

Samantha Schramm

Indeterminitically Determined. Partizipationsversprechen von Nam Jun Paiks Fernsehkunst

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2673>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schramm, Samantha: Indeterminitically Determined. Partizipationsversprechen von Nam Jun Paiks Fernsehkunst. In: *AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 58: Objekte medialer Teilhabe (2013), S. 23–33. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2673>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Indeterminitically Determined

Partizipationsversprechen von Nam June Paiks Fernsehkunst

In den frühen 1960er Jahren entwirft der Künstler Nam June Paik seine manipulierten Fernseher und alternativen Programmmentwürfe, die er als «experimental tv» bezeichnet.¹ Die auf der Ausstellung «Exposition of Music. Electronic Television» von 1963 erstmals im Rahmen einer Ausstellung präsentierten experimentellen Televisionen zeigen unterschiedliche Anordnungen der Fernsehgeräte, die in verschiedenen Arrangements größtenteils auf dem Boden präsentiert werden, wobei manche auf der Seite oder auf dem Kopf stehen. Auf den Geräten sind unterschiedliche Verfremdungen des Bildes zu sehen, die durch Eingriffe in die Elektronik des Gerätes oder durch externe Parameter hervorgerufen werden.² Dabei kommt es zu einer Verschiebung in der massenmedial geprägten Anordnungsdisposition von Fernsehgerät und Zuschauer, indem dieser mitunter auch als handelnder Akteur einbezogen wird, der die Bilder selbst erzeugt oder beeinflusst.³ Zugleich produziert Paiks «Fernsehkunst»⁴ Ambivalenz: Denn während sie sich kritisch auf das «Massen-

- 1 Nam June Paik: Afterlude to the EXPOSITION of EXPERIMENTAL TELEVISION, 1963, March, Galerie Parnass [1964]. In: Siegfried Zielinski (Hrsg.): *VIDEO-Apparat/Medium, Kunst, Kultur. Ein internationaler Reader*. Frankfurt/M. u.a. 1992, o.S.
- 2 Neben den Fotografien der Ausstellung geben die Beschreibungen des Künstlers Tomas Schmit Aufschluss über die verschiedenen Anordnungen und Manipulationen der Fernsehgeräte. Vgl. Tomas Schmit: *Exposition of Music* [1976]. In: Susanne Neuburger (Hrsg.): *Nam June Paik. Exposition of Music. Electronic Television Revisited*. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Köln 2006, S. 124–130, hier: S. 126. Die Anzahl der gezeigten Fernseher wird unterschiedlich beschrieben: Während Schmit 11 Geräte beschreibt, so erwähnt Daniels 12 Fernseher. Vgl. Dieter Daniels: *Before and After Videoart—Television as a Subject and Material for Art Around 1963, and a Glance at the Net Art Since the 1990s*. In: Ursula Frohne, Mona Schieren, Jean-François Guiton (Hrsg.): *Present Continuous Past(s). Media Art. Strategies of Presentation, Mediation and Dissemination*. Wien, New York 2005, S. 96–111, hier: S. 99. Paik selbst spricht von 13 Versuchsanordnungen. Paik [1964] 1992, o.S.
- 3 Künstlerische Projekte, bei denen der Betrachter an der Produktion der Kunst teilnimmt, werden vielfach unter dem Begriff der Partizipationskunst verhandelt. Vgl. Claire Bishop (Hrsg.): *Participation*. Cambridge, MA 2006; Lars Blunck: *Between Object & Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe*. Weimar 2003; Johanna Billing (Hrsg.): *Taking the Matter into Common Hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices*. London 2007; Rudolf Frieling (Hrsg.): *The Art of Participation. 1950 to Now*. San Francisco Museum of Modern Art, New York 2008.
- 4 Die Bezeichnung «television art» für einen künstlerischen Umgang mit dem Fernsehen wird bereits in zeitgenössischen Beschreibungen der späten 1960er und frühen 1970er Jahre verwendet, wie beispielsweise bei Jud Yalkut oder Gene Youngblood. Vgl. Jud Yalkut: *TV as a Creative Medium* at Howard Wise [1969]. In: *A Kinetic History. The EAI Archives*, http://eai.org/kinetic/ch1/creative/doc/Arts_Mag.html (28.06.2013); Gene Youngblood: *Expanded Cinema*. London 1970, S. 337.

medium» Fernsehen bezieht,⁵ Entwürfe eines partizipatorischen Mediengebrauchs an die Stelle einer Trennung zwischen Sender und Empfänger setzt, bringt sie dennoch ihre eigenen, spezifischen Figurationen von Fernsehzuschauern hervor, deren Handlungsmöglichkeiten abhängig von den Modalitäten der Systeme sind. Dieser Widerspruch von Paiks Fernsehkunst, die zwar den Anspruch erhebt, aktive, am Fernsehprogramm partizipierende Zuschauer zu entwerfen, diese aber zugleich für das Versprechen der Partizipation vereinnahmt, soll anhand von Paiks Projekten im Ausstellungsraum ausgehend von der Ausstellung «Exposition of Music. Electronic Television» aufgezeigt werden. Eine Lesart von Paiks experimentellen Televisionen als «Experimentalsysteme»,⁶ die auch den Zuschauer in die Versuchsanordnung aufnehmen, ermöglicht es, das Wechselverhältnis von festgelegten und offenen, mitunter auch zufälligen Prozessen zu thematisieren, in denen Wissen über das Medium Fernsehen produziert und verhandelt wird. Der Beitrag greift den Begriff des Fernsehzuschauers auf um deutlich zu machen, dass sich Paiks *experimental tv* auf das Fernsehen und dessen Betrachtungsweise bezieht, indem diese vom Künstler selbst einer kritischen Überprüfung unterzogen und aktivere Möglichkeiten der Partizipation verhandelt werden.

Passive Zuschauer vs. handelnde Akteure?

Paiks Konzepte eines partizipativen Fernsehens stehen im Kontext von kulturkritischen Betrachtungen des Fernsehens der 1960er Jahre, in denen der prekäre Status des Fernsehzuschauers als täuschbares, manipulierbares und passives Element einer dispersen Masse sichtbar wird. Seit der Frühzeit des Fernsehens gelten Zuschauer als täuschungsanfällig, willenlos und isoliertes Kollektiv.⁷ So charakterisiert Günther Anders Rundfunk und Fernsehen als technische Medien, die den Menschen beherrschen und die durch ihre spezifischen Prozesse der Informationsvermittlung Subjektpositionen eines passiven Zuschauers erzeugen, der an dem Fernsehen ge-

5 In Abgrenzung zum Fernsehen als Massenmedium spricht Paik von seiner Kunst als einem «Mini-medium». Nam June Paik zitiert nach: Douglas Davis: *Vom Experiment zur Idee. Die Kunst des 20. Jahrhunderts im Zeichen von Wissenschaft und Technologie. Analysen, Dokumente, Zukunftsperspektiven*. Köln 1975, S. 188. Dass es sich bei der Fernsehkunst um künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Fernsehen als «Massenmedium» handelt, wurde bereits thematisiert, ohne allerdings die Figurationen von Zuschauern in experimentellen Versuchsanordnungen näher auszuhandeln. Vgl. Matthias Michalka: *Changing Channels. Zwischen Museum und Massenmedium*. In: ders (Hrsg.): *Changing Channels. Kunst und Fernsehen 1963–1987*. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, Köln 2010; Dieter Daniels: *Kunst und Fernsehen – Gegner oder Partner*. In: Rudolf Frieling, Dieter Daniels (Hrsg.): *Medien Kunst Aktion. Die 60er und 70er Jahre in Deutschland*, Wien, New York 1997, S. 60–68, hier S. 62.

6 Vgl. Hans-Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*. Göttingen 2001.

7 Christina Bartz weist darauf hin, dass in den 1950er und 1960er Jahren eine Beschäftigung mit den «Komplexen Masse und Medien» hervortritt. Christina Bartz: *MassenMedium Fernsehen. Die Semantik der Masse in der Medienbeschreibung*. Bielefeld 2007, S. 197.

rade nicht teilnimmt, sondern «*allein dessen Bild*» konsumiert.⁸ Die von Anders beschriebenen Strukturen und Verwendungsweisen von Rundfunk und Fernsehen zielen auf die Konsumenten, die Anders nicht nur als «Hörer oder Zuschauer»,⁹ sondern auch als «Massen-Eremiten» bezeichnet.¹⁰ Das «Massenmedium» Fernsehen erscheint aus einer solchen medienkritischen Perspektive als etwas, das ein teilnahmsloses, aber von Bildern affiziertes Sehen bedingt, die Wahrnehmung verzerrt und keinen Zugang zu einer Erkenntnis jenseits der flüchtigen Bilder erlaubt.

Die künstlerischen Verhandlungen des Fernsehens von Paik stehen mit diesen Diskursfiguren in enger Beziehung, wenn sie das unidirektionale Prinzip des «Massenmediums» in Frage stellen: Es handelt sich um gesellschaftskritische Diagnosen einer Konstellation, in der Subjektpositionen zwischen Aktivität und Passivität medientechnisch und -ästhetisch klar verteilt sind und als einseitige Beziehung der Beeinflussung und Manipulation ausgespielt werden. Vor diesem Hintergrund wird die in künstlerischen Projekten formulierte Kritik als ein Verfahren offensichtlich, das in experimentellen Anordnungen alternative Fernsehzuschauer als Subjekte inszeniert, die Persuasions- und Verblendungszusammenhängen widerstehen sollen, indem ihnen die ästhetischen und technischen Bedingungen des Mediums als manipulierbar vorgestellt werden und sie sich selbst nicht als passive Konsumenten, sondern als aktiv Handelnde erfahren. Paiks experimentelle Televisionen formulieren damit das Versprechen, die dem Massenmedium Fernsehen zugrunde gelegte Trennung zwischen aktivem Produzenten und passivem Zuschauer aufzuheben, indem der Konsument als handelnder Akteur in die Versuchsanordnungen aufgenommen wird, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

Experimente mit dem Fernsehgerät

Paiks Interesse am Fernsehen geht aus seiner experimentellen Musik der 1950er Jahre hervor. Im Kontext von Fluxus und im Anschluss an Theorien von John Cage integriert Paik den Zufall in sein musikalisches Konzept.¹¹ Die Arbeit im Studio für elektronische Musik des WDR in Köln im Jahr 1958 regt ihn dazu an, die in den musikalischen Experimenten erprobten Techniken und seinen Umgang mit klangerzeugenden, elektronischen Apparaturen auf Fernsehgeräte zu übertragen. Anfang der 1960er Jahre führt er Experimente mit Fernsehgeräten durch, die in einer zusätzlich zu seinem Studio angemieteten Dachkammer außerhalb von Köln

8 Günther Anders: *Die Welt als Phantom und Matrizie. Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen* [1956]. In: Claus Pias u.a. (Hrsg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. München 2008, S. 209–222, hier: S. 210 (Hervorhebung im Original).

9 Ebd.

10 Ebd., S. 211.

11 Vgl. Dieter Daniels: John Cage und Nam June Paik. «Change your mind or change your receiver (your receiver is your mind)». In: Susanne Rennert, Sook-Kyung Lee (Hrsg.): *Nam June Paik*. Museum Kunst Palast. Düsseldorf und Tate Liverpool, Ostfildern-Ruit 2010, S. 107–125.

erprobt, deren Ergebnisse allerdings bis zum Ausstellungszeitpunkt geheim gehalten werden.¹²

Auf der Ausstellung «Exposition of Music. Electronic Television» in der Villa des Architekten und Galeristen Rolf Jährling präsentierte Paik seine präparierten Klangobjekte und seine manipulierten Fernseher. Im Gegensatz zu den bisherigen Ausstellungen der Galerie Parnass wurde es Paik erlaubt, nicht nur die Galerieräume, sondern nahezu das gesamte Haus für seine Ausstellung zu nutzen.¹³ Dies ermöglicht eine Interpretation der Installationen hinsichtlich ihrer räumlichen Dispositionen. Wie Lynn Spiegel argumentiert hat, wurde der Fernseher in der Nachkriegszeit zum «häuslichen Objekt»,¹⁴ um den sich die Familie gewöhnlich kreisförmig sitzend versammelte. Paik bricht mit diesen Zuschauerdispositionen des Fernsehens, indem er durch eine scheinbar zufällige Verteilung unterschiedlicher Gerätearrangements die Subjektposition des vor einem einzigen Gerät sitzenden Fernsehzuschauers aufhebt und sowohl einen beweglichen, wandernden Betrachter-Zuschauer, als auch einen mit den Geräten interagierenden, handelnden Akteur entwirft.

Die elektronischen Experimente, die durch Manipulationen der Schaltkreise hergestellt werden, können als zeit-räumliche Anordnungen begriffen werden, die eine simultane Wahrnehmung der unterschiedlichen Manipulationen des elektronischen Bildes ermöglichen, die Paik als «parallel flows»¹⁵ beschreibt. Statt einer Abfolge der Programme, die durch die programminterne Struktur erzeugt wird, konzipiert Paik den *flow* als simultane Zeitlichkeit, durch ein Nebeneinander von unterschiedlichen Programmmentwürfen, die teilweise in den gleichen Räumen parallel installiert wurden, und adressiert damit eine Erweiterung der Wahrnehmung als gleichzeitige Erfahrung unterschiedlicher Modulationen des Bildes (Abb. 1).¹⁶ Das Programm für Paiks TV-Geräte steht im Bezug zum Abendprogramm des ZDF, das allerdings auf keinem der Geräte eindeutig zu erkennen war.¹⁷ In experimentellen Versuchsanord-

12 Für eine historische Beschreibung der Fernsehprojekte auf der Ausstellung «Exposition of Music. Electronic Television» vgl. Manuela Ammer: «Bei der Technik gibt es stets das andere, den Anderen». In: Susanne Neuburger (Hrsg.): *Nam June Paik. Exposition of Music. Electronic Television Revisited*. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig. Wien, Köln 2006, S. 44–62, hier: S. 46.

13 Vgl. ebd., S. 47.

14 Lynn Spiegel: Fernsehen im Kreis der Familie. Der populäre Empfang eines neuen Mediums. In: Ralf Adelmann u.a. (Hrsg.): *Grundlagentexte der Fernsehwissenschaft. Theorie–Geschichte–Analyse*. Konstanz 2001, S. 214–253, hier: S. 215

15 Paik [1964] 1992, o.S. (Hervorhebung S.S.).

16 David Joselit spricht in Bezug auf die «Exposition of Music. Electronic Television» von einer simultanen Programmstruktur, wobei die Inhalte im Raum gegenübergestellt werden und nicht durch ihre eigenen zeitlichen Intervalle getrennt bleiben. Allerdings wird bei Joselit die Zeitlichkeit der simultanen Programmmentwürfe nicht thematisiert. Vgl. David Joselit: *Feedback. Television Against Democracy*. Cambridge, MA 2007, S. 13.

17 Vgl. Daniels 2005, S. 7. Zwar orientierten sich die abendlichen Öffnungszeiten der Ausstellung an den Sendeterminen des ersten Programms, jedoch kann anhand der fotografischen Dokumentationen nicht rekonstruiert werden, ob die Fernseher tatsächlich alle das erste Programm zeigten. Vgl. Ammer 2006, S. 50.



Abb. 1 Peter Brötzmann. Nam June Paik, *Exposition of Music. Electronic Television*, 1963

nungen werden die Möglichkeiten des elektronischen Bildes auf die Probe gestellt und damit auch alternative Rezeptionsweisen des Fernsehprogramms entworfen.¹⁸

Bei der Konzeption seines experimentellen Fernsehens agiert Paik vergleichbar mit Hans-Jörg Rheinbergers Auffassung des Experimentators, der nicht Einzelexperimente zur Überprüfung einer Theorie, sondern eine Experimentalanordnung durchführt, die «er so entworfen hat, daß sie ihm Wissen zu produzieren erlaubt, das er noch nicht hat».¹⁹ Vergleichbar mit Experimenten im Labor konstruiert Paik neue Schaltkreise und Programmierungen und erprobt dabei die technischen Möglichkeiten des Mediums. Zugleich entwirft Paik Zuschauerpositionen, in denen etablierte Verhaltensweisen gegenüber dem Fernsehgerät neu erprobt werden können und exponiert den Zuschauer als Gegenstand des Experiments. Wie David Ross betont hat, zielt Paiks Fernsehkunst auf eine Aktivierung des Betrachters: «Paik wanted to humanize the technology by opening the role of producer to whoever had the need and/or desire to activate their relationship to television.»²⁰ Dabei wird

18 Joselit bezeichnet Paiks Umgang mit dem Fernseher als Abwendung vom einheitlichen Warencharakter des Fernsehens: «In contrast to the standard structure of the network as a centralized source of information that is uniformly broadcast to a multitude of individual receivers, Paik customized a microcosmic network in which each TV receiver would decode the signal in its own way.» Joselit 2007, S. 7.

19 Rheinberger 2001, S. 24.

20 David A. Ross: Nam June Paik's Videotapes. In: Ders., Thomas Kellein (Hrsg.): *Nam June Paik. Video Time – Video Space*. New York 1993, S. 101–110, hier: S. 101.

sowohl Wissen über das Medium Fernsehen entworfen als auch die Logiken der Partizipation als ambivalente Dispositionen verhandelt.

Indeterministically Determined: Logiken partizipativer Anordnungen

Die gezeigten TV-Experimente formulieren ein Paradox, das Paik selbst charakterisiert hat, wobei er die Bilder des Fernsehens als «indeterministically determined»²¹ beschreibt, in denen zufällige Prozesse und festgelegte Relationen innerhalb des Systems in einem wechselseitigen Verhältnis stehen. Zentrale Begriffe für Paik sind «Indeterminismus» [*indeterminism*] und «Variabilität» [*variability*],²² die Paiks Interesse am Zufall und unvorhersehbaren Ereignissen verdeutlichen. Seine Manipulationen an der Elektronik des Fernsehers erzeugen Störungen des Bildes (Abb. 2), wobei bei vier Geräten von außen veranlasste Parameter, die durch Radioprogramm, Tonbandgerät, Fußschalter oder Mikrophon hervorgerufen werden,²³ das Bild erzeugen oder beeinflussen. Von besonderem Interesse für die Logiken der Partizipation sind diejenigen Entwürfe, bei denen die Ausstellungsbesucher die Modulationen des Bildes selbst generieren konnten. Diese beschreibt der Künstler Tomas Schmit folgendermaßen:

«einer [der Fernseher] ist an einen vor ihm liegenden fußschalter angeschlossen; drückt man den, führen die kurzschlüsse des kontaktvorgangs dazu, daß ein feuerwerk von augenblicklich wieder verlöschenden lichtpunkten über den bildschirm spritzt. einer hängt an einem mikrofon; spricht jemand rein, sieht er ein ähnliches, jedoch kontinuierliches punktefeuerwerk.»²⁴

Der Ausstellungsbesucher wird dazu herausgefordert, durch Aktionen des eigenen Körpers Bilder selbst zu erzeugen. Die Fernsehgeräte können damit auch als experimentelle Ausweitungen von menschlichen Körpern verstanden werden,²⁵ ein Gedanke, der parallel bei Marshall McLuhan verhandelt wird.²⁶ Die Auffassung der Medien als Extensionen, welche als menschlich begriffene Sinne die Funktion des menschlichen Körpers übernehmen können, ermöglicht eine Lesart der Fernsehkunst, die auf sinnliche Erkenntnis angelegt ist. In experimentellen Televisionen wird die Erkenntnisfähigkeit des Zuschauers über das Fernsehen auch im Sinne einer Erweiterung der Erfahrung, die wiederum Auswirkungen auf den eigenen Körper hat, verhandelt.

21 Paik, zit. nach: Toni Stooss, Thomas Kellein (Hrsg.): *Nam June Paik. VideoTime, Video Space*. Ostfildern-Ruit 1993, S. 31.

22 Paik [1964] 1992, o.S.

23 Vgl. Schmit [1976] 2002, S. 126.

24 Schmit 2006, S. 124–130, hier: S. 126. Schreibweise im Original.

25 Zum Verhältnis von Paik und McLuhan vgl. Andreas Broeckmann: Maschine-PAIK-Medium. Einige Resonanzen zwischen Nam June Paik und Marshall McLuhan. In: Derrick de Kerckhove (Hrsg.): *McLuhan neu lesen*. Bielefeld 2008, S. 338–344.

26 Vgl. Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle [1964]. In: Martin Baltes u.a. (Hrsg.): *Medien verstehen. Der McLuhan-Reader*. Mannheim 1997, S. 112–155.



Abb. 2 Peter Brötzmann. Nam June Paik, *Exposition of Music. Electronic Television*, 1963

Paik entwirft zunächst Zuschauerpositionen, in denen etablierte Verhaltensweisen gegenüber dem Fernsehgerät durch spielerisches Handeln überdacht und neu erprobt werden können. Der Ausstellungsbesucher agiert auf den ersten Blick als «Spielleiter»²⁷, der, in Abhängigkeit von den Möglichkeiten des Systems, die Modulationen des Bildes selbst entwirft. Paiks Interesse gilt damit Modalitäten der Partizipation, die für das Fernsehen erst später durch Veränderungen innerhalb des Mediensystems möglich werden, die andere Immersions- und Interaktionsmöglichkeiten erlauben und dem Wunsch nach «aktiver Teilhabe» entsprechen.²⁸ Durch die Umkehrung des Verhältnisses von Sender und Empfänger, wobei das Fernsehgerät nicht als Sender, sondern als Empfänger von durch Ausstellungsbesucher erzeugten und durch das Mikrophon gesendeten Signalen eingesetzt wird, werden alternative Handlungsweisen entworfen, in denen Fernsehzuschauer als aktive Teilhaber an den televisuellen Bildern figuriert werden.

27 Joan Kristin Bleicher: Der Zuschauer als Spielleiter. Formen der Interaktivität in aktuellen Unterhaltungskonzepten des Deutschen Fernsehens. In: Britta Neitzel, Rolf F. Nohr (Hrsg.): *Das Spiel mit dem Medium. Partizipation–Immersion–Interaktion*. Marburg 2006, S. 80–90.

28 Ebd., S. 81.

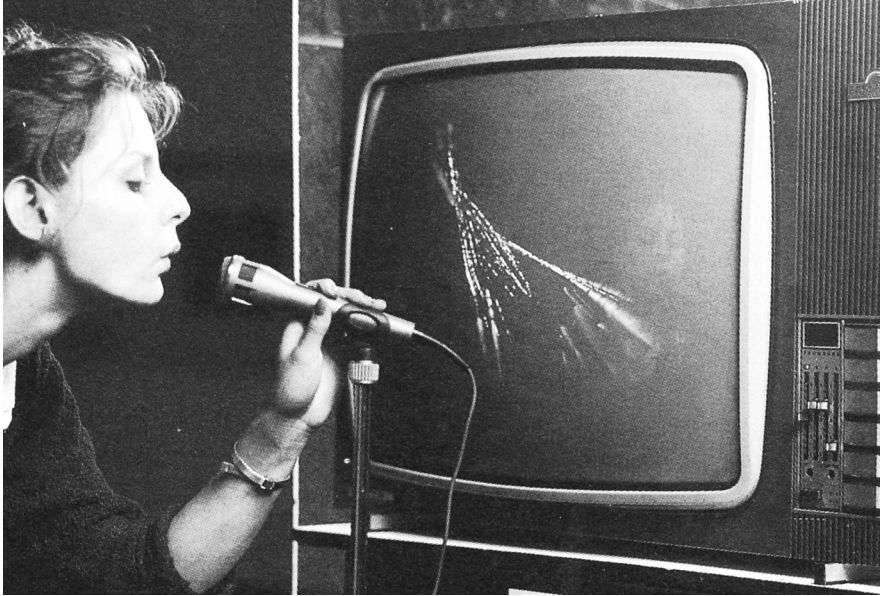


Abb. 3 Friedrich Rosenstiel. Nam June Paik, *Participation TV*, 1965/1982

Das durch ein Mikrophon akustisch gespeiste Fernsehgerät der Ausstellung «Exposition of Music. Electronic Television» gilt als Vorläufer für eine Gruppe von Arbeiten, die Paik später als *PARTICIPATION TV* bezeichnet (Abb. 3). Spricht ein Ausstellungsbesucher in das Mikrophon, erzeugen die mit einem Tonfrequenzverstärker amplifizierten Signale Variationen von unterschiedlichen Liniengebilden und -knäulen, die sich explosionsartig ausweiten, «nie neu zu wiederholen scheinen und in ihrer Form nicht vorhersagbar sind.»²⁹ Aufschluss über diesen Einbezug des Zuschauers geben auch Paiks Aussagen zu seinen musikalischen Konzepten, die er in Zusammenhang mit der Ausstellung «Exposition of Music. Electronic Television» erläutert:

«Als nächster Schritt in Richtung mehr Indetermination wollte ich das Publikum (oder in diesem Fall: die Versammlung) selber tätig werden und musizieren lassen. Ich habe also das Aufführen von Musik aufgegeben. Ich stelle Musik jetzt aus. Ich mache verschiedene Musikinstrumente, Klangobjekte und stelle sie in einem Raum aus, damit die Versammlung auf ihnen nach Lust und Laune spielt.»³⁰

29 Edith Decker: *Paik, Video*. Köln 1988, S. 65.

30 Nam June Paik: Über das Ausstellen von Musik [1963]. In: Susanne Neuburger (Hrsg.): *Nam June Paik. Exposition of Music. Electronic Television Revisited*. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig. Wien, Köln 2006, S.135–205, hier: S. 25.

Diese in musikalischen Konzepten entworfene Beteiligung ist beispielhaft für Paiks Fernsehkunst, deren Teilnehmer zugleich als Garanten für die Unbestimmtheit der Prozesse entworfen werden. Paiks Projekte versprechen zwar zunächst die Auflösung von klar definierten, als passiv aufgefassten Zuschauern, indem die Versuchsanordnung durch Zufall und instabile Faktoren geöffnet bzw. erweitert wird; gleichzeitig werden die Aktionen jedoch als spielerische, den Zufall produzierende Handlungen stilisiert, auch wenn sie letztendlich durch die Modalitäten der Versuchsanordnungen bestimmt werden.

Das Wechselverhältnis von unbestimmten und festgelegten Prozessen von *PARTICIPATION TV* ist vergleichbar mit Praktiken des Spiels. Denn im Spiel werden trotz oder gerade wegen dessen Freiheit, Regeln und abgegrenzte Räume entworfen:

«Die Praxis des Spiels zeigt sich dann doppelt besetzt: Zum einen bedarf es der Ordnung, worin das Spiel statthat, zum anderen erscheinen die Akte des Spiels in ihren Möglichkeiten geradezu unvorhersehbar, ja indeterminiert. Wir haben es mit einer *paradoxen Figuration* zu tun, sofern die Regeln dazu bestimmt sind, Situationen zu schaffen, die gerade ungeregelt sind und nichtantizipierbare Antworten erfordern.»³¹

Dem Spiel «haftet gleichzeitig eine konstitutionelle Ordnung wie eine Indeterminiertheit und Unentscheidbarkeit an», es schreibt sich zwischen Zufall und Kalkül ein.³² Wird die Teilnahme an *PARTICIPATION TV* als spielerische Aktion betrachtet, in der der gemeinhin als passiv bezeichnete Zuschauer des Massenmediums Fernsehen zum handelnden Akteur wird, der mit Hilfe des Mikrophons sein eigenes Programm entwirft, so sind dessen Handlungen dennoch an den Ausstellungsraum und an die Möglichkeiten des Systems gebunden. Dabei kommt es zu einem Wechselverhältnis von spielerischen und festgelegten Aktionen, in denen Partizipation zwischen Anspruch und Inanspruchnahme, Versprechen und Widersprechen, Unbestimmtheit und Abhängigkeit oszilliert.

Mit seinem Konzept eines von Zuschauern durch ein Mikrophon erzeugen Fernsehens nimmt Paik bereits Propositionen der Closed-Circuit-Videotechnik vorweg, welche Möglichkeiten der Interaktion mit den Systemen in Echtzeit erlauben. Auf der Ausstellung «TV as a Creative Medium», die 1969 in der Howard Wise Gallery in New York gezeigt wurde, präsentierte Paik schließlich eine weitere Version seines *PARTICIPATION TV*, bei der die Ausstellungsbesucher mit Manipulationen ihrer eigenen, in Echtzeit übertragenen Bilder konfrontiert werden: «*PARTICIPATION TV* comprises 3 or 4 color TV sets which show multi-color echoes, or fog, or clouds which are electronically produced. Sometimes you can see yourself floating in air, dissolving in deep water.»³³ Die Installation bestand aus einem Mo-

31 Dieter Mersch: Spiele der Zufalls und der Emergenz. In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft* 45, Heft 4, S. 19–34, hier: S. 21.

32 Ebd., S. 22–23.

33 Nam June Paik zitiert nach: Yud Yalkut: TV as a Creative Medium at Howard Wise. In: *A Kinetic History. The EAI Archives*, http://eai.org/kinetic/ch1/creative/doc/Arts_Mag.html (28.06.2013).

nitor, der an drei in einem Schrank versteckten Closed-Circuit-Videokameras angeschlossen war. Auf dem Bildschirm sieht der Ausstellungsbesucher seine eigenen, phasenverschobenen, durch Rückkopplungen beeinflussten Bilder in den Farben Blau, Rot und Grün. Der Betrachter wird somit als Teilnehmer in die Versuchsanordnung aufgenommen, welche eine experimentelle Erweiterung erfährt, die auch den Zuschauer umfasst. Zugleich wird der Ausstellungsbesucher zum Betrachter seiner selbst hergestellten Bilder. Indem es durch die Videotechnik möglich wird, eigene Produktionen zu erstellen, entwickeln sich auch Alternativen innerhalb der massenmedialen Disposition des Fernsehens, wobei im Video eine Intensivierung der Beziehung von instrumenteller Anordnung und Betrachter entworfen wird.³⁴ Allerdings sind Paiks Entwürfe von *PARTICIPATION TV* bedingt durch den Museumsraum als Ort, der Verfahren der Interaktion erlaubt, die für zeitgenössische, im Fernsehen gesendete Programme nicht möglich sind.³⁵

4. Versprechen und Widerspruch der Partizipation

Paik entwickelt sein experimentelles Fernsehen in Versuchsanordnungen, die von unterschiedlichen Akteuren, wie dem Künstler selbst, den technischen Objekten und den Zuschauern ausgehandelt werden. Die Entwürfe zeichnen sich durch eine experimentelle Offenheit aus, die auch den Zuschauer als handelnden Teilnehmer mit umfasst. Dabei entsteht ein Wechsel zwischen verschiedenen «Unbekannten»,³⁶ indem das Interesse von der technischen Apparatur zum Dispositiv des Zuschauers hin verschoben wird.

Projekte der Fernsehkunst wie *PARTICIPATION TV* widersprechen der massenmedialen Disposition des Fernsehens, indem sie den Anspruch erheben Objekte der Partizipation zu sein, während sie zugleich die Betrachter in Anspruch nehmen, und damit in ihrem oder vielmehr trotz ihres Versprechens der Partizipation spezifische Figurationen von Zuschauern erzeugen. Paiks Fernsehgeräte bleiben in ihrem Anspruch ambivalent, indem sie die Offenheit wiederum durch Handlungsanweisungen und Vorgaben der Systeme unterlaufen. Die Teilnehmer an Paiks partizipativer Fernsehkunst werden als Subjekte entworfen, welche die alternativen Te-

34 Vgl. Sean Cubitt: *Timeshift. On Video Culture*. New York, London 1991, S. 87.

35 Die Differenz von Partizipationsmöglichkeiten des Ausstellungsraums und denen von künstlerischen Sendungen im Fernsehen zeigt sich besonders bei Paiks *ELECTRONIC OPERA #1*, einem Video, das 1969 als Teil der Fernsehsendung *THE MEDIUM IS THE MEDIUM* von WGBH-TV Boston gesendet wurde. Durch Techniken wie Feedback, unterschiedlichen Modulationen des elektronischen Signals durch Manipulation von Spannung und Frequenz, Blue-Box-Verfahren oder Bildumkehrungen, die durch elektronische Invertierung der Farben hervorgerufen werden, experimentiert Paik mit der Videotechnologie, während dem Betrachter zugleich Handlungsanweisungen wie «This is participation TV. Please follow instructions» oder «Turn of your television sets» vorgegeben werden.

36 Vgl. Lorenz Engell: Fernsehen mit Unbekannten. Überlegungen zur experimentellen Television. In: Michael Grisko, Stefan Münker (Hrsg.): *Fernsehexperimente. Stationen eines Mediums*. Berlin 2009, S. 15–45.

levisionen erproben und damit zum einen als Gegenstand des Experiments figurieren, zum anderen zu Erkenntnissen über die Wahrnehmung des «Massenmediums» Fernsehen gelangen sollen. Die Beteiligung des Zuschauers, der in den Geräten eine Ausweitung seiner selbst erfährt, zeigt, dass Paiks experimentelle Televisionen sich durch Verfahren der Selbstbezüglichkeit auszeichnen. Denn die Handlungsmöglichkeiten und die Beteiligung des Betrachters sind bedingt und gleichzeitig eingeschränkt durch die Modalitäten der Systeme, die Betrachterpositionen eines teilnehmenden Akteurs erzeugen und damit ihre eigenen partizipierenden Museumsbesucher produzieren. Partizipation wird damit zur Handlungsanweisung experimenteller Televisionen, indem die Programmatiken des Handelns abhängig von den Versuchsanordnungen sind. Dies erklärt die zuweilen auftretende Frustration oder Ratlosigkeit des Zuschauers, die bereits Paik beschrieben hat:

«the perpetual Unsatisfaction is the perpetual evolution.

It Is the main merit of my experimental TV»

(N.J.P)

The frustration remains as the frustration.

There Is NO catharsis.»³⁷

Paik entwickelt in seinem *experimental tv* Verfahren der Teilhabe, die nicht allein im Sinne der Partizipation Versprechen verhandeln, sondern die durch ihre medialen Konfigurationen die Ambivalenz solcher Vorhaben bereits beinhalten und sichtbar machen. Die experimentellen Televisionen stellen damit letztendlich keine Erlösung des Zuschauers in Aussicht, sondern nehmen an ihrem eigenen Widerspruch teil, den sie in Versuchsanordnungen selbst entwerfen.

37 Paik [1964] 1992, o.S.