

Stefan Fricke

## Nam June Paik, Schönberg ... und Cage

1 Kommentar zur LP  
*My Jubilee ist unverhemmet*  
(1977), in: Nam Jun Paik,  
*Niederschriften eines Kulturnomaden. Aphorismen. Briefe. Texte*, hrsg. von E. Decker, Köln 1992, S. 144 und »*Pensées*« mit 59, in: Nam June Paik, *Video Time – Video Space*, hrsg. von T. Stooss und Th. Kellein, Ostfildern-Ruit 1991, S. 17. ↑

2 Ebd. Um welches Klavierwerk es sich dabei gehandelt hat, ist ungewiß. Paik erinnert sich einmal an Schönbergs Opus 31 (die Variationen für Orchester) – möglicherweise ein Druckfehler und gemeint sind die Drei Klavierstücke op. 11 –, ein andermal berichtet er von einer kursierenden Raubkopie der Klavierstücke op. 33 – ob a oder b wird nicht gesagt. ↑

3 Siehe Anmerkung 1. ↑

Zwischen dem früheren »Kulturterroristen« und heute weltberühmten Videokünstler Nam June Paik (geb. 1932) und Arnold Schönberg (1876-1951) existieren mancherlei Verbindungen. 1947 hört Paik in Korea zum ersten Mal von Schönberg und ist prompt begeistert: »weil er als Dämon oder die extremste Avantgarde beschrieben« wird und weil er »der radikalere« seiner Generation ist<sup>1</sup>. Eine Schönbergsche Komposition kennt Paik allerdings noch nicht, die beiden hatten übrigens auch nie Kontakt miteinander. Allein wegen des Gesagten wählt Paik Schönberg zu seinem Spiritus rector und kurz darauf begegnet er zufällig den Noten eines kleinen Klavierstücks: »Ich mußte also das ganze Universum meines ›Gurus‹ aus einem einzigen Klavierstück extrapolieren.«<sup>2</sup> Um 1949/50 hört er schließlich *Verklärte Nacht* op. 6, seinerzeit wohl die einzige kommerzielle Schönberg-Aufnahme in Korea, und befindet, daß sie »reiner wagnerianischer Quatsch« sei<sup>3</sup>. Gut fünfundzwanzig Jahre später wird ihn diese 78-RPM-Schallplatte noch einmal beschäftigen. 1950 übersiedelt Paiks Familie wegen des unmittelbar bevorstehenden Korea-Kriegs nach Tokio. Dort studiert der Achtzehnjährige mit Focus auf die westliche Kultur Musik- und Kunstwissenschaft sowie Philosophie. Wiederum begegnet ihm Schönberg, zufällig: »Als ich 1951 in Kamakura in Japan war, drehte ich an einem trägen Nachmittag Radio NHK an. Ein sinnlicher Sopran schluchzte sehr trockene, dissonante Töne. Ich dachte mir, das kann nur Schönberg und kein anderer sein. Es war Pierrot Lunaire.« »[J] ich hörte es zum ersten Mal. Ein großes Ereignis für mich.«<sup>4</sup> In den kommenden Jahren beschäftigt sich Paik intensiv mit Schönberg: Seine Abschlußarbeit von 1956 für den Bachelor of Arts heißt *Untersuchungen zu Arnold Schönberg*. (Das japanischsprachige Typoskript liegt im Konvolut Paik, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart. Bisher ist der Text weder in eine gängige europäische Sprache übersetzt, noch – wie einmal vorgesehen war – publiziert worden.) Ausgehend von Schönbergs Poetologie behandelt er die Zwölftontheorien Ernst Kreneks (*Studies in Counterpoint, based on the twelve-ton technique*, 1940) und Hanns Jelineks (*Anleitung zur Zwölftonkomposition*, 1952 und 1958) und analysiert Kompositionen Schönbergs: etwa das Bläserquintett op. 26, die Variationen für Orchester op. 31, das Streichquartett Nr. 3 op. 30 und Nr. 4 op. 37, das Violinkonzert op. 36, die Fünf Orchesterstücke op. 16. Das Inhaltsverzeichnis verzeichnet die Auseinandersetzung mit Schönbergs Aufsätzen *Das Verhältnis zum Text* (1912), *Komposition mit zwölf Tönen* (1934/35) und *Brahms, der Fortschrittliche* (1947), alle erschienen in *Style and Idea*; die Arbeit von Krenek zitiert Paik aus der von Heinz-Klaus Metzger ins Deutsche übersetzten und 1952 bei Schott (Mainz) erschienenen

4 *Penseés*« mit 59, a.a.O., S. 17 und zitiert nach Calvin Tomkins, *Video Visionary. Nam June Paik*, in: *The New Yorker*, 5.5.1975, S. 47. ↑

5 Für die Übersetzung sei Ken Miyamoto gedankt. ↑

6 Vgl. *Fluxus und mehr. Nam June Paik im Gespräch mit Dieter Daniels* (24.9.1990), in: *Kunstforum 115* (1991), S. 208; vgl. Edith Decker, *Paik. Video*, Köln 1988, S. 23. ↑

7 Vgl. Die visuelle Musik Nam June Paiks, in: *Film und Musik*, hrsg. von H. de la Motte-Haber, Mainz 1993 [= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Band 34], S. 37. ↑

8 Paik zitiert nach Calvin Tomkins, *Video Visionary. Nam June Paik*, a.a.O., S. 47. ↑

9 Vgl. Nam June Paik, *Composer*, in: Nam June Paik, *Ausstellungskatalog, Whitney Museum of Modern Art*, New York 1982, S. 79. Auf der Katalogseite 13 sind die ersten beiden Seiten des 3. Satzes reproduziert, die einen frei atonalen Gestus erkennen lassen. Die Partituren beider Werke sind ansonsten

## Ausgabe *Zwölfton-Kontrapunkt-Studien*.<sup>5</sup>

Wegen Schönberg kommt Paik im Herbst 1956 nach Deutschland, um in München Musikwissenschaft bei Thrasybulos Georgiades zu studieren, und er faßt eine Dissertation über Anton Webern ins Auge, die allerdings nicht zustande kommt.<sup>6</sup> Hingegen erwähnt die Paikologin Decker an anderer Stelle, daß Paik eine Dissertation über Alban Berg plante.<sup>7</sup> Die Hinwendung zu Webern entspricht allerdings der damaligen Orientierung der Serialisten, die Pierre Boulez' *Aperçu* vom toten Schönberg – 1952 publiziert – sinnfällig markiert. Laut Paik vollzieht sich die Wende bereits in einem frühen Streichquartett, das er, in Tokio begonnen, während der Münchner Zeit zu Ende komponiert: es »ging von Bartók aus, wurde Schönberg und endete bei Webern«<sup>8</sup>. Michael Nyman hat auf ein zwischen 1955 und 1957 entstandenes Streichquartett hingewiesen, es aber als »non-serial« beschrieben; 1953 soll Paik jedoch ein »stricly serial solo violin variations« komponiert haben<sup>9</sup>. Als Paik in München irgendwie von den Darmstädter Ferienkursen hört, besucht er sie sogleich im Sommer 1957 und berichtet davon in der japanischen Musikzeitschrift *Ongaku Geijutsu* sowie in der koreanischen Gazette *Chayu Shinmun*<sup>10</sup>. Beide Artikel handeln von dem in Darmstadt angetroffenen Umgang mit der Dodekaphonie und ihrer Weiterentwicklung. Fortschritt erkennt Paik vor allem bei Karlheinz Stockhausen und Luigi Nono. Harsch kritisiert er die Schönberg-Epigonen: »[René] Leibowitz hat, wie immer, ein banales Werk gezeigt« oder wenn er Leibowitz als den »Evangelisten vom zwölften Kult« bezeichnet und resümiert: »es ist bedauerlich zu sehen, wie viele junge Komponisten dem Zauber von Stockhausen verfallen. Ist denn dieses das Schicksal der Begabung zweiten Ranges?« »Philister« nennt Paik diese Adepten, denen das Komponieren in dem »einen« Stil (seriell – aleatorisch/graphisch) wichtiger ist als die Suche nach Neuem und Eigenem. Paik kommentiert diese Phänomene boshaft mit einer Äußerung Schönbergs: »If it is art, it is not for all. If it is for all, it is no art.«

Seine Darmstädter Erfahrungen prägen Paik maßgeblich: er arbeitet fortan weder mit Reihen noch mit graphischen Notationen und er verläßt München, um bei Wolfgang Fortner, den er während der Ferienkurse kennengelernt hat, Komposition an der Freiburger Musikhochschule zu studieren. Paik komponiert eine Tonbandcollage, die auf einem koreanischen Gedicht des 19. Jahrhunderts basiert und Wassergeräusche, Babylallen sowie Tschaikowsky-Fragmente integriert. Spektakuläres Ereignis in Freiburg ist Paiks Ei-Wurf-Experiment im Flur der Hochschule – in seiner ersten Aktionsmusik wird der Wurf dann zum kompositorischen Konstituens<sup>11</sup>. Bald erkennt Fortner Paiks »extraordinäre« Interessen: »[Paiks] besonderes Anliegen, die musikalischen Gesetzmäßigkeiten der Musik seiner Heimat europäischen Instrumentarien zu konfrontieren, mußte ihn vor die Situation stellen, über das traditionelle Instrumentarium Europas hinauszugehen um nach anderen klanglichen Mitteln zu suchen. [...] Darüber hinaus interessiert sich Paik für Geräusch- und Klangregieprobleme, wie sie von Pierre Schäffer, Paris und dem Amerikaner Cage betrieben werden. Es entstehen hierbei interessante Experimente von Klang- und Geräuschorganisationen, die aber ihrer Gattung nach vom Standpunkt des Kompositionsfaches nicht unmittelbar bewertet werden können.«<sup>12</sup> Fortner rät Paik, seine Studien am Elektronischen Studio des WDR in Köln fortzusetzen, und im Herbst 1958 zieht Paik nach Köln, tummelt sich in der rheinischen Kunstszene, hält sich im Elektronischen Studio sowie im Atelier

unpubliziert. ↑

10 *Das Bauhaus der Musik*, Tokio, Oktober 1957 (ein von Paik ins Deutsche übersetztes Typoskript befindet sich im IMD). Folgende Zitate stammen hieraus und *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Seoul, 16.-22.8.1958 (deutsche Teilübersetzung im IMD). ↑

11 Vgl. Jean-Pierre Wilhelm, [Text auf dem Flugblatt zur Paik-Ausstellung *Exposition of Music – Electronic Television*], Galerie Parnaß, Wuppertal 1963, reproduziert in: Nam June Paik, *Werke 1946-1976. Musik – Fluxus – Video*, hrsg. v. W. Herzogenrath, Köln 1980/2, S. 78. ↑

12 Gutachten für ein Humboldtstipendium (datiert auf den 23.1.1959), reproduziert in: Nam June Paik, *Werke 1946-1976*, a.a.O., S. 38. ↑

13 Schönberg, zitiert nach einem Brief von Cage an Dieter Schnebel, in: D.S., *Disziplinierte Anarchie – Cages seltsame Konsequenzen aus der Lehre bei Schönberg*, in: *Herausforderung Schönberg*, hrsg. von Ulrich Dibelius, München 1974, S. 158. ↑

Mary Bauermeister auf. Wenige Monate zuvor hat er zum zweiten Mal die Darmstädter Ferienkurse besucht und John Cage kennengelernt, Schönbergs einzigen guten Schüler in den USA, über den dieser das bekannte Urteil fällt: »Natürlich ist er [Cage] kein Komponist, aber ein genialer Erfinder«<sup>13</sup>. Vom Hörensagen ist ihm Cage bereits aus den Tokioer Vorlesungen des Musikhistorikers Yoshio Nomura bekannt, der Cages *String Quartet in Four Parts* (1950) zu den zehn besten Kompositionen des 20. Jahrhunderts rechnet<sup>14</sup>. Zunächst aber begegnet er Cage mit größter Skepsis. Die Beschäftigung des Amerikaners mit asiatischer Philosophie behagt ihm nicht – vorerst: »I went to see the music with a very cynical mind, to see what Americans will do with Oriental heritage. In the middle of the concert slowly, slowly I got turned on. At the end of the concert I was a completely different man.«<sup>15</sup> Und: »Die Leute sagen oft, daß Cage ein guter Musikphilosoph war, der viele gute Leute beeinflusst hat, aber kein guter Komponist war. In meinem Fall war dies radikal unwahr. Mich hat seine Musik angezogen und nicht seine Theorie.« Besonders faszinieren Paik Cages Variations: »[...] der Klang des Klaviers war weiterentwickelt versetzte mich in tiefe Kontemplation. Das Klavier hörte auf, ein Tasteninstrument zu sein. Der Spieler schlug auf den Corpus des Klaviers und den Deckel und kratzte, schnippte und tastete herum. Wie jung ist das Klavier noch!«<sup>16</sup>

Das 58er Cage-Erlebnis ist, wie die 57er Erfahrung mit den Darmstädter Schönberg-Webern-Seriellen-Epigonen, von entscheidender Bedeutung für Paiks ästhetische Entwicklung.<sup>17</sup> Wie im Jahr zuvor kritisiert Paik »die formellen Serialisten und akademischen Harmonielehrer« sowie die »Leute, die mehr die Kompositionsmethode als die Werke verehren«. Bereits am 8. Dezember 1958 schreibt er Wolfgang Steinecke, dem Leiter der Darmstädter Ferienkurse, von einem in Arbeit befindlichen Stück mit dem Titel *Hommage à John Cage* und erläutert konzise seinen neuen Ansatz: »Schönberg hat geschrieben ›atonal‹. John Cage hat geschrieben ›Akomposition‹. Ich schreibe ›Amusik‹.«<sup>18</sup> Diese stellt sich Paik so vor: »Man benötigt hierzu ein normales Klavier oder Flügel, und ein sehr schlechtes Klavier 'prepared' und ein Motor roller. Klaviere sind nicht nur als Tasten-Zupf-Schlaginstrumente, sondern auch als Streichinstrumente behandelt. Spieler lesen die Zeitung, ›sprechen mit dem Zuhörer‹, schieben die Flügel, werfen ein Klavier hin, das Klavier von der Bühne zum Saalboden herunterstürzen, Zuhörer werfen Feuerwerk an die Bühne, schießen mit der Pistole, zerbrechen Glas. Der Motorroller kommt von hinten an. Außerdem viele Spielzeuge, Wetteraussicht, Sportrelay (aus Radio) Boogie-woogie, Tonbandton, usw. die funktionale Töne, die von Funktion frei geworden sind. Natürlich - es ist sehr traurige ›Amusik‹ (Tonkunst), ein klingende Schwitters.« In einem weiteren Brief an Steinecke (2. Mai 1959) verdichtet Paik seine Vorstellungen und hofft, daß »dieser ernsten (und nicht restaurativen Antithese zum ›Zwölfton manierismus‹ die Chance« zur Realisation gegeben wird. In Parenthese fügt er an: »Doch liebe ich Heute noch Schönberg und Stockhausen.« Wie man sich leicht vorstellen kann, kommt es, obwohl Paik an den Ferienkursen teilnimmt, zu keiner Aufführung der *Hommag*. Sie wird schließlich am 13. November 1959 in der Düsseldorfer Galerie 22 uraufgeführt, bei Paiks erstem öffentlichen Auftritt, der genau so verläuft, wie Paik es Steinecke einige Monate zuvor angekündigt hat. Zu den Realisationsingredienzien gehört auch der wiederholte Freiburger Ei-Wurf.<sup>19</sup> *Hommage à John Cage* führt Paik in den kommenden Jahren häufig auf: in Köln, Stockholm, Oslo, Kopenhagen, Wiesbaden.

14 Vgl. Tomkins,  
*Video Visionary*, a.  
a.O. ↑

15 Paik in seinem  
Videoband *Nam  
June Paik Edited  
for Television*  
(1975), zitiert nach E.  
Decker, *Paik. Video*,  
a.a.O., S. 24. ↑

16 June Paik, *B.C./A.  
D.*, in: *MusikTexte*  
46/47, Dezember  
1992, S. 68. ↑

17 Wieder berichtet er  
für die Zeitschriften  
*Ongaku geijutsu*  
und *Chayu  
Shinmun*. Die  
japanische Rezension  
konnte bislang nicht  
eruiert werden. Der  
koreanische Artikel  
*Musik des Zufalls*  
befindet sich im IMD  
(ins Deutsche  
übersetzt von Kunsu  
Shim mit Hilfe von  
Gerhard Stäbler). ↑

18 In: *Paik,  
Niederschriften  
eines  
Kulturnomaden*, a.a.  
O., S. 49 f. Folgende  
Zitate ebd. S. 51-  
53. ↑

19 gpf, *Mutter, der  
Mann mit dem  
Schrein ist da*, zit.  
n. Paik, *Werke  
1946-1976*, a.a.O.,  
S. 42; vgl. auch Ernst  
Thomas, *Weltmusik  
mit »Avantgarde«*,  
in: *Frankfurter  
Allgemeine  
Zeitung* vom  
22.6.1960;  
Photographien der  
Uraufführung sind

Mit Cages Werkkonzeptionen haben diejenigen Paiks nicht viel gemeinsam. Paiks Amusik ist bestimmt durch dezidierte Aggressivität, sie ist eine »Musik, die den Begriff der Musik verletzt«<sup>20</sup>. Zudem ist sie bisweilen leibliche Attacke. Während der Uraufführung der *Etude für Piano* (6. Oktober 1960 im Atelier Mary Bauermeister) schneidet Paik Cage spontan dessen Krawatte ab: »1959 & 1960 veränderte ich die äußere Form von Klavieren und der Krawatte von John Cage mit verschiedenen Zimmermannswerkzeugen. Die Zeitungen haben sich aufgeregt, nannten es »Destruktion«. Ich lacht[e] in mich hinein ... Hominiden pflegten einige Arten der Formveränderung als »Destruktion« zu bezeichnen und andere Arten der Formveränderung als »Konstruktion«, wobei nach einem Newtonschen Gesetz beides dasselbe ist... Zhen Zhu tanzte vergnügt zu einer fröhlichen Musik, als seine geliebte Gemahlin verschied.«<sup>21</sup>

Paik emanzipiert sich mit diesen Aktionen, wie zuvor von Schönberg nun auch von seinem zweiten »Guru« John Cage – gemäß dem alten Zen-Spruchwort: »Hast Du Deine Buddha-Natur gefunden, so zerstöre sie.« Aber Schönberg und Cage – mit dem er seit Darmstadt 1958 befreundet ist – bleiben zentrale Kategorien seiner ganz speziellen musikgeschichtlichen Auffassung. In seiner Concept-Musik *Symphonie Nr. 5* (1965) formuliert er: »IM JAHRE 2111 A.D. (ODER 149 N.K. (= nach Kennedy) feiern alle den 200. Geburtstag von uncle john. »wer war Mr. Arnold Schönberg?) er war lehrer von John Cage Le Grand. John Cage lernte bei Schönberg wie L. V. BEETHOVEN bei Clementi lernte«<sup>22</sup> Cage – längst nicht mehr Schönberg – ist für Paik Ausgangspunkt der zeitgenössischen Musik, die sich auch nicht das Epitheton neu auf die Fahne schreibt, sondern zu dessen Superlativ greift: neueste Musik ist diejenige, die auch Fluxus heißt. So bezieht sich Paik auch nur noch selten auf Schönberg. Der Textkompilation *Generation Collage*<sup>23</sup> – um 1970 entstanden – stellt er dessen Sentenz »If it is for all, it is not art. If it is art, it is not for all« voran, gefolgt von einem Time-Magazin-Artikel (30. Mai 1969), der über ein Rattenexperiment berichtet. Die erste Rattengruppe hört fünfzehn Tage lang Mozart-, die zweite Schönberg-Werke, die dritte ein Ventilatorgebläse. Aus den Käfigen entlassen, müssen sich die Nager zwischen zuvor noch nicht gehörter Mozart- oder Schönberg-Musik entscheiden, wenn sie in ihre Käfige zurück wollen. Die Mozartclique tippt stets richtig, das Schönbergensemble splittet sich zwischen ihm und Mozart, die Ventilatorgruppe ist unentschieden. Paiks Kommentar: »Schoenberg was right ... his music was not for all.«

Nur noch ein einziges Mal hat sich Paik explizit auf Schönberg bezogen. Anfang der 70er Jahre findet er auf einem New Yorker Flohmarkt jene Schönberg-Aufnahme der *Verklärten Nacht* op. 6, die er Ende der 40er Jahre als erste und einzige in Korea gehört hatte. Er setzt sie sofort bei einem Tanzabend des Merce-Cunnigham-Ensembles ein, das ihn um eine Komposition gebeten hatte. Die 78-RPM-Schallplatte spielt er dann viermal langsamer ab, was Cunnigham lächelnd kommentiert: »Du hast Schönberg verbessert.«<sup>24</sup> Paik nimmt 1977 diese Version der *Verklärten Nacht* auf und vor Freude über seinen Zufallsfund nennt er das Stück *My Jubilee ist unverhemmet*.<sup>25</sup> Durch die extrem verlangsamte Wiedergabe des Originals akzentuiert Paik das, was er schon beim ersten Hören von *Verklärte Nacht* als »reinen wagnerianischen Quatsch« moniert hat, womit er wohl den programmatischen Gehalt des Werkes, das Naturhafte, die Darstellung

reproduziert in:  
*Aktionen.*  
*Vernissagen.*  
*Personen. Die*  
*Rheinische*  
*Kunstszene der*  
*50er und 60er*  
*Jahre. Eine*  
*Fotodokumentation*  
*von Manfred Leve,*  
Köln 1982. ↑

20 Heinz-Klaus  
Metzger, *Paiks*  
*Musik als Musik*, in:  
Nam June Paik,  
*Werke 1946-1976,*  
a.a.O., S. 36. ↑

21 Brief an Mary  
Bauermeister vom  
14.1.1967, zit. n.  
Wilfried Dörstel,  
*Situation, Moment,*  
*Labyr, Fluxus*  
*oder: Das*  
*verbrannte*  
*Original. Das*  
*Musiktheater*  
*»Originale« von*  
*Karlheinz*  
*Stockhausen*, in:  
*intermedial.*  
*kontrovers.*  
*experimentell*, S.  
203, Anmerkung  
77. ↑

22 In: Paik,  
*Niederschriften*  
*eines*  
*Kulturnomaden*, a.a.  
O., S. 37. Paik irrt sich  
im Jahr, Cage wurde  
1912 geboren. ↑

23 In: *Klepht*  
(Swansea,  
Großbritannien),  
January 1970, S.  
19. ↑

24 zit. n. Paik, in: *My*  
*Jubilee ist*  
*unverhemmet*, a.a.  
O. Cage überliefert

von Gefühlsregungen, die Leitmotivik und sinnliche Klangsprache meint. Die Werk-Augmentation erzeugt ein gleichförmig tiefes und tremolierendes Klanggewebe, aus dem lediglich die maximalen Kontraste hervortreten: ein Klangbrei.

Schönberg – Cage – Paik. Vom Tonalitätsbefreier emanzipiert sich Paik durch seine erste Darmstadt-Erfahrung, und als er beim zweiten Ferienkurs-Besuch dessen Schüler Cage kennenlernt, der aus Schönbergs Prinzipien selbst bahnbrechende Folgerungen gezogen hat – von der »Emanzipation der Dissonanz« wie der Gleichberechtigung der zwölf Töne zueinander hin zur Emanzipation aller akustischen hierarchischer Systeme<sup>26</sup> – löst er sich von diesem, indem er die bisherige Materialentwicklung konsequent weiterdenkt: Paik befreit die Musik von all ihren Prämissen und entledigt sie ihrer selbst.

(Überarbeitete Version eines Vortrags beim Brandenburgischen Kolloquium 1997 des BCNM in der Musikakademie Schloß Rheinsberg.)

dieselbe Anekdote,  
allerdings mit dem  
Cunnigham-  
Ausspruch: »Jetzt  
wissen wir, Schönberg  
war ein großer  
Komponist.«, in: *Zum  
Werk von Nam  
June Paik*, S. 21. ↑

25 Die einmalige  
Ausgabe von 100  
signierten und  
numerierten  
Exemplaren erschien  
1977 in der Edition  
Lebeer Hossmann,  
Hamburg/Brüssel  
1977. Ein Exerpt  
befindet sich auch auf  
der CD *Fluxus  
Anthology*, edited by  
Maurizio Nannucci, Ant  
18.11.1995. ↑

26 Vgl. D. Schnebel,  
*Disziplinierte  
Anarchie*, a.a.O., S.  
151-160. ↑