen Kunstgeschichte auf drei Punkte: „Die Präsenz des Forschers im Forschungsprozeß [sic!], die Bedeutung des Kunstwerkes und das Problem der Repräsentation“¹⁷. Ich habe festgestellt, dass das Vorstellen meines persönlichen Hintergrundes als Forscherin für das Erfassen der Werke nicht zwingend notwendig ist. Jedoch zeichnet er sich indirekt durch meinen Zugang zu wissenschaftlichen Quellen und somit Bildung im Allgemeinen sowie mein Forschungsinteresse ab.

Die „Bedeutung des Kunstwerkes“¹⁸, bei der die Information, welche die/der Künstler/in kommunizieren wollte, sich nicht einfach den Rezipierenden erschließen muss, sondern auch eine sein kann, die nicht den Intentionen des/der Künstler/in entsprechen kann bzw. über die Intentionen der Kunstschaffenden hinausgehen kann, ist ein Teilgebiet dieser Arbeit.¹⁹ Das Kunstwerk wird in der New Art History nicht als statisch angesehen, es wird als aktiv und als Event aufgefasst.²⁰

Das Werk ist aktiv, da es in einer konkreten Interaktions-Situation zwischen Werk und Betrachter auftritt. Das Werk existiert nicht ohne Rezipienten, aber umgekehrt existiert der Rezipient auch nicht ohne das Werk. Die Bedeutung des Werkes ist nicht von vornherein festgelegt, sie ist aber auch nicht völlig subjektiv oder idiosynkratisch. Es kann nicht unendlich viele Bedeutungen geben, denn Kunstwerke treten unter spezifischen Umständen in Erscheinung, die ihre Bedeutungen an kulturelle Konventionen – auch Codes genannt – binden. Diese Konventionen sind nicht fixiert, sondern verändern sich mit der Zeit und den Umständen.²¹

„Repräsentation“ ist laut der Autorinnen der dritte wichtige Punkt, der die New Art History von den älteren Methoden der Kunstgeschichte unterscheidet. Er beinhaltet, dass das Kunstwerk für

¹⁶ Jöekalda 2013, S. 7.

¹⁷ Halbertsma/Zijlmans 1995, S. 281.

¹⁸ Halbertsma/Zijlmans 1995, S. 283.

¹⁹ Halbertsma/Zijlmans 1995, S. 285.

²⁰ Halbertsma/Zijlmans 1995, S. 283.

²¹ Halbertsma/Zijlmans 1995, S. 283.

etwas steht, das es nicht wirklich ist.²² Der Akt in Kubotas Videoarbeit ist ebenso eine Repräsentation von etwas wie der Himmel in Onos Arbeit. Es geht bei der Rezeption durch den/die Betrachter/in und den/die Kunstwissenschaftler/in nicht ausschließlich um die Gestalt der formellen Ausführung des Dargestellten. Die Bedeutung dessen, was das Dargestellte repräsentiert und die Bedeutung dessen, was die formelle Ausführung des Werkes (Stufen, Video, Closed Circuit, Fernsehgerät) repräsentiert, soll der Gegenstand der Forschung sein. Dann kann mit Hilfe unterschiedlicher genreübergreifender Forschungsansätze – wie etwa des medienwissenschaftlichen und des psychoanalytischen – die mögliche Auswirkung der Werke und somit ihr möglicher Einfluss auf den Identitätsbegriff der Betrachter/innen erkundet werden.

²² Halbertsma/Zijlmans 1995, S. 287.

4. Austausch zwischen „Ost“ und „West“ in der Mitte des 20. Jahrhunderts

4.1. Tendenzen zu einer „globalen Kunstgeschichte“ in jüngerer Zeit

Kunstwissenschaft (oder Kunstgeschichte), die postkolonial und transkulturell ausgerichtet ist, hat sich bis heute noch nicht vollkommen an den Universitäten etabliert, obwohl es schon 1979 Vorbereitungen zu einem bedeutenden Kongress der Kunstgeschichte gab, der die Mängel in Bezug auf die eurozentrische Kunstwissenschaft ansprach.²³

Kunstgeschichte hat sich stets verändert und ist auch heute eine Wissenschaft, die nicht geradlinig verläuft. Sie geht inter- und transdisziplinär mit Literaturwissenschaft, Soziologie, Theologie, Psychoanalyse, Philosophie, Gender Studies, Queer Studies, Post-Colonial Studies einher. Betrachtet man die Kunstgeschichte aus einem westlichen Blickwinkel rückblickend, stellt man fest, dass es parallel zum Kunstschaffen immer eine Art Kunsttheorie gab, die sich je nach Perspektive veränderte. In Anbetracht der akademisch ausgerichteten Kunstgeschichte wird deutlich, dass der Diskurs stets mit den kunsttheoretischen Vorgängen in Europa in Verbindung stand. Somit galt in erster Instanz die Kunst Europas – auf eine längere akademische Kunstwissenschaft rückblickend –, in zweiter Instanz die Kunst Nordamerikas als richtungsweisend für das Kunstschaffen in anderen Ländern der Welt.²⁴

Zusammenfassend soll hier festgehalten werden, dass die Orientierung am europäischen und nordamerikanischen Kunstverständnis, wie es den Studierenden an den Akademien vermittelt wurde und das sich in Japan beispielsweise direkt in der Yōga Malerei äußerte²⁵, mit der Globalisierung einherging (nach der Öffnung des Landes Japan in der Meiji Zeit).

In Anbetracht der Befürwortung einer globalen Sicht auf Kunstgeschichte oder Kunstwissenschaft ist es wichtig die Kunst aus allen Ländern in einem Austausch und einem Dialog zu betrachten und nicht mehr nur als hermetische Systeme innerhalb eines nationalen Rahmens.

Dieser theoretische Ansatz soll für diese Arbeit richtungsweisend sein, um gerade den Fokus in der Analyse auf die Interaktion zwischen den Ländern zu setzen.

²³ Allerstorfer/ Leisch-Kiesl 2018, S. 28. Der 26. CIHA Kongress fand 1986 statt und dessen Beiträge wurden 1989 publiziert.

²⁴ Allerstorfer/ Leisch-Kiesl 2018, S. 19-28.

²⁵ Yoshimoto 2005, S.11.

4.1.1. Der Begriff der „Transkulturalität“ nach Britta Saal

Britta Saal spricht Aspekte von Kultur an, die in der Genderforschung sichtbar werden, wenn von einer eigenen Perspektive auf Gender aufgrund der eigenen Kultur gesprochen wird.²⁶ Sie kommt zu dem Schluss, dass Kultur nicht als statisch gesehen werden kann. Eine Kultur existiert im Austausch mit anderen Kulturen, weil das „Eigene“ durch das „Andere“ definiert wird. Um den Begriff „Kultur“ nicht mehr grundlegend mit „Ethnie“ in Verbindung zu setzen, muss Kultur von ihrem Wesen her als transkulturell erkannt werden. Kulturen können und sollten laut Saal als Transkulturen verstanden werden. Die Transkulturalität grenzt sie begrifflich von der Interkulturalität ab, welche sie als „*Prozess* der Begegnung, des Austauschs und der Kommunikation“²⁷ beschreibt.

Sie weist auf Homi Bhabha hin, dessen Definition des Begriffes „Hybridität“ dem der Transkulturalität am ähnlichsten ist. Laut ihm ist Hybridität ein diskursives Forschungsfeld, das „einen Ort der ‚Differenz ohne [...] Hierarchie‘“²⁸ definiert. Der Begriff des Hybriden und die Theorie Homi Bhabhas wird im Buch noch weiter diskutiert. Für diese Arbeit finde ich den Gedanken an einen Raum interessant, der bei der Überschneidung dieser „Transkulturen“ möglich wird. Die zwei Werke, die Hauptgegenstand der Arbeit sind, wurden in einem diskursiven Raum erarbeitet, den die Künstlerinnen als „Emigrantinnen“ und „Immigrantinnen“ teils selbst definiert, teils aufgrund der Umstände weitergetragen haben.

In den folgenden Kapiteln möchte ich diesen diskursiven Raum darstellen, um zu zeigen, wie dieser, wenn er für ein Kunstwerk genutzt wird, zu einer Identitätskonstitution hinterfragenden Mittel werden kann. Meine Annahme ist, dass dieser Raum bei den Videoarbeiten von den Künstlerinnen dazu verwendet wurde.

4.2. Kunstrezeption technischer Medien in Asien

Bei einem der wichtigsten Kunstsymposien des asiatisch-pazifischen Raumes, „The Potential of Asian Thought“ im Jahr 1994, wurde die im Westen praktizierte Kunstwissenschaft kritisiert. Die ausstellenden Künstler/innen forderten eine eigene Kunstgeschichte für den asiatischen Kulturraum. Ein Großteil der in den 1970ern und 1980ern geborenen Kunstschaffenden

²⁶ Mae/ Saal 2014², S. 9.

²⁷ Saal 2014², S. 43.

²⁸ Saal 2014², S. 38.

betrachten Medienkunst als wesentlichen Ausdruck ihrer Generation. Teilweise wendeten sich die Künstler/innen dabei von der zum Westen hin orientierten Kunst ab.²⁹

In Anbetracht dessen stellt sich die Frage, wozu eine Unterscheidung zwischen „östlichen“ und „westlichen“ Aspekten führen könnte, wenn nicht zu einer Verallgemeinerung, die irreführend sein kann.

In Hinblick auf den Begriff der Transkulturalität ist es also nicht relevant, die vermeintlichen Äußerungen einer Differenz zu benennen, sondern es ist notwendig, sich Gedanken über die soziologischen Hintergründe zu machen, vor denen Kunstwerke entstehen. Wie etwa, ob sich die technischen Möglichkeiten in Japan und der Zugang der Frauen zu diesen von dem in Europa und Nordamerika unterschieden. Ebenso sollte ergründet werden, ob die Rezeption der Werke durch den geografischen Standort der Rezipierenden beeinflusst wird und wurde oder ob die Wirkung auf die Rezipierenden unabhängig vom Ort gleichbleibend ist und inwieweit es eine Rolle spielt, dass die Werke innerhalb einer „Hybridität“ im Sinne Homi Bhabhas (s.o.) entstanden sind.

4.3. Marcel Duchamps Einfluss in Nordamerika

Der Geniebegriff ist ein wandelbarer, da er von der Gesellschaft abhängt, die ihn definiert.³⁰ Es gibt unterschiedliche Ansichten in der Kunstwissenschaft, wenn es beispielsweise darum geht, wie groß Duchamps Einfluss auf die Entstehung der Konzeptkunst war.³¹ Ich möchte erwähnen, dass die Unabhängigkeit Duchamps in seiner Lösungsfindung auch kunstwissenschaftlich in Frage gestellt wird. Jedoch geht es dabei vor allem um seine Rolle als Idol, die er zugeschrieben bekommen hat. Sein weltweiter Erfolg kann in unmittelbarem Zusammenhang mit der regen Auseinandersetzung mit „Kunst an sich“ im 20. Jahrhundert und mit der Frage, was Kunst denn tatsächlich ist, gesehen werden. Die institutionskritischen Werke und konzeptuellen Arbeiten, die seinen Namen tragen, hatten großen Einfluss darauf, dass er für viele Künstler/innen des 20. Jahrhunderts zum Vorbild wurde.

Wie es Ernst Kris und Otto Kurz schon 1934 in ihrer Analyse vom Mythos der Künstlerlegende veranschaulicht haben, bestimmt der Blick auf die Kunstschaffenden ihre Anerkennung in der jeweiligen Zeit, was oft mit ihrer Fähigkeit als Kunstschaffende gleichgestellt bzw. verwechselt wurde. Es ist im Hinblick auf den feministischen Diskurs in der Kunstwissenschaft wenig

²⁹ Haustein, S. 153-154.

³⁰ Godzik 2006, S. 34.

³¹ Schöpp 2010, S. 80.

überraschend, dass es keine „weibliche Entsprechungen zu Michelangelo oder Rembrandt...“³² sowie Marcel Duchamp gibt und dass die gesamte „Story of Art“ von Ernst Gombrich von 1950 eine Aneinanderreihung von „Genies“ ist (da es nach seinen Worten keine Kunst, sondern nur Künstler gibt), die ganz ohne Künstlerinnen auskommt.³³

Das Spiel mit Persönlichkeit und Identität ist ein wichtiger Bestandteil von Marcel Duchamps Schaffen und hat für Aufsehen gesorgt. Seine Anerkennung in der Kunstwissenschaft als „der“ Künstler des 20. Jahrhunderts zeigt das Bedürfnis der Gesellschaft, einen Gegenpol zu einem konservativen und intoleranten Denken zu schaffen. Zudem gab er der exzentrischen, intellektuellen Kunstszene abseits des Mainstreams ein Gesicht. Moira Roth schreibt von einer „Aesthetic of Indifference“ und nennt Duchamp, Cage, Cunningham, Rauschenberg und Johns eine Gruppe von Künstlern, welche diese neue Ästhetik als positiven Kontrast der Ideologie der McCarthy-Regierung zwischen 1950 und 1954 entgegensetzten. Sein Alter Ego Rose Sélavy spiegelte auch das Bedürfnis dieser Gesellschaft wider, Andersartigkeit sichtbar zu machen.³⁴

Wie aber Schmidt-Linsenhoff in ihrem Artikel „Die Legende vom Künstler – Eine feministische Relektüre“ schreibt, weisen u.a. Man Rays Fotografien von Marcel Duchamp als Rose Sélavy von 1920 „zwar auf Brüche in der Männlichkeit des ‚Absolute Artist‘ hin, werfen aber allerdings auch die Frage auf, ob diese Brüche die ‚Aura von Macht und Geheimnis, die den Künstler bis heute umgeben‘ weniger dekonstruiert, als vielmehr transformieren und durch die Anpassung an Moderne und Postmoderne verstärkt haben.“³⁵

Moira Roth zeichnet in „difference/indifference: musings on postmodernism, marcel duchamp and john cage“ ein Bild von Marcel Duchamp, dessen weitreichende künstlerische Anerkennung sie in Beziehung mit seinen Nordamerika-Aufenthalten sieht und analysiert. Diese Beziehung zwischen Duchamp und Nordamerika hat ihre Wurzeln im Jahr 1913, als sein kubistisches Gemälde „Nu descendant un escalier no.2“ in der Armory Show in New York gezeigt wurde. Es war im Jahr davor entstanden und vom Salon des Indépendants in Paris zurückgewiesen worden.³⁶

Er wollte daraufhin keine engen Bindungen mehr mit Künstlergruppierungen eingehen.³⁷ Somit können wir auch nicht von einer Künstlergruppe sprechen, wenn wir die Künstler der

³² Nochlin 1971, S. 31.

³³ Godzik 2006, S. 36 - S.37.

³⁴ Roth/Katz 1998, S. 34.

³⁵ Schmidt-Linsenhoff 2004, S. 192.

³⁶ Taylor 2012, S. 58.

³⁷ Roth/Katz 1998, S. 21.

„Aesthetic of Indifference“, wie sie Moira Roth nennt, der 1950er Jahre betrachten. Es sind Künstler, die einer breiten Masse gegenüberstehen. Dada ist die künstlerische Bewegung, die ihr Fundament bildet – 1952 wurde Duchamp von Winthrop Sargeant „Dadas Daddy“³⁸ im „Life Magazine“ genannt. Sargeant verfasste einen Artikel über Duchamp, nachdem er ihn in seinem Studio in New York besucht hatte. Duchamp hat sich ihm damals als „elderly, brilliant, but detached artist“³⁹ präsentiert, der nur ab und zu ein Werk schuf, obwohl er „heimlich“ an „Etant Donnés“ arbeitete.⁴⁰

Der große Erfolg Duchamps begann in den USA. Ein Beispiel dafür ist, dass die erste große retrospektive Ausstellung von Marcel Duchamps Werken 1963 in den USA stattfand.⁴¹

4.3.1. Gibt es Unterschiede im Zugang zum Medium Video im asiatischen Sprachraum zum okzitanischen Sprachraum in Hinblick auf Technologie?

Seit dem Anfang der 1980er Jahre des 20. Jahrhunderts gab es sowohl in Japan als auch im Westen zahlreiche Ausstellungen, die sich mit der gegenwärtigen Kunst in Japan ab Beginn der Nachkriegszeit auseinandersetzen. Maren Godzik sieht darin ein „gestiegenes Interesse der japanischen Museen an der eigenen zeitgenössischen Kunst (*gendai bijutsu*)“⁴². Die Kataloge, die aufgrund dieser Ausstellungen entstanden, sind laut Godzik für die Forschung zum Thema der gegenwärtigen Kunst in Japan bedeutend. Sie finden in Japan ein ebenso umfangreiches und interessiertes Publikum wie in anderen Ländern.⁴³ Silvia Haustein schlägt im Kapitel „Asiatische Medienkünstler“⁴⁴ (ein Unterkapitel von „Neue Internationale der Videokunst“⁴⁵) gewisse Eigenheiten der „asiatischen Medienkunst“ vor, die sie einem westlichen Zugang zur Arbeitsweise mit Video gegenüberstellt. Ein Beispiel, das sie nennt, ist, dass die asiatischen Künstler/innen mit einem sehr positiven Zugang zu technischen Medien an das Medium Video herantreten würden, um diesen neuen großen Raum für die Fantasie auszuloten, während im westlichen Sprachraum das Medium Video eher genutzt werden würde, um die Massenkultur kritisch zu hinterfragen.⁴⁶ Sie spricht von einem „Techno-Pessimismus“⁴⁷ im Westen und

³⁸ Roth/Katz 1998, S. 38.

³⁹ Roth/Katz 1998, S. 39.

⁴⁰ Roth/Katz 1998, S. 39.

⁴¹ Roth/Katz 1998, S. 18.

⁴² Godzik 2006, S. 17.

⁴³ Godzik 2006, S. 17.

⁴⁴ Haustein 2003, S. 153.

⁴⁵ Haustein 2003, S. 127.

⁴⁶ Haustein 2003, S. 155.

⁴⁷ Haustein 2003, S. 153.

schreibt weiter, dass die Technologie „für viele asiatische Künstler (...) ein kreatives Werkzeug“⁴⁸ darstellt und als „erstklassig formbares Material“⁴⁹ herangezogen wird.

Ich möchte diese Theorie von Haustein, die besagt, dass die Künstler/innen Asiens der Technologie im allgemeinen positiver gegenüberstehen als die Künstler/innen des Westens hier erwähnen, weil 1994 beim Kunstsymposium „The Potential of the Asian Thought“ (s.o.) besonders in Anbetracht der Verwendung technischer Medien in der Kunst eine eigene Kunstgeschichte für die Länder des asiatischen Sprachraumes gefordert wurde. Bestehende Unterschiede könnten somit im dualistischen Weltbild des Westens in Opposition zum Einheitsgedanken des Ostens gesucht werden, da der Beginn der „westlichen“ Kunstgeschichte mit einer christlichen, dualistischen Philosophie einhergeht und der im asiatischen Sprachraum weit verbreiteten Zen-buddhistischen Philosophie das Weltbild von der Einheit aller Dinge zu Grunde liegt. In Folge dessen ist der positive Zugang zur Technologie des Großteils der Bewohner/innen asiatischer Länder eventuell eine Folge der Sicht, dass die Technologie und der wirtschaftliche Fortschritt ebenfalls zur Natur – und somit auch zur Natur des Menschen – gehören.

Jedoch würden alle weiteren Zuordnungen den transkulturellen Charakter von Kultur in Frage stellen, aber es ist zu vermerken, dass mit der Forderung nach einer eigenen Kunstgeschichte für den asiatischen Sprachraum ein weiteres Thema angesprochen wird – das der Identitätsbildung im asiatischen Sprachraum und somit auch speziell von Japan.

Im Zuge des Modernisierungsprozesses in der Meiji-Zeit (1868-1912) wurde die Identitätsbildung Japans anhand einer Differenzierung zum Westen hin initiiert und gefördert. Innerhalb des Transkulturalitätskonzepts kann das Individuum heute selbst über Kultur- und Identitäts-Zuschreibungen entscheiden. Beim bewussten Erschaffen einer japanischen Identität mit Hilfe von Tradition und Geschichte bis hin zur bewussten Initiierung eines Überlegenheitsgefühls (als abstammendes Volk von der Sonnengöttin mit dem Kaiser als deren Sohn und Vater der Staatsbürger/innen) definierte sich die japanische Nation durch die Abgrenzung zu anderen Ländern.⁵⁰

Nachdem Japan über 200 Jahre von der Außenwelt abgeschottet war, wurde eine Öffnung des Landes durch den Westen erzwungen. Japan fühlte sich durch die wirtschaftliche Überlegenheit des Westens bedroht und begann mit einer systematischen Nationalitätsbildung. Von Japan als

⁴⁸ Haustein 2003, S. 155.

⁴⁹ Haustein 2003, S. 155.

⁵⁰ Mae 2008, S.79- S.83.

führender Instanz ausgehend, wollte die japanische Regierung ein vereintes Asien schaffen, das dem Westen nicht unterlegen war. Die Mechanismen dabei waren die gleichen wie bei der Kolonisation durch den Westen – nicht ohne humanitäre Rechtsverletzungen den anderen asiatischen Ländern gegenüber. Laut Michiko Mae hätte Japan die Chance gehabt, nicht wie der Westen zu handeln, hat aber nach westlichem Vorbild Korea kolonialisiert und einen „eigenen Orientalismus – im Sinn Edward Saids – gegenüber Asien“⁵¹ entwickelt.⁵²

4.4. Yoko Ono, Toshi Ichibanagi, John Cage und David Tudor als Vermittelnde in der Kunst zwischen „Ost“ und „West“

Der Komponist Toshi Ichibanagi, der in den frühen 1960er Jahren mit Yoko Ono verheiratet war, hatte einige Jahre bei John Cage in New York studiert. Er kam im November 1961 zurück nach Japan, wo er im Sōgetsu Art Center in Tokyo ein Solo Rezital vorführte. Eines seiner Werke war „IBM – Happening and Musique Concrète“, das von sieben Darstellenden ausgeführt wurde (Abb.7). Unter anderem waren es Kunstschafter aus der Gruppe Ongaku, welche oft mit Anti-Kunst-Aktivitäten der japanischen Avantgarde in Verbindung gebracht wurde. Toshi Ichibanagi war in New York an Proto-Fluxus-Aktivitäten beteiligt. Der Kunstkritiker Yoshiaki Tōno kommentierte dieses Konzert mit „Japanese notion of ‚Art‘ was changed for the first time“⁵³. Bei diesem Konzert, das von „chance operation“ von John Cage inspiriert worden war, verwendete Ichibanagi ein willkürliches Set aus IBM-Computer-Lochkarten als Partituren und die Darstellenden durften die Partituren nach eigenem Gutdünken interpretieren. Sie führten Aktionen aus dem täglichen Leben aus, beispielsweise zerschlug der Künstler Yasunao Tone eine Keramikschale, während die Künstlerin Mieko Shiomi Seifenblasen blies. Obwohl Ichibanagi einige seiner Werke „Happenings“ nannte, wurde der Begriff erst populär, als Ono ein halbes Jahr später im Sōgetsu Art Center ein Rezital gestaltete (Abb.8). Nachdem sie zehn Jahre in den U.S.A. verbracht hatte, wurde dieses Rezital als das erste große Happening in Japan gesehen. Viele Künstler/innen und Kritiker/innen sprachen davon, dass Ono das Happening von den U.S.A. nach Japan gebracht hatte. Ono hob von Anfang an den Unterschied der von ihr abgehaltenen künstlerischen Aktivitäten zu den Happenings, wie diese international verstanden wurden, hervor. Sie wies dabei vor allem auf

⁵¹ Mae 2014², S. 279.

⁵² Mae 2014², S. 279.

⁵³ Yoshimoto 2005, S. 30.

das Thema der Introspektive in ihrem Werk hin, das dem „a get togetherness“⁵⁴ der Happenings gegenüberstand.⁵⁵

1962 gaben der Pianist und Komponist David Tudor und der Komponist und Künstler John Cage sieben Konzerte in Japan, nachdem sie vom Sōgetsu Art Center eingeladen worden waren (Abb. 9). Der Musikkritiker Kuniharu Akiyama beschrieb den großen Einfluss dieser Tour auf die visuelle Kunst und Musikwelt mit dem auch heute noch bekannten Ausdruck „John Cage Schock“⁵⁶. Tone Yasunao sagte 2013 in einem Interview, dass der „John Cage Schock“ Fiktion sei:

We thought everyone in the music world was a bunch of old fogeys. You know, the phrase “John Cage shock” was hogwash, they made up. On the other hand, there was a man named Hewell Tircuit who wrote a music column for the *Japan Times*. I think he still lives in Japan. He said what Cage was doing was something that had been developing in Japan for quite a while, and I’m sure he was making a veiled reference to Group Ongaku. So, the whole notion of “John Cage shock” was a fiction! Cage’s music and ideas weren’t such a shock—Japanese people accepted them with relative ease. After all, Cage himself said that Japan was the first country to recognize and understand what he was doing.⁵⁷

Da John Cages Popularität zu dem Zeitpunkt schon sehr groß war, kann dies ein Grund dafür sein, dass man ihm eine so große Bedeutung als Vermittler zwischen „Ost“ und „West“ zuschreibt. Tatsache ist, dass er von den Texten des japanischen Zen-Meisters Daisetz T. Suzuki fasziniert war und ebenso vom chinesischen I Ching, das als „Buch der Wandlungen“ bekannt ist. Als eine Schlüsselfigur in der Vermittlung zwischen New York und Japan kann er jedenfalls deshalb gesehen werden, weil er über die Schriften Suzukis die ostasiatische Philosophie der Künstlerszene in New York näherbrachte.⁵⁸

Zdenek Felix schreibt, dass es sich bei Kubotas Denkweise um eine orientalische handelt, die sich in ihrer Arbeit widerspiegelt und er interpretiert die „Duchampiana“-Serie so, dass die Künstlerin darin Duchamps okzidentalische Mentalität übernommen hat, um das Werk auszuführen.⁵⁹ Vielleicht strebte sie darin wie John Cage eine Symbiose zwischen Orient und Okzident an, von der gegenüberliegenden Seite aus agierend. Der Frage, ob Kubota tatsächlich solche Intentionen hatte, wird später bei der Analyse des Werkes Raum gegeben.

⁵⁴ Yoshimoto 2005, S. 31.

⁵⁵ Yoshimoto 2005, S. 29-31.

⁵⁶ Yoshimoto 2005, S. 31.

⁵⁷ Tone 2013

⁵⁸ Pfeiffer 2013, S. 27.

⁵⁹ Felix 1981, S. 3.

In jedem Fall war sie von dem Ost-West-Dialog in John Cages Kunst beeindruckt. Nachdem sie einer seiner Aufführungen von „chance-operation/Happening“ in Tokyo beigewohnt hatte, kam ihr der Gedanke, dass die „Einzigartigkeit“ vielleicht in Amerika zu finden war.⁶⁰

In einem Interview von 1981 sagte Kubota, dass sie eine Fusion von Kunst und Leben, Asien und Amerika, „cool form“ und „hot video“ (u.a.) anstrebe, die ganzen komplexen Probleme behandelnd, das „tribal memory“ der nomadischen Asiaten umspannend, welche die Beringstraße vor über 10.000 Jahren überquerten.⁶¹

⁶⁰ Jacob 1991, S. 10.

⁶¹ Jacob 1991, S. 76.

5. Japanische Künstlerinnen in New York

5.1. Das Frauenbild in Japan in den 1960er Jahren anhand des japanischen Films „Onibaba“ und des Begriffs „ryōsai kenbo“ („gute Ehefrau und weise Mutter“)

Im Modernisierungsprozess Japans hat unter anderem der Intellektuelle Fukuzawa im 19. Jahrhundert dazu beigetragen, dass über die Rolle der Frau im Land und für die Nation nachgedacht wurde. Er setzte sich dafür ein, dass die Stellung der Frauen in der Gesellschaft neu überdacht wurde. Fukuzawa hatte erkannt, dass es für die Nationalbildung wichtig war, diese von dem Stand „unmündiger Gebärerinnen“⁶² (wie es in der Edo-Zeit gerade in der Gesellschaftsschicht der Samurai der Fall war) zu „Partnerinnen und Erzieherinnen“⁶³ zu erheben. Der Begriff „ryōsai kenbo“ wurde zu einem neuen Bildungs- und Erziehungsprinzip für Mädchen. Dieses Bild der guten Ehefrau und weisen Mutter nennt Mae ein hybrides Gebilde aus traditionellen japanischen Elementen und westlichen Elementen. Frauen blieben jedoch auch nach dieser Erhöhung unmündig und hatten politisch und wirtschaftlich keine Rechte.⁶⁴ Die Vorstellung, was eine „ryōsai kenbo“ war, veränderte sich im Laufe der Zeit, und während der Fokus der Frau zunächst auf deren Bedeutung für die Familie lag, wurde die Rolle der Frau als weise Mutter für die Nation instrumentalisiert, indem auch die Nation als Familie galt und die Staatsbürger/innen als Kinder des Kaisers gesehen wurden. So kam es zur Erhöhung der Stellung der Frauen in der Gesellschaft und gleichzeitig zu einer „Vereinnahmung der Frauen“.⁶⁵

Wie die Darstellung eines Gegenbildes zu einer guten Ehefrau und weisen Mutter in den 1960er Jahren inszeniert wurde, ist beispielsweise anhand der Rollen im japanischen Horrorfilm „Onibaba“ („Teufelsfrauen“) ersichtlich. Der Film des Regisseurs Kaneto Shindō ist im selben Jahr wie Yoko Onos „Sky TV“ entstanden – im gleichen Jahr, als sie auch die Performance „Cut Piece“ zum ersten Mal aufführte.

Ein gesellschaftliches Thema, das im Film vorkommt, ist die Abhängigkeit von Frauen innerhalb gesellschaftlicher Strukturen. In der traditionellen japanischen Gesellschaft werden Entscheidungen von den Eltern getroffen. Nach einer Hochzeit verpflichtet sich eine Frau ihren Schwiegereltern gegenüber.⁶⁶

⁶² Mae 2014² S. 287.

⁶³ Mae 2014² S. 287.

⁶⁴ Mae 2014² S. 287-288.

⁶⁵ Mae 2014² S. 291.

⁶⁶ Cuntz-Leng 2004.

Dieses Modell der Bestimmung durch die Eltern über die Kinder wurde später durch die lebenslange Anstellung in einer Firma weitergeführt. Ein Abhängigkeitsverhältnis, das mit jenem zum Ehemann beginnt und auch zu dessen Eltern besteht.⁶⁷ Für Frauen zugängliche Universitäten wurden auch „Brautschulen“ genannt, weil sie eher die Vorbereitung auf eine Ehe als auf das Berufsleben darstellten.⁶⁸

Seit den 1990er Jahren findet ein konstruktives Umdenken statt, das für Frauen auch rechtlich die Grundlage schafft, Familie und Beruf zu vereinbaren.⁶⁹

Wie das Leben der Künstlerinnen Ono und Kubota oder beispielsweise die Künstlergruppierung Gutai (eine avantgardistische Gruppe in Japan in den 1950ern, in der auch Frauen, u.a. Atsuko Tanaka [s.u.] tätig waren) zeigt, fand in den 1960er Jahren schon ein reges Umdenken für die Selbstbestimmung von Frauen statt und Möglichkeiten anders zu leben als eine „ryōsai kenbo“ waren gegeben. Für manche Künstlerinnen führte der Weg als Kunstschaaffende dabei in den Westen.

5.2. Künstlerinnen verlassen Japan, um in New York künstlerische Freiheit zu suchen

Midori Yoshimoto nennt mit den Künstlerinnen Yoko Ono, Shigeko Kubota neben Yayoi Kusama, Takako Saito und Shiomi Mieko in ihrem Buch „Into Performance“ eine erste Generation japanischer Künstlerinnen, die das Land für die größere künstlerische Freiheit im Westen verließen. Yoshimoto sieht es für die wissenschaftliche Herangehensweise an die Thematik als notwendig an, deren künstlerische Wurzeln in der japanischen Kunstwelt genauer zu betrachten. In ihrem Buch situiert sie die fünf Künstlerinnen in der damaligen Zeit der Nachkriegs-Avantgarde Japans. Die Künstlerinnen waren zwar relativ erfolgreich in Japan, jedoch wurde die Auswanderung nach New York Mitte der 1960er zu einem Muster für viele ambitionierte japanische Künstlerinnen, da ihre Möglichkeiten im männlich dominierten Japan sehr eingeschränkt waren.⁷⁰

Im 19. Jahrhundert wurde die westliche Kunst (neben westlicher Technologie etc.) nach Japan importiert und bewusst gefördert. An den Universitäten wurden die im Westen kultivierten Künste, wie zum Beispiel Ölmalerei, neben der traditionellen japanischen Malkunst koexistent unterrichtet.⁷¹

⁶⁷ Stingelin/ Burkolter 1983, S. 10-12.

⁶⁸ Stingelin 1980, S. 9.

⁶⁹ Coulmas 2007, S. 26.

⁷⁰ Yoshimoto 2005, S. 1-3.

⁷¹ Yoshimoto 2005, S. 11.

Während des Zweiten Weltkriegs war nur Kriegspropagandakunst erlaubt und nach dem Krieg war die Kluft zwischen neuer experimenteller Kunst und klassischer moderner Kunst sehr groß. Schon vor dem Krieg war die Hängung von Bildern in Salons nicht demokratisch, sondern hierarchisch motiviert. In der Nachkriegszeit waren die Ein-Frau-/Mann- oder Künstler/innenkollektiv-Shows experimenteller Künstler/innen fast nur im privaten Rahmen in gemieteten Galerien möglich.⁷²

Der Maßstab für die Kunstkritik in Japan war in den 1950ern noch die europäische und amerikanische Moderne. Aufgrund der mangelhaften Möglichkeiten in kommerziellen Galerien auszustellen, war es für die Avantgarde kaum möglich, mit ihrer Kunst Aufmerksamkeit zu erlangen.⁷³

Geringer noch als für die männlichen Avantgarde-Künstler Japans waren für Künstlerinnen die Chancen, öffentlich ausstellen zu können. Der Druck auf Frauen, sich dem patriarchalen System unterzuordnen, war vor dem Zweiten Weltkrieg teilweise so groß, dass einige Künstlerinnen auf Heirat und Familie verzichten mussten, um weiterhin künstlerisch tätig sein zu können. Von Frauen ausgestellte Kunst wurde von der Öffentlichkeit mit dem Begriff „jyoryū“, was wörtlich übersetzt „in der Art von Frauen“ heißt, von der Kunst männlicher Kunstschafter abgegrenzt.⁷⁴ Dies setzt voraus, dass der Kunst von Frauen andere Merkmale zugeschrieben wurden, als der Kunst, die von Männern stammte.

Ein weiteres Problem bestand darin, dass Frauen bis in die späten 1940er Jahre keinen gleichberechtigten Zugang zu Bildung hatten. Die ihnen zugänglichen Ausbildungen lehrten Bereiche aus dem häuslichen Leben, wie etwa Nähen. Frauen hatten zwar eine eingeschränkte Möglichkeit Kunst zu studieren, aber diese war im Vergleich zu denen für ihre männlichen Kollegen minimal. Dies wurde in den 1950er Jahren geändert und Frauen konnten fortan dieselben Bildungsinstitutionen besuchen wie Männer. So vergrößerte sich die Zahl der Kunststudentinnen ab der Mitte des 20. Jahrhundert um ein Vielfaches. Unvoreingenommene Anerkennung und Chancengleichheit im Wettbewerb waren jedoch noch lange nicht gegeben, deshalb gab es eine enorme Diskrepanz zwischen der ansteigenden Zahl an weiblichen Kunstschaftern einerseits und deren realen Möglichkeiten als Künstlerinnen andererseits.⁷⁵

⁷² Yoshimoto 2005, S. 12.

⁷³ Yoshimoto 2005, S. 13.

⁷⁴ Yoshimoto 2005, S. 13.

⁷⁵ Yoshimoto 2005, S. 14-15.

Alle fünf der in Yoshimotos Buch vorgestellten Künstlerinnen kamen aus wohlhabender Familie. Dadurch war ihnen eine höhere Ausbildung möglich.⁷⁶

In den 1950er Jahren erlebte Japan das Aufkommen von „intermedia“-Trends⁷⁷ (s.u.) und die Entstehung avantgardistischer Gruppierungen. Es kam zu einem immer lebhafteren Austausch zwischen „Ost“ und „West“. Es formten sich zahlreiche Künstler/innenkollektive in Japan, in denen teilweise auch Frauen mitwirkten.⁷⁸ Einige davon stachen heraus und es wurde ihnen sogar internationale Anerkennung zuteil, jedoch gab es innerhalb der Gruppierungen kaum Gleichberechtigung. Weibliche Teilnehmerinnen waren nach wie vor überwiegend unerwünscht, da sich die männlichen Kollegen in ihrer „Autorität“ bedroht fühlten. Yoshihara, der offizielle Gründer der Künstlergruppe Gutai, unterstützte beispielsweise die Kunst von Atsuko Tanaka (s.u.), war laut Tanakas Ehemann aber gleichzeitig eifersüchtig auf ihren Erfolg und behielt teilweise Einnahmen, die durch den Verkauf von Tanakas Kunst erwirtschaftet wurden.⁷⁹

Neue Kunstgenres wie die Performance entwickelten sich, und die Künstler/innen rebellierten gegen die musealen Institutionen, jedoch im Bereich der Emanzipation ließ der Fortschritt zu wünschen übrig. In der Kunstszene aktive Künstlerinnen wie Shigeko Kubota waren tagtäglich mit den Einschränkungen von außen konfrontiert.⁸⁰ Es begann eine Welle von Auswanderung weiblicher wie männlicher Künstler/innen in den Westen – vor allem in die Stadt New York, welche besonders in den 1960er Jahren ein Anziehungspunkt für radikale Künstler/innen aus aller Welt war. New York City zog Individualist/innen an.⁸¹

In New York gab es mehrere japanische Immigrant/innen, die im Fluxus-Umkreis aktiv waren und Kubota wurde bereits von ihren Künstlerkolleg/innen in New York erwartet. Künstler wie George Maciunas fühlten sich von der egozentrierten westlichen Gesellschaft enttäuscht und sahen in den aus Japan stammenden Künstler/innen aufgrund ihrer Wurzeln im Zen-Buddhismus eine Hoffnung für die Kunstszene, und – im Falle Maciunas – für den Fluxus. So wurden sie mit offenen Armen von den Vertreter/innen der Fluxus-Bewegung empfangen.⁸²

Aber auch wenn in New York eine größere Freiheit für japanische Künstlerinnen bestand als in Japan, waren sie als Ausländerinnen meist aus politisch motivierten Gründen benachteiligt.⁸³

⁷⁶ Yoshimoto 2005, S. 16.

⁷⁷ Yoshimoto 2005, S. 16.

⁷⁸ Yoshimoto 2005, S. 16-17.

⁷⁹ Yoshimoto 2005, S. 22.

⁸⁰ Yoshimoto 2005, S. 174.

⁸¹ Yoshimoto 2005, S. 3.

⁸² Yoshimoto 2005, S. 42.

⁸³ Yoshimoto 2005, S. 43.

Auf diese werde ich in einem folgenden Kapitel über die Erwartungshaltung gegenüber weiblichen japanischen Künstlerinnen näher eingehen.

5.3. Ausgangssituation für Künstlerinnen in den USA

Die Kunstszenen Nordamerikas war Mitte des 20. Jahrhunderts männlich dominiert. Sue Williams hat dies 1993 mit ihrem Werk „They Eat Shit“ thematisiert. Kunstschaffende Frauen wurden in den 1950er Jahren nicht als gleichwertige Künstler/innen akzeptiert. Jackson Pollock steht in Sue Williams‘ Arbeit beispielhaft für diese Beherrschung der Kunstszenen der New York School in der Phase der Nachkriegskunst durch männliche Künstler. Diese Männergruppe des abstrakten Expressionismus in Nordamerika wurde auch für den kulturpolitisch hegemonialen Machtanspruch der USA eingesetzt und durchaus auch so verstanden. Die Künstlerin Carolee Schneemann setzte sich mit dieser Tatsache der Unterbewertung und Missachtung weiblicher Künstlerinnen auseinander, indem sie dieser Tatsache eine provokante Neudefinition ihres Körpers – eine „goddess“ – entgegensetzt.⁸⁴

5.4. Asiatische Künstlerinnen in der Kunstgeschichte – Beginn des feministischen Diskurses in Japan

Im „Westen“ war die feministische Kunstgeschichte seit 1971 ein Thema. Linda Nochlin thematisierte in jenem Jahr in ihrem berühmten Essay „Why have there been no great women artists?“ die Notwendigkeit, in der Kunstwissenschaft die Frage zu stellen, warum keine weiblichen „Genies“ aufkommen konnten. Sie vertritt darin die Meinung, dass es wichtiger ist die sozialen Umstände zu bedenken als „versteckte“ weibliche Talente auszuforschen. Sie setzt einen wichtigen Denkimpuls in Bezug auf den Geniebegriff, der ebenso konstruiert wird wie die Möglichkeiten für eine Frau, zu der jeweiligen Zeit in der Kunstgeschichte als Künstlerin zu gelten. Die Tatsache, dass es beispielsweise nie ein weibliches Äquivalent zu Michelangelo gab, ist die Folge der fehlenden Optionen für Künstlerinnen damals als Künstlerinnen tätig zu sein und wurde somit durch die Umstände konstruiert. Nachdem die feministische Kunstgeschichte ins Leben gerufen war, wurden viele Bücher zum Thema publiziert und Ausstellungen organisiert, die Frauen gewidmet waren.

Künstlerinnen Asiens wurde in Nordamerika im Jahr 1988 mit den Ausstellungen „Japanese Women Artists, 1600-1900“ im Spencer Museum of Art in der Universität von Kansas und

⁸⁴ Alliez/ Samsonov 2003, S. 130.

„Views from Jade Terrace: Chinese Women Artists, 1300-1912“ im Indianapolis Museum of Art Aufmerksamkeit geschenkt.⁸⁵

In Japan waren Künstlerinnen vor 1980 kein Thema in der kunsthistorischen Wissenschaft, jedoch wird in Bezug auf den männlichen Lehrenden Tanaka Ichimatsu 1933 erwähnt, dass es in der Heian Periode (794-1185) den Terminus „onna-e“ gab, der so viel bedeutet wie „Frauen-Bilder“ und sich auf Bilder bezieht, die von Frauenhand stammen. Dieser Terminus steht dem Wort „otoko-e“ gegenüber, der Bilder beschreibt, die von Männern gemalt wurden. Somit gab es also auch in Japan schon sehr früh weibliche Kunstschaaffende. Dieses Thema wurde von Shirahata Yoshi in den Jahren 1943 und 1958 in weiteren Artikeln aufgegriffen. Nach dem Zweiten Weltkrieg gab es freie Stellen in den Bildungseinrichtungen, da nach dem Krieg die Männer fehlten, um diese zu besetzen. Shirahata Yoshi war eine der Frauen, die eine solche Stelle im Nationalmuseum innehatte und ihren Beitrag zur Forschung leisten konnte. 1976 wurde Linda Nochlins oben genannter Text ins Japanische übersetzt, aber erst fünfzehn Jahre später begann in Japan die Forschung im Bereich der feministischen Kunstgeschichte im Zusammenhang mit der Frau im sozialen Kontext und der sich ihr bietenden gesellschaftlichen Möglichkeiten.⁸⁶

Neben dem Aufkommen der feministischen Kunstgeschichte waren feministische Agenden ab den 1970er Jahren weltweit ein großes großes Thema und Texte zur feministischen Kunstwissenschaft wurden ins Japanische übersetzt. Jedoch hatte diese Strömung keinen sichtbaren Einfluss auf die Machtstrukturen in der japanischen zeitgenössischen Kunst. Beispielsweise wurden „weibliche Künstlerinnen“ auch weiterhin als eigene Kategorie gehandelt. Im August 1986 brachte das weit verbreitete Kunstmagazin „Bijutsu Techo“ eine Sonderausgabe über die „Super Girls“ – junge japanische Künstlerinnen der zeitgenössischen Kunstszene – heraus. Es wurden 39 Künstlerinnen vorgestellt, wobei neun davon eingehender beschrieben wurden. Die Ausgabe versucht einen weiblichen Weg des Kunstschaaffens vorzustellen, indem Arbeiten in Zusammenhang mit Textilien, Readymades aus dem Haushalt und andere Materialien gewählt wurden, die etwas mit häuslichem Leben zu tun haben. Auch das Thema des Wachsens sowie organische Formen wurden als beliebte Motive der „Super Girls“ genannt. In „Bijutsu Techo“ wurden keine Künstlerinnen vorgestellt, die sich mit

⁸⁵ Mostow 2003, S. 3.

⁸⁶ Mostow 2003, S. 3-4.

abstrakten Formen und/oder „harten“ Materialien wie mit Stein, Glas, Stahl oder anderen Arten von Metallen arbeiteten.⁸⁷

Dies zeigt, dass auch in den 1980er Jahren der Kunst von Frauen spezifische Eigenschaften zugeschrieben und die Vorzüge ihrer Kunst mit vermeintlich weiblichen Eigentümlichkeiten in Verbindung gebracht wurden, beziehungsweise wurden nur Werke mit diesen Merkmalen wiedergegeben, obwohl es viele Beispiele gab, die „harte“ Materialien verwendeten. In anderen Worten wurden ihre Werke bei der Rezeption auf genderspezifische Zuschreibungen reduziert.

5.5. Erwartungshaltung gegenüber japanischen Künstlerinnen (Shigeko Kubota: „There is no female artists, only artists“)

Durch die Umsiedlung nach New York war für Shigeko Kubota als Künstlerin die Möglichkeit gegeben, emanzipiert neben ihren männlichen Kollegen zu arbeiten.

Sie sah nicht nur einen Konflikt zwischen ihrem Geschlecht und dem herrschenden Patriarchat, sondern nahm auch die Beziehung zwischen Nordamerika und Japan als politisch aufgeladen wahr, da Asien gegenüber Nordamerika im Sinne von Wohlstand und Wirtschaft als unterlegen galt.⁸⁸

Wie es das Kapitel „Breaking the Mold of Japanese Women“ in Yoshimotos Buch von 2005 veranschaulicht, hatte die Assoziation von japanischen Frauen mit deren traditionellen Wurzeln noch weitere, herausfordernde Komponenten. Wie das Zitat von Yoko Ono zeigt (s.u.), sahen sich emanzipatorisch orientierte Frauen mit diesen konfrontiert.

In die U.S.A. eingewanderte Japaner/innen waren als Ausländer/innen mit vielen Nachteilen konfrontiert. Da das japanische Militär stärker wurde, waren Japaner/innen eine der ethnischen Gruppen, deren Einwanderung in die U.S.A. in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stark eingeschränkt wurde. Auch wie japanische Frauen gesehen wurden, hatte mit der politischen Beziehung von Japan zu westlichen Ländern zu tun. Im Zuge des Japonismus ging Japanerinnen ein exotisches Bild voraus, welches über Kunst, Literatur und Theater vermittelt worden war. „Madame Butterfly“ von John Luther Long aus dem Jahre 1898 ist ein Beispiel dafür und spielt laut Yoshimoto eine zentrale Rolle bei der Vermittlung des Archetyps einer japanischen Frau, welcher „passive, childlike, and servile“⁸⁹ war.⁹⁰

⁸⁷ Borggreen 2003, S. 179-200.

⁸⁸ Yoshimoto 2005, S. 43.

⁸⁹ Yoshimoto 2005, S. 42.

⁹⁰ Yoshimoto 2005, S. 42.

Auch in den emanzipierten Künstlerkreisen New Yorks bestanden gewisse Vorurteile gegenüber den aus dem Osten stammenden Künstler/innen und deren Ankunft und Aufenthalt wurden hauptsächlich aufgrund ihrer traditionellen asiatischen Wurzeln begrüßt. Im Falle von George Maciunas war es die aus seiner Sicht positive Vorstellung, dass die asiatische Kultur ein weniger egobehaftetes Denken mit sich brachte (s.o.). Jedoch waren gewisse Aspekte dieser traditionellen Wurzeln gerade das, von dem die Künstler/innen Abstand gewinnen wollten. Beispielsweise lehnt Yoko Ono heute die frühe Assoziation mit John Cage eher ab, da er sich einmischte, als sie sich von ihrem damaligen Ehemann Toshi Ichiyanagi trennte. „Ich war keine traditionelle japanische Frau, das hat ihn enttäuscht. Es hat etwas mit Unterwürfigkeit zu tun, und die besaß ich ganz bestimmt nicht.“⁹¹

Es soll hier nicht die Assoziation von John Cage mit Vorurteilen gegenüber japanischen Frauen vorgeschlagen werden, aber es ist wichtig anzumerken, dass Ono seine Sicht auf ihre Handlung als von einem Vorurteil geprägt sah.

⁹¹ Munroe 2013, S. 88.

6. Die Werke „Duchampiana: Nude Descending a Staircase“ von Shigeeko Kubota 1976 und „Sky TV“ von Yoko Ono 1966

6.1. Aus der „Duchampiana-Serie“ „Duchampiana: Nude Descending a Staircase“

„Duchampiana: Nude Descending a Staircase“ entstand 1976 wie andere Kubotas früher Videoskulpturen in direkter Anlehnung an Marcel Duchamp. Die Künstlerin thematisierte damit unter anderem die Künstlerfigur Marcel Duchamp und wofür diese in der Kunstwissenschaft stand. Über zwanzig Jahre lang ist sie mit ihren Arbeiten immer wieder einen Dialog mit Duchamp eingegangen, indem sie Themen aus seinen Werken herausnahm und mit ihrer Formensprache verband. Spätestens ab den 1960er Jahren repräsentierte Marcel Duchamp für viele junge Künstler/innen, die in den USA tätig waren, das große Ideal eines Künstlers – ein Vorbild, das neben seiner autonomen Bedeutung für die Kunst männlich und europäisch war.⁹²

Die Anlehnung an die Künstlerfigur Marcel Duchamp ermöglichte Kubota die Auseinandersetzung mit Themen, die sie u.a. für ihr künstlerisches Schaffen interessierten: ein künstlerisches Vorbild und dessen künstlerische Errungenschaften.

Auch andere Künstler/innen setzten sich in ihrer eigenen Arbeit mit dem Werk Duchamps auseinander, aber Kubota arbeitete in besonders hohem Maße mit seinem Werk.

Die erste Frage, die sie in „Zwanzig Fragen zu meiner Arbeit“ stellte, lautet: „Machte Duchamp außer Video alles?“, gefolgt von der Frage „Tanzen wir noch auf der gigantischen Handfläche von Duchamp in der Annahme, es sei ein großer Kontinent und Ozean?“⁹³.

Duchamp war ein brisantes Thema, weil sich Künstler/innen die Frage stellten, ob es nach Duchamp noch etwas Neues in der Kunst zu machen gab, das nicht schon durch ihn getan worden ist. Dies wurde dadurch verstärkt, dass sich (wie ich es im Kapitel „Marcel Duchamps Einfluss in Nordamerika“ angedeutet habe) ein Mythos um seine Person gebildet hatte.

Laut der Künstlerin war es der Besuch von Marcel Duchamps Grab in Rouen 1972, der sie zu ihrer ersten Videoskulptur „Marcel Duchamp’s Grave“ inspirierte. „The grave was standing up out of the ground like a cube, and that form became the basis of my early sculpture ‘Video Chess’.“⁹⁴

⁹² Roth/Katz 1998, S. 107-108.

⁹³ Kubota 1991, S. 58.

⁹⁴ Kubota 1991, S. 9.

Die Videoaufnahme, die sie beim „Reunion Concert“ 1968 von Marcel Duchamp und John Cage gemacht hatte, verwendete sie später für eines ihrer ersten Werke der „Duchampiana“-Serie mit dem Titel „Video-Schach“.⁹⁵

Das Werk „Meta Marcel: Window“ von 1976-83 bezieht sich direkt auf die erste Begegnung mit Marcel Duchamp. Das Bild von „Video Schnee“ in dieser Installation symbolisiert den Schneesturm, der über den Niagara Fällen wütete, als die zwei sich kennenlernten.⁹⁶

Das Werk „Duchampiana: Nude Descending a Staircase“ aus der „Duchampiana“-Serie wurde 1983 in die Sammlung des Museum of Modern Art in New York aufgenommen, womit die Videoskulptur als neue Kunstgattung etabliert war.⁹⁷ Wie Jacob andeutet, war ab dann die Videoskulptur als Gattung ein Thema. Dies wirft wiederum die Frage auf, ob Kubota als die Begründerin dieser Gattung genannt werden kann. Es gab die Auseinandersetzung mit Video innerhalb einer skulpturalen Form auch von anderen Künstler/innen (wie beispielsweise durch Ono in „Sky TV“), jedoch ist bei Kubota jedenfalls bemerkenswert, dass sie mit dem neuen Medium Video bewusst zu ihren Wurzeln als Bildhauerin zurückkehrte (s.u.).

6.1.1. Werkbeschreibung

Das Kunstwerk „Duchampiana: Nude Descending a Staircase“ ist eine Videoskulptur, die das Medium Video mit dem Medium Skulptur vereint.

Es handelt sich um eine freistehend konstruierte Spanplattentreppe mit vier Stufen. Die ausgeschnittenen Bereiche in der Treppe geben den Blick auf die Monitore frei.⁹⁸

Der Konstrukteur der Spanplattenkonstruktion war der Videokünstler und Dichter Al Robbins (Allan Mitchell Robbins, 1939-1987). Er wurde mit seinen innovativen Closed Circuit Video Installationen bekannt. Robbins arbeitete ebenso im Bereich Film und Installation. In seiner Arbeit erforschte er vor allem die physische Natur des Mediums Video und stellte unter anderem skulpturale elektronische Environments her. Er hat bei Buckminster Fuller Design und Architektur an der Southern Illinois University studiert.⁹⁹

⁹⁵ Felix 1981, S. 5.

⁹⁶ Jacob 1991, S. 9.

⁹⁷ Jacob 1991, S. 9.

⁹⁸ Jacob 1991, S. 28.

⁹⁹ New York Times Company 1987

Das Werk ist 78,7 x 170 x 170 cm groß.¹⁰⁰ Es sind Video- und Super-8-Aufnahmen gemischt zu sehen. Ursprünglich waren vier 33-cm-TV-Geräte und ein 23-cm-Gerät in die Treppe eingebaut, jetzt sind es vier 33-cm-TV-Geräte, die zu sehen sind.¹⁰¹

Bei der ersten Begegnung mit ihrem späteren Ehemann Nam June Paik half Shigeko Kubota ihm und George Maciunas in dem Fluxus-Gebäude „Canal Street Loft“ technisches Equipment die Stiegen hinauf und hinunter zu tragen, da das Gebäude keinen Lift hatte. Sie riet Nam June Paik, die Fernseher wegen ihrer Hässlichkeit zu verkleiden. Im Gegensatz zu ihm war ihr das wichtig, da sie nicht wollte, dass die Marke des Fernsehers, den sie in einem Werk zur Übertragung eines Videos benutzte, sichtbar war. Durch die Verdeckung wollte sie bewirken, dass die ganze Konstruktion noch mehr zu einer Skulptur wurde. Deshalb entschied sie sich für die Spanplatten.¹⁰² Die Treppe ist eine Attrappe und nicht begehbar.

Auf den Monitoren ist eine nackte junge Frau zu sehen, welche die von Maciunas gebauten Treppen des Anthology Film Archives in New York hinabsteigt.

Kubota war 1976 Video-Kuratorin dieses Museums geworden.¹⁰³ Das Video ist eine „single-channel“-Kombination von farbsynthetisiertem Farbvideo und farbigem Super-8 in Video. Auf dem von Shigeko Kubota handgemalten Wandtext heißt es: „Video is Vacant Apartment./ Video is Vacation of Art./ Viva Video. ...“¹⁰⁴ Die Originalkonstruktion wurde von Al Robbins angefertigt. Der Akt wurde von der Filmemacherin Sheila McClaughin dargestellt. Die Geschwindigkeit, in der sie die Treppen hinabsteigt, verändert sich. Die zusammengeschnittene Videofrequenz wiederholt sich alle drei Minuten.¹⁰⁵

6.1.2. Die Videoskulptur nach der Erfindung des Portapak – Video von Künstlerinnen

Wie es im Katalog des American Museum of the Moving Image heißt, hatte Kubota nach dem wachsenden Interesse für Fluxus in Europa Anfang der 1970er das Gefühl, dass es wichtig wäre, zu dem konservativeren Aspekt ihrer frühen Ausbildung zurückzukehren, nämlich der als Bildhauerin. Im Katalog heißt es auch, dass die primitive Spanplattenkonstruktion eine Reliquie persönlicher Geschichte darstelle und nicht bloß eine Aneignung des Themas sei.¹⁰⁶

¹⁰⁰ Felix 1981, S. 26.

¹⁰¹ Jacob 1991, S. 28.

¹⁰² Kubota 2007

¹⁰³ Felix 1981, S. 9.

¹⁰⁴ Kubota 1991, S. 28.

¹⁰⁵ Jacob 1991, S. 28.

¹⁰⁶ Jacob 1991, S. 9.

Zwei Jahre nachdem die japanische Firma Sony 1965 ihren ersten tragbaren ½ Inch Portapak hergestellt hatte, kam er auf den Markt. Nam June Paik war einer der Ersten, der das Gerät verwendete.¹⁰⁷

Shigeko Kubota arbeitete seit 1970 mit dem Medium Video¹⁰⁸ und sah im Video für sich als Künstlerin die Möglichkeit gleichberechtigt neben ihren männlichen Kollegen zu arbeiten. Alle anderen, älteren Medien waren schon in einen Kanon männlich konnotierter Kunstgeschichte eingebettet. Das Medium Video war dagegen neu, kostengünstig und jeder – und jede – hatte den gleichen Zugang dazu. Kubota schrieb auch kurze Texte über Video, in denen sie die Vorteile dieses Mediums reflektierte. Aussagen wie „Video is Victory of Vagina“ oder „I travel along with my portapak on my back, as Vietnamese women do with their babies“ demonstrieren ihr Interesse an emanzipatorischen Aspekten des Mediums Video.¹⁰⁹

6.1.3. Wie Kubota Duchamp in ihre Kunst aufnahm

1972 nahm Kubota am ersten „Women Video Festival“ in der Galerie The Kitchen in New York teil. Es war ein Ort, an dem sich abstrakte, ästhetische und soziopolitische Experimente mischten. Wie Maryse Holder in einer Kritik zu diesem ersten „Women Video Festival“ schrieb, hatte das Video gegenüber dem Zelluloidfilm folgende Vorzüge: Die Videotechnologie vermochte einen Sinn für Aktualität zu vermitteln und ein Gefühl der Unmittelbarkeit zu erwirken. So waren Realitätsnähe, Alltagsgebrauch und Unmittelbarkeit zum Gefilmten sowie Aktualitäts- und Trash-Ästhetik Vorzüge des Videos – Qualitäten, die von Künstlerinnen unter anderem bewusst gewählt wurden, um ein neues Frauenbild zu schaffen.¹¹⁰

Kubota wohnte im März 1968 dem „Reunion Concert“ bei und fotografierte Marcel Duchamp, dessen Ehefrau Teeny und John Cage beim Schachspiel. Die Fotos wurden in der oben erwähnten japanischen Kunstzeitschrift „Bijutsu Techo“ publiziert, für die Kubota bis 1971 Artikel über die New Yorker Kunstszene schrieb und diese fotografierte.¹¹¹ Sie lernte Duchamp wenige Zeit später auf dem Weg zur Eröffnung von Merce Cunninghams „Walk Around Time“ im Winter 1968 persönlich kennen. Zufällig hatten Sie ihre Anreise im selben Flugzeug gebucht. Der Flieger konnte aufgrund eines Schneesturms über den Niagarafällen nicht in

¹⁰⁷ Felix 1981, S. 5.

¹⁰⁸ Jacob 1991, S. 6.

¹⁰⁹ Jacob 1991, S. 6-7.

¹¹⁰ Adorf 2008, S. 34-35.

¹¹¹ Yoshimoto 2005, S. 185.

Buffalo landen, und so mussten sie nach Rochester fliegen, von wo aus sie gemeinsam mit dem Bus weiterreisten.¹¹²

Zu dieser Zeit war Kubota mit David Behrman verheiratet, der die Musik zu „Walk Around Time“ von Merce Cunningham komponiert hatte.¹¹³

Diese Begegnung mit Duchamp hat Kubota in mehreren Arbeiten thematisiert.

Wie oben schon erwähnt, war Marcel Duchamp in den 1960ern und 1970ern ein viel diskutiertes Thema bei Kunstschaaffenden Nordamerikas.

Im Katalog des Anthology Museum of the Moving Image heißt es, dass die „Duchampiana“-Serie von Shigeko Kubota – sowie vieles andere in ihrer Kunst – „der Idee vom Tod ihrer männlichen Götter“ gewidmet sei. Das Video „My Father“ aus ihrem „Broken Diary“ dokumentiert wie sie ihren Vater zum letzten Mal in Japan besucht sowie die darauffolgende Trauer in New York, nachdem er gestorben war.¹¹⁴

1985 hat die Künstlerin für sie aus persönlichen oder beruflichen Gründen wichtige Videos, die sie zwischen 1969 und 1985 gedreht hat, neu zusammengestellt und diese mit „Broken Diary“ betitelt. Unter anderem ist im zweiten Kapitel ihres „Broken Diary“ der Besuch von Marcel Duchamps Grab dokumentiert, an welchem sie den Tod ihres spirituellen Vaters beklagt. Das Weinen der Künstlerin ist hörbar, während der Grabstein vom Videotape wiedergegeben wird.¹¹⁵

Auch „Duchampiana: Nude Descending a Staircase“ ist ein Tribut – dieses Mal aber an ihren Freund und Begründer der Fluxus-Strömung George Maciunas, welcher zu jener Zeit schwer krank war.¹¹⁶

Maira Roth schrieb über Kubotas Rezeption der Duchamp-Werke, dass es sich um eine Serie aus Fragen und Antworten handle, in der Duchamps Seite des Dialoges von Ideen und Gesten repräsentiert wurde, die Kubota aus seinem Werk extrahiert habe. Der Austausch zwischen der Künstlerin und dem Künstler – mit so unterschiedlichen Hintergründen und aus so unterschiedlichen Zeiten – erscheine überraschend frisch und lebendig, eher wie ein Gespräch

¹¹² Jacob 1991, S. 16.

¹¹³ Jacob 1991, S. 9.

¹¹⁴ Jacob 1991, S. 9.

¹¹⁵ Yoshimoto 2005, S. 186-187.

¹¹⁶ Jacob 1991, S. 9.

zwischen zwei Freunden in der Gegenwart als wie ein Dialog, der nur von einer Seite aus gestaltet wurde.¹¹⁷

In einem Interview aus dem Jahr 1981 sagte Shigeko Kubota: „Duchamp is the root of my art memory and my work. My human root is my being Japanese from a small country, an island.“¹¹⁸.

6.1.4. Gegenüberstellung von Duchamps „Nude Descending a Staircase No. 2“ und Kubotas „Duchampiana: Nude Descending a Staircase“

Das kubistische Gemälde „Nude Descending a Staircase, No. 2“ von 1912 hat Marcel Duchamp in den USA als modernen Künstler etabliert und wurde damals viel diskutiert. Das Werk war wie oben erwähnt von den eher konservativen Kubisten Europas abgelehnt worden und so ging Duchamp in Nordamerika u.a. der Ruf eines radikalen modernen Künstlers voraus. Der Akt im Bild ist eine biomechanische Figur, die von Duchamp figural und mechanisch weiterentwickelt wurde. Er ist von einer menschlichen Gestalt abgeleitet und gleichzeitig pseudoorganisch. In Duchamps Gemälde von 1912 sehen wir eine abstrakte, nach kubistischem Stil gemalte Figur, die weder als Mann noch als Frau identifizierbar ist und die eine Bewegung durchläuft, ähnlich wie bei der Chronofotografie.¹¹⁹

In Kubotas Darstellung des herabsteigenden Aktes steht die Treppe im Vordergrund, weil sie allein durch ihre Größe schon den Betrachtenden als erstes ins Auge sticht. Im kubistischen Gemälde nimmt die Treppe eine untergeordnete Rolle ein – sie ist jedoch für den Titel und die Bedeutung des Dargestellten unverzichtbar. Da die Treppe nicht tatsächlich begehbar ist, nehmen die Stufen der Videoskulptur eine symbolische Funktion ein und beziehen sich konkret auf das Gemälde von 1912. Somit hat die Videoskulptur einen illusionistischen Zug – ähnlich einer visuellen Täuschung, wie er zum Beispiel in der Malerei verwendet werden kann. Darüber hinaus nimmt die Treppe eine weitere räumliche Dimension ein. Sie hat nicht nur eine skulpturale Form, sondern steht auch in einem symbolisch aufgeladenen Bezug zu Duchamps Bild. Die Bewegung in der Videoskulptur ist keine bildlich suggerierte, sondern eine tatsächliche, was erst durch das Medium Video möglich wurde. Während der Akt bei Duchamp weder als weiblich noch als männlich identifizierbar ist, hat Kubota eine junge weiße Frau als Akt ausgewählt.

¹¹⁷ Roth/Katz 1998, S. 107.

¹¹⁸ Jacob 1991, S. 76.

¹¹⁹ Másheck 2002, S. 44.

Kubota zeigt mit dem „tatsächlich in Bewegung setzen“, was die radikale Erfindung Video für die Kunst des 20. Jahrhunderts bedeutet.¹²⁰ Während sich die Mechanisierung des Körpers bei Duchamp auf die Industrialisierung im 19. Jahrhundert beziehen könnte, müssen bei Shigeo Kubotas Darstellung des Aktes die Hintergründe für die Wahl des Körpers betrachtet werden.

Ein weiterer Vergleichspunkt ist die avantgardistische Bedeutung, die dem Werk Duchamps zugesprochen wurde, während sie von der gesellschaftlich etablierten Avantgarde abgelehnt wurde, aber andererseits seinen Ruf als Avantgarde-Künstler unterstützte. Kubota könnte seine Vorbildfunktion in der Kunst ansprechen und mit einem neu erfundenen Medium (der Videoskulptur) ihre Rolle als Künstlerin thematisieren. Beide Werke sind eine Darstellung von Bewegung, die sich durch die Umsetzung und die verwendeten Materialien sowie Medien unterscheiden und dadurch unterschiedliche Bedeutungen mit sich tragen.

Kubota erweitert die Dimensionen in Duchamps Bild um eine weitere, eine vierte Dimension – die Dimension der Zeit.¹²¹

6.1.5. Der Aspekt der Zeit – Die vierte Dimension

Jonathan Price schrieb, dass Video den Begriff der Zeit „zerlegt, verwandelt und restrukturiert“, so wie das Schachspiel es mit dem Begriff des Zufalls täte.¹²² Video vermag es, die Frage nach der Aktualität zu stellen – ist das Gesehene tatsächlich vergangen oder sind wir mit etwas konfrontiert, das in diesem Moment geschieht?

Kubota sagte über ihr Werk, dass das Bild in der Skulptur zu leben scheint. Das Bild würde sich zu einer Art visuellem Taumel entwickeln, welcher sich alle drei Minuten wiederhole, aber trotzdem die Aufmerksamkeit der Betrachtenden festhalte. Besonders die Zerteilung und Verpackung der zeitlichen Struktur bedarf dabei einer genaueren Betrachtung.¹²³

6.1.6. Exkurs: Perspektive und die vierte Dimension bei Duchamp

Die vierte Dimension bei Duchamp bedeutet einen Perspektivenwechsel. Er sah den Realismus in der Kunst als rein „retinal“ an und mit seiner neuen Perspektive stellte er unter anderem auch den Wahrheitsanspruch der Wissenschaft in Frage. Er wendete sich nicht explizit gegen diesen, sondern hielt eine weitere Dimension für möglich. Die Perspektive der „vierten Dimension“ ist noch nicht darstellbar – sie ist eine Dimension, die in der Theorie existiert. Man sieht nur ihr

¹²⁰ Jacob 1991, S. 6.

¹²¹ London 2016

¹²² Felix 1981, S. 26.

¹²³ Jacob 1991, S. 28.

Ergebnis, aber nicht, wie sie zustande kommt. Beim „Großen Glas“ und den „Étant donnés“ geht es um diese Perspektive. Die „Braut“ beim „Großen Glas“ und die nackte Frau in seinen „Étant donnés“ stehen für ein Objekt der Begierde, das nicht erreichbar ist. Hier wurde eine neue Perspektive inszeniert. Die Frau ist dabei ein Sujet, das suggeriert wird, aber nicht wirklich existiert. Sie steht symbolisch für etwas, was die Augen der Betrachtenden erfassen möchten, jedoch nicht vollständig in der realen Gestalt einer Frau existiert.¹²⁴

Duchamps Perspektive ist eine „virtuelle“, da sie nicht wissenschaftlich darstellbar ist. Sie ist immateriell – ähnlich einer Reflexion in einem Spiegel. In eigenen Worten hat Duchamp die vierte Dimension einmal so erklärt, dass wenn der eigene menschliche Körper durch einen Schatten zweidimensional sichtbar wird, es doch auch möglich sein könnte, dass dieser Körper dann ein Bild von etwas ist, das mehr Dimensionen als dieser Körper hat. Seine Werke, die sich mit der vierten Dimension beschäftigen, sind unter anderem Versuche, diese „nicht darstellbare“ Dimension sichtbar zu machen.¹²⁵

Das Video hat für Künstler/innen Zeit darstellbar gemacht, was wiederum eine Antwort auf dieses Element (den Versuch eine nichtdarstellbare Dimension darzustellen) in seiner Kunst von Kubota sein könnte und es ist durchaus möglich, dass sie das Darstellbarmachen von Zeit als eine Errungenschaft des Videos seiner Kunst gegenüberstellt.

6.1.7. Das Experimentieren mit Farben im Video – „Video is Vacation of Art.“¹²⁶

Kubotas Ehemann Nam June Paik war maßgeblich an der Konstruktion des Videosynthesizers beteiligt.¹²⁷ Kubota experimentierte wie er sehr ausgiebig damit. Ab 1972 arbeitete sie erstmals mit dem Werkzeug der Bild-Verarbeitung, „die es ihr ermöglichten, die Komposition des Video-Bildes umzugestalten und nach Belieben lyrische Farben einzufügen“¹²⁸. Um ihre schwarz-weißen Videos zu verändern, manipulierte sie diese elektronisch mit dem Paik/Abbe- und dem Rutt-Etra-Synthesizer im Artists' Television Laboratory der Public Television Station WNET/Thirteen in New York City und im Experimental TV Center in Binghamton, New York.¹²⁹

Farben in ihren Videoarbeiten sind neben dem Aspekt des Experiments auch von einem politischen Blickwinkel hinterfragbar: Zwischen 1972 und 1973 war sie Teil der Gruppe „Red,

¹²⁴ Belting 2009, S. 20.

¹²⁵ Belting 2009, S. 45.

¹²⁶ Kubota 1981, S. 42.

¹²⁷ Felix 1981, S. 5.

¹²⁸ Felix 1981, S. 8.

¹²⁹ Felix 1981, S. 8.

White, Yellow and Black“ neben den Künstlerinnen Mary Lucier, Cecilia Sandoval und Charlotte Warren. Die Farben bezogen sich auf ihre jeweilige ethnische Herkunft. Eines der Konzepte dieser Künstlergruppe war es, feministische Ideen zu erforschen. Die Gruppe experimentierte mit Videosynthesizern und deren farblichen Möglichkeiten. Die Künstlerinnen waren die ersten, die mit mehreren Videomonitoren in Kombination mit anderen Materialien wie z.B. Wasser arbeiteten und darüber hinaus das Publikum direkt mitwirken ließen. So war es bei ihrer ersten Videoinstallation „Riverrun“, die sie beim ersten von drei Multimedia-Konzerten in The Kitchen in New York vorführten. Dort waren sechs Monitore horizontal aufgestellt, davor befand sich ein großer Brunnen aus Orangensaft. Die ersten fünf Monitore zeigten schwarz-weiße Videoaufnahmen von Flüssen und Kanälen. Der Orangensaft-Brunnen war an einen live übertragenden Videosynthesizer angeschlossen, welcher Bilder der Besucher/innen einfärbte, die auf dem sechsten Monitor gezeigt wurden.¹³⁰

Mit dem berühmten Gemälde von Duchamp als Vorlage „malt“ Kubota das Bild nun mit einem neuen Medium – dem Video.

Ihr Zitat „Video is Vacation of Art.“¹³¹ deutet darauf hin, dass sie im Video, gerade im Umgang mit Farbe durch den Videosynthesizer, Platz für etwas nicht Durchgeplantes lässt – einen Raum für Intentionslosigkeit und den Zufall, wie er beispielsweise in im „Reunion Concert“ von Duchamp und Cage eine wichtige Rolle gespielt hat.

Im Unterschied zum Film, welchen die Künstlerin als sehr „chemisch“ empfand, sah sie Video als organisches Material: „organic, like brown rice... brown curd, very oriental, like seaweed, made in Japan“¹³².

Der weiße Schaum bzw. die weißen Kreise in „Duchampiana: Nude Descending a Staircase“ können so interpretiert werden, dass sie die Präsenz des weiblichen Körpers intensivieren.¹³³

6.1.8. Der Akt – „Die Nackte“ als Stellvertreterin der Künstlerin

Felix sieht im Akt von Duchamp eine Figur, die nicht nur in Bewegung bzw. in Phasen der Bewegung dargestellt wurde, sondern die selbst zur Maschine wird. Duchamp hat sich laut ihm über den Kubismus und auch den Futurismus hinweggesetzt und er hält es für möglich, dass der Akt die Idee der „automatisierten Kunst“¹³⁴ symbolisiere. Weiter heißt es, dass sich bei

¹³⁰ Yoshimoto 2005, S. 187-188.

¹³¹ Kubota 1981, S. 42.

¹³² Roth/Katz 1998, S. 106.

¹³³ Yoshimoto 2005, S. 191.

¹³⁴ Felix 1981, S. 7.

Kubota der männliche, roboterartige Akt Duchamps in eine „deutlich feminine Erscheinung“ umwandelt. Das Herabsteigen wiederholt sich alle paar Minuten. Mit dieser Arbeit habe Kubota den Mythos des Aktes so erkundet, dass sie den weiblichen Akt zur Maschine macht, welche „am Rad der Zeit ununterbrochen dreht und sich erst in der mechanischen Wiederholung selbst verwirklicht“¹³⁵.

Die Verkörperung der Nackten durch die Filmemacherin Sheila McLaughlin kann aus mehreren Blickwinkeln betrachtet werden. Einerseits ist die kritische Auseinandersetzung mit der politischen Situation zwischen Nordamerika und Japan ein Thema, andererseits müssen die Gründe beleuchtet werden, warum Kubota als weibliche, aus Japan immigrierte Künstlerin diese Darstellung des Aktes eine Darstellung eines Idealbildes nennt. So ist dieses Idealbild nicht unbedingt nur, oder überhaupt, ein idealisiertes Selbstporträt von Kubota¹³⁶, sondern möglicherweise der Spiegel für ein Idealbild der breiteren Masse. Wenn dem so ist, dann könnte das auch eine Anspielung auf das westlich geprägte, von Fernsehen und Werbung idealisierte Frauenbild sein, welches durch das Medium Fernsehen zwar aus „weißen“ bzw. „westlichen“ Maßstäben geformt wurde und wird, aber die ganze Welt erreicht. Dieser an der Anzahl der Weltbevölkerung gemessen sehr geringe Teil generalisiert somit ein Idealbild, das von mehr als zwei Dritteln der Bevölkerung niemals erreicht werden kann, schon allein aufgrund ihrer geografischen Herkunft.

Der weibliche Akt ist schutzlos, jedoch mit Hilfe der skulpturalen Konstruktion und dadurch, dass er in Form einer Abbildung durch das Video wiedergegeben wird, vom Publikum getrennt und somit nicht berührbar. Der Körper steht hier für ein abstraktes symbolhaftes Bild von der Frau mit seinen sozialen und politischen Implikationen zu diesem Zeitpunkt. Der Fokus auf den weiblichen nackten Körper in der Videoskulptur wird dadurch verstärkt, dass dieser sich innerhalb einer statischen Konstruktion bewegt – den Kontrast zwischen Statik und Bewegung. Die Künstlerin arbeitet also beim Einsetzen des Körpers der Dargestellten mit zwei Aspekten: 1. Sie hebt die verbreitete Sicht auf den weiblichen Körper als Objekt hervor (die Betrachter/innen werden zu Partizipant/innen, indem der stumme Akt auf seine Objekthaftigkeit reduziert ist und die Ausstellungsbesucher/innen zu Konsument/innen des Bildes werden), und 2. spricht sie die Identifikationsmöglichkeiten an, die das Fernsehen bietet.

In Anbetracht der Geschichte der Kunstwissenschaft ist feststellbar, dass der weibliche Akt immer schon ein sehr beliebtes Thema, beispielsweise in der Malerei, war. Da es sich bei den

¹³⁵ Felix 1981, S. 7.

¹³⁶ Jacob 1991, S. 9.

Malern überwiegend um Männer handelte, war auch der Blick auf den weiblichen Akt meist männlich. Carolee Schneemann thematisierte die Notwendigkeit, den weiblichen Akt in der Kunst auch durch Frauen inszenieren zu lassen, indem sie „die Nackte von der Wand“ nahm, u.a. mit ihren „Forbidden Actions“.¹³⁷

6.1.9. Die formale Ausführung der Videoskulptur

Die „Videologen“ waren ein soziologisches Forschungsteam um Alfred Willener Anfang der 1970er Jahre, die sich mit ihrem Namen auf die lateinische Bedeutung des Wortes „video“ bezogen. Sie implizierten damit die Fähigkeit von Video etwas in den Betrachtenden zu verändern. Somit ging für die Videologen das Video einen Schritt weiter als das Fernsehen: Über das Angebot an die Fernsehzuschauer hinaus, sich mit Inhalten identifizieren zu können, sahen sie mit Video das Angebot gegeben, sich zu verändern (indem eine „Alterfication“¹³⁸ stattfand). Die Veränderung in den Betrachtenden findet laut ihrer Forschung dadurch statt, dass diese sich über das Medium Video selbst wahrnehmen. Die Betrachtenden des Bildes befinden sich dieser Forschung nach in einem „reziproken Kommunikationsprozess“¹³⁹. „Die Frage einer *Entfremdung* wird hier positiv zur Möglichkeit einer Abstandnahme zu sich selbst gewendet“^{140 141}.

In Kubotas Videoskulptur sind vier Monitore sichtbar, auf dem das jeweils gleiche, von der Künstlerin bearbeitete Videoband abgespielt wird. Der weibliche nackte Körper ist auf diesem Videoband das einzige Kontinuum. Der Körper ist stets sichtbar, während Zeit und Raum teilweise nicht mehr nachvollziehbar sind. Das hebt die Körperlichkeit des Aktes hervor und stellt gleichzeitig die Zeit und den Raum, in dem sich dieser befindet, in Frage. Dadurch scheint auch die Figur keine realitätsnahe Wiedergabe der Wirklichkeit zu sein – eine Eigenschaft, die dem Medium Video zugesprochen wird – sondern stellt die Realitätsnähe und Greifbarkeit des von ihr als Idealbild inszenierten weiblichen Körpers dar.

Die Unmöglichkeit, die dargestellte Treppe zu begehen, unterstreicht die Objekthaftigkeit der Videoskulptur.

Es kommt zu einer doppelten Inszenierung. Einerseits wird die dargestellte Figur in Szene gesetzt, andererseits ist es eine minimalistisch anmutende Konstruktion, die den Betrachtenden

¹³⁷ Forstreiter 2015, S. 42-44.

¹³⁸ Adorf 2008, S. 17.

¹³⁹ Adorf 2008, S. 17.

¹⁴⁰ Adorf 2008, S. 17.

¹⁴¹ Adorf 2008, S. 16- S. 17.

gegenübersteht. Michael Fried hat 1967 im Text „Art and Objecthood“ das in Szene setzen einer Skulptur negativ als theatral bezeichnet. Er schrieb der minimalistischen Skulptur (wie den Objekten von Robert Morris beispielsweise) die Eigenschaft zu, die Bedeutung der formalen Ausführung in den Hintergrund treten zu lassen, indem es mehr darum geht, dass das Objekt über Größenverhältnis und das Licht im Raum mit den Betrachtenden kommuniziert.¹⁴² In Bezug darauf weist Kubotas Videoskulptur Ähnlichkeiten zu Morris Objekten auf. Ihre Videoskulptur nimmt mit dem Größenverhältnis zum/r Betrachter/in und dem Licht im Raum Kontakt mit diesem/r auf, da es sich verändert, je nachdem wo er/sie steht. Die Skulptur spielt also mit der Körperlichkeit der Anwesenden. Sender und Empfänger treffen sich in der Skulptur bzw. stehen in einem Dialog.

Die elektronische Übertragung des Bildes setzt sich über die Möglichkeiten vom natürlichen Licht hinweg. Das Videoband auf den Monitoren kann auch im Dunkeln gesehen werden. Der Einfluss der Elektronik auf die Konsumierbarkeit und die Präsenz eines Objektes unabhängig von natürlichen Lichtquellen wird somit angesprochen.

Das „Theatrale“¹⁴³ an dieser Skulptur kann als positive Verstärkung des in Szene gesetzten Aktes gesehen werden. Einerseits gibt Kubota dem vierfach gezeigten Videoband (und somit auch der Bedeutung und den Fragen, welche die Darstellung eines weiblichen Aktes aufwerfen) eine Bühne, indem sie diese auf ein Podest stellt. Andererseits findet eine Verstärkung der Identitätsbildenden Funktion (s.u.) statt, da nicht nur das Video eine Möglichkeit der „Alterification“¹⁴⁴ bietet, sondern auch die Körperlichkeit der Betrachtenden vor der Videoskulptur ihre Teilhabe an den vermittelten Inhalten unterstreicht, da die Ausstellungsbesuchenden mit dem Objekt in einer Beziehung stehen.

6.2. „Sky TV“ von Yoko Ono (1966)

„Sky“ ist ein Begriff, den wir immer wieder im Werk der Künstlerin antreffen. Für Ono symbolisiert „Sky“ eine Freiheit, die im Gegensatz zu allen inneren und äußeren Einschränkungen steht, wie sie beispielsweise in ihrer Performance „Cut Piece“ sichtbar gemacht werden. Die Künstlerin arbeitet mit den möglichen poetischen Auslegungen des Begriffes, wie z.B. „Freiheit“, „Hoffnung“, „Schönheit“ und „Natur“. Dies zeigt ein Zitat der Künstlerin von 1971: „I would like to see sky machines on every corner of the street instead of

¹⁴² Fried 1967

¹⁴³ Fried 1967

¹⁴⁴ Adorf 2008, S. 17.

the coke machine. We need more skies than coke“¹⁴⁵. Die poetische Implikation in „Sky“ wird dadurch verstärkt, dass der Himmel über ein Fernsehgerät übertragen wird – eine Maschine, die damals wie heute als Massenmedium prädestiniert war und nicht unbedingt automatisch mit einem Begriff wie „Poesie“ in Verbindung gesetzt wird.

In den 1960er Jahren hat Yoko Ono mehrere Werke mit dem Thema „Sky“ geschaffen („Painting to see the Skies“ und „Sky Machine“ von 1961, „Glass Keys to open the Skies“ von 1967) und „Sky TV“ von 1966. „Sky TV“ beeindruckt auch durch die Tatsache, dass es eines der ersten künstlerischen Werke mit dem Medium Video ist.¹⁴⁶

Das Konzept „Sky TV“ wurde im Ausstellungskatalog „Yoko at Indica. Unfinished Paintings and Objects by Yoko Ono“ der Indica Gallery in London 1966 erstmals veröffentlicht. Es ist die früheste Closed Circuit Videoinstallation einer in den USA lebenden Künstlerin.¹⁴⁷

Yoko Onos Kunst tendiert zum Ephemeren¹⁴⁸, was wir auch in „Sky TV“ wiederfinden. Während ihre fotografischen, malerischen und filmischen Werke oft den Aspekt der Dauerhaftigkeit beinhalten, setzt sie das Medium Video ephemerisch ein. Sie verwendet Video hier als übertragendes Medium der Gegenwart. Wie viele ihrer Werke „passiert“ diese Videoarbeit im Moment des Sehens durch die Betrachtenden – zu jedem Zeitpunkt in der Vergangenheit, in der Gegenwart und in der Zukunft von Neuem mit demselben Inhalt, wobei sich die Gestalt ändern kann/darf.

6.2.1. Werkbeschreibung

„Sky TV“ besteht aus einem Fernseher und einer Videokamera, die außerhalb des Ausstellungsraumes platziert wird. Diese ist auf den Himmel gerichtet. Das Fernsehgerät überträgt live den visuellen Ausschnitt des Himmels, auf den die Kamera gerichtet ist in den Ausstellungsraum. So variiert das zu Sehende je nach Wetter und Tageszeit.

Für das Werk, das durch die unterschiedliche Form der Fernsehgeräte im Laufe der Jahre seine Gestalt verändert, sind folgende Faktoren notwendig:

- Ein Ausstellungsort.
- Eine örtliche Gegebenheit, wo ein Fernsehgerät angeschlossen und für die Besuchenden sichtbar installiert werden kann.

¹⁴⁵ Ono 2013, S. 25.

¹⁴⁶ Pfeiffer 2013, S. 25.

¹⁴⁷ Kacunko 2004, S. 214.

¹⁴⁸ Pfeiffer 2013, S. 26.

- Eine Überwachungskamera, die unmittelbar außerhalb des Ausstellungsortes platziert werden kann und die mit dem Fernseher in einer Closed-Circuit-Installation in Verbindung steht.
- Die Überwachungskamera muss freie Sicht auf den Himmel haben und den Wetterbedingungen frei ausgesetzt werden können.

Während der erste „Sky TV“-Fernseher aufgrund seiner Größe und monumentalen Gestalt ein stark skulpturales Erscheinungsbild hatte, trat dieser Aspekt in der „Half-A-Wind-Show“-Ausstellung in Krems 2013/2014 in den Hintergrund, weil das Gerät in Form eines kleinen Flachbildschirmes am oberen Teil einer Ausstellungswand platziert worden war. Der Fernseher zeigt ein Bild des Himmels im gegenwärtigen Moment außerhalb der Galerie und lädt die Betrachtenden ein, davor zu verweilen. Dies wirft die Ausstellungsbesucher/innen wieder auf sich selbst zurück, indem er ein Fenster zum Außen schafft, das die Zuschauenden an ihre Präsenz als Personen im Raum erinnert. Ono sensibilisiert die Beobachtenden für sich selbst und für die Welt um sie herum. Sie werden durch die Installation des Fernsehers im Galerieraum dazu aufgefordert, „die Grenzen des eigenen, eingeschränkten Blickfeldes zu überschreiten“¹⁴⁹. Die Idee vom Bild als Fenster geht auf einen Text von Leon Battista Alberti aus dem Jahre 1435 zurück – „De Pictura“ (Über die Malerei). In der japanischen Tradition gibt es diese Auffassung des Bildes als Fenster nicht. Diese unterschiedliche Haltung finden wir auch in den differierenden Merkmalen der „östlichen“ und „westlichen“ Architektur wieder. In der westlichen Architektur grenzen die Wände das Innen vom Außen ab. Die Fenster ermöglichen hier den Blick nach außen. In der japanischen Architektur sind die Wände ein integraler Bestandteil der Raumgestaltung. Das Außen und das Innen sind nicht getrennt, sondern in ständiger Verbindung, weil der Wohnraum durch die verschiebbaren Wände und Türen offenbleibt und somit durch das einfache Verschieben ständig die Möglichkeit besteht, den Blick nach außen zu schaffen (wie Hans Belting in seinem Aufsatz „Der Blick durch das Fenster“ festgestellt hat).¹⁵⁰

Wie beispielsweise bei dem Film „Rape“ (1969, Regie in Zusammenarbeit mit John Lennon) und der Performance „Cut Piece“ (1964) finden sich in Onos Werk sehr viele Arbeiten, die ohne das Publikum in einer aktiven Rolle nicht funktionieren würden. Viele dieser Werke finden ihre Vervollständigung durch den Konsum der Betrachtenden oder passieren erst durch diese, wenn sie sich ihres Konsums bewusstwerden (s.u. Jacques Lacans Spiegelstadium).

¹⁴⁹ Skrobanek 2013, S. 126.

¹⁵⁰ Skrobanek 2013, S. 126.

„Sky TV“ ist ein Beispiel für ein Werk, dessen Bedeutung nur durch den gegenwärtigen kognitiven Prozess in den Betrachtenden möglich ist.

Der Fokus in „Sky TV“ liegt auf dem Visuellen. Es sind weder Geräusche noch Musik zu hören.

6.2.2. Closed Circuit

Wie der Name schon sagt, handelt es sich bei „Closed Circuit“ um einen geschlossenen Kreislauf. In der Kunst um 1970 wird die Verwendung von „Closed Circuit“ als künstlerisches Mittel auch als künstlerische Bewegung (auf der ganzen Welt) gehandelt, was die breite Interessensgemeinschaft für Medieninstallationen zeigt, die in der Folge der „hohen Schule der künstlerischen Selbstaufhebung“ der 1960er und 1970er Jahre zustande kam.¹⁵¹

Es gibt mehrere verschiedene Definitionen von „Closed Circuit“, die Slavko Kacunko in seiner Habilitationsschrift gesammelt wiedergegeben hat. Zusammenfassend lautet seine eigene Definition:

Mit „Closed Circuit“ ist eine Live-Übertragung audiovisueller Signale beschrieben, wie sie erstmals mit den Medien Radio und Fernsehen ermöglicht wurde: Die direkte – „Closed Circuit“ – Verbindung zwischen einem Aufnahme- und einem Wiedergabegerät (Mikrofon/Lautsprecher oder Videokamera/Monitor) entsteht durch die auditive oder visuelle Rückkoppelung, die ihrerseits die Grundlage für die Verstärkung des Signals bildet. Auf diese Weise werden Live-Übertragung und - Manipulation von audiovisuellen Signalen selbst zwischen verschiedenen Orten und Zeiten ermöglicht.¹⁵²

6.2.3. Ist es möglich, „Sky TV“ in eine Medienkategorie einzuordnen?

Wenn wir uns Yoko Onos Kunst im Gesamten ansehen, fällt auf, dass der Fokus bei ihren Werken mehr auf deren Bedeutung als auf deren Gestalt liegt. Form und Gestalt sind häufig wandelbar und oft kommt der Gedanke hinter dem Werk auch ohne Form aus. Wenn vorhanden, ist das visuell Wahrnehmbare wichtig, aber nicht immer. Ihre Werke lassen sich nicht eindeutig kategorisieren. Sie balanciert zwischen den unterschiedlichen Kunstrichtungen, vermischt sie und erfindet sie neu.¹⁵³

Die Vielseitigkeit in ihrem Werk spiegelt sich in ihrer bunten Biografie. Yoko Ono wurde 1952 als erste Frau an der Gakushūin-Universität zugelassen und studierte dort für zwei Semester Philosophie. Unter anderem kam sie mit dem Marxismus und dem Existentialismus in Berührung. Danach studierte sie in New York am Sarah Lawrence College mit den

¹⁵¹ Kacunko 2004, S. 91.

¹⁵² Kacunko 2004, S. 95.

¹⁵³ Skrobanek 2013, S. 123.

Schwerpunkten zeitgenössische Dichtung und Komposition. Das umfang- und facettenreiche Wissen, das sie in ihren Studien erwarb, floss in ihre Arbeit als Künstlerin ein. Sie war eine der Ersten unter ihren Kolleg/innen, die mit „Lighting Piece“ von 1955 begann, „Event Scores“ zu realisieren.¹⁵⁴

„Event Scores“ sind kurze Anweisungen des Künstlers/der Künstlerin, welche die Betrachtenden dazu auffordern, das Kunstwerk mental und/oder physisch auszuführen¹⁵⁵. Yoko Ono arbeitet sehr oft medienübergreifend, und bei jedem Werk wirken Aspekte von zwei oder gar drei Kunstformen oder Medien mit. Ziele hierbei sind Wahrnehmungsgewohnheiten der Betrachtenden aufzubrechen und die Kunstkonsumierenden für neue Sinneseindrücke zu sensibilisieren.¹⁵⁶

„Sky TV“ zeigt Yoko Onos konzeptuellen Zugang zum Medium Video. Bei diesem wird die Idee zum Thema des Werkes. Es entstand kurz nachdem Sonys Portapak auf den Markt gekommen war und noch bevor es Videoband gab. In dieser Zeit wurden alle Programme im Fernsehen von wenigen kommerziellen Fernsehfirmen kontrolliert. Es gab noch keine allgegenwärtige Überwachung durch Kameras und eineameratechnologie – wie wir sie heute kennen – lag noch in der Zukunft.

Nach der Kategorisierung Slavko Kacunkos hinsichtlich ihrer Raumbezogenheit würde die Medieninstallation „Duchampiana: Nude Descending a Staircase“ von Kubota als „Skulptur“ oder „Architektur“ bezeichnet werden, weil sie physisch nicht betretbar ist. „Sky TV“ hingegen würde demnach in die Kategorie „Environment“ fallen. Den zweiten Aspekt einer derartigen Kategorisierung macht die Zeitbezogenheit aus. Während eine „Environment“-Medieninstallation auch deshalb so genannt werden kann, weil sie eine Live-Installation darstellt, werden nur Medieninstallationen als „Skulptur“ oder „Architektur“ bezeichnet, wenn ausschließlich vorher aufgenommenes, audiovisuelles Material benutzt wird.¹⁵⁷

6.2.4. Handlungsanweisungen in Bezug auf „Sky TV“

Der signifikanteste Aspekt der Videoskulptur ist für diese Arbeit ihre Auswirkung auf das rezipierende Subjekt.

Mit ihrem 1964 erschienenen Buch „Grapefruit“ wurde Ono selbst als Verlegerin tätig. Es ist eine Sammlung aus Handlungsanweisungen und Zeichnungen aus den Jahren 1955 bis 1964.

¹⁵⁴ Pfeiffer 2013, S. 189.

¹⁵⁵ La Bash 2008, S. 13.

¹⁵⁶ Skrobánek 2013, S. 123-126.

¹⁵⁷ Kacunko 2004, S. 94-96.

Viele ihrer „Event Scores“ wurden nur mündlich weitergegeben. Für eine Einzelausstellung 1961 in Maciunas' AG Gallery hatte sie ein paar dieser Konzepte auf Karten geschrieben und gesammelt. Ursprünglich hatte Maciunas ihr zugesagt, ihre Ideen mit anderen Künstler/innen in einer Fluxus-Edition publizieren zu können. Diese Editions-Idee konnte er aber Anfang der 1960er Jahre nicht umsetzen und somit beschloss sie ein eigenes Buch zu verlegen, um ihre Werke einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Ihre Handlungsanweisungen sehen in ihrer Form dem japanischen Haiku ähnlich, die ein drei- bis vierzeiliges Gedicht darstellen und eine Naturszene beschreiben. In vergleichbarer Form sind auch die Handlungsanweisungen aufgebaut, die seit den frühen 1960er Jahren ein fixer Bestandteil ihrer Arbeit sind. Auch ihre publizierten Werke wie „Grapefruit“ verbinden mehrere Gattungen und können keiner bestimmten zugerechnet werden. Diese Tatsache ist in Bezug auf „Sky TV“ ebenfalls von Bedeutung, nicht zuletzt, weil Aspekte miteinfließen, die nicht auf den ersten Blick sichtbar sind. Die Betrachtenden sehen sich nicht direkt mit dem Himmel bzw. der Natur konfrontiert, sondern mit der Hilfe des Fernsehapparates wird der Himmel zitiert. Er wird dargestellt und über das Medium Fernsehen zu den Betrachtenden gebracht, ähnlich wie ein Haiku die Natur beschreibt. „Sky TV“ ist ein Hybrid aus Konzept, Video und Skulptur. In Anbetracht der Handlungsanweisungen liegt es nahe, in „Sky TV“ auch einen Appell zu sehen, der sich an die Betrachtenden wendet. Einerseits steht das Werk für sich als nicht betretbares Videoenvironment, das sein Erscheinungsbild verändern kann, andererseits funktioniert sie im Austausch mit dem konsumierenden Subjekt. Eine ethische Aufforderung zur Besinnung auf sich selbst ist dabei nicht ausgeschlossen.

Onos Kunst ist bekannt dafür, eventorientiert und transdisziplinär (s.o.) zu sein. Die Künstlerin verwendete schon sehr früh den Terminus „Concept Art“, um ihre eigenen Werke zu beschreiben. Einer Pressekonferenz in New York 1971 ist zu entnehmen, dass sie ihre Events klar von den „Happenings“ von Allan Kaprow unterschied, indem sie keine Zusammenkünfte darin sah, sondern ein „dealing with oneself“. Ihre Events basierten nie auf einem Skript, wie die Happenings, sondern geschahen spontan, was den Fokus auf den Moment in ihren Werken verstärkt.¹⁵⁸

6.2.5. Identifikation in „Sky TV“

Die Gegenwart des Fernsehschärs macht die Betrachtenden in der jeweiligen Situation von „Sky TV“ zu Konsumierenden, die sich mit etwas identifizieren wollen. Bei „Sky TV“ handelt es

¹⁵⁸ Kacunko 2004, S. 214.

sich dabei um eine Identifikation, die zeitlos ist. Die Identifikation mit sich selbst ist zu jedem Zeitpunkt und in jedem Zustand möglich. Das Video und seine Realitätsnähe bieten eine ähnliche Plattform an Möglichkeiten sich zu identifizieren wie der Film, es lässt aber das Gefilmte noch unmittelbarer erscheinen. Heutzutage wird diese „Videoqualität“ und der „Handkameraeffekt“ auch oft bewusst in Filmen eingesetzt, um dem Publikum das Gefühl zu geben, noch näher am Geschehen dran zu sein.

Das „Fernsehen“ steht für die Auswüchse der materiellen Kultur, die sich seit der Industrialisierung in allen „zivilisierten“ Kulturen von den Ärmsten bis zu den Reichsten in Eilgeschwindigkeit verbreiten konnte. Es ist ein Medium, das heutzutage fast alle Menschen erreichen kann. Der Fernseher in „Sky TV“ spricht somit alle an und lässt jede und jeden sich auf sich selbst beziehen.

Wirklichkeit und Subjektivität des Individuums verändern sich durch die von Medien dominierte Gesellschaft, in der wir leben. Das Fernsehen beispielsweise hat einen klaren Einfluss auf die Menschen und wandelt die Art wie die einzelnen Persönlichkeiten zu sich und ihrer Umwelt stehen. Technische Möglichkeiten, Vernetzung durch soziale Medien und Berieselung in einer konsumorientierten Welt haben das Leben der Individuen jedoch keineswegs einfacher gemacht, denn „die Welt“ wird oft „als brüchiger, hektischer, schwieriger, undurchschaubarer und anspruchsvoller“¹⁵⁹ als früher wahrgenommen. Die Menschen in dieser Industriegesellschaft müssen sich „ihren Lebenssinn im Alltag erarbeiten“¹⁶⁰. Dies führt wiederum dazu, dass die Zuschauer/innen die im Fernsehen dargestellten Lebensziele zur „Eigen- und Fremdorientierung“¹⁶¹ heranziehen.

Ein anderer Aspekt der Subjektivitätsveränderung beim Fernsehen stellt die Verschiebung vom Produktions- zum Konsumationsmarkt hin dar. Einerseits richtet sich der Markt nach dem Publikum, andererseits hat das massenorientierte Fernsehprogramm Einfluss auf das einzelne Individuum. Somit ist das Publikum zwar nicht ausschließlich passiv, jedoch nur in der Masse aktiv, was wiederum die Wahrnehmung von der Eigenverantwortlichkeit der einzelnen Persönlichkeiten auf den ersten Blick in den Hintergrund stellt.

Die Vermittlung von Innenwelt und Außenwelt eines menschlichen Subjekts geschieht über Symbole. Heutzutage findet die Übermittlung von Symbolen meist über technisch gesteuerte Medien statt. Subjektivität und Wirklichkeit der Individuen ist stark von dieser symbolischen

¹⁵⁹ Bachmaier 1996, S.12.

¹⁶⁰ Bachmaier 1996, S.13.

¹⁶¹ Reichertz/ Unterberg 1998, S. 9.

Vermittlung abhängig.¹⁶² Auch die Grenzen zwischen Nähe und Distanz¹⁶³ sowie zwischen Aktivität und Passivität werden verschoben und die Frage kommt auf, wie sich der freie Wille und das Entscheidungsvermögen des Individuums klar von den Einflüssen abgrenzen kann. Buddemaier schreibt von einer „spezifischen Mensch-Medien-Beziehung“, welche sich „in der Industriegesellschaft“¹⁶⁴ entwickelt hat.

In „Sky TV“ wird über ein Massenmedium das Individuum an seine eigene Subjektivität erinnert.

6.2.6. Mensch und Natur in „Sky TV“

Die Natur – ein natürliches ökologisches Umfeld – ist in der östlichen Kultur und in den dort von ihr inspirierten künstlerischen Werken ein großes Thema. Die Handwerkstradition der Keramik blickt in Japan auf eine Jahrhunderte alte Tradition zurück, die mit der Kunst der Teezeremonie in enger Verbindung steht. Keramik und Haikus, die als poetische Werke die Natur beschreiben sind zwei naturnahe Künste, die in der japanischen Kultur verankert sind. Sowohl bei der Teezeremonie als auch bei einem Haiku besteht ein enger Bezug zum Zen-Buddhismus. Das einfache Sein ist die hohe Kunst hinter diesen Ausdrucksformen.

Um einen Blick auf die Verbindung zwischen technologischen Errungenschaften des Menschen und der Natur zu werfen, möchte ich die Sicht eines bedeutenden Videokünstlers wiedergeben. Der aus Korea stammende Künstler Nam June Paik war von 1977 bis zu seinem Tod 2006 mit Shigeo Kubota verheiratet.¹⁶⁵

Er sah Technologie nicht als etwas, das der Natur widersprüchlich entgegensteht. Sein Zugang zur Technologie war positiv und er wollte die Menschen durch neue Möglichkeiten zu neuen Ideen anregen. Im Zen-Buddhismus gibt es den Glauben, dass sich Natur und Technologie durch ihre inwendigen Eigenschaften nicht stark voneinander unterscheiden. Seine Haltung könnte von diesem Glauben beeinflusst gewesen sein.¹⁶⁶

Der Mensch ist laut der japanischen Kultur in die Natur eingebunden und kann nicht als unabhängig von ihr gesehen werden. Alles ist potenziell „göttlich“ und so vermischen sich die Materien. Die Übergänge sind fließend.¹⁶⁷

¹⁶² Bachmaier 1996, S. 18.

¹⁶³ Bachmaier 1996, S. 14.

¹⁶⁴ Bachmaier 1996, S. 22.

¹⁶⁵ Rennert 2010, S. 227.

¹⁶⁶ Rennert 2010, S. 28.

¹⁶⁷ Cuntz-Leng 2004

Von dieser Sichtweise ausgehend kann der Himmel in „Sky TV“ nicht nur als isoliertes Kunstwerk für sich selbst stehen, sondern ist Teil der Betrachtenden von „Sky TV“.

Im „Vortrag über Etwas“ spricht sich John Cage gegen die Meinung aus, dass Kunst von innen kommen sollte und nur dann tief sei, wenn sie es tut. Er schreibt, dass wenn die Kunst von innen komme, was sie lange getan hätte, dann würde sie denjenigen, der sie schuf, über die Betrachtenden erheben. Der Künstler wäre dabei ein über sein Werk stolzer Fabrikant. Da sich aber alles verändere, gehe die Kunst nun nach innen und es sei nun höchst wichtig kein Ding zu erzeugen, sondern im Gegenteil: nichts.¹⁶⁸

Das scheint auch auf Yoko Onos Werk „Sky TV“ zu passen. Es wird kein Ding geschaffen – „Sky TV“ lebt von dem schon Vorhandenen und es spricht das Innere der Betrachtenden an. Auch der Himmel als Symbol des Zen-Buddhismus kommt in Cages Rezeptionen öfters vor. Er interpretiert in dem Vortrag beispielsweise einen Satz aus Meister Eckharts „Gott machte die Armen um der Reichen willen“: „Erde (das ist jedes Etwas) entgeht nicht dem Himmel (das ist nichts): ob sie aufwärts flieht oder abwärts flieht, der Himmel dringt dennoch in sie ein, füllt sie mit Kraft, macht sie fruchtbar, sei es zu ihrem Wohl oder zu ihrem Weh“.¹⁶⁹ Wenn der Himmel in „Sky TV“ für das Nichts in diesem Sinne steht, ist er auch ein Symbol für Immaterialität und trägt die Zen-Philosophie in sich – dies weist wiederum auf den Zen-Buddhistischen Gedanken der Verwobenheit aller Dinge untereinander hin.

¹⁶⁸ Cage 1996, S. 38.

¹⁶⁹ Cage 1996, S. 62.

7. Die Aktivität des Kunstobjekts

Wenn ich davon ausgehe, dass ein Kunstwerk aktiv innerhalb der gesellschaftlichen Konventionen agiert und inhaltliche Repräsentationen in sich trägt, müssen diese genauer betrachtet werden, um herauszufinden, inwieweit ein Werk identitätshinterfragend/-bildend sein kann und welche Elemente der Werke bewusst oder unterbewusst von den Künstlerinnen dafür eingesetzt worden sind.

7.1. Identifikationsmedium Fernsehen

Fernsehen ist eines der Phänomene in einer Konsumgesellschaft, die im alltäglichen Leben kaum zu umgehen und ständig präsent zu sein scheint. Das Angebot richtet sich nach der Nachfrage und somit steht das Fernsehen in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Kapitalismus. In „Der Konsum der Romantik“ beschäftigt sich die Soziologin Eva Illouz mit dem Verhältnis zwischen romantischer Liebe und dem Kapitalismus. In der Lektüre des Kapitels „Als die Liebe auf den Markt traf“ wird der große Einfluss deutlich, den kapitalistische Massenmedien auf die Identitätsbildung menschlicher Persönlichkeiten haben können. Liebesbeziehungen sind demnach kaum privat oder authentisch. Da ein ständiger Einfluss durch Massenmedien auf Individuen und deren Beziehungen besteht, stellt sich die Frage, was Authentizität in diesem Zusammenhang bedeutet und ob sie überhaupt noch notwendig oder erwünscht ist. Tatsache ist, dass die Medien einen ständigen Einfluss auf die Medienkonsumierenden haben. Die Bilder, die dabei kreiert werden (Frauenbilder, Männerbilder, Familienbilder und Gesellschaftsbilder) sind Konzepte, die dafür geeignet sind, als Identifikationsmodelle herangezogen zu werden. Wie Eva Illouz feststellt, wurde die Auffassung von Romantik und Liebesbeziehungen durch die wirtschaftliche Lage und den daraus herrührenden Möglichkeiten von Luxus und Konsum erfasst. Die Autorin spricht von einer „Romantisierung der Waren und Verdinglichung der romantischen Liebe“¹⁷⁰.¹⁷¹

Ein ähnliches Schicksal ereilte das Frauenbild. Durch das attraktive Werbepotential bestimmter Frauenbilder wurden diese zum Konsumgut, welches als eines der Identifikationsmodelle bestand.

Von der Werbung bis zum Familienfilm arbeitet das Fernsehen bewusst mit seinen Identifikationsmöglichkeiten, um hohe Einschaltquoten zu erzielen. Das Fernsehen hat seit seinem Entstehen die Haushalte im Sturm erobert, obwohl die meisten Menschen „eine Art

¹⁷⁰ Illouz 2017⁶, S. 53.

¹⁷¹ Illouz 2017⁶, S. 52-53.

Hassliebe“¹⁷² mit dem Gerät verbindet. Der Grund für die Tendenz sich zu technischen Unterhaltungsmöglichkeiten hingezogen zu fühlen, könnte laut dem Medienwissenschaftler Heinz Buddemeier in „einer tiefgreifenden Krise unserer gesamten Kultur“¹⁷³ zu finden sein. Diese zeichnete sich laut Buddemeier schon Ende des 18. Jahrhunderts ab, als die Gesellschaft immer mehr die „hohe Kunst“ gegen die „niedere Kunst“¹⁷⁴ eintauschte. Zum Beispiel wurden Theatermaler und die Zuständigen für Spezialeffekte der Theater irgendwann wichtiger als die Autoren der Stücke. Der Trivialroman neben dem Roman, die Operette neben der Oper oder das Fernsehen neben dem Film sind weitere Beispiele für dieses Eintauschen der „höheren Künste“ in der Unterhaltungsindustrie. Als die Gegebenheiten dann da waren, wurde die technisch produzierte und übermittelte Unterhaltung für die breite Masse attraktiver als die traditionellen Kulturgüter, für die ein eigenes Zutun, wie etwa ein Vorstellungsvermögen oder Nachdenken, nötig wären. Durch die immer größeren Möglichkeiten und Angebote wurde auch die Nachfrage immer größer und die Phantasie kleiner, sich selbst etwas vorzustellen. Das Vorstellungsvermögen wird aber auch eingeschränkt durch die Umstände der Konsument/innen, wenn sie beispielsweise nach einem langen Arbeitstag mit Sinnesüberflutung keine Kraft mehr haben, aktiv den Abend zu gestalten. Deshalb kam der breiten Masse das Fernsehen wie gerufen. Auch wenn die Fernsehenden damit nicht unbedingt das tun, was sie wollen.¹⁷⁵

7.1.1. Die menschliche Tendenz sich identifizieren zu wollen

In Sigmund Freuds „Massenpsychologie und Ich-Analyse“ heißt es, dass die Identifizierung in der Psychoanalyse als die früheste Äußerung einer Gefühlsbindung an eine andere Person bekannt ist.¹⁷⁶ Wenn wir die persönlichkeitsbildende Komponente dieser Aussage betrachten, dann lässt sich annehmen, dass Menschen generell ein Bedürfnis haben sich zu identifizieren.¹⁷⁷

Weiter heißt es im Kapitel „Die Identifizierung“ von Freud, dass die Identifizierung mit dem Vorbild-Objekt auf einer starken Sympathie oder Liebe beruht und es nach Verlust dieses Vorbildes zur Verwandlung des Subjekts in das Objekt kommen kann. Ein Beispiel, das Freud anführt, war zu jener Zeit in einer Zeitschrift veröffentlicht worden. Es handelte sich dabei um ein Kind, das sich in der Trauer um ein Kätzchen selbst wie ein Kätzchen benahm.¹⁷⁸ Den

¹⁷² Buddemeier 1987, S. 8.

¹⁷³ Buddemeier 1987, S. 11.

¹⁷⁴ Buddemeier 1987, S. 11.

¹⁷⁵ Buddemeier 1987, S. 8-15.

¹⁷⁶ Freud 1993, S. 66.

¹⁷⁷ Perée 1986, S. 4.

¹⁷⁸ Freud 1993, S. 70-71.

Gedanken, dass Menschen zu einer Umwandlung zum Objekt tendieren – sich das geliebte Objekt verinnerlichen zu wollen – halte ich für diese Arbeit für durchaus interessant.

7.1.2. Sichtbarmachen von Unsichtbarem anhand kognitiver Vorgänge der Betrachtenden – Das Potenzial der Identifikation

Mitte des 20. Jahrhunderts, als die Relevanz der Rezipierenden in den Künsten mehr und mehr ausgelotet wurde, kam auch das Fernsehen auf. Die Rolle der Konsumierenden muss in allen Disziplinen hinterfragt werden und hat jeweils eine eigene wissenschaftliche Geschichte. In den Medienwissenschaften wird diese Rolle mit Hilfe der Rezeptionsstudien erforscht. Anhand dieser erkundet Maier in dem Kapitel „Fernsehaneignung als Fantasietätigkeit und Identifikation. Der Gedanke der Eigenbeteiligung“ die Wirkung der Fernsehenden auf das Programm. Um diesen Einfluss zu veranschaulichen, zieht sie Texte heran, welche die Rezipierenden als Agierende identifizieren, die das Angebot schaffen. Sie weist auf die Forschung Brigitte Hipfls und Frigga Haugs hin, welche die Erinnerungsarbeit für die Medienwissenschaft genutzt haben und innerhalb dieser die Verantwortung der Fernsehenden erforschten. Einerseits ist für diese Arbeit wichtig, dass sie eine Forschung befürworten, bei der psychoanalytische Prozesse miteinbezogen werden und andererseits, dass sie die Rezipierenden als Agierende sehen, die „kreativ und selbsttätig gesellschaftliche Machtverhältnisse reproduzieren“¹⁷⁹. In der Erinnerungsarbeit werden „Erinnerungen nicht als authentische zurückliegende Erfahrungen verstanden, vielmehr sind sie an der Subjektkonstitution beteiligt, wobei ‚öffentliche‘ Diskurse und ‚private‘ Erzählungen miteinander ausgehandelt werden“.¹⁸⁰ Somit kann anhand dessen, was jemand erzählt, erforscht werden, welche gesellschaftlichen Erfahrungen diese Person verinnerlicht hat. Maier erwähnt aber auch ein Zitat von Brigitte Hipfl aus „Medienpädagogik der Anderen. Ein Plädoyer für Cyborgs“ von 1999, welches besagt, dass die Eigenbeteiligung der Konsumierenden an der Reproduktion dieser Machtverhältnisse unterbewusst stattfinden kann und dass in Frage gestellt werden muss, ob wir – als von der Gesellschaft beeinflusste Subjekte – „Ausgangspunkte unseres Handelns sind“.¹⁸¹

¹⁷⁹ Maier 2007, S. 196.

¹⁸⁰ Maier 2007, S. 197.

¹⁸¹ Maier 2007, S. 197.

Weitere Texte, die Maier für ihre Rezeptionsanalyse verwendet und die für die Betrachtung der hier besprochenen Werke bedeutend sind, sind Sigmund Freuds „Massenpsychologie und Ich-Analyse“ und „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“ von Jacques Lacan.¹⁸²

Die psychoanalytische Herangehensweise ist für die Erforschung der Werke deshalb bedeutend, da es beim Identifikationsbegriff nicht um die bloße Übernahme einer Perspektive geht, sondern er als ein Vorgang zu verstehen ist, in Folge dessen sich das Subjekt positioniert/konstituiert/bildet.¹⁸³

Wie weiter oben erwähnt, ist die Identifikation in der Psychoanalyse eine erste grundlegende Gefühlsbindung an ein Objekt¹⁸⁴ und in weiterer Folge nicht nur an ein Objekt gebunden, sondern kann auch bei der Wiedererkennung von nur einer einzigen Eigenschaft der Objektperson passieren. Diese Eigenschaft oder dieses Element ist etwas, was das Subjekt von sich selbst wiedererkennt. In Jacques Lacans Theorie passiert durch die Identifikation eine Verwandlung des Subjekts. Das Ich bildet sich vom „Bild des Ähnlichen ausgehend“¹⁸⁵. Identifizierung ist laut Lacan somit das Ausschlaggebende, worüber die Identität erst entsteht, und somit ist die Identität ein Konstrukt und nicht jeder Persönlichkeit von vornherein eigen. Das vom Subjekt abgegrenzte Objekt spielt hier eine wichtige Rolle, denn nur das Andere macht die Selbsterkenntnis des Ichs möglich. Bilder sind für die Wahrnehmung des eigenen Ichs nach Lacan grundlegend, denn nur durch diese können „Körper und Subjektivität überhaupt eine Form“ annehmen.¹⁸⁶

Das Subjekt versucht sich stets dem narzisstischen Ideal des Ideal-Ichs anzugleichen, und dieses Ideal-Ich ist ein vom Subjekt erwünschtes Selbstbild, das die eigenen Erwartungen erfüllt. Jedoch ist dieses wiederum kulturell beeinflusst, weil es mit der Identifikation von Idealbildern einhergeht, die kulturell erzeugt wurden. Laut Freud kommt es zu einem Erfolgserlebnis, wenn in dem Anderen das Eigene wiederentdeckt wird, was wiederum auf einer libidinösen Motivation beruht. Die kulturell kreierten Idealbilder sind dabei nicht erreichbar und somit ist das Gefühl von „Triumph“ (nach Freud) auch sehr groß, wenn sich das Ich mit dem Ideal-Ich identifizieren kann.¹⁸⁷

¹⁸² Maier 2007, S. 198-S.201.

¹⁸³ Maier 2007, S. 199.

¹⁸⁴ Freud 1993, S. 66.

¹⁸⁵ Maier 2007, S. 199.

¹⁸⁶ Maier 2007, S. 200.

¹⁸⁷ Maier 2007, S. 200.

7.2. Das Potenzial des Zwischenraumes

Schon bei einer oberflächlichen Betrachtung der zwei Werke von Kubota und Ono ist festzustellen, dass es notwendig ist, längere Zeit vor den Werken zu verweilen bzw. über diese nachzudenken, um eventuelle Informationen, welche diese vermitteln sollen, zu erkennen oder zu erleben. Viele wichtige Elemente der Werke befinden sich in einem „Zwischen“, die ich hier mit „Zwischenräumen“ bezeichnen möchte. Die Künstlerinnen mit einem interkulturellen Hintergrund haben hier intermedial gearbeitet. Die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt ist eines der tragenden Bedeutungselemente und auch die private Erfahrung im öffentlichen Raum ist notwendig, um die Werke in ihrer Vollständigkeit zu begreifen.

Um dieses Kapitel „Das Potenzial des Zwischenraumes“ einzuleiten, möchte ich einen Einblick in die Bedeutung des Raumes für die Sozialforschung geben. Ich sehe in den Zwischenräumen der Werke ein Potenzial, das für die Wirkung dieser verwendet wurde.

Das letzte Jahrhundert wurde unter anderem von Foucault als „Zeitalter des Raumes“ beschrieben. Der Spatial Turn zwischen 1990 und 2000 steht für die allgemeine, alle Disziplinen durchziehende Erkenntnis, dass es sich bei Räumen um soziale Produkte handelt.¹⁸⁸

Orte sind insofern mit Räumen unauflöslich verwoben als sie durch Räume hervorgebracht werden (erst mit der Platzierung entsteht das Bewusstsein für den Ort) sowie auch sie im Sinne der Stelle Voraussetzung für Raumkonstitution sind. Im Unterschied zu Räumen sind Orte immer markierbar, benennbar und einzigartig. Zu unterscheiden ist daher die „Differenzlogik von Räumen“ und die „Eigenlogik von Orten“ (Rehberg 2006: 46). Blickt man sozialwissenschaftlich oder architektonisch auf eine Formation als Ort, oft mit der Einheit stiftenden Kraft eines Namens versehen, so rücken die lokalen Strategien und Strukturen (individuell und kollektiv) in den Blick: Überlieferungen, Erinnerungen, gemeinsame Erfahrungen (weshalb wir in der Stadtforschung von einer Eigenlogik der Städte, nicht von einer Differenzlogik sprechen, Berking/Löw 2008). Raum hingegen lenkt den Blick auf die Verknüpfung und Abhängigkeit von einander Verschiedenem mit seiner möglichen Ortsbindung. An einem Ort können über Verknüpfungen unterschiedliche Räume aufgespannt werden (z. B. zwischen Kindern und Erwachsenen); gleichwohl ist den Orten eigen (welche Räume sich auch immer mit ihnen verbinden), dass sie entweder als Eigenbereiche, soziologisch relevanter aber als kollektive Sinnbereiche, zeitlich überdauern.¹⁸⁹

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass es einen Unterschied zwischen Ort und Raum gibt, wobei beide miteinander verwoben sind. Der Raum ist es, welcher nicht nur territorial begreifbar und fassbar ist, sondern ein soziales Produkt ist, das in einer theoretischen Abhandlung auch als ein theoretisches Konstrukt isoliert darstellbar gemacht werden kann und

¹⁸⁸ Löw 2015

¹⁸⁹ Löw 2015

beispielsweise die Beziehung zwischen Subjekten und/oder Objekten zu einem neuen Raum der Möglichkeiten macht.

7.3. Das Ansteigen der Bedeutung des rezipierenden Subjekts in der Betrachtung eines skulpturalen Objekts innerhalb des Mediums Skulptur in New York um 1966/67

Im Buch „Between Object & Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe“ von Lars Blunck wird deutlich, wie eng Objekt und Event in den 1960ern zusammenhängen. „Objekt“, „Skulptur“, „Plastik“, „Installation“ und „Land Art“ waren damals viel diskutierte Begriffe und führten gerade im Bereich des Minimalismus zu großen Leistungen und Lösungsfindungen.¹⁹⁰

Robert Morris war einer der Künstler, der sich auch schriftlich mit dem Thema Skulptur auseinandersetzte, da, wie er selbst schreibt, entscheidende Auseinandersetzungen mit dem Thema bis dahin selten waren.¹⁹¹

In seinem Text „Anmerkungen über Skulptur“ räumt er ein, dass zu jener Zeit den Künsten (damit gemeint sind die Disziplinen Malerei, Skulptur etc.) eine allgemein zutreffende Sensibilität zugrunde lag, jedoch verleiht er seiner Meinung Ausdruck, dass die einzelnen Disziplinen doch Engagements für unterschiedliche Interessen erkennen ließen. Gerade die Besonderheiten der Skulptur – welche sich diese verschafft hatte – sollten in dem Text hervorgehoben werden. Tatsächlich war der Kunstbegriff zu diesem Zeitpunkt so flexibel, dass sich viele Medien und Disziplinen überschneiden oder ergänzten. In seinem Text unterstreicht er die Unterschiede zwischen Malerei und Skulptur. Er nennt die Aspekte Raum, Licht und Material „skulpturale Tatbestände“. Die Skulptur der 1960er Jahre war zudem davon geprägt nicht bildhaft zu sein. Er ist der Meinung, dass wenn die Malerei versuchte sich der Skulptur anzunähern, dies gleichzeitig mit einer Entmaterialisierung der Malerei einherginge. Weiter heißt es im Text, dass es darauf ankomme, zwischen der wesentlich taktilen Natur der Skulptur und den an der Malerei beteiligten optischen Sensibilitäten zu unterscheiden. Wenn wir dem Text von Robert Morris folgen, so zeichnet sich Skulptur einschlägig durch den Gebrauch von Material aus. Die „neue Skulptur“ bei Morris zeichnet sich unter anderem dadurch aus, dass man zugleich frei von der Form, wie auch an diese gebunden ist. Ein gutes Beispiel hierfür ist „Sky TV“, da für dieses Werk die Form nicht von Bedeutung ist. Sie variiert und somit wird das Material zur Idee. So ist „Sky TV“ 1966 und „Sky TV“ 2015 eine andere Erfahrung (visuell)

¹⁹⁰ Blunck 2003

¹⁹¹ Morris 1966-67, S. 92.

und doch die gleiche Erfahrung (kognitiv). Robert Morris kommentiert noch weitere wichtige Aspekte in Bezug auf die Skulptur der 1960er Jahre, in der es aus seiner Sicht eine Rolle spielt, wie das Objekt im Galerieraum eingesetzt wird, wie das Licht auf das Objekt einfällt und wie Farbe und Flächigkeit eingesetzt werden müssen, damit es sich um ein Objekt handeln kann. In Bezug auf die Videoskulpturen möchte ich einen Aspekt des Textes besonders hervorheben: Der Künstler betont die Rolle der Ausstellungsbesuchenden, die das Kunstwerk im Ausstellungsraum betrachten. Somit nimmt der Zuschauer/die Zuschauerin erstmals eine aktive Rolle ein und wird zum Bestandteil des Kunstwerks einer Skulptur, indem sich mit dem Größenverhältnis und dem Abstand des menschlichen Körpers zum Objekt auch eine weitere Dimension verändert – die des Öffentlichen und des Privaten. So verändert sich also das Objekt je nach Positionierung der Betrachtenden ihm gegenüber und somit auch der private oder öffentliche Aspekt des Objekts für die Betrachtenden, wobei Morris diese Veränderung dem Wirkungsbereich des Größenverhältnisses zuspricht.

7.3.1. Von der Betrachtung zur Teilhabe – Das rezipierende Subjekt in „Denkifuku“ [Elektrokleid(ung), 1956] von Tanaka Atsuko (Abb. 10)¹⁹²

Da Tanaka eine der ersten international anerkannten avantgardistischen Künstlerinnen aus Japan war, möchte ich sie hier als Vorgängerin von Ono und Kubota in die Arbeit einbringen und anhand ihres damals Aufsehen erregenden Werkes „Denkifuku“ die Elemente darstellen, welche die Ausstellungsbesucher/innen zu Teilhabenden des Werkes machten.

Das Werk „Denkifuku“ ist unter dem Namen „Electric Dress“ bekannt, wobei es wichtig ist zu erwähnen, dass es sich bei der wörtlichen Übersetzung nicht um ein Kleid für Frauen, sondern um ein Kleidungsstück handelt.

Eine der wenigen weiblichen Mitglieder der avantgardistischen Gruppierung von Künstler/innen „Gutai“ – Atsuko Tanaka – hat 1956 ein Ganzkörperkleid geschaffen, das aus „fast 200 bunten mit Kabeln verbundenen Glühlampen besteht, die in einer von Tanaka ausgeklügelten Reihenfolge blinken“¹⁹³. In Godziks Kapitel über Tanaka ist der Hinweis zu finden, dass Tanaka die Idee zu dem Werk beim Betrachten der Neonlichter von Ōsaka hatte.¹⁹⁴ Fortenberry schreibt über „Denkifuku“, dass es zum Tragen gedacht war, wie etwa bei der „Gutai Art on the Stage“ von 1957. Die tendenzielle Gefahr des Kleides spiegelt laut

¹⁹² Godzik 2006, S. 137.

¹⁹³ Godzik 2006, S. 139.

¹⁹⁴ Godzik 2006, S. 142.

Fortenberry die mögliche Auswirkung des Fortschrittes in der Technologie für den Menschen wider.¹⁹⁵

Interessant ist, dass Tanaka nach eigener Aussage keine feministischen Intentionen kommunizieren, sondern mit dem „Electric Dress“ eine außerordentliche Schönheit zeigen wollte, die nicht von menschlicher Hand gemacht werden konnte.¹⁹⁶

Der Kunsthistoriker Paul Schimmel schrieb über das „Electric Dress“, dass sich Tanaka in dem Werk wie für eine traditionelle japanische Hochzeitszeremonie bekleidet hatte und dass sie damit der feministischen Kunst der 1970er vorgriff. Laut Yoshimoto war seine Aussage subjektiv geprägt und er ignorierte dabei Tanakas „wahre Intention“, stellte sie aber in den Kontext feministischer Performancekunst.¹⁹⁷

Es könnte meiner Meinung nach möglich sein, dass feministische Interpretationen des Werkes auch durch die Übernahme des Titels „Electric Dress“ motiviert worden sind.

„Denkifuku“ war der Höhepunkt von Tanakas Objektkunst, in Folge derer sie wieder zur Malerei zurückkehrte.¹⁹⁸

Es entstand zu einem Zeitpunkt – Mitte der 1950er Jahre – an welchem viele Kunstschaffende sich mit dem Thema auseinandersetzten, wie die Malerei in den Raum geöffnet werden konnte. Mit dem „Aufbrechen der Malerei in den Raum“ meine ich hier die Verwandlung der Rolle der passiven Ausstellungsbesuchenden zu einer, die diese zu von potenziellen Partizipierenden macht. Der Text über die Steigerung der Rolle der Betrachtenden einer Skulptur von Morris war noch nicht geschrieben. Die schriftliche Auseinandersetzung mit dem Thema und auch die Umsetzung in Form von Performances (wie etwa Yves Kleins „Anthropometrien“) fanden in Zusammenhang mit dem Genre Malerei statt.

Am weitesten bekannt für das Aufbrechen der Malerei in den Raum sind die Beispiele aus Nordamerika, wie etwa Jackson Pollocks Action Paintings.

Allan Kaprows Text „The Legacy of Jackson Pollocks“ ist für dieses Thema von Interesse, da er Punkte benennt, welche die Ausstellungsbesuchenden vor einem Gemälde zu Teilhabenden werden lassen. Der Text wurde 1958 in ARTNews veröffentlicht. Die weitere Folge des

¹⁹⁵ Fortenberry 2016, S. 110.

¹⁹⁶ Yoshimoto 2005, S. 22.

¹⁹⁷ Yoshimoto 2005, S. 21.

¹⁹⁸ Godzik 2006, S. 139.

Nachdenkens über die Rolle der Ausstellungsbesuchenden für Kaprow waren „Happenings“, bei denen die Besucher/innen explizit zu Aktionen aufgefordert wurden.

Es gab neben Pollock auch andere Maler/innen, die heute zu dem Genre Action Painting gezählt werden, um nur eine Kunstströmung zu nennen, die sich mit der möglichen Bedeutung der Betrachter/innen für ein Kunstwerk beschäftigten. Ich möchte diesen Text als Beispiel heranziehen, das zeigen soll, wie über das Öffnen der Malerei in den Raum nachgedacht wurde.

Die Aspekte, welche Kaprow in seinem „The Legacy of Jackson Pollock“ erwähnt, sind folgende:

1. „The Act of Painting“: Es wurde der Moment wichtig, in dem ein Gemälde entstand und wie es entstand.
2. „The Material“: Die Farbe wurde zu einem ersetzbaren Material. Es war wichtiger, dass mit Hilfe des Materials ein Ritual ausgeführt wurde. Kaprow spricht eine Austauschbarkeit zwischen Werk, Künstler/in und Betrachter/in an.

Zwei weitere Punkte, die Kaprow anspricht sind „Form“ und „Scale“.

3. „Form“: Die Form ist innovativ und neu.
4. „Scale“: Die Größe der Gemälde von Pollock nimmt den Raum ein. Die „Scale“ lässt das Gemälde zum Environment werden, in dem die Ausstellungsbesuchenden zu aktiv Teilnehmenden werden können.¹⁹⁹

Das Werk „Denkifuku“ gehört zur Objektkunst, jedoch ist es möglich, Verbindungen zum Text von Kaprow zu ziehen. Der Verbindungspunkt ist die Rolle der Betrachtenden. Tanaka war vor und nach dem Schaffen ihrer Objekte Malerin. In „Denkifuku“ ist es das Licht, welches das Werk zu einem raumeinnehmenden Environment werden lässt. Ein Environment ist physisch begehbar und findet im Moment statt. Das Werk ist farbig und die Glühbirnen leuchten nach einer vorbestimmten Abfolge. Die Künstlerin bleibt somit die Kunstschaffende, die Malerin ihres Bildes. Jedoch ist das Material nicht selbst hergestellt und es kommt die Frage auf, ob in der Regelung der Abfolge die eigene Handschrift der Künstlerin zu erkennen möglich ist. Da es aber nicht explizit um die Abfolge geht, wird die Künstlerin austauschbar. Die Produktion und die Teilhabe des Publikums an dieser als Zeug/innen eines Rituals, treten bei dem Objekt in den Hintergrund, bzw. spielen für das Werk keine Rolle. „Denkifuku“ wurde davor hergestellt und passiert aber dann in dem Moment, wenn die Betrachtenden ins Spiel kommen.

¹⁹⁹ Kaprow 1958

Die Form ist absolut neu und innovativ. Das Licht berührt den ganzen Raum. Die Ausstellungsbesucher/innen werden davon berührt und befinden sich somit mitten im Geschehen – im Austausch mit dem Werk. Bei Tanaka nimmt die „Austauschbarkeit“ von Werk, Betrachtenden und Künstlerin eine ganz neue Dimension an, da sie v.a. beim Tragen des Werkes tatsächlich austauschbar werden.

In Anbetracht von „The Legacy of Jackson Pollock“, dessen Einfluss auf die Gruppe „Gutai“ in deren Manifest explizit festgehalten wurde²⁰⁰, passierte die gleiche Art des Aufbrechens von Malerei in den Raum in Japan mit Tanaka als Künstlerin, wie in den USA mit Pollock als Künstler. Ihr „Electric Dress“ ist ein Objekt.

Es ist möglich, das Aufbrechen der Malerei in den Raum anhand dieses intermedialen Objektes darzustellen. Damit möchte ich andeuten, dass die Beschreibung und die Analyse der Form und der Gestalt in den Hintergrund tritt und es nicht mehr nur darum geht, ob die Malerei oder die Skulptur in den Raum aufgebrochen wird – sondern dass wie oben erwähnt die Rolle der Betrachtenden im Mittelpunkt der Analyse steht. Das betrachtende, passive Subjekt des/der Ausstellungsbesuchenden wurde zum teilhabenden, aktiven Subjekt.

7.4. Intermedia Trends – Gutai und Fluxus

Sowohl im Schaffen der Künstler/innengruppe Gutai (1955 gegründet) als auch in dem der Fluxus-Künstler/innen (1962 gegründet) ist eine Offenheit im Umgang mit unterschiedlichen Medien – ein intermediales Arbeiten – in vielen Werken festzustellen.

Das intermediale Arbeiten passt zur Ideologie der Freiheit im Kunstschaffen, welche für die Gutai Gruppe wichtig war. Die Gutai Künstler/innen wollten mit der Kunst einen befreiten und freien Ort schaffen, was untypisch war für die künstlerische Norm zu dieser Zeit. In der Malerei war die Gruppe für eine Abwendung von den formellen Regeln der damals gegenwärtigen abstrakten Kunst. Sie befürworteten eine expressionistische und aktionistische Malweise. Zudem war auch die japanische Zen-Kalligrafie ein Vorbild für die neue abstrakte Malerei. Neues zu erforschen war für die Gruppe eine treibende Motivation. Die Kunst blieb nicht in einem abgeschlossenen künstlerischen Raum, sondern ging über in den öffentlichen Bereich, zu den Menschen und der Natur. Menschen waren dazu eingeladen mitzumachen und somit war Partizipation ein großes Thema im Schaffen der Gruppe (s.o.).²⁰¹

²⁰⁰ Godzik 2006, S. 139.

²⁰¹ Shimizu 1994, S. 2-9.

Das Wort „flux“, welches im Sinne der Philosophie Heraklits „alles fließt und nichts steht still“ bedeutet, weist auf den hybriden Charakter der oft intermedial entstandenen Fluxus-Werke hin. Fluxus war mit Künstler/innen aus Asien, Nordamerika und Teilen Europas international ein Thema für die Kunstschaffenden der Zeit. Oft wurde Fluxus in Verbindung mit Dada, dem Futurismus und dem Surrealismus analysiert, weil Fluxus wie diese ikonoklastisch sein wollte. Nach Ken Friedman unterscheidet sich Fluxus jedoch durch folgende Elemente wesentlich von diesen: die Internationalität, den hohen Anteil an kunstschaffenden Frauen und die Tatsache, dass es sich nicht wie beispielsweise bei Surrealismus um eine künstlerische Bewegung handelte. Außerdem waren die Fluxus-Künstler/innen nicht so anarchistisch orientiert wie die Dada-Künstler/innen.²⁰²

Fluxus ist schwer einzuordnen und zeichnet sich gerade dadurch aus, was wie bei der Gruppe Gutai als Teil des von Konventionen freien Denkens und Schaffens beider Gruppen gesehen werden kann. Dieses wiederum äußert sich unter anderem durch das intermediale Arbeiten.

„Intermedia trends“ sind in der Mitte des 20. Jahrhunderts an unterschiedlichen Orten festzustellen. Dick Higgins erwähnte den Begriff Intermedia erstmals im Jahre 1965, um Kunstmedien zu beschreiben, die sich durch das Überschreiten von Grenzen von separaten Medien in hybride Formen transformierten.²⁰³

Unter „Intermedia trends“ kann ein genreübergreifendes Schaffen in der Kunst verstanden werden. Jürgen Schilling schreibt über Intermedia-Künstler/innen:

Der Intermedia-Künstler unterscheidet sich von einem Künstler im hergebrachten Sinne dadurch, dass ihm nicht die eine oder andere Form des Schaffens genügt, sondern er danach trachtet, sich jedes ihm zugängliche Medium zu erobern. (...) Die Ausdrucksmittel der Intermedia-Künstler sind vielseitig verwendbar, die Partitur eines Konzerts beinhaltet graphische Äußerungen ebenso wie die Anweisungen für Bewegung, Bewältigung von Raum und Zeit.²⁰⁴

Intermedia Trends sollte nicht mit Mixed Media verwechselt werden, „deren Einzelelemente in der Praxis differenziert werden können“²⁰⁵. In der Intermedia-Kunst hingegen vermischen sich die einzelnen Elemente.²⁰⁶

²⁰² Friedman 2013

²⁰³ Friedman 2013

²⁰⁴ Schilling 1978, S. 82.

²⁰⁵ Schilling 1978, S. 83.

²⁰⁶ Schilling 1978, S. 83.

7.5. Das „Öffentliche“ und das „Private“ in den zwei Videoarbeiten

In „Sky TV“ treffen „Privat“ und „Öffentlich“ aufeinander. Die Überwachungskamera macht das Private öffentlich und zugleich geht es um Verinnerlichung. Das Größenverhältnis sowie auch wie das Objekt im Raum steht spielen hier keine Rolle, und dennoch spricht es genau diese neue Errungenschaft des Objekts der 1960er Jahre an: Das Objekt erwacht zum Leben, indem es sich durch die Betrachtenden verändern kann und soll. Während der Fokus bei Robert Morris' Skulpturen auf dem Objekt liegt, liegt in „Sky TV“ der Fokus auf der Verinnerlichung des Gesehenen in den Betrachtenden. Angesichts dessen steht die Videoskulptur „Duchampiana: Nude Descending a Staircase“ den Ideen um die „neue Skulptur“ von Robert Morris näher als „Sky TV“. Morris spricht Subjekt- und Objektverhältnisse an. Im „intimen Modus“ („geschlossen“, „raumlos“, „gedrängt“ und „exklusiv“, wie er es nennt) gibt es keinen Raum. In der Videoskulptur von Yoko Ono wird durch das Medium Video in Form einer Überwachungskameraprojektion der Raum erweitert – das Innen und das Außen werden miteinander verbunden.

Hier wird die private Erfahrung über den Raum des Öffentlichen möglich und gleichzeitig ist die Erfahrung eine mit allen anderen Betrachtenden geteilte.

„Privat“ oder „Öffentlich“ hängen hier nicht von visuell wahrnehmbaren Größenverhältnissen ab, sondern geben dem Werk eine weitere Sinnesebene. Diese ist die Verstärkung der intimen Erfahrung im öffentlichen Raum.

Adorf zitiert Schriften über das Fernsehen, einerseits von Medientheoretiker Marshall McLuhan, der die intime Erfahrung des Gesehenen in Form einer „inverse perspective“²⁰⁷ anspricht und andererseits von Douglas Davis, der von „einer eins zu eins“-Beziehung zwischen Bild und Betrachter/in spricht: „This represents a keenly different awareness and exploitation of time. It is neither fixed nor circular. It is progressive. It destroys static notions of art and life. No medium demands this progressive sense of time more than video, which is why – among other things – video is political in the deepest personal sense.“²⁰⁸

7.6. Jacques Lacans Spiegelstadium – Ich-Erkenntnis als Täterin oder Täter

Beim Kind löst das Erkennen des eigenen Selbst im Spiegel ein Aha-Erlebnis aus und bewegt das Kind dazu, mit einer Reihe von Gesten das Verhältnis dieses ganzen virtuellen Komplexes

²⁰⁷ McLuhan 2008, S. 28.

²⁰⁸ Davis 2008, S. 29.

zur Realität zu untersuchen.²⁰⁹ Dieses Erlebnis kann für Säuglinge ab einem Alter von sechs Monaten so stark sein, dass sie sich von selbst in eine labile Situation begeben, um es wieder zu erleben.²¹⁰ Dies verrät nicht nur einen libidinösen Dynamismus, sondern auch eine ontologische Struktur der menschlichen Welt, die in unseren Reflexionen über paranoische Erkenntnis eingeht. Es handle sich beim Spiegelstadium um eine Identifikation im vollen Sinne. Die Psychoanalyse gebe diesem folgenden Terminus: als beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung. Diese „Ich“-Erkenntnis des von Pflege abhängigen Säuglings schlage sich noch in seiner ursprünglichen Form nieder, ehe es sich in der Dialektik der Identifikation mit dem Anderen objektiviere und bevor ihm die Sprache im Allgemeinen die Funktion eines Subjektes wiedergibt.²¹¹

Lacans Text zeigt, wie bedeutungsschwer dieses „Aha-Erlebnis“ für einen Menschen ist. Menschen sind ab dem Zeitpunkt der Identifikation in Rollenbildern und Repräsentationen innerhalb der Gesellschaft verhaftet, beziehungsweise bietet die Identifikation die Möglichkeit, darin zu agieren.

Zum Beispiel wird den Betrachtenden in Onos Film „Rape“ von 1969 die Entscheidung, ob sie sich mit dem Täter/der Täterin identifizieren wollen, nicht gegeben. Die Rolle des/der Handelnden wird automatisch beim Betrachten des Filmes eingegangen. Die Identifikation mit dem „Ich“ als agierende Person findet mit einem starken kognitiven Effekt statt, auch wenn die Betrachtenden nur stellvertretend die Rolle des Täters oder der Täterin einnehmen.

Das Objekt-Kunstwerk in Form eines Films wird wie immer subjektiv von den Betrachtenden erlebt, jedoch findet das tatsächliche Kunstwerk, wie auch in vielen anderen Werken Onos, erst durch diesen kognitiven Effekt in den Zuschauenden statt.

Der „Spiegel“ ist im Falle von „Rape“ die Reaktion des Opfers, welche uns in Form einer stellvertretend eingenommenen Rolle die Handlung widerspiegelt.

In „Sky TV“ ist dieser Aspekt der Selbsterkenntnis ebenso stark und darf in der Analyse des Werkes nicht außer Acht gelassen werden.

²⁰⁹ Lacan 1986, S. 63.

²¹⁰ Lacan 1986, S. 63.

²¹¹ Lacan 1986, S.63-64.

8. Feministische Aspekte in den Videoskulpturen hinsichtlich einer egalitären Lebensweise

8.1. Schweigen als aktiver Konterpart der Sprache

8.1.1. Silence – Stiller Aktivismus

„Das Schweigen des Ostens ähnelt dem Zentrum eines Hurrikans.“²¹² So beschreibt Suzuki einen Unterschied der östlichen Kultur zur westlichen und hebt damit die Stärke dieser Art von Stille hervor, die er darin sieht. Das Schweigen steht dabei nicht für eine Passivität, sondern im Gegenteil – für eine überwältigende Aktivität.²¹³ Der japanische Zen-Meister und Dozent Genshō Hōzumi schreibt, dass es weder in der Kunst noch in der Religion ein wichtigeres Element als die Stille gäbe. Er spricht dabei die traditionelle japanische Kunstform der Kalligrafie und somit nicht generell alle Genres an. Die Aussage ist für diese Arbeit nicht in Bezug auf Kunst interessant, sondern in Bezug auf die Bedeutung von Stille im Zen-Buddhismus. Als Essenz der Tiefgründigkeit des Zazen beispielsweise nennt er die Stille und er schreibt, dass es ohne Stille keine Tiefe geben kann. Weiter schreibt er, dass Worte von jemandem, der nicht auch die Stille kennt, unbedeutend sind.²¹⁴

Wie Kris Acheson in ihrem Artikel „Silence as Gesture: Rethinking the Nature of Communicative Silences“ feststellt, kann Stille auch als Geste verwendet werden. Sie sucht darin eine Antwort auf die Frage, inwieweit Stille in der Sprache die gleiche Bedeutung hat wie das Reden selbst. Stille existiert, weil ihm das Sprechen gegenübersteht. „Speech“ gibt es genauso wenig ohne „Silence“ wie „Silence“ ohne „Speech“. Die Autorin des Artikels weist darauf hin, dass Merleau-Ponty die Rede als eine Geste beschreibt. Wenn nun, wie er annimmt, die Stille wie die Rede funktioniert, müsste auch die Stille eine Geste sein.²¹⁵ Besonders im 20. Jahrhundert wurde die Stille in Form einer aktiven Enthaltung von Geräuschen als dramaturgisches Mittel eingesetzt. Die Stille bei Cage macht eine „Aufhebung der Autorschaft eines Kunstwerks“²¹⁶ möglich und darüber hinaus ebnet dieses In-den-Hintergrund-Treten der Kunschtchaffenden die Bahn dafür, dass die vermittelten Inhalte an Bedeutung gewinnen.

²¹² Suzuki 1972, S. 87.

²¹³ Suzuki 1949, S. 35-36.

²¹⁴ Hōzumi 2001, S.69.

²¹⁵ Acheson 2008

²¹⁶ Elzenheimer 2008, S.115.

Die Fluxus-Bewegung wird von Gino di Maggio laut Schilling die „gewaltlose Reaktion auf eine brutale Welt“ genannt und „wo Dada herausfordert, verweigert sich Fluxus“²¹⁷.

In „Duchampiana: Nude Descending a Staircase“ und in „Sky TV“ gibt es keinen Ton. Die zwei Werke sind rein visuell und nicht auditiv für die Ausstellungsbesucher/innen wahrnehmbar.

8.1.2. Fluxus-Musik

Im Kapitel „Fluxus“ des Buches „Aktionskunst“ heißt es, dass die monotone Wiederholung ein Merkmal der Fluxus-Musik sei. Klang, Musik und visuelle Wiedergaben von Projektionen und Licht wurden in ein paar Werken als Environment für die Besucher/innen erlebbar.²¹⁸ John Cage sah die Stille als gleichbedeutend und somit gleichberechtigt als das Gegenüber von jeglichem Geräusch. Innerhalb der Fluxus-Bewegung wurde die Stille auch genutzt, um Unmut zu schaffen. György Ligeti schwieg bei einem Vortrag über die Zukunft der Musik und verärgerte somit sein Publikum. Diese acht Minuten des Unwillens, der aufkommenden misstrauischen Kommentare, die Stille und die Geräusche, die vom Publikum kamen, hat Ligeti als Zufallsmusik dokumentiert.²¹⁹ Dem Zufall wurde wie auch in dem weiter oben erwähnten Werk „Chess Piece“ große Bedeutung zugesprochen. Dies wurde nicht als Abgabe von Kontrolle gesehen, sondern wollte die im Zufall verborgenen Möglichkeiten aufdecken.²²⁰

Stefan Berg schrieb in einer Abhandlung über die Musik John Cages in Bezug auf die Stille in seinen Musikstücken:

Zu dieser Klanglichkeit gehören die mitunter überbordende Stille *und* die minimalen Klavierklänge.

Beide bilden eine Einheit: die gespannte Erwartung eines neuen Klanges macht uns ebenso aufmerksam für diese Stille wie das Hören auf das Verklingen eines einst angeschlagenen Tones, mit dem er sich in die Stille hinein auflöst. Diese Stille als Leere hören wir also gerade von den ausgestreuten Klängen bzw. Geräuschen her – leer ist etwas nun einmal nur innerhalb einer

Begrenzung (und von der musikalischen Stille ist es daher noch ein erheblich beschwerlicherer Weg zum Nichts als manche Interpreten mit dem Hinweis auf Cages mystische Studien erscheinen lassen).

Dem Wie-Ausgestreut-Sein kommt bei alldem entscheidende Bedeutung zu, denn es macht das Erwarten wiederkehrender Muster unmöglich, und so kann man gar nichts anderes tun, als in die Stille hinein zu horchen und sich überraschen zu lassen, wie weit sich die Stille je und je ausbreiten mag, bevor sie an einen sie begrenzenden Klang stößt.²²¹

²¹⁷ Schilling 1978, S. 79-80.

²¹⁸ Schilling 1978, S. 81.

²¹⁹ Schilling 1978, S. 82.

²²⁰ Schilling 1978, S. 81.

²²¹ Berg 2013, S. 89.

Diese Beschreibung der Stille in John Cages Musikstücken veranschaulicht, wie wichtig die Stille für die Wirkung des Klangs sein kann.

Dies möchte ich in Hinblick auf die zwei Videoskulpturen anführen, um ein Beispiel zu nennen, bei dem die Stille eingesetzt wurde, um die Bedeutung der vermittelten, meiner Meinung nach feministischen Aussage zu unterstreichen. In Anbetracht des „Schweigens des Ostens“, das „dem Mittelpunkt eines heulenden Sturmes“²²² (s.o.) ähnelt, sehe ich in der bewussten Anwendung von Stille in Form von Schweigen ein verstärkendes Mittel, das zum Ausdruck eines subtilen Feminismus wird.

8.2. Selbstidentifikation des rezipierenden Subjekts in „Cut Piece“ und „Rape“ (Abb. 11) von Yoko Ono – Die Rolle des Publikums

In Onos Performance „Cut Piece“ von 1964 und dem Film „Rape“ von 1969 sind die Subjekt-Objektverhältnisse zwischen Kunstobjekt/Künstlerin und Publikum tragende Elemente der vermittelten Inhalte. Wie in ihren „instruction paintings“²²³, die sie in ihrer ersten Einzelausstellung in der AG Gallery in New York 1961 zeigte, braucht es auch in „Cut Piece“ und in „Rape“ ein Publikum, um realisiert zu werden.

Allan Kaprows Happening lag der Wunsch zu Grunde, ein Werk zu schaffen, das ohne diese Grenzen zwischen Kunstschaffenden und Betrachtenden bestehen kann – Ono strebte mit einer ähnlichen Auflösung der Grenzen in den Werken „Cut Piece“ von 1964 und dem Film „Rape“ von 1969 ein anderes Ziel an – nämlich dem einer Erkenntnis vom eigenen Handeln bzw. einer Handlung, die durch die Konsumierenden stellvertretend zum Täter/zur Täterin durchlebt wird. Damit stellt sie die Anonymität des Publikums bzw. dessen Möglichkeit der Aussage eines Werkes auszuweichen in Frage.

1974 sagte die Künstlerin in einem Interview über „Cut Piece“, dass anstatt dem Publikum das zu geben, was der/die Künstler/in zu geben wählt, der/die Künstler/in das gibt, was das Publikum zu nehmen wählt.²²⁴ Im Rahmen der Performance wird „die Tat“ zu einer bewussten aktiven Handlung.

Daniela Hammer-Tugendhat schreibt in dem Kapitel „Zum Diskurs über Vergewaltigung – Lucretia“ in ihrem Buch „Das Sichtbare und das Unsichtbare“ über die entstehende Problematik der Darstellung einer Vergewaltigung, die aus der „Unsichtbarmachung“²²⁵ des Täters

²²² Suzuki 1972, S. 87.

²²³ Pfeiffer 2013, S. 14.

²²⁴ Ono 2013, S. 30.

²²⁵ Hammer-Tugendhat, 2009, S. 87.

resultiert. Sie gibt in eindrucksvoller Weise Einblick darüber, wie und warum die Rezeption dieser römisch-antiken Figur der Lucretia bis heute Einfluss auf den Diskurs der Vergewaltigung hat. Während in diesem Diskurs seit jeher der Fokus auf die Frau gerichtet wird, wird der einzig agierenden Person die Verantwortung entzogen, indem sie unsichtbar gemacht wird.²²⁶

Durch die Objektivierung der Verfolgung und Bedrohung des Opfers durch die agierende Person über das Medium Film macht Ono es für die Betrachtenden möglich, die Tat aus der Sicht des Täters/der Täterin zu erleben. In diesem Film „Rape“ von 1969 ist der Täter/die Täterin unsichtbar, wie auch in den Darstellungen der Lucretia aber das negative Ausmaß der Tat wird den Betrachtenden deutlich gemacht, indem sie in die Rolle des Täters/der Täterin schlüpfen. Durch die über das Medium geschaffene Distanz bleibt die Tat der Einschüchterung des Opfers durch den Täter/die Täterin etwas Betrachtetes, jedoch wird die Grenze der Objektivität durchbrochen und es geschieht eine kognitive subjektive Erfahrung, welche die Reaktion eines Opfers in der Person, von der die Bedrohung ausgeht, stattfinden sollte. Die Verantwortung liegt hierbei in den Betrachtenden – die Bedeutungsschwere der gewalttätigen Handlung wird in den Konsumierenden des Filmes unumgänglich präsent gemacht. Die Betrachtenden werden selbst zum Täter/zur Täterin, und so wird die Tat umso präsenter durch den kognitiven Prozess, der in den Betrachtenden vorgeht. Eine „self-awareness“²²⁷ findet statt, wie sie Dan Graham in Bezug auf seine Performance „Performer/Audience/Mirror“ von 1972 nannte. In seiner Performance arbeitete er mit einem Spiegel und einer objektiven mündlichen Dokumentation seiner eigenen Handlungen, um die Grenzen zwischen Publikum und sich als Performer zu sprengen. Durch die Objektivierung der Handlung durch das sich selbst Sichtbarmachen des Publikums durch den Spiegel, die objektive Beschreibung der Handlung des Performers mit bewusster Ausgrenzung von subjektiver Erfahrung und zudem durch die stattfindende Videodokumentation der Performance wird das Geschehen dem Publikum nähergebracht, da die eigene Anwesenheit der einzelnen Performance-Besucher/innen zum Thema wird. Ein ähnlicher Vorgang findet in den Betrachtenden von „Rape“ statt, indem sie sich ihrer Anwesenheit bewusstwerden, obwohl sie in dieser Anwesenheit eine andere Rolle spielen als nur Zuschauende zu sein. Schon in ihrer Performance „Cut Piece“ von 1964 hatte Yoko Ono das Subjekt-Objekt-Verhältnis zwischen Betrachter/in und Kunstobjekt dekonstruiert und gezeigt, dass sich diese in keiner neutralen Beziehung zueinander befinden.

²²⁶ Hammer-Tugendhat, 2009, S. 55-98.

²²⁷ Graham/Huber 1997, S. 8.

Objekt und Subjekt stehen sich wechselwirkend gegenüber – der aggressive Akt des Wegschneidens von Kleidungsstücken vom Körper der Künstlerin wird durch die Tatsache der Geschlechterzugehörigkeit intensiviert. Indem sich die Künstlerin schützend den Arm vor die Brüste legt²²⁸, zerbricht sie die vermeintliche Neutralität und macht die teilnehmenden Zuschauer/innen zu Täter/innen.

8.2.1. Feministische Texte von Yoko Ono: „The Feminization of Society“ (1971), „To the Wesleyan People“ (1966), „On Rape“ (1969)

Feministische Intentionen sind u.a. auch aufgrund der Texte Onos naheliegend. Das emanzipatorische Bestreben in ihren Werken ist unaufdringlich. Wie auch beim Zen-Buddhismus wird eine Gleichheit allen Seins vorangestellt. Es gibt kein Ungleichgewicht im Zugang von Frau oder Mann zu einem Kunstwerk. Die Gleichheit in den Zugängen für alle Menschen wird gerade durch die Abwesenheit der Thematisierung ersichtlich. Beispiele für solche Werke sind ihre „Event Scores“, ihre „Instructions“ und die in dieser Arbeit thematisierten Werke „Sky TV“, „Cut Piece“ und „Rape“. Das Geschlecht der Teilnehmenden als sozial und kulturell konstruierter Begriff wird nicht augenscheinlich zum Thema gemacht, sondern die Taten und das Verhalten der teilnehmenden Personen sprechen für sich, wobei erst im nachgehenden Diskurs des Werkes „Cut Piece“ beispielsweise die Geschlechterrollenverteilung von Bedeutung ist. In den Werken „Sky TV“ und „Rape“ passiert das Werk in der inneren Reflexion der Betrachtenden und somit wird allen die Möglichkeit gegeben, unabhängig von ihrer kulturellen, sozialen oder biologischen Situation an dem Kunstwerk teilzunehmen und in dieser Realität mit allen anderen Betrachtenden gleich zu sein.²²⁹ Bei „Cut Piece“ hatte sie nach eigener Aussage die Intention ein Werk zu schaffen, das ohne Künstler/innen-Ego auskommt.²³⁰

Im Text „On Rape“ wird deutlich, wie die Künstlerin Gewalt als den Ausdruck einer zutiefst beeinträchtigten Gesellschaft sieht, die sich in einer tiefen Krise befindet. Im Text „The Feminization of Society“ von 1971 schreibt sie über ihre Sicht auf den Feminismus zu dieser Zeit und davon, was sie als die eigentliche Problematik für die Frauen sieht. Sie schreibt, dass viele Frauen in ihrem Feminismus das Ziel darin sehen, sich ihren Platz in der männlichen Gesellschaft zu sichern. Sie spricht sich im Text negativ darüber aus, da die Gesellschaft dafür von Grund auf verändert werden müsse. In einer Kultur, die auf Image und Hollywood-

²²⁸ Warr 2005, S. 74.

²²⁹ Ebda S. 29.

²³⁰ Pfeiffer 2013, S. 30.

Rollenbildern beruht „wird ein Teil der Realität, wie ein Kind, zur direkten Bedrohung unserer geheuchelten Existenz“. Sie sieht keinen Sinn darin, wenn Frauen, die für Emanzipation eintreten, dies im patriarchalen Rahmen der Gesellschaft machen, indem sie sich innerhalb dessen mit machistischen Mitteln einen Platz erkämpfen. Dass sie den Einbezug der Männer in die Kindererziehung als ersten Schritt für die Veränderung der Gesellschaftsstrukturen sieht, scheint mir ein Ausdruck Yoko Onos gewaltlosen Widerstandes. Sie möchte eine Gesellschaft, in der die Männer den Wunsch haben an der Kindererziehung teilzunehmen, was durch die Überwindung des Images, des täglichen „Auftritts“, erreicht werden kann. Im Text von 1971 schreibt sie, dass Kunst nicht bloß eine Verdoppelung des Lebens sei – Kunst an das Leben anzupassen sei etwas anderes als eine Kunst, die das Leben dupliziere. 1966 äußerte sie sich in Textform auch über die Happenings. Darin wurde deutlich, dass die Künstlerin nicht viel von einer Kunst hielt, die nach außen gerichtet war. „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.“²³¹

8.3. Shigeko Kubota und Feminismus

Die 1965 beim „Perpetual Fluxus Festival“ in New York gezeigte Performance „Vagina Painting“ wird oft in einem Zug mit der Frauenbewegung der 1960er und 1970er genannt²³², die Künstlerin distanziert sich jedoch davon. Männlich oder weiblich, Kunst sei Kunst, sagte sie in einem Interview.²³³

Es ist die erste und letzte Solo-Performance, die sie je aufgeführt hat.²³⁴ Die Künstlerin führte „Vagina Painting“ auf den Tag genau ein Jahr, nachdem sie in den U.S.A. angekommen war, am Independence Day auf. Diese Tatsache sieht Yoshimoto als Hinweis dafür, dass es für Kubota eine persönliche Bedeutung hatte, diesen Tag zu wählen. Diese könnte sein, dass sie sich als unabhängig von ihrer Vergangenheit und den männlich dominierten künstlerischen Konventionen in Japan sah. Die Performance wurde schnell vergessen, während die Anthropometrien ihres männlichen Kollegen Yves Klein großen Anklang fanden. Er benutzte einen weiblichen Körper als Pinsel, bei Kubotas Performance sah es so aus, als würde sie mit ihrer Vagina malen – der Pinsel war an ihrer Unterhose befestigt. Rebecca Schneider hat diese zwei Performances miteinander verglichen und kam zu dem Schluss, dass weibliche

²³¹ Ono 2013, S. 28.

²³² Mark 2007, S. 38

²³³ Kubota 2007

²³⁴ Yoshimoto 2005, S.183.

Performance-Künstlerinnen oftmals als narzisstisch dargestellt oder spöttisch abgetan wurden.²³⁵

Die Bedeutung der Performance muss nicht ausschließlich im Kontext von performativer Kunst analysiert werden, sondern soll in dieser Arbeit zeigen, dass sich die Künstlerin auch mit dem Thema Frauen als Kunstschaffende und dem weiblichen Körper in der Kunst befasst hat. Ihre Bedeutung als Videokünstlerin ist aber für die feministische Kunstgeschichte um vieles größer als ihre Bedeutung als Performancekünstlerin. Wie es im Buch „Operation Video“ von Adorf heißt, war das Medium Video schon allein aufgrund der Zeitbezogenheit politisch. Es geht Hand in Hand mit der Frauenbewegung der 1960er und 1970er Jahre einher und wurde vielfach dafür genutzt.²³⁶

²³⁵ Yoshimoto 2005, S. 179-180.

²³⁶ Adorf 2008, S. 32-36.

9. Die egalitäre Ideologie der Zen-Buddhismus als verstärkendes Mittel

9.1. Eine Kurzbeschreibung wichtiger Inhalte des Zen-Buddhismus

Der Buddhismus ist neben der Shintō-Religion in Japan am weitesten verbreitet. Im Jahr 2001 lag der Anteil der Bevölkerung, die sich als Praktizierende des Buddhismus bekannten, bei 44,3 % und die der Shintō-Religion Angehörigen bei 50,1 %.²³⁷

Ich werde in diesem Kapitel eine kleine Einführung in die philosophischen Ideen des Zen-Buddhismus geben, möchte dabei aber nicht den Anspruch erheben, hier die Komplexität der Religion und ihre Auswirkung auf die Gesellschaft in ihrer Gesamtheit widerspiegeln zu können. Ich möchte aber Grundlagen der Ideologie vorstellen, um in weiterer Folge die zwei Videoskulpturen genauer betrachten zu können und die Frage zu stellen, ob und welches semiotische Vokabular sich die Künstlerinnen aus dieser Ideologie entlehnen.

Laut Daisetz Suzuki ist Zen weder eine Art zu leben noch eine Tradition des Buddhismus. Nach seinen Worten ist „die Essenz des Zen (,) die Kunst in die eigene Natur zu sehen und weist den Weg weg von der Gebundenheit in Richtung Freiheit. Indem wir direkt vom Brunnen des Lebens trinken, befreit es uns von allen Jochen, unter welchen wir endlichen Wesen normalerweise leiden“²³⁸. Es geht dabei mehr um Erkenntnis als um Aktivität.²³⁹

Das Wort „Zen“ ist nicht gleich „Dhyana“, stammt aber von dessen chinesischer Übersetzung „ch’an-na“ – „zenna“ auf japanisch. „Zen“ bedeutet soviel wie die „Doctrine of the Buddha-heart (buddhahridaya)“.²⁴⁰

„Meditation is not Zen.“²⁴¹ Zen ist eine Möglichkeit den eigenen Geist zu disziplinieren, um ihn steuern zu können. „The discipline of Zen consists in opening the mental eye in order to look into the very reason of existence.“²⁴²

„Zazen“ heißt die Meditation, die im Zen-Buddhismus praktiziert wird. Konzentration ist dabei das primäre Ziel. Es wird eine Befreiung von der Zwanghaftigkeit, der Anhaftung an Gedanken und die Aufhebung von Subjekt und Objekt angestrebt.

Zen-Buddhist/innen glauben an die Möglichkeit eines geistigen Erwachens, das die Erkenntnis der Dinge, wie sie tatsächlich sind, zur Folge hat. Die Erkenntnis der realen Wirklichkeit, die

²³⁷ Kreiner 2004, S. 418.

²³⁸ Suzuki 1985, S. 22.

²³⁹ Brinker 1985, S. 10.

²⁴⁰ Suzuki 1949, S. 32.

²⁴¹ Suzuki 1949, S. 41.

²⁴² Suzuki 1949, S. 40.

aufgrund eines „Erwachens“ und somit der „Erleuchtung“ erfolgt und das Suchen der Realität in sich selbst – mit der Ansicht, dass nichts anderes dafür von Nöten ist – sind Grundgedanken des Zen-Buddhismus. Die Einfachheit des Weges ist zugleich die Schwierigkeit dessen: „Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose“²⁴³. Grundlage für das Bedürfnis zu erwachen bildet die Annahme der Zen-Praktizierenden, dass die Realität von den Menschen traumartig und falsch wahrgenommen wird. Diese „richtige“ Auffassung der Wirklichkeit bedeutet das Erkennen, dass die Dinge und Phänomene substanzlos und leer sind.²⁴⁴ Es bedeutet auch, dass das Subjekt des Selbst nicht vom Objekt der Wahrnehmung getrennt ist (s.u.).

Unterschiede bei der Rezeption von Zen durch die „anglo-amerikanische/europäische“ Gesellschaft im Vergleich zur Rezeption von Zen durch die „asiatische“ Gesellschaft ergeben sich aus den Unterschieden der Kulturen. Während Zen im Osten von einer Gesellschaft etabliert und gelebt wurde, in der die von Zen geprägte Lebensweise eine Einheit der Dinge voraussetzt, traf Zen im Westen auf eine dualistisch geprägte Gesellschaft. Laut Schuhmacher neigt die westliche Gesellschaft dazu, Zen zu instrumentalisieren – ihn zu einer Methode zu machen, bei der Materialität eine Rolle spielt, wobei die Idee der Entmaterialisierung jedoch ein wichtiger Bestandteil der Zen-Philosophie ist.²⁴⁵

9.1.1. Subjekt- und Objektverhältnisse im Zen-Buddhismus

Das oben angesprochene dualistische Weltbild des „Westens“ zeichnet sich dadurch aus, dass zwischen Subjekt und Objekt ein Unterschied gemacht wird. Eine Idee des Zen-Buddhismus ist, dass auf dem Weg zur „Erleuchtung“ das Ego überwunden werden muss. Die Begriffe „Ego“ und „Selbst“ sind in Anbetracht eines Subjekt-Ichs (der Betrachtenden eines Kunstobjekts beispielweise) von großer Wichtigkeit, da es das Ego in diesem Sinne zu überwinden gilt und das Selbst als die Essenz des menschlichen Wesens angesehen wird, das die Realität, so wie sie tatsächlich ist, beinhaltet und dadurch nicht unbedingt vom Objekt getrennt sein muss.²⁴⁶

Das Ego wird meist mit Subjektivität in Verbindung gebracht, da es eine subjektive Wahrnehmung ermöglicht.

²⁴³ Schuhmacher 2011³, S. 22.

²⁴⁴ Schuhmacher 2011³, S. 60.

²⁴⁵ Schuhmacher 2011³, S. 101-102.

²⁴⁶ Suzuki 1972, S. 22.

Laut De Martino gibt es ein Ego, sobald ein Ichbewusstsein existiert – und wenn es ein Ego gibt, gibt es auch ein Objekt und ein Subjekt.²⁴⁷

Daisetz Suzuki spricht von einer „absoluten Subjektivität“²⁴⁸, wenn er den Naturdichter Basho zitiert, der in seiner Verbundenheit mit der Natur eins zu sein scheint. Diese absolute Subjektivität ist nicht eine Subjektivität, die einem Objekt gegenübersteht und nur in Verbindung mit diesem existieren kann. Die absolute Subjektivität bedeutet Teil der Natur zu sein. Erich Fromm sieht die „Krise der westlichen Kultur“ darin, dass sie sich „von sich selbst, seinen Mitmenschen und von der Natur“²⁴⁹ entfremdet hat. Die Menschen brachten sich selbst in diese Krise, da sie immer mehr Wert auf Produktion und Materialität legten und sich somit in ihrer „Herrschaft des Verstandes über die Natur“ von dieser entfernten. „Das Leben ist dem Haben untergeordnet, das „Sein“ wird vom „Haben“ beherrscht.“²⁵⁰

„Das Ego, das vom Objekt abhängig und bedingt ist, ist von ihm auch behindert.“²⁵¹ Das objektbehaftete Ego kann somit nicht frei sein und stützt sich auf eine Materialität, die es unglücklich macht.

Schlussfolgernd kann zu den Subjekt- und Objektverhältnissen im Zen-Buddhismus die Unterscheidung von Ego und Selbst gemacht werden: Das Ego ist vom Dualismus geprägt während das Selbst Bestandteil von allem ist. Ein Ego ist objektabhängig, wobei Objektbehaftung und Materialität laut östlicher Philosophie zu einer Entfremdung von der Natur und daraufhin, wie oben erwähnt, zur Krise führen kann.²⁵²

Die positiven Werte von Verstand und Vernunft in der westlichen Welt, die zu einem analytischen, unterscheidenden, intellektuellen, objektiven und individualistischem (u.a.) Begreifen der Welt führt, stehen einer Unterscheidung von Subjekt und Objekt befürwortend gegenüber.²⁵³ Das Objekt erweckt wissenschaftliches Interesse und all das wird als natürlich empfunden.

9.1.2. Weibliche Praktizierende in Institutionen des Zen-Buddhismus

Sallie B. King sieht die Problematik der Divergenz zwischen der egalitären Philosophie des Zen-Buddhismus und der Benachteiligung von Zen praktizierenden Frauen im Vergleich zu

²⁴⁷ De Martino 1972, S. 182.

²⁴⁸ Suzuki 1972, S. 12.

²⁴⁹ Fromm 1972, S. 102.

²⁵⁰ Fromm 1972, S. 103.

²⁵¹ De Martino 1972, S. 184.

²⁵² Fromm 1972, S. 102.

²⁵³ Suzuki 1972, S. 13.

den Zen praktizierenden Männern beginnend bei der Institutionalisierung der Religion. Ein Beispiel dafür ist, dass Nonnen keine Mönche ausbilden dürfen, aber umgekehrt von Mönchen ausgebildet werden. Sie bleiben unsichtbar und sind immer den Männern untergestellt, egal um wie viel länger sie schon Nonnen sind.²⁵⁴ Sie gibt in dem Artikel „Egalitarian Philosophies in Sexist Institutions“ ein Zitat von Suzuki wieder, das seinen eigenen Erläuterungen der egalitären Philosophie Zen entgegenwirkt, sobald sich diese nicht mehr nur auf männliche Praktizierende beziehen. Das Zitat beinhaltet, dass Zen männlich, vom Alter her erwachsen und gesellschaftlich gesehen aristokratisch ist. Seiner Behauptung nach zerstöre das Ausüben von Zen durch eine Frau die lieblichen Qualitäten dieser und kreierte eine „rather strange kind of person“²⁵⁵.

9.2. Bezüge der Künstlerinnen zum Zen-Buddhismus

Rückblickend auf das Kapitel über wichtige Inhalte des Zen-Buddhismus in dieser Arbeit ist in Anbetracht der Werke der beiden Künstlerinnen festzustellen, dass sich Zen-buddhistische Elemente darin ausfindig machen lassen, wenn sie nicht gleich von vornherein ins Auge stechen.

Wir begegnen dem Thema der Versenkung in einen meditativen Zustand, der Frage, ob es ein Leben nach dem Tod gibt und Selbstreflexion bzw. Gedanken über das eigene Ego und das Selbst in den Werken der Künstlerinnen immer wieder.

9.2.1. Shigeko Kubota und Zen

I'm from a religious Buddhist family. The Central of Buddhism is always river, running water, Buddah, the stone Buddah is always washed by rain. A drop of rain becomes a brook, a brook becomes a river.

The role of water in nature is comparable to the function of video in our life. A river is replicated in video in this physical/temporal properties and in its information carrying an reflexive, „mirror“ qualities.²⁵⁶

Shigeko Kubota wurde 1937 in eine Abstammungslinie von Mönchen geboren, die mit einem buddhistischen Tempel in Niigata im Norden Japans in Verbindung stand.²⁵⁷

In ihrer Kunst ist der Zen-buddhistische Hintergrund immer wieder zu entdecken. Begriffe wie Gleichheit, Unendlichkeit, Gegenwärtigkeit der Zeit, Meditation und die Zurückstellung ihres

²⁵⁴ King 1988, S. 18-19.

²⁵⁵ Suzuki 1988, S. 21.

²⁵⁶ Kubota 1981, S. 53.

²⁵⁷ Yoshimoto 2005, S. 170.

Künstlerinnen-Egos sind wichtige Bestandteile im Werk der Künstlerin. Ihre Videos können auch als „Meditationsobjekte“²⁵⁸ erfahren werden.

In der ständigen Wiederholung des Videos sieht Felix einen Repetitionszwang und in diesem wiederum den Hintergrund von Zen-Buddhismus der Künstlerin – nämlich „die Dichotomie des Todes und der Wiedergeburt“²⁵⁹.

In „Zwanzig Fragen zu meiner Arbeit“ stellt sie die Fragen „Gibt es Leben nach dem Tod?“ und ebenso „Gibt es Video nach dem Tod?“.²⁶⁰ Die Videoaufnahme einer Person existiert auch nach deren Ableben weiter und so spielt auch Duchamp immerwährend Schach. In gewisser Weise wird Duchamp u.a. auch durch Kubotas Videoskulpturen unsterblich.²⁶¹

9.2.2. Yoko Ono und Zen

Zen zielt immer auf die Erfahrung und das Handeln im gegenwertigen Augenblick und umfasst auf diese Weise Gefühl, Denken, Empfinden etc. Zen braucht die persönliche Erfahrung, um der Thematik näher zu kommen, sonst bleibt es eine disziplinierte Übung.²⁶²

Ono sagte 1966 über ihre Musik: „I think of my music more as a (Zen) practice (gyo) than as music.“²⁶³ Sie sagte dies im Zuge des Zitates, das ich weiter oben im Kapitel „Feministische Texte“ angeführt habe („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.“²⁶⁴)

9.3. Zen-Buddhistische Elemente in den Videoarbeiten

Wenn man den Zen-Buddhismus anhand bestimmter Säulen festmachen möchte, wie ich es in zu in Kapitel 9.1. und 9.2. versucht habe, können wir die Arbeiten nun von diesen Blickpunkten aus betrachten:

1. Die Realität, wie sie wirklich ist

In „Duchampiana: Nude Descending a Staircase“ wird der Akt tatsächlich zu einer realen weiblichen Person. Da es sich um eine Videoaufnahme einer nackten Frau handelt und diese Videoaufnahme mittels Synthesizer in ihren Farben verändert wurde, bringt Kubota mit dem für ihren Realitätsbezug bekannten Video die Realität in den Galerieraum, jedoch könnte die

²⁵⁸ Felix 1981, S. 7.

²⁵⁹ Felix 1981, S. 7.

²⁶⁰ Felix 1981, S. 58.

²⁶¹ Felix 1981, S. 7.

²⁶² Bruckner 2008, S. 7.

²⁶³ Ono 2013, S. 28.

²⁶⁴ Ono 2013, S. 28.

Veränderung der Farben des Videobildes auch das Thema der Rolle der Kunstschaffenden in die Arbeit miteinbringen – da diese die Realität in der Kunst verändert wiedergeben können.

In „Sky TV“ ist es die unveränderte Realität in der Gegenwart, die durch das Medium Video mittels einer Closed Circuit Installation eine Verbindung zum Zen-Buddhismus herstellen lässt.

2. Sein vs. Haben: Weg von der Naturentfremdung

Die Realität und die Dinge so zu sehen, wie sie wirklich sind, kann mit Natürlichkeit in Verbindung gesetzt werden. Den Apell, die Natur nicht außer Acht zu lassen und das Sein der Materialität voranzustellen sehe ich vor allem in „Sky TV“ gegeben.

3. Einheit von Subjekt und Objekt

Ein weiterer Zen-buddhistischer Aspekt in den Werken ist die Auflösung der Grenze zwischen Subjekt und Objekt. Alle Besucher/innen vor der Closed Circuit Übertragung sind Konsumierende. Alle haben die gleichen Zugangsmöglichkeiten zum Werk und es wird kein Unterschied zwischen den Betrachter/innen gemacht. In „Sky TV“ ist die unmittelbare Konfrontation mit etwas, das im Außen geschieht und die Tatsache, dass die poetische Erfahrung psychologisch im Inneren der Ausstellungsbesucher/innen stattfindet, lassen die Kunstsubjekte mit dem Kunstobjekt verschmelzen.

Bei „Duchampiana: Nude Descending a Staircase“ ist es die Nackte, die stellvertretend für die Künstlerin steht und somit die Kunstschaffende als Kunstsubjekt auch gleichzeitig Kunstobjekt ist. Die Kunstkonsumierenden können sich in Assoziation mit dem Identifikationsmedium Fernsehen ebenfalls mit der Nackten identifizieren, was auch als eine Auflösung von Kunstsubjekt und Kunstobjekt gesehen werden kann.

4. Erkenntnis statt Aktivität - Silence

In beiden Werken ist der Aktivismus ein stiller. Wie oben erwähnt kommen die Werke ohne Ton aus. Bei beiden Werken ist eine Erkenntnis notwendig, um das Kunstobjekt wirklich gesehen zu haben. Die vermittelten Inhalte werden durch das aktive Schweigen verstärkt wiedergegeben.

5. Elemente von Meditation in den Werken

Auch wenn laut Suzuki Meditation nicht gleich Zen ist²⁶⁵, hat der Zen-Buddhismus sehr viel mit Meditation zu tun und wird auch Meditationsbuddhismus genannt.

²⁶⁵ Suzuki 1949, S. 41.

Beide Werke beinhalten ein visuell wahrnehmbares, sich in Bewegung befindendes Bild, das Aspekte aufweist, welche die Betrachtenden in einen meditativen Zustand versetzen könnte. In „Sky TV“ kann das Verweilen vor der sich kaum verändernden Naturszene des Himmels außerhalb des Ausstellungsortes zur meditativen Versenkung einladen. In „Duchampina: Nude Descending a Staircase“ ist es die stetige Wiederholung des immer gleichen Videoausschnittes, der einen Akt die Treppe hinabsteigend zeigt, der in einen meditativen Zustand versetzen kann. Eine gleichbleibende Wiederholung finden wir im Buddhismus bei den Mantras. Ein Mantra ist eine Wortfolge von immer gleichbleibenden Wörtern mit Bedeutung, welche hintereinander im Geiste aufgesagt werden. So wird dem Geist eine Beschäftigung geboten, die dabei helfen soll an nichts zu denken.

6. Allgegenwärtigkeit der Zeit

Der Fokus auf das Jetzt, der in Kubotas Videoskulptur durch die Konfrontation der Kunstwerk-Betrachtenden mit der stetigen Wiederholung der Videoaufnahme und gleichzeitig mit der Realität als wesentlicher Bestandteil des Mediums Video gegeben ist, finden wir in „Sky TV“ noch deutlicher durch die Unmittelbarkeit der Übertragung des Himmels. Dass sich auch die Gestalt von „Sky TV“ verändern kann und es somit egal ist, ob es sich um ein altes Fernsehgerät aus den 1960ern oder einen modernen Flachbildschirm handelt, der den Himmel überträgt, unterstreicht einerseits die Wichtigkeit der Bedeutungsebene und andererseits, dass das Werk zu jedem Zeitpunkt an jedem Ort funktioniert, wenn die technischen Gegebenheiten einer solchen Übertragung vorhanden sind. Bei Kubotas Videoskulptur sehe ich eine ähnliche Aktualität des Aktes in Form einer Frau, der zu jedem Zeitpunkt politisch diskutierbar ist.

10. Conclusio

In dieser Masterarbeit habe ich die Videoskulptur „Duchampiana: Nude Descending a Staircase“ von Shigeko Kubota aus dem Jahr 1976 und die über einen Fernseher übertragene Closed Circuit Installation „Sky TV“ von Yoko Ono aus dem Jahr 1966 auf identitätsbildende Elemente untersucht; und darauf, ob diese Einfluss auf das Publikum nehmen können.

In der vorangestellten These nehme ich an, dass die Werke in einem transkulturellen Raum entstanden sind und dass diese mit Hilfe kognitiver Vorgänge es vermögen, dem Betrachtenden-Subjekt verinnerlichte Identitätskonstitutionen klarzumachen und aufzubrechen. Um herauszufinden, ob dies der Fall ist, habe ich die Werke auf folgende drei Faktoren hin genauer betrachtet: Erstens war es wichtig herauszufinden, ob es Elemente in den Kunstwerken gibt, die Identitätskonstitutionen widerspiegeln und welche diese vor allem in Bezug auf Ethnie und Gender sind. Darauf aufbauend habe ich zweitens versucht, die Werke in Bezug auf Genderfragen sozialpolitisch zu positionieren, was bedeutet, dass die beruflichen Möglichkeiten für Künstlerinnen damals, in der Analyse eine Rolle spielen. Drittens wollte ich herausfinden, welche Verbindungen in den Werken zum Zen-Buddhismus bestehen. Dieser letzten Frage ließ ich deshalb relativ viel Aufmerksamkeit zukommen, da die Austauschbarkeit von Subjekt und Objekt – wie sie in der egalitären Philosophie des Zen-Buddhismus möglich ist – einen auf das Publikum unmittelbar wirksamen Einfluss darstellt, der effektiv als identitätsbildendes Element eingesetzt werden kann.

Um einerseits die Frage zu stellen, was kulturell- und genderbedingte Identität für diese beiden Künstlerinnen zu jener Zeit bedeutete, habe ich den transkulturellen künstlerischen Austausch zwischen Japan und New York erforscht.

Ich bin dabei zum Schluss gekommen, dass eine globale Sicht der Kunstwissenschaft notwendig ist um den transkulturellen Raum zu erfassen, in dem die Werke entstanden sind. Es hat sich herausgestellt, dass keine geografisch bedingte Unterscheidung in der Zugangsweise zum Medium Video zwischen Künstler/innen aus Nordamerika oder Japan gemacht werden kann. Die Befürwortung von einer Unterscheidung, wie sie 1994 von asiatischen Künstler/innen auf dem Kunstsymposium „The Potential of the Asian Thought“ gefordert wurde, muss somit von dem Bedürfnis nach nationaler, künstlerischer Identitätsbildung bzw. einer Positionierung gegenüber dem Westen, gesehen werden. Bei der Forschung wurde sichtbar, dass nicht nur John Cage viel für den Austausch von „Ost“ und „West“ geleistet hat,

sondern es Kulturfördernde des Sōgetsu Art Centers waren, die diesen Austausch ermöglicht haben, in dem sie ihn nach Japan einluden. Ich habe ein Zitat von dem Ongaku Anti-Kunst Künstler Tone Yasunao von 2013 wiedergegeben, das besagt, dass es keinen „John Cage-Shock“ in Japan in diesem Sinne gab, sondern dass die Menschen Japans seine Ideen frei übersetzt mit spielerischer Leichtigkeit akzeptierten. Ebenso besagt das Zitat, dass John Cage selbst sagte, dass Japan das erste Land war, das erkannte und akzeptierte was er tat (s.o.). Diese Information ist deshalb von Bedeutung, weil es in gewisser Art und Weise den Mythos andeutet, der wie ich annehme, bewusst um verschiedene Künstler (wie John Cage und Marcel Duchamp) konstruiert wurde. Somit wurde John Cage zu einem Exempel für die Vermittlung in der Kunst zwischen „Ost“ und „West“ – obwohl viele andere, weniger bekannte Künstler/innen ebenso dahinterstanden. Die Konstruktion eines Mythos um eine Künstlerpersönlichkeit halte ich in Bezug auf die zwei genannten Künstler für einen Bestandteil der geförderten, nationalen, künstlerischen Identitätsbildung Nordamerikas.

Um anschließend die Werke auf Genderfragen zu durchleuchten, war es wichtig die Situation für die Künstlerinnen sowohl in Japan als auch in New York zu hinterfragen. Hier ist bemerkenswert, dass viele Künstlerinnen in dieser Zeit aus Japan nach New York auswanderten um eine neue künstlerische Freiheit und bessere Möglichkeiten zu erlangen, aber dort auf eine Erwartungshaltung aufgrund ihrer Herkunft trafen, da beispielsweise von Maciunas angenommen wurde, dass das „asiatische Denken“ weniger egobehaftet ist (s.o.).

Bei der genaueren Betrachtung der Videoskulptur „Duchampiana: Nude Descending A Staircase“ von Kubota hat sich herausgestellt, dass Kubota den Mythos Duchamp nicht nur einfach in ihr Werk aufnimmt, sondern ihn thematisiert und innerhalb des Werkes überwindet, weil ihre eigene Situation und Gegenwart als Künstlerin Hauptgegenstand dieser Videoskulptur ist und Duchamps Werk und Mythos in seiner Bedeutung in den Hintergrund tritt. Beispielsweise zeigt sie, dass mit dem Video als Medium die Zeit darstellbar wird. Die zeitliche Struktur wird in der Videoskulptur zerlegt wiedergegeben – das Videoband wird einmal schnell und einmal langsam abgespielt und somit werden zeitliche Strukturen sichtbar. Duchamp hatte die vierte Dimension u.a. beim „Großen Glas“ dargestellt, was ohne das Wissen darüber nicht unmittelbar erkennbar ist, während etwas nicht ohne weiteres darstellbares, wie etwa die Zeit, durch Video direkt sichtbar wird. Dies halte ich für eine positive Positionierung der Künstlerin und ihrer Situation als Kunstschaaffende zu jener Zeit. Video unterlag damals noch keiner langen Geschichte von Künstlern, die mit Video arbeiteten. Mit Video konnte eine neue noch nicht dagewesene Geschichte geschrieben werden und wurde nicht nur von Kubota, sondern von vielen Frauen Anfang der 70er (als auch das technische Equipment einfach erhältlich war),

für emanzipatorische Zwecke genutzt. Video macht es möglich den Akt tatsächlich in Bewegung zu versetzen. Die Bewegung war von Duchamp in seinem kubistischen Gemälde „Nude Descending A Staircase Nr. 2“ von 1913 angedeutet worden, wobei die Bildschirme in der Videoskulptur einen Akt zeigen, der tatsächlich eine Treppe hinabsteigt. Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass Kubota mit dem schon im Titel ihrer Videoskulptur klaren Bezug auf das Gemälde, das Potenzial des Mediums Video sichtbar machen wollte. Die Künstlerin hatte den Akt ein idealisiertes Selbstbild genannt. Es wurde im Laufe der Analyse deutlich, dass diese Aussage auf ethnische und gesellschaftliche Idealbilder zurückzuführen ist, die u.a. mit dem Massenmedium Fernsehen kommuniziert wurden/werden und dass Kubota auch die Sicht auf den nackten Körper einer Frau als Objekt thematisiert. Der Objektcharakter des Aktes wird verstärkt, indem die Bildschirme innerhalb der statischen Konstruktion einer Treppe, auf einem Podest stehen. Ihre eigene künstlerische Freiheit wird in der Erfindung der Videoskulptur als neues Medium sichtbar. Die Künstlerin stellt dem Publikum Inhalte zur Verfügung ohne dass sie den Betrachtenden eine eigene Bewertung dieser ersichtlich macht.

„Sky TV“ von Yoko Ono benötigt für seine Ausführung einen Fernsehbildschirm, der bei jeder Ausstellung anders aussehen kann und die Closed Circuit Installation des Himmels außerhalb des Ausstellungsraumes, die auf diesem Bildschirm wiedergegeben wird. Ich habe festgestellt, dass die private Erfahrung im öffentlichen Raum durch die isolierte Wahrnehmung der Introspektive verstärkt wird. Anbetracht Onos Instruction Paintings und ihrer Event Scores ist es naheliegend auch andere Werke mit konzeptuellem Hintergrund auf eine Aufforderung an das Publikum hin zu untersuchen. Meiner Forschung nach steht der Himmel hier stellvertretend für zwei Werte: Einerseits dem Wert der Natur und andererseits dem Wert der poetischen Bedeutung des Begriffes. Beides sind Werte die einer kapitalistischen und verschwenderischen Massenkultur gegenüberstehen und die wir im Werk durch einen Fernseher repräsentiert sehen, wobei sich diese Gegensätze (Himmel-Fernseher) gegenseitig verstärken.

Unter dem Überkapitel „Die Aktivität des Kunstobjekts“ habe ich zusammengefasst, wie die zwei Kunstwerke mit dem Subjekt der Betrachtenden kommunizieren und so ihre Inhalte vermitteln. Ein wichtiger Faktor ist dabei das Medium Fernsehen, das sich als Identifikationsmedium anbietet. Ich habe festgestellt, dass Inhalte, die über einen Bildschirm vermittelt werden, direkt zur Identifikation auffordern: Nach Freud erlebt der Mensch das Finden von etwas mit dem er sich identifizieren kann, als eine Art Triumph (s.o.). Demnach wollen sich die Betrachtenden identifizieren und nach Jacques Lacans Spiegelstadium ist dieser Effekt des „sich selbst Erkennens“ (oder Aspekte von sich selbst) in seiner Wirksamkeit nicht zu unterschätzen. Diese kognitiven Vorgänge sind in Anbetracht der zwei Werke im Subjekt

der Betrachtenden möglich und ich nehme an, dass die Künstlerinnen in diesen Objekten damit arbeiten.

Die soziologische Sichtweise auf den Raum habe ich wiedergegeben um zu zeigen, dass es ein Raum der Möglichkeiten ist, der sich sowohl im Raum zwischen Kunstobjekt und Kunstsubjekt, als auch im transkulturellen Raum auftut. Im Nachdenken über die Wirkungsbereiche der Skulptur und ihre Möglichkeiten, wie sie mit den Betrachtenden in Kontakt treten kann, habe ich festgestellt, dass nicht nur „Sky TV“ direkt mit den Betrachtenden kommuniziert, sondern auch „Duchampiana: Nude Descending A Staircase“ die Möglichkeit bietet sich zu identifizieren und in weiterer Folge sich der eigenen Anwesenheit und der verinnerlichten Gedankenkonstitutionen bewusst zu werden. Es ist zwar möglich, die Videoskulptur von Kubota zu betrachten ohne sich der Inhalte bewusst zu werden und in weiterer Folge bewusst oder unbewusst verankerte Gedankenkonstitutionen nicht zu überdenken, jedoch ist es bedeutend, dass identitätsbildende Elemente vorhanden sind. In Anbetracht der Theorie, dass Menschen in steter „Verbundenheit“²⁶⁶ oder gar „Abhängigkeit“²⁶⁷ zu den Dingen leben, tut sich die Frage auf, in wie weit Ausstellungsbesuchende sich den Inhalten entziehen können. Nach Lacan kommt die Erinnerung ein einzelnes Wesen zu sein erst nach der Erinnerung verbunden mit einem anderen zu sein (z.B. zu einer Bezugsperson).²⁶⁸

In den Worten von Martina Löw:

Der Modus der Abhängigkeit oder – positiv gesprochen – der Verbundenheit prägt die Relation zwischen Menschen, zwischen Menschen und Dingen und zwischen Dingen. Dabei sind die Dinge keine passiven Objekte, sondern selbst verführend. Die Frage, die jede Raumanalyse uns aufgibt, ist, wie Teile des Raums anderen Teilen ermöglichen zu wirken.²⁶⁹

Auf die potentiellen, identitätsbildenden Elemente der Werke hin betrachtet, habe ich festgestellt, dass „Sky TV“ und dessen Inhalte direkt für die Besuchenden wahrnehmbar sind, während das Publikum sich auf Kubotas „Duchampiana: Nude Descending A Staircase“ mehr einlassen muss, um die Inhalte bewusst zu erkennen. Wie weiter vorne erwähnt, ist das am stärksten wirkende Mittel, mit dem das Objekt mit dem Publikum kommuniziert, der Gedanke an eine Austauschbarkeit von Subjekt und Objekt. Alle sind vor dem betrachtenden Objekt zu

²⁶⁶ Löw 2015.

²⁶⁷ Ebda.

²⁶⁸ Ebda.

²⁶⁹ Ebda.

jeder Zeit gleich. Darin, wie auch in der Stille (als aktiver Konterpart des Sprechens) in den Werken sehe ich einen pazifistischen, subtilen Feminismus. Nach der Lektüre von Aussagen, Texten und dem Studium von anderen Werken der Künstlerinnen wird deutlich, dass emanzipatorische Bestrebungen ein wichtiger Bestandteil ihrer Kunst sind.

Die These hat sich in dem Sinne bestätigt, dass sich Werke, die in einem transkulturellen Raum entstehen, noch reicher an sozialkritischen Inhalten sein kann, da die Frage aufkommt, ob es in den unterschiedlichen Kulturen andere Sichtweisen auf Gender gibt und vor allem wenn mit der Thematik kultureller Unterschiede gearbeitet wird. Es hat sich bestätigt, dass der transkulturelle Raum und der Raum zwischen Subjekt und Objekt ein Potential birgt, das auch für identitätsbildende Zwecke verwendet werden kann.

Ich halte es für möglich, dass dieser transkulturelle Raum auch in der Gegenwart und Zukunft von Künstlerinnen genutzt werden kann, in welchem Missstände noch deutlicher dargestellt werden – und dadurch negative gesellschaftliche Gedankenkonstitutionen gegenüber Ethnien und Gender aufbrechen und verändern kann.

Bei den Werken finde ich es bemerkenswert, dass die Künstlerinnen weder kritisieren noch beurteilen. Sie zeichnen sich durch ihre Handlungsmöglichkeit, die positive Darstellung und spiegeln ihre Rolle als Künstlerinnen in den 1960ern und 1970ern als aktiv und einflussreich wieder.

11. Literaturverzeichnis

Acheson 2020

Kris Acheson, Silence as Gesture: Rehinking the Nature of Communicative Silences, (12.1.2020), URL: <https://onlinelibrary-wiley-com.uaccess.univie.ac.at/doi/epdf/10.1111/j.1468-2885.2008.00333.x>.

Adorf 2008

Sigrid Adorf, Operation Video: eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre. Bielefeld 2008.

Allerstorfer/ Leisch-Kiesl 2018

Julia Allerstorfer/ Monika Leisch-Kiesl, „Global Art History“. Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft, Bielefeld 2018.

Alliez/Samsonov 2003

Éric Alliez, Elisabeth von Samsonow (Hg.), Biographien des organlosen Körpers, TransArt., Wien 2003.

Bachmaier 1996

Ben Bachmaier, Fernsehkulturen: Subjektivität in einer Welt bewegter Bilder. Opladen 1996.

Belting 2009

Hans Belting, Der Blick hinter Duchamps Tür. Kunst und Perspektive bei Duchamp. Sugimoto. Jeff Wall. Köln 2009.

Berg 2013

Stefan Berg, Silentium, Das Schweigen der Musik, in: Hartmut von Sass (Hg), Stille Tropen, Zur Rhetorik und Grammatik des Schweigens, München 2013, S. 89.

Bevers 1995

Ton Bevers, Zum Verhältnis von Kunst, Geschichte und Soziologie, In: Marlite Halbertsma/Kitty Zijlmans (Hg.), Gesichtspunkte: Kunstgeschichte heute, Berlin 1995, S. 197-218.

Blunck 2003

Lars Blunck, Between Object and Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe. VDG, Weimar 2003.

Borggreen 2003

Gunhild Borggreen, Gender in contemporary Japanese Art, In: Joshua S. Mostow, Norman Bryson, Maribeth Graybill (Hg.), Gender and power in the Japanese visual field, Honolulu 2003, S. 179-200.

Brinker 1985

Helmut Brinker (Hg.), Zen in China, Japan, East Asian art papers of the International Symposium on Zen, Zurich University, 16. - 18. 11. 1982, Bern 1985.

Bruckner 2008

Markus Michael Bruckner, Die Philosophie des Zen und das Werk von John Cage, Mag. phil. Dipl. (ms.), Wien 2008.

Buddemeier 1987

Heinz Buddemeier, Illusion und Manipulation: die Wirkung von Film und Fernsehen auf Individuum und Gesellschaft. Stuttgart 1987.

Cage 1996

John Cage, Silence. Frankfurt am Main 1996.

Coulmas 2007

Florian Coulmas, Die Gesellschaft Japans. Arbeit, Familie und demographische Krise. München 2007.

Cuntz-Leng 2004

Vera Birgit Cuntz-Leng, SheDevils. Kaneto Shindô's japanische Geisterfilme Onibaba und Kuroneko, Mainz 2004 (5.5.2019), in: Ikonen – Magazin für Kunst, Kultur und Lebensart, 2004. URL: <http://www.ikonenmagazin.de/artikel/Shindo.htm>.

Elzenheimer 2008

Regine Elzenheimer, Pause. Schweigen. Stille. Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater, Würzburg 2008.

Forstreiter 2015

Sidonie Forstreiter, Klangkunst Fluxus. Raum und Körper bei Carolee Schneemann und Alison Knowles., BA, (ms.), Wien 2015.

Fortenberry 2016

Diane Fortenberry, Kunst im Wandel der Zeiten. Die Entwicklung von Kunststilen weltweit, Berlin 2016.

Freud 1993

Sigmund Freud, Massenpsychologie und Ich-Analyse, Frankfurt am Main 1993.

Fried 2020

Michael Fried: Art and Objecthood. New York 1967, in: ARTFORUM, (8.8.2020), URL: <https://www.artforum.com/print/196706/art-and-objecthood-36708>.

Friedman 2020

Ken Friedman, Freedom? Nothingness? Time? Fluxus and the Laboratory of Ideas, in: Theory, Culture & Society, vol. 29, 7-8, 2013, S. 372-398, (7.1.2020), URL: <https://journals-sagepub-com.uaccess.univie.ac.at/doi/full/10.1177/0263276412465440>.

Fromm/Suzuki/De Martino 1972

Erich Fromm/Daisetz Teitaro Suzuki/Richard de Martino, Zen Buddhismus und Psychoanalyse. Frankfurt am Main 1972.

Godzik 2005

Maren Godzik,, Avantgarde Männersache? Künstlerinnen im Japan der 50er und 60er Jahre des 20. Jahrhunderts, München 2006.

Graham/Huber 1997

Dan Graham/ Hans Dieter Huber, Dan Graham – Interviews. Cantz, Stuttgart 1997

Halbertsma/ Zijlmans 1995

Marlite Halbertsma/ Kitty Zijlmans (Hg.), Gesichtspunkte: Kunstgeschichte heute, Berlin 1995.

Halbertsma 1995

Marlite Halbertsma, Feministische Kunstgeschichte, In: Marlite Halbertsma/ Kitty Zijlmans (Hg.), Gesichtspunkte: Kunstgeschichte heute, Berlin 1995, S. 173-195.

Hammer-Tugendhat 2009

Daniela Hammer-Tugendhat, Das Sichtbare und das Unsichtbare: zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln, Weimar, Wien 2009.

Haustein 2003

Lydia Haustein, Videokunst, München 2003.

Held/Schneider 2007

Jutta Held/Norbert Schneider (Hg.), Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche-Institutionen-Problemfelder, Köln 2007.

Hōzumi 2020

Genshō Hōzumi, Zen Heart, (12.1.2020), URL: <https://books.google.at/books?id=UaN88xakfyIC&pg=PA67&dq=the+silent+object+art&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwif1a7w1vDIhVjw8QBHYCZDtQQ6AEIbDAH#v=onepage&q=the%20silent%20object%20art&f=false>.

Illouz 2017

Eva Illouz, Der Konsum der Romantik: Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus. Frankfurt am Main, 2017⁶.

Jõekalda 2020

Kristina Jõekalda, What has become of the New Art History?, in: Journal of Art Historiography, 9, (1.3.2020), URL: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/jc3b5ekalda.pdf>.

Kacunko 2004

Slavko Kacunko, Closed Circuit Videoinstallationen. Ein Leitfaden zur Geschichte und Theorie der Medienkunst mit Bausteinen eines Künstlerlexikons, Berlin 2004.

Kaprow 2020

Allan Kaprow, „The legacy of Jackson Pollock“, in: Belgium is Happening, (12.1.2020), URL: http://www.belgiumishappening.net/home/publications/1958-00-00_kaprow_legacypollock.

Kat. Ausst. AK American Museum of the Moving Image

Mary Jane Jacob (Hg.), Shigeo Kubota, Video Sculpture, New York 1991.

Kat. Ausst. Con Rumore

Rob Perée: The Image of Fiction: International Videoart. Rotterdam, 1986.

Kat. Ausst. Daadgalerie Berlin, Kunsthaus Zürich, Museum Folkwang Essen

Zdenek Felix (Hg.), Shigeo Kubota, Video Sculptures, Essen 1981.

Kat. Ausst. Museum Kunst Palast

Susanne Rennert, Sook-Kyung Lee (Hg.), Nam June Paik, Düsseldorf 2010.

Kat. Ausst. Shirn-Kunsthalle Frankfurt

Ingrid Pfeiffer (Hg.), Yoko Ono. Half-a-Wind Show - Eine Retrospektive, München 2013.

King 2020

Sallie B. King: Egalitarian Philosophies in Sexist Institutions: The Life of Satomi-San, Shingo Miko and Zen Buddhist Nun. In: Journal of Feminist Studies in Religion, Vol. 4, Nr. 1, Spring 1988, (15.10.2019), URL: <https://www.jstor.org/stable/25002067>.

Kreiner 2004

Josef Kreiner (Hg.) u.a., Modern Japanese Society, Leiden 2004.

Kubota 1981

Shigeko Kubota, Behind the Video Life, in: Zdenek Felix (Hg.), Shigeko Kubota, Video Sculptures (Kat. Ausst. Daadgalerie Berlin, Kunsthaus Zürich, Museum Folkwang Essen 1981), Essen 1981, S. 42.

Kubota 1981

Shigeko Kubota, Behind the Video Life, in: Zdenek Felix (Hg.), Shigeko Kubota, Video Sculptures (Kat. Ausst. Daadgalerie Berlin, Kunsthaus Zürich, Museum Folkwang Essen 1981), Essen 1981, S. 53.

Kubota 1991

Shigeko Kubota, in: Mary Jane Jacob (Hg.), Shigeko Kubota, Video Sculpture (Kat. Ausst. AK American Museum of the Moving Image), New York 1991, S. 8.

Kubota 1991

Shigeko Kubota, in: Mary Jane Jacob (Hg.), Shigeko Kubota, Video Sculpture (Kat. Ausst. AK American Museum of the Moving Image), New York 1991, S. 28.

Kubota 2020

Shigeko Kubota, Shigeko Kubota with Phong Bui, in: Brooklyn Rail, New York 2007 (3.3.2020) URL: <https://brooklynrail.org/2007/09/art/kubota>.

La Bash 2008

Heather La Bash, Yoko Ono: Transnational Artist in a World of Stickiness, phil. Diss., Kansas 2008.

Lacan 1986

Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, in: Norbert Haas (Hg.), Jacques Lacan, Schriften Bd. 1, Berlin 1986.

London 2019

Barbara London, Shigeko Kubota (1937-2015), New York 2016, in: Millenium Film Journal 2016 (29.4.2019), URL: https://search-proquest-com.uaccess.univie.ac.at/docview/1877833445?rfr_id=info%3Axri%2Fsid%3Aprimio.

Löw 2020

Martina Löw: Space Oddity. Raumtheorie nach dem Spatial Turn. In: sozialraum.de (7) Ausgabe 1/2015, (10.1.2020), URL: <https://www.sozialraum.de/space-oddity-raumtheorie-nach-dem-spatial-turn.php>.

Másheck 2002

Joseph Masheck (Hg.), Marcel Duchamp in perspective, New York 2002.

Mae 2008

Michiko Mae, Von der Transdifferenz zur Transkulturalität – am Beispiel des *gender-free*-Konzepts in Japan, in: Britta Kalscheuer (Hg.), Kulturelle Differenzen begreifen. Das Konzept der Transdifferenz aus interdisziplinärer Sicht, Frankfurt am Main 2008, S. 79-83.

Mae 2014

Michiko Mae (Hg.) u.a., Transkulturelle Genderforschung. Ein Studienbuch zum Verhältnis von Kultur und Geschlecht, Wiesbaden 2014².

Maier 2007

Tanja Maier, Gender und Fernsehen. Perspektiven einer kritischen Medienwissenschaft, Bielefeld 2007.

Mark 2007

Lisa Mark, Wack! Art and the Feminist Revolution. Cambridge 2007.

Morris 1966-67

Robert Morris, Anmerkungen über Skulptur (1966-67), in: Stemmrich, Gregor: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden 1995, S. 92–120.

Mostow/Bryson/Graybill 2003

Joshua S. Mostow, Norman Bryson, Maribeth Graybill (Hg.), Gender and power in the Japanese visual field, Honolulu 2003.

Munroe 2013

Alexandra Munroe, Yoko Onos Bashō, Ein Gespräch, in: Ingrid Pfeiffer (Hg.), Yoko Ono. Half-a-Wind Show - Eine Retrospektive (Kat. Ausst. Shirn-Kunsthalle Frankfurt 2013), München 2013, S. 87-91.

New York Times Company 2020

NY Times, Allan M. Robbins, 49, Artist Known for His Video Works, New York 1987 (3.3.2020), URL: <https://www.nytimes.com/1987/02/19/obituaries/allan-m-robbins-49-artist-known-for-his-video-works.html>.

Nochlin 2019

Linda Nochlin, WHY HAVE THERE BEEN NO GREAT WOMEN ARTISTS?, New York 1971, in: ARTnews 2015 (28.4.2019), URL: <http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/>.

Ono 2013

Yoko Ono, in: Ingrid Pfeiffer (Hg.), Yoko Ono. Half-a-Wind Show - Eine Retrospektive (Kat. Ausst. Shirn-Kunsthalle Frankfurt 2013), München 2013, S. 28.

Ono 2013

Yoko Ono, in: Ingrid Pfeiffer (Hg.), Yoko Ono. Half-a-Wind Show - Eine Retrospektive (Kat. Ausst. Shirn-Kunsthalle Frankfurt 2013), München 2013, S. 30.

Pfeiffer 2013

Ingrid Pfeiffer (Hg.), Die Welt in Balance bringen. Yoko Onos Beitrag zu einer Kunst der Selbstreflexion von 1955 bis heute, in: dies. (Hg.), Yoko Ono. Half-a-Wind Show - Eine Retrospektive (Kat. Ausst. Shirn-Kunsthalle Frankfurt, 2013), München 2013, S. 23-35.

Reichertz/Unterberg 1998

Jo Reichertz, Thomas Unterberg (Hg.), Tele-kulturen. Fernsehen und Gesellschaft. Berlin 1998.

Roth/Katz 1998

Moira Roth/Jonathan Katz, Difference/Indifference. Musing on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage, Amsterdam 1998.

Saal 2014

Britta Saal, Kultur in Bewegung. Zur Begrifflichkeit von Transkulturalität, in: Michiko Mae (Hg.) u.a., Transkulturelle Genderforschung. Ein Studienbuch zum Verhältnis von Kultur und Geschlecht, Wiesbaden 2014², S. 43.

Schilling 1978

Jürgen Schilling, Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation, Luzern 1978.

Schmidt-Linsenhoff 2020

Victoria Schmidt-Linsenhoff, Die Legende Vom Künstler - Eine Feministische Relektüre. in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 53, 1, (12.1.2020), URL: <https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/downloadpdf/j/wjk.2004.53.issue-1/wjk.2004.53.1.191/wjk.2004.53.1.191.pdf>.

Schöpp 2010

Manuela Schöpp, Konzeptualismus diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs: Joseph Kosuth und Ilya Kabakov, Diss. (ms.), Humboldt-Universität zu Berlin 2010.

Schuhmacher 2011

Stephan Schuhmacher, ZEN. München, 2011³.

Shimizu 1994

Hiroko Shimizu, The Gutai Group: Intervention into materials, time, site and public, phil. Dipl. (ms.), Ann Arbor 1994.

Skrobanek 2013

Kerstin Skrobanek, Yoko Ono zwischen den Künsten, in: Ingrid Pfeiffer (Hg.), Yoko Ono. Half-a-Wind Show - Eine Retrospektive (Kat. Ausst. Shirn-Kunsthalle Frankfurt 2013), München 2013, S. 123-126.

Stingelin 2019

Christine Stingelin, Frauen in Japan: die Last der Tradition oder: Dienerin ihres Herrn, Bern 1983, in: Emanzipation: feministische Zeitschrift für kritische Frauen, 6, 1980, (5.5.2019), URL: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=ezp-001:1980:6::302#856>.

Stingelin/ Burkolter 2019

Christine Stingelin, Verena Burkolter, Frauen in Japan: Ehre den Mann aber verachte die Frau, Bern 1983, in: Emanzipation: feministische Zeitschrift für kritische Frauen, 9, 1983, (5.5.2019), URL: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=ezp-001:1983:9::268#788>.

Suzuki 1949

Daisetz Teitaro Suzuki, Christmas Humphreys (Hg.). An Introduction to Zen Buddhism. New York, 1949.

Suzuki 1985

Daisetz Teitaro Suzuki, in: Helmut Brinker (Hg.), Zen in China, Japan, East Asian art papers of the International Symposium on Zen, Zurich University, 16. - 18. 11. 1982, Bern 1985.

Taylor 2019

Michael R. Taylor, Marcel Duchamp's Nude Descending a Staircase [No. 2] and The 1913 Armory Show Scandal Revisited, Chicago 2012, in: Archives of American Art Journal, 51, 3/4, 2012 (28.4.2019), URL: https://www.jstor-org.uaccess.univie.ac.at/stable/43155387?seq=2#metadata_info_tab_contents.

Tone 2020

Yasunao Tone, The "John Cage Shock" Is a Fiction" Interview with Tone Yasunao, 1, New York 2013, in: post, NOTES ON MODERN AND CONTEMPORARY ART AROUND THE GLOBE, 2013 (15.4.2020), URL: https://post.at.moma.org/content_items/178-the-john-cage-shock-is-a-fiction-interview-with-tone-yasunao-1.

Yoshimoto 2005

Midori Yoshimoto, Japanese women artists in New York, Piscataway 2005.

12. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Shigeko Kubota, *Duchampiana: Nude Descending a Staircase*, Installationsansicht, Museum Folkwang Essen, 31 x 67 x 67, Sammlung MoMA (New York), 1975/76, Schwarz/Weiß Scan aus Kat. Ausst. Shigeko Kubota, *Video Sculptures* 1981, S. 28.

Abb. 2: Yoko Ono, *Sky TV*, 1966/2000, Installationsansicht, The Israel Museum, Jerusalem, 2000, Monitor, Überwachungskamera, Maße variabel, Schwarz/Weiß Scan aus Kat. Ausst. *Half-A-Wind Show* 2013, S. 126.

Abb. 3: Yoko Ono, *Sky TV for Hokkaido*, 1966/2005, Permanente Installation, Tokachi Millennium Forest, Shimizu, Hokkaido, Japan, Monitor, Überwachungskamera, Maße variabel, Schwarz/Weiß Scan aus Kat. Ausst. *Half-A-Wind Show* 2013, S. 127.

Abb. 4: Marcel Duchamp, *Nude Descending a Staircase, No. 2*, Öl auf Leinwand, Philadelphia Museum of Art, 58 7/8“ x 35 1/8“, Schwarz/Weiß Scan aus

Marcel Duchamp in perspective, 2002.

Abb. 5: Yoko Ono, *Cut Piece*, 1964, Performed von Yoko Ono, Sōgetsu Art Center, Tokio, 11.8.1964, Schwarz/Weiß Scan aus Kat. Ausst. *Half-A-Wind Show* 2013, S. 38.

Abb. 6: Shigeko Kubota, *Vagina Painting*, performed als Teil vom Perpetual Fluxfest in der Cinematheque, New York, July 4, 1965. Foto von George Maciunas, mit freundlicher Genehmigung von Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit, Michigan, Schwarz/Weiß Scan aus *Into Performance* 2005, S. 180.

Abb. 7: Performance von Toshio Ichihara's *IBM – Happening and Musique Concrète* mit der Gruppe Ongaku, Sōgetsu Art Center, Tokio, 1961, Foto mit freundlicher Genehmigung von der Sōgetsu-kai Foundation, Schwarz/Weiß Scan aus *Into Performance* 2005, S. 30.

Abb. 8: Performance von Ono's *Audience Piece* in *Works of Yoko Ono*, Sōgetsu Art Center, Tokio, 1962. Foto von Yasuhiro Yoshioka, mit freundlicher Genehmigung vom Lenono Photo Archive, New York, Schwarz/Weiß Scan aus *Into Performance* 2005, S. 31.

Abb. 9: Konzert von Johan Cage und David Tudor, mit Yoko Ono Cage's *Musik Walk* auf dem Piano improvisierend, Tokio, Oktober 1962. Foto von Yasuhiro Yoshioka, mit freundlicher Genehmigung vom Lenono Photo Archive, New York, Schwarz/Weiß Scan aus *Into performance* 2005, S. 32.

Abb. 10: Atsuko Tanaka im *Electric Dress* bei der zweiten Gutai Art Exhibition at Ōhara Kaikan, Tokio, 1956. *Foto mit freundlicher Genehmigung von der of Atsuko Tanaka/Ashiya City Museum of Art and History*, Schwarz/Weiß Scan aus *Into performance* 2005, S. 21.

Abb. 11: Yoko Ono und John Lennon, *Rape*, Filmstreifen, 16 mm, Farbe, Ton 77 min, Schwarz/Weiß Scan aus *Kat. Ausst. Half-A-Wind Show* 2013, S. 158.



Abb. 1: Shigeo Kubota, Duchampiana: Nude Descending a Staircase, Installationsansicht, Museum Folkwang Essen, 31 x 67 x 67, Sammlung MoMA (New York), 1975/76, Schwarz/Weiß Scan aus Kat. Ausst. Shigeo Kubota, Video Sculptures 1981, S. 28.



Abb. 2: Yoko Ono, Sky TV, 1966/2000, Installationsansicht, The Israel Museum, Jerusalem, 2000, Monitor, Überwachungskamera, Maße variabel, Schwarz/Weiß Scan aus Kat. Ausst. Half-A-Wind Show 2013, S. 126.



Abb. 3: Yoko Ono, *Sky TV for Hokkaido*, 1966/2005, Permanente Installation, Tokachi Millennium Forest, Shimizu, Hokkaido, Japan, Monitor, Überwachungskamera, Maße variabel, Schwarz/Weiß Scan aus Kat. Ausst. Half-A-Wind Show 2013, S. 127.



Abb. 4: Marcel Duchamp, *Nude Descending a Staircase, No. 2*, Öl auf Leinwand, Philadelphia Museum of Art, 58 7/8“ x 35 1/8“, Schwarz/Weiß Scan aus Marcel Duchamp in perspective, 2002.



Abb. 5: Yoko Ono, *Cut Piece*, 1964, Performed von Yoko Ono, Sōgetsu Art Center, Tokio, 11.8.1964, Schwarz/Weiß Scan aus Kat. Ausst. Half-A-Wind Show 2013, S. 38.



Abb. 6: Shigeko Kubota, *Vagina Painting*, performed als Teil vom Perpetual Fluxfest in der Cinematheque, New York, July 4, 1965. Foto von George Maciunas, mit freundlicher Genehmigung von Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit, Michigan, Schwarz/Weiß Scan aus Into Performance 2005, S. 180.

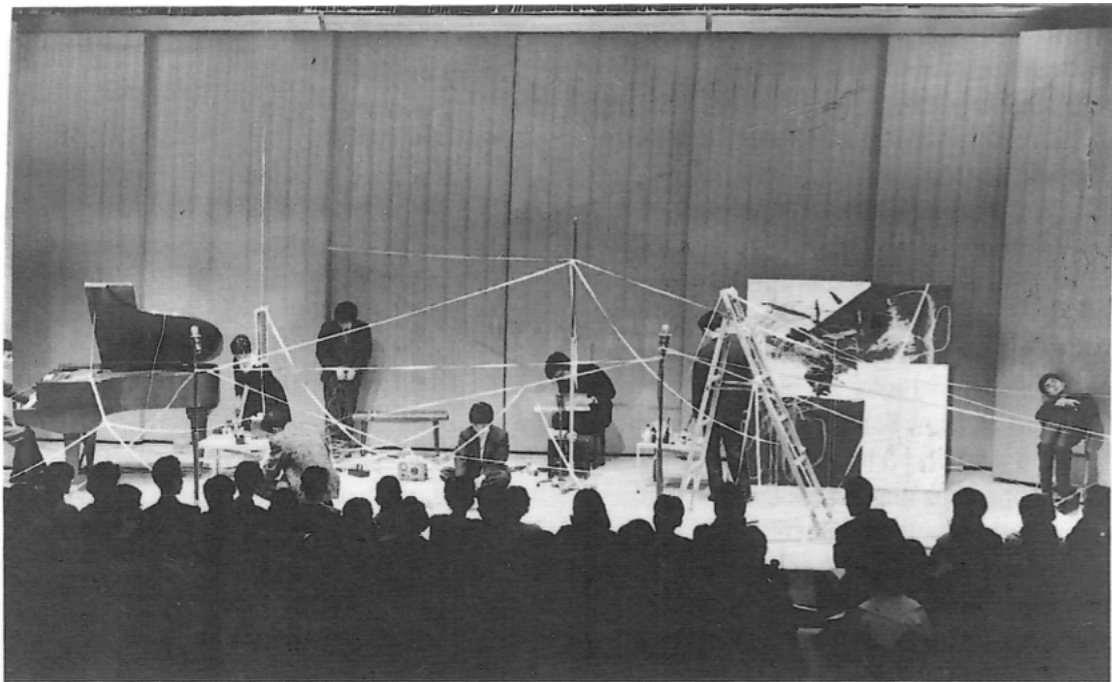


Abb. 7: Performance von Thoshi Ichianagi's *IBM – Happening and Musique Concrète* mit der *Gruppe Ongaku*, Sōgetsu Art Center, Tokio, 1961, Foto mit freundlicher Genehmigung von der Sōgetsu-kai Foundation, Into Performance 2005, S. 30.



Abb. 8: Performance von Ono's *Audience Piece* in *Works of Yoko Ono*, Sōgetsu Art Center, Tokio, 1962. Foto von Yasuhiro Yoshioka, mit freundlicher Genehmigung vom Lenono Photo Archive, New York, Into Performance 2005, S. 31.



Abb. 9: Konzert von Johan Cage und David Tudor, mit Yoko Ono Cage's *Musik Walk* auf dem Piano improvisierend, Tokio, Oktober 1962. Foto von Yasuhiro Yoshioka, mit freundlicher Genehmigung vom Lenono Photo Archive, New York, Into performance 2005, S. 32.

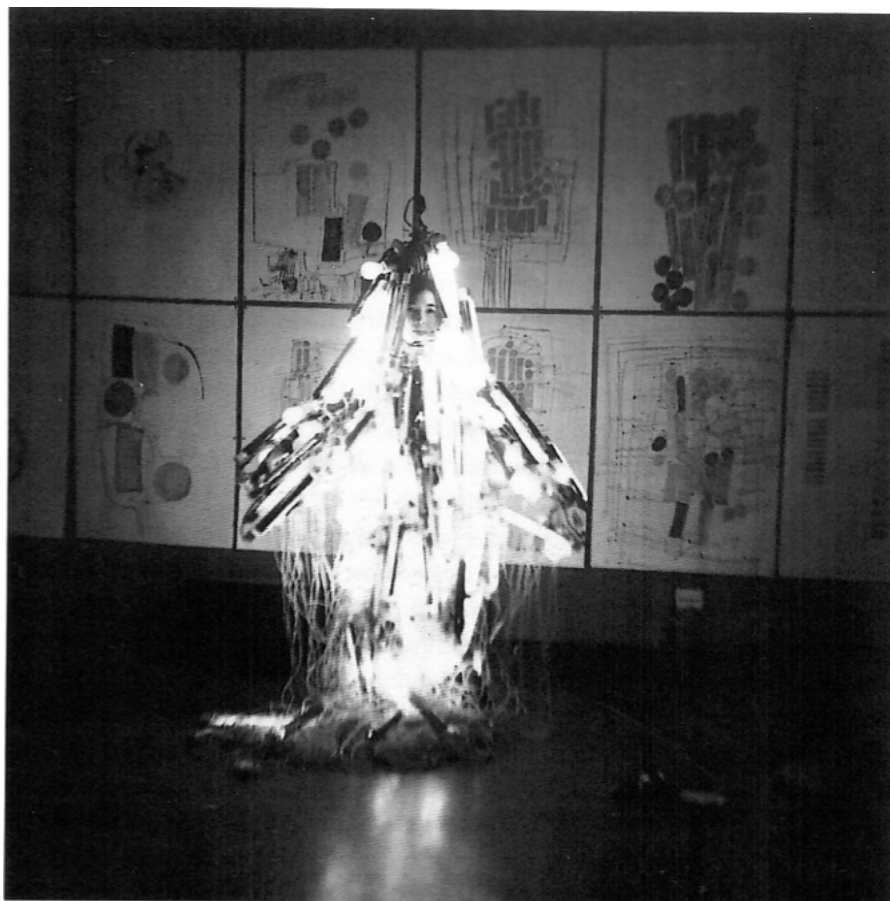


Abb. 10: Atsuko Tanaka im *Electric Dress* bei der zweiten Gutai Art Exhibition at Ōhara Kaikan, Tokio, 1956. Foto mit freundlicher Genehmigung von der of Atsuko Tanaka/Ashiya City Museum of Art and History, Schwarz/Weiß Scan aus Into performance 2005, S. 21.



Abb. 11: Yoko Ono und John Lennon, *Rape*, Filmstreifen, 16 mm, Farbe, Ton 77 min, Schwarz/Weiß Scan aus Kat. Ausst. Half-A-Wind Show 2013, S. 158.

Abstract

Diese Masterarbeit beschäftigt sich mit der Videoskulptur „Duchampiana: Nude Descending a Staircase“ von Shigeko Kubota aus dem Jahr 1976 und der mit einem Fernseher übertragenen Closed Circuit Installation „Sky TV“ von Yoko Ono aus dem Jahr 1966. Die Forschung fokussiert sich einerseits auf die möglichen inneren Vorgänge im Betrachtenden-Subjekt und andererseits auf die Hintergründe der Kunstobjekte, die in einem transkulturellen Raum von zwei japanstämmigen Künstlerinnen in New York geschaffen wurden. Die Idee von der Austauschbarkeit von Subjekt und Objekt spielt eine Rolle, deren Theorie in der egalitären Philosophie des Zen-Buddhismus zu finden ist. In Bezug darauf werden die Werke auf emanzipatorische Absichten der Künstlerinnen und identitätsbildende Elemente für das Publikum untersucht. Um die Werke in ihrer Zeit zu positionieren, werden die Hintergründe und das künstlerische Umfeld der Künstlerinnen (u.a. die Künstler/innengruppen Fluxus und Gutai), sowie der Austausch, der zwischen den Künstler/innen aus Japan und denen aus New York stattgefunden hat in Augenschein genommen. Die Medien Video und Skulptur werden sowohl auf ihre Erscheinungsform, als auch auf ihre vermittelnde Funktion hin betrachtet. Das Zurückgreifen auf Informationen und Theorien aus unterschiedlichen Disziplinen (Medientheorie, Psychoanalyse und Soziologie), wie es die „New Art History“ befürwortet, soll die Vielschichtigkeit der Werke vorstellen.