Fluxus in den frühen Werken von Nam June Paik zwischen 1959 und 1969

Yun, Jong-Uk*

<Inhaltsverzeichnis>

1. Einleitung
2. Fluxus-Bewegung
3. Die Werke von Paik als Aktionskünstler: 1959 bis 1962
4. Erste öffentliche Ausstellung mit dem Fernseher in 1963
5. Videoinstallationen bis zum Ende der 1960er Jahre
6. Schluss
Literaturverzeichnis

【Zusammenfassung】

Nam June Paik gilt gemeinhin als Vater der Videokunst, aber es ist kaum vorstellbar, dass ein Kunstgenre ohne irgendwelche Bezugspunkte zu den zeitgenössischen Kunstszenen entsteht. Durch die Tatsache, dass Paik, bevor er sich als Videokünstler einen Namen gemacht hatte, an der Fluxus-Bewegung sehr aktiv teilgenommen hat, und dass er in den 1960er Jahren neben Joseph Beuys und George Maciunas als wichtiger Protagonist der Fluxus-Bewegung

* 영남대학교 독어독문학과 조교수

galt, könnte man die Vermutung nahe legen, dass Paiks Engagement an der Videokunst und seine Videokunstwerke in bestimmten Zusammen- hängen mit der Fluxus-Bewegung steht.

In dieser Arbeit wird ein Erklärungsveruch gemacht, wie Paik in die neue Kunstbewegung, nämlich Videokunst einstieg, und in welchem Zusammenhang seine Tätigkeit als Fluxus-Künstler mit der Videokunst steht.

Der Einfluß der Fluxus-Bewegung auf die Videokunstwerke von Paik ist in zweierlei Hinsicht festzustellen. Erstens bezieht sich das Interesse an dem Fernseher von Paik auf die Fluxus-Bewegung, in der alltägliche Gebrauchsgegenstände wie Möbelstück, Abfall, Klavier usw. in ihren Aktionen eingesetzt und diese dann vielfach verfremdet werden. Für Paik, der aktiv an der Fluxus-Bewegung teilgenommen hatte, war es keine fremde Idee, dass ein Fernseher als ein Ausstellungsgegenstand eingesetzt werden kann.

Zweitens spielt in seinen Videokunstwerken, insbesondere dem Partizipationsfernsehen der Betrachter eine aktive Rolle. Fluxus entwickelte eine neue wirkliche Einbeziehung des Betrachters als Akteur. Künstler wollten nur noch Strukturen entwickeln, sozusagen Skelette, das lebendige Fleisch musste der Kunstfreund als aktiver Teil selbst hinzufügen.

Schlagwörter: Nam June Paik, Fluxus-Bewegung, Videokunst, Happening

1. Einleitung

Nam June Paik, geboren im Jahr 1932 in Seoul, gilt gemeinhin als „Vater der Videokunst“ und besonders das Jahr 1963, in dem Paik zwölf elektronisch manipulierte Fernsehgeräte in seiner Ausstellung 〈Exposition of Music – Electronic Television〉 in der Wuppertaler Galerie namens Parnass vorführte, wird als markantes Datum für die Entstehung der Videokunst angesehen.

Als Student beschäftigte sich Paik mit der Musikwissenschaft in Japan und Deutschland und interessierte sich insbesondere für Neue Musik.[1] Als ein junger Musiker lernte er John Cage[2] kennen, der der künstlerischen Bewegung einen wichtigen Impuls gab, die nachher als „Fluxus“[3] bezeichnet wurde. Diese Begegnung machte aus Paik zunächst einen Fluxus-Künstler. Er trat bei fast allen wichtigen europäischen Fluxus-Veranstaltungen auf mit eigenen Stücken oder auch mit Aufführungen von Werken seiner Freunde.

1) Nach Wikipedia sind die Hauptmerkmale der Neuen Musik wie folgt zusammenzufassen: “Neue Musik ist der Sammelbegriff für eine Fülle unterschiedlicher Strömungen der komponierten, mitteleuropäisch geprägten Musik von etwa 1910 bis zur Gegenwart. (…) Sie ist insbesondere durch – teils radikale – Erweiterungen der klanglichen, harmonischen, melodischen, rhythmischen Mittel und Formen charakterisiert. Ihr ist die Suche nach neuen Klängen, neuen Formen oder nach neuartigen Verbindungen alter Stile zu eigen, was teils durch Fortführung bestehender Traditionen, teils durch bewussten Traditionsbruch geschieht und entweder als Fortschritt oder als Erneuerung (Neo- oder Post-Stile) erscheint.” Artikel “Neue Musik” in Wikipedia. (http://de.wikipedia.org/wiki/Neue_Musik. Letzer Zugriff: 30. 10. 2014)

2) John Cage (1912~1992) war ein US-amerikanischer Komponist und Künstler. Er gilt als einer der weltweit einflussreichsten Komponisten des 20. Jahrhunderts und Vertreter der Neuen Musik.

3) Der Begriff von Fluxus wird im nächsten Kapitel näher erläurtert.

Im Jahr 1963 präsentierte er, wie bereits eingangs erwähnt, ein Fernsehzimmer in seiner ersten privaten Ausstellung in Wuppertal. Danach arbeitete er vorwiegend als Videokünstler.

Obwohl Paik als Vater der Videokunst gilt, ist es kaum vorstellbar, dass ein Kunstgenre ohne irgendwelche Bezugspunkte zu den zeitgenössischen Kunstszenen entsteht. Durch die Tatsache, dass Paik an der Fluxus-Bewegung sehr aktiv teilgenommen hat, und dass er in den 1960er Jahren neben Joseph Beuys und George Maciunas als wichtiger Protagonist der Fluxus-Bewegung galt, könnte man die Vermutung nah legen, dass Paiks Engagement an der Videokunst und seine Videokunstwerke in bestimmten Zusammenhängen mit der Fluxus-Bewegung steht.

In diesem Beitrag wird ein Versuch gemacht werden, diese eben genannten Zusammenhänge zu erläutern. Dafür wird zunächst der Begriff und die Entwicklungsgeschichte der Fluxus-Bewegung, die in der experimentellen Musikszene ihren Würzel hat, kurz zusammengefasst. Als zweites werden die ersten drei frühen musikalischen Werke von Paik als Fluxus-Künstler von 1959 bis 1962 näher betrachtet: *Hommage à John Cage* (uraufgeführt 1959), *Etude für Piano* (uraufgeführt 1960) und *One for Violin* (uraufgeführt 1962). Danach wird dargestellt, weshalb Paik anfing, sich mit dem Fernseher auseinanderzusetzen und wie die damalige erste Ausstellung der Videokunst aussah. Als drittes gelten einige frühe Videoinstallationen von Paik von 1965 bis 1969 zu erläutern, die auch für Paiks darauf folgende Arbeit eine besondere Bedeutung hatten.

2. Fluxus-Bewegung

1) Begriff

Fluxus war eine Kunstbewegung am Anfang der 1960er Jahre, die, indem sie sich u. a. auf Dada, Marcel Duschamp und John Cage berief, eine neue wirkliche Einbeziehung des Betrachters als Akteur zu entwickeln versuchte. Die Rolle des Künstlers beschränkt sich darauf, nur noch Strukturen zu entwickeln, sozusagen Skelette. Das lebendige Fleisch musste der Kunstfreund als aktiver Teil selbst hinzufügen.[4] Der Wortstamm „Flux" bezieht sich auf den transitorischen Charakter, d.h. den ständigen Wechsel der Einfälle.[5]

Nach Prestel-Lexikon Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert wird Fluxus als zeitgenössische Kunstform, die sich innerhalb der Aktionskunst parallel zum Happening entwickelte definiert.[6]

Eine genaue Abgrenzung zum Happening fällt schwer, zumal sich einige Künstler an beiden Richtungen beteiligten. Beim Happening ist jedoch der Ablauf des Geschehens meistens von den Reaktionen der Zuschauer abhängig und der Ausgang offen, während eine Fluxus- Aktion oft ein genau abgesprochenes Szenarium vorführt, in welches das Publikum zwar integriert ist, aber kaum Gelegenheit

---

4) Vgl. Wijers, L, Fluxus Yesterday and Tomorrow. In: Pijnappel, J, *Fluxus Today and Yesterday,* London: Academy Group, 1993. S. 7.

5) Herzogenrath, W, „Closed-Circuit-Installation", In: Herzogenrath, W., Decker, E. (Hrsg.), *Video-Skulptur retrospektiv und aktuell : 1963-1989*, Köln; Dumont, 1989. S. 42

6) Düchting, H,, "Fluxus", In: Schmied, W., *Prestel-Lexikon Kunst und Künstler im 20. JahrhundertMünchen*, London: New York; Prestel, 1999. Ohne Seitenangabe.

zur Reaktion hat.

2) Entwicklungsgeschichte

1962 fand im städtischen Museum Wiesbaden das erste Fluxus-Festival statt. George Maciunas hatte für September 1962 eine Konzertreihe unter dem Titel 〈Fluxus + internationale Festspiele Neuester Musik〉 konzipiert. Der Begriff Fluxus, den Maciunas eigentlich als Titel für eine „Internationale Zeitschrift neuester Kunst, Antikunst, Musik, Antimusik, Dichtung, Antidichtung, etc.“[7] vorgesehen hatte, diente dem rastlosen Organisator fortan als Bezeichnung für zahlreiche Konzerte und Events, Manifeste und Editionen.

Aber schon in den späten 1950er Jahren gab es die künstlerische Bewegung, die später als Fluxus bezeichnet wurde. Entscheidende künstlerische Impulse dieser Bewegung gingen von dem US-Amerikaner John Cage aus, der in seinen Kompositionen und Vorträgen sowie in seiner Lehrtätigkeit in New York eine Ent- grenzung der Musik hin zum „Theater“ vorführte und seine „Schüler“ zu entsprechenden Experimenten ermunterte. Cage lehrte ab 1956 an der New School for Social Research in New York. In seiner Klasse waren z. B. Allan Kaprow, Jackson McLow, George Brecht, Al Hansen und Dick Higgins, die repräsentativen Figuren in der frühen Fluxus-Bewegung. Die Teilnahme von John Cage an den Inter-nationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1958 und seine Konzerte werden zu wichtigen Ausgangspunkten für Fluxus in Deu- tschland.[8]

7) Ebd.

8) Über die Entstehungsgeschichte der Fluxus-Bewegung in Deutschland siehe:

Der Zerfall der Eintracht der internationalen Fluxus-Gruppe begann im Jahr 1964. Als Stockhausens Originale im September 1964 in New York aufgeführt wurde, demonstrierten vor dem Gebäude Henry Flynt, George Maciunas, Ay-O, Takako Saito und Tony Conrad gegen den „Kulturimperialisten" Stockhausen, während Paik und Higgins in dem Stück auftraten.

3. Die Werke von Paik als Aktionskünstler: 1959-1962

Paik kam im Jahr 1956 im Alter von 24 Jahren nach Deutschland. Zwei Jahre lang studierte er Musikwissenschaft bei Wolfgang Fortner in Freiburg, doch wegen seines Interesse an Geräusch- und Klangregie empfahl ihn Fortner 1959 für die Arbeit am Elektronischen Studio des WDR in Köln. Das elektronische Studio des WDR hatte sich in den fünfziger Jahren zu einem wichtigen Zentrum für neueste Musik entwickelt, das junge Komponisten wie Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, György Ligeti, Gottfried Michael Koenig und Cornelius Cardew anzog.[9] Mittlerweile lernte Paik John Cage in Darmstadt kennen. Er wurde einer der großen Verehrer von John Cage, nachdem er sein Konzert im Jahr 1958 in Darmstadt gehört hatte. In den Arbeiten von John Cage fand er, was er seit langem gesucht hatte: die Offenheit für Zufälle und nicht komponierbare Geräusche, Gleichwertigkeit aller Klänge und Geräusche, Ehrfurcht auch vor dem Nicht-Klang, der Stille

---

IFA (Hrsg.), *Fluxus in Deutschland 1962-1994.* Stuttgart, 1994.

9) Decker, E,, *Paik Video.* Köln: DuMont, 1988, S. 24.

als Teil des Gesamtablaufes.[10] Es ist kein Zufall, dass Paiks erstes wichtiges Werk John Cage gewidmet war. (*Hommage à John Cage* ist der Titel dieses Werkes.)

Nach der Begegnung mit Cage führte Paik verschiedene Performances mit anderen Fluxus-Künstlern aus und wurde bald als eine der wichtigsten Personen in der Fluxus-Bewegung anerkannt. Seine Werke in dieser Zeit sind unter anderem *Hommage à John Cage* (uraufgeführt 1959), *Etude für Piano* (uraufgeführt 1960) und *One for Violin* (uraufgeführt 1962). Im folgenden wird es über diese drei Werken kurz erläutert.

1) *Hommage à John Cage* (uraufgeführt 1959)

Dieses Werk, mit dem Paik einen Namen in der Musikszene machte, gilt gemeinhin als erstes Hauptwerk Paiks als Musiker und Fluxus-Künstler. Der folgende Bericht der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* zeigt, dass die Arbeit mit viel Enthusianismus aufgenommen wurde:

> Das Enfant terrible des Fluxus-Kreises ist der junge Koreaner Nam June Paik, der sein hommage à john cage nicht oft genug wiederholen kann. Denn bei dieser „Musik" für Tonbänder und Klavier gehen in fünf Minuten die abenteuerlichsten Dinge vor sich: Elektronisches Getöse heult auf, Eier klatschen an die Wand, ein Motorrad rattert los, eine Spieluhr klimpert, das Radio plärrt politische Nachrichten, Paik spielt auf dem Flügel Fingerübungen à la Czerny, ein Rosenkranz fliegt mir an den Kopf, ein altes Klavier muss seine letzten Töne auf

10) Vgl. Herzogenrath, W., „Nam June Paik". In: Romain, L. (Hrsg.), *Künstler - Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. WB-Verlag 1988. S. 453f.

> angerissenen Saiten produzieren, dann wird es mit Donnergepolter umgeworfen, plötzlich Stille und völliges Dunkel, zuletzt Paiks einsames, von einem Kerzenstumpf erleuchtetes Gesicht. Die Arbeitsformel heißt: Collage und Montage! (Hervorhebung im Original)[11]

Zudem werden in diesem Bericht die Grundprinzipien von Paiks Arbeit herausgehoben; Collage und Montage hebten den Charakter des strukturierten Happenings deutlich hervor, die in den beiden weiteren Werke zu beobachten ist.

2) *Etude für Piano Forte* (uraufgeführt 1960)

In dem vollbesetztem Atelier unter dem Dreiecksdach in der Lindtgasse spielte Paik zunächst Chopin, legte sich dann auf ein zweites Klavier, schritt plötzlich auf John Cage zu, der in der ersten Reihe saß, schnitt ihm ein Stück seines Hemdes sowie seine Krawatte ab und wusch mit einem Shampoo dessen Haare. Danach drängte Paik sich durch die Menge und rannte aus dem Raum. Nach wenigen Minuten klingelte das Telefon: Paik meldete sich von einer Telefonzelle und erklärte das Konzert für beendet.[12]

3) *One for Violin (Solo)* (uraufgeführt 1962)

Paik hebt mit beiden Händen in einem abgedunkelten Saal langsam eine Violine hoch, die Zeit verstreicht bis sie über seinem

---

11) Thomas, E., Weltmusik mit 'Avantgarde', in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22. Juni 1960. Zitiert aus: Herzogenrath, W., *Nam June Paik. Fluxus, Video.* München, Verlag Silke Schreiber 1983. S. 16.

12) Vgl. Ebd. S. 18.

Kopf ist ; die Zeit zerdehnt sich - jeder ahnt, es wird etwas Heftiges passieren: Paik zerschlägt mit einer plötzlichen Bewegung die Violine auf dem vor ihm stehenden Tisch - gleichzeitig wird das Saallicht voll eingeschaltet.[13]

Diese drei ausgewählten Konzert-Aktionen zeigten die Bezüge von Paik als Fluxus-Künstler. Neu an diesen Konzerten waren die absurden und aggressiven Handlungen, die weder in der elektronischen Musik des Kölner Studios noch in den Kompositionen von Cage zu finden waren. Durch seine Aktionen entstanden die von ihm beabsichtigten Schock-Effekte. Das Schockierende darf aber nicht in die Erwartungshaltung programmiert werden, sondern es muss wirklich einmalig und überraschend kommen. Mit seinen Konzert-Aktionen gehörte Paik mit einem Schlag zum Kern der Avantgarde-Musik und der Fluxus-Gruppe.

4. Erste öffentliche Ausstellung mit dem Fernseher

1) Das Fernsehgerät als ästhetischer Gegenstand

Im Jahr 1963 führte er in seiner Ausstellung 〈Exposition of Music - Electronic television〉 zwölf elektronisch manipulierte Fernsehgeräte vor. Im selben Jahr stellte Wolf Vostell[14], einer der deutschen Fluxus-Künstler, in einer New Yorker Galerie unter

13) Vgl. Ebd. S. 16f.

14) Wolf Vostell (1932~1998) gilt als einer der Pioniere des Environment der Installation und der Videokunst.

dem Begriff „De-collage" sechs Fernsehgeräte mit verschiedenen Veränderungen aus. Es scheint erklärt werden zu müssen, warum die beiden Pioniere der Videokunst das Alltagsgerät Fernseher als ihren Ausstellungs- gegenstand wählte.

Nach Gerda Lampalzer hat diese Erscheinung im wesentlichen zwei Gründen. Es entspringt zum einen der Manier der Fluxus-Bewegung, alltägliche Gebrauchsgegenstände ebenso wie Kultgegenstände, Möbelstücke, Abfall, Personen etc. in ihren Aktionen einzusetzen und diese dann vielfach zu verfremden. Das Fernsehgerät errang schon damals in den westlichen Länder den Stuts des Alltagsgegenstandes. Der zweite Grund dafür, dass sich die ersten Medienereignisse auf normalen Fernsehgeräte abspielten, liegt in der Tatsache, dass die Künstler nicht an aufwendige Produktionsgeräte – wie sie etwa in den Studios der Fernsehanstalten stehen – herankamen.[15] In den 1960er Jahren hat das Fernsehen seinen Siegeszug über die gesamten westlichen Ländern angetreten und ist zu einer prägenden gesellschaftlichen und kulturellen Kraft geworden. Wulf Herzogenrath erklärt über die damalige Situation folgendermaßen:

> Die Information wird verändert, der Informationsfluß unterbrochen, die Einwegstraße vom großen Bruder zum passiven Konsumenten unterbrochen, der Künstler agiert stellvertretend für den Betrachter, er handelt in einem eminent politischen Sinn – wenn auch nur in einem ästhetisch bezogenen Kontext. Die Fernsehkiste wird stellvertretend aus Aggression gegen die Informationsüberflutung, der sinnlosen Verstopfung mit scheinbaren Fakten und der Manipulationsmöglichkeiten bestraft, der Zuschauer befreit.[16]

---

15) Lampalzer, G., *Videokunst: historischer Überblick und theoretische Zugänge*. Wien: Promedia, 1992. S. 24

16) Herzogenrath, W., „Versuche, die verdammte Kiste abzuschaffen – oder:

Für Paik, der durch die Zerstörung der Geige und das Umwerfen des Klaviers seine radikale Einwände gegen die bürgerliche Ordnung gezeigt hatte, war das Medium des Fernsehens sicher ein sehr interessantes Thema, weil es unter anderem einen leichten Zugang für jeden versprach. Zudem hatte er in dem elektronische Studio des WDR gearbeitet und deshalb auch schon die Erfahrung mit technischen Geräten ausgiebig gemacht. Er übertrug jene Prinzipien, die er im elektronischen Studio des WDR in der Zusammenarbeit mit Karlheinz Stockhausen kennen gelernt hatte, auf den visuellen Bereich.[17)]

David Ross zufolge behauptete Paik, John Cage habe entscheidenden Einfluß auf seinen Entschluß gehabt, seine Arbeit von der musikalischen Komposition auf die visuelle Komposition auszuweiten.[18)] Seine erste Voraussage, dass Künstler mit Television arbeiten würden, machte Paik in einem Brief an Cage. Damals arbeitete Paik im Kölner Studio für elektronische Musik. Anfangs dachte er, Kunst-Television sei eine Arbeit für Maler; aber nachdem er Cage über seinen Einsatz visueller Ergebnisse als einziges Mittel, das Publikum mit elektronischer Musik wachzumachen, reden gehört hatte, entschied sich Paik, Television zu seinem „Job" zu machen, da niemand anders es tat.[19)]

---

die Anfänge eines Kunstmediums in Europa mit Fluxus." In: Herzogenrath, W. (Hrsg.): *Video 20 Jahre später. Eine Zwischenbilanz.* In: Kunstforum International BD. 77/78, 9-10/85, S. 27.

17) Herzogenrath, W., *Nam June Paik. Fluxus, Video.* München, Verlag Silke Schreiber 1983. S. 46.

18) Ross, D., „Nam June Paik - Overkill als Ideologie," In: Herzogenrath, W. (Hrsg.), *Nam June Paik: Werke 1946-1976. Musik-Fluxus-Video.* Köln: Köln. Kunstverein1976. S. 24f.

19) Ebd.

Seine Ausbildung als Musiker, die mit dem Zeitablauf, der Strukturierung von Zeit zu tun hat, war auch hilfreich bei der visuellen Arbeit.

2) Die Ausstellung 〈Exposition of Music – Electronic Television〉 (1963)

Paiks erste Einzelausstellung in der Galerie Parnass, die vom 11. bis 20. März 1963 stattfand, war zugleich die erste Ausstellung in Deutschland, in der veränderte Fernseher als Kunstobjekte zu sehen waren. Für diese Ausstellung stellte Rolf Jährling, der Besitzer der Galerie, das ganzes Haus zur Verfügung. Vom Keller bis zum Obergeschoß, einschließlich des Gartens, waren fast alle Räume genutzt und Besuchern zugänglich. In einem der Räume befanden sich zwölf Fernseher:

> Zwölf Fernseher standen größtenteils in zufällig wirkender Anordnung auf den Fußboden. Alle Geräte waren auf das erste Fernsehprogramm eingestellt. Nach dem Transport von Bensberg- Refrath nach Wuppertal zeigten sich zwei der Fernseher plötzlich defekt. Einen dieser beiden platzierte Paik einfach mit dem Bildschirm nach unten zwischen die übrigen. Bei dem anderen war das Bild auf eine horizontale Linie reduziert, was Paik dazu inspirierte, diesen Fernseher um hundertachtzig Grad zu drehen und ihn Zen for TV zu betiteln. Obwohl jedes der übrigen zehn Geräte auf eine spezifische Weise gestört war, ließen sie sich drei unterschiedlichen Gruppen zuordnen. Zur ersten Gruppen gehörten vier Apparate, deren Bilder durch innere Eingriffe in negativer Umkehrung erscheinen, sich um die senkrechte bzw. waagerechte Mittelachse zusammenrollten und von Sinusschwingungen gestört wurden. Gemeinsam war den Geräten die Auflösung der ausgestrahlten Bilder

> zugunsten von weitgehend abstrakten Formereignissen. Die nächsten Gruppen weisen zusätzliche Veränderungen auf. Zu Gruppe zwei gehörten Point of Light, dem als zusätzlichem Impulsgeber ein Radio angeschlossen war. Ein einzelner heller Punkt in der Mitte des Bildschirms wurde je nach Lautstärke des Radios größer oder kleiner. An Kuba TV war ein Tonbandgerät gekoppelt, das das Bild je nach Amplitude größer oder kleiner werden ließ. Zwei Geräte mit gestreiften Bildern wurden ebenfalls von Rundfunkempfängern beeinflusst. Bei den Fernsehern der dritten Gruppe waren ein Mikrophon bzw. ein Fußschalter angeschlossen, deren Impulse, jeweils über einen Tonverstärker geleitet, ein Punktefeuerwerk auf dem Bildschirm erzeugten.[20]

Weder die Bilder noch die Rhythmen der Veränderung beeinflusste Paik selbst. Er stellte lediglich die Möglichkeit zur Beeinflussung der eigenschöpferischen Tätigkeit für die Besucher her. Nicht das Ergebnis war wichtig, sondern der Prozeß, nicht das statische Ergebnis für den Kunstmarkt, sondern die Wahrnehmung und die Veränderung. Mit dieser Arbeit hat Paik die Basis für die später in verschiedene Richtungen weitergeführten Videoarbeiten geschaffen. Das ist einer der Hauptgründe, weshalb die Wuppertaler Ausstellung im Jahr 1963 heute als Meilenstein in der Geschichte der Videokunst gilt.

5. Videoinstallationen bis zum Ende der 1960er Jahre

Nach 1963, seiner Ausstellung in Parnass in Wuppertal, zeigte Paik immer mehr Interesse an Videoinstallationen und den

20) Decker, E., a.a.O. S. 35-37.

Videobändern. Sein steigendes Interesse an der Videokunst war allerdings teilweise erst nach 1965 zu realisieren, als der tragbare Videorecorder in dem Jahr öffentlich zur Verfügung stand. In seinen Arbeiten in den späten 1960er Jahren sind zwei Richtungen erkennbar, die Paik in seiner weiteren Auseinandersetzung mit der Videokunst immer wieder als Stoff seiner Arbeit aufgegriffen hat; Partizipationsfernsehen und Multi-Monitor-Installation. Auch in dieser Phase begann die lange Zusammenarbeit mit Charlotte Moorman.

1) *Partizipationsfernsehen*

Seit dem Jahr 1961 entwickelte Paik auf verschiedene Weisen Konzepte für eine Beteiligung der Zuschauer und Besucher. Diese Besucherbeteiligung versuchte Paik auch bei den Fernsehexperimenten wie bei *Magnet TV* (1965) und *Participation TV* (1969) zu erreichen.

Bei *Magnet TV* konnte jeder Betrachter durch die Drehung und Verschiebung des Magneten, den Paik auf einen veränderten Fernseher gesetzt hatte, sein eigenes Bild auf den Bildschirm malen aufgrund der Verschiebungen des Magneten über dem Gerät.

Technisch ähnlich und für die Beteiligung von Besuchern gedacht sind die zwei Varianten des *Participation TV*. Bei *Participation TV I* handelt es sich um den rein akustisch gespeisten Typus des Partizipationsfernsehens mit einem angeschlossenen Mikrophon. Zwei Mikrophone vor dem Monitor forderten zum Sprechen, Singen, Klatschen etc. auf und die Bilder reagierten auf die akustischen Signale. Dabei rief jedes Geräusch neue Bilder hervor.

In *Participation TV II* wurden drei Schwarz-weiß-Video-Kameras so geschaltet, dass ihre jeweiligen Bilder in einer Farbe, monochrom gefärbt, zusammen auf einem Monitor zu sehen waren. So konnte jeder sich selbst in drei Farbschichten mit den jeweiligen gemischten Farbtönen sehen. *Participation TV II* hat den Charakter der Closed-Circuit-Installation, eine der beliebten Methoden von Paiks Video-installationen.[21]

Bei dem Partizipationsfernsehen war der Betrachter der Vollender; dieses Kunstwerk wurde überhaupt erst sichtbar und sinnvoll, wenn ein einzelner Betrachter anfing, sich einzubeziehen.

2) *TV Cross* - eine Multi-Monitor-Installation

Multi-Monitor-Installationen bestehen aus mehreren, bis zu Hunderten von Fernsehern, die ein oder mehrere Videobänder zeigen. Da für die Verwirklichung der Multi-Monitor-Installation ein Videorecorder notwendig ist, wird sie erst mit der Entwicklung des tragbaren Videorecorders im Jahre 1965 technisch möglich.

Paik führte 1966 mit *TV Cross* seine erste Multi-Monitor-Installation aus, für die er manipulierte Fernseher verwendete. Was die Zuschauer auf den Bildschirmen sahen, waren die verzerrte Bilder, ähnlich wie in *Participation TV I*. Die Fortsetzung von *TV Cross* in dem Sinne der Multi-Monitor-Installation erfolgte erst

---

21) „Closed-Circle" heißt geschlossener Regelkreis und meint, dass die von einer Videokamera erzeugten Signale über ein Kabel direkt zu einem Monitor gelangen und von diesem in ein Bild zurückverwandelt werden. (Decker, E., a.a..O. S. 72) Dieses Verfahren hat Paik sehr häufig benutzt, zum Beispiel bei *TV Buddha* (1974), *TV Rodin* (1975), *Stein- Buddha* (1983), *Selbstbildnis I und II* (1983, 1984).

im Jahr 1974 mit *TV Sea*. Diese zeitliche Verzögerung basiert vor allem auf technischen Problemen. Die Manipulation des Einzelgerätes und dessen Kopplung mit Kameras waren aufwendig in der Durchführung und konnten dennoch nicht die gewünschten Ergebnisse bringen. Zwar schienen die Multi-Monitor-Installationen für Paiks alten Traum geeignet zu sein, eine „mood-art" zu schaffen, die visuell das leisten sollte, was wir durch eingängige Hintergrundmusik vom Radio her gewohnt sind. Es fehlte aber ein wichtiger Bestandteil dieser „mood-art", nämlich das farbige Bild. Erst etwa 1972 war die Videotechnik in diesem Bereich soweit ausgereift, dass mit Farbkameras und Dreiviertelzollvideokassetten ein angemessenes Hand- werkszeug zur Verfügung stand.

In den 1980er Jahren entwickelte er gro ß flächige Multi-Monitor -Installationen mit mehreren Videobändern, in denen sich die verschiedenen, durch die Schnittbearbeitung weitgehend abstrahierten Bänder zu einer Supermatrix von kaleidoskopischer Wirkung zusam- menschlie ß en.

3) *TV Bra for Living Sculpture* - Zusammenarbeit mit Charlotte Moorman

Die US-amerikanische Musikerin Charlotte Moorman ist Paiks langjährige Partnerin und seine Kunstfigur; Paik hat für sie viele Stücke geschrieben und mit ihr gemeinsame Performance vorgeführt.

Paik lernte Moorman 1964, kurz nach seiner Ankunft in New York, kennen. Seitdem arbeiteten sie jahrzehntelang zusammen. Mit Moorman setzte Paik seine Performances fort, die er sonst vielleicht aufgegeben hätte, da sein Interesse zu der Zeit schon

ganz der Entwicklung seiner Videoarbeiten galt. Die multimedialen Performances, in denen Paik meist Klavier und Moorman Cello spielte, liefen parallel zu der Arbeit mit dem Video. Erst 1969 entstand mit *TV Bra for Living Sculpture* das erste Videoobjekt für einen gemeinsamen Auftritt.

Vom Aufbau her war *TV Bra for Living Sculpture* sehr einfach: Zwei winzige Bildröhren befanden sich in Plexiglasgehäusen, die mit transparenten Kunststoffbändern am Oberkörper befestigt wurden. Moorman spielte auf ihrem traditionellen Cello, während sie am sonst freien Oberkörper den TV Bra trug. Die kleinen Bildschirme auf ihren Brüsten zeigten entweder das laufende Fernsehprogramm, ein Videoband oder, in einer Closed-Circuit- Installation mit Kamera, die Zuschauer. Die Töne des Cellos wurden von einem Mikrophon aufgenommen; verstärkt und in optische Signale umgewandelt störten sie die Fernsehbilder.

In den 1970er und 1980er Jahren führten beide immer wieder zusammen Videokonzerte vor.

6. Schlussbetrachtung

In dieser Arbeit wird ein Erklärungsveruch gemacht, wie Paik in die Videokunst einstieg, und in welchem Zusammenhang seine Tätigkeit als Fluxus-Künstler mit der Videokunst steht. Der Einflu ß der Fluxus-Bewegung auf die Videokunstwerke von Paik ist in zweierlei Hinsicht festzustellen.

Erstens bezieht sich das Interesse an dem Fernseher von Paik

auf die Fluxus-Bewegung, in der alltägliche ebrauchsgegenstände

wie Möbelstück, Abfall, Klavier usw. in ihren Aktionen eingesetzt und diese dann vielfach verfremdet werden. Für Paik, der aktiv an der Fluxus-Bewegung teilgenommen hatte, war es keine fremde Idee, dass ein Fernseher als ein Ausstellungsgegenstand eingesetzt werden kann.

Zweitens spielt in seinen Videokunstwerken, insbesondere dem Partizipationsfernsehen der Betrachter eine aktive Rolle. Fluxus entwickelte eine neue wirkliche Einbeziehung des Betrachters als Akteur. Künstler wollten nur noch Strukturen entwickeln, sozusagen Skelette, das lebendige Fleisch musste der Kunstfreund als aktiver Teil selbst hinzufügen.

Im Fall Paik stand der Betrachter auch nicht vor einem fertigen Werk. Bei *Participation TV I* forderten zwei Mikrophone vor dem Monitor zum Sprecher, Singen, Klatschen etc. auf. Bei *Participation TV II* konnte jeder Betrachter sich selbst – oder das, was er vor der Kamera hielt – in drei Farbschichten mit den jeweiligen gemischten Farbtönen sehen. Er wurde selbst mit seiner Partizipation Teil an dem vom Künstler inszenierten Ganzen.

Es ist sicherlich nicht unrecht, dass Paik der Vater der Videokunst genannt wird. Aber dabei ist es nicht zu vergessen, dass die Entstehung der Videokunst mit einer engen Beziehung zu der zeitgenössischen Kunstszenen stand. Wenn man bei der Betrachtung der modernen Kunst die Verflechtung der verschiedenen Faktoren näher kennt, kann man einen besseren Zugang zu modernen Kunst finden.

Literaturverzeichnis

1. Aufsatz

Herzogenrath, W. (Hrsg.): *Video 20 Jahre später. Eine Zwischenbilanz.* In: Kunstforum International BD. 77/78, 9–10/85.

Herzogenrath, W, „Closed–Circuit–Installation", In: Herzogenrath, W., Decker, E. (Hrsg.), *Video–Skulptur retrospektiv und aktuell: 1963–1989*, Köln: Dumont, 1989. S.39–50.

Wijers, L, Fluxus Yesterday and Tomorrow. In: Pijnappel, J, *Fluxus Today and Yesterday*, London: Academy Group, 1993. S. 6–13.

2. Monographie und Sammelband

Decker, E., *Paik, Video.* Köln: DuMont, 1988.

Herzogenrath, W. (Hrsg.), *Nam June Paik: Werke 1946–1976. Musik–Fluxus–Video.* Köln: Köln. Kunstverein 1976.

Herzogenrath, W., *Nam June Paik. Fluxus. Video*, München: Verlag Silke Schreiber 1983.

IFA (Hrsg.), *Fluxus in Deutschland 1962–1994*. Stuttgart, 1994.

Knapstein, G. & Bodenmöller, C., *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten : Fluxus in Deutschland 1962–1994 ; eine Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen Stuttgart*, 1995.

Lampalzer, G., *Videokunst: historischer Überblick und theoretische Zugänge.* Wien: Promedia, 1992.

Romain, L. & Bluemler, D. (Hrsg.), *Künstler – Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, München, 1988.

Schmied, W., *Prestel–Lexikon Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert.* München : London : New York: Prestel, 1999.

[국문요약]

백남준의 초기작에 나타난 플럭서스 운동의 영향

윤 종 욱

백남준은 일반적으로 비디오 아트의 아버지로 간주된다. 그렇지만 새로운 예술 장르가 동시대 예술과 아무 연관 없이 생성될 수는 없다. 백남준이 플럭서스 운동에 적극적으로 참여하였고, 1960년대에 요셉 보이스와 조지 마치우나스와 더불어 플럭서스 운동의 대표자로 간주된다는 사실은 백남준의 비디오 아트와 플럭서스 운동이 밀접한 연관을 맺고 있을 것이라는 추측을 가능하게 한다.

본 글은 백남준의 비디오 아트와 플럭서스 운동이 어떤 관련이 있는지를 살펴보았다. 그의 비디오 아트에 미친 플럭서스의 영향은 크게 두 가지로 볼 수 있다.

첫 번째, 백남준이 텔레비전에 관심을 갖게 된 것은 가구, 쓰레기, 피아노 등 일상의 물건을 예술적 행위에 통합한 플럭서스 운동 때문이다. 플럭서스 운동에 적극적으로 참여했던 그에게 텔레비전을 전시도구로 사용하는 아이디어는 낯선 것이 아니었다.

두 번째, 참여 텔레비전을 비롯한 그의 비디오 아트 작품에서는 관찰자의 역할이 중요하다. 플럭서스 역시 관찰자를 주도자로서 작품에 개입시킴으로써 작품과 관객의 관계를 새롭게 규정하였다. 예술가의 역할은 기본 구조를 개발하는 것이며, 이 뼈대 위에 살을 붙이는 것은 관객에게 맡겨둔다. 이런 플럭서스의 기본 특성은 백남준의 비디오 아트에서도 쉽게 찾아볼 수 있다.

백남준을 비롯해서 비디오 아트의 선구자로 간주되는 인물들은 플럭서스 운동에 적극적으로 참여했다. 일견 낯설고 새로운 현상인 비디오 아트의 시작과 본질을 파악하기 위해서는 플럭서스에 대한 이해가 필수적임을 알 수 있다.

주제어: 백남준, 비디오 아트, 플럭서스, 해프닝

윤종욱
소속: 영남대학교 독어독문학과
주소: 경상북도 경산시 대학로 280 영남대학교 독어독문학과
전화번호: 053-810-2180
전자우편: jongukyun@yu.ac.kr

이 논문은 2014년 11월 12일 투고하여
2014년 12월 09일까지 심사 완료하여
2014년 12월 15일 게재 확정함.