

# Radikalisierte Beteiligung. Die Konzeptkünstlerin Yoko Ono

Viera Pirker

*Die japanisch-amerikanische Konzeptkünstlerin Yoko Ono, geboren 1933 in Tokio, setzt in ihrem vielschichtigen Werk in besonderem Maße auf Partizipation. Durch das Ausloten von Beteiligungsstrategien hat sie zu einem frühen Zeitpunkt grundlegend das Verständnis von Kunst verändert. Yoko Ono infiziert ihr Publikum mit scheinbar eingängigen, jedoch grundsätzlich schwer nachwirkenden Ideen. So hat sie in ihrem Oeuvre Begriffe wie Werk, Künstler, Betrachter und Autorenschaft aufs Gründlichste hinterfragt und transformiert.*

Die seit den 1950er Jahren mehrheitlich in New York lebende Komponistin, Performance-Künstlerin und experimentelle Filmemacherin gilt als Pionierin der Fluxus-Bewegung, die vor allem mit Namen wie Georg Maciunas und John Cage assoziiert wird. 1966 besucht John Lennon ihre Ausstellung in London. Ono wird als Grund für die Auflösung der Beatles wahrgenommen. Von der breiten Öffentlichkeit gehasst und zugleich von der avantgardistischen Kunstszene während der folgenden Jahre weitgehend ignoriert, ist Ono nach Lennons Ermordung 1980 vor allem die berühmteste Witwe des 20. Jahrhunderts. Erst seit den 1990er Jahren wird ihre Bedeutung als eine der einflussreichsten Konzeptkünstlerinnen der Gegenwart<sup>1</sup> zunehmend wahrgenommen und erforscht, ihre Kunst wird ausgestellt und geehrt – nach einer Auszeichnung für ihr Lebenswerk bei der Venedig-Biennale 2009 und dem Hiroshima Art Prize 2011 erhält sie im März 2012 den österreichischen Kokoschka-Preis. Die Struktur ihrer konzeptuellen Arbeitsweise wird besonders in Onos *Instruction Pieces* deutlich, in welchen der partizipatorische Ansatz eindringlich formuliert ist.

## „I started with composing music“

Die *Instruction Pieces* tauchen erstmals in Onos avantgardistischer Kompositionsarbeit der 1950er und frühen 1960er Jahre auf. Mit mehreren *Pieces for Orchestra* erforscht sie Grenzen der Akustik und musikalischer Notation und sucht nach Bedingungen der individuellen Wahrnehmung. „If my music seems to require physical silence, that is because it requires concentration to yourself – and this requires inner silence which may lead to outer silence as well.“<sup>2</sup> Das *Laugh Piece* (Instruktion: ‚Keep laughing a week. 1961 winter‘) und das *Cough Piece* (‚Keep coughing a year. 1961 winter‘) arbeiten mit Effekten der menschlichen Stimme, die nicht in eine Aufführungssituation hinein drängen, sondern vielmehr hypothetisches Nachdenken anregen. Onos Angaben über die Entstehungszeit der Anweisung markieren einen Anfangspunkt, von

dem ab sie freigestellt sind und prinzipiell zu jedem Zeitpunkt und von jeder Person neu begonnen werden können – wie eine niedergeschriebene Melodie. Die *Instruction Pieces* beziehen sich auf das Fluxus-Medium der *Event Scores* (Ereignis-Partituren) und sind als Aufführungsanleitungen zu verstehen, die „prinzipiell beliebig aufführ-, wiederhol-, variiert- und interpretierbar“<sup>3</sup> nicht an die Künstlerin selbst gebunden sind. Aus der Kompositionsarbeit heraus entwickelt Ono *Instruction Paintings*, die sie 1962 in Georg Maciunas' New Yorker AP Gallery, dem Herz der Fluxusbewegung, ausstellt. „For me it was very natural to go from the musical instructions to other instructions. When I realized the fact that I can do art instructions or painting instructions, I realized that it was so incredible.“ Eine dieser objektgebundenen Instruktionen ist das *Painting to be stepped on* (‚Leave a piece of canvas or finished painting on the floor or in the street. 1960 winter‘). Diese vermeintlich einfache Arbeit, die aus einer werkgebundenen Kunstbetrachtung heraus nur als Ärgernis verstanden werden kann, öffnet sich auf vielschichtige Deutungen. Ono hinterfragt das Bild und seinen Wert, wenn sie dazu auffordert, es mit Füßen zu treten. Die zufällig eingefangenen Spuren überlagern das vorherige Bild bzw. die leere Leinwand mit Spuren des Alltäglichen. Das Medium der ‚Event Scores‘ legt nahe, dass die Künstlerin eher an der Aktion als an dem daraus entstehenden Bild interessiert ist. Weit darüber hinaus öffnen sich kulturelle Gräben von Ost und West, die Ono selbst kontinuierlich überschritten hat. In Japan hat sich seit dem 16. Jh. in der Verfolgung von europäisch missionierten Christen ein inquisitorisches Ritual der Identifizierung manifestiert: Jährlich musste die gesamte Bevölkerung des Landes ein Bild mit einer christlich-religiösen Darstellung (Jesus am Kreuz, Maria mit Kind) mit Füßen treten; denjenigen, die sich dagegen wehrten, drohte eine qualvolle Hinrichtung.<sup>4</sup> Wer das *Painting to be stepped on* mit Füßen tritt, vollzieht die Bedeutung des Satzes, handelt nach Anweisung und erweist seine Loyalität. Er schmäht zugleich die kulturellen Codes,

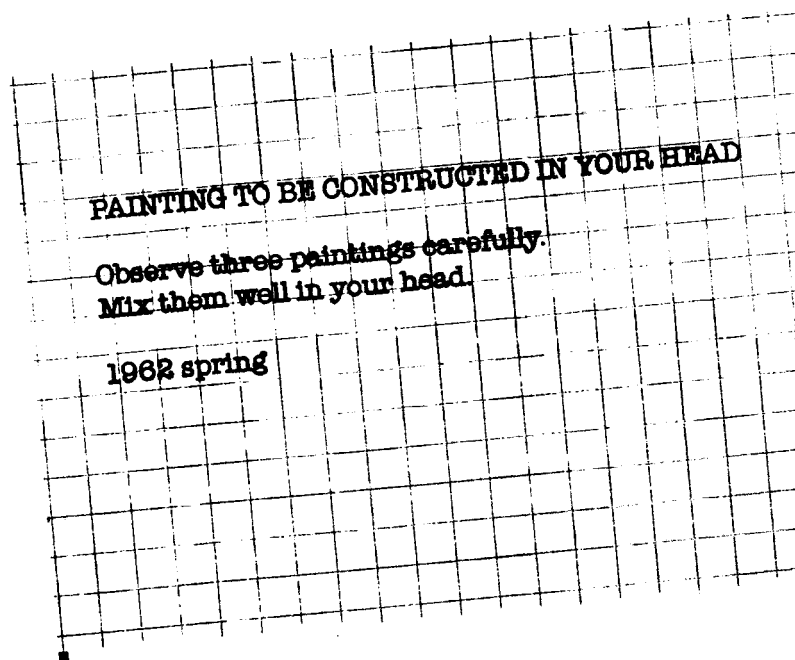
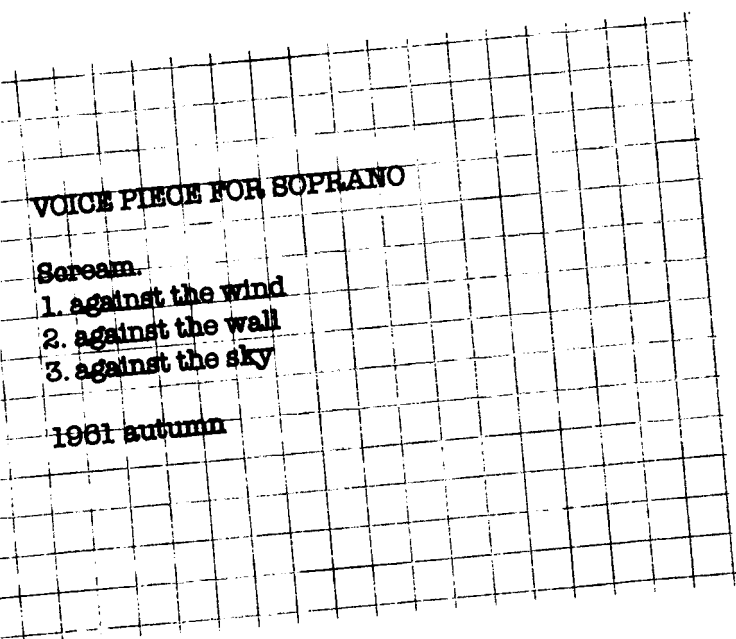
für die eine aufgezugene Leinwand steht. Die Instruktion lenkt die Wahrnehmung auf alltägliche und besondere Wege, auf Regeln und Ausbrüche, Schonung und Aussetzung. Die Instruktionen werden in ihrer Räselhaftigkeit und Unmittelbarkeit, im Ineinander von Gegenwart und Entzogenheit, im Ineinfallen von Wort und Ding mit dem asiatischen Haiku ebenso in Verbindung gebracht wie mit der westlichen Tradition des Existenzialismus.<sup>5</sup>

### „The instructions became more and more conceptual“

Das ‚Schöpferische‘ des Künstlers tritt in Onos Kunst gänzlich zurück, wird regelrecht bedeutungslos, da sie die Kunst entgegen der Konvention unabhängig von ihrer Person sehen möchte: „Traditionally, the artist’s ego is in the artist’s work. In other words, the artist must give the artist’s ego to the audience.“<sup>6</sup> Als ideale Präsentationsform ihrer Instruktionen wählt Ono kleine, mit Schreibmaschine beschriebene Karten, veröffentlicht Anweisungen aber auch in Buchform oder im Internet. Die Instruktionen entfernen sich nicht nur von der Künstlerin, sondern zunehmend auch vom Objektbezug: „By instructionalizing my artwork I was, in effect, delegating the final outcome of it to others.“ Mit dem weitgehenden Verzicht auf ein künstlerisches Artefakt verweigern sich die *Instruction Pieces* einem auratischen Werksbegriff und leiten die Kunst direkt in die Ideenwelt des Einzelnen. Sie locken Menschen in Handeln und Denken hinein, stellen zugleich eine Differenzierung, eine Verschiebung und Veränderung der Alltags-

erfahrung her und eröffnen darin Möglichkeitsräume. Konkrete Handlungsanweisungen zielen auf eine Unterbrechung der akustischen Wahrnehmung durch Interaktion, so das *Beat Piece* („Listen to a heart beat. 1963 autumn“), oder durch Imagination, so das *Earth Piece* („Listen to the sound of the earth turning. 1963 spring“).

Die Künstlerin versteht Partizipation als wesentlich für ihre Arbeiten: „I wanted to give an unfinished work for others to add to, not to merely repeat [...] for people to add or subtract and to sometimes just imagine and do it only in your mind. In your mind you can do things that you can’t do physically.“ Durch die Radikalisierung der Beteiligung vollzieht sich für die Rezipienten die ästhetische Erfahrung vollständig im subjektiven, inneren Raum, beispielsweise mit *Painting to be constructed in your head* („Observe three paintings carefully. Mix them well in your head. 1962 spring“), die ein bleibend subjektives und individuelles Ergebnis induziert.



Yoko Ono, instruction pieces, Abb: Viera Pirker



Yoko Ono, instruction pieces, Abb: Viera Pirker

### PAINTING FOR THE WIND

Cut a hole in a bag filled with seeds of any kind and place the bag where there is wind.

1961 summer

### PAINTING TO SEE THE ROOM

Drill a small, almost invisible, hole in the center of the canvas and see the room through it.

1961 autumn

#### „Let the work grow by asking people to participate“

Eine wegweisende und intensiv diskutierte Arbeit ist die Performance *Cut Piece*. Yoko Ono hat sie mehrfach selbst inszeniert (1964 Kyoto und Tokio, 1965 New York, 1966 London (2×), 2003 Paris); ausgiebige filmische und fotografische Dokumentationen liegen vor. Das *Cut Piece* kann nicht ‚aufgeführt‘ werden, sondern ist wesentlich auf die Interaktion mit den Zuschauenden angewiesen. Die ausführende Person kniet oder sitzt mit dem Gesicht zum Publikum regungslos auf einer Bühne. In einem Dokument von Januar 1966 lautet die Instruktion: „First Version for single performer: Performer sits on stage with a pair of scissors in front of him. It is announced that members of the audience may come to stage – one at a time – to cut a small piece of the performer’s clothing to take with them. Performer remains motionless throughout the piece. Piece ends at the performer’s option.“<sup>7</sup> Das Ende der Performance war bei einer Londoner Inszenierung erst bei vollständiger Nacktheit der Künstlerin erreicht, die letzte Inszenierung in Paris dauerte ungefähr 80 Minuten und endete mit der Entblößung ihres Oberkörpers. Verweigern die Zuschauer die aktive Beteiligung, dann wird das Erfahrungsfeld, das ausgelotet werden soll, nicht betreten. Dann ereignet sich die Performance nicht – doch entstünde in diesem Fall keine Kunst?

Das *Cut Piece* überlagert Intimität und Öffentlichkeit, Entblößung und Befreiung, Scham und Voyeurismus, Subjekt und Objekt: In der Vielschichtigkeit der Grenzüberschreitungen wurde es im Rückblick als Prototyp feministischer Performancekunst interpretiert<sup>8</sup>; gegenwärtig besteht eine Tendenz, das *Cut Piece* auf seine kulturellen Codes hin zu erforschen.<sup>9</sup> Die Künstlerin selbst interpretiert das *Cut Piece* einige Jahre nach den Performances in den 1960er Jahren mit dem Motiv des Gebens. „I was thinking of this motif more and more, and the result of this was *Cut Piece*. Instead of giving the audience what the artist chooses to give, the artist gives what the audience chooses to take. That is to say, you cut and take whatever part you want; that was my feeling about its purpose.“<sup>10</sup> Dieses Motiv wiederum wird in der kritischen Rezeption mehrheitlich auf dem Hintergrund einer buddhistischen Erzählung gelesen und damit letztlich theologisch ausgedeutet: Mahasattva (die letzte irdische Inkarnation des Buddha) gibt einer hungrigen Tigerin seinen Körper hin, damit sie ihre sieben Jungen ernähren kann; er selbst erlangt durch diese Hingabe die höchste Erkenntnisstufe.<sup>11</sup> Die Partitur des *Cut Piece* kann als Formular eines Rituals gelesen werden. Ono selbst beschwört derartige Elemente ihrer Hingabe: „The audience was quiet and still, and I felt that everyone was holding their breath. While I was doing it, I was staring into space. I felt kind of like I was praying. I also felt that I was willingly sacrificing myself.“<sup>12</sup> Die somit gegebene Annäherung der Performance an ein Ritual wirft Fragen auf. Rituale beziehen sich auf einen bedeutsamen, oft mythischen Ausgangspunkt, der in einer streng festgelegten, kultischen

Handlung erinnernd wiederholt wird.<sup>13</sup> Es ist die Aufgabe eines Wissenden, dies gemeinsam mit den Teilnehmern am Ritual zu vollziehen. Im *Cut Piece* agiert das Publikum zu meist mit ruhiger Ernsthaftigkeit, vollzieht die Prozession und die Handlung des Schneidens und kehrt mit einem Anteil zurück. Ein mythischer Ausgangspunkt ist im *Cut Piece* nicht erkennbar, doch scheint sich aus dem ritualisierten Vollzug der Performance heraus notwendigerweise ein Bedürfnis nach Bedeutungszuschreibungen zu entwickeln, und zwar gleichermaßen bei Künstlerin und Rezipienten.

### „The artist gives what the audience chooses to take“

Der von Ono ins Spiel gebrachte Vollzug eines Opfers verbleibt gerade bei den Performances der 1960er Jahre weitgehend im Unklaren und verweist lediglich auf Leerstellen: Warum wird geopfert? Für wen? Was wird geopfert – die Kleidung, die Unschuld, die Würde, die Kultur? Die Teilnehmenden reihen sich in die Prozession ein, sie schneiden und wissen nicht was, sie kehren mit einem Geschenk, einem Souvenir, einer Trophäe, einer Erinnerung wieder zurück. Religionswissenschaftlich muss das Schneiden und Teilen als uraltes Zeichen einer Verbündung zwischen zwei Seiten gelesen werden: Im Hebräischen wird das Ritual des Bundesschlusses mit dem Begriff *qarat berit* bezeichnet, der wörtlich übersetzt „einen Bund schneiden“ bedeutet; im griechischen Kulturraum gilt das *Symbolon*, das Zusammengefügte, als Erkennungszeichen zweier Vertragspartner.

Der rituelle und zeremonielle Vollzug des *Cut Piece* lässt – wie das *Painting to be stepped on* – ganz unterschiedliche Reaktionen zu. Concannon zitiert eine japanische Kritik von 1964, die Onos Performance ohne weitergehende Deutung im Kontext der ‚mysteriösen Avantgarde-Musik‘ betrachtet, und die Varianz der Publikumsreaktionen zwischen ‚the sign of essence was performed‘ und ‚If no sounds were made, give me back my money‘ lokalisiert. Die Verweigerung der Musik und die vermeintliche Leere des Rituals angesichts gleichzeitig vorhandener Fülle der Symbolik generiert später eine produktive Aufladung durch Interpretationen und Kontextualisierungen. Was sich in der Performance ereignet, kann nicht bedeutungslos bleiben: Eine innere Leere des streng vollzogenen Rituals scheint nicht aushaltbar.<sup>14</sup> Aus der Betrachtung des Zeichens entsteht die Sehnsucht nach einem Bezeichneten. Und so wird diskursiv eingeholt, was die Künstlerin dem Moment, dem Geschehen selbst überlassen hat. Die ritualtheoretische Sicht des *Cut Piece* lässt die konzeptuelle Kraft der Komposition besonders hervortreten. Die Suche nach Bedeutungszusammenhängen zeigt den unglaublichen Reichtum der so einfachen wie komplexen, so rationalen wie poetischen Performance. Vielfalt und Diversität der Interpretationen tragen eher dazu bei, dass die große Macht des Werkes bezeugt wird, die dem ‚Score‘ selbst innewohnt. Letztlich erscheint die Performance als ein Haiku, in dem der Zusammenhang von Signifikant und Signifikat nicht formuliert wird, sondern Wort und Ding für sich bleiben und zugleich in eins fallen. Ein einziges Wort bringt das Unsagbare zum Schwingen: „Cut!“

### Anmerkungen

- 1 Vgl. Obrist, H. U., *Yoko Ono (The Conversation Series)*. Köln 2009, hier 93. Diesem Interviewband sind alle zitierten Aussagen der Künstlerin entnommen, wenn nicht anders angegeben. Auswahl an Einzelausstellungen: *Have you seen the horizon lately?* (Museum of Modern Art, Oxford UK/ Museum Villa Stuck, München D, 1997), die preisgekrönte Retrospektive *YES Yoko Ono (Japan Society Gallery, New York USA, 2000)*; *Between the Sky and my Head (Kunsthalle Bielefeld D, 2008/ BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead UK, 2009)*; *Anton's Memory (Palazetto Tito, Venedig I, 2009)*.
- 2 Ono, Y., *To the Wesleyan People*, in: *Grapefruit. A Book of Instruction and Drawings by Yoko Ono*. New York 2000 (Erstauflage 1964, Tokyo/New York: Wunternbaum Press, 500 printed copies), ohne Paginierung.
- 3 Blunck, L., „Luft anhalten und an Spinoza denken“. Zu Fragen der Publikumsbeteiligung in der zeitgenössischen Kunst, in: Blunck, L. (Hg.), *Werke im Wandel? Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung*, München 2005, 87–106, hier 92.
- 4 Vgl. Hübner, K., *Yoko Ono: „Leben auf dünnem Eis“*. München 1999, hier 49.
- 5 Vgl. Althuler, B. J., *Instructions for a World of Stickiness: The Early Conceptual Work of Yoko Ono*, in: *AK Yes. Yoko Ono (Japan Society Gallery, New York, 18. 10. 2000–14. 01. 2001)*, hg. v. A. Munroe et al., New York 2000, 65–71, hier 68.
- 6 Ono, zitiert nach Concannon, K., *Yoko Ono's Cut Piece: From Text to Performance and Back Again*, in: *PAJ. A Journal of Performance and Art* 30 (2008), 81–93, hier 89. Die Referenz geht auf ein Interview mit der Künstlerin in einer japanischen Zeitschrift 1974 zurück.
- 7 Ebd., 82. Ono, *Grapefruit* (wie Anm. 2) ergänzt rückblickend eine Beschreibung und die wichtige Erweiterung: „This piece [...] is usually performed by Yoko Ono [...]. The performer, however, does not have to be a woman.“
- 8 Die westliche Kunstkritik seit den 1990ern konnotiert die Performance gewöhnlich mit Gewalt gegen Frauen, weiblicher Unterordnung, Voyeurismus, sexueller Aggression; eine Argumentation, die auch unterstützt wird durch das Verhalten einzelner männlicher Teilnehmer während der Aufführungen, v. a. in Tokyo und London. Allerdings liegt dem, so Concannon, Yoko (wie Anm. 6), 85, mehr Interpretation als ein originär feministischer Impetus der Künstlerin zugrunde. Ono hat die feministische Interpretation selbst erst in späten Statements adaptiert.
- 9 Bryan-Wilson, J., *Remembering Yoko Ono's Cut Piece*, in: *The Oxford Art Journal* 26 (2003), 99–123 erforscht Kontextualisierungen aus japanischer Zeremonie und stellt zudem einen Zusammenhang zwischen Onos' japanischen Inszenierungen und der bildlichen Omnipräsenz der nuklearen Angriffe Amerikas auf Japan her. Auch Rhee, J. *Performing the other: Yoko Ono's Cut Piece*, in: *Art History* 28 (2005), 96–118 sucht nach japanischer Tradition, folgt dem buddhistischen Motiv der Hingabe und untersucht, wie die Unterschiedlichkeit der sozialen und kulturellen Kontexte der Performances in Japan, USA und England auch ihre Rezeption und Aufnahme verändern. Daraus lässt sich auf eine Strategie der künstlerischen Selbstinszenierung Yoko Onos als ‚die Andere‘ schließen.
- 10 Ono, wie Anm. 6, hier 89.
- 11 Siehe Rhee, *Other*, wie Anm. 10, hier 106.
- 12 Ono, wie Anm. 6, hier 89; sie bezieht sich hier auf eine der japanischen Inszenierungen.
- 13 Vgl. Dücker, B. *Ritual*, in: Nünning, A. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart 2008, 629–631.
- 14 Mit der Widmung der Pariser Inszenierung 2003 als Ausdruck der Hoffnung für eine Welt in Frieden verändert die Künstlerin m. E. die konzeptuelle Kraft der 1960er-Inszenierungen; vgl. Concannon, Yoko (wie Anm. 6), hier 82–83.

