

3. Bild-Fortpflanzungen. Multiplikationen und Modulationen als iterative Kulturpraktiken in Ostasien

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

Lothar Ledderose hat in seiner wegweisenden Abhandlung *Ten Thousand Things* (Ledderose 1998) 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 medialen und künstlerischen, einschließlich kunsthandwerklichen Produktionsbereiche zieht: Zu erwähnen sind die Schrift, der Buchdruck, die Architektur, die Porzellanmanufaktur, die Kalligrafie sowie die Tuschemalerei.

Ein markantes Beispiel für die Anwendung des Modulprinzips ist die berühmte Terracotta-Armee, die für das Mausoleum des ersten Kaisers der Qin-Dynastie (221-207 v. Chr.), Qin Shi Huangdi, geschaffen wurde. Die unter seiner Regentschaft erfolgte Einigung des chinesischen Reichs ging mit einer Standardisierung einher, der unterschiedliche soziokulturelle Bereiche wie etwa die Gesetzgebung, die Schrift und die technische Produktion unterworfen wurden. 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, das heißt jede Arbeitseinheit an der Herstellung einer Figur in allen ihren Produktionsphasen beteiligte. Standardisierung erfolgte mit Hilfe menschlicher Arbeitskraft als manuelle Produktion. Dass jede einzelne Figur individuell gestaltet sei, wie aus westlicher Sicht gerne behauptet wurde, entspricht nicht ganz den Tatsachen. Richtig ist, dass individuelle Handgriffe den Einzelfiguren eine gewisse persönliche Note verliehen. Dennoch setzte die Fertigung nicht auf individuelle Menschenschöpfung, sondern auf Serien- und Massenproduktion. Durch Kombination und Permutation einer begrenzten Anzahl von Prototypen konnte eine unbegrenzte Anzahl unterschiedlicher Modelle erzeugt werden. Welch vernachlässigenswerte Rolle das Künstlerisch-Schöpferische und welch dominante Rolle das Reproduktionstechnische bei der Schaffung der Terracotta-Armee spielte, zeigt sich an der Vergabe von Seriennummern, die vor allem der Qualitätskontrolle dienten. So konnte bei schadhaften Teilen bzw. Fehlproduktionen umgehend die beauftragte Werkstatt identifiziert und zur Verantwortung gezogen werden. Tauchten Namenssiegel auf, so fungierten diese nicht als Auszeichnungen für herausragende künstlerische Leistungen, sondern als Herkunftsnnachweise und Zertifizierungen. An der Güte technischer Reproduktion, nicht an der Originalität künstlerischer Produktion bemaß sich die Größe und Mannigfaltigkeit des 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.

3.1 Reproduktion als Multiplikation

Welche Vorstellung von Vervielfältigung der chinesischen Kultur zueigen 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.
(Laotse 1995: 42)

In der daoistischen Vorstellung wird Vielfalt durch Multiplikation der Einheit produziert. Da die Ziffer Eins unteilbar ist, symbolisiert sie die Einheit als Alleinheit.

Die Iteration eines Moduls schafft Zweiheit, unterliegt aber dennoch der Einheit. Da die Einheit die Zweiheit auflöst, steht sie – so Marcel Granets Interpretation des Dao (Granet 1984: 210f.) – 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 Erstes 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 definiert wird, der Riemannschen Definition von Mannigfaltigkeit sehr nahekommt. Der deutsche Mathematiker Bernhard Riemann, Erfinder der Geometrie des gekrümmten Raums, hat in seiner Schrift *Ueber die Hypothesen, welche der Geometrie zugrunde liegen* erstmals den Begriff einer einfach, zweifach bis n-fach ausgedehnten Mannigfaltigkeit entwickelt.¹ Als Ergänzung zu Riemanns Begriff der Mannigfaltigkeit kann die Deleuzesche Erklärung 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. (Deleuze 1992: 233)

Das Verhältnis zwischen Einheit, Zweiheit, Dreiheit und Mannigfaltigkeit ist im Daoismus nicht als Schöpfungsverhältnis aufzufassen. Hans-Georg Möller hat darauf hingewiesen, dass das *Daodejing* im Westen lange Zeit fälschlicherweise als

1 In Riemanns Abhandlung über die Grundlagen der Geometrie heißt es: »Geht man bei einem Begriffe, dessen Bestimmungsweisen eine stetige Mannigfaltigkeit bilden, von einer Bestimmungsweise auf eine bestimmte Art zu einer andern über, so bilden die durchlaufenen Bestimmungsweisen eine einfach ausgedehnte Mannigfaltigkeit, deren wesentliches Kennzeichen ist, dass in ihr von einem Punkte nur nach zwei Seiten, vorwärts oder rückwärts, ein stetiger Fortgang möglich ist. Denkt man sich nun, dass diese Mannigfaltigkeit wieder in eine andere, völlig verschiedene, übergeht, und zwar wieder auf bestimmte Art, d.h. so, dass jeder Punkt in einen bestimmten Punkt der andern übergeht, so bilden sämtliche so erhaltenen Bestimmungsweisen eine zweifach ausgedehnte Mannigfaltigkeit. In ähnlicher Weise erhält man eine dreifach ausgedehnte Mannigfaltigkeit, wenn man sich vorstellt, dass eine zweifach ausgedehnte in eine völlig verschiedene auf bestimmte Art übergeht, und es ist leicht zu sehen, wie man diese Construction fortsetzen kann. Wenn man, anstatt den Begriff als bestimbar, seinen Gegenstand als veränderlich betrachtet, so kann diese Construction bezeichnet werden als eine Zusammensetzung einer Veränderlichkeit von n+1 Dimensionen aus einer Veränderlichkeit von n Dimensionen und aus einer Veränderlichkeit von Einer Dimension.« (Riemann 1853)

Schöpfungsgeschichte, das *Dao* selbst als Schöpfungsmacht gedeutet wurde, was auf die Übersetzung aus der Feder des christlichen Missionars Richard Wilhelm zurückzuführen sei (Möller 2001: 160). 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 Unhintergehrbarkeit 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 Nachbildunglichkeit, der früh in der Mimesis-Kategorie aufscheint, der permanente Wahn, den Ursprung und mit ihm Authentizität und Wahrheit einholen zu müssen, ist ein Charakteristikum der abendländischen Kulturgeschichte. Wo alles bereits von vornherein existiert, da herrscht All- und Omnipräsenz und 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 konnte,²⁷ bestätigt er diese Sicht aus der chinasissenschaftlichen Vergleichsperspektive. Der Bezug zum Präexistenten bestimmt das Entstehende. Produktion bedeutet daher grundsätzlich immer Re-Produktion, ist ein Wiedereinholen des Vorgängigen, ein Rückholen in die Gegenwart.

3.2 Reproduktion als vegetative und genealogische Fortpflanzung

Lothar Ledderose hat in *Ten Thousand Things. Module and Mass Production in Chinese Art* darauf aufmerksam gemacht, dass sich Produktion in der chinesischen Kunst an den Reproduktionsstrategien der Natur orientiert. Nicht die Natur selbst werde nachgeahmt, sondern ihr Reproduktionssystem (Ledderose 1998: 6). Vorbildfunktion besitzt dabei vor allem die vegetative Fortpflanzung, die durch Längs- und Querteilung oder Abschnürung erfolgt. Bei der Zellteilung spaltet sich eine Mutterzelle in zwei oder mehrere gleichwertige Tochterzellen auf. In kürzester Zeit können so bei günstigen Wachstumsbedingungen große Nachkommenzahlen entstehen. Umgekehrt können sich Einzelzellen von vielzelligen Organismen abspalten und Tochterindividuen hervorbringen, was man Sporenbildung nennt.

2 In François Julliens Abhandlung *Der Umweg über China. Ein Ortswechsel des Denkens* 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 infolgedessen kein Theater und mithin keine mimēsis« (Jullien 2002: 57).

Auch abgeschnürte vielzellige Gebilde können zu eigenständigen Organismen heranwachsen.³ Diese Formen der ungeschlechtlichen Vermehrung von Lebewesen nennt man Klone, denn es handelt sich um Nachkommen, die über exakt dieselbe Erbinformation wie ihr Vorbild verfügen.

In der vegetativen Fortpflanzung erfolgt Multiplikation durch Teilung bzw. Abspaltung. An diesem Reproduktionsprinzip orientieren sich im ostasiatischen Kulturrbaum Produktion und Produktivität. Anschaulich wird diese Fortpflanzungsstrategie an der Statue des chinesischen Mönchs Baozi (japanisch Hoshi) aus dem Saoji-Tempel in Kyoto (Abb. 1).

Das Gesicht spaltet sich auf, entfaltet und vervielfältigt sich. Aus dem einen Gesicht wachsen mannigfaltige Gesichter. Die Vielarmig- und Vielköpfigkeit indischer und tibetischer Götterfiguren folgt demselben Vervielfältigungsprinzip. Auch das Darstellungsmotiv der *Tausend Buddhas* steht für natürliche Reproduktion durch Aufsplitterung. Wie pflanzliche Ableger mit der Mutterpflanze in Verbindung stehen, obwohl sie sich vollständig abgespalten und zu selbstständigen Tochterpflanzen ausgebildet haben, so handelt es sich bei den Tausend Buddhas um eigenständige und dennoch mit dem Haupt-Buddha substanzell verbundene Buddha-Individuen. Die Vorstellung von den Tausend Buddhas geht auf eine der berühmten Wundererzählungen von Shrivasti zurück, in der berichtet wird, wie sich Shakyamuni nach allen Richtungen vervielfachte. Am Beispiel der *Tausend Buddhas* im koreanischen Tempel von Daehungsa wird manifest, dass die Bild-Fortpflanzungen in der Gestalt Buddhas nach dem Klon-Prinzip der ungeschlechtlichen Vermehrung verfahren (Abb. 2).

Trotz Vervielfachung durch Aufsplittierung des einen Buddha, trotz der Replikation als Wiederaurollen, 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 dieselbe genetische Information verfügen, sich aber in Abhängigkeit von den Umweltbedingungen mit leichten Abweichungen entfalten. Das Wiederholte tritt als Repetiertes, zeitlich und räumlich Verschobenes immer in einer neuen Konstellation und Verfasstheit auf. Iteration als Replikation fächert Identität deshalb immer auch in Differentialität auf, so dass Mannigfaltigkeit kontinuierliche Vielheit und unbegrenzte Vielfalt miteinander verschränkt.

3 Abgetrennte Teile von Schwämmen, Würmern und manchen Pflanzen können sich wieder zu vollständigen Individuen ergänzen. Strudelwürmer aus der Klasse der Plattwürmer beispielsweise besitzen die Fähigkeit, sich nach Zerteilung zu regenerieren. Aus jedem Einzelteil wächst durch ungeschlechtliche Reproduktion ein vollständiger Organismus nach (vgl. hierzu Adler et al. 2014).

Abb. 1: Statue des chinesischen Mönchs Baozi (Jap. Hoshi) aus dem Saoji-Tempel in Kyoto, Heian-Periode



Abb. 2: Halle der Tausend Buddhas mit der Triade Shakaymuni, Manjushri und Samantabhadra im Daehungsa-Tempel in Korea



Neben der vegetativen, ungeschlechtlichen tritt auch die geschlechtliche Fortpflanzung als Reproduktionspraktik in der ostasiatischen Kultur in Erscheinung. Die geschlechtliche Fortpflanzung führt zur Umordnung der genetischen Information; sie erschöpft sich nicht in der Vermehrung der Individuenzahl, sondern beruht vielmehr auf der ständigen Rekombination des Erbgutes in den Nachkommen, wodurch die genetische Variabilität gesichert wird. In der chinesischen und darüber hinaus gehend ostasiatischen Kultur schafft das Modulsystem die Grundlage für permanente Rekombinationen. Durch Umordnung des Bestehenden ergeben sich neue Konfigurationen. Ziel ist die Sicherung und Mehrung des Bestehenden durch Weitergabe. Wenn Schriftsteller/innen und Künstler/innen exzessiv ihre Vorläufer/innen zitieren und rekombinieren, so sichern sie deren Fortbestehen durch Verpflanzung bzw. Umpflanzung. Transplantation wird zu einem Akt der Überlebenssicherung, der Aufrechterhaltung der Herkunftslinien durch Erzeugung von Nachkommen sowie der Eingliederung in die Ahnenreihe. Sicherlich haben der Schamanismus als mystische und der Konfuzianismus als säkulare Lebensphilosophie ihren Anteil an der Ausbildung eines genealogischen Reproduktionsmodells als Fortpflanzungsstrategie. Generierung als Akt der Hervorbringung ist Genese, verdankt sich den Generationen der Geschlechterfolge; Reihenbildung ist ihr immanent. Während dem Ursprung als Nullpunkt etwas Punktuelles anhaftet, fügt sich Herkunft in Linien permanenter Rekurrenz.

Natürlich hat auch der Buddhismus einen gewichtigen Anteil an der Ausprägung von iterativen Praktiken. Im Sinne der buddhistischen Lehre ist das Leben zyklisch durch den Kreislauf von Geburt und Tod bestimmt. Das Lebensrad versinnbildlicht diesen Wiedergeburtenkreislauf. Karma und Wiedergeburt sind miteinander verkettet. Bewusstsein und Existenz sind Ergebnis bzw. Folge von Ursachen und Bedingungen, welche in vergangenen Leben durch unwissendes Handeln geschaffen wurden. Die Ursachen im gegenwärtigen Leben wiederum bestimmen die Art der Wiedergeburt. Vorgängiges wirkt in Gegenwärtiges, Gegenwärtiges in Zukünftiges. Die kreisförmige Kette steht für Samsara: Sie kennt keinen Anfang, und nur, wenn man sie sprengt, kann man ihr ein Ende setzen. Sie zu erkennen bedeutet, von der endlosen Wiedergeburtenfolge befreit zu sein. Umgekehrt stellt sich mit der Wiederkehr im Laufe der Zeit auch ein Wiedererkennungseffekt ein. Daher wird der Pfad der Erleuchtung auch als ein Aufstieg in Stufen dargestellt. Die Pagode verleiht diesem Gedanken mit ihren Stockwerkgesimsen Ausdruck. Mit jeder nächsthöheren Stufe führt die Iteration näher an die Befreiung von der Wiedergeburt heran. Die auf die Spitze getriebene Iteration bringt Entleerung – und damit Eingang ins Nirwana.

3.3 Bild-Fortpflanzungen in der zeitgenössischen koreanischen Kunst

Mit welcher Kontinuität sich die dargestellten Reproduktionsstrategien bis in die Gegenwart hinein fortgepflanzt haben, kann anhand von Beispielen aus der zeitgenössischen koreanischen Kunst vorgeführt werden. Multiplikation und Modulation gelangen in Ik-Joong Kangs *Cologne Pagoda* (2001) zur Anschaugung. (Abb. 3)

Kunstharzkuben finden als standardisierte Module Verwendung; sie dienen dem Aufbau einer Pagode, die zugleich auf ihren historischen Vorfäder, 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 erscheint, ist nicht zufällig, denn, wie bereits erläutert, stehen Form und Bedeutung der Pagode für modulare Vervielfältigung. Die Pagode, ursprünglich aus dem Grabhügel entstanden, ist das zentrale sakrale Symbol des Buddhismus, sie dient der Aufbewahrung von Reliquien. Auf diese Funktion nimmt Kang Bezug, wenn er zahlreiche Fundstücke und Sammelobjekte in die Kunstharzkuben einschließt. Das Fundament der *Kölner Pagode* bildet das Gefundene, Vorgefundene, Aufgelesene, Angesammelte, Aufgereihte. Aus den alten Überresten entsteht durch Zusammenfügung Neues. *Throw Everything Together and Add*⁴ – so lautet der Titel einer großformatigen Wandinstallation.

4 Kangs große Wandinstallation *Throw Everything Together and Add* von 1994 wurde bekannt durch ihre Ausstellung im koreanischen Pavillon auf der Venedig-Biennale 1997. Die gesam-

Abb. 3: Ik-Joong Kang, »Cologna Pagoda«, 2001, Installation



lation von Kang, der zugleich zum Motto für sein künstlerisches Schaffen wurde und sein Verfahren charakterisiert, sich auf Vorgefundenes einzulassen und durch Hinzugefügtes Modulation zu kreieren. In den Steinsetzungen des Tapsa-Tempels in Korea, die eine Art Ersatzfunktion für Pagodenbauten übernehmen, gelangt

te Wandfläche des Ausstellungsraums war bedeckt mit kleinen quadratischen Tafelbildern mit den identischen Maßen 3 x 3 Inch (7,6 x 7,6 cm), die sich zu einem modularen Wandmosaik fügten (vgl. Roe 2001: 80f.). Der Titel für die Installation entstand in Anlehnung an das koreanische Nationalgericht *Bibimbap*, ein Reisgericht, das traditionell zur Resteverwertung verwendet wird und aus Reis mit weiteren Zutaten (Rindfleisch, Gemüse, Ei etc.) besteht.

dieses Prinzip noch deutlicher zum Ausdruck. 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 repetitive Element dieser Aufschichtungsaktion ist unübersehbar. Die Pagode folgt im architektonischen Aufbau, der Gesimsstaffelung, demselben iterativen Prinzip: Ihre Stufungen versinnbildlichen den Wiedergeburtenkreislauf, 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 Wiedergeburtenfolge.

Indem Kang mit seiner *Kölner Pagode* einen historischen Pagoden-Prototyp, nämlich die um 751 n. Chr. erbaute dreistöckige Pagode Seokgatap im Bulguksa-Tempel in Gyongju, der historischen Hauptstadt des Vereinigten Silla-Reiches (668–935 n. Chr.), in welcher der bisher älteste gedruckte Text gefunden wurde,⁵ kopiert, fügt er nicht nur sein Werk in eine bereits bestehende Traditionskette ein, sondern verbindet er auch das in der Pagode religions- und naturphilosophisch verkörperte Re-Produktionsprinzip mit einem technischen Reproduktionsverfahren: dem Druck. Damit liefert er einen Beleg für die Verflechtung zwischen kulturell bestimmter, genealogischer und medientechnischer Reproduktion.

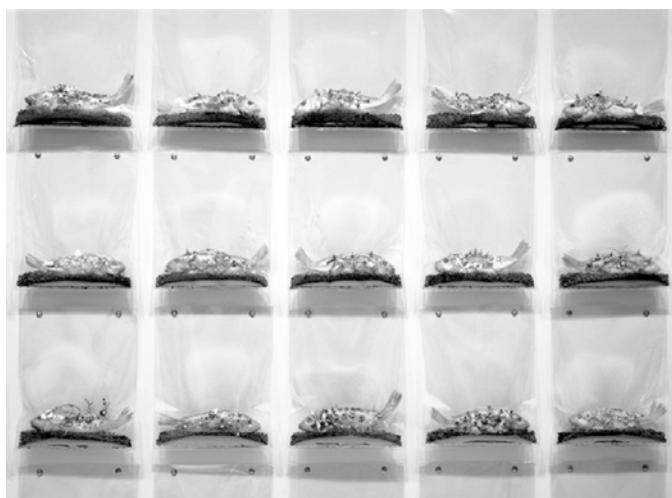
Wie kulturelle und geschlechtliche Reproduktion zusammenspielen, wird in den künstlerischen Arbeiten der koreanischen Künstlerin Lee Bul manifest.⁶ Die Installation *Majestic Splendor* (1997) bedient sich des Prinzips der Multiplikation durch Iteration. (Abb. 4) Kleine Plastiktüten aus Klarsichtfolie 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 Dekorteilchen bestückt wurde. Der glitzernde Paillettenschmuck kontrastiert stark mit der Fleischlichkeit des Fisches. Die Welt des Glamours und schönen Scheins, des Artifiziellen und Superfiziellen kollidiert mit dem existenziellen Sein, mit Natur und Materie. Während das Natürliche dem Verfall und der Verwesung preisgegeben ist, bleibt das Künstliche von den Transformationsprozessen unberührt. Während der Fisch sich mit der Zeit, das heißt innerhalb des Ausstellungszeitraums zersetzt und dabei einen unerträglichen Verwesungsgestank verströmt, bleibt neben seinem Skelett der nutzlose billige Glitter als einziger Überdauerndes zurück. Der Gegensatz

5 Der Bulguksa-Tempel zusammen mit dem Grottentempel Seokguram zählen zum UNESCO-Weltkulturerbe. Bei dem in der Steinpagode gefundenen gedruckten Schriftrollentext handelt es sich um Auszüge aus der *Dharani-Sutra*. Für den Druck des Textes wurden 12 Holzblöcke verwendet, als Trägermaterial für den Druck diente Papier aus Maulbeerbaumrinde. Der Text wird auf den Entstehungszeitraum 704–751 n. Chr. datiert. (Ledderose 1989: 150f.)

6 Zum Werk von Lee Bul, insbesondere zur Auseinandersetzung mit dem Thema Cyborg und Gender siehe Yi 2001, Murray 2008 und Jeon 2017.

zwischen Natur und Kultur, Organischem und Artifiziellem könnte kaum drastischer veranschaulicht werden. Der bestialische Gestank, der sich mit der Zeit im Ausstellungsraum verbreitete – und der dazu führte, dass die Ausstellung vorzeitig abgebrochen werden musste – erinnert die Betrachtenden auf unerbittliche Weise daran, dass es hinter dem äußerem Bild der Erscheinung noch eine andere Realität gibt: die der unhintergehbaren Materialität und Vergänglichkeit des biologisch Organischen. Visuelle Wahrnehmung als kulturell kodierte und konventionalisierte wird durch das Olfaktorische unterminiert. 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 Substanzialität, seiner Natürlichkeit. Die Natur des Körpers wehrt sich gegen das Bild, in das sie gezwängt wird.

Abb. 4: Lee Bul, »Majestic Splendor«, 1997, Installation



Dieser rebellische Gestus lässt sich auch auf einer zweiten Bedeutungsebene wiederfinden. In Korea ist der Fisch traditionellerweise das 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 Weiblichkeit als Inkarnation einer sich permanent reproduzierenden Natur auf. In der traditionellen koreanischen Kultur obliegt der Frau die Verantwortung, die Fortpflanzungskette nicht abreißen zu lassen – eine Fortpflanzungskette, in der die Frau, so will es die kon-

fuzianisch 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 phallozentrisch 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 anrüchiges Bild geworden, das *zum Himmel stinkt*. Der majestätische Glanz des traditionellen, Weiblichkeit und Natürlichkeit ineins setzenden Modells ist verblichen. Die Austreibung des Natürlich-Biologischen aus dem Weiblichen ist als fortwährender Zerfallsprozess iterativ ins Bild gesetzt. Deutlich gemacht wird dadurch, dass Gender nicht festgesetzt und 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 (Butler 1991: 203f.). Auch Marie-Luise Angerer betont wiederholt die radikale Nachträglichkeit und zweite Bearbeitung von Geschlecht (Angerer 2002: 161ff.). Naturalisierung wird als Vernichtungsakt präsentiert – und damit der Nichtigkeit überführt.

3.4 Reproduktionspraktiken in der westlichen modernen und zeitgenössischen Kunst

In der westlichen Kunst lässt sich mit dem Auftreten technischer Bildreproduktionsverfahren sowie industrieller Fertigungstechniken ein exponentieller Anstieg von iterativen Praktiken verzeichnen. Claude Monets Bilderserien (zum Beispiel seine Variationen über die Kathedrale von Rouen) sowie Andy Warhols Bildmultiplikationen verdanken sich dem Zeitalter der medientechnischen Reproduktion und seiner seriellen Wiederholungslogik (vgl. Zitko 1998). Mit Blick auf die massenhafte Ausbreitung von 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 (vgl. Benjamin 1972) sowie die daraus resultierende Erfahrung von Nichtigkeit und Entleerung können durch Iteration vorgeführt, sie können aber auch durch Repetition als rituelle Praktik kompensiert werden. Die Logik der Wiederholung initiiert die Wiederkehr des Rituellen. Constantin Brancusis *Unendliche Säule* (1937/1938) kann als Inbegriff des modernen Serialismus gelten. Die Verbindung zum Unendlichen, Numinosen wird durch Repetition wiederhergestellt. 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« (zit.n. Bach 1987: 28). 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/innen 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.

Der demokratische Anspruch auf Gleichwertigkeit spitzt sich in den Multiples, die Ende der 1950er Jahre aufkommen, weiter zu. Die Definitionen, die sich um den Begriff und das Phänomen des Multiple ranken, sind vielfältig, zum Teil auch irreführend.⁷ Häufig wird unter Multiples in Auflagen bzw. Serie produzierte Kunst verstanden, die gegen den herausgehobenen Status des Einzelstücks aufbegeht, sich dem Unikat verweigert (vgl. Schmieder 1989; Zdenek 1994; Weibel 1999). Wenn gleich diese Definition nicht als grundlegend falsch zu bezeichnen ist, so verfehlt sie doch 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. Denn ein Multiple definiert sich nicht über die Qualität, die aus irgendeiner Materialeigenschaft bzw. ästhetischen Vorstellung abgeleitet ist, sondern allein über seine Etikettierung, durch die es als Distributionsartikel kenntlich gemacht wird. 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.« (Tietjen 1999: 82). Trotz Multiplikation soll die Identität des Einzelstücks als unverletzbare Egalität gewahrt bleiben. Die Multiplikation, aus der das Multiple seine Legitimation bezieht, schafft kontinuierliche

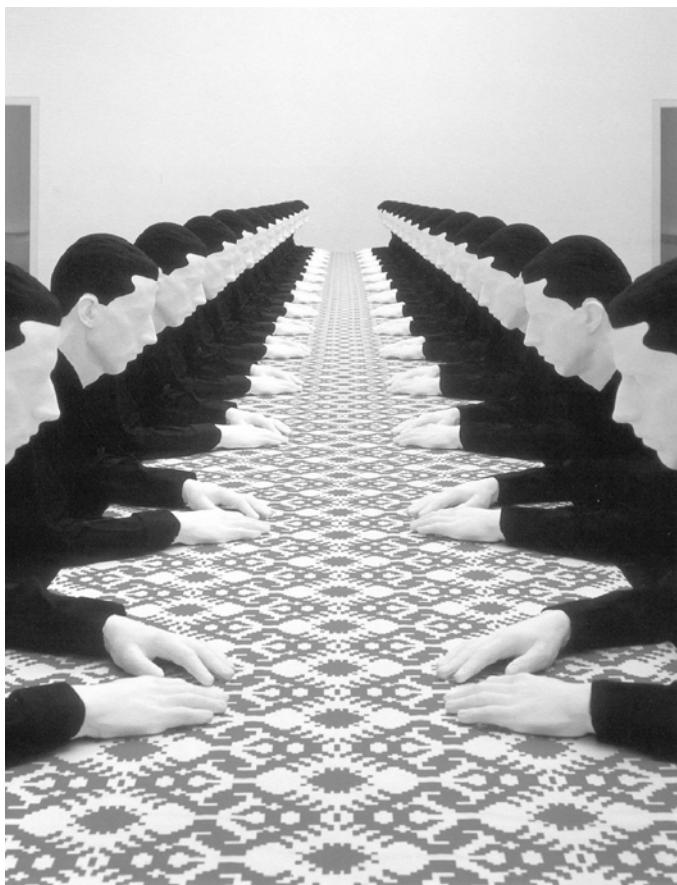
7 Zur Klärung der Definition siehe Pias 1994 und 2002.

serielle Vielheit, nicht aber Vielfalt als 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 wird angestrebt, nicht Vielfalt als unendlicher Variantenreichtum, als kombinatorische Potenzialität.

Die Produktionsidee des Multiples beruht auf Iteration, und zwar Iteration des Identischen, Äquivalenten. Produktion ist immer schon Re-Produktion. Der zeitliche Riss zwischen dem Vorgängigen und Nachträglichen ist zum Verschwinden gebracht. 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. Digitalität und Gentechnologie haben den langlebigen Kult um das Original als unhintergehbarer Größe nachhaltig erschüttert. 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). (Abb. 5) 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 Monstrosität. Die Replikation erzeugt einen geschlossenen Zirkel. Jeder ist des anderen Wiedergänger, 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, das heißt durch die absolut identische Kopie seiner Identität verlustig geht, löst er sich im Stereotyp der Männlichkeit auf (vgl. Blazwick 2002). 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.

Abb. 5: Katharina Fritsch, »Tischgesellschaft«, 1988, Installation



3.5 The Making of Diversity

Die ostasiatische Kultur, die dem Originalitäts- und Unikatgedanken eher indifferent gegenübersteht, scheint sich dort leichter der westlichen Kultur anschließen zu können, wo die Differenz zwischen Original und Kopie durch immer ausgefeilte medienapparative Reproduktionstechniken verwischt wurde. Die wiederholt von Kunst- und Kulturhistoriker/innen aufgeworfene Frage, wer wen kopiert, ob Ostasien den Westen oder aber der Westen Ostasien, scheint mir eine mü-

ßige zu sein. Bedeutungsvoller ist die Feststellung, dass im medientechnischen Zeitalter der Kopie und der Praktiken des Sekundären die Trajektorien der westlichen und ostasiatischen Bildkulturen zunehmend konvergieren – ohne dass ein direkter kausaler Zusammenhang bestünde. Viele neue Forschungsfragen werden durch diese Annäherungen aufgeworfen: War die modulare Kompositstruktur der chinesischen Schrift einer frühen Entwicklung von Reproduktionsstrategien und -techniken förderlich? Dass China und Korea über die ältesten gedruckten Schrifttexte verfügen (Ledderose 1998: 150ff.), könnte als ein Beleg gelten. Erzwang die Massenkultur in China, das Streben nach einer Zusammenführung des weit Verzweigten, 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 gekoppelte Produktionsbegriff einem Verständnis von Natur, Kultur und Immanenz geschuldet, das Vielheit aus Einheit und Ganzheit aus Partikularität entfaltet? Leitet die durch neue Reproduktionstechnologien evozierte Inflation von Praktiken des Sekundären bzw. Multiplen im Westen eine transkulturelle Wende ein, die als Deokzidentalisierung bezeichnet werden kann?

Das Multiple hat die mit der europäischen Neuzeit aufgekommene und in ihrer historischen Nachfolge bis zur Moderne zementierte Idee einer uneinholbaren Differenz zwischen Original und Kopie *ad absurdum* geführt, indem es der Kopie Unikatstatus zuerkannte. Auch wenn unhinterfragt feststeht, dass die Kopie das Original nie ganz aushebeln kann, da sie kategorial an dieses gekettet ist, signalisiert der Inversions- als Unterminierungsakt dennoch eine radikale Verschiebung, die auf ein Obsoletgewordensein des bestehenden Kategoriengefüges, womöglich auf dessen Unzulänglichkeit hindeutet.

Éliane Escoubas hat darauf aufmerksam gemacht, dass eine Ästhetik des Multiplen, wie sie von Benjamin in seinem Aufsatz über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* medientheoretisch konzeptualisiert und problematisiert wurde, mit einer Ästhetik des Ereignisses, wie sie in Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* entworfen wird, kompatibel ist, weil beide auf das reziproke Verhältnis zwischen Einheit und Vielheit, Identität und Differenz, Kontinuität und Diskontinuität abheben (Escoubas 1994: 141ff.). Indem die Autorin das scheinbar Unvereinbare als im Grunde vereint vorführt, das heißt technische Reproduktion und visuelle Perzeption in einer Ästhetik des Multiplen zusammenführt, bahnt sie den Weg für eine gewandelte Sicht auf das Verhältnis zwischen Produktion und Reproduktion, Original und Kopie, wie es sich vom westlichen Blickwinkel aus darstellt – und impliziert damit die bedeutsame Frage, inwieweit die medientechnischen Reproduktionsverfahren im Westen dazu beigetragen haben, eine neue Wahrnehmungs-, Gestaltungs- und Kunstdtheorie auszuprägen, die sich jenseits oppositioneller Zuordnungen im Bereich des Intersubjektiven, Multiplikativen und Immanenten verortet (ebd.). Als Ästhetik des Tausches und der

Kombinatorik unterläuft eine Ästhetik des Multiplen die Dualismen zwischen Original und Kopie, Subjekt und Objekt, Solipsismus und Kollektivismus, Sehen und Gesehenwerden. Zum Zerrbild transformiert das Multiplikative dort, wo es auf die perfekte Kopie reduziert wird, auf die Einfältigkeit des Gleichförmigen, die Differenzlosigkeit des seriell reproduzierten Identischen, wie sie uns in Katharina Fritschs *Tischgesellschaft* als monströse Zukunftsvision menschlicher bzw. männlicher Reproduzierbarkeit vor Augen geführt wird. Dies gilt vor allem für eine Kultur wie die westliche, die sich auf die Unverwechselbarkeit des Individuellen gründet. Dass das Multipl(ikativ)e auch qualitative Mannigfaltigkeit bedeuten kann, dass Vervielfachung als Reproduktion nicht mit Authentizitätsverlust einhergehen muss, sondern auch als eine bewusste Zugewinnstrategie betrieben werden kann, um Vielfalt freizusetzen, ohne Einheit aufs Spiel zu setzen, haben die kulturellen und künstlerischen Reproduktionspraktiken als Primärpraktiken in Ostasien historisch bewiesen.

Ist es Zufall, dass das Konzept des Mannigfaltigen dort als neues Paradigma entwickelt wird, wo das Schreckgespenst von der ›Kopie der Kopie‹ letzte Residuen des langlebigen Kults um die Unhintergehrbarkeit des Originals zu erschüttern droht? Dass man sich zur definitorischen Beschreibung des Mannigfaltigen an Modellen der Natur orientiert, mag in diesem Zusammenhang nicht verwundern. Das Rhizom, wie es Gilles Deleuze und Félix Guattari als Modell eines neuen Vernetzungsdenkens vorgestellt haben, steht für Mannigfaltigkeit. Es wird nicht aus statischen Einheiten gebildet, sondern besteht aus einem heterogenen Gefüge von Konnexionalen. Man kann es nicht auf seinen Ursprung zurückführen, sondern muss es als Mannigfaltigkeit begreifen. Es ersetzt die binäre Logik des Wurzel-Baumes durch eine multiple Logik, die auf reziprokem Austausch beruht. Anders als bei einem Baum oder einer Wurzel gibt es bei einem Rhizom keine Punkte oder Positionen, sondern nur Linien. »Ein Rhizom kann an jeder Stelle unterbrochen oder zerrissen werden, es setzt sich an seinen eigenen oder an anderen Linien weiter fort« (Deleuze/Guattari 1992: 19). Das Rhizom pflanzt sich fort, auch wenn es verpflanzt, transplantiert wird, es wuchert und expandiert, variiert und multiert; es definiert sich allein über eine Zirkulation von Zuständen und temporären Befindlichkeiten.

Die multiplikativen Produktionspraktiken der ostasiatischen Kultur folgen dem Prinzip der Mannigfaltigkeit – einer Mannigfaltigkeit, die sich weder auf das Mannigfaltige noch auf das Eine festlegen lässt, die weder Anfang noch Ende kennt, aber immer eine Mitte, aus der sie wächst und sich fortpflanzt, einer Mannigfaltigkeit, die, wie Deleuze und Guattari es fordern, gemacht ist, die durch Kombinatorik, durch die Permanenz des Wechsels und das Verbindende sich iterativ umgruppierender Verbindungen konstruiert wird. Ist das Multipl(ikativ)e rhizomorph strukturiert, das heißt, bietet es viele unterschiedliche Zugangsmöglichkeiten, so unterminiert es die Kopie in ihrer binären Identitätslogik. Wenn

Deleuze und Guattari davon sprechen, dass es im Orient, ganz besonders in Ozeanien, »so etwas wie ein rhizomatisches Modell gibt, das sich in jeder Hinsicht vom abendländischen Modell des Baumes unterscheidet«, wenn sie »im Okzident eine Landwirtschaft mit ausgewählten Abstammungslinien und vielen variablen Einzelorganismen« erkennen, im Orient hingegen »eine Gartenbaukultur mit einer geringen Zahl von Einzelorganismen, die auf einer umfangreichen Skala von ›Klonen‹ beruht« (Deleuze/Guattari 1992: 32), so hat diese interkulturelle Gegenüberstellung, wie gezeigt, durchaus ihre Berechtigung. Sie ist aber insofern nicht ganz zutreffend, als sich bereits eine transkulturelle Drift bemerkbar macht, die sich darin äußert, dass sich das »orientalische« Rhizom mit dem »abendländischen« Wurzel-Baum verschlingt und diesen zunehmend zu überwuchern beginnt – eine Tendenz, die sich im Westen mit dem Zeitalter der medientechnischen Reproduzierbarkeit, insbesondere der digitalen und biogenetischen, formiert hat, und die deutlich vor Augen führt, welch gewaltige Auswirkungen neue Techniken und mediale Prozesse auf gewachsene kulturelle Verfasstheiten haben können. Ist Ostasien zum Wi(e)dergänger des Westens geworden? Oder aber der Westen zum Revenant Ostasiens? Die einzige Gewissheit, die angesichts dieses Doppelgängertums bleibt, ist die, dass das Gleiche in immer anderer Gestalt, an anderem Ort und zu anderer Zeit wiederkehrt.