



Ruth Reiche, Iris Romanos, Berenika Szymanski,
Saskia Jogler (Hg.)

Transformationen in den Künsten

Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst,
Film, Theater und Musik

[transcript] Kultur- und Medientheorie

Inhalt

Vorwort

Miriam Drewes | 9

EINLEITUNG

Transformationen, Grenzen und Entgrenzung

Ruth Reiche, Iris Romanos und Berenika Szymanski | 13

GRENZEN IN PRODUKTION UND REZEPTION

Kalkulierte Kontrollverluste:

Der Schwarzaum in Meg Stuarts

Tanzperformance ALL TOGETHER NOW

Astrid Hackel | 35

Authentic Horror – Der authentische Kontakt in seiner transmedialen Konstitution

Lars Robert Krautschick | 49

Nach dem Film ist vor dem Film:

Zur Wechselwirkung ästhetischer, technischer und ökonomischer Produktionsprozesse

Miriam Drewes | 65

Entgrenztes Erzählen. Blicklenkung bei typologischen Bildstrukturen in der altniederländischen Malerei

Isabella Augart | 79

***If the image is valid.* André Previn und die Rezeption musikalischer Diversifikation**

Frédéric Döhl | 95

MEDIALE TRANSFORMATIONEN

***Wish I was there!* – Zum Nach(er)leben
von Videoinstallationen im Internet**

Stephanie Sarah Lauke | 117

**Multiperspektivität als eine Strategie des
Narrativen in Eija-Liisa Ahtilas THE HOUSE**

Ruth Reiche | 133

ENTGRENZUNG ALS NEUE SICHTWEISE

**Interdisziplinarität in den Kunstwissenschaften
als transformatorisches Prinzip**

Johanna Gundula Eder | 151

**Nam June Paiks HOMMAGE À JOHN CAGE.
Entgrenzung als künstlerisches Prinzip
zur Transformation der Gesellschaft**

Alexandra Vinzenz | 173

**Film, *rilievo*. Zum Verhältnis von
Gegenständlichkeit, Licht und Bewegung**

Jennifer Bleek | 193

AN DEN GRENZEN DER GATTUNGEN

Lebende Bilder in der Fotografie

Anastasia Dittmann | 219

**Die Inszenierung von Gemälden
bei Pasolini, Jarman und Greenaway**

Julia Quandt | 233

**Stockhausen unterwegs zu Wagner. Virtuelle
Begegnungen zwischen zwei Musikerpersönlichkeiten**
Magdalena Zorn | 247

**SEA PICTURES – See Pictures – Hear Pictures!
Edward Elgars Liederzyklus als Aufforderung
zur Grenzüberschreitung**
Simone Fohr-Manthey | 263

GRENZE UND GEDÄCHTNIS

**Territorialität in der zionistischen
und israelischen bildenden Kunst**
Shelley Harten | 279

**Performative Tagebuch-Archive. Die Transformation
einer Gattung und eines sozialen Phänomens
bei Raymond Depardon und Rinko Kawauchi**
Stefanie Loh | 295

**Zwischen Datenbank und Bilderschatz. Harun Farocki
und sein Archiv filmischer Ausdrücke**
Monika Wermuth | 309

***Do you remember the time...*
Slater Bradleys DOPPELGÄNGER TRILOGY**
Nadine Söll | 321

Autorinnen und Autoren | 335
Bildnachweis | 339

Nam June Paiks HOMMAGE À JOHN CAGE. Entgrenzung als künstlerisches Prinzip zur Transformation der Gesellschaft

ALEXANDRA VINZENZ

Die 1950er und 1960er Jahre feiern ihr Comeback. Nicht nur die Modebranche oder die Möbeldesigner bedienen sich des Retrolooks, sondern, so scheint es, auch die Filmmusik findet Geschmack an dieser Zeit. Besonders interessant in diesem Fall ist der auf der Berlinale 2010 erstmals präsentierte Soundtrack der Hollywood-Produktion SHUTTER ISLAND (USA 2010; R: Martin Scorsese): Neben Musik von Krzysztof Penderecki, György Ligeti oder auch Morton Feldman finden Kompositionen von John Cage und Nam June Paik Einzug in den Film. Die meisten Stücke werden der musikalischen Avantgarde der 1950er Jahre zugerechnet und markieren damit das im Film intendierte Jahr 1954.¹ Die Wahl des Paik'schen Weltdebüts HOMMAGE À JOHN CAGE von 1959 überrascht hierbei, da es einerseits bisher in Filmen keinerlei Verwendung fand und andererseits durch einen derartigen Einsatz neu kontextualisiert wurde.

Ursprünglich als *Aktion* entstanden, wird im Film ein minimaler Ausschnitt des Werks auf seine ausschließlich auditive Wirkungsmacht reduziert. Diese rein musikalische Verwendung steht in gewisser Weise im Gegensatz zur bisherigen wissenschaftlichen Beschäftigung mit Paik, die überwiegend vonseiten der Kunstgeschichte und weniger von der Musikwissenschaft erfolgte. Die beiden

1 Die Musikauswahl wurde sehr bewusst von Robbie Robertson getroffen. Auf seiner Homepage zum Soundtrack von SHUTTER ISLAND heißt es: »After I read the script I suggested to him [Martin Scorsese] that instead of a traditional film score, that I put together a batch of music centering around modern classical composers with a few songs from the time period of the movie sprinkled in.« <http://www.robbie-robertson.com/biography/> (zuletzt aufgerufen am 25.02.2010).

Fächern inhärenten methodischen Annäherungen stoßen gerade bei der Betrachtung des frühen Werks Paiks immer wieder an ihre Grenzen und kontrastieren mit den Absichten des Künstlers, was an folgender Aussage deutlich wird:

»Kunstgeschichte und Musikwissenschaft litten zu lange unter der Trennung des Untrennbaren. Die technologische Unterteilung der Werke, die Darwinsche (?) [sic] Konzeption der Entwicklung [...], die Wölflinsche [sic] Stilbesessenheit, endloses Zwiebelhäuten, um herauszufinden, wer wen beeinflusste ... all diese Schlingen töteten den Gegenstand der Studie vor dem Studium.«²

Die eigene künstlerische Verortung Paiks zeigt die gleichen Bestrebungen: Die im Folgenden fokussierten Eckpunkte John Cage, Karlheinz Stockhausen und Joseph Beuys sollen nicht nur biografisch, sondern vor allem inhaltlich die Bandbreite des koreanischen Künstlers veranschaulichen. Dazu schlage ich die Entgrenzung der künstlerischen Disziplinen als Paiks Prinzip vor, um transformierend auf die Gesellschaft wirken zu können. Der Begriff der *Intermedialität* soll in diesem Zusammenhang bewusst größtenteils ausgespart bleiben, da er erst 1966 von Dick Higgins in seinem Aufsatz *Intermedia* geprägt wurde.³ Eine rückwirkende Verwendung für Paiks *HOMMAGE* scheint mir nicht angebracht, da er hier zwar – wie noch zu zeigen ist – parallel verschiedene Medien einsetzt, doch diese noch nicht miteinander verschmilzt; das Werk darf daher als Vorstufe intermedialer Bestrebungen gelten. Hinzu kommt, dass das frühe Werk Paiks noch eng an ihn als Ausführenden gekoppelt ist.

Daher kann erst nach der eingehenden Analyse des Werkes und der künstlerischen Mechanismen der Frage nach der ursprünglichen Intention der *HOMMAGE À JOHN CAGE* nachgegangen werden, um abschließend eine Aussage über den Einsatz von Paiks *HOMMAGE* in *SHUTTER ISLAND* treffen zu können.

2 Paik, Nam June: Norbert Wiener und Marshall McLuhan, in: *Institute of Contemporary Arts Bulletin* 3 (1972), wieder abgedruckt in: Wulf Herzogenrath (Hrsg.): *Nam June Paik. Werke 1946-1976. Musik – Fluxus – Video*, Kat. Ausst. Kölnischer Kunstverein, Köln 1976, S. 121-125, hier S. 123.

3 Den Aufsatz publizierte er in seinem eigens 1964 in New York gegründeten Verlag, der *Something Else Press*; siehe ausführlicher auch zu dem Aufsatz Schilling, Jürgen: *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation*, Luzern/Frankfurt a. M.: Bucher 1978, S. 96f.

Dies ist nur ein Beispiel für den durchaus schwierigen Umgang mit Performance-Art über ihren Handlungsraum hinaus.⁴

HOMMAGE À JOHN CAGE: Entgrenztes Weltdebüt

Die auf dem Soundtrack zu SHUTTER ISLAND wiedergegebene HOMMAGE À JOHN CAGE – MUSIK FÜR TONBÄNDER UND KLAVIER vermittelt einen Audioeindruck, der durch seine collageartige Zusammenstellung besticht. Auf einer Dauer von ca. vier Minuten werden verschieden lange Tonbandschnipsel abwechslungsreich montiert. Wenn auch aufgrund fehlender Äußerungen Paiks keine konkreten Aussagen über den Inhalt des Klangmaterials getroffen werden können, so sind wesentliche Charakteristika dessen auszumachen: Neben alltäglichen Geräuschen kommen Auszüge aus Reden, mehrere Bruchstücke verschiedener (meist Radio-)Musik, Stimmen, Gong-Schläge oder auch ein Piepton, wie etwa der des TV-Testbildes, zum Einsatz. Die technisch überarbeiteten Tonstücke werden auf unterschiedliche Weise aneinandergereiht und schaffen immer wieder deutliche Zäsuren – vor allem durch den Wechsel lauter und leiser Passagen –, die das Werk strukturieren, so dass insgesamt, durch den zunehmenden Wechsel neuer Tonbandstücke, das Werk in einem crescendierenden Schluss abrupt endet. Der Hörer bleibt damit in einem Scherbenhaufen von Klangsnipseln stehen und weiß kaum einen Schwerpunkt zu legen. Paik führt mit seiner HOMMAGE eine Medienvielfalt auf Tonband vor, die den Hörer unmittelbar mit der Problematik des Aufnehmens konfrontiert und die Überdosierung von Informationen im medialen Zeitalter vorführt.

Der hier beschriebene Höreindruck ist das Resultat eines langen Entstehungsprozesses des Werks, das eigentlich von seinen *aktionalen* Handlungen, die einen ebenso verstörenden Eindruck hervorriefen, lebt. Nachdem sich Paik zunächst der traditionellen Musikkomposition näherte, löste sein erster Besuch der Darmstädter Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1957⁵ bei ihm ein

4 Ergänzen ließe sich dies beispielsweise durch eine Untersuchung der Ausstellbarkeit der dem Bereich der *action music* zugerechneten frühen Werke Paiks.

5 Die Teilnahme verdankt er seinem damaligen Freiburger Kompositionslehrer Wolfgang Fortner. Vgl. Jean-Pierre Wilhelm in seiner Einführungsrede zu NEO-DADA IN DER MUSIK am 16.06.1962 in den Düsseldorfer Kammerspielen, unveröffentlichtes Typoskript im Nachlass, in Auszügen publiziert in: Rennert, Susanne: »On sunny days, count the waves of the Rhine. On windy days, count the waves of the Rhine.«

Umdenken aus und schlug sich in den Ideen zu einem kammermusikalischen Werk im Geiste der neuen Musik nieder, welches er wegen der vom Gründer der Darmstädter Ferienkurse, Wolfgang Steinecke, bemängelten rhythmischen Schwierigkeiten »zu elektronischer Musik umschreiben«⁶ wollte. Diesen Entschluss fasste er nach einem erneuten Besuch der Darmstädter Ferienkurse im Jahr 1958, wo er den amerikanischen Komponisten John Cage kennengelernt hatte.⁷ Diese Begegnung markiert einen wichtigen Wendepunkt im Schaffen Paiks, denn in einem Schreiben an Steinecke am 8. Dezember 1958 verkündet er, dass er als direkte Reaktion auf die erfahrene *Akomposition* Cages nun selbst *Amusik* schreibe und dies in seinem neuen Stück »hommage à M. John Cage«⁸ erfolgen solle. Um die Aufführung dieses neuen Werks in Darmstadt bittet er Steinecke in einem Schreiben am 2. Mai 1959⁹; so weit kommt es jedoch nicht.¹⁰

Nam June Paiks frühe Jahre im Rheinland (1958-1963), in: *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels* 9 (2005), S. 9-26, hier S. 9.

- 6 Brief von Paik an Steinecke vom 18.05.1958, abgedruckt in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hrsg.): *Darmstadt – Dokumente I*, München: edition text + kritik GmbH 1999 (Musik-Konzepte. Sonderband, 1/99), S. 118f., hier S. 119; vgl. hier auch den ausführlichen Briefwechsel (hauptsächlich zwischen 1957 und 1959) von Paik und Steinecke S. 110-132.
- 7 Paik hat Cages »Musik angezogen und nicht seine Theorie« und so wurde er in der Folge zum »glühenden Cageianer«. Paik, Nam June: »B.C/ A.D.«, in: *MusikTexte* 46/47 (1992), S. 68f., hier S. 68.
- 8 Brief von Paik an Steinecke vom 08.12.1958, abgedruckt in: Metzger und Riehn 1999, hier S. 123.
- 9 Vollständig abgedruckt ist der Brief von Paik an Steinecke vom 02.05.1959 u. a. in: *Herzogenrath Kat. Ausst.* 1976, S. 39-41.
- 10 Für diese Information danke ich Frau Claudia Mayer vom Internationalen Musikinstitut in Darmstadt. Der Grund für die Absage Steineckes, die *HOMMAGE À JOHN CAGE* von Paik ins Programm aufzunehmen, ist inhaltlicher Natur. In einem Schreiben vom 13.05.1959 rät ihm Steinecke, »in einem normal zu kontrollierenden musikalischen Bereich« wie beispielsweise Cage zu komponieren. Brief von Steinecke an Paik vom 13.05.1959, abgedruckt in: Metzger und Riehn 1999, S. 128. Das Interesse verliert Steinecke jedoch noch nicht und bittet um Tonbänder, die ihm Paik nach der Uraufführung zukommen lässt; zu den Kritiken dieses Tonbandes siehe die Reaktionen Luigi Nonos, Pierre Boulez' und Heinz-Klaus Metzgers in: Gianmario Borio und Hermann Danuser (Hrsg.): *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden*,

Die erste Probe der HOMMAGE findet im eigenen Atelier im Oktober 1958 statt und sein öffentliches Debüt am 13. November 1959 in der Düsseldorfer Galerie 22 von Jean-Pierre Wilhelm.¹¹

Bereits in seinem Schreiben an Steinecke gliedert Paik seine HOMMAGE in drei Sätze unterschiedlichen Charakters: Für den ersten Satz sieht er vor, dass das »Materiell [sic] ist Radio-collage und Sprache. Die Sprache ist auf ihre primitive Stufe zurückgeführt [...]. Die Rhythmen sind als Einheit konzipiert«, der zweite Satz hingegen solle »so langweilig wie möglich« sein und zugleich »eine Verwarnung zu der Wirtschaftswunder [sic] der Deutschen, Wo [sic] Fleißigkeit und Dummheit in Eins gebunden ist.«¹² Hierfür sah er zwei *prepared pianos* sowie einige Spielzeuge vor. Der dritte Satz sollte dann »eher eine musikalische Philosophie als ein [sic] philosophische Musik«¹³ sein, also wieder verstärkt mit Sprache arbeiten. Auch die meisten der später zum Einsatz kommenden Materialien führt Paik in diesem Brief an: Das präparierte Klavier, dessen Umstürzen – nach vorheriger *normaler* Nutzung – das Ende der Performance markieren und damit das bürgerliche Statussymbol der Vorkriegszeit zu Fall bringen solle, wird ebenso genannt wie die Tonbandgeräte, von denen Paik die unterschiedlichsten

Bd. 2 (Rombach Wissenschaften, Reihe Musicae, 2), Freiburg: Rombach 1997, S. 269f.

- 11 Zu den Anwesenden vgl. Rodler, Anne: ||: Cage | Paik | Stockhausen : || Ein Exkurs zur Musikszene in Köln um 1960, in: Renate Buschmann und Stephan von Wiese (Hrsg.): Fotos schreiben Kunstgeschichte, Kat. Ausst. museum kunst palast Düsseldorf, Köln: DuMont 2007, S. 37-44, hier S. 37f., darin auf S. 38 und 45-47 die Fotografien der Aktion zu verschiedenen Anlässen von Manfred Leve.
- 12 Wie im Einzelnen die Präparierung der Klaviere aussehen sollte, legt Paik nicht dar, genauso wenig ist etwas dazu anlässlich der diversen Aufführungen der HOMMAGE bekannt. Denkbar ist die Modifikation des Instruments durch eingeschlagene Nägel, gespannte Drähte, Dekoration mit diversen Gegenständen und Materialien; eine Pauschalisierung für die *prepared pianos* zu geben, ist bei Paik nicht möglich. Gleiches gilt für das Kinderspielzeug, das zum Einsatz kam – wie im Fall der HOMMAGE eine Spieluhr.
- 13 Zitate dieses Absatzes aus: Brief von Paik an Steinecke vom 02.05.1959, abgedruckt in: Herzogenrath Kat. Ausst. 1976, S. 39f. Wie wichtig für Paik die Mitteilung in Sprache ist, zeigen seit den 1960er Jahren die zahlreichen Publikationen, denen ein ebenso künstlerischer Gehalt wie den Werken zugesprochen werden muss. Vgl. Herzogenrath, Wulf: Der ost-westliche Nomade im globalen Netz – zurückgezogen, in: ders. (Hrsg.): Nam June Paik. Fluxus/Video, Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen, Köln: Walther König 1999, S. 10-15, hier S. 11f.

Dinge ablaufen lassen möchte. Zeitungsartikel berichten von wahnsinnigen Schreien, Rundfunknachrichten über die Außenministerkonferenz.¹⁴ Neben dem Einsatz des neuen Massenmediums kam auch organisches Material in Form eines Eies zum Einsatz, das ungekocht an die Wand geworfen und damit als Symbol des Lebens zerstört wurde.¹⁵ Im Sinne einer Verkündigung löschte Paik den Berichten zufolge im zweiten Drittel »das Licht und entzündete die Kerze«, so dass mit dieser statischen Handlung sowie dem Fehlen von auditiven Elementen ein ruhigerer Teil folgte, bevor das *finale furioso* mit dem umstürzenden Klavier endete.¹⁶ Außerdem wurden Alltagsgegenstände verwendet, wie z. B. eine Spiel-dose. Allein die Heterogenität der Materialien zeigt, dass bei der Aktion, wie auch bei der reinen Hörfassung, die Verstörung des Publikums vorprogrammiert war.

So schafft Paik während seiner Aktion eine Klangcollage, die sowohl aus aufgenommenem als auch live vorgetragenem Tonmaterial besteht, das stellenweise von Paiks eigener Stimme während der Performance übertönt und um Geräusche von Alltagsgegenständen ergänzt wurde. Die Realisierung dieses Potpourris während einer performativen Handlung erforderte nicht nur eine gute Vorbereitung, sondern auch eine genaue Vorstellung des Künstlers bezüglich des Ablaufes in einem knappen zeitlichen Rahmen. Das Werk entstand demnach erst während der Aktion und ist, wie die heutige Aufnahme suggeriert, kein rein elektronisches Stück, das beliebig abgespielt werden kann; die Einmaligkeit be-

14 Klose, G. Johannes: Ein Müllmann und ein Eierwerfer. Eröffnung in der Galerie 22/ Mit Geschrei und Scherben, in: Düsseldorf Nachrichten, 14.11.1959, abgebildet in: Herzogenrath Kat. Ausst. 1999, S. 27 (siehe hier auch die minutiöse Auflistung der Materialien und der Beschreibung des Aktionsverlaufs). Es handelte sich nach Hans G. Helms um Aufnahmen der Stimmen von ihm und Paik, die zusammen mit Restaufnahmen aus dem WDR-Studio für elektronische Musik (vgl. Anm. 27) auf Band montiert wurden und abliefen. Vgl. Helms im Telefongespräch mit Anne Rodler am 25.09.2007, in: Rodler 2007, S. 37.

15 Dass die verwendeten Materialien metaphorisch bewusst eingesetzt wurden, bestätigt Mary Bauermeisters Aussage in Bezug auf das Ei: »das hatte etwas kunsthistorisch sehr wichtiges«. Mary Bauermeister im Gespräch mit Susanne Rennert am 26.01.2005, zitiert nach Rennert 2005, S. 15.

16 –gpf –: Mutter, der Mann mit dem Schrein ist da... Zurücktreten, bitte – Musik!. Kritik der Aktion in Jean-Pierre Wilhelms Galerie 22, Düsseldorf, in: einer Düsseldorf-Zeitung, Mitte November 1959, abgedruckt in: Herzogenrath Kat. Ausst. 1976, S. 42.

steht auf gravierende Weise in der Variation des Werks bei jeder Aufführung.¹⁷ Das visuelle Verweissystem über die genannten Metaphern bleibt darüber hinaus beim reinen Audioeindruck verborgen; die Idee der Demokratisierung von Kunst durch die Zurücknahme des Autors in den elektronischen Klängen oder den Einbezug von Alltagsgeräuschen wird somit wieder negiert. Die Bedeutung der HOMMAGE in Paiks Werk, als das erste seiner so genannten *action music*¹⁸, – die ihm die Bezeichnung des »Kulturterroristen«¹⁹ einbringt – entsteht erst durch den synästhetischen Eindruck. Hinsichtlich des künstlerischen Verfahrens darf der Zusammenfassung von Thomas Ernst in seiner Aufführungskritik gefolgt werden: »Die Arbeitsformel heißt: Collage und Montage!«²⁰ In dieser Arbeitstechnik zeigt sich die Konstruktion, zugleich jedoch durch die zerstörenden Momente, wie dem umstürzenden Klavier, die für Fluxus typische Destruktion.

Amerika – Europa – Asien: Künstlerische Verortung

Vereint »gegen die Dominanz der ›reichen Kunst‹« stellt sich nach Paik für »ALLE avantgardistische darstellende Kunst, einschließlich Cage, Stockhausen,

17 Paik griff auf seine HOMMAGE À JOHN CAGE immer wieder zurück. So nach der Uraufführung z. B. erneut im Rahmen des Contre-Festivals vom 17. bis 19.06.1960 im Atelier Mary Bauermeister, wobei Paik, dem versuchsweise neutralen Bericht von Thomas Ernst zufolge, einen Rosenkranz ins Publikum warf, (Ernst, Thomas: Weltmusik mit »Avantgarde«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.06.1960, abgedruckt in: Herzogenrath Kat. Ausst. 1976, S. 43) sowie neue Medien (Film-, Diaprojektionen und Radio) zum Einsatz kamen. Vgl. Historisches Archiv der Stadt Köln (Hrsg.): *intermedial, kontrovers, experimentell. Das Atelier Mary Bauermeister*, bearb. von Wilfried Dörstel, Köln: Emons 1993, S. 31.

18 In einem Brief an Mary Bauermeister (vom 14.11.1967, Manuskript im Historischen Archiv der Stadt Köln, HASTK, Best.: 1441, Nr. 28, abgedruckt in: Paik, Nam June: *Niederschriften eines Kulturnomaden. Aphorismen – Briefe – Texte*, hrsg. von Edith Decker, Köln: DuMont 1992, S. 74f., hier S. 74) führt Paik diesen Begriff für seine frühen Arbeiten ein: »Die meisten meiner sogenannten ›action music‹-Stücke können nicht von anderen Performern gespielt werden«.

19 Edith Decker in der Einleitung des von ihr herausgegebenen Bandes Paik 1992, S. 9-14, hier S. 12.

20 Ernst 1960.

Cunningham«²¹ häufig die Frage, wie sich die künstlerischen Disziplinen zueinander verhalten. So darf die Entgrenzung bei Paik nicht etwa als Fusion der Künste verstanden werden, sondern als Auflösung der Gattungsgrenzen.²² In diesem Zusammenhang ist die eigene Verortung Paiks in seinem Schreiben an Steinecke im Vorfeld der HOMMAGE interessant: »Marcel Duchamp + Dostojewsky = K. Schwitters [...] Die Präparierung des Klaviers ist ganz anders als J. Cage« und er kommt zu dem Schluss: »Ich möchte den Dadaismus mit Musik ergänzen, [...] Antithese zum ›Zwölftonmanierismus‹ [...] (Doch liebe Ich Heute [sic] noch Schönberg und Stockhausen sehr).«²³ Es ist somit die Avantgarde der Musik und der Bildenden Kunst seit den 1920er Jahren, der sich Paik verbunden fühlt, jedoch auch zugleich darüber hinaus gehen will, indem er »endlich ein völlig neue Stil [sic] gefunden habe.«²⁴

Es sind vor allem drei Einflüsse, die Paiks Werk bestimmen: seine Anregungen aus Amerika, Europa²⁵ und seine eigene Herkunft als Koreaner aus Seoul. Paik kam 1958, nachdem er in Tokio, München und Freiburg Komposition, Mu-

21 Paik, Nam June: Text zu »24 Stunden«, Happening am 5. Juni 1965 in der Galerie Parnass, Wuppertal (Dokumentation), Itzehoe 1965; wieder abgedruckt in: Paik 1992, S. 110-112, hier S. 111.

22 Die Auflösung der Gattungsgrenzen sah Paik nicht nur auf der künstlerischen Ebene, sondern ebenso im wissenschaftlichen Bereich als notwendig an (s. o.).

23 Brief von Paik an Steinecke vom 02.05.1959, abgedruckt in: Herzogenrath Kat. Ausst. 1976, S. 40.

24 Ebd.

25 Bisher konzentrierte sich die Forschung nahezu ausschließlich auf den Einfluss Cages auf Paik; die Erarbeitung von Stockhausens Position wird dabei häufig vernachlässigt und bei dem Verweis auf die Mitwirkung Paiks in ORIGINALE (vgl. Anm. 46) belassen; hier stünden weitere Forschungen an, die im Rahmen dieses Aufsatzes nur angerissen werden können. Wie wichtig Stockhausen im Allgemeinen für die Fluxus-Künstler (vgl. Anm. 38 und 64) ist, zeigt der sich an dem durch die New Yorker Aufführung von ORIGINALE ausgelösten Streit, der schließlich zum Bruch in der Gruppe führt; dazu ausführlicher Schilling 1978, S. 86-88. Paik scheint Stockhausen sehr geschätzt zu haben, denn laut Zeitzeugenberichten muss er ihn während seiner Kölner Zeit mehrmals zu kleinen Probeaufführungen in sein Atelier eingeladen haben. Vgl. Custodis, Michael: Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945, Stuttgart: Steiner 2004 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 54), S. 121 und 129f.

sikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie studiert hatte,²⁶ nach Köln, um dort am 1953 von Herbert Eimert gegründeten Studio für elektronische Musik des WDRs zu arbeiten. Außerdem waren dort seit dessen Anfängen Gottfried Michael Koenig und Karlheinz Stockhausen beschäftigt.²⁷ Diese Tätigkeit ist gerade im Zusammenhang mit seiner HOMMAGE À JOHN CAGE essentiell, denn »er hat da [im Studio] alles an Bandschnipseln aufgelesen, was so auf dem Boden rumlag [sic] und hat daraus Stücke zu Hause komponiert, zusammengebastelt.«²⁸ Stockhausen war Paik bereits seit 1957 durch die Darmstädter Ferienkurse bekannt, wo es im darauffolgenden Jahr zur folgenreichen Begegnung mit Cage kam. Die kompositorischen Positionen beider Künstler²⁹ nimmt Paik bewusst wahr.³⁰

26 Zur Information dieser ersten noch im kammermusikalischen Stil angelegten Kompositionen vgl. Gutknecht, Dieter: Von »sehr trauriger Amusik«, Opera sextronique und einem TV-Cello. Musikalische Aktion und visuell erlebbare Musik bei Nam June Paik, in: Renate Buschmann, Marcel René Marburger und Friedrich Weltzien (Hrsg.): Dazwischen. Die Vermittlung von Kunst. Festschrift für Antje von Graevenitz, Berlin: Reimer 2005, S. 71-82, hier S. 71f.

27 Mit dem Studio für elektronische Musik in Köln beschäftigt sich Michael Custodis eingehend (Custodis 2004, S. 57-97); darüber hinaus auch mit den anderen musikalischen Institutionen in Köln (z. B. Mary Bauermeisters Atelier S. 118-131); vgl. auch Bremer, Heinz (Hrsg.): Neue Musik im Rheinland. Bericht von der Jahrestagung Köln 1992 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, 157), Kassel: Merseburger 1996.

28 Interview von Michael Custodis mit Hans G. Helms am 07.02.2001, zitiert nach Custodis 2004, S. 120, Anm. 276. Identisches weiß auch Heinz-Klaus Metzger im Gespräch mit Sylvia Martin und Susanne Rennert am 16.03.2005 zu berichten in: Rennert 2005, S. 24.

29 Cage und Stockhausen kannten sich seit 1954 und bekundeten ihr gegenseitiges Interesse bis Mitte der 1960er Jahre in diversen Briefen. Häufiger Begegnungsort war neben Darmstadt ab 1960 die Kölner Atelierwohnung Mary Bauermeisters, die vom 15. bis 18.06.1960 mit dem Contre-Festival eröffnet wurde und damit dem Vorbild Jean-Pierre Wilhelms Düsseldorfer Galerie 22 folgte. In dem Kölner »Salon«, der dazu diente, »Werke kennen[zu]lernen [,] die das offizielle Kunstleben noch nicht berücksichtigt« (Metzger, Heinz-Klaus: Festival und Contre-Festival. Musikalische Ereignisse in Köln, o. J. [1960], Typoskript, Archiv Mary Bauermeister, abgedruckt in: Rennert, Susanne: Chronologie (1958–1968), in: Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels 9 (2005), S. 31-38, hier S. 32), hielt der Adorno-Schüler Metzger eine Rede, in der er bereits Stockhausen (der anwesend war) zum ästhetischen Gegenteil Cages erklärt. Während des Contre-Festivals (vgl. genauere Informationen bei:

Wenn Cage als Auslöser der Abwendung von traditionelleren Musikformen hin zu aktional geprägten Arbeiten wie der HOMMAGE bei Paik verstanden wird,³¹ so fallen zunächst Cages Experimente zur Erweiterung von Klangmöglichkeiten anhand seiner präparierten Klaviere, die er erstmals 1940 in BACCHANALE und SECOND CONSTRUCTION einsetzte, auf. Auch im Umgang mit Tonbändern war er für Paik Vorreiter, wie dieser rückblickend auf die Darmstädter Ferienkurse 1958 resümiert: »Cage ist ein unglaubliches Genie, weil er dieses Problem erkannt hat, diese Audio- und Videoband-Problematik, die darin besteht, daß [sic] es bestimmte Längen gibt, die nicht verändert werden können.«³² Die Überwin-

Zahn, Robert von: Opposition und Indetermination beim Kölner ›contre festival‹ 1960, in: Heinz Bremer (Hrsg.): Neue Musik im Rheinland. Bericht von der Jahrestagung Köln 1992 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, 157), Kassel: Merseburger 1996, S. 87-96, hier S. 93f.), das als Gegenveranstaltung zum Musikfestival in Köln gedacht war, führte Paik seine HOMMAGE erneut auf. Cage präsentierte u. a. WATER MUSIC (1952), während Stockhausen einen Auftritt ablehnte, aber als Zuhörer/-schauer anwesend war und resümierte, dass es Cage zunehmend um die aktionale Handlung seiner Werke ginge (vgl. Stockhausen, Karlheinz: John Cage (und Bo Nils-son). David Tudor spielt neue Klaviermusik [Januar 1957, Text für ein Nachtprogramm des WDR], in: Dieter Schnebel (Hrsg.): Texte zu eigenen Werken und zur Kunst Anderer. Aktuelles, Bd. 2: Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis, Köln: DuMont 1964, S. 146-148, hier S. 148).

30 Vgl. Paiks Rezension für die koreanische Zeitung *Tchayua Shinmun – The Liberal News* am 06. und 07.01.1959 (Seoul, Korea, abgedruckt in: Herzogenrath Kat. Ausst. 1999, S. 22f.), in der er besonders auf drei Versionen der VARIATIONS von Cage und GRUPPEN FÜR DREI ORCHESTER von Stockhausen eingeht.

31 Zur Weiterentwicklung der Cage'schen Ideen bei Paik vor allem im Bereich der Medien vgl. Daniels, Dieter: John Cage und Nam June Paik. »Change your mind or change your receiver (your receiver is your mind)«, in: Susanne Rennert und Sook-Kyung Lee (Hrsg.): Nam June Paik, Kat. Ausst. museum kunst palast Düsseldorf und Tate Liverpool, Ostfildern: Hatje Cantz 2010, S. 107-125.

32 »Random- Access-Information«, ursprünglich handelt es sich um einen Vortrag, der am 25.03.1980 am Museum of Modern Art in New York von Paik gehalten wurde, er wurde dann im Artforum September (1980), S. 46-49 gedruckt; wieder abgedruckt in: Paik 1992, S. 150. An anderer Stelle äußert Paik »Musik ist Zeitfolge« und zugleich fragt er sich »wie kann ich mit Zeit umgehen?« Paik im magnum-Interview mit Gottfried Michael Koenig, in: magnum 4 (1963), Sonderheft ›Experimente‹, erneut abgedruckt in: Herzogenrath Kat. Ausst. 1976, S. 51f. Vgl. zum Aspekt der Zeit in Paiks

dung von Raum- und Zeitgrenzen war eine der Hauptthemen der Generation Paiks³³ und zeigt sich als Fragestellung bereits in der HOMMAGE³⁴ mit den schneller und langsamer laufenden Tonbändern sowie den unterschiedlichen inhaltlichen Ebenen, die eine Verortung nur schwer zulassen. Der Einsatz von Tonbändern und Radio als Musikinstrument ist zuvor in Cages IMAGINARY LANDSCAPE NO. 4 (1951) zu finden, in dem zwölf Radiogeräte nach einem von ihm ausgeklügelten Zufallsprinzip an- und ausgeschaltet werden.³⁵ Die hierbei empfangenen Sendungen genauso wie die Stille waren vorher nicht bestimmbar und wurden damit zum kompositorischen Prinzip erhoben; die Integration von Klängen jeder Art wird darüber hinaus zu den wesentlichen Merkmalen von Cages Kompositionen. Mit dem Begriff *Indeterminacy*, der Unbestimmtheit, führte er nicht nur die Freiheit des Interpreten, sondern auch die des Publikums – das zum Teil der Aufführung werden sollte³⁶ – ein. Derartige Bestrebungen zur Interaktion finden sich gleichzeitig in der Bildenden Kunst³⁷. Im Bereich der Medientechnik führt Paik solche Überlegungen konsequent weiter. Es ist aufgrund dieser vielerorts nachzuvollziehenden Entwicklungen nicht leicht, die Vorreiterrolle Cages eindeutig zu bestimmen, Gleiches gilt für Marcel Duchamp und Arnold Schönberg sowie den Dadaismus.

Die Rezeption Duchamps könnte über Cage erfolgt sein, der mit dem für seine Multiples und Ready-Mades bekannten Künstler eng befreundet war. Über Schönberg schrieb Paik seine Abschlussarbeit, setzte sich demnach intensiv mit dessen Kompositionen und Ideen auseinander, während Cage bei Schönberg

Werk Herzogenrath, Wulf: Zur Frage der Datierung und zum Thema ›Zeit‹, in: ders. (Hrsg.): *Nam June Paik. Fluxus – Video*, München: Silke Schreiber 1983, S. 10-13.

- 33 Auch Stockhausen habe, laut Paiks Rezension der Darmstädter Ferienkurse 1958 für *Tchayua Shinmun – The Liberal News* am 06. und 07.01.1959 (wie Anm. 30, hier S. 23), in seinem Stück GRUPPEN FÜR DREI ORCHESTER den Versuch unternommen, »eine Räumlichkeit in die Zeitkunst Musik einzuführen«.
- 34 »Ich werde die Raumkonzeption meiner Komposition im Kölner Studio realisieren.« Brief von Paik an Steinecke vom 02.05.1959, abgedruckt in: Herzogenrath Kat. Ausst. 1976, S. 41.
- 35 Zum Vergleich von Zufallsprinzipien bei Duchamp, Cage, Stockhausen und Paik siehe Daniels 2010, S. 108-111.
- 36 Man denke nur an Cages 4'33'', in dem die Werklänge determiniert ist, der Inhalt jedoch allein vom Publikum geschaffen wird.
- 37 Diese Wechselwirkungen vor allem in New York untersucht Rausch, Ulrike: *Grenzgänge zwischen experimenteller Musik und Bildender Kunst in New York Anfang der 1950er Jahre*. Morton Feldman, Earle Brown, John Cage, Saarbrücken: Pfau 1999.

noch studiert hatte. Die Rezeption des Dadaismus nach dem Zweiten Weltkrieg wird in der legendären Retrospektive *Dada – Dokumente einer Bewegung* 1958 im Düsseldorfer Kunstverein greifbar, die sowohl Paik als auch Cage besuchten und deren Einfluss im Zusammenhang mit der Entstehung der HOMMAGE ein hoher Stellenwert eingeräumt werden muss.³⁸ Gerade die im Dadaismus bereits vorhandene Kritik an konventionellen Kunstformen, und damit verbunden an gesellschaftlichen Konventionen, wird von Paik aufgegriffen und kommt in späteren Aktionen mit ihren gesellschaftspolitischen Kritiken deutlich zum Ausdruck. Doch bereits in seinen frühen Werken, wie auch im Kontext der HOMMAGE, klingt die Kritik am Materialismus der Adenauer-Ära an, wenn er an Steinecke schreibt: »wo Fleiß und Dummheit in Eins gebunden ist«³⁹. Außerdem war für Paik – und hier kommt seine eigene Herkunft zum Tragen – Zen eine wichtige Grundlage seines künstlerischen Denkens, daher rührt u. a. auch die Überlegung zur Langeweile: »Langeweile ist an sich keineswegs eine negative Qualität. In Asien ist sie eher ein Zeichen der Elite Und diese Konfusion bleibt wegen der Konfusion in puncto INPUT- und OUTPUT-Zeit weiter bestehen.«⁴⁰ Auch Cage nannte die fernöstliche Geisteshaltung als Grundlage seiner Überlegungen zur Stille.⁴¹ Es lassen sich darüber hinaus zahlreiche biografische Bezüge

38 Stephan von Wiese geht sogar aufgrund Paiks Aussage »I composed watching Schwitters« (im Telefoninterview mit Stephan von Wiese im Dezember 1990, zitiert nach Wiese, Stephan von: »Du MARTYR von 20.07.1964« Paik und Beuys im Medienduell, in: Rennert und Lee Kat. Ausst. 2010, S. 127-141, hier S. 127) davon aus, dass die Ausstellung Auslöser für die Entwicklung der HOMMAGE war. Für die 1962 öffentlich in Erscheinung tretende Gruppe Fluxus war »einziger historischer Vorläufer [...] der Dadaismus.« (Daniels, Dieter: »Fluxus. Ein Nachruf zu Lebzeiten«, in: Kunstforum international 115 (1991), S. 100). Auch wenn dies in einer derartigen Pauschalisierung schwierig ist, so zeigt es doch die wichtige Vorbildfunktion dieser Kunstrichtung der 1920er Jahre für die Performance-Art nach 1945. Anschaulich wird das auch im Titel des Fluxus Aktionsabend NEO-DADA IN DER MUSIK am 16.06.1962 in den Düsseldorfer Kammerspielen. Vgl. ausführlicher zu Paiks Beitrag Rennert 2005, S. 16-18.

39 Brief von Paik an Steinecke vom 02.05.1959, abgedruckt in: Herzogenrath Kat. Ausst. 1976, S. 39f.

40 Paik, Nam June: Input-time and Output-time, in: Ira Schneider und Beryl Korot (Hrsg.): Video Art, New York 1976, erneut abgedruckt in: Herzogenrath Kat. Ausst. 1976, S. 12.

41 Allerdings wirkte Cage auf Paik »wie ein oberflächlicher amerikanischer Zen-Modernist, von denen es damals viele gab« Paik, Nam June: »B.C/ A.D.«, in: Musik-

zwischen Paik und Cage finden, die auf eine rege Auseinandersetzung sowohl auf künstlerischer, als auch auf persönlicher Ebene schließen lassen.

Wesentlich verhaltener zeigt sich die Bekanntschaft mit Stockhausen: Lernt er diesen zwar schon zu Beginn seines Deutschlandaufenthalts kennen, so bleibt wohl doch eine gewisse Distanz zwischen den beiden bestehen. Es finden sich heute kaum Äußerungen, die über einen kollegialen Austausch hinaus Informationen liefern. Dennoch schenkte Paik 1968 – als er bereits in Amerika lebte – Stockhausen ein kleines Objekt, das sicherlich als freundschaftliches Zeichen gewertet werden darf.⁴² Kompositorisch bezeichnet Paik sich selbst als *Antithese* zu Stockhausen,⁴³ wie sie für ihn u. a. am Beispiel der Form ersichtlich wird.⁴⁴ Stockhausen arbeitet ähnlich wie Cage mit Parametern, z. B. von Rhythmen-, Lautstärken- und Klangskalen, die es ihm ermöglichen, Klänge in Geräusche zu verwandeln und umgekehrt. Diese elektronischen Manipulationen verlangen bei Stockhausen aufgrund ihrer Komplexität vorab eine genaue Festlegung in Partituren und weisen damit eine gewisse Determiniertheit auf.⁴⁵ Aber auch Stockhausen versucht zunehmend, wie der Untertitel MUSIKALISCHES THEATER seines Werks ORIGINALE bereits impliziert, den rein musikalischen Bereich zu verlassen und sich der Interaktion zu öffnen. Entstanden ist 1961 mit ORIGINALE ein Werk,⁴⁶ das eine Reihe von Handlungen verschiedener Künstler abspielt und so

Texte 46/47 (1992), S. 68f., hier S. 68 und wird damit wohl kaum beeinflussend auf Paik gewirkt haben, sondern die Geisteshaltung muss als Parallele verstanden werden.

- 42 Für diese Information danke ich Frau Kathinka Pasveer von der Stockhausen-Stiftung für Musik in Kürten.
- 43 Wie zu Stockhausen verortet sich Paik auch zu Schönberg als Antithese, was nur konsequent ist, da die serielle Kompositionsweise Stockhausens als konsequente Weiterführung der strukturellen Überlegungen der Zwölftonmusik Schönbergs verstanden werden darf.
- 44 Vgl. hierzu Paiks Äußerungen in: Paik, Nam June: Zur »Symphony for 20 Rooms«, in: La Monte Young und Jackson MacLow (Hrsg.): An Anthology, 2. Aufl., New York: Heiner Friedrich 1970, o. S.; wieder abgedruckt in: Paik 1992, S. 90-92, hier S. 90.
- 45 Vgl. die detaillierte Betrachtung von Stockhausens Werk KONTAKTE FÜR ELEKTRONISCHE MUSIK, KLAVIER UND SCHLAGZEUG (1958–60) bei Mowitz, Michael: Die Form der Unendlichkeit. Aspekte der Momentform und der seriellen Struktur in Karlheinz Stockhausens »kontakte«, Essen: Die Blaue Eule 2002.
- 46 Im Sommer 1961 wurden Stockhausen und Bauermeister ein Paar und unternahmen eine Reise nach Finnland, während der Stockhausen seine Partitur von ORIGINALE anfertigte. Die Idee für die Integration von Happenings in eine öffentliche Theaterauf-

von seinen Momentaufnahmen lebt.⁴⁷ Paik füllte in diesem Zusammenhang auch eine Sequenz, deren Aktion er jedes Mal änderte⁴⁸; das Überraschungsmoment war in allen Aufführungen vom 26. Oktober bis 6. November 1961 im Kölner Theater groß.⁴⁹

Wie in aller Kürze mit dem Paik'schen Rezeptionsgeflecht gezeigt wurde, stützt sich der Künstler bereits im Zusammenhang mit den ersten Werken seiner so genannten *action music* auf Vorbilder, die der Sprengung von künstlerischen Gattungsgrenzen offen gegenüberstanden. Bereits Cage ebnete für Paik den Weg zur Weitung – wenn nicht gar zur Auflösung der Gattungsgrenzen –, indem er Alltägliches in die Kunst einziehen und somit zu Kunst werden ließ. Der Einfluss Stockhausens kann hier nicht abschließend geklärt werden, ob dieser auf die technische Ebene (elektronische Klänge) beschränkt blieb, oder ob der Besuch einer Probe von und mit Stockhausens *Gruppe* (ca. 1958) zusammen mit Mary Bauermeister tatsächlich zu seinem Resümee »so ein guter Musiker werde ich nie. Ich wechsele das Medium. Ich gehe jetzt in die Kunst«⁵⁰ führte, muss offen bleiben. Ob es also der amerikanische oder der europäische Einfluss war,

führung kam vom damaligen Regisseur des Theaters am Dom in Köln, Arthur C. Caspari; er wollte die »Kluft zwischen sendung und empfang aufreißen [sic]«. Caspari, Arthur C.: Etwas zu Paiks Mitwirkung in den *Originalen*, in: Herzogenrath Kat. Ausst. 1999, S. 38f., hier S. 39.

47 Die Fotografien Manfred Leves dokumentieren das Geschehen. Vgl. Buschmann und Wiese Kat. Ausst. 2007, S. 52f. Die Partitur ist abgedruckt in: Stockhausen, Karlheinz: *Originale (1961) musikalisches Theater*, in: Dieter Schnebel (Hrsg.): *Texte zu eigenen Werken und zur Kunst Anderer. Aktuelles*, Bd. 2: Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis, Köln: DuMont 1964, S. 107-129, hier S. 112-129.

48 Es handelte sich durchweg um unabhängig von den übrigen Performances des Abends stehende, kurze Aktionen, wie z. B. ZEN FOR HEAD (auf eine lange Papierrolle malt Paik mit seinem Kopf einen Strich) oder SIMPLE (eine schnelltaktige Aktion, währenddessen er mit Rasiercreme operierte). Vgl. Krüger, Walther: *Karlheinz Stockhausen. Allmacht und Ohnmacht in der Neuesten Musik*, Regensburg: Bosse 1971, bes. S. 59f.

49 Vgl. Caspari 1999, S. 38f. sowie Herzogenrath 1983, S. 22f.

50 Bauermeister, Mary: *Cage – Stockhausen oder Stockhausen – Cage*. Endsieg ist sicher. *Erinnerungen an Nam June Paik*, in: Wulf Herzogenrath und Andreas Kreul (Hrsg.): *Nam June Paik. There is no rewind button for life*. Hommage für Nam June Paik in der Kunsthalle Bremen am 25. März 2006, Köln: DuMont 2006, S. 37-47, hier S. 41.

der zur Entgrenzung Paiks und seinem ersten Werk HOMMAGE führte, ist heute nicht mehr zu entscheiden.

Erziehung versus *Gesamtkunstwerk*: Transformatorische Bestrebungen

Die bisher vorgestellten Strategien der künstlerischen Entgrenzung sowie politischen Implikationen in Paiks Cage-Hommage werden in der Aktion um das ekstatische Moment,⁵¹ wie es die damaligen Rezensenten beschrieben, ergänzt. Über die Wirkung seines tranceartigen Zustands ist sich der Künstler im Klaren, wenn er seine schockierenden Aktionen selbst als »eine Art deutsch-mongolischen Expressionismus«⁵² bezeichnet. In dieser Hinsicht vergleicht sich Paik mit dem bei der Erstaufführung der HOMMAGE anwesenden Joseph Beuys,⁵³ den er auch »euro-asiatischer« Herkunft ansieht.⁵⁴ Beuys' Werke zielen sehr früh auf die Präsentation und stetige Weiterentwicklung seiner Idee der *Sozialen Plastik*, was bedeutet, dass jeder ein sozialer Künstler ist und damit die Gesellschaft mitbilden kann. Demnach liegt im kreativen Potenzial des Menschen zugleich die Möglichkeit einer sozialen Reform, die bereits in seinen frühen Aktionen ab 1963 propagiert wird. Die Maxime der Veränderung der Gesellschaft durch Kunst ist jedoch kein Einzelphänomen bei Beuys, sondern für die gesamte Performance-Art der Nachkriegszeit konstitutiv. So verwundert die Aussage von Gottfried

51 Vgl. Thomas Kelleins allgemeine Äußerungen nach denen Paik »die Ekstase zum Dauererlebnis streckt, um die Höhen und Tiefen des Lebens als Einerlei hinzunehmen« Kellein, Thomas: *Hommage an Nam June Paik*, in: Herzogenrath und Kreul 2006, S. 52-55, hier S. 55.

52 Daniels, Dieter: Fluxus und mehr. Nam June Paik im Gespräch mit Dieter Daniels (Ausschnitte aus einem längeren Gespräch, Wiesbaden 24.09.1990), in: *Kunstforum international* 115 (1991), S. 207-210, hier S. 209.

53 Die erste Begegnung mit dem eigenen Weltdebüt zusammenzulegen mag eine nachträgliche Glorifizierung vonseiten Paiks sein, sicher jedoch trafen sich die beiden im Juli 1961 auf der Vernissage der Zero-Ausstellung *édition – exposition – démonstration* in der Galerie Schmela. Vgl. z. B. Rennert, Susanne: »We have time«. Musik, Fluxus, Video: Paiks Zeit in Düsseldorf, im Rheinland, in: Rennert und Lee Kat. Ausst. 2010, S. 55-68, hier S. 61.

54 Daniels 1991, S. 209. Ausführlicher äußert Paik sich über seine schamanischen Implikationen im Interview mit Justin Hoffmann. Vgl. Hoffmann, Justin: *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, München: Schreiber 1995, S. 85-90.

Michael Koenig über Paik nicht, dass dieser sich »tatsächlich sehr stark mit gesellschaftspolitischen Fragen beschäftigt«⁵⁵ habe. Um diese soziokulturelle Motivation umsetzen zu können, bauten beide Künstler auf ihre Aktionen und deren Wirkungsmacht, was jedoch zunächst eine sorgfältige Vorbereitung der Aktionsräume,⁵⁶ bewusste Auswahl der Materialien, unbedingte Notwendigkeit der Anwesenheit des Künstlers, schriftliche Fixierung des Aktionsablaufs im Voraus⁵⁷ bedeutete, damit das Hauptaugenmerk der Transformation und Kommunikation erreicht werden konnte.⁵⁸

Für Paik ist Musik ein »nonverbales Kommunikationsmedium«⁵⁹, das, würde es massenmedial im Fernsehen eingesetzt, eine phänomenale »Wirkung auf Erziehung und Unterhaltung«⁶⁰ ausüben kann. Kommunikation wird zum wesentlichen Aspekt in Paiks Werken und zeigt sich bereits in der HOMMAGE À JOHN CAGE als Träger neuer akustischer und optischer Informationen, die neben einem Sender (Paik) auch einen Empfänger (das Publikum) benötigt. So wird der Besucher nicht nur durch die Interaktion, sondern auch durch Mitmachen und Er-

55 Gottfried Michael Koenig im Gespräch mit Sylvia Martin und Susanne Rennert am 06.05.2005, zitiert nach Rennert 2005, S. 14.

56 So fordert Paik im Zusammenhang mit seiner HOMMAGE in seinem Brief an Steinecke vom 02.05.1959 (abgedruckt in: Herzogenrath Kat. Ausst. 1976, S. 41), dass das Stück »am Anfang des Konzert [sic] gespielt werden [muss], da die Zuhörer den [sic] Regieprogramm und die Vorbereitung der Bühne nicht sehen dürfen.« Genauso bereitet auch Beuys sorgfältig seine Aktionsräume vor, die bereits – vor allem durch die verwendeten Materialien – einen Einblick in den Beuys'schen Mikrokosmos gewähren. Vgl. zu Beuys' Aktionen grundlegend Schneede, Uwe: Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen, Ostfildern: Hatje Cantz 1994.

57 Damit reiht sich Paik mit seinem Nichtnotieren in die damals in Darmstadt geführten Werkcharakter-Diskussionen ein. Vgl. Gutknecht 2005, S. 73.

58 Es ließen sich an dieser Stelle zahlreiche Parallelen und Unterschiede im künstlerischen Schaffen der beiden Künstler aufzählen (es sei nur an den Indeterminismus und die Destruktion erinnert) und um Zusammenarbeiten ergänzt, da dies aber alles erst nach 1963 (mit dem Beginn von Beuys' Aktionstätigkeit) untersucht werden kann, soll an dieser Stelle auf den Aufsatz von Stephan von Wiese (Wiese 2010) verwiesen werden; genauso wie auf Blume, Eugen: Eine eurasische Freundschaft – Nam June Paik und Joseph Beuys, in: Herzogenrath Kat. Ausst. 1999, S. 262-267.

59 Paik, Nam June: Global Groove und der gemeinsame Videomarkt, in: The WNET-TV Lab News 2 (1973), wieder abgedruckt in: Paik 1992, S. 134.

60 Ebd.

schaffen der Kunst eingebunden.⁶¹ Besonders mit »seine[r] Hinwendung zum Fernsehen, das ein viel eindringlicheres Medium war und bis heute ist als die Musik«⁶², werden die Bestrebungen der Kunst, allgegenwärtig zu sein und (sei dies nun Musik oder TV) zu etwas ›Allgegenwärtigem‹ zu werden und damit in das Leben der Gesellschaft einzugreifen, deutlich. Auf diese Weise wirkt Paik mithilfe der neuen Medien künstlerisch erziehend auf die Gesellschaft ein und folgt damit den von Eimert 1952 geäußerten Forderungen nach Integration der Rezipienten, um aktiv die Lerninhalte zu vermitteln.⁶³

Die schockierenden und destruktiven Momente der Aktionen Paiks sind auf Fluxus und darin der Rezeption des Dadaismus zurückzuführen.⁶⁴ Sie sollten das Publikum wachrütteln und zum Umdenken animieren. Eine verstörende Wirkung hatten auch Beuys' Aktionen, selbst wenn er sich auf ein anderes Modell zur Transformation der Gesellschaft stützt: Der quasi meditative Mitvollzug wird zum Auslöser neuer Betrachtungen durch die Besucher;⁶⁵ diese sollten dann –

-
- 61 Die Interaktion zeigt sich beispielsweise durch das Werfen von Gegenständen ins Publikum (wie einen Rosenkranz in der zweiten HOMMAGE-Aufführung oder von Bohnen während ORIGINALE) und findet einen ersten Höhepunkt in Paiks Ausstellung *Exposition of music – Electronic television* (1963), die die Besucher zum Mitmachen aufforderte (vgl. besonders zum Aspekt der Partizipation Neuburger, Susanne: Terrific Exhibit. »Zeit-Kunst« alias Musik im Ausstellungsgenre, in: dies. (Hrsg.): Nam June Paik. *Exposition of Musik – Electronic Television. Revisited*, Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Köln: Walther König 2009, S. 11-23). Die Wandlung der Rezeptions- und Produktionsmedien in Partizipationsmedien ist demnach logische Weiterentwicklung bei Paik. Vgl. Daniels 2010, S. 115.
- 62 Gottfried Michael Koenig im Gespräch mit Sylvia Martin und Susanne Rennert am 06.05.2005, zitiert nach Rennert 2005, S. 13f.
- 63 Brief von Eimert an Hans Heinz Stuckenschmidt vom 08.11.1952, in: Historisches Archiv des WDR, Akte 10929, zitiert nach Custodis 2004, S. 112f.
- 64 Zur wichtigen Position Paiks in den frühen Jahren von Fluxus aufgrund seines guten Kontakts zu Wilhelm vgl. Rennert 2010, S. 60 (vgl. auch Anm. 38). Paik und Beuys trennen sich jedoch sehr schnell wieder von Fluxus, da sie aus den zuvor genannten Aspekten anders operierten So Paik: »und deshalb habe ich keine wirklich bedeutenden Stücke innerhalb von Fluxus gespielt, denn es gibt einfach keine Möglichkeit, ein schwieriges Stück vorzubereiten in einem Rahmen von Fluxus, wo du 50 Stücke in drei Tagen aufführst.« Daniels 1991, S. 210.
- 65 Beuys dehnte hierzu die Zeitspannen in seinen Aktionen, z. B. durch ein sehr statisches Geschehen wie in *THE CHIEF. DER CHEF. FLUXUS-GESANG* (1962). Steht so in seinem frühen Werk der meditative Aspekt als Auslöser zur Veränderung noch im

initiiert durch die ästhetische Partizipation – kreativ im Sinne Beuys' werden und damit die Grenzen zwischen Kunst und Leben, zwischen Ästhetik und Politik einreißen und zum Gründer einer neuen Gesellschaft werden. Ist es bei Paik also noch ein pädagogischer Vorgang, künstlerisch Einfluss zu nehmen, zeigt sich bei Beuys ein ganz anderer, selbsttransformatorischer Weg. Beuys beruft sich mit seinen visionären Ideen auf das Konzept *Gesamtkunstwerk* nach Richard Wagner: Ausgehend von der Parallelisierung der Künste sollte im synästhetischen Mitempfinden des theatralen Festes die Katharsis erreicht werden und letztlich die Kunst an Stelle von Politik und Religion treten. Es ließe sich nun eine Traditionslinie der Rezeption dieses zweipoligen Modells bis zu Beuys anführen, doch wäre dies ein neues Thema.⁶⁶ Die eine oder andere Überlegung zum *Gesamtkunstwerk* lässt sich auch bei Paik finden, wenn er, wie Cage zu berichten weiß, »whole art« in the meaning of M. R. Wagner⁶⁷ verfolgte; allerdings scheint gerade durch den Einsatz der neuen Medien der didaktische Anspruch schwerer zu wiegen, so dass lediglich die ästhetische Komponente der Wagner'schen Utopie erfüllt wird.

Resümee

Zusammenfassend muss festgehalten werden, dass Paik den »Ausweg von der Erstickung des musikalischen Theaters von heute«⁶⁸ suchte und in der Entgrenzung fand, die es ihm ermöglichte, mit dem konventionellen Musikbetrieb zu brechen und durch Interaktion die klassische Bühne zu vernichten sowie den Menschen durch die schockierende Handlung direkt zu konfrontieren. Die bei seiner *action music* häufig angewendeten Destruktionsverfahren dienen nicht nur

Vordergrund, zeigt das spätere politische Engagement noch deutlicher die tatsächliche demokratische Richtung Beuys'.

66 Diesen Aspekt untersuche ich derzeit im Zuge meiner Dissertation über *Das »Gesamtkunstwerk« nach 1945. Zur Einheit von Kunst und Leben bei Bazon Brock, Hermann Nitsch und Joseph Beuys* (Arbeitstitel).

67 Paik in einem Brief an Cage, welchen letzterer passagenweise wiedergibt in: Cage, John: *Nam June Paik: A Diary*, in: ders.: *A year from monday. New lectures and writings by John Cage*, 5. Aufl., Connecticut: Wesleyan University Press 1967, S. 89-91, hier S. 90.

68 Brief von Paik an Steinecke vom 02.05.1959, abgedruckt in: Herzogenrath Kat. Ausst. 1976, S. 40.

der plakativen Zerstörung, sondern bergen in sich einen subtilen Humor,⁶⁹ der nur schwer zu fassen ist und daher von den Rezensenten des Paik'schen Weltdebüts, *HOMMAGE À JOHN CAGE – MUSIK FÜR TONBÄNDER UND KLAVIER*, unbeachtet blieb. Die Destruktion dient auch der Kommunikation (sowohl aktiv als auch passiv) und beinhaltet damit das Hauptaugenmerk; zur philosophisch-ästhetischen Grundlage Paiks gehörend kommt auch diese in der Audioversion nicht zum Tragen. So ist es schwierig, dem Werk eine »beruhigende Intensität des Stücks noch ein halbes Jahrhundert nach seiner Entstehung«⁷⁰ zuzusprechen, wenn dieses in *SHUTTER ISLAND* erklingt. Die *HOMMAGE* wird hier in einem rückwärtsgerichteten Prozess in ihre Einzelbestandteile zerlegt: Musik/Aktion und dann kleinteiliger in einzelne Klangelemente. Letztlich erhält nur ein minimaler Ausschnitt aus der reinen Tonbandaufnahme Einzug in den Soundtrack. Es ist also ein zwischen Cages *MUSIC FOR MARCEL DUCHAMP* erklingendes Bruchstück der *HOMMAGE*, dem hier eine beruhigende Wirkung zugesprochen wird. Vielleicht hätte Paik diese Position gefallen, aber ob ein derartig verzerrter Einsatz von Paiks Werk den ursprünglichen Gedanken der Transformation der Gesellschaft durch die Entgrenzung der Kunst noch trifft, ist mehr als fraglich. Ein wesentlicher Aspekt der Performance-Art nach 1945 – gerade im Rheinland – geht damit verloren: Nicht nur die Aufhebung der Gattungsgrenzen ist redundant, sondern auch die angestrebte Einheit von Kunst und Leben geht verloren.

69 Vgl. ausführlicher zur musikalisch-philosophischen Herleitung des Humors bei Paik: Gutknecht 2005, S. 74-77. Dieser Aspekt wurde im Aufsatz bewusst vernachlässigt, da Paik in seinem Brief an Steinecke vom 02.05.1959 (S. 40) äußert: »Aber hier handelt es sich um kein [sic] Humor.«

70 Daniels 2010, S. 118.

Autorinnen und Autoren

Isabella Augart promoviert über wirkungsästhetische Strategien bei manieristischen Altarbildern mit eingebettetem Gnadenbild. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören die italienische Malerei der Frühen Neuzeit, Typologie in der altniederländischen Kunst und Wahrnehmungs- und Emotionsgeschichte.

Jennifer Bleek promovierte in Kunstgeschichte über das Frühwerk des US-amerikanischen Filmregisseurs Terrence Malick und arbeitet zurzeit an einem Forschungsprojekt über das Helldunkel in bildender Kunst, Fotografie und Film. Ihre Interessen gelten Fragen der Bildwissenschaft und Methodik, vor allem in der Kunst der Frühen Neuzeit in Italien sowie der Moderne, hier mit Schwerpunkten auf Fotografie und Film.

Anastasia Dittmann arbeitet an einem Promotionsprojekt zur französischen Aktfotografie der 1860-1890er Jahre. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen die englische Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts, Aspekte und Transformationsprozesse der Antikenrezeption im 17. bis zum 19. Jahrhundert sowie der Themenkreis der lebenden Bilder.

Frédéric Döhl, promovierter Musikwissenschaftler und Volljurist, arbeitet als wissenschaftlicher Mitarbeiter am SFB 626 an der Freien Universität Berlin. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Fragen der musikalischen Entgrenzung im zeitgenössischen Komponieren, des Urheberrechts und der Gattungsgeschichte im Bereich klassischer Kammermusik.

Miriam Drewes promovierte zum Thema »Theater als Ort der Utopie. Zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz« im Jahr 2008. Seitdem ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin der Theaterwissenschaft München der Ludwig-Maximilians-Universität. Außerdem ist sie als Spielfilmdramaturgin tätig und hat die Programmleitung des Nachwuchsförderungsprogramms des Bayerischen Filmzentrums *First Movie Program* inne.

Johanna Gundula Eder promoviert über Kreativität und ihre Förderung im interdisziplinären Kontext der Künste. Ein besonderer Schwerpunkt liegt dabei auf dem Prinzip der Vernetzung.

Simone Fohr-Manthey promoviert über die Künstlerin Charlotte Salomon, wobei die Schnittstellen von Bild, Text und Musik im Fokus stehen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die europäische Avantgarde, Grenzbereiche der Künste, Wechselwirkungen künstlerischer Funktionsweisen und Zeichensysteme sowie die Funktion und Ästhetik der menschlichen Gesangsstimme. Außerdem widmet sie sich der Gesangs- und Tanzpraxis.

Astrid Hackel promoviert über Inszenierungen von Blindheit und Geschlecht in zeitgenössischer Literatur und im Theater. Ihre Forschungsinteressen liegen auf Performances und Tanztheater seit den 1960er Jahren sowie den Schnittstellen von Literatur- und Kunstwissenschaft.

Shelley Harten schreibt ihre Dissertation über Repräsentationen des Arabischen in der zionistischen und israelischen bildenden Kunst. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Kultur und Konfliktforschung, Israel-Palästina Studien, Orientalismus und (Post-)Kolonialismus an den Schnittstellen der Geschichts-, Politik- und Kunstwissenschaft.

Saskia Jogler arbeitet an ihrem Dissertationsprojekt über die Narrenporträts des spanischen Hofmalers Diego Velázquez. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören die spanische Malerei des Siglo de Oro, barocke Ausstattungsprogramme und künstlerische Selbstdarstellung in der Frühen Neuzeit.

Lars Robert Krautschick promoviert zu den Themengebieten Horrorfilm und Intermedialität. Seine momentanen Forschungsexkurse liegen in den Bereichen Quellenstudien, Hyperrealismus sowie weitere spezielle Film- und Theaterästhetiken im intermedialen Zusammenspiel.

Stephanie Sarah Lauke promoviert zu Re-Inszenierungen von Videoinstallationen in den Massenmedien an der Kunsthochschule für Medien Köln. An der Schnittstelle von Kunst- und Medienwissenschaft arbeitend, widmet sie sich den Forschungsschwerpunkten Bildgeschichte und -theorie, Dokumentarfilm und Intermedialität.

Stefanie Loh hat 2011 ihre Promotion über Tagebuchstrategien in der Fotografie abgeschlossen, arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich Kunst- und Kunstwissenschaft an der Universität Duisburg-Essen und lehrt Fototheorie an der Folkwang Universität der Künste Essen.

Julia Quandt hat Kunstgeschichte, Theater- und Medienwissenschaft an der Universität Erlangen-Nürnberg studiert und ihre Magisterarbeit über Malerei im Film verfasst. Seit Januar 2011 arbeitet sie als wissenschaftliche Volontärin in der Deutschen Barockgalerie der Kunstsammlungen und Museen Augsburg.

Ruth Reiche promoviert über Strategien des Narrativen in Film- und Videoinstallationen. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen auf der Kunstgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts und bewegen sich an den Schnittstellen zwischen Film- und Kunstwissenschaft.

Iris Romanos verfasst ihre Dissertation über die Kristallglasmanufaktur Theresienthal. Ihr wissenschaftlicher Fokus liegt auf Malerei und Kunstgewerbe des 19. und 20. Jahrhunderts, insbesondere auf den Entwicklungen in Symbolismus, Jugendstil und Art déco.

Nadine Söll promoviert über Repräsentationen von Musikkulturen in zeitgenössischer Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts. Ihre Forschungsschwerpunkte sind interkulturelle Kontaktzonen an den Schnittstellen zwischen Musik- und Kunstwissenschaft.

Berenika Szymanski hat 2011 ihre Promotion über die Theatralität polnischer Oppositionsbewegungen im Polen der 1980er Jahre abgeschlossen und arbeitet inzwischen als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich Theaterwissenschaft an den Universitäten München und Bayreuth.

Alexandra Vinzenz fertigt ihre Dissertation über die Rezeption und Modifikation des Konzepts *Gesamtkunstwerk* vor allem in der Performance Art nach 1945 an; darüber hinaus ist sie als Lehrbeauftragte am Kunstgeschichtlichen Institut in Marburg beschäftigt. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen interdisziplinäre Felder zwischen Kunst, Musik und Theater, was Fragen nach der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts genauso wie der Kunst und Kunsttheorie der Moderne beinhaltet.

Monika Wermuth arbeitet an einem Dissertationsprojekt zu Harun Farockis Produktionsmodell und seiner Theorie der Arbeit. Ihre Forschungsinteressen liegen im Bereich der politischen Kunst und des nonlinearen Erzählens im digitalen Film.

Magdalena Zorn arbeitet an ihrer Dissertation über den Opernzyklus LICHT von Karlheinz Stockhausen. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören die geistliche Musik und das Musiktheater des 20. und 21. Jahrhunderts.

Bildnachweis

Abbildung 1 – Krautschick, S. 56:

Überlagernde transmediale Strukturübertragung, © Lars Robert Krautschick, 2010.

Abbildung 2 – Krautschick, S. 61:

Autoreferenzierendes Mediensimulacrum, © Lars Robert Krautschick, 2011.

Abbildung 3 – Drewes, S. 72:

Kopf einer Gummipuppe in BUBBLE; Screenshot, DVD Bubble, Metropolitan Filmexport, 2006.

Abbildung 4 – Drewes, S. 73:

Debbie Doebereiner als Martha in BUBBLE; Screenshot, DVD Bubble, Metropolitan Filmexport, 2006.

Abbildung 5 – Augart, S. 80:

Jan van Eyck, VERKÜNDIGUNG, 1434, Öl auf Eiche/Leinwand, 92,7 x 36,7 cm, National Gallery of Art, Washington, in: Hans Belting und Christiane Kruse: Die Erfindung des Gemäldes, Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München: Hirmer 1994, Farbtafel 43. (prometheus Bildarchiv)

Abbildung 6 – Augart, S. 87:

Meister der Maria von Burgund, KREUZANNAGELUNG, STUNDENBUCH DER MARIA VON BURGUND, 1475-1480, Öl auf Pergament, 22,5 x 16,3 cm, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. 1857, fol. 43v, in: Hans Belting und Christiane Kruse: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München: Hirmer 1994, Abb. 165. (prometheus Bildarchiv)

Abbildung 7 – Lauke, S. 112:

Doug Aitken, SLEEPWALKERS, 2007, Videoinstallation, Installationsansicht Museum of Modern Art, New York (Courtesy: 303 gallery, New York, Galerie Eva Presenhuber, Zürich und Doug Aitken. Fotograf: Fred Charles).

Abbildung 8 – Reiche, S. 130:

Eija-Liisa Ahtila: THE HOUSE, 2002, 14 Minuten, DVD-Installation für drei Projektionen mit Sound, © Crystal Eye Ltd, Helsinki, Installationsansicht: Tokyo Opera City Gallery, Courtesy Marian Goodman Gallery, New York und Paris, Foto: Keizo Kioku.

Abbildung 9 – Bleek, S. 205:

Humphrey Bogart als Samuel Spade im Gespräch mit Mary Astor alias Brigid O'Shaughnessy in THE MALTESE FALCON; Screenshot, DVD Die Spur des Falken, Warner Home Video, 2006.

Abbildung 10 – Bleek, S. 206:

Spade zwischen seinem Partner Miles Archer (Jerome Cowan) und Brigid in THE MALTESE FALCON; Screenshot, DVD Die Spur des Falken, Warner Home Video, 2006.

Abbildung 11 – Dittmann, S. 220:

Gaudenzio Marconi, NU MASCULIN DANS L'ATTITUDE D'ADAM DANS LA »CREATION D'ADAM« DE MICHEL-ANGE, 1869, Abzug auf Albuminpapier, 16 x 25 cm, Bibliothèque Nationale de France. Département des Estampes et de la Photographie, Paris, in: Alain d'Hooghe: Autour du symbolisme. Photographie et peinture au XIXe siècle, Antwerpen: Fonds Mercator et al. 2004, S. 63, Kat.-Nr. 167.

Abbildung 12 – Fohr-Manthey, S. 264:

Edward Elgar, SEA PICTURES, SEA SLUMBER SONG, 1899, Text: Roden Noel, in: Edward Elgar: Sea Pictures. A Cycle of Five Songs, op. 37. Contralto and Piano, London: Boosey and Hawkes 1974, S. 6.

Abbildung 13 – Fohr-Manthey, S. 264:

Edward Elgar, SEA PICTURES, THE SWIMMER, 1899, Text: Adam Lindsay Gordon, in: Edward Elgar Sea Pictures. A Cycle of Five Songs, op. 37. Contralto and Piano, London: Boosey and Hawkes 1974, S. 35.

Abbildung 14 – Harten, S. 280:

David Reeb, GREEN LINE WITH GREEN EYES, 1987, Acryl auf Leinwand, 105 x 160,5 cm, Tel Aviv Museum of Art (Courtesy of the artist).

Abbildung 15 – Loh, S. 290:

Raymond Depardon, RUE CHRISTINE – 6. ARRT, Schwarzweißfotografie, 22 x 20 cm, in: Raymond Depardon: Paris Journal, Künstlerbuch, Paris: Hazan 2004, S. 17.

Abbildung 16 – Loh, S. 292:

Rinko Kawauchi, 13.6.2005, digitale Farbfotografie mittels eines Mobiltelefons, 3 x 4 cm, in: Rinko Kawauchi: Rinko Nikki (Rinko's Diary), Künstlerbuch, Tokyo: Foil 2006 (ohne Seitenangaben).

Abbildung 17 – Söll, S. 313:

Slater Bradley, DOPPELGANGER TRILOGY, FACTORY ARCHIVES, 2001-02, Projection from a digital source, Edition 1/3, Dimensions variable, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2004.73.

Abbildung 18 – Söll, S. 315:

Slater Bradley, DOPPELGANGER TRILOGY, PHANTOM RELEASE, 2003, Projection from a digital source, Edition 1/3, Dimensions variable, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2004.73.

Abbildung 19 – Söll, S. 316:

Slater Bradley, DOPPELGANGER TRILOGY, RECORDED YESTERDAY, 2004, Projection from a digital source, Edition 1/3, Dimensions variable, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2004.73.