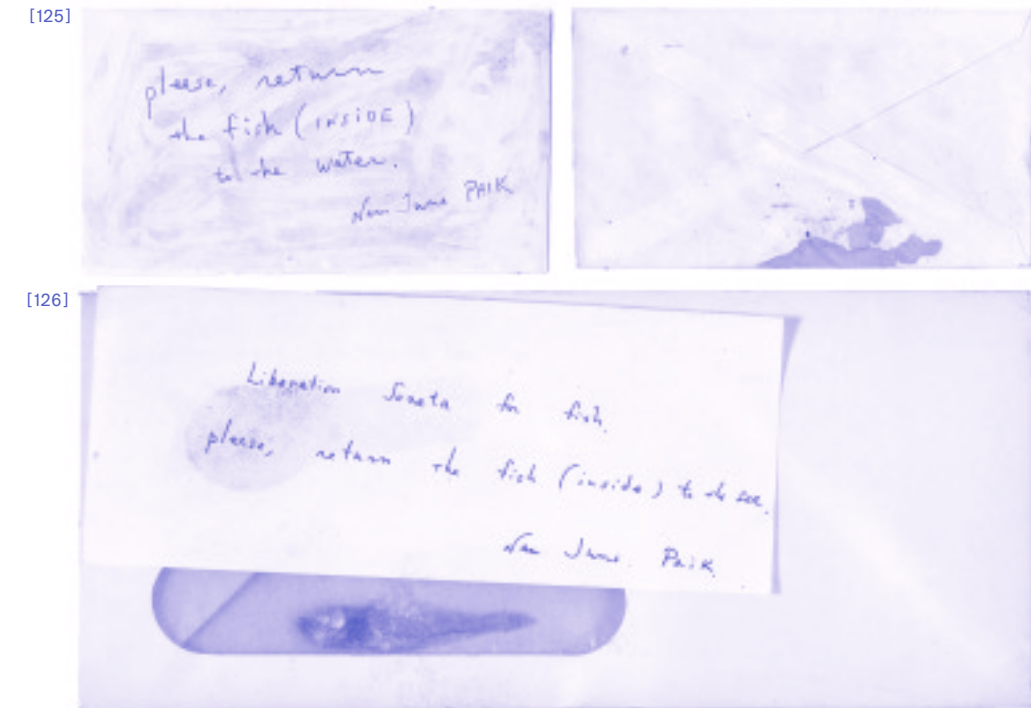


Notation und Ewigkeit in Symphonie No. 5 und Liberation Sonata for Fish

Hanna B. Hölling



Hanna B. Hölling

Notation und Ewigkeit in *Symphonie No. 5* und *Liberation Sonata for Fish*

109

„Der Ewigkeitskult ist die älteste Krankheit der Menschheit“,¹ schreibt der koreanisch-amerikanische Künstler Nam June Paik (1932–2006) zu Beginn seiner *Symphonie No. 5* (ca. 1965).² Obwohl die *Symphonie No. 5* offenkundig auf Ludwig van Beethovens *Sinfonie Nr. 5 c-Moll* Bezug nimmt, einen Meilenstein klassischer westlicher Musik, beginnt sie paradoxerweise mit einer Absage an die Ewigkeit und damit an die menschliche Vorstellung physischer und geistiger Beständigkeit.³ Immer wieder gehen mir Paiks Worte durch den Kopf, während ich mich durch das Nam-June-Paik-Archiv am Smithsonian American Art Museum in Washington, DC, arbeite. Ich blättere durch das Material, einiges ist einzeln in hellgelben Ordnern untergebracht, anderes zusammengetragen und gruppiert in Archivhüllen abgelegt. Zwischen den handschriftlichen, schreibmaschinengeschriebenen und gedruckten Notizen und Anmerkungen bleibt mein Blick an einer durchscheinenden Plastikhülle hängen. Sie enthält einen Briefumschlag mit folgender Anweisung:

please, return
the fish (INSIDE)
to the water.
Nam June PAIK.⁴

bitte, setz
den fisch (INNEN)
zurück ins wasser.
Nam June PAIK.

Die Materialität dieses kuriosen Objektes beschäftigt mich, während ich das Werk vorsichtig herausnehme

[Abb. 125]. Die Aufschrift, in einer Mischung aus Groß- und Kleinbuchstaben, wirkt improvisiert. Ich betrachte den Umschlag genauer: Er ist fleckig, mit Spuren, die an feuchte Pinselstriche erinnern, Rückstände einer Umgebung, in der sich einmal ein lebendiger Fisch befunden haben könnte. Ich wende den Umschlag und entdecke an der Unterseite einen dunkelbraunen Fleck. Ich zucke zusammen, als mir die erschreckende Einsicht kommt, dass es die Überreste eines Fisches sein könnten, der es nicht wieder ins Wasser geschafft hat.

Das beschriebene Werk ist Paiks *Liberation Sonata for Fish* (1969), die Paik nach seinem Umzug von Deutschland nach New York geschaffen hat und die ein herausragendes Beispiel für seine Arbeit mit Notationen darstellt. Die Absurdität dieses Werks liegt im Unterfangen, einen toten Fisch zu befreien, indem man ihn in sein natürliches Element zurückbringt – ein Akt, der in einer Zeit, die durch die massenhafte Ausrottung ganzer Spezies gekennzeichnet ist, einen besonders dramatischen Unterton bekommt. Habe ich also den Beweis einer nicht vollzogenen Befreiung vor mir? Wer ist der Befreier, wer muss befreit werden? Oder ist die Bewahrung im Archiv eine stumme Metapher für die „Befreiung“ des Fisches, der als zersetztes Individuum, eingeschlossen im archivarischen Ordner, in einem – ökologisch und institutionell – hochgradig kontrollierten Habitat ruht?

1

Im Originalwortlaut: „Die Ewigkeit-kult ist die längste Krankheit der Menschheit“.

2

In zwei verschiedenen Fassungen des Werks verwendet Paik den Satz sowohl auf Deutsch als auch auf Englisch. Die Fassung mit Hand- und Maschinenschrift im Archiv Sohm enthält den in Anm. 1 zitierten deutschen Satz neben einer englischen Entsprechung: „The Eternity-cult is the longest disease of mankind“. Die Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection am Museum of Modern Art enthält eine Kopie der deutschen Fassung der *Symphonie Nr. 5*, bei der der Titel im Gegensatz zur Sohm-Fassung nicht in Majuskeln geschrieben ist. Alle Fassungen verwenden das deutsche „Symphonie“, das dem englischen „Symphony“ entspricht. Wenn ich daher nicht auf eine bestimmte Fassung verweise, verwende ich im Folgenden den Titel *Symphonie No. 5*.

3

Im Abschnitt „The 10th Year“ enthält Paiks Partitur der *Symphonie No. 5* Verweise auf neun Beethoven-Sinfonien, gefolgt von Anweisungen für verschiedene Formen des Geschlechtsverkehrs.

4

The Nam June Paik Archive, Smithsonian American Art Museum, N.J.P.2.EPH.12.



Liberation Sonata for Fish wurde als Geschenk an die Teilnehmer*innen von Charlotte Moormans 7. Annual New York Avant Garde Festival auf Two Islands 1969 verteilt. Jill Johnston, Kolumnistin und Kritikerin der *Village Voice*, kommentierte das Werk 1969 so: „Da haben wir etwas, einen Briefumschlag von Nam June Paik mit einem winzigen toten Fisch darin und einer Nachricht ... Grandios, ich werd's tun [den Fisch befreien], und wenn ich einmal am Ufer des verseuchten Flusses bin, um meinen toten Fisch freizulassen, werde ich vielleicht auch noch ein paar von Ralph Ortiz' toten Ratten sehen.“⁵ Es gibt mindestens zwei Fassungen des Werks – mit der Aufforderung, einmal den Fisch ins Wasser, das andere Mal, ihn ins Meer zurückzubringen –, die weltweit in einer nicht bekannten Zahl von Ausführungen in Sammlungen eingegangen sind [Abb. 125/126].⁶ Die *Liberation Sonata for Fish* entstand nach Paiks aktiver Fluxus-Zeit, erinnert aber deutlich an die Fluxus-Ästhetik mit ihren Handlungsanweisungen und Event Scores (die ihren Anfang vor allem bei George Brecht nahmen, aber bei verschiedenen Mitgliedern der internationalen Fluxus-Zirkel zum Einsatz kamen). Sie verbinden schriftliche Beschreibungen unterschiedlicher Länge und unterschiedlichen Abstraktionsgrads mit der Form des Papierobjekts, häufig eingelegt in einen Umschlag oder eine Schachtel (Beispiele dafür wären etwa *Water Yam* von 1963 oder die Notationen in der Anthologie *Fluxus I* von 1964).

WHEN to be played, is equally important as
WHAT to be played.

The First Year
ON THE FIRST OF JANUARY.

1 0'clock midnight
play pp sestavato

2 0'clock midnight
play
espressive et
contabile

3 0'clock midnight
play
delic.

5 0'clock midnight
delicissimo

12 0'clock noon
allegretto

17. 45 of the noon
play very metaphisically

13 am bringt

strike with the crooked pants.

13 am bringt

sing

moderate postivale

moderate

In diesem Essay untersuche ich, wie die Vorstellung der Ewigkeit in *Symphonie No. 5* und *Liberation Sonata for Fish* auf formaler und konzeptueller Ebene eingegangen ist, und werde dabei nicht nur die vielfältigen Möglichkeiten ihres reichen Nachlebens als Interpretation und Realisation von Paiks Anweisungen in Objekt und Text beleuchten, sondern auch ihre Materialität, ihre Form als komplexe Assemblage sich verändernder und entfaltender Materialien. Die Materialität dieser Partituren geht einerseits mit einer Ontologie der Offenheit und Unbestimmtheit, andererseits einer durch die Materialien gegebenen Ästhetik des Verfalls einher, die Endlichkeit und Abgeschlossenheit suggeriert.

Paiks Verwendung von Partituren zeigt, dass seine kreative Praxis ihre Wurzeln in der Musik hat. Zwar ist Paik als Pionier der Video- und frühen elektronischen Kunst in die Geschichtsbücher eingegangen, doch er hat eine bemerkenswerte musikalische Ausbildung genossen, aus der sich sein Interesse an der Experimental- und Avantgardemusik des 20. Jahrhunderts entwickelte. Dieser Zug ist entscheidend für das Verständnis der frühen Kompositionen von Paik, aber auch, um zu begreifen, wie er später an seine Multimedia- und Video-Installationen herangegangen ist, die nicht singulär und authentisch in einem westlichen Sinne waren, sondern offen, die verändert und variiert werden konnten.⁷ Während seines Studiums in Tokio, München und Freiburg in den 1950er Jahren wurde Paik zu

einem Kenner klassischer Musik und einem der frühesten ostasiatischen Bewunderer Arnold Schönbergs, der mit seiner Erfindung der Zwölftonmusik und seinem Beitrag zur seriellen Komposition einer der einflussreichsten Komponisten des 20. Jahrhunderts war.⁸ Inspiration für seine musikalischen Experimente suchte der Künstler in akademischen und künstlerischen Kreisen in Deutschland, die ihm als Zentren zeitgenössischer Musik besonders verlockend schienen. Gegen Ende der 1950er hatte Paik, damals in seinen Zwanzigern, in Freiburg Kontakt zu dem Komponisten Wolfgang Fortner, der ihm riet, im Studio für Elektronische Musik beim WDR in Köln zu arbeiten, einem wichtigen Zentrum zeitgenössischer Musik, das Komponisten wie Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel und Györgi Ligeti anzog.⁹ Als Anhänger von John Cage und Teilnehmer an Fluxus-Aktionen in Europa wie in

den Vereinigten Staaten verfolgte Paik – wie viele Künstler*innen der 1950er, 1960er Jahre – einen intermedialen Ansatz, bei dem er Performance, Neue Musik, Avantgarde-Film und die Ausdrucksformen des alltäglichen Lebens verband, die die Fluxus-Bewegung in die Kunst geholt hatte.

Diese intermedialen Strömungen erlauben es uns, Paiks Werk-Notationen wie *Symphonie No. 5* und *Liberation Sonata for Fish* als Momente der Reorientierung und des Übergangs von Musik zu Multimedia-Kunst zu verstehen, der sich in seinem Werk vollzog. Beide Partituren sind weder ausschließlich Mittel zum Zweck (wie sie es als Anweisungen wären, deren einziger Zweck darin bestünde, eine Performance zu realisieren) noch bloßer Selbstzweck (als Objekte, die ästhetisch und formal gewürdigt werden) und verdeutlichen – jedes auf seine Weise – einen Zusammenhang, in dem Akteur*innen und Aktanten eine langwährende Beziehung eingehen.

Aber gehen wir an den Anfang zurück. Paiks *Symphonie No. 5* gehört zu einer Folge von Werken, die sein Interesse an dieser Form zeigen. Der eingangs zitierten Kritik an der Ewigkeit folgt die Feststellung: „WANN gespielt wird ist ebenso wichtig wie WAS gespielt wird.“¹⁰ Sie macht uns auf die zeitlichen Aspekte dieses Werks aufmerksam. *Symphonie No. 5* sieht vor, dass bestimmte Töne oder Konstellationen von Tönen an bestimmten Tagen des Jahres gespielt werden (etwa am 1. Januar um Mitternacht), und zwar im ersten, zweiten, dritten und weiter bis zum 99997999.

Jahr und bis in alle Ewigkeit, was nicht nur die Vorstellung einer ewigen, unsterblichen Sinfonie in einen Gag übersetzt, sondern auch die traditionelle musikalische Notation mit sprachlichen Anweisungen in bester intermedialer Manier verbindet. Bedeutung wird zusammengetragen durch den physischen Umgang mit den Seiten der Partitur und deren „Wanderung“ zwischen verschiedenen Fassungen und Formaten. In eine frühere, längere Fassung der *Symphonie No. 5* (21 Seiten) [Abb. 124/127/128] sind Bilder montiert, sie enthält handschriftliche Titel, Anweisungen, Überschriften zu einzelnen Abschnitten und mathematische Gleichungen; die spätere Fassung (*Symphonie Nr. 5*, 18 Seiten) [Abb. 129] präsentiert sich in einem aufgeräumten Druckbild.¹¹

Man könnte hier an die Unterscheidung von Notation, Annotation und Denotation denken: Die Notation liefert uns eine Partitur, die interpretiert werden kann, die

5 Jill Johnston in *The Village Voice*, 1969, auszugsweise unter <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2014/01/nam-june-paik-liberation-sonata-for-fish.html> – Johnson spielt hier auf eine zentrale Figur der US-amerikanischen Nachkriegskunst an, Raphael Montañez Ortiz.

6 Dass Paik „water“ statt „sea“ schrieb, mag sich dadurch erklären, dass er das Werk für Charlotte Moormans Festival neu konzipiert hat, das in der Nähe des East River stattfand. Bei einer dieser Varianten wurden 9½×4-Zoll-Kuverts mit Klarsichtfenstern verwendet, bei der anderen 6½×3½-Zoll-Kuverts ohne Fenster. Bei einigen fehlt der Fisch. Hinweise via E-Mail von Scott Krafft, Northwestern University Libraries.

7 Zu diesem Thema vgl. das Kapitel „Musical Roots of Performed and Performative Media“ in meinem Buch *Paik's Virtual Archive: Time, Change, and Materiality in Media Art*, Oakland: University of California Press 2017, S. 42–61. Vgl. auch Hanna B. Hölling, „Paik, Musically: Fluxus, Stockhausen, Cage“, Online-Katalog, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, South Korea, <http://namjunepaik.com/en/paik-musically-fluxus-stockhausen-cage/>

8 Serielle Musik ist eine Kompositionstechnik, die auf der Zwölftonreihe basiert. Zu Paiks musikalischem Hintergrund und seiner Verbindung östlicher und westlicher Kultur über seine musikalischen Interessen vgl. Yongwoo Lee, „Informazione e comunicazione“, in: Gino Di Maggio und Dominique Stella (Hg.), *Nam June Paik: Lo sciamano del video*, Mailand: Edizioni Gabriele Mazzotta 1994, S. 70.

9 Stockhausen war es, der Paik nach dessen eigener Darstellung die Augen geöffnet hat für das Potenzial elektronischer Medien: „Nach zwölf Aufführungen von Karlheinz Stockhausens *Originale* begann ich im November 1961 ein neues Leben. Ein neues Leben, das hieß: Ich brachte meine gesamte Bibliothek in den Speicher und sperrte sie weg – außer den Büchern über Fernsehtechnik. Ich beschäftigte mich nur noch mit Elektronik. Anders gesagt, ich lebte wieder so spartanisch wie vor dem Studium ... nur Physik und Elektronik.“ Manuela Ammer, „In Engineering There Is Always the Other – The Other: Nam June Paik's Television Environment in *Exposition of Music: Electronic Television*, Galerie Parnass, Wuppertal 1963“, in: Susanne Neuburger (Hg.), *Nam June Paik. Exposition of Music. Electronic Television. Revisited*, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien anlässlich der Ausstellung *Nam June Paik. Music for All Senses*, Köln: Walther König 2009, S. 63–74, hier: S. 65.

10 Paiks Interesse an Sinfonien zeigt sich auch in seinen übrigen Kompositionen, etwa der *Young Penis Symphony* (1962) [Abb. 38] oder der *Sinfonie for 20 Rooms* (1961) [Abb. 135–138], die zu seinen Lebzeiten nicht realisiert wurde und eine simultane Aufführung für verschiedene Sinne darstellt.

11 Das Original der 21-seitigen Partitur der *Symphonie No. 5* mit den Collagen befindet sich im Archiv Sohm in der Staatsgalerie Stuttgart. Das Nam June Paik Archive im Smithsonian besitzt eine Fotokopie dieses Werks, die veröffentlicht wurde in: John G. Hanhardt, Gregory Zinman und Edith Decker-Phillips (Hg.), *We Are in Open Circuits: Writings by Nam June Paik*, Cambridge, MA: The MIT Press, S. 41–62. Die „deutsche Fassung“ im Museum Ostwall U ist identisch mit der Fassung im Silverman Archive, deren erste (von 18) Seiten auf der Website des MoMA zu sehen ist. Die deutsche Version enthält eine Widmung an C. Caspari und die Angabe „Übersetzung: Tomas Schmit“.

[129]



[130]



„spielbare Musik“ gekennzeichnet, da die meisten meiner musikalischen Kompositionen nicht spielbar sind.¹⁷ Es versteht sich von selbst, dass die Aufgabe, ein Stück zu spielen, dessen Dauer mehrere Millionen Jahre beträgt, voraussetzt, dass die Aufführungstätigkeit in extremem Maße delegiert und als intergenerationale Zusammenarbeit umgesetzt wird, was in einer Kultur, die auf schnellen Fortschritt und prompte Wirkung geeicht ist, kaum vorstellbar scheint.¹⁸ Wie es der westlichen Tradition partitur- oder textbuchbasierter Werke entspricht, setzen *Liberation Sonata for Fish* und *Symphonie No. 5* voraus, dass es niemals nur eine mögliche Interpretation gibt. Doch die *Symphonie No. 5* erteilt dieser Vorstellung eine noch entschiedener Absage. Sie verbindet die traditionelle fünflinige Notation mitsamt ihren Angaben zu Tempo („moderato pastorale“) und Ausdruck („espressivo et cantabile“), zur Dauer und zum Aussetzen der Töne und der Angabe der verwendeten Mittel („mit dem erigierten Penis anschlagen“, wodurch dem Werk eine spezifische Geschlechterpolitik eingeschrieben wird, die ein männliches Subjekt verlangt, das dieses Werk aufzuführen kann) mit sprachlichen Anweisungen („auf einem Bein hüpfen“, „nur in Gedanken spielen“), wodurch sich eine Unzahl an Möglichkeiten ergibt, die Partitur zu lesen. Da es sich über Millionen Jahre zieht, gibt es für eine sehr lange Dauer vor, wie das Leben genutzt werden sollte – durchaus paradox, wenn man daran denkt, dass die Partitur mit einer Absage an die Ewigkeit beginnt. Diese unendliche Offenheit des Werks hat auch

eine Schattenseite: Selbst wenn wir uns auf dieses Stück einlassen, werden wir es nie in seiner Gänze erleben, weder in seiner vollen Dauer noch in der Vielzahl möglicher Umsetzungen. Vielleicht müssen wir Paiks Absage an die Ewigkeit genau in diesem Sinne verstehen. In *Liberation Sonata for Fish* wird Ewigkeit auf eine andere Weise thematisiert, doch auch hier lässt sich dieses Paradox auf eine ganz spezifische Weise beobachten. In der Interpretation dieses Werks hat die Ewigkeit zweifellos ihren Platz – vielleicht kann man die „Befreiung“ des Fisches nur einmal tatsächlich vollziehen und ihn ins Wasser werfen, in der Vorstellung aber lässt sich dieser Akt unzählige Male wiederholen –, doch die sichtlich gealterten, mit Patina und Flecken versehenen Umschläge von *Liberation Sonata for Fish* scheinen jeder Vorstellung einer langen Dauer eine klare Absage zu erteilen. Wir sollten jedoch nicht übersehen, dass im Verfall auch etwas Positives liegt. Caitlin DeSilvey bemerkt, dass Verlust und Verfall nicht notwendig die „Erinnerung und Bedeutung“ eines Gegenstands „aushöhlen“ müssen, sondern auch eine produktive Beziehung zur Vergangenheit herstellen können.¹⁹ Anstatt den zerbröselnden Kadaver des Fisches zu betrauern, könnten wir diese Überreste in ein anderes Narrativ setzen, könnten wir die Veränderung nicht als Verlust begreifen, sondern als Freisetzung in andere Zustände, die auf eine eigene, post-intermediale Art (oder *intramediale* Art) offener, unbestimmter wären – ich komme gleich auf diese Nuance

112 Hanna B. Hölling

Notation und Ewigkeit in *Symphonie No. 5* und *Liberation Sonata for Fish*

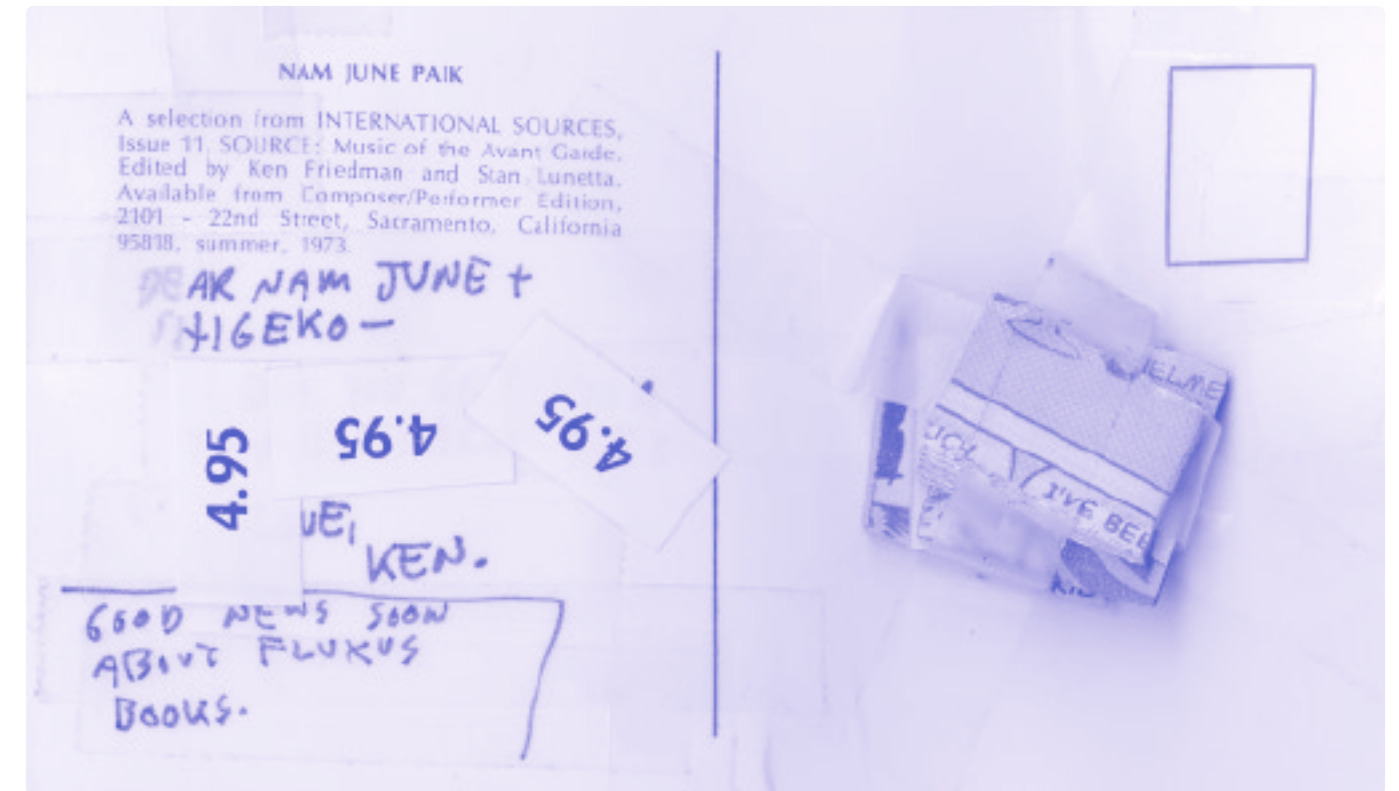
Annotation dient dazu, die gegebenen Informationen zu kommentieren und zu präzisieren, und die Denotation entfernt sich schließlich von dieser genauen Lektüre, um das Wesen des Werks besser zu verstehen.¹² Entscheidend ist auch, dass der Schritt von der Handschrift zum Druck auch das Moment des „einmaligen“ Autografen tilgt. Man könnte eine Parallele zu Yoko Onos Entscheidung ziehen, das Skript der *Instructions for Paintings* (1962) für ihre Ausstellung im Sōgetsu Art Center im Mai 1962 von ihrem damaligen Mann, dem Komponisten Toshi Ichyanagi, anfertigen zu lassen, um dem Werk das „emotionale“ und damit auch autorbezogene Moment zu nehmen.¹³ Bei *Liberation Sonata for Fish* hält Paik die Balance, indem er die Geste seiner Handschrift als Autorkennzeichnung auf dem Umschlag beibehält, diese aber in Druckform wiedergibt. Wenn wir davon ausgehen, dass (Paiks) Partituren nicht nur die Wiederkehr eines im Übrigen flüchtigen Ereignisses versprechen, sondern diesem auch eine physische Verstetigung geben, dann weist der Zeitvektor dieser Partituren in zwei Richtungen.¹⁴ Doch die Partitur selbst, in der der Stoff seine scheinbar stabile Konkretisierung findet, führt die Instabilität seiner materiellen Verfasstheit vor, ihr Zustand verschlechtert sich, sie verändert sich, verfällt, wie man es sowohl an dem sich zersetzenden Fisch von *Liberation Sonata for Fish* als auch am vergilbten Papier der handschriftlich ergänzten Fassung der *Symphonie No. 5* beobachten kann.¹⁵ Auch Eingriffe kommen ins Spiel, das zeigt sich im Übergang von den handschriftlichen Verzierungen

der fünflinigen Notation (in der Sammlung Sohm) [Abb. 127/128] zur späteren Druckfassung der *Symphonie No. 5* (die sich etwa im Museum Ostwall und im Silverman Archive befindet) [Abb. 129]. Ein faszinierendes Beispiel für die Veränderbarkeit und Rekursivität der Partitur liefert Ken Friedmans Adaptation dieses Werks in Form einer Postkarte der Reihe „Selection from International Sources“ (Sommer 1973) [Abb. 130/131]. Die erste Seite der *Symphonie No. 5* wurde auf Postkartenformat verkleinert und dann von Friedman verziert, der auf Vorder- und Rückseite kleingefaltetes bedrucktes Papier mit Klebestreifen befestigt hat. Die Radikalisierung der Musik geschieht hier auf zwei Ebenen: Erstens zwingt Paik der im Übrigen klassischen musikalischen Form eine notationelle Ewigkeit auf; zweitens macht er die Partitur zum Objekt, indem er sie mit dreidimensionalen Gegenständen verziert und sie damit selbst zu solchen macht. Als Empfänger*innen dieser Botschaft sind wir aufgefordert, uns nicht mit unserem Sehnsinn zu begnügen. Auch die „Spielbarkeit“ dieser Notationen wirft zweifellos Fragen auf, und Paik erkennt, bei anderer Gelegenheit, eine Parallele zu einer Überlegung Norbert Wieners: „Die Information, die eine Botschaft übermittelt, ist genauso wichtig wie die Information, durch die keine Botschaft übermittelt wird.“¹⁶ Paik folgert daraus: „Das klingt fast nach John Cage – Cage würde vielleicht sagen: ‚Eine Notation, die als Musik spielbar ist, ist genauso wichtig wie eine Notation, die nicht als Musik spielbar ist.‘ Ich habe einige meiner Stücke als

Hanna B. Hölling

Notation und Ewigkeit in *Symphonie No. 5* und *Liberation Sonata for Fish*

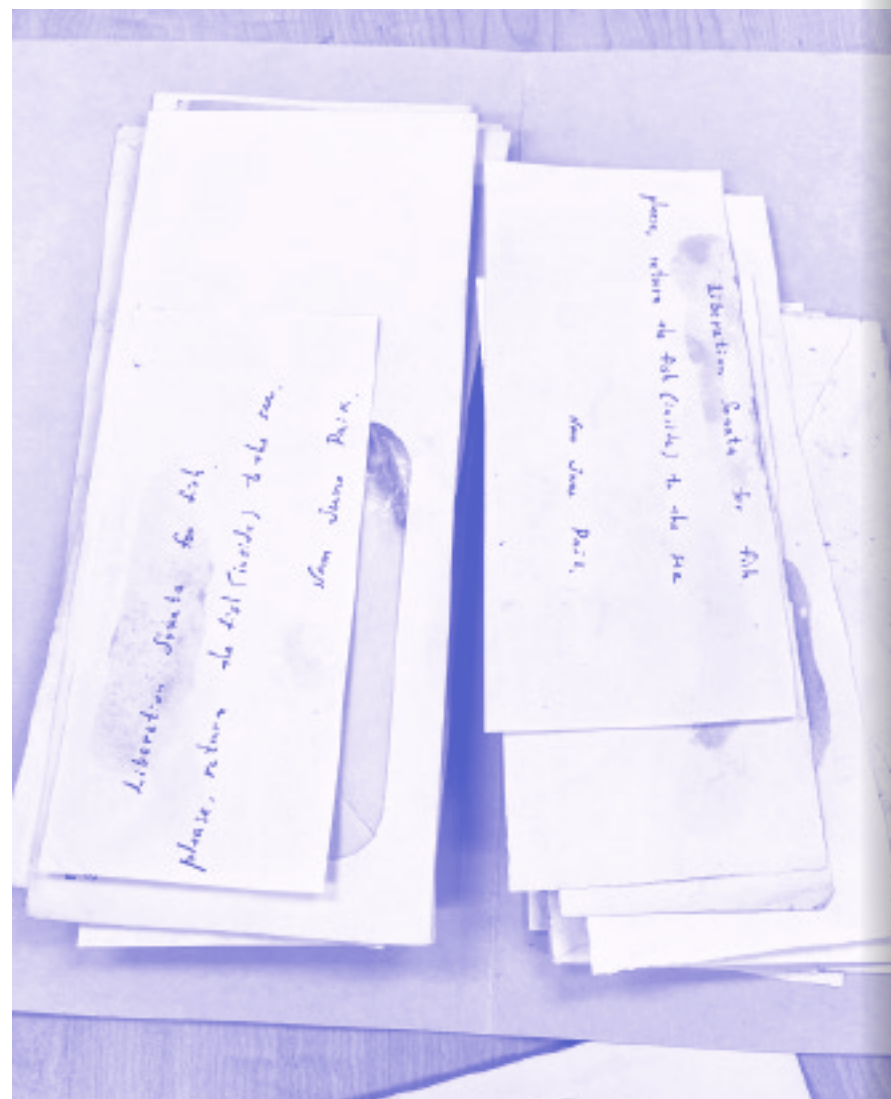
113



[131]

12 Ich beziehe mich hier auf Überlegungen von Clarisse Bardiot, „Rekall: An Environment for Notation/Annotation/Denotation“, in: *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 20, 6, 2015, S. 82–86.
 13 Vgl. Hanna B. Hölling, „Unpacking the Score: Fluxus and the Material Legacy of Intermediality“, in: „Fluxus Perspectives“, *On Curating* 51, 2021, <https://www.on-curating.org/issue-51-reader/unpacking-the-score-notes-on-the-material-legacy-of-intermediality.html>
 14 Vgl. Hanna B. Hölling, *Revisions: Zen for Film*, New York: Bard Graduate Center 2015, S. 81, 86.
 15 Gemeinsam mit der Dokumentation, Requisiten, Resten und Relikten eines abgeschlossenen oder noch anstehenden Ereignisses bildet die Partitur eine stetig wachsende Stratigraphie von materiellen Ablagerungen des Werks. Zur produktiven Unbeständigkeit der Partitur vgl. Alison D'Amato, „Mutable and Durable: The Performance Score after 1960“, in: Hanna B. Hölling (Hg.), *Object – Event – Performance: Art, Materiality, and Continuity since the 1960s*, New York: Bard Graduate Center 2022, S. 137–156.
 16 Nam June Paik, „Norbert Wiener and Marshall McLuhan: Communication Revolution (1998)“, Archives of Commemorative Lectures, Kyoto Prize (1998), <https://www.kyotoprize.org/en/speech/?award-field=arts-en>
 17 Ebd.
 18 Eine Parallele ließe sich erkennen zu Cages *Organ2/ASLP* (1987), das plangemäß im Jahr 2640 beendet werden sollte.

zurück. *Liberation Sonata for Fish* kann uns nicht nur von der Angst befreien, die durch die Abwesenheit eines dauerhaften „Objekts“ ausgelöst wird, sondern fordert auch das konventionelle Verständnis jener Aufgaben heraus, die Konservierung und Museen übernehmen. Entscheidend ist, dass es den Horizont einer Zukunft öffnet, die nicht mehr durch materielle Bindungen und Unbeweglichkeit gekennzeichnet ist. Einmaligkeit erscheint in diesen Überlegungen in Form eines nicht wiederholbaren Zeitverlaufs, den die Gebrauchsspuren markieren. Um es noch einmal zu betonen: Bemerkenswert ist der Widerspruch gegenüber dem verbreiteten Verständnis einer Partitur, deren Zweck allein in der Realisierung der Aufführung läge (die dann zweifellos einmalig sein kann). Während sich die spätere gedruckte Fassung der *Symphonie No. 5* zur Vervielfältigung eignen mag, lässt sich das von der früheren Fassung mit den Ergänzungen nicht behaupten, denn Fotokopien dieser Partitur können zwar die Botschaft beibehalten, nicht aber die handschriftliche, collagierte Struktur. Der Prozess des Zerfallens und Verrottens, in dem *Liberation Sonata for Fish* zur Aufführung kommt, scheint jedes Exemplar dieses in mehreren Editionen realisierten²⁰ [Abb. 125/126/132] Werks mit einem einzigartigen Muster der Veränderung zu versehen – Flecken, Spuren eines individuellen Lebens, das gelebt wurde und zu Ende ging, Zersetzung des Materials und die Wechselwirkung zwischen Papier und organischem Material.



[132]

Notation und Ewigkeit in *Symphonie No. 5* und *Liberation Sonata for Fish*

114 Hanna B. Hölling

Wenn eine Partitur eine notwendige Voraussetzung ist, dass solche intermediären Werke existieren können, dann sind ihre prekäre Materialität und die Veränderung, die diese durchläuft, entscheidend für das, was ich ihre *Intramedialität* nenne. Das lateinische „intra“ bedeutet „innerhalb von etwas auftretend“. Nach meinem Verständnis meint *Intramedialität* eine Wendung nach innen, zur permanenten, nicht aufzuhaltenden, niemals zur Ruhe kommenden Bewegung der Ma-

terie, und eine Einladung, einen Blick in und durch die Materialität dieser Werke zu werfen. Nur so gelingt es uns, anhand der Tiefenschichten der Materialität von *Liberation Sonata for Fish* und *Symphonie No. 5* zu erkennen, dass es nicht um ein vorab festgelegtes Werk geht, sondern um eines, das darin seinen Anfang nimmt – das in seiner Materialität und seinen tatsächlichen Manifestationen prekär ist, aber zugleich ein unendliches Potenzial in sich trägt.

Dr. Hanna B. Hölling

ist Forschungsprofessorin an der Hochschule der Künste Bern und Honorary Fellow am Department für Kunstgeschichte am University College London. Ihre Forschung zu materieller Kultur, zu Philosophie und Theorie der Konservierung und zur Nachkriegs-Kunstgeschichte wurde von internationalen Stiftungen gefördert. Sie hat zu diesen Themen zwei Monografien vorgelegt, vier Sammelbände herausgegeben und zahlreiche Artikel und Essays veröffentlicht.

Danksagung Die Terra Foundation for American Art und das Smithsonian American Art Museum in Washington, DC, haben meine Archivrecherche großzügig unterstützt, wofür ich beiden Institutionen danken möchte. Dem Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung danke ich für die Förderung des Projekts *Activating Fluxus*, in dessen Rahmen dieser Essay entstanden ist. Ich danke dem Department of History of Art am University College London (UCL) und dem Department Forschung an der Hochschule der Künste Bern, die mir die Arbeit an diesem Vorhaben ermöglicht haben. Ich danke Amelia Goerlitz, Christine Hennessey, Hannah Pacioux, Saisha Grayson, Stacy Weiland, Lynn Putney, Dan Fin, Ann Edwards und meinen Kolleg*innen am Smithsonian's Fellows Office für ihre wertvolle Unterstützung meiner Arbeit, außerdem Jules Pelta Feldman, Aga Wielocha, Emilie Magnin, Stefanie Manthey und Johannes M. Hedinger in Bern für ihre kritische Vorabklärung dieses Textes. Inspirierend waren auch die Gespräche mit den Studierenden im MA-Modul „Intermedia: Art and Materiality, 1960s–70s“, das ich von 2019 bis 2022 am UCL unterrichtet habe.

Zur „Symphony for 20 Rooms“ (c.1963)
Nam June Paik

Eines Abends im Sommer 1960 besuchte ich Karlheinz Stockhausen mit der Absicht, ihm zu erklären, daß eine fixierte Form beibehalten werden muß, weil sie auf der Form des Sex beruht: Crescendo in eine Richtung (kann man sich ein Crescendo in viele Richtungen vorstellen? Wir haben nur ein Herz), Höhepunkt, Katharsis – Natur des Menschen – Yin Yang – Natur der Natur – Proton und Elektron.

Als ob er erwartet hätte, von mir so etwas zu hören (und mir gelang es nicht, es ihm wirklich zu sagen), begann er zu erklären, daß wir uns von der fixierten musikalischen Form befreien müssen, weil sie wie Sex ist. Sie hat keine Freiheit. Sie ist so alt wie die Theorie der Tragödie des Aristoteles, des Faust etc. Dann erklärte Stockhausen die Möglichkeit einer freien und ruhigen Liebe.

In seinem noch nicht beendeten Stück „Paare“ gibt es weder einen fixierten Anfang noch ein Ende. Das Publikum kann frei in die Konzerthalle kommen und sie verlassen – und wiederkommen. Während der ganzen Zeit spielt die Musik weiter, für fünf bis sechs Stunden oder mehr, bis der letzte Zuhörer gegangen ist. Diese Idee imponierte mir, aber überzeugte mich nicht, da ich zu der Zeit nach „der letzten vollendeten Sekunde“ suchte. Vergeblich hatte ich ein halbes Jahr lang gearbeitet, um diese letzte Vollendung von 30 Sekunden auf Band zu „fixieren“. Im nächsten Frühjahr, auf meinem Weg zu einer Kur am Titisee, während ich aus dem Fenster des fahrenden Zuges sah, begriff ich zum ersten Mal die alte Zen-These von Cage:

„Es ist schön, nicht, weil es sich schön verändert, sondern einfach – weil es sich verändert.“

Wenn Natur schöner als Kunst ist, ist sie es nicht wegen ihrer Intensität oder Komplexität, sondern wegen ihrer Vielfalt, ihrer überreichen Fülle, ihrer unendlichen Quantität. Das Wort „Qualität“ hat zwei verschiedene Bedeutungen, obwohl sich im täglichen Gebrauch die Bedeutungen ziemlich verwischen.

1. „gut, besser, am besten“ – erlaubt die Möglichkeit des Vergleichs.
2. Charakter, Individualität, Eigenschaft – schließt die Möglichkeit des Vergleichs aus.

Man kann Qualität (in ihrer ersten Bedeutung) aufheben, wenn man an die eindrucksvolle Quantität, die unendliche Vielfalt, den Reichtum des Mittelmäßigen denkt. Dann bleibt nur die zweite Bedeutung von Qualität (Charakter, Individualität etc.). Man kann durch irgendein religiöses Erlebnis oder durch eine andere extreme Situation ein Bewußtsein von Qualität (in der zweiten Bedeutung) erreichen. Dann wird jeder einzelne Moment eigenständig. Man vergißt so schnell, wie Kinder es tun. Stockhausens neuer Begriff „Moment“ scheint mir in diesem Zusammenhang von großer Wichtigkeit zu sein.

Aber wie kann man Vielfalt erreichen, ohne die Intensität zu verlieren? Vielfalt und Intensität zu vereinen ist immer eines der wichtigsten Probleme gewesen. Ist Intensität (Spannung,