

Dr. Franziska Koch

## **Autorschaft, Autorität und Autorisierung hinterfragen – Shigeko Kubotas Memoiren „Meine Liebe, Baek Namjun“**



„Es ist also an der Zeit, dass wir Shigeko Kubota als [...] eine herausragende Künstlerin in der Kunst sehen, die sie so entscheidend unterstützt hat. Ihre video-elektronischen Skulpturen sind nur selten in der Öffentlichkeit zu sehen. [...] Ich kann nur versuchen, mir den Beitrag von Shigeko Kubota zu ihrem Ehemann Nam June Paik vorzustellen, und das ist gar nicht so einfach. Er muss immens gewesen sein.“<sup>1</sup>

- Jonas Mekas

„In seinen zahlreichen Abbrüchen und den Zwischenräumen, die Texte von Texten, Bilder von Bildern und Bilder von Texten trennen, wird allerdings deutlich, dass dieser Spiegel des autobiographischen Buchs immer schon ein zerbrechender ist und ‚den Riss des Subjekts‘ [Roland Barthes] ebenso inszeniert wie die Unverfügbarkeit autobiographischer Wahrheit.“<sup>2</sup>

- Martina Wagner-Egelhaaf

Im Jahr 2010 veröffentlichte die inzwischen verstorbene Shigeko Kubota (geb. 1937, Niigata/Japan) zusammen mit dem koreanischen Journalisten Nam Jeong-ho (남 영호) auf Koreanisch eine Autobiografie mit dem Titel *Naeui sarang, Baek Namjun* (*Meine Liebe, Baek Namjun*). Dieses Buch ist ein persönlicher Bericht, in dem Kubota ihr Leben als eine der ersten Videokünstlerinnen und Erfinderin der „Videoskulptur“ an der Seite des Künstlers Nam June Paik beschreibt, der über 40 Jahre lang erst ihr Lebenspartner und später ihr Ehemann war.

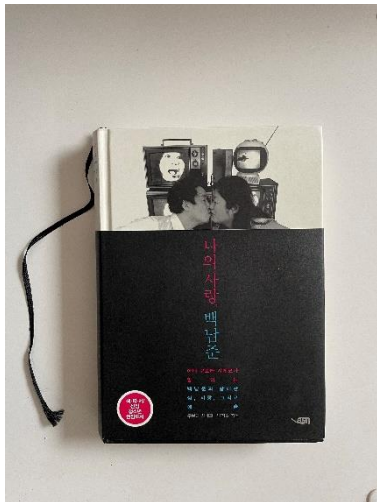
Dieses Buch erwähnt nicht nur Kubotas Errungenschaften als unabhängige Künstlerin, sondern betont auch, dass nahezu jeder Aspekt ihres beruflichen Lebens – von ästhetischen und thematischen bis hin zu medien- und materialbezogenen Entscheidungen sowie den Orten, an denen sie lebte und arbeitete – grundlegend von ihrer Beziehung zu Paik geprägt wurde. In ihrem Buch legt sie eine fast bedingungslose Bewunderung für Paiks künstlerische Arbeit und Vision offen, während sie – oft melancholisch – den daraus resultierenden Wettbewerb als eine wichtige Triebfeder für ihre eigene künstlerische Entwicklung beschreibt. Dennoch führten die Zeit und die Ressourcen, die sie für die Unterstützung von Paiks wachsender Weltkarriere aufwandte, zu längeren Phasen, in denen sie selbst weniger Werke schuf.

Im vorliegenden Artikel wird die künstlerische Beziehung zwischen Kubota und Paik im Hinblick auf (auto-)biografische Erzählstrategien untersucht, die Bedingungen und Grenzen ihrer Zusammenarbeit im Kontext einer lebenslangen Partnerschaft beschreiben. Trotz des zunehmenden Interesses der Kuratoren, Retrospektiven von zu selten ausgestellten (Fluxus-)Künstlerinnen zu organisieren, ist eine kritische Auseinandersetzung mit allen Aspekten ihres umfangreichen Oeuvres, einschließlich autobiografischer Dokumente – in Form von Texten und Interviews – immer noch selten,<sup>3</sup> da Methodik und Ethos der Kunstgeschichte darauf abzielen, Künstleraussagen nicht als alleinige Quelle für die Kontextualisierung oder gar als unanfechtbare Wahrheit zu betrachten. Ich vertrete jedoch die Ansicht, dass eine kritische Würdigung des Werks eines Künstlers auch dessen komplexe, bisweilen unbequeme Subjektivität und die Teile eines Werks berücksichtigen muss, die tief im persönlichen, alltäglichen Leben verankert sind und sich einer einfachen Kanonisierung widersetzen. Denn gerade in der „Unordnung“ solcher Zeugnisse erkennen wir allmählich die Bedeutung der herausstechenden Aspekte und der Gefühlsarbeit, die investiert wird, wenn Künstler Dinge erschaffen, die letztlich über sie selbst hinausweisen.

Dies gilt umso mehr für Künstler wie Kubota, deren visuelle Arbeiten oft bewusst die Form eines persönlichen Tagebuchs annahm. Dementsprechend dokumentieren ihre Videos auch eine transkulturell verortete Subjektivität, die durch ein kosmopolitisches Leben begründet wird, das Kubota mit vielen anderen Fluxus-Mitgliedern verband. Unter anderem hielt sie Marcel Duchamp beim Schachspiel mit John Cage fest, besuchte in *Europa on ½ Inch a Day* (1972) Duchamps Grab und nahm in den 1970er-Jahren Fluxus-Touren mit George Maciunas in New York und die avantgardistischen Tänze von Merce Cunningham auf. Außerdem filmte sie Paik in *Trip to Korea* (1984), als er mit 52 Jahren zum ersten Mal in sein Heimatland zurückkehrte, das er im Alter von 18 Jahren verlassen hatte.<sup>4</sup> Während Kubotas konzeptionell ausgerichtete *Duchampiana-Serie* (1972 und 1975) schon früh die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich zog und in die Sammlungen renommierter Museen aufgenommen wurde,<sup>5</sup> stießen die persönlicheren Videos wie *My Father* (1973-75) oder *SoHo SoAp/Rain Damage* (1985) sowie ihre späten Filme, die Paik als körperlich eingeschränkten Patienten in privaten oder medizinischen Situationen zeigen, nicht auf das gleiche Interesse bei Kuratoren und Sammlern.<sup>6</sup> Diese Aufnahmen bilden jedoch den eigentlichen Hintergrund ihrer Memoiren, die ich als einen ganz besonderen Ansatzpunkt zur Untersuchung von Fragen der Autorschaft, Autorität und Autorisierung in der Fluxus-Kollaboration in den Vordergrund stellen werde.

Folglich geht meine Analyse darüber hinaus, Kubota lediglich als frühes japanisches Fluxus-Mitglied und als Pionierin der Videokunst, als vorgebliche Erfinderin des neuen Genres der „Videoskulptur“ oder als eine weitere Künstlerin zu betrachten, deren Errungenschaften auf tragische Weise vom Ausmaß der internationalen Karriere ihres Ehemannes überschattet wurden. Sie geht auch darüber hinaus, Paik als allmächtigen „Vater der Videokunst“ zu sehen, der als verständnisvoller Partner einer zugegebenermaßen eifersüchtigen Ehefrau dargestellt wird.<sup>7</sup>

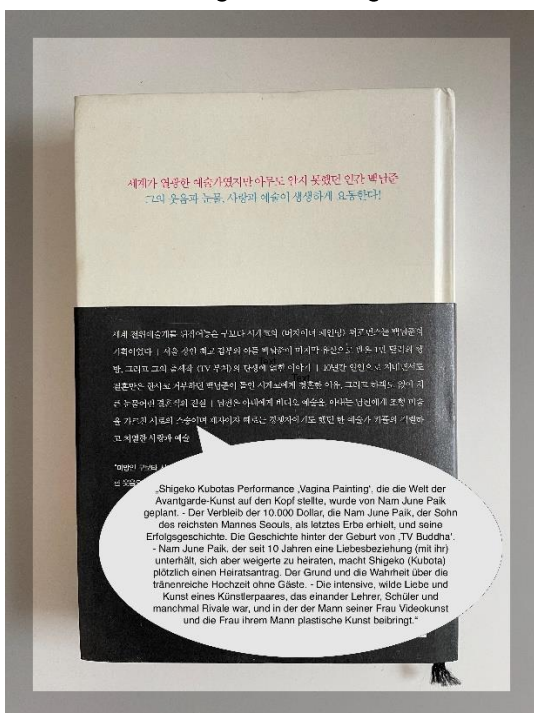
Vielmehr hoffe ich, ein differenzierteres Verständnis zu schaffen, das sich auf transkulturelle Strategien gelegentlich geteilter, d. h. gemeinsamer Autorschaft sowie auf narrative Konstruktionen (auto-)biografischer Autorität konzentriert, die Kubotas Werke kennzeichnen, die – bisweilen – ihre Partnerschaft auch bildlich reflektieren. Die zugrunde liegende, wichtigere Frage ist, wie sie künstlerische Autorität in einer langfristigen Beziehung über kulturelle, nationale, geschlechtsspezifische, genre- und medienbezogene Grenzen hinweg überwunden hat.



Die höchst subjektive und poetische Erzählung von Shigeko Kubotas Memoiren *Meine Liebe, Baek Namjun* bietet einen aufschlussreichen Einblick in komplexe Fragen der Autorschaft, Zusammenarbeit und Transkulturalität, die ihre Arbeit zwischen Japan, den USA, Deutschland und – gelegentlich – Korea kennzeichnen.

Abb. 1: Buchcover von "나의 사랑, 백남준" (Naui Sarang, Paek Nam-jun - My Love, Baek Nam June, Seoul, 2010), das den Untertitel "Frau Kubota Shigekos Geschichte über das Teilen eines Lebens, Liebe und Kunst mit Nam June Paik" und gibt ganz unten die Co-Autoren Kubota Shigeko und 남영호 (Nam Jeongho) an. Die Schwarz-Weiß-Fotografie im oberen Teil zeigt Kubota und Paik küssend vor ihrem Werk und wurde 1974 von Tom Haar aufgenommen.

Bisher war das Buch noch nie Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung, wahrscheinlich weil es nur auf Koreanisch und Japanisch veröffentlicht wurde und vielleicht auch, weil die Co-Autorenschaft mehr als nur Zweifel an der Authentizität dessen aufkommen lässt, was als Kubotas Stimme in einem Buch dargestellt wird, das sich an ein breites, nicht-akademisches Publikum richtet. Angesichts der Tatsache, dass Kubota als Fluxus-Künstlerin einen radikalen Ruf genießt, die 1965 auf dem von George Maciunas organisierten „Perpetual Flux Festival“ in New York die Performance *Vagina Painting* realisierte, gleichzeitig aber eine Kategorisierung ihrer Arbeit als



feministisch ablehnte,<sup>8</sup> fällt das Buch durch seinen Mangel an (selbst-)kritischer Distanz oder Reflexion auf. Stattdessen schwingt es mehrdeutig zwischen verherrlichenden Erinnerungen an die Leistungen beider Künstler und einem bittersüßen Rückblick auf den emotionalen und künstlerischen Tribut hin und her, den Kubota für das Zusammenleben mit Paik zollte.

Abb. 2: Rückseite von "나의 사랑, 백남준" (Seoul, 2010), ergänzt mit einer englischen Übersetzung des Klappentextes (siehe Sprechblase) von Franziska Koch.

## **Zweideutige Erinnerungen und Autorenansprüche: Shigeko Kubota und Nam Jeong-ho, die gemeinsam die Geschichte ihres Lebens mit Nam June Paik geschrieben haben**

Die Frage nach Autorschaft und erzählerischer (auto-)biografischer Autorität stellt sich schon beim Cover des Buches *Naeui sarang, Baek Namjun (Meine Liebe, Baek Namjun)* und noch vor der eigentlichen Lektüre der chronologisch aufgebauten, meist anekdotischen Geschichte ihrer Beziehung, die 1964 beginnt, als die Kunststudentin Kubota Paik in Tokio kennenlernt, und mit dessen Tod 2006 endet. Das Cover weist offen auf die Mitautorschaft von Nam Jeong-ho hin, einem koreanischen Journalisten, der für die *JoongAng Ilbo (die ‚Zentral-Zeitung‘)* arbeitet und zwischen 2005 und 2009 als Korrespondent in New York lebte.<sup>9</sup> Er ist ein später Bekannter von Kubota und kannte das Paar vor Paiks Tod nicht persönlich. Laut Nams *Prolog* traf er Kubota zum ersten Mal bei Paiks Beerdigung am 29. Januar 2006, wo er um ein Interview mit der Witwe bat. Später fragte sie in einem Brief nach einer Kopie der Originalfotos, die den veröffentlichten Artikel illustrierten, was zu einer dauerhaften Korrespondenz führte, in deren Verlauf Kubota Nam von Zeit zu Zeit auch zu ihren Ausstellungen einlud.<sup>10</sup>

Im *Vorwort* geht Kubota nicht näher auf die praktische Zusammenarbeit ein, sondern drückt allgemein ihre Dankbarkeit gegenüber „Jeong-ho Nam und seiner Ehefrau [...] aus, denen es zu verdanken ist, dass ich dieses Buch schreiben konnte.“<sup>11</sup> Nam wiederum weist darauf hin, dass er unabhängige Recherchen und eine Reihe von Interviews<sup>12</sup> durchgeführt hat, um die Geschichte zu untermauern und Informationen hinzuzufügen, „die Kubota selbst nicht bekannt waren.“<sup>13</sup> Doch schon im *Prolog* zeigt seine auktoriale Stimme keine Distanz zu Kubota, sondern folgt den vom Wettbewerbsgedanken getriebenen ständigen Vergleichen der beiden Künstler, die einen Großteil der Geschichte in den nachfolgenden fünf Kapiteln prägen.

Der Wettbewerb scheint eine wichtige und nicht nur von außen auferlegte Triebkraft gewesen zu sein, die die Beziehung der beiden Künstler sowie die Entstehung der veröffentlichten Memoiren befeuerte, wie ein Interview der New Yorker Kuratorin Miwako Tezuka mit Kubota aus dem Jahr 2009 zeigt. Als Tezuka Kubota vorschlug, „eine Mitarbeiterin oder Partnerin von Nam June“ zu sein, lehnte die Künstlerin dies sofort ab und stellte Folgendes klar: „Nun, keine Partnerin. Ich war seine Kameradin. [...] Ich habe nie mit ihm zusammengearbeitet. Wir sind sehr verschieden, wie Wasser und Öl.“<sup>14</sup> Obwohl Kubotas Beharrlichkeit durch die Tatsache untermauert wird, dass es nur wenige explizit gemeinsam verfasste Videoarbeiten des Paares gibt, gibt es reichlich ästhetische Belege für ihre gegenseitige künstlerische Inspiration, ihre gemeinsamen thematischen Interessen und medialen Ansätze. Noch wichtiger ist, dass die Entscheidung, sich selbst als „Kameradin“ zu bezeichnen, unsere Aufmerksamkeit eher auf ein gemeinsames Schlachtfeld oder eine kämpferische Position als auf ein gemeinsames Werk lenkt und Begriffe wie unabhängige Autorschaft und Ansprüche auf eindeutige künstlerische Autorität vehement unterstreicht. Die Grenzen, die Kubota hier zog, sind jedoch nicht so einfach und kennzeichnen die Zusammenarbeit

als ein Spannungsfeld in einer Zeit, in der Künstlerinnen durch die seit Langem bestehenden patriarchalischen Strukturen der westlichen Kunstwelt institutionell marginalisiert waren.

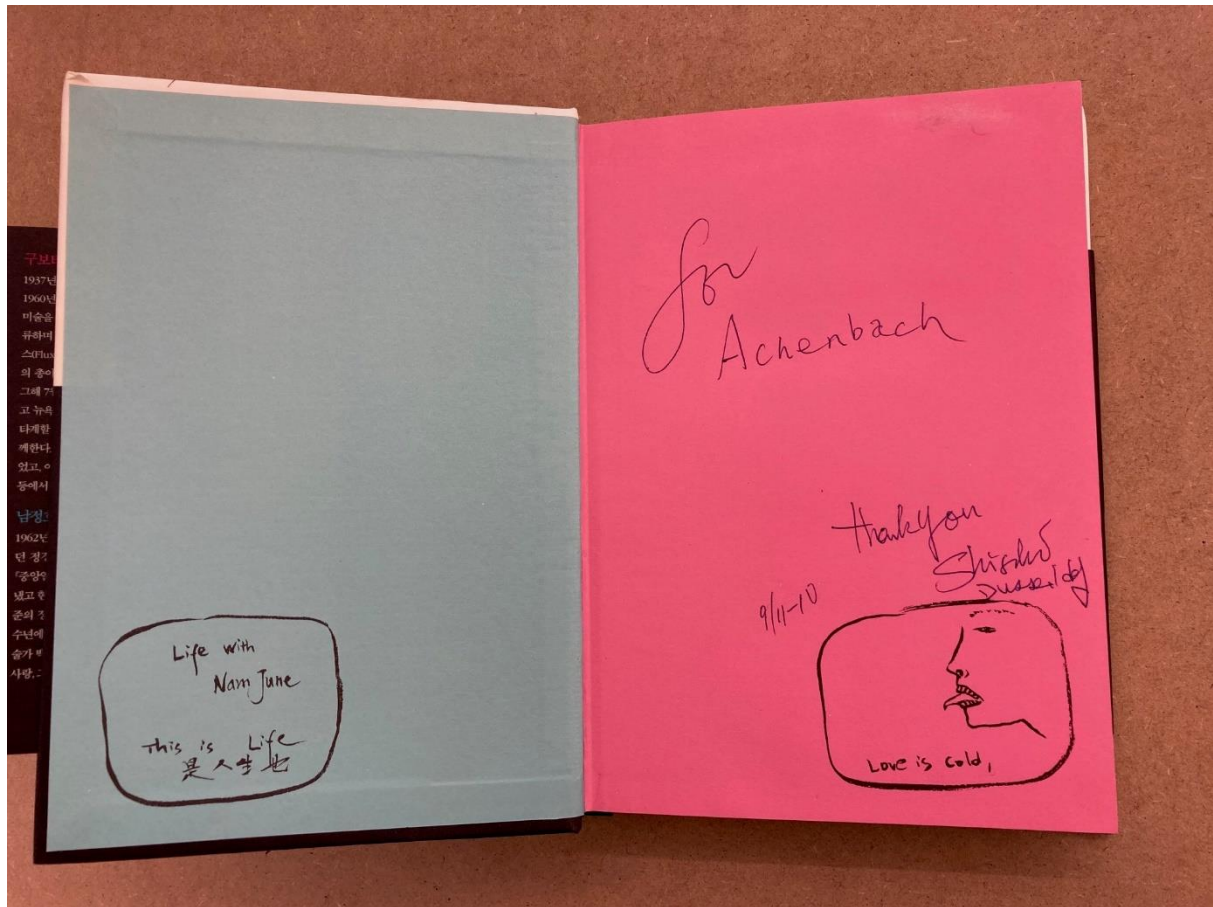


Abb. 3: Antiquarisches Exemplar von "나의 사랑, 백남준" (Seoul, 2010), das auf der ersten Seite eine handschriftliche Widmung von Shigeko Kubota an den Kunstberater Helge Achenbach enthält. Dies scheint darauf hinzudeuten, dass die Künstlerin die Publikation auch nutzte, um persönlich an ihr (und Paiks) Werk zu erinnern. Foto: Mit freundlicher Genehmigung der basedonart gallery (boa), Düsseldorf-Flingern.

Selbst nach Paiks Tod muss die systematische Diskriminierung, die Kubota als Künstlerin im Gegensatz zu Paiks Akzeptanz in der sich globalisierenden Kunstwelt erfahren hat, die Ursache für einen Teil der Verbitterung sein, die sich durch die Memoiren zieht. Dementsprechend war es für Kubota keine leichte Entscheidung, sich für eine Co-Autorenschaft zu entscheiden. Nam Jeong-ho erwähnt sogar, dass er „ein Jahr gebraucht hat, um Kubota davon zu überzeugen, das Buch zu schreiben“<sup>15</sup>, was darauf hindeutet, dass die Gesamtverantwortung tatsächlich in ihren Händen lag. In einem Interview mit mir bestätigte Nam, dass Kubota das Buch als ihre Idee verstand und nicht als Nams oder ein gemeinsames Projekt betrachtete. Seinen ersten Vorschlag hatte sie abgelehnt, weil sie zu diesem Zeitpunkt bereits geplant hatte, ihre Memoiren im Alleingang zu veröffentlichen. Erst nachdem sie zwei Kapitel geschrieben und das Ergebnis mit einer japanischen Freundin besprochen hatte, überdachte sie Nams Vorschlag, denn ihre Freundin – ebenfalls eine Journalistin – hatte ihr von der Veröffentlichung dieser persönlichen Darstellung abgeraten.<sup>16</sup>

Kubota stimmte Nams Vorschlag unter zwei Bedingungen zu: Erstens sollte der Grundton ihrer Geschichte sie als professionelle Künstlerin von gleichem Rang wie ihr Partner Paik etablieren und sie nicht aus der minderwertigen Perspektive der sitzamen, unterstützenden Ehefrau darstellen. Zweitens würde Kubota vor der Veröffentlichung das letzte Wort über den Text haben.<sup>17</sup> Darin zeigt sich, dass sie den strategischen Vorteil der Co-Autorschaft eines Journalisten erkannt hatte, der ihr eigenes, ungeschultes Schreiben mit professionell geschliffenen Fähigkeiten und Verbindungen in der Verlagsbranche ergänzen würde, um die Memoiren zu einem kommerziellen Erfolg zu machen. Das Ergebnis ist ein 380 Seiten starkes, leicht lesbares Buch, das die poetisch gerahmte Erzählung gelegentlich mit Illustrationen wie Zeitungsausschnitten, Performance- und Kunstdokumenten, handgeschriebenen Gedichten und Zeichnungen der beiden Künstler umrahmt.

Mit lediglich 61 Literaturhinweisen und einer Bibliografie, die sieben englische, zwei japanische und acht koreanische Quellen auflistet,<sup>18</sup> wird deutlich, dass die Publikation keinen wissenschaftlichen Anspruch erhebt, obwohl sie vor allem Themen behandelt, die für die kunsthistorische Forschung von hoher Relevanz sind – allerdings aus (auto-)biografischer Perspektive. Daher wählte Nam Jeong-ho den Verlag – ein Tochterunternehmen eines der größten koreanischen Verlagshäuser – mit dem Ziel aus, das Buch so breit wie möglich zu vermarkten. Folglich wurde es in einer ansprechend gestalteten Auflage von 3.000 Exemplaren veröffentlicht, die sich gut verkaufte.<sup>19</sup> Im Jahr 2013 wurde von Heibonsha in Tokio eine japanische Übersetzung herausgegeben, allerdings gibt es bis heute keine Übersetzung in eine weitere Sprache.<sup>20</sup>

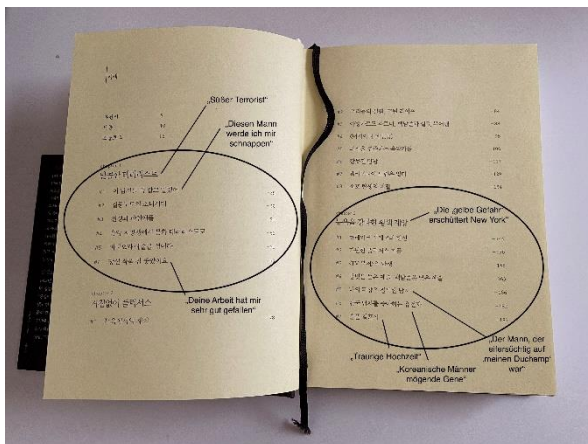
Letztlich ist Nam sich bewusst, dass es ihm an kunsthistorischem Fachwissen mangelt und dass dies bei der Veröffentlichung eines Buches über Paik, den er als den „größten Videokünstler der Welt“ bezeichnet, zu Misstrauen führen könnte.<sup>21</sup> Aber er rechtfertigt die Veröffentlichung mit der Überzeugung, dass andernfalls „diese wertvolle Geschichte für immer in Kubotas Erinnerung verschlossen bleiben würde“<sup>22</sup>. Folglich projiziert er sich selbst als Enthüller und Erforscher unerzählter Geschichten – ja sogar Wahrheiten – über das Paar und seine (künstlerische) Beziehung.

Kubotas erste Bedingung ihrer Co-Autorenschaft scheint zu erklären, warum der Vergleich und die Konkurrenz zwischen den beiden Künstlern im gesamten Buch immer wieder zum Ausdruck kommt. Nam erwähnt sogar ausdrücklich das Ziel, Kubota als künstlerisch gleichrangig mit Paik zu beschreiben.<sup>23</sup> Vergleicht man seinen Prolog mit veröffentlichten Interviews von Kubota, so stellt man fest, dass er sie wortgetreu wiedergibt, wenn er betont, dass das Museum of Modern Art in New York ebenso viele Kunstwerke von ihr wie von Paik besitzt.<sup>24</sup> Nam unterstreicht auch in rhetorischer Hinsicht das Klischee von Kubota als Künstlerin, die zu Unrecht im Schatten ihres Mannes steht, wenn er seine Verwunderung darüber ausdrückt, dass ihre Videoskulptur *Duchampiana: Nude Descending a Staircase* (1976) an einer prominenten Stelle im Museum

installiert wurde,<sup>25</sup> obwohl seine Überraschung das Klischee eher verstärkt als demontiert. Sein skizzenhafter Vergleich Kubotas mit Paik als Künstler, der nicht einmal ein Kunststudium absolviert hat,<sup>26</sup> macht Paik indirekt zum Amateur, der zum Star wurde – eine verdächtige Leistung, die auf der Bewunderung der breiten Masse beruht. Im Gegensatz dazu wird Kubota als fleißige und professionell ausgebildete Bildhauerin beschrieben, die dennoch ziemlich unbekannt blieb.

Auf praktischer Ebene wirft die Sprache des Buches – Koreanisch – die Frage auf, inwieweit Kubota tatsächlich in der Lage war, jedes Detail der Erzählung wiederzugeben. Laut Nam basierte der Schreibprozess auf etwa zwölf aufgezeichneten und anschließend transkribierten Interviews zwischen Kubota und ihm, die auf Englisch geführt wurden.<sup>27</sup> Dieser Grundstoff wurde durch Einzelheiten ergänzt, die Nam in ihrer schriftlichen Korrespondenz in englischer Sprache mitgeteilt wurden.<sup>28</sup> Der gesamte Schreibprozess dauerte etwa zwei Jahre.<sup>29</sup> Um ihre zweite Bedingung zu erfüllen, nutzte Nam ein webbasiertes Übersetzungsprogramm, das eine Rohübersetzung vom Koreanischen ins Japanische erstellte, die Kubota dann überprüfte und korrigierte, da sie weder Koreanisch lesen noch (ausreichend) sprechen konnte.<sup>30</sup>

### Eine genaue Lektüre des ersten Kapitels „Süßer Terrorist“ – Zwischen Dokumentation und (Auto-)Fiktion



Die daraus resultierende Erzählung ist eine mehrdeutige Verschmelzung zweier persönlicher Auffassungen, wobei Nams Ansicht eindeutig aus der Aufmerksamkeit des Lesers verschwindet, da das maßgebliche „Ich“ sich als Shigeko Kubota identifiziert, die die Geschichte oft in emotionalen Worten und bunten Metaphern erzählt.

Abb. 4: Übersicht über den Inhalt von "나의 사랑, 백남준" (Seoul, 2010), ergänzt durch ausgewählte Übersetzungen einiger der besprochenen (Teil-)Abschnitte ins Deutsche von Franziska Koch.

So beginnt zum Beispiel das erste Kapitel, das den sinnträchtigen Titel „달콤한 테러리스트 – Süßer Terrorist“ trägt, mit einem Unterkapitel, das unverblümt „이 남자를 꼭 잡겠어 – Ich werde diesen Mann bekommen, koste es, was es wolle“ heißt und einen Bericht über Paiks wegweisendes Konzert am 29. Mai 1964 in der Sōgetsu Hall(草月ホール) in Tokio enthält. Dieser ist sehr detailliert aus der Sicht der jungen Kubota geschrieben, die im Publikum sitzt und sowohl von Paiks ansprechender Erscheinung –

„Der 170 cm große, gertenschlanke Körper, das scharf konturierte Kinn, die erhabene Nase, die tiefe Schatten wirft, [und] die fest geschlossenen Lippen waren dieselben wie auf dem Foto [das ich zuvor gesehen hatte]“<sup>31</sup>

– als auch von seinen gewagten experimentellen Aktionen auf der Bühne fasziniert ist:

„Er erschien schweigend [auf der Bühne], aber die Szene, die sich dann entfaltete, erinnerte [mich] an einen donnernden Windstoß mitten in einer Mittsommernacht. Er war ein dekadenter ‚Kulturterrorist‘, der die Bühne stürmte und das Theater aufmischte. Es war, als würde man einem wilden Tier zusehen, das von einem Pfeil in die Seite getroffen wurde und rotes Blut vergoss. Plötzlich verwandelte sich der glänzende Sôgetsu-Konzertsaal in ein Wermutfeld.“<sup>32</sup>

Dieser emphatische Tonfall setzt sich fort, als die Erzählstimme Kubota<sup>33</sup> beschreibt, wie Paik Eier gegen die Wände warf und derart auf zwei Klavieren gleichzeitig spielte, dass eher bizarre Klänge als klassische Musik entstanden. Nachdem er sein Publikum mit dem bekannten Lied „the girl's prayer“ gequält hatte, holte er einen Hobel hervor, mit dem er die glänzende Oberfläche des kostbaren Instruments attackierte, das mit einem „hilflosen Flüstern“ antwortete.<sup>34</sup> Der subjektive Ton der Erzählung unterstreicht die dramatische Atmosphäre noch mit Sätzen, die das gequälte Instrument mit Kubotas eigener körperlicher Reaktion in Beziehung setzen und Paiks Darbietung buchstäblich als unter die Haut gehend schildern: „Unwillkürlich wanderten meine Hände zu meinem Gesicht. Es fühlte sich an, als würde mir die Haut vom Gesicht abgezogen werden.“<sup>35</sup> Das Bild eines Gemetzels wird noch verstärkt, wenn die Erzählstimme schildert, dass Paik kurz die Bühne verließ, um dann mit einer Axt zurückzukehren, mit der er auf das Klavier einschlug, woraufhin Holzstücke auf der Bühne verstreut wurden, die den Erzähler an „blutige Stücke von Tierdärmen“ erinnern.<sup>36</sup>

Die Performance wurde mit Paiks *Zen for Head* (1961) fortgesetzt,<sup>37</sup> bei dem er seinen Kopf in eine mit Tinte gefüllte Schale tauchte und damit wie mit einem riesigen Pinsel eine schwungvolle Linie auf ein langes Blatt Papier malte – eine transkulturelle Fluxus-Interpretation von LaMonte Youngs *Composition 1960 No. 10*, die Künstler anweist, „eine gerade Linie zu ziehen und ihr zu folgen“.<sup>38</sup> Während Paik diese Fluxus-Partitur offenbar bewusst gewählt hatte, um die lange Geschichte der ostasiatischen Kalligrafie und der exzentrischen Tuschkünstler mit Blick auf die japanische Chan-Malerei humorvoll zu würdigen und auf ein gut ausgebildetes lokales Publikum zählen konnte, wirkte<sup>39</sup> der eigentliche Höhepunkt des Konzerts laut der Erzählstimme wie eine unhöfliche Geste: Paik zog einen Schuh aus<sup>40</sup>, füllte ihn mit Wasser und trank es<sup>41</sup> – eine Szene, die Kubota als körperlich abstoßend empfand.

Am Ende verließ Paik die Bühne ohne weitere Ankündigung und das Publikum musste sich einige Minuten lang wundern, bis hinter der Bühne ein Telefon klingelte. Es war der Künstler, der von draußen anrief, um das Ende des Konzerts zu verkünden – eine weitere charakteristische Fluxus-Aktion, die er erfunden hatte, um seine „Aktionsmusik“<sup>42</sup> mit einer Überraschung abzuschließen, die

das rituelle Fallen des Vorhangs verspottet und dem Publikum den Moment des Applauses verweigert, ganz zu schweigen von negativen Äußerungen.<sup>43</sup>

Die farbenfrohe und dramatische Schilderung des Konzerts dient als Kulisse, um Kubotas zweifache emotionale Reaktion als Künstlerin und als Frau zu inszenieren. Die Erzählstimme beschreibt Kubota als fassungslos und „atemlos von der Spannung“, die das Konzert ausgelöst hat, und mit vielen Bildern in ihrem Kopf, die wie „Nachbilder aus einem Horrorfilm“ wirken.<sup>44</sup> Ihr zufolge eröffnete Paik „eine seltsame neue Welt, die ich noch nie zuvor gesehen hatte“, indem er ihr ein „Paradies [zeigte], nach dem ich schon lange gesucht hatte“ und ihr das Gefühl gab, „eine Oase in der Wüste meines Geistes zu finden, die mit Wind und Sand gefüllt gewesen war“.<sup>45</sup>

Interessanterweise setzen sich die starken Metaphern der romantischen Zuneigung nicht fort, wenn die Erzählstimme das eigentliche Treffen mit Paik und ihren Freunden in einem Teehaus nach dem Konzert beschreibt; ein Treffen, um das Kubota den Mut aufgebracht haben soll, ihn zu bitten. Sie nennt ihn sogar einen „Playboy“, der darüber tratscht, welcher Musiker sich kürzlich von seiner Frau scheiden ließ, während er gleichzeitig großzügig hochgeschätzte Informationen aus erster Hand über Fluxus-Aktivitäten in Deutschland weitergibt.<sup>46</sup> Dennoch wird sie als eine Frau dargestellt, die sich eher zu ihm hingezogen fühlt, da er frei von jeglichem Snobismus ist und auf unterhaltsame Weise Straßenhumor mit intellektuellem Charme verbindet.<sup>47</sup>

Ein erster Hinweis auf Fragen zum kulturellen Unterschied ergibt sich, wenn die Erzählstimme die Direktheit in Erinnerung ruft, mit der Paik das Unbehagen ansprach, das seine Performance beim „braven“ japanischen Publikum auslöste, was eines der wenigen direkten Zitate von Paik in diesem Kapitel verdient:

„Das japanische Publikum ist zu zurückhaltend. Wären sie wie die Deutschen, hätten sie mit Geschrei und Aufregung reagiert. Daher weiß ich nicht, ob dem japanischen Publikum mein Konzert gefallen hat oder nicht.“<sup>48</sup>

Die aufrichtige Vermutung der auktorialen Stimme ist, dass das Publikum es eher hasste, aber sie und ihre Freunde, die Avantgarde-Künstler, liebten es, da sie sich bewusst waren, dass ihre experimentelle Szene „[im Vergleich zu Deutschland] noch in den Anfängen steckte und das Publikum keine Ahnung hatte, wie es [auf die neuen, radikalen Praktiken] reagieren sollte“.<sup>49</sup>

Die zugrunde liegende konkurrierende Spannung wird noch verstärkt, wenn man bedenkt, dass die auf Japan bezogene Kritik nicht nur von einer jungen Bildhauerin stammt, die sich in den 1960er-Jahren gegen die konservative und nationalistische Kunstwelt ihres eigenen Landes auflehnte,<sup>50</sup> sondern auch die eines hochrangigen koreanischen Journalisten zum Ausdruck bringt, der sich noch 2010 dafür einsetzte, eine ausgewanderte und international tätige Künstlerin nach Korea „heimzuholen“. Schließlich enttäuschte Paik national gesinnte Landsleute, indem er eine

Frau heiratete, deren nationale Identität sie zu einer Vertreterin ihrer ehemaligen Kolonisten macht.<sup>51</sup> So gesehen ist Paik, der angeblich die Zurückhaltung des japanischen Publikums kritisiert und die direkte Emotionalität der Deutschen bevorzugt, ein impliziter Versuch des Co-Autors Nam, dem (liberalen) koreanischen Publikum entgegenzukommen. Er porträtiert Paik als kühnen, aber auch einseitigen transkulturellen Vermittler und entschärft damit das Risiko, dass die Leser Paik negativ als Erben einer reichen und privilegierten koreanischen Familie wahrnehmen, die sich so sehr mit den Kolonialherren verbündet hatte, dass sie kurz vor Ausbruch des Bürgerkriegs nach Japan fliehen musste.<sup>52</sup>

Darüber hinaus unterstützt die Erzählstimme das Klischee vom Hinterherhinken Japans, auf die sich das modernistische Konzept der Avantgarde unweigerlich beruft, indem sie einen radikalen Bruch mit der Vergangenheit und der Tradition sowie die Idee des linearen Fortschritts betont, als daran erinnert wird, dass sie ein Jahr zuvor in einem im Juni 1963 in der Zeitung *Yomiuri Shimbun* (*Yomiuri Unabhängig*) veröffentlichten Artikel auf Paik gestoßen war. Der Artikel mit dem Titel *Die Schönheit der Zerstörung* zeigte ein großes Foto von Paik und porträtierte ihn als Künstler, der das weiße europäische Publikum schockierte, indem er behauptete, er sei die „gelbe Gefahr“<sup>53</sup>, und auf der Bühne skandalöserweise seinen nackten Hintern zeigte.<sup>54</sup> Auf diese Weise wird die emotionale, sehr subjektive Geschichte des Icherzählers mit dokumentarischer Glaubwürdigkeit und Genauigkeit untermauert, was die Darstellung Paiks als bahnbrechenden und kritischen transkulturellen Vermittler fördert, der sowohl in Deutschland als auch in Japan agierte.

Aus der Korrespondenz der beiden Autoren geht hervor, dass Kubota sich tatsächlich an einen Zeitungsartikel erinnert hatte, aber erst Nams Archivrecherchen zum konkreten Artikel führten, der schließlich als Beweis in das Buch aufgenommen wurde.<sup>55</sup>

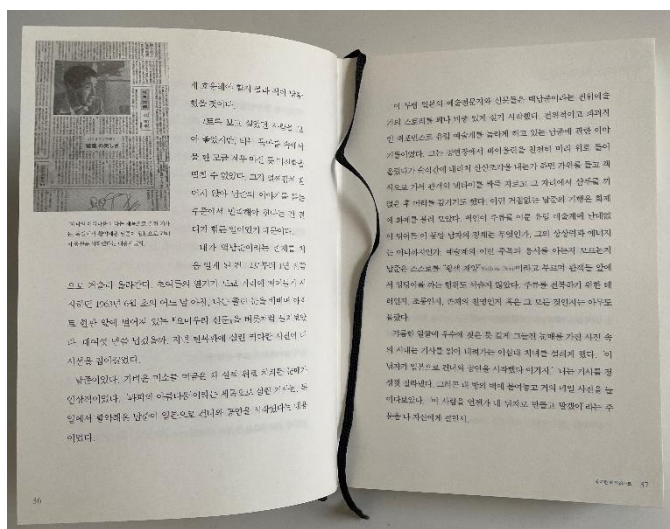


Abb. 5: Ansicht von "나의 사랑, 백남준" (Seoul, 2010), Seiten 36/37, mit historischen Belegen für Paiks Rezeption in der japanischen Presse.

Vergleicht man dieses Kapitel mit dem Fragment „Kapitel eins – Treffen Nam June“, das Nam Jeong-ho als Kopie von Kubota erhalten hatte, so stellt man fest, dass sie die erste Begegnung mit

Paik tatsächlich auf Dezember 1963 datiert hatte, als sie selbst in einem Gruppenkonzert namens „Sweet Sixteen“ in der Sōgetsu-Halle auftrat.<sup>56</sup> Wahrscheinlich war diese Begegnung weniger direkt und weniger spektakulär zu erzählen als ihre intensivere Begegnung nach Paiks eigenem Konzert, was der Grund dafür sein dürfte, dass sie in den Memoiren zurückgehalten wurde.<sup>57</sup>

Insgesamt dominiert also der gefühlsbezogene, poetische Ton und nicht die dokumentarische Präzision die Memoiren, die sich weitgehend an die konventionellen Klischees einer Liebesgeschichte halten. Dementsprechend scheuen die Co-Autoren nicht davor zurück, die Hauptfigur der Memoiren ihr romantisches Verlangen nach Paik explizit zum Ausdruck bringen zu lassen – und das in einer Weise, die mit dem Wunsch kollidiert, selbst eine produktive professionelle Künstlerin zu werden. Die Diskussion wird in einem der letzten Abschnitte des ersten Kapitels vorbereitet: „Ich habe den [Zeitungs-]Artikel sorgfältig ausgeschnitten. Dann habe ich ihn in meinem Zimmer an die Wand gehängt und mir das Bild fast täglich angesehen. ‚Ich werde diesen Mann eines Tages zu meinem Mann machen.‘“<sup>58</sup> Die Botschaft wird im letzten Satz des Kapitels durch ein direktes Zitat von Kubota unterstrichen, die sich daran erinnert, wie sie einer engen Freundin antwortete, die sie fragte, was sie in Bezug auf ihre unerwiderte Liebe zu dem bereits berühmten Paik zu tun gedenke: „Ich werde auch eine berühmte Künstlerin werden, damit ich diesen Mann auf jeden Fall bekomme.“<sup>59</sup>

Soweit der Vergleich mit der privaten Korrespondenz der beiden Co-Autoren es zulässt, dominiert Nams literarische Autorität tatsächlich die genaue Wortwahl im Buch. Verglichen mit dem elektronisch und englisch verfassten Originalkapitel von Kubota ist Nams Version wesentlich detaillierter und poetischer komponiert. Außerdem übersetzt sie die sprunghaften, manchmal vage und knapp formulierten Erinnerungen in einen stilistisch stimmigen, rhetorisch fesselnden und literarisch strukturierten Text mit spannenden Wendepunkten.

So beschränkt sich die oben zitierte, mehrere Seiten lange, atmosphärische Beschreibung des Konzerts im Originalwortlaut Kubotas auf vier Sätze, während ihre Einschätzung der Aufführung selbst im Nachhinein eher kunsthistorisch und politisch konnotiert erscheint als die gefühlsbetonte und sinnliche Darstellung, die schließlich in den Memoiren veröffentlicht wurde:

„Ich war völlig überrascht. ‚Das ist *dadaistischer* Widerstand, die Botschaft eines Rebellen.‘ Es war eine Philosophie, die sich völlig gegen unsere gesellschaftlichen Normen richtete. Sie verkörpert denselben regierungsfeindlichen Geist wie der Alljapanische Allgemeine Verband der studentischen Selbstverwaltungen *ZENGAKEU-REN* [das kursiv gedruckte Wort ist ein handschriftlicher Zusatz zum gedruckten Text; Kubota war Mitglied der linken Vereinigung]. Es war sein [Paiks] Wunsch nach der Befreiung einer Rasse, die sich gegen die damalige gesellschaftliche Situation auflehnte und rebellierte.“<sup>60</sup>

Im Gegensatz dazu wird in den Memoiren Kubotas gesellschaftspolitische Haltung nicht erwähnt, sondern ihre Reaktion auf eine körperliche und intellektuelle Anziehungskraft begrenzt und

rhetorisch verstärkt, was in dem romantisch-künstlerischen Geständnis am Ende des Kapitels gipfelt.

### **Eine transkulturelle, gemeinschaftliche „Autobiografie nach der Autobiografie“? Wie man das weibliche, künstlerische Selbst in Szene setzt**

Das Hin- und Herschwingen der Erzählung zwischen Dokumentarischem und Fiktivem innerhalb eines autobiografischen Rahmens verleitet dazu, die Memoiren als einen bewussten Versuch der „Autofiktion“ im ursprünglichen Sinne des französischen Autors und Kritikers Serge Doubrovsky zu lesen. Er definierte sie als „das Recht eines jeden, [...] das eigene Leben öffentlich zu machen“. Darüber hinaus impliziere sie „schonungslose Offenheit, aber [...] auch den bewussten Einsatz von fiktionalen Momenten, die verhindern sollen, dass das autobiografische Ich seinen Selbstvorstellungen erliegt“. <sup>61</sup> Im Anschluss an die von Roland Barthes ausgelösten poststrukturalistischen Literaturdiskussionen über den „Tod des Autors“, über die semiotische Dekonstruktion literarischer Signifikation durch Jacques Derrida und Homi Bhabhas postkolonialen Überlegungen zur „Mimikry“ als ästhetisches Prinzip, das die „Mimesis“ überwand, hat sich der Begriff der „Autofiktion“ seit den 1970er-Jahren gewandelt und bezeichnet nun einen autobiografischen Text, der „die Unmöglichkeit der Reproduktion eines gelebten Lebens, ‚wie es wirklich war‘, reflektiert und [stattdessen] seinen eigenen konstruktionalen Charakter inszeniert.“ <sup>62</sup> Für die Literatur nach der Jahrhundertwende, deren Autoren die Migrations- und Transkulturationserfahrungen gemacht haben und diese in autobiografischen Motiven und Figuren zum Ausdruck bringen, hat die deutsche Literaturwissenschaftlerin Martina Wagner-Egelhaaf vorgeschlagen, noch weiter zu gehen und autofiktionale Strategien in einer, wie sie es nennt, vielschichtigen und vielschichtigen „Autobiografie nach der Autobiografie“ zu erkennen. <sup>63</sup> Für die ungebrochen populäre Gattung fordert sie uns dazu auf, „anzuerkennen, dass gerade das Wissen um den sprachlichen Konstruktivismus, die thematische Traditionalität der Gattung Autobiografie und die imaginäre Spiegelfunktion eines Textes die autobiografische Selbstdarstellung überhaupt erst möglich macht. Autofiktion ist dann nicht im Sinne defizitärer ‚Nur‘-Sprachlichkeit, ‚bloßer‘-Konstruiertheit, als Zurschaustellung von Differenz zu verstehen, sondern im produktiven Sinne einer möglichen Selbstsetzung, die es einem Subjekt erst ermöglicht, sich mithilfe der Sprache und im Spiegel der Sprache zu positionieren.“ <sup>64</sup>

Wenn wir *Meine Liebe, Baek Namjun* kritisch betrachten, stellt sich die theoretische Frage, ob wir die Publikation nur im grundlegenden Sinne von Doubrovskys Definition lesen können, oder ob sie tatsächlich auf subtilere, facettenreichere Weise autofiktionale Konstruiertheit aufweist, die es dem Leser erlaubt, beides zu tun – seine Ansprüche auf autobiografische „Wahrheit“ abzulehnen und zu akzeptieren. <sup>65</sup> Immerhin hat Shigeko Kubota das Bedürfnis verspürt, ein Buch über ihre Beziehung zu Paik zu veröffentlichen und sich selbst damit textlich – und nicht nur visuell – in das Spannungsfeld der künstlerischen (Fluxus-)Praktiken der Nachkriegszeit „zu stellen“. Dies scheint

darauf hinzuweisen, dass die Darstellung des „Ichs“ in ihrem künstlerischen Werk nicht ausreichte, um sich Gehör zu verschaffen und sich gehört zu fühlen, und dass die öffentlichen Memoiren eine (selbst-)ermächtigende Ergänzung oder Erweiterung ihres kreativen Schaffens darstellten – auch wenn sie angesichts der Wahl des autobiografischen und romantischen Genres, der schriftstellerischen Zusammenarbeit, der sozialen und kulturellen Erwartungen und des kommerziellen Rahmens stark beeinflusst war.

Während ein naiver Leser, der weder die Möglichkeit besitzt, die Memoiren mit Kubotas visuellem Werk zu vergleichen, noch Zugang zu den Privatarchiven von Nam Jeong-ho hat, tatsächlich der Verlockung des „Auto-“ erliegen und die „Fiktion“ der Memoiren leicht übersehen könnte, soll meine Untersuchung die Wechselbeziehung beider Aspekte herausarbeiten. Die ausführliche Wiederholung des ersten Kapitels von *Meine Liebe, Baek Namjun* dient dazu, die vielschichtigen Wege zu entwirren, auf denen zwei sehr unterschiedlich geprägte, betagten, geschlechtlich geprägte, ausgebildete, verortete, ethisch und wirtschaftlich motivierte Autoren zusammenarbeiten, um retrospektiv eine gemeinsame verlässliche Stimme zu konstruieren, die eine (Liebes-)Geschichte erzählt, die die Zusammenarbeit hervorhebt und den Anspruch erhebt, eine authentische Darstellung der (künstlerischen und romantischen) Partnerschaft von Shigeko Kubota und Nam June Paik zu sein. Betrachtet man die praktische Seite des gemeinsamen Schreibens von Shigeko Kubota und Nam Jeong-ho und die damit verbundenen narrativen Strategien des Textes, so erweisen sich (auto-)biografische Autorität und tatsächliche Autorschaft als dicht verwoben und Autorisierung als ein komplexer, mehrdeutiger Prozess. Während Shigeko Kubota als ultimative Autorität identifiziert werden kann, die den Text und die autobiografische „Wahrheit“ durch die befehlende Verwendung eines Ich Erzählers sanktioniert, fielen die literarische Formulierung auf Koreanisch, die formalen Entscheidungen bezüglich der Struktur, des Formats, der ausgewählten Details, der poetischen Formulierung und des emotionalen Tons sowie die Auswahl der Bilder unter Nam Jeong-hos Autorität. Letztlich ist das Buch also das Ergebnis einer unbehaglichen Gleichsetzung, geschrieben von einem Autor, der in seiner Muttersprache formuliert, während er die Position eines viel älteren weiblichen „Ichs“ einnimmt, für das die daraus resultierende präzise Formulierung in einer fremden Sprache unzugänglich bleibt.

Der fragwürdigste Aspekt von Kubotas und Nams Zusammenarbeit besteht jedoch darin, dass Kubota durch die Wahl des Genres der romantischen Liebesgeschichte und die enge Verknüpfung ihrer künstlerischen Ambitionen mit ihrem Wunsch, mit Paik zusammenzuleben, sich selbst der Möglichkeit beraubte, ihre künstlerische Karriere als die einer unabhängigen erfolgreichen Künstlerin darzustellen. Das bekannte Klischee des wagemutigen Künstlers, der von einer gefühlvollen Schülerin-dann-Ehefrau bewundert und unterstützt wird, und die grundsätzliche Reduzierung der (zeitgeschichtlichen) Künstlerin auf eine selbstlose, fürsorgliche und alles verzeihende Ermöglicherin des männlichen kreativen Genies ist zu stark, um die wenigen Stellen

auszugleichen, an denen Kubotas eigene künstlerische Leistungen im Buch hervorgehoben werden.

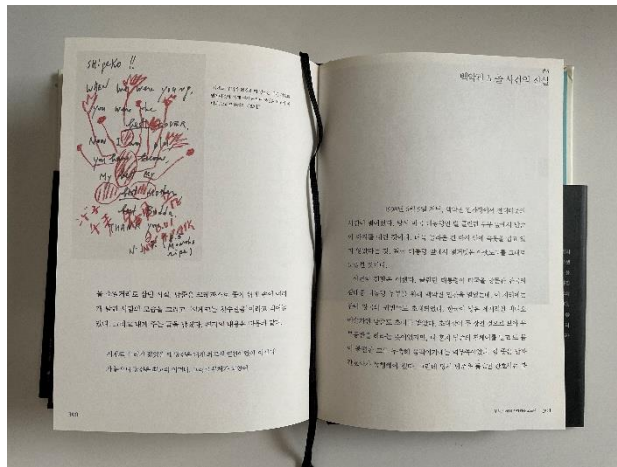


Abb. 6: Ansicht von "나의 사랑, 백남준" (Seoul, 2010), Seiten 300/301, mit einer von vielen späten Zeichnungen Paiks, die explizit Kubota gewidmet sind und dazu dienen, einen von mehreren zentralen Erzählsträngen des Buches zu unterstreichen: Kubotas (selbstlose) Rolle als Liebhaberin und Fürsorgerin. In der englischen Inschrift wird sie als Dreifaltigkeit angesprochen, was das zugrunde liegende Motiv des mehrarmigen Buddhas verstärkt:

"SHIGEKO!  
ALS wir jung waren,  
warst du die beste LIEBE.  
Jetzt bin ich alt,  
bist du es geworden,  
meine beste,  
beste Mutter,  
bester Kumpel.  
DANKE.  
N.J.P. (8,5 Monate reif)"

Die roten Ziffern am unteren Rand geben anscheinend "2001" als Erstellungsdatum an, was fünf Jahre vor seinem Tod bedeuten würde.

Um Kubotas Rolle gerecht zu werden, hätte man sich direkt mit den komplizierten und unausgewogenen geschlechtsspezifischen Erwartungen auseinandersetzen müssen, vor allem, wenn man in verschiedenen kulturellen Kontexten arbeitet und eine längere Zeitspanne miterlebt, in der ein enormer sozialer Wandel auf einer zunehmend globalen Ebene stattfand.

Die veröffentlichten Memoiren als eine sehr spezielle und mehrdeutig erzählte, aber aufschlussreiche Quelle dafür zu betrachten, wie eine (späte) Fluxuskünstlerin dynamisch Autorschaft konstruiert und künstlerische Autorität in transkulturellen und kommerziellen Kontexten beansprucht, ist wichtig, wenn man die ästhetische Praxis beider Künstler verstehen will. Wie ich in meiner Analyse von Kubotas spätem Video „Sexual Healing“ (1998) gezeigt habe, verkörperte Kubota eine radikale, äußerst unabhängige und – zumindest implizit – feministische Haltung, als sie ihren körperlich eingeschränkten Ehemann im Alter darstellte. Hier kollidiert ihre visuelle Erzählweise stark mit der in *Meine Liebe, Baek Namjun* veröffentlichten Geschichte, obwohl sie auch nicht völlig entgegengesetzt ist.

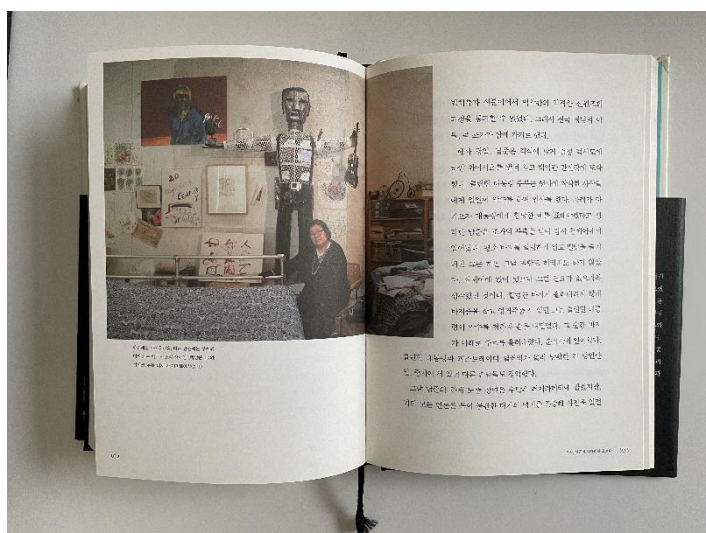


Abb. 7: Ansicht von "나의 사랑, 백남준" (Seoul, 2010), Seiten 302/303, mit einer Farbtafel von Shigeo Kubota (1937-2015), fotografiert im Jahr 2010, sitzend vor (ihren) Werken zum Gedenken an Paik nach dessen Tod (am 29. Januar 2006) in ihrer Atelierwohnung in New York.

Allgemeiner Hinweis zu den Fotonachweisen: Wenn nicht anders angegeben, wurden alle fotografischen Ansichten des Buches von Franziska Koch aufgenommen.

Deshalb sind wir gut beraten, alle Quellen, die das Leben eines Künstlers dokumentieren, in Betracht zu ziehen und zu erforschen, inwiefern sich auch höchst subjektive autobiografische verbale/textliche Dokumente mit dem visuellen oder anderweitig materialisierten Teil eines Werks tatsächlich überschneiden. Die Herausforderung besteht darin, feinere Methoden und Kriterien zu entwickeln, wenn es um die Bewertung geht, wie sich emotionale und zum Teil schriftliche Äußerungen zu den bildgebenden Praktiken eines Künstlers verhalten und wie beide Ausdrucksstrategien nicht nur von ästhetischen, sondern auch von sozialen, institutionellen und ökonomischen Kräften bestimmt werden, die ihrerseits seit langem bestehenden Geschlechternormen unterliegen.

## Literaturverzeichnis

- Beil, Ralf (Hg.). *A House Full of Music – Strategien in Musik und Kunst*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.
- Corrin, Lisa Graziose, und Corinne Granof (Hg.). *A feast of astonishments: Charlotte Moorman and the Avant-garde, 1960s-1980s*. Evanston, Illinois: Mary and Leigh Block Museum of Art/ Northwestern University Press, 2016.
- Daniels, Dieter. John Cage und Nam June Paik. Change your mind or change your receiver (your receiver is your mind), in: *Nam June Paik*, hg. v. Susanne Rennert und Sook-Kyung Lee, S. 107–126. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2010.
- Ditzler, Andy. Film Love: Stockhausen's Originale: Doubletakes, 31. August 2016. [http://www.frequentsmallmeals.com/stockhausen\\_notes.htm](http://www.frequentsmallmeals.com/stockhausen_notes.htm).
- Gronemann, Claudia. *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur. Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du texte*. Hildesheim/ Zürich/ New York: Georg Olms Verlag, 2002.
- Hanhardt, John G., (Hg.). *Nam June Paik*. New York: Whitney Museum of American Art, 1982.
- Joongang Ilbo. Jeongho Nam – Editorial Writer – The Joongang Ilbo. [www.kr.linkedin.com](http://www.kr.linkedin.com) (blog).
- Kaneda, Miki. Experimental Music at the Sogetsu Art Center. [www.post.moma.org](http://www.post.moma.org) (blog), 15. Februar 2013. <https://post.moma.org/experimental-music-at-the-sogetsu-art-center/>.
- . The 'John Cage Shock' Is a Fiction! Interview with Tone Yasunao, 1. [post.moma.org](http://www.post.moma.org) (blog), 8. März 2013. <https://post.moma.org/the-john-cage-shock-is-a-fiction-interview-with-tone-yasunao-1/>.
- Kubota, Shigeko. Chapter One – Meeting with Nam June, elektronisch verfasstes Manuskript, Privatarchiv von Nam Jeongho, ohne Seitenzahl und undatiert.
- , (Hg.). *Shigeko Kubota – Videoskulpturen 1970 – 1982*. Essen, 1982.
- , (Hg.). *Shigeko Kubota: video as a form of spiritual collisin with the world; 10 May 1994, Fondazione Mudima*. Mailand, 1994.
- . *Shigeko Kubota video sculpture*. Hg. v. Mary J. Jacob. New York, 1991.
- und Jeongho Nam. 나의 사랑, 백남준 (Naüi Sarang, Paek Nam-jun – Meine Liebe, Baek Nam June). Seoul, 2010.
- Kubota, Shigeko, Chöngho Nam, und Sonjun Ko. 私的愛、ナムジュンパイク (*Watakushi No Ai, Namujun Paiku – Meine Liebe, Nam June Paik*). Tokyo, 2013.
- La Mounte, Young. Composition 1960, No. 10. *Whitney Museum of American Art* (Blog). <https://whitney.org/collection/works/38288>.
- London, Barbara J. Für Shigeko. In: *Shigeko Kubota Video Sculptures*, Berlin, 1981, S. 10–11.
- Medienkunstnetzwerk. Simple. [www.medienkunstnetzwerk.de](http://www.medienkunstnetzwerk.de) (Blog). <http://www.medienkunstnetz.de/works/simple/>.
- . Zen for Head. [www.medienkunstnetzwerk.de](http://www.medienkunstnetzwerk.de) (Blog), <http://www.medienkunstnetz.de/works/zen-for-head/>.
- Museum of Modern Art Tokyo. Viva Video! The work and live of Shigeko Kubota. [www.mot-art-museum.jp](http://www.mot-art-museum.jp) (blog), [https://www.mot-art-museum.jp/en/exhibitions/shigeko\\_kubota/](https://www.mot-art-museum.jp/en/exhibitions/shigeko_kubota/).
- Nam, Jeong-ho. "프롤로그" (Prolog). In *나의 사랑, 백남준* (Naüi Sarang, Paek Nam-jun – Meine Liebe, Baek Nam June). Hg. v. Shigeko Kubota und Jeong-ho Nam, Seoul, 2010, 16–27.

Odiije, Michael. The Fear of 'Yellow Peril' and the Emergence of European Federalist Movement, in: *The International History Review* 40, Nr. 2 (15. März 2018), S. 1–18.

Rothfuss, Joan. *Topless cellist: the improbable life of Charlotte Moorman*. Cambridge, MA, 2014.

Saito, Takako. *Takako Saito: Dreams to do*. Hg. v. Alice Motard, Eva Schmidt und Johannes Stahl, Köln, 2018.

Sōgetsu Foundation. The Sōgetsu Art Center. [www.sogetsu.or.jp](http://www.sogetsu.or.jp),  
<https://www.sogetsu.or.jp/e/about/artcenter/>.

Stendhal, Harry. Press Release. Shigeko Kubota – My Life with Nam June Paik. [www.stendhalgallery.com](http://www.stendhalgallery.com)  
(blog), [http://stendhalgallery.com/?page\\_id=771](http://stendhalgallery.com/?page_id=771).

Tchen, John Kuo Wei, und Dylan Yeats (Hg.). *Yellow Peril! An Archive of Anti-Asian Fear*. London; New York, 2014.

Tezuka, Miwako. Oral History Interview with Shigeko Kubota, durchgeführt von Miwako Tezuka, 11. Oktober 2009 in Kubotas Wohnsitz in New York City. [www.umintermediai501.blogspot.com](http://www.umintermediai501.blogspot.com) (blog).  
<https://umintermediai501.blogspot.com/2015/07/interview-with-shigeko-kubota.html>.

Tomii, Reiko. *Radicalism in the Wilderness. International Contemporaneity and 1960s Art in Japan*. Cambridge, MA, 2016.

Tomiyaama, Katsue. The End of an Odyssey. Shigeko Kubota's Large-scale Retrospective in New York. An Interview with Shigeko Kubota. In: *Shigeko Kubota. Video as a Form of Spiritual Collision with the World*, Mailand, 1994, S. 9–16.

Wagner-Egelhaaf, Martina. Autofiktion oder Autobiographie nach der Autobiographie: Goethe – Barthes – Özdamar. In: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – 1. Grenzen der Identität und der Fiktionalität*, hg. v. Ulrich Breuer und Beatrice Sandberg, München, 2010, S. 353–68.

Yoshimoto, Midori. Chapter Six: Self-Exploration in Multimedia: The Experiments of Shigeko Kubota. In: *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*, New Brunswick, NJ: 2005, S. 169–93.

정안기 (Joung An-ki). „일제의 군수동원파와 조선인 자본가의 전시협력 - 백낙승(白樂承)의 사례를 중심으로 (Die militärische Mobilisierung des imperialistischen Japans und die Zusammenarbeit des koreanischen Kapitals im Krieg: Am Beispiel von Paik Nak-seung)“. *동북아역사논총 (Zeitschrift für nordostasiatische Geschichte)* 46 (2014), S. 221–76.

---

<sup>1</sup> Stendhal, "Press Release. Shigeko Kubota – My Life with Nam June Paik".

<sup>2</sup> Wagner-Egelhaaf, "Autofiktion oder Autobiographie nach der Autobiographie: Goethe – Barthes – Özdamar", S. 359.

<sup>3</sup> Eine große Ausnahme bildet die kürzlich erschienene Biografie von Charlotte Moorman, einer langjährigen Mitarbeiterin von Nam June Paik, die akribisch ihr Privatarchiv als Grundlage verwendete: Rothfuss, *Topless cellist*. Auch im Vergleich mit der ersten Retrospektive von Moormans Werk: Corrin und Granof, *A feast of astonishments: Charlotte Moorman and the Avant-garde, 1960s-1980s*. Zu den jüngsten Retrospektiven der frühen japanischen Fluxus-Künstler gehören: Saito, *Takako Saito* und die anstehende Ausstellung in der Gallery of the Japan Society in New York mit dem Titel „Out of Bounds: Japanese Women Artists in Fluxus“, vom 13. Oktober 2023 bis 21. Januar 2024, in der Werke von Kubota neben denen von Takako Saito und Mieko Shiomi zu sehen sein werden.

<sup>4</sup> Einen vollständigen Überblick über alle ihre Videos bietet die Online-Datenbank des Archivs von Electronic Arts Intermix, <https://www.eai.org> (letzter Zugriff am 14. September 2023). Für eine bahnbrechende wissenschaftliche Darstellung ihrer Arbeit siehe Yoshimoto, "Chapter Six: Self-Exploration in Multimedia: The Experiments of Shigeko Kubota". Die wichtigsten Kataloge sind: Kubota, *Shigeko Kubota - Videoskulpturen 1970 - 1982*. Kubota, *Shigeko Kubota video sculpture*. Kubota, *Shigeko Kubota: video as a form of spiritual collision with the world*. Museum of Modern Art Tokyo, "Viva Video! The work and life of Shigeko Kubota".

<sup>5</sup> Siehe weiter unten in diesem Artikel über *Duchampiana: Nude descending a staircase* (1976), das vom Museum of Modern Art New York als erste Videoarbeit für die Sammlung erworben wurde.

<sup>6</sup> Die drei letzten Videos, in denen fast ausschließlich Paik auftritt, sind „Sexual Healing“ (1998), „April is the cruelest month“ (1999) und „Winter in Miami“ (2005).

<sup>7</sup> Kubota and Nam, *나의 사랑, 백남준: 아내 구보타 시게코가 말하는 백남준과 함께 한 삶, 사랑, 그리고 예술 (Naüi Sarang, Paek Nam-jun – Meine Liebe, Baek Nam June)*, S. 115.

- <sup>8</sup> Tomiyama, "The End of an Odyssey. Shigeko Kubota's Large-scale Retrospective in New York. An Interview with Shigeko Kubota", S. 11. Vergleiche für die feministische Rezeption des Werkes: Yoshimoto, "Chapter Six: Self-Exploration in Multimedia: The Experiments of Shigeko Kubota", S. 169–93.
- <sup>9</sup> Für eine kurze Biografie siehe Joongang Ilbo, "Jeong-ho Nam - Editorial Writer - The Joongang Ilbo".
- <sup>10</sup> Nam, "프롤로그 (Prolog)", S. 23.
- <sup>11</sup> Alle nachfolgenden Zitate sind Übersetzungen der englischen Übersetzungen des Autors. Kubota, 나의 사랑, 백남준 (Naüi Sarang, Paek Nam-jun – Meine Liebe, Baek Nam June), S. 11.
- <sup>12</sup> Nam erwähnt „viele“ Interviews – einige davon per Telefon – und gibt an, dass er sie in „Seoul, Tokio und New York [...] zum Beispiel mit Abe Shuya, mit Paiks Assistenten Jeong-seong Yi und mit dem ehemaligen Kulturminister Lee O-ryong (이어령)“ geführt hat, Nam, "프롤로그" (Prolog), S. 26.
- <sup>13</sup> Nam, S. 26.
- <sup>14</sup> Tezuka, "Oral History Interview with Shigeko Kubota, durchgeführt von Miwako Tezuka, 11. Oktober 2009, in Kubotas Wohnsitz in New York City".
- <sup>15</sup> Nam, "프롤로그" (Prolog), S. 26.
- <sup>16</sup> Interview mit Nam Jeong-ho durch den Autor, 5. Juni 2020, aufgezeichnet bei 1:38 Minuten. Nam erinnert sich, dass der Name der japanischen Freundin, die sie um Rat gefragt hatte, „Akiko“ war und dass eines ihrer Argumente lautete, in Kubotas Manuskript würden sehr viele familiäre Konflikte erwähnt werden, die für eine Veröffentlichung zu persönlich wären. Nam Jeong-ho gewährte äußerst großzügig Zugang zu einigen Kopien seiner Korrespondenz mit Kubota, einschließlich einiger Dokumente im Zusammenhang mit ihren letzten Ausstellungen. Vergleicht man die Informationen, die ihm in diesen Briefen übermittelt wurden, so scheint es tatsächlich so, als habe Nam die romantischen Erinnerungen und den Tonfall der inzwischen verstorbenen Kubota sehr getreu übernommen. Er strich die sich wiederholenden Teile ihrer Briefe, in denen einige Anekdoten mehrmals erzählt wurden, während sie über bestimmte Ereignisse, Daten, Orte oder Teilnehmer eher allgemein gehalten waren. Konvolut mehrerer Briefe und einiger ausstellungsbezogener Broschüren, private Korrespondenz zwischen Nam Jeong-ho und Shigeko Kubota, datiert vom 10.10.2006 bis 3.9.2010.
- <sup>17</sup> Interview mit Nam Jeong-ho durch den Autor, 5. Juni 2020, aufgezeichnet bei 1:38 Minuten.
- <sup>18</sup> Kubota and Nam, 나의 사랑, 백남준: 아내 구보타 시게코가 말하는 백남준과 함께 한 삶, 사랑, 그리고 예술 (Naüi Sarang, Paek Nam-jun – Meine Liebe, Baek Nam June), 371–72. Viele Verweise beziehen sich auf biografische Wikipedia-Einträge, Zeitungsartikel und einige wenige kunsthistorische wissenschaftliche Quellen.
- <sup>19</sup> Interview mit Nam Jeong-ho durch den Autor, 5. Juni 2020, aufgezeichnet bei 1:38 Minuten.
- <sup>20</sup> Kubota, Nam, und Ko, 私の愛、ナムジュンパイク (Watakushi No Ai, Namujun Paiku – Meine Liebe, Nam June Paik).
- <sup>21</sup> Nam, "프롤로그" (Prolog), S. 25.
- <sup>22</sup> Nam, S. 26.
- <sup>23</sup> Nam, S. 24.
- <sup>24</sup> Nam, S. 20–21.
- <sup>25</sup> Nam, S. 17–18.
- <sup>26</sup> Nam, S. 24.
- <sup>27</sup> Interview mit Nam Jeong-ho durch den Autor vom 5. Juni 2020, das aufgezeichnet wurde, und anschließende E-Mail-Korrespondenz mit dem Autor vom 19. Juni 2020.
- <sup>28</sup> Interview mit Nam Jeong-ho durch den Autor, 5. Juni 2020, aufgezeichnet bei 1:38 Minuten.
- <sup>29</sup> Interview mit Nam Jeong-ho durch den Autor, 5. Juni 2020, aufgezeichnet bei 1:38 Minuten, und anschließende E-Mail-Korrespondenz mit dem Autor vom 19. Juni 2020.
- <sup>30</sup> Interview mit Nam Jeong-ho durch den Autor, 5. Juni 2020, aufgezeichnet bei 1:38 Minuten. Zusätzlich bestätigt in der E-Mail-Korrespondenz mit dem Autor vom 19. Juni 2020. Laut Nam (im Interview) unterhielt sich das Paar auf Englisch und Japanisch. Dies wurde auch von anderen Freunden und Kollegen in Gesprächen mit dem Autor bestätigt.
- <sup>31</sup> Kubota und Nam, 나의 사랑, 백남준: 아내 구보타 시게코가 말하는 백남준과 함께 한 삶, 사랑, 그리고 예술 (Naüi Sarang, Paek Nam-jun – Meine Liebe, Baek Nam June), S. 28.
- <sup>32</sup> Kubota und Nam, S. 28/29.
- <sup>33</sup> Der Einfachheit halber werden die beiden Co-Autoren im Folgenden „Kubota“, die „Erzählstimme“ oder das „Ich“ genannt.
- <sup>34</sup> Kubota und Nam, 나의 사랑, 백남준: 아내 구보타 시게코가 말하는 백남준과 함께 한 삶, 사랑, 그리고 예술 (Naüi Sarang, Paek Nam-jun – Meine Liebe, Baek Nam June), S. 29.
- <sup>35</sup> Kubota und Nam, S. 29.
- <sup>36</sup> Kubota und Nam, S. 31.
- <sup>37</sup> Medienkunstnetzwerk, "Zen for Head". Paik schuf „Zen for Head“ als Beitrag zu Karlheinz Stockhausens „Originale“, die am 25.10.1961 in Köln uraufgeführt wurden. Nam Jeong-ho nennt keine Titel der Partituren, die er beschreibt, und seine atmosphärische Schilderung ist darauf ausgerichtet, die skandalisierende Wirkung von Paiks Performance zu betonen. Einer kurzen dokumentarischen Auflistung zufolge scheinen jedoch die folgenden Partituren aufgeführt worden zu sein: „Hommage to John Cage“, „Etude for Piano“, „To Flynt“ und „Simple“, siehe: Miki Kaneda, "Experimental Music at the Sogetsu Art Center", [www.post.moma.org](http://www.post.moma.org) (Blog), 15. Februar 2013, <https://post.moma.org/experimental-music-at-the-sogetsu-art-center/>.
- <sup>38</sup> Vergleiche die Illustration der Partitur in der Sammlung des Whitney Museum of American Art: La Monte, "Composition 1960, No. 10".
- <sup>39</sup> Dem deutschen Publikum der „Originale“ in Köln 1961 oder der „Fluxus Festspiele neuester Musik“ in Wiesbaden 1962 fehlte dagegen das Wissen um das markante Klischee exzentrischer (betrunkenen) Tuschemaler, die mit den Händen malten oder ihre Haare anstelle des Pinsels benutzten, die auch die mit Chan verwandte Tuschemalerei in Japan prägte.
- <sup>40</sup> Es sei darauf hingewiesen, dass Schuhe sowohl in Japan als auch in Korea kulturell unterschiedlich kodiert sind und als „schmutzig“ gelten – ein Grund, warum das Ausziehen der Schuhe vor dem Betreten eines Hauses eine strenge Konvention ist, die auf hygienischen Erwägungen beruht und auch ein Zeichen des Respekts vor dem Haus des Gastgebers ist.

<sup>41</sup> Die Erzählung scheint sich auf Paiks „Simple“ (1961) zu beziehen, in dem das Trinken von Wasser aus einem Schuh gelegentlich als abschließende Handlung verwendet wurde. Es wurde in den Anmerkungen zur New Yorker Aufführung von Stockhausens *Originale* (8. bis 13. September 1964, Judson Hall) beschrieben. S. Ditzler, "Film Love: Stockhausens's Originale: Doubletakes". Ein Foto der Aktion findet sich in Hanhardt, *Nam June Paik*, 31. Medienkunstnetzwerk, "Simple", [www.medienkunstnetzwerk.de](http://www.medienkunstnetzwerk.de) (Blog), Zugriff am 6. September 2022, <http://www.medienkunstnetzwerk.de/works/simple/>.

<sup>42</sup> Anfänglich sprach Paik davon, „A-Musik“ zu komponieren, was „Anti-Musik“ bedeutet, wie in einem Brief an Dr. Steinecke vom 8.12.1958 hervorgeht, veröffentlicht in Ralf Beil (Hg.), *A House Full of Music – Strategien in Musik und Kunst* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2012), S. 331/32. Später bezeichnete er seine Verschmelzung von dramatischen Handlungen, Geräuschen und Musik als „Aktionsmusik“, um die Mehrzahl seiner Werke zu beschreiben, die er zwischen 1959 und 1962 schuf. Eine detaillierte Analyse seines bahnbrechenden Ansatzes findet sich unter Daniels, "John Cage und Nam June Paik. 'Change your mind or change your receiver (your receiver is your mind)'", S. 107/126.

<sup>43</sup> Dieter Daniels analysiert diese Strategie glasklar als „rezeptiven Polyzentrismus und Indeterminismus von [John] Cage, den] Paik durch sein [Prinzip des] zufälligen Zugriffs in eine aktive Multidimensionalität und Multimedialität überführte, die das neue Freiheitspotenzial der neuen Medien verkündete“, was eine neue, von klaren Anfängen/Enden von Partituren befreite Beziehung zum Publikum einschloss: Daniels, "John Cage und Nam June Paik. 'Change your mind or change your receiver (your receiver is your mind)'", S. 121. Übersetzung ins Englische von F. Koch.

<sup>44</sup> Kubota and Nam, *나의 사랑, 백남준: 아내 구보타 시게코가 말하는 백남준과 함께 한 삶, 사랑, 그리고 예술 (Naüi Sarang, Paek Nam-jun – Meine Liebe, Baek Nam June)*, S. 32.

<sup>45</sup> Kubota and Nam, S. 32.

<sup>46</sup> Kubota and Nam, S. 32.

<sup>47</sup> Kubota and Nam, S. 35.

<sup>48</sup> Kubota and Nam, S. 35.

<sup>49</sup> Kubota and Nam, S. 35.

<sup>50</sup> In Interviews hat Kubota selbst erwähnt, dass ihre erste Einzelausstellung in der Naiqua Gallery tatsächlich „gut aufgenommen“ wurde, während in den Zeitungen keine öffentliche Rezension der Ausstellung erschien. Gelegentlich betonte sie auch die avantgardistischen Positionen ihrer experimentellen Künstlerkollegen in Japan sowie die Radikalität der Studentenvereinigung und der Gewerkschaft, deren Mitglied sie war. Während ihre Sicht auf Japan also nicht die einer völlig konservativen Gesellschaft entsprach, schien New York noch vielversprechender zu sein, da es ihr dort möglich erschien, sich mit ihrer experimentellen Kunst den Lebensunterhalt zu verdienen. Zur Diskussion über die Radikalität der experimentellen Kunst in Japan der Nachkriegszeit s. Tomii, *Radicalism in the Wilderness. International Contemporaneity and 1960s Art in Japan*.

<sup>51</sup> Interview mit Nam Jeong-ho durch den Autor, 5. Juni 2020, aufgezeichnet bei 1:38 Minuten. Nam zufolge war ihnen (Kubota und ihm) bewusst, dass sich das Buch in erster Linie an ein koreanisches Publikum richtet. Sie hatte ihm gesagt, dass sie das Misstrauen, das ihr als Frau japanischer Herkunft entgegengebracht wurde, als sie Paik bei seinem ersten Besuch in der Heimat begleitete, schockiert hatte und dass sie wollte, dass die Koreaner mehr über ihre Rolle in der Kunst und in Paiks Leben erfahren. Nam betonte auch, dass er sich besonders über die positive Reaktion der koreanischen Leser auf Kubotas Memoiren gefreut habe, die offenbar dazu beigetragen hätten, ihr negatives Image zu revidieren. Denn selbst konservative Leser würden ihre Taten als Partnerin anerkennen, die Paik bis zu seinem Ende zur Seite gestanden hatte, auch wenn des letzten Jahrzehnts von schwerer Krankheit und täglichen Entbehrungen geprägt gewesen war.

<sup>52</sup> 정, "일제의 군수동원과 조선인 자본가의 전시협력 - 백낙승(白樂承)의 사례를 중심으로 (Die militärische Mobilisierung des imperialistischen Japans und die kriegerische Zusammenarbeit des koreanischen Kapitals: Am Beispiel von Paik Nak-seung), S.264. Es beschreibt die Entstehung des ersten koreanischen Großkonzerns und beleuchtet die Rolle von Paik Nam Junes Vater, Paik Nak-seung, der enge Beziehungen zu Rhee Syng-man, dem ersten Präsidenten Südkoreas nach dem Bürgerkrieg, unterhielt, was es ihm ermöglichte, genügend Kapital anzuhäufen, um den Großkonzern Taechang zu gründen, der sich in der Textilindustrie etablieren sollte. Nach Paik Nak-seungs Tod im Jahr 1956 übernahm sein ältester Sohn, Paik Nam-il, die Leitung. Der Konzern wurde jedoch 1961 wegen illegaler Kapitalanhäufung aufgelöst und das Geld an das Land zurückgegeben, während Paik Nam-il japanischer Staatsbürger wurde. Ich danke Ryu Hyun-jung dafür, dass er mich auf diesen Artikel aufmerksam gemacht hat.

<sup>53</sup> Paradoxerweise machte sich Paik die rassistische Metapher zu eigen, die Chinesen – und später alle Arten von Asiaten – als eine Gefahr für die europäische Zivilisation darstellt. Sie stammt aus den Diskursen des 19. Jahrhunderts, als Missionare und andere Kolonialisten auf den Widerstand des chinesischen Kolonialvolks stießen. Die Metapher wurde in späteren Migrationskontexten wiederverwendet, z. B. in den USA, wo sie dazu diente, asiatische Einwanderer als „Diebe“ zu bezeichnen, die den weißen Siedlern die Arbeit wegnahmen und minderwertige, billige Ergebnisse lieferten. Vergleiche: John Kuo Wei Tchen and Dylan Yeats (Hg.), *Yellow Peril! An Archive of Anti-Asian Fear* (London; New York: Verso, 2014), S. 168–69. Benton Gregor, „The Chinese in Europe: Origins and Transformations“, *Religions & Christianity in Today's China* 1 (2011), S. 62–70. Michael Odijie, „The Fear of ‚Yellow Peril‘ and the Emergence of European Federalist Movement“, *The International History Review* 40, Nr. 2 (15. März 2018), S. 1–18.

<sup>54</sup> Kubota und Nam, *나의 사랑, 백남준: 아내 구보타 시게코가 말하는 백남준과 함께 한 삶, 사랑, 그리고 예술 (Naüi Sarang, Paek Nam-jun – Meine Liebe, Baek Nam June)*, S. 37, vgl. Illustration des Artikels auf S. 36.

<sup>55</sup> Interview mit Nam Jeong-ho durch den Autor, 5. Juni 2020, aufgezeichnet bei 1:38 Minuten.

<sup>56</sup> Kubota, "Chapter One – Meeting with Nam June": „Ich traf Nam June zum ersten Mal anlässlich des ‚Sweet 16 Concert‘ genannten Konzerts in der Sōgetsu Hall in Tokio, das vom 3. bis 5. Dezember 1963 stattfand. Dieses Konzert war ein Event, an dem etwa 40 junge Künstler teilnahmen, und ich habe ein Event-Stück als Hommage an George Maciunas aufgeführt. Nam June saß bei dieser Aufführung im Publikum. Ich erfuhr durch Takehisa Kosugi (von der Gruppe Ongaku), Yoko Ono und Toshi Ichiyonagi, Mitglieder von Fluxus, die in New York lebten und zu Besuch nach Japan gekommen waren, von George und Fluxus. Ich selbst hatte mit George persönlich korrespondiert.“ Vergleiche auch die Website der Sōgetsu-Halle, die das Jahr bestätigt und erwähnt, dass ‚Sweet 16‘ von Takehisa Kosugi und Tone Yasunao organisiert wurde: Sōgetsu Foundation, "The Sōgetsu Art Center", Eintrag ohne Seitenzählung unter "1963". Die Website enthält auch Angaben zum Vorjahr: „Das sensationellste Ereignis des Jahres [1962] ist der Auftritt von John Cage und David Tudor für

---

die ‚Sōgetsu Contemporary Series‘. Die Veranstaltung tourt durch Tokyo Bunka Kaikan [Tokyo Cultural Hall], Kyoto Kaikan [Kyoto Concert Hall] und Osaka Mido Kaikan [Osaka Mido Hall]. Die Veranstaltung in der Sōgetsu Hall umfasst Zusammenarbeiten mit Yoko Ono, Ichihyanagi Toshi, Takahashi Yuji und anderen. Die Ereignisse erregten großes Aufsehen und wurden später als ‚John-Cage-Schock‘ bezeichnet.“ Eine kritischere Betrachtung der Verbindungen zu und der Bedeutung von John Cage findet sich in: Kaneda, "The 'John Cage Shock' Is a Fiction! Interview with Tone Yasunao", S. 1.

<sup>57</sup> London, "Für Shigeko", S. 10. Im Katalog zu dieser ersten europäischen Einzelausstellung Kubotas, die von Berlin über Essen nach Zürich wanderte, bestätigt Barbara London dieses Datum, wobei sie John Cage als Grund für Kubotas Migration hervorhebt und ihre Freundschaft mit Maciunas erst nach dem Umzug datiert, was faktisch nicht korrekt ist, da Kubota mit Letzterem, wie oben erwähnt, schon früher korrespondiert hat: „Drei Jahre später [1963] kam sie [Kubota] durch Ongaku, die in Tokio ansässige Gruppe für experimentelle Musik, mit John Cage in Kontakt. Cage führte mit David Tudor in der Sōgetsu Hall ein „Chance Operation/Happening“ auf [1962]. Kubota war von Cages Werk so beeindruckt, dass sie 1964 Japan verließ und in die offene, experimentelle Kunstszene New Yorks zog. Nach einer Einführung durch Yoko Ono und Toshi Ichihyanagi lernte sie in New York den Künstler George Maciunas kennen und arbeitete eng mit ihm, Allan Kaprow, Ay-O und Nam June Paik zusammen.“

<sup>58</sup> Kubota und Nam, *나의 사랑, 백남준: 아내 구보타 시게코가 말하는 백남준과 함께 한 삶, 사랑, 그리고 예술 (Naüi Sarang, Paek Nam-jun – Meine Liebe, Baek Nam June)*, S. 37.

<sup>59</sup> Kubota und Nam, S. 38.

<sup>60</sup> Elektronisch geschriebener Text im Konvolut der privaten Korrespondenz zwischen Nam Jeong-ho und Shigeko Kubota, „Mein Leben mit Nam June Paik“, sechs Seiten, undatiert. Auf Seite eins fasst Kubota das Konzert direkt vor dem oben genannten Zitat wie folgt zusammen: „Das Konzert war schockierend. Es bestand aus einer Reihe von hektischen Aktionen. Er bewarf die Wände mit Eiern, warf das Klavier um, malte ein Aktionsbild auf einem großen weißen Blatt Papier, tauchte seinen Kopf in einen mit schwarzer Tinte gefüllten Eimer und benutzte ihn wie einen Pinsel. Er schüttete sogar Wasser in einen Schuh und trank es.“

<sup>61</sup> Wagner-Egelhaaf, "Autofiktion oder Autobiographie nach der Autobiographie: Goethe – Barthes – Özdamar", S. 360. Vom Autor ins Englische übersetzt.

<sup>62</sup> Wagner-Egelhaaf, S. 360. Sie bezieht sich dabei auf Claudia Gronemann, die Doubrovskys Prägung eingehend analysiert und darauf aufbauend ein eigenes differenziertes methodisches Verständnis des Begriffs entwickelt hat: Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebischen Literatur. Autofiction - Nouvelle Autobiographie - Double Autobiographie - Aventure du texte*.

<sup>63</sup> Wagner-Egelhaaf, "Autofiktion oder Autobiographie nach der Autobiographie: Goethe – Barthes – Özdamar", S. 361.

<sup>64</sup> Wagner-Egelhaaf, S. 361.

<sup>65</sup> Vgl. dazu Wagner-Egelhaafs instruktive Ausarbeitung des poetischen Topos des Wahrheitsanspruchs in autobiografischen Texten, die mit Johann Wolfgang von Goethes gleichnamiger Selbstverortung in Bezug auf „Dichtung und Wahrheit“ beginnt. Wagner-Egelhaaf, S. 354–55.