



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Kusama Yayoi's ambivalente Körper“

verfasst von / submitted by

Lisa Maria Braitner 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:

UA 066843

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

Masterstudium Japanologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Ina Hein, M.A.

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

Univ.-Assist. Caroline Lillian Schopp, BA MA MA PhD



## Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis .....	5
<b>1. Einleitung</b> .....	6
1.1. Rezeption durch die japanische Presse .....	7
<b>2. Forschungsstand</b> .....	12
2.2. Körperlichkeit in der japanischen Nachkriegskunst.....	16
2.3. Krieg und Orgie – Body Festivals vor dem Hintergrund des Vietnamkriegs .....	18
<b>3. Gefangen zwischen Wiederholung und Wandel</b> .....	25
3.1. Queere Materialität .....	25
3.1.1. Häuslichkeit .....	28
3.1.2. Queere Körperlichkeit .....	29
3.2. Bürsten als transformatives Element.....	32
3.3. Doppelgängerinnen .....	34
3.4. Körperfragmente .....	36
3.5. Intersektionalität und Autorinnenschaft .....	38
<b>4. Disruptive Erotik</b> .....	41
4.1. Performative Repetition .....	43
4.2. Das <i>Pin-up girl</i> als Referenz .....	46
4.3. Das <i>Pin-up girl</i> in der <i>Pop art</i> und Richard Hamiltons fragmentierte Frauenkörper .....	49
4.4. Hautbemalung als Grenze und Verbindung .....	53
4.5. Narzissmus als Strategie .....	55
4.6. Aneignung und Transformation .....	60
<b>5. Gewalt und Parodie</b> .....	65
5.1. Maskulinität und Performance .....	69
5.2. Vietnamkriegsikonographie und Protest in Kusamas <i>Presidential Orgies</i> (1968) .....	73
5.3. Künstlerische Strategien zur Verringerung psychischer Distanz .....	74
5.4. Japanizität und atomares Erbe.....	76
<b>6. Revoltierende Körper</b> .....	82
6.1. Kusamas Politik der Parodie .....	86
6.2. Alice in Wonderland .....	87
6.2.1. Politische Implikationen psychedelischer Ästhetik .....	89
6.3. <i>Love, Peace and Polka dots</i> .....	91
6.4. Verbindende Nacktheit.....	92
<b>7. Conclusio</b> .....	96
7.1. Körperlichkeit und Repetition.....	96
7.2. Körperlichkeit und Bruch – Facettenreiche Identitäten .....	99

7.3. Kusamas Rolle als intersektionale Künstlerin.....	100
7.4. Fazit und Möglichkeiten für weiterführende Forschung.....	101
Literaturverzeichnis.....	103
Quellenverzeichnis .....	107
Abbildungsnachweis .....	109
Abbildungsteil .....	110

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Kusama Yayoi, <i>Kusama mit Macaroni Mannequin</i> aus der <i>Food Obsession</i> -Reihe, 1964.....	110
Abb. 2: Kusama Yayoi, <i>Untitled Collage</i> , ca.1966.....	111
Abb. 3: Eduardo Paolozzi, <i>I was a Rich Man's Plaything</i> , 1947 .....	112
Abb. 4: Richard Hamilton, <i>She</i> , 1958-1961 .....	113
Abb. 5: Richard Hamilton, <i>Pin-up</i> , 1961 .....	114
Abb. 6: Kusama Yayoi, <i>Unbetitelt (Fashion Show at the Boutique)</i> , 1969.....	115
Abb. 7: Hannah Wilke, <i>What Does This Represent...? What Do You Represent...?</i> , 1978-1984. ....	116
Abb. 8: Adrian Piper, <i>Food for the Spirit</i> , 1971.....	117
Abb. 9: Morimura Yasumasa, <i>Portrait (Futago)</i> , 1988 .....	118
Abb. 10: Edouard Manet, <i>Olympia</i> , 1863 .....	118
Abb. 11: Kusama Yayoi, <i>Unbetitelt</i> (Einzelaufnahme aus der <i>Nixon Orgy</i> Serie), 1968.....	119
Abb. 12: Kusama Yayoi, <i>Unbetitelt</i> (Einzelaufnahme aus der <i>Nixon Orgy</i> Serie), 1968.....	120
Abb. 13: Robert Osborn, Graphik zu J. Robert Moskins Artikel im <i>Look</i> Magazin, 1958. ....	121
Abb. 14: Kubota Shigeo, <i>Vagina Painting</i> , 1965 .....	122
Abb. 15: Chris Burden, <i>Shoot</i> , 1971 .....	123
Abb. 16: Kusama Yayoi, <i>Unbetitelt</i> (Einzelaufnahme aus der <i>Nixon Orgy</i> Serie), 1968.....	124
Abb. 17: Kusama Yayoi, <i>Unbetitelt</i> (Einzelaufnahme aus der <i>Johnson Orgy</i> Serie), 1968.....	125
Abb. 18: Martha Rosler, <i>Cleaning the Drapes</i> , Collage aus der <i>House Beautiful: Bringing the War Home</i> Serie, 1967-1972 .....	126
Abb. 19: Kusama Yayoi, Pressemitteilung zu <i>Naked Demonstration at Wall Street</i> , 15. Oktober 1968 .....	127
Abb. 20: Ono Yōko, <i>Cut Piece</i> , 1964 .....	128
Abb. 21: Kusama Yayoi, <i>Alice in Wonderland-Happening</i> , 1968 .....	129
Abb. 22: Kusama Yayoi, <i>Alice in Wonderland-Happening</i> , 1968 .....	130
Abb. 23: Kusama Yayoi, <i>Anatomic Happening on Wall Street</i> , 1968 .....	131
Abb. 24: José de Creeft, <i>Alice Monument</i> , 1959.....	132

## 1. Einleitung

Die 1929 in Japan geborene und auch dort ausgebildete Künstlerin Kusama Yayoi ist heutzutage vor allem für ihre Installationen und ihre sich ins Unendliche multiplizierenden *Polka dots* bekannt. Entgegen allen Kategorisierungsversuchen von außen legte sie sich nie auf eine künstlerische Strömung fest, und auch Zuschreibungen, wie zum Beispiel zum Feminismus, verwehrt sie sich trotz einem eindeutig von einer weiblichen Lebensperspektive geprägten Zugang zu Gender- und Gesellschaftskritik in ihren Werken. Auch in ihrer Selbstinszenierung nahm sie manchmal die Rolle einer japanischen Außenseiterin, dann wieder den einer internationalen Künstlerin ein. In den 1960er Jahren experimentierte Kusama, deren Stil schon als Pop Art, abstrakter Expressionismus oder Minimalismus bezeichnet wurde, nicht nur mit Malerei, Skulptur und Installationskunst, Film, Happenings und Performances, sondern entwarf auch eine eigene Modelinie und vertrieb kurzzeitig ein Untergrundmagazin.

Kusama plant schon 1955, in die USA zu gehen, und beginnt zu diesem Zwecke eine Korrespondenz mit der Künstlerin Georgia O'Keeffe (Munroe 1989:17). Im Juni 1958 zieht Kusama nach New York, wo sie bereits 1959 ihre sogenannten *Infinity Net* Gemälde, monochrome Gemälde mit komplexen, ineinander verschlungenen Mustern und Linien erfolgreich ausstellt. Schon in den frühen 1960er Jahren beginnt sie, mit Skulptur und Installationskunst zu experimentieren. Ihre vormals abstrakte, flächige Kunst erstreckt sich nun in den dreidimensionalen Raum. Ein Aspekt, der sich durch das gesamte Oeuvre Kusamas zieht, ist der der Wiederholung. Nun kommt Anfang der 1960er Jahre mit der Loslösung von der Leinwand noch eine weitere Veränderung hinzu, die bis zu ihrer Rückkehr nach Japan 1973 einen zunehmend zentralen Platz in der Kunst von Kusama Yayoi einnehmen soll: Körper und Objekte mit körperlichen Qualitäten werden immer wichtiger. Die Künstlerin posiert mit selbst geschaffenen Gemälden, Objekten oder in Installationen, sie lässt sich wieder und wieder vor und inmitten ihrer Werke fotografieren und wird so integraler Bestandteil davon. In Ausstellungen in Galerien und Museen verwendet sie ungewöhnliche Materialien wie selbstgenähte weiche Skulpturen oder getrocknete Makkaroni, die die Oberflächen von Möbelstücken oder Schaufensterpuppen überziehen.

Etwa Mitte der 1960er Jahre beginnt Kusama, sich von Kunstinstitutionen zu emanzipieren, und dringt zunehmend in die öffentliche Sphäre ein. Für das Happening *Walking Piece* (1966) lässt sie sich beispielsweise bei einem Gang durch New York fotografieren, während sie einen Kimono und einen mit Blumen geschmückten Schirm trägt. Mit Performances wie *Narcissus Garden* (1966) legt sich die Künstlerin mit dem Establishment der

Kunstwelt an, und lernt, den Skandalhunger der Presse für sich zu nutzen. Neben Kritik an hierarchischen Strukturen und Kommerzialisierung im musealen Kontext protestiert Kusama, selbst Überlebende des Zweiten Weltkriegs, gegen den Vietnamkrieg, Kapitalismus und sexuelle Repression. In Happenings im halböffentlichen Raum ihres Künstlerstudios und in der Öffentlichkeit wird der menschliche Körper, nun in Form von eigens engagierten Tänzer\*innen oder freiwilligen Teilnehmer\*innen, zum Fokus von Kusamas Kunst. Im Folgenden gebe ich einen kurzen Einblick in die Rezeption von Kusamas Werken und Person in der japanischen Presse der späten 1960er Jahre.

### 1.1. Rezeption durch die japanische Presse

Die vorliegende Arbeit basiert auf visueller Bildanalyse und hat nicht den Anspruch, den medialen Diskurs zu Kusama Yayoi ausführlich zu beleuchten. Die japanische Rezeption von Kusamas Tätigkeit in den USA kann im Rahmen meiner Analyse nur am Rande berücksichtigt werden, zudem ist Material aus dieser Zeit leider nicht unbedingt leicht aufzutreiben. Ich konnte jedoch einige wenige Zeitschriftenartikel aus den Jahren 1969 und 1970 ausfindig machen, in denen die japanische Boulevardpresse Kusama ihrer Leser\*innenschaft zu erklären versucht. Diese fünf Artikel sind zwar nicht repräsentativ für die Rezeption Kusamas durch die japanische Medien, doch sie können Einblick geben, wie über die Künstlerin, die sich zu der Zeit schon seit Jahren in den USA aufhielt, berichtet wurde.

Dabei fällt auf, dass der Fokus der Berichterstattung vor allem auf der Person Kusamas liegt, um ihre Kunst geht es hauptsächlich im Zusammenhang mit ‚skandalträchtiger‘ Nacktheit. Überschriften wie „Warum machen Sie sich nacktig?- *Happening talk* zwischen Endō Shūsaku und Kusama Yayoi“ [„Nan de, anta hadaka ni narunya – Hapuningu taidan / Endō Shūsaku; Kusama Yayoi なんて、あんた裸になるんやーハプニング対談 / 遠藤周作 ; 草間弥生 “] oder „Warum zieht sich Kusama Yayoi in New York aus?“ [„Kusama Yayoi wa naze nyū yōku de nugu ka 草間弥生はなぜニューヨークで脱ぐか “] (*Fujinkurabu* 1970), (*Shōgakukan* 1969) nahelegen. Dieser zweite Artikel, der auch ein ausführliches Interview zwischen Kusama und Nakamaru Kaoru enthält, hat noch die Sub-Überschrift: „Kunst, Sex, und Berechnung der Happening-Performerin mit einem Monatseinkommen von zehntausend Dollar“ [„Geshū ichiman doru no hapunisuto no geijutsu to sei to dasan 月収1万ドルのハプニストの芸術と性と打算 “] (*Shōgakukan* 1969).

Hier wird mehrfach suggeriert, dass Kusamas eigentliche Motivation finanzieller Natur ist, indem immer wieder auf ihr Einkommen verwiesen wird oder Preise zitiert werden. Allein

auf den ersten zwei Seiten dieses Artikels ist fünfmal eine Referenz auf Einnahmen zu finden, etwa durch die Charakterisierung der ehemals mittellosen Künstlerin als „nun eine Businessfrau mit einem Monatseinkommen von 10 000 Dollar“ [„imaya gesshū ichiman doru no jigōyaka いまや月収一万ドルの事業家 “] und durch die einleitende Überschrift „Nacktkunst bei einem Monatseinkommen von 10 000 Dollar“ [gesshū ichi man doru ratai geijutsu 月収一万ドル裸体芸術]. Auch die in Kusamas Studio aufgehängten Tariflisten für *body painting*-Einheiten werden erwähnt (*Shōgakukan* 1969). Der finanzielle Aspekt von Kusamas Kunst wird auch in einem weiteren Artikel aus der *Yomiuri Shimbun* mit dem Titel „Die Fahnenträgerin sexueller Revolution – Happening-Königin Kusama Yayoi“ [ „Sekkusū kakumei no kishu - hapuningū no joō Kusama Yayoi セックス革命の旗手・(ハプニングの女王草間弥生)“] (1970) betont:

Kusama hat derzeit die Chefposition von Kusama Enterprise (mit einem Kapital von 50 000 Dollar= 18000 000 Yen) inne, nach eigenen Angaben mit einem Monatseinkommen von 15000 Dollar (5400 000 Yen). Sie hat 3000 Angestellte. Als eine Abteilung hat sie eine „Sexaktiengesellschaft“ etabliert und verkauft alle möglichen Sexutensilien und Fotos, dass es nur so kracht. (*Yomiuri Shimbun* 1970)<sup>1</sup>

In der japanischen Berichterstattung über Kusama häufen sich Hinweise, dass sie als Künstlerin nicht sonderlich ernst genommen wird, eher noch als Geschäftsfrau, aber auch das wird anrühlich dargestellt. Ein Artikel der *Shūkan bunshun* mit dem klingenden Titel „Wenn die nackte Königin Psychoanalyse macht – Kusama Yayoi hat wahrlich einen Männerhass (Vaterkomplex)“ [„Hadaka no joō o seijinbunseki shitara – Kusama Yayoi wa jitsu wa dansei ken‘o (Fāsā konpurekkusu) ハダカの女王を精神分析したら- 草間弥生は実は男性嫌悪(ファーザー・コンプレックス)“] (*Shūkan bunshun* 1969) macht auch Zugeständnisse an Kusamas Kunst, wie durch die Aussage des Kunstkritikers Uemura Takachiyō:

Abgesehen davon, dass es unterschiedliche Sichtweisen auf die Kunst gibt, sind ihre Werke keine Nachahmungen, sondern sind originell. Und das sind sie auf einem außergewöhnlich hohen Level. Wenn dem nicht so wäre, könnte sie [ihre Kunst] nicht bloß durch Skandale verkaufen<sup>2</sup>. (*Shūkan bunshun* 1969).

---

<sup>1</sup> *Genzai, Kusama entāpuraizu (shihonkin goman doru = issen happyaku man en) no shachō de ari, gesshū wa jishō ichiman go doru (gohyaku yonjū goen). Tsukatteiru shain wa sanzen nin. Sono ichi bumon ni 「sekkusu kabushikigaisha」 o shinsetsu, korekara sekkusu kigu issai ya shashin nado o jan jan urimakuru to iu* 現在、草間エンタープライズ(資本金五万ドル=一千八百万円)の社長であり、月収は自称一万五千ドル(五百四十万円)。使っている社員は三千人。その一部門に「セックス株式会社」を新設、これからセックス器具一切や写真などをジャンジャン売りまくるといふ。(Yomiuri Shimbun 1970)

<sup>2</sup> *Geijutsukan no chigai wa betsu toshite, kanojo no sakuhin wa imitēshon dewanaku, orijinariti ga aru. Soshite, sono reberu mo hijō ni takai. Sore ga nakereba, sukyandaru dake dewa ureru mono dewa arimasen.* 芸術観のちがいは別として、彼女の作品はイミテーションではなく、オリジナリティがある。そして、そのレベ

Davon abgesehen wird ihr Schaffen auf psychologische Probleme reduziert: „Aber laut Psychoanalyse hat sie vehemente Misandrie“<sup>3</sup> (*Shūkan bunshun* 1969). Kusamas „Männerhass“ wird damit erklärt, dass sie in ihrer Kindheit auf Anweisungen ihrer Mutter regelmäßig ihrem Vater und seinen Liebhaften nachspionieren musste. Narabayashi Yasushi, der als Berater Kusamas beschrieben wird, vertritt in diesem Artikel die Meinung, dass die Künstlerin aufgrund dessen eine extreme Abscheu gegen ihren Vater und eine Verachtung gegen ihre Mutter entwickelt hätte und „seelisch verwaist“ aufgewachsen sei: „Vom Familienregister (Koseki) abgesehen, ist Kusama vom seelischen Leben her als Waise aufgezogen worden“<sup>4</sup> (*Shūkan bunshun* 1969). Narabayashi erklärt auch einen wiederkehrenden Traum Kusamas, in dem eine Schlange vorkommt, folgendermaßen: „Offensichtlich hat sie einen starken Vaterkomplex, nämlich einen Peniskomplex“<sup>5</sup> (*Shūkan bunshun* 1969).

Die Tendenz der Medien, Kusama zu pathologisieren und herabzusetzen, wird auch in einem Interview zwischen der Künstlerin und dem Autoren Endō Shūsaku deutlich, in dem dieser sagt: „Ich will Sie (Kusama, Anm. der Verf.) heiraten. Hahaha. Dann würde ich Sie, weil ich ein feudalistischer Ehemann bin, zu einer normalen Frau verändern“<sup>6</sup> und er Kusama direkt fragt: „Sind Sie frigide?“<sup>7</sup> (*Fujin kurabu* 1969). Diese Beispiele zeigen nicht nur, wie Kusama als abnormal charakterisiert wird, sondern auch den mitunter sexistischen Umgangston in der Berichterstattung über sie.

Im Artikel der *Yomiuri Shimbun* wird hinsichtlich einer Verhaftung Kusamas im Zusammenhang mit einem Happening in Tsukiji, einem Stadtteil von Tōkyō, gemutmaßt, dass sie es darauf angelegt hat, von der Polizei erwischt zu werden: „Aber es gibt auch die Ansicht ‚ist das nicht seltsam? Die Wache vom Bezirk Tsukiji und der Shukubashi Park sind nur einen Steinwurf entfernt. Kann man da nicht von Anfang an damit rechnen, verhaftet zu werden?‘“<sup>8</sup>

---

ルも非常に高い。それがなければ、スキャンダルだけでは売れるものではありません。(Shūkan bunshun 1969)

<sup>3</sup> *Shikashi, seijinbunseki ni yoru to, kanojo wa mōretsuna otokogirai* しかし、精神分析によると、彼女はモーレツな男嫌い。(Shūkan bunshun 1969)

<sup>4</sup> [*Dakara koseki jō wa tomokaku seijinseikatsujō wa koji toshite sodatta koto ni narimasu* だから戸籍上はともかく精神生活上は孤児としてそだったことになります。(Shūkan bunshun 1969)

<sup>5</sup> *Akiraka ni kyōretsuna fasā konpurekkusu da shi, penisu konpurekkusu nan desune.* あきらかに、強烈なフアザー・コンプレックスだし、ペニス・コンプレックスなんですね (Shūkan bunshun 1969)

<sup>6</sup> *Boku wa Kusama kun to kekkon shitai desu. Hehhehheh. Sō shitara, boku wa hōkenteki teishu dakara, kimi o futsū no onna ni kaeteyarō.* ボクは草間クンと結婚したいです。ヘッヘッヘッ。そうしたら、ボクは封建的亭主だから、キミをふつうの女に変えてやろう。(Fujin kurabu 1969)

<sup>7</sup> *Anata fukanshō desuka? anata 不感症ですか?* (Fujin kurabu 1969)

<sup>8</sup> *Shikashi „hen janai ka“ to miru muki mo aru. „Tsukiji sho to sukubashikōen wa me to hana no saki. Tsukamaru no wa hajime kara keisan zumi nan janai ka“ to iu no da.* しかし「へんじゃないか」とみる向きもある。

(*Yomiuri Shimbun* 1970). Der Artikel schließt mit Spekulationen über ihr Alter: „Übrigens, wie alt ist Kusama? Sie soll 30 oder 31 Jahre alt sein. Wie Sie wissen, ist das bitter, weil eine Fahnenträgerin der sexuellen Revolution jung sein muss“<sup>9</sup> (*Yomiuri Shimbun* 1970).

Allgemein kann man sagen, dass mit skandalträchtigen Schlagzeilen wie „Die Methode des Schlafens und Verkaufens; die Taktik sich nach oben zu schlafen“<sup>10</sup> oder „Die schwere Arbeit, mit vielen blonden Leuten zu schlafen“<sup>11</sup> auf teils irreführende Art versucht wird, Aufmerksamkeit zu erregen (*Shūkan bunshun* 1969, *Shūkan gendai* 1970). Im ersten Fall wird fälschlicherweise suggeriert, dass Kusama sich prostituiert; im zweiten Fall geht es eigentlich um die sexuellen Abenteuer ihres Interviewpartners Rocky Aoki, was aber erst im Text klar wird. Kusamas eigene Einstellung lässt sich diesen Artikeln nur schwer entnehmen und variiert je nach Anlass, denn während sie im *Fujin kurabu*-Artikel kritische Töne anschlägt: „Warum ziehen japanische Männer Frauen nur herunter?“<sup>12</sup> nimmt sie in einem weiteren Interview des selben Jahres gegenüber Rocky Aoki, einem japanischen Restaurantbesitzer und ehemaligen Wrestler, eine bestätigende Haltung ein, wenn es über weite Strecken um sein promiskuöses Sexualleben geht; ihre eigene Kunst geht in dem Artikel dabei allerdings größtenteils unter (*Fujin kurabu* 1970, *Shūkan gendai* 1970).

Ein Absatz dieses Artikels hilft jedoch dabei, die Erwartungshaltung der Presse gegenüber Kusama zu verstehen. Darin beschreibt Kusama ihre Frustration darüber, dass sie in Japan mehrere nackte Happenings veranstalten wollte, aber keine japanischen Frauen dafür nehmen könne, weil diese nicht mehr heiraten könnten, sobald sie sich in der Öffentlichkeit ausgezogen hätten, und dass die Gruppe von Hippies, die sie zu diesem Zwecke eigentlich einfliegen lassen wollte, aufgrund von Marihuana-Vergehen nicht einreisen durfte. Bei ihrer Rückkehr nach Amerika sei sie von den Medien dafür scharf kritisiert worden, weil sie die erwarteten Happenings nicht abliefern konnte. Der/ die Autor\*in des Artikels wirft im Anschluss daran ein, dass Kusama es verabsäumt habe, die von ihr versprochene Orgie mit dem Premierminister im Parlament abzuhalten. Sie sei zwar nach Japan gekommen, bis Ende April geblieben und hätte Nackthappenings abgehalten, in den Tōkyōer Stadtteilen Shinjuku, Ginza

---

「築地署と祝橋公園は目と鼻の先。つかまるのは初めから計算ずみなんじゃないか」というのだ。  
(*Yomiuri Shimbun* 1970)

<sup>9</sup> *Tokoro de nenrei wa? San jussai ka san jū issai to iu koto ni natteiru. Nanishiro, sekkusu kakumei no kishu wa, wakaku nakereba naranai kara tsurai.* ところで年齢は?三十歳か三十一歳ということにナッテイル。なにしろ、セックス革命の旗手は、若くなければならぬからツライ。(Yomiuri Shimbun 1970)

<sup>10</sup> *Neru no mo urikomi no senjutsu* 寝ルのも売りこみの戦術 (*Shūkan bunshun* 1969)

<sup>11</sup> *Kinpatsu danjo sennin giri no ko no kurō* 金髪男女千人斬りのこの苦勞(*Shūkan gendai* 1970)

<sup>12</sup> *Nihon no dansei tte dōshite kō onna no hito o hikizuriorosu no ka...* 日本の男性ってどうしてこう女のひとを引きずりおろすのか....。

und Shibuya, aber sie habe diese „nur um der Form willen durchgeführt“<sup>13</sup> (*Shūkan gendai* 1970). Darüber wird Unmut laut: „Das ist gewiss eine Enttäuschung“<sup>14</sup> (*Shūkan gendai* 1970). Diese Beispiele zeigen, dass Kusama Yayoi in den Jahren 1969 und 1970 von der japanischen Presse mit Neugier, aber teilweise auch geringschätzig behandelt und sowohl als psychisch krank wie auch geschäftstüchtig, vor allem aber als Sonderling, charakterisiert wird. Entgegen den Mutmaßungen der japanischen Presse war die intersektionale Künstlerin, die aufgrund ihrer Identität als Frau und Asiatin in der New Yorker Kunstszene einen doppelten Außenseiterstatus einnahm, in ihrer Zeit in den USA nie übermäßig kommerziell erfolgreich. Im Gegenteil waren ihre finanziellen Ressourcen stets beschränkt, und erst Jahrzehnte später, in den 1990er Jahren, sollte die akademische Beschäftigung mit Kusamas Oeuvre neue Fahrt aufnehmen. Die mittlerweile teuerste noch lebende Künstlerin der Welt lebt seit ihrer Rückkehr nach Japan Mitte der 1970er Jahre in einer Nervenheilanstalt, von der aus sie weiter malt und Literatur verfasst (Forbes 2020).

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit der Bedeutung von Körpern und Körperlichkeit in den Werken der Künstlerin Kusama Yayoi auseinander. Dabei geht es um den Versuch zu rekonstruieren, wie sich diese Konzepte in ihrer Kunst über den Zeitraum der 1960er Jahre weiterentwickelten. Kusamas künstlerische Tätigkeit außerhalb dieser Zeitspanne wird im Zuge dieser Arbeit nur am Rande behandelt. Die vorliegende Arbeit stellt nicht den Anspruch, einen umfassenden Überblick über Kusamas Gesamtwerk zu geben. Stattdessen wird anhand ausgewählter Bildbeispiele diskutiert, welche Bedeutung das Körperliche in der Kunst von Kusama Yayoi in einer zeitlich klar definierten Phase ihres Schaffens einnimmt, und wie die Körperdarstellungen sich im Zuge der Hinwendung zum öffentlichen Raum verändern. Ich habe dafür bewusst Beispiele ausgewählt, die den zentralen Platz von Körperlichkeit in Kusamas Werken veranschaulichen. Im Hauptteil dieser Arbeit gehe ich chronologisch vor und analysiere sowohl körperzentrierte Kunst von Kusama im Museum wie auch im öffentlichen Raum und in Kusamas Studio.

Die Arbeit gliedert sich in vier Hauptkapitel, die sich jeweils hauptsächlich um ein Werk drehen. Anhand visueller Analyse und sowohl sozialpolitischer als auch kunsthistorischer Kontextualisierung wird erörtert, welche Implikationen diese Art der Körperdarstellung jeweils hat. Dabei ist von vornherein klar, dass die Bildanalysen zu mehrdeutigen Ergebnissen führen. Die Fotografien der Werke, Installationen und Happenings können aber in jedem Fall Hinweise

---

<sup>13</sup> „*katachibakari*“ *okonatta dake* „形ばかり“ 行なっただけ (*Shūkan gendai* 1970)

<sup>14</sup> *Sono ten, tashika ni kitai hazure to ienai koto mo nai*. その点、確かに期待はずれといえないこともない。 (*Shūkan gendai* 1970).

darauf liefern, wie Identität in Kusama Yayoïs Kunst der 1960er Jahre verhandelt wird, und was für ein subversives Potenzial der Einsatz von Körpern vor dem Hintergrund des Vietnamkriegs hat.

## **2. Forschungsstand**

Mittlerweile ist Kusamas Yayoïs Oeuvre Gegenstand diverser kunstgeschichtlicher Forschungsarbeiten; Zu ihren Aktivitäten in New York in den 1960er Jahren lässt sich allerdings noch viel sagen – besonders wenn man die Methoden der Kunstgeschichte mit denen der Japanologie verknüpft. Grundsätzlich gibt es bestimmte Tendenzen in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Kusamas Körpern und körperlichen Elementen, die mit den Besonderheiten des jeweiligen Mediums zusammenhängen: So werden beispielsweise die phallischen Objekte Kusamas, vor allem in der ersten Hälfte der 1960er Jahre, im Kontext von skulpturaler Kunst und Installationen beziehungsweise Environments analysiert, wobei auch die Anwesenheit des Körpers von Kusama im Bildraum thematisiert wurde. Stefan Würrer sieht darin zum Beispiel eine Strategie, die die Verschmelzung von Bildraum und Betrachtterraum zum Ziel hat: „By repeatedly inserting her ‚self‘ into her work, Kusama blurs the boundaries between reality and art, making herself at once the object and the subject of her art production“ (Würrer 2015:74). In der vorliegenden Arbeit werden Darstellungen menschlicher Körper in der visuellen Kunst behandelt, aber auch Teil-Objekte, die körperliche Qualitäten besitzen, oder Environments, die sich aus solchen zusammensetzen oder damit in Verbindung stehen. Mehr zur Inszenierung von Körper- und Performancekunst wird im Theoriekapitel des Hauptteils erläutert.

Mit der räumlichen Verschiebung von Kusamas Kunst, von Objekten und Installationen aus dem Museumskontext hinaus in die Öffentlichkeit im Zuge der Happenings der zweiten Hälfte der 1960er Jahre, änderte sich auch Kusamas Publikum, und Körper nehmen eine immer zentralere Rolle ein. Die gesteigerte Medienpräsenz der Künstlerin in den späten 1960er Jahren führte zu enormer öffentlicher Aufmerksamkeit. Kusamas Ausbruch aus einem musealen Rahmen könnte allerdings mit ein Grund dafür gewesen sein, dass sie nach ihrer Rückkehr nach Japan in den frühen 1970er Jahren von der Kunstwelt vorübergehend vergessen wurde. Die Wiederaufnahme der Forschung zu Kusamas Werk der 1960er Jahre sollte bis in die 1990er Jahre auf sich warten lassen (Applin 2012:15).

Kusama wird zu den ersten großen Nachkriegskünstlerinnen Japans gezählt, die Japan Richtung New York verließen. Die Rezeption von Kusamas Kunst der frühen 1960er Jahre erfolgt vor allem im amerikanischen Kontext, in dem sie Kunst produzierte, und ihre Beiträge

zu verschiedenen Strömungen wie Pop Art, dem Abstrakten Expressionismus und Minimalismus sind nicht zu unterschätzen (Hoptman 2002:53). Im akademischen Umfeld wurde ihre Rolle hinsichtlich der amerikanischen Avantgarde der 1960er Jahre allerdings erst Jahrzehnte später entsprechend gewürdigt, was auch mit einer allmählichen Aufwertung der Arbeit von weiblichen Kunstschaffenden zusammenhing. Jo Applin bringt dies wie folgt auf den Punkt:

It was not until the 1990s that curators and critics began to re-evaluate Kusama's contribution to the avant-garde scene of the 1960s. With the rise of interest in women artists whose work had been similarly sidelined, her activity as an artist and, latterly, author began to attract critical attention from art historians, critics and curators. (Applin 2012:15)

Michael Glasmeier widmet sich in seinem Aufsatz „Das Ganze in Bewegung- Yayoi Kusama in Zeiten“ (2002) unter anderem der Frage, warum Kusama bisher in der Kunstgeschichte der Nachkriegszeit so unterschiedlich eingeordnet wurde, und nennt mehrere Gründe dafür, dass eine Würdigung der revolutionären Komponenten ihres Werks im akademischen Rahmen größtenteils ausblieb. Dazu zählen seiner Meinung nach „zu wenig Künstlerideologie mit ihrem ganzen Drum und Dran kunstimmanenter Vereinbarungen und statt dessen ein Zuviel an unbekümmerter Selbstbehauptung“ (Glasmeier 2002:23), eine gewisse „Unbehaustheit“ (Glasmeier 2002:24) ihres Werks, das keiner bestimmten künstlerischen Gruppe oder Strömung zugeordnet werden konnte, das Anecken bei feministischen Ideologien durch den Fokus auf Nacktheit in ihren Performances, und auch eine fehlende „eindeutige Zielansprache für ihre Kunst, also etwas, das Kunsthistoriker, Kritiker oder Kuratoren bei allem revolutionären Elan beruhigen könnte“ (Glasmeier 2002:23). Hinsichtlich der späteren Performances und Happenings attestiert er ihr, dass sie einen Spagat unternimmt, indem sie neben dem etablierten Museumskontext auch die Nähe zur psychedelischen Drogen- und Hippiesubkultur sucht, was eine Einordnung weiter verkompliziert und die Künstlerin angreifbarer machte. Glasmeier plädiert außerdem für eine gemeinsame Betrachtung von Kusamas visuellen und schriftstellerischen Werken (Glasmeier 2002:26, 27; sowie auch Würrer 2015 und 2016). Vincent Pècoil weist ebenfalls auf die Schwierigkeit hin, Kusamas Werk zu kategorisieren – ein Grund dafür ist, dass die Künstlerin selbst eindeutige Zuschreibungen ablehnt. Erschwerend kommt für die Betrachtung der Zeit der Künstlerin in New York noch hinzu, „daß der historische Diskurs seine Strukturierung im Nachhinein erfährt“ (Pècoil 2002:13). Im Folgenden behandle ich die wissenschaftliche Beschäftigung mit Kusama in mehreren Teilen und beginne chronologisch, zunächst die Forschung zu körperlichen Aspekten in den Arbeiten

Kusamas Anfang bis Mitte der 1960er Jahre zusammenzufassen, bevor ich auf die Beschäftigung mit Körpern in ihren Performances ab etwa der Mitte dieser Dekade eingehe.

### 2.1. Obsession oder Gender-Kritik? – Kusamas *soft objects*

Kusama wurde von ihrem künstlerischen Umfeld beeinflusst, umgekehrt jedoch nahm sie selbst Einfluss auf ihre Kolleg\*innen. Joseph Cornell, Donald Judd oder Mark Rothko sind nur einige ihrer Kontakte damals, Georgia O'Keeffe korrespondierte beispielsweise schon seit der Mitte der 50er Jahre mit Kusama. Ihre *Infinity Net*-Gemälde, großformatige monochrome Bilder, verschafften ihr eine Stellung als Vertreterin der „proto-minimalist abstraction“ (Munroe 1994:195). Die amerikanische Schriftstellerin, Kuratorin und Kunsttheoretikerin Lucy Lippard bezeichnete Kusama wegen ihrer Kombination von rasterhaften Strukturen und für die Kunst damals ungewöhnlichen Materialien sowie der autobiographischen, psychologischen und erotischen Inhalte bereits 1966 als „a precedent for the emergence of ‚Eccentric Abstraction‘“ (Munroe 1994:197) und verwies auf serielle Elemente in Kusamas *Accumulations* (unförmige handgenähte Objekte aus Stoff, mit denen sie verschiedenste Oberflächen überzog), die distinktive Wiederholungen von Geldscheinen, Schachteln und dergleichen bei Andy Warhol antizipierten (Pécoil 2002:16). Schon damals ließ Kusama sich vor ihren Werken fotografieren, eine Geste, die laut Vincent Pécoil auf das Element physischer Präsenz verweist, deren Wichtigkeit für Kusamas Arbeiten durch „den Schritt von der Malerei hin zur Skulptur und zum Environment“ noch verdeutlicht wird (Pécoil 2002:15). 1962 tauchen dann in Kusamas *Accumulation* und *Compulsion Furniture* Serien erstmals phallische Skulpturen auf, mit denen sie Oberflächen von Möbelstücken und anderen Objekten überzog. Mittlerweile gilt die körperlich-sexuelle Komponente dieser *soft objects* als unumstritten; auch Verbindungen zum Formenrepertoire von Eva Hesse, Louise Bourgeois oder Claes Oldenburg wurden gezogen (siehe z.B. Applin 2012:40). Körperliche Aspekte in Kusamas Arbeiten setzten also Impulse, die noch nach ihrer Rückkehr nach Japan von westlichen Künstler\*innen rezipiert wurden (Zelevansky 1998:28).

Alexandra Munroe sieht in der Verwendung dieser sich wiederholenden phallischen Objekte einerseits einen Zusammenhang mit psychischen Faktoren wie Angst und Kontrollzwang: „[...] her obsessive-compulsive state was driven by a fixed image of the phallus and a need to control its threatening proliferation through the act of giving it form“, (Munroe 1994:197) und andererseits als Statement gegen das japanische Patriarchat, in dem Kusama aufwuchs. Die Kunsthistorikerin und Kuratorin interpretiert die Kombination dieser Objekte mit weiblich und fetischistisch konnotierten Elementen wie Kleidung oder auch

Haushaltsgegenständen als eine „parody of women’s mechanistic function in society defined by sex and food“ (Munroe 1994:197), die bereits 1964 von skulpturaler Kunst zu *environmental art*, die ganze Räume einnahm, überging. Auch Mignon Nixon sieht in der repetitiven Verwendung des phallischen Objekts durch Kusama und andere weibliche Künstlerinnen der 1950er und 1960er eine Parodie auf das *part-object* als Kritik an patriarchalen Strukturen (Nixon 2000:127).

Neben den Verbindungen Kusamas zu anderen amerikanischen und europäischen Künstler\*innen ist ein beständiges Thema der Forschung seit den 1990er Jahren der Zusammenhang zwischen Obsession und Krankheit in ihrem Leben und Werk. Die Künstlerin leidet seit ihrer Kindheit an einer nicht näher definierten Angststörung, die offenbar auch Halluzinationen auslöst, bei denen sie Flecken und Muster sieht (Zelevansky 1998:14). Zudem lebt sie seit der Mitte der 1970er Jahre in einer Nervenheilanstalt in Japan, von wo aus sie weiter Kunst produziert. Ein Einfluss der Krankheit auf ihre Werke wurde heftig diskutiert, Aussagen der Künstlerin dazu verkomplizieren den Diskurs weiter. Kusama gab beispielsweise die Erklärung ab, dass Kunst für sie eine Therapie sei. Lynn Zelevansky warnt allerdings davor, den Einfluss der Krankheit zu überschätzen: „It is crucial, in engaging this issue, neither to mythologize Kusama as mad, visionary artist nor to pathologize her achievement“ (Zelevansky 1998:14); er räumt an anderer Stelle jedoch ein: „Indeed, obsessive accumulation, arguably the most consistent element in Kusama’s production, seems to be a by-product of her hallucinations“ (Zelevansky 1998:15). Bis heute ist die Krankheit der Künstlerin jedenfalls ein Thema, das die Forschung zu ihren Werken beschäftigt. Gwendolyn Foster spricht zwar von einer „obsessive-compulsive behavioral component“ (Foster 2010:272), die den Antrieb für „obsessional repetitive acts of painting webs, nets and dots, and sewing seemingly endless phallic pillows into sculptures“ liefern (Foster 2010:272), beschränkt jedoch die Aussage nicht auf eine rein psychosexuelle oder pathologische Ebene, sondern verweist darauf, dass die Werke das Potential haben, das Publikum in die Welt der Künstlerin zu ziehen. Dazu gehört für Foster auch die Komponente von Körperlichkeit, die dadurch entsteht, dass sich Kusama fast immer vor oder in ihren Werken fotografieren ließ:

Kusama drags the viewer into participation with her artwork and herself; and in so doing, she confronts the viewer with her Japanese identity and her female identity and her star artist identity. Her performances of the self play with and disrupt Western notions of self, ethnicity and the body. In so doing, Kusama, like Ono, allows the viewer a participatory mode of spectatorship that transcends binaristic notions of modes of viewing. (Foster 2010:273)

Es scheint keine einheitliche akademische Meinung über die Bedeutung von Kusamas psychologischen Zustand für die Ergebnisse ihrer künstlerischen Produktion zu herrschen. Während Foster publikumsorientierte Strategien im Zusammenhang mit Kusamas Inszenierung von Körperlichkeit sieht, geht Applin auf Beeinflussungen durch europäische und amerikanische KünstlerInnen ein. Damit nimmt sie Abstand vom Narrativ, das Kusamas zugegebenermaßen phallischen Skulpturen als symptomatisch für ein psychosexuelles Trauma einordnet. Stattdessen betont Applin, dass das Formenrepertoire der Künstlerin auf ihr Verständnis für die Werke ihrer Kolleg\*innen hinweist:

Rather than understanding Kusama's 'phallic field' as a symptom of her anxieties about sex, as both critics and Kusama herself have presented it, her work might be viewed within the wider cultural and artistic milieu in which she was working, and with which her work was in dialogue at that time — from the Zero and Nul Groups in Europe that she showed with in the 1960s, to the work of her peers, including Hesse, and their renegotiation of the representation of the body. (Applin 2012:19)

Würrer untersuchte einige frühe Prosatexte von Kusama, um die Beschäftigung der Künstlerin mit weiblicher Identität außerhalb der Norm und innerhalb eines patriarchalen Systems aufzuzeigen. Kusamas Krankheit stand dabei explizit nicht im Vordergrund (Würrer 2016:227). Würrer mutmaßt, dass diese literarischen Werke Kusamas aus den 1970er und 80er Jahren auf eine Neuorientierung ihrer Selbstrepräsentation in Japan hindeuten könnten, da Kusama dort als bildende Künstlerin weniger Erfolg als zuvor in den USA erfuhr. Anhand seiner Textanalyse argumentiert er, dass sich die „kritische Auseinandersetzung mit Weiblichkeit“ sowohl in diesen literarischen Werken niederschlägt als auch in Kusamas früher visueller Kunst (Würrer 2016:257-258).

## 2.2. Körperlichkeit in der japanischen Nachkriegskunst

Munroe stuft Kusama als Vertreterin von japanischer „obsessiver“ Avantgarde-Kunst der Nachkriegszeit ein (was sie „Japanese obsessional art“ nennt) (Munroe 1994:197). „Obsessivität“ bezieht sich hierbei sowohl auf den künstlerischen Stil wie auch die psychologische Verfassung seiner Vertreter\*innen. Die Verwendung des Begriffs „obsessiv“ erweist sich als problematisch, da er eine Interpretation eines Werks jenseits der pathologischen Komponente erschwert und mit einer Beeinträchtigung von selbstbestimmter Handlungsfähigkeit assoziiert wird. Da Kusama diesen jedoch selbst für Werk- und Ausstellungstitel beanspruchte, und er in der Literatur immer wieder benutzt wird, wird er in der vorliegenden Arbeit verwendet, sofern es notwendig erscheint, wie zum Beispiel in der Analyse der zeitgenössischen Berichterstattung. Wie auch im Fall von Kudō Tetsumi oder Miki

Tomio, die sich ebenfalls mit Aspekten von Körperlichkeit und gewissen Neigungen zur Auflösung und Suche nach Transzendenz in ihren visuellen Arbeiten beschäftigen, sei laut Munroe für Kusamas Schaffen eine „aesthetics of the ‚diseased‘ mind“ und die Hinwendung zum obsessiven Arbeiten als therapeutische Methode der Selbstheilung charakteristisch (Munroe 1994:195). Diesen Umstand erklärt Munroe jedoch nicht als rein individuell, sondern vor allem auch kulturhistorisch und -politisch motiviert. So sei obsessive Wiederholung in Kusamas Kunst Ausdruck ihres Widerstandes gegen die Repressionen, die sie als Heranwachsende in Japan erfuhr:

Kusama's psychosexual aggression evolved as stubborn protest against the restrictive social, economic, and political environment of pre-war and wartime Japan. Accompanied by sensations of anxiety, displacement, and isolation, her obsessive-compulsive state was driven by a fixed image of the phallus and a need to control its threatening proliferation through the act of giving it form. (Munroe 1994:197)

Kudō Tetsumi, der Japan ebenfalls 1962 – allerdings Richtung Paris – verließ, beschäftigte sich mit dem Menschen im Zusammenhang mit Natur und Elektronik auf teils verstörende Weise; in seinen Assemblagen sprach er oft Themen von Automatisierung, Zersetzung und Krankheit im post-atomaren Zeitalter an. Dabei kommen sowohl repetitiven Elementen wie auch fragmentierten oder auch verstümmelten menschlichen Körperteilen besondere Bedeutung zu (Munroe 1994:197). Ebenfalls im Jahr 1962 begann Miki Tomio seine Reihe von hunderten Skulpturen von menschlichen Ohren, die er bis zu seinem Tod fortführte. Mehr als um eine tiefere Bedeutung in der Symbolik des Ohrs, ging es Miki offenbar um den repetitiven Prozess. Munroe besteht jedoch auf der körperlichen Komponente als verbindendes Element: „The concept of body as site is central to Obsessional Art“ (Munroe 1994:198); sie sieht diesen Trend der 1960er Avantgarde, gesellschaftskritische Kunst mit obsessiven psychologischen Komponenten zu verbinden, nicht als reines Produkt der Nachkriegszeit, sondern eher als Weiterführung bereits bestehender Tendenzen in der japanischen Kunst:

In both periods, such expressions of the darker impulses of the Japanese psyche were a form of subversive protest against the oppressive social system – late Edo Confucianism in the former, and the hypocrisy of postwar democracy in the latter. (Munroe 1994:190)

Die Auflösung des Selbst, die bei Kusama im Laufe der 1960er Jahre so wichtig wurde und bis heute in ihren verspiegelten Installationen eine zentrale Rolle einnimmt, wurde von Munroe auch als Thema in Kudōs Körperfragmenten identifiziert. Sie argumentiert, dass sich auch

Mikis künstlerischer Fokus vor allem in den letzten Jahren seines Lebens und Schaffens in eine ähnliche Richtung verschob: „Miki’s obsessive-compulsive needs were transformed into a transcendental longing for the dissolution of self and consciousness“ (Munroe 1994:200). Diese Fokussierung auf Transzendenz, Auflösung und Tod findet sich auch in Kusamas Werken wieder. Die zuvor genannten Künstler wurden für ihre plastischen und skulpturalen Arbeiten bekannt; aber auch in der Performance Art wurden diese Themen von und auf japanischen Körpern verhandelt. Hijikata Tatsumi, der Begründer von *Ankoku Butō* („Tanz der völligen Dunkelheit“) verkörperte ebenso diese „sensibility that was rooted in personal trauma and societal crisis“, die von ihm behandelten Inhalte wurden teils von buddhistischen Geschichten über die Hölle und Schamanismus beeinflusst (Munroe 1994:189-190).

Natürlich existierte die japanische Avantgarde nicht in einem Vakuum, sondern wurde unter anderem vom Dadaismus, Surrealismus und existentialistischer Philosophie beeinflusst. *Butō* und andere Formen von obsessiver Kunst wurden in der Nachkriegszeit zu einer Form sozialer Kritik am gesellschaftlichen und politischen System Japans, aber auch kultureller Subversion gegenüber der Dominanz des Westens (Munroe 1994:192):

Because the system was the product of modernism and asserted subjecting the individual will to the public good, they [Kusama, Miki und Kudō, Anm.] sought to subvert it by liberating Japan`s suppressed premodern consciousness and by boldly transgressing the dominant social taboos on sex, madness, and death. (Munroe 1994:200)

Diese Revolte gegen oppressive Systeme und für das Individuum war durch und durch mit den körperlichen Aspekten des Selbst verbunden. Dazu gehörte die Darstellung von körperlichen Fragmenten im skulpturalen Bereich, die sowohl auf die physischen Entstellungen von Menschen als auch die psychologischen Auswirkungen auf Individuen durch den Krieg Referenz nahmen, wie auch die tänzerische Bearbeitung dieser Konflikte.

### 2.3. Krieg und Orgie – Body Festivals vor dem Hintergrund des Vietnamkriegs

Hinsichtlich Kusamas öffentlichen Performances, die auch oft einen Protestcharakter im Zusammenhang mit dem Vietnamkrieg und der Unterstützung dieses Krieges durch Politiker wie Richard Nixon und Lyndon B. Johnson sowie die Börsenmärkte der Wall Street hatten, kann man sagen, dass eine öffentliche Berichterstattung die Beschäftigung der Kunstwelt mit Kusamas Werken ablöste. Vor allem seit 1966, nachdem die Künstlerin im Rahmen der Venice Biennale 1,500 verspiegelte Bälle, die zusammen ihre Installation *Narcissus Garden* ausmachten, im Zuge eines kritischen Statements über die Kommerzialisierung der Kunst für

je zwei Dollar verkaufte, begann sie, die Skandalwirkung von öffentlichkeitswirksamen Performances stärker für sich zu nutzen. Sie wandte sich von Malerei und Skulpturen ab und der Produktion einer eigenen Mode-Linie, Body Painting, Happenings, Orgien und dem Medium des Films zu. Mit *Jud Yalkut* produzierte sie sogar den preisgekrönten Film *Self-Obliteration* (1967) (Nixon 2012:11).

In einer neueren Publikation aus dem Jahr 2012 geht Nixon auf die Tatsache ein, dass Kusamas Happenings gegen den Vietnamkrieg oft als Selbstinszenierung abgetan und infolgedessen in der Kunstgeschichte vernachlässigt wurden (Nixon 2012:6). Munroe nimmt an, dass die Künstlerin in der Zeit von 1967 bis 1970 zumindest 75 solcher Aktionen ausführte (Munroe 1989:29). Nixon bezieht sich jedoch auch auf Laura Hoptman, die von einer noch höheren Zahl ausgeht (Nixon 2012:6). Trotzdem gibt es kaum eine kritische Auseinandersetzung mit den politischen Aufführungen Kusamas, wenn man das kunstwissenschaftliche Interesse an ihrer restlichen Kunst, inklusive Malerei, Zeichnungen, Skulpturen, Filmen, und Installationen bedenkt. Auch Zelevansky wies in den 1990er Jahren auf diese Verzögerung der akademischen Auseinandersetzung mit Kusamas Performances hin. Sie behauptet: „the sixties were not the period when Kusama’s oeuvre was optimally in synch with dominant cultural currents – that period appears to be the present“ (Zelevansky 1998:13). Das intellektuelle Klima der 1960er Jahre war mutmaßlich noch nicht bereit für Kusamas postmodernistische Auffassung von Kunst, was in einer gewissen Ignoranz gegenüber ihrem breit gefächerten Werk resultierte. Kusamas Schaffen der 1960er Jahre beeinflusste jedoch eine jüngere Generation von Künstler\*innen maßgeblich, die in ihren Arbeiten ebenfalls Dichotomien in Frage stellten und die Auswirkungen kultureller Prägung von Identität untersuchten, wie zum Beispiel Matthew Barney, Janine Antoni oder auch Morimura Yasumasa (Zelevansky 1998:30).

Dazu muss man auch sagen, dass ihre Aktionen in der Öffentlichkeit nicht in erster Linie dazu da waren, ein belesenes Kritikerpublikum anzusprechen, sondern einerseits aktivistische Ziele verfolgten und andererseits Kusamas Streben nach Reichweite befriedigten. In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre erhält Kusama zwar weniger Aufmerksamkeit aus dem akademischen und musealen Kontext; jedoch wird nun die Presse ein wichtiges Sprachrohr für die Künstlerin, und die Liste der Magazine, die über ihre Happenings berichteten, verweist auf das große öffentliche Interesse an ihren künstlerischen Aktivitäten. Nixon kommentiert dies folgendermaßen:

In retrospect it seems worth asking how any body of protest work that broke to the front sections of American newspapers from the *New York Times*, *San Francisco Chronicle*, and *Chicago Tribune* to the Ogden, Utah, *Standard-Examiner*, *Cedar Rapids Gazette*, *Idaho State Journal*, and *Santa Fe New Mexican*, and that garnered stories in such a promiscuous array of publications as *Vogue* and *The Village Voice*, the *East Village Other* and *Stars and Stripes*, the conservative *National Review Bulletin* and the soft-porn magazines *After Dark*, *Mr.*, and *Ace*, could be studiously ignored for so long. (Nixon 2012:6)

Kusamas Streben nach Aufmerksamkeit jenseits der Kunstwelt und ihre Kooperation mit der Presse wurde ihr vom New Yorker Kunstestablishment negativ angelastet (Pécoil 2002:14); teilweise wurden ihre Proteste als „publicity stunts“ abgetan (Nixon 2012:6). Dabei versorgte sie nicht nur alle möglichen Zeitschriften mit Fotomaterial ihrer Orgien und Happenings, sondern sie vertrieb ab dem Ende des Jahres 1969 auch ihr eigenes Magazin unter dem Titel *Kusama Presents an Orgy of Nudity, Love, Sex & Beauty (K.P.O.)* (1969)<sup>15</sup>, eine außergewöhnliche Mischung aus „politically radicalized underground newspapers and contemporary artist magazines, publishing anti-war protest sentiment as well as featuring self-promotional articles on her artistic work and thought“ (Gimenez 2018:52-53).

Kusamas Abwendung vom regulierten Raum des Museums und der Galerie vollzog sich wohl aus mehreren Gründen. Einerseits erfuhr ihre Arbeit nicht die entsprechende Würdigung wie ähnliche Werke männlicher Künstlerkollegen (Yamamura 2015:127), und trotz kritischer Erfolge hatte sie stets mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen. Abgesehen von einer zusätzlichen Einnahmequelle bot *K.P.O.* (und der Verkauf von Bildmaterial an andere Magazine) aber auch die Möglichkeit, ein breiteres Publikum zu erreichen. Wie Sophia Gimenez beschreibt:

The sex/art rag was no doubt a publicity effort to make a living as an often penniless artist, but the for-profit publicity was also a vein in which Kusama authenticated her work with each subscriber and molded public perception of her performances. Interestingly, having come from an artistic tendency in which she painted monumental swathes of compulsive gestural forms and stitched together infesting soft sculptures, her work has inverted from a private obsession within purified gallery interiors to an over-brimming public spectacle splashing newsstands on every corner and coursing cross-country through America's postal systems. (Gimenez 2018:64-65)

---

<sup>15</sup> Das genaue Datum der Erstveröffentlichung ist leider unbekannt, Gimenez vermutet aber, dass die vier aufeinanderfolgenden Ausgaben von Kusama selbst herausgegebene Zeitschrift zwischen Anfang und Mitte des Jahres 1969 erschienen (Gimenez 2018:8-9).

Möglicherweise hat Kusamas Streben nach Autonomie über die Veröffentlichung ihrer Kunst auch damit zu tun, dass sie seit ihrer Ankunft in den USA in der medialen Berichterstattung in erster Linie nicht als Künstlerin, sondern als Japanerin behandelt wurde – wobei sie wohl auch mit diesem Klischee spielte. Zelevansky hält aus der Perspektive der 1990er Jahre eine gewisse Selbststereotypisierung Kusamas in den 1960er Jahren für eine Strategie, die ihr zum Nachteil gereichte. So hätte ihre Selbstinszenierung als exotische *femme fatale* zwar ihrem „hunger for publicity“ (Zelevansky 1998:13) in die Hände gespielt, langfristig jedoch ihr Image negativ geprägt, denn die Presse berichtete teils in exotisierenden Tönen über die Künstlerin und objektifizierten Kusamas Person, wie Zelevansky schreibt:

Even positive reviews of her work termed her ‘a young Japanese’ in 1961, ‘little Kusama’ in 1964, and ‘a diminutive Japanese girl with long black hair, pretty enough to decorate any environment’ in 1965, progressively undermining any authority that she might have accrued. (Zelevansky 1998:23-24)

In dieser Einschätzung Zelevanskys schwingt eine gewisse Empathie für die Künstlerin, die sich nach ihrer Ankunft in New York in einer von weißen Männern dominierten Kunstszene behaupten musste, mit, wenn ihr Verständnis von Genderverhältnissen als „largely intuitive [...] also incisive“ (Zelevansky 1998:24, vgl. auch 28,29,31) beschrieben wird.

Nixon zieht vierzehn Jahre später insgesamt eine deutlich positivere Bilanz hinsichtlich des Erfolgs von Kusamas Happenings und Performances, und spricht ihr auch ein größeres Maß an Selbstbestimmtheit, Autorenschaft und Absicht in der Selbstinszenierung zu. Zelevansky wie auch Nixon beschäftigen sich mit der öffentlichen und akademischen Rezeption von Kusamas Performances der 1960er Jahre, aber Zelevansky stimmt teilweise in den Kanon jener ein, die der Künstlerin Narzissmus und Skandalwirkung um der Aufmerksamkeit willen unterstellen (Zelevansky 1998:13,20) wobei sie diesen Narzissmus weniger zu verurteilen und vielmehr als Facette einer sehr komplexen Persönlichkeit zu verstehen scheint. Nixon dagegen sieht diesen augenscheinlichen Narzissmus pragmatischer, nämlich als Strategie oder Werkzeug zum Erreichen von Kusamas Zielen (Nixon 2012:14). Die Künstlerin begrüßte die Aufmerksamkeit, auch die von Boulevardmedien und Männermagazinen, weil diese die für ihren Aktivismus notwendige Reichweite bedeuteten. Der Vietnamkrieg war zwar ein unbeliebtes Thema, daher wurde von den Medien die politische Komponente teilweise in den Hintergrund gerückt und der Fokus auf künstlerische Aspekte des Straßentheaters und das Thema der sexuellen Befreiung gelegt. Laut Nixon bevorzugten die Medien „themes of anti-authoritarianism, freedom of expression, social transgression, libertinism, and bohemian larking“ (Nixon 2012:10). Dies tut der Tatsache jedoch keinen Abbruch, dass Kusamas

Protestaktionen zu einem kritischen Zeitpunkt in der Geschichte die offiziellen Stellungnahmen und die Kriegspropaganda der Regierung von den Titelblättern verdrängten:

And so, at a time when the public was absorbing the revelation that American forces were bogged down in Vietnam, and that the political and military establishment had manipulated the newspapers by planting rose-tinted war stories in them for years, Kusama`s protests bloomed on front pages almost as a return of the repressed. (Nixon 2012:10)

Auch in der Interpretation von Kusamas Selbststilisierung weicht Nixon von Zelevanskys Beschreibung der Künstlerin als selbstexotisierend ab. Als Überlebende des Zweiten Weltkriegs und Aktivistin gegen den Vietnamkrieg wäre es zunächst naheliegend, den Schluss zu ziehen, dass Kusama sich als Japanerin und also Nichtamerikanerin identifiziert. Nixon zieht allerdings eine diesem Ansatz entgegengesetzte Erklärung vor. Sie deutet Kusamas Rolle als „high priestess of love“ und ihre Befürwortung der sexuellen Revolution im Namen des Friedens als Pose im Dienst einer guten Sache (Nixon 2012:14):

Art history detects vanity in this self-fashioning, but that misses the feint. For what Kusama was concealing with her extravagant self-exposure was her own history as a survivor of war. By protesting the war in Vietnam as a youthful denizen of New York`s bohemia, she adopted a political position inside, not outside, the culture responsible for the war. Her spirited protests shunned the role of war victim, and so avoided arousing the guilt and distrust that any evocation of atomic attacks on Japan might still have summoned [...] by divesting herself of the moral authority to oppose war as its historical victim, she dramatized the possibility of assuming individual responsibility for war in the present. (Nixon 2012:14)

Auch Hoptman sieht den wissenschaftlichen Diskurs, von dem ein großer Teil Kusamas durchgängige Präsenz in Fotos von ihren Arbeiten der 1960er Jahre als „Publicitysucht“ abstrafte, als fehlgeleitet, denn diese Verurteilung ignoriere,

[...] daß ihre auf Fotofilm festgehaltene Interaktion mit ihren Gemälden, Skulpturen und Environments eine eigene Werkkategorie bildet, so ephemere sie auch sein mag. Wie bei *Narcissus Garden* tritt das wesentliche performative Element ihrer Arbeit nicht zutage, ehe die Fotos der Künstlerin in Aktion nicht durch Zeitschriften, Zeitungen oder andere Medienkanäle öffentliche Verbreitung gefunden haben. (Hoptman 2002:61)

Foster befasste sich mit Fragen der Performativität und Stilisierung des Selbst, auch hinsichtlich kultureller Identität und Herkunft, in den Happenings und anderen öffentlichen Auftritten von Kusama Yayoi, die sie zusammen mit zwei weiteren japanischen Künstlerinnen, Mori Mariko und Ono Yōko gruppiert. Sie unterstreicht besonders, dass diese drei Künstlerinnen in ihren

Performances ihre eigenen Körper einsetzen, und das systematisch: „it is their *own performed body* that moves through their work and effectively challenges borders of identity, borders of gender, borders of Asian-ness, and borders of reception in the art world“ (Foster 2010:268). Ono und Kusama haben sich ihrer Meinung nach nicht nur durch die New Yorker Szene der 1960er Jahre bewegt, sondern diese durch ihre diversen Aktivitäten und Performances maßgeblich mitgestaltet (Foster 2010:268). Foster argumentiert, dass der intersektionelle Aspekt von Gender und *Asian-ness* durch Kusamas Einsatz ihres eigenen Körpers besonders sichtbar wird. Dies verkompliziert die Möglichkeit einer einzelnen Interpretation des jeweiligen Werkes, wie auch Kevin Concannon mit Blick auf Onos *Cut Piece* (1964) feststellte. In dieser Performance wird ein Publikum ermutigt, der Künstlerin ihre Kleidung stückweise vom Leib zu schneiden. Concannon und Foster befassten sich mit japanischen Elementen in dieser Performance von Ono, nämlich der buddhistischen Komponente des „Schenkens“, die sich in der freiwilligen, submissiven Haltung der Künstlerin gegenüber dem Publikum, das ihre Kleidung wegschneiden darf, widerspiegelt, und stimmen überein, dass sowohl eine feministische Leseart der Aufführung, wie sie erst nach einigen Jahren populär wurde, als auch eine Interpretation, die die buddhistische Komponente stärker hervorhebt, valide sind (Concannon 2008:92, Foster 2010:275). Hinsichtlich Kusamas Verhältnis zum Buddhismus meint Foster, dass ihr Konzept der Selbstausslöschung durch *Polka dots* an sich buddhistisch sei, wobei sie einräumt, dass die Künstlerin eine solche Interpretation ablehnt (Foster 2010:271). Foster schreibt über Kusama, dass sie, wie auch Mori und Ono, ambivalente Kunstwerke schaffen, die keine einfache Interpretation hinsichtlich Ethnizität, Kultur oder Gender zulassen, sondern Betrachter\*innen in einen Dialog verwickeln wollen, durch „an invitation to an alternative mode of seeing that confronts, and yet seduces the viewer“ (Foster 2010:275). Diese Ambivalenz ist auch vielleicht am deutlichsten bei Mori greifbar, die direkter mit japanischen Stereotypen wie Geisha, Guru, Schulmädchen oder Roboter spielte, anstatt sie wie Kusama und Ono zu vermeiden. Alle drei agieren als Autorinnen ihrer Performance und bestehen auf eine Inszenierung des Selbst im Rahmen dieser Performance, in der „feminist utopia“, „performance of Asian-ness, and ‚traditional‘ and popular femininity“ (Foster 2010:275) wiederholte Themen sind. Dadurch verschiebt sich die Frage nach einer „richtigen“ Interpretation des Werks hin zu einer Meditation und Reflektion des Publikums über „our own corporeality, our sexuality, and the role of the observer, or witness, in the work of the artist“ (Foster 2010:275).

Dennoch hatte eine Inszenierung von typisch asiatischen Elementen sicherlich eine Signalwirkung in der Zeit des Vietnamkriegs. Wie zuvor erwähnt sieht Nixon bei Kusama die

Strategie, sich nicht direkt als Japanerin zu inszenieren, um von innen heraus Kritik an der amerikanischen Gesellschaft und Politik üben zu können. Ebenfalls im Zusammenhang mit dem Protestpotential von Performance Art untersuchte Julia Bryan-Wilson den Fall von Onos *Cut Piece*. Sie weist auf den Vorteil kreativer Formen des Aktivismus hin, damit Zensur und andere Restriktionen umgehen zu können. Obwohl diverse Lesearten zu *Cut Piece* existieren – alleine Concannon nennt sechs Möglichkeiten, nämlich „feminist, pacifist, anti-authoritarian, Buddhist, Christian, and even [...] striptease“ (Concannon 2008:92) –, interessiert mich im Kontext der Analyse von Kusamas späterer Performances die Bedeutung des Werks für den Vietnamkrieg und die Art, wie Ono darin ihren eigenen Körper einsetzt. Bryan-Wilson meint, dass Onos japanischer Körper mit den Körpern der vietnamesischen Bevölkerung oder auch metaphorisch mit dem Land selbst identifiziert wird:

*Cut Piece* speaks many things, and one of them is an emphasis on the tension between the body and the nation (as in the insistence that Ono ‚becomes‘ the raped country of Vietnam with her actions. (Bryan-Wilson 2003:121)

Obwohl Bryan-Wilson auf die „troubling elision of Asian difference“ hinweist (Bryan-Wilson 2003:116), so ist doch offensichtlich, dass sich Ono als Japanerin damit eindeutig als *Other* positionierte, wenn sie die Unversehrtheit ihres eigenen Körpers riskierte und dieser stellvertretend „for the generalised, submissive, besieged Asian body“ präsentiert wurde (Bryan-Wilson 2003:116). Wenn die Identifizierung des Selbst mit asiatischen Merkmalen vor dem Hintergrund des Vietnamkriegs als politisches Statement verstanden werden kann, so muss folglich auch bei einer Analyse von Kusamas Body Art und Performances untersucht werden, ob hier – explizit oder implizit – Marker von „Asian-ness“ beziehungsweise „Japanizität“ eingesetzt werden.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Forschung zu Körperlichkeit in Kusamas Werken der 1960er Jahre erst ab den 1990er Jahren wieder in nennenswertem Ausmaß betrieben wird. Aus den 1960er Jahren sind teilweise Magazin- und Zeitungsartikel sowie Presseaussendungen erhalten, die Aufschluss über die Rezeption Kusamas in den USA geben, und belegen, wie Kusama jenseits von Museen und Galerien versuchte, ihre Kunst zu vermarkten. Diese ergänzen die Bildanalysen des Hauptteils in der Frage, wie Kusama Körperlichkeit verhandelt, und ob ein aktivistisches Potenzial in ihren Körperkonzepten nachweisbar ist. Meine These lautet, dass verschiedene Variationen von Körpern, seien es *part-objects* wie ihre *soft sculptures*, Doppelgänger wie Puppen, und auch der Körper von Kusama selbst, den sie mit ihren Werken fotografisch inszeniert, Kusamas späteren *body festivals*, bei

denen nackte Körper in der Öffentlichkeit bemalt wurden, den Weg bereiteten. Anhand der Bildanalysen werde ich untersuchen, wie sich die Darstellung von Körperlichkeit in Kusamas Werken im Laufe der 1960er Jahre wandelt. Dabei wird die Entwicklung der Umgebung für diese Inszenierungen, angefangen vom Inneren des Museums hin zum öffentlichen Raum, analysiert.

### 3. Gefangen zwischen Wiederholung und Wandel

In diesem Kapitel wird analysiert, wie Körper in Kusamas *Food Obsession* Serie inszeniert werden und welche Assoziationen damit transportiert werden. Die *Driving Image*-Ausstellung war eine Reihe aus Environments, also Installationen, die sich zum Teil über ganze Räume erstreckten und zwischen 1964 und 1966 für Besucher\*innen in New Yorker wie auch europäischen Galerien sichtbar waren. In diesen Ausstellungen fanden sich Teile von Kusamas „[...] Sex-Obsession, Food-Obsession, Compulsion Furniture, Repetitive Vision and Macaroni Room series“ (Munroe 1989:25).

Mithilfe einer visuellen Analyse von der Schwarzweißfotografie *Kusama with Macaroni Mannequin* (1964) (Abb.1) wird die These aufgestellt, dass Kusama Identität in dieser Schaffensphase anhand einer Körperlichkeit verhandelt, die sich durch Repetition und Bruch auszeichnet. Das vorliegende Foto soll als Beispiel für die beginnende Entwicklung des Körpers als Teil der Inszenierung hin zum Körper als Event in Kusamas Kunst der 1960er Jahre dienen.

#### 3.1. Queere Materialität

In diesem Kapitel zeige ich, wie queere Materialität und Körperlichkeit in *Kusama with Macaroni Mannequin* in einem häuslichen Setting dargestellt wird. Der Begriff *queer* wird hier im weitesten Sinne der Bedeutung ‚ungewöhnlich‘, oder vom Standard abweichend, verwendet. Ich stütze mich dabei auf Judith Butler, die schreibt, dass es nicht um eine feste Definition geht, sondern dass *queer* als Gegenentwurf zu Normierung und Kategorisierung (nach Gender, Geschlecht oder Orientierung) von Identität und Lebensrealität verstanden werden kann:

My understanding of queer is a term that desires that you don't have to present an identity card before entering a meeting. Heterosexuals can join the queer movement. Bisexuals can join the queer movement. Queer is not being lesbian. Queer is not being gay. It is an argument against lesbian specificity: that if I am a lesbian I have to desire in a certain way. Or if I am a gay I have to desire in a certain way. Queer is an argument against certain normativity, what a proper lesbian or gay identity is. (Butler zitiert nach Jones 2006:164)

Da allerdings auch zur sexuellen Identität und Orientierung der Künstlerin widersprüchliche Aussagen vorliegen, über die Haltung Kusamas zu Sex zwischen Obsession und Ablehnung (Foster 2010:272) und mögliche homosexuelle oder auch asexuelle Tendenzen (Yamamura 2015:111), verwende ich den Begriff *queer* hier mit all seinen Nuancen und Ambivalenzen. Es funktioniert vor allem als ein ‚Argument,‘ um mit Butler zu sprechen; d.h. es entspricht nichts Gegebenem, sondern performiert etwas, das sich immer schräg zur Norm verhält.

Das *queere* in Kusamas Werk ergibt sich zum Teil aus dem gemeinsamen Einsatz ungewöhnlicher Materialien. In *Kusama with Macaroni Mannequin* von 1964, aufgenommen von Peter Moore, steht Kusama neben einer mit unzähligen Makkaroni beklebten, weiblich aussehenden Schaufensterpuppe. Letztere steht mit Teilen ihrer Füße auf einem quadratischen Viereck, bei dem es sich um einen flachen Sockel zur Stütze, oder aber um ein Blatt Papier oder Karton handeln könnte. Der Boden besteht aus abgewetzten, verschmutzten Holzlatten, darauf türmt sich hinter den beiden Körpern eine Konstruktion aus dicht zusammengedrängten Objekten auf. Es handelt sich dabei um eine Art Psyche, also einen Frisier- oder Schminktisch, wie der rechteckige Spiegel auf Kopfhöhe Kusamas nahelegt. Dieses Möbelstück ist aber gleichzeitig eine unförmige, von genähten Objekten überwucherte Ansammlung, die den größten Teil des Bildhintergrundes einnimmt. Die phallischen Objekte irritieren durch ihre Vielzahl, wobei keine Knolle der anderen gleicht. Das Motiv der unendlichen Wiederholung setzt sich auf im Hintergrund fort, wo die „Wand“ (es handelt sich dabei um eines von Kusamas *Infinity Net Paintings*) direkt hinter der Psyche mit Mustern aus winzigen Punkten überzogen ist, und auf den Bekleidungen beziehungsweise Oberflächen der Figuren davor.

Das Motiv der Wiederholung könnte, wie bei Andy Warhol, als Kommentar zu Konsumkultur und Massenproduktion der damaligen Zeit dienen. Ähnlichkeiten in den Werken von Kusama und Warhol sind schon in den frühen 1960er Jahren festzustellen: Beide produzierten Serien, die mit dem Motiv der Wiederholung anhand von Briefmarken spielten (Yamamura 2015:104), und im Juni 1962 stellten beide, zusammen mit einigen weiteren Künstlern wie Robert Morris und Claes Oldenburg, in der Green Gallery aus (Yamamura 2015:108)<sup>16</sup>. Kusama nimmt im Zusammenhang mit den weiblichen Körpern und den manuell gefertigten Objekten eine eher kritische Haltung gegenüber der Objektifizierung von Subjekten an und kann durch die Repetition, die sich gefühlt ins Unendliche steigert, gleichermaßen den Alltag sowie den Kreislauf menschlichen Lebens aus weiblicher Perspektive zeigen.

---

<sup>16</sup> Über Kusamas Arbeit *Accumulation of Stamps No. 63* (1962) schreibt Yamamura Folgendes: „Accumulation of Stamps No. 63‘ is one of her early collages executed on top of one of her 1958 *sumi ink* paintings“ (Yamamura 2015: 104). Sie vergleicht diese mit Warhols *Red Airmail Stamps 1962* (Yamamura 2015:107).

Alexandra Munroe stellt im Hinblick auf Kusamas Oeuvre, besonders auch in Bezug auf ihre abstrakten *Net Paintings*, fest: „Kusama’s use of boredom as a subject matter symbolizes one archetypal female experience of life: monotony and repetition“ (Munroe 1989:18). Es ist bekannt, dass sich Kusama stets gegen die Zurechnung ihrer Kunst zum Feminismus verwehrt. Durch den Fokus auf Themen wie weibliche Identität und Haushalt sowie patriarchale Verhältnisse wird diese Selbstcharakterisierung jedoch untergraben (Applin 2012:17). Die Frisierkommode beispielsweise weist queere Züge auf, denn in ihr vermischen sich feminine und maskuline Assoziationen. Jo Applin und Francesca Berry schreiben über Carolee Schneemann und Louise Nevelson, dass diese Künstlerinnen in ihrer Kunst eine „queered domestic materiality“ integrieren (Applin/Berry 2017:1). Nevelson verwendete, wie Julia Bryan-Wilson zeigt, in ihren Werken oft architektonische Elemente und Haushaltsgegenstände, teilweise Müll, und untersuchte dabei das Verhältnis von der häuslichen Sphäre und Gender (Bryan-Wilson 2017:113). Dabei verweigerte Nevelson – ähnlich wie Kusama – die Zuschreibung von außen, Feministin zu sein. Bryan-Wilson schreibt über die Serialität von Nevelsons Skulpturen ihrer *Dream Houses*.

The serial nature of these sculptures places them on a continuum between repeatable (coded ‚feminine‘) chores like sorting, fixing, mending, and full-scale (coded ‚masculine‘) construction projects, moving Nevelson’s work beyond any easily gendered division of labour. (Bryan-Wilson 2017:118)

Eine solche Darstellung von repetitiver Arbeit, anhand der unzähligen Objekte als Ergebnis von Näh-Arbeiten, und des häuslich-femininen Settings mit Schmink- oder Frisierkommode wird hier durch die Phalli, welche das Möbelstück überwuchern, verkompliziert.

Man kann meiner Meinung nach von einer queeren, weil widersprüchlichen Materialität sprechen, die in *Kusama with Macaroni Mannequin* zutage tritt. Die Kommode war vermutlich ursprünglich aus Holz oder einem anderen industriellen Werkstoff gefertigt, sichtbar sind aber außer dem Spiegel in der Mitte nur mehr die in mühsamer Handarbeit gefertigten *soft objects*. Auch wenn nicht der Arbeitsprozess im Mittelpunkt dieser Aufnahme steht, sondern das Ergebnis als Requisite beziehungsweise Bühne für Kusamas Körperinszenierung eingesetzt wird, sei darauf hingewiesen, dass sich aus der Vermischung von traditionell weiblich und männlich kodierten Handwerkstechniken Widersprüchlichkeiten auf dem ‚Körper‘ des Möbelstücks ergeben. Wie ich bereits erwähnt habe, kann ‚queer‘ laut Judith Butler als eine Positionierung gegen Normativität verstanden werden. Ich würde argumentieren, dass nicht primär die Synthese aus femininen und maskulinen Elementen in *Kusama with Macaroni*

*Mannequin* die queerness des Werks ausmachen, sondern die Tatsache, dass durch Vermischung und Ambivalenz die Möglichkeit einer normierten Betrachtung erschwert wird. Die Tatsache, dass die für gewöhnlich konkreten, symmetrischen Formen mit Ecken und Kanten einer Tischlerarbeit für den alltäglichen Gebrauch durch die wild wuchernden, unregelmäßig und organisch anmutenden Rundformen verschlungen werden, ist ein Hinweis darauf, wie wichtig Körper und deren Oberflächen zur Verhandlung von Kategorien menschlicher Identität in Kusama Yayois Werken sind. Auch wenn man die Grundform noch in etwa erkennen kann, verliert sich diese in einem diffusen Getümmel aus organisch anmutenden Formen, die sich in den Raum zu ergießen scheinen. Dadurch wird nicht nur die Singularität des Möbelstücks zugunsten einer unübersichtlichen Vielzahl aufgelöst, sondern auch in Frage gestellt, *was* hier eigentlich zu sehen ist.

### 3.1.1. Häuslichkeit

Was das Gesamtsetting betrifft, so wird hier die Inszenierung eines Innenraums gezeigt, der durch Möbelstücke und die sich bürstenden Frauengestalten ein häusliches (wenn auch durch den Einsatz von queeren Materialien entfremdetes) Setting darstellt. Der Begriff von Häuslichkeit ist mir hier wichtig, da das Setting sowie die Selbstdarstellung Kusamas in diesem Werk eindeutig auf eine private Sphäre verweisen. Makkaroni-Nudeln, die die Puppe und Kusamas Oberteil überziehen, könnten eine Verbindung zwischen dem Öffentlichen und dem Häuslichen herstellen, da es sich um massengefertigte Konsumprodukte handelt, die aber auch an die meist von Frauen ausgeführte Tätigkeit des Kochens erinnern. Helen Molesworth schreibt über das Verhältnis von häuslicher künstlerischer Arbeit, dass in den 1970er Jahren das Sichtbarmachen der Beziehungen zwischen Privatem und Öffentlichem ein feministischer Schwerpunkt wurde (Molesworth 2000:77). Sie stellt fest, dass, indem private Aspekte weiblicher Lebensrealität, wie „motherhood, cleaning, cooking, and entertaining“ behandelt werden, auch eine Kritik an der institutionalisierten Kunstwelt laut werden kann (Molesworth 2000:80, 82):

By importing explicitly domestic or private content (Chicago and Kelly) or by substituting the notion of domestic labor with maintenance labor (Ukeles), or by insisting on the equivalence between maintenance labor and other forms of domination (Rosler), all four artists explore the interpenetration between public and private institutions. (Molesworth 2000:94)

Kusama zeigt zwar mit den phallischen Objekten gewissermaßen das Ergebnis von weiblich konnotierter Näh-Arbeit, und die Makkaroni wecken Assoziationen zur Küche, doch sie

inszeniert sich hier weniger als Schöpferin der einzelnen Teile, sondern selbst als Teil des Werks. Ihre Leistung besteht vielmehr darin, dass sie einen häuslichen Innenraum in die institutionalisierte Sphäre des Museums versetzt, sodass die Installation Raum einnimmt und die Grenze zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen verwischt. Auch wenn Kusama sich nicht als feministisch einstufte, ähnelt der Fokus auf die Beziehungen zwischen dem Privaten und dem Gesellschaftlichen schon dem von sich als feministisch verstehenden Künstlerinnen der 1970er Jahre, wie zum Beispiel Cindy Sherman oder Judy Chicago (Molesworth 2000:94). Applin stellt zum subversiven Potenzial von Häuslichkeit in Kusamas Installationen Folgendes fest:

If feminism was a long way from Kusama's agenda in 1964, her violent attack on the standardised norms of the domestic interior was a powerful marker of resistance nonetheless: by inviting chaos and breakage, cacophony and confusion, Kusama's environmental installations did much to dismantle accepted codes of behaviour and notions of privacy and interiority. The traditional realm of the female subject was turned inside out, as private became public, order disorder and the usual way of going about things was turned dramatically on its head. (Applin 2012:40)

Applin spricht hier an, dass Chaos und Bruch Elemente sind, mit denen sich Kusama in ihren Werken gegen traditionelle Vorstellungen von Häuslichkeit auflehnt, und dass sie die Trennung vom Privaten und Öffentlichen angreift. Auffallend ist auch, dass die Künstlerin darin für Fotografien posiert und dadurch das Environment zu einer Bühne oder einem Schauplatz umfunktioniert. Mein Argument lautet, dass Kusamas häusliche Sphäre einen queeren Raum darstellt, in dem eine eindeutige Interpretation absichtlich unmöglich gemacht wird. Das Vokabular, mit dem Applin Bezug auf Kusamas Inszenierung von Häuslichkeit nimmt, „chaos and breakage, cacophony and confusion“ scheint mir hier sehr treffend zu Butlers Definition von ‚queer‘ als Argument gegen Normativität zurückzuleiten (Applin 2012:40; Butler zitiert nach Jones 2006:164).

### 3.1.2. Queere Körperlichkeit

In *Kusama with Macaroni Mannequin* greifen körperliche Aspekte mit solchen der häuslichen Sphäre ineinander und zeigen so die Verbindung von Identität und Umfeld auf. Die queere Materialität, die ich bereits angesprochen habe, erstreckt sich auch über die Textur von Kusamas Hemd und die Oberfläche der Puppe. Ich argumentiere jedoch, dass in dieser Fotografie das Setting als Kulisse für Kusamas Selbstdarstellung dient. Das *Macaroni Mannequin* ist zwar eine Requisite, wird für diese Aufnahme jedoch meiner Meinung nach wie die Künstlerin als Akteurin inszeniert. Die Entscheidung, die Puppe stärker im Zusammenhang

mit Kusama und weniger mit der Frisierkommode, die ja auch ein lebloses Objekt ist, zu diskutieren, hängt auch damit zusammen, dass sie einen ganzen Körper darstellt, und nicht fragmentierte Teilobjekte. Außerdem scheint sie sich durch ihre der Künstlerin zugewendeten Haltung und ihrer Positionierung im Vordergrund in einer interaktiven Szene zu befinden. Daher werde ich die beiden Protagonistinnen vom Möbelstück und Hintergrund getrennt behandeln. Im Folgenden gehe ich auf die Materialität von Bekleidung und Accessoires ein.

Kusama trägt ein langärmeliges Oberteil mit einer Textur, die auf dieser Aufnahme nicht genau zu erkennen ist. Eine weitere Fotografie aus der Reihe zeigt, dass es sich um ein mit Macaroni beklebtes Kleidungsstück handelt.<sup>17</sup> Die Puppe, die die Künstlerin ein wenig überragt, ist von den Füßen bis über den Scheitel mit radförmigen Makkaroni überzogen. Nur einige Details wie Haare, das Gesicht, Brüste und die Hände, deren Finger freigelegt sind, sind unter der dicht gesetzten Pastaoberfläche zu erahnen. Auch die Spitzen der Schuhe oder Füße bleiben frei von Teigwaren. Kusama trägt außer dem Hemd nur eine Nylonstrumpfhose, wie die Naht, die sich über den Bauch zieht, nahelegt, sowie Stöckelschuhe. Damit evoziert sie das Bild einer Schaufenster- oder Anziehpuppe, die in nur halb bekleidetem Zustand stehen gelassen wurde. Zudem wird durch die horizontale Teilung in der Körpermitte eine Spaltung angedeutet: Die untere Hälfte mit den Pumps als fetischisierten, weiblich konnotierten Schuhen und dem Fehlen von Rock oder Hose über der Strumpfhose wirkt nackt und unfertig angezogen zugleich, die obere Hälfte dagegen ist bedeckt von Teigwaren. Die Logiken von Bruch und Repetition wird hier vereint, denn einerseits wirkt Kusamas Körper fragmentiert, und andererseits wiederholt sich darin die Kombination aus psychosexuellen und Haushaltsmotiven wie auch in der Psyche oder der Puppe.

Lynn Zelevansky identifiziert in Kusamas Werken Fetischismus im Hinblick auf phallische Symbolik und das Motiv der Wiederholung:

Although unlikely to be traumatized by the notion of castration, there is no question that women also behave fetishistically, coping with fears by imbuing objects with magical powers and engaging with them through repetitive behaviour. In this regard Kusama's art exhibits traits that are undeniably fetishistic. (Zelevansky 1998:18)

Abgesehen davon sieht Zelevansky auch in den Stöckelschuhen „a cliché of male fetishism and fantasy“ (Zelevansky 1998:18) und in den Schaufensterpuppen „objects that fascinated the surrealists and that are also a part of the repertoire of fetishism“ (Zelevansky 1998:19). Sie

---

<sup>17</sup> Zu sehen ist diese Fotografie auf der Website des Biennale Art Magazine (Biennale Art Magazine 2020).

beschreibt die Strategie Kusamas, ein häusliches Setting mit Fetischobjekten zu kontrastieren, als eine „dystopic vision, linking sexuality and rampant gluttony“ (Zelevansky 1998:19). Ich sehe darin den Konflikt zwischen dem Inneren, Häuslichen, und dem Äußeren. Der fetischisierende Blick von außen wird demnach durch die Phalli, die Stöckelschuhe und die Puppe verbildlicht, während die Makkaroni und die Räumlichkeit auf das Verborgene, Private hindeuten könnten.

Der Kontrast zwischen Bekleidung und Nacktheit auf dem Körper Kusamas könnte für zwei konträre Rollenbilder stehen, indem zum einen die Frau als Mutter und Hausfrau von ihren täglichen Aufgaben „überwachen“ und anonymisiert beziehungsweise asexuell präsentiert wird; zum anderen verweist die untere Hälfte auf den weiblichen Körper als Oberfläche, auf die erotisches Verlangen projiziert werden kann. Dies geschieht durch die optische Nähe zur Schaufenster- oder auch Anziehpuppe, die entweder zum Konsum anregt oder selbst das Konsumprodukt ist. Dadurch, dass Kusama einen Bezug zwischen Frauen und Waren anregt, lässt sich hier eine Kritik an hegemonialen Geschlechternormen erkennen. Die erhobenen Stöckelschuhe könnten hier nicht nur als fetischisierte Objekte verstanden werden (Zelevansky 1998:18), welche die Attraktivität eines Modells betonen sollen, sondern könnten in ihrer räumlichen Nähe zu den als Phalli identifizierten genähten Objekten „weibliche“ Waffen und in weiterer Folge Kastrationswerkzeuge andeuten.

Nicht nur eine kritische Interpretation des weiblichen Körpers als Objekt der Schaulust und des Begehrens durch Betrachter\*innen bietet sich hier an, denn die mit Erotik assoziierten Stöckelschuhe und durchscheinenden Strumpfhosen, die weniger bedecken als vielmehr die Blöße der Trägerin ästhetisieren und in den Mittelpunkt stellen, müssen nicht ausschließlich dem fremden Blick dienen. Kusamas Spiel mit der Selbstpräsentation ihres eigenen Körpers zwischen Bekleidung und Nacktheit könnte hier auch als Mittel der Selbstermächtigung interpretiert werden und damit eine verborgene, sinnliche Seite der ‚Hausfrau‘, und damit eine ambivalente Identität offenlegen. Diese Interpretation würde auch stärker die taktile Qualität der Oberflächen und Materialien berücksichtigen, wie die augenscheinliche Schwere des Oberteils, die im Kontrast steht zum glatten, leichten Stoff der Strumpfhose und den glänzenden Stöckelschuhen, welche Haltung und Gang verändern. Wenn der obere Teil der Bekleidung auf die Pflicht der Frau als Ernährerin hinweist, würde die untere, fetischisierte/ sexualisierte Hälfte dieses Bild aufbrechen, indem quasi die verborgene Dualität sichtbar gemacht wird. Die Frage, ob diese Sexualisierung durch einen Betrachter (Maskulinum beabsichtigt) generiert und dieser Voyeurismus kritisiert wird, oder ob diese ungewöhnliche Inszenierung des eigenen Körpers der Künstlerin ein profemunistischer Akt der Selbstermächtigung ist, bleibt offen. Dadurch

werden Betrachter\*innen mit einer Mehrdeutigkeit konfrontiert, sodass sie selbst entscheiden müssen, was sie darin erkennen.

### 3.2. Bürsten als transformatives Element

In der linken ausgestreckten Hand hält Kusama eine Haarbürste, die aussieht wie die Bürste der Schaufensterpuppe. Die Borstenseite der Bürste, die die Puppe in der Hand hält, befindet sich parallel zum Muster des Bodens, sowie annähernd parallel zur Bürste in Kusamas Hand (und der gespiegelten Version davon); beide Bürsten weisen nach unten. Die Haare und der Akt des Bürstens lassen mehrere Interpretationen zu, vereinen vielleicht sogar am Kopf symbolisch die Gegensätze des Körpers. Der Kopf ist zwar Teil des Körpers; gleichzeitig liegt dort jedoch auch das Zentrum, das diese organische Maschine dirigiert und Entscheidungen trifft, die sich in der Präsentation der gesamten Aufmachung widerspiegeln. Haupt und Frisur bestimmen das Erscheinungsbild im Alltag entscheidend. Im vorliegenden Foto wird die Aufmerksamkeit jedoch auch vom Torso und Unterleib angezogen. Das Kämmen längerer Haare ist in diesem Setting, in dem die scheinbar zufällig arrangierten Figuren im Zusammenspiel mit dem abstrakten Schminktisch bzw. der Frisierkommode an Spielpuppen für Kinder oder auch Schaufensterpuppen erinnern, als ein distinktiver Aspekt weiblicher Lebensrealität zu verstehen.

Das Bürsten vor dem Spiegel kann mehrere Bedeutungen haben: Neben der Vanitas-Symbolik, die die Vergänglichkeit von Jugend und Schönheit thematisiert (Zelevansky 1998:25), könnte in diesem konkreten Fall die Selbstnormierung und Anpassung an gesellschaftliche Rollen und dominante Konstruktionen ‚weiblicher Identität‘ die zentrale Aussage sein. Dafür würde auch sprechen, dass Kusama vom Spiegel weggewandt steht und sich scheinbar gedankenverloren bürstet, ohne bei diesem Vorgang sichtbare Freude zu empfinden. Ihr Blick könnte auch auf das Mannequin gerichtet sein, was eine Orientierung an äußeren Vorbildern anstatt dem eigenen Spiegelbild bedeuten könnte.

Wenn man die Komposition als zeitliche Abfolge versteht, in der Kusama den Status ‚zuvor‘, und die Puppe ‚danach‘ symbolisiert, wäre der Akt des Frisierens das verbindende Glied, das im Zwischenraum zwischen den beiden Figuren durch den Spiegel gerahmt ist. Das über und über beklebte Mannequin stellt so den Körper der Frau dar, dessen gegenderte Formen von den eng geklebten Makkaroni eingeschlossen und doch visuell transportiert werden. Man könnte argumentieren, dass nach dieser Leseart die Puppe vereint, was an der neben ihr stehenden Künstlerin noch durch die Kleidung als unfertig vermittelt wird, nämlich die Anpassung an die Rolle im Haushalt bei gleichzeitiger Zementierung einer genormten

weiblichen Identität nach patriarchalen Idealbildern. Damit meine ich, dass die Puppe schon komplett von Lebensmitteln als Zeichen ihrer Funktion als Hausfrau bedeckt ist, während Kusama sich noch im Moment der Transformation befindet.

Der Körper der Puppe weist durch die Ausformung der Brüste und ihre allgemeine Körperform eindeutig auf die biologischen Merkmale einer Frau hin, gleichwohl wird ihr Gender durch das Accessoire der Haarbürste und ihre Haltung als sozial konstruiertes Geschlecht betont. Der große, schlanke Körper entspricht dem eines Models, doch jegliche Individualität verschwindet unter der Oberfläche der Macaroni; Marker für Ethnizität oder Alter werden so verschleiert. Die Umrisse sind erkennbar und verweisen durch die schlanke Silhouette und die langen Beine auf eine für die 1960er Jahre in den USA durchaus als attraktiv geltende Figur, doch was bleibt, ist ‚Weiblichkeit als Konstrukt‘ und damit in weiterer Folge ‚Gender als soziales Konstrukt‘. Die Ambivalenz von Verhüllung und Entblößung, die bei der Künstlerin in der rechten Bildhälfte noch nicht ausgefochten scheint, hat in der Puppe ihre Vervollkommnung gefunden, denn diese ist sowohl nackt als auch bedeckt, sowohl sexualisiert als auch keusch, und sie kann im Gegensatz zu Kusama betrachtet werden, ohne dass sich Betrachter\*innen ihrem eigenen Blick stellen müssen. Dass die Finger- und Fußspitzen frei von Pasta sind, könnte ein Indiz dafür sein, dass sich die Figur durch ihren Handlungsspielraum, als Akteurin, von eben diesen Zuschreibungen befreien kann.

In den 1970er Jahren griff mit Marina Abramović, eine weitere Künstlerin, das Bürsten der Haare als symbolischen Akt der Selbstdisziplinierung zwecks Erhalts weiblicher Schönheit auf. Sie führt 1975 eine Performance durch, in der sie sich für etwa eine Stunde bis zur Erschöpfung und Selbstverletzung bürstet und kämmt, während sie immer wieder die Phrase „Art must be beautiful, artist must be beautiful“ wiederholt und so diesen alltäglichen Akt als etwas Bedrohliches inszeniert: „Marina Abramović aggressively brushed her hair until it hurt, thus reflecting on the ideals of beauty with regard to both the female body and art“ (Badura-Triska et al. 2015:4). Abramović stützt sich in ihrer Performance auf Wiederholung, im Akt des Bürstens und des Sprechens. Sie bürstet sich, bis Blut fließt; dadurch wird die Implikation vom Mantra „Art must be beautiful, artist must be beautiful“ auf verstörende Weise sichtbar. Der Effekt von repressiver Normativität wird von Abramović am eigenen Künstlerinnenkörper vorgeführt. Nicht nur Genderverhältnisse, die Frauen Schönheitsideale oktroyieren, werden damit kritisiert, sondern auch Zensur und die Ausgrenzung von kritischen Themen in der Kunstwelt. Weiters könnte man diese Performance, die sich gegen eine bestimmte Form von Normativität richtet, als eine queere Argumentation nach Judith Butler sehen (Butler zitiert nach Jones 2006:164).

Langeweile und Aggression sind die zwei Seiten des sich wiederholenden Vorgangs des Bürstens, der, wie auch in *Kusama with Macaroni Mannequin*, für die Alltagsmonotonie einer (Haus)frau stehen kann. Die Repetition, die in Abramovičs Performance durch tatsächliche zeitliche Abfolge erzeugt wird, wird in Kusamas Fotografie visuell durch Objektvariationen transportiert. Dazu zählt auch zentral die Bürste, die in *Kusama with Macaroni Mannequin* eine Dopplung erfährt. Es findet keine offensichtliche Gewalt wie bei Abramovič statt, aber durch die unzähligen fragmentierten Phalli entsteht eine bedrohliche Grundstimmung. Das Bild ist eng beschnitten und zeigt die Körper eingeschlossen in diesem vollen Raum; der Puppe fällt sogar durch den oberen Bildrand sprichwörtlich und symbolisch die Decke auf den Kopf. Es wird also eine klaustrophobische Stimmung im räumlichen Sinne transportiert, die den angedeuteten Vorgang des Bürstens rahmt.

In der Gegenüberstellung von Kusama und dem Mannequin könnte die Geste des Bürstens als visuelle Parodie gedeutet werden, da die Künstlerin durch ihren starren Blick und ihre Haltung mit einem am Körper angelegten und wie um militärischen Gruß erhobenen Arm eine kämpferische Pose einnimmt. Durch die erhobene Bürste und die Kleidung eignet sich Kusama die Geste männlicher Disziplin und Stärke an und deutet sie um. Damit wird, ebenso wie durch die in den Hintergrund gedrängten und fragmentierten Phalli, patriarchal geprägte Autorität untergraben, und gleichzeitig eine Art Solidarisierung zwischen Kusama und der weiblich kodierte Puppe möglich. In diesem Szenario ist die Künstlerin der agierende Part, sie hat die Bürste als Symbol weiblicher Lebensrealität erhoben, während die Puppe, die ihrerseits eine Version davon hält, noch unentschlossen wirkt, während sie sich ihrer Schwester zuwendet. Andererseits könnte dasselbe Setting, auch vor dem Hintergrund des Spiegels als Hilfsmittel zur Selbstbetrachtung, eine disziplinierende Komponente haben. Demnach würde die militärische Gestik auch als Hinweis auf De-Individualisierung und Selbstdisziplinierung funktionieren.

### 3.3. Doppelgängerinnen

Nachdem ich bereits auf die Repetition von Objekten und die Idee des Fetisches eingegangen bin, komme ich nun zur gedoppelten Körperlichkeit von Kusama und der Puppe. Auch wenn sich die beiden in Pose und Optik unterscheiden, sind mit den Bürsten, den Makkaroni und der Tatsache, dass es sich um stehende komplette Körper handelt, wiederholende Elemente gegeben, durch die sich diese vom fragmentierten und zerstreuten Hintergrund abheben. Es fällt auf, dass die leblose Puppe durch ihre Körperhaltung weitaus lebendiger und dynamischer erscheint als ihre Doppelgängerin aus Fleisch und Blut. Kusama verweilt beispielsweise in einer

Ponderation, während das Mannequin in einem Kontrapost steht. Der Kopf der Puppe ist im Profil zu sehen; sie scheint im Begriff, sich Kusama, die etwas weiter hinten steht, zuzuwenden.

Das Motiv des Doppelgängers, dessen Anwesenheit im Bild den menschlichen Körper Kusamas „spiegelt“ und damit noch präsenter macht, kommt schon früher im literarischen Kontext vor. Der Doppelgänger geht zum Beispiel auf den Roman *Siebenkäs* von Jean Paul aus dem Jahre 1796 zurück und zählt zum Themenkanon der Gothic-Literatur, wobei der Begriff auch in Sigmund Freuds „Das Unheimliche“ aus dem Jahr 1919 aufgegriffen wird (Vardoulakis 2006:100-101). Freud schreibt darin über das Motiv des Doppelgängers, dass es ursprünglich positiv besetzt war und mit der Unsterblichkeit des Selbst in Verbindung gebracht wurde, später jedoch unheimliche Züge annimmt:

Die Schöpfung einer solchen Verdopplung zur Abwehr gegen die Vernichtung hat ihr Gegenstück in einer Darstellung der Traumsprache, welche die Kastration durch die Verdopplung oder Vervielfältigung des Genitalsymbols auszudrücken liebt; sie wird in der Kultur der alten Ägypter ein Antrieb für die Kunst, das Bild des Verstorbenen in dauerhaftem Stoff zu formen. Aber diese Vorstellungen sind auf dem Boden der uneingeschränkten Selbstliebe entstanden, des primären Narzißmus, welcher das Seelenleben des Kinds wie des Primitiven beherrscht, und mit der Überwindung dieser Phase ändert sich das Vorzeichen des Doppelgängers, aus einer Versicherung des Fortlebens wird er zum unheimlichen Vorboden des Todes. Die Vorstellung des Doppelgängers braucht nicht mit diesem uranfänglichen Narzißmus unterzugehen; denn sie kann aus den späteren Entwicklungsstufen des Ichs neuen Inhalt gewinnen. Im Ich bildet sich langsam eine besondere Instanz heraus, welche sich dem übrigen Ich entgegenstellen kann, die der Selbstbeobachtung und Selbstkritik dient, die Arbeit der psychischen Zensur leistet und unserem Bewußtsein als ‚Gewissen‘ bekannt wird. (Freud 1919:310)

Man könnte meinen, dass Kusama in diesem Werk durch das Doppelgänger-Motiv (und eine weitere Dopplung durch den Spiegel), ein unheimliches Setting und die Vervielfältigung der Phalli auf Freud verweist. Ob die Puppe hier als Versicherung für ein Fortbestehen des Selbst oder als Todesbote auftritt, ist schwer festzustellen. Es stellt sich jedenfalls die Frage, wer von den beiden (Kusama und der Puppe) in diesem Szenario die Doppelgängerin ist und wer das Original. Der Blick Kusamas Richtung Puppe ließe sich zusammen mit dem Gebrauch der Bürste und ihrer Abwendung vom eigenen Spiegelbild nämlich auch so interpretieren, dass sie die Puppe nachzuahmen versucht.

Das Motiv der Wiederholung kann auch in dem Kreislauf gefunden werden, den Kusama und die Puppe symbolisch durch den Einsatz der Haarbürsten bilden. Im Bild sind insgesamt drei Bürsten zu sehen (die Bürste in Kusamas Hand, die Bürste, die die Puppe hält, sowie die Bürste im Spiegelbild). Zusammen könnten die kreisende Bewegung des Bürstens

darstellen und laden gleichzeitig zu einer weiteren Interpretation darüber ein, wie die beiden Figuren zueinander stehen: Wenn man von einer zeitlichen Abfolge ausgeht, wäre es ebenso gut möglich, dass die Puppe Kusama nachahmt, wie umgekehrt. Es würde sich auch die Assoziation mit Fragen zu künstlicher Intelligenz und Mensch-Maschine-Beziehungen anbieten; gleichzeitig lässt sich hier das Motiv der Mimikry ausmachen. Die Haltung der Puppe lässt nämlich durch die Drehung des Oberkörpers, mit der sie ihre Aufmerksamkeit der sich bürstenden Kusama zuwendet, den wie in der Bewegung versteinerten Armen und der scheinbar gerade aufgehobenen Bürste, die sie wie in Gedanken versunken von sich wegstreckt, den Eindruck zu, dass sie sich an ihrer menschlichen Schwester orientiert und von ihr Verhaltensweisen lernt. Unendlichkeit ist, wie auch schon die zahlreichen Wiederholungen im Bild belegen, aber auch in vielen weiteren Werken Kusamas deutlich wird, ein wichtiges Thema ihrer Kunst. Allerdings wurden mögliche Einflüsse durch den Buddhismus von Kusama nicht bestätigt (Foster 2010:271). Daher wäre es vorstellbar, dass die Frau und die Puppe im Bild in einem ewigen Kreislauf miteinander verbunden sind, wobei der Anfang dieser Wechselbeziehung nicht klar festgestellt werden kann. Die gegenseitige Beeinflussung spiegelt so die tatsächliche Orientierung von Menschen an gesellschaftlich normierten Rollenbildern (hinsichtlich Gender und Ethnizität) und Konsumgütern beziehungsweise den Idealbildern von Menschen, die diese Waren attraktiv machen sollen, und die Orientierung von diesen kulturellen Produkten an tatsächlichen Menschen wieder.

Das Motiv der Puppe als verbindendes Element von Kindheit und Adoleszenz beziehungsweise Erwachsenenendasein würde ebenfalls auf eine Art Kreislauf des weiblichen Lebens verweisen, vom Spiel mit kindlichen Puppen, mit dem früh die Mutterrolle eingeübt wird, über die Anziehpuppen, mit denen die Gestaltung des weiblichen Körpers durch Kleidung spielerisch praktiziert wird, bis zu den Schaufensterpuppen in Modehäusern, deren Funktion sich mit der des menschlichen Models überschneidet; durch diese Ästhetisierung des weiblichen Körpers weichen die Grenzen zwischen Objekt und Subjekt auf. Es herrscht hier eine Ambivalenz, die es schwierig macht, Kusamas Anwesenheit im Bild als unverblühte Selbstinszenierung oder als Kritik an Stereotypisierung zu sehen.

### 3.4. Körperfragmente

Ambivalent sind nicht nur die verschiedenen, sich teils konträr gegenüberstehenden Deutungsmöglichkeiten des gesamten Werks, sondern diese Mehrdeutigkeit kann auch beabsichtigt sein, wenn es um die Inszenierung von Körpern geht. Es sind im Bild gleichzeitig mehrere Zustände oder Variationen vom Körper als Objekt und Subjekt zu sehen: von den

Phalli, die ein fragmentiertes und sehr abstraktes, sowie -zigfach wiederholtes körperliches Merkmal abbilden, über die Puppe, die durch ihre Pastaoberfläche anonymisiert wird, bis zu Kusama, die teilweise selbst puppenähnliche Züge durch Haltung, Bekleidung, und die Tatsache, dass sie eine ähnliche Bürste wie die Puppe hält, aufweist. Hier könnte auf einen Prozess der Deindividualisierung verwiesen werden, indem der als weiblich und asiatisch identifizierte und damit personalisierte Mensch durch den Prozess des Bürstens in die anonymisierte Rolle der Puppe übergeht, die als Zwischenschritt zwischen Subjekt und Objekt wiederum mit dem Hintergrund verschmilzt. Die Identität der mit Lebensmitteln überzogenen Puppe ist durch die Nähe zur häuslichen Sphäre geprägt, und die Repetition der Nudeln findet ihre Entsprechung in der Wiederholung der Phalli, die mit dem Möbelstück den Körper komplett zum Objekt werden lassen; durch die Darstellung des Frisiertisches wiederum wird ein zentraler Teil weiblicher Lebensrealität evoziert. Dies wäre eine Deutung, die den Verlust des weiblichen – individualisierten – Selbst zugunsten einer kollektiven weiblichen Identität, die sich durch ihre Funktion und gesellschaftlich zugeschriebene Rolle auszeichnet, in einem patriarchal dominierten Setting hervorstreicht, und die auch die Negierung weiblicher Vielfalt hinsichtlich Alter, Körpertypen und Hautfarbe andeutet. Der Spiegel dient dabei auch als „Bild im Bild“, durch den die Künstlerin auf voyeuristische Weise von hinten beim Bürsten betrachtet werden kann, ohne dass der / die Betrachter\*in ihrem Blick direkt begegnen muss<sup>18</sup>. Der Akt des Bürstens und die Spiegelung eines Arms der Puppe sind infolgedessen entpersonifiziert und losgelöst von den Figuren im Vordergrund. Diese gespiegelte Szene, das Bürsten und die Präfiguration auf den Zustand der Puppe durch den von Makkaroni überwachsenen Arm, spielt sich zwischen den beiden weiblichen Körpern ab und ist gleichzeitig gerahmt von den phallischen *soft objects*. Der weiblich-asiatische Körper wird praktisch von Objekten annektiert und schließlich von der Überzahl an Phalli ausgelöscht. Andererseits lässt sich auch argumentieren, dass es der Phallus selbst ist, der durch seine Repetition an Bedeutung und Macht verliert. Midori Yamamura schlägt hier folgenden Interpretationsansatz vor: „With ‚its compulsive repetition‘ the phallus could be lost in Kusama’s Accumulation series, suggesting that our conventional idea of patriarchy could be challenged and altered“ (Yamamura 2015:111).<sup>19</sup> Dieser Ansatz betont stärker das transformative Element und den

---

<sup>18</sup> Lynn Zelevansky spricht von der absichtlichen Verdopplung des Fetisches in Bezug auf Schuhe und Phalli in Kusamas Skulpturen, die die Aussage der Werke intensivieren soll. Zum Motiv des Spiegels verweist sie auf Roland Barthes, der den Spiegel als narzisstisches Objekt im westlichen Kontext und als Symbol für Leere in einem östlichen Kontext diskutiert (Zelevansky 1998:25).

<sup>19</sup> Vgl. auch Nixon 2000:114.

Handlungsspielraum von Akteuren hinsichtlich gesellschaftlicher Normen, anstatt Passivität im Angesicht vorgegebener Lebensmodelle anzunehmen.

### 3.5. Intersektionalität und Autorinnenschaft

Amelia Jones erklärt, wie Künstler\*innen mit nicht-normativen Identitäten durch die Zurschaustellung ihrer Körper einen Widerstand gegen exklusivistische Tendenzen in Gesellschaft und Kunst performen, und in denen die „queerness of the body“ als Strategie der Selbstidentifikation eingesetzt wird:

In its radical narcissism, where the distances between artist and artwork, artist and spectator are definitely collapsed, such body art practices profoundly challenge the reigning ideology of disinterested criticism. As I have already suggested, when the body in performance is female, obviously queer, nonwhite, exaggeratedly (hyper) masculine, or otherwise enacted against the grain of the normative subject (the straight white, upper middle-class, male subject coincident with the category 'artist' in Western culture), the hidden logic of exclusionism underlying modernist art history and criticism is exposed. The more exaggeratedly narcissistic and particularized this body is - that is, the more it surfaces and even exaggerates its non-universality in relation to its audience - the more strongly it has the potential to challenge the assumption of normativity built into modernist models of artistic evaluation, which rely on the body of the artist (embodied as male) yet veil this body to ensure the claim that the artist/genius 'transcends' his body/self necessarily implicated in the work of art as a situated, social act), turning her inside out, and strategically insists upon the contingency of this body/self on that of the viewer or interpreter, who can no longer (without certain contradictions being put into play) claim disinterestedness in relation to this work of art (in this case, the body/self of the artist) [...]. (Jones 1998: 8-9)

Kusamas Selbstinszenierung kann auch unter diesen Gesichtspunkten verstanden werden, da sie eine intersektionale Künstlerin ist. Sie positioniert sich sichtbar als weiblich, asiatisch und Migrantin. Dadurch negiert sie einerseits eine Transzendenz der Kunst über den Körper – im Gegenteil wird durch Kusamas queeren Körpereinsatz als Material in einem psychosexuellen, klaustrophobischen Setting ihre psychische und physische Investition in das Werk deutlich. Es stehen Ambivalenz, Wandel und Nuancierung im Vordergrund. Identität und Gender, das Innere und Äußere als reale Orte und als psychisch-physische Dualität, stehen in einem fließenden Austausch miteinander, wie die Übergänge zwischen Subjekt- und Objektqualitäten nahelegen. Körperlichkeit wird in mehreren Versionen und Abstraktionsgraden dargestellt, vom „echten“ menschlichen Körper über die idealisierte Abbildung davon bis zum fragmentierten körperlichen Objekt, das in seiner Repetition fetischistische Züge annimmt. Jo Applin zeigt Ähnlichkeiten zwischen Kusama Yayois Selbstinszenierung und dem Posieren

von Eva Hesse mit deren eigenen Werken, die ebenfalls körperliche Elemente aufweisen, auf<sup>20</sup>. Sie stellt fest, dass beide dadurch gewohnte Denkweisen hinsichtlich der Beziehung von ‚Körper‘ ‚Identität‘ und ‚Werk‘ in Frage stellen: „The conflation of Hesse’s body with her work, like Kusama’s *blurring* of herself with her work suggests an emphatic response in which the work somehow ‚mirrors‘ or mimics a particular model of ‚self“ (Applin 2012:41, Kursivschreibung im Original).

Bei Warhol, selbst homosexuell und aus einer slowakischen Einwandererfamilie stammend, wäre ein ‚queerer Aspekt‘ die bewusste Abgrenzung vom Ideal des maskulinen, amerikanischen Künstlers, wie er von Jackson Pollock verkörpert wurde. Dieser stellte die eigene Arbeit am Werk und in den Mittelpunkt. Den Körpereinsatz seiner bekannten *action paintings* ließ Pollock auch in Form von Fotografien festhalten (Jones 1998:65). Andy Warhols Werke dagegen weisen Strategien der Distanzierung auf, die sich unter anderem in einer Entfremdung vom Arbeitsprozess oder auch der Wiederholung von Motiven wie Celebrities oder Konsumprodukten erkennbar machen:

[...] Warhol’s often photo-based works have most frequently been interpreted as evincing emotional detachment, in part by obscuring the visible marks of an artist’s hand, and calling into question the role of the artist as the author of an artwork. (Yamamura 2015:105)

Hinsichtlich *Kusama with Macaroni Mannequin* stelle ich fest, dass ihr Zugang nicht gegen die künstlerische Geste und Autorenschaft gerichtet ist. Im Gegenteil nimmt Kusama sogar oft einen wichtigen Platz in Fotografien ihrer Arbeiten ein. Der Prozess des Nähens und Malens bindet sie aber auf eine andere Art an ihre Kunstwerke, als es die Zurschaustellung des künstlerischen Werks eines Jackson Pollock täte. Kurz gesagt bringt Kusama ihre Autorenschaft zur Geltung; der Prozess des Arbeitens an den Werken, die sie für die Inszenierung als Requisiten verwendet, ist in *Kusama with Macaroni Mannequin* aber schon abgeschlossen. Diese zeitliche Distanzierung und damit die Verschleierung des tatsächlichen Aufwandes passt zum Thema der Haushaltssphäre, in der die repetitive Arbeit, die in den 1960er Jahren hauptsächlich von Frauen ausgeführt wird, unsichtbar bleibt. Im Gegensatz zu Warhols Werken zeichnet sich Kusamas Produktion durch Handarbeit und Involvierung aus,

---

<sup>20</sup> Applin verweist in diesem Zusammenhang auf eine Fotografie, in der Eva Hesse mit schlauchartigen schwarzen Objekten posiert: „[...] Hesse stands holding the two squat tubers of *Ingeminate*, grinning at the gesture in which the single phallic form is doubled into a pair of curiously humorous objects“ (Applin 2012:41). Auch Kusama eröffnet dadurch, dass sie inmitten unzähliger (impotenter?) phallischer Objekte posiert und dabei ihr eigenes Geschlecht verbirgt, die Möglichkeit einer humorvollen Betrachtungsweise einer beunruhigenden körperzentrierten Inszenierung.

was auch durch den Einsatz eines ihrer monumentalen *Infinity Net* Gemälde als Hintergrund für die Szene deutlich wird.

Durch die passive Anwesenheit ihres eigenen, weiblichen Körpers im Bild schafft es die Künstlerin, diese Ambivalenz von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit zu transportieren.

Im Laufe der 1960er Jahre, vor allem im Kontext von Kusamas Happenings<sup>21</sup>, ändert sich die Bedeutung von Kusamas Autorenschaft noch einmal; doch in *Kusama with Macaroni Mannequin* verschwimmen die Grenzen zwischen Objekten und Subjekten beziehungsweise leblosen Gegenständen und Körpern dermaßen, dass sich kein Akteur feststellen lässt. So steht der organisch überwachsene Frisiertisch in krassem Gegensatz zur ausdruckslosen Miene und Körperhaltung der Künstlerin, und im Zusammenhang mit der Puppe lässt sich nicht sicher beurteilen, wer von den beiden tatsächlich eine Person darstellen soll. Man könnte meinen, dass anhand der leblosen Objekte im Bild sogar mehr innere Konflikte ausgetragen werden als am tatsächlichen menschlichen Körper der Künstlerin. Im Endeffekt ergibt sich die Wirkung des Bildes jedoch aus den Zusammenhängen und Gegenüberstellungen von Körpervariationen zwischen Objekten und Subjekten, ganz und fragmentiert. Fragmentation entsteht einerseits durch die Phalli als Teilobjekte, und weitere Brüche ergeben sich daraus, dass Kusama Themen anhand von Materialien und Körpern *queert*.

Das Thema des Inneren, das bereits durch den Verweis auf die häusliche Sphäre hergestellt wird, wird dadurch um eine weitere Dimension ergänzt und wirft Fragen zum Verhältnis vom psychischen Inneren und der äußeren Hülle, die auch durch die Puppe repräsentiert wird, auf. Die Identifizierung des Selbst mit der Rolle, die einem / ihm (= dem Selbst) durch die unmittelbare Umgebung zugeschrieben wird, ist eine Deutung, die sich wegen der Vermischung von körperlichen Aspekten und Haushaltsobjekten wie Pasta, Bürsten oder Möbelstücken anbietet. Letztendlich steigern sich die Interpretationsmöglichkeiten für dieses Werk ähnlich wie die unzähligen phallischen Objekte, Makkaroni, und Punkte an der Wand, ins schier Unendliche.

---

21 Alexandra Munroe behauptet, Her *Driving Image* environments of the 1960s, for example, demonstrate Kusama's image of woman as depersonalized object defined by sex, food and home. The devoted, mindless, ritualistic repetition of her art-making conjures the traditional motions of women's work. The image of woman as priestess of love, peace and cosmic unity also becomes apparent in Kusama's Happenings of the late 1960s. (Munroe 1989:12).

#### 4. Disruptive Erotik

Im vorangehenden Kapitel habe ich erläutert, wie Kusama queere Identitäten anhand von Körperlichkeit und Materialität verhandelt. Wie sich ihre Darstellung von Körpern interpretieren lässt ist dabei stark von dem Umfeld bedingt, in dem sich diese Körper befinden. Mit einer unbetitelten Collage, *Untitled Collage* (1966) (Abb. 2), möchte ich im Folgenden ein weiteres Beispiel einer visuellen Analyse unterziehen, das ebenfalls mit Kusamas *Accumulation Series* zusammenhängt. Auch wenn die Bilder zeitlich nahe beieinander liegen und ihnen das Formenrepertoire sowie der museale Kontext gemein ist, gibt es auch wesentliche Unterschiede in der Art, wie die Künstlerin ihren Körper darauf bzw. darin in Szene setzt.

Die Collage ist nur mehr als Schwarzweißfotografie erhalten und stammt laut Lynn Zelevansky von ca. 1966 (Zelevansky 1998:20). Sie stellt ein weiteres Beispiel dafür dar, wie Kusama (ihren eigenen) Körper in Szene setzt. Hier wird analysiert, welche Rolle die Logik der Collage-Technik dafür spielt, und zwar einerseits im visuellen und physischen Sinn, dass verschiedene Materialien, Objekte und Muster gestückelt und geschichtet, und miteinander kombiniert werden, und andererseits als Verbindung verschiedener Inhalte und kulturellen Referenzen.

Aufbauend auf meine Analyse der *queeren* Dimensionen von *Kusama with Macaroni Mannequin*, die sich auf Judith Butlers Definition von *queer* beziehen lassen, verwende ich bei der folgenden Analyse Butlers Text „Performative Acts and Gender Constitution“ (1988) als theoretischen Rahmen, da sie sich darin mit dem Verhältnis von Körper, Gender und Gesellschaft auseinandersetzt und dabei Konzepte performativer Identität darlegt, welche für das zu analysierende Bild grundlegend wichtig sind.

Um die Bedeutung und Erfahrbarkeit des Sujets zum Zeitpunkt der Entstehung der Collage Mitte der 1960er Jahre besser zu verstehen, ist ein Exkurs in die Welt US-amerikanischer, kommerzieller *Pin-up*-Publikationen hilfreich. Als Hintergrund für die Analyse von Kusamas Selbstinszenierung, die an das *Pin-up* Genre angelehnt ist, ist zum einen die Strukturierung der gesellschaftlichen Genderverhältnisse einzubeziehen, die sich in dieser Zeit in einem Umbruch befanden; gleichzeitig muss Kusamas Collage aber auch in ihrem Verhältnis zu den in den 1960er Jahren geltenden Konventionen der erotischen Abbildungen junger Frauen gesehen werden.

Im weiteren Verlauf stelle ich daher Kusamas Collage Werken ihres britischen Zeitgenossen Richard Hamilton, dessen Arbeiten ein Interesse an amerikanischer Ikonographie ausdrücken gegenüber, um Ähnlichkeiten und Differenzen in der Darstellung von weiblichen Körpern herauszuarbeiten. Am Beispiel des japanischen Appropriations-Künstlers Morimura

Yasumasa wird außerdem das subversive Potential der Zusammenstückelung als Technik im Zusammenhang mit der Inszenierung von Ethnizität und Körper bzw. dem „body of the other“ diskutiert (Foster 2010:267). Zudem können hier Kusamas Hinwendung zu öffentlichkeitswirksamer Selbstinszenierung und ihre kritische Auseinandersetzung mit der Kommerzialisierung des Kunstmarktes anhand der Körperdarstellung nachgezeichnet werden. Das vorliegende Kapitel ist kein Versuch, die Zusammenhänge und Gegensätze in *Untitled Collage* und in weiterer Folge der Körperdarstellung Kusamas in ihrer Zeit in den Vereinigten Staaten auf eine einzige, homogene Leseart hin zu reduzieren. Stattdessen gehe ich der Frage nach, welche Auswirkungen die Inszenierung von asiatischer, weiblicher Körperlichkeit im Stil eines amerikanischen *Pin-up girl* hat, wenn der dargestellte Körper der der Künstlerin selbst ist.

In *Untitled Collage* sieht man Kusama Yayoi auf einem ihrer Werke, *Accumulation No.2* (1962), liegen. Zentral in der Bildmitte dieser Collage zeigt sich Kusama in einer Pose, welche man aus klassischen *Pin-up*-Formaten kennt (Zelevansky 1998:20). Das Objekt, auf dem die Künstlerin liegt, erinnert an eine Couch, die von unzähligen *soft objects* überwuchert ist; es nimmt den zentralen Platz in der Bildmitte ein. Wie schon bei *Kusama with Macaroni Mannequin* spielen Lebensmittel in Form von Makkaroni eine Rolle, sie bilden den unteren Bereich der Collage. Als Ausformungen sind Röhrennudeln und Radpasta erkennbar, an manchen Stellen deuten dunkle Flecken zwischen den wie wahllos verstreuten Objekten den Boden darunter an. Dieser Untergrund zieht sich bis fast zur Bildmitte hinauf, wie man am linken Rand sehen kann. Dort trifft die Überfülle an Pasta auf die Wand des Hintergrundes, die sich aus unzähligen, mosaikartigen Punkten zusammensetzt. Am rechten Bildrand werfen die Auswüchse der phallus-artigen Objekte dramatische Schatten und verdecken so den Übergang zwischen Boden und Wand, werden dabei jedoch selbst vom Bildrand beschnitten.

Das Wesentliche der Collage liegt in der Kombination. Hier werden jedoch nicht nur Schichten und Formen kombiniert, sondern auch künstlerische Gattungen und Zugänge. Beginnen wir bei der Wand, deren Punktemuster gemalt ist; es handelt sich dabei wiederum um ein *Infinity Net Painting* aus Kusamas eigener Produktion. Direkt daran angrenzend befindet sich die Masse aus Makkaroni, welche umfunktionierte Alltagsgegenstände sind. Die auf diese Weise verfremdete Couch fällt in eine ähnliche Kategorie, wobei die darauf arrangierten Phalli als *soft sculptures*, wie schon der Name sagt, als ungewöhnlich weiche, abstrakte Skulpturen die Vielfalt des dargestellten Spektrums an künstlerischen Praktiken erweitern.

Kusama ruht auf ihrem Bauch liegend auf der Couch. Sie trägt lediglich matt glänzende, dunkle Pumps. Ihre Beine sind abgewinkelt und zeigen nach links. Der nackte Körper der

Künstlerin ist in unregelmäßigen Abständen mit mehr als münzgroßen kreisrunden Flecken versehen, die zum Teil auch Schuhe und Haare zieren. Auf etwa derselben Höhe wie die in Stöckelschuhen steckenden Füße erhebt sich in der rechten Bildhälfte Kusamas Kopf, den sie auf ihre linke Handfläche gestützt hat. Ihre rechte Schulter und der Oberarm sind zu sehen, der Rest ihrer Arme ist unter ihren hüftlangen schwarzen Haaren mit dichtem Pony verborgen. Sie trägt einen hellen Lippenstift, die Augen sind dunkel umrandet. Ihr Gesicht, durch die Frisur zu einem Dreieck beschnitten, ist nach rechts gedreht, ihr Blick trifft den der Betrachter\*in. Kusama liegt auf der horizontalen Mittelachse des Bildes, ihr nach oben und leicht dem Betrachter\*innenraum zugedrehtes Gesäß nimmt den zentralen Mittelpunkt des Bildraumes ein. Während die Beine, die so abgewinkelt sind, dass beide Schuhe sichtbar werden, etwas weiter nach unten und an den vorderen Rand der Couch zeigen, scheinen die Arme, die größtenteils von ihren Haaren verdeckt werden, zwischen den phallischen Objekten zu versinken. Die dunklen Haare und Schuhe schaffen einen starken Kontrast zur Umgebung, vor allem zum Möbelstück, dessen Ausformungen den hellsten Ton bilden.

Die Stöckelschuhe haben in ihrer Dopplung einen Sonderstatus im Bild, da sie weder ‚eins‘ noch ‚viele‘ sind. Man könnte zwar argumentieren, dass es sich um *ein* Paar handelt, es werden jedoch beide nebeneinander präsentiert, weswegen man sie auch als zwei Objekte betrachten kann. Im Gegensatz zu den phallischen Formen und gegenstandslosen Mustern bieten sie dem Blick vertraute Referenzpunkte, es handelt sich um bekannte Alltagsgegenstände, die aber auch eine erotisch-körperliche Komponente beinhalten. Auffällig ist vor allem der starke Kontrast zwischen den verschiedenen Objekten, die wie ein Wimmelbild den Unter- und Hintergrund bilden, und dem darauf thronenden nackten Körper der Künstlerin, der zentral in Szene gesetzt wird. Die Künstlerin scheint gänzlich unbefangen von den verstörenden Elementen, als wäre die unebene Liegefläche bequem und der Boden nicht voll von Objekten, die mit Stöckelschuhen kaum zu überwinden wären. Diese Dissonanz zwischen Pose und Umgebung verkompliziert eine einfache Interpretation des Sujets als *Pin-up*, auch wenn die Aufmachung Kusamas mit Make-Up, Stöckelschuhen und offenen langen Haaren an das Genre erinnert.

#### 4.1. Performative Repetition

Wie ich im vorangehenden Kapitel gezeigt habe, verschmelzen in Kusamas Werken vermeintlich binäre Kategorien von Männlichkeit und Weiblichkeit, aber auch des Öffentlichen und des Privaten. Durch die Kombination von ungewöhnlichen Materialien und Themen wird eine queere Interpretation von Körperlichkeit möglich. Judith Butlers Text „Performative Acts

and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“ (1988) präsentiert die Annahmen der Philosophin und Gender-Theoretikerin zur Performativität von Gender und der Rolle, die der Körper dabei einnimmt. Obwohl er das Wort noch nicht benutzt, legt der Text „Performative Acts and Gender Constitution“ den Grundstein für die *queer theory*. Butler dekonstruiert darin die vermeintliche Übereinstimmung von *sex* und *gender* und entlarvt Konzepte wie „männlich“ und „weiblich“ als Kategorien, die nicht biologisch bestimmt, sondern vielmehr gesellschaftlich konstruiert sind. Sie kommt zu dem Schluss, dass die Abstrafung von Individuen, die das ihnen zugeschriebene *gender* nicht performen, darauf hinweist, dass es „social knowledge“ darüber gibt, wie konstruiert und damit angreifbar biologistische Annahmen zu *sex* und *gender*<sup>22</sup> sind (Butler 1988:528). *Gender* ist etwas, das jemand ‚tut‘, und zwar immer und immer wieder, und die Art, wie man sein eigenes *gender* performt, ist einerseits individuell verschieden und andererseits auf der Ebene des Kollektivs von Umfeld und historischen Vorläufern geprägt (Butler 1988:521). Butler argumentiert, dass daraus ein Kreislauf der Beeinflussung zwischen den Lebensrealitäten von Individuen und dem gesellschaftlichen und politischen Diskurs entsteht. Sie stellt die Frage, *wie* die Identifizierung eines Körpers als männlich oder weiblich<sup>23</sup> vonstattengeht, und schlägt Folgendes vor:

My suggestion is that the body becomes its gender through a series of acts which are renewed, revised, and consolidated through time. From a feminist point of view, one might try to reconceive the gendered body as the legacy of sedimented acts rather than a predetermined or foreclosed structure, essence or fact, whether natural, cultural, or linguistic. (Butler 1988:523)

Butler verweist auf das theatralische Element des „act“. Im Sinne von ‚Aufführung‘, aber auch ‚Handlung‘, werden damit hinsichtlich *gender* mehrere Strategien bedacht: Das Verhandeln von (*gender*-) Identität besteht aus verschiedenen Komponenten und inkludiert nicht nur aktive (‚tun‘) und existenzielle (‚sein‘) Strategien, sondern unterliegt immer auch einer kulturellen Prägung. Dadurch wird klar, dass es sich nicht allein um eine individuelle, von sozialen Normen losgelöste *gender*-Performance handeln kann, sondern dass diese immer vor einem gesellschaftlich strukturierten Hintergrund geschieht (Butler 1988:525). Körper unterliegen

---

<sup>22</sup> Ich verwende in diesem Text die englischen Begriffe *sex* und *gender*, da das deutsche Äquivalent für beides, „Geschlecht“, nicht klar zwischen Biologie und sozial konstruierter Identität unterscheidet.

<sup>23</sup> Ich spreche in diesem Zusammenhang von Frauen und Männern, da Butlers Text aus den 1980er Jahren mit diesen Konzepten arbeitet. Dies soll nicht als Negation weiterer Gender-Ausprägungen verstanden werden. Butler geht auf die fließenden Grenzen der andernorts üblicherweise als binär verstandenen Geschlechter anhand eines Beispiels eines Transvestiten ein, dessen Präsenz auf einer Bühne gewürdigt wird, der im Alltag aber mit Angriffen rechnen muss. Dadurch unterstreicht sie noch einmal den schauspielerischen Charakter, der jedem Gender zugrunde liegt, fokussiert ihre Argumentation jedoch weiter auf die (konstruierten) Kategorien ‚Frau‘ und ‚Mann‘.

weder komplett dem gestalterischen Willen ihrer Besitzer\*innen, noch sind sie ausschließlich den Prägungen und kulturellen Konventionen ihrer Umwelt unterworfen:

Just as a script may be enacted in various ways, and just as the play requires both text and interpretation, so the gendered body acts its part in a culturally restricted corporeal space and enacts interpretations within the confines of already existing directives. (Butler 1988:526)

Ich argumentiere, dass Kusama hier mit *gender* und *sex* ambivalent umgeht. Sie inszeniert sich weiblich, indem sie Stöckelschuhe und Make-Up trägt, und performt damit die Identität „Frau“. Während Butler davon spricht, dass Körper aufgrund des ihnen zugeschriebenen *gender*s Restriktionen unterliegen, zeigt sich Kusama hier von unzähligen Phalli gerahmt, oder auch eingeschlossen. So könnte sie durch körperliche, maskuline Elemente gesellschaftliche Problematiken hinsichtlich der Objektifizierung von Frauen visualisieren. Ihr Schambereich und ihre Brüste nicht sichtbar, sodass die Annahmen über ihr *sex* in dieser Collage notwendigerweise aufgrund von Kusamas *gender*-Präsentation erfolgen.

Das Spiel mit dem, was (nicht) gezeigt wird, verweist aber sicher auch auf ein Skript, nämlich die bereits vorhandene körperliche Trope der amerikanischen *Pin-up girls*. Ich sehe Verbindungen zwischen der visuellen Repetition, die sich durch das ganze Bild zieht, und der Repetition von theatralischen und sedimentierten „acts“ (Butler 1988:523), die Butler als die Grundlage von *gender* und damit einem Teil von Identität sieht. Man könnte meinen, dass Kusama in *Untitled Collage* einen Gegensatz zu den mannigfaltigen Objekten und Mustern darstellt, denn auf den ersten Blick ist die Künstlerin das einzige klar erkennbare Element im Bild. Der Gegensatz zwischen Singularität und Unendlichkeit geht Hand in Hand mit dem von lebendigem Subjekt und toter Materie, von Räumlichkeit und Oberfläche.

Die Phalli, die dem Formenrepertoire Kusamas entstammen, gehen eine parasitäre Beziehung mit dem Sofa ein und schlagen so eine Brücke zwischen dem Unheimlichen und dem Vertrauten, der Überzahl und der Einzahl. Die Künstlerin in der Bildmitte erscheint losgelöst vom Hintergrund, wobei sie in ihrer Singularität als eigenständig und komplett erscheint. Ihr Präsenz verändert den Gesamteindruck des Umfeldes drastisch, indem Leichtigkeit und Lebendigkeit die unendlich wirkenden Objekte und Muster kontrastieren.

Kusama scheint auf den *soft objects* wie auf einer Wolke zu schweben und hebt sich visuell von ihrer Umgebung ab. Sind die unzähligen Objekte und Muster eine Rahmung für den Körper Kusamas, dessen Einzigartigkeit dadurch erst zur Geltung kommt, oder ist die Darstellung des Körpers nur eine weitere Wiederholung, die allerdings nicht wie die tatsächlich

multiplizierten Gegenstände um ihn herum mehrfach sichtbar gemacht wird, sondern als Referenz auf unsichtbare Vorläufer dient?

#### 4.2. Das *Pin-up girl* als Referenz

Ich argumentiere, dass Kusamas Pose sich an der von amerikanischen *Pin-up girls* orientierten Darstellungen von Frauen, die dem Schema von „publicly displayed and consumed genre of feminine portraiture“ (Buszek 2006:8) entsprechen, gab es laut dem *Pin-up*-Kenner Mark Gabor in der westlichen Welt schon ab dem fünfzehnten Jahrhundert, als solche „low art“-Produkte durch die Ausbreitung des Drucks für ein größeres Publikum als je zuvor erschwinglich wurden. Diese Abbildungen sollten aber erst im Zuge der industriellen Revolution und der Entstehung einer Mittelklasse in Europa und Amerika zu dem werden, was man heute unter dem Begriff *Pin-up* versteht, nämlich ein Genre, das „[...] negotiate[s] a space for itself between the fine and popular arts and define[s] itself through the representation of a pointedly contemporary female sexuality“ (Buszek 2006:9).

Das *Pin-up* Genre war in den USA weit verbreitet; Männermagazine wie der 1933 gegründete *Esquire* bildeten sogenannte *girlie cartoons* ab, die sich großer Beliebtheit erfreuten (Buszek 2006:202). Die Popularität von *Pin-ups* zeigt sich zum Beispiel darin, dass der Kalender des *Esquire* Anfang der 1940er Jahre zum weltweit meistverkauften Kalender wurde. Jeder Monat enthielt eine *Pin-up*-Darstellung des neu eingestellten Künstlers Alberto Vargas, dessen Frauentypen Eleganz und Selbstsicherheit ausstrahlten (Buszek 2006:203-204). Im amerikanischen Kontext war die Darstellung weiblicher Erotika einem Wandel unterworfen, der mit der veränderten Stellung der Frau im Zuge des Zweiten Weltkriegs zu tun hatte. Wie Maria Buszek erläutert, „As the war instigated drastic changes in gender dynamics in both the public and private spheres, the Varga Girl came to serve as an icon for the new, wartime ideals of women’s sexuality“ (Buszek 2006:208). Zwischen 1942 und 1945 wurden im *Esquire* fast hauptsächlich *Pin-ups* gezeigt, die sich optisch oder durch den begleitenden Bildtext auf den Krieg bezogen. Ab 1943 gab es sogar Abbildungen, in denen die „Varga Girls“ die Absicht kundtaten, in die Armee und Unterstützerorganisationen einzutreten (Buszek 2006:208-209), und die Illustrationen des *Esquire* wurden zum Vorbild für Aufdrucke auf Kriegsschiffen und Flugzeugen, u.a. auch für die der *Women’s Airforce Service Pilots* (WASPs), welche sich durch die Kombination aus pointierter Weiblichkeit und Aggression als besonders stark stilisierten. So führte der militärische Gebrauch von *Pin-ups* als Schutzmotive im Zweiten Weltkrieg dazu, dass vormals typisch weiblich und männlich assoziierte Eigenschaften und Sphären durchlässiger wurden. Entscheidend waren in diesem Prozess auch Kampagnen, die die

Stilisierung jeder Frau zur patriotischen Kriegsarbeiterin anstrebten und damit eine neue Stellung abseits der Haushaltssphäre ermöglichten (Buszek 2016:214). Die eigene (weibliche) Sexualität und die damit einhergehenden Möglichkeiten und Gefahren wurden einerseits vor dem Hintergrund des Krieges, andererseits auch dadurch, dass im Zuge der Formierung der *Planned Parenthood Federation of America* 1942 Verhütungsmittel begannen öffentlich verfügbar zu werden, zum brennenden Thema für eine ganze Generation: „[...] women of unprecedented numbers and different classes were for the first time forced to confront and address the issues that their own sexuality posed in the public sphere“ (Buszek 2006:216).

Doch die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg war von Rückschritten hinsichtlich der Geschlechter-Gleichberechtigung geprägt. Mit der Rückkehr der Soldaten nach Kriegsende wurde von Frauen erwartet, zu vergessen, was sie während der letzten Jahre erlernt und erlebt hatten, Arbeitsplätze zu räumen und möglichst wieder ausschließlich Haushaltsaufgaben zu übernehmen. Dieser „undeclared war against American women“ (Buszek 2006:236) und gegen deren sexuelle Selbstbestimmtheit lässt sich an populärkulturellen Darstellungen ablesen. Nicht mehr Selbstbewusstsein und politisches Engagement, sondern Moral und Mütterlichkeit waren Qualitäten, die nun, angelehnt an die Prüderie der viktorianischen Zeit, offiziell propagiert wurden (Buszek 2006:236). In den 1950er Jahren löste mit dem *Playmate* ein infantilerer Frauentyp das *Pin-up-girl* der Kriegszeit ab, mit einem erneuten Fokus auf eine heterosexuelle männliche Leserschaft:

To fill the void left by the disappearance of images of the sexualized female in broader popular culture, former *Esquire* employee Hugh Hefner molded an era-appropriate Pin-up – the Playmate – in his new magazine, *Playboy*. Here, Hefner sought to reclaim both the genre and women's sexuality for a privileged male gaze. (Buszek 2006: 237)

Doch trotz der der Infantilisierung der abgebildeten Frauen dieser Ära gab es auch Leserinnen, die den *Playboy* für die Darstellung erotisierter weiblicher Körper schätzten und darin einen Gegenentwurf zur Prüderie der Nachkriegszeit sahen (Buszek 2006:242). Die Leserinnen taten auch in Briefen ihren Unmut über misogynen Berichterstattung kund (Buszek 2006:243-244). Buszek verweist in diesem Zusammenhang auch auf die Tatsache, dass lesbische Romanzen, die während der Abwesenheit der Männer an der Front möglich wurden, ein Teil der amerikanischen Alltagskultur waren, die nun aber wieder mit Nachdruck heterosexuelles Verlangen forcierte. Vor diesem Hintergrund spielte wohl auch der *Playboy* eine größere Rolle für die fortschreitende sexuelle Selbstentdeckung von Frauen, als man zunächst vermuten würde (Buszek 2006:238). Der Adressat war jedoch eindeutig ein heterosexueller männlicher

Betrachter, und die generelle Stimmung nach dem Krieg wendete sich gegen selbstständige und außerhalb des Hauses arbeitende Frauen<sup>24</sup> (Buszek 2006:235).

Kusama schreibt sich also mit ihrer Körperdarstellung in ein Genre ein, in dem sich das Tauziehen zwischen weiblicher Selbstbestimmung und dem männlichen, normierenden Blick von außen widerspiegelt. Außerdem würde ich argumentieren, dass dieses Genre eine zutiefst amerikanische Tradition darstellt, einerseits weil es sich um massenhaft erzeugte Konsumprodukte handelte, und andererseits, da sich die Ansprüche an die Art der Abbildungen am Wandel der amerikanischen Gesellschaft orientierten.

Die Künstlerin präsentiert ihre eigene Person zwar als weiblich, aber nicht unbedingt als gefälliges Schauobjekt. Sie setzt den eigenen Körper in einer Art und Weise ein, die durch Verweis auf das *Pin-up* Genre einen gewissen Wiedererkennungswert hat und dadurch vielleicht einen einfacheren Einstieg in dieses bei näherem Betrachten durchaus komplexe Werk bietet. Kusamas Haltung und Blick könnten als unbekümmert oder verspielt gedeutet werden, in ihrer Selbstinszenierung ignoriert sie scheinbar das Chaos um sich herum. Eine eindeutige Interpretation zu privilegieren ist jedoch nicht möglich. Während die Präsentation des eigenen, nackten Körpers, der direkt in der Bildmitte Raum einnimmt, Selbstbewusstsein auszudrücken vermag, ist es auch möglich, dass die Konstruiertheit der Situation und die Brüche in der Logik von Material und Funktion die Performativität der Inszenierung offenlegen sollen. Die erste Deutung hat sicherlich Berechtigung, wenn man bedenkt, dass Kusama nicht nur ein dekoratives Element im Bild ist, sondern sowohl das Umfeld inklusive des *Infinity Net* Gemäldes, welches als Hintergrund dient, selbst geschaffen als auch die Fotografie, in der sie eine zentrale Rolle einnimmt, dirigiert hat. Die scheinbare Unbefangenheit des posierenden *Pin-up* Models, das sie mimt, ist in Wirklichkeit Ergebnis überlegter Inszenierung und von der Künstlerin kontrolliert, was auch die folgende Aussage Midori Yoshimotos nahelegt: „Such a fetishistic pose could have been instructed by the male photographer, but as photographer Rudolf Burkhardt attested, Kusama often instructed the photographer ‚exactly how to compose the picture““ (Yoshimoto 2005:63). Die Technik der Collage zeichnet sich durch das bewusste

---

<sup>24</sup> Es sei allerdings erwähnt, dass es Nischenpublikationen gab, die dem naiven Frauenbild des *Playboy* einen dominanten Frauentyp entgegensetzten, unter anderem das Fetischmagazin *Bizarre*, das 1946 gegründet wurde und sich an eine männliche wie weibliche Leserschaft richtete (Buszek 2006:244). Die wohl berühmteste *femme fatale* aus dem BDSM-Kontext, Bettie Page, erlangte sowohl durch sadomasochistische Inszenierungen als auch herkömmliche *Pin-up*-Fotografien eine derartige Popularität, dass sie 1955 im amerikanischen Nationalfernsehen als „Miss Pin-up Girl of the world“ (Buszek 2006:245) bezeichnet wurde. Trotz ihrer dominanten und „komplizierteren“ Art, die nicht den üblichen Darstellungen im *Playboy* entsprach, schaffte sie es in die Mittelseiten der Weihnachtsausgabe desselben Jahres. Der Status, den Page als *Pin-up*-Ikone erlangte, ist zweifelsfrei beachtlich. Im größeren Kontext gesehen erweiterte sie die Grenzen des Genres und bot Alternativen zum tonangebenden Frauenbild Hugh Hefners.

Zusammenfügen von Teilen aus, wobei hier die einzelnen Objekte und das Gemälde im Hintergrund wie auch die Komposition des Gesamtbildes Kusamas Verdienst sind.

Für Kusamas *Untitled Collage* würde ich argumentieren, dass gerade weil die Darstellung als *Pin-up* gelesen werden kann, dies nicht zu einer einfacheren oder oberflächlicheren Interpretation führt, sondern dass die Referenz auf das Genre zur Vielschichtigkeit des Werks beiträgt. Es handelt sich um eine Collage, bei der die Teile nicht zusammenpassen, wodurch ein einfaches Konsumieren aus einer voyeuristischen Distanz verhindert wird. Zu sexy für die Kunstwelt, zu verstörend für ein *Pin-up*-Motiv, ist diese Inszenierung womöglich eine sehr bewusste Performance, die sowohl Provokation als auch Ambivalenzen intendiert.

Die Tatsache, dass sie in betont femininer Weise auf einem von unzähligen Phalli überwucherten, westlich aussehenden Möbelstück symbolisch und tatsächlich auch räumlich Platz einnimmt, gibt Grund zu der Annahme, dass Kusama darin ihren eigenen Kampf um Sichtbarkeit in der Kunstszene verarbeitet. So inszeniert sie sich in einem wenn auch surrealistischen und verstörenden, so doch eher westlich geprägten Kontext (die Couch und die Pumps bewegen mich zu dieser Vermutung), als „angekommen“ und in Siegerpose. Auf dem Foto ist nichts zu sehen außer der Künstlerin und ihren Werken. So beansprucht sie nicht nur den zentralen Platz in der Bildmitte, sondern das gesamte Bild repräsentiert eine Ausweitung ihres Einflusses auf den kompletten Raum.

#### 4.3. Das *Pin-up girl* in der *Pop art* und Richard Hamiltons fragmentierte Frauenkörper

Kusamas Darstellung muss auch vor dem Hintergrund gesehen werden, dass das *Pin-up* Genre in der Zeit der Entstehung von *Untitled Collage* bereits neue Aufmerksamkeit in Kunstkreisen erfuhr. In den 1960er Jahren wurde das *Pin-up girl* zu einer zweiseitigen Quelle der Inspiration für *Pop* Künstler\*innen, denn einerseits wurden damit nostalgische Gefühle verbunden, und andererseits wurden die Darstellungen in Magazinen wie *Penthouse* und *Hustler* vulgärer und rückten mehr in die Richtung des Pornographischen. Dadurch wurden mit der künstlerischen Referenz auf das *Pin-up girl* gleichzeitig Assoziationen auf eine unschuldige Vergangenheit wie auf eine sexuell entfesselte Gegenwart geweckt. Es gab außerdem noch einen weiteren Aspekt, der mit dem Genre in Verbindung gebracht wurde, nämlich den des Kommerziellen. Buszek meint:

However, whether the Pin-up was viewed as a sleazy modern *vagina dentate* or an innocent reminder of femininity past, as we will see in the work of pop artists, by the 1960s all Pin-ups would have one common association in the minds of an

increasingly media-conscious and savvy public: their relationship to modern commerce. (Buszek 2006:260)

Mit Eduardo Paolozzis *I was a Rich Man's Plaything* (1947) (Abb. 3) ist ein frühes Beispiel für die Verbindung der Trope des adretten *Pin-up girls* mit Konsumprodukten zu sehen. Das *Pin-up girl* kann als Vorläufer für die in der *Pop Art* zentralen Themen Sex und Konsum gesehen werden. Mit Richard Hamilton stelle ich im Folgenden einen Vergleich zu einem berühmten *Pop artist* an, in dessen Bildern sich Konsumprodukte und Körper verschränken. Hal Foster schreibt über Hamiltons sogenannte "tabular images," dass seine flächigen Darstellungen von Alltagsgegenständen und Luxuskonsumgütern, Celebrities und Werbeelementen nach eigener Aussage sowohl „tabular“ als auch „pictorial“ zu lesen sind: „[...] tabular in the sense that it is a programmatic compilation of the product-people of this world, pictorial in the sense that it still offers a quasi-illusionistic space for these entities - that is, though its juxtaposition of materials is disruptive, its space remains semicoherent“ (Foster 2012:23). Hamilton stellt durch die Flächigkeit seiner *tabular images* einen Zusammenhang zwischen „tabular“ und „tabloid“ her, und schafft mit seinen Werken entlarvende Aussagen zur Konsumgesellschaft und zu Hochglanzmagazinen, in denen alle Teile, Menschen und Objekte, austauschbar werden. Seine Ölgemälde beziehungsweise Collagen *\$he* (1958-61) (Abb. 4) und *Pin-up* (1961) (Abb. 5) entstanden Ende der 1950er und in den frühen 1960er Jahren. Anhand dieser Darstellungen fragmentierter Frauenkörper wird sichtbar, inwiefern Hamilton die Trope des *Pin-up girls* zitiert und transformiert.

Die Verschränkung von körperlichen und auch erotischen Elementen mit solchen der häuslichen Sphäre spielen hier, wie auch bei Kusama, eine entscheidende Rolle. Auch ein Hang zur Abstraktion und zur Zerlegung des Körpers in Teile, der schon in *Hers is a lush situation* (1958), *\$he* und *Pin-up* durch Hamilton vorangetrieben wurde, erfährt bei Kusama einen Twist: Wenn man sich Kusamas einige Jahre später entstandene *Untitled Collage* ansieht, so bleibt der weibliche Körper *als einziges* ganz und verweist durch seine Nacktheit, das Make-Up, den Blick in den Betrachtterraum und die High Heels auf *Pin-up*-Darstellungen in Männermagazinen. Das Objekt der Begierde stellt nach der zeitgenössischen Ikonographie die Frau in der Bildmitte dar, zerlegt und überflutet wird aber ihre Umgebung. Hier treten die verstümmelten Phalli als *part objects* auf.

In Hamiltons *\$he* werden Fragmente des weiblichen Körpers absurden Haushaltsgeräten wie dem „toastuum“, einer Mischung aus einem Toaster und einem Staubsauger, gegenübergestellt. Dadurch wird eine Verschmelzung von Frauen mit Konsumgütern und ihre Reduktion auf fetischisierte Teile erzeugt. Die zerlegte weibliche Gestalt wird durch eine Art

Schürze in der Rückenansicht und einem umgedrehten nackten Oberkörper dargestellt, das Gesicht wird nur durch volle rote Lippen angedeutet. Dadurch wird ihre Doppelrolle als Hausfrau, die ernährt und putzt, und als sexualisiertes Objekt der Begierde verdeutlicht, wie Foster treffend zusammenfasst:

If the Victorian gentleman was said to split the figure of woman into Madonna and whore, his postwar middle-class descendant, the implied addressee here, projects the double of efficient housewife and elegant sex kitten with her apron below, in sanded white relief, and her strapless gown above, with „the shoulders and the breasts“, Hamilton tells us, „lovingly air-brushed in cellulose paint“. (Foster 2012:38)

Indem Hamilton Frauenkörper auf Fragmente reduziert, visualisiert er also zeitgenössische Erwartungshaltungen gegenüber Frauen. In *Pin-up* gibt es nun keinen Hinweis mehr auf die Rolle der Hausfrau, stattdessen scheint es sich bei der schemenhaft dargestellten Person um eine Verführerin zu handeln. Ein in der Luft baumelnder Spitzenbüstenhalter, ein Nylon-Strumpf und ein Stöckelschuh, sowie ein Objekt, bei dem es sich vermutlich um ein Telefon handelt, unterstreichen diesen Eindruck. Brüste und Beine sind erkennbar. Ein Gesicht ist nicht vorhanden, aber der durch braune Haare mit Stirnfransen angedeutete Kopf scheint in Richtung der Betrachter\*innen gedreht zu sein. Der Körper des *Pin-up girls* wird also durch erotische Kleidungsstücke und Attribute erst sichtbar gemacht, denn die pastell-erdigen, fast schmutzigen Farbtöne der Haut verschmelzen mit ihrem Umfeld. Hamiltons fragmentierte, gesichtslose Frau besteht beinahe nur aus Kurven und löst sich in den Raum auf, es gibt keine klare Abgrenzung zwischen Person und dem Rest des Werks.

Daher würde ich argumentieren, dass bei Hamilton das *Pin-up*-Format und das *Pin-up girl* zusammenfallen und damit eine komplette Ent-Personifizierung zugunsten einer Vermarktbarkeit des weiblichen Körpers dargestellt wird. Dieser Fokus auf Konsum hat noch eine zweite Komponente, denn obwohl die Pose und Entblößung der Brüste mehr an ein herkömmliches *Pin-up* für männliche Betrachter erinnert, handelt es sich bei den dargestellten Accessoires um Produkte, die wiederum an Frauen vermarktet werden. In Kusamas *Untitled Collage* befindet sich ebenfalls ein Frauenkörper im Zentrum, aber während bei Hamilton die erotischen Kleidungsstücke den Körper ‚zusammenhalten‘ und definieren, ist Kusama körperlich präsent und fixiert die Betrachter\*innen mit ihrem Blick. Der Hintergrund bei Hamilton bleibt vage, sodass das *Pin-up* losgelöst und flächig, ähnlich wie in Werbeanzeigen oder Magazinabbildungen, erscheint. In *Untitled Collage* entsteht die Dissonanz nicht wegen der Darstellung des Körpers, sondern aufgrund des Kontrasts zur Umgebung. Diese erscheint zunächst zweidimensional und ist auch teilweise durch die Technik der Collage entstanden,

gleichzeitig handelt es sich bei den Phalli und Nudeln um unzählige, dreidimensionale Einzelobjekte, die den Eindruck einer gewissen Tiefe erzeugen.

Ich würde meinen, dass trotz der ambivalenten Deutungsmöglichkeiten von Kusamas *Untitled Collage* und weiteren ihrer Darstellungen der Haushaltssphäre ein beunruhigendes, klaustrophobisches Bild von den Objekten, Körpern, Räumen und ihren Beziehungen zueinander gezeichnet wird, was bei Hamilton nicht der Fall ist. Während die Phalli den männlichen Betrachter quasi entlarven, indem diese Objekte in den Bildraum geholt werden (was eine ungewöhnliche Variation des normalerweise vom Betrachter getrennt beziehungsweise isoliert dargestellten *Pin-up girl* bedeutet), deutet bei Hamilton nur das Telefon diskret eine Verbindung zur Außenwelt (vielleicht zu einem Verehrer?) an. In Hamiltons Werken ist eine Ambivalenz aus Kritik und Verlangen spürbar. Kusama wiederum hat durch ihren Doppelstatus als Motiv und Künstlerin eine Handlungsfähigkeit, die für das *Pin-up*-Format ungewöhnlich ist. Ich argumentiere, dass der ganze Körper Kusamas in *Untitled Collage* zu mehr Subversion und Konfrontation fähig ist als die von Hamilton zerlegten Frauen. Das liegt möglicherweise daran, dass seine reduzierten Frauen erotisch dargestellt werden, es mangels Gesichtern jedoch an einem Blick fehlt, der den voyeuristischen Betrachter\*innenblick erwidern und zurückwerfen könnte.

Nachdem Kusama eine Einordnung als feministische Künstlerin immer abgelehnt hat, ist schwer zu sagen, inwiefern die Inszenierung ihres Körpers eine emanzipatorische Geste im Sinne aller Frauen darstellt. Es liegt aber nahe, dass sie damit zumindest für sich selbst als Künstlerin in einer männlich dominierten Kunstszenen eine Machtgeste ausspielte, wie auch das Thronen auf den fragmentierten Phalli unterstreicht. Kusamas exakt in der Bildmitte positioniertes Gesäß zieht den Blick an – aber ist es Objekt des Begehrens, oder liegt im „Blank-Ziehen“ hier eine konfrontativ-humoristische Geste, in der die Künstlerin sich über die Fetischisierung des weiblichen Körpers in der Kunst lustig macht? Ein Hinweis darauf, dass Kusama einer Verbindung von Nacktheit und Humor in ihren Werken nicht abgeneigt ist, findet sich in einer Aufnahme aus Kusamas Studio (Abb. 6), auf der die Künstlerin zusammen mit männlichen und weiblichen Models ihre Modelinie präsentiert. Die Kleidungsstücke zeichnen sich durch kreisförmige Ausschnitte im Bereich des Gesäßes aus. Die vier abgebildeten Personen strecken ihre blanken Hinterteile der Kamera entgegen und wenden den Blick über die Schulter ebenfalls Richtung Kamera. Das Ergebnis ist ein komischer Eindruck. In *Untitled Collage* hat Kusama den Kopf leger auf ihrer Handfläche abgestützt und blickt in die Kamera, als würde sie darauf warten, dass der/die Betrachter\*in selbst zu einem Ergebnis kommen, wie ernst diese Inszenierung gemeint ist.

#### 4.4. Hautbemalung als Grenze und Verbindung

Wenn Kusama in *Untitled Collage* das *Pin-up*-Format referenziert, stellt sich die Frage, warum ihre Haut mit *Polka dots* versehen ist. Auf mögliche Bedeutungen der *Polka dots* selbst, als Kusamas Markenzeichen und Konzept, gehe ich in diesem Kapitel ein. In *Untitled Collage* sehe ich die Punkte als Teil der Collage, also als kombinierendes Element. Durch die *Polka dots* wird eine Verbindung zu der Vielzahl der Objekte und Muster um Kusama herum hergestellt. Der mit Punkten bemalte Körper wird so als Leinwand inszeniert, da er eine Dopplung zum *Net Painting* im Hintergrund schafft. Es ist auch auffallend, dass das *Net Painting* als Hintergrund für die Selbstinszenierung von Kusama dient, da die Künstlerin mit großformatiger Malerei erste kritische Aufmerksamkeit in den Vereinigten Staaten erfuhr. Dass sie nun ihren Körper zum zentralen Fokus des Werks macht, könnte als Hinweis auf Kusamas Fokusverschiebung weg von Malerei und hin zum Körper als Ereignis in den späteren *body festivals* gelesen werden.

Die *dots* haben neben der kombinierenden noch eine weitere Funktion. Kusama legt nämlich mit den aufgemalten Punkten einen visuellen Fokus auf ihre nackte Haut. Ich würde meinen, dass daher auch die Oberfläche, auf der die *Polka dots* ihren Platz einnehmen, und als Ort der Sichtbarkeit von Differenz berücksichtigt werden muss. Marc Lafrance erklärt die Betrachtungen von Sigmund Freud und später dem französischen Psychoanalytiker Didier Anzieu zur menschlichen Haut als psychologisches Paradoxon folgendermaßen: Haut als psychisches Konzept werde in der akademischen Welt zu wenig Beachtung geschenkt, was zwar teilweise mit einer Körper-Geist Trennung im westlichen Denken zu tun hat (Lafrance 2004:23), die Anzieu aber mehr noch auf eine „inevitable familiarity“ und „over-exposure as the body’s most pivotal threshold of visibility“ zurückführt (Lafrance 2004:26-27, 33). Beim größten Organ des Menschen handelt es sich um ein zutiefst widersprüchliches Phänomen, denn Haut ist zwar wandel-, form- und aktiv manipulierbar, andererseits jedoch verräterisch in Bezug auf Alter, Herkunft und Lebensvollzug und somit für ein Gegenüber ‚lesbar‘ (Lafrance 2004:25). Lafrance betont die Wichtigkeit, die menschliche Haut als paradoxes Phänomen anzuerkennen:

Skins represent one’s interface with the world, but also establish [sic!] the absolute limit between self and other. As the ‘first instrument’ in what both protects us from others and exposes us to them, the skin’s paradoxical status must be seen as vitally productive of our embodied experience. (Lafrance 2004:29)

Dabei ist die Haut die letzte Barriere zwischen Subjekt und Welt. Sie ist einerseits verletzlich und hat andererseits doch die Aufgabe, ihre Träger\*in „zusammenzuhalten“ (Lafrance

2004:28). Lafrance schreibt über den Zusammenhang zwischen den gegensätzlichen Eigenschaften der Haut und dem Zusammenspiel von psychischen und physischen Faktoren:

For Anzieu then, the skin makes a convincing blueprint of the psyche because it is above all ‘un être de paradoxe’; that is, in the same way that the skin is constitutionally split between depth and surface, inside and outside, the psyche is fundamentally split between the volatile oppositions of consciousness and unconsciousness, ego and id..(Lafrance 2004:30)

Haut wird hier als Quasi-Spiegel der Ambivalenz und Widersprüchlichkeit der Psyche gelesen, zudem beeinflusst sie die Bewusstseinsbildung schon und gerade in den frühen Stadien. Damit zeigt Lafrance nicht nur Verbindungen zwischen Psyche und Physiologie der Haut auf, sondern auch deren ambivalenten Charakter als trennend von der Außenwelt, mit der sie gleichzeitig in Kommunikation steht. Lafrance bietet mit seiner Feststellung, „[...] skin must be understood as fluid and unstable in many substantive ways“ einen Ansatz dafür, wie man sich diesem Paradoxon theoretisch annähern kann (Lafrance 2004:28). Es bietet sich eine queere Deutung von Lafrances Auffassung der menschlichen Haut an, da ihre widersprüchlichen Eigenschaften unweigerlich zu mehrdeutigen Interpretationen führen und sich damit der Möglichkeit einer normativen Betrachtung entziehen.

Für Kusamas Körperbemalungen sind diese Überlegungen zu den ambivalenten Funktionen menschlicher Haut spannend, da sich ihre *Polka dots* hier, und auch später im Zuge der *Happenings* und *Naked Demonstrations*, auf eine lebendige, und, wie Lafrance hier ausführt, höchst instabile und wandelbare Oberfläche verschieben. Analog zu der Auflösung des Frauenkörpers im Raum durch Farben und Fragmentation in Hamiltons *Pin-up* könnten die *Polka dots* in Kusamas *Untitled Collage* eine ähnliche Funktion übernehmen und den Körper der Künstlerin in den Raum integrieren. Gleichzeitig wird die Haut als trennendes Element begriffen, denn sie begrenzt den Körper als äußerste Schicht.

Wenn man Haut unter dem Gesichtspunkt von Ethnizität betrachtet und Kusamas Aneignung der *Pin-up*-Trope bedenkt, ist außerdem eine Ambivalenz zwischen Integration und Abgrenzung des asiatischen Körpers festzustellen. Die Verschmelzung der nackten, in erotischer Pose dargestellten Künstlerin mit ihrem Kunstwerk wird durch die Bemalung ihrer Körperoberfläche verstärkt. Gleichzeitig wird ihr Körper von den Punkten teilweise verborgen, und somit die voyeuristische Betrachtung des *Pin-up girl* durch eine künstlerische Geste möglicherweise relativiert. Kusamas intersektionale Stellung als japanische Frau in der US-amerikanischen Kunstszene trägt dazu bei, dass ich in diesem Werk eine intendierte Darstellung

der Instabilität verschiedener Rollen zwischen erotisierter Weiblichkeit und Intellektualisierung, Objektifizierung und Autorenschaft erkenne.

#### 4.5. Narzissmus als Strategie

Ein weiterer Punkt, der durch die Nebeneinanderstellung von *low* (dem *Pin-up* Format) und *high art* (wie dem *Net Painting* im Hintergrund und den *soft objects*) kritisch angesprochen wird, ist die Kommerzialisierung des Kunstmarktes und damit einhergehenden Schwierigkeiten für marginalisierte Künstler\*innen. Diese sollten Kusama in den folgenden Jahren beschäftigen. Es liegt nahe, dass sie in *Untitled Collage* ihren entblößten Körper verwendete, um auf dieses Thema hinzuweisen. 1966, also im selben Jahr, aus dem die Collage stammt, gelang ihr nämlich mit ihrer öffentlichen Installation *Narcissus Garden* ein Coup, der ihr Aufmerksamkeit der Presse und Verachtung der Kunstwelt einbringen sollte. Im Rahmen der Biennale Venedig fing sie an, einen aus 1500 spiegelnden Plastikugeln bestehenden „Garten“ aufzulösen, indem sie die Bälle kurzerhand an Passant\*innen verkaufte:

Indem sie die Bestandteile einer kinetischen Erfahrung verkaufte, verwandelte Kusama *Narcissus Garden* von einem Gartenstück und Geniestreich der Neuen Tendenzen in einen Akt der Gesellschaftskritik an Kulturnationalismus, exzessiver Warenvermarktung und der Strangulierung individueller Kreativität. (Hoptman 2002:59)

*Narcissus Garden* zeichnet sich durch die Gegensätze von Wiederholung und Bruch aus. Das singuläre Objekt der Kugel wird multipliziert, weiters wird alles um die verspiegelten Bälle herum reflektiert. Dadurch, dass die Künstlerin diese Objekte als Einzelstücke verkauft, greift sie nicht nur den Kunstmarkt an, sondern stellt auch die Idee eines in sich geschlossenen Kunstwerks in Frage. Die Aktion verweist auf den Narzissmus von Kunstsammler\*innen an, die sich in den Kugeln selbst betrachten können, aber Kusama selbst musste sich für ihre Inszenierungen des eigenen Körpers den Vorwurf der Selbstverliebtheit gefallen lassen. Franck Gautherot hält zur Selbstinszenierung Kusamas im Rahmen der Ausstellung *Aggregation: One Thousand Boats Show* (1963), ebenfalls nackt inmitten ihrer Kunstwerke, fest:

Wie konnte sich eine solche Inszenierung, die sogar der Kunst der damaligen Avantgarde vollkommen fremd war, in Kusamas Vorstellungswelt einstellen? Wie konnte aus der medialen Aufbereitung einer künstlerischen Praxis eine derartige Marketingstrategie erwachsen? In sämtlichen Kunsthochschulen sollte Kusamas Medienumgang zum Pflichtfach gemacht werden. Doch statt ihre Strategien genau zu analysieren, hat man sich ganz im Gegenteil immer auf das Moment ihrer psychischen Labilität verlegt, das mit ihrem unbestreitbaren Narzißmus verbunden scheint. Geführt wurde der feministische Kampf über die Anerkennung des Körpers,

über dessen skandalöse und provokante Verherrlichung, über die – nun aber von den Frauen selbst kontrollierte – Inszenierung seiner Enthüllung und Nacktheit. (Gautherot 2002:38)

Die Inszenierung des eigenen nackten Körpers kann theoretisch aus rein narzisstischen oder wirtschaftlichen Gründen erfolgt sein. Allerdings ist beides unwahrscheinlich, denn es zeichnet sich ein Muster ab: Kusamas starke Präsenz vor, mit, oder in ihren Werken als kontinuierliches Element ihres Schaffens. Kusama eine unreflektierte Selbstverliebtheit als alleinigen Grund für ihre Körperinszenierung zu unterstellen, würde heißen, andere wichtige Aspekte ihres Werks zu ignorieren, die erst durch die Darstellung dieses Körpers entstehen können. Durch die leicht von oben aufgenommene Fotografie der Künstlerin auf der Couch in *Untitled Collage* setzt Kusama ihren Körper vollständig und zentral in Szene. Wenn dies nicht einer Selbstdarstellung aus rein narzisstischen Gründen dient, bleibt die Frage, zu welchem Zweck der Körper in diesem Bild, das bereits vor Objekten und Mustern überquillt, dermaßen prominent platziert wurde.

Wie in *Narcissus Garden* ist auch in *Untitled Collage* das Repetitive ein ganz offensichtliches Thema. In Letzterem findet sich die Wiederholung als visuelle Entsprechung in *dots*, Phalli, Nudeln, etc. Die sich wiederholenden Elemente sind Zeugnisse wiederholter Handlungen; die *soft objects*, die *Poka dots* und das *Net Painting* im Hintergrund hat Kusama selbst hergestellt, die Nudeln (eventuell auch die Schuhe) sind das Ergebnis von kommerzieller Massenproduktion. Allein der Körper Kusamas scheint sich dieser Strategie der Wiederholung zu entziehen. So wie die Couch, die theoretisch auch als Einzelstück aufgefasst werden könnte, von den vielen *soft objects* auf ihrer Oberfläche übernommen wird, so wird die Haut Kusamas von den *Polka dots* überzogen und damit der Kontrast zwischen Einzahl und Vielzahl verstärkt. Meiner Meinung nach steht aber auch der singuläre Körper der Künstlerin in einem Zusammenhang mit Performativität und Wiederholung, denn Kusama performt mit der Selbstdarstellung in *Pin-up*-Manier ein bereits vorhandenes Klischee. Diese Figur entspringt einem Genre, dessen kommerzieller Charakter stark mit der Logik der Vervielfältigung (von einzelnen Sujets) und Wiederholung (von erkennbaren Posen) verknüpft ist. Daher ist es nicht abwegig, dass Kusama in *Untitled Collage* Kritik an einer Kommerzialisierung zum Ausdruck bringt; eine weitere, subtilere Kritik wird durch den Verweis auf das amerikanische *Pin-up* Genre jedoch ebenfalls möglich, und zwar an der Ausgrenzung von Künstler\*innen aufgrund von Gender und Ethnizität.

Schon seit den 1950er Jahren zeichnete sich ein kultureller Umbruch am Kunstmarkt und dem Zugang dazu ab. Die zunehmende Präsenz der USA machte sich nicht nur darin

bemerkbar, dass New York bald als das neue Paris hinsichtlich der Bedeutung von Kunst gehandelt wurde, sondern auch in der Förderung und Auswahl aufstrebender Künstler (Yamamura 2015:119). Der selbst aus Europa stammende Kunsthändler Leo Castelli sah in den propagandistischen Vorschüben der amerikanischen Regierung ein Potenzial, amerikanische Kunst zu monopolisieren und um selbst hauptsächlich aus den USA stammende Künstler\*innen zu fördern. Das war auch wegen seiner guten Verbindungen nach Europa möglich, und auch weil eine sehr kleine Gruppe von Personen, zu denen unter anderem Bob Rosenblum, Leo Steinberg und Alan Solomon zählten, Einfluss darauf hatte, welche Künstler\*innen und Strömungen favorisiert wurden. Diese Kanonisierung amerikanischer Kunst fiel allerdings nicht zu Gunsten von weiblichen und nicht-weißen Künstler\*innen aus (Yamamura 2015:122), denn auch wenn nicht von einer gezielten Verschwörung gegen beispielsweise die europäische Kunstszene oder einzelne Individuen ausgegangen werden kann (Yamamura 2015:120), so kann nicht abgestritten werden, dass es sich um kommerzielle Strategien handelte, welche

[...] effectively served to marginalize those in the art world operating outside dominant cultural, gender, and racial boundaries. At the next biennale, in 1966, Kusama would protest the new establishment by calling international attention to her independently entered *Narcissus Garden*. (Yamamura 2015:120)

Es lag wohl an Kusamas eigenen Widrigkeiten als aufstrebende japanische Künstlerin, dass ihre Kritik an Gesellschaft, Politik und Kunstwelt mit der Thematisierung von geschlechtlicher und ethnischer Identität Hand in Hand ging. So musste sie erkennen, dass über ihre Werke auch Mitte der 1960er Jahre seltener als über ähnliche Arbeiten männlicher Kollegen, und wenn, dann oft stereotypisierend<sup>25</sup>, berichtet wurde (Yamamura 2015:127). Hatte sich Kusama bei ihrer Ankunft in den USA noch relativ schnell und erfolgreich an die Anforderungen angepasst, großformatige Werke zu produzieren, sollte sie einige Jahre später ihren eigenen Weg gehen:

Once Kusama saw herself being inexorably marginalized or typecast, she decided defiantly to emphasize the fact that she was both Japanese and a woman. At *Narcissus Garden*, she thus flaunted her ethnicity and gender during three

---

<sup>25</sup> Gwendolin Foster schreibt, dass Kusama durch ihre Ethnizität einen Außenseiterstatus innehatte, der von einer Fetischisierung von Japanerinnen bedingt war. Sie bezieht sich im folgenden Zitat auch auf Lefortier, diese Stellen sind entsprechend gekennzeichnet:

Kusama's seeming rejection of her own ethnic identity is perhaps quite understandable given the manner in which Asian subjects are often "Othered" as part of a mythic Orient as described in Edward Said's famous *Orientalism* and Asian women in particular are, according to Gina Marchetti, passive objects of spectacle or sexualized demonic creatures in Hollywood films. Kusama, perhaps not unlike Ono, must have been keenly aware of being treated as an Asian female "Other," especially by the mainstream press. She's often described in diminutive terms, such as "tiny Japanese girl" (Lefortier, 77). In a reprinted article from *Coronet* (1969, originally), and republished in *Yayoi Kusama*, an author describes her thusly, she "looks like a Geisha and talks like a Guru" (Lefortier, 220). (Foster 2010:272).

performances, once wearing a knee-length girlish dress, once a red leotard, and once a golden kimono and silver sash. In this way, she foreshadowed the masquerades of the feminist art movement of the 1970s in the United States, with its quest for what Chave describes as ‚authentically different art, marked by women’s experience‘. (Yamamura 2015:127)

Wenn also Kusamas Selbstdarstellungen Narzissmus unterstellt wird, dann darf nicht ignoriert werden, dass dies auch eine Strategie sein kann, mit der die Künstlerin jene Attribute, wegen deren sie Ausgrenzung erfuhr, verstärkt sichtbar macht. Andererseits muss man auch der Frage nachgehen, warum Kusama mit diesem Vorwurf konfrontiert wird.

Amelia Jones schreibt, dass Körperperformance weiblicher Kunstschaffender oft mit Narzissmus gleichgesetzt wird, vor allem wenn die Künstlerin, wie es zum Beispiel bei Hannah Wilke der Fall war, als zu attraktiv wahrgenommen wird. Weiblicher Narzissmus gefährde patriarchale Strukturen, weil dadurch eine Unabhängigkeit von männlichem Verlangen geschaffen werde, indem Subjekt und Objekt von Begierde in einer Person zusammenfielen (Jones 1998:178). In der Sage von Narziss, der sich in sein eigenes Spiegelbild verliebt, entsteht eine paradoxe Situation: Ein Bild ist Objekt der Begierde, dieses Bild fällt jedoch mit dem Selbst zusammen, sodass auch die Distanz, die notwendig ist, um aus der Warte eines Selbst das Andere zu begreifen, zusammenbricht: „[...] the borders of the frame of identity are imploded“ (Jones 1998:178). In dieser Idee liegt nicht nur eine Art Selbstauflösung, die in Kusamas Werk wichtig ist, sondern laut Jones auch ein Angriff auf das ganze Modell westlicher Subjektivität und in weiterer Folge auf das etablierte System der Kunstkritik:

[...] narcissistic self-love is radically endangering to Western subjectivity, which insists upon the oppositional staging of an other (who lacks) to legitimate the self (who ostensibly has); it is also radically dangerous to the structures of conventional aesthetic judgement (as congealed in modernist art criticism), whereby the critic takes his or her authority from a staging of boundaries (a framing) that contains the object (here, Wilke’s body-in-performance) and controls it through a “disinterested” determination of value. (Jones 1998:180)

Während Wilke die Pose als Mittel wählt, um Facetten ihres Selbst zu repräsentieren und zu verhandeln, zum Beispiel in *What Does This Represent...? What Do You Represent...?* (1978-1984) (Abb. 7), befindet sich Carolee Schneemanns Körper in ihren Performances wie der *Naked Action Lecture* (1968), in der sie verschiedene Rollen wie Vortragende, Künstlerin, Kunstobjekt annimmt, immer in Bewegung (Jones 1998:159). Jones gibt mit Adrian Piper ein Beispiel für doppelte Marginalisierung: Piper performt ihren Körper in doppelter Weise als „Gefahr für das System“, indem sie als schwarze Frau in *Food for the Spirit* (1971) (Abb. 8)

nackte Kant-Lesungen vollzog (Jones 1998:162) und dadurch nicht-weiße, weibliche Körperlichkeit intellektualisiert.

Diese Strategien untergraben durch Posieren und Performance die Idee, dass Weiblichkeit und aktives Handeln, oder im Fall von Piper auch *blackness* bzw. marginalisierte Ethnizität und der Zugang zu westlichem Kanon einander ausschließen. Für Jones wird durch die Tatsache, dass Pipers Identität als *person of color* nicht unbedingt eindeutig durch die Betrachtung ihres Körpers erkennbar ist, die Idee dekonstruiert „[...] by which vision is privileged in Western culture as the site of knowledge“ (Jones 1998:164).<sup>26</sup>

Auch wenn der Vergleich von Kusama und Piper hinkt, da ihre jeweilige Ethnie nicht einfach durch das Ausschlussverfahren als „nicht-weiß“ miteinander gleichgesetzt werden kann, ist dies ein Beispiel für intersektionale Repräsentation in der Performance-Kunst. Die Selbstdarstellung der besprochenen Künstlerinnen verwehrt sich einer einfachen Interpretation, da sich das subversive Potenzial aus einer widersprüchlichen Körperlichkeit ergibt, wenn die Performance oder Inszenierung einerseits einen voyeuristischen Blick auf den nackten weiblichen Körper ermöglicht, aber andererseits das, was gezeigt wird, nicht mehr der Logik einer einseitig gerichteten Objektifizierung standhält. Amelia Jones erklärt die Pose als Widerstand gegen normative Zuschreibungen folgendermaßen:

Through the rhetoric of the pose – through the very reiteration of the making of the woman`s body/self into a picture (an object doomed to its own immanence) – Wilke, Schneemann, and Piper complicate the conventional alignments of femininity with passive objectification and masculinity with “transcendent“ cognition and action in the world. (Jones 1998:164)

Alle drei Frauen verkomplizieren also die Möglichkeit, ihre Körper als passives Objekt zu verstehen. Wenn Jones von maskuliner Transzendenz schreibt, geht es wiederum um die westliche Logik einer Körper-Geist-Dualität, nach der das Körperliche mit dem Femininen und das Geistige und Logische mit dem Männlichen gleichgesetzt wird: „[...] feminist body art works produce the female artist as both body and mind, subverting the Cartesian separation of cogito and corpus that sustains the masculinist myth of male transcendence“ (Jones 1998:157)

Ich verstehe Jones` Argumentation so, dass feministische ‚narzisstische‘ Performance nicht ein Selbst zementiert, sondern im Gegenteil Annahmen wie die Unvereinbarkeit von Geist und Körper, Objekt und Subjekt und die Idee eines kohärenten Selbst dekonstruiert. Die

---

<sup>26</sup> Daraus ergibt sich für mich ein gewisser Widerspruch, denn wenn Betrachter\*innen Piper nicht als schwarz „lesen“, geht ein Teil der Kritik ihrer Performance verloren oder setzt zumindest ein Wissen des Publikums um ihre Ethnizität voraus.

narzisstische Strategie könnte als feministische Aneignung eines patriarchalen Konzepts interpretiert werden, denn der Vorwurf des Narzissmus ergibt sich aus dem Fehlschluss, dass Frauen unfähig seien, die Sphäre des Selbst-als-Körper zu überwinden (Jones 1998:194).

Kusamas Selbstinszenierung weist deutliche Parallelen zu den Strategien zum „Narzissmus“ feministischer Künstlerinnen der 1960er und 1970er auf. Vom Posieren mit und in Gemälden, Objekten und Installationen, bis hin zu Happenings und Nacktdemonstrationen funktioniert ihre Anwesenheit analog zu Jones‘ Ausführungen verkomplizierend und dekonstruierend. Das bedeutet, dass Kusama sich ähnlich wie Wilke, Schneemann oder Piper gleichzeitig als posierender Körper, *body in action*, und ethnisch ambivalenter Körper präsentiert, indem sie sich als Künstlerin inszeniert, die gleichzeitig Teil des Kunstwerks ist. Sabine Folie verweist darauf, dass Kusama ihren Körper radikal und oft nackt zur Schau stellte, aber „nie in erotischer Interaktion mit anderen“, sondern als Dirigentin (ähnlich Klein, aber doch involvierter) von „delirierenden Körper[n][...] [die] sie von oben bis unten mit Punkten bemalte [...] wie ein sich bewegendes Tableau vivant“ (Folie 2002:47). Das Verschmelzen von Künstler\*innen mit den eigenen Werken kann als subversiver Akt der Aneignung begriffen werden, wie ich im Folgenden anhand der Kunst von Morimura Yasumasa zeigen werde.

#### 4.6. Aneignung und Transformation

In der Art und Weise, wie Kusama als japanische und internationale Künstlerin ihren Körper einsetzt, wird auch eine Verbindung zum japanischen Fotografen und Konzeptkünstler Morimura Yasumasa sichtbar, der seinen Körper ab den 1980er Jahren gezielt inszeniert und dabei berühmte westliche Werke zitiert, um den übermächtigen eurozentristischen Blick auf das Konzept eines Kanons in der Kunst sowie die Kolonialisierung und das *othering* asiatischer Körper zu kommentieren. Durch den Einsatz von Kostümen, Make-Up, aber auch malerischen Elementen und weiteren Requisiten eignet er sich die Gesichter von Berühmtheiten an, wobei er auch hinsichtlich der Performance von Gender transgressive Strategien verfolgt und beispielsweise als Marilyn Monroe posiert. Dies kann aus postkolonialer Perspektive als Kommentar auf die Effemination Asiens durch die sich als maskulin selbstcharakterisierenden westlichen Mächte und Kolonisatoren verstanden werden.

*Futago* (1988) (Abb. 9) ist ein Beispiel für die Aneignungsstrategie Morimuras, den eigenen, asiatischen Körper in ein Werk des westlichen Kanons einzuschreiben. Bei dem zitierten Werk handelt es sich um Édouard Manets Gemälde *Olympia* (1863) (Abb. 10). Morimura spielt hier gezielt mit Ethnizität und Gender, da er nicht nur die Rolle der Olympia als (weiße) Verführerin oder auch Prostituierte mimt, sondern gleichzeitig auch die Position der schwarzen Dienerin im Bild einnimmt. Dadurch werden diese Aspekte von Identität auf

collagenartige Weise zusammengefügt, was als nebeneinanderstellende und damit demokratisierende Technik interpretiert werden könnte. Andererseits wäre es auch möglich, die Selbstinszenierung Morimuras als nackte und dienende Frau als Kritik an westlicher Dominanz über nicht-weiße Körper zu lesen, die auf eine Feminisierung Asiens durch den kolonialen Blick hinweist (Shimakawa 2002:27).

Ich würde argumentieren, dass auch für *Futago* die Logik der Collage als ein Fragmentieren und Zusammenstückeln funktioniert, und dass sowohl bei Morimuras *Futago* als auch Kusamas *Untitled Collage* der eigene, japanische Körper das Herzstück dieser Collage ist. Durch dieses Einfügen zitieren und transformieren Morimura und Kusama jeweils eine spezifische, westliche Art von Femininität. Morimura wählt mit Manets *Olympia* ein Gemälde, das zur Zeit seiner Entstehung einen Skandal auslöste, einerseits wegen der damals ungewöhnlichen Malweise, andererseits wegen des Motivs selbst:

Mit *Olympia* erfindet Manet das traditionelle Motiv des weiblichen Aktes durch seine eindeutige, kompromisslose Malerei neu. Der Skandal, den das Werk auf dem Salon von 1865 hervorrief, ist sowohl im Thema als auch in der Bildsprache begründet. Manets Gemälde liegen zwar verschiedene formale und ikonografische Referenzen zu Grunde: Tizians *Venus von Urbino*, Goyas *Maja desnuda* und das Motiv der Odaliske mit schwarzer Sklavin, das insbesondere Ingres behandelte, er gibt jedoch vor allem bildlich die Gefühlskälte und Nüchternheit eines zeitgenössischen Themas wieder. Venus ist hier eine Prostituierte, die mit ihrem Blick den Betrachter herausfordert. Die Reaktionen waren angesichts einer solchen Infragestellung des idealisierten Aktes der akademischen Tradition gewaltig. Die Kritiker verunglimpften „diese Odaliske mit gelbem Bauch“, die jedoch von einigen Zeitgenossen – insbesondere Zola – als wegbereitend für die Moderne erkannt wurde. (Musée d'Orsay 2020)

Morimura zitiert mit *Olympia* also nicht ein zufälliges Werk, sondern eines, das so kontrovers wie wegweisend für die sich anbahnende Moderne war, und dessen Protagonistin eine damals als aggressiv empfundene Femininität ausstrahlt. Anna Warbelow sieht Morimuras Aneignungsstrategie in *Futago* als ein zentrales Beispiel für die Aufarbeitung gesellschaftlicher Dynamiken:

[...] images (and text) have the potential to interrupt dominant contemporary ideologies such as gender, power, and patronage. This interrogation of capitalism, of gender ideologies, and of traditional methodologies happened first in other disciplines (such as literature), but was the impetus for the developments in art history that followed a decade later. Questions of subjectivity and identity – class, gender, racial, ethnic, national and sexual – were central to revisionist discussions, as evidenced by the scholarship on Manet's *Olympia*. (Warbelow 2013:29)

Der Künstler kombiniert in *Futago* collageartig sowohl verschiedene kulturelle Marker wie auch Genderaspekte. Details aus dem Original ersetzt Morimura, wie zum Beispiel die braunen Haare der Olympia durch eine blonde Perücke (kaukasisch aussehend) oder die schwarze Katze am Fußende des Bettes durch eine Glückskatze (asiatisch). Er mischt nicht nur westliche und östliche Attribute, sondern inszeniert seinen männlichen Körper mithilfe von *drag* feminin, aber nicht eindeutig als Frau. Ich verstehe *drag* hier als queere Strategie, die nicht notwendigerweise davon abhängig ist, ein ‚anderes‘ *gender* zu inszenieren. Bryan-Wilson argumentiert beispielsweise, dass sich *drag* im Fall der Künstlerin Louise Nevelsons aus einer „exaggerated and self-conscious presentation of excessive femininity“ ergibt (Bryan-Wilson 2017:121). Bryan-Wilson stellt weiter zum Queeren in Nevelsons Leben und Werken fest: „[...]her work’s liminality, her refusal to be categorised, her resistance to represent gender as a binary system, are the queerest aspects of her practice“ (Bryan-Wilson 2017:121).

Dieses Verständnis von *drag* ist meines Erachtens nach hilfreich bei der Betrachtung von Morimuras *Futago*. Mithilfe von Stöckelschuhen, Schmuck, Make Up, bemalten Fingernägeln und einer Perücke, die mit Blütenblättern geschmückt ist, performt der Künstler ein queeres Gender. Diese Accessoires, wie auch die gesamte Körperhaltung und der Blick des Künstlers sind Manets Prostituerter nachempfunden. Auch Morimura verdeckt mit seiner Hand seinen Schambereich, seine flache Brust aber negiert beziehungsweise verkompliziert die Genderperformance als ‚Olympia‘. Mit seinem fixierenden Blick konfrontiert er Betrachter\*innen mit den im Bild vorherrschenden Ambivalenzen hinsichtlich Gender und Ethnizität sowie der Disruption eines kanonischen Kunstwerks durch *queere* körperliche Intervention und die Technik der Collage. Dadurch, dass er sowohl die Rolle der *Olympia* als auch die der schwarzen Frau, die ihr Blumen bringt, einnimmt, verkompliziert er die Frage der Identität weiter. Morimuras *Futago* stellt nicht den Anspruch einer exakten Kopie von Manets *Olympia*. Stattdessen wird durch *drag* eine queere Transformation des Originals erzielt. Wie ich bereits im vorangehenden Kapitel im Zusammenhang mit Kusamas häuslichen Inszenierungen argumentiert habe, bietet sich

Applins Vokabular von „chaos and breakage, cacophony and confusion“ an, um über queere Strategien von Disruption zu sprechen (Applin 2012:40). Auch in *Futago* führt die Körper-Performance des Künstlers in einem häuslichen bzw. intimen Innenraum zu einem Widerstand gegen Normativität, was noch dadurch verstärkt wird, dass Morimura mit dem collageartigen Einfügen von *drag* in den Kontext eines kanonischen Werks die binäre Trennung von *low* und *high art* Genres negiert.

Ich habe argumentiert, sich Kusamas *Untitled Collage* dadurch, wie die Künstlerin nackt in High Heels und Make-Up posiert, als Referenz auf das amerikanische *Pin-up*-Format verstehen lässt. Sie zitiert zwar nicht wie Morimura spezifische Werke aus einem kunsthistorischen Kanon, aber bezieht sich (wie Morimura mit dem Einsatz von *drag* in *Futago*) auf ein *low art* Genre, das mit Kommerzialisierung und Vervielfältigung in Verbindung steht, wie auch mit der veränderten Stellung der Frau vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs und der Nachkriegszeit. Dass Morimura und Kusama gleichzeitig als Schöpfer und als Teil ihrer Kunstwerke agieren, unterstreicht die Intentionalität der Körperdarstellungen und negiert eine Distanz zwischen Künstler\*in und Werk. Indem japanische Körper selbstbewusst westliche Tropen performen, wird Kultur nicht als hermetisch abgeriegelt, sondern durchlässig verstanden. Die Tatsache, dass kanonisierte Werke oder spezifische Genres mit asiatischen Körpern neu besetzt werden, zwingt die Betrachter\*innen, die daraus entstehende Dissonanz zu reflektieren, und ist insofern von einer Ambivalenz geprägt, als dass die Trope des Kopierens und Aneignens westlicher Konzepte durch ostasiatische Individuen bewusst zur Strategie gemacht wird.

Dass sich Kusama in die Rolle des *Pin-up girls* begibt, kann als Aneignung einer westlichen Trope verstanden werden, ähnlich der Strategie Morimuras, seinen eigenen Körper collageartig in Werke einzufügen (und diese damit zu transformieren). In der gelassenen Art, mit der sie auf der *Accumulation* ruht, drückt sie möglicherweise auch Überlegenheit über ihre Kolleg\*innen aus der Kunstwelt aus oder demonstriert Selbstsicherheit in ihrem neuen kulturellen Umfeld. Midori Yoshimoto schlägt hier folgende Interpretation vor:

Her nudity was a creation of her deliberate calculation. Kusama's daring postures also revealed her gradually gained confidence in New York and her assimilation of the way women in the West are posed in pin-up photographs. In so doing, she subverted the fact that the male photographer would usually impose the postures they wanted on female models. (Yoshimoto 2005:63)

Andererseits bringt die erotische Selbstdarstellung einer Japanerin in diesem Kontext Komplikationen mit sich, die Kusama sicher bewusst waren. Gwendolin A. Foster beschreibt das Konzept des *othering* in ihrem Essay „Self-stylization and Performativity in the Work of Yoko Ono, Yayoi Kusama and Mariko Mori“ (2010) im Hinblick auf die drei titelgebenden Künstlerinnen folgendermaßen:

[...] their artistry effectively displaces any easy or overdetermined notions of the objectified Japanese female 'Other' as a 'subject' that is often seemingly 'mastered'

or received as exotic, inscrutable, small, cute, foreign, nurturing, quiet or the sexually available female. (Foster 2010:267)

Einerseits posiert Kusama nackt und trägt Make-Up sowie „high-heeled shoes, which are suggestive of fetishism“ (Yoshimoto 2005:63), und sie blickt neckisch in die die Kamera, was dem *Pin-up* Genre entsprechen würde. Andererseits ist eine Dissonanz zwischen der unbekümmerten Körperdarstellung und dem Rest von *Untitled Collage* zu erkennen, denn allein dadurch, dass ihr Körper von unheimlichen phallischen Elementen gerahmt ist, wird deutlich, dass es sich nicht um ein herkömmliches *Pin-up* handelt. Kusama stützt sich auf die Ikonographie des *Pin-up girl*, aber sie verkompliziert die Bedeutung dieser Trope, indem sie ihre Performance davon mithilfe der Collagetechnik mit einem unpassenden Umfeld kombiniert.

Dass Kusama selbst mit Stolz auf den Früchten ihrer Arbeit posiert, um sowohl ihr Werk als auch sich selbst zu präsentieren, ist nicht abwegig, wohl aber denkwürdig in Anbetracht ihrer Nischenposition als japanische Künstlerin in New York. Julia Bryan-Wilson zeigt anhand von Onos Performance von *Cut Piece* (1964), dass der Außenseiterstatus Onos aufgrund von Ethnizität und Gender damals von seitens der amerikanischen Presse verstärkt wurde. Im Fall von Ono kamen noch persönliche Umstände hinzu, die die rassistische Berichterstattung über sie befeuerten: „Her ‘Japanese-ness’, especially, turns against her and becomes an epithet. After her marriage to John Lennon, she became the embodiment of the ‘yellow peril’ itself, a controlling Asian dragon lady, depicted in the most racist terms imaginable“ (Bryan-Wilson 2003:121). Ono selbst fluktuiert zwischen einer Selbstdarstellung beziehungsweise Präsentation ihrer Werke als östlich oder westlich, worin Bryan-Wilson ein „unsettling of the exclusive binaries of Asian and American“ sieht (Bryan-Wilson 2003:120). Eine ähnliche Strategie der Auflösung bi-nationaler Kategorisierung könnte Kusama auch in *Untitled Collage* verfolgt haben.

Es kann festgehalten werden, dass Kusama das *Pin-up* Genre als Grundlage verwendet, um ihren eigenen, asiatischen Körper in die US-amerikanische Kultur einzuschreiben. Diese Geste des Einfügens, ähnlich wie bei den späteren Werken Morimuras, wird durch die kombinatorische Technik der Collage unterstützt. Weiters wird durch eine vermeintlich narzisstische Selbstinszenierung des eigenen Körpers in erotischer Pose die Trennung von Kunstschaffender und Werk in Frage gestellt. Kusama arbeitet mit Repetition, die im Bild anhand von Mustern und Objekten sichtbar wird, aber auch mit der Wiederholung von Tropen, nämlich der des *Pin-up girls* und der ‚erotischen Asiatin‘. Diese Referenzen werden jedoch durch Fragmentation in Frage gestellt, die sich in den Teilen der nicht zusammenpassenden

Collage abzeichnet. Ein Bruch mit dem Pin-up-Format ergibt sich aus der Tatsache, dass Kusama nicht einfach abgebildet wird, sondern die Inszenierung bestimmt. Kusamas *Pin-up*-Darstellung in *Untitled Collage* unterscheidet sich auch zum Beispiel von der in Hamiltons *Pin-up*, indem nicht Kusamas Körper reduziert oder fragmentiert (und dabei weiter fetischisiert) wird, sondern das Werk selbst viele verschiedene Facetten aufweist, von denen (nur) eine die gegenderte Körperlichkeit der Künstlerin darstellt.

In den folgenden Jahren ‚zersplittern‘ auch Kusamas vormals hauptsächlich auf Malerei und Skulptur gerichtete künstlerische Ambitionen in die verschiedensten Bereiche. Dabei zeichnet sich eine Tendenz ab, Körper in den Mittelpunkt ihrer Werke zu stellen:

Kusama's thirst for fame drove her to abandon painting and sculpture and embrace fashion, body painting, Happenings, and film. She conducted body-painting festivals and orgies; produced a prize-winning psychedelic film, *Self-Obliteration*, with Jud Yalkut; designed a line of peek-a-boo-polka-dot clothing; attempted to smuggle her naked Happenings onto television programs in New York and the Netherlands; and amassed volumes of press clippings—all with the aim of promoting her own image. (Nixon 2012:11)

Der Einsatz von nackten Körpern wird später zu einer Strategie für politischen und gesellschaftlichen Aktivismus in Kusamas Schaffen. Es handelt sich auch um eine Subversion des *Pin-up* Formats, dass Kusama ihren asiatischen Körper vor dem Hintergrund des Vietnamkriegs, gegen den sie später demonstriert, in ein typisch amerikanisches Genre einschreibt, das noch dazu eine starke Anspielung auf den Zweiten Weltkrieg enthält. Onos *Cut Piece* Performance wird hierfür im folgenden Kapitel ein wichtiger Bezugspunkt.

## 5. Gewalt und Parodie

In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre verschob sich Kusamas Fokus von Malerei und Skulptur hin zu Performances und Happenings. Alexandra Munroe berichtet, dass Kusama zwischen 1967 und 1970 mindestens 75 solcher Events durchführte, wobei neben der Ostküste der Vereinigten Staaten, Europa und Japan vor allem in New York performt wurde (Munroe 1989:29). Ich möchte hier nun untersuchen, welches aktivistische Potenzial in der performativen Körperkunst Kusamas zu finden ist. Dabei berücksichtige ich den fließenden Übergang zwischen den Kategorien „Orgie“ und „Demonstration“ und behandle im Folgenden zunächst eine *indoor orgy*, wogegen im darauffolgenden Unterkapitel eine *outdoor naked demonstration* analysiert wird, um der Tendenz Kusamas im Laufe der 1960er Jahre, ihre Kunst immer mehr in die Öffentlichkeit zu bringen, nachzugehen. Zu diesem Zweck analysiere ich eine Fotografie, die als Performance-Dokument von Kusamas *Nixon Orgy* (1968) (Abb. 11)

dient und im halböffentlichen Rahmen von Kusamas Studio in Lower Manhattan, New York im Zuge mehrerer Performances aus ihrer *Orgy Series* entstanden ist (Munroe 1989:29). Die Bezeichnung geht auf den US-amerikanischen Präsidenten Richard Nixon zurück, der im selben Jahr gewählt wurde. Kusama verband in diesen Performances körperliche Darstellungsformen mit politischer Kritik:

Burlesque tableaux of war camp, the orgies featured Kusama Dancers enacting obscene rites – celebrated offstage from the press Happenings – to dramatize the degradation into which successive administrations had dragged the country. (Nixon 2012:18)

Die Kunstwissenschaftlerin Mignon Nixon schreibt über die Bedeutung von Kusamas Orgien vor dem Hintergrund des Vietnamkriegs treffend: „It is a truism of modern warfare that war is an orgy of violence, an occasion for acts to be performed by the group that are prohibited by the individual“, und weiter: „Kusama`s presidential orgies burlesque the criminal orgy of a war carried out with impunity [...]“ (Nixon 2012:18). Der Begriff *burlesque* kann hier analog zu Bryan-Wilsons Charakterisierung von *drag* als eine Form performativer Übertreibung als queere Strategie verstanden werden, durch die in *Nixon Orgy* eine mögliche Trennung zwischen dem Privaten und Politischen, Humor und Schrecken, Theater und Realität in Frage gestellt wird (Bryan-Wilson 2017: 121). Nixon zeigt damit Verbindungen zwischen körperlichen, erotischen Aspekten von Kusamas Performances mit der Gewalt des Krieges auf, wobei sich die Verhandlung dieser Themen auf Überzeichnung und Parodie stützt. Der Ambivalenz von Humor und Schock in der Performance werde ich in der Analyse von *Nixon Orgy* nachgehen.

Es handelte sich bei *Nixon Orgy* um eine Performance im Innenraum von Kusamas Studio, die im Gegensatz zu späteren *outdoor demonstrations* in einem intimeren Rahmen stattfand und die allgemeinere Öffentlichkeit damit ausschloss. Kusama vermarktete aber Abzüge ihrer Orgien-Fotos aktiv und aggressiv an verschiedene Zeitschriften (Gimenez 2018:58-59) und begründete Ende der 1960er Jahre auch ihr eigenes „X-rated tabloid magazine called Kusama`s Orgy“ (Yoshimoto 2005:76), durch das sie ihr Bildmaterial verbreiten konnte. Es ist nicht bekannt, wer die Fotografien während der *Nixon Orgy* durchführte, aber Kusama choreografierte die einzelnen Szenen zumindest teilweise. Das bedeutet auch, dass es sich nicht einfach um eine spontane Orgie handelte, sondern die Bilder durchaus fotografisch arrangiert wurden. Auf einer weiteren Aufnahme dieser Veranstaltung (1968) (Abb. 12) ist zum Beispiel zu sehen, wie sie die Hand einer Teilnehmerin in eine bestimmte Position bringt, während Kusamas in die andere Richtung gedrehter Kopf andeutet, dass ihre Aufmerksamkeit bereits von einer anderen Szene beansprucht wird.

In der Schwarzweißfotografie (Abb. 11) von 1968, die ich hier analysieren möchte, ist Kusama selbst nicht sichtbar. Drei Personen posieren zusammen auf einem Teppich. Den Hintergrund bildet eine (vermutlich akustische) Wand mit in gleichmäßigen Abständen verteilten Löchern. Auf dem Boden liegt ein junger teilentblößter Mann, der seine Arme nach oben streckt, um zwischen die Beine der nackten Frau zu sehen, welche über ihm stehend ein Gewehr auf ihn richtet. Beide blicken in die Richtung des jeweils anderen. Daneben steht eine Frau, die ebenfalls eine Waffe hält, welche wiederum nonchalant in Richtung der anderen Performerin zeigt. Dabei blickt sie direkt in die Kamera und streckt ihre Zunge heraus (es ist allerdings nicht völlig auszuschließen, dass es sich statt um die Zunge der Frau um eine Kaugummiblase handelt).

Die posierenden Körper befinden sich in unterschiedlichen Stadien der Nacktheit. Die Frau, welche ihre Waffe auf den Mann unter ihr richtet, trägt lediglich einen Strohhut mit Quasten und Verzierungen, der mexikanisch anmutet (eventuell handelt es sich um einen Sombrero), oder aber an konservative südliche US-Bundesstaaten wie Texas erinnert. Ihre Nachbarin hat zusätzlich zu einer Kopfbedeckung, die an einen Cowboyhut erinnert, eine etwas zerknitterte amerikanische Flagge lässig um den Hals geschlungen. Diese zum Schal umfunktionierte Fahne fällt über ihre rechte Schulter und bedeckt ihre Blöße, wobei zu erkennen ist, dass sie ansonsten nackt ist. Beim Mann sind der Oberkörper mit Sternen und die Knie sowie ein Teil der Unterschenkel vom gestreiften Stoff weiterer Flaggen bedeckt. Der Kopf liegt auf einem dunklen Untergrund auf, bei dem es sich vermutlich um eine Art Kissen handelt. Unter das exponierte, nicht erigierte Geschlechtsteil wurde ein Teller voll mit hell-dunkel gepunkteten, kugelförmigen *soft objects* geschoben. Dazu steht noch eine Pfanne mit denselben ballförmigen Objekten an seinem linken Fußende. Hinter der allein dastehenden Frau ist außerdem noch eine etwa hüfthohe, nicht näher definierbare Skulptur zu erkennen, die an ein vierbeiniges Heckentier erinnert. Der Körper könnte aus Stroh, aber auch Metallstücken bestehen, wie der Glanz der Oberfläche nahelegt.

Durch körperlich-erotische Gesten wird in der Performance ambivalenter Humor erzeugt und der voyeuristische Akt des Schauens mehrfach thematisiert. Der am Boden liegende Mann wird von der über ihm stehenden Frau mit dem Gewehr bedroht, trotzdem spreizt er ihre Beine, um dazwischen zu schauen. Während sein Blick auf Nacktheit trifft, liegt er jedoch selbst entblößt da, und ist auch den Augen der nackten Frau mit dem Sombrero ausgeliefert. Das voyeuristische Schauen des Mannes zwischen die Beine der über ihm stehenden Frau ist eine Dopplung des ebenso voyeuristischen Blickes der Betrachter\*innen, der vom konfrontativen Blick der anderen Frau abgefangen und entlarvt wird.

Die andere Frau ist bis auf ihren Hut nackt, aber eine amerikanische Flagge verwehrt den Blick auf Scham und Brüste. Sie steht selbstsicher breitbeinig da wie ein Cowboy (diese Assoziation wird bei mir auch durch ihren Hut unterstrichen) und streckt trotzig die Zunge heraus, als sie die Betrachter\*innen ertappt, die sich im erotisch-gewalttätigen Spektakel verlieren. Der wiederholte Akt des Schauens könnte als Anspielung auf die Ausschlachtung des Kriegsspektakels durch die amerikanische Presse verstanden werden.

Es herrscht in Kusamas Performance eine anarchische Verspieltheit, in der Gewalt, Sex, Schrecken und Humor zu einem unheiligen Durcheinander verschmelzen. Die Requisiten tragen zu einem theatralischen Eindruck bei; Flaggen und Hüte sind weniger Kleidung als vielmehr Verkleidung oder auch *drag*. Durch den sowohl bedeckenden als auch offensiv enthüllenden Einsatz dieser Objekte wird Nationalität als etwas dargestellt, in das man beliebig hinein- und aus dem man genauso schnell oder einfach auch wieder hinausschlüpfen kann, sei es, um in einer Orgie eine spielerische, oder im globalen Kontext eine ernsthafte, kriegerische Rolle einzunehmen. Jennifer Brody schreibt über den Einsatz eines Cowboyhuts in Kusamas Film *Self-Obliteration* (1967): „In the latter half of the film, Kusama sports a white-dotted cowboy hat as a form of U.S. masculinist drag, almost as if she is winking at America’s ‘gift’ to world cinema – the innovation known as the western“ (Brody 2008:43). In der Performance *Nixon Orgy* wird der Cowboyhut ebenfalls von einer Frau getragen. Weitere Requisiten, die einen Westernbezug und eine gewaltsame Komponente in die Szene einbringen, sind die Gewehre. Auch sind es die Frauen, die durch Waffengewalt und Körperhaltung dominant posieren, während der Mann am Boden verletzlich dargestellt ist.

Eine Art von Respektlosigkeit, die, wie ich denke, ein nicht unwesentlicher Bestandteil von Humor ist, findet sich auch besonders am Körper des Mannes. Sein Geschlechtsteil ist exponiert und liegt auf einem Teller auf, der mit *soft-objects* gefüllt ist, die wiederum in ihrer Form dem nicht-erigierten Penis und den Hoden ähneln. Ein paar befinden sich auch in einer Stielkasserolle an seinem Fußende, wodurch die Assoziation mit der häuslichen und gastronomischen Sphäre verstärkt wird. Es wird suggeriert, dass das Geschlechtsteil in Gefahr ist, wie ein Lebensmittel verzehrt zu werden. In dieser Pose könnte man einerseits ein Lächerlich-Machen von Maskulinität vermuten, andererseits wird der spezifisch männliche Körper dadurch als verletzlich charakterisiert und eine Verwundung angedeutet. Diese Ambivalenz zwischen Scherz und Schrecken sehe ich auch in der Tatsache, wie die amerikanische Flagge hier drapiert ist. Sie bedeckt den männlichen Körper (*veiling*) und überlagert damit seine individuelle Identität. Gleichzeitig kann der bedruckte Stoff ihn nicht beschützen, sondern unterstreicht seine Entblößung (*unveiling*). Die auf seine Scham gerichtete

Waffe, der Teller, und die hilflose, auf dem Rücken liegende Pose des Mannes unterstreichen diese Verletzlichkeit noch. Man könnte die Darstellung auch als *memento mori* werten, da sie Assoziationen mit der Bestattung von im Krieg gefallenen amerikanischen Soldaten weckt, deren Särge mit der Flagge bedeckt werden. Durch die angedeutete Kastration könnte in diesem Zusammenhang aber auch das Konstrukt einer spezifischen Maskulinität ‚begraben‘ werden, oder aber durch *drag* auf die performenden Frauen übertragen werden, was eine queere Subversion darstellt.

### 5.1. Maskulinität und Performance

Kusama zitiert offensichtlich die Ikonographie amerikanischer (dominanter) Maskulinität anhand von Waffen, dem Cowboyhut, und der amerikanischen Flagge, stellt den männlichen Körper aber impotent und verletzlich dar. Amelia Jones legt anhand zweier Zeitungsartikel, „The American Male: Why Do Women Dominate Him?“ von J. Robert Moskin (1958) und „The American Male: Why Is He Afraid To Be different?“ von George B. Leonard Jr. (1958), dar, wie groß die gesellschaftliche Angst vor dem Verlust maskuliner Dominanz im Amerika der späten 1950er Jahre war (Jones 1998:78). Die Illustration (Abb.13), welche den ersten Artikel begleitet, zeigt einen Mann, der in einer Art Zwangsjacke als Marionette dargestellt wird. Die mit wenigen Linien minimalistisch gezeichnete Frau im Hintergrund bewegt mit ihrer Hand die Fäden, an denen er hängt. Der Mann hat einen verstörten Blick, ein Bein ist käferartig weggestreckt, und mit seinem einzigen freien Arm schreibt er auf ein Papierstück, das ein Scheckbuch sein könnte. Diese Darstellung inszeniert den Mann als ohnmächtigen und unglücklichen Gefangenen, während die mysteriöse, übergroße Frau im Verborgenen sprichwörtlich ‚die Fäden zieht‘ und ihn so kontrolliert.

In *Nixon Orgy* wird mit der Angst vor weiblicher Dominanz gespielt, aber die ‚Unterwerfung‘ des Mannes am Boden geschieht nicht heimlich oder heimtückisch, wie in der Illustration des Moskin-Artikels suggeriert wird. Die Posen und Waffen sorgen für ein deutliches Machtgefälle. Schockierend ist aber nicht nur die Androhung von Gewalt, die dadurch vermittelt wird, sondern der Blick zwischen die Beine der über ihm stehenden Frau entlarvt auf derbe, humorvolle Art die Beteiligung des Mannes an seiner Unterwerfung. In der Osborn-Illustration (Abb. 13) wird der Protagonist als traurige Gestalt dargestellt, der scheinbar übel mitgespielt wird. Seine Pose suggeriert, dass er so versessen darauf ist, der Frau über ihm nachzustellen, dass er sich unvorsichtigerweise in eine gefährliche Situation begibt. Eine alternative Interpretation wäre, dass er sich der Bedrohung bewusst ist und masochistische Lust daran empfindet. Im ersten Fall wäre das eine humoristische Darstellung, die ähnlich der

Moskin-Illustration den Mann als schwach und möglicherweise auch kastriert charakterisiert, mit dem Unterschied, dass die triebhafte Motivation des Mannes, sich in die weibliche ‚Falle‘ zu begeben, entlarvt wird. In der Osborn-Illustration (Abb. 13) wird der Protagonist nämlich eher als traurige Gestalt dargestellt, der scheinbar übel mitgespielt wird. Die zweite Interpretation wäre vielleicht sogar subversiver, da demnach die Frau nicht die Übeltäterin ist, sondern der Machtaustausch in Wirklichkeit vom Mann ebenso gewünscht ist.

Im zweiten Artikel schreibt der Autor Leonard Jr. über einen fiktiven Charakter namens Gary Gray, der vergisst, wie man „Ich“ (I) sagt, als Zeichen seines Individualitätsverlustes. Jones stellt einen treffenden Vergleich mit Kafkas „Verwandlung“ an, in der der Protagonist ebenfalls eine Zerrüttung bzw. Auflösung des Selbst erfährt (Jones 1998:79), und bezieht sich auf Alfred Barrs Reformulierung des Descartes‘chen Prinzips „Ich denke, also bin ich“, als „Ich male, also bin ich“ im Abstrakten Expressionismus, sowie Jackson Pollocks Ausspruch „I am nature“, um zu zeigen, wie versucht wurde, diesen Ängsten entgegenzuwirken: „All of these heroic ‘I’s work to counteract Gary Gray’s terrified realization that he has ‘forgotten how to say the word ‘I‘“ (Jones 1998:79). Pollocks immense Popularität liegt für Jones im Versuch, die amerikanische Maskulinitätskrise der Nachkriegszeit zu überwinden (Jones 1998:77). Diese Versuche sollten, zumindest in der Fokussierung auf Pollock als hypermaskulines Künstler-Genie, zum Scheitern verurteilt sein, einerseits wegen persönlicher Gründe (Pollocks Abstieg in Alkoholismus und Selbstzweifel), aber auch durch eine inkonsistente und widersprüchliche Konzeption von Pollocks Künstlerfigur (Jones 1998:80):

While again, Pollock’s body had to be both present (available for projected fantasies) and absent (veiled), the *embodied* self available to public *view* – in Pollock’s case a brutish, cowboylike persona – was often at odds with the fantasized subconscious Pollock, divinely inspired, interior, yet capable of transcendence. (Jones 1998:81)

Diese hier angesprochene Transzendenz leitet wiederum weg vom Körperlichen; ihr liegt ein elitäres, vergeistigtes Selbstverständnis zu Grunde, in dem ein Subjekt Kunst schaffen kann, die sich (scheinbar) abhebt von den „[...] mere sensual enjoyments of the domestic arts or crafts (not coincidentally, modes of production usually associated with nonmale, nonwhite subjects)“ (Jones 1998:81). Pollocks Performativität des Selbst funktioniert also laut Jones vor allem in einem US-kulturellen Kontext, der Abgrenzung nach zwei Seiten suchte: „[...] the effete, Europeanized aesthete (Duchamp?) and the conformist middle-class (feminized) subject“ (Jones 1998:81).

In der hier besprochenen Szene der *Nixon Orgy* ist keine solche Transzendenz zu erkennen. Im Gegenteil stehen sinnliche Körper im Zentrum des Geschehens, die von *drag*,

Waffen, *soft objects* und einer Pfanne ergänzt werden. Die letzteren beiden können als Beispiele Verweis auf Handwerkskunst und die Haushaltssphäre verstanden werden.

Als eine Antwort auf Pollocks *action paintings* nennt Jones Kubota Shigekos *Vagina Painting* (1965) (Abb. 14), in der die japanisch-amerikanische Künstlerin durch die tatsächliche Verbindung von Vagina und Pinsel der Idee des maskulinen Genies eine betont weiblich-körperliche Geste gegenüberstellt (Jones 1998:99). Kubota malte in gebückter Haltung mit einem an der Unterwäsche fixierten Pinsel über einer horizontalen Oberfläche. Pollocks sogenannte „ejaculatory gesture“ (Jones 1998:97) wird hier von einer asiatischen Frau anektiert; erst durch den weiblichen Körper Kubotas erhält die Performance einen großen Teil ihrer subversiven Wirkung, und durch ihre Ethnizität als „nicht-weiße“ Person wird das Spielfeld der Körperkunst durch die (Re)präsentation marginalisierter Gruppen erweitert.

Bei Kubota verläuft die Grenze zwischen Ernsthaftigkeit und Parodie fließend (insofern, als dass durch die abweichende Nachahmung zwar eine Hommage stattfindet, aber auch die Einzigartigkeit und Ernsthaftigkeit des „Originals“ in Frage gestellt wird). Ich argumentiere, dass Kubota durch ihren weiblichen, asiatischen Körper, der sowohl Sichtbarkeit als auch Differenz zum „Original“ schafft, eine Aussage machen kann, die auf die körperlichen Aspekte von Pollocks (Selbst-)Inszenierung abzielt und diese so kritisieren kann.

In *Nixon Orgy* werden Waffen als Requisiten für theatralisch-erotische Inszenierungen eingesetzt, die zwischen Protest und Parodie angesiedelt sind. Der US-amerikanische Künstler Chris Burden experimentierte auf eine humorbefreite und riskante Art mit dem Konzept von Gewalt, indem er sich vor Publikum von einem Freund mit einem Gewehr anschießen ließ. *Shoot* (1971) (Abb. 15) ist ein Beispiel für die schockierende Seite von Körperkunst und die Schwierigkeit, eine Performance nur einem einzigen historischen Aspekt zuzuordnen. Frazer Ward schreibt dazu, dass sich die Performance vor dem Hintergrund des gleichzeitig stattfindenden Vietnamkriegs nicht einfach als Protest verstehen lässt, da der Kontext und das Risiko der Verletzung (es handelte sich um eine Gewehrkugel in den Arm) gänzlich andere waren als die Lage, in der sich tatsächlich unmittelbar in das Kriegsgeschehen involvierte Vietnames\*innen und amerikanische Soldaten, sowie im militärmedizinischen Dienst arbeitende Amerikanerinnen befanden. Er räumt aber ein, dass Burdens *Shoot* Fragen zu kollektiver und Eigen-Verantwortung aufwirft:

*Shoot* generated a negative public-in-miniature around a potentially dangerous, violent event (one that might have been seen by many people as pointless). Its part in a broader reflection on the effects of the spectacularization of violence may have

been to suggest, alternately, that it was pathological to continue to agree to be governed. (Ward 2001:129).

Hier führt Ward gesellschaftliche Passivität, die durchaus im Kontext des Vietnamkriegs verstanden werden kann bzw. muss, an, und geht auch auf die kulturelle Faszination mit Gewalt als Motiv in Burdens Performance ein – der Künstler beschrieb den Akt des Angeschossen-Werdens als „as American as apple pie“ (Ward 2001:119). Im Fall von *Shoot* waren die Zuschauer\*innen die Basis für das Zustandekommen der Performance, denn durch die Ankündigung der Performance und das Erscheinen des Publikums ergab sich laut dem Künstler selbst eine Verbindlichkeit, die die tatsächliche Ausführung erforderte (Ward 2001:130): Die Anwesenheit vieler (Un)Beteiligter hätte die Verletzung verhindern können, aber niemand schritt ein. Die Implikationen des Stücks, wie kollektive Passivität und die Schussverletzung eines amerikanischen Mannes, verweisen augenscheinlich auf die Involvierung Amerikas in den Vietnamkrieg; dennoch warnt Ward vor zu einfachen Schlussfolgerungen: Darstellungen von Gewalt (auch der des Vietnamkriegs) seien zwar durch die Medien an das amerikanische Volk übermittelt worden, aber die Interpretationen davon variierten stark, sodass die Tatsache, dass Burden sich anschießen ließ, von der Bevölkerung seiner Zeit sicherlich nicht einheitlich als Protest verstanden wurde (Ward 2001:122). *Shoot* dient hier als ein Beispiel für das subversive Potenzial von Körperkunst der frühen 1970er Jahre, gesellschaftliche, nicht nachvollziehbare Ereignisse an einem konkreten Körper experimentell auszutesten. Es zeigt auch die Mannigfaltigkeit der Beziehungen auf, die aus der gegenseitigen Beeinflussung von Publikum und Performance entstehen, und die Rolle der Medien, die von der Darstellung von Gewalt profitierten, ohne sich notwendigerweise kritisch damit auseinandersetzen oder dazu positionieren zu müssen.

Burdens *Shoot* ist aber auch ein Beispiel für maskuline Verletzlichkeit in der Performance. Im Gegensatz zur angedeuteten Gewalt beim ‚unterworfenen Mann‘ in der *Nixon Orgy*-Szene wird Burdens Körper tatsächlich versehrt. Man kann allerdings argumentieren, dass durch den Akt des Anschießens eine ‚heroische‘ Verwundung erzeugt wird, die stereotypische Männlichkeit glorifiziert. Burden kann sich, indem er diesen Schmerz herausfordert und erträgt, als besonders maskulin, ähnlich einem Cowboy oder Soldaten, inszenieren.

*Nixon Orgy* ist zwar ebenfalls eine sehr körperlastige Performance (in einem intimeren Rahmen), aber die Theatralität der Szene verlangt keine tatsächliche Verwundung, um die Integrität des maskulinen Körpers zu gefährden. Stattdessen werden durch *drag* und die eingenommenen Posen, sowie die Tatsache, dass Frauen im Besitz der Waffen sind,

Rollenbilder von passiver weiblicher Verletzlichkeit und männlicher Dominanz umgekehrt. Die *soft objects* neben dem schlaffen Penis deuten dazu noch Impotenz und Fragilität an, wodurch die Ikonographie des amerikanischen Cowboys subvertiert wird. In einer weiteren Fotografie einer Performance, *Self-Obliteration Happening* (Abb. 16), die Kusama ebenfalls 1968 in ihrem Studio durchführte, sieht man die Künstlerin in einem grünen Spitzenkleid neben einer nackten Frau. Beide halten Gewehre, während sich im Vordergrund weitere nackte Orgienteilnehmer\*innen miteinander vergnügen. So kombiniert Kusama erneut Gewalt collageartig mit Erotik und inszeniert Weiblichkeit auf eine ambivalente Art, die als stark oder bedrohlich interpretiert werden kann. Ihr starrer Blick in die Kamera kann ebenso Gefühlskälte ausdrücken wie auch die dehumanisierenden Auswirkungen des Soldatentums kritisieren.

### 5.2. Vietnamkriegsikonographie und Protest in Kusamas *Presidential Orgies* (1968)

In *Nixon Orgy* verhandeln Kusama beziehungsweise die Teilnehmer\*innen also nicht nur Genderdynamiken aus, sondern diese werden vor dem Hintergrund des Vietnamkriegs erforscht. In einem Brief Kusamas vom 11. November 1968 appelliert die Künstlerin an den Präsidenten Richard Nixon: „[...] You can't eradicate violence by using more violence. This truth is written in spheres with which I will lovingly, soothingly, adorn your hard masculine body. Gently! Gently! Dear Richard. Calm your manly fighting spirit!“ (N. N. 2020). Kusama stellt so eine sinnliche Orgie als alternatives Ventil für Aggressionen dar. Auch wenn bezweifelt werden kann, dass Kusama damit ernsthaft erotische Dienstleistungen anbietet, um den männlichen Kampfgeist des Präsidenten zu zähmen, zeigt dieser Briefauszug, wie die Künstlerin Maskulinität, Körperlichkeit und Gewalt in einen Zusammenhang bringt. Es ist auch wichtig, dass Kusama Nixon hier scheinbar männliche Dominanz zuschreibt, gleichzeitig aber durch den augenzwinkernden Hinweis auf seinen ‚harten‘ maskulinen Körper eine gewisse Triebhaftigkeit als Auslöser für kriegerische Impulse verantwortlich macht und so das Image eines Kriegspräsidenten als logisch und nicht von Emotionen geleitet in Frage stellt. Mignon Nixon macht auf die Anrede im Brief als Parodie mit ernstem Hintergrund aufmerksam: „The implication of Kusama's mystical appeal to 'my hero, Richard Nixon' was that war masculinity had itself succumbed to a hallucinatory unreality“ (Nixon 2019:343).

In einer anderen *Presidential Orgy* (1968) in Kusamas Studio aus demselben Jahr (Abb. 17) erinnert das Gesicht von Nixons Vorgänger, Lyndon B. Johnson, in Form einer Maske, die auf einer amerikanischen Flagge knapp über dem Boden positioniert ist, an die Schrecken und dehumanisierenden Folgen des Kriegs. Kusama, die in dieser Einstellung einen Kimono und Netzstrumpfhose trägt, zündet eine im Mund der Gummimaske steckende Zigarette an,

„reprising the grisly practice of stuffing the mouth of a trophy head with a cigarette“ (Nixon 2019:343). Mignon Nixon schreibt, dass es eine übliche Praxis für Soldaten im Vietnamkrieg war, mit verstümmelten oder verkleideten Leichen feindlicher Seite zu posieren und Fotografien davon zu sammeln, und dass insbesondere abgetrennte Köpfe mit offenen Augen und brennenden Zigaretten im Mund ein wiederkehrendes Motiv waren. Auch sie argumentiert, dass Kusama durch theatralische Elemente in ihren „darkly comic presidential orgies“ (Nixon 2019:343) eine durchaus gegenderte Kritik an der Situation des Vietnamkriegs übte:

The degraded masculinity cultivated in the ‘atrocious-producing situation’ of Vietnam was not restricted to the arena of war, Kusama suggested, or to those who participated directly in the ‘criminal orgy’ the war had become. In these burlesques of war camp, a promiscuous intermingling of obscenity and violence points to a more extensive cultural de-repression. (Nixon 2019:343)

Kusama nutzt die Wiederholungsstrategie der Parodie und den Schockeffekt der Kriegs-Ikonographie, um die Schrecken des Vietnamkriegs und dessen verrohende Effekte auf die Allgemeinheit greifbar zu machen. Gewalt und Obszönität werden dabei anhand von Körpern und körperlichen Anspielungen oder Requisiten, wie im Brief an Nixon oder durch Präsidentenmasken, verhandelt.

### 5.3. Künstlerische Strategien zur Verringerung psychischer Distanz

Zu gleichen Zeit wie Kusama verarbeitet Martha Rosler den Krieg und ihre eigene Position dazu anhand von Collagen, in denen sie Ausschnitte aus Zeitungen und Heimdekormagazinen miteinander kontrastiert. Sie zeigt damit sehr anschaulich den Kontrast zwischen der Realität des Vietnamkriegs und der kleinbürgerlichen Wohlstandssphäre in den USA. *Cleaning the Drapes* (1967-1972) (Abb. 18) ist Teil einer Collage aus der Serie *House Beautiful: Bringing the War Home*, die zwischen 1967 und 1972 entstand. Der Titel der Serie verrät ohne Umschweife die Intention Roslers, die Distanz der Betrachter\*innen zum Vietnamkrieg zu überwinden. In der Serie finden sich auch Darstellungen vietnamesischer Kriegsoffer und amerikanischer invalider Veteranen, die sowohl asiatische Betroffene des Kriegs als auch die Auswirkungen der Gewalt an amerikanischen Körpern anschaulich abbilden. Diese dramatischen Bilder entstammen dem *Life*-Magazin, während die Zeitschrift *House Beautiful* Material für die friedliche, amerikanische Häuslichkeit in Roslers Werken liefert (Museum of Modern Art 2020).

Die namensgebende Beschreibung *Cleaning the Drapes* bezieht sich auf den vorderen und mittleren Teil des Bildes, der circa die Hälfte der Bildfläche einnimmt und in dem eine

junge Frau in einem Kleid mit einem Staubsauger an Brokatvorhängen hantiert. Diese sind geöffnet und geben den Blick auf eine steinige Kriegslandschaft frei, in deren Mitte sich zwei Soldaten in voller Montur mit Helmen und Gewehren in einem Schützengraben, mutmaßlich in Vietnam, befinden. Die beiden Männer dürften offensichtlich Amerikaner sein, während die Frau sowohl als amerikanisch wie auch asiatisch gelesen werden könnte. Die putzende Frau und die Soldaten können einander nicht sehen, da der Vorhang die Personen komplett voneinander trennt. Die Collage ist aber so arrangiert, dass es wirkt, als könnten sich ihre Blicke treffen, wenn die Barriere nicht vorhanden wäre. Dadurch könnte auch die Möglichkeit einer Beziehung angedeutet werden, in der der rechte Soldat und die Frau ein Paar sind, das durch den Krieg voneinander getrennt wurde und sich nacheinander sehnt. Die Stoffbahn müsste von der Hausfrau, die die zivile Gesellschaft symbolisiert, nur beiseitegeschoben werden, um die beiden Welten in einen Austausch zu bringen; doch so bleibt sie in ihrem Bereich, der durch den Vorhang, den Staubsauger und die Kleidung (wie auch die Frisur evtl.) als häusliche Sphäre in einem westlichen Setting charakterisiert wird. Die Dualität von „Hier“ und „Dort“ wird auch anhand der Konstruktion von Genderrollen (Frau/Mann, Hausfrau/Soldat) gespiegelt.

Im Bild selbst ist die Gewalt des Kampfes nur durch die Waffen und die Uniformen angedeutet, doch befinden sich die Soldaten in einer Pause, wie durch die angelehnten Gewehre und die lässige Körperhaltung der Männer zu vermuten ist (einer der beiden raucht offensichtlich). Rosler könnte mit dieser Gegenüberstellung von Hausarbeit und der Rauchpause von Soldaten auf Monotonie als weniger ruhmreichen Teil des Krieges hinweisen und durch den Vergleich der verloren wirkenden, pausierenden Männer mit der repetitiv-häuslichen Tätigkeit des Vorhang-Absaugens die Sinnhaftigkeit des Soldatendaseins in Frage stellen. Das Pathos aktiv-aggressiver Maskulinität fällt hier weg, während die häusliche Tätigkeit „daheim“ weitergeht.

Nähe und Distanz halten sich die Waage, denn während die Welten, in denen Soldaten und Hausfrau verkehren, komplett unterschiedlich sind, deutet der vom Vorhang unterbrochene Blickkontakt eine Auflösung der Trennung an, die von den Personen im Bild möglicherweise bereits herbeigesehnt wird. Ohne auf die Frage nach Schuld oder Feindbildern einzugehen, fragt Rosler vielmehr nach dem Opfer, das auf amerikanischer Seite gebracht wird, und portraitiert die Soldaten als Menschen, statt als Helden oder Täter.

Die performenden Frauen und Männer der *Presidential Orgies* von Kusama unterscheiden sich stark von Roslers artig Vorhänge putzender und wartender Hausfrau oder den Soldaten in *Cleaning the Drapes*. Die Passivität der Figuren in Roslers Collage mündet bei Kusama in *Revolution*, die nicht nur den Krieg, sondern gesellschaftliche Beziehungen im

Allgemeinen in Frage stellt. Roslers Grundmaterial ist bereits gefiltert, da es Zeitungen und Magazinen entstammt. Durch die Technik der Collage wird den Betrachter\*innen eine alternative Perspektive auf Bilder angeboten, die dem amerikanischen Volk kollektiv zugänglich waren. Im Gegensatz zu Roslers Entnahme von Material aus der Presse generiert Kusama ihre eigenen Bilder. Die Schockwirkung von Eros und Thanatos bildet die Basis für aufrüttelnde Aufnahmen, die aus der Theatralik einer Performance entstehen. Während Rosler Zeitungsausschnitte aus öffentlichen Quellen verwendet, beschwört Kusama in erotisch-humorvollen Happenings Kriegsikonographie herauf (und verwendet Fotografien davon für ihre eigenen Publikationen) (Gimenez 2018:52-53). Sie inszeniert im privaten Rahmen revolutionäres Theater, das anhand von Körpern verhandelt wird und im Gegensatz zu der relativ einfachen und sauberen Gegenüberstellung von fixierten Rollen und Orten bei Rosler eine chaotische Grenzerfahrung favorisiert. Eine Auflösung der Distanz bei Rosler wäre zu vermuten, indem die Soldaten im Hintergrund zur Frau hinter dem Vorhang zurückkehren und sich in die amerikanische Sphäre zurückziehen. Dadurch wird Gewalt mit einem Ort gleichgesetzt, der ‚woanders‘, nicht ‚hier‘, ist. Kusamas Darstellung verkompliziert diese Annahme: Der Krieg findet bereits ‚hier‘ statt und wird innerhalb des ‚Eigenen‘ gekämpft, Männer und Frauen sind darin verwickelt und dabei nicht mehr in konservative aktive (männliche) und passive (weibliche) Rollen zu kategorisieren. Kusamas Inszenierung einer Orgie im privaten Raum des Studios zieht auch Parallelen dazu, dass der Vietnamkrieg in Form von Bildern in Zeitschriften und Fernsehübertragungen in die Heime der Amerikaner\*innen vordrang.

#### 5.4. Japanizität und atomares Erbe

Kusama protestierte auch öffentlicher als in den Orgien im Studioraum gegen den Krieg und nutzte öffentliche Medien, um Reichweite zu generieren. In der von Kusama verfassten Pressemitteilung zum Event *Naked Demonstration at Wall Street* am 15. Oktober 1968 (Abb.19) mit dem Titel „THE ANATOMIC EXPLOSION“ ist ein solches Beispiel sichtbar. Kusama präsentiert in ihrer Performance einen ernsten aktivistischen Appell, der durch die Pressemitteilung poetisch übermittelt wird: „The money made with this stock is enabling the war to continue. We protest this cruel, greedy instrument of the war establishment“ (N. N. 2002:145). Damit protestiert sie klar und deutlich gegen reale Missstände, geht dann in utopische Forderungen über: „Wall Street men must become farmers and fishermen [...] OBLITERATE WALL STREET MEN WITH POLKA DOTS ON THEIR NAKED BODIES [...]“ (N. N. 2002:145). Kusama ruft also durch die Struktur der Mitteilung eine Vision hervor,

die von einer Kritik an der Kriegswirtschaft und dem Aktienmarkt im ersten Absatz im Mittelteil dazu übergeht, das Verbrennen von Aktien zu fordern. Es folgen ein Aufruf, keine Steuern zu zahlen, und der (utopische?) Vorschlag, Börsen-Broker zu Bauern und Fischern zu machen. Mit der Forderung, sich auszuziehen, „BE IN ... BE NAKED, NAKED, NAKED“ und Körper mit Punkten zu bemalen, taucht der Text schließlich komplett in die Sphären des Künstlerischen und Organischen ein. Kusama verwendet dabei gewaltgeladene Begriffe, die auf die Gewalt im Krieg selbst hinweisen, wie den Titel „THE ANATOMIC EXPLOSION“, oder den Mantra-ähnlichen Aufruf „STOCK IS FOR BURNING. STOCK IS FOR BURNING. STOCK MUST BE BURNED!“ (N. N. 2002:145). Sie evoziert damit die Schrecken von Napalm und Explosionsmitteln, die in Vietnam eingesetzt werden, ohne den Ort des Geschehens nur ein einziges Mal zu nennen. Der Verweis auf „farmers and fishermen“ steht im starken Kontrast zur Tätigkeit an der Börse; das Bild von Bauern und Fischern wird aber nicht verwendet, um vietnamesische Zivilist\*innen zu charakterisieren, die dadurch ein Gesicht erhalten könnten, sondern im „Eigenen“, in den amerikanischen Brokern selbst, verortet. Anstatt gegen die Bilderflut und Propaganda, die durch die amerikanischen Medien zum Kriegsgeschehen verbreitet wurden, anzukämpfen, verwendet Kusama mit der Wall Street einen Ort, der für die meisten Amerikaner\*innen eher im Bereich des Vorstellbaren lag, und zielt damit auf das, was Philip Metres die „kulturelle Arbeit von visionärer Kriegswiderstandspoesie“ nennt: „[T]o render through poetic language the essentially inescapable relationship between the nation`s war and the physical and psychic distance of the civilian at the homefront“ (Metres 2007:114).

Durch die Presseaussendung wird erneut deutlich, dass Körper für Kusama eine wichtige Rolle für die Verringerung der emotionalen Distanz der amerikanischen Bevölkerung zum Kriegsgeschehen in Vietnam spielen. Parallelen dazu sieht man in der *Nixon Orgy*, wo amerikanische Ikonographie wie USA-Flaggen und Westernelemente den Raum des Studios nicht als vietnamesischen Kriegsschauplatz, sondern als Sphäre eines Innenraums inszenieren, in den der Krieg nur durch Fernsehübertragung oder Zeitschriften eindringt. Sie verweilt mit der Auslassung des Schauplatzes (Vietnam) und ihrer eigenen Herkunft und Vorgeschichte (Japan, vormals ebenfalls von Amerika bekämpftes Gebiet) ganz im Bereich des Amerikanischen, und bleibt damit auf bekanntem Terrain, zumindest was das Zielpublikum angeht.

Kusama war nicht in Vietnam vor Ort, aber als Zivilistin Zeugin der amerikanisch-japanischer Konfrontationen im Zuge des Zweiten Weltkrieges, für den sie in einer Fabrik arbeiten musste. Abgesehen von Kusamas Namen auf der Pressemitteilung betont sie diesen

Umstand in dieser Aussendung aber nicht. Dass sie sich nicht als ‚asiatisch‘ bekennt, kann strategisch sinnvoll gewesen sein, denn eine deutliche Positionierung als asiatisch und damit ‚nicht amerikanisch‘ hätte Misstrauen gegenüber ihrer Person und ihren Zielen hervorrufen können:

Cutting a youthful and glamorous figure, and proclaiming herself a high priestess of love, she zealously promoted the sexual revolution, summoning Eros, not Thanatos, in the name of peace. Art history detects vanity in this self-fashioning, but that misses the feint. For what Kusama was concealing with her extravagant self-exposure was her own history as a survivor of war. By protesting the war in Vietnam as a youthful denizen of New York's bohemia, she adopted a political position inside, not outside, the culture responsible for the war. Her spirited protests shunned the role of war victim, and so avoided arousing the guilt and distrust that any evocation of atomic attacks on Japan might still have summoned. (Nixon 2012:14)

Die Künstlerin inszeniert sich selbst nicht als Kriegsüberlebende, obwohl ihr persönlicher Hintergrund wohl ein Mitgrund für ihren Aktivismus gegen Vietnamkrieg und atomaren Waffeneinsatz gewesen sein muss.<sup>27</sup> In Beispiel der Presseaussendung umgeht sie potenziellen Widerstand gegen ‚Fremdartigkeit‘, indem nicht ‚Amerika‘ oder ‚Asien‘ (Japan/Vietnam) als Gegenspieler dargestellt, sondern kapitalistische und politische Strukturen innerhalb der USA thematisiert werden.

Die Substitution von „atomic“ (atomar) durch „anatomic“ (körperlich/anatomisch) im Titel „THE ANATOMIC EXPLOSION“ der Presseaussendung lässt das Ende des Textes erahnen, wo körperliche Befreiung durch Nacktheit als Lösung für die Misere von Krieg und Kapitalismus angeboten wird. Dies ist ein Beispiel für die Strategie Kusamas, Aufmerksamkeit auf ihre aktivistischen Tätigkeiten zu lenken, indem sie Missstände provokant aufzeigt, dies aber mit den Mitteln der Erotik und Parodie tut. Die Künstlerin legt keinen Fokus auf ihre eigene Geschichte als Überlebende amerikanischer Atombombenabwürfe auf Japan – auch nicht im Brief an Präsident Nixon: „Without any explicit reference to the atomic bombing of Hiroshima and Nagasaki, her [Kusamas] public appeal for peace to a newly elected U.S. president invoked the threat of self-annihilation as an argument for restraint in Vietnam“ (Nixon 2019:343).

An dieser Stelle möchte ich anhand von Ono Yōkos *Cut Piece*, erstaufgeführt in *Kyōto* im Jahr 1964, (Abb. 20) erklären, welche Bedeutung die Evokation von „atomic explosions“ aus der Sicht japanischer Nachkriegskünstler\*innen hat. Ono war zur gleichen Zeit wie Kusama

---

<sup>27</sup> In der durchaus provokanten Szene der *Johnson Orgy*, in der der Gummimaske von Präsident Johnson eine Zigarette in den Mund gesteckt wird, ist Kusama aber in einem Kimono zu sehen, was darauf hinweist, dass sie keine einheitliche Linie zur Inszenierung ihrer ethnischen Identität verfolgt.

in den USA tätig. Nach der Erstaufführung in Japan wurde *Cut Piece* auch u.a. in New York aufgeführt. Die Performance wurde unter mehreren Aspekten beurteilt, unter anderem als „[...] striptease, a protest against violence and against war (specifically the Vietnam War), and most recently (and most frequently) as a feminist work“ (Concannon 2008:83). Bei einer Aufführung von *Cut Piece* fast vierzig Jahre später gab Ono selbst beispielweise Widerstand gegen Altersdiskriminierung, Rassismus, Sexismus und Gewalt als Motiv an, wobei eine feministische Auslegung des Stückes erst im Laufe der Jahre durch Künstlerin und Kritiker\*innen thematisiert wurde (Concannon 2008:83, 85).

In der Aufnahme von Onos Performance *Cut Piece* (1964, *Kyōto*) ist die Künstlerin selbst zu sehen, die in einem Kleid auf dem Boden kniet, und eine Person in einem Jackett, deren Gesicht nicht sichtbar ist. Diese Person zieht mit der linken Hand am Stoff von Onos Kleidung und spreizt ihren anderen Arm in einem rechten Winkel mit erhobenem Ellbogen weg, sodass sich der Stoff des Jacketts sichtlich spannt. Durch diese Bewegung wird eine große, halb geöffnete Schere auf die Kleidung Onos gerichtet. Die Fotografie dokumentiert einen Moment der Performance, in der das Publikum dazu angehalten wurde, der Künstlerin die Kleidung vom Leib zu schneiden. Ono setzt hier den eigenen Körper ein und riskiert, von einer fremden Person mit der Schere verletzt zu werden, um Betrachter\*innen zur Kontemplation über Gewalt- und Machtdynamiken sowie den individuellen Handlungsspielraum anzuregen. Die Theatralität der Darbietung ergibt sich aus dem Setting, in dem die Grenzen zwischen Bühne und Betrachter\*in aufgebrochen werden, was auch in einer gewissen Spontanität resultiert. Die Gewalt, die hier ausgeführt wird, richtet sich gegen den freiwillig dargebotenen Körper der Künstlerin, der nach und nach entblößt wird, beziehungsweise gegen die Kleidung, die zu Fetzen zerschnitten wird.

Julia Bryan-Wilson stellt in „Remembering Yōko Ono`s *Cut Piece*“ (2003) die Frage nach Onos Identität und dem Zusammenhang zwischen performendem/performtem Körper und Nation: „*Cut Piece* speaks many things, and one of them is an emphasis on the tension between the body and the nation [...]“ (Bryan-Wilson 2003:121). Bryan-Wilson stellt fest, dass *Cut Piece* in direktem Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg und der Nachkriegszeit steht. Über Körper und Nacktheit (spezifisch Onos Nacktheit) „with its implications of vulnerability and danger“ (Bryan-Wilson 2003:103) wird eine Verbindung zu den Aus- und Nachwirkungen der Atombombenabwürfe in Hiroshima und Nagasaki hergestellt. Der in Fetzen gekleidete, halb enthüllte Körper Onos ruft Erinnerungen an die zerrissene Kleidung der Atombombenopfer

hervor, die von der Explosion direkt betroffen waren (Bryan-Wilson 2003:107)<sup>28</sup>. Während die Performance selbst nicht offensichtlich als Proteststück inszeniert wird, schlägt Ono über ihren eigenen Körper eine Verbindung zwischen dem Zweiten Weltkrieg und dem Vietnamkrieg:

Concentrating only on the audience`s sadism shifts this piece into the terrain of personal bodily injury and away from the rubric of historical violence. But Ono`s work of the 1960s is framed by World War Two on one side and Vietnam on the other; the war of the past and the war of the present combined to create an intense anxiety about the status of the future, one that she worked through obsessively in her art. (Bryan-Wilson 2003:104)

Eine Identifizierung oder Kategorisierung Onos nach Gender und vor allem Nationalität wirft jedoch Probleme auf, denn während die Künstlerin selbst zwischen einer Selbstzuschreibung als japanisch und amerikanisch oszilliert und sich dabei selbst als international einstuft (Bryan-Wilson 2003:120), schreibt Bryan-Wilson, dass es auch Tendenzen gab, die Angriffe auf Onos Körper *pars pro toto* für den Krieg in Vietnam zu deuten, ohne zwischen Japan und Vietnam zu unterscheiden: „[...] Ono`s body is more than a tool of political resistance: her Japanese body actually substitutes for Vietnam in a troubling elision of Asian difference [...]“ (Bryan-Wilson 2003:115). Dadurch wird zwar ein Kommentar auf den amerikanischen Imperialismus abgegeben, gleichzeitig aber werden Identität und Differenz verschleiert: „[...] *Cut Piece* has been recontextualized and read not only as an assault on the individual body, but as a potent metaphor for the generalized, submissive, besieged Asian body“ (Bryan-Wilson 2003:116). Die zentrale Sichtbarkeit von Onos Körper macht ihn jedenfalls zu einer Oberfläche für Projektionen, die historisch bedingt sind und von der jeweiligen Betrachter\*innenperspektive abhängen. Kusamas Körper ist ebenfalls oft sichtbarer Teil ihrer eigenen Werke, allerdings inszeniert sie sich nicht wie Ono in einer Opferrolle, die sie als Stellvertreterin von Japan oder auch Vietnam erscheinen lassen könnte.

Zum bewussten Spiel mit Japanizität sei erwähnt, dass Ono selbst unter anderem eine buddhistische Leseart von *Cut Piece* anbietet, indem sie den Akt der Selbstaufgabe des eigenen Körpers und dessen Überantwortung in die Hände des Publikums als Geschenk oder Opfer beschreibt (Concannon 2008:88). Damit stellt sie die Performance in einen eindeutig asiatischen Kontext. Kusama lehnte hingegen buddhistische Konnotationen ihrer Werke stets

---

<sup>28</sup> Ein weiteres Beispiel, *Shadow Piece* (1966), in dem die Künstlerin die Umrisse von Personen nachzeichnet, unterstreicht die historische Herkunft und Bedeutung von Onos visuellem Repertoire: „Like naked bodies and shreds of clothing, the shadow is another key motif in post-bomb photographs, as the brightness and intensity of the impact left imprints of victims` shadows like blackened smudges on stone paths and streets“ (Bryan-Wilson 2003:112).

ab (Foster 2010:271). Allerdings sieht Gwendolyn Foster hier dennoch klare Zusammenhänge: „In retrospect, it seems clear to this viewer that the philosophy behind Kusama’s passion for self-obliteration is Buddhist in nature, with the goal of the loss of the self-being at the center of the repetitive act of painting polka dots on every conceivable surface; nevertheless, this reading is complicated by Kusama’s present insistence on a non-Buddhist interpretation for all her works“ (Foster 2010:271).

Auch wenn Kusama beispielsweise in einer ähnlichen Performance, der *Johnson Orgy* (1968), einen Kimono trägt und somit Japanizität signalisiert (man könnte auch sagen, dass sie anhand eines *drag* Accessoires, dem Kimono, Japanizität performt), rückt ihre Identität als Japanerin im Zusammenhang mit ihren aktivistischen Tätigkeiten strategisch in den Hintergrund. Lynn Zelevansky schreibt weiter über die schwierige Beziehung Kusamas zur asiatischen Identität, dass sie sich bei öffentlichen Events gerne im Kimono zeigte und damit sowohl kulturelle als auch sexuelle Stereotype bediente, möglicherweise als Kritik an klischeehaften westlichen Erwartungshaltungen, während sie gleichzeitig vom Zeitgeist profitierte: „[...] by emphasizing her own Japaneseness she could share the cachet enjoyed by Zen Buddhism and other forms of Eastern thought in intellectual circles in the United States during the fifties and sixties“ (Zelevansky 1998:23). Ich würde argumentieren, dass Kusamas Selbstinszenierung Japanizität mithilfe von *drag* (dem Kimono) als Rolle performt und damit einen spielerischen, verhandelbaren Zugang zu Identität liefert.

Die Problematik, dass der Protest einer japanischen Künstlerin gegen den Vietnamkrieg dazu führen kann, dass Unterschiede verschwimmen, wird bei Kusama teilweise dadurch abgeschwächt, dass nicht ihr eigener, asiatischer Körper im Zentrum steht. Der Kontext der *Orgies*, des Briefs an Nixon oder der Presseaussendung zu *Naked Demonstration at Wall Street* ist eindeutiger als in Onos *Cut Piece* – der Vietnamkrieg ist der Rahmen, in dem die Künstlerin aktiv agiert, ohne aber notwendigerweise selbst körperliche Präsenz zeigen zu müssen.

Ono wird im Zuge des Wegschneidens von Kleidung durch das Publikum immer ‚sichtbarer‘. Ihr japanischer Körper im Zentrum der Performance kann vielleicht als passive Präsenz bezeichnet werden. Kusama nimmt hingegen eine aktivere Rolle ein. Die Protestkomponente bei Kusama ist nicht so sehr wie bei Ono von ihrem eigenen Körper im Zentrum der Performance abhängig. Sie orchestriert *Orgies* und ist auch in mehreren Aufnahmen zu sehen, aber bei weitem nicht in allen. Sie performt auch nicht als ‚Opfer‘ des Publikums, sondern stellt kriegerische Auseinandersetzungen und erotische Dynamiken anhand *anderer* Körper dar. Im Brief an Präsident Nixon beschreibt sie dessen Körper, in der

Presseaussendung zu *Naked Demonstration at Wall Street* sind es die „Wall Street men“, die mit *Polka dots* überzogen werden sollen.

In der *Nixon Orgy* rahmen *drag* und Requisiten, die auf amerikanische Ikonographie referenzieren, das erotische Spektakel und verweisen zusammen mit dem Titel auf den politischen Gehalt des Events. Waffen, Hüte und USA-Flaggen dienen als klassisch amerikanische Symbole und maskuliner *drag*, und sind hier eingesetzt, um auf die Obszönitäten des Vietnamkriegs hinzuweisen und gleichzeitig im „Hier“ auf der US-amerikanischen Seite zu verweilen. Sowohl die Szene mit dem am Boden liegenden Mann und den Frauen mit Hüten, als auch die Pressemitteilung zu *Naked Demonstration at Wall Street* und der Brief an Nixon sind Beispiele dafür, wie Kusama mit körperlich-erotischer Parodie und Schock Verbindungen zwischen Krieg und dominanter Maskulinität aufzeigt. Die möglicherweise masochistische Darstellung des Mannes unter den dominanten Frauen mit Cowboyhut und Sombrero könnte als mögliche Auflösung kriegerischer Auseinandersetzungen durch sexuelle Befreiung gedeutet werden, und der Phallussymbolik des (erigierten) ‚harten maskulinen Körper‘ des Präsidenten wird ein männlicher *soft/ limp body* entgegengesetzt. Damit parodiert Kusama den Topos des hypermaskulinen, kampfwilligen Soldaten und zeigt einen amerikanischen Mann, der sich lieber im erotischen Spiel verliert, als zu kämpfen (und vielleicht auch gerne die dominante Rolle abgibt). Kusama entlarvt gleichzeitig den Krieg als ‚Orgie‘ von Gewalt, und bietet als Alternative eine tatsächliche, sexuelle Orgie an, in der destruktive Triebe umgelenkt und dabei genderbedingte Machtdynamiken subvertiert werden können. So schafft die Künstlerin mit den *Orgies* einen betont körperlichen, theatralischen Rahmen, in dem sowohl Protest gegen gesellschaftliche Missstände möglich wird, wie auch auf einer erotischen, zwischenmenschlichen Ebene Rollenbilder neu verhandelt werden können.

## **6. Revoltierende Körper**

Im vorangehenden Kapitel habe ich anhand von *Nixon Orgy* (1968) versucht zu zeigen, wie Kusama erotische und schockierende Aspekte von Körperperformance für aktivistische Zwecke einsetzt, um die psychische und physische Distanz der amerikanischen Bevölkerung zum Krieg in Vietnam zu verringern. Mittels vergleichender Bildanalyse wurde sichtbar, dass körperliche Darstellungen von Gewalt und Theatralität bei Kusama die Basis für ein Protestnarrativ bilden, und dass es dabei entscheidend ist, *welche* Körper präsent sind. Die Wahl der Requisiten (Waffen, *soft objects*) und Verkleidungen (Hüte, Flagge) verstärkt den performativen Charakter und kann ernsthafte, aber auch parodierende Aussagen zu Nationalität und Identität ermöglichen und in weiterer Folge bei den Betrachter\*innen eine Kontemplation über den

Zusammenhang dieser Konzepte mit Gewalt in zwischenmenschlichen Beziehungen und gleichzeitig im Kontext internationaler Politik anregen.

In diesem Kapitel wird ein Happening aus demselben Jahr analysiert, das allerdings in der Öffentlichkeit stattfand. Während ich bisher gezeigt habe, dass Kusamas Kunst der 1960er Jahre schon früh gesellschaftskritische Tendenzen aufwies, wird nun im Folgenden mit dem *Alice in Wonderland*-Happening (1968) (Abb. 21-22) ein Beispiel für die späteren und stark an der Öffentlichkeit orientierten Darbietungen diskutiert; hier wird der Übergang vom Privaten zum Öffentlichen und im Zusammenhang damit zum Politischen auch räumlich explizit.

Das *Alice in Wonderland*-Happening war Teil einer von Kusama organisierten Serie öffentlicher Happenings mit dem Titel *The Anatomic Explosion* (Applin 2012:90), wobei Alexandra Munroe auch berichtet, dass Kusama diese Events *Self Obliteration* oder *Body Festivals* nannte (Munroe\_1989:29). Diese Happenings fanden jedenfalls zwischen Juli und November 1968 an verschiedenen Plätzen New Yorks statt. Neben Aufführungsorten „[...] in front of the United Nations building, the United Federation of Teachers on Wall Street and the Board of Elections headquarters; and on the subway“ (Applin 2012:90) wählte Kusama auch Denkmäler als Hintergrund für ihre Happenings aus, wie die Freiheitsstatue, die Statue George Washingtons oder eben die *Alice in Wonderland*-Figurengruppe im Central Park.

Ich habe im vorangehenden Kapitel anhand von Kusamas *Presidential Orgies*, vor allem der *Nixon Orgy*, gezeigt, dass die Künstlerin gegen den Vietnamkrieg protestierte. Damit im Zusammenhang stand 1968 die Präsidentschaftswahl. Jo Applin schreibt, dass die *Anatomic Explosion* Happening-Serie als Reaktion auf diese Wahl, aber auch die gesellschaftspolitischen Turbulenzen der Jahre zuvor verstanden werden kann:

The dates and locations suggest a close link to the 1968 US presidential election, a campaign that saw Richard Nixon elected and that was a wrenching national experience, conducted against a backdrop that included the assassination of Martin Luther King, Jr., subsequent race riots across the nation, the assassination of presidential candidate Robert F. Kennedy, widespread demonstrations against the Vietnam War across university and college campuses and violent confrontations between police and antiwar protesters at the 1968 Democratic National Convention. (Applin 2012:90)

Kusama orchestrierte und performte mit meist vier bis fünf Tänzer\*innen, die sich auf Signal auszogen, tanzten und von der Künstlerin mit Punkten bemalt wurden (Munroe 1989:29). Die Happenings waren geplant und durchorganisiert. Es ist zwar bekannt, dass Kusama einen Manager namens James Golata hatte, der sie bei der Durchführung von Orgien und Happenings unterstützte, aber nicht, inwieweit er in den Prozess involviert war (Yamamura

2015:148). Auch inwiefern Kusama ihre eigenen Fotograf\*innen mitbrachte, ist meist nicht mehr feststellbar. Kusama informierte aber die Presse im Vorhinein, um für Berichterstattung zu sorgen, bevor die Happenings von der Polizei aufgelöst wurden:

The press would be there, waiting. Kusama, the “Priestess,” would signal when the models should take off their clothes. They would strip and then begin to dance, stark naked in the open air, as passers-by would gather and stare. Kusama then would take paint brushes, enamel spray cans or round stickers and dot the dancing bodies. The performance would usually last fifteen minutes or so, until the police came and they would scurry back into their clothes. (Munroe 1989:29-30)

Die Happenings können als öffentliches Gegenstück zu den Orgien verstanden werden, wenn man bedenkt, dass beide aktivistische Tendenzen hatten und sich gegen Krieg, Kapitalismus und auch das Establishment in der Kunstwelt richteten. In beiden Fällen waren theatralisch-erotische Aufführungen eine Form von Protest. Wie ich dargelegt habe, stehen in den Orgien dominante und submissive Posen nebeneinander; die Vermischung von Accessoires wie Gewehre, künstlerische Objekte wie *soft objects* oder auch der als Kriegstrophäe inszenierte „Kopf“ von Präsident Johnsons (in Form einer Maske) sorgen für Chaos. Schließlich wird hier auch sexuelle Ausgelassenheit und Nacktheit mit Gewalt kontrastiert. Munroe schreibt über die Botschaft der öffentlichen Happenings: „Nudity represented love, peace and nature at a time when the media was bringing home daily the horrors of the Vietnam war“ (Munroe 1989:30). Dieser Beobachtung zufolge fände also mit dem Schritt in die Öffentlichkeit eine Verschiebung von körperlicher Verletzlichkeit zu körperlicher Entfaltung und Freiheit, oder auch eine Hinwendung von existierendem Horror zu friedlicher Utopie statt. Im Folgenden wird anhand des *Alice in Wonderland*-Happenings analysiert, welches aktivistische Potenzial Kusamas öffentlichen Happenings innewohnt, und wie Körperlichkeit mit Protest zusammenhängt.

Im *Alice in Wonderland*-Happening im Central Park sind fünf Performer\*innen zu sehen, die von Kusama mit *Polka dots* versehen werden. Die Gruppe besteht aus der Künstlerin selbst, einer weiteren Frau\* und vier Männern\*. Kusama trägt ein Kleid mit Kimono-ähnlichen Ärmeln und eine Strumpfhose, während die anderen Teilnehmer\*innen bis auf Masken völlig nackt sind. Die Künstlerin ist gerade dabei, eine Person zu bemalen; beinahe alle anderen Körper sind bereits von ihren charakteristischen *Polka dots* bedeckt. Die Szene spielt sich vor und auf dem *Alice Monument* im New Yorker Central Park ab. Durch die Einbeziehung dieser Figurengruppe aus Bronze wird der Effekt einer Dopplung erzielt, denn für die sechs in der Skulptur dargestellten Charaktere aus Lewis Carrolls beliebtem Kinderbuch *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), nämlich das Kaninchen mit der Uhr, die Katze des Mädchens Alice, die

Grinsekatz und eine Maus, die auf und um überlebensgroße Pilze verteilt sind, performen nun sechs lebendige Körper. Im Hintergrund lassen Büsche und Bäume vergessen, dass sich die Performance in einer Großstadt abspielt; sie schaffen vielmehr naturnahe Atmosphäre. Dieses Happening stellt ein Vordringen von Kusamas künstlerischer Aktivität in die Sphäre des öffentlichen Raums dar. Körper stellen eines von vielen Materialien dar, die hier zum Einsatz kommen. Entblößung, Bemalung und Verkleidung sind Strategien, die die Darsteller\*innen verfremden und Gegensätze verschmelzen lassen.

Wie im Beispiel *Untitled Collage*, wo sich Kusama als *Pin-up girl* inszeniert, ist die Künstlerin zentraler Teil des Geschehens. Indem sie andere Performer\*innen bemalt, wird ihre Autorinnenrolle im *Alice in Wonderland*-Happening in den Fokus gerückt. Sie ist Teil des Werks, der Performance sowie der Fotografie davon, nimmt aber einen Sonderstatus gegenüber den Tänzer\*innen ein. Sie ist durch die malerische Geste, aber auch durch ihre Kleidung distinktiv von den anderen Personen abgegrenzt. Während die anderen Teilnehmer\*innen nackt und ihre Gesichter von Masken verdeckt sind, trägt Kusama ein Kleidungsstück, das an einen Kimono erinnert, aber wohl ihrer eigenen Produktion entstammt und mit vielen winzigen, dicht gedrängten Punkten übersät ist.

Kusama ist im *Alice in Wonderland*-Happening nicht nur eine asiatische Künstlerin, die ein Körperspektakel im Central Park leitet, sondern sie inszeniert sich auch zu einem gewissen Grad als Japanerin, indem sie ein Kleidungsstück trägt, das zwar kein traditioneller Kimono ist, aber für ein westliches Publikum den Zweck erfüllt, sie mit der japanischen Kultur zu identifizieren. Auch wenn zum Beispiel Franck Gautherot Kusamas selbstgenähte Outfits meiner Meinung nach zu harsch abstrahlt („Nach den strengen Regeln der japanischen Kleiderordnung beurteilt, hätten diese Kimonos als Ausdruck frevelhafter Anmaßung gelten müssen“; Gautherot 2002:40), muss man ihm zustimmen, dass das Kleidungsstück im *Alice in Wonderland*-Happening tatsächlich eher eine Fusion von japanischen traditionellen Elementen mit den Hippie-Gewändern der 1960er Jahre darstellt. Dieses Kleid trägt Kusama auch bei weiteren Protest-Happenings, zum Beispiel in *Anatomic Explosion on Wall Street* (1968) (Abb. 23). In dieser Fotografie sieht man die Künstlerin, wie sie einigen Fotografen zugewandt dasteht. Sie trägt neben dem Kimono-ähnlichen Kleid auch wieder eine Strumpfhose mit großen Punkten und ihre langen Haare offen. Auch hier sieht man nackte Tänzer\*innen und außerdem einen (bekleideten) trommelnden Mann. Im Gegensatz zum *Alice*-Happening sind die Performer\*innen nicht bemalt. Vielleicht bringt Kusama mit diesem Kleidungsstück, das zwar genaugenommen nicht japanisch ist, aber von einem westlichen Publikum vermutlich so gelesen wurde, eine konstruierte Version von Japanizität oder auch Exotik in das Happening

ein. Das könnte eine Parodie auf vorschnelle Kategorisierungen ihrer Kunst als ‚asiatisch‘ sein, oder aber Kusamas eigene ambivalente Rolle als japanische und internationale Künstlerin reflektieren.

### 6.1. Kusamas Politik der Parodie

Eine Politisierung des Events inmitten der Zeit des Vietnamkriegs wird durch eine lässig auf einem bronzenen Pilzschirm drapierte amerikanische Flagge unterstrichen. Weiters fällt auf, dass alle Personen außer Kusama Masken tragen, die wie schon im Kontext der *Presidential Orgies* eine politische Komponente ins Spiel bringen und zusammen mit Nacktheit für Schock- und Parodieeffekte sorgen. Im *Alice in Wonderland*-Happening (Abb. 21) sieht man einen Mann in Bewegung, dessen Maske wohl eine Nachahmung von Jacqueline L. Kennedy Onassis, gennant Jackie Kennedy, der First Lady und Frau von John F. Kennedy, darstellt. Das ist insofern interessant, als dass der ehemalige Präsident Anfang der 1960er Jahre im Vietnamkrieg intervenierte, aber schon 1963 ermordet wurde. Möglicherweise setze Kusama das Gesicht seiner Witwe ein, um nicht an den verstorbenen Präsidenten und das im nationalen Bewusstsein verankerte Attentat, sondern symbolisch die ihn überdauernden Nachwirkungen seiner Politik, oder aber die Rolle von Jackie Kennedys als Schönheitsikone zu erinnern. Weitere Persönlichkeiten, die direkt oder indirekt mit dem Vietnamkrieg in Verbindung stehen, sind Fidel Castro, — erkenntlich durch Kappe und Bart — auf dem Körper einer blonden Frau, und wahrscheinlich der Kopf des damals amtierenden Präsidenten Lyndon B. Johnson auf dem einzigen unbemalten Mann.<sup>29</sup> Während Lyndon B. Johnson als Nachfolger des Demokraten John F. Kennedy für amerikanische Interessen eintrat, war Fidel Castro ein kommunistischer Revolutionär und gegen die Involvierung der USA in den Vietnamkrieg. Auf der anderen Seite lehnt neben der Flagge ein Mann mit Tiermaske, die wohl ein Schwein (eventuell auch einen Hund) darstellen soll (Abb. 22). Applin vermutet, dass auch diese Schweinemaske als Referenz auf zeitgenössische politische Proteste (die ebenfalls das Mittel der Parodie nutzten) zu verstehen ist:

The pig was probably referring to Pigasus the Immortal, the presidential candidate for the Youth International Party (Yippies), nominated by Abbie Hoffman and Jerry Rubin during the massive protest at the Democratic National Convention in Chicago in August 1968. (Applin 2012:90)

---

<sup>29</sup> Applin meint, dass es sich hier um Richard Nixon handelt: „The dancers, wearing nothing but masks of Richard Nixon, Fidel Castro, Jackie Kennedy and a pig’s head, danced and posed around the sculpture as Kusama painted their bodies with a series of multicoloured polka dots” (Applin 2012:17-18). Ich sehe jedoch eher Ähnlichkeiten mit Johnson.

Durch den Tiervergleich wird aber auch generell die Sphäre des Körperlichen, Natürlichen betont, sowie negative Assoziationen wie Unmenschlichkeit und Triebhaftigkeit. Damit wird die Kritik am Krieg als ‚Orgie‘ im Zuge der *Presidential Orgies* in einem öffentlichen Happening weitergeführt. Indes wird durch das verspielte Durcheinander vor und auf dem Alicemonument mit weiteren Tierfiguren und dem *mad hatter* die ‚verrückte Teeparty‘ beschworen. Indem Politiker nackt dargestellt werden, wird gleichzeitig eine Demokratisierung und Annäherung zwischen den oppositionellen Positionen angedeutet, mögliche Hierarchien oder Sieger-Verlierer-Kategorien fallen weg. Das könnte man entweder als ein utopisches Setting kindlicher Unschuld oder aber als Angriff gegen alle politischen Fraktionen, die am Vietnamkrieg beteiligt sind, sehen. Während Accessoires wie Masken und die US-Flagge als offensichtliche Hinweise auf den politischen oder auch aktivistischen Gehalt des *Alice in Wonderland*-Happenings dienen, weist Midori Yamamura auch auf Kusamas Gebrauch von Wortspielen als Kritik an der Kunstszene hin:

‚Farce‘ was also how Kusama thought of New York’s late-1960s mainstream art scene, as evidenced by her referring to her dancers as “Tea Dancers,” a play on words pivoting on the fact that while 茶 (Cha) is a Chinese character for “tea”, combined with 番 (Ban), the Japanese word “茶番” (*chaban*) translates into English as “farce theater”. (Yamamura 2015:160)

Auch war das Thema der ‚Teeparty‘ womöglich eine Referenz auf ein historisches Ereignis, das mit Protest in Verbindung steht, wie Applin überzeugend argumentiert: „The happening may have also been referencing the Boston Tea Party, which, since 1773 has been referenced in political protests by a variety of US activists (for example, one ‘Tea Party’ in 1973 invoked the impeachment of President Nixon)“ (Applin 2012:90, Fußnote 49). Im *Alice in Wonderland*-Happening sind die als Politiker\*innen verkleideten Tänzer\*innen im Kontext der bronzenen Figurengruppe somit Akteure einer Farce (in weiterer Folge ist damit der Vietnamkrieg gemeint), so könnte Kusamas Kritik lauten. Sie nutzt also auch in diesem Happening eine Verbindung aus Parodie und Körperlichkeit, um Protest zu üben.

## 6.2. Alice in Wonderland

Weitere Ambivalenzen hinsichtlich der Selbstinszenierung Kusamas, aber auch des Happenings, ergeben sich aus dem Setting auf und vor der Figurengruppe, die ich auch abseits vom Thema der Teeparty als mögliche politische Referenz analysiere. Das *Alice in Wonderland*-Happening sticht aus der *Anatomic Explosion*-Reihe hervor, weil es sich auf eine

fantastische Geschichte bezieht. Das Thema der Bronzestatue entstammt der populären (nicht-akademischen) Literatur (eines westlichen Literaturkanons). 1865 erschien *Alice`s Adventures in Wonderland* von Charles Lutwidge Dodgson (Pseudonym Lewis Carroll); die Statue im New Yorker Central Park (Abb. 24) wurde 1959 vom spanisch-amerikanischen Künstler und Bildhauer José de Creeft errichtet (Central Park Conservancy 2020).

Ursprünglich handelt es sich bei der Erzählung um eine Kindergeschichte, in der surreale Elemente wie sprechende Tiere und körperliche Verwandlungen eine zentrale Rolle einnehmen. Die titelgebende Protagonistin der Erzählung Carrolls, ein Mädchen namens Alice, folgt einem Kaninchen durch ein Erdloch in eine fantastische Welt und erlebt dort diverse Abenteuer. Dazu zählen Begegnungen mit sprechenden Tieren, aber auch die körperliche Veränderung von Alice; durch magische Tränke und Lebensmittel schrumpft und wächst sie. Interessanterweise scheinen auch die Performer\*innen in Kusamas Happening vor der überlebensgroßen Bronzefigurengruppe geschrumpft zu sein. Themen von Wandel und Identität werden auf surreale Weise behandelt. Alice weiß nicht wer sie selbst ist und glaubt, jemand anderes zu sein: „Let me think; was I the same when I got up this morning? I almost think I can remember feeling a little different. But if I`m not the same, the next question is, ‚Who in the world am I?‘“ (Carroll 2009:16). Später hält sie sich selbst kurzzeitig für eine andere Person, nämlich eine ihrer Schulfreundinnen (Carroll 2009:18). Alice unterhält sich im Laufe der Erzählung mit sich selbst wie mit einer anderen Person; sowohl ihre Selbstgespräche wie auch ihre Abenteuer wirken dissoziativ (Carroll 2009:12,16).

Kusamas eigene Mehrfachrollen als japanische und internationale Künstlerin, aber auch Künstlerin und Aktivistin, Kunstschafterin und Teil des Werks könnte sich in der Instabilität von Identität in *Alice in Wonderland* widerspiegeln. Die Presseaussendung zum *Alice in Wonderland*-Happening war leider nicht auffindbar; Applin berichtet aber, dass Kusama darin aktiv Bezüge zwischen ihrer eigenen Kunst sowie ihrer Persönlichkeit und der Erzählung von Alice herstellt

Despite its putatively political commentary (in which the contemporary political situation is likened to the absurd rules governing Alice`s famous tea party), in the press release for *Alice in Wonderland* Happening Kusama explicitly linked the use of mirrors in her work with Alice`s fictional adventures through the looking glass. This took on a markedly psychedelic spin, with Kusama dubbing Alice the ‘grandmother of the hippies’ and herself a mix of the Mad Hatter and Alice. In this happening Kusama presented herself as insider and outsider, passive observer and active participant, sane and insane — physical and psychological states around which she frequently organised her work. (Applin 2012:18)

Applins Aussage, dass auf Kusama in diesem Happening sowohl die Rolle der Alice als auch die des verrückten Hutmachers passen würde, ist insofern nachvollziehbar, als dass Kusama wie die Protagonistin von Carrolls Erzählung ein fremdes Land navigieren muss, und, wie der Hutmacher, selbst eine ‚Teeparty‘, in der die Regeln des Alltags außer Kraft gesetzt werden, zeremoniell durchführt. In *Alice Through the Looking Glass* (1871), der Fortsetzung zu *Alice`s Adventures in Wonderland*, gelangt die Protagonistin durch einen Spiegel in das Wunderland, und auch bei Kusama spielen Spiegel eine wichtige Rolle. Die Künstlerin schuf in den 1960er Jahren nicht nur im flüchtigen Rahmen des Happenings ‚magische‘ Räume, sondern konstruierte auch Umfelder, die einem ‚Wunderland‘ glichen. Im Jänner 1966 engagierte sie Edward J. Maydock, um einen sechseckigen verspiegelten Raum mit Glühbirnen auszustatten, die in vorgegebenen Intervallen blinken sollten. Kusama wollte es ihrem Publikum ermöglichen, in verspiegelte Raumwelten einzutreten, „to experience sensations with their whole bodies“ (Yamamura 2015:137). Sie versuchte also auch schon im musealen Kontext, bei den Betrachter\*innen Transformationen auszulösen, indem sie eigene Environments konstruierte, in denen sich die Körper der Besucher\*innen multiplizieren, verlieren, auflösen sollten. Dafür bediente sich die Künstlerin einer psychedelischen Ästhetik, die im *Alice in Wonderland*-Happening wiederum mit der der Figur der *Alice* in Verbindung steht.

#### 6.2.1. Politische Implikationen psychedelischer Ästhetik

Dass Kusama Alice als „grandmother of the hippies“ (Applin 2012:18) oder „godmother of the hippies“ (N. N. 2002:149) bezeichnete, hat einen nachvollziehbaren Hintergrund. Auch wenn keine Belege dafür zu finden sind, dass der Autor, Carroll, selbst psychedelische Erfahrungen gemacht oder in den Alice-Erzählungen einen solchen Subtext beabsichtigt hätte, wurden diese Verbindungen von der Hippiegeneration der 1960er Jahre oft hergestellt. Der berühmte Song *White Rabbit* (1967) von Jefferson Airplane beispielsweise dreht sich um Assoziationen zu Carrolls Geschichte und zieht Parallelen zwischen der darin beschriebenen Handlung und den Effekten psychedelischer Drogen: „One pill makes you larger, and one pill makes you small / and the ones that mother gives you, don’t do anything at all / Go ask Alice, when she’s ten feet tall [...]“ (Genius 2020). Pillen, eine rauchende Raupe, (bewusstseinsverändernde) Pilze und das Thema der körperlichen und psychischen Transformation wurden als mehr als nur eine Kindergeschichte verstanden. Tatsächlich kann man um das Jahr 1968 herum insgesamt von einem Höhepunkt künstlerischer und aktivistischer Auseinandersetzung mit psychoaktiven Substanzen in den USA sprechen. Franck Gautherot sieht denn auch klare Zusammenhänge

zwischen einer solchen eine Rauscherfahrung privilegierenden Interpretation von *Alice in Wonderland* und Kusamas Happening im New Yorker Central Park:

Am 11. August 1968 kam es im Central Park zu Füßen der Statue von Alice im Wunderland zu einer der legendärsten Performances von Kusama. Die Presseerklärung, mit der zur Teilnahme aufgerufen wurde, spielte ganz ohne jeden Doppelsinn auf Rauschdrogen an: Kusama versprach eine „Reise“ unter dem „magischen Pilz“ der Statue. Alice wird als Ahnin der Hippies beschworen, als erste, die zu „Pillen“ griff, um high zu werden. „Dazu wird zur rechten Stunde (17 Uhr) gratis Tee ausgeschrieben“ –, wobei man in diesem Kontext „Tee“ mit Marihuana gleichsetzen kann. Kusama gab vor, die „neue Alice im Wunderland“ zu sein. (Gautherot 2002:39)

Obwohl ich keine Quelle gefunden habe, die tatsächlich belegt, dass Kusama Drogen in der Öffentlichkeit verteilte, hat sie sich in jedem Fall durch dieses öffentliche Happening in der psychedelischen Subkultur verortet. Eine psychedelische Ästhetik zu privilegieren hatte politische Implikationen. So stellt z.B. Mark Butler die bewusstseinsweiternden Streifzüge der Hippies durch LSD, Mescaline, Marihuana etc. der konservativen Administration des US-Präsidenten Nixon gegenüber. Der *War on Drugs* begann erst 1971 offiziell, wurde von Nixon aber bereits 1968 eingeleitet, wobei Cannabis- und Heroinkonsum gleichermaßen bekämpft wurden. Einen rekreativen Umgang mit Psychotropika setzte der spätere Präsident mit einem sicheren Weg in Sucht und Tod gleich (Butler 2013:410-411). Unter diesem Gesichtspunkt könnte man die Referenz Kusamas auf die psychedelische Subkultur als einen Akt des Widerstands (oder zumindest eine markante Gegenpositionierung gegen das Establishment) betrachten, auch wenn die Repressalien gegen Drogenkonsumierende erst im Laufe der 1970er Jahre an Momentum gewannen.

Auch mit dem Fokus auf Liebe und Sexualität näherte sich Kusama an die Ideale der Hippies an; Yamamura meint sogar: „[...] perhaps not surprisingly – the majority of her followers in the period after 1967 were hippies“ (Yamamura 2015:148). Ein weiteres Beispiel für Kusamas politische Haltung ist die das unausgeführte Werk *Love Forever*, geplant für die Ausstellung *Zero on Sea*, die 1966 stattfinden hätte sollen. Diese enthielt blinkende Lichter, von denen zeitweise nur jene übrigblieben, die die Worte ‚Love‘ und ‚Sex‘ anzeigten. Zudem verteilte Kusama Anstecker mit der Aufschrift „Love Forever, Kusama“, die durch ihre Ähnlichkeit zu Buttons amerikanischer Wahlkampfkampagnen eine subversive Verbindung zwischen Protestkunst und Politik herstellten (Yamamura 2015:137).

Die Wahl des *Alice in Wonderland*-Monuments als Ort für ihr Happening kann also eine Entscheidung gewesen sein, die sowohl von den Identitätsthemen in Carrolls Erzählung wie

auch den zeitgenössischen psychedelischen Aspekten der Alice-Figur beeinflusst wurde. Kusamas Happenings und Performances sprachen nicht zuletzt eine jüngere Generation an, die den als beklemmend empfundenen konservativen Elternhäusern zu entkommen suchte, und für die unter anderem der Vietnamkrieg ein Auslöser war, vorherrschende (diskriminierende) soziale Strukturen und kapitalistische Arbeitsmoral zu hinterfragen (Yamamura 2015:137). Kusama nahm mit ihrer psychedelischen Ästhetik eine akzeptierende Position gegenüber den Hippies und Kriegsverweigerern und eine ablehnende Position gegenüber dem Establishment ein, während sie dieses Establishment jedoch über die Presse gleichzeitig mit Informationen und Bildmaterial versorgte.

### 6.3. *Love, Peace and Polka dots*

Ich habe argumentiert, dass Kusama mit psychedelischer Ästhetik und der Sprache der Hippies, die Themen wie (freie) Liebe und Sex forciert, einerseits auf sehr persönliche und individuelle Probleme, die Menschen als biologische und soziale Wesen betreffen, und andererseits gleichzeitig auf gesellschaftspolitische Umwälzungen eingeht. Ihre *Polka dots*, runde aufgemalte oder gesprühte Farbflecken, die sich schon auf Puppen, *soft objects*, und weiteren Oberflächen von Kusamas früheren Kunstproduktionen finden, unterstreichen die Verbindung zwischen Individuum und Kollektiv. Im zweiten Kapitel habe ich auf Anzieus Betrachtungen zur menschlichen Haut als psychologisches Paradoxon verwiesen, nach der unsere äußerste Hülle uns von der Welt abgrenzt und gleichzeitig mit dieser verbindet (Lafrance 2004:30). Kusamas Einsatz von *Polka dots* trägt dieser ambivalenten Funktion der Haut Rechnung, da die Bemalung durch Punkte Individuen miteinander verbindet und durch die Betonung der menschlichen Oberfläche gleichzeitig die Auflösung des Egos fordert. Kusama erklärte den Zusammenhang zwischen Mensch und Universum anhand ihrer *Polka dots* folgendermaßen:

Polka dots can't stay alone, like the communicative life of people, two and three and more polka dots became movement. [...] When we obliterate nature and our bodies with polka dots, we become part of the unity of our environment. I become part of the eternal, and we obliterate ourselves in Love. (Kusama zitiert nach Pachciarek 2017:2).

Man könnte mit Blick auf die *Pin-up*-Inszenierung in *Untitled Collage* (Abb. 2) argumentieren, dass die *Polka dots* Kusamas Weg vom Inneren zum Äußeren nachzeichnen. Einerseits geschieht das im räumlichen Sinne, indem nämlich die Punkte vom Raum des Museums oder des Studios nach draußen wandern und so im öffentlichen Raum, auf der Straße oder im Park

sichtbar werden. So werden Menschen im Gegensatz zur musealen Sphäre, die einem gebildeten und gewissermaßen zahlungskräftigen Publikum vorbehalten ist, in einem relativ egalitären und konsumfreien Raum mit Kunst konfrontiert. Darin liegt ein Aspekt der Demokratisierung, die ich in diesem Kapitel angesprochen habe.

Andererseits zeigt die Wanderung der *Polka dots* von Kusamas eigenem posierenden Körper hin zu relativ beliebigen (namenlosen) Performer\*innen eine Verschiebung des Fokus von nach innen gerichteten psychoanalytischen Themen in Kusamas objektzentrierteren Phase der frühen und mittleren 1960er Jahre hin zu einer nach außen, auf gesellschaftliche Vorgänge gerichtete Form der Kunst. Die Punkte sind jetzt in Bewegung, wenn Kusama den Vorgang des Aufmalens zum Teil des Happenings macht und die bemalten Performer\*innen tanzen. In der Negativform finden sich *Polka dots* auch in Kusamas Modelinie mit Löchern, den Blick auf das Wesentliche freigeben, nämlich den nackten Körper.

#### 6.4. Verbindende Nacktheit

Der für dieses Happening gewählte Ort intensiviert den Eindruck von Chaos und einer facettenreichen Grenzüberschreitung, der durch die nackten Körper mit Tier-, Politiker-, und genderqueeren Maskierungen erzeugt wird. Einerseits funktioniert Grenzüberschreitung hier in dem Sinne, dass Kategorien von Mensch, Tier und Natur verschwimmen. Andererseits kann das Event auch als Grenzüberschreitung in einem gesellschaftlichen Sinne gesehen werden. Politiker\*innen werden als Gäste einer verrückten Teeparty auf die selbe Stufe wie Tiere gestellt und mit Charakteren einer Kindergeschichte verglichen. Kusama verwendet hier eine bereits bestehende Skulpturengruppe als *outdoor environment* für ihre eigene Performance. Alice, der verrückte Hutmacher und verschiedene, teils durch Kleidung anthropomorphisierte Tiere wie das Kaninchen im Frack vermischen Menschliches und Tierisches; in Kusamas Performance kommt es zudem zu einer Kombination lebendiger Körper und Skulpturen. Die bronzenen, riesigen Pilze sind vom Material her anorganisch, Form und Motiv stellen aber eine Verbindung zu den echten Pflanzen des Parks her und verweben so weiter die künstlerische Performance und die natürliche naturnahe Umgebung eines (eigentlich künstlich angelegten) Parks.

Was Kusama im *Alice in Wonderland*-Happening durch den *drag* der Masken, aber auch die Wahl des spezifischen Ortes im Central Park schafft, ist eine Dopplung und Vernetzung von realen Körpern mit Masken und den Skulpturen, die ebenfalls Menschen und Tiere darstellen. Indem sie ihre Performer\*innen nackt auftreten lässt, wird trotz der spektakulären Stimmung

eine gewisse Verwundbarkeit heraufbeschworen, die sicherlich auch mit der Öffentlichkeit des Ortes zu tun hat. Verletzlichkeit durch Nacktheit wird auch im Beispiel der *Nixon Orgy* – dort durch Waffen und hierarchisierende Posen – verstärkt. Im *Alice in Wonderland*-Happening intensiviert die Tatsache, dass Kusama und die Statuen bekleidet sind, die Blöße der Darsteller\*innen, die durch ihre Masken zusätzlich verfremdet werden. Ich interpretiere diese Verfremdung als Strategie, die den Körper einerseits *queert* und andererseits weniger als Individuum, sondern mehr als Material im Kunstwerk begreift.

Die Körperlichkeit im *Alice-Happening* kann meiner Meinung nach jedoch nicht nur aufgrund der Verschmelzung von weiblichen und männlichen Attributen als *queer* bezeichnet werden, denn die hier performte Körperlichkeit geht über die Sphäre des Menschlichen hinaus. Wenn man die materiellen Aspekte menschlichen Daseins betrachtet, so existieren Körper nicht in einem Vakuum, sondern stehen in gegenseitiger Beeinflussung mit ihrem Umfeld. Ich beziehe mich wegen Kusamas Strategie der Verschmelzung durch Masken, *Polka dots* und die Wahl des *Alice*-Monuments auf Stacy Alaimos Konzept der *trans-corporeality*, „which emphasizes the imbrication of human bodies not only with each other, but with non-human creatures and physical landscapes“ (Alaimo 2010:15). *Trans-corporeality* basiert auf der Idee der *inter-corporeality* von Gail Weiss (Alaimo 2010:15). Für Alaimo geht es dabei darum, nackte Körper, die sie in diesem Kontext als Material begreift, im feministisch-ökologischen Protest einzusetzen, um die eigene Verwundbarkeit symbolisch mit anderen materiellen, ökologischen oder politischen Problemen in Verbindung zu setzen. Alaimo schreibt über dieses Potenzial des nackten Körpers:

While most feminist corporeal theories remain within the demarcation of the Human, the naked protests considered here extend human corporeality into actual places, enacting nakedness as an ethical performance of vulnerability – the allied, mutual vulnerabilities of human/animal/environment. (Alaimo 2010:15)

Alaimo bietet damit eine Refokussierung auf den nackten Körper als Möglichkeit zwischenmenschlicher und darüberhinausgehender materieller Verbundenheit: „[...] the exposed flesh may embody an ethical recognition that arises from a sense of humans as inescapably woven into a trans-corporeal, material realm“ (Alaimo 2010:19). Für sie gehen Proteste, bei denen sich Personen nackt zeigen, aber über (öffentlichkeitswirksames) Spektakel hinaus und tragen nicht nur aktivistischen Zielen wie der Rettung von Waldflächen Rechnung, sondern könnten dazu beitragen, dass neue Möglichkeiten entstehen, Körper nicht mehr nur als beschrieben, sondern als beschreibend wahrzunehmen. Für Alaimo verkörpern nackte Proteste

an urgent sense of conviction, as well as an alternative ethos that acknowledges not only that discourse has material effects but that the material realm is always already imbricated with, and sometimes against, the discursive, however veiled corporeality may be. [...] Paying attention to particular corporeal actions, activities, practices, and events can help feminist theory reconsider “the body” as more than a site of cultural inscription. (Alaimo 2010:32)

Für das Verständnis des *Alice in Wonderland*-Happenings finde ich das Konzept der *trans-corporeality* sinnvoll, weil Kusama ebenfalls mindestens zwei der darin angesprochenen Strategien verfolgt: Durch die Wahl des Ortes, nämlich des Alice-Denkmals, versetzt sie Körper in einen Kontext, der aufgrund seines fantastischen literarischen Hintergrundes das Queere dem Normativen vorzieht, und die Grenzen zwischen dem Menschen und seiner räumlichen Umgebung in Frage gestellt werden. Ich würde hier tatsächlich weniger von *inter-corporeality* sondern vielmehr von *trans-corporeality* sprechen, weil die Teilnehmer\*innen durch die Masken nicht unbedingt miteinander verbunden werden, sondern verfremdende Effekte erzeugt werden, die ihre Körper de-individualisieren und auf diese Weise Zusammenhänge mit den Figuren des Alice-Monuments sichtbar machen. Gleichzeitig findet das Event 1968 zu einer Zeit statt, in der die Gesichter von politischen Persönlichkeiten, die maßgeblich mit dem Vietnamkrieg in Verbindung gebracht werden, eine starke Protestkomponente hervorrufen. Verletzlichkeit durch Nacktheit könnte in dieser Hinsicht als eine Strategie eingesetzt werden, um die Überzeugung der ‚Aktivisten‘ auf einer körperlichen Ebene zu kommunizieren.

Alaimos *trans-corporeality* bezieht sich allerdings auf feministische Körperproteste, während Kusamas Körper in der Performance *queer* auftreten und damit vielleicht noch stärker die Verbundenheit mit ihrem Umfeld betonen, weil Kategorien wie Mann oder Frau, Tier und Mensch, Mensch und Skulptur durchmischt werden. Insgesamt sind die Effekte der Performance sehr ambivalent und geprägt von einem Spiel mit Gegensätzen. Humor und Ernsthaftigkeit, Nacktheit und Verdeckung, Kusamas Körper und die Köpfe der Performer\*innen stehen in einem Austausch. Die Identität der Tänzer\*innen wird verschleiert, und ihre Körper sind einerseits voneinander distanziert, indem sie verschiedene Masken tragen und damit die Rollen politischer Gegenspieler\*innen werden; andererseits stellen die *Polka dots* auf nackter Haut ein verbindendes Element dar.

Wichtig ist zu betonen, dass Kusama nicht die Schrecken des Kriegs durch Erotik auszublenden versuchte, sondern dass durch Körpereinsatz und die Partisanentaktik der Happenings die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf eine Weise geweckt wurde, die von den gängigen Nachrichten über den Vietnamkrieg abwich. Kusama selbst ist zwar Teil des Werkes, nimmt darin aber durch Bekleidung und Rolle als Zeremonienmeisterin eine distanzierte

Haltung zu den anderen Performer\*innen ein. Sie inszeniert sich als Künstlerin und Dirigentin der Szene und nimmt damit eine aktive, gestalterische Rolle ein, während die anderen Körper wie Leinwände behandelt werden, auf deren Oberfläche eine Auflösung von persönlicher Identität (durch das Verdecken der Gesichter) oder (biologischem) Geschlecht der „echten“ Teilnehmer\*innen vollzogen wird. Diese Auflösung erfolgt auch durch die Punkte, die die Teilnehmer\*innen miteinander verbinden. Die *Polka dots* finden sich in Abwandlung auch auf Kusamas Kleidung wieder, wodurch ihre Distanzierung zumindest teilweise relativiert wird.

Mein Argument lautet jedoch, dass es gerade die Bemalung der Haut, welche nach Lafrance die finale Trennung zwischen Selbst und Außenwelt, und gleichzeitig die Verbindung für eine Interaktion mit derselben darstellt, ist, die Kusamas Konzept der Selbstauflösung Rechnung trägt. So ambivalent die Funktionen der Haut sind, so widersprüchlich ist auch Kusamas Spiel mit Offenlegung und Bedeckung: Sie selbst (wie auch die Bronzefiguren von Alice und dem Hutmacher im Monument) tragen Kleidung, das Gesicht bleibt erkennbar. Die anderen Performer\*innen sind nackt und Masken verbergen ihre Köpfe, wodurch neben den Punkten auf eine zweite Art deren Identität aufgelöst wird. Die Inszenierung von Transgression und Positionierung gegen Normativität betrifft nicht nur die Vermischung der Geschlechter (eine Frau trägt die Castro-Maske, zwei Männer Frauenmasken) sondern geht, wie bereits erwähnt, über die Grenze des Menschlichen hinaus, etwa indem ein Mann den Kopf eines Schweins erhält und eine Hasenskulptur menschliche Kleidung trägt. Ich würde argumentieren, dass allein die hier inszenierte queere Körperlichkeit schon ein subversives Protestpotenzial aufweist. Vor dem Hintergrund des Vietnamkriegs, auf den durch einige der Masken verwiesen wird, kann man die Auflösung von Grenzen beziehungsweise die Demokratisierung von Körperlichkeit durch Kusama als Immigrantin als anti-hierarchische und anti-nationalistische Geste verstehen.

Eine Intensivierung dieser Grenzüberschreitungen wird durch den Ort der Performance erzielt, indem eine Dopplung der Szene stattfindet. Wiederholungen und Spiegelungen im Zusammenhang mit Körperlichkeit finden sich schon bei Kusamas Makkaronipuppen oder in den *soft sculptures*. Daher ist es nicht abwegig, dass das Alice-Monument nicht nur ausgewählt wurde, um Bezüge zu der fantastischen Erzählung Carrolls oder zeitgenössische psychedelische und aktivistische Referenzen herzustellen, sondern auch, weil dadurch eine Vervielfältigung und Verschmelzung der performenden Körper erzielt wird. Das Streben nach Unendlichkeit, das sich auch in Kusamas rundum verspiegelten *Infinity Rooms* (seit 1965) zeigt, geht über die repetitiven Punkte hinaus und erfasst verschiedene Materialien und Medien. Vielleicht kann man von einer Collage in Bewegung sprechen, wenn Kusama in einem Bild Körperkunst,

Bemalungen, ihre eigene Mode, Skulptur und Environment vereint, und damit eine Auflösung des Individuums im Chaos erzielt.

## 7. Conclusio

Ich habe in der hier vorliegenden Arbeit anhand visueller Analyse vier verschiedener Werke versucht zu zeigen, wie die Künstlerin Kusama Yayoi in den 1960er Jahren Körper und Körperlichkeit einsetzt und verhandelt. Dabei habe ich besonderes Augenmerk auf Veränderungen in der Körperdarstellung im Zusammenhang mit der Verschiebung vom Inneren des Museums zum öffentlichen Raum als Bühne für Kusamas Kunst gelegt.

Wenn man mit einbezieht, wo sich Kusamas Körper befinden und wie sie eingesetzt werden, kann man eine Bewegung vom Privaten in den Innenräumen, der Sphäre des Häuslichen, aber auch dem halböffentlichen Bereich des Museums hin zum Politischen in den öffentlichen Happenings und Orgien der späteren 1960er Jahre feststellen. Die *Naked Demonstrations* und *Body Festivals* stellen nun den menschlichen, lebendigen Körper in dem Mittelpunkt. Körperlichkeit spielt aber schon früh eine Rolle, wenn Kusama sich mit ihren eigenen Werken fotografieren lässt, dabei einerseits eine Autorinnenrolle einnimmt, gleichzeitig aber die Unterscheidung zwischen Künstlerin und Kunstwerk aufweicht und Teil des Werks wird.

### 7.1. Körperlichkeit und Repetition

Kusama nutzt fremde und auch ihren eigenen Körper, um sowohl Wiederholungen und Brüche von Körperlichkeit in Kunstwerken zu schaffen. Umgekehrt findet sich das Motiv der Repetition, das sich als Konstante durch Kusamas Werk zieht, auch in der Sphäre des Körperlichen wieder. Neben dem Körper der Künstlerin selbst stellen *soft objects*, Puppen, und Nahrungsmittel körperliche Komponenten dar. Durch Spiegel, Fotografien, aber auch Referenzen wie Kusamas Selbstinszenierung als Hausfrau, *Pin-up girl*, *Alice* oder verrückter Hutmacher kommen weitere Wiederholungen ins Spiel, und in späteren Happenings nutzt Kusama auch Skulpturen, die Körper abbilden, wie das Washington-Monument, die Freiheitsstatue oder das *Alice in Wonderland*-Monument als Hintergrund für Inszenierungen. Außerdem kommen wiederholt Accessoires und *drag* zum Einsatz, die dazu dienen, Kusama und andere Performer\*innen in unterschiedliche Rollen schlüpfen zu lassen. In *Kusama with Macaroni Mannequin* (Abb. 1) verbindet die Künstlerin ein Makkaroni-Hemd und eine Bürste mit der Puppe und dem Boden und suggeriert so eine Interpretation als Hausfrau. In *Untitled Collage* (Abb. 2) fallen Stöckelschuhe als einzige Bekleidung Kusamas auf und verstärken die

Interpretation als *Pin-up*, was schon durch die Pose angedeutet wird. In diesem Fall wird auch der singuläre Körper der Künstlerin durch aufgemalte *Polka dots* der Logik der Wiederholung verschrieben. In der *Nixon Orgy* (Abb. 11) finden sich wiederum zwei Gewehre, zwei Hüte und mehrere Flaggen; das Geschlechtsteil des Mannes findet seine Wiederholung in den arrangierten *soft objects*. Im *Alice in Wonderland-Happening* (Abb. 21-22) wird Repetition direkt auf den mit *Polka dots* bemalten Körpern ausgetragen, und auch Kusama trägt ein Kimono-ähnliches Kleid und eine Strumpfhose mit Punkten. Die Figuren der Statuen sind zudem in der Anzahl der sechs Performer\*innen gedoppelt.

Die Verbindung von Körperlichkeit und Wiederholung scheint mir deswegen so wichtig, weil durch Repetition Sichtbarkeit hergestellt wird und sich Auflösung vollzieht. Damit stehen Kusamas Körperkonzepte in starker Beziehung zu den *Polka dots*, die in ihrem Oeuvre einen zentralen Platz einnehmen. Auch später stellen die Punkte in Kusamas Literatur eine Verbindung zwischen Identität und Körperlichkeit her und entwickeln das Konzept der Selbstaflösung weiter. Nach ihrer Rückkehr nach Japan wendet sich die Künstlerin dem Schreiben zu, und die *Polka dots* finden sich in ihren Texten wieder. Im Zuge der vorliegenden Arbeit habe ich meinen Fokus auf die visuellen Körperinszenierungen Kusamas in den 1960er Jahren gelegt, doch die späteren literarischen Werke liefern womöglich weiteren Aufschluss über den Zusammenhang von Körperlichkeit, Identität, und dem Motiv der *Polka dots*.

Stefan Würrer, der sich mit den literarischen Werken Kusamas beschäftigt, findet Hinweise dafür, dass *dots* gleichzeitig universelle Symbole sind, an denen dennoch kulturspezifische Unterschiede sichtbar werden können. Er argumentiert, dass Kusama durch die Textproduktion ihr eigenes „Frau-Sein“ und Femininität anhand von weiblichen Figuren und fantastischen und grotesken Themen verhandelt; „thinking femininity as something different from what is construed as the ‘other’ vis-à-vis the man, of autonomously conceptualizing the female body as something other than the object of male desire or maternalistic ideology“ (Würrer 2015:77). Zusammen mit den Autorinnen Kurahashi Yumiko und Kōno Taeko sieht Würrer Kusama Yayoi als Beispiele für zukunftsweisende Autorinnen der 1960er und 70er Jahre, die gesellschaftliche Unterdrückung und weibliche Lebensrealitäten literarisch behandeln:

And in doing so, they reveal an additional parallelism, also to the second wave of feminism: An ambivalent stand on the feminine and the maternal that oscillates between identification and distancing, which can be understood as an expression of difficulty of formulating a self-determined female identity in a male-dominated society. (Würrer 2015:77)

Die Rolle der *Polka dots* als universelles, aber doch differenzierendes Mittel legt Würrer anhand zweier Geschichten von Kusama dar, die in Suiziden enden. In *Rijin kâten no shūjin* 離人カーテンの囚人 (*Prisoner of the Curtains of Depersonalisation*, 1984) wirft sich Kiko, ein Mädchen, das unter seiner psychisch und physisch aggressiven Mutter und dem absenten Vater leidet, vor einen Zug, wenige Tage nach dem Einsetzen ihrer ersten Menstruation, „leaving nothing behind but the ‚dotted spray‘ of the ‚blood-red shreds‘ of her lifeless body in the white snow“ (Würrer 2015:78). In *Kurisutofā danshō kutsu* クリストファー男娼窟 (*The Hustler's Grotto of Christopher Street*, 1984) ist es Henry, ein schwarzer Sex-Arbeiter in New York, der sich nach dem Mord an einem Kunden vom Empire State Building wirft und zu einem „kleinen schwarzen Punkt“ wird, während die asiatische Frau in der Erzählung, seine Zuhälterin, überlebt (Würrer 2015:78-79).

Würrer macht mit dieser Gegenüberstellung darauf aufmerksam, dass für Kusamas literarische Werke (proto)feministische Themen zentral sind, und zwar nicht nur in Anbetracht der autobiographischen Anteile in *Prisoner of the Curtains of Depersonalisation*, sondern auch wegen Kusamas „critical engagement with a woman`s often complex relationship to social norms of femininity“ (Würrer 2015:79) Ein wichtiger Aspekt ist auch die Rolle der Frau als Mutter, beziehungsweise die Abkehr davon: „[...] the *social role and position* of the mother poses an important basic thematic tendency [...]“ (Würrer 2015:79, Kursivschreibung im Original). Diese Thematik zieht sich Würrer zufolge durch Kusamas gesamtes Werk, auch das visuelle, und steht in Verbindung mit feministischen Vorstellungen und den *Polka dots*: Indem er diese beiden Erzählungen vergleicht, zeigt er, dass die Situation der Frauen vom Ort des Geschehens abhängt, und sieht darin Parallelen zu Kusamas eigenem Leben:

For it seems quite significant to me that in Kusama`s literature Japan appears to be a place in which the young woman Kiko - red dots on white ground - due to a lack of alternatives is only able to express her rejection of the equation woman = mother by committing suicide, whereas in New York it is possible for Kusama to differentiate the female from the 'other,' Yanni from Henry - the black dot on milky ground; mainly because in her Japanese novel Kusama`s attribution to these two locations of such different possibilities for being a woman, could be read as a critique of her home country: a Japan where - as Kusama herself had been forced to experience - self-realization as woman apart from being wife and mother, as an organizer of happenings or as a performance artist for example, was extremely difficult, if not utterly impossible. (Würrer 2015:79)

Der hier von Würrer in den Vordergrund gestellte feministische Aspekt von Kusamas Werk ist für mich nachvollziehbar; gleichzeitig spricht er die Doppelrolle der *Polka dots* als verbindendes und trennendes Element an. Suizid als eine düsterere Form der in Kusamas Happenings propagierten Selbst-Auslöschung wird als letzter Ausweg für die leidenden Charaktere dargestellt. Die Farben stehen vermutlich für die Marginalisierung der Protagonist\*innen: Rot für das Menstruationsblut = Frau = nicht Mann, und Schwarz für die Hautfarbe des Sex-Arbeiters = nicht Weiß (und nicht dominant). Unterschiede und Verbindungen zwischen den beiden Identitäten werden dadurch sichtbar, dass in diesen beiden unterschiedlichen Geschichten, die in Suizid enden, die sich aufgebenden Körper am Ende auf Punkte reduziert werden.

So wie Würrer in den literarischen Werken Kusamas eine ‚Beengung‘ im Leben der Protagonist\*innen erkennt, werden auch in den visuellen Werken der Künstlerin Körper eingeeignet. In den Beispielen *Kusama with Macaroni Mannequin* und *Untitled Collage* inszeniert Kusama sich selbst in einem klaustrophobischen Umfeld; die Künstlerin ist hier einmal in einem häuslichen Setting und dann wieder in einem überaus phallischen Setting ‚eingeschlossen‘. Beides sehe ich als kritische Aussagen zu gesellschaftlichen Rollenbildern aus weiblicher Perspektive. Dieser Fokus auf beengende Genderrollen zieht sich weiter durch das Werk und kritisiert in *Nixon Orgy* in der von mir analysierten Szene ‚kriegerische Maskulinität‘ und kulturelle Ängste vor ‚weiblicher Dominanz‘.

Im *Alice in Wonderland*-Happening, wo Körper im mehrfachen Sinn frei sind – von Kleidung, draußen im Freien, und frei von Genderkonventionen – wird auch Nationalität ein Thema, das vor dem Hintergrund des Vietnamkriegs akute Relevanz hat. Während sich die Körper in Kusamas Kunst in den 1960er Jahren von drinnen nach draußen bewegen, breiten sich die *Polka dots* über alle möglichen Räume und Medien aus. In *Untitled Collage* befindet sich Kusama selbst, nackt und mit *dots* überzogen, in einem Innenraum, während wenige Jahre später im Zuge des *Alice in Wonderland*-Happenings eine Verschiebung der *Polka dots* auf andere, queere und aktivistische Körper im öffentlichen Raum erfolgt.

## 7.2. Körperlichkeit und Bruch – Facettenreiche Identitäten

Das Queere in Kusamas Körperkunst weist eine disruptive Qualität auf, indem heteronormative Perspektiven in Frage gestellt werden. Im *Alice in Wonderland*-Happening beispielsweise lässt Kusama Performer\*innen mit Politikermasken des jeweils anderen Geschlechts auftreten, sodass die Kritik am Vietnamkrieg mit einem Angriff auf normative Genderrollen kombiniert wird. Des Weiteren reißt die Künstlerin in diesem Happening auch die Grenzen zwischen

Körper und Umfeld nieder und vermischt Tierisches und Menschliches. Schon in früheren Werken, wie *Kusama with Macaroni Mannequin* oder *Untitled Collage*, sieht man diese Auflösung der Kategorisierung von Selbst und Umfeld. Queere Materialität in diesen Werken findet sich in Körperfragmenten wie den phallischen *soft objects*, die wiederum den Raum mit den Körpern darin verbinden.

Kusamas Verwendung von Collagen oder collageartigen Settings betont ihre Neigung dazu, zu fragmentieren und neu anzuordnen, wie man in *Untitled Collage* erkennen kann. In diesem Beispiel kombiniert sie nicht nur ihren eigenen Körper mit ihren Werken und bricht so mit der Trennung von Künstlerin und Kunstwerk, sondern sie referenziert und transformiert die Trope des amerikanischen *Pin-up girls* mithilfe ihres asiatischen Körpers. In *Alice in Wonderland* schafft Kusama eine weitere Art von Collage, indem sie politische Körperperformance anhand einer Statuengruppe mit verschiedenen Themen, die mit *Alice im Wunderland* in Verbindung stehen, kombiniert. In beiden Werken scheint die politische Komponente subtil zu sein, während Kusama in anderen Happenings dieser Zeit eindeutige Protestsprache nutzte:

Despite the overtly political sloganeering of many of Kusama's later happenings, from *Homosexual Happening* to *Naked Protest at Wall Street* to anti-Vietnam War protests in 1968, Kusama has always resisted explicit affiliation with any political movement. However, her entire career can be read as a response to both social and psychological conflict. (Applin 2012:68)

Dass sich Kusama nicht komplett als politische Aktivistin identifizierte, macht Sinn, wenn man bedenkt, dass sie sich nie einer einzigen Kategorie unterordnen wollte, weder im Leben noch in der Kunst. Statt danach zu fragen, *wer* Kusama nun wirklich ist, lohnt es vielleicht mehr, zu betrachten, in welche Rollen sie schlüpft.

### 7.3. Kusamas Rolle als intersektionale Künstlerin

Wie ihr Werk kann auch Kusamas Selbstinszenierung unter den Aspekten von Fragmentierung und Repetition diskutiert werden. Ihre wiederkehrende Anwesenheit im Bildraum stellt dabei eine Art von Wiederholung dar; eine andere ist die der Wiederholung von Stereotypen und Rollenbildern. Diese Referenzen werden jedoch von Kusama transformiert und subvertiert, was die jeweiligen Darstellungen verkompliziert. In *Kusama with Macaroni Mannequin* trägt die Gegenüberstellung mit einer Schaufensterpuppe dazu bei, dass die Identität Kusamas unklar bleibt, und führt zu mannigfaltigeren Interpretationsmöglichkeiten. Ihr eigener Körper ist dabei in der Mitte durch die Kleidung in zwei Hälften geteilt, und das häusliche Setting bringt weitere

Beispiele queerer Materialität und Fragmentation, die schon an den Körpern von Kusama und dem Mannequin zu finden sind, ins Spiel.

Kusamas Selbstdarstellung in *Untitled Collage* kann aufgrund des unheimlichen Umfelds (aus sich wiederholenden Körperfragmenten) nicht einfach als klassisches *Pin-up girl* verstanden werden. Im *Alice in Wonderland*-Happening sehe ich Verbindungen, aber auch Unterschiede zu dieser Collage. So ist Kusama ebenfalls sichtbarer Teil und Autorin des Werks, aber im Happening posiert und performt sie als Künstlerin, die jetzt *andere* nackte Körper mit *Polka dots* bemalt. Sie inszeniert sich selbst in der Rolle von Alice aus Carrolls Büchern, und lädt zugleich alle Performer\*innen und Betrachter\*innen ein, dieselbe Rolle zu spielen. In beiden Fällen ist der Hintergrund für die scheinbar erotische und unbeschwerte Darstellung von Körperlichkeit ein Krieg. In *Untitled Collage* verweist das *Pin-up girl* auf die mit dem Zweiten Weltkrieg verbundene Geschichte des amerikanischen *Pin-up*-Genres, im *Alice in Wonderland*-Happening sind es Masken von Politiker\*innen, die direkt oder indirekt in den Vietnamkrieg involviert sind. Während Kusama im ersten Fall eines traditionell amerikanischen bedient, das sich durch Erotik und Wiederholung in Form von Posen sowie kommerzielle Vervielfältigung auszeichnet, kritisiert sie im zweiten Fall mithilfe der Referenz auf ein westliches Werk, *Alice's Adventures in Wonderland*, die Involvierung der USA in den Vietnamkrieg. Ihre eigene ambivalente Identität als japanische beziehungsweise internationale Künstlerin wird hier durch ein Kimono-ähnliches Kleidungsstück ausgedrückt, das zwischen „exotischer“ Japanizität und Kusamas eigenem Zugang zu Mode angesiedelt ist. Amerikanizität dagegen wird in den Beispielen aus Kapitel 3 und 4 eindeutig durch in der Performance verwendete US-Flaggen betont und kann eine Strategie sein, Kritik an amerikanischer Politik mit Hilfe amerikanischer Ikonographie zu üben und gesellschaftspolitische Probleme, wie ich argumentiert habe, im Inneren zu verorten. Diese Politisierung in Kusamas Kunst geht mit dem Schritt in den öffentlichen Raum und der Darstellung lebendiger nackter Körper einher. Man könnte also von einer neugefundenen Öffentlichkeit bei gleichzeitig steigender Intimität in der aktivistischen Kunst Kusamas sprechen.

#### 7.4. Fazit und Möglichkeiten für weiterführende Forschung

Ich habe gezeigt, dass *queere* Körper, Körperfragmente, aber auch durch *drag* und Accessoires fragmentierte Körper, bei Kusama auf ambivalente Identitäten verweisen. Diese Identitäten müssen nicht notwendigerweise *queer* im Sinne von Genderidentität oder sexueller Orientierung sein, sondern stellen eine Subversion des vermeintlich von seinem Umfeld abgegrenzten und kohärenten Subjekts dar. Gleichzeitig können damit Kategorisierungen und

Hierarchisierungen nach Gender und Nationalität in Frage gestellt werden, wie in den umgekehrten Machtdynamiken in *Nixon Orgy* oder Kusamas Walten über weiße nackte Körper mit Politikermasken in *Alice in Wonderland* erkennbar wird.

Parodie und Schockmomente werden anhand oft nackter, verletzlicher Körper dargestellt, die einerseits als Protest gegen konkrete Ereignisse wie Krieg oder Wahlen verstanden werden können; auf einer weiteren Ebene können Kusamas Körperdarstellungen als eine Strategie des Bruchs mit Erwartungshaltungen hinsichtlich Identität (Gender und Ethnizität) fungieren. Ich bin zu dem Schluss gekommen, dass die in dieser Arbeit analysierten Bildbeispiele durchwegs subversive Körperinszenierungen aufweisen, die die üblichen Kategorisierungen in Frage stellen und überwinden. Kusamas Kunst der 1960er Jahre versteht Identität als *queer*, facettenreich und fragmentiert und mit dem Umfeld in Austausch stehend.

## Literaturverzeichnis

Alaimo, Stacy

2010 „The naked word: The trans-corporeal ethics of the protesting body“, *Women & Performance: a journal of feminist theory* 20/1, 15-36.

Applin, Jo

2012 *Yayoi Kusama. Infinity mirror room – Phalli`s field*. London: Afterall Books.

Applin, Jo und Francesca Berry

2017 „Introduction: Feminist domesticities“, *Oxford Art Journal* 40/1, 1-5.

Badura-Triska, Eva *et al.*

2015 „My body is the event. Vienna actionism and international performance“, Jörg Wolfert (Hg.): *Booklet zur Ausstellung*. Wien: Museum Moderner Künste., 6. .  
[https://www.mumok.at/sites/default/files/cms/mumok\\_saalfolder\\_koerper\\_e.pdf](https://www.mumok.at/sites/default/files/cms/mumok_saalfolder_koerper_e.pdf) (29.07.2020)

Brody, Jennifer DeVere

2008 *Punctuation: Art, Politics, and Play*. Durham/London: Duke University Press.

Bryan-Wilson, Julia

2003 „Remembering Yoko Ono’s ‘Cut Piece’“, *Oxford Art Journal* 26/1, 101-123.

2017 „Keeping house with Louise Nevelson“, *Oxford Art Journal* 40/1, 109-131.

Buszek, Maria

2006 *Pin-up grrrls – feminism, sexuality, popular culture*. Durham: Duke University Press.

Butler, Judith

1988 „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, *Theatre Journal* 40/4, 519-531.

Butler, Mark

2013 *Das Spiel mit sich: Kink, Drugs & Hip-Hop*. Unveröffentlichte Diss., Humboldt-Universität Berlin.

Concannon, Kevin

2008 „Yoko Ono’s ‘Cut Piece’: From text to performance and back again“, *PAJ: A Journal of Performance and Art* 30/3, 81-93.

Folie, Sabine

2002 „Yayoi Kusama im Raum der Freiheit“, Les presses du réel/Janvier (Hg.): *Yayoi Kusama* (Kat. Ausst., Kunsthalle Wien 2002), Wien 2002, 45-52.

Foster, Gwendolyn Audrey

2010 „Self-stylization and performativity in the work of Yoko Ono, Yayoi Kusama and Mariko Mori“, *Quarterly Review of Film and Video* 27, 267-275.

Foster, Hal

2012 *The first Pop age, painting and subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*. New Jersey: Princeton University Press.

Freud, Sigmund

1919 „Das Unheimliche“, *Gesammelte Werke* 12, 229-268.

Gautherot, Franck

2002 „Kusama Enterprises“, übers. v. Roger M Buerger, Les presses du réel/Janvier (Hg.): *Yayoi Kusama* (Kat. Ausst., Kunsthalle Wien 2002), Wien 2002, 37-41.

Gimenez, Sophia

2018 *Hot off the press: Image-making, eroticism, counterculture, and obscenity in Yayoi Kusama's underground newspress*. Unveröffentlichte Diss., University of California.

Glasmeier, Michael

2002 „Das Ganze in Bewegung: Yayoi Kusama in Zeiten“, Les presses du réel/Janvier (Hg.): *Yayoi Kusama* (Kat. Ausst., Kunsthalle Wien 2002), Wien 2002, 23-29.

Hoptman, Laura

2002 „„Down to zero“: Yayoi Kusama und ‚Neue Tendenzen‘ in Europa“, Les presses du réel/Janvier (Hg.): *Yayoi Kusama* (Kat. Ausst., Kunsthalle Wien 2002), Wien 2002, 53-64.

Jones, Amelia

1998 *Body art: performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

2006 „Holy body: erotic ethics in Ron Athey and Juliana Snapper's *Judas Cradle*“, *TDR* 50/1, 159-169.

Lafrance, Marc

2004 „Exposing the body: Didier Anzieu and the psychoanalysis of skin“, Kathryn Banks und Joseph Harris (Hg.): *Exposure: revealing bodies, unveiling representations*. Oxford [u.a.]: Peter Lang, 23-34.

Lubin, David M. (Rez.)

2019 „Artists respond: American art and the Vietnam War, 1965–1975“, *Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art* 5/1. <https://doi.org/10.24926/24716839.1712> (27.02.2020)

Metres, Philip

2007 „Bringing it all back home: from anthology to action“ *Behind the lines: war resistance poetry on the American homefront since 1941*. Iowa City: University of Iowa Press, 95-126.

Molesworth, Helen

2000 „House work and art work“, *October* 92, 71-97.

Munroe, Alexandra

1989 „Obsession, fantasy and outrage: The art of Yayoi Kusama“, Bhupendra Karia (Hg.): *Yayoi Kusama: A retrospective*. New York: Center for International Contemporary Arts, 11-35.

1994 „Revolt of the flesh: Ankoku butoh and obsessional art“, Alexandra Munroe (Hg.): *Japanese art after 1945: Scream against the sky*. New York: Abrams, 189-214.

Nixon, Mignon

2000 „Posing the phallus,“ *October* 92, 98-127.

2012 „Anatomic explosion on Wall street“ *October* 142, 3-25.

2019 „What’s love got to do, got to do with it? Feminist politics and America’s war in Vietnam“, Melissa Ho (Hg.): *Artists respond: American art and the Vietnam War, 1965–1975*. Princeton: Smithsonian American Art Museum und Princeton University Press, 325-347.

Pachciarek, Pawel

2017 „Kusama Yayoi in the context of Eastern and Western thought“, *Journal of Asian Humanities at Kyushu University* 2, 1-14.

Pècoil, Vincent

2002 „Today your love, tomorrow the world“, Les presses du réel/Janvier (Hg.): *Yayoi Kusama* (Kat. Ausst., Kunsthalle Wien 2002), Wien 2002, 13-21.

Shimakawa, Karen

2002 *National abjection: The Asian American body onstage*. Durham/London: Duke University Press.

Vardoulakis, Dimitris

2006 „The return of negation: The Doppelgänger in Freud’s ‚The Uncanny‘“, *SubStance* 35/2, 100-116.

Warbelow, Anna

2013 *Camping the Canon: Yasumasa Morimura’s queer performative critique of history*. Unveröffentlichte Diss., Washington University.

Ward, Frazer

2001 „Gray Zone: Watching ‚Shoot‘“, *October* 95, 114-130.

Würrer, Stefan

2015 „The woman behind the dots. On Yayoi Kusama’s literary work“, in: Lærke Rydal Jørgensen *et al.* (Hg.): *Yayoi Kusama: In infinity* (Kat. Ausst., Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk 2015-2016), Humlebæk 2015, 74-79.

2016 „Writing in/difference to the m/other: Kusama Yayoi’s prose as proto-feminist agency“, *Vienna Journal of East Asian Studies* 8, 227-259.

Yamamura, Midori

2015 *Yayoi Kusama: Inventing the singular*. Cambridge: MIT Press.

Yoshimoto, Midori

2005 *Into performance: Japanese women artists in New York*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Zelevansky, Lynn

1998 „Driving image: Yayoi Kusama in New York“, Thomas Frick (Hg.): *Love Forever: Yayoi Kusama 1958-1968*. Los Angeles: County Museum of Art, 10-41.



## Quellenverzeichnis

Carroll, Lewis

2009 (1865) *Alice's Adventures in Wonderland*. Auckland: Floating Press. PDF e-book.  
<http://web.b.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzMxNDE3NF9fQU41?sid=fe453508-03db-4730-92e6-9053d51ad451@sessionmgr103&vid=0&format=EB&rid=1> (29.07.2020).

Central Park Conservancy

2020 „Alice in Wonderland“, *Central Park Conservancy*.  
<https://www.centralparknyc.org/attractions/alice-in-wonderland> (7.10.2020).

*Fujin kurabu* 婦人倶楽部

1969 „Nan de, anta hadaka ni narunya – Hapuningu taidan / Endō Shūsaku; Kusama Yayoi“ なんて、あんた裸になるんや——ハプニング対談 / 遠藤周作 ; 草間弥生 [Warum machst du dich dich nackig? - *Happening talk* zwischen Endō Shūsaku und Kusama Yayoi] *Fujin kurabu*, Mai. (<https://ndlonline.ndl.go.jp/#!/detail/R300000003-I2210544-00info:ndljp/pid/2210544>).

Jefferson Airplane

2020 „White rabbit lyrics“ *Genius*. <https://genius.com/Jefferson-airplane-white-rabbit-lyrics> (7.10.2020).

*Biennale Art Magazine*

2020 „Yayoi Kusama. In Infinity 11.6-11.9.2016“, *Biennale Art Magazine* (<http://biennaleartmagazine.com/2016/07/30/yayoi-kusama-infinity-11-6-11-9-2016-se-moderna-museet/>) (8.10.2020).

Musée d'Orsay

2020 „Edouard Manet (1832-1883) Olympia“ *Musée d'Orsay*.  
[https://m.musee-orsay.fr/de/werk/commentaire\\_id/olympia-7087.html](https://m.musee-orsay.fr/de/werk/commentaire_id/olympia-7087.html) (7.10.2020).

Museum of Modern Art (MoMA)

2020 „Martha Rosler. Cleaning the Drapes from the series House Beautiful: Bringing the war home“, *Museum of Modern Art* (MoMA).  
[https://www.moma.org/collection/works/150123?sov\\_referrer=artist&artist\\_id=6832&page=1](https://www.moma.org/collection/works/150123?sov_referrer=artist&artist_id=6832&page=1) (7.10.2020).

N. N.

2020 „Why Yayoi Kusama wrote to Richard Nixon“, *Phaidon*.  
<https://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2017/october/02/why-yayoi-kusama-wrote-to-richard-nixon/> (7.10.2020).

N. N.

2002 a „The Anatomic Explosion“ (Pressemitteilung zur Naked Demonstration at Wall Street), Les presses du réel/Janvier (Hg.): *Yayoi Kusama* (Kat. Ausst., Kunsthalle Wien 2002), Wien 2002, 145.

2002 b „Unbetitelter New York Scenes Beitrag von 1968“, Les presses du réel/Janvier (Hg.): *Yayoi Kusama* (Kat. Ausst., Kunsthalle Wien 2002), Wien 2002, 149.

*Shōgakukan* 小学館

1969 „Kusama Yayoi wa naze nyū yōku de *nugu ka*•Geshū ichiman doru no hapunisuto no geijuttu to sei to dasan“ 草間弥生はなぜニューヨークで脱ぐか・月収1万ドルのハプニストの芸術と性と打算 [Warum zieht sich Kusama Yayoi in New York aus? • Kunst, Sex, und Berechnung der Happening-Performerin mit einem Monatseinkommen von zehntausend Dollar]. *Shōgakukan*, September. (<https://ndlonline.ndl.go.jp/#!/detail/R300000003-I3379155-00>)

*Shūkan bunshun* 週刊文春

1969 „Hadaka no joō o seijinbunseki shitara – Kusama Yayoi wa jitsu wa danseï keno (Fāsā konpurekkusu)“ ハダカの女王を精神分析したら- 草間弥生は実は男性嫌悪(ファージャー・コンプレックス) [Wenn die nackte Königin Psychoanalyse macht – Kusama Yayoi hat wahrlich einen Männerhass (Vaterkomplex)] *Shūkan bunshun*, Mai. <https://ndlonline.ndl.go.jp/#!/detail/R300000003-I3375283-00>.

*Shūkan gendai* 週刊現代

1970 „Waratte kudasai•Kinpatsu danjo sennin giri no ko no kurō•zenpei o hadaka no joō Kusama Yayoi to Rokkī Aoki no taiatari chindanshū“笑ってください•金髪男女千人斬りのこの苦勞•全米を騒がす裸の女王•草間弥生とロッキー青木の体当たり珍談集 [Bitte lachen• Die schwere Arbeit, mit vielen blonden Leuten zu schlafen • Das lustige Anekdotentreffen der nackten Königin, die die ganz Amerika verärgert • Kusama Yayoi und Rocky Aoki] *Shūkan gendai*, Juli. (<https://ndlonline.ndl.go.jp/#!/detail/R300000003-I3371581-00>)

Tully, Kathrin

2015 „Record year for world's most expensive living female artist“, *Forbes*. <https://www.forbes.com/sites/kathryntully/2015/02/19/record-year-for-worlds-most-expensive-living-female-artist/#897461513a3d> (29.07.2020)

*Yomiuri Shimbun* 読売新聞

1970 „Sekkusū kakumei no kishū - hapuningū no joō Kusama Yayoi“ セックス革命の旗手•(ハプニングの女王草間弥生) [Die Fahnenträgerin sexueller Revolution - Happening-Königin Kusama Yayoi] *Yomiuri Shimbun*, März. (<https://ndlonline.ndl.go.jp/#!/detail/R300000003-I1814130-00>)

## Abbildungsnachweis

Abbildung 1: Yayoi Kusama, (Original nicht mehr erhalten), Zelevansky 1998, S. 22.

Abbildung 2: Yayoi Kusama, (Original nicht mehr erhalten), Zelevansky 1998, S. 21.

Abbildung 3: Eduardo Paolozzi Tate Modern, London.

Abbildung 4: Richard Hamilton, Tate Modern, London.

Abbildung 5: Richard Hamilton, The Museum of Modern Art, New York.

Abbildung 6: Les presses du réel/Janvier (Hg.), Yayoi Kusama (Kat. Ausst., Kunsthalle Wien 2002), Wien 20002, S. 202.

Abbildung 7: Hannah Wilke, Brooklyn Museum, New York.

Abbildung 8: Adrian Piper, Rhode Island School of Design (Risd) Museum, Rhode Island.

Abbildung 9: Yasumasa Morimura, Museum of Modern Art, San Francisco.

Abbildung 10: Edouard Manet, Musée d'Orsay, Paris.

Abbildung 11: Les presses du réel/Janvier (Hg.), Yayoi Kusama (Kat. Ausst., Kunsthalle Wien 2002), Wien 20002, S. 158.

Abbildung 12: Les presses du réel/Janvier (Hg.), Yayoi Kusama (Kat. Ausst., Kunsthalle Wien 2002), Wien 20002, S. 156.

Abbildung 13: J. Robert Moskin, Jones 1998, S. 78.

Abbildung 14: Shigeo Kubota, Museum of Modern Art, New York.

Abbildung 15: Chris Burden, Gagosian Gallery, New York.

Abbildung 16: Les presses du réel/Janvier (Hg.), Yayoi Kusama (Kat. Ausst., Kunsthalle Wien 2002), Wien 20002, S. 157.

Abbildung 17: Les presses du réel/Janvier (Hg.), Yayoi Kusama (Kat. Ausst., Kunsthalle Wien 2002), Wien 20002, S. 159.

Abbildung 18: Martha Rosler, Museum of Modern Art, New York.

Abbildung 19: Les presses du réel/Janvier (Hg.), Yayoi Kusama (Kat. Ausst., Kunsthalle Wien 2002), Wien 20002, S. 145.

Abbildung 20: Yōko Ono, Concannon 2008, S. 87.

Abbildung 21: Laura Hoptman, Akira Tatehata, Udo Kultermann (Hg.), Yayoi Kusama, 2000, S.116.

Abbildung 22: Kusama Yayoi, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Abbildung 23: Kusama Yayoi, Tate Modern, London.

Abbildung 24: José de Creeft, Central Park, New York.

Abbildungsteil



Abb. 1: Kusama Yayoi, *Kusama mit Macaroni Mannequin* aus der *Food Obsession*-Reihe, 1964, Fotografie (Foto: Peter Moore).



Abb. 2: Kusama Yayoi, *Untitled Collage*, ca.1966, Collage (Foto: Hal Reiff).



Abb. 3: Eduardo Paolozzi, *I was a Rich Man's Plaything*, aus der *Ten Collages from BUNK* Serie, Druck auf Karton, 35,9 × 23,8 cm, Tate Modern, London. (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-i-was-a-rich-mans-plaything-t01462>)



Abb. 4: Richard Hamilton, *She*, 1958-1961, Öl, Cellulosenitrat, Papier, Plastik auf Holz, 121,9 x 83,1 cm, Tate Modern, London. (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-he-t01190>)



Abb. 5: Richard Hamilton, *Pin-up*, 1961, Öl, Zellulose und Collage auf Tafel, 136,5 x 95,8 x 7,6 cm (inklusive Rahmen), The Museum of Modern Art, New York. (<https://www.moma.org/collection/works/79789>)



Abb. 6: Kusama Yayoi, *Unbetitelt (Fashion Show at the Boutique)*, 1969, Fotografie, Fotograf\*in unbekannt, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 7: Hannah Wilke, *What Does This Represent...? What Do You Represent...?*, 1978-1984. Ronald Feldman Fine Arts, New York. ([https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist\\_art\\_base/hannah-wilke](https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/hannah-wilke))



Abb. 8: Adrian Piper, *Food for the Spirit*, 1971, Performance, Fotografie: Adrian Piper, 36,9 x 37,5 cm, Aufbewahrungsort unbekannt (<https://risdmuseum.org/art-design/collection/food-spirit-2000971>)



Abb. 9: Morimura Yasumasa, *Portrait (Futago)*, 1988, Farbfotografie, 209,6 x 301 cm, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh. (<https://www.sfmoma.org/artwork/97.788/>)



Abb. 10: Edouard Manet, *Olympia*, 1863, Öl auf Leinwand, 130,5 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris. ([https://m.musee-orsay.fr/en/works/commentaire\\_id/zoom/olympia-7087.html](https://m.musee-orsay.fr/en/works/commentaire_id/zoom/olympia-7087.html))



Abb. 11: Kusama Yayoi, *Unbetitelt* (Einzelaufnahme aus der *Nixon Orgy* Serie), 1968, New York, Fotografie, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 12: Kusama Yayoi, *Unbetitelt* (Einzelaufnahme aus der *Nixon Orgy* Serie) Fotograf\*in unbekannt, 1968, Aufbewahrungsort unbekannt.





Abb. 14: Kubota Shigeko, *Vagina Painting*, 1965, Performance im Rahmen von *Perpetual Fluxfest*, Cinematheque New York, Aufbewahrungsort der Fotografie unbekannt. ([https://www.moma.org/collection/works/126778?sov\\_referrer=artist&artist\\_id=3277&page=1](https://www.moma.org/collection/works/126778?sov_referrer=artist&artist_id=3277&page=1))



Abb. 15: Chris Burden, *Shoot*, 1971, Santa Ana, California, Performance, Fotograf\*in unbekannt, Aufbewahrungsort unbekannt. (<https://gagosian.com/artists/chris-burden/>)



Abb. 16: Kusama Yayoi, *Unbetitelt* [Einzelaufnahme aus der *Nixon Orgy* Serie] 1968, Fotograf\*in unbekannt, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 17: Kusama Yayoi, *Unbetitelt* (Einzelaufnahme aus der *Johnson Orgy* Serie) 1968, Fotograf\*in unbekannt, Aufbewahrungsort unbekannt.

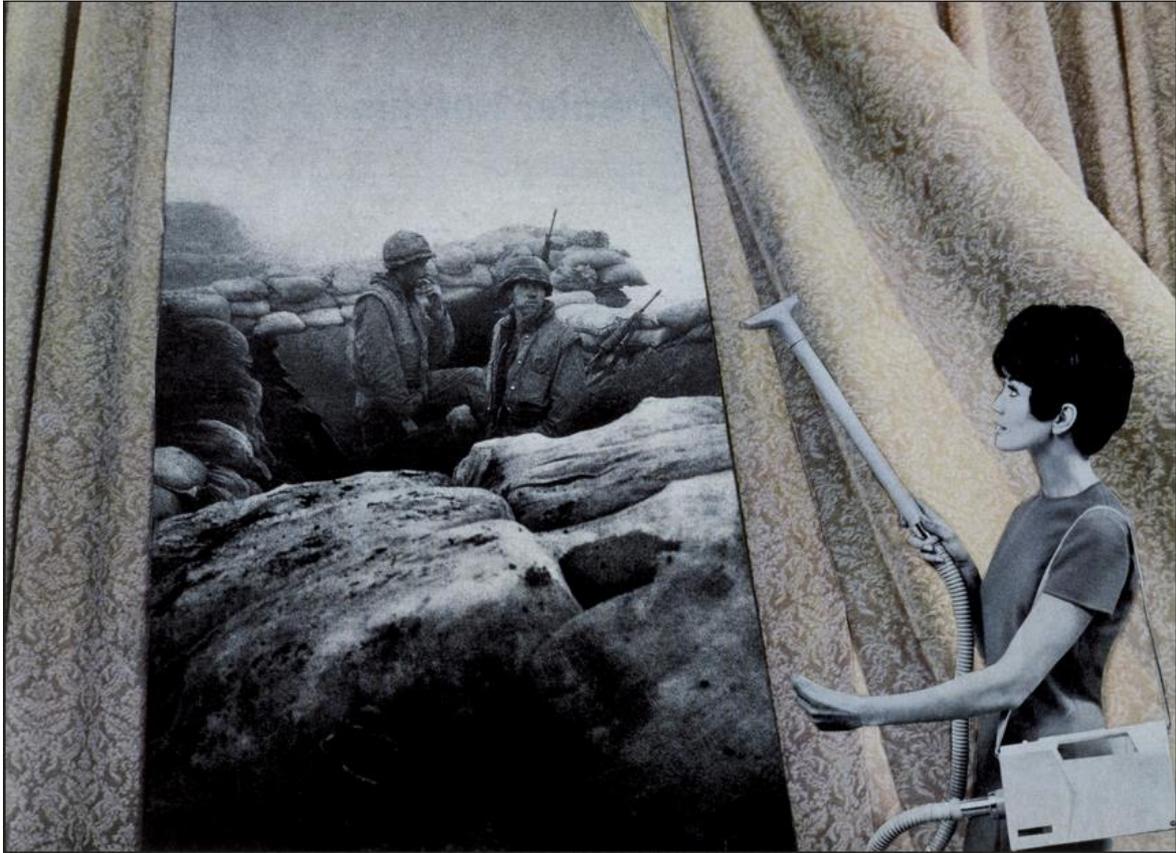


Abb. 18: Martha Rosler, *Cleaning the Drapes*, Collage aus der *House Beautiful: Bringing the War Home* Serie, 1967-1972, Art Institute Chicago. (<https://www.moma.org/collection/works/150123>).

For Immediate Release

From: Yayoi Kusama  
664 Sixth Ave.  
New York, N.Y. 10011  
Tel.: 242-5615

NAKED DEMONSTRATION AT WALL STREET AT 10:30 AM on SUNDAY OCT. 15, 1968  
THE ANATOMIC EXPLOSION

STOCK IS A FRAUD !

STOCK MEANS NOTHING TO THE WORKING MAN.

STOCK IS A LOT OF CAPITALIST BULLSHIT.

We want<sup>to</sup> stop this game. The money made with this stock is enabling the war to continue. We protest this cruel, greedy instrument of the war establishment.

STOCK IS FOR BURNING.

STOCK IS FOR BURNING.

STOCK MUST BE BURNED !

Don't pay taxes. Stop the 10% tax ~~raise~~ !.....  
Burn Wall Street. *SURCHARGE*

Wall Street men must become farmers and fishermen.

Wall Street men must stop all of this fake "business".

OBLITERATE WALL STREET MEN WITH POLKA\*DOTS.

OBLITERATE WALL STREET MEN WITH POLKA\*DOTS ON THEIR NAKED BODIES.

BE IN...BE NAKED, NAKED, NAKED.

Abb. 19: Kusama Yayoi, *Naked Demonstration at Wall Street*, 15. Oktober 1968, New York, Pressemitteilung (Ausschnitt) Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 20: Ono Yōko, *Cut Piece*, 1964, *Kyōto*, Fotograf\*in unbekannt, Lenono Photo Archive.



Abb. 21: Kusama Yayoi, *Alice in Wonderland*, 1968, Happening, Central Park New York, gespiegelt, Fotograf\*in unbekannt. ([https://prometheus.uni-koeln.de/de/searches?utf8=%E2%9C%93&search\\_value%5B0%5D=kusama+alice&commit=Daten+absenden](https://prometheus.uni-koeln.de/de/searches?utf8=%E2%9C%93&search_value%5B0%5D=kusama+alice&commit=Daten+absenden))



Abb. 22: Kusama Yayoi, *Alice in Wonderland*, 1968, Happening, Central Park New York, Fotograf\*in unbekannt, Aufbewahrungsort unbekannt. (<https://www.museoreinasofia.es/en/actividades/encounter-yayoi-kusama-frances-morris>)



Abb. 23: Kusama Yayoi, *Anatomic Happening on Wall Street*, 1968, Happening, New York, Fotograf\*in unbekannt, (<https://www.tate.org.uk/art/artists/yayoi-kusama-8094/kusama-and-anti-war-activism>)



Abb. 24: José de Creeft, *Alice Monument*, 1959, Monument/ Figurengruppe, Bronze und Chelmsford Granit, 292,1 cm (h) x 441,96 cm (d), New York Central Park, Fotograf\*in unbekannt. (<https://www.nycgovparks.org/parks/central-park/monuments/13>)

## Abstract

Die vorliegende Masterarbeit „Kusama Yayois ambivalente Körper“ befasst sich mit Körper und Körperlichkeit in den Werken der japanischen Künstlerin Kusama Yayoi, die Ende der 1950er bis Anfang der 1970er Jahre in den USA lebte und arbeitete. Meine These lautete, dass durch die Betrachtung von verschiedenen Variationen von Körperlichkeit, wie zum Beispiel Skulpturen, Fremd- oder Selbstinszenierungen Kusamas, der Weg vom Inneren, dem Raum des Museums und Studios, hin zu in der Öffentlichkeit stattfindenden Happenings und body festivals nachgezeichnet werden kann. Vier ausgewählte Werke der mittleren bis späten 1960er Jahre wurden so einer ausführlichen Bildanalyse unterzogen, um zu zeigen, wie sich Kusamas Darstellung von Körperlichkeit im Laufe der Zeit wandelt. Im Zuge der Analysen konnte ich feststellen, dass Körper in den Werken von Kusama Yayoi ambivalente und vielschichtige Rollen einnehmen. Sie verweisen auf komplexe Identitäten und werden durch die Strategien von Repetition und Bruch als facettenreich, fragmentiert, und wie ich argumentiere, queer verstanden.