

Thomas Wagner

Galaxie 333

Anmerkungen zu den Schalen von Young-Jae Lee

Zweierlei macht es für mich nicht einfach, Qualität und Bedeutung der Gefäßkeramiken von Young-Jae Lee zu beleuchten. Zum einen zeigt sie in der Galerie der Stiftung DKM – es ist, welche Überraschung, ihre erste Ausstellung im Ruhrgebiet – zwar eine große Anzahl von Schalen, doch machen Schalen nur einen Teil ihres umfangreichen Schaffens aus. Zum anderen kenne ich Young-Jae Lee und ihre Arbeiten seit 1978. Täglich habe ich Ihre Vasen und Schalen vor Augen, betrachte sie und nehme sie in Gebrauch, und jeden Tag benutze ich mit größter Selbstverständlichkeit Teller, Schalen, Schüsseln und Vorratsgefäße des in Form und Farbe aufeinander abgestimmten Geschirrs, das sie entwickelte, als sie 1987 die Keramische Werkstatt Margaretenhöhe in Essen übernommen hat, die sie seitdem erfolgreich führt. Über Vertrautes nachzudenken aber ist schwerer als sich dem zu nähern, was man gerade neu entdeckt. Trägt einen die noch frische Begeisterung über so manche Klippe hinweg, so besteht, wo wir es mit Gewohntem und Vertrautem zu tun haben, die Gefahr, das Wesentliche der Sache für selbstverständlich zu nehmen und es zu verschweigen.

Was also könnte das sein – das Wesentliche an Young-Jae Lees Keramik? Was unterscheidet sie von den Arbeiten anderer Keramiker? Die Sache ist im Grunde ganz einfach: Young-Jae Lees Vasen und Schalen sind immer ästhetisches Objekt und Gebrauchsgegenstand, Gefäß und Skulptur. Was sie macht, ist eben keine angewandte Kunst im üblichen Sinn, keine Gebrauchskunst. Im Gegenteil. Ihre Schalen und Gefäße verbinden Bildhauerei und Töpferhandwerk auf eine Weise, dass man nicht sagen kann, wo die Kunst anfängt und wo das Handwerk aufhört – oder umgekehrt. Ich weiß, dass Young-Jae Lee, bescheiden wie sie ist, sich niemals selbst als Künstlerin bezeichnen würde. Aber hier geht es nicht um Etiketten. Nur weil wir zu wissen glauben, Kunst müsse zweckfrei sein, ein Gefäß aber stets einem Zweck dient, trennen wir gewohnheitsmäßig, was durchaus zusammengehen kann. Ist es etwa keine Kunst, wenn Picasso statt einer Leinwand einen Teller bemalt? Oder wenn Marcel Duchamp, der die bohrende Frage gestellt hat, ob und wie man ein Kunstwerk machen kann, das kein Kunstwerk ist, vor fast hundert Jahren ein Urinoir aus einem gewöhnlichen Sanitärbedarfsgeschäft umdreht, mit dem Namen »Richard Mutt« signiert und es »Fountain«, also »Brunnen« nennt? Nur am Konventionellen Maß zu nehmen kann leicht dazu führen, das Besondere zu übersehen.

Kunst, Handwerk und Industrieproduktion sind in der Moderne ganz unterschiedliche und komplexe Verbindungen eingegangen; weshalb also sollte nicht auch eine Synthese aushandwerklich hergestellter Gefäßform und skulpturalem Körper möglich sein? Zumal Young-Jae Lee keine Aufträge erfüllt, ihre Arbeiten seit langem im Kunst-

kontext und oft wie eine Installation oder ein Environment präsentiert. Die Verbindung aus Gefäß und Skulptur, wie Young-Jae Lee sie herstellt, existiert nicht auf eine losgelöste, gar formalistische oder geschichtslose Weise. Ihre Gefäße sind nicht isoliert, sie erschließen sich ebenso im Gebrauch wie durch den Blick. Und sie stehen nicht nur in einer Tradition, sondern verbinden östliche, koreanische und japanische Elemente mit westlichen, europäisch-amerikanischen.

Auf der einen Seite hat die lange Tradition der koreanischen Gefäßkeramik prägend gewirkt, etwa die Eleganz und Schlichtheit des Joseon-Porzellans und der sogenannten »Mondtöpfe« des 15. bis 18. Jahrhunderts. Auch wenn, betrachtet man die hierzulande selten gezeigten historischen Stücke, die Unterschiede zu Lees Vasen sofort ins Auge fallen. Auf der anderen Seite hat Young-Jae Lee – in Wiesbaden bei Erwin Schutzbach – Bildhauerei studiert. Zu einer Zeit, als sich diese – mit Künstlern wie Richard Serra und Robert Morris, Michael Croissant und Franz Bernhard – daran gemacht hat, Masse, Volumen und Gewicht im Raum und auf einer Ebene mit dem Betrachter neu zu bestimmen und grundlegende Beziehungen zum Raum wie Liegen, Stehen und Lehnen zu erkunden. So trachtet etwa Richard Serra in seinen Werken danach, die innere Bewegtheit des Statischen hervorzuheben, wobei es die für verändernde Tätigkeiten stehenden Verben sind, die die Richtung vorgeben: »rollen, falten, falzen, anhäufen, biegen, verkürzen ... krümmen, heben, einlegen, prägen ... stützen, fangen, aufhängen, ausbreiten, hängen, sammeln, der Spannung, der Schwerkraft, der Entropie, der Beschaffenheit, der Anordnung ...« Man kann die Reihe mit Blick auf das Gefäß variieren: einschließen, öffnen, einfassen, ziehen, krümmen, zusammenfügen, ausweiten, des Körpers, der Hülle, der Symmetrie.

Kurzum: Young-Jae Lees Gefäße sind nicht nur Gefäß und Körper, sie haben auch Teil an der Entwicklung der Bildhauerei, vor allem jener der sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Das erkennt man nicht zuletzt daran, dass sie stets aufs Nötige reduziert erscheinen, fast immer ohne Dekor auskommen und über das Traditionelle hinausgehen. Wir haben es mit dezidiert zeitgenössischen Gefäßen zu tun, die ihre Herkunft nicht verleugnen, aber eine eigene Verbindung aus westlichem Minimalismus und elegantem östlichen Verzicht herstellen.

Es ist wohlüberlegt, dass Young-Jae Lees Keramiken keine Bauformen sind, sondern Gefäße, also Volumen, die von innen heraus wachsen. Man könnte sagen: als Handlungsformen umkreisen sie eine Grenze. Sie formen sie und legen sie fest. Gefäße sind gewissermaßen selbst eine solche Grenze, an der sich Innen und Außen berühren und in dieser Berührung zu einem auch ästhetisch stabilen Gleichgewicht finden.

»Ein Topf«, sagt der Philosoph Vilém Flusser, »ist ein Hohlraum, und das hört sich negativ an. Ein Hohlraum entsteht, wenn aus einem Vollen etwas herausgeholt wird, abstrahiert wird. Etwa mit Hilfe einer Schaufel. Eine Grube ist so ein Hohlraum. Auch Töpfe kann man so machen, zum Beispiel mit dem Daumen in einen Lehmball schaufeln. Aber wahrscheinlich ist die Töpferei auf eine ganz andere Weise erfunden worden. Zuerst hat man wohl die Finger der beiden Hände so miteinander versträngt, dass ein Hohlraum zum Auffangen von Trinkwasser entstand. Dann hat

man statt Fingern Äste verflochten, und so sind Körbe (und Gewebe überhaupt) entstanden. Da aber Körbe keine Flüssigkeit halten, hat man sie von innen mit Lehm bestrichen. Schließlich haben die Leute diese wasserdichten Körbe zufällig oder absichtlich gebrannt (wir wissen, wie Zufall und Absicht einander bedingen), und so sind die schönen ersten Töpfe mit dem schwarzen geometrischen Muster auf rotem Grund (den Spuren der verbrannten Äste) hergestellt worden.« Betrachtet man die Welt von einem »Töpferstandpunkt« aus, dann, so Flusser, »sieht man hinter allen Erscheinungen und durch alle Erscheinungen hindurch jene Töpfe, die diese Erscheinungen fassen und informieren. Hinter dem Apfel die Kugel, hinter dem Baumstamm den Zylinder, hinter dem weiblichen Körper verschiedene geometrische Figuren, und jüngst auch hinter scheinbar formlosen Erscheinungen wie Wolken und Gesteinen die sogenannten »fraktalen« Formen.« Eine »röntgenartige Schau« nennt Flusser deshalb den »Töpferblick«. Für ihn sind die Erscheinungen nur flüchtige Schleier, die ewige Formen verbergen. Auch Lees Gefäße suchen diese ewigen Formen zu erfassen. Aber nicht im Sinne einer abstrakten Idee, sondern indem sie die Erfahrung einer grundlegenden Formbarkeit sichtbar und zugleich benutzbar machen. Bei ihrer Art des Fassens und Informierens entsteht zwar auch ein Typus, aber eben keine uniforme Masse.

Wenn Young-Jae Lee nun 333 Schalen in den Ausstellungsraum der Galerie DKM wie in eine überdimensionale Vitrine stellt, so geht es nicht um die schiere Zahl; es geht – die 1111 Schalen, die sie vor drei Jahren in der Rotunde der Münchner Pinakothek der Moderne ausgebreitet hat, haben es aufs Schönste vorgeführt – um Ähnlichkeit und Differenz. Immer sind es Schalen, auf die man blickt, doch ist keine wie die andere. 1111 oder 333, immer sind es einzelne Exemplare, immer sind es $1+1+1+1+1 \dots$ Mögen alle diese Gefäße unter den Begriff der Schale fallen, so beschämen sie ihn doch durch die unbändige Fülle der Variation. Strenge verbindet sich mit Reichtum.

Mal ist es eine flache, auf zylindrischem Fußring ruhende Scheibe, die sich erst am äußersten Rand nach innen kehrt, als sei sie plötzlich über ihre Offenheit erschrocken, mal sind es zarte Kelche, die scheu auf einem kleinen Ring balancieren. Mal ist es ein weit ausholender und in seiner Unregelmäßigkeit doch zögernd sich öffnender Kegel, der über einer leicht konischen Basis zu schweben scheint, mal sind es bauchige Becher, die ihr Inneres verbergen und es doch im kecken Schwung der sie begrenzenden Lippe Blick und Mund anbieten. Wieder andere Exemplare dehnen und strecken ihre tönernerne Haut, als wollten sie alles, was sie umgibt, in einem Zug in sich hineinziehen. Ob zierliche Kelche aus samtigem Grau, rustikal sommersprossige oder gletscherfarbene Schalen – alle zusammen bilden sie ein Feld aus lauter Individuen.

Bei all dem klammert die Töpferkunst den Zufall nicht aus. Wie groß ihr Wissen und ihre Erfahrung im Umgang mit Feuer und Hitze, den Temperaturen der Schmelze und der Reaktion der Stoffe auch sein mag, sie lässt, wie der Schriftsteller Paul Valéry das nennt, »die adelnde Ungewissheit in ihrer Unermesslichkeit bestehen«, bleibt also ein Wagnis.

Anmerkungen

- 1 Richard Serra, Verben, 1967/68, in: ders., Schriften und Interviews 1970–1989, Bern 1990, S. 7-11.
- 2 Vilém Flusser, Dinge und Undinge, München Wien 1993, S. 130/31.
- 3 a.a.O., S. 131/32.
- 4 Paul Valéry, Von der überragenden Würde der Künste, die das Feuer wirkt, in: ders., Werke, Frankfurter Ausgabe Bd. 6, hrsg. v. Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt am Main und Leipzig 1995, S. 443.

Aus: Young-Jae Lee. 111. Hrsg. von der Galerie DKM / Stiftung DKM, Duisburg 2009.

© Thomas Wagner

Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung des Autors
sowie der Galerie DKM / Stiftung DKM, Duisburg.