

1. Einleitung

97% of all music written is not printed, or printed early enough for contemporary evaluation, performance and study. 97% of all electronic music composed is not recorded, or not recorded early enough for contemporary feedback.¹

Dieses Zitat stammt aus Nam June Paiks Zwischenbericht *Expanded education for the paper-less society*, den er im Februar 1968 der Stony Brook University vorlegte. Er stellt hier ein Modell für (interaktiven) Fernunterricht mittels Videobänder vor. Das erläuterte Konzept der ›Instant Global University‹ solle via ›mailable television‹ Menschen weltweit vernetzen, um aus der Distanz beispielsweise ein Instrument zu erlernen oder Vorträgen beizuwohnen. Um Austauschprobleme zu vermeiden, würde ein ›barta system of service‹ entwickelt.² Vor dem Hintergrund der Verlagerung weiter Teile des Lebens in den virtuellen Raum über verschiedene Videokonferenzdienste im Zuge der Maßnahmen zur Eindämmung der COVID-19-Pandemie seit dem Frühjahr 2020 tritt Paiks visionäres Potenzial besonders deutlich hervor. In seinem Konzept problematisiert Paik, eingeleitet durch obiges Zitat, weiter, dass Konzertveranstalter*innen nur einen begrenzten Überblick über aktuelle Tendenzen hätten, da nur ein Bruchteil an Kompositionen publiziert werde. Zudem fänden Komponist*innen oft keinen Anschluss an das Konzertleben, weil sie nicht zu Bekanntheit gelangten. Aus dieser Beobachtung formuliert er folgenden Lösungsvorschlag: die Gründung eines internationalen Informationszentrums für unpublizierte Musik, das mit zwei Kopiermaschinen, eine für schriftliche Partituren und eine für Tonbandmusik, ausgestattet wäre, um Kompositionen weltweit zugänglich zu machen.³

Auch Paiks eigene Kompositionen wurden nicht als Musikalien oder als Einspielung publiziert. Zahlreiche seiner Kompositionen wurden nicht einstudiert oder aufgeführt, zeitgenössisches Feedback ist nur für einen Bruchteil gesichert. Kunst-, musik- oder medienwissenschaftliche Einordnungen konzentrieren sich anhand der immer wieder gleichen Dokumentarfotos und Erinnerungen beteiligter Zeitzeug*innen hauptsächlich auf die visuelle Dimension einiger weniger skandalträchtiger aktionistischer Aufführungen. Dabei gehen diese Dar-

1 Paik, Nam June: ›Expanded education for the paper-less society‹, in: Ausst. Kat. Nam June Paik. Videon: Videology 1959–1973. Everson Museum of Art, Syracuse, NY, 1974, New York 1974, o. S.

2 Paik 1974a, o. S.

3 Paik 1974a, o. S.

1. Einleitung

stellungen vielfach nicht über eine Nacherzählung der Ereignisse hinaus und bleiben der anekdotischen Ebene verhaftet. Mit der vorliegenden Arbeit lege ich erstmalig Musikanalysen ausgewählter Kompositionen in konventioneller Notenschrift sowie Neuperspektivierungen gut dokumentierter ins Intermediale strebender Kompositionen vor. Neben der konsequent interdisziplinären kunst- und musikwissenschaftlichen Analyse dieser werkbioграфisch bedeutsamen Komplexe werden die größeren Entstehungskontexte erarbeitet und die Kompositionen in einem weitverzweigten Geflecht aus zeitgenössischen Referenzwerken und Diskursen verortet. Die Forschungsrelevanz der vorliegenden Arbeit liegt darin, eine nicht allein werkbioграфische, sondern auch eine medienkunsthistoriografische Lücke zu schließen. Das methodische Vorgehen und die Abgrenzung zum bisher führenden Paik-Diskurs stellen dabei eine besondere Herausforderung dar.

1.1 Einführung in das Thema und Motivation

Trotz klassischer Musikausbildung wird Nam June Paik heute in erster Linie als bildender Künstler rezipiert. Diese Reduktion in der Rezeption auf Paik als einen Pionier der Videokunst ist spätestens seit den ersten großen Retrospektiven zu beobachten. So argumentierte Rainer Wick im Katalog zur Ausstellung im Kölnischen Kunstverein (1976/77):

Obwohl es natürlich fragwürdig ist, den frühen Paik (Paik als Fluxuskünstler) und den späten Paik (Paik als TV-Künstler und Videopionier) auseinanderzudividieren [...], soll aus Gründen der Zweckmäßigkeit eine solche Zweiteilung doch aufrechterhalten bleiben.⁴

Laut Pressemitteilung des Whitney Museum im Jahr 1982 handelte es sich um die »largest exhibition ever devoted to a single video artist«⁵. Im begleitenden Ausstellungskatalog erklärte Michael Nyman: »Paik was a composer/performer before he became a video artist and though he has not produced many exclusively musical works in recent years, he remains a composer, even while he is a video artist.«⁶ Bereits im Jahr 2003 hat Dieter Daniels diesen enggeführten Blick auf den »Druck

4 Wick, Rainer: »Soziologisches zu Paik (1976)«, in: Ausst. Kat. Nam June Paik. Werke 1946–1976. Musik – Fluxus – Video. Kölnischer Kunstverein, 1976–77, 2. Aufl. Köln 1980, S. 57–65, hier S. 58.

5 Press Release »Nam June Paik Retrospective at Whitney Museum« 1982, in: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Archives, 1993. The Museum of Modern Art Archives.

6 Nyman, Michael: »Nam June Paik, Composer«, in: Ausst. Kat. Nam June Paik. Whitney Museum of American Art, New York, 1982, New York 1982, S. 79–90, hier S. 79.

1.2 Fragestellungen und Ziele der Arbeit

zur musealen Institutionalisierung und die Forderung des Kunstmarktes nach bildnerischen Originalwerken«⁷ zurückgeführt.

In den bisher erschienenen Publikationen zum Werk von Paik wird vielfach auf sein Studium der Musikwissenschaft sowie seine klassische Musikausbildung rekurriert. Als wichtige Stationen in seiner Biografie gelten sein Studium in Tokio, der Kompositionsunterricht bei Wolfgang Fortner, die wiederholte Teilnahme an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt und besonders die Bekanntschaft mit John Cage, der Austausch mit Mitarbeitenden am Studio für Elektronische Musik des WDR in Köln, der Anschluss an die Avantgarde-Szene in Köln rund um das Atelier der Künstlerin Mary Bauermeister sowie die Teilnahme an Fluxus rund um den Künstler und Netzwerker George Maciunas. Paiks künstlerische Konzepte seien ohne seine musikalischen Anfänge kaum zu verstehen und seine Aktivitäten im Rheinland um 1960 gelten als »ideen- und werkkonstituierend«⁸.

Dieser über die verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen hinaus verbreiteten Auffassung zum Trotz steht bis heute eine systematische Aufarbeitung des musikalischen Frühwerks sowie eine Analyse der im Rheinland und im Kontext von Fluxus entstandenen Kompositionen aus. An diesen Leerstellen setzt die vorliegende Arbeit an. Im Fokus steht dabei ein Zeitraum von etwa 20 Jahren. Der Untersuchungsgegenstand zeichnet sich durch eine fortschreitende Entgrenzung der Disziplinen aus, begonnen mit Kompositionen in konventioneller Notenschrift, deren älteste aus dem Jahr 1945 stammen soll, über die Einführung Elektroakustischer Musik und aktionistischer Elemente bis hin zu dem musikalischen Environment *EXPosition of Music. ELectronic Television* (1963), in dem die Disziplinengrenzen bewusst überwunden werden.

1.2 Fragestellungen und Ziele der Arbeit

In der vorliegenden Arbeit analysiere ich insgesamt elf Kompositionen Paiks aus dem Zeitraum von 1945 bis 1963. Auf den ersten Blick bilden die Kompositionen einen sehr heterogenen Untersuchungsgegenstand, der Eindruck einer Entwicklungslogik oder eines Gesamtwerkes stellt sich nicht ein. Zusammenhang zwi-

7 Daniels, Dieter: »Der Dualismus von Konzept und Technik in Musik und Kunst von Duchamp und Cage bis zur Konzeptkunst«, in: Metzger, Christoph (Hg.): *Conceptualism. Zeitgenössische Tendenzen in Musik, Kunst und Film*, Saarbrücken 2003, S. 31–40, hier S. 34.

8 Rennert, Susanne: »We have time.« *Musik, Fluxus, Video: Paiks Zeit in Düsseldorf, im Rheinland*, in: *Ausst. Kat. Nam June Paik. Museum kunst palast, Düsseldorf, 2010; Tate Liverpool, 2010–11, Ostfildern-Ruit 2010, S. 55–68, hier S. 59.*

1. Einleitung

schen den Kompositionen scheint in erster Linie Paik als Autor zu stiften. Die zu untersuchenden Kompositionen sind jeweils in andere Kontexte gebettet, sowohl künstlerisch und medial als auch geografisch, kulturpolitisch und intellektuell. So fordert jede Komposition eine neue Perspektive und die Erarbeitung unterschiedlicher Diskurse heraus, die beispielhaft vom Studio für Elektronische Musik des WDR in Köln bis hin zu Musikunterricht während der japanischen Besatzungszeit in Korea oder von avantgardistischen Sprachexperimenten bis hin zu altkoreanischer Literatur reichen. Das scheinbare Fehlen einer Entwicklungslogik kann mit dem Komponisten Edgard Varèse insofern erklärt werden, als die musikalische Form keine »nachzeichnende Schablone«⁹, sondern »das Ergebnis eines Prozesses«¹⁰ ist. Tatsächlich zeichnet sich der gewählte Untersuchungsgegenstand weniger durch wiederholte Brüche Paiks mit seinen eigenen älteren Anschauungen aus, vielmehr werden in der Analyse der einzelnen Kompositionen Kontinuitäten erst sichtbar. Die sorgfältigen Werkanalysen gehen von produktionsästhetischen Fragen aus, ergänzt um rezeptionsästhetische Erkenntnisse.

Die Kompositionen werden in ihrem jeweiligen kultur- und gesellschaftspolitischen Kontext analysiert und die spezifischen Voraussetzungen, Bedingungen und Wirkungen herausgearbeitet. Gleichzeitig werden sie in einen breiteren, internationalen Kontext sowie in zeitgenössische und aktuelle Diskurse eingebettet. Jede Komposition wird in Beziehung zu der jeweiligen Kunstproduktion gesetzt, die parallel in Westeuropa, den USA oder Japan entstanden ist. Diese Bezugnahmen verfolgen weder den Zweck, Paiks bisher weniger bekanntes musikalisches Frühwerk zu rechtfertigen oder zu legitimieren, noch den besonderen Einfluss Paiks wegweisender Arbeiten auf nachfolgende Generationen herauszustellen. Die Verortung Paiks in einem weitverzweigten internationalen Geflecht soll vielmehr betonen, dass sich bestimmte Problemstellungen und Praktiken durchaus unabhängig voneinander entwickelt haben und auf die jeweiligen soziopolitischen Kontexte hin angepasst wurden und nicht zwangsläufig von Einfluss und Nachahmung gesprochen werden kann.¹¹ Als Beispiele lassen sich die Kompositionsmethoden Aleatorik und Indeterminismus nennen oder auch die Entwicklung der japanischen Nachkriegskunst.

Den Musikanalysen geht das Zusammentragen des (heterogenen) Materials, aus dem die Kompositionen bestehen, und teilweise die Generierung des eigent-

9 Varèse, Edgard: »Die Befreiung des Klangs. Musik als ars scientia (1939)«, in: Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.): Edgard Varèse. Rückblick auf die Zukunft (= Musik-Konzepte; 6), München 1978, S. 11–24, hier S. 18.

10 Varèse 1978, S. 11–24, hier S. 18.

11 Zum Konzept des Einflusses weiterführend Baxandall, Michael: Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures, New Haven, London 1985.

1.2 Fragestellungen und Ziele der Arbeit

lichen Untersuchungsgegenstandes voraus. Keine der Kompositionen wurde als Musikalie verlegt. Von einigen der in konventioneller Notenschrift notierten Kompositionen sind Faksimiles der handschriftlichen Partituren in bildreichen Ausstellungskatalogen publiziert. Dabei ist jedoch zu beobachten, dass nur Partituren mit der maximalen Länge von einer Seite vollständig publiziert sind. Zu den umfangreicheren Kompositionen *Streichquartett (1955/57)* und *Poly-Heterophonie nach Silla-Hyangga (1957/58)* findet sich jeweils nur ein Auszug von einer Doppelseite. Es erforderte umfangreiche internationale Recherchen, um diese beiden handschriftlichen Kompositionen ausfindig zu machen und in voller Länge einsehen zu können.¹² Die Partitur *Poly-Heterophonie nach Silla-Hyangga* wird im Rahmen dieser Arbeit erstmalig vollständig publiziert (S. 142–186). Die Komposition setzt sich aus der Partitur in konventioneller Notenschrift und einem nicht überlieferten Tonband zusammen. Darüber hinaus werte ich Paiks ausführliche Kommentare zum imaginierten Klang und zur Interpretation in Briefen an Wolfgang Steinecke als Teil der Partitur.¹³ Die Analyse von *Hommage à John Cage. Musik für Tonbänder und Klavier (1958/59)* stellt einen Paradigmenwechsel dar. Ich folge nicht länger der Lesart einer in der Vergangenheit liegenden Aktion, die anhand zahlreicher Dokumentarfotos und Erinnerungen nacherzählt wird. Vielmehr analysiere ich im Rahmen dieser Arbeit erstmalig das überlieferte Tonband sowie Paiks verbale Ergänzungen in weiteren Briefen an Steinecke. Die Fotografien liefern ergänzende Informationen zum Ablauf sowie zu personalen Zusammenhängen der rheinischen Kunstszene um 1960. Das Tonband wurde entkontextualisiert auf verschiedenen Kompilationsalben veröffentlicht, es findet sich darüber hinaus auch auf UbuWeb und YouTube¹⁴

12 Die Partituren befanden sich nach dem Tod der Videokünstlerin und Paiks Witwe Shigeo Kubota in ihrem Nachlass und wurden im Jahr 2022 an das Nam June Paik Archive am Smithsonian American Art Museum, Washington DC überführt. Vielen Dank an die Shigeo Kubota Video Art Foundation, New York und das Nam June Paik Archive für die Überlassung von Digitalisaten zur wissenschaftlichen Auswertung.

13 Dieser Briefwechsel befindet sich im Archiv des Internationalen Musikinstitut in Darmstadt und wurde 1990 in den *Darmstadt-Dokumenten* herausgegeben. Vgl. Paik, Nam June/Steinecke, Wolfgang: »Ich schreibe *Amusik*«. Der Briefwechsel Nam June Paik – Wolfgang Steinecke (1957–61)«, in: Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.): *Darmstadt-Dokumente I* (= Musik-Konzepte. Sonderband), München 1999, S. 110–132.

14 Vgl. Hinant, Guy Marc: *An anthology of noise and electronic music*, vol. 1. A First chronology 1921–2001, Sub Rosa 2003; DJ Spooky, *That Subliminal Kid: Sound Unbound. Audio Companion. Excerpts and allegories from the Sub Rosa Archives*, Sub Rosa 2008; Scorsese, Martin: *Shutter Island, Rhino (Warner) 2009*; Vitiello, Stephen: *Nam June Paik. Works 1958–1979*, Sub Rosa 2011; <https://www.ubu.com/sound/paik.html>; <https://www.youtube.com/watch?v=mSREmldyFtg> (06.05.2023). Zu einer Kritik an der entkontextualisierten Verwendung der Tonbandcollage vgl. Vinzenz, Alexandra: »Nam June Paiks »Hommage à John Cage«. Entgrenzung als künstlerisches Prinzip zur Transformation der Gesellschaft«, in: Reiche, Ruth et al. (Hg.): *Transformationen in den Künsten. Grenzen und Entgrenzung in der bildenden Kunst*,

1. Einleitung

Abbildungen der faksimilierten handschriftlichen Partituren sowie die Vermittlung der aktionistischen Elemente ausschließlich über Fotografien erweisen sich als problematisch. Vielfach sind die Partituren nicht lesbar und verfälschend wiedergegeben. So handelt es sich bei den genannten Doppelseiten in den originalen Partituren tatsächlich um Vorder- und Rückseite desselben Blattes. Je nach Kontext und Fragestellung funktionieren die Fotografien als selbständige Zeugnisse, die einen spezifischen Zugang zu den Arbeiten Paiks befördert haben. Sie sollen in erster Linie dazu dienen, »[...] einer Wirklichkeit habhaft zu werden, deren Tatsächlichkeit entschwinden ist«¹⁵. Daniel Buren betont, dass in der Fotografie die »Vielfalt der Blickpunkte«¹⁶ verloren gehe.

Und wem als einzige Möglichkeit, sich ein Bild zu machen oder sich zu erinnern, ein Photo bleibt, der möge sich hierauf besinnen: Diese Photos sind Dokumente, die hinweisen und andeuten und als solche zwar in völliger Abhängigkeit von dem photographierten Gegenstand existieren, diesen aber weder ersetzen noch an dessen Stelle treten können.¹⁷

Neben der Produktion fließen Fragen nach Medialisierung, Distribution und Rezeption mit ein. Es wird so ein erweiterter Werkbegriff zugrunde gelegt.

1.3 Forschungsansatz und Methode

Die Arbeit verfolgt einen interdisziplinären, komparatistischen, transkulturellen, kontextuellen und biografischen Ansatz. Diese Methodenvielfalt ist insofern notwendig, um kulturelle, kompositorische und performative Spannungen in den zu untersuchenden Kompositionen sowie in Paiks künstlerischem Standpunkt und seinem erweiterten Musik- und Kunstbegriff im Kontext der verschiedenen künstlerischen und musikalischen sowie kultur- und gesellschafts-

Film, Theater und Musik, Bielefeld 2011, S. 171–189. Der Film *Shutter Island* ist eine Adaption des gleichnamigen Romans von Dennis Lehane (2003). »Shutter Island [...] incorporates an unusual level of attention to aural detail. Indeed, every key moment of the protagonist's psychological disturbance is sonically marked by Lehane. The soundscape of the novel is dominated by distorted voices, unnerving laughter, shouts, screams, howls, natural disturbances, reverberating echoes, and uncannily shifting acoustics.« Vgl. Walker, Elsie: *Understanding Sound Tracks Through Film Theory*, Oxford 2015, S. 288. Diese Beschreibungen spiegeln sich in Paiks Komposition und der weiteren Auswahl experimenteller Musik für den Soundtrack wider.

15 Reinhard Koselleck zit. in: Geimer, Peter/Hagner, Michael: »Vergangenheit im Bild. Einleitende Bemerkungen«, in: dies. (Hg.): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, München 2012, S. 9–19, hier S. 9.

16 Buren, Daniel: »Erinnerung an Taten«, in: Fietzek, Gerti/Inboden, Gudrun (Hg.): *Daniel Buren. Achtung! Texte 1967–1991*, Dresden 1995, S. 385–398, hier S. 390.

17 Buren 1995b, S. 385–398, hier S. 390.

1.3 Forschungsansatz und Methode

politischen Einflüsse und Gegenbewegungen im Zeitraum von 1945 bis 1963 differenziert zu bestimmen.

Für diesen Forschungsansatz werden fünf methodische Schwerpunktsetzungen vorgenommen, die zugleich eine explizite Abgrenzung und Erweiterung zu bisher erschienenen Publikationen zum Werk von Paik darstellen. Für die erstmalige systematische Aufarbeitung und Kontextualisierung sowie die Neuperspektivierung von Kompositionen erweist es sich als notwendig, den im vorherrschenden Paik-Diskurs immer wieder beobachtbaren Zirkelschluss methodisch zu durchbrechen. So ist festzustellen, dass die Autor*innen sich vielfach Paiks Argumente zu eigen machen oder direkte Zitate Paiks verwenden, um ihre Thesen zu dessen Arbeiten scheinbar logisch zu schließen. Paiks zahlreiche Selbstäußerungen, die entweder rückblickend, im engen Zusammenhang mit der Produktion und Distribution neuer Werke oder im Kontext von Ausstellungsprojekten entstanden sind, werden in der vorliegenden Arbeit als Teil der Kunstproduktion eingeordnet und nicht länger als wissenschaftliche Quellen rezipiert, verbunden mit der trügerischen Erwartung, aus ihnen ließe sich ein ›Wahrheitsgehalt‹ ableiten.¹⁸ Paiks schriftliche Aussagen und Texte werden kontextualisiert, es werden Texttypen, Zusammenhänge und der jeweilige Zweck herausgearbeitet. Weiterhin erweist es sich als notwendig, von den Partituren oder zugrunde liegenden Konzepten selbst auszugehen und nicht länger von einer redundanten Auswahl an zirkulierenden Dokumentar fotografien oder Augenzeugenberichten, die uns unweigerlich zu Beobachter*innen zweiter Ordnung machen, indem sie Wahrnehmungs- und Blickregime vorgeben.¹⁹ Die Fotografien vermitteln eher personale Zusammenhänge, als dass sie den konkreten Ablauf von Aufführungen rekonstruieren können.

Meine Analysen basieren auf klassischer Archivarbeit. Für die Rekonstruktion und Neuperspektivierung des gewählten Forschungsgegenstandes war es notwendig, neben bereits erschienenen Publikationen zu Paik und zu seinem Wirkungsradius, bisher nicht publiziertes Material wie Partituren, Korrespondenzen, (Text-)Entwürfe und Skizzen sowie zeitgeschichtliche Dokumente wie Fotografien zu recherchieren und erstmals, bezogen auf die Fragestellungen der Arbeit, auszuwerten. So habe ich, teilweise mehrfach, Archive und Sammlungen in Deutschland, in der Republik Korea und in den Vereinigten Staaten von Amerika aufgesucht und relevante Teilbestände gesichtet.

18 Vgl. Weinrich, Harald: »Vorwort«, in: Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich, 5. Aufl. Frankfurt/M. 2014 (franz. Originalausgabe 1987), S. 7–8.

19 Vgl. Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1997.

1. Einleitung

Jedes Analysekapitel beginnt mit einer ›dichten Beschreibung‹.²⁰ Ausgangspunkt meiner Analysen sind die jeweiligen Kompositionen. In einem ersten Schritt werden die Fakten zu den einzelnen Kompositionen zusammengetragen und die jeweiligen Produktionskontexte sowie die Kompositionen selbst, unter Berücksichtigung ihrer jeweiligen Materialität, analysiert. Die im Rahmen dieser Arbeit erstmalig durchgeführten Musikanalysen basieren in der Mehrzahl auf notengestützten Analysen (Partituranalysen), einer reinen Höranalyse eines Tonbandes Elektroakustischer Musik sowie der Analyse von handschriftlichen Skizzen und verbalen Ergänzungen. Damit rückt die konkrete Analyse der Partitur, vor der des klingenden Ergebnisses, in den Vordergrund. In einem weiteren Schritt folgt die Offenlegung von Bedeutungsstrukturen in den Kompositionen sowie die Verortung der Künstlerpersönlichkeit Paik in einem weitverzweigten Geflecht aus Beziehungen und Bezügen, das von seinem eigenen Gesamtœuvre über zeitgenössische Referenzwerke bis hin zu damals geführten Diskursen und Problemstellungen reicht. Besonderes Potenzial für die Analysen wird in der Zusammenführung produktions- und rezeptionsästhetischer Perspektiven auf die jeweiligen Kompositionen gesehen.²¹ So werden die verschiedenen Abstraktionsebenen analytisch verknüpft und rezeptionsästhetische Fragen in rekursiven Schleifen auf die vorangegangenen Skizzen- und Strukturanalysen rückbezogen.

Die zu untersuchenden Kompositionen sind in einem langen Zeitraum von fast 20 Jahren entstanden und reichen von ersten Kompositionsversuchen des jugendlichen Paik bis hin zu dem Großereignis *EXPosition of Music. ELectronic Television* (1963), das von besonderer Relevanz für die Kunstgeschichtsschreibung werden sollte. So unterscheiden sich die Kompositionen nicht nur in Qualitätsansprüchen und ihrer zuerkannten Qualität, sie sind auch in vollkommen unterschiedlichen Kontexten – geografisch, kulturpolitisch, künstlerisch, intellektuell – entstanden und zeichnen sich durch eine fortschreitende Verschmelzung beziehungsweise Überwindung der künstlerischen Disziplinen aus. Damit fordern sie eine transdisziplinäre Perspektive geradezu heraus. Ausgangspunkt ist die Kunstgeschichte. Musikwissenschaftlicher Erkenntnisgewinn tritt in den Musikanalysen sowie in der Verortung Paiks vor allem im Kontext der Darmstädter Ferienkurse und der am Elektronischen Studio des WDR geführten Diskurse zu zeitgenössischen kompositionsästhetischen Problemstellungen und zur Auseinandersetzung mit dem Formbegriff in der Musik am deutlichsten hervor. Darüber hinaus werden

20 Vgl. Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, 2. Aufl. Frankfurt/M. 1991.

21 Vgl. Utz, Christian: »Analyse«, in: Hiekel, Jörn Peter/ders. (Hg.): *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart, Kassel 2016, S. 169–181, hier S. 171.

1.4 Forschungsstand

Erkenntnisse aus den (Teil-)Disziplinen ostasiatische Kunst-, Musik- und Kulturgeschichte, koreanische Sprach- und Literaturwissenschaft und koreanische Erziehungswissenschaft mit Fokus auf die musikalische Bildung für den vorliegenden Untersuchungsgegenstand und die Fragestellungen fruchtbar gemacht.

Alle Personennamen sind in der Reihenfolge Vorname Nachname notiert. Koreanische und japanische Begriffe werden nicht nach einheitlichen Regeln transkribiert, sondern entsprechend der Schreibweise in den originalen Textstellen übernommen. Rechtschreibfehler, besonders bei Paik und Maciunas, und Hervorhebungen in Zitaten entsprechen ebenfalls den originalen Textstellen.

1.4 Forschungsstand

Die zu untersuchenden Kompositionen weisen eine sehr unterschiedliche Material- und Quellenlage auf. Gelten die Komposition *Hommage à John Cage. Musik für Tonbänder und Klavier* (1958/59) und das Environment *EXPosition of Music. ELectronic Television* (1963) als gut dokumentiert und wissenschaftlich aufgearbeitet, finden sich zu den Jugendkompositionen in konventioneller Notenschrift und zu *Poly-Heterophonie nach Silla-Hyangga* (1957/58) für Orchester, Sopran, Männerchor und Tonband allenfalls marginale Bemerkungen.

Zu Nam June Paik sind seit der ersten Retrospektive *Nam June Paik: Videology 1959–1973* am Everson Museum of Art, Syracuse (1974) zahlreiche umfangreiche Ausstellungen realisiert worden. Weitere wichtige (Wander-)Ausstellungen und begleitende Ausstellungskataloge sind *Nam June Paik. Werke 1946–1976. Musik – Fluxus – Video* am Kölnischen Kunstverein (1976/77), *Nam June Paik* am Whitney Museum New York (1982), *Beuys Vox. 1961–1986* in Seoul (1990), *Nam June Paik. Video Time – Video Space* an der Kunsthalle Basel (1991), *Nam June Paik. Eine DATA base* zur Biennale di Venezia (1993), *Nam June Paik. Fluxus/Video* an der Kunsthalle Bremen (1999), *The worlds of Nam June Paik* am Guggenheim Museum New York (2000), *Nam June Paik. Driving Media* am WRO Art Center Breslau (2008), *Nam June Paik. Exposition of Music – Electronic Television. Revisited* am Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (2009) und *Nam June Paik* am museum kunst palast Düsseldorf (2010). Im Jahr 2019 wurde die Einzelausstellung *Nam June Paik* in der Tate Modern London eröffnet. Zuletzt folgte 2023 die Ausstellung *Nam June Paik: I Expose the Music* im Museum Ostwall im Dortmunder U.²² Fotografien, die Paiks verschiedene Aufführungen dokumentieren,

22 Vgl. Ausst. Kat. Syracuse 1974; Ausst. Kat. Köln 1976–77; Ausst. Kat. New York 1982b; Ausst. Kat. Beuys Vox. 1961–1986. Won Gallery; Hyundai Gallery, Seoul, 1990, Seoul 1990; Ausst.

1. Einleitung

sind darüber hinaus vor allem publiziert in den Katalogen *Aktionen, Vernissagen, Personen* (1980), *Leve sieht Paik* (2005) und *Fotos schreiben Kunstgeschichte* (2007).²³ Faksimilierte Texte, Korrespondenzen oder Notationen finden sich in fast allen Publikationen zu Paik. Eine größere Auswahl an Texten und Briefen wurde (wieder-)abgedruckt in *Niederschriften eines Kulturnomaden* (1992), *Du cheval à Christo* (1993) und *We Are in Open Circuits* (2019). Der vollständige Briefwechsel mit Wolfgang Steinecke, dem Begründer und damaligen Leiter der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, wurde in der Reihe *Musik-Konzepte* herausgegeben (1999).²⁴

Clavin Tomkins legte 1975 in dem Magazin *The New Yorker* ein umfassendes Porträt über Paik vor.²⁵ Die erste Monografie veröffentlichte Wulf Herzogenrath im Jahr 1983.²⁶ 1988 erschien die erste kunsthistorische Dissertation von Edith Decker, die das bisherige Gesamtwerk umfangreich bearbeitete.²⁷ Won Jung Shin und Gyung Eun Oh behandeln mit ihren Dissertationen zu Paiks Frühwerk in Deutschland sowie zu Musikalität und Zeitlichkeit in seinem Werk einen ähnlichen Forschungsgegenstand wie er in der vorliegenden Arbeit untersucht wird. Beide verfolgen einen sehr biografischen und anekdotischen Ansatz, verhaften auf deskriptiver Ebene, tatsächliche Analysen bleiben aus. Shins Arbeit geht Archivecherche voraus, und es finden sich teilweise dieselben Quellen wie in der vorliegenden Arbeit. Dass sich die Autorin oftmals zu Paiks Sprachrohr macht und seine Selbstaussagen emotional ausdeutet, wird in der vorliegenden Arbeit

Kat. Nam June Paik. Video Time – Video Space. Kunsthalle Basel, 1991 u. a., Ostfildern-Ruit 1991; Ausst. Kat. Nam June Paik. Eine DATA base. La Biennale di Venezia, XVI Esposizione Internazionale d'Arte, Venedig, 1993, Ostfildern-Ruit 1993; Ausst. Kat. Nam June Paik. Fluxus/Video. Kunsthalle Bremen, 1999–2000, Bremen 1999; Ausst. Kat. The Worlds of Nam June Paik. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2000, New York 2000; Ausst. Kat. Nam June Paik. Driving Media. WRO Art Center, Breslau, 2008, Breslau 2008; Ausst. Kat. Nam June Paik. Exposition of Music – Electronic Television. Revisited. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 2009, Köln 2009; Ausst. Kat. Düsseldorf 2010; Ausst. Kat. Nam June Paik. Tate Modern, London, 2019–2020 u. a., London 2019. Ausst. Kat. Nam June Paik. I Expose the Music. Museum Ostwall im Dortmunder U, 2023, Leipzig 2023.

23 Vgl. Leve, Manfred: *Aktionen, Vernissagen, Personen. Die rheinische Kunstszene der 50er und 60er Jahre. Eine Fotodokumentation*, Köln 1982; Ausst. Kat. *Leve sieht Paik. Manfred Leves Fotografien von Nam June Paiks Ausstellung ›Exposition of Music – Electronic Television‹ Wuppertal 1963*. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 2005, Nürnberg 2005; Ausst. Kat. *Fotos schreiben Kunstgeschichte*. Museum kunst palast, Düsseldorf, 2007–08, Köln 2007.

24 Vgl. Decker, Edith (Hg.): *Nam June Paik. Niederschriften eines Kulturnomaden. Aphorismen, Briefe, Texte*, Köln 1992; Decker, Edith/Lebeer, Irmeline (Hg.): *Nam June Paik. Du cheval à Christo et autres écrits*, Brüssel, Hamburg 1993; Hanhardt, John G./Zinman, Gregory/Decker-Phillips, Edith (Hg.): *We Are in Open Circuits. Writings by Nam June Paik*, Cambridge/MA 2019; Paik/Steinecke 1999, S. 110–132.

25 Vgl. Tomkins, Calvin: »Nam June Paik – Video Visionary«. (Serie »Profiles«), in: *The New Yorker*, 5. Mai 1975, S. 44–79.

26 Vgl. Herzogenrath, Wulf: *Nam June Paik. Fluxus, Video*, München 1983.

27 Vgl. Decker, Edith: *Paik. Video (Diss. Hamburg 1985)*, Köln 1988.

1.4 Forschungsstand

jedoch als problematisch erachtet und im Folgenden vermieden.²⁸ Eunji Kim untersucht die internationale Ankaufs- und Ausstellungspraxis von Paiks Videoarbeiten in Museen.²⁹ Hanna B. Hölling beschäftigt sich aus restauratorischer Perspektive mit ausgewählten Multimedia-Arbeiten Paiks.³⁰ Shan Lim geht Fragen zu Kybernetik nach.³¹ Zuletzt erschien die Dissertation von Nick Böhnke zu Paik als einem Pionier der Aktionskunst.³² Diese vier Dissertationen gehen Fragestellungen nach, die für die Argumentation in der vorliegenden Arbeit zweitrangig sind. Yvonne Schweizer widmet sich in einem Kapitel ihrer Dissertation der *EXPosition of Music. ELectionic Television*. Sie konzentriert sich hauptsächlich auf die manipulierten Fernsehapparate als »Modell für die Präsentation von apparativ bewegten Bildern«³³. Sie erkennt zwar, dass sich die Kunstaustellung »von einer reinen Projektionsfläche zu einem Ereignisraum«³⁴ gewandelt hat, doch wird dieser Aspekt nicht weiter ausgearbeitet. Die musikalische Dimension erschöpft sich im Verweis auf das Verhältnis von Bild und Ton, auf die Sichtbarmachung von Klang auf den Fernsehbildschirmen.

Das Rheinland und darunter Köln, wo sich Paik zwischen 1958 und 1963 niedergelassen hatte, spielt für die Kunst- und Musikentwicklung der Nachkriegszeit eine zentrale Rolle. Der Aufstieg Kölns zur Kunstmetropole wurde in erster Linie durch die deutsch-deutsche Teilung möglich. Neben dem Kölner Kunstmarkt, eine der ältesten Kunstmessen Europas für moderne Kunst und Vorläufer der heutigen Art Cologne, spielten avancierte Galerien wie die Galerie Der Spiegel Köln, Galerie Lauhus Köln, Atelier Mary Bauermeister Köln, Galerie 22 Düsseldorf, Galerie Schmela Düsseldorf und Galerie Parnass Wuppertal eine wesentliche Rolle. Von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist die Rolle des WDR und seines Studios für Elektronische Musik.³⁵ Für Paiks auf das Rheinland und den

28 Vgl. Shin, Won Jung: Musik, Aktion und bildende Kunst. Zum Frühwerk von Nam June Paik in Deutschland (Diss. Berlin 2015), Berlin 2015. Oh, Gyung Eun: Musicality and temporality in the art of Nam June Paik (1932–2006) (Diss. New Brunswick 2014), New Brunswick 2014.

29 Vgl. Kim, Eunji: Nam June Paik. Videokunst in Museen. Globalisierung und lokale Rezeption, Berlin 2010.

30 Vgl. Hölling, Hanna B.: Paik's Virtual Archive. Time, Change, and Materiality in Media Art, Oakland 2017.

31 Vgl. Lim, Shan: Intermedial Art and Cybernetic Vision: Nam June Paik in Germany, 1956–63 (Diss. Lancaster 2010), Lancaster 2010.

32 Böhnke, Nick: Nam June Paik. Pionier der Aktionskunst (Diss. Kiel 2019), München 2021.

33 Schweizer, Yvonne: Flimmern. Bewegtbilder in Kunstaustellungen um 1970 (Diss. Tübingen 2015), München 2018, S. 31 und weiterführend bes. S. 31–63.

34 Schweizer 2018, S. 31.

35 Vgl. Ausst. Kat. Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt. Kölnischer Kunstverein, 1986, Köln 1986; Ausst. Kat. Mary Bauermeister. »All things involved in all other things«. Galerie Schüppenhauer, Köln, 2004, München 2004; Morawska-Büngeler, Marietta: Schwingende Elektronen. Eine Dokumentation über das Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks in Köln 1951–1986, Köln 1988; Schöning,

1. Einleitung

genannten Wirkungszeitraum bezogene Aktivitäten sind verschiedene Publikationen zu nennen. In *Nam June Paiks frühe Jahre im Rheinland* (2005) wurden vor allem zahlreiche, weitgehend unveröffentlichte Bild- und Textdokumente aus den Beständen des Zentralarchivs für deutsche und internationale Kunstmarktfor- schung ZADIK zugänglich gemacht.³⁶ *Das Atelier Mary Bauermeister in Köln 1960–62* (1993) gibt einen reich bebilderten chronologischen Überblick über die inter- medialen Aktivitäten in Bauermeisters Atelier.³⁷ Die musikwissenschaftliche Dissertation *Die soziale Isolation der neuen Musik* (2004) widmet sich dem Kölner Musikleben nach 1945 und liefert eine, kunsthistorische Publikationen ergänzende, Perspektive auf Bauermeisters Atelier sowie das sogenannte *Contre Festival*.³⁸

Seit den frühen 1960er Jahren ist Paik in zeitgenössischen Publikationen ver- treten, die neben eigenständiger Archivrecherche einen wichtigen Zugang (nicht nur) zu Paiks Notationen, Texten und fotografischen Dokumentationen von Auf- führungen liefern. Zu nennen sind *An Exhibition of World Graphic Scores* (1962), die Zeitschrift *décollage* (ab 1962), *An Anthology* (1963), *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme* (1965), *Notations* (1969).³⁹ Bereits zeitgenössisch wurden originale Drucksachen, Relikte und Objekte, Fotografien, Korrespondenzen, Multiples, Ephemera aus dem Kontext von Fluxus, Happening und Aktionskunst, die auch Paik einschließen, mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung von vor allem Erik und Dorothee Andersch, Jean Brown, Jon Hendricks im Auftrag für Gilbert und Lila Silverman und Hanns Sohm systematisch erworben, gesammelt und veröf-

Klaus: Klangreise. Studio Akustische Kunst. 155 Werke 1968–1977, Köln 1997; Hilberg, Frank/ Vogt, Harry (Hg.): Musik der Zeit. 1951–2001. 50 Jahre Neue Musik im WDR. Essays, Erinne- rungen, Dokumentation, Hofheim 2002; Fuhrmann, Peter: Musikmetropole Köln. Provinz und Weltbedeutung, Berlin 2013; Ausst. Kat. Treffpunkt Parnass. Wuppertal 1949–1965. Von der Heydt-Museum Wuppertal, 1980, Köln, Bonn 1980.

36 Vgl. Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e. V. ZADIK (Hg.): »On sunny days, count the waves of the rhine.« *Nam June Paiks frühe Jahre im Rheinland* (= Sediment – Mit- teilungen zur Geschichte des Kunsthandels; 9), Köln 2005.

37 Vgl. Historisches Archiv der Stadt Köln (Hg.): *Das Atelier Mary Bauermeister in Köln 1960–62*. Intermedial, kontrovers, experimentell, Köln 1993.

38 Vgl. Custodis, Michael: *Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945* (Diss. Berlin 2003) (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft; 54), Stuttgart 2004. Weiterführend Zahn, Robert von: »Opposition und Indetermination beim Kölner ›contre festival 1960«, in: Bremer, Heinz (Hg.): *Neue Musik im Rheinland. Bericht von der Jahrestagung Köln 1992* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte; 157), Kassel 1996, S. 87–95.

39 Vgl. Ausst. Kat. *An Exhibition of World Graphic Scores*. Minami Gallery, Tokio, 1962, Tokio 1962; Vostell, Wolf (Hg.): *décollage – Bulletin aktueller Ideen*, No. 1 Juni 1962, Köln 1962; Young, La Monte/Mac Low, Jackson (Hg.): *An Anthology of chance operations, concept art, anti art, indeterminacy, plans of action, diagrams, music, dance constructions, improvisation, meaningless work, natural disasters, compositions, mathematics, essays, poetry*, New York 1963; Becker, Jürgen/Vostell, Wolf (Hg.): *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*, Reinbek bei Hamburg 1965; Cage, John/Knowles, Alison (Hg.): *Notations*, New York 1969.

1.4 Forschungsstand

fentlicht.⁴⁰ Im Jahr 1970 wurde im Kölnischen Kunstverein die von Harald Szeemann kuratierte erste Retrospektive *happening & fluxus* eröffnet, begleitet von einem umfangreichen von Hanns Sohm zusammengestellten Katalog mit Primärmaterial.⁴¹ 1981 erschien der erste Katalog der Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection mit Primärmaterial, gefolgt von vielen weiteren Publikationen.⁴²

Paik hat, wenn auch in viel geringerem Umfang, in musikwissenschaftlichen Publikationen Beachtung gefunden. Heinz-Klaus Metzger äußerte sich bereits zeitgenössisch zu Paiks Aufführungen von *Hommage à John Cage*: »Die Einbeziehung physischer Risiken in die Komposition und in ihre Aufführung erheischt eine Art Respekt, wie man sie keinem anderen Komponisten zur Zeit zollen könnte.«⁴³ Des Weiteren statuiert er »einen neuen Grad des Ernstes von Musik«⁴⁴ in der »buchstäblichen Auseinandersetzung des Komponisten mit dem »Material«⁴⁵. Jean-Pierre Wilhelm, Galerist der interdisziplinär ausgerichteten Galerie 22, schrieb 1963 im Faltblatt zur *EXposition of Music*: »Paik befreit uns von der Atonalität, und von jeglicher Systematik. Was er uns gibt, ist der reine Klang; wir hatten ihn nie vorher gehört.«⁴⁶ Zwei Aufsätze von Dieter Gutknecht zu Paiks Action Music sowie zur Performance-Kollaboration mit Charlotte Moorman legen den Grundstein für weiterführende Analysen.⁴⁷

40 Heute befinden sich Sammlung und Archiv Andersch im Museum Abteiberg, Mönchengladbach, die Jean Brown Papers im Getty Research Institute, Los Angeles, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection in The Museum of Modern Art Archives, New York und das Archiv Sohm in der Staatsgalerie Stuttgart.

41 Vgl. Ausst. Kat. *happening & fluxus. Materialien*. Kölnischer Kunstverein, 1970–71, Köln 1970.

42 Vgl. Ausst. Kat. *Fluxus etc.* The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection. Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills, 1981, Bloomfield Hills 1981. Weiterführend Ausst. Kat. *Fluxus etc. / Addenda I. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection*, New York, 1982, New York 1982; Ausst. Kat. *Fluxus etc. / Addenda II. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection*. Baxter Art Gallery California Institute of Technology, Pasadena, 1983, Pasadena 1983; Hendricks, Jon (Hg.): *Fluxus Codex. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection*, New York 1988; Ausst. Kat. *Fluxus Scores and Instructions. The Transformative Years. »Make a Salad. Selections from the Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection*, Detroit. Museum of Contemporary Art, Roskilde, 2008, Detroit, Roskilde 2008.

43 Metzger zit. in: Decroupet, Pascal: »Aleatorik und Indetermination – Die Ferienkurse als Forum der europäischen Cage-Rezeption«, in: Borio, Gianmario/Danuser, Hermann (Hg.): *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden. Bd. 2 Geschichte (= Rombach Wissenschaften. Reihe Musicae; 2)*, Freiburg i. Br., Berlin, Wien 1997, S. 189–275, hier S. 269.

44 Metzger, Heinz-Klaus: »Paiks Musik als Musik«, in: Ausst. Kat. Köln 1976–77, S. 34–36, hier S. 35.

45 Metzger 1976–77, S. 34–36, hier S. 35.

46 Paik, Nam June/Wilhelm, Jean-Pierre: »Faltblatt zur Ausstellung, 1963«, in: Ausst. Kat. Köln 1976–77, S. 78–79, hier S. 79.

47 Vgl. Gutknecht, Dieter: »Von »sehr trauriger Amusik«, *Opera Sextronique* und einem TV-Cello. Musikalische Aktionen und visuell erlebbare Musik bei Nam June Paik«, in: Buschmann, Renate/Marburger, Marcel René/Weltzien, Friedrich (Hg.): *Dazwischen. Die Vermittlung von Kunst*. Festschrift für Antje von Graevenitz, Berlin 2005, S. 71–82; Gutknecht, Dieter: »Natur-

1. Einleitung

Die beiden enzyklopädischen Lexika *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* mit Personen- und Sachteil und *The New Grove* sind die umfangreichsten Nachschlagewerke der Musik, in beiden findet sich ein Eintrag zu Paik. Weiterhin wurde vor allem das *Lexikon Neue Musik* konsultiert.⁴⁸

Die vier Bände *Im Zenit der Moderne* (1997) stellen die umfangreichste Aufarbeitung der ersten 20 Jahre der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt von ihrer Gründung im Jahr 1946 an dar.⁴⁹ Wichtig für den zeitgenössischen Diskurs zu Notationsformen sind der Sammelband *Notation Neuer Musik* (1965) mit relevanten Aufsätzen zum Thema und *Das Schriftbild der Neuen Musik* (1966), eine umfangreiche Systematik neuer Notationsweisen von präziser Notation bis zu musikalischer Grafik.⁵⁰ Interessante Hintergrundinformationen zu Paiks Kompositionsunterricht bei Wolfgang Fortner und zu dessen Persönlichkeit und Lehrmethoden liefert *Ein Rangierbahnhof der Moderne* (2008).⁵¹

Relevante Literatur zu den Referenzkomponisten John Cage, Karlheinz Stockhausen und Isang Yun sind unter anderem: *Silence* (1967), *The Music of John Cage* (1996), *Experimental Music* (1974), *John Cage. Sonderband 1 & 2* (1990), *Das präparierte Klavier des John Cage* (1979), vier Bände mit Texten von Karlheinz Stockhausen (1963–1978), *Der Komponist Isang Yun* (1997) und *Zwischen zwei Musikwelten* (2002).⁵²

lich – es ist sehr traurige ›Amusik‹ (Tonkunst), ein klingende (!) Schwitters. Musikbegriff und Musikästhetik bei Nam June Paik«, in: Krones, Hartmut (Hg.): *Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik* (= Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Sonderreihe ›Symposien zu WIEN MODERN‹; 4), Wien, Köln, Weimar 2008, S. 531–541.

- 48 Vgl. Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 26 Bände in zwei Teilen, 2. neubearb. Ausgabe, Kassel, Stuttgart 1994–2008; Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 29 Bände, 2. Ausgabe, Oxford 2001; Kim, Jin, Ah: »Paik, Nam-june, Paek, Nam-jun«, Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*. Bd. 12, Kassel, Stuttgart 1994–2008, Sp. 1561–1563; Fricke, Stefan: »Paik, Nam June«, in: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Bd. 18, 2. Ausgabe, Oxford 2001, S. 900–901; Hiekel/Utz 2016.
- 49 Vgl. Borio, Gianmario/Danuser, Hermann (Hg.): *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden*. Bd. 1 *Geschichte* (= Rombach Wissenschaften. Reihe Musicae; 1), Freiburg i. Br., Berlin, Wien 1997; Borio/Danuser 1997b; Borio, Gianmario/Danuser, Hermann (Hg.): *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden*. Bd. 3 *Dokumentation* (= Rombach Wissenschaften. Reihe Musicae; 3), Freiburg i. Br., Berlin, Wien 1997.
- 50 Vgl. Thomas, Ernst (Hg.): *Notation Neuer Musik* (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik; 9), Mainz 1965; Karkoschka, Erhard: *Das Schriftbild der Neuen Musik. Bestandsaufnahme neuer Notationssymbole. Anleitung zu deren Deutung, Realisation, Kritik*, Celle 1966; Weiterführend Rechberger, Hermann: *Scales and Modes around the World*, Helsinki 2008.
- 51 Vgl. Roth, Matthias: *Ein Rangierbahnhof der Moderne. Der Komponist Wolfgang Fortner und sein Schülerkreis 1931–1986. Erinnerungen, Dokumente, Hintergründe, Porträts*, Freiburg i. Br., Berlin, Wien 2008.
- 52 Vgl. Cage, John: *Silence. Lectures and Writings by John Cage*, 2. Aufl. Middletown 1967; Pritchett, James: *The Music of John Cage* (= *Music in the 20th Century*), 4. Aufl. Cambridge 1996;

1.4 Forschungsstand

Die Kontextualisierung der begrifflichen Bezugnahme Paiks auf die altkoreanischen Hyangga basiert hauptsächlich auf den *Studien zur Entzifferung der altkoreanischen Dichtung* (1988 & 2007).⁵³ Für die Erarbeitung des koreanischen und japanischen Bezugsrahmens liefern vor allem die Dissertationen *Koreanische und westliche Musikausbildung* (2000), *Neue Musik in Japan* (1992) und *Jikken Kōbō (Experimental Workshop)* (2006) wertvolle Informationen.⁵⁴

Zu Paiks Verwendung des Fernsehapparates ist das Interview mit Douglas Davis (1975) zu nennen und zum weiteren Diskurs zu Kunst und Fernsehen der Aufsatz *Television Art's Abstract Starts* (2008) sowie die Ausstellungskataloge *The New Frontier* (2000) und *TeleGen* (2015).⁵⁵

Nyman, Michael: *Experimental Music. Cage and beyond*, London 1974; Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.): *John Cage I, (= Musik-Konzepte. Sonderband), 2. veränderte Aufl.* München 1990; Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.): *John Cage II, (= Musik-Konzepte. Sonderband), München 1990*; Fürst-Heidmann, Monika: *Das präparierte Klavier des John Cage* (Diss. Köln 1978) (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung*; 97), Regensburg 1979; Schnebel, Dieter (Hg.): *Karlheinz Stockhausen. Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1 Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, Köln 1963; Schnebel, Dieter (Hg.): *Karlheinz Stockhausen. Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles. Bd. 2 Aufsätze 1952–1962 zur musikalischen Praxis*, Köln 1964; Schnebel, Dieter (Hg.): *Karlheinz Stockhausen. Texte zur Musik 1963–1970. Bd. 3 Einführung und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten*, Köln 1971; Blumröder, Christoph von (Hg.): *Karlheinz Stockhausen. Texte zur Musik 1970–1977. Bd. 4 Werk-Einführungen, Elektronische Musik, Weltmusik, Vorschläge und Standpunkte zum Werk anderer*, Köln 1978; Heister, Hanns-Werner/Sparrer, Walter-Wolfgang (Hg.): *Der Komponist Isang Yun, 2. erw. Aufl.* München 1997; Yun, Shin-Hyang: *Zwischen zwei Musikwelten. Studien zum musikalischen Denken Isang Yuns*, Würzburg 2002.

53 Vgl. An, Jung-Hee: *Studien zur Entzifferung der altkoreanischen Dichtung. Bd. 1 zur Entschlüsselung altkoreanischer Lieder: Die Koryō-Hyangga* (= Veröffentlichungen des Ostasien-Instituts der Ruhr-Universität Bochum; 50), Wiesbaden 2007; Sasse, Werner: *Studien zur Entzifferung der Schrift altkoreanischer Dichtung. Bd. 1 Theorie und Praxis der Entzifferung* (= Veröffentlichungen des Ostasien-Instituts der Ruhr-Universität Bochum; 37), Wiesbaden 1988. Weiterführend Kim, Kichung: *An introduction to Classical Korean Literature. From Hyangga to P'ansori*, (= *New Studies in Asian Culture*), London 2016; Lee, Byong Won/Lee, Yong-Shik (Hg.): *Music of Korea* (= *The National Center for Korean Traditional Performing Arts. Korean Musicology*; 1), 2. Aufl. Seoul 2009.

54 Vgl. Kim, Hio-Jin: *Koreanische und westliche Musikausbildung. Historische Rekonstruktion, Vergleich, Perspektiven* (Diss. Hamburg 2000), Marburg 2000; Sawabe, Yukiko: *Neue Musik in Japan von 1950 bis 1960. Stilrichtungen und Komponisten* (Diss. Köln 1992) (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung*; 170), Regensburg 1992; Tezuka, Miwako: *Jikken Kōbō (Experimental Workshop). Avant-Garde Experiments in Japanese Art of the 1950s* (Diss. New York 2005), Ann Arbor 2006. Weiterführend Kim, Suh-Young: *Die Europäisierung der Musikerziehung und Musikausbildung in Korea bis zum Ende des zweiten Weltkriegs* (Diss. Aachen 1987), Aachen 1987; Kim, Hiyoul: *Koreanische Geschichte. Einführung in die koreanische Geschichte von der Vorgeschichte bis zur Moderne* (= *Sprachen und Sprachenlernen. Sprachlernzentrum der Universität Bonn*; 204), St. Augustin 2004.

55 Vgl. Davis, Douglas: »Nam June Paik. Die Kathodenstrahlen-Leinwand«, in: ders.: *Vom Experiment zur Idee. Die Kunst des 20. Jahrhunderts im Zeichen von Wissenschaft und Technologie. Analysen, Dokumente, Zukunftsperspektiven*, Köln 1975, S. 171–191; Mehring, Christine: »Television Art's Abstract Starts. Europe circa 1944–1969«, in: *October* No. 125, Summer 2008, S. 29–64; Ausst. Kat. *The New Frontier. Art and Television 1960–1965*. Austin Museum

1. Einleitung

Fragen nach Notationsweisen werden auch von der Kunstgeschichte und Medienwissenschaft gestellt. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang die Ausstellungskataloge *Noten* (1974) und *Notation* (2008) sowie der Sammelband *Schriftbildlichkeit* (2012) und *Words to be looked at* (2007).⁵⁶

In Ausstellungskatalogen zu den Themen Musik im Kontext der bildenden Kunst oder Sound Art wird regelmäßig auf Paiks Werk verwiesen. Auch wenn das Gros dieser Publikationen für die vorliegende Fragestellung nicht zentral ist, soll auf einige exemplarisch verwiesen werden: *Sehen um zu Hören* (1975), *Für Augen und Ohren* (1980), *Vom Klang der Bilder* (1985), *Crossings* (1998), *See this Sound* (2009), *A House Full of Music* (2012), *Hyper!* (2019), *Doppelleben* (2020) sowie der Sammelband *Audiovisuology* (2015) und *This is not a love song* (2021).⁵⁷

Auf weitere Literatur wird in direktem Zusammenhang in den einzelnen Kapiteln verwiesen.

1.5 Aufbau der Arbeit und Thesen

Die vorliegende Arbeit ist in vier große Analysekapitel gegliedert, gerahmt von der Einleitung sowie einem werkbioграфischen Ausblick und der Schlussbetrachtung. Die Analyse der Kompositionen erfolgt in chronologischer Reihenfolge, die Narration einer stringenten Werkentwicklung wird vermieden. Der Fokus

of Art, 2000; Tacoma Art Museum, 2001, Austin 2000; Ausst. Kat. TeleGen. Kunst und Fernsehen. Kunstmuseum Bonn, 2015–16; Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, 2016, München 2015. Weiterführend Ausst. Kat. Bilder in Bewegung. Künstler & Video, Film. 1958–2010. Museum Ludwig, Köln, 2010, Köln 2010.

56 Vgl. Krämer, Sybille/Cancik-Kirschbaum, Eva/Totzke, Rainer (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notation*, Berlin 2012; Ausst. Kat. *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*. Akademie der Künste, Berlin, 2008; ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe 2009, Berlin 2008; Ausst. Kat. *Noten. Musikalische Schriftbilder und ihre Ausführung. Partituren, Konzerte, Tonbänder, Besucherkomposition*. Kunsthalle Bern, 1974, Bern 1974; Kotz, Liz: *Words to be looked at. Language in 1960s Art*, Cambridge/MA 2007.

57 Ausst. Kat. *Sehen um zu Hören. Objekte & Konzerte zur visuellen Musik der 60er Jahre*. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1975, Düsseldorf 1975; Ausst. Kat. *Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment. Objekte, Installationen, Performances*. Akademie der Künste Berlin, 1980, Berlin 1980; Ausst. Kat. *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Staatsgalerie Stuttgart, 1985, München 1985; Ausst. Kat. *Crossings. Kunst zum Hören und Sehen*. Kunsthalle Wien, 1998, Ostfildern 1998; Ausst. Kat. *See this Sound. Versprechungen von Bild und Ton/Promises in Sound and Vision*. Lentos-Kunstmuseum Linz, 2009–10, Köln 2009; Ausst. Kat. *A House Full of Music. Strategien in Kunst und Musik*. Mathildenhöhe Darmstadt, 2012, Ostfildern 2012; Ausst. Kat. *Hyper! A Journey into Art and Music*. Deichtorhallen, Hamburg, 2019, Köln 2019; Ausst. Kat. *Doppelleben. Bildende Künstler*innen machen Musik*. Bundeskunsthalle, Bonn, 2020; Daniels, Dieter/Naumann, Sandra (Hg.): *Audiovisuology. See this Sound. A Reader*, Köln 2015; Kunstforum International: *This is not a love song. Zum Verhältnis von Kunst und Musik*, Bd. 272, Jan./Feb. 2021.

1.5 Aufbau der Arbeit und Thesen

liegt vielmehr auf der Erarbeitung einer Polyperspektive auf den gewählten Untersuchungsgegenstand, Kontinuitäten und Brüche werden differenziert herausgearbeitet.

Im ersten Analysekapitel untersuche ich Mechanismen, mittels derer in kunsthistorischen Publikationen retrospektiv das Bild von Paik als Komponist gezeichnet wurde, das bis heute vorherrscht. Ich verfolge die These, dass die Abbildungsweisen in den Katalogen die Möglichkeit für eine kritische Analyse der Notentexte nicht mitdenken und die abgebildeten Partituren in erster Linie als bildliche Evidenz für Paiks Wurzeln in der Musik dienen. Der Schwerpunkt meiner Analyse liegt dabei auf sieben Kompositionen Paiks in konventioneller Notenschrift, die zwischen 1945 und 1956 im Kontext seiner Schulbildung und seines Studiums in Korea und Japan entstanden sein sollen. Rezeptionsästhetischen Fragen geht eine erste systematische Untersuchung dieser Kompositionen voraus, die bis heute eine Forschungslücke in der Paik-Rezeption darstellen. Diese Forschungslücke zu schließen ist insofern von Relevanz, als in den Fachdisziplinen Kunstgeschichte, Medien- und Musikwissenschaft Konsens herrscht, dass die Musik den Ausgangspunkt für Paiks Arbeitsweise darstellt und sein gesamtes Werk durchzieht, indem er immer wieder musiktheoretische Problemstellungen und Konzepte in verschiedenen künstlerischen Gattungen aktualisiert hat.

Im zweiten Kapitel lege ich erstmalig eine systematische Analyse der Komposition *Poly-Heterophonie nach Silla-Hyangga* (1957/58) für instrumentale und vokale sowie elektronische Klänge vor. Hierbei verfolge ich die beiden Thesen, dass Paik mit dem gewählten Titel eine komplexere Aussage über den Inhalt der Komposition vorlegt und die Komposition auf zweifacher Ebene als Beispiel für Hybridisierung steht. Ein besonderer Fokus liegt auf dem Kompositionsprozess und sich ergebenden Notationsproblemen. Diese Forschungslücke in der Paik-Rezeption zu schließen ist wichtig, da dieser Komposition in Paiks Werkentwicklung ein besonderer Stellenwert beizumessen ist: An ihr lässt sich gleichsam ein erneuter Wendepunkt in Paiks Selbstverständnis ablesen. Hatte er sich nach dem Misserfolg seines *Streichquartetts* (1955/57) beim japanischen Mainichi Kompositionswettbewerb noch als Musikwissenschaftler neu erfunden, besann er sich im Verlauf des Jahres 1957 auf seinen musikalischen Hintergrund und begann mit der Arbeit an *Poly-Heterophonie nach Silla-Hyangga*. Von besonderer Bedeutung ist, dass er die Komposition ursprünglich im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse von 1958 uraufführen und sich damit als ein zur Avantgarde zählender Nachwuchskomponist etablieren wollte. Die Komposition wurde nicht vollendet und nie aufgeführt.

Im dritten Analysekapitel folgt eine Neuperspektivierung von Paiks Amusik *Hommage à John Cage. Musik für Tonbänder und Klavier* (1958/59). Ich verfolge die

1. Einleitung

beiden Thesen, dass Paik auf der einen Seite mit der kalkulierten Widmung an Cage sowie mit weiteren Bezugnahmen eine Strategie der Avantgarden anwendet, sich selbst zu historisieren und die eigene Identität zu legitimieren, und auf der anderen Seite die kunst-, medien- und musikwissenschaftliche Rezeption vor allem in der Persönlichkeit Cage einen dankbaren Schlüssel zum Verständnis von Paik selbst sieht. Weiterhin wird der theoretisch-analytischen Frage nach der instruktiven, ›universellen‹, formalen Notierbarkeit von Handlungen nachgegangen. Der im bisherigen Diskurs vorherrschenden Lesart einer in der Vergangenheit liegenden Aktion setze ich die der Komposition zugrunde liegende Konzeption entgegen. So lege ich erstmalig eine systematische Untersuchung des von Paik produzierten Tonbandes vor und arbeite die offene Form der Komposition heraus. Damit rücken produktionsästhetische Fragen in den Fokus, die um rezeptionsästhetische Erkenntnisse ergänzt werden. Unzweifelhaft spielt für Paiks Entwicklung einer aktionistischen Aufführungspraxis Cage eine zentrale Rolle, doch wird im Folgenden dieser verengte Blick aufgebrochen und erweitert. Von besonderer Bedeutung ist auch in diesem Zusammenhang, dass Paik erneut, nun mit dieser Komposition, im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse von 1959 sein Debüt als Komponist feiern wollte, sich jedoch schließlich von institutionellen Repräsentationsmodi abkehrte und eine intermediale (Selbst-)Verortung anstrebte.

Im vierten Analysekapitel folgt eine Neuperspektivierung der *EXPosition of Music. ELectronic Television* (1963), die bis heute scheinbar unhinterfragt als Paiks ›erste Einzelausstellung‹ rezipiert wird und in der Engführung auf die manipulierten Fernsehapparate retrospektiv zum Beginn der Videokunst stilisiert wurde. Ich verfolge die Thesen, dass sich Paik weniger für den Fernsehapparat als solchen als vielmehr für die Kathodenstrahlröhre interessiert hat und es sich bei der Platzierung der Objekte, Instrumente und Raumsituationen in Rolf Jährlings Villa um eine kuratorische Setzung Paiks handelt, die Fragen nach den Konventionen von Kunstproduktion, -präsentation und -rezeption einer Transformation unterzieht. In Abgrenzung zum dominierenden Diskurs vermeide ich den Begriff der ›Ausstellung‹ und ersetze ihn durch den des ›Environments‹. Die Bezeichnung als Environment zeigt bereits rein begrifflich eine Verschiebung im Verständnis von zur Anschauung gedachten Ausstellungsobjekten hin zu einer begehbaren und auf Interaktion angelegten räumlichen Situation an. Das Environment steht in direkter werkbiografischer Verbindung zur im Jahr 1961 entworfenen, jedoch unrealisierten *Sinfonie for 20 Rooms*, die ich im Rahmen der vorliegenden Arbeit ebenfalls erstmalig systematisch aufarbeite. Die Einbeziehung des realen Raumes und die geforderte Partizipation des Publikums zeigen nicht nur direkte Bezüge zum Happening, sie lassen sich auch an die neue Gattung der Raummusik anschließen. Ich arbeite heraus, wie sich Paik zwischen den kompositorischen

1.5 Aufbau der Arbeit und Thesen

Standpunkten von Karlheinz Stockhausen und Cage, die ich anhand der Kompositionen *Momente* (1962–69) und *Music Walk* (1958) verdeutliche, verortet.

In einem weiteren Kapitel folgen einige Schlaglichter auf Paiks mehrmonatigen Japan-Aufenthalt (1963–64) sowie die einsetzende Rezeption als Pionier der Videokunst. Es wird skizziert, dass die Übersiedlung nach Tokio nicht als das Ende einer Werkphase zu verstehen ist, da sich Paik nachweislich weiterhin mit Fragen und Themen beschäftigte, die für ihn bereits in Köln aktuell gewesen sind. Ab 1965 ist eine zunehmende Profilierung als Videokünstler zu beobachten. Seitdem wurden die manipulierten Fernsehapparate für die Geschichtsschreibung der Videokunst anschlussfähig gemacht.

In der Schlussbetrachtung werden die zentralen Fragestellungen und Thesen der vier Analysekapitel aufgegriffen sowie Ansätze für die zukünftige Forschung und Praxis aufgezeigt.

Dank

Bei dem vorliegenden Buch handelt es sich um die geringfügig überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Sommersemester 2021 von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln angenommen wurde. Während des Entstehungsprozesses wurde ich von zahlreichen Personen und Institutionen unterstützt und begleitet, ihnen möchte ich abschließend meinen herzlichen Dank aussprechen.

An erster Stelle danke ich Prof. Dr. Ursula Frohne, Prof. Dr. Dieter Gutknecht und Apl. Prof. Dr. Stefanie Lieb für ihre Bereitschaft, mein interdisziplinäres Forschungsvorhaben zu betreuen, sowie ihre uneingeschränkte fachliche und persönliche Unterstützung und ihr Vertrauen in meine wissenschaftliche Arbeit. Ursula Frohne bin ich für ihre zahlreichen wertvollen Ratschläge und Denkanstöße sehr verbunden. Nicht zuletzt ihr Doktorand*innen-Kolloquium war mir durch die verschiedenen Arbeitsphasen hindurch eine kontinuierliche Begleiterin. Allen Beteiligten möchte ich für ihr Engagement und ihren Input danken. Für die Veröffentlichung meines Buches bei der edition text+kritik möchte ich mich sehr herzlich bedanken. Mein besonderer Dank gilt Johannes Fenner, der mir als Lektor in allen Belangen kompetent und hilfsbereit zur Seite gestanden hat.

Die Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein hat die Drucklegung dieses Buches durch einen Druckkostenzuschuss großzügig unterstützt. Mein ganz besonderer Dank gilt der Peter Wenzel Collection in Witten (www.namjunepaik.eu). Dr. Peter Wenzel führte mich in seine private Sammlung ein, stellte Bildmaterial zur Verfügung und unterstützte mich bereitwillig bei der Realisation dieses Buches. Meine Forschungstätigkeit in den Vereinigten Staaten von Amerika und in der Republik Korea wurde durch ein Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes ermöglicht. Als Visiting Scholar am Smithsonian American Art Museum in Washington DC wurde ich von Amelia Goerlitz (Chair of Academic Programs) und Michael Mansfield (damaliger Kurator für Film- und Medienkunst) unterstützt und betreut.

Die vorliegende Arbeit ist das Ergebnis zahlreicher teilweise internationaler Archivrecherchen und Gespräche mit Fachexpert*innen und Künstler*innen. Folgenden Personen möchte ich herzlich danken, dass sie ihr Wissen und ihre Erinnerungen mit mir geteilt sowie mir teils unveröffentlichtes Material zur Verfügung gestellt haben: Mary Bauermeister † (Rösrath), Prof. Cheen Dae Cheol (Seoul), Prof. Dr. Dieter Daniels (Leipzig), John Hanhardt (New York), Jon Hendricks (New York), Jee-Hae Kim (Berlin), Shigeko Kubota † (New York),

Dank

Dr. Susanne Rennert (Düsseldorf), Jochen Saueracker (Düsseldorf) und Prof. Dr. Wulf Herzogenrath (Berlin).

Ohne die Unterstützung zahlreicher Archive, (Privat-)Sammlungen, Museen und Bibliotheken wäre die Arbeit in der vorliegenden Form nicht zustande gekommen. Den Institutionen und ihren Mitarbeiter*innen gilt daher mein ausdrücklicher Dank: Claudia Mayer-Haase vom Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt; AFORK Archiv künstlerischer Fotografie der rheinischen Kunstszene am museum kunst palast Düsseldorf; Prof. Dr. Günter Herzog, Brigitte Jacobs van Renswou und Apl. Prof. Dr. Nadine Oberste-Hetbleck vom ZADIK Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung Köln; Bettina Berndes von der Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln; Universitätsarchiv der Universität zu Köln; The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Archive sowie Katherine D. Alcauskas vom Abby Aldrich Rockefeller Drawings and Prints Study Center und Jennifer Tobias von der Museum of Modern Art Library am Museum of Modern Art, New York; Electronic Arts Intermix, New York; Norman Ballard, Lia Robinson und Jochen Saueracker von der Shigeko Kubota Video Art Foundation, New York; Christine Hennessey und Hannah Pacious vom Nam June Paik Archive am Smithsonian American Art Museum sowie Archives of American Art, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden und Smithsonian Institution Libraries der Smithsonian Institution in Washington DC; Seongeun Kim und Sangae Park vom Nam June Paik Art Center, Yong-In; Jeong Gyeong vom National Gugak Center, Seoul und Dr. Peter Wenzel von der Peter Wenzel Collection, Witten.

Für inspirierenden Austausch, fachliches Feedback und Freundschaft möchte ich meinen Weggefährtinnen, verschiedenen Arbeitsgemeinschaften und Lesekreisen danken, die mich teilweise seit Beginn der Promotion begleitet haben und die Arbeit in Auszügen oder sogar in voller Länge kritisch gelesen und intensiv mit mir diskutiert haben: Anina Baum, Dr. Kathrin Barutzki, Dr. Franziska Bolz, Hanna Bosbach, Dr. Julia Crispin, Jennifer Crowley, Prof. Dr. Kathrin Friedrich, Jee-Hae Kim, Dr. Corinna Kühn und Dr. Stephanie Sarah Lauke.

Mein abschließender Dank gilt meiner Familie, die meinen langen Weg der Promotion zu jeder Zeit vorbehaltlos und ermutigend in jeder erdenklichen Form unterstützt hat. Jonah und Mika widme ich diese Arbeit.

Köln, im Mai 2023