

Bild-Fortpflanzungen

–Kulturelle und künstlerische Reproduktionspraktiken in Ostasien –

Birgit Mersmann (Karlsruhe)

Aus westlicher Perspektive stellt sich die zunehmende Aufwertung und Verbreitung von Praktiken des Sekundären medienabhängig dar, das heißt als eine Folgeerscheinung „neuer“ Reproduktionstechnologien. Der Blick auf die ostasiatische Kultur gibt Anlass zu einer gewissen Relativierung: denn dort sind Verfahren wie Zitat, Wiederholung, Paraphrase, Imitation, Kopie nicht tendenziell pejorativ besetzt wie traditionellerweise im Westen; sie genießen einen Status der Selbstverständlichkeit, der es angelegen erscheinen lässt, sie ihrem herausgehobenen Stellenwert gemäß als Primärpraktiken einzustufen. Wiederholt wurde darauf hingewiesen, dass die Unterscheidung zwischen Original und Kopie, Produktion und Reproduktion in Ostasien keine kategorisch strenge, geschweige denn ästhetisch wertende ist. Welch relative Indifferenz gegenüber den Kategorien von „Originalität“, „Authentizität“ und „Urheberschaft“ als absoluten Wertansprüchen in der ostasiatischen Kultur herrscht, welche wichtige kohärenzstiftende Funktion dem Zusammenspiel von Vorgefundenem und Neu-Gefundenem zukommt, kann mit Blick auf die Produktionsverfahren in Kunst und Kultur belegt werden.

Chinesische Kunstproduktion

Lothar Ledderose hat in seiner wegweisenden Abhandlung *Ten Thousand Things*¹ den Modulcharakter als Grundzug der chinesischen Kunst und Kultur und als Voraussetzung für Massenproduktionen herausgearbeitet. Beeindruckend ist die Konsequenz und Kontinuität, mit der sich das Modulsystem durch die verschiedenen Medien-, Kunst- und kunsthandwerklichen Fertigungsbereiche zieht: Zu erwähnen sind die Schrift, der Buchdruck, die Architektur, die Porzellanmanufaktur, die Kalligraphie sowie die Tuschemalerei. Um näher zu erläutern, wie sich der Modulcharakter äußert, möchte ich kurz zur Anschauung ein Beispiel herausgreifen, nämlich die berühmte Terracotta-Armee, die für die Nekropolis des ersten Kaisers der Qin-Dynastie geschaffen wurde. Die unter seiner Regentschaft erfolgende Einigung des chinesischen Reichs ging mit einer Standardisierung einher, welche die unterschiedlichsten soziokulturellen Bereiche wie z.B. die Gesetzgebung, die Schrift und die technische Produktion erfasste. Im Bereich der Guss-, Präge- und Drucktechnik wurden hierdurch Massenproduktionen von bis dahin ungekannter Stückzahl ermöglicht. Die mehr als 7000 Kriegerfiguren der tönernen Armee konnten nur deshalb in verhältnismäßig kurzer Zeit geschaffen werden, weil man die Figuren aus Modulen fertigte und auch den Produktionsprozess arbeitsteilig gestaltete, d.h. jede Arbeitseinheit – wie dies heute in der Automobilfertigung üblich ist – an der Herstellung einer Figur in allen ihren Produktionsphasen beteiligte. Standardisierung erfolgte mit Hilfe menschlicher Arbeitskraft als manuelle Produktion. Die

¹ Lothar Ledderose: *Ten Thousand Things. Module and Mass Production in Chinese Art*. Princeton 1998.

westliche Sicht, die sich zu dem Kommentar hinreißen ließ, jede einzelne Figur sei individuell gestaltet, verzerrt die Tatsachen ein wenig. Natürlich ist es richtig, dass gewisse individuelle Handgriffe der Figur eine gewisse persönliche Note geben. Dennoch setzt die Fertigung nicht auf individuelle Menschenschöpfung, sondern auf Serien- und Massenproduktion. Durch Kombination und Permutation einer begrenzten Anzahl von Prototypen kann eine unbegrenzte Anzahl unterschiedlicher Modelle erzeugt werden. Welche vernachlässigenswerte Rolle das Künstlerisch-Schöpferische und welche dominante Rolle das Technisch-Reproduktive bei der Schaffung der Terracotta-Armee spielte, kommt unter anderem dadurch zum Ausdruck, dass Seriennummern vergeben wurden. Diese dienten vor allem zur Qualitätskontrolle. So konnte bei schadhafte[n] Teilen bzw. Fehlproduktionen umgehend die beauftragte Werkstatt ausfindig gemacht und zur Verantwortung gezogen werden. Auch wenn Namenssiegel auftauchten, fungierten diese nicht als Aushängeschilder für herausragende künstlerische Leistungen, sondern als Herkunftsnachweise und Zertifizierungen. An der Güte technischer Reproduktion, nicht an der Originalität künstlerische Produktion bemmaß sich die „Größe“ und „Mannigfaltigkeit“ eines Werkes. Kleine, bei der Reproduktion entstehende Abweichungen wurden geduldet, zumal sie der Menschlichkeit des Unternehmens Ausdruck verliehen und Einheit als kollektive Identität erst in der Differenz sichtbar besiegelt werden konnte.

Die chinesische Schrift

Wendet man sich dem Medium der Schrift zu, so lässt sich auch hier

das Modulsystem ausmachen. Schriftsprachliche Produktion basiert auf Austausch bzw. Ersetzung fester Einheiten; die einzelnen Module tauchen wiederholt auf, jedes Mal jedoch an einer anderen Stelle; dadurch ergibt sich eine neue Konfiguration – und stellt sich neue Bedeutung ein. Die Komplexität des Systems ist Resultat eines kombinatorischen Hochleistungssports. Das Basiselement ist der Strich. Aus den vielen verschiedenen Varianten der Strichsetzungen im Raum und ihrer Verknüpfungen entsteht die nächsthöhere Einheit, ein Modul bzw. Baustein. Eine bestimmte Konstellation von Modulen bildet ein Schriftzeichen. Auch das Schriftzeichen selbst wird als ein Modul aufgefasst; dieses Verständnis wird u.a. darin sichtbar, dass jedes Schriftzeichen in ein imaginäres Quadrat gesetzt ist und dass sich die Bausteine des Schriftzeichens innerhalb dieses Rahmens in einem ausgewogenen proportionalen Verhältnis zueinander anordnen. Das Reihenprinzip wird hierdurch visuell und gedanklich vorgegeben. Auf einer weiteren Stufe bildet eine Reihe von Schriftzeichen einen Satz bzw. einen Text. Mit der Iteration fester Einheiten stellt sich ein Wiedererkennungseffekt ein; jedes neue Zeichen weist immer schon partiell Vertrautes und Bekanntes auf.

ReProduktion als Lebenskonzept

ReProduktion als Multiplikation

Welche Vorstellung von Vervielfältigung der ostasiatischen Kultur eigen ist, darüber können die berühmten Anfangsverse des 42. Kapitels aus dem Daodejing Aufschluss geben:

Das Dao bringt die Einheit hervor.

Die Einheit bringt die Zweiheit hervor.

Die Zweiheit bringt die Dreiheit hervor.

Die Dreiheit bringt die zehntausend Dinge hervor.²

Vielfalt wird durch Multiplikation der Einheit produziert. Die Ziffer Eins ist unteilbar, sie symbolisiert die Einheit als Allein-heit. Die Iteration eines Moduls schafft Zweiheit, unterliegt aber dennoch der Einheit. Da die Einheit die Zweiheit auflöst, steht sie für Nicht-Präsenz, Leere; die Zweiheit bedeutet demgegenüber Präsenz. Die Verbindung aus Einheit und Zweiheit bringt die Dreiheit hervor (Einheit plus Zweiheit). Das sowohl eine Einheit als auch eine Binarität darstellende Ganze findet sich in allen ungeraden Zahlen wieder, als erster aber in der Drei. Daher entfaltet sich mit der Dreiheit die Mannigfaltigkeit der Welt. Wollte man zum leichteren Verständnis eine Brücke zum westlichen Denken schlagen, so ließe sich als Erklärung hinzufügen, dass Mannigfaltigkeit, wie sie hier im Daoismus entwickelt wird, der Riemannschen Definition von Mannigfaltigkeit sehr nahe kommt, einer Mannigfaltigkeit, deren Differentialität und Diskontinuität vom Kontinuum aus erzeugt wird.³

² Zitiert nach Laotse: Tao-Te-King. Die Seidenmanuskripte von Mawangdui, Frankfurt/M. 1995.

³ Als Ergänzung hierzu kann die Deleuzsche Erklärung der Mannigfaltigkeit angeführt werden: „Die Ideen sind Mannigfaltigkeiten, jede Idee ist eine Mannigfaltigkeit, eine Varietät. In diesem riemannschen Gebrauch des Worts ‘Mannigfaltigkeit’ (das von Husserl und von Bergson aufgegriffen wurde) muss man die größte Bedeutung der substantivischen Form beimessen: Die Mannigfaltigkeit darf nicht eine Kombination aus Vielem und Einem bezeichnen, sondern im Gegenteil eine dem Vielen als solchem eigene Organisation, die keinerlei Einheit bedarf, um ein System zu bilden.“ In: Gilles Deleuze: Differenz und Wiederholung, München 1992, S. 233.

Die Vielheit geht aus der Einheit, die Fülle aus der Leere hervor. Spätestens hier scheiden sich die Geister zwischen christlich-abendländischer und ostasiatisch-daoistischer Vorstellung. Wenn die Nicht-Präsenz die Präsenz und die Verschmelzung aus Nicht-Präsenz und Präsenz die „zehntausend Dinge“ der Welt hervorbringt, handelt es sich um eine „creatio ex nihilo“. Das Verhältnis zwischen Einheit, Zweiheit und Dreiheit ist nicht als Schöpfungsverhältnis aufzufassen. Der Taoismus-Spezialist Hans-Georg Möller hat darauf hingewiesen, dass das Daodejing im Westen lange Zeit fälschlicherweise als „Schöpfungsgeschichte“, das Dao selbst als Schöpfungsmacht gedeutet wurde, was auf die Übersetzung aus der Feder des christlichen Missionars Richard Wilhelm zurückzuführen sei.⁴ Der Daoismus kennt keine Schöpfungsmacht und auch keinen Ursprung als absolute vorgängige Setzung, von dem aus alles entsteht und auf den sich alles rückbezieht. Alles, was existiert, existiert von selbst. Auch das Dao existiert nur in und mit der Welt. Weil der Daoismus Ursprünglichkeit als Unhintergebarkeit nicht kennt, ist auch die Frage nach dem Original zweitrangig. Alles existiert in- und miteinander – nicht nacheinander. Es gibt kein Primäres als absoluten Beginn, da alles gleichzeitig da ist. Der Fluch der Nachträglichkeit und Nachbildlichkeit, der früh in der Mimesis-Kategorie aufscheint und mit Derridas Einführung des Begriffs der *différance* als zeitlichem Aufschub seine Zuspitzung erfährt, der permanente Wahn, den Ursprung und mit ihm Authentizität und Wahrheit einholen zu müssen, ist ein Charakteristikum der abendländischen Kultur(geschichte). Wo alles bereits von vornherein existiert, da herrscht All- und Omnipräsenz und

⁴ Hans-Georg Möller: In der Mitte des Kreises. Daoistisches Denken, Frankfurt/M., Leipzig 2001, S.160.

mit ihr die Determination der Vorgängigkeit. Wenn der Sinologe François Jullien die Feststellung macht, dass am Anfang der chinesischen Kulturgeschichte kein Epos als Ursprungsmythos steht, sich daher auch keine feste Theatertradition und mimetische Kunst herausbilden konnte⁵, bestätigt er diese Sicht aus einer anderen Perspektive. Der Bezug zum Präexistenten bestimmt das Entstehende. Produktion bedeutet daher grundsätzlich immer ReProduktion, ist Wiedereinholen des Vorgängigen, Rückholen in die Gegenwart.

ReProduktion als Fortpflanzung

Lothar Ledderose hat in der genannten Abhandlung über Module und Massenproduktion in der chinesischen Kunst darauf aufmerksam gemacht, dass sich Produktion an den Reproduktionsstrategien der Natur orientiert. Nicht die Natur selbst wird nachgeahmt, sondern ihr Reproduktionssystem. Vorbildfunktion besitzt vor allem die vegetative Fortpflanzung, die auf Zellteilung, Multiplikation und proportionalem Wachstum beruht. Bei der Zellteilung splittet sich eine Mutterzelle in zwei oder mehrere gleichwertige Tochterzellen auf, so dass bei günstigen Wachstumsbedingungen in kurzer Zeit ungeheure Nachkommenzahlen entstehen können. Umgekehrt können sich Einzelzellen von vielzelligen Organismen abspalten und Tochterindividuen hervorbringen. Auch abgeschnürte vielzellige Gebilde können zu eigenständigen Organismen

⁵ In François Jullien: *Der Umweg über China. Ein Ortswechsel des Denkens* (Berlin 2002) heißt es: „Nehmen wir zum Beispiel eine typische große ‘Differenz’, die Tatsache, dass es am Anfang der chinesischen Tradition überhaupt kein Epos gibt. Dieses Fehlen hatte unendliche Auswirkungen: kein Epos, also in folgedessen kein Theater und mithin keine *mimêsis*...“. Ebd., S. 57.

heranwachsen. Diese Form der ungeschlechtlichen Vermehrung von Lebewesen wird auch als Klonen bezeichnet. Klone sind bekanntlich Nachkommen, welche dieselbe Erbinformation wie ihr Vorbild aufweisen. Multiplikation entsteht durch Teilung bzw. Aufspaltung. An diesem Reproduktionsprinzip orientieren sich in Ostasien Produktion und Produktivität. Anschaulich wird diese Fortpflanzungsstrategie an der Statue des chinesischen Mönchs Hōshi. Das Gesicht spaltet sich auf, entfaltet und vervielfältigt sich. Aus dem einen Gesicht wachsen mannigfaltige Gesichter. Auch die „Tausend Buddhas“ stehen für natürliche Reproduktion durch Aufsplitterung und Bildung von Ablegern; so wie pflanzliche Ableger mit der Mutterpflanze in Verbindung stehen, obwohl sie sich vollständig abgespalten und zu selbstständigen Tochterpflanzen ausgebildet haben, handelt es sich auch bei den vielen tausend Buddhas um eigenständige und dennoch mit dem Hauptbuddha substanziell verbundene Buddhaindividuen. Die Vorstellung von den Tausend Buddhas geht auf eine der berühmten Wundererzählungen von Shravasti zurück, in der berichtet wird, wie sich Shakyamuni nach allen Richtungen vervielfachte. Am Beispiel der Tausend Buddhas im koreanischen Tempel von Taehung-sa wird manifest, dass die Bild-Fortpflanzungen in der Gestalt Buddhas nach dem Prinzip der ungeschlechtlichen Vermehrung, des Klonens verfahren. Trotz Vervielfachung durch Splitting des einen Buddha, trotz der Replikation als Wiederaufrollen, als iteratives Entfalten derselben Substanz, verhalten sich die einzelnen Buddhafiguren zueinander nicht isomorph. Keine Buddhafigur ist in ihrer äußeren Erscheinung mit einer der anderen absolut identisch – vergleichbar mit den Blättern einer bestimmten Pflanze, die über denselben genetische Code verfügen, sich aber in

Abhängigkeit von den äußeren Bedingungen mit leichten Abweichungen entfalten. Iteration als Replikation fächert Identität immer auch in Differenzen auf, so dass Mannigfaltigkeit kontinuierliche Vielheit und unbegrenzte Vielfalt miteinander verschränkt.

Multiplikationen. Bild-Fortpflanzungen in der zeitgenössischen koreanischen Kunst

Anhand der zeitgenössischen koreanischen Kunst kann exemplarisch vorgeführt werden, mit welcher Kontinuität sich die dargestellten Reproduktionsstrategien bis in die Gegenwart hinein fortgepflanzt haben. Das Prinzip der Multiplikation gelangt in Cheon Soo-Cheons Installation T'ou zur Anschauung. Der Künstler baute insgesamt 1500 T'ou-Figuren, d.h. Tonfigurinen, die man in Gräbern der Shilla Dynastie gefunden hatte, auf einer aus Glasvitriolen zusammengesetzten Plattform auf – ganz im Stile der Terracotta-Armee, die dem Grabmal des ersten Kaisers der Tshin-Dynastie (Qin) beigegeben war. In den Glasvitriolen unter den Terracotta-Figuren befinden sich Abfallprodukte, wie sie von der Konsum- und Wegwerfgesellschaft täglich in Massen produziert werden. Gegenwart und Vergangenheit, industrielle und vorindustrielle, profane und heilige Massenproduktion werden miteinander konfrontiert – aber auch miteinander verschmolzen. Eine Kultur, in der Multiplikation als Vervielfältigung medienanthropologisch und religionsphilosophisch legitimiert ist, kann relativ nahtlos den Übergang in ein Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit leisten – ohne jedoch dessen Negativauswirkungen zu ignorieren.

Auch Paik Nam-Juns und Kang Ik-Jungs Arbeiten bauen sich aus einer Vielzahl von Modulen auf, die in einer größeren Einheit aufgehen. Während Paik in vielen seiner Arbeiten Fernsehbildschirme als Module einsetzt, diese iterierend, häufig in rhythmischem Bilderwechsel aneinander reiht und so größere Bildschirmseinheiten schafft, die sich in multiple Teileinheiten aufsplitten und dennoch zu einem Ganzen fügen, behandelt Kang miniaturisierte Tafelbildleinwände im 3 x 3 Zoll-Format als Module, reiht diese wie Mosaiksteine aneinander und besetzt – nach dem von Paik übernommenen Motto „Je mehr, desto besser“ – Flächen und Wände damit.

Kangs Kölner Pagode, ein Werk aus dem Jahre 2001, setzt das Modulsystem fort, überträgt es von der Fläche in den Raum. Diesmal finden Kunstharzkuben als standardisierte Module Verwendung; sie dienen dem Aufbau einer Pagode, die zugleich auf ihren historischen Vorläufer, den Wachturm verweist und auf die Grenzsituation an der Demarkationslinie zwischen Nord- und Südkorea anspielt. Dass das Reihungs- und Bauprinzip modularer Produktion als ReProduktion im Bild der Pagode vorgeführt wird, ist nicht zufällig; denn Form und Bedeutung der Pagode stehen für modulare Vervielfältigung. Die Pagode, ursprünglich aus dem Grabhügel entstanden, ist das zentrale sakrale Symbol des Buddhismus; sie dient als Aufbewahrungsort von Reliquien. Auf diese Funktion nimmt Kang Bezug, wenn er zahlreiche Fundstücke und Sammelobjekte in die Kunstharzkuben einschließt. Das Fundament der Kölner Pagode wird vom Gefundenen, Vorgefundenen, Aufgelesenen, Angesammelten, Aufgereihten gebildet. Aus alten Überresten entsteht durch Zusammenfügung Neues. „Wirf alles zusammen und füge etwas hinzu“, lautet ein berühmter Ausspruch von Kang, den dieser in

Anlehnung an das koreanische Nationalgericht Bibimbap geprägt hat, um sein künstlerisches Verfahren zu charakterisieren, sich auf Vorgefundenes einzulassen und durch Modulation Neues zu schaffen.

In den Steinsetzungen wie in Tapsa, die eine Art Supplement zu Pagodenbauten bilden, gelangt dieses Prinzip noch deutlicher zur Anschauung. Fundsteine werden zu Hügeln und Türmen aufgeschichtet. Der Sinn besteht darin, einen Stein auf den anderen zu setzen, ohne das Gleichgewicht der Gesamtkonstruktion zu gefährden. Das iterative Element bei dieser Aufschichtungsaktion ist unübersehbar. Auch die Pagode folgt in ihrem architektonischen Aufbau, der Gesims- bzw. Stockwerksstaffelung, dem Prinzip der Iteration. Die Stufungen der Pagode versinnbildlichen den Wiedergeburtenskreislauf, den permanenten Aufschub des Endes durch Rückkehr zum Anfang, die Verkettung von Ursache und Wirkung, Vorgängigem und Nachfolgendem, aber auch den stufenweisen Aufstieg als Befreiung von der Wiedergeburtensfolge. Indem Kang mit seiner Kölner Pagode einen historischen Pagoden-Prototyp, nämlich die um 751 erbaute dreistöckige Pagode Seokgatap im Bulguksa Tempel in Kyongju, in welcher der bisher älteste gedruckte Text gefunden wurde, kopiert, setzt er nicht nur sich und sein Werk als legitimen Nachfolger einer bereits bestehenden Traditionskette ein, sondern verbindet er das in der Pagode religions- und lebensphilosophisch verkörperte ReProduktionsprinzip mit einem technischen Reproduktionsverfahren: dem Druck – und liefert damit einen Beleg für das Ineinandergreifen von kulturell bestimmter und medientechnischer Reproduktion.

Wie kulturelle und geschlechtliche Reproduktion zusammen spielen,

wird in den Werken der koreanischen Künstlerin Lee Bul manifest. Die Installation *Majestic Splendor* (1997) bedient sich des Prinzips der Multiplikation durch Iteration. Kleine Plastiktüten aus Klarsichtfolie sind in repetitiver Reihung auf einer Wand aufgebracht, so dass sich der visuelle Eindruck eines Rasters bzw. einer Matrix einstellt. In den versiegelten Plastiktüten befinden sich echte Fische, deren „Schuppenkleid“ mit Pailletten, Perlen und anderen Dekorteilen bestückt wurde. Der glitzernde Paillettenschmuck kontrastiert stark mit der Fleischlichkeit des Fisches. Die Welt des Glamours und schönen Scheins, des Artifiziiellen und Superfiziellen kollidiert mit dem existenziellen Sein, Natur und Materie. Während das Natürliche dem Verfall und der Verwesung preisgegeben ist, bleibt das Künstliche von Transformationsprozessen unberührt, es überdauert das Endliche. Diese Differenz wird auf ganz basaler, popkultureller Ebene im ironisch überhöhten Aufeinandertreffen von künstlichem und natürlichem Konsumismus, ästhetischem und essthetischem Verbrauch und Verzehr vorgeführt. Während der Fisch sich mit der Zeit, d.h. innerhalb des Ausstellungszeitraums zersetzt und dabei einen unerträglichen Verwesungsgestank verströmt, bleibt neben dem Skelett der nutzlose billige Glitter als einzig Überdauerndes zurück. Der Gegensatz zwischen Natur und Kultur, Organischem und Artifiziellem könnte kaum drastischer zur Anschauung gebracht werden. Der bestialische Gestank, der sich mit der Zeit im Ausstellungsraum verbreitet – und der dazu führte, dass die Ausstellung vorzeitig abgebrochen werden musste – erinnert den Betrachter auf unerbittliche Weise daran, dass es hinter dem äußeren Bild, der Erscheinung noch eine andere Realität gibt: die der unhintergehbaren Materialität und Vergänglichkeit, des biologisch

Organischen. Noch bevor der Ausstellungsbesucher das Werk richtig betrachten kann, wird er mit dem Verwesungsgestank des sich zersetzenden Fisches konfrontiert – d.h. mit dem Zurückgeworfensein auf Natur. Visuelle Wahrnehmung als kulturell kodierte und konventionalisierte wird durch das Olfaktorische unterterminiert. Der Geruchssinn rächt sich am Gesichtssinn, ruft den Körper als lebendigen und vergänglichen Organismus, als Ort der Geburt und des Todes in Erinnerung; er setzt ihn in Opposition zum Körperbild, der Verbildlichung als Verbildung und Ausblendung des Körpers in seiner organischen Substantialität, seiner Natürlichkeit. Die Natur des Körpers wehrt sich gegen das Bild, in das sie gezwängt, das ihr aufgesetzt wird.

Dieser rebellische Gestus lässt sich auch auf einer zweiten Bedeutungsebene wiederfinden. In Korea ist der Fisch traditionellerweise visuelles Symbol für die weibliche Fruchtbarkeit. Indem das Motiv des bauchigen und geschmückten Fisches wieder und wieder reproduziert wird, sich das einmal gemachte Bild in endlosen Variationen fortpflanzt, konvergieren künstlerische, kulturelle und geschlechtliche Reproduktion. Im iterierten Bild des Fisches scheint Feminität als Inkarnation einer sich permanent reproduzierenden Natur auf. Der Frau obliegt in der koreanischen Kultur die Verantwortung, die Fortpflanzungskette nicht abreißen zu lassen – eine Fortpflanzungskette, in der die Frau, so will es die konfuzianisch geprägte koreanische Gesellschaft, auf das biologische Geschlecht festgelegt und reduziert wird, der Mann aber das Privileg auf ein soziokulturelles Geschlecht besitzt – wodurch sich Genealogie und Gender kurz schließen. Majestic Splendor lässt sich daher auch als Angriff auf die phallogentrisch strukturierte koreanische Gesellschaft verstehen, in der Frauen unter dem von männlicher Seite erzeugten Druck

zur Reproduktion stehen. Das Bild der Frau als Matrix und Mutterboden, auf dem männliche Nachkommenschaft wächst und gedeiht, ist ein anrühiges Bild geworden, das „zum Himmel stinkt“. Der majestätische Glanz des traditionellen, Weiblichkeit und Natürlichkeit in eins setzenden Modells ist verblichen. Die Austreibung des Natürlich-Biologischen aus dem Weiblichen ist als fortwährender Zerfallsprozess ins Bild gesetzt; auf formaler Ebene ereignet sie sich durch die vernichtende Kraft der Iteration als Variation. Deutlich gemacht wird dadurch, dass Gender nicht festgesetzt, fixiert werden kann, sondern sich permanent verschiebt, substituiert, entsprechend der Definition von Judith Butler, die Gender als in einer Signifikantenkette gleitend lokalisiert und damit den Kopiencharakter von Gender herausstellt.⁶ Auch Marie-Luise Angerer hat diese radikale Nachträglichkeit von Gender wiederholt betont.⁷ Naturalisierung wird als Vernichtungsakt präsentiert – und damit der Nichtigkeit überführt.

Das können vor allem Lee Buls Luftkissenobjekte der Hydra-Serie belegen. Das Weibliche wird als männliche Projektion, als künstliches Konstrukt entlarvt. Das Bild der Frau, hier der verführerischen femme fatale, einer hybriden, vielfigurigen Mischung aus Konkubine, Herrscherin, Kindfrau und Pinup-Girl, erstet erst im und durch den Betrachter als aktivem Bildentwickler auf. Um das Monument der Hydra aufzurichten, muss Luft in die pneumatischen Vinylgebilde gepumpt werden. Erst dann präsentiert sich das Weibliche in seiner phallischen Auferstehung und gewaltigen Monströsität. Männliche Phantasien

⁶ Siehe Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991.

⁷ Siehe Marie-Luise Angerer: *body options. Körper. Spuren. Medien. Bilder*, Wien 1999.

figurieren als Luftgebilde. Die monumentale Wunschmaschine ist ein aufgeblähtes Objekt der Begierde, das anziehend erotisch und abstoßend polypenhaft zugleich ist, ein bezauberndes und schreckenerregendes Faszinosum. So monströs die körperliche Präsenz des Weiblich-Geschlechtlichen ist, die Allmachtsphantasie ist nur das Bild einer Frau ohne Unterleib, ein Bild ohne Körper. Präsent ist der Körper allein durch seine Absenz. Was uns entgegen tritt, ist seine Fassade. Der Ort des Körpers ist hohl und leer, eine ursprüngliche Leere, die in nachträglichen Verfahren besetzt – oder besser: maskiert wird: so könnte man Lee Buls pneumatische Genderdarstellungen in Anlehnung an Angerer beschreiben. Sobald die Projektion als Pumpaktion aussetzt, fällt der auferstandene, fixierte Körper wieder in sich zusammen, löst er sich in Luft auf.

Mit der Cyborg-Serie führt Lee Bul die Auseinandersetzung um Produktion und Reproduktion, Körperlichkeit und Bildlichkeit, Natürlichkeit und Artifizialität auf technologischer Ebene fort. Visuell zur Diskussion gestellt wird die Frage, inwieweit der menschliche Organismus technisch substituierbar und reproduzierbar ist. Es geht um den cyborganischen Körper als Schnittstelle zwischen Natur und Technik. Lee Buls roter und blauer Cyborg, hergestellt aus Silikon, jenem Material, das vor allem bei Schönheitsoperationen, insbesondere Brustvergrößerungen Anwendung findet, stellen vor allem zweierlei offen zur Schau: zum einen die Ideologie des Technischen, die männlich generiert und besetzt ist, zum anderen die kulturelle Überformung des Technisch-Organischen, sein Durchsetzensein mit männlich projizierten Weiblichkeitsstereotypen. Das Ideal einer Überwindung menschlich-biologischer Defizite und geschlechtlicher Differenzen mithilfe der Kopplung von Mensch und Technik, die Arbeit an der technologischen Entwicklung einer

transhumanen Gesellschaft jenseits von Gender wird als Ideologie und Mythos einer von Schönheitszwängen heimgesuchten neuen Welt entlarvt. Lee Buls Cyborgs sind unvollkommene Organismen, imperfekte, von der Technik zugerichtete Menschen; sie sind defizitäre, amputierte Körper. Die prothetische Funktion technischer Medien, die auf McLuhan zurückverweist, wird hier im grotesken Zerrbild ihrer selbst eingefangen. Technische Reproduktion als Anthropotechnik, als Körperextension im Sinne einer Fortpflanzung des Körpers über seine physische Begrenztheit hinaus wird als Zustützung und Zurechtstutzu ng des Körpers, als tiefgreifender Einschnitt in den menschlichen Organismus vorgeführt. Dass die technische Reproduktion als Rekonfiguration des menschlichen Körpers der kulturell codierten Repräsentation nicht entkommt, ist in Lee Buls Cyborgs mitgedacht und plastisch umgesetzt. Die Figuren setzen sich aus vorgefertigten Bildern, Prototypen des Weiblichen wie aus Modulen zusammen. Das Körpermodell ist ein kein organisches, sondern ein informatisiertes, das bestehende Körperbildcodes ikonisierter Weiblichkeit abruf t, wie sie von der Kunst und Kunstgeschichte als kulturellen Bildsystemen geprägt wurden und sich bis hinein in die japanische Popkultur der Mangas und Animationsfilme fortgepflanzt haben. Indem der Cyborg archetypische Frauenbilder reproduziert, Prototypen des Weiblichen von Boticellis Venus über Manets Olympia bis hin zu den zeitgenössischen realen und digitalen Medienikonen multipliziert, wird er nicht nur an der Schnittstelle zwischen Natur und Technik verortet, sondern auch als ein Interface zwischen technischer und kultureller Reproduktion ausgewiesen. Die übermenschlichen Kräfte, die der Cyborg als Mensch-Maschine-Verbindung suggeriert und die im Bild der Superfrau kulminieren, werden mit der Empfindsamkeit, Schwäche

und Verletzlichkeit des weiblichen Körper in eins geschmolzen, wodurch die Einheit und Einzigartigkeit der multiplen Repräsentationen als Reproduktionen garantiert werden sollen. Lee Bul demonstriert, wie unhintergebar traditionelle Geschlechterbilder, kulturelle Codierungen des Weiblichen und Männlichen sind, wie sehr sie gerade dort wiederauferstehen, wo man sie durch neueste bio- und technowissenschaftliche Reproduktionsmethoden zur Neokonfiguration des Menschen längst überwunden zu haben vermeint.

ReProduktionspraktiken in der westlichen modernen und zeitgenössischen Kunst

In der westlichen Kunst lässt sich mit dem Auftreten medialer Bildreproduktionsverfahren sowie industrieller Fertigungstechniken ein exponentieller Anstieg von iterativen Praktiken verzeichnen. Claude Monets Bilderserien und Andy Warhols Bildmultiplikationen verdanken sich dem Zeitalter der medientechnischen Reproduktion. Mit Blick auf die massenhafte Ausbreitung der Praktiken des Iterativen lassen sich zwei Stoßrichtungen erkennen: Ritualisierung und Auratisierung auf der einen Seite, Rationalisierung und Egalisierung auf der anderen Seite. Der durch technische Reproduzierbarkeit erlittene Aura-, Bedeutungs- und Sinneswahrnehmungsverlust, Nichtigkeit und Entleerung können durch Iteration vorgeführt, aber sie können auch durch Repetition als rituelle Praktik kompensiert werden. Die Logik der Wiederholung initiiert die Wiederkehr des Ritualen; der moderne Serialismus gewinnt das Magische und Erhabene zurück, injiziert es dem Technisch-Medialen. Der

Ritus der Wiederholung schließt sich mit dem Ritual des Ahnenkults kurz – aber auch mit der Zwangsneurose, dem Zurückgeworfensein auf das Vorgängige. Brancusis Unendliche Säule kann als Inbegriff des modernen Serialismus gelten. Die Verbindung zum Unendlichen, Numinosen wird durch Repetition wieder hergestellt. Vom Künstler selbst stammt der Ausspruch, dass die Unendliche Säule die mythische Weltachse darstellt, die, „wenn man sie vergrößert, den Bogen des Firmaments tragen wird.“⁸ Die Nähe zur Symbolik der Pagode als Mittlerin zwischen Erde, Mensch und Himmel ist unübersehbar, aber auch die Verwandtschaft im modularen Aufbau. Brancusis Säule setzt sich insgesamt aus fünfzehn ganzen und zwei halben vorgefertigten Modulen zusammen, die – wie bei einer Perlenkette – einzeln auf eine im Boden befestigte Stange aufgefädelt wurden. Die Serie als Kette wird zum Symbol der Verknüpfung der fädelbaren, aufgelesenen Elemente zu einem Ganzen.

Holistische Gebilde zu schaffen aus multiplen Einzelteilen, ohne die Autonomie derselben zu tangieren, dieses Ziel verfolgen Künstler des Minimalismus wie zum Beispiel Donald Judd mit modularen Serienproduktionen. Unterschiedliche Wertigkeiten zwischen den Einzelteilen, Unter- und Überordnungen dürfen nicht entstehen. Iteration schafft Egalisierung, die Wiederkehr des Gleichen geht ein Bündnis mit Gleichheit als Gleichwertigkeit ein. Identität bleibt in der Kopie gewahrt. Ermöglicht wird dies durch eine weitgehende Ablösung der künstlerischen Produktion durch technische Reproduktion, den Einsatz industriell vorgefertigter Module, sogenannter Prototypen, die an die Stelle des Originals rücken.

⁸ Zitiert nach Friedrich Teja Bach: Konstantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form, Köln 1987, S. 28.

Der demokratische Anspruch auf Gleichwertigkeit spitzt sich in den Multiples, die Ende der 50er Jahre aufkommen, weiter zu. Die Definitionen, die sich um den Begriff und das Phänomen des Multiple ranken, sind vielfältig, zum Teil auch irreführend. Häufig wird unter Multiples in Auflagen bzw. Serie produzierte Kunst verstanden, die gegen den herausgehobenen Status des Einzelstücks aufbegehrt, sich dem Unikat verweigert. Natürlich hat diese Sichtweise eine gewisse Berechtigung, aber dennoch verfehlt sie das eigentliche Prinzip der Multiples, das in der Regel darauf gerichtet ist, Unikate in Serie herzustellen – so paradox dies auch klingen mag. Von zentraler Bedeutung ist dabei die Äquivalenz der Einzelstücke; kein Stück ist mehr wert als das andere, trotz möglicher physischer Differenzen. Die Kluft zwischen Original und Kopie ist geschlossen. Gleichwertigkeit kann erst dann garantiert werden, wenn der Terminus Multiple nicht mehr auf eine kunsthistorische Gattung, beispielsweise die serielle Kunst bezogen ist, sondern auf Objekte und Realisierungen, die sich jenseits ästhetischer Maßstäbe bewegen. Multiples müssen als Multiples ausgewiesen sein. Deshalb ist die einzig zulässige Definition des Multiples diejenige, die Friedrich Tietjen in Anlehnung an Gertrude Stein gibt: Ein Multiple ist ein Multiple ist ein Multiple.⁹ Trotz Multiplikation soll die Identität des Einzelstücks als unverletzliche Egalität gewahrt bleiben. Das Singuläre entfaltet sich als Plurales; Plurales generiert sich aus dem multiplizierten Singulären. Die Multiplikation, aus der das Multiple seine Legitimation bezieht, schafft kontinuierliche serielle Vielheit, nicht aber Vielfalt als

⁹ Friedrich Tietjen: *The Making of: Multiples*, in: *Kunst ohne Unikat. Multiple und Sampling als Medium: Techno-Transformationen der Kunst*, hg. von Peter Weibel, Köln 1999, S. 82.

Mannigfaltigkeit, Verschiedenartigkeit. Multiple Vervielfältigung mündet in Vielzähligkeit, dient der Verbreitung. Das Multiple ist ein Medium der Distribution; es verdankt seine Entstehung den Gesetzen und Auswirkungen einer kapitalistischen Markt- und Konsumgesellschaft, die auf Massenproduktion und auf Massenverbrauch setzt. Quantitativ in Zahlen messbare Vielheit verdrängt Vielfalt als unendlichen Variantenreichtum, als kombinatorische Potenzialität.

Die Produktionsidee des Multiples beruht auf Iteration, und zwar Iteration des Identischen, Äquivalenten. Produktion ist immer schon ReProduktion. Der zeitliche Riss zwischen dem Vorgängigen und Nachträglichem ist zum Verschwinden gebracht. Das Kitten des Zeitrisses durch permanente Unterbrechung produziert Fortsetzung, verschmilzt Kontinuität mit Simultaneität. Multiplizität als Aufhebung der Grenze zwischen Produktion und Reproduktion tritt dort in Erscheinung, wo das Original seinen Unikatstatus durch mediale und technische Reproduzierbarkeit einbüßt. Der Bedeutungsverlust des Originals hat mit der Entwicklung immer perfekterer Reproduktionstechnologien stetig und rapide zugenommen. Die Digitalität und die Gentechnologie haben schließlich die letzten Überreste des langlebigen Kults um das Original als unhintergehbare Größe getilgt. Wo der Mensch Welten künstlich erschaffen kann, wo er selbst künstlich erzeugt werden kann, da ist die Frage nach dem Original als Frage nach dem Ursprung redundant – oder reaktionär. Reproduktionsverfahren wie Copy und Paste regeln die Produktion, Praktiken des Multiplen gewinnen den Status des Primären. Auch die Genderkategorie bewegt sich, wie bereits erwähnt, im Feld der zweiten Bearbeitung, der Praktiken des Sekundären.

Eingefangen wird dieser Kopiencharakter von Gender in Katharina

Fritschs Tischgesellschaft (1988). Im Bild der gentechnischen Reproduzierbarkeit, dem geklonten Menschen, wird die Reproduktion männlicher Stereotype vorgeführt und bloßgestellt. Geschlechterbilder pflanzen sich gleich Klonen fort; darin liegt ihre Repräsentationsautorität, aber auch ihre Monströsität. Die Replikation erzeugt einen geschlossenen Zirkel. Jeder ist des anderen Wi(e)dergänger, jeder erkennt sich im anderen als Klon wieder, wird in seiner singulären Originalität in Frage gestellt. In dem Maße, in dem der Mann durch den Akt der Iteration als Individuum, als unteilbare Einzelperson ausgelöscht wird, d.h. durch die absolut identische Kopie seiner Identität verlustig geht, löst er sich im Stereotyp der Männlichkeit auf. Die Aufsplitterung und Vervielfachung des einen Modells verschmilzt Masse und Macht mit dem Männlichen. Die iterative Strategie schwemmt den männlichen Archetypus an die Oberfläche, sorgt für dessen Auratisierung und Mythisierung, konfrontiert aber zugleich mit der Angst vor schöpfergottgleicher Omnipräsenz und Omnipotenz. Der kulturellen Reproduktion von Geschlechterbildern lässt sich auch im Zeitalter der gentechnischen Reproduzierbarkeit nicht entkommen.

Dass die ostasiatische Kultur, die dem Originalitäts- und Unikatsgedanken eher indifferent gegenüber steht, leicht dort in der westlichen Kultur Anschluss findet, wo die Differenz zwischen Original und Kopie durch neue, immer ausgefeiltere Reproduktionstechniken aufgeweicht und zum Verschwinden gebracht wurde, ist hoffentlich verständlich geworden. Die Frage, wer wen kopiert, Ostasien den Westen - oder vielleicht sogar der Westen Ostasien, ist eine müßige. Bedeutungsvoll ist die Feststellung, dass im Zeitalter der Kopie und der

Multiplikation die westliche und ostasiatische Kultur bis zu einem gewissen Grad konvergieren. Viele neue Fragen werden durch diese partiellen Überschneidungen aufgeworfen: War die modulare Struktur der chinesischen Schrift, ihre Ideo-Grammatik, einer frühen Entwicklung von Reproduktionsstrategien und -techniken förderlich? Dass China und Korea über die ältesten gedruckten Texte verfügen, könnte als ein erster Beleg gelten. Erzwang die Massenkultur in China, das Streben nach einer Einheit der Vielheit schon früh Massenproduktionen, für deren Bewältigung effektive Reproduktionstechniken wie beispielsweise das Modulsystem entwickelt werden mussten? Oder ist der a priori an Reproduktion als Multiplikation gekettete Produktionsbegriff einem Verständnis von Natur, Kultur und Immanenz geschuldet, das Vielheit aus Einheit und Ganzheit aus Partikularität entfaltet? Fragen, die einer Antwort harren.

Dieser Beitrag ist in leicht veränderter Fassung und unter dem Titel Bild-Fortpflanzungen. Multiplikationen und Modulationen als iterative Kulturpraktiken in Ostasien bereits erschienen. In: OriginalKopie. Praktiken des Sekundären, hrsg. von G. Fehrmann, E. Linz, E. Schumacher, B. Weingart, Köln 2004, S. 224-241.

<국문초록>

이미지 증식

-동아시아에서의 문화적 예술적 복제-

비르기트 메어스만(칼스루헤 대학)

일반적으로 동양문화는 원본과 복제, 생산과 재생산의 차이가 서양문화에서만 중요하게 여겨지지 않는다고 간주된다. 진시황의 무덤에서 발견된 테라코타 병정 상들은 창작에 있어서의 모듈원칙을 보여주며 획을 조합하여 사용하는 한자도 특정 단위를 반복하여 씌으로써 부분적으로는 이미 존재하는 것을 가리킨다. 또한 복제는 인생관의 일부이기도 한데 노자의 시에서 보다시피 다양함이란 기본단위를 곱해가는 복제에서 생겨난다. 이러한 생산(방식)은 자연의 복제(재생산)를 따른 것이다. 한국의 현대미술에서도 이러한 예를 볼 수 있는데 백남준이나 강익중, 이불의 작품에서 반복을 통한 곱셈의 원칙을 각기 다른 방식으로 확인할 수 있다. 또한 대량 문화와 복제기술의 발전과 더불어 위홀, 프리취나 시리얼리즘이나 미니멀리즘 등에서 보다시피 반복을 통한 곱셈이라는 창작원칙이 서양 현대예술에서도 중요한 원칙으로 자리잡고 있다. 이러한 점에서 현대예술에서 동양과 서양이 서로 공통점이 있다고 말할 수 있으며 이에 대한 새로운 예술이해를 요구하고 있다.

주제어: 이미지 증식, 동아시아 문화와 예술, 복제

Schlüsselbegriffe: Bild-Fortpflanzungen, ostasiatische Kultur und Kunst, Reproduktionspraktiken

필자 E-Mail: lilliblum@web.de

투고일: 2004. 10. 29, 심사일: 2004. 11. 10, 심사완료일: 2004. 11. 30.