

Nam June Paik und transnationale Netzwerke der Videokunst

In der Erstausgabe von *Radical Software*, einer frühen Zeitschrift über die Nutzung von Videos als künstlerisches und politisches Medium, verfasste der in Korea geborene Künstler Nam June Paik (1932–2006) einen kurzen Aufsatz, in dem es hieß:

Als Bürger Koreas, einer Minderheitennation auf einem Kontinent voller Minderheiten, bin ich zwangsläufig zu einem zynischen Beobachter geworden und habe mir auf meiner achtzehnjährigen Wanderschaft von Hongkong über Kairo bis Reykjavik drei westliche und drei östliche Sprachen angeeignet, weshalb ich besonders hellhörig werde, wenn es um die Ost-West-Problematik geht. Edwin O. Reischauer, der ehemalige amerikanische Botschafter in Japan, warb für eine radikale Erneuerung in dieser Hinsicht schon von der Grundschule an, denn die Verständigung zwischen Ost und West ist die wohl größte Herausforderung in den Kommunikationswissenschaften. Ein Professor an der Universität Kyoto schrieb einmal: „Sobald der Westen nur ein Zehntel dessen über den Osten weiß, was der Osten über den Westen weiß, wird es keine Kriege mehr geben.“¹

Paiks Einstellung zu globalen Kommunikationsnetzwerken zeugt davon, dass er früh die Macht des transnationalen und transkulturellen Austauschs erkannte. Dieser wurde zum Herzstück seiner Videoarbeiten wie *Global Groove* (1973) und der Trilogie der Satellitenprojekte, *Good Morning, Mr. Orwell* (1984), *Bye Bye Kipling* (1986) und *Wrap Around the World* (1988). Mit meiner Betrachtung von Paiks Versuchen zum Aufbau eines weltweiten Kommunikationsnetzwerks möchte ich zeigen, wie er ein Modell für transnationale Kunstproduktion schuf, bei dem er die Videokunst als ein persönliches, für alle zugängliches, visuelles Instrument in den Mittelpunkt stellt. Daher soll dieser Aufsatz als Ergänzung zu dem Vortrag dienen,

den ich beim Symposium mit dem Titel „The Crazies are on the Loose – Fluxus Global/Diverse“ hielt, welches vom Museum Ostwall im Dortmunder U organisiert wurde und am 22. Juni 2023 stattfand.

Paik gilt gemeinhin als Pionier bei der Verwendung von Video und Fernsehen als Medium des kreativen, künstlerischen Ausdrucks. Das Markenzeichen von Paiks Werken sind jedoch seine transnationalen Netzwerke aus Personen und Institutionen, die bei der Umsetzung seiner grenzüberschreitenden Projekte halfen. Indem ich die Netzwerke aufzeige, die gewöhnlich vom Kanon der Kunstgeschichte – die sich auf Paik als einzelnen genialen Künstler fokussiert – oft außer Acht gelassen werden, mache ich auch die Individuen und Institutionen sichtbar, die Paik in ihre jeweiligen Netzwerke aufnahmen. Nach seiner Ankunft in den Vereinigten Staaten im Jahre 1964 begann Paik seine Zusammenarbeit mit der Avantgarde-Cellistin Charlotte Moorman, die zur Schlüsselfigur in den meisten seiner transnationalen Arbeiten, darunter *Global Groove* und *Good Morning, Mr. Orwell*, wurde.² Moorman, die an der Juilliard School studiert hatte, kam durch ihre Mitbewohnerin Yoko Ono in Kontakt mit der experimentellen Kunstszene. Diese hatte bereits durch das Netzwerk der Fluxus-Bewegung Bekanntschaft mit Paik geschlossen.³ Shigeko Kubota wiederum begann, Paiks experimentelle Projekte in den 1960er-Jahren in New York zu unterstützen. Sie heiratete den Künstler schließlich in den 1970er-Jahren und unterstützte seine künstlerische Tätigkeit bis zu seinem Tod im Jahre 2006. Michael Rush merkt dazu an: „Kubota hatte gewissermaßen zwei Lebensgefährten: Paik und ihre Kamera.“⁴ Die Unterstützung Paiks durch verschiedene Künstler*innen zeigt, wie sehr sie von seiner Vision und seinem Einsatz für ein Medium überzeugt waren, das ihm neue Wege eröffnete, um Kunstwelt zu infiltrieren, die vor allem durch weiße Männer dominiert war. Paik war sich dieser Dynamiken bewusst und nutzte seine Werke, um neue Möglichkeiten für benachteiligte Bevölkerungsgruppen wie ihn selbst – einen Asiaten in den Vereinigten Staaten während der Zeit der anti-asiatischen Ressentiments, die besonders auf die tiefverwurzelte Angst vor dem Kommunismus

und die McCarthy-Ära zurückgingen – zu schaffen.⁵ Unabhängig ob dem so war, hielten soziale Ungerechtigkeit und Ungleichheit Paik jedoch nicht davon ab, innovative Projekte mit verschiedenen Kooperationspartnern und Geldgebern voranzutreiben. Die in diesem Aufsatz behandelten Werke wurden zu einem Großteil durch Gesellschaft und Institutionen unterstützt, da sich ihre Umsetzung in logistischer Hinsicht oft schwierig gestaltete. *Global Groove*, das erste Werk, in dem Paik das Thema der globalen Kommunikation ansprach, verschaffte ihm den Durchbruch, der eine ganze Reihe an immer größeren und ehrgeizigeren visionären Projekten nach sich zog und Millionen Zuschauer auf der ganzen Welt begeisterte.

Global Groove entstand 1973 in Zusammenarbeit mit dem Ingenieur John Godfrey im Artists' Television Laboratory von WNET. Darin wird ein umfassender Kulturbegriff vertreten, der Paiks Ansatz zur Verbreitung von Videokunst durch das öffentliche Fernsehen kennzeichnete. Für Paik wurde das Aufnahmestudio zu einem experimentellen Treffpunkt für internationale Tänzer*innen, Musiker*innen und Performance-Künstler*innen, um ein breiteres Publikum über die Museumsgalerien hinaus anzusprechen. Paik arbeitete in dem Video mit vielen Mitarbeitern zusammen – von der Performance-Künstlerin Cecelia Sandoval vom Stamm der Navajo bis hin zum koreanischen Choreographen Suck Ok Lee – die *Global Groove* als eine Bühne nutzten, um ihre reichen und oft missverstandenen Kulturen in Paiks transnationalen Übertragungen vorzustellen. In seinem Essay „Global Groove and Video Common Market“ meint Paik: „Wenn wir jede Woche ein Fernsehfestival mit Musik und Tanz aus allen Nationen machen und es über den Video Common Market kostenlos in der ganzen Welt ausstrahlen könnten, hätte dies phänomenale Auswirkungen auf Bildung und Unterhaltung. Frieden kann genauso aufregend sein wie ein Kriegsfilm von John Wayne. Der alte Slogan vom „Weltfrieden“ würde einen ganz neuen Anstrich bekommen und sich wieder besser vermarkten lassen.“⁶ So wurde *Global Groove* zu einem seiner ersten Werke, das globale Kommunikation thematisiert; jedoch war dies nur der Vorläufer einer Vielzahl von Mehrkanalarbeiten, die seine

transnationalen Netzwerke der Videokunst untereinander verbinden und vergrößern sollten.

Am 1. Januar 1984 verband Paik die öffentliche Rundfunkstation WNET in New York unter Verwendung von Satellitentechnologie mit dem Centre Pompidou in Paris und ging mit *Good Morning, Mr. Orwell* mit 25 Millionen Zuschauern weltweit auf Sendung. Wie der Titel vermuten lässt, ist diese Arbeit eine Erwiderung auf den dystopischen Roman *1984* von George Orwell, da Paik die Satellitentechnologie als ein Medium der Freiheit einsetzt, das Ländergrenzen und kulturelle Kluften überwindet. Daher bietet *Good Morning, Mr. Orwell* „eine gute Gelegenheit, die Rolle des Künstlers als Produzent, die Verfügbarkeit der neuen Medien für die Künstler und den Einfluss der Netzwerkpolitik auf Ästhetik und Inhalt der Arbeiten zu hinterfragen.“⁷ Um seine Vision umzusetzen, arbeitete Paik bei diesem Projekt mit vielen anderen Kunstschaaffenden zusammen, darunter Laurie Anderson, Peter Gabriel, Merce Cunningham, Charlotte Moorman, Joseph Beuys und John Cage. Sie alle nutzten die Plattform, um ihre avantgardistischen Performances einem weltweiten Publikum vorzustellen. Mehreren berühmten Künstlern, darunter Cage, Cunningham und Moorman, zahlte Paik „einen Freundschaftspreis in Form des Mindestlohns (unter 500 \$) unter der Bedingung, dass das Programm nicht an das kommerzielle Fernsehen verkauft wird.“⁸ Dass sie diesen Bedingungen zustimmten und sich an Paiks Projekt zum Mindestlohn beteiligten, zeugt von ihrer Überzeugung von dieser Arbeit und ihrer Freundschaft zum Künstler, wodurch die Bedeutung seiner sozialen Netzwerke weiter unterstrichen wird. Während sich die Wissenschaftler*innen an dieser Stelle oft auf das reichhaltige Bildmaterial in *Good Morning, Mr. Orwell* konzentrieren, werden die sozialen und institutionellen Netzwerke, die Paik über die Jahre gepflegt hat gerne übersehen, die nötig waren, um das Projekt überhaupt realisieren zu können.

Wie aus dem Vorspann ersichtlich, wurde *Good Morning, Mr. Orwell* vom Massachusetts Council on the Arts and Humanities, vom New York State Council on

the Arts, vom *National Endowment for the Arts* und von der *Rockefeller Foundation* gefördert – dabei handelt es sich um Fördereinrichtungen, die alle ihren Sitz außerhalb der USA haben. Tatsächlich wurde sowohl *Global Groove* als auch *Good Morning, Mr. Orwell* von der *Rockefeller Foundation* finanziert (einer Privatstiftung und philanthropischen Organisation für Medienforschung und Kunstförderung mit Sitz in den USA). Die Stiftung gab an, Medien unterstützen zu wollen, die die Massen erziehen können, ohne zu belehren. In einem Exposé zu *Good Morning, Mr. Orwell* schrieb der Kunstdirektor bei der *Rockefeller Foundation*, Howard Klein: „Solch eine Gelegenheit kommt selten, sodass die Gefahr, dass wir uns einer Flut von Medienereignissen aussetzen, gering ist. [Klein] wollte unbedingt anmerken, dass es bei den Sitzungen des *National Endowment for the Arts Inter Arts Panel*, an denen [Klein] eine Woche zuvor teilgenommen hatte, aufgrund der hohen Qualität der künstlerischen Arbeit viele Unterstützer*innen des Projekts gab.“⁹

Paiks Kontakte zur *Rockefeller Foundation* reichen zurück bis 1965, als er einen Zuschuss des *John D. Rockefeller 3rd Fund* zur Anschaffung eines der ersten *Portapak*-Videorekorder von *Sony* erhielt, die in den Vereinigten Staaten auf den Markt kamen.¹⁰ 1969 war Paik als ortsansässiger Künstler bei einem experimentellen Workshop der *Rockefeller Foundation* bei der öffentlichen Rundfunkanstalt *WGBH* in Boston vertreten. Dort entstand auch *Electronic Opera No. 1* (1969).¹¹ Die Arbeit ist Teil von *The Medium is the Medium*, einem Fernsehprogramm, bei dem sechs Künstler eingeladen wurden, um zusammen mit Fernsehtechnikern Videoarbeiten zu erstellen und sich über die Kooperation zwischen öffentlichen Sendern und dem aufstrebenden Bereich der Videokunst in den Vereinigten Staaten auszutauschen, sodass die *Rockefeller Foundation* ihr Interesse an der Förderung von Medienkunst unter Beweis stellen konnte. Paiks Interesse an Fernsehtechnik geht jedoch zurück auf seine Studententage in Westdeutschland, wo er Kunstgeschichte und Musik in München und Köln sowie an der Hochschule für Musik in Freiburg studierte.¹² Vor seinem Studienaufenthalt in der BRD hatte Paik in drei Ländern in Ostasien gelebt,

studiert und gearbeitet; seine persönlichen Erfahrungen aus dieser Zeit flossen in seine transnationalen Arbeiten ein. Obwohl seine Pläne für eine transnationale Vernetzung durch Video- und Satellitentechnologie noch utopisch waren, so ist doch zu beachten, dass Satelliten „Instrumente der Macht und des Informationsflusses sind, die von Großunternehmen und Nationalstaaten kontrolliert werden“, was Paiks transnationale Projekte erschwerte, da er seine Unterstützung oft von Einrichtungen bezog, die auch an der Umsetzung ihrer geopolitischen Agenda über ihren Gesellschaftssitz hinaus interessiert waren.¹³ Wenngleich es beachtlich ist, wie es Paik gelang, sich diese Ressourcen zu erschließen, zeigen seine Projekte auch, wie der „künstlerische Ausdruck der Zensur des Geldes oder des Staates unterliegt“, wie aus der bürointernen Korrespondenz der *Rockefeller Foundation* ersichtlich wird.¹⁴

Zwei Jahre später, nach dem Erfolg von *Good Morning, Mr. Orwell*, schuf Paik *Bye Bye Kipling* und verwendete dabei dieselbe Technologie, um die USA, Japan und Südkorea miteinander zu verbinden. Paik zeigte darin Interviews mit Keith Haring und Arata Isozaki sowie Performances von Philip Glass und den Kodō Drummers und schuf so einen interaktiven Kommunikationskanal zwischen drei Ländern mit einer komplizierten Geschichte. Korea, Paiks Heimatland, und Japan, das Land, in dem er nach dem Ausbruch des Koreakrieges im Jahre 1950 vorübergehend lebte, verbindet eine Geschichte der Konflikte über mehrere Generationen, die bis heute andauern. Paik, der in Korea und Japan gelebt hat, spürte eine besondere Verbindung zu beiden Ländern, weshalb er sein Projekt als eine Möglichkeit des Kulturaustauschs sah, um die Unterschiede zwischen den Völkern begreiflich zu machen. In seinem Werk setzte Paik auf visuelle Effekte, ganz ähnlich wie in seiner früheren Arbeit mit Satellitentechnologie, um neue Kommunikationskanäle zwischen den Ländern zu schaffen. Um diese Vision umzusetzen, musste Paik mehrere persönliche und institutionelle Netzwerke anzapfen, darunter die *Rockefeller Foundation*, *Sony Corporation* und *Samsung Electronics*. In der ersten Kooperation zwischen nationalen Rundfunkanstalten in Japan und Korea überhaupt wurden

verschiedene Performances aneinandergereiht, doch für Paik war *Bye Bye Kipling* ein „winziger Schritt in die richtige Richtung“, um mit dem „Einsatz von Video die Völker der Erde einander anzunähern.“¹⁵ In der folgenden und letzten Satellitenarbeit, die als seine umfassendste gilt, wurde seine globale Vision von Einigkeit weiter ausgeführt.

1988, als sich der Kalte Krieg seinem Ende näherte, arbeitete Paik mit elf Rundfunkstationen auf der ganzen Welt, darunter auch mit der russischen und chinesischen zusammen, und schuf *Wrap Around the World*, ein globales Satellitenprogramm, welches u.a. Performances von David Bowie, den Wiener Philharmonikern und einer Popgruppe aus China enthielt. Durch seine Aufnahme so vieler verschiedener Rundfunkstationen aus einem knappen Dutzend Länder, darunter China, Deutschland, Irland, Israel, Großbritannien, Russland, Brasilien, Südkorea, Japan und die USA, demonstrierte Paik die Reichweite seiner globalen Netzwerke, die er für die Produktion von *Wrap Around the World* benötigte. Bei der Nutzung seiner Netzwerke während der Umsetzung stellte sich Paik eine globale Gemeinschaft von Zuschauer*innen vor, die er als den „Video Common Market“ bezeichnete und die sich für den freien Austausch von Videokunst über Landesgrenzen hinaus, ähnlich wie in der Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft, aussprechen würde. *Wrap Around the World* profitierte vom größten Netzwerk aus Künstler*innen und Förderinstitutionen, die alle ein „Werk unterstützten, das von über 50 Millionen Menschen gleichzeitig angesehen werden konnte.“¹⁶ Betrachtet man die transnationalen Arbeiten Paiks, so wird seine Vision ersichtlich, Videokunst, Fernsehen und Satelliten-technologie parallel zu nutzen und so alle verstreuten Elemente der Gesellschaft zu verbinden und miteinander kommunizieren zu lassen in der Hoffnung, soziale und politische Probleme zu lösen, die sich Paik zufolge nur durch den wechselseitigen Austausch von Worten, Bildern und Kulturen lösen lassen.

Durch die zusätzlichen Primär- und Sekundärquellen ergänzt dieser Aufsatz meine Präsentation und zeigt auf, wie komplex Paiks transnationale Netzwerke sind. Seine Kontakte zu Kunstschaaffenden, Kuratoren, Kunsteinrichtungen,

Sammler*innen, philanthropischen Organisationen, Fernsehsendern und staatlichen Geldgebern zeugen von der Vielschichtigkeit seiner Arbeiten. Sie verkomplizieren aber auch Paiks Rolle als alleiniger Urheber seiner kreativen Werke. Auch wenn Paik ein globaler Visionär war, der neue Medientechnologien wie Videokunst, Fernsehen und Satellitentechnologie nutzte, um bahnbrechende, grenzüberschreitende Werke zu schaffen, müssen wir die Arbeit und die Unterstützung durch seine sozialen und institutionellen Netzwerke anerkennen, die ihm während des gesamten Schaffensprozesses begleiteten – vor allem Frauen und People of Color, durch deren Mitarbeit Paiks transnationale Werke visuell und konzeptionell noch ansprechender wurden und damit bereichert wurden.

Quellennachweis

¹ Nam June Paik, „Expanded Education for the Paperless Society“, *Radical Software* 1, Nr. 1 (1970): 8.

² Joan Rothfuss, *Topless Cellist: The Improbable Life of Charlotte Moorman* (Cambridge, MA: MIT Press, 2014), 224.

³ Fred Goodman, *Allen Klein: The Man Who Bailed Out the Beatles, Made the Stones, and Transformed Rock & Roll* (Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2015), 224.

⁴ Michael Rush, „Shigeko Kubota“, *American Art* (June 2000): 6.

⁵ Jonathan Michaels, *McCarthyism: The Realities, Delusions and Politics Behind the 1950s Red Scare* (New York: Routledge, 2017), 237.

⁶ Nam June Paik, „Global Groove and Video Common Market“, verfasst im Februar 1970, veröffentlicht in Rosebush, *Nam June Paik 1959-1973*, Hrsg. von Judson Rosebush (Syracuse: Everson Museum of Art, 1974), n.p.

⁷ Antonio Muntadas, Robert Nickas und Berta Sichel, „60's Spirit/80's Tech: Nam June Paik's Home TV“, *Send: Video Communication Arts*, Nr. 10 (Frühjahr 1985): 20.

⁸ Muntadas, Nickas und Sichel, „60's Spirit/80's Tech“, 22.

⁹ Howard Kleins Kommentar zum Brief des Fernsehlabors bei WNET Thirteen, Aufzeichnungen der Rockefeller Foundation, USA – Humanities and Arts, Subseries R, Box R2335.

¹⁰ Michelle Yun, „Evolution, Revolution, Resolution“, in *Nam June Paik: Becoming Robot*, Hrsg. von Melissa Chiu und Michelle Yun (New York, NY: The Asia Society Museum, 2014), 25.

¹¹ John G. Hanhardt, *Nam June Paik* (New York: Whitney Museum of American Art, 1982), 45.

¹² Gregory Zinman, *Making Images Move: Handmade Cinema and the Other Arts* (Berkeley: University of California Press, 2020), 416.

¹³ John G. Hanhardt und Gregory Zinman, *Nam June Paik: Art in Process* (New York: Gagosian, 2022), 145.

¹⁴ Jacques Ellul, „The Characterology of Technique“, in *The Technological Society* (New York: Vintage Books, 1964), 128.

¹⁵ Clarke Taylor, „Bye Kipling, Hello Global TV“, *The Los Angeles Times*, September 30, 1986.

¹⁶ Holly Rogers, *Sounding the Gallery: Video and the Rise of Art-Music* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 174.