

Nam June Paik

Nam June Paik gilt als Vater der Videokunst. Seine Videobänder und Installationen, Objekte, Bilder, Zeichnungen und Druckgraphik beleuchten und hinterfragen kritisch und zugleich unterhaltsam die Institution Fernsehen und das Thema Kommunikation.¹

Paik ist Nomade und Kosmopolit, der sich seiner kulturellen und bürgerlichen Wurzeln immer bewußt geblieben ist, aber schon früh das Problem der globalen Interdependenz erkannt hat. Auch wenn er vorgibt, in technischen Dingen Laie zu sein - „I never look at video“ - hat er ein untrügliches Gespür für die Möglichkeiten der neuen elektronischen Medien und ihrer Bedeutung sowohl für den Weltmarkt wie auch für die davon bestimmte Weltzivilisation und Weltkultur bewiesen. Gegenüber dieser Medienwelt behauptet Paik sich als individueller „Cultural Terrorist“, der sich nicht von den Medien vereinnahmen läßt.²

*Actually I have no principles.
I go where the empty roads are.³*

Zur Biographie Nam June Paiks:

Paik, der am 20. Juli 1932 in Seoul (Korea) als 5. Kind eines Textilfabrikanten geboren wurde, erhielt im Alter von 14 Jahren ersten Klavier- und Kompositionsunterricht. Schon mit 15 Jahren entdeckte er Arnold Schönberg für sich. 1950, während des Koreakriegs zog seine Familie um nach Tokio, wo er 1953 - 56 Musikgeschichte, Kunstgeschichte und Philosophie studierte. Das Studium schloß er mit einer Arbeit über Schönberg ab. Sein Interesse für moderne Musik führte ihn 1956 nach Deutschland; er studierte an der Universität München Musikgeschichte bei Thrasybulos Georgiades, dann an der Freiburger Hochschule für Musik Komposition bei Wolfgang Fortner. Während des Sommers belegte er Kurse bei Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, David Tudor und John Cage - diese Begegnung sollte einen Wendepunkt in Paiks künstlerischem Schaffen markieren.

Fortner erkannte bald, daß die Interessen Paiks außerhalb der traditionellen Musik (einschließlich der Zwölftonmusik) lagen, und riet ihm daher, im elektronischen Studio des Westdeutschen Rundfunks in Köln zu arbeiten. Dieses Studio hatte sich in den fünfziger Jahren zu einem wichtigen Zentrum für neueste Musik entwickelt. Hier waren die technischen Voraussetzungen vorhanden, mit Tongeneratoren synthetische Klänge herzustellen, die, auf Tonband gespeichert, das Ausgangsmaterial für die Komponisten bildeten. Paik allerdings arbeitete zu dieser Zeit schon nicht mehr allein nach den Methoden der Seriellen Musik. *Eine bereits in Freiburg entstandene Komposition bestand aus einer Tonbandcollage, die auf einem koreanischen Gedicht des 9. Jahrhunderts fußte und verschiedene Klangelemente wie Wassergeräusche, das Stammeln eines Säuglings und Fragmente aus einem Stück von Tschaikowsky miteinander vereinte⁴.* Dieses Collageprinzip kann als Grundstruktur für die folgenden Kompositionen, aber auch für die viel späteren Videobänder betrachtet werden.

1961 nahm Paik an den Aufführungen von Stockhausens „Originale“ teil; er verkörperte die „Rolle“ ACTIONS. (Durch seine Performances seit 1959 war er als Kulturterrorist verschrien.) Schon damals zeigte er die für ihn typische Abfolge von sehr langsamen Bewegungen, die von blitzartigen

¹ Edith Decker, Paik. Video, Köln 1988; Klappentext

² Florian Matzner, Baroque Laser, Ostfildern 1995; S. 43 - 47

³ zitiert nach: N.J.P., N.J.P. Edited for Television, 1975

⁴ zitiert nach: Calvin Tomkins, Video Visionary. In: The New Yorker, 5.5.1975, S. 44 - 79; S. 47

Handlungen unterbrochen werden – auch dieser Aspekt läßt sich bis in die späten Videoarbeiten verfolgen.

Mit den Performances hatte Paik die Grenzen der Musik endgültig überschritten; er wurde nun zu den Fluxuskünstlern gerechnet und somit in das Umfeld der bildenden Kunst gebracht. Großen Einfluß auf ihn hatte hier sicherlich John Cage, vor allem seine Komposition „Imaginary Landscape No.4“ (1951), deren gesamtes Instrumentarium aus 12 Radiogeräten besteht, die von je zwei Spielern nach der Partitur bedient werden. Während Cage seine präparierten Klaviere, die Radios, Tonbandgeräte und Plattenspieler nur als Musikinstrumente einsetzte, sah Paik sie auch als Objekte mit visuellen Qualitäten. Das war der entscheidende Schritt, der zur späteren Videokunst führte.

Exposition of Music – Electronic Television

1962/63 entschloß Paik, etwas völlig Neues zu wagen. In einem Hinterzimmer seines Ateliers experimentierte er heimlich mit einem Fernsehtechniker. Da er sich keine Kamera leisten konnte, konzentrierte er sich auf die Funktionen des einzelnen Gerätes.

Im März 1963 fand die erste Einzelausstellung Nam June Paiks in der Wuppertaler Galerie Parnass statt – zugleich die erste Ausstellung in Deutschland, die veränderte Fernsehgeräte als Kunstobjekte zeigte. Der Titel „Exposition of Music – Electronic Television“ weist auf die beiden Themen Musik und Fernsehen hin. Zum ersteren gehörten vier präparierte Klaviere, zwei doppelte Schallplattenschaschliks, drei Tonbandarrangements „Random Access“ und zahlreiche Objets Sonores („Zen for Wind“). Bei den meisten Objekten war Besucherbeteiligung Teil des Konzepts, das Drücken der Klaviertasten schaltete etwa Heizlüfter, Radios, Filmprojektoren und andere Geräte ein. Die Veränderungen an den Objekten sollten ganzheitliche Erfahrungen ermöglichen, die alle Sinne ansprachen und darüber hinaus ganz unvorhersehbare Dinge geschehen ließen.

„Electronic Television“ nahm eine gesonderte Stellung innerhalb des Gesamtkonzepts ein, was schon allein dadurch sichtbar gemacht wurde, daß sich 11 der 12 Schwarzweißfernseher in einem eigenen Raum befanden. Eines der Geräte war nach dem Transport plötzlich defekt. Es zeigte nur mehr eine horizontale Linie, was Paik dazu inspirierte, es um 90 Grad zu drehen („Zen for TV“). Auf vier der Apparate erschienen die Bilder durch innere Eingriffe in negativer Umkehrung, rollten sich um die Mittelachse zusammen und wurden von Sinusschwingungen gestört. Bei „Point of Light“ war ein Radio angeschlossen, das je nach Lautstärke einen hellen Punkt in der Mitte des Fernsehers immer größer bzw. kleiner werden ließ. An „Kuba TV“ war ein Tonbandgerät gekoppelt, das das Bild je nach Amplitude größer oder kleiner werden ließ. Zwei Geräte mit gestreiften Bildschirmen wurden auch von Radiogeräten beeinflusst. Weitere Fernseher hatten ein Mikrophon bzw. einen Fußschalter angeschlossen, deren Impulse, jeweils über einen Tonverstärker geleitet, ein Punktfeuerwerk auf dem Bildschirm erzeugten.

Die Störungen der Geräte unterschieden sich von den „normalen“ Bildstörungen dadurch, daß eine bestimmte Struktur der Bildstörung bereits durch die Art des technischen Eingriffs vorgegeben war. Der Inhalt spielte nur eine sekundäre Rolle. Vielmehr untersuchte Paik die technischen Möglichkeiten des Mediums Fernsehen mit dem Ziel, die Einwegstruktur aufzubrechen und Eingriffsmöglichkeiten zu schaffen.⁵

Die Videoinstallationen

Edith Decker hat eine Gliederung der Videowerke Paiks in ihrer Dissertation vorgenommen: Sie unterteilt sie demnach in Closed-Circuit-Installationen und Multi-Monitor-Installationen.⁶

⁵ vgl. Decker, S. 32 - 39

⁶ vgl. Decker, S. 60ff.

Unter den Multi-Monitor-Installationen nehmen zwei eine Sonderstellung ein, da sie rein durch Manipulation der Fernsehgeräte entstehen und somit an die früheren Werke Paiks anschließen.

TV Clock (1963)

Hier nimmt die abstrakte Linie von „Zen for TV“ eine gegenständliche Bedeutung an. Sie suggeriert die Zeiger einer Uhr, wenn sie sich in einer Achse befinden. (Technisch gesehen entsteht die Linie durch das Demontieren der vertikalen Ablenkvorrichtung außen am Röhrenhals: Der Elektronenstrahl bewegt sich nur mehr in der Horizontalen, das Bild bleibt auf eine Linie beschränkt. Die Neigung der Linie erreicht man durch ein entsprechendes Ausrichten des Zeilenschreibers.)

Die Installation umfaßt 12 Schwarzweiß- und 12 Farbfernseher, die jeweils die Stunden einer Nacht und eines Tages repräsentieren.

Moon is the oldest TV (1965)

Diese Installation besteht aus einer Folge von Schwarzweißmonitoren, deren Bildschirme Folgen zeigen, die an unterschiedliche Phasen des Mondzyklus erinnern. (Die Kreis- und Kreissegmentformen entstehen, wenn der Zeilenschreiber der Bildröhre nach hinten versetzt wird und durch den größeren Abstand zum Bildschirm diesen nicht mehr ausfüllen kann. Die so entstandene Fläche wird durch einen Magneten am Röhrenhals jeweils so geformt, daß sie die Gestalt verschiedener Mondphasen annimmt.) Das bläulich-weiße Licht der Bildröhre verstärkt den mimetischen Charakter des Bildes, so daß man glaubt, eine Videoaufzeichnung des Mondes zu sehen. Das angestrebte Zeitkonzept wird mit 12 Monitoren erfüllt, wobei die Progression von der völligen Dunkelheit (Neumond) bis zum vollen Kreis (Neumond) auf den monatlichen Zyklus, die Zahl zwölf auf die Monate des Jahres anspielt. Der Titel ist eine poetische Anspielung auf die Anfänge der Menschheitsgeschichte, als Mond und Sterne die einzigen Lichtquellen waren. Das moderne Großstadtleben hat diese Erinnerung fast ausgelöscht – das kalte Fernseherlicht ist an die Stelle des Mondes getreten.

Die Closed-Circuit-Installationen

Der Begriff „Closed Circuit“ steht für einen geschlossenen 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. Mit dem Prozeß der Bildübermittlung läßt sich Zeit erfahrbar und auf neue Weise bewußt machen.

TV Buddha (1974)

TV Buddha ist die wohl bekannteste Videoskulptur Paiks. Es gibt davon mehrere Varianten, aber in jeder sitzt eine antike Buddhastatue einem Monitor gegenüber. Eine hinter dem Monitor aufgestellte Videokamera nimmt die Statue frontal auf und läßt sie als Kopf- oder Brustbild auf dem Monitor erscheinen. Der Buddha meditiert also vor seinem Abbild, anstatt sich – wie in der Zazen-Meditation üblich – vor einer weißen Wand regungslos zu versenken.

Irving Sandler über den Buddha: *Can't get [it] out of my mind. This sculpture of the sitting Buddha viewing His own image on an closed-circuit television screen is hilarious. An inanimate sculpture looking at its inanimate mirror images. The Buddha as a media star and couch potato in a Buddha sitcom. But it's not an online joke...*⁷

Zusammen mit dem zu erwähnenden „Hydra Buddha“ und „Zen for TV“ gehört der „TV Buddha“ zu den wenigen Videoinstallationen, die schon in ihren Titeln auf Buddhismus und östliche Philosophie anspielen. Sie bringen östliche Religion und westliche Technologie miteinander in Verbindung.

⁷ Irving Sandler, Nam June Paik's Boobtube Buddha, in: Klaus Bußmann (Hg.), N.J.P. Eine Data Base, 1993

Dieser Aspekt fällt bei einer Version des „TV Buddha“ weg: „TV Rodin“ besteht aus einer stark verkleinerten Replik von Auguste Rodins „Le Penseur (Der Denker)“ und einem Fernseher mit einer Kamera dahinter.

Der „Denker“ entstammt Rodins „Höllentor“ (1880-1917), wo sie die zentrale Position in der Mitte des Tympanons einnimmt und somit Christus als Weltenrichter ersetzt.

Vergleicht man „TV Buddha“ und „TV Rodin“, wird klar, daß sich schon durch solche geringen Veränderungen des Arrangements die inhaltlichen Implikationen wesentlich verändern können. Bei „TV Rodin“ offenbart sich die europäische Tradition, die dem Philosophen eine melancholische Haltung zuschreibt. Aus dieser Haltung heraus werden Fernsehen und Computertechnologie als bedrohlich für den Geist empfunden.⁸

Zenith (TV Looking Glass), 1974

Diese reduzierte Variante einer Closed-Circuit-Installationen kommt ohne einen zusätzlichen Monitor aus; sie besteht nur aus einem alten ausgehöhlten Fernseher (Zenith=Markenname), in dessen Inneren sich eine Kamera befindet. Diese Kamera nahm z.B. die gegenüberliegende Straßenseite auf; der Ausstellungsbesucher konnte durch die Kamera blicken und sah somit nur einen Ausschnitt der Wirklichkeit, und zwar den, den die Kamera für ihn bereithielt. Durch die Beliebigkeit der Kameraeinstellung leistet dieser Fernsehspiegel etwas, das Fernsehen nur sehr selten tut: ein Stück uninterpretierter Wirklichkeit wird gezeigt. Gleichzeitig wird auch auf die Beschränktheit des Fernsehens verwiesen: es kann nur ein winziger Ausschnitt der Wirklichkeit gezeigt werden.⁹

TV Chair (1968-74)

„TV Chair“ besteht aus einem Stuhl, unter dem ein Fernseher liegt. In den frühen Varianten zeigte der Fernseher entweder das jeweilige Fernsehprogramm oder ein Videoband, vorzugsweise mit Greta Garbo- und Marilyn Monroe-Filmen. Die Intention dieser Arbeit als Verweigerungsgeste wurde 1975 deutlich, als Paik in einer Sendung über Videokunst auftrat und es sich auf dem „TV Chair“, der eine Nahaufnahme des Gesichts des Moderators zeigte, bequem machte.

„TV Chair“ als Closed-Circuit-Installation wurde in zwei Versionen realisiert: einmal war die Kamera durch ein Fenster auf die Straße gerichtet – der Besucher mußte also unter den Sessel schauen, um zu sehen, was draußen vor sich ging. In der anderen Version war die Kamera oberhalb des Stuhls angebracht. Sobald also ein Besucher sich auf den Stuhl setzte und auf den Monitor darunter blickte, konnte er sich selbst aus der Vogelperspektive betrachten.

Durch diese Veränderungen hatte sich die ursprüngliche Verweigerungsgeste zu einer Reflexion über Bild und Abbild gewandelt.

Das Wechselspiel von REAL und LIVE (=Terminus für eine Direktübertragung beim Fernsehen) ist allen Closed-Circuit-Installationen immanent. Ein anderer Gesichtspunkt, nämlich der der Sichtbarmachung von Zeit, wird erst mit der Verwendung von lebenden Objekten richtig deutlich, wie es bei den beiden folgenden Arbeiten der Fall ist.

Real Plant/Live Plant (1978-82)

Für dieses Objekt verwendete Paik einen alten Fernseher, dessen Bildröhre mit Erde gefüllt ist. Aus einer Öffnung oben am Gerät wachsen Blumen. Diese werden von einer Kamera aufgenommen, deren Aufnahme von einem winzigen Farbmonitor wiedergegeben wird. Dieser befindet sich, von Erde umgeben, sichtbar unten rechts in der Bildröhre.

Hier demonstriert Paik, wie austauschbar die Begriffe REAL und LIVE für uns schon geworden sind. Die Erfahrungsmöglichkeiten beschränken sich immer mehr auf durch von Medien vermittelte Abbilder. Die Live-Übertragung stellt

⁸ vgl. Decker, S.80

⁹ vgl. Decker, S.81

in der Fernsehwelt (verglichen mit vorproduzierten Sendungen oder gar Spielfilmen) den größtmöglichen Realitätsgrad dar.¹⁰

Real Fish/Live Fish (1982)

Hier wird noch einmal dasselbe Prinzip verfolgt. In die Bildröhre eines alten Fernsehgeräts ist ein Aquarium eingesetzt. Daneben steht ein Schwarzweißgerät, das das Bild der Kamera wiedergibt, die das echte Aquarium aufnimmt.

Three Eggs (1981)

Hier zeigt sich der Aspekt der Verschmelzung von Gegenstand und bildlicher Reproduktion in besonders elaborierter Form. Das Prinzip der beiden vorherigen Arbeiten ist nun um eine Einheit erweitert. Das von einer Kamera aufgenommene Hühnerei zeigt sich in gleicher Größe auf dem danebenstehenden kleinen Farbmonitor. Daran schließt noch ein zweiter Monitor an, dessen Bildröhre durch ein reales Ei ersetzt ist. So entsteht eine Abfolge von realem Gegenstand, gleich großer Abbildung und der Ineinsetzung von abbildendem Medium und realem Gegenstand – REAL und LIVE sind also deckungsgleich geworden.¹¹

Allen Installationen gemeinsam ist die bildhafte Verdoppelung des gezeigten Gegenstands. In qualitativer Hinsicht hat das Abbild auch die Aufgabe, auf die bebilderte Medienwelt hinzuweisen, deren Wunschrealität allmählich die Wirklichkeit überlagert.

Die perfekte optische Mimesis läßt auch nach dem Prozeß des Abbildens fragen, der eine Signalübermittlung der Zeit ist... Mit der Closed-Circuit-Installation ist es möglich, durch die konstituierende Funktion der Zeit in der Signalübermittlung und des zeilenweisen Aufbaus des Bildes dieselbe in ihrem Verlauf sichtbar zu machen.¹²

Eine weitere Arbeit, die über Bild und Abbild reflektiert, ist „Hydra Buddha“ (1984).

Diese Installation, eigentlich keine Closed-Circuit-Installation, stellte Paiks Beitrag zu der Ausstellung „L'Art et le Temps“ dar, die die Visualisierung der Zeit in der Kunst des 20. Jahrhunderts dokumentierte. In „Hydra Buddha“ stehen zwei Bronzemasken jeweils einem Monitor gegenüber. Diese Masken sind Paiks Gesicht abgenommen. Die rechte Maske schneidet eine starken Widerwillen ausdrückende Grimasse – sie ist einem Videoband gegenübergestellt, das in sehr kurzen Sequenzen Stationen aus Paiks nun schon 20 Jahre langen künstlerischen Schaffen zeigt. Die Sequenzen sind aber nicht chronologisch gereiht, sondern ineinander verschachtelt. Die andere Maske zeigt ruhige, entspannte Züge, raucht sogar eine Zigarette. Hier wird ein anderes Videoband gezeigt: In immer neuen Einstellungen, meist in der Totalen, sieht man Paik in einer öden Landschaft eine Violine an einer Schnur hinter sich ziehen. Dabei handelt es sich um eine frühe Komposition Paiks aus dem Jahr 1961. Da man Paik aber fast immer von hinten sieht, lassen sich die Aufnahmen zeitlich kaum einordnen – es entsteht der Eindruck einer immerwährenden Wanderschaft an einem unbestimmten Ort. Während das rechte Videoband also die künstlerische Laufbahn Paiks Revue passieren läßt, zeigt das rechte eine existentialistische Interpretation des Künstlerdaseins. Die Violine steht (wie auch das Klavier) für die traditionelle Musik, gegen die Paik kämpft. Indem er die Geige also mit sich schleift, ignoriert er zwar ihre eigentliche Bestimmung, kann sich aber doch nicht von ihr trennen und muß sie mit sich schleppen.

¹⁰ vgl. Decker, S.84

¹¹ vgl. Decker, S.85

¹² Decker, S.87

Die Multi-Monitor-Installationen

Multi-Monitor-Installationen bestehen aus mehreren, bis zu Hunderten von Fernsehern, die ein oder mehrere Videobänder zeigen. Diese Installationen unterscheiden sich bei Paik durch die formale Konzeption. Die Monitore sind in ihrer spezifischen Anordnung einem Formgedanken verpflichtet, sie sind nicht nur Fenster für die Videobänder, sondern auch Bausteine für die größere Form. Die Videobänder sind strukturell der Installation angepaßt und dieser untergeordnet, daher sind die Closed-Circuit- und die Multi-Monitor-Installationen der Plastik zuzuordnen.¹³

TV Cross (1966)

Die erste Installation, in der sich mehrere Fernseher einer skulpturalen Form unterordnen, ist „TV Cross“. Die Geräte sind in eine Trägerkonstruktion eingepaßt, die die Form eines lateinischen Kreuzes hat. Sie sind alle auf verschiedene Arten manipuliert und zeigen abstrakte Bilder. Es handelt sich hier um einen Querschnitt durch Paiks bis dahin entwickelten Techniken.

Paiks Traum war die Entwicklung einer „Mood-Art“, die visuell das leisten sollte, woran wir durch die eingängige Hintergrundmusik (Radio, Supermärkte,...) gewöhnt sind. Inhaltlich unbedeutende Bilder, deren optische Reize in den bewegten Farben und Formen liegen, sollten öffentliche Gebäude und Privatwohnungen schmücken und der Entspannung dienen. Wichtig dabei war das farbige Bild, das möglichst veränderbar sein sollte.

Die nächste Multi-Monitor-Installation Paiks entstand daher erst 1974, da erst dann die Videotechnik weit genug ausgereift war (Farbkameras und Dreiviertelzolldisketten).

TV Garden (1974)

Diese Installation gehört zu den am häufigsten ausgestellten und daher auch zu den bekanntesten. Sie besteht aus 20 bis 30 Monitoren und verschiedenen tropischen Pflanzen: Die Fernsehgeräte werden in beliebiger Anordnung mit dem Bildschirm nach oben zwischen die Pflanzen in einen möglichst dunklen Raum gebettet. So entsteht der Eindruck eines tropischen Gartens. Alle Bildschirme geben gleichzeitig dasselbe Videoband wieder, beim TV Garden war es von Anfang an „Global Groove“, das jedoch für einzelne Realisationen neu ediert wurde.

Die Installation war auf Gesamtwirkung konzipiert, die Aussage des Einzelbildes deren Summe in der Gesamtschau untergeordnet. („TV Sea“, eine Variante des „TV Gardens“ ohne die Pflanzen, entstand aus der Not heraus, daß Paik zuwenig Geld dafür hatte.)

Fish Flies on Sky... (1975)

(Fish Flies Hardly anymore on the Sky - let Fishes Fly Again)

In Umkehrung zum TV Garden sind die Fernseher hier mit dem Bildschirm nach unten unter die Decke gehängt. Das Videoband zeigt tropische Fische und Flugzeuge am Himmel. Es geht hier natürlich nicht nur um die spielerische Formulierung eines Paradoxons, sondern Paik verweist auf die technischen Bedingungen von Video: Ein Fernsehbild konstituiert sich aus den Zeilen, die der Elektronenstrahl schreibt, und ist somit unabhängig von der Schwerkraft. (In den sechziger Jahren war Video der Kinetischen Kunst zugerechnet, von der Paik sich abgrenzen wollte.¹⁴)

„Fish Flies on Sky“ sollte möglichst liegend vom Boden aus betrachtet werden, dazu ließ sich leises Meeresrauschen vernehmen, was die Besucher schnell in einen meditativen Zustand versetzte.¹⁵

¹³ vgl. Decker, S.92

¹⁴ vgl. Videoband „Nam June Paik edited for Television“

¹⁵ vgl. Decker, S. 97 - 99

Video Fish (1975)

Hier ist den Fernsehern jeweils ein Aquarium mit Fischen zugeordnet. Dadurch, dass dasselbe Videoband wie für „Fish Flies on Sky“ verwendet wurde, werden die Fische verdoppelt.

Zusammenfassend lässt sich über die frühen Installationen der 70er Jahre sagen, daß hier Natur und Technik gegenübergestellt wird. Wenn auch die Großinstallationen der 80er Jahre diesen Aspekt vernachlässigen, so treten die Closed-Circuit-Installationen wie „Real Plant/Live Plant“ oder „Real Fish/Live Fish“ an ihre Stelle. In diesen Zusammenhang gehören auch die Arbeiten „Three Eggs“, „TV Egg“ und „Egg Grows“.

In den achtziger Jahren beschäftigte Paik sich mit Lasertechnologie, wobei er mit dem Photographen und Kommunikationsdesigner Horst Baumann zusammenarbeitete. Paik ging es dabei um eine Lösung aus dem konventionellen Rahmen des Fernsehmonitors zugunsten einer räumlicheren Wirkung, um damit ein richtiges Videoumgebung zu schaffen, ohne daß das darin besteht, Bildschirme aufzustellen.¹⁶

Laser Video Space (1980-81)

Die erste Version, „Laser Video Space I“ verwendete neben 2 Lasern noch sieben Monitore, wobei der Laser eine Ausweitung der Videoinstallation darstellt.

Die 2. Version verzichtet schon ganz auf Monitore. Dasselbe Videoband („Merce by Merce by Paik“) wird hier von zwei Lasern aufgefächert und in den Raum projiziert.

Video Laser Environment (1981)

Hier war eine Multi-Monitor-Installation Paiks mit einer Laserprojektion Baumanns kombiniert. 36 Monitore waren eng zu einem Rechteck zusammengefügt, der in der Videowand installierte Laser richtete seine Projektion symmetrisch an beide Seitenwände und an die Decke. Für beides wurde das selbe Videoband verwendet, eine Zusammenstellung aus „Global Groove“ (1973) und „Lake Placid“ (1980).

Diese Arbeit zeigt eine deutliche Weiterentwicklung Paiks, da die Monitore hier zum ersten Mal facettiert waren, d.h. auf einigen Bildschirmen war das Bild auf den Kopf gestellt oder seitenverkehrt. Durch die Anordnung der richtigen und verkehrten Bilder in einem strengen Schema entsteht ein kaleidoskopartiger Effekt, die Wahrnehmung wird durch die Informationsfülle der unterschiedlich ausgerichteten Bilder überfordert und kann das relativ einfache Ordnungsprinzip nicht mehr erkennen.

Baroque Laser (1995)

Diese Laserinstallation wurde anlässlich des 300. Geburtstages des Barockarchitekten Johann Conrad Schlaun realisiert. Die Idee dahinter war es, einen zentralen Aspekt barocker Architektur erlebbar zu machen, der nicht im „musealen“ Sinne ausstellbar ist: die barocke Vorstellung des Gesamtkunstwerks. Hier entschied sich Paik für lediglich zwei Motive: die Flamme einer brennenden Kerze und graphisch vereinfachte Bewegungsabläufe des Tänzers Merce Cunningham.¹⁷

V-yramid (1982)

„V-yramid“, ein Wortspiel aus „Video“ und „Pyramid“, schließt an die skulpturale Formgebung des „TV Cross“ an, bei dem ebenfalls die äußere Gestalt dem Bildinhalt gleichrangig ist. Jeweils 20 aufeinandergestapelte Fernseher stehen in einem Winkel von 90 Grad zueinander. Das Material, „Global Groove“, „Lake Placid“ und neue Sequenzen, ist nach rein optischen

¹⁶ zitiert nach: N.J.Paik, Utopian Laser TV Station. In: Manifestos, New York 1966, S.25

¹⁷ vgl. dazu: Florian Matzner (Hg.), Nam June Paik. Baroque Laser, Ostfildern 1995

Gesichtspunkten ausgewählt. V-ramid erschließt sich für die Betrachter erst aus einem größeren Abstand, weil erst dann die kaleidoskopartige Gesamtwirkung der Bildschirme zum Tragen kommt. Der eigentliche Inhalt liegt, wie bei den anderen Bändern, die für die Installation zusammengeschnitten werden, nicht in dem Abgebildeten, sondern im Zusammenspiel der schnell wechselnden Informationen. Durch den raschen Wechsel offenbaren die Bilder ihre ornamentalen Qualitäten, was bei den hier kreisförmig zu Viererblöcken angeordneten Fernsehern in der Gesamtschau wie ein Aufblühen von Farben und Formen gesehen wird.¹⁸

Video Gate (1982)

Hierbei handelt es sich um eine weitere Installation von skulpturaler Gesamtqualität. Das „Video Gate“ bildete das Tor zur Hifi-Video-Messe in Düsseldorf und wurde anschließend im dortigen Kunstmuseum ausgestellt, wodurch es natürlich mit einer anderen Konnotation versehen wurde. Das Programm der Monitore war sehr kompliziert, es liefen 3 verschiedene Bänder, die Monitore waren zudem noch facettiert. Die inhaltliche Struktur der Bänder ahmte – allerdings ironisierend ins Extrem getrieben – das kommerzielle amerikanische Fernsehen nach. Die Installation zielt auf die moderne Medienwirklichkeit mit ihrem Überfluß an Informationen ab, deren visueller Reichtum den Mangel an wirklichen Problemstellungen überspielt.¹⁹

1982 bis 1984 entstanden die Arbeiten „Tricolor Video“, eine französische Flagge aus 384 Monitoren und „V-Matrix (Tribute to Sergej Eisenstein)“, das ebenfalls aus drei Bändern mit drei Farbzonen besteht.

TV Trichter (1984)

Diese Arbeit Paiks präsentierte sich mit 99 Monitoren wieder als große, raumgreifende Installation. Die Monitore hingen, mit dem Bildschirm nach unten, in fünf sich nach oben verjüngenden Kreisen an der Decke und bildeten somit eine Art Trichter. Die Geschwindigkeit, mit der sich die Bilder (aus „Homage to Stanley Brown“ und „V-Matrix“) ablösten, machte es unmöglich, inhaltliche Zusammenhänge zuzuordnen. Die sich verjüngenden Kreise der flackernden Monitore übten einen Sog aus, der den Blick unwillkürlich in die Höhe zog.

The More, the Better (1988)

Paiks bislang größtes Projekt wurde 1988 anlässlich der Olympischen Spiele in seiner Heimatstadt Seoul realisiert. Es bestand aus einem Medienturm aus 1003(!) Monitoren, der mit Filmmaterial von TV-Stationen aus 12 Ländern gespeist wurde.

Die Objekte für Charlotte Moorman

Paik hatte die Cellospielerin Charlotte Moorman 1964 kennengelernt; sie war schließlich die einzige die den Mut hatte, seine gewagten Kompositionen aufzuführen und die gleichzeitig die Qualifikation und Seriosität als Musikerin hatte, um das Publikum zu überzeugen. Ohne sie hätte Paik seine Performances wahrscheinlich nicht fortgesetzt. Die multimedialen Performances, in denen Paik meist Klavier und Moorman Cello spielte, liefen parallel zu der Arbeit mit Video.

TV Bra for Living Sculpture (1969)

Erst 1969 entstand das erste Videoobjekt für einen gemeinsamen Auftritt der beiden. Die Person Moormans ist wie auch in den anderen Videoarbeiten für sie ein fester Bestandteil derselben als lebende Skulptur.

¹⁸ vgl. Decker, S.105

¹⁹ vgl. Decker, S.105-107

Vom Aufbau her ist „TV Bra“ sehr einfach: Zwei winzige Bildröhren befinden sich in Plexiglasgehäusen, die mit transparenten Kunststoffbändern am Oberkörper befestigt werden. Bei der Aufführung gibt es vier verschiedene Möglichkeiten. Bei allen spielt Moorman am Cello, während sie am sonst freien Oberkörper den „TV Bra“ trägt. Die kleinen Bildschirme auf ihren Brüsten zeigen entweder das jeweilige Fernsehprogramm (am 20. Juli 1969 z.B. war die erste Mondlandung live zu sehen), ein Videoband, die Zuseher oder die in optische Signale umgewandelten Töne des Cellos.

Weitere Objekte für Charlotte Moorman waren das berühmte „TV Cello“ (1971), das aus drei Monitoren und vier Saiten besteht, „TV Glasses“ (1971) und ein „TV Bed“ (1972).

Der Büstenhalter und die Sonnenbrille wurden in anderen Variationen auch mittels des Chroma Key-(=Blue Box-)Verfahrens realisiert.

Ein ähnliches Objekt, das natürlich nicht für Charlotte Moorman bestimmt war, ist der „TV Penis“ (1972), der aber auch am Körper getragen werden muß. Es besteht aus einem Miniaturmonitor, der auf dem Geschlechtsteil des Trägers befestigt wird und somit einerseits als Feigenblatt fungiert, aber gleichzeitig die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Geschlecht lenkt.²⁰

Zu den Videobändern Paiks

Zu Beginn der Arbeit mit Fernsehern war eine Fernsehkamera wegen der hohen Kosten unerreichbar. Paik mußte sich daher auf das Gerät selbst konzentrieren und die Bildinformationen selbst verändern. Erst 1965 kamen die ersten tragbaren Videorekorder in den Handel. Diese arbeiteten mit Halbzollbändern in offenen Spulen. (Die heute gebräuchliche Videokassette im halbprofessionellen Dreiviertelzollformat war erst ab 1972 zu erwerben.) Paik war einer der ersten Besitzer eines dieser Rekorder, was ihm durch ein Stipendium ermöglicht wurde. Anlässlich der ersten Vorführungen (eine Aufzeichnung des Papstbesuchs in New York) verteilte Paik sein Manifest „Electronic Video Recorder“ auf Flugblättern, die die euphorische Aufbruchsstimmung dieser Zeit widerspiegeln. Er beschwört darin die Zukunft von Video: *As collage technic replaced oil-paint, the cathode ray will replace the canvas... Someday artist will work with capacitors, resistors & semi-conductors as they work today with brushes, violins & junk.*²¹ Paik sah durch die Möglichkeit, eigene Videobänder zu produzieren, für die Künstler ein neues Zeitalter angebrochen. Zum ersten Mal konnte mit der gleichen Technologie wie die Fernsender gearbeitet werden und es schien denkbar, daß so die Einwegstruktur dieses Massenmediums aufzubrechen war.

Die frühen Videobänder Paiks zeigen elektronische Verfremdungen, die teilweise durch Magneten hervorgerufen wurden. In der Regel wurde das Fernsehen als Ausgangsmaterial verwendet, z.B. „McLuhan caged“ (1967), eine verzerrte Aufnahme eines Interviews mit Marshall McLuhan, der zu dieser Zeit wegen seiner Theorien über die gesellschaftlichen Auswirkungen der modernen Massenmedien sehr im Gespräch war.

Daß sich Paik schon zuvor mit Film beschäftigt hatte, beweist sein „Zen for Film“ (1964), das lediglich aus einem Streifen Klarfilm besteht.²²

Einen großen Einfluß auf Paiks Videobänder hatte sicherlich Jud Yalkut, einem Mitglied der Künstlergruppe USCO, zu deren Multimediakonzert der „Overkill“, das Prinzip, von allem zu viel zu bringen, gehörte.

²⁰ vgl. Decker, S. 121-140

²¹ zitiert nach: Kat. Paik, Köln o. J., S.118

²² vgl. Robert Rauschenbergs leere Leinwände und John Cages Komposition 4‘ 33“

Der Paik/Abe-Synthesizer

Zusammen mit dem Fernsehtechniker Shuya Abe baute Paik 1969-71 einen Videosynthesizer, der es ihm ermöglichte sieben verschiedenen Quellen auf einen Schlag zu redigieren: Redigieren in realer Zeit. Sieben Kameras sind auf sieben Farben gestimmt, von denen jede nur jeweils eine Farbe aufnimmt. Eine Tastatur für das Mischen und eine winzige Uhr, die die Farben - von ultraviolett bis infrarot - umkehrt, ergänzten die Ausrüstung. In seinem Manifest „Versatile Video Synthesizer“ zeigte Paik einige Anwendungsmöglichkeiten für das Gerät auf. Die Eigenschaften der Bildvariation verknüpfte er mit große Namen der Kunstgeschichte:

*This will enable us to shape the TV screen canvas
as precisely as Leonardo
as freely as Picasso
as colorfully as Renoir
as profoundly as Mondrian
as violently as Pollock and
as lyrically as Jasper Johns.*²³

Einige der wichtigsten Bänder Paiks:

Global Groove (1973)

30 min, Farbe, Ton

Am Anfang steht der aus dem Off gesprochene Satz „This is a glimpse of a new World when you will be able to switch on every TV channel in the world and TV guides will be as thick as the Manhattan telephone book.“

Darauf steppen Tänzer zu amerikanischer Rockmusik, werden japanische und koreanische Tänze von einer singenden und trommelnden Navajo-Indianerin und einem Faustkampf von Schwarzafrikanern abgelöst, dazwischen taucht ein amerikanischer Werbespot für Pepsi auf. Der ruhige Rhythmus der Teile mit Allen Ginsberg und dem Anekdoten erzählenden John Cage unterbricht das schnelle Tempo. Ausschnittsweise sind Performances von Paik und Moorman zu sehen.

Die Struktur von „Global Groove“ ist somit beispielhaft für alle weiteren Bänder. Es enthält wenig eigenes Material, größtenteils stammt es von Freunden wie Jud Yalkut oder Robert Breer. Es beinhaltet auch ganz frühe Experimente wie den verzerrten Richard Nixon.

A Tribute to John Cage (1973)

60 min, Farbe, Ton

Dieses Band entstand anlässlich des 60. Geburtstags des Komponisten und zeigt eine Nachstellung der Uraufführung seiner Komposition „ 4min 33sec“ von 1952 und Cage, der Anekdoten erzählt. Die Sequenzen, die Cage und sein Werk vorstellen, werden abgelöst von Teilen, die zu diesen in direktem Bezug stehen und von Ausschnitten aus anderen Bändern Paiks.

Merce by Merce by Paik (1975)

30 min, Farbe, Ton

Der Tänzer Merce Cunningham gehört zu den Revolutionären des amerikanischen Tanzes. Seine Choreographie ist geprägt von natürlichen Bewegungen wie Laufen, Gehen usw. und hat sich damit vom Klassischen Ballett weit entfernt.

Suite 212 (1977)

30 min, Farbe, Ton

„Suite 212“ bestand ursprünglich aus 30 Folgen zu je fünf Minuten mit Bildern von New York, die im April 1975 jeden Abend von Channel 13 nach Sendeschluß gezeigt wurden. Das frühe Material wurde später durch eine Vielfalt an anderen Bildern erweitert.

²³ zitiert nach: Kat. Paik, Emerson Museum, S.55

Nina Müller <nina.mueller@kfunigraz.ac.at>

Lake Placid (1980)

4 min, Farbe, Ton

„Lake Placid“ entstand während der Olympischen Winterspiele ebendort. Der Zusammchnitt konzentriert sich auf Bewegungsabläufe verschiedener Sportarten.²⁴

In fast allen Bändern verzichtet Paik auf eine nur aus eigenen Aufnahmen bestehende Gestaltung. Er nutzt zwar die Möglichkeit, mit Hilfe des Videorekorders eigenes Material zu produzieren, doch wird dieses immer durch aus anderen Zusammenhängen stammendes Material ergänzt, häufig ist es das Fernsehen selbst, das Paik als „Materialdepot“ beansprucht. Das Prinzip der Collage führt so zu einer formalen und inhaltlichen Durchdringung unterschiedlicher Bereiche. Eine solcherart in der Werkstruktur angelegte Verbindung von verschiedensten Bereichen zielt letztlich auf eine Relativierung von „Hochkunst“ und „Massenkultur“ ab.

Durch die Fülle des Materials und die Geschwindigkeit der Schnitte kann der Betrachter sich dem Dargestellten nicht nachvollziehend nähern und ist daher aufgerufen, selbst aktiv zu werden und für sich die durch Schnitte voneinander getrennten Sequenzen zu kombinieren, um ihnen damit erst Sinn zu verleihen. Dieser immer subjektive Sinn bricht die dem Fernsehen eigene Struktur der „One-way-communication“ auf.

Paik hinterfragt visuelle Kommunikationsprozesse und spielt mit der Erwartungshaltung des Rezipienten.²⁵

Good Morning, Mr. Orwell (1984)

Diese in Paiks Schaffen einzigartige Arbeit bezieht sich, wie sowohl Titel als auch Durchführungsjahr verlauten lassen, auf George Orwells utopischen Roman „1984“.

Es handelt sich hierbei um ein bunt aus Hoch- und Populärkultur zusammengesetztes Programm, das per Satellit zeitgleich in den USA, Frankreich, Deutschland, den Niederlanden, Korea und Dänemark ausgestrahlt wurde. Die teilnehmenden Künstler stammten aus den verschiedensten Bereichen, wie Joseph Beuys, Laurie Anderson, John Cage, The Thompson Twins, Merce Cunningham, Peter Gabriel, Allen Ginsberg, Philip Glass, Charlotte Moorman u.v.a.²⁶

Seit 1986 entsteht eine „Family of Robots“, eine Reihe von Skulpturen aus Monitoren u.ä., die seitdem ständig erweitert wird und der seit 1989 auch „Porträts“ von bekannten Figuren wie Don Quixote, John Cage, Albert Einstein, Attila der Hunnenkönig, Robespierre etc. angehören. Alle Skulpturen sind selbstverständlich auch mit passendem Bildmaterial versehen.

Wulf Herzogenrath dieses *ironische Spiel mit der Form des „als ob“* als Paiks kleinen Beitrag zur postmodernen Diskussion an: *Indem er die Nähe und die Personifizierung so weit treibt, daß viele das als zu nah empfinden, baut er kleine Distanz-Schwellen ein, die so subtil sind, daß sie kaum mehr wahrgenommen werden.*²⁷

Mit der „Als-ob-Welt“ meint Herzogenrath hier natürlich die Scheinwelt der Medien.

²⁴ zu den Videobändern Paiks vgl. Decker, S. 154-166

²⁵ vgl. Anja Oßwald, „To grasp the eternity“ – Bemerkungen zu Videobändern N.J.P.s, in: Bußwald, Data Base, S.213-223

²⁶ vgl. Decker, S. 172-177

²⁷ vgl. Wulf Herzogenrath, Der Paradigmenwechsel bei N.J.P. Von Materialität zur Immaterialität zur Scheinmaterialität; in: Bußmann, Data Base, S. 78-81

Nina Müller <nina.mueller@kfunigraz.ac.at>

Edith Decker beobachtet im Werk Paiks seit den späten achtziger Jahren eine Wandlung bezüglich seiner Einstellung zu fernöstlicher Religion: *Paik scheint immer asiatischer zu werden, ob durch den kommerziellen Erfolg bedingt oder durch das Alter... Plötzlich erkennen wir ihn als das, was er wohl immer war, als koreanischen Künstler, der bei aller Verwestlichung die vom Konfuzianismus geprägten Umgangsformen und Wertnormen nicht verloren hat.*²⁸

Daß Nam June Paik auch heute noch zu den wichtigsten Künstlern der Welt gehört, beweisen die Preise, die ihm verliehen wurden: Er erhielt 1991 den Kaiserring in Goslar, den „Goldenen Löwen“ der Biennale 1993 und 1998 den Kyoto-Preis.

Ebenfalls geehrt wurde er durch eine Doppelausstellung in Basel und Zürich 1993. Mittlerweile hat Paik auch einigen Erfolg auf dem Kunstmarkt und rückte auf der „Capital“-Liste der erfolgreichsten Künstler 1994 sogar auf Platz 5.

Als er Ostern 1996 einen Schlaganfall erlitt und sich stärker abschottete, schien es ruhiger um ihn geworden zu sein, doch er blieb zäh und arbeitet hart gegen die Behinderung an. Paik arbeitet zur Zeit an neuen Laserprojektionen und an gänzlich neuen, großflächigen Projektionen für die riesige Spirale des Guggenheim-Museums in New York, wo für das Jahr 2000 die bisher umfassendste Großausstellung von Nam June Paik geplant ist.²⁹

²⁸ Edith Decker, Große Fische fressen kleine Fische, in: Bußmann, Data Base, S.88-89

²⁹ vgl. Wulf Herzogenrath, Der Pionier. Nam June Paik: Kyoto-Preis, in: Kunstzeitung vom 27. Nov. 1998