

Lee Bul: Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen

von Roman Kurzmeyer

Eine Karte der persönlichen Kulturgeographie von Lee Bul würde neben Seoul eine besondere Dichte an wichtigen Stationen in Europa und den Vereinigten Staaten zeigen. Lee Bul hatte Einzelausstellungen im Museum of Modern Art (MoMA) New York und in der Kunsthalle Bern (Schweiz), einem seit den fünfziger Jahren in Europa in der Vermittlung zeitgenössischer Kunst führenden Institut. Lee Bul hat sich seit den frühen neunziger Jahren an einer Vielzahl international beachteter Gruppen- und Themenausstellungen in Europa und den Vereinigten Staaten mit wichtigen, oft erstmals ausgestellten Arbeiten beteiligt. Sie beweist damit, dass sich der Kunstdiskurs im Westen heute, im Unterschied noch zur Generation von Nam June Paik, von Korea aus mitprägen lässt. Ihre Ausstellung im Museum of Modern Art (MoMA) von 1997 war erst ihre zweite Einzelausstellung. Die erste fand 1988 in der IL Gallery in Seoul statt.

Die Künstlerin installierte in New York eine neue Fassung der 1991 begonnenen Serie *Majestic Splendor*. Sie verziert tote Fische mit bunten, glänzenden Pailletten und Perlen, legt die Fische anschliessend in Plastikbeutel und stellt sie als Wandarbeit in unterschiedlichen installativen Zusammenhängen aus, meistens in Form eines Rechteckes angeordnet. Lee Bul verwendet jenen Fisch, den die Koreaner "domi" nennen. Dieser Fischname ist identisch mit dem Namen einer tragischen Frauengestalt aus der koreanischen Mythologie: diese brachte sich selbst um, nachdem ihr Geliebter im Krieg gefallen war. Das Werben des Königs um ihre Hand lehnte sie ab, da er ihren Geliebten in den Krieg geschickt hatte. Der Titel *Majestic Splendor* lautet in koreanischer Sprache "Hwa Um" und bezieht sich auf den Zustand spiritueller Erleuchtung, der gemäss der Lehre Buddhas durch persönliche Opfer erreicht werden kann.¹ Absicht ist, dass sich die Fische während der Ausstellung vor den Augen des Publikums zersetzen und nur die als Schmuck verwendeten künstlichen Materialien übrigbleiben. *Majestic Splendor* ist gerade durch die Zurschaustellung der Verwesung eine eminent visuelle Arbeit, die Provokation aber ist ihre olfaktorische Präsenz. In New York führte der Verwesungsgeruch, der sich im Museum of Modern Art (MoMA) verbreitete, zur vorzeitigen Schliessung der Ausstellung.

Lee Bul bekämpft mit *Majestic Splendor* das statische, stille, ikonische Bild und wirft neben emanzipatorischen Fragen solche auf, die die Grenzen der Repräsentation von Welt durch die Kunst betreffen. Der Einbezug des Betrachters in unerwarteter Weise ist typisch für das Schaffen von Lee Bul. *I Need You (Monument)* (1996) ist eine aufblasbare, überlebensgrosse Plastik, die mit der farbigen Fotografie einer sexuell aufreizend gekleideten, gleichzeitig aber betont zurückhaltend

¹ Joan Young, "Lee Bul", in: Douglas Gordon, Huang Yong Ping, William Kentridge, Lee Bul, Pipilotti Rist, Lorna Simpson, Guggenheim Museum SoHo, New York 1998, S. 66.

wirkenden Asiatin bedruckt ist. Die Arbeit gehört in einen Werkzusammenhang, in dem sich die Künstlerin mit Stereotypen in der Wahrnehmung asiatischer Weiblichkeit beschäftigt. Lee Bul bezieht sich mit dieser Arbeit auf käufliche Puppen, die in Korea hauptsächlich westlichen Touristen angeboten werden. Ihre 12 x 5 x 5 m grosse Figur, ein gigantisches Luftkissen, bleibt nur sichtbar, solange das Publikum die angeschlossenen Fusspumpen betätigt. Vergleichbare Arbeiten sind *Hydra (Monument)* (1998) und *Hydra II (Monument)* (1999). Im Unterschied zu *I Need You (Monument)* (1996) ist bei den neueren Arbeiten die Kontur des Luftkissens nicht der menschlichen Figur nachgebildet, sondern in Anlehnung an die Gestalt eines Süswasserpolyphen geformt. Die Aussenmasse der beiden späteren Arbeiten sind zwar bescheidener, doch das Frauenbild, mit dem die Kunststoffhüllen bedruckt wurden, wirkt aggressiver und anstössiger. Monumente, sagt die Künstlerin, sind immer Ergebnis kollektiver Anstrengung: Der Ausstellungsbesucher, der die Pumpe betätigt, hilft mit, ein Denkmal aufzurichten, und trägt gleichzeitig dazu bei, dass ein äusserst problematisches Bild asiatischer Weiblichkeit sichtbar bleibt.

In der westlichen Kunstgeschichte sind subversive künstlerische Strategien dieser spielerischen Art mit dem Namen des französischen Künstlers Marcel Duchamp (1887-1968) verbunden. 1913 zeichnete Duchamp die ersten Skizzen für die heute als *Grosses Glas* bekannte Arbeit *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même* (1915-23) und in seinem Atelier in Paris entstand in jenem Jahr mit *Bicycle Wheel* (1913) das erste Ready-made und die erste bewegliche Skulptur der westlichen Kunst.² Zu Beginn jenes Jahres, am Abend des 17. Februar 1913, wurde in New York die "Armory Show" eröffnet, eine Ausstellung internationaler moderner Kunst, in der Marcel Duchamp mit den vier Arbeiten *Le roi et la reine entourés des nus vites* (1912), *Portrait de joueurs d'échecs* (1911), *Nu descendant un escalier* (1912) und *Nu* (1912) vertreten war.³ Die Ausstellung wurde von der "Association of American Painters and Sculptors" (AAPS) organisiert. Der Anlass ermöglichte einem breiteren amerikanischen Publikum die Begegnung mit der amerikanischen und europäischen Avantgarde, insbesondere mit dem in den Vereinigten Staaten noch unbekanntem Kubismus. Die europäischen Künstler wurden auf dem Plakat als Gäste angekündigt, einige namentlich erwähnt. Marcel Duchamp, dessen Gemälde *Nu descendant un escalier* (1912) nicht nur der Malerei, sondern vor allem des Titels wegen viel Aufmerksamkeit auf sich zog und öffentliche, teilweise spöttische Debatten auslöste, zählte damals noch zu den unbekannteren unter den jungen europäischen Künstlern. Duchamps Name fehlt auf der Ankündigung. Selbst seine beiden in der Ausstellung ebenfalls vertretenen Brüder Raymond Duchamp-Villon und Jacques Villon waren damals bekannter und erfolgreicher als er. Im Unterschied zu Matisse, dessen Malerei das amerika-

2 Vgl. Calvin Tomkins, *Duchamp: A Biography*, London 1997, v.a. S. 116-142.

3 Vgl. Milton W. Brown, *The Story of the Armory Show*, New York 1988, v.a. S. 133ff. und S. 264-265.

nische Publikum als aggressiv und hässlich empfand, und der dementsprechend auf Ablehnung stiess, drängten sich die Besucher vor Duchamps rätselhaften Gemälde mit dem verführerischen Titel.

Im selben Jahr, am 2. März 1913, wenige Tage nach der Eröffnung der “Armory Show”, erschien in der deutschen Zeitung “Hamburger Fremdenblatt” von Aby Warburg (1866-1929) ein kurzer Artikel mit dem Titel *Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt*.⁴ Der Autor schreibt über zwei grosse flandrische Bildteppiche aus dem 15. Jahrhundert, die er 1912 im *Palazzo Doria* in Rom (Italien) gesehen hatte, und die, wie er vermutet, schon zu ihrer Entstehungszeit ihren Weg aus dem Norden Europas in den Süden gefunden hatten. Die beiden Teppiche schildern Szenen aus dem Leben von König Alexander dem Grossen. Aby Warburg interessiert vor allem, auf welche Weise sie dies tun. Er nennt mögliche Quellen und zitiert insbesondere aus der Handschrift von Jean Wauquelin, in der er die direkte Quelle der Künstler vermutet. Der französische Schriftsteller Wauquelin erzählte um 1450 am burgundischen Hofe die Geschichte aus der griechischen Antike. Aby Warburg fragt in seiner Besprechung des einen Teppichs, weshalb auf demselben Kunstwerk die damals modernsten Belagerungsmethoden, modische Kleidung *und* die alte Fabel von der Himmelfahrt Alexanders in einem von vier Greifen gezogenen Metallgehäuse und dessen Tauchversuch in einem gläsernen Fass zur Darstellung kommen können. Seine Interpretation basiert sowohl auf literarischen Quellen als auch auf ausgezeichneten Kenntnissen der Kunst-, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Renaissance. Warburg beurteilt den von ihm diskutierten Teppich als “inhaltsreiches Dokument zur Entwicklungsgeschichte der historischen Weltanschauung im Zeitalter der Wiedererweckung des klassischen Altertums in Westeuropa”. Er sieht an diesem Werk den Willen, sich im Norden vergangener antiker Grösse zu erinnern, und erkennt darin, dass die “burgundische Antike” einen “wesentlichen und eigenartigen Anteil an der Erzeugung des modernen, auf die Beherrschung der Welt gerichteten Menschen” hatte. Obschon der Hamburger Privatgelehrte nie ein Buch geschrieben hat und die wenigen, verstreut erschienenen Aufsätze lange nicht zugänglich waren, gehört er zu den inspirierendsten Kunsthistorikern der europäischen Moderne.⁵ Seinen Ruhm verdankt er nicht zuletzt der von ihm aufgebauten Bibliothek, die er nicht als kunsthistorisches Archiv, sondern als kulturwissenschaftliche Bibliothek konzipierte.

4 Aby M. Warburg, “Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt” (1913), in: Kulturforum Warburg (Hg.), *Aby Warburg: Von Michelangelo bis zu den Puebloindianern*, Warburg 1991, S. 79-86.

5 Vgl. etwa Robert Galitz und Brita Reimers (Hgg.), *Aby M. Warburg, “Ekstatische Nymphe ... trauernder Flussgott”*: Portrait eines Gelehrten, Hamburg 1995.

Die Texte von Aby Warburg bestechen durch ihre historische Schärfe und zeigen die Fähigkeit des Autors, Bilder als Symptome zu verstehen.⁶ Die Arbeiten von Duchamp sind ihrer Verweisdichte wegen von Interesse. Neben der Form- und Stilgeschichte, der traditionellen Domäne der Kunstgeschichte, aktivieren beide eine Vielzahl von weiteren Bezugssystemen. Warburg hat an einem Geschichtsverständnis gearbeitet, das ich mit dem französischen Kunstwissenschaftler Georges Didi-Huberman als "Geschichte der symptomatischen Intensitäten" bezeichnen möchte.⁷ Er hat die Widersprüche im Visuellen untersucht und damit auf die Grenzen der Repräsentation hingewiesen. Aby Warburg und Marcel Duchamp haben aus zwei entgegengesetzten Richtungen, der eine als Kunstwissenschaftler und der andere als Künstler, die ästhetische Autonomie des Kunstwerks in Frage gestellt. Mit dem Namen von Marcel Duchamp verbinden wir heute eine künstlerische Strategie, die Gegenstände, Ideen und Handlungen unter den Bedingungen des Museums dekontextualisiert. Warburg hingegen löst das Kunstwerk aus dem musealen Umfeld und kontextualisiert es unter Berücksichtigung des gesamten ihm zugänglichen Wissens. Aby Warburg war überzeugt, dass jedes bedeutende Kunstwerk nicht nur Ausdruck der vom Künstler beabsichtigten Form und Erzählung ist, sondern auch Träger individueller und gesamtkultureller Muster. Kunstwerke faszinierten ihn wegen dieser Ambivalenz. So wollte er in einer seiner bekanntesten Analogien in einer Fotografie einer Golfspielerin das Nachleben einer Kopfgängerin erkennen. Für eine Kultur, die einem linearen Zeit- und Geschichtsverständnis verpflichtet ist, stellt diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen ein Problem dar. Dies ist die kulturelle Disposition, aus der seit der Moderne historische Kunstwerke in Europa befragt und neue Werke geschaffen werden.

Das bisherige Werk von Lee Bul fasziniert dadurch, dass die Künstlerin in kurzer Zeit von der direkten Zurschaustellung des Körpers, beispielsweise in Performances wie "Abortion" (1989) oder "Sorry for Suffering" (1990), zur Darstellung des künstlichen Körpers gelangte, ohne ihren emanzipatorisch-aktivistischen Standpunkt aufzugeben. Lee Bul baumelte in jenen frühen Arbeiten kopfüber und nackt über dem Publikum, berichtete von einer Abtreibung und rezitierte Gedichte und Pop Songs, und sie zeigte sich in der Öffentlichkeit mit weichen, inneren Organen nachgebildeten Skulpturen, die ihren Körper wie ein Kleid umhüllten. In ihren als *Cyborgs* und *Monsters* bezeichneten Skulpturen beschäftigt sich Lee Bul explizit mit neuen Technologien und virtuellen Realitäten, gibt aber die umfassende Thematisierung des Kreatürlichen nicht preis.

Zur Gruppe der *Monster* zählen weiche, vielgliedrige, weisse, schwarze oder hautfarbene Polypen. Die *Cyborgs* haben die in Korea sehr populären weiblichen

6 Auf die Verwandtschaft des Bildverständnisses von Warburg und Duchamp hat schon Werner Hofmann hingewiesen in seinem Aufsatz "Die Menschenrechte des Auges", in: Werner Hofmann, Georg Syamken, Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges: Über Aby Warburg*, Frankfurt / M. 1980, S. 102-104.

7 Vgl. Georges Didi-Huberman, *Vor einem Bild*, München / Wien 2000, S. 201.

Cyborgs aus Animation und Comic zum Modell. Cyborgs sind in den japanischen und koreanischen Comics unbezwingbare, unerschrocken und kaltblütig handelnde Wesen mit eindeutig weiblichen Geschlechtsmerkmalen und mädchenhaften Gesichtern. Lee Bul arbeitet mit der Figur des Cyborgs, um zu zeigen, dass bestimmte Vorstellungen und die damit verbundenen Praktiken - etwa aus der Geschlechtergeschichte - durch den wissenschaftlich-technologischen Fortschritt nicht von selbst überwunden werden. So erwähnt Lee Bul als eine für sie besonders aufschlussreiche Eigenschaft der Cyborgs, dass diese meistens durch einen Mann oder Jüngling programmiert und kontrolliert werden. Zwar orientierte sie sich bei der Erarbeitung der *Cyborgs* an einer vor allem unter Jugendlichen populären Bildsprache, doch die Rolle der Massenmedien in unserer Gesellschaft ist nicht das Thema der Arbeiten. Thema ist vielmehr das Menschenbild in hochindustrialisierten Gesellschaften des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Lee Bul verwendete weisses Silikon, um die Aussenhaut der *Cyborgs* herzustellen, ein Material, das bekanntlich in der Medizin, insbesondere in der Schönheitschirurgie, dazu dient, Implantate aufzubauen.

Die Grenze des Biologischen durch Technologie überwinden zu wollen, gehört zu den anthropologischen Anlagen.⁸ Im Unterschied zu den verführerischen und technisch perfekten massenmedialen Vorbildern wirken die handwerklich unperfekt gefertigten, kopflosen, einarmigen und einbeinigen Figuren allerdings sowohl in ihrem makellosen Weiss als auch in ihrem fragmentarischen, gepanzerten Zustand wie Gipskulpturen der klassischen Kunst. Das Spannungsfeld, in dem die Künstlerin arbeitet, ist jenes zwischen Natur, Kultur und den durch Wissenschaft und Technik geschaffenen materiellen und sozialen Lebensbedingungen. Zwar ist der Cyborg eine Vorstellung aus der Zukunftsforschung, doch hinter der Idee des Cyborgs verbirgt sich jene der Perfektion und damit eine der ältesten Obsessionen der Menschheit. Es war denn auch folgerichtig, dass die Künstlerin kürzlich kleine Fragmente ihrer *Cyborgs* in Porzellan herstellen liess und zusammen mit antiker koreanischer Keramik ausstellte.

Der Cyborg als Motiv leitet sich aus der Alltags- und Medienästhetik her und lässt sich thematisch, wie ich schon an anderer Stelle ausführte⁹, auf einen kulturphilosophischen Diskurs beziehen, der in der amerikanischen Anthropologin Donna Haraway eine prominente Wortführerin hat. Ob in Film, Theorie oder Kulturgeschichte, die Bezeichnung "Cyborg" meint in jedem Fall eine Erzähl- oder Argumentationsfigur und nicht eine Realität wie die, mit der uns die entfesselte Kunst der Biotechnologie konfrontiert. Visualisierungen von Phantasmen sind auch die neueren, ebenfalls weissen Skulpturen *Amaryllis* (1999), *Chrysalis* (2000) und *Supernova* (2000). Es handelt sich um technomorphe, synthetische, menschengrosse Figuren aus tierischen, pflanzlichen und maschinellen Elementen. Strukturprinzipien sind wiederum Metamorphose und Vermischung, doch ist

8 Vgl. dazu Horst Bredekamp, "Überlegungen zur Unausweichlichkeit der Automaten", in: *Puppen, Körper, Automaten: Phantasmen der Moderne*, Köln 1999, S. 94-105.

9 Vgl. vom Verf., "Cyborgs", in: *Lee Bul: In Media Res*, Seoul 1999, S. 22-25.

nun im Unterschied zu den als Maschinenmenschen gestalteten *Cyborgs* die Typisierung zu Gunsten einer verstärkten Naturalisierung und Individualisierung der Figuren zurückgedrängt. Als ich die Skulptur *Amaryllis* (1999), die mir aus einer Abbildung bekannt war, im Original sah, war ich überrascht von ihrer körperlich sinnlichen Erscheinung und fasziniert von der Fähigkeit dieser Figur, den von ihr umfassten Raum zu gliedern und harmonisch zu organisieren. Sie sprach mich an, ohne ihre Identität preis zu geben. Die Androiden unter den *Cyborgs* sind uns vertrauter als diese Kreuzungen aus Pflanzen, Tieren und Maschinen. Die *Cyborgs Amaryllis* (1999), *Chrysalis* (2000) und *Supernova* (2000) sind aber auch nicht Personifikationen jener Natur, welche im Werk von Lee Bul beispielsweise in Form des Fisches als einfach erfahrbarer Teil der Kultur auftritt und sich andererseits auch immer als instabil erweist. Vielleicht wollen diese Gestalten Präfigurationen innerhalb eines wenig bekannten oder nicht zulänglich definierbaren Kontextes sein. Vor einigen Jahren sagte Lee Bul, sie wolle die Dominanz der visuellen Repräsentation in der Kunst brechen. Der kulturelle Hintergrund, den frühere Arbeiten bildhaft evozieren, nur um ihn gleichzeitig zu kritisieren, scheint in diesen neuen Arbeiten neutralisiert.

Der vorliegende Beitrag ist 1999 in englischer und japanischer Übersetzung im Katalog zur Ausstellung *Lee Bul: Monster + Cyborg* im Fukuoka Asian Art Museum erschienen und wird hier erstmals in der deutschsprachigen Originalversion veröffentlicht.