

# Wiederherstellung der Identität des Anderen

Die Tendenz zum Postkolonialismus im Operschaffen  
Isang Yuns und deren Realisierung

DISSERTATION

Zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie  
im Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften:  
Theaterwissenschaft

Freie Universität Berlin

Vorgelegt von

HYOUNGJIN IM

Berlin 2013

Erstgutachterin : Prof. Dr. Dr. h.c. Erika Fischer-Lichte

Zweitgutachter : Prof. Dr. Clemens Risi

Tag der Disputation : 14. März 2014

# Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung .....	4
2	Eigenschaften des Postkolonialismus und seine Theorien für die Analyse der Opernpraxis.....	22
2.1	Elemente des Postkolonialismus und dessen Gegenstand .....	22
2.1.1	Ambivalenz und Hybridität .....	23
2.1.2	Identität des Anderen .....	27
2.1.3	Feminismus .....	31
2.1.4	Politisierung und Hegemonie.....	35
2.2	Theoretische Standpunkte von Erika Fischer-Lichte zur Analyse .....	39
2.2.1	Transformation der performativen Einsicht: von der Kulturanthropologie zu Kultur an sich.....	39
2.2.2	Einstürzende Gegensätze: Gegen Einwände aus normativer Sicht des Subjektes.	49
2.2.3	Die leibliche Ko-Präsenz und Entgrenzungen des Körpers: Ansteckung.....	53
3	Postkolonialismus, Körper und Oper in Korea .....	61
3.1	Die asynchronen Prozesse der Expansion des Kolonialismus in Korea.....	61
3.1.1	Kolonisation durch Japan.....	62
3.1.2	US-amerikanischer Kulturimperialismus .....	69
3.2	Die sich abzeichnende Wende zum Postkolonialismus.....	75
3.2.1	Die verborgene Entwicklung der autochthonen Kultur .....	76
3.2.2	Der spezifische Gegenstand: Körper .....	80
3.2.2.1	Der Körper in der Kultur .....	84
3.2.2.1.1	Identität als Widerstand gegen das Subjekt.....	84
3.2.2.1.2	Interface zwischen dem Ich und der Welt .....	90
3.2.2.2	Der Körper im Theater.....	95
3.2.2.2.1	Tanzende Bewegung mit der Maske.....	96
3.2.2.2.2	Eine ‚gegorene‘ Stimme.....	98
3.2.2.2.3	Kollektive Energie der Masse.....	102

3.3	Opern als eine westliche Kultur in Korea.....	105
3.3.1	Die Oper als etwas Modernes aus dem Westen.....	107
3.3.2	Die Oper als klassische Musik.....	110
3.3.3	Die Oper als die adlige Existenz des Kapitalismus .....	112
4	Isang Yun und die dekolonialistische Tendenz.....	116
4.1	Gesellschaftliche und musikalische Stellung Yuns .....	117
4.1.1	In Korea .....	117
4.1.1.1	Die dekolonisierte Perspektive .....	117
4.1.1.2	Die künstlerische Disposition .....	120
4.1.2	In Europa.....	124
4.1.2.1	Aufnahme der westlichen musikalischen Technik (1956-1960) .....	124
4.1.2.2	Versuch einer Hybridität (1960- 1970).....	126
4.1.2.3	Verstärkung der politischen Dimension (1970-1994) .....	128
4.2	Rezeption der Körperlichkeit des Anderen bei Yun.....	131
4.2.1	Geste der Töne und deren körperliche Struktur.....	131
4.2.2	Die Kategorie der Mimesis bei der Struktur und deren Gestus .....	147
4.2.3	Hindernis, Opfer und sakralisierte Gewalt .....	152
4.3	Hybridität der Opernform und der indigenen Elemente des Anderen .....	163
4.3.1	Hauptton-Klang .....	164
4.3.2	Das Anzeichen des <i>Dochangs</i> .....	168
4.3.3	Sprechendes Singen, singendes Sprechen .....	177
4.3.4	Gestaltung der musikalischen Erscheinung von <i>Chuimsae</i> .....	184
4.3.5	Unverständliche, fremde Sprache .....	188
5	Verwirklichung der postkolonialen Perspektive in der Operninszenierung von Ho-Geun Moon .....	194
5.1	Die postkolonialen Elemente auf der Bühne .....	194
5.1.1	Schamanistische Rituale und phänomenaler Klang.....	195
5.1.2	Körperliche Kollektivität des Chores .....	202

5.1.3 Das Sinnbild des „leeren Platzes“ und das Hervorrufen von Widerstand .....	207
5.1.4 Das Synkretistische der Menschheit .....	213
5.2 Begegnung westlicher Oper und marginalisierter Raum.....	216
5.2.1 Comprador der Kultur und „nachgeahmter“ Orientalismus in Korea .....	218
5.2.2 Die weiße Maske und die Perücke.....	223
6 Fazit: Integrierung der Identität des Anderen im Rahmen der europäischen Oper.....	228
Literaturverzeichnis.....	235
Abbildungen .....	253
Aufnahmenmaterialien mit Interview .....	253
Videomaterial .....	253
Selbstständigkeitserklärung.....	255
Lebenslauf .....	256
Zusammenfassung.....	258
Abstract .....	260

# 1 Einleitung

Der Komponist Isang Yun (1917-1995) prägte die deutsche Avantgardemusik der 1960er und 70er Jahre maßgeblich. Er komponierte vier Opern: *Der Traum des Lui Tung* (1965), *Die Witwe des Schmetterlings* (1968), *Geisterliebe* (1969/70) und *Sim Tjong* (1971/2). Alle vier gründen sich auf künstlerische Ideen, deren Ursprung in Ostasien liegt. Insbesondere die letzte Oper Yuns, *Sim Tjong*, die von Harald Kunz in deutscher Sprache zur Aufführung gebracht wurde, enthält ein universelles musikalisches Prinzip sowie eigenwillige theatrale Spuren, was dazu führte, dass sich der Orient und der Okzident auf einer Bühne miteinander interkulturell verbinden. Dies birgt sowohl die Ideen als auch die eigentümliche Theatralität der indigenen traditionellen koreanischen Kultur in sich, beispielsweise die pathetische Geste der Töne, die sinnbildlich für einen enthusiastischen einheimischen Körper stehen und deren Spuren in der Musik Yuns wie auch in seinen Ausführungen zu finden sind.

Nach der Uraufführung von *Sim Tjong* anlässlich der Münchner Olympiade im Jahr 1972 komponierte Yun keine weiteren Opern mehr, obwohl diese bis dahin sehr erfolgreich waren.<sup>1</sup> Einen Grund nannte er bis zum Ende seines Lebens nicht, allerdings stand nach Gerhard R. Koch der Abbruch seiner Opernkompositionstätigkeit in keinem Zusammenhang mit künstlerischen Problemen. Gerade dieser Wandel machte mich, als Koreaner, aber neugierig und motivierte mich, über diesbezügliche Hintergründe nachzudenken.

Wurde die veränderte Einstellung des Künstlers Yun im Kontext der Gattung ‚Oper‘ vielleicht durch die normativen Formen des westlichen Musiktheaters als das ‚zwanghafte Kriterium‘ des westlichen Zentralismus hervorgerufen? Bemühte er sich so, den Einfluss der Globalisierung durch West- und Europazentrismus auf die Gesellschaft und Kultur Koreas einzugrenzen? Yun engagierte sich für die Unabhängigkeitsbewegung in der Kolonialzeit und versuchte in der Nachfolgezeit verstärkt autochthone Elemente aus Korea in seine Kompositionen einzubinden. Um dies untersuchen zu können ist zunächst eine Betrachtung der japanischen kolonialen Politik in Asien notwendig. Japan definierte seine neue Identität als Kolonialmacht durch eine Abgrenzung/Loslösung der japanischen Gesellschaft und Kultur von dem asiatischen Festland. Insbesondere die japanischen *Datsu-Asia* (Post- oder Pan-Asien) Politik von Fukuzawa Yukichi (1835-1901), die nach der *Meiji Restoration* ab dem

---

<sup>1</sup> Vgl. Gerhard R. Koch, »Das Nahe im Fernen. Isang Yun und der Westen«, in: the Musicological Society of Korea & the Isang Yun Peace Foundation (Hrsg.), *Isang Yun's Musical World and the East-Asian Culture*, Yesol, Seoul 2006, S.291f.

Jahr 1868 vorherrschte, setzte dies um.<sup>2</sup> Mit dieser Politik nahm Japan sozusagen eine ‚europäisch-imperialistische‘ Ausrichtung in Asien ein und zwang als Kolonialmacht auch Korea in das westliche System. Yun widersetzte sich dieser ‚verwestlichten‘ Haltung Japans und unterstützte die Beseitigung der subalternen Unterordnung von Kultur und Gesellschaft sowie die Loslösung von der entarteten impertinenten Verwestlichung Japans. Yuns musikalischen Arbeiten wurden bisher in Deutschland zum Großteil als ein künstlerischer Versuch der Vermischungen von (fern)östlichen und westlichen Elementen bewertet. Tatsächlich zeichnet die Neigung zur Interkulturalität die Werke Yuns einerseits aus. Andererseits lassen sich jedoch, wie oben kurz skizziert, durch Postkolonialisierung und kulturelle Dekolonisation entstandene Tendenzen in seinen Werken feststellen, wie beispielsweise an einigen Aussagen Yuns in dem Gesprächen mit Du-Yul Song deutlich wird. Seine künstlerische Haltung und seine persönlichen Erfahrungen während der Kolonialzeit unter der Monarchie Japans sowie seine unter der Militärregierung Koreas entstandene künstlerische Projektion spricht zudem für seine eher demokratische Haltung. Als Kennzeichen hierfür ist die konsequente emphatische Verwendung kultureller koreanisch-autochthoner Elemente in seinen Werken zu nennen, die als eine Aufrechterhaltung seines Widerstands gegen die Macht des kulturellen Imperialismus sowie dessen Zentrismus aufzufassen sind. Das Autochthone, das Politische sowie die Kodierung der Identität des Anderen können als dekolonialistische Faktoren im Rahmen der vorherrschenden westlichen Kunst gelten. Allerdings ist der Begriff ‚Postkolonialismus‘ nicht nur von der historischen Dimension der imperialistischen Zeit abhängig, der Terminus umfasst vielmehr „[...] all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization of preoccupations throughout the historical process initiated by European imperial aggression.“<sup>3</sup> Aus dieser Perspektive spielt Postkolonialismus zweifellos eine wichtige Rolle in Yuns Werken. Insbesondere in seinem Opernwerk *Sim Tjong* sind diese Bezüge kennzeichnend. Sowohl in der kompositorischen Gestaltung mit traditionellen koreanischen musikalischen Techniken als auch in der Auswahl des Inhalts, der Überlieferung *Sim Tjongs*, lassen sich Hinweise auf eine Beschäftigung mit Dekolonisation erkennen.

Was die Modernisierung der koreanischen Gesellschaft betrifft, muss man den besonderen Stellenwert der Gattung ‚Oper‘ genauer betrachten. Die in Europa geschaffene Gattung wird

---

<sup>2</sup> Vgl. Joo-Sam Kim, »A Study on the Influence of Imperialism Alliance of Western Power on Japanese Invasion to Korea and Korean Peninsula«, in: *Hangukdongbukanonchong*, Vol.50, Gesellschaft Korea für Ost-Nordasienwissenschaft, Seoul 2009, S. 203.

<sup>3</sup> Bill Ashcroft/Gareth Griffiths/Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial-literatures*, Routledge, London/New York 1989, S. 2.

in der koreanischen Gesellschaft als ein besonderes Merkmal des westlichen kulturellen Essentialismus wahrgenommen. Aufgrund der Prägung durch die Kolonialzeit betrachten viele Koreaner die Oper unterbewusst als eine Kunstform, die in der koreanischen Gesellschaft rein durch westlichen Einfluss entstanden ist. Dies wird vor allem in der klassischen Musiklandschaft deutlich: In Korea erfolgte die Übernahme der Gattung Oper in einer Zeit, in der der Einfluss des kulturellen kapitalistisch geprägten Neokolonialismus aus dem Westen, insbesondere aus den USA, anstieg. Der Begriff ‚Neokolonialismus‘ wird dabei entsprechend der Definition von Kwame Nkrumah, dem ersten Präsidenten der unabhängigen Republik Ghana verwendet, der in seinem Buch *Neo-colonialism: The Last Stage of Imperialism* (1965) schreibt:

This title, which developed Lenin’s definition of **imperialism** as the last stage of capitalism, suggested that, although countries like Ghana had achieved technical independence, the ex-colonial powers and the newly emerging superpowers such as the United States continued to play a decisive role through international monetary bodies, through the fixing of prices on world markets, multinational corporations and cartels and a variety of educational and cultural institutions. [...] The term has since been widely used to refer to any and all forms of control of the ex-colonies. [...] It has been argued by some that the new élites brought to power by independence, and often educated and trained by the colonialist power, were unrepresentative of the people and even acted as unwitting or even willing agents (**compradors**) for the former colonial rulers. In a wider sense the term has come to signify the inability of so-called Third World economies to develop an independent economic and political identity under the pressures of **globalisation**.<sup>4</sup>

Wie bereits erwähnt, muss angenommen werden, dass sich der Kolonialismus im weiteren Verlauf auf kulturelle und ökonomische Konzepte sowie den Prozess der Globalisierung auswirkt. In Korea handelt es sich dabei um die westlich modernisierte Identität der Oper durch den sogenannten ‚Comprador‘ im Namen der „national bourgeoisie“<sup>5</sup>, zu deren Schattenseite gleichzeitig die imperialistische Neigung zählt. „In the colonized territories after independence the bourgeois caste draws its main strength from agreements signed with the former colonial power“<sup>6</sup>, denn „the national bourgeoisie has an even greater chance of taking over from the colonialist oppressor since it has been given every opportunity to maintain its close links with the ex-colonial power.“<sup>7</sup> Der Comprador ist dabei abhängig von der

---

<sup>4</sup> Bill Ashcroft/Gareth Griffiths/Helen Tiffin, *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*, Second edition, Routledge, London/New York 2007, S. 146.

<sup>5</sup> Vgl. Frantz Fanon, (1961) *The wretched of the earth*, übers. von Richard Philcox, Grove Press, New York 2004, S. 98-101.

<sup>6</sup> Ebd., S. 120f.

<sup>7</sup> Ebd., S. 121.



„psychology of businessman“<sup>8</sup>. Bei einer Analyse aus dieser Perspektive lässt sich feststellen, dass Japan und die USA einen starken Einfluss auf das kulturelle Milieu Koreas und auf die Compradors im Sinne einer ‚fortgeschrittenen Kultur‘ nach der Befreiung des Landes ausübten. In diesem Zusammenhang kann auch das Aufkommen ambivalenter Tendenzen gegenüber westlichen Opern(werken) beobachtet werden, da das koreanische Publikum auf seine eigenen einheimischen Elemente in Opern größtenteils sehr ‚irritiert‘, ‚skeptisch‘ und ‚subaltern‘ reagierte. Dieses Phänomen ist – nach meinem persönlichen Eindruck – auch heute noch zu beobachten. Dieser Eindruck wird durch die Aussagen eines Journalisten Seung-Lim Noh und eines Professors Sam-Youl Lee gestützt, die über die Inszenierung von Yuns Oper *Sim Tjong* im Jahr 1999 in Seoul folgendes äußerten:

[...] obwohl diese Inszenierung gewisse Schwächen zeigte, reagierten einige Ausländer auf den Zuschauerplätzen positiv. Insbesondere sagten viele Menschen, die schon die Uraufführung in München gesehen hatten: ‚Wenn man beurteilen kann, wie die Münchner Inszenierung *Sim Tjong* etwas Koreanisches nachahmte, ist diese Inszenierung [in Seoul] sicher eine sehr koreanische. Wir sind davon begeistert, dass die Koreanisierung in dieser Oper 27 Jahre später endlich erfolgreich realisiert wurde‘. [...] aber es schien uns, als würden sie gar nicht verstehen können, warum das koreanische Publikum im Operntheater sehr wenig Beifall klatschte, ihm außerdem die Inszenierung nicht gefiel [...].<sup>9</sup>

Ich erwartete nicht die Pracht der Oper Richard Wagners in dieser Inszenierung. Aber es wäre besser gewesen, wenn die Bühne luxuriöser und dekoriertes gewesen wäre, beinahe wie Wagners Opernbühne. Davon bin ich enttäuscht. [...] aber ich finde es gut, dass diesmal die westliche Oper *Sim Tjong* wieder erfolgreich koreanisiert werden konnte.<sup>10</sup>

Die Aussagen spiegeln sehr deutlich die damalige Kritik an *Sim Tjong* und die Reaktion des einheimischen Publikums im Operntheater wider. Glücklicherweise konnte ich die Inszenierung im Opernhaus Seoul Arts Center im Publikum selbst mitverfolgen. Mein persönlicher Eindruck war dem des zitierten ausländische Besucher sehr ähnlich. Ausländische Besucher schienen eine andere Atmosphäre wahrzunehmen als das einheimische Publikum, wenn sich auch die Ursache dieses Phänomens rein aus einer Betrachtung der Aufführung nicht erschloss. Meines Erachtens konnten Yuns eigentümliche Elemente für die koreanischen Rezipienten in Seoul nicht richtig umgesetzt werden, gleichzeitig gab es große Anerkennung und tiefe Begeisterung auf Seiten des ausländischen

---

<sup>8</sup> Ebd., S. 98.

<sup>9</sup> Seung-Lim Noh, »*Geomjeungdoen ganeungseong, aswiun wanseongdo*« (Zuverlässige Möglichkeit, aber enttäuschte Beendigung), in: *Gaek-Suk*, Zeitschrift, Jun., Seoul 1999, S. 67. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>10</sup> Sam-Youl Lee, »*Segyejeog opera simcheongeui hangukhwareul*« (Für die Koreanisierung der weltweiten Oper *Sim Tjong*), in: *Beautiful Life*, Zeitschrift des Seoul Arts Center, Jul., Seoul 1999, S. 29. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

Publikums. Die Librettisten Harald Kunz und Walter-Wolfgang Sparrer, Vorsitzender der Internationalen Isang Yun Gesellschaft, die den Komponisten bereits in Deutschland kennengelernt und dort mit ihm zusammengearbeitet hatten, beschrieben ihre Eindrücke so:

[...] die Operninszenierung war sehr gut und erfüllte die Erwartungen. Die Verbindung der Szenen war etwas unsorgfältig, aber darum geht es nicht.<sup>11</sup>

[...] Diese ist koreanischer und progressiver als die Münchner. Yuns Werke sprechen die Höhen und Tiefen der Gefühle, als auch deren Veränderungen an. Das ist das einzigartige Geheimnis Yuns, um das Publikum zu begeistern, das die heutige Inszenierung erfüllte. Die Musik war auf sehr hohem Niveau.<sup>12</sup>

[...] Nachdem wir im Mai 1999 für die Oper *Sim Tjong* in Seoul zusammenarbeiteten, dachte ich, dass die Betreffenden, die das Opernwerk erfolgreich aufführten, sehr gut waren. Ich würde gern sagen, dass der Komponist mit der erfolgten Inszenierung und dem musikalischen Teil zufrieden wäre, wenn er sie gesehen hätte.<sup>13</sup>

Wie den Zitaten zu entnehmen ist, gab es zwischen den Zuschauern aus dem Westen und den Koreanern gegensätzliche Meinungen über die Aufführung von *Sim Tjong*. Welche Elemente Yuns übten nun die entscheidende Wirkung auf die Reaktion der Rezipienten aus? Verwechselten die westlichen Zuschauer vielleicht verborgene postkoloniale Elemente Yuns mit exotischen und fremden Eigenheiten? Ganz im Gegenteil: Manche koreanische Zuschauer wurden durch die Oper mit einer befremdlichen Fantasie bzw. mit dem stereotypen westlichen Zentralismus konfrontiert. Vielleicht so wie ein Comprador, der im kulturellen Territorium als hegemonial gilt und angeblich nur die ‚reine‘ westliche Gattung Oper ohne hinzugefügte einheimische Charakteristika in Korea aufrechterhalten möchte? Meinten die Zuschauer, dass die latenten autochthonen koreanischen Charakteristika bei Yun den westlichen Status der eigenen Oper entwürdigt hätten? Versuchten sie absichtlich die Wahrnehmung in der Operninszenierung so zu lenken, dass Spuren des Koreanischen vermieden wurden? Hielten womöglich die indigenen Zuschauer mit marginalisiertem Hintergrund die westliche Oper für ein Artefakt, das aus einem kulturell ‚zivilisierten‘ Raum – dem ‚westlichen‘ Theater – in das koreanische Milieu verpflanzt werden sollte?

Meines Erachtens ist es positiv, dass der koreanische Regisseur Ho-Geun Moon (1946-2001) verschiedene indigene, traditionell koreanische Elemente in die Inszenierung von Yuns

---

<sup>11</sup> Zit. nach Walter-Wolfgang Sparrer, in: Seung-Lim Noh, ebd., 1999, S. 67. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>12</sup> Zit. nach Harald Kunz, in: ebd. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>13</sup> Harald Kunz, »Seoul Opera Festival 2000, Opera *Sim Tjong*«, in: *Beautiful Life*, Zeitschrift von Seoul Arts Center, Okt., Seoul 2000, S. 31. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

Opernwerk *Sim Tjong* bei der Aufführung 1999/2000 in Seoul integrierte. Sein Versuch, die autochthonen Elemente mit der ‚verwestlichten‘ Opernwelt Koreas zu verbinden führte zu einem Diskurs in Korea, welcher der Tendenz zum Dekolonialen in der Gesellschaft und Kultur Koreas entsprach. Moon registrierte bei diesem Versuch die sich unterbewusst vollziehende postkoloniale Haltung Yuns richtig. Seine Inszenierung könnte als Muster oder Legitimierung einer Identität, die sich hin zum Einheimischen wendet, angesehen werden.

## **Epistemologie**

Der Fokus meiner Arbeit liegt im Wesentlichen auf der Analyse der Prinzipien des Postkolonialismus und indigener Spuren des ‚Anderen‘ in Isang Yuns Opernwerken sowie deren Umsetzung. Über sie wird die Identität des Anderen gekennzeichnet und damit die Stellung anderer Kulturen im Rahmen einer eurozentrischen Haltung reflektiert. ‚Kultur‘ ist „der Prozess, in dem ständig Veränderungen, Bewegungen unterschiedlichster Strömungen zusammengefasst werden“<sup>14</sup>, wie auch „der selbstreflexive Prozess, in dem dies alles erfasst, gedeutet und bewertet wird.“<sup>15</sup> Hierbei besteht ein enger Zusammenhang zum Menschen und seiner Stellung zur eigenen Kultur. „Denn der Mensch ist ein kulturell verfasstes Wesen.“<sup>16</sup>

Vorliegend geht es um die Stellung des Anderen in Bezug auf postkoloniale Vorgänge. Dafür spielen eigene kulturelle Spuren des Einheimischen eine zentrale Rolle. Es gilt als bestätigt, dass die historisch koloniale Zeit vorüber ist. Ein gewisses Erbe der imperialistischen Macht ist jedoch heutzutage auch weiterhin spürbar, am deutlichsten im marginalisierten Raum, d.h. in der Peripherie bestimmter Kulturen und Ökonomien, der im Namen der Globalisierung und des Multikulturalismus legitimiert wird. Es geht um die Richtung der Kultur an den Grenzen der Welt, in der die Globalisierung eine zentrale Rolle spielt und in der das multikulturelle Leben von westlichen Werten geprägt ist. Aus der Perspektive des Anderen erscheint diese westliche Kulturregie im kulturellen Territorium hegemonial und beeinflusst diverse nichtwestliche Gesellschaften signifikant. Diese kulturelle Ausprägung bringt eine gewisse Einseitigkeit hervor die sich, vom Westen ausgehend auf den Osten auswirkt.

Isang Yun konnte als koreanisch-deutscher Komponist im europäischen Raum die westliche Oper mit eigenen Elementen des Fremden bzw. des Anderen verschmelzen. „Western classical Music is a much contested thing, with all sorts of establishments, heterodoxies, upstarts, and challengers crying for the attention and prominence that come with ‚having‘

---

<sup>14</sup> Max Fuchs, *Kultur Macht Sinn*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2008, S. 122.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Ebd.

music.“<sup>17</sup> Die Musik „is practiced in a social and cultural setting, but it is also an art whose existence is premised undeniably on individual performance, reception, or production.“<sup>18</sup> Die Musik Yuns erfüllt die genannten Eigenschaften. Besonders hervorzuheben ist diesbezüglich das Phänomen des ‚unsichtbar‘ integrierten Fremden. Diese implizierte unsichtbare Ebene in der Musik Yuns steht für jene Menschen, die ihre Stellung in einer Gesellschaft zu verlieren glauben.

Es ist mir daher ein Anliegen, auf die in die Komposition integrierten unsichtbaren indigenen Elemente und die damit einher gehende künstlerische und gesellschaftliche Wirkung der Arbeit Yuns hinzuweisen. Beide Aspekte enthüllen eine Pointe bezüglich der Tendenzen des Dekolonialen in der Oper. Betrachtet man vorhandene Definitionsversuche sowie den Stellenwert der Oper so lässt sich feststellen, dass eine übereinstimmende Auffassung von ‚Oper‘ hauptsächlich in drei europäischen Ländern existiert, „in Italien, Frankreich und Deutschland.“<sup>19</sup> Die Oper wird dabei als ein Konstrukt verstanden, bei dem „verschiedene Einzeldisziplinen zu einem Gesamtwerk“<sup>20</sup> zusammengefügt werden, wobei diese aus Gebieten des gesamten europäischen Kulturraumes stammen sowie auf diesem basieren können. Das deutet darauf hin, dass die Oper nach westlichen ästhetischen und kulturellen Kriterien charakterisiert und bewertet wird was dazu führt, dass die Stellung der Gattung Oper an der Grenze zu anderen Kulturen oder in der Peripherie eines kulturellen Bereichs als ‚eurozentrisch‘ bezeichnet werden kann. Diese Eurozentristik hat zur Folge, dass sich Einheimische kulturell verfremdet fühlen. Dieser Verzerrungseffekt vollzieht sich in einem marginalisierten Raum, denn „the colonial mission, to bring the margin into the sphere of influence of the enlightened centre, became the principal justification for the economic and political exploitation of colonialism, especially after the middle of the nineteenth century.“<sup>21</sup> Das ‚Musik-Haben‘ scheint vornehmlich das hegemoniale ‚Haben der abendländischen klassischen Musik‘ zu bedeuten. Diese Grundüberlegungen bilden zusammen mit den Forschungen von Edward W. Said, Frantz Fanon, Gsyatri Chakravorty Spivak, Maurice Merleau-Ponty sowie Erika Fischer-Lichte die Grundlage meiner wissenschaftliche Untersuchung. Aus den Untersuchungen von Said wird die Fragestellung nach der Problematik der *Interpellation* als *Othering* im Orientalismus aus der Perspektive des Nicht-

---

<sup>17</sup> Edward W. Said, *Musical Elaborations*, Chatto & Windus, London 1991, S. XVI.

<sup>18</sup> Ebd., S. X.

<sup>19</sup> Clemens Risi, »Oper«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, J.B. Metzler, Stuttgart 2005, S. 228.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Bill Ashcroft/Gareth Griffiths/Helen Tiffin, (2007) ebd., S. 32.

Europäischen aufgegriffen. Die Arbeit von Fanon ermöglicht es, die Erfahrungen, die in einem kolonisierten Territorium gesammelt werden aus psychologischer Sicht zu untersuchen. Mit Hilfe der Arbeit von Spivak kann gezeigt werden, dass es kein selbstgewähltes Stillschweigen der Subalternen gibt, wie es in dem Aufsatz *Can the Subaltern speak?* erläutert wird. In jenem Text wird auch auf die geraubte und verlorene ‚Stimme des Anderen‘ und damit im weiteren Sinn auf die ‚epistemic violence‘ hingewiesen. Diese Gewalt „is the remotely orchestrated, far-flung, and heterogeneous project to constitute the colonial subject as Other. This project is also the asymmetrical obliteration of the trace of that Other in its precarious Subjectivity.“<sup>22</sup> Darauf aufbauend kam ich zu der Erkenntnis, dass die verborgenen und unsichtbaren Fremden bei Yun für die Sprachlosigkeit des Anderen und dessen ungültige Stimme im Rahmen der westlichen Oper stehen.

Ein weiterer Aspekt ist die Körperlichkeit der Fremden: Yun arbeitete die körperliche Figur des Einheimischen aus Korea mittels kompositorischer Techniken in die Musik ein. Diese Art der Charakterisierung sowie die Erkenntnis, dass die koreanische Gesellschaft und Kultur über einen Körper bzw. eine körperliche Figur dargestellt wurde, obwohl diese an sich in Korea als eine leibhaftige Identität des Anderen gilt, die das Imperialistische und Kolonialistische im Subjekt zu überwinden versucht, galt es herauszustellen. Diese Feststellungen führten zum Begriff der ‚Leiblichkeit‘ bei Merleau-Ponty, mit welchem er die Beziehungen zwischen der Identität des Anderen und dessen Körper beschrieb, sowie zur Arbeit von Fischer-Lichte, die sich im Bereich der Theaterwissenschaft mit der Verbindung von westlicher Ästhetik und nicht-europäischer bzw. asiatischer Kultur beschäftigte. In ihrer Theorie der ‚Ästhetik des Performativen‘ bezeichnete sie die Aufführung als ein Ereignis und die Körperlichkeit als eine performative Hervorbringung. Diese Definitionen treffen auf die im autochthonen Theater in Korea traditionell verankerte Konstellation zu, dessen Kernaussage tendenziell nicht als Darstellung von Logozentrik und Textualität, sondern körperlicher Erscheinung bzw. Leiblichkeit erfolgt. Als ein Grund hierfür ist zu nennen, dass das indigene Theater Koreas sich nicht in rituellen, schamanistischen und einheimischen Traditionen und Kulturen unterteilen lässt, da sich diese unterschiedlichen Ausrichtungen erst im Prozess der Aufführung einstellen.

Überdies betrachtete Fischer-Lichte Interkulturalität aus dem Blickwinkel der ‚Kultur des Anderen‘ und arbeitete damit einen Paradigmenwechsel im Theater des 20. Jahrhunderts in

---

<sup>22</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of postcolonial Reason – Toward a History of the Vanishing Present*, Harvard University Press, Cambridge 1999, S. 266.

Bezug auf den Zuschauer heraus. Für diese, so Fischer-Lichte, ginge es um die Körperlichkeit des Anderen, während der Rezipient gleichzeitig in die Peripherie zurückgedrängt werde. Weiter sei zu beachten, dass der ‚eurozentrische Rahmen der Oper‘ auch die Vorstellungen derjenigen Zuschauer bändigen und ‚enkodieren‘ könne, die als die Anderen in der Peripherie existieren. Die Zuschauer könnten durch das, was sie wahrnehmen, in Verbindung mit ihren rezeptiven und leiblichen Erfahrungen während einer Aufführung eine unterdrückte und versteckte Identität ihrer selbst erkennen.

Sehr aufschlussreich im Hinblick auf die musikalische Struktur, insbesondere des Tonhöhenverlaufs in Yuns Oper *Sim Tjong* ist eine Betrachtung der körperlichen Strukturen. Ich bin der Ansicht, dass die ‚unsichtbare körperliche Prägung‘ in der Komposition sowohl die konstruierten Prinzipien der traditionellen koreanischen Musik, als auch die des Theaters sowie des Performativen betreffen. Yun entwarf diesbezüglich einige entscheidende Merkmale, beispielsweise das mehrfache Wiederholen ähnlicher ‚körperlicher‘ Melodieformen, das Etablieren von Harmonien aus vielen chaotisch anmutenden Tönen, sowie das Auftreten von Regelmäßigkeiten in scheinbar unregelmäßigen Tonabfolgen. Diese musikalischen Besonderheiten fördern während der Aufführung eine Art Transformation aus Autopoiesis, Emergenz und Aisthesis, aber auch die Aufhebung bestehender Dichotomien zwischen Begriffen und ihrer Bedeutung. Für die in der Komposition körperlich vorkommenden Figuren entwickelte Yun die Töne aus dem ‚Gestus eines Körpers‘ heraus. Die Zuschauer werden so über die körperliche Struktur der Tonfolgen beeinflusst.

Hierbei handelt es sich um ein Körperkonzept, das in der koreanischen Gesellschaft und im künstlerischen Bereich Koreas bereits existierte und in dem sich der Einfluss der imperialistischen Vorherrschaft immer noch verzeichnen lässt. Die Wiedererkennung der Identität des Einheimischen im Körperkonzept spielte dabei sowohl in der Postkolonialzeit Koreas als auch im Rest der Welt eine sehr große Rolle, stellte ein Körper an sich in diesem Kontext doch einen Widerstand gegen die herrschende Welt dar. Meines Erachtens lässt sich feststellen, dass sich die musikalische Malerei, quasi der Vollzug der körperlichen Umkodierung Yuns von der leiblichen Darstellung in die Musik auf die Transformation der Identität des Einheimischen bezieht: Die Anordnung der Töne und der Ablauf körperlich figuralen Melodien wurden durch den Prozess der Wahrnehmung von den Zuschauern in einen unsichtbaren Körper des Autochthonen transformiert. Der Prozess beginnt beim ‚Spielen‘ der Musik, sozusagen in der Aufführung. Hier wird der Mut Yuns deutlich, nahezu unsichtbar die Identität des Einheimischen wiederherzustellen und dessen neue Stellung im

eurozentrischen Rahmen der Oper zu etablieren, indem die latente Körperlichkeit, die in der musikalischen Komposition Yuns verborgen liegt, in Schallenergie transformiert wird und es im Performativen, in der Tat, zur Wiederherstellung der identischen Faktoren des Anderen kommt. Yuns Lebensweg, sein Werk sowie die Fertigstellung der Komposition gelten als performativ und selbstbezogen.

Um die zentralen Fragestellungen diskutieren zu können, welche postkolonialen Merkmale in Yuns Oper *Sim Tjong* auftraten und welche Auswirkungen diese auf den kulturellen Bereich in Korea hatten, wird zunächst die Rolle sowie die Umsetzung des Einheimischen in *Sim Tjong* herausgearbeitet. Anschliessend wird in einer Analyse die Begrenzung der westlichen Oper in Korea als ein kulturelles Territorium im Vergleich zu einem europäischen ‚Zentrum‘ betrachtet. Bezugspunkt hierfür ist die Wahrnehmung und Reaktionen einheimischer Zuschauer, die der Inszenierung von Yuns Oper *Sim Tjong* durch den Regisseur Ho-Geun Moon 1999/2000 beiwohnten.

### **Gliederung, Methoden und Begriffsanalyse**

Um den Hintergrund und das Milieu der postkolonialen Faktoren bei Yun präzise erörtern zu können, wird die vorliegende Arbeit in vier große Teile untergliedert, die den Kapiteln 2, 3, 4 und 5 entsprechen. Diese werden von einem einleitenden ersten und einem abschliessenden Fazit in Kapitel 6 eingefasst.

Im ersten Teil wird der Begriff des Postkolonialismus sowie die Theorien Erika Fischer-Lichtes behandelt. Beides dient als Basis für die Analyse der Operninszenierung sowie der Rezeption der einheimischen Zuschauer in der Aufführung. In Bezug auf den Begriff Postkolonialismus ergeben sich dabei Fragen nach Ambivalenz und Hybridität, der Identität des Anderen, Feminismus, Politisierung und Hegemonie. Für die Analysen werden die Theorien Erika Fischer-Lichtes herangezogen, insbesondere die *Ästhetik des Performativen*, die *Theatralität als kulturelles Modell* und die *Entgrenzungen des Körpers*. Darin werden in Bezug auf die Theaterwissenschaften vier Aspekte angesprochen: Die Übertragung körperlicher Energie sowie die Offenheit des Körpers und dessen Aisthetik, die interaktive Beziehung zwischen den Zuschauern und den Akteuren, das interkulturelle, postkoloniale, dekoloniale und kulturelle Theater und die Prozesshaftigkeit des Performativen. Im zweiten Teil wird das besondere Verständnis von ‚Körper‘ in Korea untersucht und in Verbindung mit dem Prozess des Einzughaltens der ‚Oper‘ aus dem Westen sowie deren spezifischer Stellung im gesellschaftlichen Milieu Koreas diskutiert.

Der dritte Teil beinhaltet eine Darstellung von Isang Yuns künstlerischen und interkulturellen Ansichten sowie den in seiner Arbeit vorhandenen postkolonialen Tendenzen, die sich unter anderem in den aus der koreanischen Kultur entnommenen und in seinem Werk *Sim Tjong* eingearbeiteten autochthonen Elementen ausdrückten. Eine diesbezügliche Analyse ist in Kapitel 4.3 zu finden. Darin wird detailliert aufgezeigt, welche indigenen Elemente bei Yun kodiert werden, so bezieht sich beispielsweise die Kompositionstechnik Yuns auf das Konzept des Körpers, der für die Identität des Anderen in der koreanischen Gesellschaft in der Kolonialzeit steht. Als wichtige indigenen koreanischen Elemente, die für die Kodierung des Anderen verwendet wurden, konnten die Konzepte *Sigimsae*<sup>23</sup>, *Dochang* im *Changgeuk*<sup>24</sup>, sprechendes Singen und singendes Sprechen in *Pansori*<sup>25</sup>, *Chuimsae*<sup>26</sup> als Erscheinung der körperlichen Reaktion von Zuschauern und Begleitern, sowie die Verwendung von unverständlicher koreanischer als fremde Sprache des Anderen im Libretto herausgearbeitet werden. Im vierten Teil der Arbeit werden an einem konkreten Beispiel die praktisch in der Aufführung enthaltenen Elemente hinsichtlich der zugrundeliegenden Theorien untersucht. Der Regisseur Ho-Geun Moon stellte im Seoul Arts Center seine 1999/2000 erarbeitete Inszenierung der Oper *Sim Tjong* vor. Die ambivalent interkulturelle und postkoloniale Umsetzung, die neben der Münchner Uraufführung im Jahr 1972 die bisher zweite Aufführung der Oper überhaupt ist, wurde insbesondere unter der Fragestellung untersucht, ob und wenn ja durch welche Elemente das Konzept des postkolonialen Performativen unterstützt wurde.

Die bisherige Forschung betrachtete Interkulturalität bislang überwiegend auf Basis von Dichotomien, die nach westlichen, logozentrischen Kriterien definiert waren. In meinem Forschungsansatz hingegen werden postkoloniale Theorien als Ausgangspunkt der

---

<sup>23</sup> *Sigimsae* ist eine Art der Verzierung zum Zwecke der Vermehrung der Beziehungen zwischen Variabilitäten der Töne und der Melodien. Gegebenenfalls fungiert es auch als eine mikro-differenzierte einzelne Melodik an sich.

<sup>24</sup> *Changgeuk* ist eine Gattung des koreanischen Musiktheaters, bei der auf einer westlichen Bühne eine eigene koreanische Gesangsmethode aufgeführt wird. Solch eine Definition verursacht viele Debatten in Korea, da es Konflikte zwischen den Sängern und dem Befolgen des westlichen Kriteriums gibt. *Chang* bedeutet sowohl »Vollziehen des Singens« als auch »Singen durch die traditionelle Stimmbildung Koreas«. *Dochang* stellt ein Singen zur Untermauerung des Textes und der inhaltlichen Situation dar. Die Rolle von *Dochang* bezieht sich demnach auf die epische Darstellung.

<sup>25</sup> *Pansori* ist eine Art des koreanischen Musiktheaters und besteht aus einem Sänger und einem Begleiter mit einer Pauke. *Pan* meint nicht nur einen breiten Raum für eine Darstellung, sondern auch ein Drama oder ein Spiel an sich. *Sori* ist die »Stimme«, aber dem Wort *Sori* im Bereich des koreanischen Musiktheaters wohnt schon die »perfekte« oder »vollkommene« Stimme inne.

<sup>26</sup> *Chuimsae* ist ein spontanes, improvisiertes und plötzliches Nachrufen bei *Pansori*. Zuhörer und Sänger können spontan mit eigenen Zwischen- und Nachrufen auf das Singen reagieren. Koreaner bemerken oft über diese Erscheinung bei *Pansori*, wie eine gegenseitige Energie im Theaterraum durch Nachrufe wechselseitig interagieren kann.



Betrachtungen zugrunde gelegt. Damit wird es möglich, die die Frage nach Interkulturalität jenseits westlich-logozentrischer Dichotomie-Kriterien zu diskutieren. In Bezug auf den postkolonialen Diskurs sind insbesondere Frantz Fanons Veröffentlichungen *The wretched of the earth* und *Black skin, white masks*, Edward W. Saids Texte *Orientalism* und *Culture and Imperialism*, Gayatri C. Spivaks Aufsatz *Can the Subaltern speak?* sowie Homi K. Bhabhas Buch *The location of Culture* grundlegend.

Wird der allgemeine Begriff Postkolonialismus in Bezug auf die Ästhetik des Performativen von Fischer-Lichte verwendet, so ist zu erkennen, dass die Begriffsdefinition dem oben erwähnten postkolonialen Diskurs entspricht. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Theorien Fischer-Lichtes grundsätzlich eventuelle dichotomische Beziehungen zwischen den an einer Aufführung beteiligten aufheben und sie stattdessen nach dem Prinzip des Verhältnisses der so genannten *einstürzenden Gegensätze* in Beziehung setzen.<sup>27</sup>

Auch die in dieser Arbeit verwendeten Termini beziehen sich auf die Arbeiten von Fischer-Lichte, insbesondere die *Ästhetik des Performativen*, und die Begriffsdefinitionen, die im Rahmen des postkolonialen Diskurs entstanden.

Der für die vorliegende Arbeit zentrale Begriff ‚der/die Andere‘ wird nach Fischer-Lichte – gemäß dem Zitat von Ashcroft – wie folgt verstanden: „firstly, it provides the terms in which the colonized subject gains a sense of his or her identity as somehow ‚other‘, dependent; secondly, it becomes the ‚absolute the pole of address‘, the ideological framework in which the colonized subject may come to understand the world. In colonial discourse, the subjectivity of the colonized is continually located in the gaze of the imperial Other, the ‚grand-autre‘.“<sup>28</sup> ‚Der/die Andere‘ deutet demnach auf das ‚kolonialisierte Subjekt‘ hin und weist zudem durch seine Stellung an der Grenze der Kulturen der Welt auf den Begriff des ‚Subalternen‘ von Spivak hin, der im Sinne einer „marginale[n] Stimme“<sup>29</sup> in das Begriffsverständnis miteinbezogen wird.

Im Gegensatz dazu wird der Begriff ‚Subjekt‘ als Status oder dessen Gegenstand verstanden, der die Wahrnehmung der Identität des Anderen und dessen Kapazität des Widerstandes gegen die Dominanz und die Unterdrückung bewirkt. Die Stellung des Subjektes wird dabei im hegemonialen Sinn als herrschend aufgefasst.

Die Definition des Begriffs ‚Kultur‘ bezieht sich auf Äußerungen von Said: „[A]ll those practices, like the arts of description, communication, and representation, that have relative

---

<sup>27</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004, S. 294-304.

<sup>28</sup> Bill Ashcroft/Gareth Griffiths/Helen Tiffin, (2007) ebd., S. 155f.

<sup>29</sup> Ebd., S. 201.

autonomy from the economic, social, and political aims is pleasure. Included, of course, are both the popular stock of lore about distant parts of the world and specialized knowledge available in such learned disciplines as ethnography, historiography, philology, sociology, and literary history<sup>30</sup>. Genauer, „a concept that includes a refining and elevating element, each society’s reservoir of the best that has been known and thought, as Matthew Arnold put it in the 1860s.“<sup>31</sup>

Der Terminus ‚Territorium‘ ist bezieht sich auf Gilles Deleuzes, wobei Eugene W. Holland darauf aufmerksam macht, dass: „[i]n Deleuze and Guattari’s usage, however, these originally psychological terms also operate in the social register, where they designate a crucial dynamic of the capitalist market: the disconnection and reconnection of working bodies and environments.“<sup>32</sup> Nach Deleuze und Guattari ist die Welt:

this close embrace. This intense center is simultaneously inside the territory, and outside several territories that converge on it at the end of an immense pilgrimage (hence the ambiguities of the ‚natal‘). Inside or out, the territory is linked to this intense center, which is like the unknown homeland terrestrial source of all forces friendly and hostile, where everything is decided. So we must once again acknowledge that religion, which is common to human beings and animals, occupies territory only because it depends on the raw aesthetic and territorializing factor as its necessary condition. It is this factor that at the same time organizes the functions of the milieu into occupations and binds the forces of chaos in rites and religions, which are forces of the earth. Territorializing marks simultaneously develop into motifs and counterpoints, and reorganize functions and regroup forces.<sup>33</sup>

Mit Territorium wird demnach ein möglicher Raum oder ein Milieu herausgestellt, in dem die Identität des Anderen oder dessen Wille von der herrschenden Macht, dem Subjekt, gebändigt und wieder kodiert wird: „The territory arises in a free margin of the code, one that is not indeterminate but rather is determined differently. Each milieu has its own code, and there is perpetual transcoding between milieus; the territory, on the other hand, seems to form at the level of certain decoding.“<sup>34</sup> ‚Decoding‘ bezeichnet demnach eine so genannte Deterritorialisierung in Bezug auf die dekolonialen Vorgänge im Anderen.

## **Beschreibung des Forschungsstands**

---

<sup>30</sup> Edward W. Said, »Introduction«, in: ders., *Culture and Imperialism*, Vintage Books, New York 1994, S. XII.

<sup>31</sup> Ebd., S. XIII.

<sup>32</sup> Eugene W. Holland, »Schizoanalysis and Baudelaire: Some Illustrations of Decoding at Work«, in: Paul Patton (Hrsg.), *Deleuze: A Critical Reader*, Blackwell Publishers Ltd., Oxford 1996, S. 242.

<sup>33</sup> Gilles Deleuze/Félix Guattari, *A thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia*, übers. von Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis/London 1987, S. 321f.

<sup>34</sup> Ebd., S. 322.

Quellen liegen sowohl in koreanischer wie auch in deutscher- und englischer Sprache vor.<sup>35</sup>

In Korea wurde bislang keine Forschungsarbeit über Postkolonialismus bei Isang Yun veröffentlicht. Ein Grund dafür ist, dass bisher alle Forschungsarbeiten über Yun dem Bereich Musikwissenschaften zugeordnet wurden, so liegen einige Analysen zu den Musikwerken Yuns unter musikwissenschaftlichen Fragestellungen vor. Die musikwissenschaftlichen Betrachtungen beziehen sich primär auf musikalische Strukturen sowie Yuns Leben als Künstler.<sup>36</sup> Über Yuns Opernwerke gibt es bisher nur zwei Masterarbeiten, diese sind auf das Verständnis der Gesangstechnik und auf den Inhalt des Librettos fokussiert. Eine Betrachtung mit theaterwissenschaftlichem Schwerpunkt erfolgte nicht. In der koreanischen Gesellschaft bestand jedoch durchaus ein Interesse an einer Beschäftigung mit Postkolonialismus und den damit verbundenen Wissenschaftsfeldern, was sicher auch mit der Besetzung Koreas durch Japan 1910-1945 in Verbindung steht. So existieren in anderen Forschungsbereichen mehrere

---

<sup>35</sup> Literatur, die auf Koreanisch publiziert wurde, wird entweder mit dem von den Autoren selbst angegeben englischen Titel oder mit der deutschen Übersetzung des koreanischen Titels angegeben. Die Übersetzung aus dem Koreanischen ins Deutsche erfolgte durch den Verfasser.

<sup>36</sup> Darunter befinden sich folgende Titel:

- Dong-Eun Noh, »*Hangukeseo yunisangeui sangwa yesul*« (Yun Isangs Leben und seine Künste in Korea), in: *Minjokeumakui Ihae*, Vol 7, Seoul 1999, S. 186-268.
- Du-Yul Song, *Minjokeun Sarajiji anneunda* (Das Volk vergeht nicht), Hangeore, Seoul 2000.
- Gun-Young Kim, »Yun Isanggwa busan« (Yun Isang and *Busan*), in: *Eumakgwa Minjok*. Vol.30, Seoul 2005, S. 433-449.
- Isang Yun Friede Stiftung (Hrsg.), *Isang Yun's musical world and the East-Asian culture*, Seoul 2006.
- Jiyeon Byeon, »Musical Text of Kwangju Massacre – Yun's Exemplum in memoriam Kwangju«, in: *Eumakhak*, Vol.13, Seoul 2006, S. 237-262.
- Kyo-Chul Chung/Sook-Young Lee, »Study on 20th Century's Modern Techniques of Flute 2 -On the Basis of Isang Yun's works-«, in: *Seoyang Eumakhak*, Vol.11, Seoul 2006, S. 123-157.
- Kyung-Boon Lee, »Isang Yun in Japan as an Asian Composer«, in: *Eumakgua Munhwa*, Vol.24, Seoul 2011, S. 71-98.
- Mi-Kyung Lee, »Über die ‚Offene Form‘ in den Werken von Isang Yun«, in: *Eumakhak*, Vol.13, Seoul 2006, S. 53-77.
- Shin-Hyang Yun, »Isang Yun's Social Engagement Work: The Self-Concept of an Exiled Composer«. in: *Eumakgwa Minjok*, Vol.38, Seoul 2009, S. 141-173.
  - »Klanggeste bei Isang Yun, was ist das?«, in: *Eumakhak*, Vol.13, Seoul 2006, S. 9-51.
  - »Thesis: 「Reak」 (1966) für großes Orchester von Isang Yun: Eine Klangsprache ‚im dritten Raum‘«, in: *Eumakgwa Minjok*, Vol.26, Seoul 2006, S. 163-190.
  - *Yun Isang, Gyeonggyeseonsangui Eumak* (Yun Isang: Musik, die auf der Grenze steht), Hangilsa, Gyeonggi 2005.
- Soo-Ja Lee, *Nae nampyeon Yun Isang* (Mein Ehemann, Isang Yun), Changjagkwa bipyeongsa, Seoul 1998.
- Sun-Hee Ahn, *Yunisangeui opera simcheonge daehan gochal* (Studie über Isang Yuns Oper Sim Tjong), M.A. Abschlußarbeit für Musikwissenschaft, Hanyang Universität, Seoul 2000.
- Yong-Hwan Kim, »Isang Yun 1 / Isang Yun's Life and Music«, in: *Minjokgwa Eumak*, Vol.11, Seoul 1996, S. 11-48.
  - *Yuns Isang Yeongu* (Studien über Isang Yun), Shigongsa, Seoul 2001.
- Yoon-Jeong Choi, *Yunisangeui jakgokgibeobe gwanhan gochal: opera simcheongjung simcheongui ariareul jungsimuero* (Studie über die Kompositionsmethode bei Isang Yun : im Schwerpunkt der Arien von der Oper »Sim-Tjong«), M.A. Abschlußarbeit für Gesang, Seoul National Universität, Seoul 2003.

Arbeiten zu postkolonialistischen Strömungen in Korea, wie an den umfangreichen wissenschaftlichen Veröffentlichungen deutlich wird.<sup>37</sup> Ein Opernwerk oder eine Operninszenierung wurde bisher nicht in Verbindung mit postkolonialistischen Perspektiven betrachtet, seit 2003 gibt es aber Bemühungen, das Theater in die Postkolonialismusforschung mit einzubeziehen. Zur Zeit stagniert dieser Trend jedoch, da es keine weitreichendere Zusammenarbeit der Forschungsfelder Theater-, Musik-, Politik-, Kultur- und Sozialwissenschaft sowie Philosophie gibt. Zudem verstärkt sich nach Bang-Ock Kim, Dekan und Professorin am Institut für Theaterwissenschaft an der Dongguk Universität Seoul die Isolation auf dem Feld der koreanischen Oper.<sup>38</sup> Auch dies kann als ein Grund dafür gesehen werden, warum es über die Tendenz des Postkolonialismus bei Yun in Korea noch keine Forschung gab.

---

<sup>37</sup> Die vertretenen Forschungen sind die Folgenden:

- Eun-Hong Park, »*Jesamsegyejueuiwa asiajeok gachieui honjongseong: dongnamasia maekrakeseoeui talsikminjueuijeok gwanjeom*« (Die Hybridität zwischen der Anschauung der dritten Welten und dem asiatischen Wert : im Schwerpunkt mit postkolonialistischer Perspektive aus Südostasien), in: *Minjusahoewa Jeongchaekyeongu*, Vol.18, Gyeonggi 2010, S. 162-186.
- Hyo-Young Park, »*Geomeun gieokeui eodume natanan jeohanggwa honjongseong*« (Der Widerstand und Hybridität in einem literarischen Werk ‚Die Finsternis der schwarzen Erinnerung‘), in: *Foreign literature studies*, Vol.41, Seoul 2011, S. 167-186.
- In-Hyeok Bang, »*Seogujungsimjueuieui bipaneul wihan daeanjeok bangbeobron mosaek: talsikminjueui daehan marxjueuijeok bipan*« (Suche nach der methodischen Theorie für Kritik an den Westzentrismus : mit marxistischen Kritiken an Postkolonialismus), in: *Studie Marxismus*, Band 8, Vol.3, Jinju 2011, S. 174-201.
- Ji Hang Park, »*Seoyang sigminjuuiui yusan*« (Das Erbe des Kolonialismus vom Westen), in: *Seoyangsaron*, the korean society for western history, Vol.106, Gyeonggi 2010, S. 89-112.
- Jong-Cheon Choi, »*Talsikminjueui munhwaironeui haecheronjeok jeobgeun: Babawa deridareul jungsimeuro*« (Der dekonstruktive Versuch der postkolonialistischen Kulturtheorie: im Schwerpunkt mit Bhabha und Derrida), in: *Journal of Pan-Korean philosophical society*, Vol.6, Jeonju 2011, S. 389-413.
- Korean Theatre Studies (Hrsg.), *Postkolonialismus und Theater*, Yeongeukgwa Ingan, Seoul 2003.
- Kyung-Won Lee, *Black history, white theory: the genealogy and identity of postcolonialism*, Hangilsa, Gyeonggi 2011.
- Mi-Do Kim, »*Talsikminjueuiwa sheikspioe daehan dansang*« (Fragment über Postkolonialismus und Shakespeare), in: *Yeongeukpyeongron*, Vol.49, Seoul 2008, S. 102-107.
- Moon-Hwan Kim, »*Talsikminjueui danroneui yangsanggwa yeongeukjeok hameui*« (Der Stand des postkolonialistischen Diskurses und der theatralische Sinn), in: *Sasang*, Band15, Vol.56, Seoul 2003, S. 188-218.
- Sung-Ho Kang, »*Sikminjueui ihueui sikminseong: migukeui segyejeonryakgwa puereutoriko*« (Kolonialisierung nach dem Kolonialismus : die Strategie von USA und Feuerland), in: *Seoyangsaron*, the korean society for western history, Vol.106, Gyeonggi 2010, S. 61-87.
- Yong-Jae Lee, »*Jegukeui haeche: yeonggukgwa frangseueui talsikminhwa bigyo*« (Dekonstruktion des Reiches: Vergleich mit Kolonialisierung zwischen England und Frankreich), in: *Seoyangsaron*, Vol.106, Gyeonggi 2010, S. 33-59.

<sup>38</sup> In Gesprächen mit Bang-Ock Kim (Dekan und Professorin am Institut für Theaterwissenschaft an der Dongguk Universität Seoul, Korea. Theaterwissenschaftlerin. Theaterkritikerin. Ehemalige Präsidentin an Korean Theater Association): 25. Nov. 2010, Dekansdienstraum des Instituts für Theaterwissenschaft an der Dongguk Universität, Seoul, Korea.

Auch im deutschsprachigen Raum lassen sich keine Forschungsarbeiten zum Thema *Tendenz zum Postkolonialismus in der Oper Isang Yuns* finden. Insgesamt wurden Yuns Werke in Deutschland bisher sehr selten besprochen. Die Forschungen sind dabei weitgehend auf musikalische und strukturelle Analysen sowie auf Yuns Weltanschauung beschränkt,<sup>39</sup> über Yuns Leben liegt nur eine einzige Veröffentlichung vor.<sup>40</sup> Der Komponist wurde meist im Rahmen von Untersuchungen zu „exotischen asiatischen Kulturen“<sup>41</sup> vorgestellt. Die europäische Definition des Begriffes ‚Exotik‘ kann jedoch in Bezug auf Yuns Arbeiten problematisch sein, da postkolonialistische Elemente in seinen Werken verborgen sind, die auf die Wahrnehmung der Rezipienten hinsichtlich der Stellung und der Verortung der Kulturen der Anderen zielen. Demgegenüber existieren mehrere Arbeiten über die theoretischen Grundlage des Themas.<sup>42</sup> Yuns künstlerische Ideen und Arbeiten bezogen sich auf indigene Kulturen und Phänomene des traditionell körperlich Performativen in Korea, das Theatrale und das Performative im Ritual des Anderen spielten dabei eine zentrale Rolle. In der koreanischen Kultur Koreas ist diese Tendenz bei den Schamanen zu finden; ihre

---

<sup>39</sup> Die vertretenen Materialien sind :

- Dieter Eikemeier, »Ist Yun Isangs Musik koreanisch?«, in: Hanns-Werner Heister, Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.), *Der Komponist Isang Yun*, Edition text+kritik, München 1997, S. 29-39.
- Dörte Schmidt, »Yun und die identitätsstiftenden Möglichkeiten der Kunst in Europa«, in: the Musicological Society of Korea & the Isang Yun Peace Foundation (Hrsg.), *Isang Yun's Musical World and the East-Asian Culture*, Yesol, Seoul 2006, S. 295-315.
- Du-Yul Song, »Von Donghak bis Kwangju. Neuzeitlicher Erfahrungsraum und neuer Erwartungshorizont in Korea«, in: Hanns-Werner Heister, Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.), *Der Komponist Isang Yun*, Edition text+kritik, München 1997, S. 40-45.
- Gerhard R. Koch, »Das Nahe im Fernen. Isang Yun und der Westen«, in: *Eumakhak*, Vol.13, 2006, S. 177-200.
- Hanns-Werner Heister/Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.), *Der Komponist Isang Yun*, Edition text+kritik, München 1997.
- Lija Stephan, »Kontinuität als Schaffensprinzip: Über zyklische Zusammenhänge im Werk von Isang Yun«, in: *Eumakhak*, Vol.13, Seoul 2006, S. 143-176.
- Walter-Wolfgang Sparrer, »Programmheft zum Konzert in der Alten Oper Frankfurt«, 9. Feb.1987.

<sup>40</sup> Luise Rinser/Isang Yun, *Der verwundete Drache. Dialog über Leben und Werk des Komponisten*, Frankfurt am Main 1977.

<sup>41</sup> Walter Bronnenmeyer, »Der exotische Impuls. Der Komponist Isang Yun. Das Porträt«, in: *Opernwelt* 10 (1969), Heft 6, S. 40.

<sup>42</sup> Die vertretenen Studien sind :

- Christopher B. Balme, »Kulturanthropologie und Theatergeschichtsschreibung: Methoden und Perspektiven«, in: Erika Fischer-Lichte/Wolfgang Greisenegger/Hans-Thies Lehmann (Hrsg.), *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, Tübingen 1994, S. 45-58.
- Joachim Fiebach, *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*, Berlin/DDR 1986, S. 7-20.
- Michael Gissenwehler, »Die Theatralität des Gegenterrors. Ritual und theaterwissenschaftliche Forschung«, in: Erika Fischer-Lichte/Wolfgang Greisenegger/Hans-Thies Lehmann (Hrsg.), *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1994, S. 59-74.
- Rudolf Münz, »Gegenüber dieser Geschichte, die mehr zu machen als gemacht ist, steht weiterhin die traditionelle [...] Geschichte ein Kadaver, den es noch zu töten gilt«, in: Erika Fischer-Lichte/Wolfgang Greisenegger/Hans-Thies Lehmann (Hrsg.), *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1994, S. 25-45.

Handlungen können als ein Prozess des Rituals betrachtet werden, sowohl theatral und performativ wie auch körperlich. Weitere Beispiele sind in Erika Fischer-Lichtes Studien zu *Theatralität* und *Kulturen des Performativen*, die in den Veröffentlichungen *Ästhetische Erfahrung* und *Inszenierung von Authentizität* veröffentlicht wurden, sowie in ihrer Studie *Ästhetik des Performativen* zu finden.<sup>43</sup> Als besonders hilfreich für die vorliegende Arbeit erwies sich Fischer-Lichtes Theorie des Performativen, da sich durch sie ein Körper im Ritual als Prozess des Performativen und damit als ein Subjekt in transformativer Performanz definieren lässt.<sup>44</sup> Ebenso unentbehrlich sind ihre Ausführungen in *Theater und Ritual* und *Ritualität und Grenze*<sup>45</sup>, die Reflektion über die darin enthaltenen Thesen schärfen die Forschungsperspektive in Bezug auf die Körperlichkeit des Anderen als Opfer und die Tätigkeit des Körpers im performativen Prozess.

Bezugnehmend auf die von Homi K. Bhabha in *The Location of Culture* aufgestellten Theorien sowie auf die Kollektivität zwischen den Akteuren und dem Publikum wies Fischer-Lichte nachdrücklich darauf hin, dass sich keine klare Grenze zwischen Bühne und ‚Platz‘ im Theater ziehen ließe, sondern beide in einem transformativen Verhältnis zueinander stünden.<sup>46</sup> Dieser Prozess der Transformation bewirke, dass sich die Anderen im Theater in „fühlende oder denkende Subjekte“<sup>47</sup> verwandelten. Für die vorliegende Arbeit dienen Fischer-Lichtes Forschungen als Basis für die Analyse der autochthonen Kulturen des Anderen in Yuns Oper als sowohl postkoloniales wie auch decodiertes interkulturelles Musiktheater.

Über das postkoloniale Theater wurden bisher keine umfangreichen Forschungen veröffentlicht. Christopher B. Balme wies jedoch darauf hin, dass eine Übertragung der Perspektive des Postkolonialismus auf das Feld der Oper sinnvoll sei.<sup>48</sup> Sein Begriff des ‚Theatrical Syncretism‘ wurde von Homi Bhabhas in seiner Theorie der ‚Hybridisierung‘ adaptiert.<sup>49</sup>

---

<sup>43</sup> 2004 im Suhrkamp Verlag veröffentlicht.

<sup>44</sup> Siehe Klaus-Peter Köpping/Ursula Rao (Hrsg.), *Im Rausch des Rituals: Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, LIT, Hamburg 2000, S. 1-32.

<sup>45</sup> Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), *Ritualität und Grenze*, A. Francke Verlag, Tübingen/Basel 2003.

<sup>46</sup> Siehe Erika Fischer-Lichte, *Die Entdeckung des Zuschauers: Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, A. Francke Verlag, Tübingen/Basel 1997.

<sup>47</sup> Erika Fischer-Lichte, (Ä. d. P. 2004) ebd., S. 129.

<sup>48</sup> Christopher B. Balme (Hrsg.), *Das Theater der Anderen*, Tübingen 2001.

<sup>49</sup> Ders., *Decolonizing the Stage. Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*, New York 1999.

Auch unter den englischsprachigen Veröffentlichungen finden sich bisher keine Forschungsarbeiten zu postkolonialen Tendenzen in den Arbeiten Yuns, es existieren lediglich Dissertationsprojekte, die strukturelle Analysen der Instrumentalwerke Yuns mit Fokus auf verschiedene, in die Werke integrierte musikalische Kulturen beinhalten.<sup>50</sup> Anders verhält es sich mit Veröffentlichungen über theoretische Gedanken zu Postkolonialismus, hier waren die wissenschaftlichen Leistungen von Edward W. Saids, Gayatri C. Spivaks sowie Homi K. Bhabhas für das Forschungsfeld prägend. Mit den vier Veröffentlichungen *Orientalism*, *Culture and Imperialism*, *Representations of the Intellectual* und *Musical Elaborations* von Said, sowie *Can the subaltern speak?* von Spivak und *The Location of Culture* von Bhabha wurden die theoretischen Grundlagen zu Postkolonialismus entworfen. Diese Theorien wurden bisher jedoch noch nicht auf das postkoloniale (Musik)theater und vor allem nicht auf die Oper übertragen.

---

<sup>50</sup> Die vertretenen Studien sind die Folgenden:

- Eun-Kyoung Chae, *Traditional Korean and Western Elements in Two Songs by Isang Yun*, D.M.A. Diss., Arizona State University, 2006.
- Hyo-Jung Kim, *Combining of Korean Traditional Performance and Recent German Techniques in Isang Yun's Kontraste: Zwei Stücke für Violine Solo (1987)*, D.M.A. Diss., University of North Texas, 2010.
- Jee-Hyung Kim, *East Meets West: Isang Yun's Gagok for Voice, Guitar, and Percussion*, D.M.A. Diss., Arizona State University, 2008.
- Ji-Sun (Emily) Choi, *The Merging of Korean Traditional Music and Western Instrumentation as Exemplified in Four Chamber Works for Piano Composed by Isang Yun*, D.M.A. Diss., University of Miami, 2007.
- Jung-Hyun Kim, *Isang Yun's Duo for Viola and Piano (1976): A Synthesis of Eastern Music Concepts with Western Music Techniques*, D.M.A. Diss., University of Arizona, 2007.
- Paul-Seong Lee, *The Organ Music of Isang Yun*, D.M.A. Diss., Louisiana State University, 2001.
- Sae-Hee Kim, *The life and music of Isang Yun with an analysis of his piano works*, D.M.A. Diss., University of Hartford, 2005.
- Seung-Eun Oh, *Cultural Fusion in the Music of the Korean-German Composer Isang Yun: Analysis of Gasa für Violine und Klavier and Sonatina für 2 Violinen*, D.M.A. Diss., University of Houston, 1999.
- Yu-Lee Choi, *The Problem of Musical Style: Analysis of Selected Instrumental Music of the Korean-born Composer Isang Yun*, Diss., New York University, 1992.

## 2 Eigenschaften des Postkolonialismus und seine Theorien für die Analyse der Opernpraxis

Im zweiten Teil wird das besondere Verständnis von ‚Körper‘ in Korea untersucht und in Verbindung mit dem Prozess des Einzughaltens der ‚Oper‘ aus dem Westen sowie deren spezifischer Stellung im gesellschaftlichen Milieu Koreas diskutiert.

### 2.1 Elemente des Postkolonialismus und dessen Gegenstand

Im 16. Jahrhundert begannen westliche europäische Länder, beispielsweise Spanien, Portugal, Frankreich, die Niederlanden oder Großbritannien, Gebiete jenseits des Atlantiks bzw. in Amerika zu erkunden, diese zu unterwerfen und auszubeuten. Dadurch erweiterten sie ihr nicht nur eigenes Territorium, sie belebten auch die Konjunktur und konnten innenpolitische Probleme lösen. Ab dem 17. Jahrhundert folgten auch andere abendländische Regierungen diesem Vorbild. Dieses politische und wirtschaftliche Phänomen, aber auch der gesamten Prozess kann als ‚Kolonialismus‘ bezeichnet werden.

Eine solch grobe Definition ist für die gegenwärtige, kontinuierlich andauernde Situation in der Welt nicht mehr ausreichend. Die unverändert von den westlichen Ländern der so genannten ‚ersten Welt‘, d.h. von Amerika und Europa ausgehende Macht brachte – gewissermaßen als koloniale Spuren – eine Art ‚geistige Verletzung‘ des beherrschten Raumes und den dort heimischen Einwohnern mit sich.<sup>51</sup> Die Auswirkungen dieser Kolonisation sind heutzutage noch insofern zu spüren, als dass in den ehemals besetzten Gebieten eine Verwestlichung durch eine „intellektuelle Autorität“<sup>52</sup> von Finanzkraft vorherrscht, die Länder der ‚dritten Welt‘ kulturell und ökonomisch von Amerika und Europa globalisiert wurden und eine Modernisierung autochthoner Kulturen von statten ging, indem andere Kulturen kleine Gesellschaften in sich aufnahmen und sie dadurch entmachteten.

„[D]ie geokulturelle Verortung ist [jedoch] schwer definierbar.“<sup>53</sup> Dies bedeutet, dass sich eine vorhandene immanente kolonialistische Tendenz nicht auf spezielle Gebiete beschränken

---

<sup>51</sup> Stephen Slemon, »Modernism's Last Post«, in: Ian Adam, Hellen Tiffin (Hrsg.), *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*, Helmel Hempstead, Harvest Wheatsheaf 1991, S. 3.

<sup>52</sup> Edward W. Said, *Orientalism*, Vintage Books, New York 1979, S. 19.

<sup>53</sup> Christopher B. Balme, »Postkoloniales Theater«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, J.B. Metzler, Stuttgart 2005, S. 249.



lässt. Viele Menschen, die die vorherrschende Macht und die Hegemonie der westlichen Welt wahrnahmen, versuchten bewusst Orte, die unter direktem oder indirektem Einfluß der Kolonialherrschaft standen, also den verwestlichten oder subalternen Raum von kolonialen bzw. imperialistischen Einflüssen zu befreien. Auch in Korea gab es dieses Phänomen, die Spuren davon sind heute noch sichtbar: Korea war in der Zeit von 1910 bis 1945 von Japan besetzt. Auf diese Erfahrung und das daraus resultierte Stigma wird durch viele Elemente in der koreanischen Gesellschaft und ihrer Kultur Bezug genommen. Dieses Wissen erleichtert es, die künstlerische Weltanschauung Yuns sowie seine Sicht auf die vielen spezifischen Beziehungen innerhalb Koreas zu erkennen und zu verstehen. Daran anknüpfend, lässt sich auch die Tendenz zum Postkolonialismus im Werk Yuns nachzeichnen, beispielsweise indem seine eigenwillige Kompositionstechnik in eine enge Beziehung zur ‚Identität des Anderen‘ sowie zum ‚Autochthonen‘ gestellt wird. Im Wesentlichen lassen sich in Yuns Werk anhand folgender Kategorien postkoloniale Merkmale zeigen: Ambivalenz, Hybridität, Identität des Anderen, Feminismus, Politisierung und Hegemonie.

### **2.1.1 Ambivalenz und Hybridität**

Das Phänomen der Kolonialherrschaft gab es nicht nur im Westen sondern auch im Osten, zum Beispiel bei der Besetzung von Teilen Asiens durch Japan oder der Okkupation Griechenlands durch die Türkei. Im Vordergrund dieser ambivalenten Prozesse stand zumeist das Streben nach einer Vorherrschaft in kulturellen und ökonomischen Beziehungen. Im Westen wurde teilweise der Versuch unternommen, den Orient unter dem Vorwand zu verwestlichen, dieser Ort sei primitiv und kulturell unmodern. Diese Haltung setzt sich bis heute fort und zeigt sich auch bei der Globalisierung, die gegenwärtig eine Erweiterung um eine psychische und physische Distanz zwischen dem Zentrum und anderen marginalisierten lokalen Regionen zu beabsichtigen scheint. Daraus sowie durch die zusätzliche Eingliederung der lokalen Kultur und der lokalen Ökonomie in die westlich-globalisierte, kulturelle und ökonomische Einflussphäre, zum Beispiel in Form des von den USA geprägten ‚Neokolonialismus‘, <sup>54</sup> ergibt sich für ‚moderne‘ Herrscher und Compradors eine subordinierende Situation, innerhalb der die Motive des ehemaligen Kolonialismus, gestützt

---

<sup>54</sup> Fredric Jameson, »Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism«, in: *New Left Review* 146(July/August), London 1984, S. 57.

durch eine unsichtbare ökonomische Macht und ohne von außen herangetragene gewalttätige Invasion weitervererbt werden können.

Im andauernden (Neo-)Kolonialismus spielt demnach entweder ein ‚Stereotyp‘ für die Dichotomie der Welt oder die ‚Einseitigkeit‘ in der Erkenntnis eine sehr wichtige Rolle. Nach dem Anglisten Abdul R. JanMohamed steht die koloniale Beziehung im Zusammenhang mit einer *Manichäer Allegorie*, also eine eugenische Fantasie des Charakters: Schwarz und Weiß, Gut und Böse, Überlegenheit und Unterlegenheit, Zivilisation und Barbarei, Intellekt und Sensibilität, Ratio und körperliche Funktion, Lust und Unlust, Herrschaft und Abwehr usw.<sup>55</sup>

Die dualistische Sichtweise ist dem Kolonialismus immanent. Die Herrscher glaubten daran, dass die Überlegenheit natürlich „in den essentiellen Unterschieden der Rassen, - der Hautfarben, - der Kultur“<sup>56</sup> bestand. Nach dem englischen Philosophen Homi K. Bhabha setzte das Konzept Kolonialismus ein stereotypes Bild vom Westen als subjektives Kriterium voraus. Dieses beziehe sich auf ein „alienated image“<sup>57</sup> und „the order of Western historicism“<sup>58</sup>. Bhabha selbst plädierte jedoch für eine andere Perspektive, „not Self and Other but the otherness of the Self inscribed in the perverse palimpsest of colonial identity.“<sup>59</sup> Übertragen bedeutet das, dass das eigene Wesen des Ostens durch den stereotypen Ausgangspunkt des dominanten Okzidents entwertet wird. Die Identität des Ostens wurde nicht dort selbst, sondern von den Anderen (in Europa) definiert. Diese sei jedoch, so behauptete Derrida, nur ein durch die westliche Autorität dem Subjekt hinzugefügtes Supplement<sup>60</sup>. Infolgedessen könnte jede einheimische Eigentümlichkeit der Anderen allmählich verloren gehen. Bhabha versuchte, diese Darstellung des Kolonialismus zu widerlegen indem er die andauernde Macht des Subjektes verringerte und die Eigenschaften ‚Ambivalenz‘ und ‚Hybridität‘ betonte.<sup>61</sup> Der Terminus ‚Ambivalenz‘ verdeutlicht den Widerspruch zwischen der Stellung des Herrschenden und die andauernde Macht des Subjektes. Wie Edward Said bereits ausführte, „beruhte die imaginäre Erforschung des Orientalischen mehr oder weniger ausschliesslich auf einem Bewusstsein der westlichen

---

<sup>55</sup> Abdul R. JanMohamed, »The Economy of Manichean Allegory: The Function of Radical Difference in Colonialist Literature«, in: *Critical Inquiry* 12.1, Herbst, The University of Chicago Press, Chicago 1985, S. 62.

<sup>56</sup> Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Loutledge, London 1994, S. 74.

<sup>57</sup> Ebd., S. 63.

<sup>58</sup> Ebd., S. 59.

<sup>59</sup> Ebd., S. 63.

<sup>60</sup> Jacques Derrida, *Of Grammatology*, übers, von Gayatri C. Spivak, The Johns Hopkins University Press, Baltimore /London 1976, S. 145.

<sup>61</sup> Homi K. Bhabha, ebd., S. 85-92, S. 110.

Souveränität.“<sup>62</sup> Ferner sah der Westen den Osten je nach Situation sowohl als ‚ein schwaches weibliches Wesen‘, was eine Art körperlich rezessive Funktion symbolisierte, als auch als ‚ein barbarisches männliches Wesen‘ an, was sich auf kulturelle und gesellschaftliche Rückständigkeit bezog. Said erläuterte dies so:

[...] Along with all other peoples variously designated as backward, degenerate, uncivilized, and retarded, the Orientals were viewed in a framework admonishment. The Oriental was linked thus to elements in Western society (delinquents, the insane, women, the poor) having in common an identity best described as lamentably alien. Orientals were rarely seen or looked at; they were seen through, analyzed not as citizens, or even people, but as problems to be solved or confined or -as the colonial powers openly coveted their territory-taken over. [...] But there were other uses for latent Orientalism. If that group of ideas allowed one to separate Orientals from advanced, civilizing powers, and if the ‚classical‘ Orient served to justify both the Orientalist and his disregard of modern Orientals, latent Orientalism also encouraged a peculiarly (not to say invidiously) male conception of the world. [...] <sup>63</sup>

Wie hier gezeigt wird, waren die westlichen Kriterien, nach denen der Orient eingeschätzt wurde, nicht immer gleich, sondern sie wurden zu Gunsten eines subjektiven Vorteils geändert. Das westliche Kriterium war gegenüber dem Anderen subjektiv, willkürlich und ambivalent, auch wenn die Norm des Westlichen auf der scheinbar objektiven Bestimmtheit der Vernunft beruhte. Dies verdeutlicht das ambivalente Verständnis des Westens und damit auch das Paradox der einheitlichen Erkenntnis der Kriterien. Die Ambivalenz kann demnach eine große Rolle beim Nachvollziehen logischer Grenzen im westlichen Gedankensystem des Subjektes spielen. Yun hingegen sah in der Ambivalenz keinen Kampf zwischen heterogenen Elementen, sondern strebte ein Zusammenwirken derselben in seinen Werken an, was unter westlichem Paradigma unmöglich zu realisieren schien.

Vom Standpunkt Postkolonialismus aus gesehen, kann eine solche Eigenschaft durchaus als Ausgleich zwischen dem Osten und der andauernden Macht des Westens geeignet sein. Anders als viele Komponisten der Werke des europäischen Opernkanons vertrat Yun die Haltung, dass es eine eigene ostasiatische und koreanische Idee gebe, die sich aus Taoismus, Buddhismus, Konfuzianismus, Schamanismus und Christentum zusammensetzte. Dabei hob Yun vor allem das Prinzip des Gleichgewichts hervor, das von den kosmischen Entsprechungen und von der unendlichen Harmonie handelt und den Taoismus prägt.<sup>64</sup> Nach der Lehre des Taoismus befindet sich jedes Teil mit seinem Gegenteil harmonisch in Einklang, obwohl jedes Teil seinen eigenen, heterogenen Charakter hat. Yun glaubte, dass

---

<sup>62</sup> Edward W. Said, (O. 1979) ebd., S. 8.

<sup>63</sup> Ebd., S. 207.

<sup>64</sup> Vgl. Luise Rinser/Isang Yun, ebd., S. 210.

das Fehlen eines der beiden Teile das Bedürfnis nach dem entsprechenden Gegenstück hervorrufen könne und dadurch das Gesamte ergänzt würde. Der ‚einseitigen Fluss der Einheitlichkeit‘ wie etwa das ‚Stereotyp‘ des Westens kann demnach durch den Begriff der Ambivalenz dekonstruiert werden, da die Relationen zwischen den Ereignissen nicht absolut sondern relativ sind. Vornehmlich geht es also um einen Ausgleich der Macht zwischen dem Subjekt und den Anderen.

Diese ambivalente Neigung lässt sich in allen Werken Yuns wahrnehmen. Ernst Klaus Schneider, Musikpädagoge, untersuchte mit Hilfe eines Experiments, wie Zuhörer aus Europa Yuns Musik einordneten. Für den Test wählte er den 4. Satz aus der Symphonie Nr. 1 aus und spielte diesen deutschen Studierenden vor, denen das Werk Yuns unbekannt war.<sup>65</sup> Alle Studenten stimmten überein, dass die gehörte Musik für sie europäisch klang. Die Zuhörer assoziierten mit Yuns Musik „sich bewegen, fließen, herauswachsen, heranrollen, brodeln, aufwühlen, kein Ende nehmen, voller Pathos, apokalyptisch, Aus- und Einbrüche, Strudeln des Klangflusses.“<sup>66</sup>

Basierend auf seiner Untersuchung kam Schneider zu dem Ergebnis, dass sich Yuns Musik nur über die Ambivalenz ausdrückte. Interessanterweise hatte ich als Koreaner beim Hören von Yuns Werken andere Eindrücke als Schneiders Testpersonen, so konnte ich verstärkt heimische Gefühle wahrnehmen. Es ist anzunehmen, dass ein autopoietisches Feedback-Schleifen-System<sup>67</sup> in mir wirkte, das durch die in Yuns Musik enthaltenen traditionellen und autochthonen Spuren sowie die körperliche Energie des Widerstands angeregt wurde.. Meines Erachtens wird dieses Phänomen einerseits durch die Anwendung traditioneller koreanischer künstlerischer Prinzipien und der klassischen deutschen musikalischen Form andererseits hervorgerufen. In dieser Hinsicht kann man von einer ‚Hybridität‘ zwischen zwei distanzierten Räumen sprechen.

Isang Yun versuchte in seinen Werken stets Elemente koreanischen Ursprungs als hybride Elemente zu verwenden. Die Hybridität entstand aus dekolonialer Perspektive dann, wenn die unterbewusst aufgebaute Identität des Westens verfremdet werden konnte. In der europäischen Oper beschränkte sich die Funktion des Fremdartigen auf das Fremde bzw. das Exotische als etwas Nebensächliches. Im Gegensatz dazu hatte Yun in seinen Werken selbst Elemente durch die Art ihrer Verwendung als hybrid herausgestellt. Hybrid verwendete

---

<sup>65</sup> Vgl. Ernst Klaus Schneider, »Man kann Musik so oder so hören«, in: Hinrich Bergmeier (Hrsg.), *Isang Yun. Festschrift zum 75. Geburtstag 1992*, Bote & Bock, Berlin 1992, S. 81-90.

<sup>66</sup> Vgl. ebd., S. 83-85.

<sup>67</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte, (Ä. d. P. 2004) ebd., S. 58-62. Siehe auch meine Diskussion dieser Terminologie von Erika Fischer-Lichte im Kapitel 2.2.3. S. 54-61.

Elemente waren beispielsweise seine Haupttontechnik, das Mikro- und Makro-Notenzeichen zur Darstellung des Klangflusses und die körperliche koreanische Klangfigur. Zusätzlich zu den musikalischen Elementen zeigte Regisseur Ho-Geun Moon bei seiner Inszenierung von *Sim Tjong* auch indigene Elemente Koreas, wie beispielsweise ein ‚Schamanenritual‘, eine ‚traditionelle Kleidungsform‘, den ‚Raum des koreanischen Straßentheaters‘ und dessen ‚Masse des Volks‘, ‚autochthone Gesten der Einwohner‘ oder einen ‚eigenen Gestus‘ Koreas auf die Bühne. Librettist Harald Kunz, der die deutsche Bearbeitung von *Sim Tjong* erstellte, behielt auch in der deutschen Fassung koreanische Wörter sowie Begriffe in sanskritbei, z.B. ‚Om mani padme hum‘, ‚Om namo amitabhaya‘, ‚Eheja! Ogija!‘, ‚Yang-Ban‘, ‚Tjonga!‘. Auch wenn westliche Zuschauer in der Oper solche Wörter und kurzen Sätze nicht verstehen konnten, war es trotzdem wichtig, diese zu erhalten, um eine einseitige Wahrnehmung der anderen Kulturen zu vermeiden. Wie oben gezeigt, spielt die Hybridität eine entscheidende Rolle, wenn es darum geht, die unilaterale Beziehung von einem Subjekt zu dem Anderen zu verhindern. Des Weiteren können heterogene kulturelle Elemente über einen Abgleich mit der etablierten Hybriditätgleichberechtigt betrachtet, neu eingeordnet sowie positiv bewertet werden.<sup>68</sup>

### 2.1.2 Identität des Anderen

Die Entstehung des postkolonialen Diskurses wurde von Edward Saids Forschung über Orientalismus stark beeinflusst. Der Begriff ‚Orientalismus‘, der von Said noch nicht kritisiert wurde, bezieht sich auf das Östliche beziehungsweise auf das Orientalische aus der Sicht Europas. Said behauptete jedoch, der damalige Terminus ‚Orientalismus‘ sei nicht vom Osten, sondern vom Westen aufgestellt worden, der ‚Orientalismus aus dem Westen‘ war demnach sogar Teil einer kolonialistischer Haltung. In der Einführung zu seinem Buch *Orientalismus* zeigt sich diese Sicht sehr deutlich, wie im folgenden Textausschnitt zu sehen ist:

The Orient was almost a European invention, and had been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences. Now it was disappearing; in a sense it had happened, its time was over. Perhaps it seemed irrelevant that Orientals themselves had something at stake in the process, that even in the time of Chateaubriand and Nerval Orientals had lived there, and that now it was they who were suffering; the main thing for the European visitor was a European representation of the Orient and its contemporary fate, both of which had a privileged communal significance for the journalist and his French readers. Americans will not feel quite the same about the Orient, which for them is much more likely to be associated very differently with the Far East (China

---

<sup>68</sup> Christopher B. Balme, ebd., S. 250.

and Japan, mainly). Unlike the Americans, the French and the British – less so the Germans, Russians, Spanish, Portuguese, Italians, and Swiss – have had a long tradition of what I shall be calling Orientalism, a way of coming to terms with the Orient that is based on the Orient's special place in European Western experience.<sup>69</sup>

Wie bereits erwähnt, versuchte Said diese im Umgang mit dem Orient vorhandenen Probleme aufzudecken, die seiner Meinung nach durch die besonderen Stellung des Orients innerhalb der europäisch-westlichen Geschichte begründet war und die von der Renaissance über das 18. Jahrhundert bis hin zur Gegenwart existierte. Said behandelte in seinem Buch vorwiegend den mittelasiatischen Raum, sozusagen die islamische Kultur. Eine Beschränkung des Orientalismus auf die Kultur Vorderasiens führt jedoch ebenso wie jegliche Einschränkung bezüglich der Zeit oder des lokalisierten Raumes dazu, wesentliche Probleme des Orientalismus auszulassen. Meiner Ansicht nach muss für ein neutrales Verständnis des Diskurses der Begriff Orientalismus um signifikante Merkmale erweitert werden, die sich zum Beispiel in Ostasien ereignen. So sind allgemeine von Said genannte Phänomene auch in Korea zu finden, obwohl hier kein Bezug zur islamischen Kultur besteht. Dies führt zu der Frage, welche Position die koreanische Gesellschaft in Bezug zum Orientalismus inne hat, als ein Subjekt oder als ein Anderer.

Nach No-Ja Park, Professor für Koreanistik an der Universität Oslo, ist der koreanischen Gesellschaft, sieht man sie als einen marginalisierten Raum, immanent, dass sich das Verständnis von Kolonialismus verändert. Der Andere verhält sich so, als ob er ‚das Weiße‘ wäre.<sup>70</sup> Die Kriterien, die den verdrehten Orientalismus kennzeichnen, führen dazu, auf postkolonialistische Tendenzen und das westliche Stereotyp in der koreanischen Gesellschaft Bezug genommen wird. Wie Edward Said erwähnte, tendiere jede Kultur dazu, Kontrolle oder Herrschaft über andere Kulturen zu gewinnen sowie die eigene Kultur repräsentieren zu wollen.<sup>71</sup> Demnach scheint es aus Sicht des Westens beinahe unmöglich, dass eine Gesellschaft des Anderen ‚aus eigenem Antrieb‘ ein verwestlichtes Kriterium befolgte. Insofern kann man auch sagen, dass gerade bei einer Gesellschaft, die bereits Erfahrungen mit einer anderen Kolonialherrschaft gesammelt hat, der verworrene Doppelsinn des Kolonialismus zu Tage tritt: laut der Historie des Anderen müsste das Andere darauf abzielen, den Kolonialismus zu tilgen; dies jedoch kollidiert mit dem Wunsch, gerade durch die Nachahmung des Herrschenden ein neues, modernes Subjekt zu werden. Das Prinzip des

---

<sup>69</sup> Edward W. Said, (O. 1979) ebd., S. 1.

<sup>70</sup> Vgl. No-Ja Park, *Hayan gamyeonui Jeguk: Orientaliseum, Seogujungsimui Yeogsareul Neomeo* (Imperium der weissen Maske: Orientalismus, über den Westzentrismus hinüber), Hankyoreh, Seoul 2009, S. 279-290.

<sup>71</sup> Vgl. Edward W. Said, (O. 1979) ebd., S. 272f.

Kolonialismus vollzieht sich seit dem Ende des historischen Kolonialismus indirekt, quasi stellvertretend für denselben, beispielsweise durch eine indirekte Betonung der Rolle des Compradors. Der Kolonialismus bleibt dadurch weiterhin ganz auf die Identität des Subjektes bezogen und damit auf eine Nachahmung des Westens beschränkt.

Andere Wissenschaftler machten in Bezug auf den Orientalismus auf eine Polarisierung zwischen Westen und Osten sowie auf eine einseitige Betrachtung der Problemstellung aufmerksam. So übte beispielsweise der Religionswissenschaftler Arthur Versluis, der Saids Arbeit über Orientalismus als eine epochale Forschung ansah, dennoch Kritik an der eingeschränkten Betrachtungsweise Saids. Versluis schlug in diesem Zusammenhang vor, den Orientalismus in zwei Charaktere, zum Beispiel in positiv und negativ, zu unterteilen. Dies eröffnete die Möglichkeit, auch die vorteilhaften Merkmale des Orientalismus zu betonen.

This assimilation of intellectual artifacts resulted in several kinds of Orientalism. Orientalism is not a single way of viewing Asia; it is many ways. Generally, the Transcendentalists tended to view Asia religion and culture positively and wanted to learn from and understand the world religions. But there are many different kinds of Orientalism, as there were many kinds of Transcendentalists. For convenience, we shall categorize these kinds of Orientalism in the section on popular magazines, distinguishing between negative Orientalism, which disparages Asian religions, cultures and peoples, and positive Orientalism, which regards Asian religions and cultures as valuable, as reflecting perennial truths.<sup>72</sup>

Nach Versluis brachte Edward Said den Begriff des Orientalismus mit negativen Werten in Verbindung. Positive Werte des Orientalismus existierten seiner Meinung nach jedoch ebenfalls, zum Beispiel auf dem Gebiet des interkulturellen Theaters. Aus Sicht des Subjektes gilt der Orient hier als kulturell positiver und nützlicher Stoff. Wenn jedoch die Wertung des Begriffs die allgemeine Lage des Anderen widerspiegelt, kann man sich auch fragen, wie die Identität des Anderen in der Logik des Orientalismus, der von dem Okzident definiert wurde, definiert ist.

Die von Said dargestellte Haltung begünstigt demnach, dass die Betrachtung des Anderen unterbewusst in einem negativen Kontext verläuft. Im Bereich der Theaterwissenschaft trat dieses Phänomen insofern auf, als dass es als ein Merkmal des Postkolonialismus angesehen wurde, alle Angelegenheiten des Anderen unter der stereotypen Definition des Westens zu betrachten. Der indische Theaterwissenschaftler Rustom Barucha vertrat die negativ, kritisch und radikal anmutende Meinung, der Orientalismus werde von westlichen Künstlern verwendet, um unter dem Vorwand des ‚Kulturaustausches‘ die eigenen Kulturen des

---

<sup>72</sup> Arthur Versluis, *American Transcendentalism and Asian Religions*, Oxford University Press, New York/Oxford 1993, S. 5.

Anderen und sogar dessen Länder deformieren zu können.<sup>73</sup> Aus westlicher Sicht galt etwas Orientalisches – als Identität des Ostens gesehen – als nicht wertvoll, oft wurde das Orientalische zu einer parteiischen Projektion des Westens, die sich wie ein Surrogat als verdrehte Fantasie oder exotisches Schmuckstück präsentierte. Sinnvoller wäre es jedoch, eine Aufrechterhaltung der eigenen kulturellen Identität des Anderen anzustreben.

Die Tendenz ein stereotypes Supplement zu schaffen bewirkte, dass im Orientalismus die Identität des Anderen sogar in der eigenen Kultur und Gesellschaft entwertet wurde. Mit Ausnahme von Edward Said stimmten die meisten Kultur- und Literaturwissenschaftler sowie Anthropologen, insbesondere die, die selbst aus dem Orient oder der dritten Welt stammen, wie zum Beispiel Homi K. Bhabha, Gsyatri Chakravorty Spivak und Frantz Fanon, in ihrer Kritik an dem Verlust der Identität des Anderen überein. Im Fokus stand die Art und Weise der Destruktion des immanenten kolonialen Stereotyps: Das bezieht sich auch darauf, dass man die Identität des Subjektes stören kann, da in der Störung die Beziehung zwischen dem Subjekt und den Anderen auf eine Identität relativiert wird. Bhabha schlug daher eine Art Nachahmung des Subjektes vor und betonte er insbesondere die ‚Mimikry‘ als einen ‚Gegendruck des Subjektes‘, wie im Folgenden zu lesen ist:

[...] the tension between the synchronic panoptical vision of domination – the demand for identity, stasis – and the counterpressure of the diachrony of history – change, difference – mimicry represents an ironic compromise.<sup>74</sup>

Mimikry „entsteht als die Repräsentation einer Differenz, die ihrerseits ein Prozess der Verleugnung ist.“<sup>75</sup> Diese Verleugnung steht in engem Zusammenhang mit einer Störung des Subjektes. Die Anderen verfolgten in der Mimikry die Strategie der „Wiederholung der imitierten Handlung“<sup>76</sup>, doch gerade in der Wiederholung der Mimikry „wird der koloniale Zustand und das koloniale Subjekt [...] normalisiert.“<sup>77</sup> Die mimetische Handlung des Anderen zielt demnach auf die Entkräftung und die Schwächung der kolonialen Identität ab. Gleichzeitig kann die Identität des Anderen gestärkt werden. Daraus kann geschlossen werden, dass eine Betrachtung unter der Prämisse Postkolonialismus immer unter Berücksichtigung der Identität des Anderen erfolgen sollte.

---

<sup>73</sup> Rustom Bharucha, »Theatre and the World«, in: *Essays on Performance and Politics of Culture*, Routledge, London/New York 1993, S. 14.

<sup>74</sup> Homi K. Bhabha, ebd., S. 86.

<sup>75</sup> Ebd.

<sup>76</sup> Ebd.

<sup>77</sup> Ebd.



### 2.1.3 Feminismus

Initiale Inhalte im postkolonialen Diskurs waren zum einen die Beschäftigung mit dem Stereotyp des Dualismus, zum Beispiel Okzident und Orient, Vorherrschaft und Minderwertigkeit, und zum anderen die Untersuchung der ‚entstellten‘ Position des Anderen als das ‚Subalterne‘. In der Feminismus-Bewegung wurde eine Veränderung der Stellung der Frau angestrebt, denn aus feministischer Sicht war das Weibliche als das ‚Untergeordnete‘ in einem andersartigen, von Männern erstellten Kategorie-System eingebunden. Damit wurde ein ähnliches Ziel verfolgt wie mit dem postkolonialen Diskurs: Die einseitige Vorherrschaft, also das Beherrschtwerden sollte vernichtet und eine Gleichberechtigung bzw. Emanzipation der subordinierten Menschen geschaffen werden. Die Ähnlichkeit beider Diskurse ist insbesondere im Bereich des postkolonialen Theaters zu beobachten, doch neben offensichtlichen Berührungspunkten sind auch Unterschiede vorhanden, z.B. der nur im Postkolonialismus etablierte ‚chauvinistische Charakter‘. Auch wird im Postkolonialismus zwar Kritik an Nation und Rasse geübt, es fehlen jedoch Überlegungen bezüglich einer Diskriminierung des Geschlechtes, insbesondere hinsichtlich Frauen, was unter Umständen auf eine aus dem Unterbewussten motivierte, männliche Macht zurückzuführen ist. Mit dieser Lücke zeigt sich nun eine Schwäche des Postkolonialismus. Zwar werden hier Aspekte beider Felder zum Teil losgelöst vom Kontext gegenüber dargestellt, der feministische Ideen haben aber dazu beigetragen, das unterbewusste maskuline Stereotyp des männlichen Chauvinismus im Postkolonialismus zu hinterfragen. Die Einflußnahme von postkolonialem und feministischem Diskurs ist wechselseitig, obwohl Feministinnen eine ‚Gleichberechtigung‘ erlangten, konnten sie selbst nicht ausreichend erkennen, dass es innerhalb feministischer Diskussionen auch eine latente Diskriminierung von Rassen sowie der Frauen untereinander gab. Antoinette M. Burton war eine derer, die diesen Missstand ansprachen, so kritisierte sie die Doppelpersönlichkeit der ‚weißen‘ Feministinnen:

Historians of empire and of women have paid scant attention to the fact that British feminism matured during an age of empire, and that British feminists participated in the assumptions of national and racial superiority implicit in their culture. The purpose of this essay is to explore the ways in which modern British feminism was influenced by coming of age during this period of Britain's imperial rule. Josephine Butler's campaign on behalf of Indian women is one example of imperial feminism in action. A review of feminist periodical literature reveals that British feminists constructed the image of a helpless Indian womanhood on whom their own emancipation in the imperial nation state ultimately relied. Thus, in both practice and theory, the Indian woman served as a foil against which British feminists could gauge their

own progress. In their quest for liberation and empowerment, Victoria and Edwardian feminists collaborated in the ideological work of empire, reproducing the moral discourse of imperialism and embedding feminist ideology within it.<sup>78</sup>

Burton zeigte ein Beispiel für die Diskriminierung von Frauen aus der dritten Welt und versuchte, das schwerwiegende Problem zu enthüllen, dass Herkunft und Schicht für die Feministinnen andere Frauen nicht gleichberechtigt betrachteten. Der in der britischen Literatur vertretene Feminismus wurde demnach offensichtlich vom Imperialismus beeinflusst. Gayatri C. Spivak zeigte ebenfalls verborgene imperialistische Tendenzen, die zu einer Diskriminierung der Feministinnen untereinander führte, auf. In ihrer Analyse, die auf *The Napoleonic Code* von Karl Marx basierte, kritisiert sie insbesondere, dass Feministinnen der ersten Welt die Frauen der dritten Welt ‚vertreten‘ wollten.

In the context of the development of a strategic, artificial, and second-level ‚consciousness‘, Marx uses the concept of the patronymic, always keeping within the broader concept of representation as *Vertretung*: The small peasant proprietors ‚are therefore incapable of making their class interest valid in their proper name [*im eigenen Namen*], whether through a parliament or through a convention.‘ The absence of the nonfamilial artificial collective proper name is supplied by the only proper name ‚historical tradition‘ can offer – the patronymic itself – the Name of the Father (in a not dissimilar spirit Jean Rhys had denied that name to her fictional [Rochester] character): ‚Historical tradition produced the French peasants’ belief that a miracle would occur, that a man named Napoleon would restore all their glory. And an individual turned up‘- the untranslatable *es fand sich* (there found itself an individual?) demolishes all questions of agency or the agent’s connection with his interest – ‚who gave himself out to be that man‘ (this pretense is, by contrast, his only proper agency) ‚because he carried [*trägt* – the word used for the capitalist’s relationship to capital] the Napoleonic Code, which commands‘ that ‚inquiry into paternity is forbidden.‘ While Marx here seems to be working within a patriarchal metaphoric, one should note the textual subtlety of the passage. It is the Law of the Father (the Napoleonic Code) that paradoxically prohibits the search for the natural father. Thus, it is according to a strict observance of the historical Law of the Father that the formed yet unformed class’s faith in the natural father is gainsaid.<sup>79</sup>

Spivak stützte sich hier besonders auf das Konzept der Stellvertretung, die, so Spivak, eine ‚Repräsentation der Stellung‘ im Sinne der ‚Vertretung‘ und der ‚Darstellung‘ enthalte.<sup>80</sup> Die westlichen Feministinnen in der ersten Welt handelten so, als ob sie die ‚Vertreter‘ der Frauen aus der dritten Welt seien. Diese Diskrepanz kann auf den ‚latenten Kolonialismus‘ zurückgeführt werden, der von Said herausgearbeitet wurde.<sup>81</sup> Es kann daher angenommen werden, dass der feministische Diskurs im Bereich des Postkolonialismus ambivalent war:

---

<sup>78</sup> Antoinette M. Burton, »The White Woman’s Burden: British Feminists and the Indian Woman, 1865-1915«, in: *Women’s Studies International Forum* 13, (4), 1990, S. 295.

<sup>79</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, (A. C. P. R. 1999) ebd., S. 262.

<sup>80</sup> Ebd., S. 262f.

<sup>81</sup> Edward W. Said, (O. 1979) ebd., S. 209f.

Einerseits konnte die Diskriminierung der Frauen in der Gesellschaft der dritten Welt enthüllt werden, andererseits hielten die weißen Feministinnen weiterhin an einem imperialistische Stereotyp unter dem Vorwand fest, die Emanzipationsbestrebung der unterdrückten und beherrschten Frauen zu unterstützen obwohl zwischen den Schichten der Feministinnen selbst subalterne Beziehungen existierten.

Auch im Werk *Sim Tjong* ist eine feministische Tendenz zu finden. Das Volksmärchen *Sim Tjong* ist eine volkstümliche Legende mit einer für die literarische Tradition Koreas untypische Verteilung der Geschlechterrollen. Normalerweise hatten in ‚authentischen‘ Werken der alten koreanischen Gesellschaft meistens Männer die Stellung der Hauptperson inne. In der Legende *Sim Tjong* ist interessanterweise eine schwache und sehr arme Frau die Hauptperson. Das kleine Mädchen, das in der alten stereotypen Gesellschaft als ein schwacher Körper angesehen wird, zeigt in der Legende, wie das Weibliche ein patriarchalisches System beeinflussen und auch ändern kann. Die weibliche Hauptfigur steht sowohl für die ‚inoffizielle Geschichte‘ des koreanischen Volkes wie auch für feministischen Tendenzen, obwohl das gesellschaftliche System in Korea männlich dominiert und die Stellung des Mannes in der alten Sozialstruktur Koreas verankert waren. Insbesondere in der Joseon Dynastie (1392-1897) herrschte die Tradition ‚männlicher Zentralisation‘ sowie das patriarchische System als Gesellschaftsmodell vor. Ein Grund dafür war, dass „die Dynastie durch die ‚konfuzianistische Idee‘ und ‚solche politische Organisation‘ begründet wurde.“<sup>82</sup> Überdies wurden Prinzipien wie die „Disziplin für die gesellschaftlichen Regeln“<sup>83</sup> und „die harmonische Vereinigung zwischen dem Körper und dem Geist“<sup>84</sup>, zitiert. Gleichzeitig beschränkte sich das konfuzianische Prinzip auf die ‚Würde der Ordnung‘<sup>85</sup>, weshalb „eine Regel im Konfuzianismus aufgestellt [wurde], dass man an einer ‚Moral des Menschen als das Innere‘ und ‚an dem Prinzip der strikten Bestrafung als das Äußere‘ starr festhielt.“<sup>86</sup>

Die allgemeine konfuzianische Idee bewirkte, dass der ‚Mannesstamm‘ und eine strenge ‚Hierarchie‘ eine bedeutende Rolle in der ostasiatischen Gesellschaft spielten. Aus dem

---

<sup>82</sup> Byung-Deok Choi, »Joseonjoui Yugyojeongchimunhwawa ,Gigang‘ Damnonui Jonjaeyangsang« (The political meaning of ‚Discipline‘ in the reign of the Joseon Dynasty), in: *Daehanjeongchihakhoe* (Die koreanische Gesellschaft für Politologie), Schriftenreihe17, Vol.1, Gyeongbuk 2009, S. 214.

<sup>83</sup> Ebd., S. 212.

<sup>84</sup> Ebd., S. 214.

<sup>85</sup> *Jungjongsillo* (Die schriftliche Geschichtsquelle beim König Jungjong). *Eulmi* (August des 17. Jahres nach der Thronbesteigung Jungjongs). Zit. nach Byung-Deok Choi, ebd., S. 226.

<sup>86</sup> Ebd., S. 230.

Konfuzianismus entwickelte sich „ein machohaftes Überlegenheitsgefühl“<sup>87</sup> was sich darauf zurückführen lässt, „dass [dies] eine grundsätzliche Seite der konfuzianistischen Tradition [ist], ein System der Autorität, die die gesellschaftlichen Mitglieder zu einer Uniformität und zur Vereinheitlichung bringt [...]“<sup>88</sup> Im konfuzianistischen System kommen Frauen nicht als Subjekt, sondern *als der Andere*<sup>89</sup> vor. Deshalb ist der Konfuzianismus seitens der Feministinnen aus dem Westen eher Anfeindungen ausgesetzt. „Im Vergleich dazu ist der Konfuzianismus indifferent feministisch und hält eine gewisse Abneigung dagegen aufrecht.“<sup>90</sup>

Der androzentrische Standpunkt wurde auch auf künstlerischem Gebiet geprägt. Manche Frauen wagten es, in inoffiziellen künstlerischen Werken, z.B. in Volksmärchen, ihrer Unzufriedenheit über die Schichten und die Diskriminierung Ausdruck zu verleihen. *Sim Tjong* wurde als inoffizielle Literatur in der Joseon Dynastie vom Volk hauptsächlich mündlich überliefert. Der genaue Entstehungszeitpunkt von *Sim Tjong* konnte zwar nicht eindeutig bestimmt werden, die Legende wurde aber in verschiedenen Kunstgattungen in Korea aufgegriffen, beispielsweise in inoffiziellen Romanen, im Musiktheater (*Pansori*) sowie im Ritual des Schamanen. In der Legende ist das unterdrückte, schwache und arme Mädchen *Sim Tjong* Sinnbild für eine Andere, die in Beziehung zu dem Heil der Welt steht und gleichzeitig an dem männlichen Stereotyp festhält. Insofern ist es evident, dass durch die exzeptionelle Hauptrolle eines machtlosen Mädchens als eine Subalterne im volkstümlichen Werk die unterbewusste Unzufriedenheit des Volkes widerspiegelt wird.

Wie sich im Werk *Sim Tjong* andeutet, wirkten die feministischen Elemente im postkolonialen Diskurs ansteckend, durch die angestrebt wurde, die einseitige Herrschaft des Patriarchats und die Spuren des Stereotyps zu zerschlagen. Aus Sicht der untergeordneten Frauen lässt sich somit erkennen, dass die herrschende Gesellschaft der Feministinnen aus der ersten Welt wie auch das Patriarchalische als ‚Territorium‘ gesehen werden kann, in welchem Stellung und Identität des Anderen de/recodiert werden müssen.

---

<sup>87</sup> Mi-Young Kim, »*Yugyo Gajogyunrie natanan Tajahwadoen Yeoseong*« (Woman who has become the Other in Family Ethics of Confucianism), in: *Cheolhak Yeongu* (Die wissenschaftliche Arbeitsgemeinschaft für Philosophie), Vol.46, Seoul 1999, S. 54.

<sup>88</sup> Ebd., S. 69.

<sup>89</sup> Ebd.

<sup>90</sup> Young-Jin Choi, »*Yugyowa Feminismui Mannam: Yugyowa Feminism, geu jeobjeomui moseag*« (Confucianism and Feminism: the study of the point of contact), in: *Yugyosasang Yeongu*, Hanguk Yugyohakhoe, Vol.14, Seoul 2000, S. 117.

### 2.1.4 Politisierung und Hegemonie

Eine Untersuchung aus der Perspektive des Postkolonialismus zeichnet sich dadurch aus, dass der so genannten ‚Nationalismus des Anderen‘ aufgedeckt werden kann. Der Begriff des Nationalismus entspricht in dieser Arbeit jedoch nicht dem klassischen europäischen Begriffsverständnis, sondern wird als eigene Identität der Anderen in marginalisierten Ländern verstanden. Obwohl die ehemalige Verwendung des Begriffs Nationalismus in Europa sehr imperialistisch geprägt war, wurden die Anderen als die Rehabilitation des kolonisierten Subjektes verstanden. Der Nationalismus an sich war in den postkolonialisierten Phasen jedoch wertvoll für das Selbstbewusstsein der Subalternen und der Einheimischen. Des Weiteren muss der Terminus vom Begriff ‚Nativismus‘ differenziert werden. Die Rolle der Konzepte ‚Nation‘ und ‚Volk‘ wurde schon in den historischen Prozessen aufgezeigt, in denen eine postkolonialistische Unabhängigkeit angestrebt wurde. Was die kolonialistische Strategie des Subjektes betrifft, so führte die Eroberungspolitik zu einer Zurückdrängung des traditionellen Geistes des eigenen Volkes im besetzten Gebiet. Viele Länder, die andere Länder besetzt halten wollten versuchten, die Identität des Anderen durch Unterdrückung der indigenen Kultur in der Besetzungszone zu reorganisieren. So versuchte beispielsweise Japan die koreanische Gesellschaft durch ‚die nationale kulturelle Ausrottungspolitik‘ besetzt zu halten und setzte mit Gewalt ein Verbot der Ausübung des koreanischen autochthonen Erbes, z.B. Sprache, Verhaltensweisen, Namen, Manieren, Zeremonien, Künste, Spiele und Theater usw., in der koreanischen Gesellschaft durch.<sup>91</sup>

Bei solch einem Prozess ist das Zusammenspiel von kolonialistischen Elementen und einer Politisierung der Macht des Subjektes zentral. Zu Beginn der imperialistischen Herrschaft durch Japan übten auch die USA einen sehr starken Einfluss auf die Okkupation Koreas aus. Dies war durch hegemoniale Bestrebungen motiviert. Nach dem Sieg Japans gegen Russland im *Russo-Japanese War* (1904-1905) schlossen die USA mit Japan am 29. Juli 1905 einen geheimen Vertrag, das *Taft-Katsura Agreement*.<sup>92</sup> Dieses Abkommen beinhaltete unter anderem, dass die USA und Japan die Souveränität über die Philippinen und Korea erhalten sollten. Dieser imperialistische Vertrag war eigentlich grundsätzlich widersprüchlich und ungesetzlich, da Korea bereits ein souveräner und unabhängiger Staat war. Unabhängig davon verdeutlicht diese Abkommen, dass die kolonialistische Politik dem Instinkt der Macht des

---

<sup>91</sup> Vgl. Yong-Ha Shin, *Ilje Sigminjiron Bipan* (Die Kritik an die Theorie über die Modernisierung der Kolonie von Japan), Munhaggwa Jiseongsa, Seoul 1998, S. 47-52.

<sup>92</sup> Jong-Sung Park, *Talsingminjuuie daehan Seongchal* (Reflektieren über Postkolonialismus), Sallimbooks, Gyeonggi 2006, S. 19.

imperialistischen Subjektes entsprach. Die Probleme, die bei der Ausweitung der politischen Macht des Subjektes auftraten, förderten natürlich politische Reaktionen des Anderen, d.h. den Versuch zur Demontierung der Macht des Subjektes.

In solchen Phasen wird das Phänomen des ‚Widerstandes des Anderen‘ sichtbar. Eine Form dieses Widerstandes war ‚ein Anstarren‘ (abgeleitet aus dem Englischen ‚to gaze‘), das aus der Ambivalenz der Imitation zwischen Mimikry und Mockery resultierte und dessen Ausführung nach Homi K. Bhabha bereits eine Bedrohung der kolonialistischen Phase darstellte:

It is from this area between mimicry and mockery, where the reforming, civilizing mission is threatened by the displacing gaze of its disciplinary double, that my instances of colonial imitation come. What they all share is a discursive process by which the excess or slippage produced by the ambivalence of mimicry (almost the same, but not quite) does not merely ‚rupture‘ the discourse, but becomes transformed into an uncertainty which fixes the colonial subject as a ‚partial‘ presence. By ‚partial‘ I mean both ‚incomplete‘ and ‚virtual‘. It is as if the very emergence of the ‚colonial‘ is dependent for its representation upon some strategic limitation or prohibition within the authoritative discourse itself. The success of colonial appropriation depends on a proliferation of inappropriate objects that ensure its strategic failure, so that mimicry is at once resemblance and menace.<sup>93</sup>

Bhabha pointierte, dass ein Anstarren des Anderen unterbewusste Missionen des Subjektes stören könne, die in der kolonialistischen Zivilisation vorhanden waren. Die Strategie der ‚Imitation‘ zwischen Mimikry und Mockery schaffte damit während einer Kolonisation eine subtile positive Wirkung, die der Substanz des kolonialistischen Subjektes entgegen wirkte, da das Anstarren des Anderen die Lücke zwischen dem Wesen des Subjektes und der Kopie des Anderen aufzeigte. Die Repräsentation der Imitation des Anderen gegenüber dem Subjekt schaffte keine Vereinigung des Wesens der Relation zwischen dem Subjekt und dem Anderen, sondern verursachte vielmehr eine Spaltung der Identität des Subjektes. Der Vollzug des Anstarrens spielte demzufolge eine wichtige Rolle bei der Dekonstruktion des Subjektes, so kann das Anstarren des Fremden durch die Imitation die politische Macht des Subjektes schwächen oder zerschlagen. Die Wirkung des Anstarrens wird meist als eine Überwachung der herrschaftlichen Macht des Subjektes in der Gesellschaft bezeichnet. Im Buch *Surveiller et punir* des Philosophen Michel Foucault wurden die Merkmale der Überwachung durch das Prinzip des Panoptikums dargestellt. Um die Gefangenen wirkungsvoll zu beaufsichtigen, entwarf der englische Philosoph und Jurist Jeremy Bentham im Jahr 1791 das Panoptikum. Nach Michel Foucault funktionierte Benthams System des Panoptikums wie folgt:

---

<sup>93</sup> Homi K. Bhabha, ebd., S. 123.

Das *Panopticon* von *Bentham* ist die architektonische Gestalt dieser Zusammensetzung. Sein Prinzip ist bekannt: an der Peripherie ein ringförmiges Gebäude; in der Mitte ein Turm, der von breiten Fenstern durchbrochen ist, welche sich nach der Innenseite des Ringes öffnen; das Ringgebäude ist in Zellen unterteilt, von denen jede durch die gesamte Tiefe des Gebäudes reicht; sie haben jeweils zwei Fenster, eines nach innen, das auf die Fenster des Turms gerichtet ist, und eines nach außen, so daß die Zelle auf beiden Seiten von Licht durchdrungen wird. Es genügt demnach, einen Aufseher im Turm aufzustellen und in jeder Zelle, einen Irren, einen Kranken, einen Sträfling, einen Arbeiter oder einen Schüler unterzubringen. Vor dem Gegenlicht lassen sich vom Turm aus die kleinen Gefangenen silhouetten in den Zellen des Ringes genau ausnehmen. Jeder Käfig ist ein kleines Theater, in dem jeder Akteur allein ist, vollkommen individualisiert und ständig sichtbar. Die panoptische Anlage schafft Raumeinheiten, die es ermöglichen, ohne Unterlaß zu sehen und zugleich zu erkennen. Das Prinzip des Kerkers wird umgekehrt, genauer gesagt: von seinen drei Funktionen – einsperren, verdunkeln und verbergen – wird nur die erste aufrechterhalten, die beiden anderen fallen weg. Das volle Licht und der Blick des Aufsehers erfassen besser als das Dunkel, das auch schützte. Die Sichtbarkeit ist eine Falle.<sup>94</sup>

Foucault zufolge beruhte die Kontrolle der Gefangenen auf der Beaufsichtigung mit einer Lichtquelle, die von einem Turm in der Mitte ausging. Das Anstarren des Subjektes wirkte sich auf die Identität des Anderen in Form von Gehorsamkeit und Unterwürfigkeit aus. Die hemmende Wirkung der Überwachungen kam dem Anderen nicht nur somatisch, sondern auch psychogen vor. Es zeigte sich also, dass eine gewisse Überwachung ein Anstarren des Anderen hervorbringt, das Element der Aufsicht die Macht der Anderen und deren Wirksamkeit jedoch stört und beschränkt, sodass die Macht des Subjektes gesichert bleibt. Aber wenn man in diesem Fall den Begriff des Anstarens aus Sicht des Anderen betrachtet, so kann man feststellen, dass auch der Andere als Aufseher agieren und damit den Herrscher schwächen kann. Wie Bhabha erläuterte, geht es dabei auch um das Gegenstück zum Anstarren des Anderen, nämlich die Bedrohungen der Identität des Subjektes: Die ambivalente Reaktion, d.h. die Imitation der Überwachung durch den Anderen erzeugt eine Abwendung von der Identität des Subjektes. Bhabha erforschte also das Gebiet der kolonialistischen Aneignung durch einen auf dem Anstarren durch den Anderen basierenden Umsturz:

A desire that, through the repetition of *partial presence*, which is the basis of mimicry, articulates those disturbances of cultural, racial and historical difference that menace the narcissistic demand of colonial authority. It is a desire that reverses 'in Part' the colonial appropriation by now producing a partial vision of the colonizer's presence; a gaze of otherness, that shares the

---

<sup>94</sup> Michel Foucault, *Überwachung und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*, übers. von Walter Seitter, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976, S. 256f.

acuity of the genealogical gaze which, as Foucault describes it, liberates marginal elements and shatters the unity of man's being through which he extends his sovereignty.<sup>95</sup>

I want to return to this process by which the look of surveillance returns as the displacing gaze of the disciplined, where the observer becomes the observed and ‚partial‘ representation rearticulates the whole notion of identity and alienates it from essence.<sup>96</sup>

Das scharfe Anstarren durch den Anderen kann – aus Sicht des Subjektes – das marginalisierte Element befreien. Gleichzeitig wird die Erkenntnis des Subjektes durch seine Abhängigkeit von dem herrschenden stereotypen Kriterium gestört.

Das Gegenstück zum Anstarren des Anderen unterstützt demnach den Widerstand gegen die als Führer identifizierte Person, da die resistente Gemütslage, die die Anderen während des Anstarrens haben, das Subjekt beim Politisieren der kolonialistischen Elemente behindert. Das deutet zum einen auf eine „Déterritorialisation“<sup>97</sup> und ‚Decodierung‘ hin, zum anderen kann es als Kolonialismus gewertet werden, der sich indirekt auf eine Vormachtstellung in der ganzen Welt bezieht, denn das Subjekt ist bei einer Herrschaft auf seinen eigenen Vorteil bedacht und strebt zumeist einen Kapitalgewinn an marginalisierten Orten an.

Hegemoniale Bestrebungen können daher die Reaktion des Anderen ebenfalls politisieren, der Vollzug des Anstarrens ist dann keine neutrale Handlung mehr sondern beispielsweise eine politisierte Richtung in der Kunst. Auch aus postkolonialistischer Perspektive scheint es daher schwierig, aus dem politisierten Anstarren des Anderen nur den Zustand des Widerstandes zu isolieren. In der Tat beziehen sich die meisten Werke Yuns auch auf politische Hintergründe. Die Konzeption eines Werkes über den Widerstand des Anderen wird dazu genutzt, um das unterbewusst an marginalisierten Orten politisierte kolonialistische Element des Subjektes darzustellen. Die Tendenz, das postkolonialistische Werk zu politisieren beruht demnach auf der verborgenen Neigung zur Politisierung des Kolonialismus.

---

<sup>95</sup> Ders., *Language, Counter-Memory, Practice*, übers. von D. F. Bouchard/S. Simon, Ithaca, Cornell University Press, New York 1977, S. 153.

<sup>96</sup> Homi K. Bhabha, ebd., S. 126f.

<sup>97</sup> Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris 1991, S. 66.



## **2.2 Theoretische Standpunkte von Erika Fischer-Lichte zur Analyse**

### **2.2.1 Transformation der performativen Einsicht: von der Kulturanthropologie zu Kultur an sich**

*Performance Studies* werden im Allgemeinen in zwei wissenschaftliche Strömungen unterteilt: Die *Anthropologie der Performance* von Victor Turner und Richard Schechner sowie die *Ästhetik des Performativen* von Erika Fischer-Lichte. Beide Strömungen behandeln die Präsenz der Performer sowie der Rezipienten, aber auch ihre wechselseitigen Beziehungen und Verwandlungen. Fischer-Lichte arbeitet in ihrem Ansatz mit den Kategorien Körperlichkeit, Diskurs, Materialität, Medialität, Prozess, Interaktion und Interkulturalität. Gegenstand der Betrachtung ist das Handeln (*behavior*) des Menschen, es wird aus materialistischer Sicht als ‚Körper des Handelnden‘ sowie als die ‚Situationen der Aufführungen bzw. des Raumes‘ untersucht. Dabei wird angenommen, dass eine Performance nicht als abgeschlossenes Ergebnis gelten kann, sondern als Prozess zu betrachten ist.

In den Untersuchungen gibt es mehrere Berührungspunkte mit anderen wissenschaftlichen Disziplinen wie auch Überschneidungen zwischen den zwei Strömungen der Performance Studies, beispielsweise bei der Anthropologie der Performance und der Ästhetik des Performativen. Innerhalb der Performance Studies sind jedoch auch deutliche Unterschiede festzustellen, zum Beispiel erforschten Turner und Schechner die künstlerischen Fähigkeiten von Schauspielern sowie ihre Körpertechniken im Theater und in Aufführungen in nicht-westeuropäischen Gebieten. Fischer-Lichte verlagerte dagegen ihren Fokus auf die Hervorbringung des Körpers an sich, also der Betrachtung der körperlichen Erscheinung, bei der der Akteur kein Überträger eines Zeichens ist. Erika Fischer-Lichte betont dabei insbesondere die Körperlichkeit, die in Verbindung mit einer performativen Wende steht:

Seit der performativen Wende in den sechziger Jahren haben Theater, Aktions- und Performance-Kunst eine Fülle von Verfahren entwickelt, welche die Aufmerksamkeit gezielt auf die performative Hervorbringung von Materialität in der Aufführung lenken und – in der Tat wie in einem Forschungslabor- unterschiedliche Bedingungsfaktoren und Vollzugsmodi hervorheben und fokussieren. Dies gilt für die Körperlichkeit der Aufführung ebenso wie für ihre Räumlichkeit und Lautlichkeit.<sup>98</sup>

Für Aufführungen gilt, daß der ‚produzierende‘ Künstler nicht von seinem Material abgelöst werden kann. Er bringt sein ‚Werk‘ – um zunächst noch einmal diesen Ausdruck zu

---

<sup>98</sup> Erika Fischer-Lichte, (Ä. d. P. 2004) ebd., S. 128.

gebrauchen – in und mit einem höchst eigenartigen, ja eigenwilligen Material hervor: mit seinem Körper [...]”<sup>99</sup>

Der Körper tritt demnach nicht nur an die Stelle des Subjekts, sondern nimmt an die Stellung des Anderen ein. Insofern kann der Körper an sich als allgemeines Objekt, mit anderen Worten als ‚Körperhaben‘ angesehen werden und zugleich auch ein Leib, ein „Leib-Subjekt“<sup>100</sup> sein. „Mit der Zweiheit des Körpers ist kein Dualismus, keine Trennung in zwei Körper gemeint, sondern eine Dualität, das heißt eine Einheit aus zwei komplementären Perspektiven, vergleichbar den zwei Seiten einer Medaille.“<sup>101</sup> Es geht also um Kultur und Gesellschaft, die Zweiheit des Körpers ist „nicht statisch oder ahistorisch, sondern historisch veränderbar und kulturell verschieden“<sup>102</sup>. Mit dem Konzept der Zweiheit kann, folgt man der oben formulierten Definition, das Erstellen von Dichotomien eingeschränkt sowie die Differenzen im scheinbar identischen Verhältniss von Subjekt und den Anderen herausgearbeitet werden. Durch das Sein des Leibs, der die Präsenz des Körpers voraussetzt, können also Widersprüche wie z.B. Gesamtheit und Differenz bei Interaktion zwischen verschiedenen Identitäten verdeutlicht werden. Erika Fischer-Lichte verbindet daher die Einsicht über Körper und Leib mit einem postkolonialen Diskurs in Bezug auf die Identität des Anderen, der seinen eigenen Körper und Leib hat. Die daraus resultierende Theorie der *Ästhetik des Performativen* ist zwar stark von anthropologischen Faktoren beeinflusst, geht jedoch insgesamt über die riskante Problemstellung hinaus, die in der Anthropologie der Performance von Turner und Schechner implizit über immanente Faktoren behandelt wird. Fischer-Lichte nutzte dabei vor allem die Kulturanthropologie, mit deren Hilfe sie die performative Einsicht zur Kultur an sich transformierte.

Die Anthropologie der Performance beruht auf einer Kulturanthropologie des Mutterleibes, wobei die Kulturanthropologie zum Großteil auf der Cambridger Schule basiert. Wichtige britische Vertreter dieser Schule waren u.a. Sir James Frazer, F.M. Cornford, Gilbert Murray und Jane Ellen Harrison. Ziel der Engländer war es, die Errungenschaften und wissenschaftlichen Traditionen der Kulturanthropologie auf die Erforschung des Anderen zu beziehen. Im westlichen, von Europäern geprägten Verständnis von Kulturanthropologie ist das Konzept des Anderen zwar vorhanden, es fehlen aber sowohl Ko-Präsenz als auch

---

<sup>99</sup> Ebd., S. 129.

<sup>100</sup> Ebd.

<sup>101</sup> Robert Gugutzer, *Soziologie des Körpers*, Transcript, Bielefeld 2004, S. 146.

<sup>102</sup> Ebd., S. 147.

Interaktion zwischen Subjekt und den Anderen und diese werden auf das Handeln und das Gebiet des Anderen beschränkt. Dies führt zu einer sehr einseitigen Sichtweise.

Etymologisch bezeichnet der Terminus ‚Anthropologie‘ ein Kompositum aus den griechischen Wörtern ‚anthro‘, Mensch, und ‚logos‘, die Lehre. Demzufolge ist die Anthropologie die Lehre vom Menschen. Wie bereits erwähnt, ist die Humanwissenschaft (Geisteswissenschaft) ebenfalls als Studium des Menschen definiert.<sup>103</sup> Obwohl beide Wissenschaften sich auf den Menschen beziehen haben die Begriffe unterschiedlich Bedeutung. Das Wort ‚Humanwissenschaft‘ entstammt den ‚studia humanitatis‘, die im sechzehnten Jahrhundert aufgekommen waren. Die „Anthropologie [wurde] als ein Kontra-Diskurs gegen Humanwissenschaft“.<sup>104</sup> gesehen. Die koreanische Theaterwissenschaftlerin Hyo Kim versteht das Verhältnis von ‚homo humanis‘ zu ‚homo barbarus‘ im Sinne Martin Heideggers:

Ausdrücklich unter ihrem Namen wird die Humanitas zum ersten Mal bedacht und erstrebt in der Zeit der römischen Republik. Der homo humanus setzt sich dem homo barbarus entgegen. Der homo humanus ist hier veredelt durch die ‚Einverleibung‘ der von den Griechen übernommenen *παιδεία* (paideia) [...] Die so verstandene *παιδεία* wird durch ‚humanitas‘ übersetzt. Die eigentliche romanitas des homo romanus besteht in solcher humanitas. In Rom begegnen wir dem ersten Humanismus. [...] Auch der homo romanus der Renaissance steht in einem Gegensatz zum homo barbarus. Aber das In-humane ist jetzt die vermeintliche Barbarei der gotischen Scholastik des Mittelalters.<sup>105</sup>

Der Begriff ‚homo barbarus‘ steht also in einem gegensätzlichen Verhältnis zum ‚homo humanus‘, der ‚homo barbarus‘ tritt gewissermaßen als Kontra-Sinn-Modell zum ‚homo humanus‘ auf. Beide Definitionen wurden zur gleichen Zeit etabliert. Die Geisteswissenschaft wäre demnach ein Studium des Menschen als ‚homo humanus‘,<sup>106</sup> die Anthropologie dagegen eine Betrachtung des Menschen als ‚homo barbarus‘,<sup>107</sup> denn „dadurch, dass die Kolonialisierung der Welt im neunzehnten Jahrhundert zustande kam, machte sich Anthropologie als eine regelrechte Wissenschaft thesenförmig.“<sup>108</sup> Über das Verhältnis von Anthropologie zu Kolonialismus schrieb Hyo Kim:

---

<sup>103</sup> Vgl. Hyo Kim, »Yujenio Barbau Yeongeuk Ilruhak Yeongu« (Die Recherche über Anthropologie Theater Eugenio Barbas), in: *Hangukyeongeukhak*, Vol.18, Seoul 2002, S. 223.

<sup>104</sup> Ebd.

<sup>105</sup> Martin Heidegger, »Über den «Humanismus». Brief an Jean Beaufret, Paris«, in: Ernesto Grassi (Hrsg.), *Sammlung-Überlieferung und Auftrag*, Band 5, Verlag A. Francke AG, Bern 1947, S. 62.

<sup>106</sup> Hyo Kim, ebd., S. 225.

<sup>107</sup> Ebd.

<sup>108</sup> Ebd.

Die Anthropologie(-entwicklung) kommt als Wissenschaft der Recherche über Andere vor, die ein Gegenstand darstellt zur Beschreibung, Schilderung und Analyse der Koloniallandgesellschaft, z.B. Sitten und Glaube des Fremden, um Kolonialisierte erfolgreich und wirkungsreich zu beherrschen. Bei der Geisteswissenschaft verlagert sich der Gegenstand auf die westlichen bzw. europäischen Kulturen und auf die Kultur des Logos. Im Gegenzug behandelt Anthropologie aus der Sicht des Westens Nicht-Logos-Kulturen, indem sich die menschliche Eigenschaft durch Image, Symbol, mündliche Darlegung und Körper usw. auszeichnet.<sup>109</sup>

Auch in der Cambridger Schule musste zur so genannten Kulturanthropologie aus der Perspektive des Orientalismus Stellung genommen werden, da diese, im westlichen Verständnis absorbiert, innerhalb der Anthropologie der Performance quasi als Subjekt ohne Filteranlage verstanden wurde. Einer, der den Aspekt des Orientalismus besonders herausstellte war Victor Turner. Er konstatierte das Menschsein als dichotomisch, wobei die Beurteilungskriterien für die Dichotomie durch die eurozentristische Sichtweise bedingt war – es die Einteilung war für Victor Turner also davon abhängig, ob man Europäer war oder nicht.<sup>110</sup>

No wonder, then, that in time I became an anthropologist, a member of a discipline poised uneasily between those who promote the ‚science of culture‘, on the model of the nineteenth century natural sciences, and those who show how ‚we‘ (Westerns) may share on the humanity of others (non-Westerns). The former speak in terms of monointentional materialism, the latter of mutual communication. [...] <sup>111</sup>

Zwar argumentierte Turner so, als würde sich das Menschsein des Anderen auf die Bedeutung des ‚homo humanus‘ beziehen, es ist jedoch nachweisbar, dass er die Begrifflichkeiten über das Menschsein des Anderen aus der anthropologischen Sicht mit dem des ‚homo humanus‘ aus dem Westen verwechselte. Gleichzeitig wurden vermutlich die Positionen von Europäern und Nicht-Europäern manipuliert. Eine dichotomische Einteilung der Positionen setzt jedoch aus Sicht der Anthropologie der Performance unterbewusst eine Alterität im Verhältnis zum Menschen sowie eine Subjektivierung desselben voraus. Die Anthropologie der Performance neigt demnach zum Orientalismus. Die Einteilungen des Menschsein zeigen, dass die Position von Anderen basierend auf einer einseitigen, westlichen, kulturanthropologischen Perspektive definiert wurde. Mit anderen Worten, die Stellung des Nicht-Europäers wird durch Europäer ‚rekonstruiert‘. Eine solche rekonstruktive Dichotomie der menschlichen Position ruft Assoziationen wie Determinismus und Funktionalität aber auch eine Zweckhaftigkeit in

---

<sup>109</sup> Ebd. Übersetzt aus dem Koreanischen vom Verfasser.

<sup>110</sup> Victor Turner, *Vom Ritual zum Theater*, übers. von Sylvia M. Schomburg-Scherff, Campus Verlag, Frankfurt/New York 2009, S. 9.

<sup>111</sup> Ders., *From Ritual to Theatre*, PAJ Publications, New York 1982, S. 8.

Bezug auf die Kulturanthropologie, die in enger Beziehung zum Konstruktivismus steht, hervor. Die Funktionalität der Anthropologie der Performance weist im Wesentlichen folgendes auf:

We should also explore why and how all men and women, if they work at it, can understand one another. At first I was taught by British ‚structural-functionalists‘, descendants not only of the British empiricist philosophers, Locke and Hume, but of the French positivists, Comte and Durkheim. Armchair Marxists have accused those of us who lived close to the ‚people‘ in the 1950s in African, Malaysian, and Oceanian villages, often for several years, of ‚using‘ structural functionalism to provide the ‚scientific‘ objectification of an unquestioned ideology (colonialism in prewar anthropology, neoimperialism now).<sup>112</sup>

Das bestätigt, dass Turners Verständnis von Anthropologie durch Struktur-Funktionalismus beeinflusst wurde. Betrachtet man die Geschichte des Theaters aus einer auf Evolutionismus der Kultur basierender kulturanthropologischer Sicht, so kann festgestellt werden, dass das Theater bisher aus Ritualen herausgebildet wurde. Da der Evolutionismus der Kultur im Theater akzeptiert wurde, kann nicht verleugnet werden, dass sich Funktionalismus im Theater meist auf eine zweckmäßige Verwendung desselben beschränken lässt. Die Rituale werden demzufolge dafür eingesetzt, um eine ordentliche und ruhige Gesellschaft im Rahmen des (Struktur-)Funktionalismus zu erhalten.

Für Turner hingegen beruhte das Verhältnis von Ritualen und Theater nicht auf der Ebene des Evolutionismus sondern auf „having the processual form of passage“<sup>113</sup> sowie „the relationships between communitas flow, the liminal and liminoid.“<sup>114</sup> Es geht dabei um ein Erleben des Zustandes als ein einheitliches Fließen, das ein Geschehen von ‚Communitas‘ befördere, „von Anfang an etwas zwischen oder unter Individuen“<sup>115</sup> besitze und immer vorstruktuell „(always prestructural)“<sup>116</sup> sei. Zu den Konzepten von Csikszentmihalyi und MacAloon schrieb Turner:

Flow denotes the holistic sensation present when we act with total involvement[, and is] a state in which action follows action according to an internal logic which seems to need no conscious intervention on our part [...] we experience it as a unified flowing from one moment to the next, in which we feel in control of our actions, and in which there is little

---

<sup>112</sup> Ebd.

<sup>113</sup> Ebd., S. 24.

<sup>114</sup> Ebd., S. 55.

<sup>115</sup> „‚flow‘ is experienced within an individual, whereas communitas at its inception is evidently between or among individuals.“ (Ebd., S. 58)

<sup>116</sup> Ebd.

distinction between self and environment; between stimulus and response; or between past, present, and future.<sup>117</sup>

Die ganzheitliche Sinneswahrnehmung des ‚Fließens‘ bringt das Erleben eines Zustandes hervor, in dem es keine Trennung temporaler Bezugspunkte geben kann. Dieses Phänomen tritt auch im alltäglichen Leben des Menschen in der Gesellschaft in Erscheinung, wurde hier jedoch hauptsächlich in Freizeitbeschäftigungen wie Kunst, Sport, Spiele usw. ausgelagert: „the flow was pushed into the leisure genres of art, sport, games, pasttimes, etc.“<sup>118</sup> Dies wertete Turner als Bestätigung dafür, dass das nicht das Theater sich aus Ritualen herausgebildet, sondern dass Rituale in Form des Theaters bis heute aufrechterhalten wurden. In seiner Anthropologietheorie wertete Turner jedoch beides, Rituale wie auch das Theater, als einen Prozess der Krisenbewältigung, schloss aber gleichzeitig den Faktor des Evolutionismus in der Beziehung zwischen Ritualien und Theater aus. Die Anthropologie der Performance beinhaltet demnach eine funktionalistische Sichtweise, quasi als etwas Zweckmäßiges, das aus der Kulturanthropologie heraus entstand. Zudem wird ersichtlich, dass die Struktur des Theateraufbaus, also das Verhältnis von der Anthropologie der Performance und der Kulturanthropologie im Rahmen des so genannten ‚narrativen Dramas‘ vorausgesetzt werden kann:

The fact that a social drama, as I have analyzed its form, closely corresponds to Aristotle's description of tragedy in the Poetics, in that it is ‚the imitation of an action that is complete, and whole, and of a certain magnitude ... having a beginning, a middle, and an end‘ [...]<sup>119</sup>

If, then, we regard narrative as an ‚emic‘ Western genre or meta-genre of expressive culture, it has to be seen as one of the cultural grandchildren or great-grandchildren of ‚tribal‘ ritual or juridical process. But if we regard narrative, ‚etically‘, as the supreme instrument for binding the ‚values‘ and ‚goals‘, in Dilthey's sense of these terms, [...] ‚Narrate‘ is from the Latin *narrare*, ‚to tell‘, which is akin to the Latin *gnarus*, ‚knowing‘, acquainted with, expert in, both derivative from the Indo-European root, GNA, to ‚know‘, whence the vast family of words deriving from the Latin *cognoscere*, including ‚cognition‘ itself, and [...] Narrative is, it would seem, rather an appropriate term for a reflexive activity which seeks to ‚know‘ (even in its ritual aspect, to have *gnōsis* about) antecedent events, and about the meaning of those events. Drama itself is, of course, derived from the Greek *dran*, ‚to do, or act‘, hence narrative is knowledge (and/or *gnosis*) emerging from action, i.e., experiential knowledge. The redressive phrase of social drama frames an endeavor to rearticulate a social group broken by sectional or self-serving interests; in like manner, the narrative component in ritual and legal action attempts to rearticulate opposing values and goals in a meaningful structure, the plot of which makes cultural sense. Where historical life itself fails to make cultural sense in terms that formerly held good, narrative and cultural drama may have the task of *poesis*, that is, of

---

<sup>117</sup> Ders., ebd., S. 55f. Zit. nach Csikszentmihalyi/MacAloon, *Play and Intrinsic Rewards*. Unveröffentlichte Druckvorlage.

<sup>118</sup> Ebd., S. 58.

<sup>119</sup> Ebd., S. 72.

remaking cultural sense, even when they seem to be dismantling ancient edifices of meaning, that can no longer redress our modern ‚drama of living‘- now ever more on a global and species-threatening scale.<sup>120</sup>

Wie oben erwähnt, ist der Begriff des sozialen Dramas als ‚a spontaneous unit of social process and a fact of everyone’s experience in every human society‘<sup>121</sup> abhängig davon, wie das Modell eines traditionellen theatralen Sinnes, der sich auf die narrative Struktur des Dramas bezieht, verstanden wird. Eine Perspektive bei der der Fokus auf das Drama und dessen Narrativität in einen Konflikt mit dem Sinn des Performativen gerät und die kognitive Sinnstruktur im normativen Rahmen des europäischen Dramas verfremdet wird, gerät im Allgemeinen schnell in die Kritik. Daher wird die Theorie des sozialen Dramas als eine Beschränkung auf etwas Konstruktives verstanden.

Rustom Bharucha kritisierte aus anthropologischer Sicht die Immanenz der Alterität und die funktionalistische Zweckhaftigkeit, wie sie in den interkulturellen Schlussfolgerungen Schechners zu finden sind. Nach ihm handelte es sich eher um einen Pragmatismus der Kultur des Westens und dessen Tourismus:

The most blatant manifestation of this accessibility is the emergence of ‚cultural tourism‘. Schechner’s enthusiastic support for this phenomenon is problematic since it concentrates more on what tourism has opened up for westerners (in terms of rituals, rites and ceremonies that were once inaccessible) and less on the effect of tourism on the rituals themselves and their practitioners. Here again, I believe Schechner’s pragmatism, so innately American (if I may insert a cultural bias on my part), lead him to view the distortion or disappearance of a particular ritual with a certain ‚moral neutrality‘, to use a term created by Kenneth Tynan to describe Peter Brook’s attitude to the *Ik* (Tynan. 1977, pp. 20-28).<sup>122</sup>

Wie Bharucha schrieb, löste Schechner die Neigung zu einer pragmatischen Position auf, was für die Position des Anderen die Entstellung oder den Verlust des rituellen Prototyps bedeutete. Die Verbindung zwischen etwas Pragmatischem und etwas Strukturell-Funktionalistischem entstand über die Aufnahme in andere Kulturen, die Berührungspunkte in Bezug auf etwas Pragmatisches, Strukturelles und Funktionalistisches stellten dabei nur einen kleinen Anteil des Ganzen dar. Das deutet daraufhin, dass Schechner seine Methode auf eine Zweckhaftigkeit des Gegenstands bezog. Bharucha kritisierte demnach die Zweckhaftigkeit des Experiments und den von Schechner formulierten Leitgedanken der Anthropologie der Performance zeigte dies exemplarisch an einer Teilaussage Schechners:

---

<sup>120</sup> Ebd., S. 86f.

<sup>121</sup> Ebd., S. 68.

<sup>122</sup> Rustom Bharucha, (1993) ebd., S. 35.

We were brought up on the ‚modern theatre‘ - that theatre has been ours for nearly 200 years! We do not think of it as foreign. The folk theatre, that we think of as foreign [...] I cannot just reach into the Indian folk culture. You probably know more about that culture than I do. We were taught to despise it as old fashioned and reactionary.<sup>123</sup>

Bharucha fügte dem seine eigene Argumentation an:

Not only does this statement challenge the supposed connections between the ‚experimental‘ and ‚traditional‘ it highlights one of the strongest priorities of Euro-American interculturalists, namely their preoccupation with the premodern cultural artifacts of non-western cultures. [...] What concerns interculturalists is not our contemporary or colonial heritage but our ‚tradition‘ from they derive material and sources to feed their theories and visions.<sup>124</sup>

Diese Faktoren in Bezug auf die pragmatische Zweckhaftigkeit, die sich bei der Rekonstruktion des Anderen auflöst, können dazu führen, dass man einen kulturellen Prototyp des Anderen als materiales Element für die Konsistenz des Subjektes objektivieren kann. Dies verursacht eine ‚Enthistorisierung‘ („dehistoricizing“<sup>125</sup>), was dazu führt, dass die Tradition der Kulturanthropologie teilweise auch auf die Anthropologie der Performance von Turner und Schechner zutrifft. Die Entwicklungen in der Anthropologie wirkten sich zwar zu einem großen Teilen auch auf Erika Fischer-Lichtes performative Theorie aus, an dieser Stelle nahm sie aber Abstand von der kulturanthropologischen Sichtweise und ihrer Tradition. Meisten fokussierte sich Erika Fischer-Lichte nicht auf die Anthropologie des ‚barbarus‘, sondern auf eine Kultur, in der ‚Körper/Leib‘ und dessen ‚Wahrnehmung‘ der Handelnden im Zentrum stehen. Sie akzeptierte die ‚Kultur als Text‘, deren Sinn über eine Erklärungsmetapher aus der Kulturanthropologie etabliert wurde, nicht. Stattdessen entwickelte sie ein auf dem von Thomas Csórdas geprägten Begriff ‚embodiment‘ (Verkörperung) basierendes Konzept, welches sie ihrer performativen Theorie zugrunde legte.<sup>126</sup> Csórdas Ansicht nach wird der Körper dabei als „existential ground of culture and self“<sup>127</sup> definiert und „setzt dem Konzept der Repräsentation das der gelebten Erfahrung, des Erlebens entgegen.“<sup>128</sup>

---

<sup>123</sup> Ders., ebd., S. 38f. Zit. nach Richard Schechner, *Performative Circumstances from the Avant-garde to Ramlila*, Seagull Books, Calcutta 1983, S. 25f. In dem Buch sind folgende Texte enthalten: ‚A Letter from Calcutta‘, ‚Performers and Spectators Transported and Transformed‘, ‚From Ritual to Theatre and Back‘, ‚Restoration of Behaviour‘, ‚Ramlila of Ramnagar : An Introduction‘ und ‚The Crash of Performative Circumstances‘.

<sup>124</sup> Ebd., S. 39.

<sup>125</sup> Ebd.

<sup>126</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte, (Ä. d. P. 2004) ebd., S. 153.

<sup>127</sup> Thomas J. Csórdas (Hrsg.), *Embodiment and Experience. The existential ground of culture and self*, Cambridge 1994, S. 6. Zur Situation in der Kulturanthropologie vgl. Seine Einleitung »The body as representation and being in the world«, S. 1-24, zit. nach : Erika Fischer-Lichte, ebd., S. 153.

<sup>128</sup> Ebd.



Erika Fischer-Lichte neue Perspektive ermöglichte eine spezifische Betrachtung des Performativen, bei der sich das Vollbringen des Interkulturellen im Theater von gewissen kulturellen imperialistischen Faktoren, die der kulturanthropologischen Sicht entstammen, entfernen kann. „Diese Einsicht stellt für ihn (Körper) die fundamentale Voraussetzung dar, unter der allein sinnvoll über Kultur und über den Körper gehandelt werden kann.“<sup>129</sup> Was Kultur betrifft, so diagnostizierte Fischer-Lichte, dass „es sich bei unserer zeitgenössischen Kultur um eine Kultur der Inszenierung oder auch um Kultur als Inszenierung handelt.“<sup>130</sup> Zudem hielt Fischer-Lichte es nötig zu erläutern, welche Rolle die Inszenierung in ihrer Theorie einnimmt:

Unter ‚Inszenierung‘ ist der Prozeß zu verstehen, in dem ausprobiert, festgelegt und nach Aufführungen häufig wieder verändert wird, was in der Aufführung zu welchem Zeitpunkt an welchem Punkt des Raums erscheinen soll. Inszenierung ist als ein intentionaler Prozeß zu denken, in dem mit den unterschiedlichsten Verfahren – bis hin zu Zufallsoperationen wie bei John Cage- ermittelt wird, welche Elemente in der Aufführung erscheinen sollen. Inszenierung läßt sich in diesem Sinn als einen Erzeugungsstrategie bestimmen.<sup>131</sup>

Die Darstellung der Erzeugungsstrategie bezieht sich hierbei auf einen Prozess mit verschiedenen Verfahrensweisen. Dabei „wird als Wirklichkeit eine Situation erfahren, in der ein Akteur an einem häufig besonders hergerichteten Ort zu einer bestimmten Zeit sich, einen anderen oder etwas vor den Blicken der anderen (Zuschauer) darstellt oder zur Schau stellt. Kulturelle Wirklichkeit erscheint in diesem Sinne prinzipiell als theatrale Wirklichkeit.“<sup>132</sup> Der wichtigste Berührungspunkt zwischen Kultur und Inszenierung ist bei Fischer-Lichte der Prozess der Verkörperung als eine mit Wahrnehmung einher gehende Körperlichkeit bzw. Leiblichkeit. In diesem Sinne „ist dieses Konzept von *embodiment*/Verkörperung, wie sich an den bisherigen Ausführungen dieses Abschnitts gezeigt hat, auch für eine Ästhetik des Performativen zentral.“<sup>133</sup> Kultur bezeichnet dabei einen Prozess der Verkörperung und verweist auf einen Transformationsprozess während einer Inszenierung. Was anhand des Körperhabens und Leibseins dargestellt wird, erhellt die eigene kulturell wahrnehmbare Erfahrung. Ein weiterer Aspekt ist die gegenseitige Betrachtung der Körper. Mit diesem untereinander interaktiven Blick der Körper wird der autopoietischen Austausch, der durch

---

<sup>129</sup> Ebd.

<sup>130</sup> Dies., »Einleitung-Theatralität als kulturelles Modell«, in: dies., Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Sandra Umathum/Matthias Warstat (Hrsg.), *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, A. Francke Verlag, Tübingen/Basel 2004, S. 7.

<sup>131</sup> Ebd., S. 14.

<sup>132</sup> Ebd., S. 7f.

<sup>133</sup> Dies., (Ä. d. P. 2004) ebd., S. 154.

die unsichtbaren Beziehung zwischen Akteuren und Zuschauern zustande kommt, im Theater eingeleitet, seine eigene Identität entsteht wie folgt:

Der Blick des Zuschauers auf die agierenden Schauspieler ermöglicht ihm die Ablösung von seiner alten und die probeweise Übernahme neuer Identitäten. Das Wechselspiel von bestimmten performativen Akten, die der Akteur vollbringt, um eine besondere Identität – z.B. einer Rollenfigur – zu konstituieren, mit dem Blick des Zuschauers, der unter Bezug auf die wahrgenommenen performativen Akte dem Konstrukt Rollenfigur oder auch dem Performer selbst eine bestimmte Identität zuschreibt, die er zugleich probeweise für sich selbst annimmt, läßt Theater als einen liminalen Raum par excellence erscheinen. In ihm vermögen Akteure und Zuschauer sich zu verwandeln, ihre Identität zu wechseln. Es ist hier die ‚magische‘, transformierende Kraft des Blickes, die nicht nur den, auf den er trifft, sondern auch den, der ihn auf den anderen richtet, in einen/den anderen zu verwandeln vermag. Man könnte sagen, daß im Theater im Wechsel der Blicke ein rite de passage vollzogen wird.<sup>134</sup>

Bei Erika Fischer-Lichte sind die Erzeugung der Identität und ihr Wechsel durch die Blicke abhängig von dem Vorhandensein des Körper/Leibs im gleichen Raum. Durch den Fokus auf den Körper wie auf seine Verkörperung und Wahrnehmung entsteht eine interkulturelle, interaktionistische und flexible Verortung der Kultur. Der Körper an sich existiert immer zwischen dem Subjekt und den Anderen und gilt als gleichberechtigt. Das hat zur Folge, dass es im Theater kaum zu einer Konfrontation zwischen Westen und Nicht-Westen oder Osten und Nicht-Osten kommt und sich gleichzeitig der frühe asymmetrische Zustand des Anderen unter diesen Verhältnissen wiederherstellen kann. Ein solches Phänomen beruht nicht auf einer speziellen Position des Anderen, sondern darauf, dass das Prinzip des ausgleichbaren und wechselseitigen Beziehungssystems zwischen sich gegenseitig zugewandten Körpern automatisch auftritt. „[I]n der autopoietischen [Feedback-]Schleife ist jeder Teilnehmer immer zugleich Subjekt und Objekt.“<sup>135</sup> Erika Fischer-Lichte versuchte also eine Transformation der kulturellen Perspektive basierend auf den Begriffen Kultur, Körper-Leib und Verkörperung. Dies hingegen irritiert den Blick des Performativen im Feld der anthropologischen Performance bezüglich des Leiblich-Sinnlichen, im Sinne von „Fleisch, durch das der Körper immer schon mit der Welt verbunden ist.“<sup>136</sup> Denn die angelegte Verortung solch einer Welt weist auf die eigene Kultur hin, die dem eigenen Körper zugrunde liegt, zwischen dem Subjekt und dem Anderen. Die Theorie *Ästhetik des Performativen* von Erika Fischer-Lichte bewältigt daher die Probleme, die hinsichtlich des Determinismus sowie

---

<sup>134</sup> Dies., »Rite de passage im Spiel der Blicke«, in: Kerstin Gernig (Hrsg.), *Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*, dahlem university press, Berlin 2001, S. 313.

<sup>135</sup> Dies., (Ä. d. P. 2004) ebd., S. 301.

<sup>136</sup> Dies., »Einleitung-Verkörperung/Embodiment«, in: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Matthias Warstat (Hrsg.), *Verkörperung*, A. Francke Verlag, Tübingen/Basel 2001, S. 17.

der Dichotomie ‚homo barbarus‘ als ein Gegenstand für den ‚homo humanus‘ und kultureller Tourismus aus dem Westen aus (kultur)anthropologischer Sicht wie bei Turner und Schechner entstehen.

### **2.2.2 Einstürzende Gegensätze: Gegen Einwände aus normativer Sicht des Subjektes**

Die Theorien von Erika Fischer-Lichte ermöglichen es, die Abhängigkeit von der normativen Sichtweise des Westens, die im theatralen Raum vorkommen, zu überwinden. Das in der Theorie *Ästhetik des Performativen* dargestellte Verständnis von Performance weist darauf hin, dass die maßgebende Tradition des dichotomen Verhältnisses von Kunst und Wirklichkeit aufgelöst werden kann. Ein ästhetisches Kriterium beruht in der europäischen Tradition auf der Bestimmung eines dichotomen begrifflichen Schemas. Diesbezüglich schreibt sie:

Seit der Antike ist die Unterscheidung zwischen Kunst und Wirklichkeit für die Kunsttheorie grundlegend. In ihrer langen Geschichte hat sie nie ganz aufgehört, das Kunstwerk aus dieser Differenz zu begreifen und zu bestimmen. Eine solche Bestimmung wird jeglicher Wertung zugrunde gelegt und jeweils als Kriterium für die Ästhetizität eines Werkes betrachtet, vorgegeben und angewendet.<sup>137</sup>

In Europa spielte „die grundsätzliche Differenz zwischen Kunst und Wirklichkeit“<sup>138</sup> zu jeder Zeit eine wichtige Rolle bei der Ästhetizität eines Werkes, insbesondere, da sie „fraglos vorausgesetzt“<sup>139</sup> wurde. Die Trennung von Kunst und Wirklichkeit impliziert demnach eine ‚Autonomie‘ beider Aspekte, die wiederum als Voraussetzung für eben jene Differenz fungiert. Aber „dieser Behauptung wird von Aufführungen von Performance-Kunst und Theater seit den sechziger Jahren dezidiert und vehement widersprochen. Für sie gilt nicht- oder nur zum Teil-, dass sie nicht meinen, was sie zeigen und sagen. Denn in ihnen werden permanent Handlungen vollzogen, die selbstbezüglich sind und Wirklichkeit konstituieren.“<sup>140</sup> Die Tatsache „daß sie (Aufführungen) selbstbezüglich sind und Wirklichkeit konstituieren, [gilt] für alle Aufführungen [...]“<sup>141</sup>

---

<sup>137</sup> Erika Fischer-Lichte, (Ä. d. P. 2004) ebd., S. 295.

<sup>138</sup> Ebd.

<sup>139</sup> Ebd.

<sup>140</sup> Ebd., S. 296.

<sup>141</sup> Ebd., S. 297.

Zudem betonte Erika Fischer-Lichte, dass die Tendenz, Kunst und Wirklichkeit einander gegenüber zu stellen, seit den sechziger Jahren nicht mehr vorhanden ist. Die Existenz von Entgegensetzungen, dichotomer Begriffspaare wie z.B. ästhetisch vs. sozial, ästhetisch vs. politisch oder ästhetisch vs. ethisch hat keine Auswirkungen auf die Aufführungen mehr. „Vor allem Rollenwechsel und Gemeinschaftsbildung legen offen, dass es sich bei Aufführungen immer auch um eine soziale Situation handelt, um eine Form von Geselligkeit. Was sich in einer Aufführung zwischen Akteuren und Zuschauern oder auch zwischen den Zuschauern ereignet, vollzieht sich immer als ein spezifischer sozialer Prozeß, konstituiert eine spezifische soziale Wirklichkeit. Und derartige Prozesse mutieren zu politischen, wenn bei der Aushandlung von Beziehungen, bei der Festlegung von Positionen Macht ins Spiel kommt. Wo immer einzelne oder eine Gruppe anderen bestimmte Positionen, Verhaltensweisen, Handlungen und letztlich auch Überzeugungen aufzuzwingen suchen, haben wir es mit politischen Prozessen zu tun.“<sup>142</sup> Demzufolge erschien „das Ästhetische von Politische[m] zu trennen oder gar beide einander entgegensetzen, ganz unmöglich [...]“.<sup>143</sup> Gleichzeitig verschmelze jedoch auch das Ästhetische mit dem Nicht-Ästhetischen, wobei die Grenze zwischen beiden verschwimme.<sup>144</sup>

Die Unmöglichkeit und die Zusammenstellung der Gegensätze zeigen deutlich, dass die Identität der westlichen Ästhetik aus normativer Sicht seit den sechziger Jahren nicht mehr aufrechterhalten wurde. Die Ungültigkeitserklärung der begrifflichen Entgegensetzung durch Erika Fischer-Lichte bestärkt die Annahme, dass der Begriff des Kollabierens<sup>145</sup> entgegengesetzter Positionen in einem engen Zusammenhang mit dem Prinzip des *Yin* und *Yang* im Taoismus steht. Die Möglichkeit, dass zwei entgegengesetzte Teile kollabieren beruht auf der Vorstellung einer Ko-Präsenz allgegenwärtiger Polarität, welche einer flexiblen, sich in einer Bewegung befindenden Wandlung sowie einer Beziehung, die sich als variabler Energiefluss darstellt entspricht und die die Wesenseigenschaften der Natur oder des Kosmos symbolisiert.

Mit diesem Polaritätsbegriff wird somit ein dynamisches Verhältnis zwischen den entgegengesetzten Begriffspaaren postuliert, wodurch die stereotypische Rolle des Dichotomischen verschwindet. Mit dem Symbol für das Verhältnis von *Yin* und *Yang* wird der Begriff des Kollabierens graphisch als eine Harmonie der Gegensätze dargestellt:

---

<sup>142</sup> Ebd.

<sup>143</sup> Ebd., S. 298.

<sup>144</sup> Ebd., S. 300.

<sup>145</sup> Ebd.

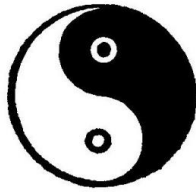


Bild 1. Symbolische Figur *Yin Yang*<sup>146</sup>

In der Graphik wird dargestellt, wie Gegensätze in ostasiatischen Kulturen erlebt wurden. So lässt sich aus dem Bild ablesen, dass „jedes der beiden Elemente den Keim des anderen in der Form des dunklen und hellen Punktes enthält.“<sup>147</sup> Die bildliche Darstellung des Ineinanderseins beruht sich auf dem Prinzip, dass die beiden ambivalenten Seinsweisen eine Einheit bilden. Es ist demnach „das Sein in seiner zweifachen Form als absolutes An- und Für-sich-sein (,jenseits des Nennbaren‘) und als Dasein (,diesseits des Nennbaren‘).“<sup>148</sup> Über das Verhältnis zwischen Positivem und Negativem und ihrer Einheit schrieb Richard Wilhelm:

Im absoluten Sein in seiner negativen Form ist die Existenzmöglichkeit der Welt (der geistigen = Himmel und der materiellen = Erde) gesetzt, während innerhalb des Daseins die stetige Neugeburt der Einzelwesen sich vollzieht. Dem entsprechend gestaltet sich die Erkenntnis: die Richtung auf das Absolute führt zur Erkenntnis des Jenseitigen (des ,Denkens‘), die Richtung auf das Dasein führt zur Erkenntnis der räumlichen, ausgebreiteten Welt der Individuation. Diese beiden (,Denken und Sein‘ würde Spinoza sagen) sind aber nur Attribute des Alleinen, identisch im Wesen und nur verschieden in der Erscheinung. Zur Erklärung dieser Einheit spielt Laotse auf die symbolische Figur des Tai Gi (Uranfang) an, [...] wobei die weiße Kreishälfte, die in sich wieder einen schwarzen Kreis mit weißen Punkt hat, das positive, männliche, lichte Prinzip bedeutet, während die entsprechend gestaltete schwarze Hälfte das negative, weibliche, dunkle Prinzip versinnbildlicht. Diese symbolische Figur ist wohl gemein mit dem großen Geheimnis der Einheit des Seienden und Nichtseienden (=wie immer bei Laotse, wenn vom ,Nichtseienden‘ die Rede ist). Des Geheimnisses noch tieferes Geheimnis wäre dann das sogenannte Wu Gi (der ,Nichtanfang‘, noch jenseits des Tai Gi), in dem alle Unterschiede noch ungetrennt durcheinander sind, und das durch einen einfachen Kreis dargestellt zu werden pflegt. [...] Es ist sozusagen die bloße Möglichkeit des Seins, gewissermaßen das Chaos.<sup>149</sup>

Wie Richard Wilhelm eindrucksvoll zeigte, ergeben sich unzählige Interpretation davon, wie man sich den Uranfang und Nichtanfang des Prinzips der Ko-Existenz vorzustellen habe. In

---

<sup>146</sup> Richard Wilhelm, »Erklärungen«, in: *Laotse, Tao Te-King: Das Buch des Alten vom Sinn und Leben*, Marix Verlag, Wiesbaden 2004, S. 156.

<sup>147</sup> Christopher Markert, *Yin Yang Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft*, Goldmann Verlag, Düsseldorf/Wien 1983, S. 39.

<sup>148</sup> Richard Wilhelm, ebd., S. 155.

<sup>149</sup> Ebd., S. 155ff.

dem oben angeführten Zitat wird deutlich, dass sich nach Wilhelm grundsätzlich alle gegensätzlichen Elemente oder verschiedenen Konstellationen vereinigen und nicht getrennt voneinander vorkommen. Die Begriffe ‚Chaos‘ des Taoismus von Wilhelm und ‚Kollabieren‘ von Fischer-Lichte stehen dabei miteinander im Einklang, da der Begriff ‚Kollabieren‘ ein Auflösen der Gegensätze voraussetzt, was Chaos verursacht. Bei diesem Kreislauf beeinflussen sich die Energien genau wie das Gegensatzpaar ‚Chaos‘ - ‚Kollabieren‘ wechselseitig. Die „beiden [gegensätzlichen] Elemente in jedem Begriffspaar ergänzen sich und zeigen nur dann ihre unerwünschten Eigenschaften, wenn sie miteinander in Konflikt geraten.“<sup>150</sup> Die Eigenschaften, welche die Emergenz und Autopoiesis der Feedback-Schleife ermöglichen, basieren auf den Erfahrungen, die aus der Aufführung gewonnen wurden, da generell „gilt, daß für die Autopoiesis der feedback-Schleife nur das Relevanz besitzt, was in der Aufführung tatsächlich erscheint, unabhängig davon, was diskutiert, festgelegt und geplant war.“<sup>151</sup>

Die endlose Zirkulation der Energie sowie das Wechselspiel der Verhältnisse, das die Dichotomie zwischen dem entgegensehenden Paar aufhebt, kennzeichnet die Emergenz der Feedback-Schleife als etwas Performatives, im Beispiel von *Yin Yang* wie auch in der Theorie Erika Fischer-Lichtes. Es ist wichtig sich bei den genannten Begriffspaaren in Erinnerung zu rufen, dass „die beiden Spalten prinzipiell gleichwertig sind.“<sup>152</sup> Da sich die Autopoiesis zugleich auf das Untrennbare der dichotomischen Elemente wie auf deren Gleichwertigkeit bezieht, wird oft angezweifelt, dass in einer Theateraufführung eine Wirklichkeit konstruiert werden kann, die der modernen Alltagserfahrung widerspricht.<sup>153</sup> Ein solches Hinterfragen beginnt mit der Destabilisierung jeder normativen Sicht, in diesem Fall des zugrunde liegenden Konzepts der Trennung zwischen Kunst und Wirklichkeit. Es zeigt sich jedoch, dass es sich in Aufführungen um ein Verhältnis des ‚Sowohl-als-auch‘<sup>154</sup> handelt, so „erscheinen sie [dichotomische Begriffspaare] weder als heuristische Instrumente zur Erkenntnis und Beschreibung der Wirklichkeit noch als Regulative für unser Verhalten und Handeln geeignet.“<sup>155</sup>

Diese Tendenz zum *Sowohl-als-auch* zeichnet sich in Aufführungen in Form von Kontingenz und Prozesshaftigkeit ab. Zusammenfassend kann demnach bestätigt werden, dass die

---

<sup>150</sup> Christopher Markert, ebd., S. 41.

<sup>151</sup> Erika Fischer-Lichte, (Ä. d. P. 2004) ebd., S. 286.

<sup>152</sup> Christopher Markert, ebd., S. 41.

<sup>153</sup> Erika Fischer-Lichte, (Ä. d. P. 2004) ebd., S. 304.

<sup>154</sup> Ebd.

<sup>155</sup> Ebd.

Einbindung der fremden andersgearteten Elemente, mit denen das Interkulturelle im Theater konstruiert wird, auffallend gut mit der Theorie der *Einstürzenden Gegensätze* von Erika Fischer-Lichte, in der das Dichotome aus der normativen Sicht des Westens herausgelöst wird, korrespondieren. Durch Fischer-Lichtes Ansatz kann mittels des Theaters, in das verschiedene kulturelle Identitäten des Anderen integriert wurden, Einfluss auf das dekolonialisierte und gleichwertige Verhältnis zwischen Subjekt und den Anderen genommen werden. Die Dichotomie der entgegengesetzten Positionen wird dabei destabilisiert und letztendlich zum Kollabieren gebracht. Körper, die ihre eigene Kulturalität geltend machen und damit nicht mehr dem gewöhnlichen Logos des Westen untergeordnet sind, entkräften die normative, gewöhnliche Beziehung zwischen Subjekt und den Anderen. Das ‚Kollabieren‘ der Positionen während einer Theateraufführung beinhaltet demnach die Vorstellung von einer Gleichwertigkeit beider Identitäten. Auch existieren Aufführungen, in denen fremde wie verschiedenartige (Inter-)Kulturen durch die verschiedenen Positionen von dem auf der Bühne gezeigten und der des Rezipienten, westliche oder östliche, aufeinander treffen. Dies erscheint koexistent aber auch ambivalent, insbesondere, da sich das Phänomen der Ambivalenz als etwas Unschärfes, aber auch als ein Übergang und eine Entgrenzung abzeichnet.

### **2.2.3 Die leibliche Ko-Präsenz und Entgrenzungen des Körpers: Ansteckung**

Die Tradition des koreanischen Theaters zeichnet sich durch eine Loslösung von vorgeschriebenen Abläufen in den Aufführungen aus. Diese traditionelle Tendenz zur Kontingenz, Variabilität und Wandelbarkeit des Verlaufs ist auch gegenwärtig im koreanischen Theater zu finden. Diese performative Tradition bezieht sich im koreanischen Theater zum großen Teil auf das Verhältnis zwischen Handelnden und Rezipierenden, das sich beispielsweise beim Eintritt der Akteure in den Zuschauerraum, bei der Einladung, der Zuschauer solle auf die Bühne kommen, bei einer unvorbereiteten, spontanen Unterhaltung zwischen Akteur und Zuschauer oder bei stimmlichen Interventionen der Zuschauer durch Ausrufe, usw. zeigt.

Ein ähnliches Phänomen bezeichnete Erika Fischer-Lichte mit ‚Entgrenzung des Körpers‘ bzw. ‚Ansteckung‘.<sup>156</sup> Sie beschreiben die Beziehung, die während einer Aufführung zwischen

---

<sup>156</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte, »Entgrenzungen des Körpers. Über das Verhältnis von Wirkungsästhetik und Körpertheorie«, in: dies., Erika Fischer-Lichte/Anne Fleig (Hrsg.), *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*, Attempto, Tübingen 2000, S. 19-34.

Akteuren und Zuschauern jedoch außerhalb der Bühnenhandlung entsteht und stellen heraus, dass in einem Raum alle körperlich bzw. leiblich koexistieren.<sup>157</sup> Die dabei entstehende Kommunikationssystem bezeichnete Fischer-Lichte als ‚Autopoietische-feedback-Schleife‘. Diese weist Berührungspunkte mit dem von Manfred Pfister so bezeichneten äußeren Kommunikationssystem auf, über das Pfister Folgendes schrieb:

Ein und dasselbe sprachliche oder außersprachliche Signal hat im Normalfall im äußeren und inneren Kommunikationssystem unterschiedlichen Informationswert. So ist zum Beispiel ein bestimmtes Interieur für die darin agierenden Figuren meist von geringem Informationswert, da ein Teil ihrer vertrauten und nur noch automatisiert wahrgenommenen Umgebung, während es dem Zuschauer wichtiger Informationen über den Charakter der hier wohnenden Figuren geben kann. [...] Und so gibt es im Bereich der sprachlichen Kommunikation Repliken, die für den fiktiven Hörer auf der Bühne kaum Neuigkeitswert haben, dem Zuschauer jedoch wichtige Zusammenhänge deutlich machen. Solche Repliken treten besonders häufig im Bereich der Exposition auf, in der dem Zuschauer im äußeren Kommunikationssystem Informationen über die Vorgeschichte übermittelt werden müssen, die den fiktiven Figuren bereits geläufig sind.<sup>158</sup>

Auch wenn sich die vertraute und automatisiert wahrgenommene Umgebung verringert, wenn ein Ungleichgewicht zwischen divergenten und konvergenten Informationswerten herrscht, ist es wichtig nicht zu übersehen, dass dies einen relevanten Unterschied in der Beurteilung des interaktiven Prozesses hervorruft. Der oben erwähnte Begriff von Manfred Pfister setzt voraus, dass einige der gegebenen Informationen gewisse fixierbare Inhalte festlegen. Diese festgelegten Inhalte können innerhalb einer wechselseitigen Kommunikation keine Selbstbezüge generieren, da die Informationen der Aufführungen in der Aufführung reflexiv erzeugt werden.

Bei Erika Fischer-Lichte geht es um die Unbestimmtheit des Inhalts in einem sich wechselseitig beeinflussenden Prozess zwischen Akteur und Zuschauer bzw. den Dingen, die sich in ihrer Gegenwart abspielen. Die neue Betrachtung performativer Wende, die in den sechziger Jahren entstand, „richtete sich nun explizit auf die feedback-Schleife als selbstbezügliches, autopoietisches System mit prinzipiell offenem, nicht vorhersagbarem Ausgang, das sich durch Inszenierungsstrategien weder tatsächlich unterbrechen noch gezielt steuern läßt. Dabei verschob sich das Interesse von einer möglichen Kontrolle des Systems zu seinem besonderen Modus der Autopoiesis.“<sup>159</sup> Das System der autopoietischen-feedback-Schleife generiert also gewisse Bedeutungen. Diese dürfen nur mit Bewusstseinszuständen,

---

<sup>157</sup> Vgl. dies., (Ä. d. P. 2004) ebd., S. 58-62.

<sup>158</sup> Manfred Pfister, (1977) *Das Drama. Theorie und Analyse*, 8. Auflage Wilhelm Fink Verlag, München 1994, S. 67f.

<sup>159</sup> Erika Fischer-Lichte, (Ä. d. P. 2004) ebd., S. 61.



nicht jedoch mit sprachlichen Bedeutungen gleichgesetzt werden,<sup>160</sup> denn solche Bewusstseinszustände beziehen sich darauf, dass „die Bedeutungen als Signifikate für das als Signifikant wahrgenommene Objekt im Bewußtsein des wahrnehmenden Subjektes auftauchen.“<sup>161</sup> Daher „können sie [die Bedeutungen] [...] durchaus an der autopoietischen feedback-Schleife Anteil haben, sei es, weil sie sich körperlich und für andere wahrnehmbar artikulieren, sei es, daß sie körperliche, für andere wahrnehmbare Reaktionen nach sich ziehen.“<sup>162</sup>

Es lässt sich also festhalten, dass körperliche (Ko-)Existenzen in Aufführungen Bedeutungen erzeugen. Diese werden jedoch jedes Mal anders wahrgenommen, auch wenn etwas in gleicher Weise aufgeführt wird. Grund hierfür ist, dass Aufführungen als „emergente Phänomene“<sup>163</sup> zustande kommen, denn es ergeben sich sowohl eine Unbestimmtheit der Informationen als auch eine Veränderlichkeit in der Kommunikation zwischen Handelnden und Rezipierenden. Eine solche Ästhetik des Performativen „fokussiert vielmehr die performativen Prozesse des Herstellens, Verhandeln und Austauschens, die Darsteller und Zuschauer im Laufe der Aufführung vollziehen. Im Mittelpunkt des Interesses stehen also die Spannungs- und Kräftefelder, die zwischen Darstellern und Zuschauern entstehen und sie – wenn auch auf jeweils unterschiedliche Weise und in unterschiedlichem Maße – affizieren. D.h. eine Ästhetik des Performativen, die auf dieses ‚Zwischen‘ zielt, würde die Trennung zwischen Produktions- und Rezeptions- bzw. Wirkungsästhetik aufheben.“<sup>164</sup> Die Betonung der Tatsache, dass die Trennung von ästhetischen und erkenntnismäßigen Grenzen aufgehoben wird, dient als Begründung dafür, dass die dichotomische Sicht außer Kraft gesetzt wird – und betrifft damit auch die performativen Prozesse des Herstellens und Wirkens.

Voraussetzung ist, wie bereits dargestellt, die Ko-Präsenz des Körpers von Darsteller und Zuschauer in einem Raum. Die Existenz und Gegenwart des Körpers ermöglichen, dass die Aufführung zum einen eine Erregung der Leidenschaft verursacht und zum anderen eine physische Wirkung auf den Darsteller und den Zuschauer ausübt. Nach Erika Fischer-Lichte entstehe die Erkenntnis zu einem Zeitpunkt, an dem diese durch die entsprechenden Vorstellungen vom Körper ausgelösten Wirkungen einzeln erkennbar werden:

---

<sup>160</sup> Ebd., S. 247.

<sup>161</sup> Ebd., S. 249.

<sup>162</sup> Ebd.

<sup>163</sup> Ebd., S. 247.

<sup>164</sup> Dies., (E. d. K. 2000) ebd., S. 20.

Daher lautet meine zweite These, daß die Aufführungen u.a. nur deshalb die gewünschte bzw. postulierte Wirkung hervorrufen konnten, weil es die selbstverständliche, nicht hinterfragbare Voraussetzung der allgemein akzeptierten Vorstellungen der Zeit vom Körper war, welche das Eintreten einer solchen Wirkung allererst ermöglichte. Denn nur weil der Zuschauer überzeugt war, daß sein Körper unter bestimmten Bedingungen für die Art von Einflüssen und Einwirkungen offen ist, die eine Aufführung auszuüben vermag, konnte die Aufführung in ihm die entsprechenden Empfindungen und Erregungszustände hervorrufen.<sup>165</sup>

Bei der Ästhetik des Performativen darf demnach die Entstehungszeit und der kulturelle, soziale und historische Hintergrund nicht übersehen werden. Während einer Aufführung werden verschiedene Elemente in einen Körper hinein projiziert, der Körper selbst wird als Zeuge der Gegenwärtigkeit konstruiert. Basis für die besprochenen Körperkonzepte, also das Einwirkungen und Einflüsse auf den Körper, ist der Begriff der ‚Ansteckung‘ bei Fischer-Lichte. Ein Beispiel für Ansteckung ist die Atmosphäre in einem Theater, die durch die Gegenwärtigkeit des Körpers von Schauspielern und ihren Zuschauern entsteht. Hierzu schrieb von Fischer-Lichte:

[...] So schreiben sowohl die Kirchenväter als auch die Teilnehmer an der *Querelle* Theater aufgrund dieser Gegenwärtigkeit die Fähigkeit zu, eine unmittelbare sinnliche Wirkung auf die Zuschauer auszuüben und starke, ja überwältigende Affekte in ihnen auszulösen. Die Atmosphäre in einem Theater wird als gefährlich contagiös begriffen und beschrieben. Die Schauspieler führen auf der Bühne leidenschaftliche Handlungen aus, die Zuschauer nehmen diese von Leidenschaft getriebenen Handlungen wahr und werden von ihnen angesteckt: Auch in ihnen werden Leidenschaften erregt. Die Ansteckung erfolgt auf dem Wege über die Wahrnehmung vom gegenwärtigen Körper des Schauspielers auf den gegenwärtigen Körper des Zuschauers. Sie wird allein durch die Gegenwärtigkeit der Akteur und der Geschehnisse, d.h. durch die leibliche Ko-Präsenz von Schauspielern und Zuschauern ermöglicht.<sup>166</sup>

Zentral ist hierbei die Wahrnehmung. Fischer-Lichte begründete dies damit, dass „die Wahrnehmung von Veränderungen des Körpers, von Mienen und Gesten, die als ein Zeichen für einen Affekt hervorgebracht werden, eine körperliche Veränderung des Wahrnehmenden bewirkt, weil sie wie eine Ansteckung wirkt.“<sup>167</sup> Den Begriff der Ansteckung entnahm sie der Medizin, insbesondere James Coplands im 19. Jahrhundert entstandenen *Encyclopädische[m] Wörterbuch der practischen Medizin mit Inbegriff der allgemeinen Pathologie, Therapie und pathologischen Anatomie*. Fischer-Lichte hob hervor, dass hier der Vorgang der Ansteckung als kommunikativ beschrieben wurde. Laut dieser medizinischen Definition ist Ansteckung wie folgt definiert: „[D]ie Mittheilung von Krankheit überhaupt durch einen Kranken an Gesunde vermittelt eines schädlichen Miasma’s oder einer in der Luft sich verbreitenden

---

<sup>165</sup> Ebd., S. 21.

<sup>166</sup> Dies., (Ä. d. P. 2004) ebd., S. 161f.

<sup>167</sup> Dies., (E. d. K. 2000) ebd., S. 29.

Exhalation bzw. die Übertragung einer spezifischen Krankheitsform durch unmittelbare oder mittelbare Berührung.<sup>168</sup>

Fischer-Lichte schloss daraus, dass ein Austausch von Kräften zwischen den Körpern stattfand: „Der menschliche Körper wird als prinzipiell offen für Einwirkungen von außen gedacht.“<sup>169</sup> Dabei ergeben sich zwei Lesarten des Begriffs: Das Prinzip der Ansteckung kann sowohl in Bezug auf die Beziehung zwischen den Körpern von Darstellern und Zuschauern, als auch zwischen den Körpern der Zuschauer betrachtet werden. „Es ist also nicht nur die Wahrnehmung des semiotischen Körpers des Schauspielers, mit dem dieser die Empfindungen einer Figur darstellt, die als Ansteckung auf den Körper des wahrnehmenden Zuschauers einwirkt, sondern auch die Wahrnehmung des phänomenalen Leibes anderer Zuschauer, welcher Zeichen von Empfindungen aufweist und in diesem Sinne als semiotischer Körper wahrgenommen wird. Ansteckung kann offensichtlich nur über die Wahrnehmung eines semiotischen Körpers und nicht über die Wahrnehmung eines phänomenalen Leibes verlaufen.“<sup>170</sup> Das bedeutet demnach auch, dass „der Begriff der Ansteckung also einen Vorgang, bei dem im Wahrnehmenden eben die Empfindungen ausgelöst werden, die er am Körper des Wahrgenommenen ausgedrückt findet, meint.“<sup>171</sup>

Was also die Ansteckung im Theater betrifft, so kann eine mittelbare Berührung wie folgt beschrieben werden:

Nun ist es offenkundig, daß die ‘Ansteckung’ im Theater weder aufgrund einer mittelbaren oder unmittelbaren Berührung erfolgt noch auf dem Wege einer in der Luft sich verbreitenden Exhalation oder gar aufgrund eines schädlichen Miasmas. Vielmehr betonen alle Theoretiker, daß sie den Weg über die Wahrnehmung des Zuschauers nimmt, über sein Auge- genauer gesagt, über seinen Blick, mit dem er Mienen und Gesten wahrnimmt. Es ist sein eigener Blick, der sich von den geschauten Zeichen der Empfindung so affizieren läßt, daß er auf dem Feld, das sich zwischen dem Darsteller und ihm – aber auch zwischen ihm und anderen Zuschauern, worauf Sulzer deutlich hinweist – öffnet, eine transformierende Kraft entfaltet, so daß er ihn in einen empfindenden Menschen verwandelt. So wie die gewöhnliche Ansteckung den Gesunden in einen Kranken transformiert, so transformiert die Ansteckung im Theater den beobachtenden Zuschauer in einem empfindenden Menschen. Möglich wird dies aufgrund der prinzipiellen Offenheit des Körpers für alle Reize, die seine Oberfläche treffen.<sup>172</sup>

---

<sup>168</sup> Ebd. Zit. nach James Copland. *Encyclopädisches Wörterbuch der practischen Medizin mit Inbegriff der allgemeinen Pathologie, Therapie und Pathologischen Anatomie*, Bd. 1-8, 1834-1850, Band 5, Berlin/Posen/Bromberg, 1840, S. 370.

<sup>169</sup> Ebd., S. 30.

<sup>170</sup> Dies., (2005) »Zuschauer als Ansteckung«, in: Mirjam Schaub/Nicola Sutho/Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, Wilhelm Fink Verlag, München 2005, S. 40.

<sup>171</sup> Ebd.

<sup>172</sup> Dies., (E. d. K. 2000) ebd., S. 30.

Fischer-Lichte erklärte damit, dass „menschliche Körper über eine gewisse Distanz – d.h. ohne unmittelbaren Körperkontakt – aufeinander einzuwirken vermögen.“<sup>173</sup> Gleichzeitig „sind ihre Grenzen nicht fest und geschlossen, sondern instabil und durchlässig.“<sup>174</sup> Damit eine Ansteckung von statten geht wird ist es nötig, dass eine Öffentlichkeit des Körpers und ihre Entgrenzungen vorhanden ist. Bei Kräftefeldern zwischen menschlichen Körpern betrifft die Einwirkung des Körpers auf Entgrenzungen auch das Pathetische. Gegenwärtigkeit lässt – aus Sicht der Körper – Pathos zwischen dem Wahrnehmenden und den Wahrgenommenen zu. Im koreanischen Theater ist es üblich, dass Energie oder Kräfte als Pathos des Körpers ausgetauscht werden. Dies geschieht nicht nur im Theater, sondern auch in anderen Räumen, in denen man sich versammelt. Besonders wichtig ist dies, da es in Korea auch von Theaterkritikern angestrebt wird, die Entgrenzungen des Körpers, also das Verhältnis des Körpers zu einer unsichtbaren Energie, selbst zu erfahren, wie die Theaterwissenschaftlerin Bang-Ock Kim schreibt:

Korean theatre critics are in a perfect position to conduct body-friendly criticism. Korean critics are familiar with the spiritual energy known as *gyee* [‘Ki’], that concept so much a part of Northeast Asia. *Gyee* means life, energy, and the source of power. It exists between nothingness and being. It is pure spirit as well as pure material, and it reveals itself using the human body as a vehicle. The notion of *gyee* has influenced Northeast Asian traditional life and art in fields as various as the medical arts, food, painting, calligraphy and the martial arts. These days, the Koreans have a renewed interest in this *gyee*, with their new interest in recovering Korean traditions and the natur-friendly lifestyle that went along with the traditional Korean concern for ecology. What interests us here is that the logic of *gyee* has something to do with major tendencies in the contemporary philosophies of thinkers such as Whitehead or Deleuze. [...] The performing arts, including theatre, allow the best conditions for *gyee* to be effectively manifested. The performing arts realize *gyee* through the body, and communicate with the audience through *gyee*. Acting itself reveals *gyee* through the body. In oriental medicine, *gyee*, which cannot be seen or touched, is observed through the pulse, complexion, voice, or posture. Likewise, when performers act out their *gyee*, they exhibit abdominal breathing, relaxed muscles, good circulation, as well as connection to internal impulse and creative psychological process all these are present in the voice, facial expression and movement. [...] *Gyee*-based acting can also be found in Western theatre. When Eugenio Barba spoke of ‘scenic bios’ and ‘scenic presence’, and an unusual energy radiated by experienced performers during performance, he was talking about *gyee*. Phillip Zarrilli, who has run the Asia/Experimental Theatre Group in Amerika and Britain, found *gyee* while he was conducting research into traditional Asian acting. According to his understanding, *gyee* in the traditional Asian acting style meant a highly sensitive awareness of the body, breath, energy and soul.

During the performance, the performer’s *gyee* is carried directly into the audience. At that moment, the performer’s body and the audience’s body are the medium in which *gyee* is formed and realized. When a master of martial arts sends strong *gyee* to his partner standing at a short distance, the other falls down simply from the pressure of the bodily vibration. On other hand, audience can return *gyee* to the performers after receiving *gyee* from them. Many

---

<sup>173</sup> Ebd., S. 32.

<sup>174</sup> Ebd.

performers feel they are responding to the audience's *gyee*, both physically and mentally. An audience's enthusiastic response, full of *gyee*, challenges the performer's mind and body and makes them more energetic – whereas their coughs provoke tension in the actor's throat, and shrink the body. You have strong examples of the *gyee*-filled response in Korean traditional theatre – in forms such as pansori and talchum, the Korean traditional mask dance – where members of the audience cannot suppress their *gyee* and excitedly join the performance, shouting and dancing.<sup>175</sup>

Der Begriff des *Gyee* und dessen Definition von Bang-Ock Kim weisen darauf hin, dass es sich bei der betrachteten Ansteckung im ostasiatischen Raum nur um einen Teil des gesamten Phänomens handelt. Beim *Gyee* ist die unsichtbare Energie zentral, die sich in einem Raum, in dem Darsteller und Zuschauer zusammen vorkommen, permanent verbreitet. Dieser Vorgang ist eng mit dem Ablauf einer Transformation verbunden, die zu einer Liminalität führt: Die Kräftefelder des Körpers, die sowohl als Sender als auch als Empfänger dieser unsichtbaren Energie fungieren, versetzen alle Beteiligten in einen Schwellenzustand.

Der Philosoph Zhu Xi (Chu Hsi) zufolge ist die Anwesenheit des Körper grundlegend, so schrieb er: „[...] the plenum of the body is the Ether.“<sup>176</sup> Diese Reaktion auf die unsichtbare Energie des Anderen in einer Aufführung kann als Entsprechung zu der Autopoiesis der *feedback*-Schleife angesehen werden, „die, indem sie die Aufführung hervorbringt, damit zugleich Liminalität erzeugt“<sup>177</sup>. Denn, so Fischer-Lichte, „Liminalität ist eng auf die Autopoiesis bezogen, geht aus ihrer Ereignishaftigkeit hervor. Die autopoietische *feedback*-Schleife versetzt den Zuschauer in einen Zustand, der ihn seiner alltäglichen Umwelt, den in ihr geltenden Normen und Regeln entfremdet – auch wenn die Erfahrungen, die er in ihrem Verlauf macht, mit gewissen alltäglichen Erfahrungen durchaus übereinstimmen mögen-, ohne ihm Wege zu weisen, wie er zu einer Neuorientierung gelangen könnte.“<sup>178</sup>

Der Ablauf solch einer Neuorientierung zur alltäglichen Umwelt führt zu einem ‚Loswerden‘ des Konventionellen, was ein Potenzial jeder privaten Reaktion als eine freie emergente Meinung des Rezipienten hervorbringt. Unterstützt durch das *Gyee* können Zuschauer ohne auf normative Regeln zu achten, also Regeln die sich auf die Tradition des westlichen Theaters beziehen, z.B. miteinander tanzen oder einander schreiend zurufend. Das Auflösen der Verhältnisse zwischen den Seienden im Moment wird im Theater durch eine gewisse

---

<sup>175</sup> Bang-Ock Kim, »The Critic's Body and the Theatre of *Gyee*«, in: *New Theatricality and Criticism*, International Association of Theatre Critics, Proceedings of the Extraordinary Congress in Celebration of its 50th Anniversary, 21-25. October 2006, Yeongeukgwa Ingan, Seoul 2007, S. 16ff.

<sup>176</sup> Zhu Xi (Chu Hsi), *The Philosophy of human nature*, übers. von J. Percy Bruce, Buch IV. Probsthain & Co., London 1922, S. 259.

<sup>177</sup> Erika Fischer-Lichte, (Ä. d. P. 2004) ebd., S. 312.

<sup>178</sup> Ebd., S. 313.

unsichtbare Energie hervorgerufen, die alle kollektiv wahrnehmen. Ähnliches passiert, wenn – in Bezug auf die leibliche Ko-Präsenz des Körpers – die überlieferte normative Sicht durch die Öffentlichkeit des Körpers dekonstruiert wird. Der Prozess der Ansteckung ist immer, während jedes Übertretens einer Schwelle, vom Zustand der Instabilität abhängig. Diesbezüglich schrieb Fischer-Lichte: „In Zeiten bzw. Kulturen, in denen das Paradigma der geschlossenen Körpergrenzen, der Isolation des eigenen Körpers vorherrscht, wird im Theater in der Regel die referentielle Funktion die performative überwiegen. Wenn dagegen das Paradigma von einer prinzipiellen Offenheit des menschlichen Körpers vorausgesetzt wird, läßt sich im Theater eine Dominanz der performativen Funktion feststellen. Eine Ästhetik des Performativen wird sich daher nur im Zusammenhang mit einer Theorie vom Körpers entwickeln lassen, welche die Möglichkeit erklärt, wieso zwischen menschlichen Körpern Kräftefelder entstehen können, die alle, die sie tangieren, auch zu affizieren und in diesem Sinne zu verwandeln vermögen.“<sup>179</sup>

---

<sup>179</sup> Dies., (E. d. K. 2000) ebd., S. 34.

### 3 Postkolonialismus, Körper und Oper in Korea

#### *3.1 Die asynchronen Prozesse der Expansion des Kolonialismus in Korea*

Korea wurde, wie bereits mehrfach erwähnt, in seiner Geschichte wiederholt kolonialisiert. Auf Grund der aktuell sich fortsetzenden Auswirkungen des Kolonialismus auf die koreanische Gesellschaft kann dieser in zwei wichtige Phasen unterteilt werden: Als erste Phase kann die erste militärische Bedrohung durch die USA, der so genannte amerikanische Angriff *Sinmiyangyo* am 01. Juni 1871 gesehen werden,<sup>180</sup> als zweite Phase die von Japan aus verübte Besetzung im Zeitraum von 1910 bis 1945. Die beiden Phasen lassen sowohl enorme Differenzen bezüglich des Kolonialherrschaftswesens als auch große Gemeinsamkeiten in den imperialistischen Zielen erkennen. Von Anfang an ging die koreafreundliche Haltung der USA mit der imperialistischen Politik Koreas einher, indirekte und ambivalente Elemente des Imperialismus waren in der US-amerikanischen Taktik aber unvermeidbar. Dennoch reagierten manche Menschen wie Subalterne an marginalisierten koreanischen Orten, d.h. sie waren trotz allem sehr aufgeschlossen gegenüber der zivilisatorischen Aufklärung der missionierend angelegten amerikanischen Politik. Dadurch wandelte sich die koreanische Mentalität in ein westliches Gedankensystem des ‚Weißen‘.

Im Gegensatz dazu wurde der japanische Imperialismus in Korea abgelehnt, da in dieser Zeit koreanische indigene Sitten und Traditionen als primitive Zivilisation galten. Junge asiatische Imperialisten verhielten sich Koreanern gegenüber direkt und anhaltend diskriminierend – Japan wagte es, ein ganzes Volk und dessen zugehörige Kulturen zu vernichten. Vergleicht man die imperialistischen Ziele der USA und Japan, so werden interessanterweise gewisse Differenzen sichtbar. Wie Frantz Fanon betonte, existiert eine ambivalente Tendenz zur Rollenverteilung durch die ‚weiße‘ Maske, so stellte die USA an sich den ‚Weißen‘ dar, wohingegen Japan wie ein Ersatzspieler nur einen ‚Weißen‘ nachahmte.

Davon ausgehend stehen die Differenzen während der imperialistischen Prozesse der jeweiligen Länder sowie die resultierenden Auswirkungen auf Korea im Fokus der Betrachtung. Hierbei muss berücksichtigt werden, dass die alte Kolonialpolitik der USA derzeit als ‚Neo-Kolonialismus‘ wieder in Erscheinung tritt. Der neue Terminus ist eng mit den wirtschaftlichen Wirkungen der Globalisierung – d.h. mit der Vormachtstellung des

---

<sup>180</sup> Der offizielle Name des bewaffneten Angriffs durch die USA lautet *United States Expedition to Korea*. Der Ausdruck scheint legitimiert und imperialistisch motiviert zu sein.

Kapitals – verbunden. Der alte Begriff des Kolonialismus, der im ausgehenden 16. Jahrhundert existierte, wurde also im Zuge der aufkommenden Macht des Kapitals erneut aufgegriffen. Gegenwärtig ist es nicht vermeidbar, sich der kapitalistischen Macht unterzuordnen. Die japanische Expansions- und Kolonialpolitik wurde mit groben tyrannischen und blutigen Methoden in Korea umgesetzt, von den USA wurde, unter dem gleichen Namen, eine westliche evangelische Mission und eine gesellschaftliche Aufklärung in Korea betrieben. Die Folgen der Kolonialisierung durch diese beiden Länder zeigen sich immer noch im Zusammenhang mit den vielfältigen gesellschaftlichen und kulturellen Ebenen Koreas, obwohl die imperialistische und kolonialistische Welle äußerlich längst überwunden ist.

### **3.1.1 Kolonisation durch Japan**

Bevor die Kolonisation von Korea durch Japan thematisiert wird, muss auf die vorangegangene japanische Kolonialpolitik eingegangen werden. Auch wenn die Kolonisation durch Japan in Korea offiziell erst im Jahre 1910 begann, gab es bereits zuvor kolonialistische Tendenzen seitens Japans. Daher soll an dieser Stelle kurz, auf den historischen Ursprung der kolonialistischen Tendenzen in Japan im Sinne eines Prozesses des imperialistischen Vollzugs eingegangen werden.

Der Angriff Japans auf die Joseon-Dynastie, das alte koreanische Reich (1392-1897), der am 20. September 1875 mit einer überwältigenden Seemacht erfolgte, kann als Beginn der ersten Phase des japanischen Kolonialismus betrachtet werden. Dieses Ereignis wird in Korea *Unyoho-Sageon* oder *Ganghwado-Sageon* genannt. Japan erstürmte mit den von England gebauten Kriegsschiffen *Unyoho* die koreanische Insel *Ganghwa* und richtete dort ein Blutbad an. Nach diesem Angriff zwang Japan Korea zu einem gemeinsamen Handelsabkommen und erpresste damit die wirtschaftliche Öffnung Koreas. Joseon-Dynastie, die sich den vielseitigen Bedrohungen durch Japan nicht weiter widersetzen konnte, unterzeichnete daraufhin am 27. Februar 1876 den *Ganghwado-Vertrag*, der sowohl einen ungleichen Freundschaftsvertrag als auch das erzwungene Handelsabkommen bezeichnet.<sup>181</sup> Dieses Vorgehen Japans war das Vorspiel einer regelrecht auf den Kolonialismus in Korea ausgerichteten Politik.

---

<sup>181</sup> Eun-Jeung Lee, »Ahn Choong Kun als Symbol des Koreanerseins: Formen und Wandel des koreanischen Selbstbehauptungsdiskurses«, in: Iwo Amelung/Matthias Koch/Johachim Kurtz/Eun-Jeung Lee/Sven Saaler (Hrsg.), *Selbstbehauptungsdiskurse in Asien: China-Japan-Korea*, Deutsches Institut für Japanstudien, Monographien Band 34, 2003, Tokyo. IUDICIUM Verlag, München 2003, S. 394.



Diese Strategie Japans ähnelte stark einer Methode der USA ähnelte: Wie bereits genannt, schlossen die USA in der *Edo*-Periode (*Dokugawa*) mit Hilfe der gleichen ‚bewaffneten Diplomatie‘ am 31. März 1854 ein unangemessenes Handelsabkommen mit Japan, den *Kanagawado*-Vertrag. Matthew C. Perry, der Marinekommandeur der USA den Angriff wie auch den Abschluss des Vertrages durchführte, handelte dabei nach dem Grundsatz der imperialistischen Macht: Durch militärische Bedrohung wurde die Erfüllung der US-amerikanischen Forderungen erzwungen. Das Staatsabkommen zwischen beiden Ländern war, so scheint es, genau wie das zwischen Japan und Korea, unrecht und zwanghaft. Doch die japanische Reaktion auf die militärische Erpressung durch die USA war sich nicht wie die in Korea. Obwohl es in der Periode von *Edo-Shogunat* (1603-1867), der letzten feudalen Regierung Japans, Ablehnung gegen die westlichen und europäischen Großmächte gegeben hatte, konnte sich eine amerikafreundliche Tendenz sowie das Bestreben, die asiatische Tradition in der Gesellschaft beseitigen zu wollen, durchsetzen.

Bei der Haltung gegenüber der westlichen Zivilisation und bei der Veränderung der japanischen autochthonen Identität spielte die *Meiji* Restauration, die im Jahr 1868 erneut begann, eine sehr wichtige Rolle: Vor und nach der *Meiji*-Periode versuchten einige japanische Intellektuelle, die gesellschaftliche asiatische Struktur sowie das asiatische System mit seinen indigenen Elementen in Japan zu eliminieren und stattdessen die Insel zu verwestlichen.

Während der *Meiji*-Periode gab Japan die Abschottungspolitik auf. Eine wichtige Rolle spielte in dieser Entwicklung Fukuzawa Yukichi (1835-1901), ein japanischer Erzieher und Vordenker in Bezug auf die Ziele der Zivilisation und der Aufklärung Japans. Seine Gedanken und neue Planung für die Verwestlichung sowie seine Meinung zur Realisierung der Zivilisation beruhten auf dem Kolonialismus und einem abnormen Verständnis von Orientalismus. Dies zeigt sich unter anderem daran, dass er selbst den Artikel *Datsu-A Ron* mit ‚Manifest über Pan-Asien‘, quasi ‚Flucht aus Asien‘ übersetzte. Der Artikel wurde am 16. März 1885 in der Zeitung *Sisashinbo* veröffentlicht, wo Fukuzawa Yukichi Folgendes formulierte:

[...] Es ist eine sehr deutliche Tatsache, dass sich der Prozess der Verwestlichung nach Asien vordrängt. Zur Überlegung bleibt kein Raum mehr, ausgenommen alle Länder, die an dem Prozess mit dem Westen zusammen teilnehmen und die Zivilisation aus dem Westen erhalten. [...] Die Zivilisation ist wie Masern, aber sie ist besser als Masern, weil diese uns vielfältige Vorteile bringt. Daraufhin kann sich unser Land (Japan) nicht der Zivilisation aus dem Westen widersetzen, sondern muss sie akzeptieren. Während der Zivilisation spielt das konservative Shogunat Dokukawa nur eine behindernde Rolle. Für die Realisierung der Zivilisation muss man

diese alte Sache umstürzen. [...] Bei dem Prozess, in dem etwas Altes abgeschafft wird und etwas Neues aufgenommen wird, geht es um ‚Flucht aus Asien‘. Obwohl Japan bezüglich der Identität schon ‚Asien‘ verließ, können diese beiden Länder (China und Korea) aber nicht einmal an die Zivilisation denken. Die Lehre vom Konfuzianismus in beiden Ländern ist heuchlerisch und unverschämt. Wenn Japan keinen Erfolg mit der Reformation der Zivilisation haben wird, können die Weltmächte statt Japan die Länder (China und Korea) besetzen. [...] Europäer denken immer daran, dass die Länder zwischen Japan und China sowie Korea ähnliche, gleiche Kulturen enthalten. Dieser westliche Blick beleidigt Japan und die Perspektive ist nur eine Behinderung oder ein Problem für Japaner. Wenn jemand üble und böartige Freunde hat, macht es einen schlechten negativen Eindruck auf Andere. Deswegen muss Japan die Beziehungen mit seinen schlechten Nachbarn unvermeidlich abbrechen.<sup>182</sup>

Fukuzawa Yukichi schrieb in seinem Artikel, dass Japan offen für die Anregungen der westlichen Zivilisation war, die japanische Mentalität sich also auf die angeblich westliche einstellte. Der Titel des Artikels deutet an, dass in ihm die Abschaffung der eigenen Identität Japans in Asien propagiert wird. Diese Idee basiert darauf, den Orientalismus umerziehen zu wollen. Yukichis Haltung war also hegemonial und imperialistisch, und sie beeinflusste die damalige japanische Gesellschaft außerordentlich stark, wurde sie doch auch dazu benutzt, den Missbrauch der imperialistischen Rolle zu verteidigen.<sup>183</sup> Obwohl die westlichen Herrscher Asien nach ihren Vorstellungen verändert hatten, forderte Fukuzawa Yukichi, dass der Westen dem erneuerten Japan zu einer Vormachtstellung im Osten verhelfen sollte. Das Phänomen, das „unter dem Slogan Friede im Inneren, Konkurrenz nach außen (naian gaikyō)“<sup>184</sup> bekannt wurde, bestand darin, dass die stereotype Rolle der westlichen Herrschern nachgeahmt wurde, obwohl das Land selbst – Japan – in Asien liegt und seine Kultur dazu gehört. Meines Erachtens hatten die Erfahrungen der erzwungenen Handelsverträge mit Europa und den USA Einfluss darauf, dass Japan versuchte, seine imperialistischen Bestrebungen auf das Maskieren des Westens als Subjekt und in die vergebliche Fantasie von der eigenen Verwestlichung zu projizieren. Yoichi Komori, Professor für Japanische Literatur an der Tokyo Universität, ist der Ansicht, dass die japanische Gesellschaft das Erbe des kolonialistischen Zeitalters unter dem Vorwand antritt, dass es um die Zivilisierung der so genannten primitiven Völker geht, also im Sinne „Zivilisation gegen Barbarei (文明 対 旧套

---

<sup>182</sup> Fukuzawa Yukichi, »Datsu-A Ron (脱亜論)« (1885), in: *Fukuzawa Yokichi zenshū*, Band 3, Iwanami Shoten, Tokyo 1960, S. 240. Übersetzt aus dem Japanischen vom Verfasser.

<sup>183</sup> Heinrich Reinfried, »Anpassung und Widerstand in der Rezeption der europäischen Kultur im Japan des 19. Jahrhunderts«, in: Meinhard Schuster (Hrsg.), *Die Begegnung mit dem Fremden. Wertungen und Wirkungen in Hochkulturen von Altertum bis zur Gegenwart*, Colloquium Rauricum Band 4, B.G. Teubner, Stuttgart/Leipzig 1996, S. 201.

<sup>184</sup> Ebd.

/野蠻)<sup>185</sup>. Zugleich stellte er fest, dass Fukuzawa Yukichis Perspektive auch mit Prinzipien der Rassenvorurteile in Verbindung steht, da er sich zu einer scheinbaren Überlegenheit von Rassen oder Völkern bekannte:

For example, there is no greater calamity in the world than war, and yet the nations of the West are always at war. Robbery and murder are the worst of human crimes; but in the West there are robbers and murderers. There are those who form cliques to vie for the reins of power and who, when deprived of that power, decry the injustice of it all.  
[...] We cannot be satisfied with the present level of attainment of the West.

Yes, we cannot be satisfied with the level of civilization attained by the West. But shall we therefore conclude that Japan should reject it? If we did, what other criterion would we have? We cannot rest with the stage of semi-development; even less can the primitive stage suffice. [...] Besides, civilization is not a dead thing; it is something vital and moving. As such, it must pass through sequences and stages; primitive people advance to semi-developed forms, the semi-developed advance to civilization, and civilization itself is even now in the process of advancing forward. Europe also had to pass through these phases in its evolution to its present level. Hence present-day Europe can only be called the highest level that human intelligence has been able to attain at this juncture in history. Since this is true, in all countries of the world, be they primitive or semi-developed, those who are to give thought to their country's progress in civilization must necessarily take European civilization as the basis of discussion, and must weigh the pros and cons of the problem on the light of it. [...] <sup>186</sup>

Der Begriff Zivilisation wurde von Yukichi in seinen Ausführungen wie ein lebendes Wesen behandelt, der Zustand einer Zivilisation konnte sich wie ein Lebewesen entwickeln. Gleichzeitig klassifizierte er die Länder nach dem westlichen Verständnis von Zivilisation und zeigte, dass es sich nach seiner Meinung nicht um Zivilisation an sich, sondern um Okkupation der Macht handelte:

However, those who have any concern for their country at all must carefully consider some facts of world history, both past and present. Whose country was present-day America originally? Is it not true that the Indians who owned the land were driven away by the white men and now the roles of master and guest are switched around? Hence the civilization of present-day America is really civilization of the white man and cannot be called the civilization of America. What about in countries of the East and the islands in Oceania? In all places touched by the Europeans are there any which have developed their power, attained benefits, and preserved their independence? What has been the outcome in Persia, India Siam, Luzon, and Java? [...]

However, if future developments can be conjectured, China too will certainly become nothing but a garden for Europeans. Wherever the Europeans touch, the land withers up; the plants and the trees stop growing. Sometimes even whole populations have been wiped out. As soon as one learns such things and realizes that Japan is also a country in the East, then though we have as yet not been seriously harmed by foreign relations we might well fear the worst is to come. [...] <sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> Yoichi Komori, *Postcolonial*, Wanami Shoten, Tokyo 2007, S. 42.

<sup>186</sup> Fukuzawa Yukichi, »Western Civilization Our Goal«, in: *An Outline of a Theory Civilization*, übers. von David A. Dilworth/G. Cameron Hurst, Sophia University, Tokyo 1973, S. 15.

<sup>187</sup> Ders., »Our National Independence«, in: *An Outline of a Theory Civilization*, übers. von David A. Dilworth/G. Cameron Hurst, Sophia University, Tokyo 1973, S. 188f.

Fukuzawa Yukichi setzte also die Machtausübung der westlichen Herrscher in direkte Beziehung zu einer rechtmäßigen Handlung, was zu einer repräsentativen Duplizität des Nationalismus, eines sogenannten Nativismus mit ausgenutztem Orientalismus führte. Fukuzawa Yukichi behauptete sein Leben lang, dass Japan als ‚zivilisiertes‘ Land eine äußerst große Pflicht für den Umbau Koreas von einem primitiven zu einem zivilisierten Land habe.<sup>188</sup>

In Asien entwickelte sich aus der machtvollen Okkupation Japans ein Militarismus. Dazu ist anzumerken, dass dieser bei der japanischen Zivilisation die Begriffe des Imperialismus und des Kolonialismus voraussetzt. Nach Yukichi wandelte sich die Mentalität auf der fernöstlichen Insel bereits zu seiner Zeit in eine westliche. Der Beginn des ‚Farbwechsels‘ in der Identität Japans zeigte sich schließlich am 29. August 1910 – der Tag, an dem die Kolonisation Koreas durch Japan begann.

Während der Kolonisation Koreas setzten die Eroberer ihre kolonialistische Politik hinsichtlich drei Punkten durch:<sup>189</sup> Der erste war die ‚wirtschaftliche‘ Ausbeutung. Japan nutzte Korea sowohl als Lieferant für Nahrungsmittel, Rohmaterialien und Arbeitskräfte, als auch für die Produktion von Waffen im Zweiten Weltkrieg. Zudem wurden Koreaner für Japan zwangsweise zum Wehrdienst einberufen und auch junge Koreanerinnen als Zwangsprostituierten verpflichtet.<sup>190</sup>

Der zweite war die ‚Militärherrschaft‘. In der Zeit der Besetzung entzogen die Herrscher den Koreanern ihre Bürgerrechte auf Rede-, Presse-, Vereins-, Versammlungs- und Körperfreiheit. Damit hielt Japan die Koreaner wie Sklaven. Auf koreanischem Gebiet wurde ein japanisches Generalgouvernement gegründet, japanische Soldaten führten die politischen Geschäfte Koreas. Weitere Eingriffe waren z.B. dass das neue japanische Regiment damalige Beamte zwang, eine militärische Uniform zu tragen. Auch die Lehrer der staatlichen Grundschule wurden dazu verpflichtet, eine Art militärische Kleidung mit Bajonett und einer Militärmütze zu tragen.<sup>191</sup> Mit dieser unvernünftigen Erpressung setzte Japan seine Form des Militarismus um, dessen Ziel „das Ausradieren des Volkes und der Kultur“<sup>192</sup> war.

---

<sup>188</sup> Ders., (1885) ebd., S. 413.

<sup>189</sup> Yong-Ha Shin, *Iljegangjeomgi Hangukminjoksa* (A History of Korean People in the Time of Japanese Occupation, 1910-1945), Band 1, Seoul National University Press, Seoul 2001, S. 3-7.

<sup>190</sup> Ebd., S. 3f.

<sup>191</sup> Ebd., S. 6.

<sup>192</sup> In-ha Lee, »Korea«, in: James L. Huffman (Hrsg.), *Modern Japan – An Encyclopedia of History, Culture, and Nationalism*, Routledge, New York 1998, S. 122.

Nach Yong-Ha Shin, Professor für Sozialwissenschaft an der Seoul National University, versuchten westliche Herrscher niemals, das beherrschte Volk an sich auszuradiieren. Zweck des westlichen Kolonialismus war die Ausbeutung für wirtschaftliches Wachstum, das kolonialisierte Volk durfte aber fortbestehen. Yong-Ha Shin erstellte basierend auf der Methode der Kontrolle vier Typen des Kolonialismus: Beim britischen Typ konnten die Untergeordneten das eigene Volk und ihre autochthone Kulturen weiterentwickeln, ausgenommen war nur das Bestreben nach Unabhängigkeit vom Herrscher. Großbritannien verfolgte grundsätzlich das Prinzip einer indirekten Beherrschung, als Entfremdungsmaßnahme setzte es die Strategie ‚divide and rule‘ um.<sup>193</sup> Von Frankreich wurde dagegen eine direkte Kontrolle durch ‚die Franzosen‘ beabsichtigt. Wie Großbritannien war auch die französische Herrschaft an einer Ausbeutung der Rohstoffquellen interessiert. Deswegen bekleideten die Franzosen als Herrscher alle wichtigen politischen wie wirtschaftlichen Stellungen. Im Gegensatz zum britischen Kolonisationstyp zwangen die Franzosen die Anderen als Nicht-Franzosen in die unbedeutende und niedrigere Position der Unterdrückten, sie sahen sich durch das Fortbestehen des unterdrückten Volkes aber nicht bedroht. Verboten wurde lediglich den Vollzug der traditionellen Religion, da angenommen wurde, dass sich die Teilnahme an einer eigenen Religion in eine dekolonialistische Bewegung verwandeln lassen könnte. Im Gegenzug wurde versucht, Katholizismus und französische Traditionen in den Kulturen der Kolonien einzuführen.<sup>194</sup>

Der dritte Typus kolonialistischer Kontrolle zeigte sich nach Shin am Vorgehen der Niederlande. Die niederländische Herrschaft scheint relativ nachgebend und wandelbar gewesen zu sein, denn es gelang ihnen, jede indigene Kultur des anderen Volkes bei der Kolonisation zu bewahren. Dadurch sollten Zusammenstöße wie etwa durch Unabhängigkeitsbewegungen verhindert werden. In den niederländischen Kolonien konnten so sehr oft beispielsweise die Zusammensetzung des Volkes und seine Traditionen, sowie Bräuche und Kulturen erhalten bleiben.

Im letzten Typus, der durch Japan charakterisiert wird, wird die Beseitigung des kolonialisierten Volkes an sich angestrebt. Ziel war eigentlich, den britischen und den französischen Typen der Kolonialisierung zu verschmelzen. Im Gegensatz zu diesen, die die Identität des unterdrückten Volkes an sich zuließen, versuchte Japan bei der Kolonisation von

---

<sup>193</sup> Patric Wolfe, »History and Imperialism: A Century of Theory from Marx to Postcolonialism«, in: Peter J. Cain/Mark Harrison (Hrsg.), *Imperialism, Critical Concepts in Historical Studies*, Vol.3, Routledge, London/New York 2001, S. 352-390.

<sup>194</sup> Yong-Ha Shin, ebd., S. 1. Zit. nach Marc Ferro. *Historie des Colonisations des Conquêtes aux Indépendences XIII-XX Siècle*, Éditions du Seuil, Paris, 1994, S. 87-160.

Korea , das koreanische Volk an sich auszurotten. Parallel dazu wurde in Japan eine Politik der Assimilation betrieben. Diese bedeutete jedoch nicht, dass die koreanischen Unterdrückten in die japanische Umgebung integriert werden sollten, sondern beschränkte sich darauf, eine gesellschaftliche Hierarchie zu etablieren. Das koreanische Volk bekam eine untergeordnete Stellungen ähnlich der in einer Sklaverei zugewiesen, so wurde zum Beispiel gefordert, dass Koreaner selbst das eigene Selbstverständnis des Volkes ausradieren sollten.<sup>195</sup> In der japanischen Kolonisation ging es demnach nicht um gleichberechtigte Bedingungen für alle Menschen, sondern um die öffentliche Diskriminierung eines Volkes. Die Grundlage dieser imperialistische Idee beruht auf zwei Konzepten: Dem Gesetz des Überlebens und dem Recht der Tauglichsten (wie z.B. in der Eugenetik), die ihrerseits die Logik von Macht und Beherrschung beinhalten. Von Japan durchgeführte Maßnahmen zur Ausradierung des koreanischen Volkes waren hauptsächlich folgende:

1. Ausradierung der autochthonen Sprache (Koreanisch)
2. Ausradierung der koreanischen Schriftzeichen
3. Ausradierung der koreanischen indigenen Kulturen des Volkes
4. Verbot von koreanischen Namen (Umbenennung ins Japanische)
5. Entstellung und Manipulierung der koreanischen Geschichte
6. Austilgen der koreanischen traditionellen Identität
7. Zwingende Erziehung zur japanischen Sprache
8. Vergötterung der japanischen Religion
9. Zwingende Verehrung der japanischen Kulturen
10. Zwang zu Verträgen zur Untertanentreue<sup>196</sup>

Diese Ausradierungspolitik bezog sich überwiegend auf „die Vernichtung der koreanischen autochthonen Kulturen“<sup>197</sup> . „Der japanische Imperialismus flößt durch die koloniale Erziehung ein, dass die eigene autochthone Kultur Koreas als ‚Minderwert‘ galt.“<sup>198</sup> Die diskriminierende Tendenz hatte schwerwiegende Einflüsse auf das koreanische Volk in der Kolonisation. Statt auf Hoffnung, stießen die überwiegenden Methoden der kolonialistischen Kontrolle Japans bei koreanischen Unterdrückten auf starken Widerstand. Nach dem Aufstand von 1919 waren die Koreaner vorsichtig geworden und verlegten das Hauptgewicht der politischen Arbeit auf den kulturellen Sektor.<sup>199</sup>

---

<sup>195</sup> Vgl. ders., (2001) ebd., S. 4.

<sup>196</sup> Vgl. ebd., S. 5. Übersetzt aus dem Koreanischen vom Verfasser.

<sup>197</sup> Ders., (1998) ebd., S. 49.

<sup>198</sup> Ebd.

<sup>199</sup> Luise Rinser/Isang Yun, ebd., S. 40.

Nach Yun erstreckte sich Japans Politik der kulturellen Vernichtung auch auf künstlerische Tätigkeiten, die mit den kulturellen Dingen des Anderen assoziiert wurden, wie in einem Interview von Yun mit Luise Rinser deutlich wird:

I.Y. [...] Nach zwei Tagen brachte man mich gefesselt nach Tong Yong. Das Gefängnis dort war voller junger Leute, alle gehörten dem Widerstand an, aber verschiedenen Gruppen. Jeder einzelne aber war wegen irgendetwas anderen angeklagt. Ich fürchtete, man habe von unserer geheimen Waffenproduktion erfahren, aber Gott sei Dank war es nicht so. Ich war wegen etwas eigentlich Lächerlichem angeklagt: man hatte bei einer Haussuchung von mir komponierte Lieder gefunden.

L.R. Politische?

I.Y. Nicht ausdrücklich, aber es waren koreanische Lieder, und die Japaner hatten doch alles Koreanische verboten. Wer nationale Lieder sang oder gar schrieb, der war national, also antijapanisch, das ist klar.<sup>200</sup>

Die damalige japanische Politik hebt sich von den anderen weltweit praktizierten Formen des Kolonialismus deutlich ab und erscheint vernunftwidrig und zwanghaft. Japan versuchte gleichzeitig, den Unterdrückten den Begriff des Volkes einzuräumen und das Volk an sich sowie seine autochthone Kultur zu beseitigen. Ziel der Kolonialisierung war demnach die Abschaffung der Kultur und des Volkes. Der Imperialismus Japans „suspiciously efficient mimics of the West“<sup>201</sup>, „they acted like a Western nation but were Asian in essence.“<sup>202</sup>

### 3.1.2 US-amerikanischer Kulturimperialismus

Seitens der USA wurden in Korea zwei Arten von imperialistischen Bestrebungen verfolgt: Die erste war die religiöse Mission, die als Aufklärung verstanden wurden, die zweite war ein ‚Neo-Kolonialismus‘, bei dem die Finanzkraft der USA als unsichtbare, grenzüberschreitende bzw. ortsunabhängige Macht im Zentrum stand.

Die kolonialistische Politik der USA übte jedoch keinen direkten, sondern einen mittelbaren Einfluss auf Korea aus, so stand Korea niemals unter unmittelbarer Besetzung durch die USA. Wie sich in der Geschichte Koreas zeigte, erfolgte die größte Einflussnahme unterbewusst und prägte die koreanische Gesellschaft stark. Als erster versuchter Übergriff von den USA auf Korea kann die Forderung vom 21. August 1866 gesehen werden, Korea solle in

---

<sup>200</sup> Ebd., S. 48.

<sup>201</sup> John R. Eperjesi, *The Imperialist Imaginary. Visions of Asia and the Pacific in American Culture*, Dartmouth College Press, Hanover/London 2005, S. 108.

<sup>202</sup> Ebd., S. 109.

*Pyongyang* einen Handelsvertrag mit dem Dampfhandelsschiff *General Sherman* abschliessen, auf dem Menschen verschiedener Staatsangehörigkeiten arbeiteten, beispielsweise aus den USA, den Niederlanden, Großbritannien, China und dem malaiischen Archipel.

Die Vorgehensweise, einen Vertragsabschluss zu erzwingen, war eine stereotype imperialistische Taktik der USA als Machthaber. Dies wurde durchgesetzt, obwohl der Dolmetscher für Koreanisch-Englisch der protestantische britischer Missionar Robert Thomas war. Angesichts der einseitigen Forderung urteilte der damalige koreanische König der Joseon Dynastie Gojong, dass die westliche Forderung eines Handelsabkommens nicht rechtmäßig sowie die Verletzung des koreanischen Territoriums provozierend seien und schloss die Joseon Dynastie gänzlich von der Außenwelt ab. Damit führte er die Abschottungspolitik, die bereits sein Vater Heungseon-Daewongun verfolgt hatte, fort.

Die Reaktion Joseons auf die Handelsforderung führte fünf Jahre später zu einer brutalen militärischen Vergeltung seitens der USA. Am 1. Juni 1871 wurde das Land Joseons von Kriegsschiffen der USA angegriffen. Die als *Sinmiyangyo* bezeichnete blutige Rache führte zu einer noch radikaleren Abschottungspolitik der Joseon Dynastie. *Sinmiyangyo* wird daher als Beginn der Abschottungspolitik in Korea von den USA gewertet, und kann demzufolge auch als militärische Revanche betrachtet werden. Mit Heungseon-Daewonguns Schwiegertochter, die im Jahr 1873 eine der Ehefrauen des Königs Gojong wurde, begann eine konservative Gegenbewegung gegen die Abschottung. Königin Myongseonghwanghu räumte ihrer Familie Min umfangreiche Befugnisse ein. So konnte sie gleichzeitig die fortlebende politische Macht ihres Schwiegervaters beseitigen und selbst die Führung im Land übernehmen. Im Vergleich zur zurückliegenden Abschottungspolitik stand sie der auswärtigen Politik von Anfang eher aufgeschlossen gegenüber und forcierte zusammen mit ihrer Familie Min auch in der Öffentlichkeit eine Politik der Öffnung. Doch der Abschluss eines Handelsvertrages mit den USA war nicht einfach zu realisieren: Der Admiral und Diplomat Robert Wilson Shufeldt versuchte 1879 erfolglos, unter Einbeziehung der japanischen Regierung einen Freundschafts- und Handelsvertrag zwischen Joseon und den USA auszuhandeln. Schließlich konnte durch Vermittlung des chinesischen Politikers Hongzhang Li am 22. Mai 1882 die *Hanmisuhojoyag*-Vereinbarung abgeschlossen werden, der in der gesamten Geschichte Koreas erste offizielle Freundschafts- und Handelsvertrag mit einem westlichen Land, den USA. Dem folgten Abkommen mit Großbritannien, Deutschland, Russland und Frankreich. Li sprach sich bei seiner Beratung für



einen solchen Abschluss aus, um den Einfluss Japans in Joseon aufrechtzuerhalten. Trotzdem war eine Folge des Handelsabkommens, dass China den ersten *Sino-Japan Krieg* (1894-95) gegen Japan verlor.

Aus Sicht Joseons wurde im Vertrag ein ungleiches Abkommen festgelegt. Die „Ungleichbehandlung“<sup>203</sup> zeigte sich insbesondere in der ‚Meistbegünstigungsklausel‘ und der ‚Exterritorialität‘ für die USA.<sup>204</sup> Nach heutigem wissenschaftlichem Stand sind beide Klauseln ungerechtfertigt und sind auf das Gesetz der Macht im Imperialismus zurückzuführen. Zusammenfassend kann man sagen, dass die USA bei dem ersten Versuch eine Kolonialpolitik in Korea umzusetzen, die Erlangung von Kapital im marginalisierten Ort anstrebten. Die Situation in Korea, die mit dem unausgeglichenen Vertrag und der imperialistischen politischen Linie der USA begann, dauert auch gegenwärtig noch an, heute jedoch verursacht durch „eine Nachahmung und ein Nachmachen des amerikanischen imperialistischen Erfolges von Japan.“<sup>205</sup> Edwin O. Reishauer, der als der Botschafter der Vereinigten Staaten in den Jahren 1961 – 1966 in Japan tätig war, urteilte diesbezüglich, dass „der koloniale Vollzug Japans als ein Modell der ‚Zivilisation‘ für Asien galt.“<sup>206</sup> Gleichzeitig veränderte sich die kolonialistische Taktik der USA: im kapitalistischen System, dem die USA derzeit führend angehören, erfolgte die Einflussnahme der USA über die Macht des Kapitals, was insbesondere die koreanische Gesellschaft stark beeinflusste. Durch den Kolonialismus waren koreanische Wirtschaft und Gesellschaft, in die heute viele Regeln des durch die USA eingeführten Kapitalismus übernommen wurden, bereits eng verbunden. Dieser Teil der koreanischen Geschichte wird daher auch als kapitalistische Unterdrückungen durch die koloniale und imperialistische Politik der Vereinigten Staaten angesehen.

Zusätzlich zu den kapitalistischen Expansionsbestrebungen wurden seitens der USA weitere Strategien in Korea umgesetzt. So wollten beispielsweise Missionare aus den USA den westlichen Protestantismus in Korea verbreiten. In der Mandschurei war die protestantische Mission besonders erfolgreich. Da westliche Missionare aufgrund der langen Abschottungspolitik durch Heungseon-Daewongun das konfuzianische Land nicht einfach betreten durften, sollten sich zu Missionaren ausgebildeten Autochthone heimlich in Joseon ansiedeln. Zentrale Figuren dieser indirekten evangelischen Mission waren die beiden

---

<sup>203</sup> Young Park, *The dark side – Immigrants, racism, and the american way*, iUniverse, Bloomington 2012, S. 143.

<sup>204</sup> Patricia Buckley Ebrey/Anne Walthall, *Modern East Asia: A Cultural, Social, and Political History from 1600*, Wadsworth, Boston 2014, S. 374.

<sup>205</sup> Yoichi Komori, ebd., S. 132.

<sup>206</sup> Ebd., S. 131.

Koreaner Eung-Chan Lee und Sang-Ryun Seo. Sie agierten im Jahr 1879, also bereits in der Zeit der Machtübergabe von Heungseon-Daewongun zu seiner Schwiegertochter, Kaiserin Min. Seo, ein Händler, der die Kultur- und Nutzpflanze Ginseng zwischen Joseon und China vertrieb, wurde 1882 – nach einem Treffen mit den presbyterialen Missionaren John Ross und McIntyre aus Schottland – selbst Protestant und übersetzte in Korea als erster das Lukasevangelium aus dem Englischen ins Koreanische. Dieses Evangelium wurde in einem koreanischen indigenen Dialekt aus der nordöstlichen koreanischen Provinz Hamgyeong-Do veröffentlicht. 1883 nahm der Koreaner Soo-Jeong Lee in Japan den evangelischen Glauben an. Er übersetzte 1885 das Markusevangelium ins Koreanische und bat die US-Amerikaner auch, in seiner Heimat Joseon missionarische Arbeiten zu leisten. Seine Übersetzung half dabei den US-Amerikanern, die damals in Japan missionierten, sehr, auch in Korea den westlichen Protestantismus zu verbreiten. Nach dem Abschluss der *Hanmisuhojoyag*-Vereinbarung 1882 kam H. N. Allen, der spätere Leibarzt des Königs Gojong, am 20. September 1884 als amerikanischer Missionar über die staatliche Hilfe der Gesandtschaft der USA nach Korea. Er hatte sich die ärztliche Versorgung, Missionierungen und Zivilisierungen der Gesellschaft Joseons zum Ziel gesetzt. Am 10. April 1885 gründete er das erste westliche Krankenhaus, das den Namen *Gwanghyewon* trug, als eine staatliche Institution in Joseon. Einige Tage zuvor, am 5. April 1885, kamen weitere Missionare, darunter geschichtlich bedeutende wie Horace Grant Underwood, Vertreter des Presbyterianismus, und Henry Gerhard Appenzeller, Anhänger des so genannten Nord-Methodismus, aus den USA in Joseon an. Underwood gründete 1886 zuerst ein Waisenhaus und die Schule *Daeshin* für Waisenkinder und dann, am 5. März 1915, das private Joseon Christian College, das nach westlichem Schulsystem unterrichtete und aus dem schließlich die *Yeonsei* Universität hervorging. Auch Appenzeller gründete zunächst eine Schule mit westlichen Unterrichtsmethoden, sowie die Hochschule *Baeje* für protestantische Missionsarbeit in der koreanischen Gesellschaft.<sup>207</sup>

Die Vorgehensweise bei der Missionierung bestand also darin, zunächst Bildungsstätten, eine ärztliche Versorgung sowie Wohlfahrtseinrichtungen aufzubauen. In dieser Hinsicht können die Leistungen der USA für die koreanische Gesellschaft und deren Kultur durchaus anerkannt werden. Insbesondere die Aufklärung der evangelischen Mission übte einen großen Einfluss auf die koreanische Bevölkerung aus. Doch die gute Absicht schlug mit der Zeit fehl,

---

<sup>207</sup> Russell E. Richey/Kenneth E. Rowe/Jean Miller Schmidt, *American Methodism – A Compact History*, Abingdon Press, Nashville 2012, S. 131-132.

im Laufe der Missionierung entwickelte sich die Meinung, die traditionelle koreanische Kultur sei primitiv, anti-zivilisatorisch und abergläubisch.

Dies sowie die einseitige Beurteilung der Kultur führte dazu, dass eigene koreanische, autochthone Sitten und Bräuche im Alltag verschwanden, so verboten beispielsweise die Missionare den Koreaner die Feier zur Erinnerung an die Ahnen zu begehen sowie die Verbeugung vor den Toten und Ahnen. Diese Sitten stammen ursprünglich aus dem Konfuzianismus. Die im Namen der Zivilisation diktierten westlichen Vorgaben führten bei den Koreanern zu einem falschen Verständnis von der eigenen Tradition: Die koreanische Kultur wurde durch den übermächtigen fundamentalen Zivilisationsprozess der USA entwürdigt, die koreanische Gesellschaft selbst nach westlichen Massstäben als minderwertig beurteilt. Man kann auch sagen, dass die Tendenz, eine Abneigung gegenüber fremden Sitten zu hegen, unterbewusst in einer imperialistischen Haltung verankert ist.

Der kolonialistische Einfluss der USA in Korea ist auch auf politischer Ebene zu bemerken. Wie bereits bei Koreas Okkupation und der späteren Unabhängigkeit von Japan und später im Koreakrieg verhielten sich die USA auch Korea gegenüber in einer imperialistischen Art und Weise. Am 29. Juli 1905 schlossen die USA und Japan in Tokyo den so genannten *Taft-Katsura Vertrag*. Obwohl Korea zu dieser Zeit ein souveräner Staat war, vereinbarten Japan und die USA darin inoffiziell, dass die USA die kolonialistische Besetzung Koreas durch Japan mit Stillschweigen übergehen und damit Japan helfen sollte. Im Ausgleich dazu ließ Japan die Kolonialisierung der Philippinen durch die USA stillschweigend zu. Diese unfaire Vereinbarung zwischen den USA und Japan führte dazu, dass Korea zwangsläufig in die Situation kam, von einem anderen Land kolonialisiert zu werden: Die USA hatten sozusagen als Herrscher das Interesse an der Kolonialisierung eines Landes des Anderen; das Übereinkommen mit Japan beruhte auf einem Bund der imperialistischen Instinkte und Japan strebte nach dem Russland-Japan Krieg (1904–1905) <sup>208</sup> stärker nach einer neuen imperialistischen Herrschaft.

Untersucht man die Umstände von Koreas Unabhängigkeit von Japan (1945) bzw. den Koreakrieg (1950-1953) näher, so werden weitere Vorgehensweisen der USA erkennbar: Nach der Niederlage Japans im zweiten Weltkrieg erkannten die USA die provisorische Regierung des nun unabhängigen Koreas, die mit eigenem Selbstbestimmungsrecht gegründet

---

<sup>208</sup> Russland wollte das Recht auf die Besetzung in Korea und in der Mandschurei erhalten und die imperialistische Begierde realisieren. Aber dabei übte Japan den militärischen Einfluß auf Korea und Mandschurei aus. Daraufhin war der Konflikt unter den beiden nicht zu vermeiden. Wider Erwarten gewann Japan den Krieg gegen Russland.

wurde, nicht an. Stattdessen wurde versucht, die japan-freundlichen Kräfte im Land für den Aufbau einer koreanischen Regierung fördern. Dementsprechend blieben die Menschen, die die ‚projapanische‘ Gruppen der vorangegangenen kolonialen Zeit bestrafen wollten, im Norden Koreas und verfolgten eine Politik, die gegen projapanische Koreaner gerichtet war. Im Gegensatz dazu waren japanophile Koreaner, die meisten auch dem US-amerikanischen Kapitalismus zugeneigt waren, im Süden ansässig. So gab es bereits vor dem Krieg durch die projapanische Politik der USA eine psychologische, unsichtbare Grenze zwischen dem Norden und Süden. Nach dem Zweiten Weltkrieg war Korea bereits in zwei Besatzungszone geteilt. Im Koreakrieg spielten die USA ab 1950 auf Seiten der Alliierten eine sehr wichtige Rolle. Nach Kriegsende war das neue ‚Südkorea‘ sowohl gesellschaftlich als auch wirtschaftlich vom amerikanischen System abhängig, d.h. „Korea then became an American client state.“<sup>209</sup>

Nach dem Waffenstillstand wurde der amerikafreundliche Koreaner Seung-Man Lee, der in den USA promoviert wurde und später den Platz des Ältesten an der methodistischen Kirche *Jeongdong Jeil* in Seoul einnahm, auf Grund politischer Taktik der USA zum ersten Präsident ernannt. Da es bekannt war, dass er proamerikanisch eingestellt war, gelang es ihm, die ehemals japanfreundlichen Koreaner, die den japanischen Imperialismus während der Besetzung durch Japan befürworteten und nach der Unabhängigkeit von der japanischen Herrschaft von den USA vor Restriktionen geschützt wurden, als staatliche Beamte und politische Machthaber einzustellen. Die fortlaufend an Korea gezahlten Leistungen der USA erweckten den Anschein eines fortgeführten Imperialismus und einige koreanische Bürgerliche und Intellektuelle sahen die USA als einen verborgenen imperialistischen Partner Japans an. Die strategische Beziehung zwischen Japan und den USA rief daher in Korea die konstante Erinnerung an das Trauma der Kolonialisierung hervor.

Dieses Trauma wurde im Namen des ‚Neo-Kolonialismus‘ vererbt. Das Präfix ‚Neo‘ bezeichnet eine neue Herrschaftsform, den Kapitalismus. Das Kontrollvermögen durch das Kapital stellt eine große Macht in der Beziehung zum Anderen dar.<sup>210</sup> Der verstärkte Einsatz von Kapital als Kontrollmechanismus führte in Südkorea zu einer Abhängigkeit vom westlichen Kapital. Gleichzeitig wurde die übertriebene Anlehnung an das kapitalistische System mit der Illusion vom kopierten Orientalismus an der Peripherie der ersten Welt verbunden. In den 1980er Jahren gab es eine starke Tendenz zur Auswanderung in die

---

<sup>209</sup> Kyeyoung Park, *The Korean American Dream: Immigrants and Small Business in New York City*, The Anthropology of Contemporary Issues, Cornell University Press, 1997, S. 10.

<sup>210</sup> Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism*, Routledge, New York 2005, S. 11f.

Vereinigten Staaten, die als *The Korean American Dream* bezeichnet wurde. Der Neologismus zeigt anschaulich, dass sich die koreanische Gesellschaft nach einer imperialistischen Stellung wie der USA sehnte, obwohl sie selbst Verletzungen aus der Zeit der Kolonialisierung durch Japan erlitten hatte. Gleichzeitig wurden die USA als die hochwertigste Kultur der Welt glorifiziert, die Amerikanisierung demnach als eine Verwestlichung im Sinne von „the Fantasy of honorary whiteness“ verbunden.<sup>211</sup> Diese ambivalente Anerkennung der imperialistischen Macht der USA ist größtenteils durch die koreanischen Mentalität und die Bevölkerungsstruktur in der Gesellschaft bedingt.

Zusammenfassend kann bezüglich der imperialistischen Politik der USA festgestellt werden, dass diese primär die Vermehrung des Kapitals, die westliche Aufklärung und die Verbreitung des Protestantismus in Korea als Zielsetzung verfolgte. Das Koreanische wurde dabei marginalisiert, da nur die Stellung des Subjektes – also die herrschende Stellung der Vereinigten Staaten, die die Verwestlichung der Anderen unter dem Namen ‚Globalisierung‘ durchführten – nachgeahmt wurde. Bei einer Nachahmung wird meist von einer unkritischen, blinden Akzeptanz – in diesem Fall der westlichen Kultur – mithilfe des *Compradors* im marginalisierten Raum ausgegangen. Nachahmung deutet auch auf ein imaginäres Bild der Vorherrschaft des Subjektes hin, denn der Andere kann die Identität des Subjektes nicht realisieren, sondern lediglich nachahmen, was wiederum auf einer indirekten, sozusagen ‚psychologischen‘ Kolonisierung beruht.

### ***3.2 Die sich abzeichnende Wende zum Postkolonialismus***

Die direkte Kontrolle des Subjektes, mit Hilfe deren es nach Herrschaft strebt, wirkt sich auf die Identität des Anderen aus. Aber erst wenn solch eine kolonialistische Strategie kontinuierlich verfolgt wird, ruft sie eine Reaktion des Anderen hervor, eine einseitige Kolonialpolitik kann etwa eine starke Gegenströmung zur Folge haben. Diese umfasst verschiedene Möglichkeiten, wie eine kolonialistische Lage aufgelöst werden kann es folgt der Postkolonialismus. Diese Abfolge trifft auch in Korea zu. Gegen die japanische Ausradierungspolitik, die das untergebene Volk und dessen Kultur in Korea zu vernichten suchte, wurden auf koreanischer Seite einschlägige wie resistente Methoden des inneren Widerstands erarbeitet, die auf allen Ebenen der kolonialistischen Lebenssituation eingesetzt werden konnten. Diese Vorgänge, die sich zum Großteil auf die autochthone Kultur, ihre

---

<sup>211</sup> Vgl. Grace M. Cho, *Haunting the Korean diaspora: shame, secrecy and the forgotten war*, University Minnesota Press, 2008, S. 129-161.

indigenen Sitten und den ‚koreanischen Körper‘ bezogen, blieben geheim und wurden bewusst verdeckt gehalten. Als ein letztes widerstandsfähiges und resistentes Mittel gegen die Identität des Subjektes wurde dabei insbesondere der Körper an sich verwendet.

### **3.2.1 Die verborgene Entwicklung der autochthonen Kultur**

Während der Kolonialisierung durch Japan durfte etwas Koreanisches weder in der Öffentlichkeit noch im Privaten dargestellt werden. Die Aufsicht und Kontrolle Japans hemmten damit die Aktivität der koreanischen Wahrnehmung des Anderen. Japan untersagte alles, was in irgendeiner Form auf kulturelle koreanische Tätigkeiten schließen ließ. Diese Politik wurde insbesondere in den 1920er Jahren im Rahmen von Japans Kulturkontrollen verfolgt. Ein Ziel dabei war das „Entwurzeln [...] einer Nation und eines Volkes“<sup>212</sup>, das auch *Minjokmalsal Jeongchaek* genannt wird und was verstärkt in den 1930er Jahren fortgesetzt wurde. Um die Identität des Anderen zu vernichten, beschränkte das Japanische als Subjekt die koreanischen autochthonen Kulturen, die aus den Unterschichten kamen, da sie als unzivilisierte Unnötigkeiten und primitive üble Angewohnheiten angesehen wurden. Zudem galt es als erwiesen, dass die indigenen Kulturen der Unterschichten einen engen Zusammenhang mit dem Verständnis vom Volk als einem ‚Körper‘ sowie dessen Unabhängigkeit hatten. Wodurch eine kulturelle Abschaffung bewirkt werden sollte, wurde jedoch die Entwicklung einer historischen Unabhängigkeitsbewegung provoziert. In der Unabhängigkeitsbewegung wurde durch die körperliche Masse der Anderen eine kollektive Energie hervorgebracht: Am 1. März 1919 formierte sich eine Widerstandsbewegung der koreanischen Unterdrückten gegen die kolonialistischen Handlungen und das politische Unrecht seitens Japans. Das geheime Vorhaben, auch *Samil Undong* genannt, zu dem sich das koreanische ‚Volk‘ zusammenschloss, bezog sich insbesondere auf die diskriminierenden Beleidigungen und Verachtungen durch Japan.<sup>213</sup> Die unabhängige Widerstandsbewegung wurde durch die Aussagen Thomas Woodrow Wilsons, dem 28. Präsidenten der USA, über ‚die Selbstbestimmung der Nation‘ stark beeinflusst, dessen Haltung vor allem nach dem ersten Weltkrieg durchaus populär war. Der Widerstand der koreanischen Bürger entstand aus eigener Initiative, ohne Waffen oder Gewalt und war demokratisch strukturiert. Japan erkannte jedoch bereits im Voraus die kollektiven Energie der Untergebenen und das

---

<sup>212</sup> Nakatsura Akira, *Kindas Nihon No Chosen Ninshiki*, übers. von Hae-Joon Sung, Cheongeoram, Seoul 2005, S. 123.

<sup>213</sup> Ebd., S. 121.

Anzeichen der koreanischen nationalen Solidarität. Das Subjekt, Japan, änderte daraufhin, also auf Grund der bürgerlichen Bewegung des Anderen, seine politischen Strategien. Aus diesen Veränderungen resultierte jedoch kein Ende des Kolonialismus, sondern dessen Verstärkung durch eine indirekte Kontrolle der Kulturen.<sup>214</sup> Die veränderten Maßnahmen Japans werden an den folgenden Grundsätzen des damals neu eingesetzten Generalgouverneurs Saito Makoto deutlich:

1. Man muss wichtige projapanische Koreaner auswählen. Durch ausgebildete Menschen dringen wir heimlich in den Adelsstand, den *Yangban* (Aristokratie), die *Yurim* (Wissenschaftler des Konfuzianismus), die Gruppen der Reichen, Erzieher und Geistlichen ein. Auf dem Verständnis jeder hierarchischen Situation begründet man alle Japan freundlichen Gruppen.
2. Jede Religionsgemeinschaft ist zu zentralisieren. Deren Leiter sollen projapanisch sein. Zudem befördern diese auserwählten Ratgeber, dass sie die Leiter für das Japanische erarbeiten werden.
3. Die erfolgreiche Lösung der Probleme von Joseon liegt darin, dass man viele Menschen zu Japan freundlichen Personen macht. Deswegen bieten wir den projapanischen Menschen unsere Unterstützung und unseren Beistand an. Dadurch erreicht man eine hohe Zahl an Japan freundlichen Intellektuellen im Namen der Eliteerziehung.
4. Man unterstützt die Arbeitslosen unter den *Yangban*- und *Yurim*-Klassen mit Geld, unter der Bedingung, dass sie Werbung für Japan betreiben und die allgemeinen Verhältnisse des Volkes ausspionieren. Man regt sie an, dass sich reiche Kapitalisten aus Joseon mit dem japanischen Kapital verbinden.
5. Um Bauern zu regulieren und zu kontrollieren, gründet man die beiden projapanischen Vereine *Gyopunghoe* und *Jinheunghoe*, die von reichen Koreanern geleitet werden. Die Bauern können einen Teil der Domäne kaufen. Außerdem gibt man ihnen die Gelegenheit des Eintrittes in diese Gruppe. Dadurch zähmen wir sie und nutzen sie aus.<sup>215</sup>

Die Funktion der ‚Unterschichtenkultur‘ wird durch die grundlegenden Regeln der Gesellschaft und der Menschen bedingt. Die besondere Neigung, durch eine immanente Mobilität der Unterschichtenkultur zu versuchen, eine externe Manipulation zu durchbrechen, scheint unveränderlich. Das unveränderliche Bestehen von Regeln für Unterschichtenkulturen führt damit zur Erhaltung der Tradition und der gesellschaftlichen Übereinkünfte sowie weiterer Regeln, es resultiert eine Konservierung der Identität.

In der Geschichte Koreas versuchten oft diejenigen, die einem niederen Stand angehörten, die Diskriminierung durch die Oberschichtgesellschaft, ihre unlautere Behandlung wie auch Heuchelei heimlich aber vehement zu kritisieren, indem sie indigene volkstümliche Veranstaltungen, Künste, Theater, Zeremonien und anderes Kulturgut der Unterschichten

---

<sup>214</sup> Ebd., S. 124f.

<sup>215</sup> Han-Jong Kim/Soon-Kwon Hong/Tae-Woong Kim, »*Joseon Minjokundongae daehan daechaek*« (Die Maßnahme gegen die Volksbewegung in Joseon), in: *Hanguk geunhyeondaesa*, Lehrbuch für Oberschule, Geumseong, Seoul 2007, S. 153. Übersetzt aus dem Koreanischen vom Verfasser.

pflegten. Die Mehrheit der Oberschicht, z.B. der König und seine Staatsdiener oder der *Yangban* nahmen nicht daran teil, sondern waren lediglich als Publikum, jedoch räumlich getrennt vom Proletariat, anwesend. Sie verachteten das Theater und die Künste sowie die traditionellen Veranstaltungen der niederen Schichten, da der Ursprung der autochthonen Theaterkulturen Koreas überwiegend in den volkstümlichen Bräuchen der Unterschicht lag.<sup>216</sup> Die koreanische Unterschichtkultur umfasste saisonale Feste, Ernährungsgewohnheiten, Volksglauben, Volksspiele wie auch den Lebensstile, Kleidung und Wohnung. Sie kann als komplex, gemischt und synthetisch charakterisiert werden.<sup>217</sup> Die Oberschicht hielt die Spiele, die in Zusammenhang mit dem Körper standen, oder sonstige kulturelle Veranstaltungen für sehr pöbelhaft und proletarisch, da diese Volksbräuche nicht schriftlich überliefert waren. Durch die schwache Beteiligung der herrschenden Klassen an den traditionellen Spielen und da in Korea lange Zeit ein feudalistisches System regierte,<sup>218</sup> konnten viele Eigentümlichkeiten und Besonderheiten der koreanischen autochthonen Kultur wie „eine widerstandsfähige Identität aus den niederen Schichten“<sup>219</sup> erhalten werden. Die Beziehung zwischen Unterschichtkultur und körperlichen Akten, sozusagen den Performances, kann demnach wie folgt beschrieben werden:

There are at least three different levels at which culture can be seen to function: (1) the conscious, technical level in which words and specific symbols play a prominent part; (2) the screened-off, private level, which is revealed to only a select few and denied to outsiders; and (3) the underlying, out-of-awareness, implicit level of primary culture (PL). Language plays a prominent part in the first two but is secondary in the third. This does not mean that PL culture is entirely nonverbal, only that the rules have not yet been formulated in words.<sup>220</sup>

In der Unterschichtkultur, die sich eher auf einer non-verbale Ebene mitteilte, wurden körperliche Eigenschaften, die sich vom konventionell logischen und vernünftigen bzw. wörtlichen Sinn distanzieren, hervorgehoben. Diese Eigenschaften wurden besonders im Kreise von koreanischen Landarbeitern sichtbar. Hierzu ist jedoch anzumerken, dass sich Japan vor solch proletarischen Klassen wie den ‚Bauern‘ in Acht nahm.

---

<sup>216</sup> Ock-Keun Han, *Hangukjeontonggeukui mihagejeog Tamgu-The Aesthetic Study on Korean Traditional Play*, Pureunsasang, Seoul 2009, S. 199.

<sup>217</sup> Shin-Pyo Kang, *Minjokgwa Munhwa : II. Sahoe-Eoneo* (Das Volk und die Kultur : II. Die Gesellschafts-Sprache), Jeongeumsa, Seoul 1988, S. 108.

<sup>218</sup> Gi-Wan Paik, *Minjokgwa Gut* (Das Volk und Gut), Minjok Gut Hoe, Hakminsä, Seoul 1987, S. 29.

<sup>219</sup> Ebd., S. 9.

<sup>220</sup> Edward T. Hall, ebd., S. 7.



Während der Kolonisation wurde insbesondere die Unterschicht *Minjung* ausgebeutet.<sup>221</sup> Diese Schicht, der das Recht auf Lesen und Schreiben verwehrt war, entwickelte ihre eigene Unterschichtkultur mit einer Art ‚somatischen Ausprägung‘. Das Körperliche der Unterschicht strebte ein Fortdauern und den Bestand der Entwicklung der eigenen Kulturen an. Dies sollte die Eroberung und Auslöschung der eigenen Identität durch die Kolonialmacht verhindern. Eine unterdrückte Nation wie Korea benötigte jedoch eine andere Methode des Widerstandes gegen die imperialistische Macht, da unterjochte Länder mit ‚angeblich‘ zivilisatorischen Kulturen oft ihre indigenen Kulturen des Anderen gegen eine Hegemonie eintauschten, die von der kulturellen Kontrolle des Subjektes ausgeführt wurde.

Um ein Beispiel zu nennen: In der Kolonialzeit zog Japan die traditionellen koreanischen Instrumente *Jing*, *Kwaenggwari*<sup>222</sup> und andere, die in der Unterschichtkultur Koreas verwendet wurden, ein.<sup>223</sup> Wie selbstverständlich konnte daraufhin die volkstümliche Zeremonie *Pungmul Gut* nicht mehr stattfinden, da die Instrumente zentrale Bestandteile darin waren.<sup>224</sup> Die Gesellschaft blieb also scheinbar erhalten, ihre gebräuchlichen Kulturen waren jedoch den Herrschenden unterordnete. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass die Identität des Anderen durch die Verinnerlichung der traditionellen Kulturen gefördert und damit eine politische Unabhängigkeit vom Subjekt gestärkt wurde. Aus diesem Grund war auch die postkolonialistische Strategie, die traditionelle Kultur des unterdrückten Volkes aufrecht zu erhalten, als Widerstand erfolgreich. Daraus kann geschlossen werden, dass der Wunsch eines unterdrückten Volkes nach Unabhängigkeit und Aufrechterhaltung der kulturellen Identität den gleichen Ursprung haben.

Folglich versuchten die Koreaner, die die koloniale Macht behindern wollten, während der Kolonisation, das Koreanische als Identität des Volkes durch verborgene und indirekte Methoden in die Gesellschaft und künstlerischen Arbeiten zu infiltrieren und nach ihren Vorstellungen umzuprägen. Eine solche indirekte Vorgehensweise war den Regierenden nicht möglich, da sie die kulturellen Eigentümlichkeiten des Anderen nicht erkennen konnten und das Andere nur auf der Basis ihres Maßstabes von Fremdheit als etwas Exotisches beurteilten.

---

<sup>221</sup> Gi-Wan Paik, ebd., S. 16.

<sup>222</sup> *Jing* und *Kwaenggwari* sind ursprüngliche koreanische Schlaginstrumente. Sie spielen eine wichtige Rolle während des Anfangs und des Schlusses bei der musikalischen Aufführung oder der Zeremonie, wie bei *Gut*. Sie liefern zum Großteil den Rhythmus der Musik. Ohne diese Instrumente kann man im Rahmen sowohl der traditionellen koreanischen Musik als auch der indigenen volkstümlichen Sitten diese Musik nicht realisieren.

<sup>223</sup> Kang-Heon Joo, *Baeggaji Minjokmunhwa Sangjingsajeon* (Das Lexikon der Symbole der koreanischen Kultur des Volkes), Hanibook, Seoul 2007, S. 462.

<sup>224</sup> Ebd.

Die versteckte Kodierung der Identität der Untergebenen durch traditionelle Elemente wirkte sich als Widerstand gegen das Konzept ‚Subjekt‘ aus. Das Dasein des Anderen war dabei eine Möglichkeit, die Unabhängigkeit wiederherzustellen. Dies bedeutete sowohl eine Bemühung um eine ‚Vererbung‘ des unterdrückten Nationalbewusstseins als auch eine indirekte Ablehnung der kolonialistischen Politik des Subjektes. Isang Yun versuchte beispielsweise schon in Korea, in seiner Musik traditionelle koreanische Rhythmen mit volkstümlichen koreanischen Harmonieabfolgen zu verbinden.<sup>225</sup> Dies ermöglichte Yun, ‚authochtone Spuren‘ in Form eines Körpers des Anderen auf dem anderen Körper des Subjektes kunstvoll sichtbar werden zu lassen, die in Form einer Aus- bzw. Einprägungen dann zu einem Störfaktor im Kolonisationsablauf werden können.

### **3.2.2 Der spezifische Gegenstand: Körper**

Bei der Dekolonisation hat der Begriff des Körpers eine zentrale Funktion inne. Ein indigener Körper symbolisiert Widerstand und Identität gegen ein Subjekt, das eine kolonialistische Situation erzwingt. Des Weiteren existieren Körper an sich in Form des Daseinsobjektes der Anderen. Die Begrifflichkeit von Körper wurde von Wissenschaftlern verschiedenster Fachgebiete vorangetrieben. Ab Beginn des 20. Jahrhunderts wurde beispielsweise der Begriff des Ich und Über-Ich in der Psychoanalyse von Sigmund Freud geprägt. Auch wenn die Existenz des Egos, welches nur von der psychogenen Ebene abhängig ist, angezweifelt wird, so liefert die Theorie Freuds eine für die Diskussion wichtige Aussage: Das Geistige wirkt sich auf das Somatische aus:

Der eigene Körper und vor allem die Oberfläche desselben ist ein Ort, von dem gleichzeitig äußere und innere Wahrnehmungen ausgehen können. Er wird wie ein anderes Objekt gesehen, er gibt aber dem Spürsinn zweierlei Empfindungen, von denen die eine einer inneren Wahrnehmung gleichkommen kann. [...] Auch der Schmerz scheint dabei eine Rolle zu spielen, und die Art, wie man bei schmerzhaften Erkrankungen eine neue Kenntnis seiner Organe erwirbt, ist vielleicht vorbildlich für die Art, wie man überhaupt zur Vorstellung seines eigenen Körpers kommt. Das Ich ist vor allem ein Körperliches, es ist nicht nur ein Oberflächenwesen, sondern selbst die Projektion einer Oberfläche. [...] Wollen wir zu unserer Wertskala zurückkehren, so müssen wir sagen: Nicht nur das Tiefste, auch das Höchste am Ich kann unbewußt sein. Es ist, als würde uns auf diese Weise demonstriert, was wir vorhin vom bewußten Ich ausgesagt haben, es sei vor allem ein Körper-Ich.<sup>226</sup>

---

<sup>225</sup> Tae-Geun Han, Im Gespräch mit Tae-Geun Han und Hyoungjin Im, Seoul, 13. Nov. 2010.

<sup>226</sup> Sigmund Freud, *Psychologie des Unbewußten*: Freud-Studienausgabe Band III, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1994, S. 294f.

Nach Freud war also die Wahrnehmung des Körpers als Objekt und Subjekt vom inneren Zustand des Geistes bzw. der Seele abhängig. Über den Körper entstand eine enge Wechselwirkung zwischen der Außenwelt und dem Ich als Identität. Eine Betrachtung der Körper aus der psychoanalytischen Perspektive Freuds basierte auf dem Körperschema von Merleau-Ponty, der den ‚Leib‘ als einen „Übergang zwischen Welt und Bewusstsein“<sup>227</sup> verstand. Der Leib war für Merleau-Ponty ein ‚Interface‘ zwischen Subjekt und Welt.

Reflektierend über das Wesen der Subjektivität, finde ich dieses gebunden an das des Leibes und das der Welt, weil meine Existenz als Subjektivität eins ist mit meiner Existenz als Leib und mir der Existenz der Welt und letztlich das Subjekt, das ich bin, konkret genommen untrennbar ist von diesem Leib hier und dieser Welt hier.<sup>228</sup>

Das Postulat Merleau-Pontys über den Leib als das Bindeglied zwischen dem Träger des Ich und einem Ding unter Dingen stellte die aus der alten Philosophiegeschichte übernommene Einteilung in Frage, in welcher der ‚Geist‘ als dem Körper überlegen angenommen wurde. Nach Ivonne Hardt erfasst aber „[d]er Körper [...] das Geschehen der Welt“<sup>229</sup> und wird gleichzeitig „in der praktischen Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt bis in seine vorsprachlichen, vorbewussten, affektiven und motorischen Tiefenschichten hinein gesellschaftlich durchdrungen.“<sup>230</sup> Der Körper erscheint daher oft kulturell oder in einer politischen Dimension eingebunden. Dies verweist auf Michel Foucaults Definition von Körper sowie dessen Beziehung zur Macht, die über eine Disziplinierung des Körpers und eine Aneignung von Körperwissen funktioniert. Im Gegensatz zu Merleau-Pontys Dimension des Körpers scheint der Körperbegriff bei Foucault passiv zu sein. Nach Foucault kann ein Subjekt durch Macht konstruiert werden, wobei ein Körper im Zusammenhang mit Macht nicht unabhängig sein kann. Foucault verwies darauf, dass Macht über die Kontrolle des Körpers durch die Umwelt in Erscheinung tritt. Der Begriff ‚Körper-Macht‘ bezog sich sozusagen auf die Kontrolle von gesellschaftliche Organisation und auf den ‚gezähmten Körper‘. Bezüglich der sozialen und politischen Gegenständlichkeit des ausgesetzten Körpers bei Foucault schrieb Richard Shusterman:

---

<sup>227</sup> Christiane Ackermann, *Im Spannungsfeld von Ich und Körper: Subjektivität im »Paryival« Wolframs von Eschenbach und im »Frauendienst« Ulrichs von Liechtenstein*, Böhlau Verlag, Köln 2009, S. 55f.

<sup>228</sup> Maurice Merleau-Ponty, (1945) *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übers. von Rudolf Boehm, Walter de Gruyter & co., Berlin 1966, S. 464.

<sup>229</sup> Yvonne Hardt, »Körperlichkeit«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, J.B. Metzler, Stuttgart 2005, S. 181.

<sup>230</sup> Ebd.

Foucault is exemplary for working in all three dimensions of somaesthetics. The analytic genealogist, who showed how ‚docile bodies‘ were systematically yet subtle, secretly shaped by seemingly innocent body disciplines and regimes of biopower so as to advance oppressive sociopolitical agendas and institutions, emerges also as the pragmatic methodologist proposing alternative body practices to overcome the repressive ideologies covertly entrenched in our docile bodies. [...] <sup>231</sup>

Bei Foucault wird der Körper durch das Projizieren der Macht beinahe zu einem passiven Gegenstand exponiert. Dennoch setzt die Relation zwischen der Macht und dem Körper Freiheit und Widerstand von dem Anderen gegen das Subjekt voraus. Der Körper wird in Bezug auf Macht also sowohl passiv und aktiv als auch bilateral wahrgenommen und kann unter Umständen sogar einen Zusammenschluss von verschiedenen Machtpositionen verhindern, z.B. wenn er stark von den Dispositionen der Gesellschaft, die eine Macht ausübt, beeinflusst wird. Daher vertritt der Körper eine alternative Ausübung gegen den einseitigen Verlauf der Geschichte des Subjektes. Elizabeth Grosz insistiert hingegen auf der aktiven Erscheinung des Körpers, sie schrieb dazu:

If the body is the strategic target of systems of codification, supervision and constraint, it is also because the body and its energies and capacities exert an uncontrollable, unpredictable threat to a regular, systematic mode of social organization. As well as being the site of knowledge-power, the body is thus a site of resistance, for it exerts a recalcitrance, and always entails the possibility of a counter-strategic reinscription, for it is capable of being self-marked, self-represented in alternative ways. <sup>232</sup>

Ihrer Ansicht nach wurde durch die Erscheinung der ‚Resistenz‘ des Körpers eine Gegenwirkung in der gesellschaftlichen Organisation ausgelöst und gleichzeitig Einfluss auf die Energie des Körpers genommen. Ähnlich der Beziehung zwischen Körper und Macht wie sie von Foucault dargelegt wurde, führt die Disziplinierung des Körpers demnach zu einer politisch nutzbaren Kraft, die im Gegensatz dazu jedoch als ein Widerstand dagegen fungiert. Der Zytopathologe Rudolf Ludwig Karl Virchow merkte an, dass der Körper an sich nicht nur ein Gegenstand im Bereich der Medizin sei, sondern auch einem gesellschaftlichen und politischen Organismus entspreche. Zudem gelte der Körper sowohl als ‚epidermic self-consciousness‘ als auch als ‚a communication machine‘. <sup>233</sup> Dies zeichne sich „on the social

---

<sup>231</sup> Richard Shusterman, *Body Consciousness – A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, New York 2008, S. 29.

<sup>232</sup> Elizabeth Grosz, »Inscriptions and body-maps: representations of the corporeal«, in: T. Threadgold/A. Cranny Francis (Hrsg.), *Feminine/Masculine and Representation*, Allen & Unwin, Sydney 1990, S. 64.

<sup>233</sup> Vgl. Michel Maffesoli, »body, sociology of the«, in: William Outhwaite/Tom Bottomore (Hrsg.), *The Blackwell dictionary of twentieth-century social thought*, Blackwell, Oxford 1993, S. 48.

body“<sup>234</sup> „[...] in the communication chain [...]“<sup>235</sup> ab. Der Körper wird damit zu einem wichtigen Ort, an dem sich Kulturen miteinander verbinden und sich eine kulturelle Identität ausbildet. Auch eine Bemerkung von Umberto Eco, in der er einen Körper mit einer Identität der Kulturen in Verbindung bringt, lässt sich in diesem Sinne interpretieren: „The body is not simply there, as a brute fact of nature, but is incorporated into cultural identity is expressed and articulated, through clothing, jewellery and other decoration and through the shaping of the body itself.“<sup>236</sup> „[...] It is through the body that individuals can conform to or resist the cultural expectations imposed upon them.“<sup>237</sup> Durch den Körper kann Widerstand sowohl gegen eine Erpressungen der Kulturen als auch gegen eine Assimilationen der Kulturen geleistet werden. Durch den körperlichen Schmerz wird dies zugleich zu einem gesellschaftlichen Widerstand.

Nach Freud spielt der Schmerz des Körpers, als innere Empfindung eine wichtige Rolle bei der Präsentation einer Identität. Der Schmerz einer zerstörten Identität vergrößert sich in der kolonialistischen Phase des Anderen, gleichzeitig tritt bei einem verletzten Körper ein unerträglicher körperlicher Schmerz auf. Dieses Prinzip wird auch verwendet, um eine verletzte Identität zu beklagen: Der eigene Körper wird absichtlich beschädigt, denn die so über den Körper zum Ausdruck gebrachten Spuren des Schmerzes stehen dann beispielsweise als eine Erinnerung an eine zerbrochene Identität, die durch eine unrechtmäßig empfundenen Außenwelt, etwa der Gesellschaft oder der Politik verursacht wurde. Die Tendenz, Schmerz körperlich darzustellen ist in der ostasiatischen Kultur, insbesondere in Korea oft zu beobachten.

Für die Kolonisierten spielte der Körper eine sehr wichtige Rolle in Hinblick auf die Dekolonisation, so wurde der unberechenbare Einfluss und die Macht des Körpers in der koreanischen Geschichte und Kultur unter anderem verwendet, um Widerstand zum Ausdruck zu bringen, beispielsweise durch vorsätzliche körperliche Beschädigung oder Selbstmord durch Verbrennung des Körpers als Protest gegen ungerechte Subordinationen in der Gesellschaft oder Kolonialisierung. Schon bevor es zu solchen Vorfällen während der Kolonisation kam, gab es sowohl im Bereich des autochthonen Theaters und der Musik Koreas, als auch generell in der Gesellschaft eine besondere Tradition der körperlichen Äußerung.

---

<sup>234</sup> Umberto Eco, *Faith in Fakes: Travels in Hyperreality*, Minerva, London 1986, S. 139.

<sup>235</sup> Ebd.

<sup>236</sup> Andrew Edger/ Peter Sedgwick, *Key Concepts in Cultural Theory*, Routledge, London/New York 1999, S. 47.

<sup>237</sup> Ebd.

Im Folgenden werden daher die Spuren der körperlichen Traditionen Koreas und deren Rolle in der Gesellschaft und im Theater untersucht. An dieser Stelle ist auch anzumerken, dass das Werk Isang Yuns in einer dieser Traditionen steht und sich auf einen Ausdruck über eine körperliche Identität bezieht. Es ist anzunehmen, dass Yun das Konzept eines sozialen und epistemischen Körpers umsetzte, wobei sein künstlerisches Experiment selbstverständlich mit der Existenz einer gegen die vom Subjekt ausgehende epistemische Gewalt resistenten Identität verbunden war.

### **3.2.2.1 Der Körper in der Kultur**

In der koreanischen Kultur steht der Körper als Zeichen für den Widerstand, für einen Protest zur Bewahrung der Identität. Es wird versucht, über den Leib an sich einen Signifikant für eine weitere Resistenz gegen die Absurdität der Weltordnung zu schaffen. Zudem wird über den Körper des Anderen die kolonialistische Macht des Subjektes in der gesellschaftlichen Umwelt verfremdet: Der Körper wird zum Sinnbild der Identität und als Gegenstand gegen eine Absolutheit verwendet. Wie bereits Merleau-Ponty feststellte, wird der Körper damit zu einem Interface zwischen dem Ich und der Welt. Diese Auffassung ist mit der körperlichen Lebensart Koreas vergleichbar und steht gleichzeitig im Zusammenhang mit der äußerlichen Haltung des Körpers.

#### ***3.2.2.1.1 Identität als Widerstand gegen das Subjekt***

Viele Koreaner tendieren dazu, den Körper als einen letzten Beweis des Gewissens oder als etwas, was nur über den Willen gesteuert werden kann anzusehen. Die Vorstellung von Wahrheit und Wirklichkeit kann daher bei der Nutzung des Körpers eine wichtige Rolle spielen. Wenn in westlichen Kulturen ein Mensch einen Selbstmordversuch unternimmt, wird dies im Allgemeinen als ein privates Problem angesehen oder insofern verurteilt, als dass es hierfür eine psychologische Ursache geben muss. Im Sinne des Körperverständnisses in Korea wird ein Selbstmord als Protest oder Offenbarung einer Wirklichkeit und Unschuld wie auch (schließlich) einer Wahrheit der Welt verstanden. Gleichzeitig steht der Körper für ein aktives Gefühl, das aus dem Inneren heraus entsteht und als ein Vermittler fungiert bei der Kommunikation zwischen dem Ich und der Welt. Eine andere Meinung besagt, dass man seinen Körper oder nur einzelnen Organ absichtlich geschadet hat.

Die Beschädigung des Körpers bringt Schmerz mit sich. Dabei geht es nicht um den Schmerz als eine innere Empfindung, sondern um eine Räumlichkeit des Schmerzes, da „der Schmerz selbst seinen Ort anzeigt, also einen ‚Schmerzenraum‘ konstituier[t].“<sup>238</sup> In diesem Schmerzenraum können die Anderen an dem Willen von demjenigen teilnehmen, der absichtlich seinen Körper beschädigte. Die Räumlichkeit ist „nicht, wie die äußerer Gegenstände oder auch die der ‚Raumempfindungen‘, eine Positionsräumlichkeit, [sondern meint] vielmehr [eine] Situationsräumlichkeit.“<sup>239</sup> Dies alles entsteht insbesondere in einerin kolonialistischen Umständen, also einer Situation der Unterdrückung, da der Körper das einzige Subjekt ist, das seine Identität als Anderer enthält.

Am deutlichsten zeigte sich der mit dem Körper ausgeführte Protest zur Zeit der Kolonisation durch Japan. Am 1. August 1907 versuchte das beherrschende Subjekt die koreanische Armee und die souveräne Führung abzuschaffen. Der koreanische Soldat Seung-Hwan Park (1869-1907) protestierte mit seinem Selbstmord gegen diese Vorbereitung der kolonialistischen Politik Japans. In den folgenden Aussagen und seinem kurzen Testament wird die Ursache der Selbstentleibung deutlich:

[...] Ein Soldat erfüllt seine Pflicht, um sein Land gegen den Feind zu verteidigen. Auch wenn eine ausländische Macht (Japan) in unser Land eindringt, wird die Truppe von uns abgeschafft. Aber diese Ursache kommt nicht aus der Entscheidung des koreanischen Kaisers, sondern aus der Urkundenfälschung der Verschwörer, die projapanische Mantelträger sind. Deswegen konnte ich als ein koreanischer Soldat die Abschaffung des koreanischen Truppsystems nicht akzeptieren. **Der Tod ist besser als diese Annahme.** [...]

[...] Wenn ein Soldat sein Land nicht richtig gegen den Feind beschützen kann und ein Untertan seinem Kaiser und dem Land die Treue nicht halten kann, muss man sterben [...]<sup>240</sup>

Vor seinem Selbstmord rief Park die Worte *Daehanjeguk Manse!*, zu Deutsch: *Hoch lebe das koreanische Reich!* und erschoss sich dann selbst. Sein Suizid bot anderen koreanischen Soldaten einen Anstoss, militärische Bewegungen im Sinne der Gerechtigkeit in einen militärischen Kampf gegen die japanische Besetzung zu verwandeln.<sup>241</sup> Der Sozialwissenschaftler Yong-Ha Shin versuchte, Bezug nehmend auf Seung-Hwa Park, Selbstmord in Verbindung mit dem Körper zu bringen.<sup>242</sup> Er zeigte, dass es sich hier um eine

---

<sup>238</sup> Maurice Merleau-Ponty, (1945) ebd., S. 119.

<sup>239</sup> Ebd., S. 125.

<sup>240</sup> Vgl. Yong-Ha Shin, *Hangukgeundaewi seongujawa Minjokundong* (Der Erfolg in der heutigen Zeit Koreas und die Bewegung der Nation), Jibmundang, Seoul 1994, S. 225. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>241</sup> Vgl. ebd.

<sup>242</sup> Vgl. ebd.

Beschädigung des Körpers in ungerechten Situationen handelt. Das drückt sich auch in dem Kernspruch *Salsinseongin* (殺身成仁) aus dem Buch der Gespräche des Konfuzius aus. Hier heißt es, durch ‚einen Tod oder eine Opferung seines Körpers‘ werde die Wohltätigkeit bzw. die Humanität des Anderen realisiert. In der koreanischen Kultur wird daher ein Körper mit der Rolle des Widerstandes und des Barometers der Identität verbunden.

Während einer Kolonialisierung werden die körperliche Einwirkungen deutlicher sichtbar: Mit Blick auf den Sinn des Widerstandes konzentrierte sich Joong-Geun Ahn (1879-1910), koreanischer Vorkämpfer für Unabhängigkeitsbewegungen, ebenso auf den Körper. Während Korea besetzt war, protestierte er für die Unabhängigkeit vom Herrscher Japan und unternahm im Jahre 1909 den Versuch, mit elf Gleichgesinnten einen Geheimbund für den Kampf gegen die japanische Kolonisation zu gründen. Die geheime Verbindung wurde *Danjihoe* (斷指會) genannt. Der Name setzt sich aus den Worten *Dan*, koreanisch für Schneiden, *Ji*, der Finger, und *Hoe*, eine Verbindung bzw. eine kleine Gruppe, zusammen und bezeichnete einen geheimen Bund, der aus Mitgliedern mit abgeschnittenen Fingern bestand – sie begehrten gegen die kolonialistischen Umstände auf, indem sie den Mut aufbrachten, die Ringfinger der linken Hand zu verstümmeln.



Nach seiner Verhaftung wurde der Grund für das Abtrennen des Fingerglieds vom Vorsitzenden des im chinesischen Bezirk Lu-Shun geführten Gerichtsprozesses, Manabe Juzo, bestätigt. Joong-Geun Ahns Aussage dazu erfolgte am ersten Verhandlungstag, dem 7. Februar 1910 um 10 Uhr und wurde im dazugehörigen Protokoll festgehalten:



[...]

Manabe: Der Angeklagte hat einen verstümmelten Ringfinger, der nahezu zur Hälfte fehlt. Warum ist das so?

Joong-Geun Ahn: Wir Gleichgesinnten schworen im Frühling dieses Jahres auf den Frieden für Ostasien, obwohl wir bis zur Realisierung des Friedens vielfach Schwierigkeiten haben würden. Deswegen entschloss ich mich, zusammen mit dem Schwur einen Finger abzuschneiden.

Manabe: Verstümmelten alle Gleichgesinnten ihren Finger?

Joong-Geun Ahn: Ja.

Manabe: Gab es unter ihnen auch einen Soon-Duck Woo?

Joong-Geun Ahn: Nein.

Manabe: Wie viele Gleichgesinnte gibt es und wer gehört dazu?

Joong-Geun Ahn: Gi-Ryong Kim, Chi-Ja Ryu, Bong-Seok Park, Nak-Geum Paik, Gi-Soon Kang, Doo-Chan Kang, Gil-Byeong Hwang, Baik-Choon Kim, Choon-Hwa Kim, usw., 12 Leute.

Manabe: Trifft sich der Geheimbund in Kari (可里), das in der Nähe von *Enchiya* liegt?

Joong-Geun Ahn: Ja.

Manabe: Es heißt, gibt für diesen Zweck ein Flugblatt. Wer hat es entworfen?

Joong-Geun Ahn: Das habe ich angefertigt.

Manabe: Haben Sie einmal auf der Nationalflagge Koreas die Worte *Dogrib* (獨立)<sup>243</sup> mit dem Blut Ihres verstümmelten Ringfingers geschrieben?

Joong-Geun Ahn: Das stimmt. Ich habe *Daehandogrib* (大韓獨立)<sup>244</sup> geschrieben.

Manabe: Wo sind das Flugblatt und die Nationalflagge in diesem Augenblick?

Joong-Geun Ahn: Ich weiß es nicht. [...] <sup>245</sup>

Der untere Protokollausschnitt entstammt dem fünften Verhandlungstag. Hierin wird Ahns letzte Meinungsäußerung dargestellt. Der Ausschnitt gibt Aufschluss darüber, inwiefern es in der koreanischen Kultur ein spezifisches Verständnis zum Körper gibt:

Manabe: Dieser Prozess erreicht nun sein Ende und sie haben lediglich Ihre letzte Aussage zu machen. Ich sage dem Angeklagten, dass Sie etwas aussagen können, wenn Sie das noch möchten. Ich gebe Ihnen noch die Gelegenheit.

Joong-Geun Ahn: [...] andererseits, Itō Hirobumi<sup>246</sup> brach beim Kaiser Gojong ein und bedrohte ihn mit seinem Degen. Dabei schloss Itō sieben Klauseln in einem Staatsvertrag ab. Die sieben Klauseln enthielten die Vorgabe, dass sich der koreanische Kaiser Gojong zurückziehen musste, und der Abgesandte Koreas zur Buße Japan besuchen musste. Darüber erzürnten sich alle Koreaner über die Hierarchiegrenzen hinweg. Deswegen wagten die Gleichgesinnten, sich durch einen Bauchschnitt für das Vaterland zu opfern und das gewöhnliche Volk leistete mit Waffen den japanischen Truppen Widerstand. Der Protest entwickelte

<sup>243</sup> Dieses besagt »Unabhängigkeit«.

<sup>244</sup> Dieses bedeutet »Unabhängigkeit Koreas«.

<sup>245</sup> Vgl. Yong-Ha Shin, »*Ahn Joong-Geun Gongpan Girog*« (Das Protokoll des ersten öffentlichen Verhöres), in: *Ahn Joong-Geun Yugojib*, Yeokminsa, Seoul 1995, S. 223-224. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>246</sup> Itō Hirobumi (1841-1909) ist der erste koreanische Resident-General während der Kolonisation durch Japan. Er wurde dadurch getötet, dass Joong-Geun Ahn mit einer Pistole auf ihn schoss.

sich zum Kampf. [...] Bisher wurden mehr als 100.000 Koreaner durch Japan getötet. Aber wir sind nicht entsetzt von dem Tod vieler Koreaner, weil durch diese Todesfälle etwas für unser Land in die Tat umgesetzt wurde. Diese Vollziehung ist innig mit unserer eigentlichen Hoffnung verwoben. [...]<sup>247</sup>

Solchen Aussagen zeigen, wie stark ausgeprägt der somatische Gegenstand in der Kultur Koreas ist. Der Versuch der körperlichen Beschädigung wird für Außenstehende zum sichtbaren Beweis für die unsichtbare Identität des Anderen. Gleichzeitig ist zu erkennen, dass somatische Elemente im Leben nicht verfremdet werden. Der Körper wird nicht lediglich als eine abzuschottende Hülle verstanden, die zum Schutz des Geistes da ist, sondern als etwas, das eine eigene Subjektivität des Anderen besitzt und daher als wirksames Mittel gegen die Machtmobilisierung des Herrschenden eingesetzt werden kann.

Besonders oft wird der Körper als Protest in einer Selbstverbrennung zerstört. Durch die Selbsttötung um rückt das Verhältnis von Gesellschaft und Tod in den Mittelpunkt. „Der Tote befindet sich gegenüber der Gemeinschaft insgesamt in einem zum versöhnenden Opfer analogen Verhältnis. In der Trauer der Hinterbliebenen schwingt ein eigenartiges Gemisch von Schrecken und Erleichterung mit, das den Entschluß zu gutem Verhalten fördert.“<sup>248</sup> Mit der Gewaltbereitschaft der Besetzer stieg auch die Anzahl der Selbstverbrennungen in Korea, denn Selbstverbrennung wurde in gewissen gesellschaftlichen Kreisen in Korea als besonderes Mittel einer sozialen Bewegung angesehen.<sup>249</sup> Dass es sich bei Körperverbrennungen um ein gesellschaftliches Phänomen handelt, wird auch durch die folgende Aussage bestätigt:

[...] Nach Emile Durkheims *La Suicide* wird der Selbstmord in drei Arten unterteilt: altruistische, egoistische und anomische, je nachdem wie modern die Gesellschaft ist. Im Gegenteil dazu schien es in Korea jedoch am Ende der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts eine deutliche Tendenz zum altruistischen und fatalistischen Selbstmord zu geben. Laut dem statistischen Jahresbuch der WHO aus dem Jahr 1990, lag in Korea die Selbstmordrate bei einem pro 100.000 Einwohnern und belegte weltweit den 23. Platz. Selbstmord erfolgt in Korea jedoch kaum auf Grund von Stimmung oder Gefühl, sondern um einen Zweck zu erfüllen. [...]<sup>250</sup>

---

<sup>247</sup> Vgl. Yong-Ha Shin, (1995) ebd., S. 284-288. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>248</sup> René Girard, (1972) *Das Heilige und die Gewalt*, übers. von Elisabeth Mainberger-Ruh, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1992, S. 374f.

<sup>249</sup> Vgl. Seong-Hwan Noh, »*Hanguk bunsinui Sangjingjeok Uimi*« (Die sinnbildliche Bedeutung der Selbstverbrennung in Korea), in: *Bigyominsokhakhoe*, Jeonnam 1995, S. 415-438.

<sup>250</sup> Chang-Eon Lee, »*Bunsinjasalui gujowa maekaniseum yeongu - Hagsengundongeul jungsimeuro*« (Forschung über das Prinzip und den Mechanismus der Selbstverbrennung mit dem Schwerpunkt der Widerstandsbewegung der Studierenden), in: *Gieoggwa Jeonmang*, Nr. 21, Minjuhwa undong Ginyeomsaeobhoe, 2009, S. 156. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

Die folgenden Kommentare und Erklärungen über Suizid und Selbstverbrennung offenbaren, dass der Körper in der koreanischen Kultur als letztes Mittel des Widerstands gesehen wird:

[...] Wenn man wegen der überwältigenden Gewalt der Herrschenden das Sehnen nicht realisieren kann, und letztendlich kein Mittel die Veränderung erwirkt, dann entscheidet sich der Schwache für die Selbstverbrennung als eine absolut intensive Waffe, die eine maximale moralische Macht erschaffen kann. [...] <sup>251</sup>

[...] Selbstverbrennung richtet sich nach dem Prinzip, sich auf die moralische Wut des Volkes und auf dessen kollektive Macht zu beziehen, und zwar durch Selbstopferung, die man als eine Art der tatsächlichen Tätigkeit erkennt. [...] <sup>252</sup>

[...] Im Jahr 1963 verbreitete sich die Selbstverbrennung wie eine Mode. Die Zivilisation ist eigentlich unlogisch und unberechenbar. Es kann sein, dass die Nachricht über den künstlichen Satellit und die Unterhaltung über Selbstverbrennung koexistieren können. [...] kürzlich gab es eine Selbstverbrennung am *Han*, dem durch Seoul verlaufende Fluss. [...] Der Selbstmord hat sehr verschiedene Arten. [...] Darunter ist die Methode der Selbstverbrennung sowohl in Vietnam als auch im Orient vielerorts verbreitet. Obwohl dieses Verfahren sehr grausam ist, ist die Selbstverbrennung nicht schädlich für den Anderen. [...] <sup>253</sup>

Die Tendenz zur Selbstverbrennung bildet sich demnach als eine Verkörperung des Protests gegen ein vom Subjekt geschaffenes, ungerechtes System heraus und fiel insbesondere als ein Phänomen der 1970er, -80er und -90er Jahre auf, das die koreanische Gesellschaft gegen die Militärdiktatur und die Machtmobilisierung des Kapitals sowie den Imperialismus der USA nutzte. Selbstverbrennungen wurden meistens von Studenten, Stellvertreter der Intellektuellen, sowie ungebildeten Arbeitern als Stellvertreter der Ausgebeuteten begangen. Ihre Selbstverbrennungen zielten auf die Destruktion der Vergötterung des Subjektes. <sup>254</sup> „Die Weise dieses Selbstmordes ruft eine politische Botschaft hervor, die Selbstverbrennung gehört sozusagen zum ‚politischen Freitod‘. <sup>255</sup> Nach dem Sozialwissenschaftler Dong-Choon Kim wurde die Selbstverbrennung insbesondere in einer Gesellschaft, in der Gemeinschaft und moralische Werte eine sehr wichtige Rolle bei menschlichen Beziehungen spielen, als eine Methode des Widerstandes gesehen.

Entsprechend des Selbstmordrasters und den -zahlen in Korea, spielte die Schädigung des eigenen Körpers während der Unterdrückung Koreas eine wichtige Rolle. Insgesamt kann

---

<sup>251</sup> Jang-Jip Choi, *Hanguk Minjujuui Iron* (Die Theorie der koreanischen Demokratie), Hangilsa, Gyeonggi 1993, S. 243. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>252</sup> Jeong-Han Kim, *Daejunggwa Pogryeog* (Mass and Violence), Ihu, Seoul 1998, S. 43. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>253</sup> Eo-Ryeong Lee, *Barami Buleooneun Got* (Ein Ort, an dem sich kaum ein Wind erhebt.), Munhaksasangsa, Seoul 2003, S. 377. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>254</sup> Vgl. Chang-Eon Lee, ebd., S. 159-169.

<sup>255</sup> Ebd., S. 154.

man daraus erkennen, dass der Körper in der koreanischen Kultur in enger Verbindung mit den Begriffen Widerstand und Protest steht. Außerdem kann angenommen werden, dass die körperliche Vollendung besonders wertgeschätzt wird.

### ***3.2.2.1.2 Interface zwischen dem Ich und der Welt***

Als Interface wird ein Ausdruck des Körpers bezeichnet, durch den Geist und Wille mitgeteilt werden. Über den Körper und dessen Erinnerung werden eine Innenwelt des Ichs und damit eine Innensicht des Gedankens hervorgerufen. In Korea wurden die beiden Elemente ‚Körper‘ und ‚Geist‘ beim Menschen üblicherweise nicht voneinander getrennt. Da das Element ‚Körper‘ aber eine besondere Rolle in der koreanischen Gesellschaft spielte, wurde aufgrund einer unrichtigen Körperhaltung schnell der Rückschluss gezogen, dass damit auch der Zustand der Gedanken unordentlich und unrichtig sei. Diese Ansicht bezog sich auf die Instabilität der Position, die sich durch die interaktive Verbindung von Körper und Geist ergab.

Wie bereits bei Merleau-Ponty aufgezeigt wurde, hat der Leib mehrere Bedeutungen: Als unsere Weise des In-der-Welt-Seins, des Welt-Habens und der Welt-Stiftung. Der Zusammenhang zwischen dem Ich und der Stiftung der Welt sowie der Anschauung basiert auf dem ambivalenten Prinzip des Körpers. Aus koreanischer Sicht ist ein Körper sowohl ein Übergang zwischen dem internen Ich und der externen Welt, als auch ein sichtbarer Beweis des inneren psychischen Zustands und Willens. Diese ambivalente und inhärente Neigung des Körpers impliziert auch der Begriff ‚Hermaphrodit‘ bei Gilles Deleuze:

[...] Im Unendlichen unserer Lieben gibt es den ursprünglichen Hermaphroditen. Doch ist der Hermaphrodit nicht ein Wesen, das sich selbst zu befruchten fähig wäre. Weit davon entfernt, die Geschlechter zu vereinen, trennt er sie vielmehr, er ist die Quelle, aus der unablässig die beiden homosexuellen Reihen hervorströmen, die von Sodom und die von Gomorrha. [...] <sup>256</sup>

Körper und Geist sind miteinander verschmolzen, sie haben ein inhärentes Verhältnis zueinander wie in einem hermaphroditischen Zustand. Insbesondere der Körper wird als eine hervorströmende Quelle angesehen, die sich zwischen allen entgegengesetzten Stellen befindet.

---

<sup>256</sup> Gilles Deleuze, *Proust und die Zeichen*, aus dem Franz. von Henriette Beese, Merve-Verlag, Berlin 1993, S. 12f.

Diese auf einen Hermaphrodit bezogene Erkenntnis kann mit dem Verständnis von *Yin* und *Yang* verglichen werden. Im Taoismus wird bei *Yin* und *Yang* eine ambivalente Tendenz durch eine Harmonie des Unharmonischen aufgehoben, obwohl die beiden Termini eigentlich jeweils einen gegensätzlich polaren Zustand vertreten. Dies kann grundsätzlich auf das Prinzip der Verfremdung der dualistischen Perspektive zurückgeführt werden, wie es die folgenden Zeilen von Laotse zeigen:

Der *Sinn*, den man ersinnen kann,  
ist nicht der ewige *Sinn*.  
Der Name, den man nennen kann,  
ist nicht der ewige Name.  
Jenseits des Nennbaren liegt der Anfang der Welt.  
Diesseits des Nennbaren liegt die Geburt der Geschöpfe.  
Darum führt das Streben nach dem Ewig-Jenseitigen  
zum Schauen der Kräfte,  
das Streben nach dem Ewig-Diesseitigen  
zum Schauen der Räumlichkeit.  
Beides hat Einen Ursprung und nur verschiedenen  
Namen.  
Diese Einheit ist das Große Geheimnis  
Und des Geheimnisses noch tieferes Geheimnis:  
Das ist die Pforte der Offenbarwerdung aller Kräfte.<sup>257</sup>

Was halb ist, wird voll werden.  
Was krumm ist, wird gerade werden.  
Was leer ist, wird gefüllt werden.  
Was alt ist, wird neu werden.  
Also auch der Berufene:  
Er umfasst das Eine  
und ist der Welt Vorbild.  
Er will nicht selber scheinen,  
darum wird er erleuchtet.  
Er will nichts selber sein, darum wird er herrlich.  
Er rühmt sich selber nicht,  
darum vollbringt er Werke.  
Er tut sich nicht selber hervor,  
darum wird er erhoben.  
Denn wer wird streitet  
mit dem kann niemand auf der Welt streiten.  
Was die Alten gesagt: »Was halb ist, soll voll werden«,  
ist fürwahr kein leeres Wort.  
Alle wahre Vollkommenheit ist darunter befaßt.<sup>258</sup>

Obwohl diese Sätze zum großen Teil paradox erscheinen, werden sie von Laotse auf der Grundlage von *Yin* und *Yang* formuliert. Das Sein ist dem Nichtsein gleich und Nichtsein ist

---

<sup>257</sup> Laotse, *Tao Te King: Das Buch des Alten vom Sinn und Leben*, übers. Richard Wilhelm, Marix Verlag, Wiesbaden 2004, S. 65.

<sup>258</sup> Ebd., S. 87.

Sein. Das bedeutet, dass das gegenseitig Polarisierende unter einer Wechselwirkung wie beispielsweise bei *Yin* und *Yang* ausbalanciert wird. In den eindringlichen Zeilen zeigte Laotse in bescheidener Weise die Verfremdung des Determinismus wie auch die Grenze der Vernunft in den asiatischen Kulturen auf. Die Erkenntnisse über die Welt und das Ich führen zu einer ambivalenten Flexibilität, denn es resultieren keine dualistischen Gegensätze, sondern ein Balancieren über das Ich und die Welt. Dabei ist zu unterstreichen, dass sich der Körper im Zentrum des ausgeglichenen Prozesses befindet und als Sinnbild für die Aufhebung der Grenze zwischen dem Ich und der Welt dient: Der Körper steht für die Durchbrechung der Grenze. Die folgenden Sprüche verdeutlichen diesen Zusammenhang:

[...]  
Gestaltet man danach sein Ich,  
so zeigt sich seines *Lebens* Echtheit.  
Gestaltet man danach sein Haus,  
so zeigt sich seines *Lebens* Fülle.  
Gestaltet man danach seine Gegend,  
so zeigt sich seines *Lebens* Wachstum.  
Gestaltet man danach sein Land,  
so zeigt sich seines *Lebens* Blüte.  
Gestaltet man danach die Welt,  
so zeigt sich seines *Lebens* Allgemeinheit.  
Darum: nach deinem Ich beurteile das Ich der andern.  
Nach deinem Haus beurteile das Haus der andern.  
Nach deiner Gegend beurteile die Gegend der andern.  
Nach deinem Land beurteile das Land der andern.  
Nach deiner Welt beurteile die Welt der andern.  
Und wie kann ich erkennen, dass es so steht in der Welt?  
Eben auf diese Weise.<sup>259</sup>

Den Versen ist zu entnehmen, dass die Welt mit dem Ich begann. Etymologisch verweist die Begrifflichkeit des Ich auf das chinesische Wort ‚Körper‘, 身, und bezeichnet einen ganzen Körper oder einen Leib. Im ostasiatischen Kulturkreis gibt es eine charakteristische Tendenz dazu, dass das Ich mit dem eigenen Körper identifiziert wird. Die Gleichsetzung des Ich mit dem eigenen Körper stellt heraus, dass es sich um die körperliche Dimension, eine Repräsentation des Körpers in der Gesellschaft handelt. Nach Laotse ist der Körper nicht nur der Ausgangspunkt der Welt sondern auch eine Kraft, die eine Verbindung mit der Welt bewirkt. In Bezug auf das ambivalente Prinzip von *Yin* und *Yang* kann angenommen werden, dass ein Körper an sich eine Welt ist. Gleichzeitig entsteht eine Welt auch als Körper – die wechselseitige Beeinflussung ist von der Art und Weise der körperlichen Gestaltungen

---

<sup>259</sup> Ebd., S. 122.

abhängig. Der Begriff ‚Gestaltung‘ beruht primär auf körperlicher Disziplin. Das deutsche Wortes ‚gestalten‘ ist vom chinesischen ‚修‘ abgeleitet, was original mit ‚kultivieren‘, ‚disziplinieren‘, ‚kontrollieren‘, ‚beherrschen‘ aber auch ‚ausbilden‘, ‚verbessern‘ oder ‚trainieren‘ usw. übersetzt werden kann. Gleichzeitig impliziert der linke Teil des Zeichens ‚修‘ bereits die restriktive Bedeutung von ‚人‘, Mensch. Es ist sehr wichtig, dass die Begriffsverwendung in jedem Falle auf den Körper fokussiert ist. Laotse lehrte, dass man seinen Körper durch Disziplin und Trainieren richtig gestalten solle. Der Begriff *Soosin*, ‚修身‘, zeigt sehr zutreffend, wie das Ich in der Gesellschaft entstehen kann. Die Betonung der körperlichen Gestaltung entfaltet sich automatisch in der körperlichen Ausführung, das Erkennen erfolgt über den Körper, in einer Weise, die dem wörtlichen Logos nicht unterordnet ist. Das folgende Beispiel illustriert dies:

Der Erkennende redet nicht,  
der Redende erkennt nicht.  
[...]<sup>260</sup>

Der Satz bezieht sich nicht auf das Verstehen eines Sinnes, sondern dessen Realisierung durch den körperlichen Vollzug. Die traditionellen Sitten und Gebräuche einer Gesellschaft beeinflussen diese Ausübung des Körpers. Der Körper wird zum Maßstab für das Ich im Zusammenspiel mit den anderen und offenbart diesen Zustand durch die oberflächliche Haltung.

In der koreanischen Gesellschaft wurden die verkörperlichten Handlung auf den Konfuzianismus übertragen und damit die Wichtigkeit der körperlichen Rolle und die Aufgabe des Körpers – also die Disziplin des Körpers und die somatischen Lebensart – in der Gesellschaft herausgestellt. Im Konfuzianismus wird dies mit *Soosin*, in Schriftzeichen 修身, bezeichnet. Zhu Xi (朱子), ein Denker des Konfuzianismus, schrieb den chinesischen Klassiker *Das Große Lernen* (大學). Dort sind folgende Sprüche zu finden:

自天子以至於庶人 壹是皆以修身爲本 (1:6)

所謂修身 在正其心者 身有所忿懣 則不得其正 (7:1)<sup>261</sup>

---

<sup>260</sup> Ebd., S. 124.

<sup>261</sup> Zhu Xi (朱子), »大學«, in: 大學章句新講, Ghi-Keun Chang (Hrsg.), Myeongmundang, Seoul 2005, S. 164, S. 298.

In obigen Sätzen wird die Wichtigkeit des Körpers aufgezeigt. Zhu Xi betont das Wort *Soosin* (修身), das die Disziplin des Körpers, die somatische Vollendung und dieselbe Tat bezeichnet. Der Inhalt dieser konfuzianischen Sätze kann sinngemäß so verstanden werden: Zuerst müsse man seinen Körper richtig gestalten, danach käme die Familie und anschließend das Land; so könne man schließlich die Welt treffen und sie realisieren. In allen Schichten könne man das Streben nach körperlicher Gestaltung nicht vermeiden. Im zweiten Absatz wird die Disziplin des Körpers als das Ermöglichen des richtigen Geistes verstanden. Zhu Xi geht dabei so weit, dass nicht nur der Geist sondern der ganze Körper vom Ärger befreit werden müsse, um in richtiger Weise zu existieren.

Aus konfuzianischer Sicht bildet der Körper die Grundlage der Welt bzw. einen Ausgangspunkt für die Gesellschaft, in Korea lässt sich der Körper von der Gesellschaft jedoch gar nicht trennen. Dies kann an dem folgenden Beispiel aus der Geschichte Koreas veranschaulicht werden: Der Koreaner Chae-Ho Shin (1880-1936), Kämpfer gegen die japanische Kolonisation und zur damaligen Zeit renommierter Journalist, weigerte sich eine Verbeugung bei der Besetzung durch Japan zu machen, da „er sich den (japanischen) Anderen nicht unterwerfen wollte.“<sup>262</sup> Er drückte also durch eine Einschränkung seiner körperlichen Haltung einen pathetischen Willen gegen die Kolonisation und die Ungerechtigkeit der imperialistischen Welt aus. Als Shin im April 1910 sein 30. Lebensjahr vollendete, flüchtete er zusammen mit Chang-Ho Ahn und Gab Lee aus seinem Vaterland in die Mandschurei. Damals blieb er kurz an der *Osan* Schule in der Provinz von Pyongan.<sup>263</sup> Eine Erinnerung an die Flucht ist diese:

Während er sich das Gesicht wusch, beugte er sich gar nicht mehr, sondern richtete sich im Gegensatz dazu auf.<sup>264</sup>

Chae-Ho Shins Selbstbewusstsein wirkt sich demnach direkt auf die Gestaltung seines Körpers aus. Aus westlicher Sicht hat das Beispiel aller Wahrscheinlichkeit nach nicht die Tragweite an Bedeutung wie im Koreanischen. Aber der somatische Prozess reizt die Einheimischen und wiederholt sich in einem neuen Signifikant. Gleichzeitig kann Shins Versuch der körperlichen Beschränkung auch auf den anormalen Status der Welt bezogen

---

<sup>262</sup> Yong-Ha Shin, *Shin Chae-Houi Sahoesasang Yeongu* (Forschung des sozialen/gesellschaftlichen Gedanken Shin Chae-Hos), Hangilsa, Gyeonggi 1984, S. 28.

<sup>263</sup> Vgl. Yong-Ha Shin, ebd., S. 28f.

<sup>264</sup> Kwang-Soo Lee, »*Talchul dojungui Danjae Insang*« (Eindruck über Danjae beim Flüchten), in: *Lee Kwang Soo Gesamtwerk*, der letzte Band, Samjungdang, Seoul 1976, S. 470. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.



werden. Durch die starken Einflüsse aus dem Taoismus und dem Konfuzianismus auf die Gesellschaft kann eine problematische Situation der Welt auch durch eine anormale somatische Lebensart ausgedrückt werden.

Von diesem Standpunkt aus betrachtet spielt der Körper in der koreanischen Gesellschaft eine sehr besondere Rolle. Zusammenfassend kann man sagen, dass der Körper in der Zusammengehörigkeit mit der Welt ambivalent und hermaphroditisch existiert – Körper und Welt bilden eine Einheit wie ein Hermaphrodit aus Fleisch. Zudem symbolisiert der Körper sowohl ein Interface zwischen dem Ich und der Welt als auch das bereits von Merlau-Ponty erwähnte Überschreiten dieser Grenze. In der koreanischen Gesellschaft hat sich insbesondere die Bedeutung eines kulturellen sozialen und epistemischen Körper herausgebildet, die jedoch von den anderen Bedeutungen nicht starr abgegrenzt werden kann.

### **3.2.2.2 Der Körper im Theater**

Das ursprüngliche koreanische Theater zeichnet sich dadurch aus, dass es um Körperlichkeit geht. Diese auffällig somatische Tradition zeigt sich in Korea insbesondere bei magischen Ritualen sowie in der Gattung des koreanischen Spiels. Auch wird bisweilen die Gestaltung der typischen theatralen Formen, vornehmlich Maskentanz-, Musik- sowie Straßentheater, dadurch beeinflusst. Diese Darstellungsformen steht in engem Zusammenhang mit den Unterschichtkulturen, aus denen viele der damaligen Theaterdarsteller stammten: Die Menschen der Unterschichten hatten die Pflicht, bei magischen Ritualen und schamanistischen Veranstaltungen mitzuwirken. Hierbei waren die durch den gesellschaftlichen und sozialen (niederen) Status der Darsteller bestehenden Grenzen, nicht existent. Mit anderen Worten, im Vordergrund stand nicht die Autorität der Vernunft und des Schrifttums, sondern die der Körperlichkeit und des Performativen. Dabei offenbarte sich eine Charakteristik des somatischen Ausdrucks, nämlich dass die Tendenz zur körperlichen Betonung in der Unterschichtkultur einen schwerwiegenden Einfluss auf das indigene koreanische Theater ausübte – das autochthone Theater Koreas erschien somit in der ursprünglichen Form des Spiels. „Dabei [übernahm] kein schriftlicher Text, sondern der Körper des Performers die Hauptrolle.“<sup>265</sup> Im typischen koreanischen Theater können auf Grund der Funktion des Körpers und dessen Rolle drei Theaterformen unterschieden werden:

---

<sup>265</sup> Kyun-Hyoung Kim, *Hangukyeongeuk, Ganeungseungui Yeongeuk* (Koreanisches Theater, ausführbares Theater), Somyeoung, Seoul 2000, S. 158.

*Talchum*, *Pansori* und *Madanggeuk*. *Talchum* bezieht sich vor allem auf die Funktion des religiösen Rituals *Nare* ( 儺禮), in dem Krankheiten und schlechte Geister ausgetrieben werden.

### 3.2.2.2.1 *Tanzende Bewegung mit der Maske*

Die Maske, auf Koreanisch *Tal*, spielt eine wichtige Rolle im koreanisch indigenen Theater. Ihre Funktion zeigt sich insbesondere im *Talchum*, einem Tanz, der an das Tanztheater in Europa erinnert. Zusammengefasst bedeutet *Talchum*, dass mit der Maske ‚gespielt‘ und dabei etwas Schlechtes, z.B. Unglück, Krankheit, Unheil, Unfall, Übel, Katastrophe usw. beschwört wird.<sup>266</sup> Andererseits könnte man auch sagen, dass der Performer nicht tanzt, sondern sich tanzend bewegt, da sich die bei *Talchum* verwendeten Techniken an der Grenze zwischen alltäglichen und künstlerischen Bewegungen befinden; beide Faktoren sind im *Talchum* harmonisch vereint. „Das Tanzen von *Talchum* scheint enthusiastisch und witzig sowie dramatisch zu sein,<sup>267</sup> so Yeon-Ho Seo, da es sowohl der vornehmen Gesellschaft als auch der ausbeutenden Klasse kritisch gegenüber steht, als auch durch die Maske des Rituals Einfluss auf das Tanzen ausübt. Da die Maske an sich als Körper-Bild die Auswirkung der Inkarnation verdeutlicht und im *Talchum* Bewegungen, Gesten und Stimme des Performers als magische Energien des Körpers aus der Maske hervorkommen, nimmt die Maske zum großen Teil die Stellung ‚eines Leibes‘ ein.

Die Masken stehen insgesamt sowohl mit dem göttlichen als auch mit dem menschlichen Sinn in Zusammenhang. Eine zentrale Funktion „der Maske [ist] die Funktion der ‚Beschwörung‘.“<sup>268</sup> Diese Funktion entstammt den südchinesischen Kulturen und wird *Nare* genannt. Die Rolle und Funktion der Masken wird sich in der koreanischen Spieltradition folgendermaßen beschrieben:

Das Wort *Tal* ist grundsätzlich der Begriff für eine Maske des Gesichts, gleichzeitig für eine somatische Krankheit und einen plötzlichen Unfall usw. Zuerst zeigt *Tal* die Ursache des Schlechten; *Tal* als Maske bringt sozusagen *Tal* als Krankheit und Seuche hervor. *Tal* ist aber auch ein heiliger Gegenstand, ein körperliches Symbol für ein Sakrament. Man glaubt, Gott ärgert sich darüber, dass man die Maske mit Nachlässigkeit bewahrt. Wegen seines Zornes strafen sich die Menschen. Deswegen behandelten die Vorfahren die Maske sehr vorsichtig und machten sie zu etwas Heiligem. Außerdem versuchten sie Abstand von dem Heiligen zu nehmen.

---

<sup>266</sup> Vgl. Hee-Wan Chae, *Gongdongcheui Chum, Sinmyeongui Chum* (Tanz der Gemeinde, Tanz des Enthusiasmus), Hangilsa, Gyeonggi 1985, S. 74f.

<sup>267</sup> Yeon-Ho Seo, *Dongasiaui Gongyeonyesul* (Performancekunst Ostasiens), Salnim, Seoul 2004, S. 61.

<sup>268</sup> Ebd., S. 10.

Eine zweite Bedeutung entstammt der Zuschreibung, das *Tal* enthusiastisch und ekstatisch und als solches Mittel zu benutzen sei. Gemäß *Cheongpageukdam* (靑坡劇談) von Yook Lee aus dem 15. Jahrhundert bedeutet es Folgendes: Man tanzte von selbst enthusiastisch nach dem Essen eines Pilzes, der auf der weggeworfenen holzigen Maske wuchs. Nachdem andere gekostet hatten, die ursprünglich daran zweifelten, wurden sie angesteckt gemeinsam ekstatisch zu tanzen. Der beschriebene Ausdruck verweist auf das Theatrale von *Tal*.

In einer dritten Bedeutung hat *Tal* an sich den Sinn, dass man die Phase der Krise aufnehmen und lösen kann. Die problematische Krise entsteht im *Tal*, gleichzeitig kann sie mit ihm gelöst werden. Infolgedessen wurde *Tal* als Heiligtum verehrt.<sup>269</sup>

Zu diesem Textausschnitt ist zu sagen, dass sich im koreanischen Sprachraum der Begriff ‚Tal‘ in der Bedeutung ‚Maske‘ zusammen mit der magischen bzw. religiösen Bedeutung entwickelte. Ausgehend davon kann man sagen, dass Masken als Medium zwischen der Macht der Natur und der Realität der Lebenden eingesetzt werden können. Die Beschwörung von Masken ist mit einer Körper-Handlung verbunden, denn die Masken wirken beim initiierten Ritual als ein Körper-Bild. Der rituelle Prozess besteht jedoch nicht überwiegend aus Sprech-Handlungen, sondern basiert auf einer von den Darstellern und den beobachtenden Dorfleuten hervorgerufenen Körperlichkeit.

Die Masken im *Talchum* zeigen jeweils einen Status einer sozialen Schichten auf, z.B. den dummen Aristokraten oder klugen Knecht, den untergegangenen Adligen und geizigen Mönch usw. Damit stellt jede Figur keinen persönlichen, sondern einen gesellschaftlichen Gegenstand dar. Die Anonymität der Person in der Figur ermöglicht eine freie, flexible Kritik an der Gesellschaft durch die Unterschicht. Diese doppelsinnige Funktion der Maske im koreanisch indigenen Tanztheater zeigt, dass es keine Grenze zwischen magischem Ritual und theatraler Handlung gibt. „Grundsätzlich ist die Verwendung der Maske im ostasiatischen Theatergebiet ein gewisser Vorgang der Beweisbarkeit, die nicht mit dem Schamanismus in Beziehung steht. In den schamanistischen Kulturen werden Masken kaum adaptiert. Diese Neigung gehört vielmehr zu den *Na* (儺) –Kulturen.“<sup>270</sup>

Das chinesische Wort *Na* bezeichnet eine heftige Körper-Handlung zur Austreibung von negativen Dämonen mittels „ritual exposure of the body“<sup>271</sup>. Der Zweck der Körper-Handlung besteht darin, erneut einen Bezug zum Ursprung der primitiven Religionen, zur religiösen Überlieferung und zu einem Ritual der Beschwörung herzustellen. Schamanismus und *Na*-Kulturen stimmen in diesen Punkten zwar überein, sie unterscheiden sich aber an anderer

---

<sup>269</sup> Ebd., S. 52ff. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>270</sup> Ebd., S. 11.

<sup>271</sup> Jimmy Yu, *Sanctity and Self-Inflicted Violence in Chinese Religions, 1500-1700*, Oxford University Press, Oxford/NewYork 2012, S. 137.

Stelle auch deutlich voneinander, so wird im *Na* die Handlung nicht durch einen ernsthaften professionellen Exorzisten, sondern durch das einfache Volk ausgeübt und dabei von einer komischen und satirischen Ästhetik begleitet. Dies ermöglicht erneut eine verdeckte Kritik an den Machtstrukturen, denn mit „Witz und Sarkasmus spielen [sie] dabei eine Rolle ‚der indirekten Aggression‘“.<sup>272</sup> Im Gegensatz dazu handelt der Schamane in einer rituellen Phase pathetisch wie auch tragisch und ernsthaft.

Das *Talchum* adaptiert somit mehrere komische und theatrale Aspekte aus primitiven Ritualen. Während des Spielens tanzen die Spieler mit Masken zum Klang indigener Instrumente, wobei sich deren Bewegungen weniger tänzerisch, sondern eher ‚schlenkernd beweglich‘ präsentieren, da beim *Talchum* die Grenze zwischen Tanzen und Spielen unklar ist. Die indigenen Tanztheater-Performer stützen ihre Handlungen nicht auf die schriftliche Darstellung, sondern sind auf den Ausdruck der körperlichen Handlung konzentriert. Eine vollendete Ausdrucksform, die weder Tanz noch Spiel ist, wäre im Zusammenhang mit dem Einfluss des rituellen Prozesses *Na* die Exorzismus-Handlung.

### **3.2.2.2 Eine ‚gegorene‘ Stimme**

Das koreanische Musiktheater *Pansori* ist „eine volkstümliche Kunst und ein Gesamtkunstwerk, das sowohl Schauspiel als auch Tanz und Musik sowie das ‚Drehbuch‘ der mündlichen Unterweisung gemeinsam enthält.“<sup>273</sup> Der Begriff setzt sich aus der Verbindung der koreanischen Wortteile *Pan* und *Sori* zusammen.

Das Wort *Pan* hat mehrere verschiedene Bedeutungen, zum Beispiel einen Platz oder Ort mit vielen Leuten, eine spezifische Atmosphäre oder Situation, den Verlauf einer langen Phase, eine vollendete Komposition oder ein Werk. *Sori* bedeutet ‚Stimme‘ oder ‚Laut‘, ‚Schrei‘, ‚Ruf‘ bzw. ‚Ton‘. Zusammengesetzt bedeutet *Pansori* demnach sinngemäß: Mit der menschlichen Stimme vor vielen Leuten an einem Ort wirken. In diesem Zusammenhang ist von einer singenden Handlung die Rede. Außerdem bezieht sich der Begriff *Sori* sowohl auf das menschliche Singen als auch auf „die Übermittlung des Schalls aus der Natur und die Wiedergabe des akustischen Klanges.“<sup>274</sup>

Das koreanische Musiktheater besteht aus nur zwei Performern: ein(e) SängerIn *Changja* und ein(e) BegleiterIn *Gosu*. *Changja* bezeichnete die singende Person, *Gosu* eine meisterhafte

---

<sup>272</sup> Ock-Keun Han, ebd., S. 200f.

<sup>273</sup> Ebd., S. 288.

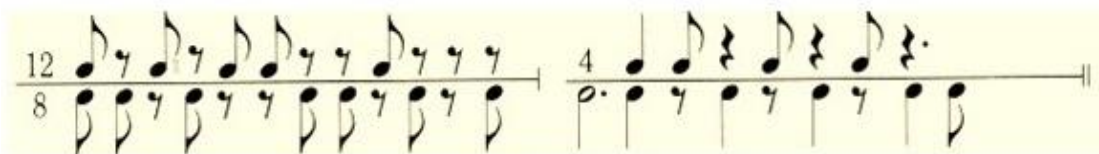
<sup>274</sup> Han-Young Kang, *Pansori*, Gyoyang Gugsachongpan 28, Seoul 2000, S. 19.

Begleitung des Sängers durch Instrumente. Da *Pansori* keine politischen oder gesellschaftlichen Strukturen oder Regeln behandelt, sondern Alltagssituationen der Menschen verarbeitet, spiegelt es „das Bewusstsein des Schauspielers als Mitglied der Gesellschaft“<sup>275</sup> wider. Gleichzeitig gibt es über den koreanischen, indigenen Rhythmus einen engen Zusammenhang zwischen der Musik des *Pansori* und dem Schamanismus:

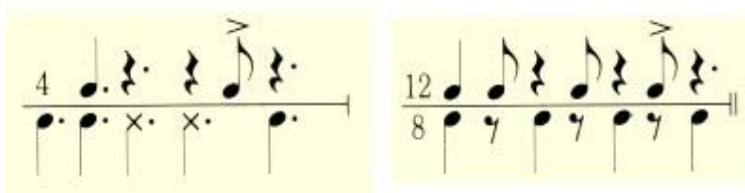
Es lässt sich nachweisen, dass die Musik des *Pansori* dem schamanistischen Ritual *Mu-Gut* entstammt, denn die typische traditionelle Form der Rhythmik wird im *Pansori* wieder entdeckt. [...] Im engeren Sinne verwenden die nachfolgenden Formen, Spielarten des *Pansori*, jeweils einen eigenen Rhythmus: *Jungmori*, *Jungjungmori*, *Jajinmori*<sup>276</sup>. [Die Formen] *Antaekgyeong*, *Dozanggyeong*, *Chuggwigyeongmun* kommen als *Mu-Gut* in der Provinz West-Yeongnam, als schamanistische Lieder *Gyeonggi-Muga* in den Provinzen *Gyeonggi*, *Dosal-Puri*, *Gutgeori-Norae*, *Jejudo-Muga*, *Sandang-Puri*, *Chilseongdang-Bonhyang-Puri* usw. vor.<sup>277</sup>



Der Rhythmus von *Jungmori*



Der Rhythmus von *Jungjungmori*



Der Rhythmus von *Jajinmori*

Das koreanische Wort *Mori* steht für einen indigenen Rhythmus, charakterisiert aber gleichzeitig auch das koreanische Verständnis von Musik. Mit *Mori* wird ein allgemeiner

<sup>275</sup> Dong-Chul Im, »*Pansori Baeuron*« (Über Schauspieler im *Pansori*), in: *Pansori Yeongu*, Pansorihakwon, Seoul 1975, S. 45.

<sup>276</sup> *Jungmori* kann im Sinne des westlichen musikalischen Tempos als Moderato angegeben werden. *Jungjung* (Doppel-*Jung*) betont die Schnelllebigkeit mehr als *Jungmori*. Das Wort *Jajin* von *Jajinmori* bedeutet ‚häufig‘ und ‚heftig‘ sowie ‚differenzierend‘. *Jajinmori* ist der schnellste und aufgeregteste der drei Rhythmusarten.

<sup>277</sup> Vgl. Heon-Bong Park, *Changakdaegang* (Hauptpunkt der singenden Musik), Gugakyeosulhaggyo Press, Seoul 1966, S. 58-73. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

musikalischer Rhythmus bei einem schamanischen Ritual bezeichnet, das südlich des *Han* Flusses in der südkoreanischen Provinz *Gyeonggi* gebräuchlich ist. Zudem kann es auch ein Bündel und ein Band sowie eine Gruppierung bedeuten. Die Bezeichnung bezieht sich demnach auf gruppierte Tonzeichen, weswegen es bei dieser Art von Rhythmus wichtig ist, dass nicht auf die Vollendung separater Töne, sondern auf den durch die Gesamtheit der Töne entstehende rhythmischen Energie achtet und die Töne aufeinander abstimmt.

Im Gegensatz zur westlichen klassischen Musik ist es beim *Pansori* schwierig, den konsequent schwunghaften und variablen musikalischen Verlauf im Vorfeld exakt zu bestimmen. Wie oben gezeigt, treten im Aufbau des autochthonen Rhythmus mehrfach kleine Multiplikatoren auf. Obwohl die Taktangabe noch für einen regelmäßigen festgesetzten Takt sorgt, wie z.B. ein 1/4 oder ein 3/4 Takt, wird in dieser koreanischen Kompositionsform eine komplexe ‚vielschichtig zusammengesetzte Rhythmik‘ basierend auf einem schamanistischen Ritual aufgestellt. Deswegen wird beim Ausführen dieser Rhythmen kein Verstehen oder Vollziehen struktureller Musik angestrebt, sondern eine Verinnerlichung der körperlichen Strömung durch die Stimme ausgedrückt. In der schamanistischen Musik wurde der Verlauf des Rituals über die Stimme jedes einzelnen, jeweils unterschiedlich ausgebildeten Darstellers verkörpert. Die im *Pansori* verwendete Gesangsmethode entspricht nicht der des westlichen Gesangs, wie sie beispielsweise im *Bel Canto* verwendet wird. Im koreanischen Musiktheater wird vom Sänger eine Flexibilität und Anpassung der Stimme an den Kontext gefordert. Dafür benötigt der Sänger keine ausgebildete, wohlklingende oder glatte Stimme, sondern eine heisere und raue Stimme, die durch eine Transfiguration der Stimmbänder zu Stande kommt, was hier näher beschrieben wird:

Die Gesangsmethode im *Pansori* besteht aus einem rauen variablen lauten Klang, der durch die Heiserkeit und das Blutsputzen aus dem Halse in einer sehr anstrengenden Übung vervollständigt wird.<sup>278</sup>

Grundsätzlich gewinnt die glanzlose und raue Stimme beim *Pansori* an Wert.<sup>279</sup>

Wenn man wiederholt seine Stimme heiser und ungehindert klingen lässt, vollendet sich schließlich die koreanische Gesangstechnik *Soorisung* in Form einer guten Stimme.<sup>280</sup>

---

<sup>278</sup> Dong-Il Cho/Hong-Kyu Kim, *Pansoriui Ihae* (Einführung in *Pansori*), Changjaggwa bipyeongsa, Seoul 1978, S. 12. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>279</sup> Dong-Hyoun Choi, *Pansoriran mueutinga* (Was ist *Pansori*), Eder, Seoul 1994, S. 59. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>280</sup> Do-Keun Kang, »*Pansori Ingan Munhwajae Jeungeonjaryo*« (Archiv für Zeugenaussagen von *Pansori*-Virtuosen als Kulturgut), in: *Pansori Yeongu*, Band 2, Pansorihakhoe, Chungnam 1991, S. 261. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

Obwohl es keine gute naturgetreue Stimme gibt, kann sie sich durch viele Übungen verbessern. Dieser Prozess ruft in jedem Falle Heiserkeit hervor. Doch im Anschluss wird sie sich schließlich davon befreien. Solcher Art Stimme ist besser als die begabte gute Stimme.<sup>281</sup>

*Pansori*-Sänger üben hart, bis ihnen die raue Stimme nicht mehr fremd ist. Denn nach fortdauernder Übung „verändert sich die Beschaffenheit der Stimmbänder.“<sup>282</sup> „In den Stimmbändern der Sänger entstehen ‚einige kleine Knötchen‘.<sup>283</sup> Die angepassten Stimmbänder werden als eine verlorene Urform des Körpers angesehen und sollen während der singenden Handlung durch einen *Pansori*-Sänger eine ganz andere Wirkung hervorrufen. Im Vergleich zur westlichen Operngesangsmethode wird deutlich, dass die Gesangsmethode des *Pansori*, insbesondere die *Pansori*-Stimme, eine ganz eigentümliche Klangcharakteristik hat, was auch das Ergebnis der folgenden akustischen Analyse bestätigt:

[...] The basic quality of the voice in *Pansori* can be characterized of aperiodic noise superimposed on the periodic segments. It is speculated that the aperiodicity is due to the physical change: *Pansori* singers' vocal folds must have been permanently changed by the long training, and as a result, the folds cannot close completely, thus producing an aperiodic noise under pressure. [...] Unlike the usual breathy voice with rapid decrease of energy in high frequency region, *Pansori* voice has a flatter spectrum envelope. And the presence of a very prominent partial was observed in some of *Pansori* singers. This partial was located below 100 HZ range.

The investigation of the vibrato in *Pansori* turned out to be very interesting. It is different from the vibrato in Western operatic singing, both in the rate and the extent; *Pansori*'s vibrato has lower rate and higher extent of frequency modulation than its counterpart in Western culture. The frequency modulation seems to play very different roles in *Pansori* and in Western singing. [...]

<sup>284</sup>

Der absichtliche stimmliche ‚Schaden‘ sollen die Wahrnehmung von Zuhörern und Zuschauern beim *Pansori* beeinflussen, so kann z.B. die Heiserkeit bewirken, dass sich beim *Pansori* bei allen ein körperliches Gefühl des Schmerzes einstellt. Wichtiges Merkmal ist „die Rauheit der Stimme“<sup>285</sup>. Es folgt daraus „eine praktische Reflexion über die Sprache.“<sup>286</sup> „Die ‚Rauheit‘ ist der Körper in der singenden Stimme, in der schreibenden Hand, im ausführenden

---

<sup>281</sup> Dong-Jin Park, ebd., S. 233. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>282</sup> Kyu-Ho Lee, »*Pansori Changjaui Balseong Gyoyuge Daehayeo*« (Über die Ausbildung zur Gesangsmethode von *Pansori*-Sängern), in: *Pansori Gyoyug-21 Segiui Pansori Munhwa*, Pansorihakhoe, Choongnam 1998, S. 79.

<sup>283</sup> Vgl. Young-Il Moon, *Areumdaun Mogsori* (Die schöne Stimme), Chungwoo, Seoul 1991, S. 121ff.

<sup>284</sup> Seung-Jae Moon, »General Acoustical Characteristics of *Pansori* Singing Voice«, in: *Malsoriwa Eumseongwahak*, Band 42, Seoul 2001, S. 23.

<sup>285</sup> Vgl. Roland Barthes, (1972) »Die Rauheit der Stimme«, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990, S. 268-278.

<sup>286</sup> Ebd., S. 276.

Körperteil.“<sup>287</sup> Der Zustand, den der Schmerz verursacht, bleibt nicht gleich, sondern verändert sich in Richtung der Selbstheilung. Daher spielen die schmerzenden Übungen von *Pansori*-Sängern eine wichtige Rolle: „Solch eine Stimme klingt so, als ob man die gesamten Kräfte des Körpers und des Geistes nach außen kehrt und sich erbricht sowie ganze Organe seines Körpers zerreißt.“<sup>288</sup>

Durch eine *Pansori*-Aufführung kann sich also eine kathartische Erfahrung einstellen, da die Sinne des Körpers den Schmerz überwunden haben. Deshalb kann es sein, dass *Pansori* als Musiktheater nicht die Ästhetik einer authentischen Schönheit hat, sondern die Darstellung einer Hässlichkeit oder eines Schmerzes bezweckt. Da sich die Stimmbänder des Sängers durch den Schmerz verändert haben, werden Körperlichkeit und Wahrnehmung des Schmerzes in dem koreanischen Musiktheater ausgeübt, die Stimme wird zur „Spur unseres individuellen wie auch sozialen Körpers.“<sup>289</sup>

### **3.2.2.2.3 Kollektive Energie der Masse**

Bei der Aufführung traditioneller koreanischer Spiele wurden die Merkmale eines jeden Dorfes deutlich. Die koreanische Theaterszene wurde meist durch schamanistische Feiern und Rituale, sowie die traditionellen Feste der Bauern- und Fischerdörfer beeinflusst. Der Einfluss von Dorffeiern war besonders groß und führte zu einer veränderten Theaterform, von einer modernen individuellen hin zu einer offenen kollektiven Form, wie z.B. ein die Grenzen aufhebendes Treffen von Darstellern und Zuschauern.

Die Traditionen in der indigenen koreanischen Gemeinschaft stehen in engem Zusammenhang mit der Theatergattung *Madanggeuk*. Das Wort *Madang* bezeichnet einen Hof, einen Garten oder einen freien öffentlichen Platz. Das Wort *Geuk* bedeutet Drama oder Theater. Die Struktur des *Madanggeuk* wurde sowohl „in der koreanischen Unterschichtkultur“<sup>290</sup> als auch im Theater adaptiert und spiegelte insbesondere die gesellschaftlichen Verhältnisse der niederen Klassen wider. *Madanggeuk* erinnert an das europäische Straßentheater, es fand ursprünglich im Freien und ohne Kulissen, etwa auf einem freien Feld oder in einem natürlichen Garten statt. Beim *Madanggeuk* spielt der Begriff des ‚offenen Raumes‘ eine sehr wichtige Rolle, da ein spontan ausgewählter freier Raum eine

---

<sup>287</sup> Ebd., S. 277.

<sup>288</sup> Kyu-Ho Lee, ebd., S. 81.

<sup>289</sup> Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hrsg.), *Stimme*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006, S. 11.

<sup>290</sup> Won-Kyun Lee, »*Madanggeukui Ironjeog Uimi*« (Der theoretische Sinn in Madanggeuk), in: *Segyeui Munhak*, Seoul 1987, S. 269.



einfache, spontane und unkomplizierte Vorbereitung der Aufführung ermöglicht. Durch die einfache Bereitstellung des Aufführungsortes für das Straßentheater existieren wenige Einschränkungen z.B. bezüglich einer Kontrolle mittels Zensur, politischen Repressionen und ökonomischen Zwängen. In der Tat „entwickelte sich *Madanggeuk* insbesondere in den 1970er Jahren. Die indigene theatrale Form wurde durch die Studenten der Universität, den damaligen Intellektuellen, adaptiert.“<sup>291</sup> Damals gab es drei große Strömungen, hinsichtlich des „ästhetischen Selbstbewusstseins in Bezug auf indigene kulturelle Restitution“<sup>292</sup>, des „Widerstandes gegen die militärische Regierung stellvertretend für Demonstrationen“<sup>293</sup> und die „Kritik an dem verwestlichten koreanischen Theater“<sup>294</sup>. Das koreanische Straßentheater wurde daher „für einige Zeit auf der Grundlage der Theorien Bertolt Brechts“<sup>295</sup> öffentlich durchgeführt.

Man profitierte dabei von der schnell zu erledigenden Vorbereitung und der Tendenz, durch *Madanggeuk* Kritik an den politischen Zuständen zu üben. Ein Aspekt dieser Aufführungen ist die Versammlung von Volksmassen an einem flexiblen Ort. Der Ort, an dem *Madanggeuk* stattfindet, verwandelt sich temporär in einen Treffpunkt, an dem Kritik an gesellschaftlichem und politischem Unrecht ausgetauscht werden kann. Das große Interesse der Menschen an diesen Veranstaltungen entspringt der Ähnlichkeit mit traditionellen, durch den Schamanismus beeinflussten Dorffeiern:

[...] Im *Madanggeuk* hat ein Tanz die starke Neigung dazu, dass man die Wahrnehmung eines Solidaritätsgefühls und einen heftigen Drang des Willens zur Lösung der Probleme hervorhebt. In der Tat wird dafür die Art des **Tanzes aus den Dorffeiern** in *Madanggeuk* adaptiert. Gleichzeitig greift es schamanistische Rituale auf, um das Volk über den Schaden durch die unrechtmäßigen Handlungen in der Gesellschaft und Politik zu trösten. Hierbei zielt der Tanz auf eine Rehabilitation des Lebens ab. Diese Möglichkeit ist grundsätzlich abhängig von der irrationalen übernatürlichen mystischen Macht. Sie beinhaltet folgende Beschwörungsformeln: Das Beten um eine Lösung der aktuellen Probleme durch das Tanzen und eine sich ständig wiederholende (herkömmliche) traditionelle Handlung der Tänzer.

---

<sup>291</sup> Bang-Ock Kim, »*Madanggeuk Yeongu*« (Eine Untersuchung zu *Madanggeuk*), in: *Hangukyeongueukhak*, Vol. 7, Seoul 1995, S. 232.

<sup>292</sup> Ebd.

<sup>293</sup> Young-Mi Lee, »*Madanggeukui Jonjeabangsiggwa Yeonhaengwonliui Mosaek*« (Die Methode des Daseins von *Madanggeuk* und das Prinzip des Spiels), in: ebd., 5 (1993), Minjokgeuk Yeonguhoe, Seoul 1993, S. 91.

<sup>294</sup> Dies., »*Hangukyeongueukui Banseonggwa Madanggeukundongui Deungjang*« (Die Einkehr des koreanischen Theaters und der Auftritt von *Madanggeuk*), in: *Minjokgeukgwa Yesulundong*, 4 (1992). Minjokgeuk Yeonguhoe, Seoul 1992, S. 35.

<sup>295</sup> Mi-Jin Chang, »*Chilsibnyeondae Hanguk Yeonguekeseoui Brehitui Suyong*« (Die Adaption der Theorien Brechts im koreanischen Theaters der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts), in: *Brecht und modernes Theater*, Koreanische Brecht Gesellschaft, Seoul 2004, S. 150.

Der Gegenstand der transzendenten Macht in *Madanggeuk* bezieht sich nicht mehr nur auf die Natur, sondern heute auch auf die Politik. [...] <sup>296</sup>

Die Versammlung der Menschen wirkt kollektiv und machtvoll und das koreanische Straßentheater bietet einen Anreiz, eine energische Solidarisierung und einen Zusammenhalt der Massen auszubilden. „Die Masse braucht eine Richtung. Sie ist in Bewegung und bewegt sich auf etwas zu. Die Richtung, die allen Angehörigen gemeinsam ist, stärkt das Gefühl von Gleichheit.“ <sup>297</sup> Dazu leistet die tanzend dargebotene Handlung mit ihrem antreibenden, auffordernden Charakter einen wichtigen Beitrag. Diese Atmosphäre der Kollektivität wird durch die von Gesang begleitete Handlung der Performer verstärkt. Zudem kann man behaupten, dass *Sinmyeong* – ‚Ekstase‘ – die vollendete Krönung des *Madanggeuk* ist, wie auch Bang-Ock Kim schrieb:

Man kann sagen, dass *Sinmyeong* ein Kern der Ästhetik vom *Madanggeuk* ist. Für den Ansporn spielen die beiden Elemente, d.h. Tanzen und Singen, eine sehr wichtige Rolle. <sup>298</sup>

Das koreanische Wort *Sinmyeong* kann mit Ekstase übersetzt werden und bezieht sich auf die diesbezüglich erzeugte Energie. Eine Definition stammt von Young-Hee Kang und lautet wie folgt:

*Sinmyeong* ist nicht bloß ‚eine lustige Anregung‘. Vielmehr bezeichnet es ‚machtvolle, bewegende, kollektive Energien der massenhaften Anderen‘, die im Moment des Treffens der Entscheidung für das Zerreißen der Fesselung an das Subjekt entsteht. Die Anderen verwandeln sich während der Aufführung von *Sinmyeong* in ein reales Subjekt. <sup>299</sup>

Die Ekstase scheint dabei eine Wechselwirkung zwischen Performern und Zuschauern zu entfalten: Durch das gemeinsame Tanzen verbreitet sich die Energie der Körper. Am Schluss der Aufführung laden die Performer die Zuschauer dazu ein, mit ihnen gemeinsam zu tanzen. Der gemeinsame Tanze bildet den Höhepunkt der Ekstase, denn durch die miteinander verbundenen, kooperativen Körper entsteht ein Volksgefühl. Zusammen streben die

---

<sup>296</sup> Bang-Ock Kim, »*Hanminjok Hanmadang Chugjaereul Bogo*« (Nach dem Sehen der Festspiele »ein Volk, ein gemeinschaftlicher Raum«), in: *Hangukyeongeuk*, Zeitschrift, Jun., Seoul 1988, S. 22. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>297</sup> Elias Canetti, *Masse und Macht*, Claassen Verlag, Hildesheim 1992, S. 28.

<sup>298</sup> Bang-Ock Kim, (*M. Y.* 1995) ebd., S. 281. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>299</sup> Young-Hee Kang, »*Madanggeuk Yangsingnonui Jeongnibgwa Olbareun Daejungnoseon Mosaek*« (Der richtiger Aufbau der formellen Theorie in Madanggeuk und der Versuch einer entsprechenden populären Strategie), in: *Sasang Munyeundong*, Pulbit, Seoul 1989, S. 190. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

massereichen Körper beim *Madanggeuk* eine Befreiung aus den untergeordneten Verhältnissen an.

Die körperliche Einbeziehung von vielen Zuschauern und der Prozess des kollektiven Tanzes haben einen hohen Stellenwert im autochthonen koreanischen Theater, insbesondere in Bezug auf schamanistische Energien wie etwa die Ekstase.

### ***3.3 Opern als eine westliche Kultur in Korea***

„Die erste Aufführung einer Oper durch Koreaner fand am 16. Januar 1948 in dem Theater Sigongwan in Seoul statt. Der Arzt und Sänger In-Seon Lee versuchte, das Opernwerk *La Traviata* von G. Verdi aufzuführen.“<sup>300</sup> Er selbst hatte dabei drei Rollen inne: die des Produzenten, des Übersetzers sowie die Hauptrolle des Alfredo. Ab diesem historischen Ereignis übte die Operngattung einen besonderen Einfluss auf die koreanische Gesellschaft und Kultur aus.

In-Seon Lee wuchs in engem Kontakt zu amerikanischen, evangelischen Missionaren auf, was ihn maßgeblich beeinflusste. Seine gesamte Lehr- und Studienzeit verbrachte er an einer evangelischen Schule und Universität und wohnte auch mit Missionaren zusammen, da sein Vater selbst ein evangelischer Pfarrer und das Haus auch gleichzeitig eine Kirche war. Unterrichtet von den Missionaren, lernte er in seiner Freizeit westliche klassische Musik zu spielen bzw. zu singen und wurde schließlich der erste Opernsänger Koreas. Als Musiker führte er nur westliche Opernwerke in Korea auf, für die es in diesen weder eigene koreanische Kennzeichen noch eine koreanische Interpretation gab – eine Tendenz, die sich auch in den in Korea entstandenen Opern fortsetzte. Mitte des 19. Jahrhunderts waren einige Koreaner der Ansicht, dass die westliche Kultur besser als die koreanische sei. Dies beruhte insbesondere auf den Bestrebungen der evangelischen Missionare, die als westliche Ausländer versuchten, die einstige koreanische Gesellschaft, die gerade von Japan unabhängig geworden war, zu verwestlichen. „Der Wille dessen, der durch das Christentum und die Methode der westlichen Erziehung die koloniale Gesellschaft wieder neu konstruieren wollte, bewirkte den Anstieg der Nationalisten, die unter der westlichen Erziehung gebildet sind. An Stelle derjenigen, die bis dato als eine gewisse repräsentative traditionelle Elite in Korea tätig waren,

---

<sup>300</sup> Sang-Woo Han, »*Hangukopera Osibnyeon*« (Die koreanische Oper, 50 Jahre alt), in: *Hangukopera Osibnyeonsa* (Die 50 jährige Geschichte der koreanischen Oper), Sejong, Seoul 1998, S. 23.

übernahmen nun diese neuen Leute die Position der Elite.<sup>301</sup> Das deutet auf „the neo-colonial élitism“<sup>302</sup> hin.

Dieselbe Elite „is based on a hierarchy of values which stipulates that village culture is outdated and that western education represents the only worthwhile repository of knowledge.“<sup>303</sup> Sie zwangen Koreaner oft dazu, von koreanischen, autochthonen Bräuche wie z.B. Schamanismus, Buddhismus, Gedenkfeiern für die Vorfahren, volkstümliche Zeremonien oder tiefe Verbeugung für die Toten abzulassen da sie glaubten, die Kultur bestehe aus barbarischen abergläubischen und heidnischen Bräuchen. Durch die missionarischen Einflüsse nahmen die koreanischen Bürger allmählich unterbewusst eine westliche Kultur und Lebensform an. Die Menschen entfremdeten sich so ihrer ursprünglichen Kultur, das Wissen über das koreanisch Autochthone in ihrer Gesellschaft verschwand. Ein Merkmal für dieses Phänomen ist die stark gestiegene Anzahl der Studierenden in den Fachbereichen westliche klassische Musik und westliches Theater an den Universitäten in Korea. Im Gegensatz dazu verzeichneten die Fächer volkstümliche koreanische Musik und traditionelles Theater sehr starke Rückgänge der Studentenzahlen und führte sogar dazu, dass Institute nach und nach geschlossen wurden. Daraus kann geschlossen werden, dass die Entfremdung und das Phänomen der kulturell hegemonialen Bestimmung durch den Westen in Korea noch immer existiert. Die in Europa entstandene Oper ist ein typisches Beispiel für die Verwestlichung der Kultur an einem marginalisierten Ort, denn die Oper ist eine „classical music, [which] participates in the differentiation of social space.“<sup>304</sup> Die klassische Musik unterstützt demnach die Errichtung sozialer und psychologischer Grenzen zwischen den Einheimischen des Territoriums, die bereits durch ihre imperial geprägte Geschichte koloniale Erfahrungen sammelten, und den Besetzern. Der Zustand der koreanischen Gesellschaft nach der kolonialistischen Fremdherrschaft und die fast ausschließlich auf westliche Opern konzentrierten Aufführungen im Bereich des Musiktheaters verhindern in beiden Bereichen eine Rückbesinnung auf die indigene Kultur der Einheimischen und ihrem eigenen Wert. Die Oper wird als ein Mittel zur Aufnahme und Verinnerlichung der verwestlichten Kultur gesehen, das den Prozess der weiteren Zivilisierung vorantreiben soll. Im Folgenden wird nun die konventionelle Institution der Oper seitens des marginalisierten Ortes analysiert.

---

<sup>301</sup> Ji Hang Park, »*Seoyang sigminjuuii yusan*« (Das Erbe des Kolonialismus aus dem Westen), in: *Seoyangsaron, the korean society for western history*, Vol.106, Seoul 2010, S. 106.

<sup>302</sup> Helen Gilbert/Johnne Tompkins, *Post-colonial Drama- Theory, practice, politics*, Routledge, London/New York 1996, S. 275.

<sup>303</sup> Ebd.

<sup>304</sup> Edward W. Said, (M. E. 1991) ebd., S. xv.

### 3.3.1 Die Oper als etwas Modernes aus dem Westen

Die Auffassung von Oper in Korea ist sehr westlich orientiert. Die Kolonialisierung und die Auswirkungen des Korea-Krieges führten dazu, dass die westliche Moderne als Motor für eine zivilisatorische Entwicklung und als ein äußeres Anzeichen für ein Wachstum in einem ruinösen Zustand angesehen wurde. Dies hatte starke Auswirkungen auf die Haltung der Koreaner gegenüber ihrer eigenen Kultur, Gesellschaft, Wirtschaft und Lebensbedingungen – die Modernität des Abendlandes begeisterte die koreanische Gesellschaft und wurde zu einem Vorbild.

Grundsätzlich hat der Begriff der ‚Modernität‘ keinen Zusammenhang mit der westlichen Operngattung, aber im Verlauf der Industrialisierung Koreas wurden westliche Merkmale als einziger Weg hin zu einer Modernisierung angesehen. Allerdings konnte das typisch kolonisierte Milieu in der Oper Koreas nicht entfernt werden. Durch die Oper wurde eine Verwestlichung initiiert, zumal es hierbei nicht um die Pflege der europäischen Kunstform Oper ging, sondern um den Einfluss der westlichen Denk- und Wesensart, der durch die Oper auf die Kunstform des Musiktheaters genommen wurde. Daher lässt es sich nicht vermeiden, dass Opern fundamentalistisch und stereotyp erscheinen. Der Einfluss reicht dabei bis in das koreanische Schulsystem:

Das besondere Programm ‚Woche für Korea‘ fand 1998 in Frankreich im Rahmen des Avignon-Festivals statt. Die Resonanz war sehr gut. Die französische Zeitung *Le Monde* schrieb in einem Artikel darüber so: *Ein Land des Singens und des Tanzens, das ist Korea*. Auch wenn diese Zeitung uns nicht so beurteilt hätte, stimmt es, dass das koreanische Schauspiel dem Westeuropäer als etwas Eigentümliches, Besonderes erscheint. Es ist für uns wichtig, dass die koreanische Eigenart wieder stärker hervortreten kann. So sind Koreaner zum Beispiel stolz auf *Pansori*, das eigene koreanische künstlerische Spuren enthält. Leider bringt man den Leuten in Korea nicht die koreanischen traditionellen Musiktheaterstücke *Chunhyangga*, *Simcheongga* und *Heungboga* für *Pansori* bei, sondern unterrichtet sie eher in westlichen Opern wie *La Boheme* oder *Madame Butterfly*.<sup>305</sup>

Im koreanischen Schulsystem wird die Bedeutung der westlichen Operngattung stärker betont als die des autochthonen koreanischen Musiktheaters. Die Beschreibung der Musik basiert auf Begriffen, die aus der westlichen klassischen Musik entlehnt wurden. Auch die Beurteilung von Modernisierung und der angeblichen Zivilisierung werden diesem Kontext entnommen.

---

<sup>305</sup> Se-Hwa Hong, *Sseneugangeun Jwawureul nanugo Hanggangeun Nambugeul gareunda* (Der Fluss Seine teilt Paris in links und rechts, der Fluss Han trennt Korea in Nord und Süd.), Hanibook, Seoul 2008, S. 124. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

Etwas Indigenes wird nach dieser Bewertung als ein Hindernis für das Voranschreiten der westlichen Modernisierung eingestuft. Ein ähnliches Phänomen ist, als Folge von Globalisierung und des langjährigen Kolonialismus, auf sozialer Ebene in Bezug auf die Benutzung der Muttersprache Koreanisch zu finden, weniger:

Es gibt eine Tendenz, dass wir unsere Muttersprache Hangeul nicht wertschätzen. Wir haben kaum Interesse am Koreanischen. Vielmehr gilt nur das Englische als wichtig in Korea. Diese Welle drängt im Namen der Globalisierung sehr heftig nach Korea. [...] Schließlich bemerkt man eine verstiegene Ansicht. Nach der These zur Notwendigkeit einer Globalisierung und der Vereinigung aller Menschen zum Weltbürger sowie zum globalen Dorf, behauptet man verstärkt in Korea, die englische Sprache als eine koreanische Sprache akzeptieren zu müssen. Diese Anpassung an den Neo-Liberalismus folgt man in Korea mit fanatischem blinden Gehorsam.<sup>306</sup>

Nach Frantz Fanon ist die Transformation ‚von der schwarzen Maske in die weiße Maske‘ eher ein Verfahren, das im französischen Imperialismus verwendet wurde. Aber solche träumerischen Vorschläge für eine Transformation der Identität des Anderen „wirken als eine ernsthafte Diskussion auf die koreanische Gesellschaft ein.“<sup>307</sup> Um eine Beteiligung Koreas an der Globalisierung zu ermöglichen, müssen eine fortschrittliche Entwicklung und der Begriff einer westlichen Modernität vorausgesetzt werden können. „Die meisten koreanischen Intellektuellen um das Jahr 1900 sahen die westlichen Länder und Japan sowohl als ein vorbildliches Muster der Zivilisation als auch als das Adelige und Gute an. Sie glaubten daran, dass die verwestlichende Welle die damalige koreanische Gesellschaft modernisieren könnte. Deswegen wurden die westlichen Kulturen ohne Filtration aufgenommen.“<sup>308</sup> Das liegt daran, „dass es eine unwissende Sehnsucht nach den westlichen Kulturen gibt.“<sup>309</sup> In diesem Sinne „impliziert die ‚Oper‘ in Korea eine Sehnsucht nach dem Westen.“<sup>310</sup>

Diese Sehnsucht drückt sich unter anderem in der Nachahmung der verwestlichten Modernität aus. Die Einführung der Oper ohne Beachtung oder Berücksichtigung der kulturellen Verschiedenheiten beeinflusste ganz verschiedene Bereiche des Theaters aus. „Der Maßstab der westlichen Ästhetik verkannte den speziellen Wert der koreanischen Theatertradition und die Kriterien der Kritik am Theater wurden verwestlicht.“<sup>311</sup> Demzufolge verstärkte sich der

---

<sup>306</sup> Ebd., S. 220. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>307</sup> Ebd., S. 221.

<sup>308</sup> Woo-Seong Shim, *Hangukui Minsokgeuk* (Koreanisches Volkstheater), Changjaggwa bipyeongsa, Seoul 1975, S. 10f.

<sup>309</sup> Kyun-Hyoung Kim, ebd., S. 15.

<sup>310</sup> Bang-Ock Kim, im Gespräch mit Bang-Ock Kim und Hyoungjin Im. Institut für Theaterwissenschaft an der Dongguk Universität, Seoul, 25. Nov. 2010.

<sup>311</sup> Vgl. Kyun-Hyoung Kim, ebd., S. 27f.

westliche Einfluss durch die Oper und führte zu einer Verwestlichung der koreanischen Kultur, einem verwestlichten Manierismus. Die folgende Erläuterung über die gesellschaftliche Position der Oper in Korea von Seung-Kyoung Hwang zeigt konkret, wie die koreanische Gesellschaft von der verwestlichten kulturellen Norm durchdrungen ist:

Wegen der kulturellen Differenz fühlen wir uns unwohl bei der Oper. Die Oper besteht aus den folgenden fremden Sprachen: Italienisch und Deutsch sowie Französisch. Deswegen kann das koreanische Publikum schwer einen Eindruck gewinnen. Gleichzeitig kann es den Inhalt der Oper nicht verstehen, ohne das übersetzte Libretto aus dem Koreanischen zuvor zu lesen. Koreaner können das poetische Libretto nicht genießen und dem koreanischen Zuschauer mangelt es an der vorbereiteten Kenntnis über den theatralischen Verlauf. [...] Daher müssen wir, um Oper zu sehen, alles Genannte lernen.

[...]

Sie müssen bedenken, dass der Opernbesuch als sehr speziell gilt. Es ist wichtig, dass man zum Friseur geht und besondere (westliche) Kleidung trägt. [...] Die Etikette bestimmt das menschliche Dasein mehr als der gesunde Menschenverstand, der verlangt, dass man eher das gründliche Wissen vom Inhalt des Opernwerks haben sollte.<sup>312</sup>

Diese Ausführungen einer koreanischen Opernexpertin sind von westlich kulturell geprägten Maßstäben geprägt. Obwohl sie eine Expertin der koreanischen Opern ist setzt sie voraus, dass die in der Oper verwendete Sprache nur aus einem von drei westlichen Ländern stammen kann. Ihre Perspektive scheint teils imperialistisch und abhängig vom Eurozentrismus geprägt zu sein und sie vertritt die Auffassung, dass das koreanische Publikum die Oper auf Basis eines kognitiven Rahmens der westlichen Oper begutachten solle.

Die besonderen Vorbereitungen für einen Opernbesuch, z.B. ein Friseurbesuch oder sich gut zu kleiden, beziehen sich auf einen modernisierten Lebensstil in der koreanischen Gesellschaft. Der Genuss eines Opernbesuchs impliziert hier zur Schau zu stellen, dass eine Modernisierung im westlichen Sinne vollzogen wurde. Dies lässt darauf schließen, dass eine solche Perspektive in Korea auf einer Form der kolonialistischen Aufklärung beruht. Trotz der Eigentümlichkeit der Oper kann nicht gefordert werden, dass das koreanische Publikum eine ‚europäische kulturelle Maske‘ tragen solle und westlichen Konventionen als einzig kultureller Ausdruck gelten. Die besondere Funktion der Oper in Korea gleicht der einer kulturellen Kolonisation, einer verwestlichten Modernisierungen, weshalb das restriktive Verständnis zur westlichen Opern in Korea noch nicht durch eine Autorität der Modernität entsteht. Der Musikkritiker Sang-Woo Han behauptet sogar, dass „die Operngeschichte eines

---

<sup>312</sup> Seung-Kyoung Hwang, »Opera Iyagi« (Die Geschichte der Oper), in: *Hanguknondan*, Vol.257, Seoul 2011, S. 166f. Vom Verfasser aus dem Koreanischen übersetzt.

Landes ein Nachweis des Kulturniveaus und kulturellen Kriteriums für das Bewerten ist.<sup>313</sup> Auf Grund dieser einseitigen Präsenz der westlichen Oper „gab es in der koreanischen Opernszene eine Bewegung zur Beimischung koreanischer Elemente mit westlichen Elementen in der Mitte der 80er Jahre. Ihr Anführer war der Regisseur Ho-Geun Moon<sup>314</sup>, der Yuns Opernwerk *Sim Tjong* nach der Uraufführung in München erstmals in Korea wieder inszenierte. Er lehnte die nachgeahmte, verwestlichte Modernisierung ab und legte den Schwerpunkt seiner Arbeit auf koreanische Opern sowie die „Flucht aus dem westlichen Opernrahmen.“<sup>315</sup> Diese Bemühungen beinhalteten „eine Abkehr von der gedankenlosen Übernahme der westlichen Oper.“<sup>316</sup> Im Gegensatz dazu wurde der Ursprung der westlichen Oper im Bereich der koreanischen Opern unter dem Einfluss der verwestlichten Modernisierung zunehmend vernachlässigt oder ausgeblendet, was den vor allem mit der „Verwestlichung und Nachahmung des westlichen Wesens“<sup>317</sup> zusammenhing. Aus diesem Grund kann festgestellt werden, dass es sich bei der Oper in Korea nicht um einen experimentellen Versuch der Modernisierung handelt, sondern um einen Stellvertreter für eine stereotype Präsentation, die modernisierten Kulturen aus dem Westen entlehnt ist.

### 3.3.2 Die Oper als klassische Musik

In der Oper sind Bezüge zum Musiktheater sowie Anteile aus den einzelnen Kunstrichtungen Musik und Theater, zu finden. In Korea wird die Oper allerdings eher der klassischen Musik zugeordnet. Manchen Opern- und Musikkritikern in Korea zufolge ist eine Oper an sich kein Gesamtkunstwerk, sondern nur „eine Musikkunst.“<sup>318</sup> Bei den Intendanten bzw. Regisseuren herrscht dieses alte enge Verständnis immer noch vor, die Beurteilung der Operninszenierung erfolgt dementsprechend restriktiv. Diese veraltete Auffassung von Oper knüpft an die europäische Geschichte einer exklusiven klassischen Musikszene an. Gegenwärtig fällt in Korea insbesondere diese einseitige Einordnung auf. Wie selbstverständlich diese Dominanz des musikalischen Anteils gegenüber den theatralen ist, zeigt auch die Darstellung von Sang-Woo Han:

---

<sup>313</sup> Sang-Woo Han, ebd., S. 22.

<sup>314</sup> So-Young Lee, »*Palsibnyeondae Yangak: Dugaewi Surebakwi. Guggajeog Geundaehwawa Jaseangjeog Eumakundong*« (Westliche klassische Musik in den 80er Jahren Koreas: Die beiden Räder, Nationale Modernisierung und wildwachsende Musikbewegung), in: *Hangukeumakhak*, Seoul 2005, S. 269.

<sup>315</sup> Ebd.

<sup>316</sup> Ebd., S. 272.

<sup>317</sup> Ebd., S. 267.

<sup>318</sup> Sang-Hwan Bae, »*Seoul operageukjangeul channeun Gipeumgwa Yeomryeo*« (Freude über das Aufbauen des Seouler Operntheaters und auch die Sorge darum), in: *Hanguknondan*, Vol.43, Seoul 1993, S. 115.



In der Seouler Staatsoper wurde G. Verdis *Rigoletto* erstmals im Mai 1958 aufgeführt. Die Aufführung war der erste Anlass für finanzielle Unterstützungen des koreanischen Staatstheaters. Andererseits geht es um die Auswahl des Regisseurs bei Opern. Vor dieser Aufführung arbeiteten nur Theaterregisseure für Operninszenierungen in Korea. Doch im Gegensatz dazu konnte der Amerikaner Roy Harris, der eigentlich ein klassischer Sänger war, als Regisseur arbeiten. Er war ein Gastprofessor an der Seouler National Universität für Gesang und war auch ein Lehrer des koreanischen Soprans Kyoung-Sook Lee. Seine Inszenierung zeigte uns, dass lediglich eine Person, die nicht im Bereich des Theaters, sondern im Bereich der Musik arbeitet, es zur Meisterschaft in der Musik bringen kann, Operninszenierung(en) aufzuführen.<sup>319</sup>

Dieser Darstellung kann auch entnommen werden, dass es in der koreanischen Opernszene in Bezug auf die Operninszenierung viele Vorurteile gibt. So könnte das Zitat auch in dem Sinne aufgefasst werden, dass schauspielerische Inszenierung und Bühnenbild der musikalischen Ausarbeitung abträglich seien. Diese musikzentrischen Vorurteile führten dazu, dass das (Musik-)Theater nicht an den Opernbereich, sondern ganz allgemein an den Musikbereich angeschlossen wurde, was zu einer Isolierung der Oper in Korea führte. Daraus resultierte auch, dass Kritiken zu Operninszenierungen meist von Musikkritiker oder musikalischen Künstler verfasst werden. Eine Abschottung der Oper in Korea wurde auch von der Theaterwissenschaftlerin und -kritikerin Bang-Ock Kim festgestellt:

Seit die Oper aus Europa nach Korea kam, wurde sie als eine elitäre Kunst verstanden, die sich der verwestlichten Absicht einseitig zuwendet. Die Oper schließt sich von anderen Genres in Korea ab. So bezogen sich beispielsweise Tanz und Kunst schon gegenseitig auf das Theater. Aber die Oper blockiert das Internalisieren anderer Genres und solchen Wechselbeziehungen. Daher handelt es sich bei der Art der Oper um die Konservativste in Korea. Gleichzeitig weicht das Spiel der Sänger und die Inszenierung stark von der theatralen Gemütsbewegung und dieser Perspektive ab, weil die Oper in Korea einer alten musikalischen Stereotype des europäischen romantischen Opernstils nacheifert, der vornehmlich auf das Repräsentieren sichtbarer realistischer Bühnendekorationen und ein solches Spiel angewiesen ist. Die Oper in Korea gehorcht blind der Operngeschichte aus der Neuzeit. [...] Ich weiß auch, dass manche Opern in Europa experimental und theatral sind. Aber die Oper in Korea ist gar nicht so wie die Oper in Europa.<sup>320</sup>

Wie oben erwähnt, richtet sich das Verständnis von Oper an der klassischen Musik aus, weshalb der Opernbereich Koreas der klassischen Musik untergeordnet bleibt. Dieses eingeschränkte Kunstverständnis wirkt sich des Weiteren nachteilig auf den Versuch aus, eine ‚Regieoper‘ zu inszenieren. Die strikte Grenzziehung zwischen musikalischen und theatralen Elementen führt zu einer dauerhaften Isolierung der koreanischen Oper.

---

<sup>319</sup> Sang-Woo Han, ebd., S. 29. Vom Verfasser aus dem Koreanischen übersetzt.

<sup>320</sup> Bang-Ock Kim, (Gespr. 2010) ebd. Vom Verfasser aus dem Koreanischen übersetzt.

Andererseits kann dieses Phänomen auch als eine Nachahmung des Eurozentrismus durch die koreanische Gesellschaft gesehen werden, denn die koreanische Opernszene versuchte nicht, eine theatrale Dimension hinzuzufügen, sondern vielmehr, die vergangenen romantischen Opern hartnäckig zu verteidigen, wie an der Aussage Bang-Ock Kims deutlich wurde. Somit wird die Oper zu einem Urbild oder Urtyp aus dem Westen, das in Korea unter dem Namen der westlich klassischen Musik existiert.

### **3.3.3 Die Oper als die adlige Existenz des Kapitalismus**

Im koreanischen Opernbereich gibt es ein ‚missgestaltetes‘ System: Nicht alle Opernensembles haben eine eigene Spielstätte. Aus diesem Grund müssen für Opernaufführungen jedes Mal bestimmte Theater angemietet werden. Selbst die koreanische Nationaloper hat kein eigenes Theater. Dies bedeutet auch, dass das Opernsystem in Korea zu großen Teilen nicht durch staatliche Förderung unterstützt wird.

Diese ungünstige Situation beruht auf der Auffassung, dass sich eine Konkurrenzsituation, z.B. zwischen Opernhäusern, förderlich auswirke, denn obgleich die Oper als eine Kunstgattung gilt, spielt sie in der Gesellschaft eine wirtschaftliche wie klassenidentifizierende Rolle. Der Eintritt in die Schicht des elitären Opernpublikums wird zumeist nur den Mitgliedern der ‚hohen Hierarchie‘ ermöglicht, d.h. einer besonderen gesellschaftlichen Gruppe die, ähnlich der ‚neuen Bourgeoisie‘, ihr Kapital im Neokapitalismus erwirtschaftete.

Nach der bürgerlichen Revolution in Europa änderte sich das Verständnis von Oper und ihrem Zielpublikum. Das Operntheater war fortan nicht mehr nur das kulturelle Eigentum für bestimmte Klassen, mit dem Verlust der gesellschaftlichen Stellung des Operntheaters wurden die Vorstellungen auch für die Mittelschicht geöffnet. Im Unterschied zu dieser fortschrittlichen Entwicklung im Bereich der Oper in Europa, entwickelte sich die Stellung der Oper in Korea genau in die entgegengesetzte Richtung, die Oper war nur einer elitären Klasse zugänglich. Die alte Fokussierung auf den Adel als Elite fand schnell wieder Verbreitung und führte dazu, dass die koreanische Oper in einen veralteten dogmatischen Zustand zurückfiel.

Nebenbei hatte die Oper in der koreanischen Gesellschaft auch die Funktion einer ‚Zulassung‘ zu bestimmten höheren Klassengruppen, wie Seung-Kyoung Hwang erläuterte:

[...] Je bürgerlicher es zugeht und je mehr von den bei den Bürgern beliebten Stücken aufgeführt wurden, desto gelassener wurde das Wesen des Operntheaters. Der Opernraum wurde allmählich nicht mehr nur ausschließlich für die Gesellschaft der Adligen hergerichtet, sondern die Aufführungen wurden für die Bürger geändert. Aber der Raum für Operndarbietungen, d.h. ein Opernhaus, ist etwas Besonderes und nimmt weiter eine spezifische Stellung ein, die nicht für eine mittelständige Volksmenge, sondern für den privilegierten Stand da sein sollte. Schließlich muss man zur Kenntnis nehmen, dass ein Operntheater eigentlich einen ‚luxuriösen Raum‘ darstellt. [...] <sup>321</sup>

Obleich sich die Funktion der Oper in Europa zum großen Teil nach der bürgerlichen Revolution wandelte, riskiert es die koreanische Opernspezialistin Seung-Kyoung Hwang, sich auf „einen Klassendünkel ausdrückenden Stand der Oper“ <sup>322</sup> als „High Society aus [...] ungewöhnlich elegante[n] Leute[n]“ <sup>323</sup> in der Gesellschaft zu konzentrieren. Die koreanische Opernexpertin untermauerte dabei die konventionelle Stellung der Oper mit der von Vorurteilen geprägten kapitalistischen Sicht auf den koreanischen Opernbereich. Die von ihr vertretene Meinung über das ‚Opernkallendünkel‘ wird allgemein im koreanischen Opernbereich sehr stark vertreten, so teilen auch andere renommierte Opernexperten wie z.B. Sang-Woo Han, Yong-Sook Lee oder Gye-Seock Tak ihre Meinung. Einige der koreanischen Opernexperten sind sehr stark von der klassischen Musik oder Oper aus Europa und den USA beeinflusst. Dies zeigt sich zum einen in ihren Kritiken, zum anderen aber auch darin, dass sie die konventionelle Rolle des Compradors im koreanischen Opernbetrieb ausfüllen, was dazu führt, dass die Klassenunterschiede erhalten bleiben. Eine solche Perspektive verbreitete sich bereits in einem kulturellen ‚Territorium‘, das auf westliche Nachhilfe und Unterstützung sowie kolonialistische Besetzung angewiesen war. Sie beruhte auf der ambivalenten Reaktion der verletzten Unterdrückten, die versuchten, dieses Subjekt – im Bewusstsein ihrer Rolle als die Beherrschten – abzulehnen.

Gleichzeitig zeigt sich hierbei auch eine andere Tendenz: Unterbewusst wird eine differenziertere Rolle des Subjektes vertreten oder zumindest „sich nach dem Stand des Subjektes geseht.“ <sup>324</sup> Dieses Phänomen ähnelt einer Nachahmung des kolonialistischen Prinzips aus kapitalistischen Gründen, eine Strömung, die auch in der koreanischen Opernkultur keine Ausnahme bildet. Ein Beispiel hierfür wäre die Verbindung von einem blinden Imitieren der verwestlichten Moderne mit dem Glauben an den Kapitalismus. Eine Annahme, die die koreanischen Opernexpertin Yong-Sook Lee bestätigte:

---

<sup>321</sup> Seung-Kyoung Hwang, ebd., S. 165.

<sup>322</sup> Hyeun-Du Kang, *Daejungmunhwaewi iron* (Theorie der Massenkultur), Mineumsa, Seoul 1980, S. 107.

<sup>323</sup> Luise Rinser/Isang Yun, *Der verwundete Drache. Dialoge über Leben und Werk des Komponisten*, S. Fischer, Frankfurt am Main 1977, S. 203.

<sup>324</sup> Bang-Ock Kim, (Gespr. 2010) ebd.

Die Oper, die im 17. Jahrhundert in Italien geboren wurde, ist sozusagen die »teuerste« Kunst, die das meiste Kapital benötigt, unter allen künstlerischen Genres. Im Vergleich zu den anderen Bereichen, wie z.B. Theater, Tanz und klassische Musik, ist das Eintrittsgeld für das Publikum in der Oper am höchsten. Deswegen gibt es bei Koreanern ein allgemeines Vorurteil gegenüber der Oper, dass man nur in die Oper geht, wenn man eine Eintrittskarte geschenkt bekommt. Aber der Grund für die Kostspieligkeit der Karten liegt darin begründet, dass die Oper viel Zeit und hohe Kosten zur Herstellung benötigt. [...] Obwohl man mit der geschenkten Einladungskarte in eine Oper geht, kann es sein, dass die Zuschauer während der Vorstellung im Dunkeln einnicken und sich zwischen den Pausen heimlich aus dem Opernhaus hinaus schleichen. Oder? [...] Wenn der Zuschauer die echte Attraktivität der Oper bemerken kann, kauft er sich die Eintrittskarte gern selbst, ohne auf eine Einladung zu hoffen. [...]<sup>325</sup>

Yong-Sook Lee beschreibt detailliert, wie die Oper auf die Gesellschaft wirkt. Obgleich die Kritikerin eine anerkannte koreanische Opernexpertin ist, urteilt sie, dass das Genre Oper die teuerste Kunstform sei. Sie legt damit den Fokus auf die kapitalistische Wirkung, wirtschaftliche Aspekte, die Funktionalität des Produktes und das wirtschaftliche Ergebnis. Ihre Worte stehen sinnbildlich für den Zustand der Oper in Korea: Die Oper steht für die koreanischen Gesellschaft in einem engen Zusammenhang mit dem kapitalistischen Prinzip. Zudem hinterlässt Lees Ausführung den Eindruck, dass Opern in Korea nur als ein Gegenstand der wirtschaftlichen Profitrealisierung angesehen werden. Die Oper steht jedoch eigentlich nur indirekt mit dem Prinzip der Wirtschaftlichkeit in Verbindung.

Dennoch ist es problematisch, dass das Opernsystem zum großen Teil auf Kapital angewiesen ist. Obgleich die koreanische Gesellschaft unmittelbar nach der Joseon Dynastie alle Klassenunterschiede abschaffte, wirkt in der Opernwelt, insbesondere in der koreanischen Oper, weiterhin ein Klassendünkel nach. Die koreanische Oper weist die klassischen Merkmale einer in Europa geborenen Kunstform, sowie ihr Wesen und die Denkart des Abendlandes auf. Diese westliche Denkweise diente als Grundlage der Kolonisation und der ökonomischen Entwicklung Koreas. Die Oper ist Mittel und Ziel dieser Entwicklung, hier trafen die historischen kolonialistischen Erfahrungen zusammen. Gleichzeitig scheinen „das Element der ökonomischen Macht und der Inhalt des Opernlibrettos angeberisch und prahlerisch sowie machohaft zu sein.“<sup>326</sup> Laut *Hye-Ri Sohn*, Präsidentin des *Gyeonggi Moonhwaewi Jeondang* (Gyeonggi Arts Center), kann festgestellt werden, dass die Oper durch eine Macht- und Reichtumsprahlerie, geprägt ist:

---

<sup>325</sup> Yong-Sook Lee, »Operawa CEO – Opera, Eumakgwa Geukeuro jeulgineunbeob« (Oper und CEO - Die Art und Weise des Genusses der Oper als Drama und Musik), in: *Kyeongyeonggye*, Zeitschrift, Jun., Korea Employer Federation, Seoul 2011, S. 70ff. Vom Verfasser aus dem Koreanischen übersetzt.

<sup>326</sup> Bang-Ock Kim, (Gespr. 2010) ebd.

[...] Im koreanischen Opernbereich gibt es ein auffallendes Phänomen. Es bezieht sich auf den Eintrittskartenpreis. Obgleich meine Rede widersprüchlich klingen kann, ist es wahr, dass die meisten Leute nicht gern in die Oper kommen, wenn die Kosten des Operneintritts niedrig sind. Im Gegensatz dazu ist folgendes Phänomen zu beobachten: Je teurer die Opernkarten sind, desto mehr werden sie reserviert. Denn das koreanische Publikum hat eine augenscheinliche Neigung dazu, Opern als ein Messinstrument der wirtschaftlichen Fähigkeit und der Macht zu sehen. Deswegen versucht man durch anormal teure Opernkarten, seine gesellschaftliche finanzielle Stellung zu zeigen und damit zu prahlen. Alles in allem kann man bemerken, dass die Begierde des Kapitals in koreanischen Opern um sich greift. [...] Dieses Phänomen hängt mit stereotypen Fantasievorstellungen dem Abendland gegenüber zusammen, weil die Oper aus dem Westen als ein Vertreter einer westlichen luxuriösen Ware erkannt wurde. [...] <sup>327</sup>

Durch einen Operbesuch wird demnach in Korea eine Zugehörigkeit zu einer gesellschaftlichen Schicht ausgedrückt, die ebenfalls von einem kapitalistischen Instinkt geprägt ist. Daher wird der koreanischen Gesellschaft auch ein ‚Missbrauch‘ der Oper vorgeworfen. Opernaufführungen spielen für die Allgemeinheit keine Rolle, sie beeinflussen nur auf eine bestimmte Klasse – die, die sich nach westlichen Kulturen sehnt und über viel Kapital verfügt. Dieser Personenkreis nimmt in der koreanischen Gesellschaft nur während sie nur teilweise eine dominierende Rolle ein.

---

<sup>327</sup> Hye-Ri Sohn, im Gespräch mit Hye-Ri Sohn und Hyoungjin Im. *Gyeonggi Moonhwaewi Jeondang* (Gyeonggi Arts Center), Gyeonggi 26. Nov. 2010. Vom Verfasser aus dem Koreanischen übersetzt.

## 4 Isang Yun und die dekolonialistische Tendenz

In diesem Kapitel werden Merkmale herausgearbeitet, die darlegen, in welcher Weise die Werte der westlichen Theatertradition auf die der koreanischen Theaterwelt übertragen worden sind.

Den Werken Isang Yuns ist eine dekolonialistische Tendenz immanent: Zeit seines Lebens engagierte er sich für die unterdrückte Minderheit, die Unabhängigkeit des Vaterlandes sowie den Widerstand gegen die hegemoniale Macht. Sein Leben kann nicht von seinen Werken getrennt werden, da seine Musik persönliche Erfahrungen, also seine Erinnerungen, Erlebnisse und Prägungen widerspiegelt. „Thus even though the one-time occasion or performance of music is a central aspect of musical life, one can always return to these occasions through memory.“<sup>328</sup> Über dieses Zurückversetzen in der Erinnerung verweist Said auf die Erinnerung bei Proust: „Proust’s recurrences inevitably point away from the public aspects of an occasion – sitting in a concert hall or salon, for instance – to its private possibilities; for example, the recollection, often shared, often lonely, of pains, anguish, bodies, miscellaneous as well as musical sounds, and so on.“<sup>329</sup> Das gilt sowohl für die Wahrnehmung der Rezipienten als auch für den Schaffensvorgang der Künstler.

Bei Yun existiert ein enger Zusammenhang zwischen seiner lebensweltlichen Anschauung und seinen Werken. Dieser wird insbesondere durch die Übereinstimmung dekolonialistischer Merkmale, hier Dekonstruktion und Decodierung der Vorherrschaft des Subjektes, deutlich. Die Sonderstellung des musikalischen Künstlers spielte dabei eine wichtige Rolle, denn „music to a consummate musician possesses a separate status and place.“<sup>330</sup> Aber eine derartige Sonderstellung war auch „occasionally revealed but more often withheld.“<sup>331</sup> Bei Yun kann die Sonderstellung jedoch im Sinne des Dekolonialen uneingestanden hervorgehoben werden.

---

<sup>328</sup> Edward W. Said, (M. E. 1991) ebd., S. 76.

<sup>329</sup> Ebd.

<sup>330</sup> Ebd., S. xv.

<sup>331</sup> Ebd., S. xvi.

## ***4.1 Gesellschaftliche und musikalische Stellung Yuns***

Yun ist in Korea als politischer Künstler allgemein anerkannt. Dies kann auf die koreanische Geschichte, die politischen Zustände des Landes sowie Yuns Weltanschauung zurückgeführt werden. Die Verbindungen zwischen seinen künstlerischen Ideen und seinem politischen Wirken entwickelte sich auf zwei getrennten Ebenen: Zum einen bezog sich seine gesellschaftliche und kulturelle Identität auf sein ‚Vaterland‘, zum anderen können seine Musikwerke als Versuch interpretiert werden, in Deutschland indirekt einen dritten Wirkungsraum zu finden.

### **4.1.1 In Korea**

#### **4.1.1.1 Die dekolonisierte Perspektive**

Yun war zu Lebzeiten Zeuge des japanischen Imperialismus und des historischen Demokratisierungsprozesses der koreanischen Politik und Gesellschaft. Er wurde am 17. September 1917 während der kolonialen Besetzung von Korea durch Japan geboren. Die damalige gesellschaftliche Situation war von militaristischen und imperialistischen Eingriffen Japans geprägt. Die japanische Militärverwaltung versuchte, alle Hochschulen in Korea zu vernichten, daher mussten Koreaner, die studieren wollten, nach Japan gehen.<sup>332</sup> Im Jahr 1935 kam Yun per Schiff nach Japan und schrieb sich dort an der Osaka Musik Akademie für die Studiengänge Komposition und Violoncello ein. Als seine Mutter im Jahr 1937 in Korea starb brach er sein Studium in Japan ab und kehrte wieder nach Korea zurück. 1939 versuchte er abermals nach Tokyo zu gelangen, um Harmonie und Kontrapunkt bei Ikenowchi Domohiro, der sein Kompositionsstudium in Frankreich unter westlicher Prägung abgeschlossen hatte, zu studieren. Gleichzeitig führte die Besetzung Koreas in Yun zu einem inneren psychischen Konflikt, weshalb er sich leidenschaftlich für die Unabhängigkeitsbewegung engagierte.<sup>333</sup> Infolgedessen kehrte er vor Beginn des Pazifikkrieges 1941 nach Korea zurück, wo er direkt von der japanischen Polizei verhaftet wurde, da diese heimlich komponierte koreanische Lieder bei ihm fand. Wegen des Vorwurfs der ‚Verbreitung aufrührerischer und gefährlicher

---

<sup>332</sup> Tae-Geun Han, (Gespr. 2010) ebd.

<sup>333</sup> Jeong-Hyun Kim, *Yun isang Jagpume natanan Dongasiajeog Jaggoggibeobe gwanhan gochal: Etüden für Flöte Solo reul jungsimeuro* (Studie über Ostasiatische Elemente und Kompositionsmethode bei Yun: Mit dem Stück Etüden für Flöte Solo), M.A. Abschlussaufsatz, Seoul National Universität, Seoul 2006, S. 7.

Ideologie<sup>334</sup> kam Yun zwei Monate im Gefängnis. Es stellte sich heraus, dass Yun auf Grund seiner dekolonialistischen Identität in vollem Bewusstsein handelte. Seiner Frau Soo-Ja Lee zufolge wollte Yun eigentlich niemals heiraten, sondern sein Leben seiner Idee von einer traditionellen koreanischen Musik mit westlicher Prägung, also dem Schaffen einer Verbindung zwischen dem koreanischen Volk und westlicher Kunst widmen.<sup>335</sup>

In seiner Kunst befasste er sich folglich mit der Internalisierung koreanischer autochthoner Kulturen, die damit zu einem Instrument gegen das Subjekt der Kolonialpolitik werden. Dieses Bestreben setzt Yun in seinen Arbeiten indirekt und verborgen um, bei einer eindeutigen Darstellung hätte er aller Wahrscheinlichkeit nach Restriktionen durch das Subjekt riskiert. In einem Essay aus dem Jahr 1955 enthüllte Yun seine innere Haltung zur Beziehung zwischen dem ‚Ich‘ und der Musik, so betrachtet er z.B. die vielschichtigen Merkmale seiner Identität:

Wäre ich ein Baum, könnte man sich vorstellen, dass drei verschiedene Zweige aus meinem Körper treiben würden. Der erste Zweig von mir ist die ‚Musik‘. Als ich mich in Tokyo mit meiner Komposition für Cellokonzert um den *Maeil Sinmuns* Musikwettbewerb bewarb, widmete ich mich in einem Studentenverrein einer Volksbewegung. Bezüglich der damaligen internationalen Strömungen und des Kriegsprozesses mit Japans sowie der kolonisierten Umstände in Korea konnte ich als Koreaner und auch als Mensch meine Kompositionstätigkeit überhaupt nicht weiter ungehindert fortsetzen. In der folgenden Zeit trieb der zweite Zweig ‚Politik‘ aus mir. Eigentlich hoffte ich auf eine Rehabilitation in der Heimat, mein Engagement weiterführen zu können. Aber meine Musik und Familie wurden in Mitleidenschaft gezogen, so dass ich mich einem Verfahren unterzog. Im Verlauf des Prozesses litt ich an einer chronischen Krankheit, die mir in meinem ganzen Leben Schmerzen und Qualen bereitete. Obwohl mein Land schließlich frei von Japan wurde, gab es weiterhin viele entdeckte Politiker aus der Kolonialzeit, die in Distanz zum einfachen Bürger und dem vernichteten Volksleben standen. Das enttäuschte uns, die wir ein klares Politikbewusstsein hatten. Daher trieb der dritte Zweig names ‚Sozialfürsorge‘ aus mir. In der Küstenstadt Busan gab es nach dem koreanischen Krieg sehr viele Waisenkinder. Deswegen beschloss ich, ein Stadtwaisenhaus in Busan zu gründen und zu leiten. Ich war dort als ein Vorsitzender tätig. Während das Sozialfürsorgeprojekt ein Jahr lang lief, musste ich aber beobachten, dass einige Mitarbeiter untereinander Kniffe und Ränke anwandten, um Hilfslieferungen aus den USA für Waisen zu unterschlagen. Das enttäuschte mich sehr. Schließlich verließ ich das Waisenhaus. Danach kehrte ich wieder zu meiner Musiktätigkeit zurück. Ich wußte aber genau, dass meine zwei vorhandenen Zweige wohl kultiviert werden müssen. Diese seelische Pilgerschaft ist ein Prozess der Wahrheitsfindung. Gleichzeitig dient das Komponieren auch dieser Wahrheitsfindung, denn in diesem Augenblick, an dem ich die ungeheuer große Welt anschau und sie mit den Noten schildere, entsteht auch eine Wahrheit an sich. Ich hatte viel Leiden durch Tuberkulose und Bedürftigkeit. Wir mussten selbst unsere Eheringe verkaufen, um meine Kompositionen veröffentlichen zu können. Dennoch bereue ich meinen schwierigen Weg nicht. Ich denke jedoch aufgrund einer Wut, die auf meinem wahren Dienen für die Gerechtigkeit beruht, selten daran zurück. ‚Ist das

---

<sup>334</sup> Soo-Ja Lee, *Nae Nampyeon Yun Isang* (Mein Ehemann Isang Yun), Changjaggwa bipyeongsa, Seoul 1998, S. 115.

<sup>335</sup> Ebd., S. 37.



Notenschreiben dein bester Weg?‘ Trotzdem möchte ich diese Zweifel ignorieren, solange meine Geduld aufrechterhalten werden kann.<sup>336</sup>

Yun hatte also drei zentrale Lebensinteressen, die sich in den Bereich Musik, Politik und soziales Engagement abspielten. Seiner Lebenseinstellung entsprechend setzte er sich für andere ein, so versuchte er, Humanismus und Altruismus gegenüber Außenseitern zu leben sowie die Hoffnung auf eine Beendigung der Kolonisation aufrechtzuerhalten. Dabei richtete er sich und sein Handeln an einem dekolonialistischen Prinzip aus: Seine Weltanschauung war geprägt von Mitgefühl und Sympathie für die Unterschichtkultur, durch die eine Identität des Fremden hervorgebracht wurde. Aus diesem Grund kann Yuns Kunst auch als eine Pilgerschaft und politische Mission zur Befreiung der Subalternen gelten.

Musik, Politik sowie soziales Handeln scheinen wie organische Stoffe eines Körpers zueinander in Beziehung zu stehen. Auf der politischen Ebene ist der *Dongbaeklim-Skandal*<sup>337</sup> vom 08. Juli 1967 nicht zu übergehen. Dieses politische Ereignis bezog sich auf einen Vorfall zwischen Nord- und Südkorea, an dem Yun beteiligt war. Der damalige südkoreanische Präsident Jeong-Hee Park war davon überzeugt, dass der Südkoreaner Yun als ein Spion für Nordkorea tätig war, da dieser sich Nordkorea gegenüber freundlich verhielt und am 30. April 1963 sogar von Berlin aus dorthin reiste. In Nordkorea galt Yun als ein volkstümlicher koreanischer Musiker. Das südkoreanische Militär griff ihn und andere Südkoreaner danach heimlich in Deutschland auf und brachte sie in ihre Heimat zurück, wo die Reisenden vor Gericht gestellt wurden. Da die südkoreanische Militärregierung Yuns politische Integrität anzweifelte, erklärte der Richter des Obersten Gerichtshofes ihn und weitere 34 der insgesamt 194 angeklagten Bürger am 3. Dezember 1967 für schuldig und verurteilte sie zu einer zeitlich unbegrenzten Haft. Daraufhin baten insbesondere die deutsche Regierung und zweihundert westliche Künstler, darunter Strawinski, Karajan, Stockhausen und Ligeti um seine Freilassung. Die nicht gerechtfertigte Verurteilung Yuns führte zu einer erheblichen Störung der diplomatischen Beziehungen zwischen Deutschland und Südkorea. Die Proteste hatten jedoch Erfolg: Yun kam zwei Jahre später am 25. Februar 1969 wieder frei, wurde jedoch ins Ausland verbannt. Außerdem war die Aufführung seiner Werke in Südkorea bis 1988 verboten.

---

<sup>336</sup> Isang Yun, (1955) »*Nawa Eumak*« (Ich und Musik), zit. nach Soo-Ja Lee, *Nae Nampyeon Yun Isang* (Mein Ehemann Isang Yun), Changjaggwa bipyeongsa, Seoul 1998, S. 78f. Vom Verfasser aus dem Koreanischen übersetzt.

<sup>337</sup> Zu Deutsch ‚Ost-Berlin‘. *Dong* bedeutet ‚ost-‘, *Baeklim* ist eine chinesische Lautschrift des Wortes ‚Berlin‘.

Yuns Lebenslauf war also stark von den dramatischen Entwicklung zwischen Nord- und Südkorea geprägt. Auch seine privaten Erfahrungen standen in engem Zusammenhang mit den kolonialistischen Zuständen seines Volkes, dem koreanischen Kriegszustand und dem politischen Hintergrund seines Vaterlandes. Als Künstler fokussierte er sich auf den Widerstand und die Befreiung von der Macht des ungerechten Subjektes. Insgesamt wird somit offensichtlich, dass sich seine Musik nicht von dekolonialistischen Aspekten trennen lässt.

#### 4.1.1.2 Die künstlerische Disposition

In seinem Schaffen lässt sich erkennen, dass Yun nach einer nationalen volkstümlichen Identität suchte. Der Begriff der Identität als einem Anderen stand bei Yun in Zusammenhang mit den autochthonen kulturellen Traditionen Koreas, genauer gesagt schuf er eine Verbindung zwischen den auf das Volk bezogenen Elemente seines Werkes und seiner Identität. Die Erinnerung und Erfahrung des koreanischen Komponisten Tae-Geun Han bestätigen dies:

Nach dem Ende der Kolonialzeit 1945 konnte ich ihn treffen. Yun war 1948 als Lehrer für Musik an der Busan Lehrerbildungsanstalt tätig. Damals gab es in Korea nur eine einzige Universität, die *Geongseong Jeguk Daehakgyo* (Seoul Imperium Universität) heißt und vom japanischen Generalgouvernement gegründet wurde. Zusätzlich gab es lediglich Fachschulen in Korea. Deswegen versuchten mein Vater und der Volksführer Man-Sik Jo, erstmals eine bürgerliche Universität in Korea zu gründen. Aber das wurde durch Japan nicht genehmigt. Zudem gab es kein Schulsystem für Musik im koreanischen Land. Diese Problematik wollten zwei koreanische Musiker lösen. Die Hauptrolle hatten Yun und Soo-Hyun Geum. Die beiden Komponisten gründeten die Musikausbildungsanstalt *Gyeongnam Joongdeung Eumakgyowon Yangseongso* für werdende MusiklehrerInnen. Für das Lehren der vielseitigen Fächer waren verschiedene koreanische Musiker, die schon westliche klassische Musik in Japan studiert hatten, auch zusätzlich als Lehrer tätig. Yun lehrte täglich Musiktheorie, Harmonik und Gehörbildung, im Durchschnitt 4 Stunden am Tag. Andere Lehrer brachten den Schülern/Studenten v.a. Instrumente und Gesang bei, der größte Teil des Unterrichts wurde jedoch von Yun selbst durchgeführt. [...] Damals erhielt ganz Korea seinen Strom von einem Kraftwerk, das im Gebiet des Flusses *Ablog* im Norden lag. Der Strom war jedoch sehr oft gesperrt. Jedes Mal, wenn es dunkel wurde, machte Yun Hörübungen mit uns. [...] Danach richtete er seine Aufmerksamkeit auf mich und schlug mir vor, dass ich ihm meine Kompositionsentwürfe zeigen sollte. Anschließend hatte ich oft bei ihm privaten Kompositionsunterricht. Manchmal lobte Yun einige Musikstücke von mir. Aber er schimpfte mit mir, wenn meine musikalischen Entwürfe einer Melodie der westlichen klassischen Musik oder einem solchem Rhythmus ähnlich waren. Er warf sogar mein Kompositionsheft weg. Einmal kommentierte er meine Arbeit dahingehend, dass meine Musik keine eigene koreanische Gemütsbewegung enthielte, sondern eine gefühlsmäßige Nachahmung des westlichen Kirchenliedes oder eines Lobgesangs sei. Seine Erklärung schockierte mich sehr und überraschte mich. Dadurch bemerkte ich meine unterbewusste Sehnsucht nach westlich geprägter Musik, die durch Japan eingeführt wurde selbst. Diese

Problematik lies mich wieder nach einer Identität der koreanischen Musik fragen und suchen. Nach dieser Überlegung versuchte ich, traditionelle koreanische Inhalte mit der westlichen Kompositionsmethode zu kombinieren, worüber Yun sich sehr freute und meine Musik lobte. Damals war ich 20 Jahre alt. Außerdem zeigte mir Yun zu Hause seine gesammelten Kinderlieder, die von ihm als Teenager komponiert wurden. Alle Stücke waren auf einem traditionellen Duft Koreas aufgebaut. Das war eine riesige Überraschung, da ich nicht glauben konnte, dass er bereits als Jugendlicher die Identität sowie eine technische Verschmelzung von Musik und Traditionsgefühl in einem Musikstil zur Vollendung brachte. Beim Lesen der Lieder stellte ich fest, dass diese Musik von ihm nicht absichtlich in eine neue musikalische Form gepresst wurde, sondern dies automatisch und unbewusst in seinem Körper verinnerlicht war. Bevor ich ihn kannte dachte ich, dass koreanische Menschen nach dem Prinzip der europäischen Musiktradition handeln müssten. Dank ihm konnte meine Perspektive dahingehend verändert werden, dass ich koreanische Musik nicht geringer als westliche klassische Musik schätze, sondern sie vielmehr einen ureigenen Wert hat. In meinen Augen können die koreanischen Komponisten in drei Personengruppen eingeteilt werden. Eine Gruppe ist an westlicher Musik orientiert, wie z.B. der koreanische Komponist Dong-Jin Kim. Die zweite Gruppe bildet sich aus denen, die nach der Befreiung von Japan eine kurze Weile auf einheimische Elemente bestanden, etwa Woon-Yeong Na. Die letzte Gruppe verbindet die traditionellen koreanischen Wurzeln der Komposition mit westlichen musikalischen Techniken. Diese Entwicklung, die schon in der Kolonialzeit anfang, zieht sich während des gesamten Lebens der Komponisten durch. Yun ist der letzten Gruppe zuzuordnen. Es stimmt, dass meine Musik von Yun beeinflusst wurde. [...] <sup>338</sup>

Wie bereits erwähnt, ging es Yun um die Erkenntnis der Identität. Durch seine Betonung der Identität überbrückte er die Problematik des Anderen im marginalisierten Land. Einige koreanische Komponisten versuchten traditionelle koreanische Inhalte in ihre Musik zu integrieren; diese Experimente verliefen jedoch nicht immer gleich und entfalteten durch ihren lediglich temporär einschränkenden Einfluss keine Wirkkraft auf die dekolonialistische Strömung. Die Inhalte lösten sich beispielsweise in eine künstlerisch gehobene ‚Society‘ auf. Im Vergleich dazu war Yun in der damaligen Zeit ein Außenseiter in der Kompositionswelt. In seiner Musik beschäftigte er sich mit der ureingessenen koreanischen Identität, die man damals als minderwertig betrachtete und auslöschen wollte. Tae-Geun Han, Komponist und Schüler Yuns schilderte seine Gedanken zur damaligen Stellung Yuns in der koreanischen Musik folgendermaßen:

[...] Die damalige koreanische Musikwelt war auf klassische Musik aus dem Westen angewiesen. Sie war eine Hauptströmung in der Kolonie. Auch als Korea wieder frei von Japan wurde. Und nach dem Koreakrieg im Jahr 1950 setzte sich dieser Trend weiter fort. Die Atmosphäre in der koreanischen Musikwelt schränkte Yuns künstlerische Stellung ein und marginalisierte sie. [...] <sup>339</sup>

---

<sup>338</sup> Tae-Geun Han, (Gespr. 2010) ebd., übers. vom Verfasser aus dem Koreanischen.

<sup>339</sup> Ebd.

Nach dem Koreakrieg gaben Yun und sieben weitere Komponisten, alle Mitglieder der koreanischen Gesellschaft der Komponisten, mit neuen Kompositionsstücken ein erstes Konzert in Korea, in dem ihre neuen Kompositionen aufgeführt wurden. Alle Kompositionen wurden vom Musikkritiker Hwa-Sup Oh besprochen, der selbst Yuns künstlerischen Versuch geringgeschätzte:

[...] Über Isang Yuns Werk ‚Streichquartett‘ kann man urteilen, dass es bloß ein unverdaulicher Ausdruck der Theorie ist. Alle Sätze verblieben in trüben Melodien und Akkorden. Sein Stück war so überladen und dicht in der Melodie, dass tiefe Töne vernachlässigt wurden, so dass es musikalisch in jedem Teil überladen und erzwungen war. Der dritte Satz war leicht und eindrucksvoll, aber das konnte die Gesamtheit der Komposition nicht retten. Vor allem denke ich, dass sich der koreanische Komponist auf jeden Fall die Streicherkompositionstechnik Haydens oder Mozarts aneignen muss [...].<sup>340</sup>

Dieser Kritik widersprach Yun eine Woche später wie folgt:

[...] Gab es wirklich schon einmal einen reichhaltigeren Willen für die Schaffung von Kompositionen in Korea? Wenn das Wort ‚Schaffen‘ als ein schöpferisches Handeln aus einem individuellen Charakter des Künstlers voraussetzt – warum wurden dann die meisten unserer Stücke durch eine Art des Nachahmens kreiert, wie Sie es erwähnten? Vielleicht erkennen Sie nicht, dass volkstümliche Farbe und Sinn in diesen Stücken als ein schöpferisches Element der koreanischen Komponisten betrachtet werden? [...] Kam es denn bisher in Korea vor, dass neue gesammelte Kompositionen in einem Konzert gegeben wurden? Wenn das einmalig ist, wie kann es da sein, dass Ihr Kommentar dazu ‚ausgetrockneter Wille‘ lautet? [...] Das zukünftige Ziel unserer Komponisten ist es jetzt, mithilfe der westlichen Musiktechnik und ihrer Methode wenigstens eine koreanische traditionelle Schönheit zu suchen. Zudem werden wir nur zufrieden mit der Musik sein, die das Herz der Koreaner berühren kann. Dafür benötigt man ein Weltbürgertum. Es wäre besser, wenn unser Schaffen als ein Wegweiser für den kommenden koreanischen Nachwuchs fungieren würde. [...] Der Ratschlag zu Haydns und Mozarts Methode klingt wie ein alberner und grundloser Kommentar. Wenn ich die musikalische, konstruktive Methode der beiden Komponisten nachgeahmt hätte und eine ähnliche Stimmung erzeugt hätte, hätte das Stück Hwa-Sup Oh wirklich gefallen? Das ist Nonsens. [...].<sup>341</sup>

Dieser im Alter von 37 Jahren geschriebene Kommentar zeigt präzise, dass Yun die Bedeutung der Koexistenz von eigenen koreanischen Traditionen und der hoch geachteten westlichen Musik bereits erkannte. Dieses Miteinander setzt eine nationale, volkstümliche Identität voraus. Wie bereits erwähnt herrschte damals in der klassischen koreanischen Musik ein Orientalismus vor, in dem die Musiker, die der europäischen Musik blindlings folgten, die Hauptrolle – also das Subjekt im Bereich der koreanischen Musik – spielten. Im Vergleich

---

<sup>340</sup> Hwa-Sup Oh, »Gogaldoen Changjag Jeongsin« (Der qualvolle Wille zum Schaffen), in: Zeitung *Dong-A Ilbo*, 09.03.1955. Aus dem Koreanischen vom Verfasser übersetzt.

<sup>341</sup> Isang Yun, »O Hwaseop ssiui Jaggopyeongeul Bagham« (Widerlegung von Hwa-Sup Ohs Kritik an Kompositionen), in: Zeitung *Kyunghyang Ilbo*, 16. 03. 1955. Aus dem Koreanischen vom Verfasser übersetzt.

dazu stand Yun in der marginalisierten Welt Koreas alleine da. Yun war demnach kein Subjekt, sondern ein so genannter ‚Anderer‘ in Korea.

Dass sich Yun dem Volkstümlichen sehr verbunden fühlte, hatte der Zeit und dem Ort zu tun, an dem er aufwuchs. Im Gespräch mit Du-Yool Song, emeritierter Professor für Sozialwissenschaft an der Universität Münster und ehemaliges Vorstandsmitglied der Isang Yun International Gesellschaft, gestand Yun, dass einige traditionelle Sitten und volkstümliche Zeremonien sowie Performances aus seiner Heimat Tongyoung in ihm stets vorhanden waren.<sup>342</sup> Gleichzeitig bestand er auch darauf, dass eine Tendenz zur Verinnerlichung der eigenen Kultur natürlich ist, wenn sich jemand der Heimat verbunden fühlt.<sup>343</sup>

Hierbei zeigte sich, dass Yun ein besonderes Verständnis zu Kulturen und ihrer Natur hatte und dass er mit der Kultur seiner Vorfahren und der Ureinwohner Koreas, die er verinnerlicht hatte, verbunden war. Yun bedachte aber auch, dass die eigene kulturelle Ausprägung ebenso auf das Autochthone zurückwirken kann. Vor allem spiegelte sie nach Yun die eigene Identität wider. Auch im Hinblick auf die Identität übergang Yun diese Problematik nicht, so hielt er fest, dass seine Musik nicht für ihn selbst, sondern für die Anderen und die koreanische Gesellschaft insgesamt gemacht war.<sup>344</sup>

Infolgedessen ging es Yun auch darum, wie sich autochthonen Inhalte, die sich auf den Identitätsbegriff des Volkes als das Andere bezogen, in einer Komposition auf den verschiedenen Ebenen konstituieren ließen. Selbst als er im Jahre 1994 kurz vor seinem Tod ins Krankenhaus kam, hatte er eine CD bei sich, auf der traditionelle koreanische Volkslieder aus der Südprovinz Koreas zu hören waren, die von der renommierten *Pansori*-Sängerin Sook-Seon Ahn gesungen wurden. Abschließend ist zu bemerken, dass Yun während seines gesamten Lebens unentwegt versuchte, die indigenen Elemente Koreas als eine Identität des Anderen in die Kulturen des Westens einzubringen.

---

<sup>342</sup> Isang Yun, zit. nach »*Yunisang seonsenggwa na*« (Isang Yun und ich), in: Du-Yool Song, *Minjokeun Sarajiji Anneunda* (Das Volk vergeht nicht), Hankyoreh, Seoul 2000, S. 215.

<sup>343</sup> Ebd.

<sup>344</sup> Vgl. Soo-Ja Lee, ebd., S. 82ff. Zit. nach Isang Yun, (1955) »*Isib Cheongnyeonui Doeeseo*« (Wenn ich ein Jugendlicher werde).

## 4.1.2 In Europa

Yuns Zeit in Europa lässt sich in drei Abschnitte gliedern, die vornehmlich mit dem Beginn der avantgardistischen Strömung, der Entwicklung der Hybridisierung und den politischen Umständen zusammenhängen.

### 4.1.2.1 Aufnahme der westlichen musikalischen Technik (1956-1960)

Am 11. April 1956 erhielt Yun den Kultur-Preis der Stadt Seoul für sein Klaviertrio und sein Streichquartett. Der Preis motivierte ihn, für ein Studium nach Paris zu gehen,<sup>345</sup> welches er 1956/1957 am Pariser Conservatoire aufnahm. Ein Jahr später jedoch verließ er Paris und zog nach Berlin wo er Komposition bei Josef Rufer, einem Schüler von Arnold Schönberg, und bei Boris Blacher studierte. In dieser Zeit komponierte Yun folgende bedeutsamen Werke: *Fünf Stücke für Klavier* (1958), *Musik für sieben Instrumente* (1959) und *Symphonische Szene für großes Orchester* (1960) sowie *Streichquartett* (1959/1961).

Yun studierte ehrgeizig die Zwölftontechnik der Wiener Schule. Insbesondere Blacher legte ihm nahe, in den Kompositionen seine eigenen asiatischen Klangvorstellungen zu verwirklichen.<sup>346</sup> Unterdessen debütierte Yun mit seinem Stück *Musik für sieben Instrumente* bei den Darmstädter Ferienkursen. Da er in dieser Zeit mit seinem Experiment, generell koreanische Musikkulturen zu adaptieren nicht zufrieden stellend vorankam, war es wichtig, dass er sich weiter mit der Zwölftonmusik beschäftigte.<sup>347</sup> Die Theorien der ‚Neuen Musik‘<sup>348</sup> übte Druck auf die klassischen musikalischen Strukturen aus – zumindest dann, wenn damit eine Emanzipation der Dissonanz und Atonalität oder eine Empfindlichkeit gegenüber Wiederholungen und die Panthematik verfolgt wurde.<sup>349</sup>

Diese Prinzipien als standen für die ‚Avantgarde‘ und damit gegen die konventionellen Rezeptionsgewohnheiten der damaligen europäischen Musik.<sup>350</sup> Obgleich Yun zu diesem Zeitpunkt die Theorien der Wiener Schule noch nicht vollständig für sich adaptiert hatte, ging es ihm doch darum, den ambivalenten Sinn innerhalb der Grenzen des differenten Weltraums wahrzunehmen. Bei der Zwölftontechnik handelt es sich grundsätzlich um ein Prinzip, das die

---

<sup>345</sup> Ebd., S. 85.

<sup>346</sup> Luise Rinser/Isang Yun, ebd., S. 69.

<sup>347</sup> B. A. Kohl, »Yun, Isang«, in: Ralf Noltensmeier, *Das neue Lexikon der Musik 4*, Metzler Musik, Stuttgart/Weimar 1996, S. 765.

<sup>348</sup> Arnold Schönberg, (1930) »Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke«, in: Ivan Vojtech (Hrsg.), *Arnold Schönberg Gesammelte Schriften 1*, S. Fischer, Frankfurt am Main 1976, S. 26.

<sup>349</sup> Rudolf Stephan, »Zwölftonmusik«, in: Ralf Noltensmeier, ebd., S. 796.

<sup>350</sup> Günther Massenkeil, »Avantgarde«, in: Ralf Noltensmeier, ebd., S. 126.

subjektive Autorität dekonstruiert. Ursprünglich hatte der Komponist Josef Matthias Hauer in seiner Theorie versucht, statt eines expressiven Subjekts ein objektives Sein wie ‚ein Abbild des Kosmos‘ zum Leuchten zu bringen.<sup>351</sup> In der traditionellen koreanischen Ästhetik des Performativen sollten daher die Regeln der Natur nachgeahmt werden, wobei hier nicht übersehen werden darf, dass Spuren der Tonalität bei Schönberg enthalten blieben.

Dies bedeutete, dass Hauers Theorie nicht zu einer vollkommenen Atonalität, sondern zu einer ‚Pan-Tonalität‘ führte und verdeutlicht gleichzeitig, warum sich die verborgenen tonalen Strukturen bei Yun weiter fortsetzten. Die Adaption der Wiederholung brachte in der Zwölftonmusik Schönbergs ‚abwickelnde‘ und ‚entwickelnde Tonbewegungen‘ hervor. Damit konnte eine neue Umorganisation der alten Ordnungsregel sowohl in einer musikalischen Autorität und im Alltagsleben wie auch in der Natur aufgehen. Zuvor war nur das harmonische System des Dreiklangs, der auf traditioneller Tonleiter und ähnlichen Gedanken basierte, als eine perfekte Klangkonstruktion betrachtet worden, die es herzustellen galt um ein synthetisches Bild des Weltalls zu erhalten.<sup>352</sup>

[...]

*Denn: Kunst heißt Neue Kunst.*

Die Vorstellung, dieses Schlagwort ‚Neue Musik‘ könne den Lauf des Musikschaffens ändern, beruhte vermutlich auf dem Glauben, dass ‚die Geschichte sich wiederholt‘. Wie jeder weiß, entstand noch zu Lebzeiten Bachs ein neuer Musikstil, aus dem später der Stil der Wiener Klassiker erwuchs, der homophon-melodische Kompositionsstil oder, wie ich ihn nenne, der Stil der entwickelnden Variation. Wenn also die Geschichte sich wirklich wiederholte, würde auch in unserer Zeit die Annahme genügen, man brauche die Schaffung einer neuen Musik nur zu fordern, und das Fertigprodukt werde sofort serviert. Dies heißt die Symptome für die Ursache halten. Die wirklichen Ursachen für Wandlungen im musikalischen Kompositionsstil sind andere. [...]<sup>353</sup>

Schönberg weist in diesem Abschnitt auf eine ‚Wiederholung der Geschichte‘ hin. Dies kann erinnert an die traditionelle Erkenntnis der buddhistischen Weltanschauung, die wiederum auf Reinkarnation im Sinne eines kreisförmigen Wiederkehrens, verweist. Dies setzte eine Geschichtswiederholung, z.B. eine Wiedergeburt, voraus.

Yun stellte seine Musik in dieser Zeit als eine Verknüpfung der westlichen Musikgattung mit dem Prinzip der asiatischen Ästhetik dar. Die Integration der Zwölftonmusik in Yuns Schaffen kann auch als Beleg dafür angesehen werden, dass er die Grenzen beider Kulturen

---

<sup>351</sup> Rudolf Stephan, ebd., S. 798.

<sup>352</sup> René Leibowitz, *Schoenberg and his school-The contemporary Stage of the Language of Music*, übers. von Dika Newlin, The Philosophical Library, New York 1975, S. 24.

<sup>353</sup> Arnold Schönberg, ebd., S. 26.

anerkannte, richtete er sein musikalisches Experimentieren sowohl nach dem Prinzip der Natur als auch dem Phänomen der Geschichtswiederholung.

#### 4.1.2.2 Versuch einer Hybridität (1960- 1970)

Zu Beginn der sechziger Jahre arbeitete Yun sehr ambitioniert daran, die koreanischen Traditionen mit aktuellen musikalischen Ansätzen zu kombinieren. Im Vergleich den späten fünfziger Jahren zeichneten sich in den Werken der siebziger Jahre starkheimatliche Gefühle ab.

Zu dieser Zeit entstand sehr viel Programmmusik, die auf koreanisch oder in Fremdsprachen betitelt wurde. Repräsentative Werke sind unter anderem die Orchesterwerke *Bara* (1960), *Colloïdes sonores* (1961) und *Réak* (1966), die Solostücke *Shoa Yang Yin* (1966) und *Tuyaux sonores* (1967), die Kammermusikstücke *Loyang* (1962), *Garak* (1963), *Gasa* (1963), *Nore* (1964) und *Riul* (1968) sowie das Oratorium *Om mani padme hum* (1961). Diese Titel sind zum Großteil an Themen angelehnt, die in Korea eine wichtige Rolle spielen, darunter buddhistische Kunst, Zeremonie, Taoismus, Volksgesangskunst, Seelenwanderung (buddhistische Sichtweise) und Alphabetisierung des Volkes.

Anfang der 1970er Jahre erreichte diese Titelgebung seinen Höhepunkt, was teilweise dadurch erklärt werden kann, dass Yun erst zu diesem Zeitpunkt konsequent damit begann, die experimentelle Zusammenführung der Kulturen sichtbar zu machen. Yun verstand seine Musikmethode, die auf der traditionellen Kunst Koreas basierte, als „eine formale Offenheit“<sup>354</sup>, die entstandenen Kombinationen können daher nicht als reinen ‚Formalismus‘ gesehen werden. Yun ließ sich ab dem Jahr 1963 mehr denn je von der indigenen Kunst und Tradition Koreas inspirieren.

Im gleichen Jahr, 1963, unternahm Yun seine erste Reise in das kommunistische Nordkorea, um dort die alten Gräber in *Gangseo* zu besuchen.<sup>355</sup> Diese drei Gräber entstanden im 7. Jahrhundert im Königreich *Goguryeo*. In dem größten Grab befinden sich Fresken, die *Sasindo*<sup>356</sup> heißen und die vier Arten der traditionellen koreanischen Fabelwesen darstellen. Jene sind Schutzgeister bzw. Schutzgötter, die über die vier Himmelsrichtungen herrschen:

---

<sup>354</sup> Isang Yun/Walter-Wolfgang Sparrer, »Ornament und Arabeske. Meine Beziehung zu Claude Debussy«, in: *Ssi-ol Almanach 2000/01*, Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.), Berlin 2001, S. 17.

<sup>355</sup> Zit. nach Soo-Ja Lee, »*Yunisangeul bureun Gangseogobun Sasindonuen eoteon geurim?*« (Was für eine Malerei ist Sasindo in den alten Gräbern *Gangseo?*), in: *Im Gespräch mit Soo-Ja Lee/Tae-Ho Kang/Yong-In Lee*, Zeitung *Hankyoreh*, 23. März. Seoul 2006.

<sup>356</sup> *Sa* bedeutet »vier« und *Sin* ist »Gott« sowie *Do* eine »Malerei« oder eine »Zeichnung«.



*Hyeonmu* (Nord), *Baekho* (West), *Jujag* (Süd), *Cheongryong* (Ost). Diese Fresken beeindruckten Yun und beeinflussten seine Kunst,<sup>357</sup> denn sie waren in Yuns Augen weitaus mehr als ‚nur‘ Wandmalereien.<sup>358</sup> Wie stark ihn die Fresken auch beim Komponieren inspirierten, verdeutlicht eine Erinnerung von Yuns Ehefrau Lee, Yun habe das Bild von *Sasindo*, das an der Wand ihres Zuhauses aufgehängt war, und immer wieder angeschaut, auch während er Musik komponierte.<sup>359</sup> Der Flötistin Roswitha Staege, die mit Yun Nordkorea besuchte, sagte Yun einmal beim Betrachten der Malereien, dass die Fresken seine Musik seien.<sup>360</sup> Daher lässt sich sagen, dass Yuns Kompositionstechniken das strukturelle Prinzip und die Harmonie der beweglichen Tierkörperfiguren zu Grunde liegen und – im Umkehrschluss – sich demnach die künstlerischen Merkmale Yuns in der im Fresko dargestellten Körperlichkeit der autochthonen Tiere offenbaren.

Yuns Kompositionsmethode beinhaltet einen ‚offenen‘ Verlauf fluktuierender Töne sowie eine Struktur für Gesten. Die Offenheit in der Musik wird auf eine Offenheit des Bewusstseins bezogen, d.h. der Augenblick und die Ewigkeit soll gleichzeitig aufgenommen werden, ohne dass sie im Bewusstsein selbst großartig unterschieden werden.<sup>361</sup> Durch die äußerlich scheinbar unregelmäßige Struktur ähnelt der Aufbau der koreanisch-indigenen Musik „einer fraktalen Form“<sup>362</sup> und damit einem Ordnungsprinzip der Natur.<sup>363</sup> Diese musikalische Struktur soll eine bestimmte Strömung der körperlichen Bewegungen hervorrufen.

Yun verbindet in seiner Arbeit eine allgemeine Kompositionstechnik, die Haupttontechnik, mit der Inspiration, die er aus dem Abbild der Gesten der autochthonen Tierkörper, das zum Gemeingut avanciert ist und das die originäre Identität Koreas im kollektiven Unbewusstsein widerspiegelt gewonnen hat. Zudem verwendete er Elemente der traditionellen koreanischen Musik. Yun bezog sich in seiner Musik hauptsächlich auf Vorstellungen aus der koreanischen Gesellschaft und deren Musiktradition, die durch körperliche Phänomene versinnbildlicht wurden und die in Zusammenhang mit indigenen Ritualen oder traditionellen Zeremonien

---

<sup>357</sup> Zit. nach Soo-Ja Lee, ebd.

<sup>358</sup> Dörte Schmidt, ebd., S. 305.

<sup>359</sup> Zit. nach Soo-Ja Lee, ebd.

<sup>360</sup> Roswitha Staege, »Akzent bedeutet einen Anfang mit Impuls und blitzartigem Zurückgehen. - Im Gespräch mit Dieter Krickeberg«, in: Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.), *Ssi-ol Almanach 1998/1999*, Berlin 1999, S. 184.

<sup>361</sup> Mi-Kyung Lee, »Über die ‚Offene Form‘ in den Werken von Isang Yun«, in: the Musicological Society of Korea & the Isang Yun Peace Foundation (Hrsg.), *Isang Yun's Musical World and the East-Asian Culture*, Yesol, Seoul, 2006, S. 241.

<sup>362</sup> Ae-Kyung Choi, »Eine kosmische Klangwelt für Lebende und Tote: Isang Yun Epilog(1994)«, in: the Musicological Society of Korea & the Isang Yun Peace Foundation (Hrsg.), *Isang Yun's Musical World and the East-Asian Culture*, Yesol, Seoul 2006, S. 247.

<sup>363</sup> Mi-Kyung Lee, ebd., S. 247.

standen. Beispielsweise ist im Orchesterwerk *Réak* eine Liturgie aus dem allgemeinen konfuzianistischen Ritual Koreas eingearbeitet. Dabei werden insbesondere die Klanggesten des koreanischen autochthonen Blasinstruments *Senghwang*, das in der Hofmusik und zu rituellen, zeremoniellen oder feierlichen Anlässen eingesetzt wird, hervorgehoben.<sup>364</sup>

In dem Stück *Bara* (1960) sind in der Musik Anlehnungen an ein buddhistisches Ritual enthalten, da das gleichnamige koreanische Instrument *Bara* bei buddhistischen Totenfeiern sehr wichtig ist. Die bei einer Rezeption der Stücke sind daher die künstlerischen Ansichten Yuns, die sich auf die eigene Verortung zwischen Vermischung, Überlagerung und Deplatzierung verschiedener Kulturen beziehen, besonders wichtig.<sup>365</sup>

#### 4.1.2.3 Verstärkung der politischen Dimension (1970-1994)

Bereits bevor Yun Opfer einer politischen Intrige der Militärregierung Koreas war, war er politisch engagiert. Nach der Verschleppung Yuns durch das koreanische Regime am 08. Juli 1967 radikalisierte sich seine politische Haltung.

Yuns musikalisches Schaffen basierte auf einem taoistischen Ideal. In der Lehre des Taoismus wird eine anarchistische Haltung sowie das Recht auf ein paritätisches Verhältnis der Menschen betont.<sup>366</sup> Viele Koreaner, die Anhänger des Taoismus waren, beteiligten sich an der Unabhängigkeitsbewegung gegen die japanische Kolonisation, *Samilundong* genannt, die am 1. März 1919 stattfand.<sup>367</sup> Angesichts der sich etablierenden politischen und kulturellen Identität war die aus dem koreanischen Taoismus resultierende Haltung hilfreich, um der Machtentfaltung des Subjektes zu entgegenzuwirken.<sup>368</sup>

Doch auch unabhängig vom Taoismus verstärkte sich bei Yun das politische Interesse, was sowohl mit seiner privaten als auch mit der allgemeinen politischen Situation zusammenhing.<sup>369</sup> Als ein erster Anstoß für Yuns Engagement können die Verschleppungen

---

<sup>364</sup> Isang Yun, »Vorwort«, in: *Réak für Orchester*, Bote & Bock, Wiesbaden 1966.

<sup>365</sup> Dörte Schmidt, ebd., S. 301.

<sup>366</sup> Vgl. R. T. Ames, »Is Political Taoism Anarchism?«, in: *Journal of Chinese Philosophy*, Band.10, 1983, S. 27-48.

<sup>367</sup> Byeong-Gil Chang, *Hanguk Jonggyowa Jonggyohak* (Koreanische Religion und Religionswissenschaft), Cheongnyeonsa, Seoul 2003, S. 502.

<sup>368</sup> Jae-Seo Jeong, *Hanguk Dogyoui Giwongwa Yeogsa* (Der Ursprung des koreanischen Taoismus und die Geschichte), Ewha Womans University Press, Seoul 2006, S. 26.

<sup>369</sup> Jiyeon Byeon, »Musical Text of Kwangju Massacre-Yun's Exemplum in memoriam Kwangju«, in: the Musicological Society of Korea & the Isang Yun Peace Foundation (Hrsg.), *Isang Yun's Musical World and the East-Asian Culture*, Yesol, Seoul 2006, S. 147.

und grausamen Folterungen durch das Regime von Park gewertet werden,<sup>370</sup> nach denen sich Yun nahezu verpflichtet fühlte, politisches Engagement zu zeigen.

So nahm er ab der Gründung der Asien-Stiftung in Essen durch Günter Freudenberg im Jahr 1973 eine zentrale Rolle außerhalb Koreas in der Widerstandsbewegung gegen die Diktatur und gegen die ökonomische Ausbeutung in Korea ein.<sup>371</sup>

Doch auch in Korea selbst gab es in den 1970er Jahren großen Widerstand. Ein repräsentatives Zeichen dieses Widerstandes war die Selbstverbrennung des verarmten Nähers Tai-II Jeon. Dieser beging am 13. November 1970 auf dem Seouler Markt *Pyeonghwasijang* Selbstmord durch die Verbrennung seines Körpers. Jeon wurde Sinnbild für die Arbeiter in Korea, deren Arbeitskraft von Unternehmern in stillschweigendem Übereinkommen mit dem Staat ausgebeutet wurde, seinen Selbstmord ein Zeichen gegen die ausbeutende Politik.

Die Opferung des eigenen Körpers wirkte sowohl auf die koreanische Gesellschaft als auch auf das Gewissen der Intellektuellen, da die Körperverbrennung für den Willen auf Selbstbestimmung stand und als ein Menschenrecht der Arbeiter in Korea galt.<sup>372</sup> Die soziale Resonanz auf Tai-II Jeons Selbstmord war daher groß und führte auch zu einem Widerstand von denen, die in der koreanischen Gesellschaft der 70er Jahre in der Position ‚der Anderen‘ waren. Gleichzeitig verbreitete sich ein stärkeres Bewusstsein für Demokratie in Hinblick auf die politische Situation in Korea.

Yuns Handeln war demnach durchaus von den Auswirkungen der unmenschlichen Politik der Kolonialmacht geprägt. Dies führte dazu, dass er, statt einer Einladung an das koreanische Nationaltheater zu folgen um dort Opernwerke aufzuführen, 1974 den Vorsitz im *Verein Hanguk Minju Geonseol Hyeobuihoe* (kurz *Mingeonhoe*) an, was sinngemäß mit ‚Verein zum Aufbau einer koreanischen Demokratie‘ übersetzt werden kann. Ziele des Vereins waren unter anderem die Unterstützung des Demokratisierungsprozesses in Korea sowie der Kampf gegen die Diktatur von Jeong-Hee Park, der durch einen Militärputsch am 16. Mai 1961 zum koreanischen Präsidenten geworden war.<sup>373</sup> In den folgenden Jahren vergrößerte sich der Verein und wurde 1989 durch den größeren und stärker politisch geprägten Verein *Joguktongil Minjokyeonhab*, kurz *Beomminryeon* ersetzt. Ziele waren hier die

---

<sup>370</sup> Luise Rinser/Isang Yun, ebd., S. 130.

<sup>371</sup> Günter Freudenberg, »Manchmal kam eine Überschwemmung und bedrohte das Haus: Kunst und Politik bei Yun«, in: Hanns-Werner Heister/Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.), *Der Komponist Isang Yun*, Edition text-kritik, München 1997, S. 125ff.

<sup>372</sup> Vorwort von der Andenkensgemeinschaft für Jeon Tai-II, in: Yeong-Rae Cho, *Jeon Tae Il Pyeongjeon* (Kritik in Lebensbildern für Jeon Tae-II), Jeon Tae-II Stiftung, Gabwoo Munhwasa, Seoul 2013, S. 3.

<sup>373</sup> Jiyeon Byeon, ebd., S. 147.

Wiedervereinigung von Nord- und Südkorea und für die Abschaffung subordinierender Gesetze und Verordnungen, z.B. die Gesetze, die eine Stationierung der amerikanischen Wehrmacht in Korea ermöglichten oder das ‚Gesetz für Staatssicherheit‘, das Meinungsäußerungen vehement einschränkte. Am 20. November 1990 wurde Yun Vorsitzender dieser Gruppe, die vom Staat Südkorea als sympathisierend mit dem ‚Feind Nordkorea‘ eingestuft wurde.

In dieser Zeit entstanden mehrere Werke: die Orchesterwerke *Fanfare und Memorial* (1979), *Exemplum Memoriam Kwangju* (1981), die Symphonie IV *Im Dunkeln singen* (1984), die Kammerinfonie I *Den Opfern der Freiheit* (1989), das Kammermusikstück *Engel in Flammen* (1994) sowie die Chorwerke *O Licht* (1981), *Nauí Ddang, Nauí Minjokiyeo* (zu dt. *Mein Land, Mein Volk*; 1986/87) und *Memento – Epilog zum Engel in Flammen* (1994).

Inhaltlich bezog sich mehrere Werke Yuns auf historische Ereignisse. Das Werk *Engel in Flammen* basiert auf dem Selbstmord eines Kämpfers, der durch die eigene Körperverbrennung gegen die staatliche Gewalt in Korea protestierte. Yun versuchte, die politischen Opfer mit seiner Musik zu trösten und gleichzeitig seine Empörung aufzuzeigen. Das Werk *Exemplum Memoriam Kwangju* ist den Opfern des Massakers vom 18. Mai 1980 gewidmet, das in der süd-westlichen Stadt Kwangju durch die Militärregierung Koreas verübt wurde.

Dass Yuns Musik in dieser Zeit besonders von politischen Ereignissen in Korea beeinflusst wurde, kann mitunter darauf zurückgeführt werden, dass er die aktuelle politische Lage realisierte.<sup>374</sup> In einer Rede, die er im September 1987 im Rahmen eines internationalen Symposiums im japanischen Osaka hielt, sprach er darüber, dass eine teilnehmende Kunst von der Realität des Lebens handeln müsse.<sup>375</sup> Yuns politische Erkenntnis spiegelt demnach die Aktualität des Anderen als Realität wider, sein Wille stellt sich in der Perspektive des Anderen dar.

Der politische Charakter von Yuns Werken wurde auch durch die Instrumentierung herausgestellt. Yun verwendet beispielsweise in *Exemplum Memoriam Kwangju* eine Blechbläsergruppe, um die Soldaten, die das Massaker anrichteten, aber auch um die staatlichen Gewalt darzustellen. Gleichzeitig setzte er das traditionelle koreanische Schlaginstrument *Bak* als Feuerwehrsirene ein.<sup>376</sup> Dem Klang der Blechblasinstrumente, der

---

<sup>374</sup> Ebd., S. 151.

<sup>375</sup> Eun-Mi Hong/Seong-Man Choi, *Yunisangui Eumak Segea* (Die Musikwelt Yun Isangs), Hangilsa, Gyeonggi 1991, S. 64.

<sup>376</sup> Jiyeon Byeon, ebd., S. 154.

sich wie eine spannungsvolle Warnung anhörte, wurde somit einer ‚Machtrolle‘<sup>377</sup> zugeschrieben, die Klangwirkung, die Yun mit der gewählten Instrumentation erzielte, diente als eine ‚weitergehende Verfremdung‘.<sup>378</sup> Auf diese Weise implementierte Yun seine politische Einstellung regelrecht in seine Musik.

## **4.2 Rezeption der Körperlichkeit des Anderen bei Yun**

In Yuns Werk findet sich nicht nur der musikalischen Struktur, sondern auch im Operntext eine Leiblichkeit. Diese musikalische Gestaltung des Körpers wird im Opernwerk *Sim Tjong* – wie in Yuns Werken üblich – unterbewusst gezeigt und innerlich wahrgenommen. Außerdem sind in *Sim Tjong* Mimesis, Gesten, Grotesken sowie Anspielungen auf ein Opferritual enthalten.

Im Folgenden wird nach einer autopoietischen autarken Struktur gesucht, die sich auf die Haupttontechnik Yuns bezieht. In der Analyse wird ein besonderes Augenmerk auf das Verständnis vom lebendigen Körper und die Hindernisse während eines Rituals gelegt.

### **4.2.1 Geste der Töne und deren körperliche Struktur**

Wie bereits erwähnt, wollte Yun in seine Musikstücken die koreanische Identität als die des Anderen implementieren. Dazu erarbeitete er ein Kompositionsprinzip, in dem er zum einen den organischen Körper als Sinnbild für ‚eine verschlungene Gesamtgestalt‘ aus einem koreanischen Grabfresko und zum anderen den Körper des Anderen als Musiktechnik adaptierte. Yuns private und künstlerische Sicht auf seine eigene leibliche Lage kann daher der Kernaussage seiner musikalischen Komposition gleichgesetzt werden.

Um dies umzusetzen, verwendete Yun die Haupttontechnik, die sich für Yun besonders dafür eignet, eine fortgesetzte Geste des beweglichen Körpers nach dem Grundsatz einer verschlungenen leiblichen Entwicklung darzustellen. Während der Musik bewegen sich einige getrennte Töne vorherrschend im Verborgenen. Unterbewusst wird der Verlauf der Töne als sinnlich wahrgenommen. Die Haupttöne als eine Führung sind flexibel und unterbewusst. Insofern bringen die Töne eine Art ‚gruppierte abstrakte Gestaltung‘ hervor. In diesem Fall ist es wichtig, dass die führende, aber verborgene Einzeltongruppe einen organischen

---

<sup>377</sup> Erwin Koch-Raphael, »Einige grundsätzliche Anmerkungen zu der Instrumentation und den sinfonischen Prinzipien«, in: Hanns-Werner Heister/Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.), *Der Komponist Isang Yun*, Edition text & kritik, München 1997, S. 72.

<sup>378</sup> Ebd., S. 80.

Zusammenhang mit den peripheren Tongruppen hat. Bezüglich der leitenden Töne setzt Yun voraus, dass eine bestimmte flexible Wechselbeziehung sich auf die peripheren Töne auswirkt. Auch wenn man das Wort ‚Haupt‘ mit dem Sinn der ‚Dominante‘, die der europäischen Ästhetik und dem abendländischen Gedanken entspricht, verwechseln kann, ist in dieser Hinsicht noch anzufügen, dass Yun nicht auf den Individualismus eines einzelnen Tones, sondern auf der Erkenntnis vom *Bündel von Einzeltönen*<sup>379</sup> besteht.

Ursprünglich wird der Begriff ‚Hauptton‘ bei Yun als dominanter Einzelton sondern als ‚verschlungene Relation‘ zwischen zwei gegenläufigen Tongruppen verstanden. Diese Konnotation verweist auf das ambivalente Verhältnis von Yin und Yang wie es im Taoismus vorkommt und erklärt Yuns Kernidee, die Funktionen von Yin und Yang zu polarisieren und wieder zu vereinen.<sup>380</sup> Dabei bleibt Yun durch die Kompositionstechnik einem Gruppeninstinkt der einzelnen Töne und der Harmonie mit anderen Tongruppen treu. Die autochthone koreanische Sichtweise auf die Gestalt und Wechselbeziehung zwischen anderen heterogenen Tongruppen beschrieb Yun in einem Gespräch mit der Schriftstellerin Luise Rinser wie folgt:

[...] Ich kann es besser sagen mit Hilfe des wunderbaren Symbolbilds in der nordkoreanischen Grabkammer: die dort dargestellte Vier-Einheit, das Eine Tier, enthält die vier Tiere, es *ist* diese vier Tiere. Ein eines drückt sich aus in vier Gestalten. Wenn der Besucher in die dunkle Grabkammer eintritt, so sieht er zuerst nur ein einziges Tier. Es hängt von ihm selbst ab, welches er sieht. Es hängt ab von seinem Standort, von seiner Fähigkeit, im Dunkeln zu sehen, von seiner Erwartungshaltung. Leicht kann es geschehen, daß er das eine Tier für das einzige hält und nicht sieht, daß es ein Ganzes gibt, das sich ebenso im Tiger wie im Phönix, im Drachen wie in der Schildkröte ausdrückt. Kommt der Besucher näher und verweilt er lange genug, so wird er sehen, daß er sich nicht täuschte, wenn er einen Drachen sah, aber er wird erkennen, daß er den Drachen als Aspekt eines umfassenden Ganzen zu verstehen hat. Beim langen Betrachten wird er sehen, daß das Ganze sich bewegt. Die einzelnen Tiere sind nicht festgelegt, jedes kann für eine Weile hervortreten und dann sich wieder zurückziehen, um einem andern Platz zu machen. Und es ist immer dasselbe Eine, das ist und nur die Gestalt wechselt. [...] <sup>381</sup>

In diesem Gespräch zeigte sich auch, dass es in der traditionellen Kunst Koreas durchaus eine Tendenz gab, sich von einem Determinismus befreien zu wollen. Diese kann als kultureller Erkenntnisprozess gedeutet werden. Das Ergebnis war scheinbar Paradox: Es entstand eine Grenzenlosigkeit zwischen Ausdrucksform und Erkenntnisrahmen – ein Teil wurde zum

---

<sup>379</sup> Luise Rinser/Isang Yun, ebd., S. 96.

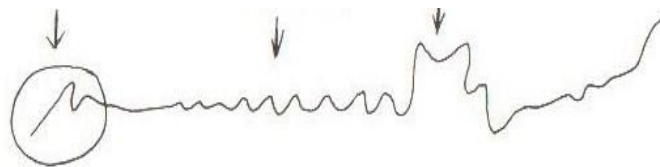
<sup>380</sup> Walter-Wolfgang Sparrer, »Himmel, Erde, Mensch. Dimensionen(1971)«, in: Hanns-Werner Heister/Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.), *Der Komponist Isang Yun*, Edition text & kritik, München 1997, S. 163.

<sup>381</sup> Luise Rinser/Isang Yun, ebd., S. 104.

Ganzen und das Ganze zu einem Teil. Dieses Prinzip, das auf der taoistischen Kultur Koreas basierte, galt auch für andere traditionelle asiatische Künste. Rinser schrieb hierzu:

[...] Harald Kunz hat über die formalen Prinzipien meiner Arbeit geschrieben, gerade über diese ‚Bewegtheit in der Unbewegtheit‘:  
‚Bei näherer Betrachtung sind die Haupttöne selbst die fernöstlichen Komponenten von I. Yuns Arbeit. Sie widersprechen dem europäischen Entwicklungsdenken, und ihre Aneinanderreihung ist logisch nicht erfassbar. Da sich die Form seiner Kompositionsebene aus relativ wenigen Haupttönen zusammensetzt, kann Yun seinen Werken einen sehr viel schneller und deutlicher erfassbaren Emotionsgehalt verleihen, als wenn er nicht so klar zu deutende Melodien, Harmonien und Rhythmen im üblichen Sinne verwirklichte. Der Hörer nimmt die Umrisse der Haupttöne sofort wahr, auch wenn ihm die Details erst bei wiederholtem Aufnehmen bewußt werden, und er kann sich ihrer unmittelbaren Wirkung nicht entziehen, selbst wenn Yuns Musik zunächst oft befremdet, beunruhigt oder schockiert.‘ [...] Ich [Luise Rinser] denke, es ist gemeint im Sinne des griechischen »Alles fließt« und des taoistischen ‚Alles bewegt sich, alles wandelt sich, aber alle Bewegung ist Bewegtheit in der Unbewegtheit‘ [...] <sup>382</sup>

Yuns Musik kann demnach als ‚Lebewesen‘ bzw. eine intuitive Sache angesehen werden. Wie Rinser erwähnte, beeinflusste die Verwendung der Haupttöne den Emotionsgehalt bei Yun, seine Musik war also nicht an Logik und Vernunft gebunden. Folgt man dieser Sichtweise, so verstand Yun unter dem Begriff ‚Hauptton‘ nicht das Apollonische sondern eher das Dionysische. Eine leibliche Gestalt entsteht in der Musik Yuns durch eine Zusammenführung der musikalisch ausgedrückten Inhalte mit der koreanischen Kultur. Zum Gegenstand in seiner Musik wird der Körper eines Fabelwesens, das als leiblich-autochthone Verkörperung des koreanischen Denkens und der koreanischen Ästhetik gilt. Die dargestellten Körper der koreanischen Fantasiereisende beeinflussen wiederum die koreanische Haltung. An den folgenden zwei Abbildungen lässt sich zeigen, dass auch die kompositorische Anlage von Yuns Haupttonprinzip eine Verbindung zu einer ‚körperlichen Komposition‘ zulässt:



Die Abfolge der Haupttöne, gezeichnet von Isang Yun<sup>383</sup>

<sup>382</sup> Ebd., S. 97f.

<sup>383</sup> Isang Yun, (1977) zit. nach Shin-Hyang Yoon, *Yun Isang, Gyeonggyeseonsangui Eumak* (Yun Isang: Musik, die auf der Grenze steht), Hangilsa, Gyeonggi 2005, S. 176.



*Cheongryong* im Grabfresko  
(Der blaue Drache als Schutzgott in Richtung Westen blickend)

Wird die Darstellung der musikalischen Struktur mit den im Fresko dargestellten Tierkörper in Bezug gesetzt, so erscheint diese isomorph. Die musikalische Struktur wird also durch diese isomorphe Darstellung mit einer Erkenntnis des Körpers in Verbindung gebracht. Wie auf dem Bild zu sehen ist, besteht Yuns kompositorische Struktur aus vier ineinander übergehenden Phasen, die den vier Körperteile des Phantasiewesens entsprechen: Kopf, Oberkörper, Unterkörper, Schwanz.

In der ersten Phase wird ein Startpunkt für den musikalischen Beginn bzw. ein Ausgangspunkt für eine musikalische abstrakte Form einer Tonerscheinung markiert. In dieser Phase setzt sich der Hauptton aus Verzierungen bzw. aus Einzeltönen zusammen, durch die eine subtile, empfindliche und wackelige klangliche Bewegung entsteht, ähnlich dem Höreindruck, der durch kurze Verzierungen hervorgerufen wird. Die Phase entspricht der Darstellung des ersten Körperteils, dem Kopf des Drachenkörpers und steht für eine differenzierte, sporadische aber auch singuläre Motivation. Die Verzierungen bzw. Einzeltöne geben Impulse, die zu einem musikalischen und damit auch körperlichen Schwung führen. Dieser fördert den autopoietischen Bezug der vereinzelt Töne durch ihre Wechselwirkung<sup>384</sup> zueinander, auch wenn die Verzierungen und Tongruppen fragmentarisch bzw. vereinzelt und gestreut auftreten. Diese katalytische Wirkung führt dazu, einen Zusammenhang zwischen den scheinbar ungleichmäßigen Tönen zu schaffen. Hierbei lösen sich die einzelnen Verzierungen aber auch jeder stille, unabhängige Ton als Einzelereignis

---

<sup>384</sup> Ebd., S. 125.



auf. In folgendem Notenbeispiel ist zu sehen, wie der erste Teil der gezeichneten Struktur von Yun in der Komposition umgesetzt wird:

Teil 1. Vorspiel der Oper *Sim Tjong*<sup>385</sup>

Das Vorspiel der Oper *Sim Tjong* beginnt in allen Stimmen im Piano. Ab Takt 3 sind bis zum Ende der Notenzeile in allen Stimmen Noten mit der Tonhöhe H notiert. Der erste Ton H im Violinschlüssel beginnt alleine und ist mit einer Fermate versehen. Zwar sind in diesem Beispiel keine typischen Verzierungen zu entdecken, der besondere, durch Synkopen gekennzeichnete Rhythmus kann jedoch als Ersatz für die Verzierungen gesehen werden. Der Rhythmus wird durch Akzente verstärkt, denen Sechzehntel- oder Achtelpausen vorangehen. Die Dynamikzeichen ergänzen hier das fehlende Bewegungsgefühl in der bewegungslosen musikalischen Linie. Im Prinzip wird die Synkopen-Struktur durch eine Art Verzierung hervorgebracht.

Die zweite Phase, die dem zweiten Teil des Körpers entspricht, wird durch ein Übergangsstadium gekennzeichnet, in dem die Spannung, das durch die Klänge verursachte, unterdrückte, instinktiert wahrgenommene Gefühl, erhalten bleibt. Diese Spannung wird durch einige Vorzeichen und sporadischen, starken Tonbewegungen erzeugt.

Im 2. Akt (Teil 2-1 und 2-2) ist nachvollziehbar, wie die Tonbeziehungen aufgebaut und strukturiert werden. Die erste Szene beginnt mit Schlagwerk (Pauke, kleine Trommel, Bak, große Trommel, Tamtam). Dann steigen der Reihe nach die Instrumente Fagott, Oboe, Violinen und Klarinette ein. Dies (Takt 1 und 2) sind immer noch zur ersten Phase zuzuordnen. Daraus entwickelt sich die zweiten Phase, die durch das Zusammenspiel der Instrumente gekennzeichnet ist. Im dritten Takt können alle Töne als gleichwertig angesehen werden, sie koexistieren. Die Spannung wird über den Tonverlauf aufrechterhalten, wie beispielsweise durch einen Triller in der zweiten Flöte und der Klarinettengruppe sowie

<sup>385</sup> Ders., »Klavierauszug«, in: Robert Wolf/Hinner Bauch (Hrsg.), *Oper Sim Tjong*, Bote & Bocks, Berlin 1972, S. 5.



Teil 2-2. Einführungspart der ersten Szene im zweiten Akt der Oper *Sim Tjong*<sup>387</sup>

Auf Grund der musikalischen Struktur ist anzunehmen, dass die Haupttontechnik in allen Phasen und unabhängig vom weiteren musikalischen Verlauf verwendet wird. Im Teil 2-2 ist eine Variante zu finden, die auf die dritte und vierte Phase hinweist. Im Gegensatz zur zweiten Phase (Takt 3 bis 4) treten die Dynamikänderungen in den Takten 5 bis 8 in den Stimmen parallel auf. Zudem ist in dieser dritten Phase eine verstärkte Intensität der

<sup>387</sup> Ebd., S. 219.

‚Tonbewegungen‘ zu verzeichnen, die durch das vorherrschende Tempo bzw. die präsente rhythmische Aufteilung des Taktes verursacht wird. Wie in den Takten 5 bis 8 deutlich wird, wandte Yun bei der Unterteilung des Rhythmus einen sehr kleinen Tempounterschied statt einem dynamischen Kontrast an. In der letzten Phase enden die kollektiven Bewegungen der Töne dann plötzlich.

Interessanterweise ist an der Struktur des musikalischen Makrokosmos zu erkennen, dass die Teile 2-1 und 2-2 zu einem eigenen Teil, einer ‚isomorphen Struktur‘ verbunden sind. Isomorphe Strukturen sind bei Yun immer dann zu finden, wenn der Sinn, der musikalischen Elementen in der Haupttonstruktur zugewiesen wurde, in Bezug auf andere musikalische Elemente erweitert werden kann. Die musikalische Gesamtwirkung entsteht durch die interaktiven Beziehungen der verschiedenen Elemente Tempo, Rhythmus, Dynamik, Tonbewegung, Tonlage, Harmonie usw. zueinander.

Im Prinzip kann also jede Struktur, die in den Takten 1 bis 2, 3 bis 4, 5 bis 8 und 9 enthalten ist, einer der vier Phasen zugeordnet werden, die Yun unter Verwendung der Haupttontechnik erarbeitete. Der ganze Verlauf in den Takten 1 bis 9 kann auch als körperliche, organische Struktur angesehen werden. Die dynamischen Zeichen in den Takten 5 bis 8 zeigen, einen Übergang zu einer nächsten, enthusiastischen Phase an: Hier treten durchwegs die dynamischen Zeichen ‚f‘ und ‚ff‘ auf, deren Anwendung eine Eskalation zum Enthusiasmus darzustellen scheint. Über die Binde- und Haltebögen wird die Eskalationsemotion aufrechterhalten. Bei Yun zeigt sich demnach die ganze musikalische Linie der Töne auch in der isomorphen Makrokosmos-Struktur auch dadurch, dass sich die ganze Struktur zu einem ‚Bündel der Phrasen‘ verbinden lässt. Diese ‚fließende Linie‘ in Teil 2-1 und 2-2 kann also als Struktur gesehen werden, die die Körperteilen des Fabelwesens nachzeichnet.

In der dritten Phase ist der ‚Höhepunkt des musikalischen Verlaufs‘ zu erkennen, der Verlauf erreicht eine ‚emotionale Spitze‘. Diese Phase entspricht im Fresko der turbulent verlaufenden Außenlinie des Tierunterkörpers. Sie ist durch eine aufgeregte und stürmische Expression gekennzeichnet, weshalb auch die meisten Zeichen in dieser Phase in einem emphatischen, enthusiastischen Sinn stehen. Der musikalische Höhepunkt ist durch hohe Lautstärke, Tonlage, einem starken Rhythmus und der Intensität der aufgeregten kollektiven Töne geprägt. Die Wirkung der musikalischen Elemente ist mit dem Moment zu vergleichen, wenn Magma aus einem Vulkan ausgeworfen wird. In der letzten Phase verschwindet die dynamisch treibende Kraft der Töne, weshalb sich die Verlaufsbeziehung der Töne im letzten Teil zusammenzieht. Die Töne werden lange gehalten und mit dynamischen Zeichen



kombiniert, die eine Abnahme der Intensität anzeigen: Decrescendo, das Dynamikzeichen ‚p(p)‘, sowie Haltebogen.

Eine Umsetzung der letzten Phase ist im folgenden Teil 3 zu sehen (siehe Teil 3, 4-1 und 4-2.): In diesem Teil ist insbesondere die Haupttontechnik Yuns gut erkennbar: In Takt 332 wird ein Höhepunkt erreicht, der durch die massenhafte Flüssigkeit der Töne, große Dynamikunterschiede und der intensivsten Verbindung der Instrumente gekennzeichnet ist. Im folgenden Takt verschwindet die Intensität des musikalischen Verlaufs plötzlich. Das befördert einen Abschluss des musikalischen Drangs im Prozess der Phase vorher wie im Takt 333.

The image shows a musical score for the third part of Act II, Scene 3 of the opera *Sim Tjong*. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 329 with the Kaiser's vocal line and piano accompaniment. The second system starts at measure 332, showing a dramatic increase in dynamics and orchestration. The score includes various instruments such as strings, woodwinds, brass, and percussion, with dynamic markings ranging from piano (p) to fortissimo (ff). The text above the first system reads: "(Durch das Spalier des Hofstaates wird Sim von zwei Häftlingen hereingeführt. Sim Tjong, die Sim entgegenellen will, wird vom Kaiser zurückgehalten. Der Kaiser nimmt auf dem Thron platz.)". The lyrics "Bringt ihn... herein!" are written below the vocal line. The score is marked with various dynamics like *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *ff*, and includes performance instructions like "Str. sim. T. 331/2" and "Klar. mp".

Teil 3. Die dritte Szene im zweiten Akt der Oper *Sim Tjong*<sup>388</sup>

<sup>388</sup> Ebd., S. 279.



poco a poco rit.

181

CHOR I

pp (s) (flüst.) pp (mehr flüst.) p < pp

Bleibt. Bleibt.

CHOR II

pp (s) (flüst.) pp (mehr flüst.) p < pp

Bleibt. Bleibt.

So bleibt der Wei-se. So bleibt der Wei-se.

p mf p pp

ppp

poco a poco rit.

ppp

ppp

Teil 4-2. Der Schluss der ersten Szene im zweiten Akt der Oper *Sim Tjong*<sup>390</sup>

In den Auszügen Teil 4-1 und Teil 4-2 wird deutlich, wie die erwähnte Regel in der letzten Phase von Yun umgesetzt wurde. Dieser Teil ist kein Zwischenspiel in der Pause des Gesangs, sondern begleitet den Chor, dessen Tonabfolge nach der für diese Phase zugeordneten Haupttontechnik erarbeitet wurde. Dies ist besonders in den Takten 179 bis 185 deutlich zu sehen. Yun setzte also in dieser Oper das Prinzip der strukturellen Phasen sowie die Haupttontechnik durchwegs um. Die Phasen, – die der leibliche Struktur – also dem

<sup>390</sup> Ebd., S. 248-249.

Tierkörper des Freskos – entsprechen, zeichnen sich in der besprochenen Oper durch eine stetige Wiederholung aus. Jede Phase entwickelt sich Stufenweise:

1. Schaffen des Tones.
2. Entwicklung der chaotischen Harmonie der verschiedenen Zeichen.
3. Erreichen des energetischen Höhepunkts mit kollektiven Tönen.
4. Absterben der Töne.

Dieses Prinzip steht in engem Zusammenhang mit der ostasiatischen Musiktradition:

Während in der europäischen Musik der Begriff der Form eine entscheidende Rolle spielt und erst eine ganze Gruppe von Tönen in horizontal melodischer oder vertikal harmonischer Ordnung aufeinander bezogen Bedeutung erlangen, steht in der Jahrtausende alten Tradition der Musik Ostasiens der einzelne Ton, das Bau-Element, im Vordergrund. Wenn in der Musik Europas erst die Ton-Folge Leben gewinnt, wobei der Einzelton relativ abstrakt sein kann, lebt bei uns schon der Ton für sich. Man kann unsere Töne mit Pinselstrichen vergleichen im Gegensatz zur Linie eines Zeichenstiftes. [...] <sup>391</sup>

Yun wusste, welchen Charakter die traditionelle Musik Ostasiens hervorbrachte und welche Unterschiede sie zur europäischen Musik aufwies. Besonders betonte er die Position des Einzeltons, der in Ostasien nicht durch eine logische Folge in der Musik, sondern durch den Prozess einer objektiven Gestaltung der Natur entstand: Das heißt, der einzelne Ton wurde als zentrales Bau-Element angesehen, das nicht anderen Subjekten untergeordnet, sondern diesen ebenbürtig und unabhängig, sowie aus subordinierter Position gegen die herrschende Macht gerichtet war. Dennoch wurden die Einzeltöne tendenziell als eine musikalische Linie wahrgenommen. Dies war nach Yun auf die kulturell bedingte Tendenz zurückzuführen, Körper und Natur als eine organisierte Einheit zu betrachten. Wird ein Ton in der ostasiatischen Musik als im Hintergrund stehend wahrgenommen, so wird er mit naturalistischen Attributen wie ‚für sich‘ oder ‚an sich‘ charakterisiert. Dies beruht auf der traditionellen koreanischen Philosophie, beispielsweise prägte der alte Philosoph Shi-Seub Kim den folgenden Satz, nach dem alle Dinge für sich und auch an sich koexistieren:

蓋天地萬物體一而分殊, 惟其體一, 故吾之氣順, 則天地之氣亦順<sup>392</sup>

Übersetzt ist zu lesen: „Auch wenn alle Dinge für sich in der Welt gegenseitig andersartig sind, stammen sie selbst im Grunde genommen von einem Körper. Dadurch, dass man einer

---

<sup>391</sup> Ders., »Gespräch mit Isang Yun«, in: Ford Foundation/Berlin Confrontation/Künstler in Berlin (Hrsg.), *Presse- und Informationsamt des Landes Berlin*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1965, S. 68.

<sup>392</sup> Shi-Seub Kim, (Hrsg. 1589) »服氣«, in: *Mewoldang Jeonjib*, Band 17, Daedongmunhwa Yeonguwon, Sungkyunkwan Universität, Seoul 1973, S. 296.



Energie des ‚Ich‘ nachgibt, kann eine gewisse Beziehung zu allen Dingen der Welt (Natur) ständig aufrechterhalten werden.“

Kim beschrieb damit eine ambivalente Lage der Dinge, in der die Relation zu jedem Gegenstand in verschiedenen Phasen unterschiedlich war. Eine ständige Beziehung zur Welt konnte dabei durch die Energien von den Dingen und dem ‚Ich‘ realisiert werden. Überdies war mit ‚Dinge‘ kein Gegenstand einer künstlichen Erzeugung an sich, sondern die natürliche Folge von Energien gemeint. Nach der taoistischen Schrift *The Yin Fu Ching* resultierte diese Folge von Energien aus den sich zirkulär ablösenden Phasen: „Schöpfung und Aussterben, gegenseitiges Komplementarität und Konflikt“.<sup>393</sup>

Ausgehend von der Philosophie Kants, kann eine Sache als ein objektives Wesen, das nur in der sinnlichen Anschauung erkannt werden kann, definiert werden. Nach Kant nach können wir „nur etwas über Erscheinungen, nicht aber über die Dinge an sich wissen.“<sup>394</sup> So gesehen werden bei Kant Dinge an sich als Gegenstand der vernünftigen Erkenntnis eingeschränkt und stehen in einem sinnlichen Bezug zueinander. Dies wird insbesondere in folgendem Abschnitt deutlich:

Wenn wir unter Noumenon ein Ding verstehen, so fern es nicht Objekt unserer sinnlichen Anschauung ist, indem wir von unserer Anschauungsart desselben abstrahieren; so ist dieses ein Noumenon im negativen Verstande. Verstehen wir aber darunter ein Objekt einer nichtsinnlichen Anschauung, so nehmen wir eine besondere Anschauungsart an, nämlich die intellektuelle, die aber nicht die unsrige ist, von welcher wir auch die Möglichkeit nicht einsehen können, und das wäre das Noumenon in positiver Bedeutung. Die Lehre von der Sinnlichkeit ist nun zugleich die Lehre von den Noumenon im negativen Verstande, d.i. von Dingen, die der Verstand sich ohne diese Beziehung auf unsere Anschauungsart, mithin nicht bloß als Erscheinungen, sondern als Dinge an sich selbst denken muß, von denen er aber in dieser Absonderung zugleich begreift, daß er von seinen Kategorien in dieser Art sie zu erwägen, keinen Gebrauch machen könne, weil diese nur in Beziehung auf die Einheit der Anschauungen in Raum und Zeit Bedeutung haben, sie eben diese Einheit auch nur wegen der bloßen Idealität des Raums und der Zeit durch allgemeine Verbindungsbegriffe a priori bestimmen können.<sup>395</sup>

Der Begriff eines Noumenon, d.i. eines Dinges, welches gar nicht als Gegenstand der Sinne, sondern als ein Ding an sich selbst, (lediglich durch einen reinen Verstand) gedacht werden soll, ist gar nicht widersprechend; denn man kann von der Sinnlichkeit doch nicht behaupten, daß sie die einzige mögliche Art der Anschauung sei. Ferner ist dieser Begriff notwendig, um die sinnliche Anschauung nicht bis über die Dinge an sich selbst auszudehnen, und also, um die objektive Gültigkeit der sinnlichen Erkenntnis einzuschränken, (denn das übrige, | worauf jene nicht reicht, heißen eben darum Noumena, damit man dadurch anzeige, jene Erkenntnisse

---

<sup>393</sup> Baek-Hee Kim, »*Dogyo Eumbukyeongui Sasang*« (Gedanken aus der taoistischen Schrift *Eumbukyeong*), in: *The Academy of Korean Studies*, Nr.2, Band 30, Gyeonggi 2007, S. 182.

<sup>394</sup> Holm Tetens, *Kants »Kritik der reinen Vernunft« Ein systematischer Kommentar*, Reclams Universal-Bibliothek, Stuttgart 2006, S. 180.

<sup>395</sup> Immanuel Kant, (1781) »Phänomene und Noumena«, in: ders., *Kritik der reinen Vernunft*, Raymund Schmidt (Hrsg.), A253/B 307-B308, Felix Meiner, Leipzig 1944, S. 302f.

können ihr Gebiet nicht über alles, was der Verstand denkt, erstrecken). Am Ende aber ist doch die Möglichkeit solcher Noumenon gar nicht einzusehen, und der Umfang außer der Sphäre der Erscheinungen ist (für uns) leer, d.i. wir haben einen Verstand, der sich problematisch weiter erstreckt, als jene, aber keine Anschauung, ja auch nicht einmal den Begriff von einer möglichen Anschauung, wodurch uns außer dem Felde der Sinnlichkeit Gegenstände gegeben, und der Verstand über dieselbe hinaus assertorisch gebraucht werden könne.<sup>396</sup>

Nach Kant übertreffen Dinge an sich nicht den sinnlichen Verstand, sondern die eingeschränkte Gültigkeit der Dinge begrenzt die Erkenntnisse, die aus den Dingen und ihrer Transzendenz gewonnen werden können. Das ostasiatische Verständnis von den Dingen, das das Verhältnis zwischen Energien und allen Dingen einschließt, scheint daher umfassender zu sein als das von Kant. In diesem Fall werden die Dinge als eine phänomenaler Prozess betrachtet – der Begriff geht also über eine Einschränkung der Dinge hinaus: Ein Ding steht nämlich im ostasiatischen Gedankenfeld zeitgleich ‚für sich‘ und ‚an sich‘. Diese Doppeldeutigkeit steht in enger Verbindung zu einer somatischen Haltung, der Mensch steht immer mit Natur in Verbindung. Kulturelle Unterschiede zwischen Europa und Ostasien sind auch im Folgenden festzustellen:

Hui Dsi wandte sich an Dschuang Dsi und sprach: ‚Gibt es wirklich Menschen ohne menschliche Leidenschaft?‘ Dschuang Dsi sprach: ‚Ja‘

Hui Dsi sprach: ‚Ein Mensch ohne Leidenschaften kann nicht als Mensch bezeichnet werden‘.

Dschuang Dsi sprach: ‚Da ihm der ewige SINN des Himmels menschliche Gestalt verliehen, so muß er doch als Mensch bezeichnet werden können.‘ Hui Dsi sprach: ‚Wenn ich ihn einen Menschen nenne, so ist damit gesagt, daß er auch Leidenschaften hat.‘

Dschuang Dsi sprach: ‚Diese Leidenschaften sind es nicht, die ich meine. Wenn ich sage, daß einer ohne Leidenschaften ist, so meine ich damit, daß ein solcher Mensch nicht durch seine Zuneigungen und Abneigungen sein inneres Wesen schädigt. Er folgt in allen Dingen der Natur und sucht nicht sein Leben zu machen.‘

Hui Dsi sprach: ‚Wenn er nicht sein Leben zu machen sucht, wie kann dann sein Wesen bestehen?‘

Dschuang Dsi sprach: ‚Der ewige SINN des Himmels hat ihm seine Gestalt verliehen, und er schädigt nicht durch seine Zuneigungen und Abneigungen sein inneres Wesen. Aber Ihr beschäftigt Euren Geist mit Dingen, die außer ihm liegen und müht vergeblich Eure Lebenskräfte ab. Ihr lehnt Euch an einen Baum und stammelt Eure Sprüche; Ihr haltet die Zither in der Hand und schließt die Augen. Der Himmel hat Euch Euren Leib gegeben, und Ihr wißt nichts besseres zu tun, als immer wieder Eure Spitzfindigkeiten herzuleiern.<sup>397</sup>

Die Unterschiede zwischen den kulturellen Räumen des Westens und Asiens werden insbesondere am Denken über den Gegenstand in seiner Natur und dem Leib als Ding

---

<sup>396</sup> Ebd., A254/B310-A255/B310, S. 304f.

<sup>397</sup> Zhuang-Tse, »Die Gaben des Himmels und die Logik«, in: ders., *Dschuang Dsi. Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, übers. von Richard Wilhelm, Diederichs Verlag, München 1996, S. 80f.

deutlich. In den ostasiatischen Kulturen wird anerkannt, dass Dinge an sich eine ‚signifikante‘ Rolle spielen können, also nicht mehr als Signifikant eines Zeichens innerhalb einer Kategorie stehen müssen, sondern an sich selbstreferentiell sein und sinnlich wahrgenommen werden können. Aus dem obigen Zitat ist zu entnehmen, dass Dinge an sich unmittelbar auf das Leben des Menschen wirken und es sozusagen voraussetzen können. Nach Zhuang-Tse folgte der Mensch in allen Dingen der Natur und erzeugte das Leben nicht selbst. Diese Erkenntnis impliziert, dass die Regeln der Natur an sich dem Leben entsprechen: Das Leben des Menschen deckt sich mit der Substantialität der Natur. Da allen Dingen Leben innewohnt ist es daher nicht nötig, das Leben selbst zu suchen. Ein Ton lebt in der asiatischen Anschauung für sich wie ein naturalistisches Lebewesen, er steht an sich für einen Naturtrieb. Entsprechend den Erläuterungen Zhuang-Tses übt die Natur im Sinne einer ‚Leiblichkeit der Natur‘ gravierende Einflüsse auf ‚eine menschliche Gestalt‘ aus, eine körperliche Figur ist demnach von der Natur abhängig. Aus diesem Grund kann behauptet werden, dass ein Ton für sich – wie jedes Element der Natur – lebendig ist, also an sich leiblich wie ein leibhaftiges Lebewesen existiert. Yun setzte voraus, dass der Ton eine Gestalt hatte und diese als leibliche Figur eines Einzelwesens anerkannt war. Gleichzeitig war der Ton für sich etwas subjektives, das von einer unnatürlichen Unterordnung unabhängig war. – Die Töne selbst spielten bei Yun keine marginale, sondern eine subjektive Rolle. Zudem bekam jeder Ton bei Yun eine ‚Leiblichkeit des Tonzeichens‘ zugeschrieben und diente als ‚neuer Ausgangspunkt der signifikanten Ausdehnung‘. Dies führte dazu, dass die Töne ambivalent wahrgenommen wurden, was in der ostasiatischen Tontradition von hoher Bedeutung war. Yun ermöglichte dies, einen Ton wie einen leibhaftigen Teil eines Lebewesens zu behandeln. Die Zeit zwischen den Tönen – die Verbindung der Töne durch ihr Aufeinanderfolgen – verglich Yun mit dem Vollzug bzw. dem Prozess eines Pinselstrichs. Dem beweglichen Tonzeichen und der ‚somatische Gruppierung‘ der organischen Einzeltöne wurde damit eine Leibhaftigkeit zugeschrieben, obwohl die Töne für sich eigentlich voneinander unabhängig waren. Wie der Vergleich mit dem Pinselstrich zeigt, der für Einmaligkeit und Vereinigung steht, wollte Yun mit den Tönen eine organische Erscheinung der Natur gestalten. Ein Ton gilt in der ostasiatischen Tradition bereits als eine naturgemäße Erscheinung, die auf eine ‚körperliche Identifizierung mit einer Natur‘ angewendet wird, er wird also als ein bestimmter Gegenstand der Musik wahrgenommen. Das musikalische Prinzip unterliegt dabei den Grundsätzen der Natur und wirkt wiederum auf die Gestalt des Menschen. Dieses Verständnis von den

Beziehungen zueinander sowie der Erkenntnisgewinnung spiegelt sich auch in dem folgenden Zitat von Zhuang-Tse wider:

Der Herrscher sprach: „Es konnte dir nicht anders gehen. Ich machte die Musik mit menschlichen Mitteln, aber stellte Himmlisches dar. Ich ordnete ihre Bewegungen nach den Regeln der Kunst und gab ihr Gehalt durch die große Reinheit. Die höchste Musik entspricht zuerst den menschlichen Geschäften; sie paßt sich an den Ordnungen des Himmels an. Sie wandelt sich nach den verschiedenen Daseinsformen und bringt alle Geschöpfe in Harmonie. Die Jahreszeiten treten nacheinander auf, und die Geschöpfe entstehen in ihrem Lauf. [...] Das Ende wird durch keinen Schluß bezeichnet, der Anfang hat keine Einleitung. Bald Tod, bald Leben; bald schien sie zu enden, bald fing sie wieder an. Was ewig ist und unerschöpflich, kann nicht durch eine Weise ausgedrückt werden. [...] Beim zweiten Satz folgte meine Musik der Harmonie der lichten und dunklen Urgewalt. Ich ließ den Schein von Sonne und Mond darin leuchten; so vermochten ihre Töne bald kurz zu sein, bald lang, bald weich, bald stark. Sie wechselten und wandelten sich und blieben doch in einer Tonart. Es war kein beherrschendes Motiv darin, so gab es eine ewige Melodie. Sie füllte die Täler, sie füllte die Schluchten; sie stillte das Sehnen, sie wahrte den Geist; sie gab allen Dingen das Maß. [...] Beim dritten Satz gab meine Musik Töne, die keine Erschöpfung aufkommen ließen. Ich stimmte sie ein auf das Gesetz der Freiheit. Darum folgten sich die Töne wie sprudelnde Quellen, wie üppig sprossende Pflanzen, wie die Freude der Wälder, die den Blicken verborgen ist. Sie breitete sich in ihren Bewegungen aus und ließ keine Spur zurück. Tief und dämmernd und ohne Klang bewegte sie sich im Jenseits und weilte in dunklen Tiefen. Der eine mag es für Tod halten, der andere für Leben, der eine für Wirklichkeit, ein anderer für Schein. Die Töne flossen aufgelöst dahin. Ohne beherrschendes Motiv war es eine ewige Melodie. [...]“<sup>398</sup>

Nach der hier aufgezeigten Beziehung zwischen der Natur und der Musik ist hervorzuheben, dass die musikalische Intention „nicht nur Musik im engeren Sinne, sondern mit Tanzrhythmen und Körperwendungen der Tänzer einen zusammenhängenden Organismus bildet.“<sup>399</sup> Aus taoistischer Perspektive betrachtet, liegen ein Ton und eine Melodie sowie alles, was in Beziehung zur Musik steht, außerhalb des Wirkungsbereichs der Menschen. Das musikalische Schaffen kann mit dem der Natur innewohnenden Prinzip verglichen werden – der Versuch, sich mit der Natur zu identifizieren ist nämlich das Ziel der musikalischen Handlung. Bei Yun handelt es sich also schlussendlich um das Projizieren des natürlichen Daseins auf die Musik. Dazu reflektierte er die angesprochenen Phänomene, die sich im ostasiatischen musikalischen und philosophischen Hintergrund durchsetzten und imitierte sie. Die Leiblichkeit der Natur als ‚Ding an sich‘ versuchte Yun durch Einzeltöne darzustellen, durch die eine epistemische, bewegliche Gestalt erzeugt wurde. In der Struktur der von ihm verwendeten ‚Haupttontechnik‘, die sich im Verlauf der Musik mehrfach wiederholte, stellte sich diese musikalische und körperliche Sinnlichkeit zudem anschaulich

---

<sup>398</sup> Ders., »Die Musik des Herren der gelben Erde«, in: ebd., S. 158f.

<sup>399</sup> Zit. nach Richard Wilhelm, ebd., S. 155.

dar. Das Prinzip des Kreislaufs von Werden und Vergehen in der Natur wurde somit von Yun in seiner Musik verinnerlicht.

#### 4.2.2 Die Kategorie der Mimesis bei der Struktur und deren Gestus

Die Art und Weise der Nachahmung körperlicher Strukturen kann bei Yun zwei unterschiedlichen Kategorien der Mimesistheorie zugeordnet werden: der „simple[n] Imitation“<sup>400</sup> einer Tatsache, sowie der „Imitation der Essenz“<sup>401</sup>, einem unsichtbaren Gehalt. Normalerweise fungieren diese beiden Kategorien allgemein als eine Klassifikation der Mimesistheorie, wobei jedoch die Kriterien für eine Klassifikation aus kategorischen Grenzen zusammengesetzt werden können. So kann – nach Jerome Stolnitz betrachtet – bei Yun eine bestimmbare Neigung zur Nachahmung körperlicher Gestalt und der Darstellung dieser substanziellen Essenz gefunden werden. In erster Linie steht Yuns Versuch körperliche Strukturen im musikalischen Vorgang zu imitieren, mit einer Vergegenwärtigung der Natur in Verbindung. Dieser Aspekt findet sich auch in Kapitel 4 von Aristoteles’ Poetik:

Allgemein scheinen zwei Ursachen die Dichtkunst hervorgebracht zu haben, und zwar naturgegebene Ursachen. Denn sowohl das Nachahmen selbst ist den Menschen angeboren – es zeigt sich von Kindheit an, und der Mensch unterscheidet sich dadurch von den übrigen Lebewesen, daß er in besonderem Maße zur Nachahmung befähigt ist – als auch die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat. Als Beweis hierfür kann eine Erfahrungstatsache dienen. Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z.B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen. [...] Sie freuen sich also deshalb über den Anblick von Bildern, weil sie beim Betrachten etwas lernen und zu erschließen suchen, was ein jedes sei, z.B. daß diese Gestalt den und den darstelle. [...] Da nun das Nachahmen unserer Natur gemäß ist, und ebenso die Melodie und der Rhythmus – denn daß die Verse Einheit der Rhythmen sind, ist offenkundig –, haben die hierfür besonders Begabten von den Anfängen an allmählich Fortschritte gemacht und so aus den Improvisationen die Dichtung hervorgebracht. [...] <sup>402</sup>

In diesem Kapitel wird die Nachahmung als ein Instinkt verstanden: Das Nachahmen ist angeboren und beruht auf einer menschlichen Anlage. Der Gegenstand der Nachahmung wird „als ein Modell der Wirklichkeit“<sup>403</sup> verstanden. Es ist also davon auszugehen, dass „die Mimesis bei Aristoteles den Vorgang des Etwas-zur-Erscheinung-Bringens, der zusammen mit seinem Gegenstand nur in der Seinsweise seines zeitweiligen Erscheinens existiert,

---

<sup>400</sup> Jerome Stoltz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism. A Critical Introduction*, Houghton Mifflin Company, Boston 1960, S. 110.

<sup>401</sup> Ebd., S. 117.

<sup>402</sup> Aristoteles, (335 v. Chr.) *Die Poetik*, übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1994, (1448a-1449a) S. 11ff.

<sup>403</sup> Jerome Stoltz, ebd., S. 113.

meint.<sup>404</sup> Auch wenn Aristoteles im Kapitel 4 eine gewisse Gestalt des Nachahmungsobjekts in der Poetik kennzeichnet, bringt die Lust (*hedone*) an der Abbildung des Nachahmungsobjekts ‚Freude‘ hervor und im Gegensatz zu Platon unterschätzt Aristoteles auch nicht den materiellen Wert der Repräsentation in Relation zu den Nachahmungen. Nach Jerome Stolnitz lässt sich diese Art der Nachahmung als eine ‚simple Imitation‘ definieren. Sie bezieht sich auf „simple bodies“<sup>405</sup>: die Imitation des Äußerlichen erscheint als eine objektiv gültige Gestalt. Bezogen auf Yun ist zu erkennen, dass die musikalische Technik in erster Linie durch die Abbildungen der körperlichen Gestalt ermöglicht wurde. Nach dem Prinzip der ‚simplen Imitation‘ wird die musikalische Technik Yuns zu einem Gegenstand, der als ein körperlich anwesendes, naturgetreues Ding gelten kann. Gleichzeitig wird deutlich, dass das Kompositionsprinzip ambivalent aufgefasst werden kann, so wirkt die musikalische Technik in Bezug auf die Imitation der körperlichen Struktur nicht direkt auf die Sinneswahrnehmung. Im Gegenteil, es ist sogar unmöglich, dass die Zuhörer diese Besonderheit rein basierend auf den Sinneseindrücken erkennen können. Die somatische Sichtbarkeit wird in etwas unsichtbares transformiert, das nur indirekt vom verborgenen Gehörsinn wahrgenommen werden kann. An dieser Transformation lässt sich nun die zweite Kategorie der Mimesistheorie festmachen: Die musikalische Technik Yuns beinhaltet eine Ideenwirkung, die im Sinne einer ‚Imitation der Essenz‘ verstanden werden kann, da die sichtbare Darstellung einer Tatsache im Gegensatz zu deren Bedeutungsebene steht. Demnach koexistieren ‚lifelike‘ und ‚real life‘ in Yuns Arbeiten. Entscheidend ist in diesbezüglich, dass es Bedingungen für die Frage nach dem ‚real life‘ gibt. Der Begriff der ‚Essenz‘ bezieht nach Stoltz dabei sich auf Folgendes:

In philosophy, ‚essence‘ signifies those properties or characteristics which an object must possess if it is to be an object of a certain class or kind. Thus it is essential for a being to be ‚rational‘ if he is to be considered a man. Anything that is not-rational is not human. So we assert the essence a kind of thing when we give a definition of, e.g. ‚man‘. By contrast, individual things possess properties which are not essential to their being of a certain kind. It is ‚accidental‘ whether a particular man is tall or short, dark or fair, Greek or American. Whichever he is, he is still human if he possesses the ‚essence‘ of man. Therefore the ‚essence‘ is what is shared in common by all members of certain class. Now we can understand how Aristotele’s theory of tragedy serves as the basis for the ‚essence‘-theory. You will remember that for Aristotl the tragic hero is not merely an individual, but a man ‚of a certain type‘ who embodies characteristics common to other man. Therefore tragedy ‚expresses‘ the ‚universal‘. On the ‚essence‘-theory, art transcends the particular, to which

---

<sup>404</sup> Theo Girshausen, »Mimesis«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, J.B. Metzler, Stuttgart 2005, S. 201.

<sup>405</sup> Jerome Stoltz, ebd., S. 112.

„simple imitation“ confines it, by ignoring the „accidental“ properties of a thing. Hence all art has universal significance.<sup>406</sup>

Es ist demnach wichtig, dass die Imitation der Essenz in der Hauptsache als etwas Allgemeines gilt – es handelt sich also nicht um eine Einzelheit, sondern um die Gesamtheit. Das gilt auch für die musikalische Anwendung bei Yun. Obwohl Yun in seiner Kompositionstechnik eine Art musikalische Nachahmung einer leiblichen Eigenart umgesetzt, war diese nicht nur auf die äußerlichen Spuren und Sinneseindrücke beschränkt, sondern stiftete auch epistemische und ideelle Werte. Es wurde somit ein doppelter Bezug zwischen den Dingen hergestellt. Theo Girshausen merkt in dieser Hinsicht an, dass „unsinnliche Ähnlichkeiten, die Ähnlichkeit der Kräfte, sich in sinnlich wahrnehmbaren Ähnlichkeiten – in Ähnlichkeiten der Erscheinungen manifestieren.“<sup>407</sup> Ebenso stehe fest, dass das unmittelbare Partizipieren an Energien des Bezeichneten in ihrer Vertretung vorhanden sei.<sup>408</sup> Das Verhältnis zu unsinnlichen Ähnlichkeiten stiftet demnach eine Verbindung zu der ‚Identität des Ähnlichen‘, nämlich des Anderen. Die Frage nach den Umständen einer Reproduktion oder einer Abbildung führt zu einer Identität, die zwischen dem Subjekt und dem Anderen entsteht. Nach Platon ist die mimetische Aktivität das Identitäts-Kriterium.<sup>409</sup> Selbst wenn Platon keinen großen Wert auf Nachahmungen als Simulation legte, ist es eindeutig, dass in Bezug auf eine Wesenserkenntnis des Anderen eine ‚Identität‘ hervorgerufen wird, da „das Abbild einer Sache wirklich nur insoweit ähnelt, als es der Idee dieser Sache ähnelt.“<sup>410</sup> Den Grund dafür verdeutlichte Gilles Deleuze in folgender Ausführungen noch näher:

Die Ähnlichkeit darf freilich nicht als eine äußere Beziehung begriffen werden: Sie besteht weniger zwischen einer Sache und einer anderen als zwischen einer Sache und einer Idee, weil es die Idee ist, die die konstitutiven Beziehungen und Proportionen des inneren Wesens begreift. [...] Wenn wir von Trugbild sagen, es sei ein Abbild des Abbilds, eine unendliche abgestufte Ikone, eine unendlich gebrochene Ähnlichkeit, verfehlen wir das Wesentliche: den Wesensunterschied von Trugbild und Abbild, den Aspekt, durch den sich die beiden Hälften einer Teilung bilden. Das Abbild ist ein mit Ähnlichkeit ausgestattetes Bild, das Trugbild ein Bild ohne Ähnlichkeit. [...] Im guten Abbild steckt stets eine *richtige Meinung* oder sogar ein Wissen. Wir sehen also, daß die Nachbildung zwangsläufig einen performativen Sinn annimmt, insofern sie nur noch eine Simulation ist, allein auf das Trugbild Anwendung findet und lediglich die äußerliche und unproduktive Ähnlichkeitswirkung bezeichnet, die durch List oder Subversion erzielt wird. [...] Das Trugbild schließt den differentiellen Gesichtspunkt in

---

<sup>406</sup> Ebd., S. 120.

<sup>407</sup> Theo Girshausen, ebd., S. 207.

<sup>408</sup> Ebd.

<sup>409</sup> Ebd., S. 204.

<sup>410</sup> Gilles Deleuze, (1969) *Logik des Sinns: Aesthetica*, Karl Heinz Bohrer (Hrsg.), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993, S. 314.

sich ein; der Beobachter bildet einen Teil des Trugbildes selbst, das sich mit seinem Gesichtspunkt verändert und entstellt. Kurz, es gibt im Trugbild ein Verrückt-Werden, ein Unbegrenzt-Werden wie jenes des *Philebos*, wo ‚das Mehr und Weniger immer bahnbrechend sind‘, ein subversives Werden der Tiefen, das dem Gleichförmigen, der Grenze, demselben oder dem Ähnlichen auszuweichen vermag: stets zugleich mehr oder weniger, doch niemals gleichmäßig. [...] Um von Trugbild zu reden, müssen die heterogenen Serien wirklich ins System verinnerlicht, vom Chaos inbegriffen oder kompliziert werden, muß ihre Differenz eine *beinhaltete* sein. [...] Künstliches und Trugbild sind nicht dasselbe. Sie stehen sogar im Gegensatz. Das Künstliche ist immer eine Kopie der Kopie, das *bis zu jenem Punkt* vorangetrieben werden muß, *an dem es seine Natur verändert und sich ins Trugbild verkehrt*. [...] <sup>411</sup>

Aus Gilles Deleuzes Sicht ist die ‚Simulacre‘ an sich einzeln und getrennt, sowie unabhängig von der Beziehung zur anderen, einfachen Reproduktionen des Modells als Urbild. Der Begriff des Trugbildes von Deleuze beinhaltet keine absolute Übereinstimmung zwischen dem Original und dem Abbild, sondern eine unvermeidliche Differenz zwischen dem Modell und den Kopien. Diese Differenz, die sich im Laufe der Zeit und mit der Wiederholung des Kopienversuchs vergrößert, führt dazu, dass eine ‚Identität‘ entsteht, da „das Trugbild derart fungiert, daß eine Ähnlichkeit zwangsläufig auf ihre Basisserien reprojiziert und eine Identität zwangsläufig auf die Zwangsbewegung projiziert wird.“<sup>412</sup> In diesem Sinne ist das Trugbild als etwas aufzufassen, dass es sich in den getrennten Ereignissen herausbildet.<sup>413</sup> Das Trugbild der körperlichen Gestalt bei Yun, also die in der Nachahmung entstandene Identität, kann zu einer Diskussion über den Gestus der musikalischen Töne führen, denn das Ähnliche zwischen den unsichtbaren, körperlich aufzufassenden Tonbewegungen und dem Körper des Anderen weist auf die Wiederherstellung der Identität des Anderen hin. Die Gestalt der Töne wird hierbei mit dem Begriff ‚Gestus‘ assoziiert. Wie oben erwähnt, verwendete Yun bei der Nachahmung des leiblichen Vorgangs, der von dem imaginären indigenen Tier Koreas rezipiert wurde, seine eigenartige Kompositionstechnik. Yun spielte damit zum großen Teil auf die *Gesellschaft*<sup>414</sup> an: Die musikalische Bewegung und die wiederholbaren Gesten sowie die körperliche Projektion des Anderen in dem Imitationsversuch können mit sozial- und gesellschaftskritischen Attributen assoziiert werden. Durch die Mimesis wird vornehmlich eine Identität des Ähnlichen als Identität des Anderen vorangetrieben, was wiederum als Bewegung und als gestische Spure in den unterbewussten Assoziationen des Anderen aufgelöst wird. Bezeichnend ist dabei, dass die körperliche Motivation eine gesellschaftliche

---

<sup>411</sup> Ebd., S. 314-324.

<sup>412</sup> Ebd., S. 323.

<sup>413</sup> Ebd., S. 321.

<sup>414</sup> Jan Knopf, »Verfremdung«, in: Werner Hecht (Hrsg.), *Brechts Theorie des Theaters*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, S. 119.



Beziehung zwischen dem Subjekt und den anderen verdeutlicht, da „ein Gestus die Beziehungen von Menschen zueinander zeichnet.“<sup>415</sup> Mit anderen Worten: Es geht um den gesellschaftlichen Gestus als einen Identifizierungsprozess mit dem Anderen. So „ist der Begriff Gestus weder an einen Körper noch an ein spezifisches Medium gebunden, auch Sprache oder Musik können gestischen Charakter haben und einen Gestus zur Darstellung bringen.“<sup>416</sup> Es kann also durchaus gesagt werden, dass Yuns musikalisch-gestische Eigenart eine Gestusqualifikation beinhaltet. Es ist aber auch anzumerken, dass der brechtsche Begriff des Gestus und seine Funktion nicht nur auf einer Veräußerlichung des Innerlichen basiert, da Brechts Idee auf einer Wechselwirkung zwischen dem Innerlichen und dem Körperlich-materialistischen fußt. Jan Knopf stellte dies wie folgt dar:

[...] Ein Zugang zum Verständnis ist am besten zu erlangen, wenn man ‚Gestus‘ als materielle Metapher für Sprachliches, ‚Geistiges‘ versteht, und zwar von der üblichen Bedeutung ausgehend, wonach Gesten Gebärden seien, die – als körperliche Ausdrucksbewegungen – die Rede begleiten: die Geste macht körperlich etwas sichtbar und bringt es nach *außen*, was zunächst nur ‚innerlich‘, geistig, sprachlich erscheint, sie objektiviert innerliche Einstellungen, geistige Haltungen. Brecht faßt freilich den Vorgang nicht wie in der üblichen Definition als ‚körperlichen Ausdruck‘ von Gefühlen, von Geistigem, er kehrt den Begriff vielmehr materialistisch um: die Geste ist Ausdruck realen Verhaltens, realer Haltungen, realer Einstellung, auf die sich Sprache, Geist, Gefühl einstellen sollen; nicht ‚Inneres‘ objektiviert sich nach ‚außen‘, das Innere richtet sich vielmehr nach dem Äußerlichen, es wird sein Gestus. Damit löst sich der Gestus-Begriff vom Subjektiven und verschiebt seine Bedeutung zum Intersubjektiven: wenn die realen Haltungen und reales Verhalten das geistige, subjektiv-innerliche Verhalten bestimmen sollen, dann entstammt das Bestimmende aus dem gesellschaftlichen Zusammenleben der Menschen, aus der Intersubjektivität des gesellschaftlichen, aber auch des ‚sprachlichen‘ Lebens : [...] <sup>417</sup>

Nach Knopf also kann festgestellt werden, dass die perspektivische Umkehrung Brechts in Bezug auf das ‚Äußerliche‘ dem besonderen Verständnis von Körperlichkeit in Korea entspricht. Auf diese Haltung können auch die musikalischen Gesten Yuns zurück geführt werden, die sich auf die historische Rolle sowie die gesellschaftliche Funktion des Körpers bezogen. Überdies „sind die eigenen Gesten bei Yun ein ‚Hauptkommunikationsmedium‘ und der einzelne körperliche Klang steht für ‚kulturelle Fluktuationen der Minorität‘“.<sup>418</sup> Das bedeutet, dass in „Yuns Musik die beiden unsymmetrischen Geschichten, die sich sowohl auf [die] Anonymität der Einwanderungsgesellschaft in den europäischen kulturellen Raum, als

---

<sup>415</sup> Ebd., S. 120.

<sup>416</sup> Alexander Kuba, »Geste/Gestus«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, J.B. Metzler, Stuttgart 2005, S. 134.

<sup>417</sup> Jan Knopf, ebd., S. 120.

<sup>418</sup> Shin-Hyang Yoon, (2005) ebd., S. 248.

auch auf die Autonomie der Werke beziehen, projiziert“<sup>419</sup> wurden. Hier erfüllt der Zusammenhang zwischen den gesellschaftlichen Eigenschaften und der unsichtbaren Körperlichkeit der Musik den Zweck des Gestus.

#### 4.2.3 Hindernis, Opfer und sakralisierte Gewalt

Die Verkettung des kognitiven Berührungspunktes mit dem Diskurs des Körpers (Leibes) wird bei Yun nicht nur in den musikalischen Strukturen, sondern auch im Text des Librettos sichtbar. Das Opernwerk *Sim Tjong* handelt davon, dass ein Mädchen geopfert werden soll, damit der erblindete Vater das Augenlicht wiedererlangt. Inhaltlich geht es aber auch darum, dass das Mädchen seinen Beitrag zum Auseinanderdriften von Subjekt und Volk leistete. Beide Kernpunkte – einerseits eine ‚Opferung des Körpers‘ und andererseits eine ‚leibliche Reinkarnation‘ – zeichnen sich durch eine Überwindung eines körperlichen Hindernisses aus. Der Librettist Harald Kunz fasst den Inhalt der Geschichte in Umrissen zusammen:

Ein alter armer Blinder hat eine spätgeborene Tochter, deren Mutter im Kindbett gestorben ist. Hilfsbereite Frauen nähren den Säugling, bettelnd erwirbt der Blinde den Lebensunterhalt für sich und das Kind, bis die Tochter diese Aufgabe übernehmen kann. Als das Mädchen herangewachsen ist, trifft der Blinde einen Mönch, mit dem er einen Vertrag schließt. Gegen eine für seine Verhältnisse unermesslich hohe Summe, die er dem Tempel opfern will, möchte er seine Sehkraft wiedererlangen. Um für die Schuld des Vaters einzustehen, verkauft sich die Tochter an Seeleute, die ein Opfer für den Drachenkönig suchen. Sie springt ins Meer, gelangt in den Kristallpalast des Drachenkönigs, kehrt jedoch nach geraumer Zeit, von einer Lotosblüte umkleidet, aus dem Wasserreich auf die Erde zurück. Sie begegnet dem Kaiser, der sie zur Frau nimmt. Der Kaiser läßt den Blinden, der inzwischen völlig verarmt ist, suchen und an den Hof bringen. Die Tochter öffnet dem Vater die Augen.<sup>420</sup>

Es wirkt in dieser Darstellung so, als ob diese Geschichte auf dem Handeln einer einzelnen Person beruhe bzw. auf eine besondere Persönlichkeitsstruktur fokussiert sei. Der inhaltliche Fokus ist jedoch zum großen Teil auf die ‚gesellschaftliche Gesamtheit‘ gerichtet. In dem Werk wurde die indigene Ursprungsgeschichte von *Sim Tjong*, die der mündlichen Überlieferung aus dem Volk entspringt, aufgegriffen und die impliziten Inhalte und den Handlungsstrang der Geschichte gleichwertig behandelt. Die Überlieferung erfolgte nicht direkt, hier – wie bei vielen dieser Legenden – „entwickelte sich die mündlich überlieferte Tradition [...] in groben Zügen in drei Arten, nämlich einem volkstümlichen Roman ‚Sim Tjong Jeon‘, einem Musiktheater *Pansori* ‚Sim Tjong Ga‘ und einem schamanistischen Ritual

---

<sup>419</sup> Ebd., S. 249.

<sup>420</sup> Harald Kunz, »Quellen zu *Sim Tjong*«, in: ders., *Libretto. Isang Yun Sim Tjong*, Bote & Bock, Berlin/Wiesbaden 1972, S. 43.

„Sim Tjong Mu“<sup>421</sup>. Des Weiteren ist ein enger Zusammenhang zu dem zu erkennen, was als „Ursprungsgeschichte von Sim Tong aus einem rituellen Motiv der Menschenopfer“<sup>422</sup> entstammte. Das Menschenopfer war dabei ein „Ritual [...] [das sich auf] der schamanistischen Ebene, die den bequemen und schmerzlosen Tod und einen Trost für die Opfergabe des Menschen behandelt, aus[zeichnete und] [...] aus schamanistischen Liedern [herausragte.] [...] Die Art der Lieder wird ‚Hwangcheonmuga‘<sup>[423]</sup> genannt. In dem Gebiet Donghae am koreanischen Meer singen Schamaninnen heute noch bei Ritualen und Dorffesten als Bitte oder Dank für einen reichen Fang die Lieder, in denen man Sim Tjong über die Menschenopfer hinweg tröstete. Diese Gesänge erfüllen eine schamanistische Funktion.“<sup>424</sup> Die mündliche Überlieferung *Sim Tjongs* basiert fraglos auf der ‚Schicht der primitiven Kulturen‘. Die Primitivität des Schamanen führt im Allgemeinen zu der Tendenz, dass der Abstand zur schriftlichen Autorität der Vernunft als Logos gewahrt wird. Gleichzeitig hat der Habitus des Volkes, der als ein ‚Mann von niederem Stande‘ eine Gesellschaft strukturiert, eine enge Verbindung zu dem primitiven Charakter der Kulturen des hierarchischen Unterbodens. Auch wenn das Volk in der offiziellen Gesellschaft als ein ‚Anderer‘ gesehen wird, so verwandelt es sich im Kreis der primitiven Kulturen in ein ‚Subjekt‘. Die ‚Autorität der Schrift‘ beeinflusst dabei die Art und Weise der Kognition des Anderen. Bevor die Hierarchie in den sozialen Schichten der koreanischen Gesellschaft öffentlich abgeschafft wurde, hatte die allgemeine Unterschicht – das sogenannte ‚Volk‘ – kaum die Gelegenheit zu lesen, weil diesem durch Einschränkungen, die die soziale Stellung mit sich brachte, das Recht zur schriftlichen Ausbildung abgesprochen wurde. Zum Beispiel monopolisierte die *Yangban*-Elite der feudalen Klassengesellschaft in der Joseon Dynastie die Möglichkeit, die Schriftsprache zu erlernen. Dies brachte ein solches Ungleichgewicht hervor, dass die Unterschicht ihre eigenen Geschichten nur in der mündlichen Überlieferung weitergeben konnte. Die Schrift der Unterschicht, das *Hangeul*, wurde während der Joseon Dynastie von König *Sejong* (1397-1450) im Jahr 1444 eingeführt. Obgleich das Koreanische schon längere Zeit als eigene Sprache existierte, gab es keine eigenen Schriftzeichen. Daher

---

<sup>421</sup> Na Yeong Kim, »*Jangreubyeol Simcheong Iyagiga Jinineun Uimi Jihyang*« (Meaning of Shim Cheong Story by Genre), in: *Pansori Yeongu*, Vol.19, Pansori Hakhoe, Seoul 2005, S. 215.

<sup>422</sup> Un-Sik Choi, »*Insingonghi Seolhwa*« (Die Legende der körperlichen Opferung des Menschen), in: *Minsoghakbo*, Vol.10, Dez., Hangukminsokhakhoe, Seoul 1999, S. 203.

<sup>423</sup> *Hwangtjon* bedeutet »Tod, Jenseits und Unterwelt«. *Mu* ist »schamanistisch«. *Ga* ist das »Singen« oder ein »Lied«.

Tae-Gon Kim, *Hwangcheonmuga Yeongu* (Studien über *Hwangcheonmuga*), Changwusa, Seoul 1966, S. 21.

<sup>424</sup> Won-Gi Heo, »*Simcheongjeon Geunwonseolhwaui Jeonbanjeog Geomto*« (Die allgemeine Überprüfung über die Geschichte *Sim Tjong*), in: *Jeongsinmunhwa Yeongu*, Vol.25, N.4 (89), 2002, S. 76.

wurde vor dieser Erfindung die chinesische Schrift verwendet. Die ‚Monopolisierung des schriftlichen Wissens und dieser Informationen‘ zog somit innerhalb der Oberschicht eine gesellschaftliche und eine soziale Problematik nach sich, je nach Lernvermögen und Kenntnis der chinesischen Schrift. Da die bestimmende (herrschende) Klasse die Fähigkeit zum Lesen der chinesischen Schriftzeichen hatte, setzte diese eine ‚schriftliche Autorität‘ durch und monopolisierte sie. König *Sejong* versuchte nun eine eigene, koreanische Lautschrift für alle Schichten zu erfinden. Der Stellung dieser neuen Schrift *Hangeul* beschrieb der Librettist Harald Kunz so:

Da vor der Erfindung der koreanischen Lautschrift *Hangeul* unter König *Sejong* eine Aufzeichnung der Landessprache in chinesischer Symbolschrift nicht möglich war, gibt es keine Belege aus älterer Zeit. Erst seit dem 15. Jahrhundert wurde volkstümliches Erzähl- und Liedgut in der *Hangeul*-Schrift verbreitet, doch betrachteten die einseitig an der chinesischen *Hanmun*-Literatur orientierten Gelehrten *Hangeul* als *Eungmun*<sup>425</sup>, als Trivilliteratur. Sie blieb lange Zeit Lektüre der minder Gebildeten, vor allem der Frauen, und wurde sogar zeitweise verboten, nachdem revolutionäre Aufrufe in dieser Schrift gedruckt worden waren. Erst während der letzten Jahrhunderte wurden mit dem Anwachsen des koreanischen Nationalgefühls auch *Hangeul*-Bücher literaturfähig, und seitdem interessierten sich auch Gelehrte und Schriftsteller für Märchen wie ‚Sim Tjong‘.<sup>426</sup>

Wie Kunz erwähnte, war der Wirkungskreis von *Hangeul* zunächst eher beschränkt. Die Schriftzeichen wurden unterschätzt, galten als ungebildet und niveaulos im Gegensatz zu der (chinesischen) Schrift, die durch die obere Schicht, etwa von Gebildeten und Höhergestellten, benutzt wurde. Die neue Verschriftlichung war jedoch unabhängig von der schriftlichen Autorität des Subjektes. Die positive Aufnahme der neu eingeführten Schriften durch die Unterschichten und die gleichzeitige Abwertung durch das gesellschaftliche Subjekt hoben die Unterschiede im kulturellen Habitus zwischen dem schriftlichen Zeichen und der körperlichen Primitivität weiter hervor. Daher liegt es nahe, dass die neue Schrift eine besondere Rolle als Ergänzung der mangelhaften, mündlichen Überlieferung spielen musste – die neuen schriftlichen Mittel wurden zu Stellvertretern der mündlichen Überlieferung und erhielten damit eine körperliche Funktion. Mit anderen Worten: Der Aufnahme und Verwendung der Schrift, *Hangeul* wohnt eine leibliche Ebene volkstümlicher Kulturen inne. Des Weiteren beruht die Form dieser Schrift auf der ‚Gestalt der körperlichen Teile des Menschen und der Naturen‘, die sich auf Yin und Yang im Taoismus beziehen: „Die Buchstaben des Konsonants wurden aus der Nachahmung der körperlichen Gestalt des

---

<sup>425</sup> *Eungmun* sind Worte, die ‚gemein‘, aber auch ‚seicht‘ bedeuten.

<sup>426</sup> Harald Kunz, ebd., S. 43.

Sprechorgans aufgebaut. Gleichzeitig nahm das Zeichen des Selbstlautes die Gestalt von drei Materialien aus der Natur d.h. Himmel, Erde, Mensch auf.<sup>427</sup> Die Zeichen beinhalten also an sich bereits etwas Somatisches. Für die Beziehung zu den körperlichen (leiblichen) Sinnen ist es wichtig zu wissen, dass das Opernwerk *Sim Tjong* der mündlich überlieferten Legende entstammt, die als Sinnbild für das Leben der gesellschaftlichen Unterschicht stand. Der primitive und kulturell geprägte Charakter, der dem Opernwerk *Sim Tjong* innewohnt, spielt demnach eine wichtige Rolle. Um die Eigenschaft der primitiven Kulturen genauer betrachten zu können, ist es hilfreich, sich noch einmal auf die Auffassung von Edward T. Hall zu besinnen. Laut Hall sind die Gesellschaftsschichten primitiver Kulturen immer „nonverbal“<sup>428</sup> miteinander verbunden. Das bedeutet, dass die primitiven Eigenschaften, die der Volksschicht zugeschrieben werden, aus ‚körperlichen Handlungen‘ hervorgehen. „*Sim Tjong* gehört zu den ältesten und beliebtesten Geschichten des koreanischen Volkes.“<sup>429</sup> Auch wenn die koreanische Erzählung *Sim Tjong* inzwischen niedergeschrieben wurde, sind die somatischen Funktionen und die in der Unterschicht verinnerlichte Ebene, in der sich ‚etwas Leibliches‘ in der Dramenstruktur widerspiegelt, weiterhin vorhanden. Die Konstruktion des *Hangeul* unterstützt diese körperlichen Dimension ‚nonverbal‘. Edward T. Halls Aussage trifft demzufolge auf dieses Beispiel der ‚primitiven‘ Literaturgeschichte Koreas zu und die leibliche Dimensionen und Elemente sind auch in dem nachträglich aufgeschriebenen Text zu finden. Die Geschichte *Sim Tjong* lässt sich somit wie folgt pointieren: Menschenopferung und Ritual, Rollenfigur des beschränkten Körpers, Darstellungen des körperlichen Hindernisses und leibliche Überwindung. In den folgenden Librettoausschnitten sind die oben erwähnten, eng zusammen hängenden Eigenschaften gut zu erkennen:

Sim Tjong	( <i>tanzt als Engel auf dem Sternenstrahl</i> ) Ah! [...]
Chor	Du sollst als Kind geboren werden auf Erden!
Sim Tjong	( <i>für sich</i> ) Die Welt erneuern! Mein Vater, ich komme. Mutter, nimm dein Kind auf! Ah! <sup>430</sup>

---

<sup>427</sup> Sang-Soo Ahn, »*Hangeul Taipografiui Jeongcheseonge Gwanhan Yeongu*« (Die Forschung über die Identität der *Hangeul*-Typographie), in: *Dijainhak Yeongu*, Vol.34, Gyeonggi 1999, S. 108.

<sup>428</sup> Edward T. Hall, ebd., S. 7.

<sup>429</sup> Harald Kunz, ebd., S. 43.

<sup>430</sup> Ebd., S. 5f.

In diesem Ausschnitt ist insbesondere zu erkennen, dass die Rollenfigur Sim Tjong eigentlich keinem Menschen entspricht. Laut Harald Kunz ist sie ein Engel des Wassers, d.h. *Apsaras*.<sup>431</sup> Trotz des Hinweises auf ihre Herkunft darf nicht übersehen werden, dass die Figur des Engels ursprünglich weder in der Erzählung *Sim Tjong* noch in der koreanischen Legende vorhanden ist. Im Gegensatz dazu wird in der Oper das ‚leibliche Dasein und die körperliche Handlung‘ dargestellt, die auf der gesellschaftlichen Wirklichkeit des Menschen basiert. Die Vergötterung der Subaltern wird dramatisiert, was wiederum die körperlichen Werte der primitiven Kulturen relativieren bzw. mindern kann. Dass die Rollenfigur als ein Mensch mit einem Körper wieder auf die Welt kam, ist nicht nur eine ‚leibliche‘ Darstellung, es bezeichnet auch eine ‚Menschwerdung‘ wie sie in einigen Religionen in Erscheinung tritt. Aus dieser Sicht existiert sowohl ein *Körper-Haben*<sup>432</sup> des Textes als auch ein ‚Leib-Sein‘<sup>433</sup> – mit Tendenz zum leiblichen Charakter – der Rollenfigur. Besonders deutlich wird der Prozess der körperlichen Menschwerdung am Verhältnis von Sim Tjong und ihrer Mutter Li.

Sim und Li	... damit eine liebe Tochter ...
Sim	... im Alter einmal für mich sorgt.
Li	... bald meinen Platz einnimmt
Sim	Ich bin so froh!
Li	Damit die liebe Tochter für unsere, bald für meine Stelle sorgt. ( <i>sinkt zurück</i> ) Ich bin so matt. Verzeiht. Ich lasse euch allein, Sim, mein Mann, und dich, Sim Tjong. ( <i>stirbt</i> )
Sim	( <i>nimmt Lis Sterben nicht wahr</i> ) [...] <sup>434</sup>

Die Beziehung von Sim Tjong und Li sowie die Unmöglichkeit ihrer Vereinigung weisen auf das Prinzip der Opferung hin. Durch das unerwartete Sterben von Li bei der Entbindung wird der Rollenfigur Mutter Li die Position eines Mediums zugewiesen, das zwischen den Ebenen der irdischen und der himmlischen Welt vermittelt. Diese Position ist in primitiven, koreanischen Legenden, die in der Tradition des Geschichtenerzählens stehen, in Bezug auf den Kreislauf des Lebens und Sterbens sehr bedeutsam. Das Motiv der Geburt des Helden

---

<sup>431</sup> Ders., »Die Opern«, in: Hanns-Werner Heister, Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.), *Der Komponist Isang Yun*, Edition text+kritik, München 1997, S. 125.

<sup>432</sup> Erika Fischer-Lichte, (Ä. d. P. 2004) ebd., S. 129.

<sup>433</sup> Ebd.

<sup>434</sup> Harald Kunz, ebd., S. 7.

wird herausgestellt. Die Umgebung eines Helden und dessen Gesellschaft besteht aus dem, was in der unvermeidlichen ‚Hamartie‘ vor dem Nächsten besteht, nämlich die ‚Nachfolge des Todes‘. „Nachdem der Gott, der Ahne oder der mythische Held überall Tod gesät hat, bringt er den Menschen mit seinem Tod oder mit dem Tod des von ihm ausgewählten Opfers neues Leben.“<sup>435</sup> Das Sterben von Li wird demzufolge mit dem Vorgang der ‚Nachfolge des Opfers‘ assoziiert, der Geburt des kleinen Kindes Sim Tjong. Obwohl diesem Kind subaltern die unvermeidliche Belastung des Lebens im Sinne einer Hamartie mitgegeben wird, wird es zukünftig ein Held sein, den jedoch noch niemand erkennt. Dass das Helden-Geburts-Motiv die Übernahme von Hindernissen, sozusagen ein Karma des Todes ist, ist auch in einer anderen, repräsentativen indigenen koreanischen Legende, in *Agijangsoo Seolhwa*, zu finden.<sup>436</sup> Diese Geschichte handelt von ungewöhnlichen Erfahrungen und unsicheren psychischen Zuständen, die nach einer Kindsgeburt in ärmlichen Verhältnissen auftreten. Dem Kind werden dabei Fähigkeiten zugesprochen, die die allgemeinen menschlichen übertreffen. Das Motiv ist hierbei das „mythische Symbol des Babys“<sup>437</sup>, das ein „zukünftiger Revolutionär für die niedrige Schicht“<sup>438</sup> sein wird. Dabei lässt sich nicht vermeiden, dass die Geburt des Babys mit „einem Projizieren der allgemeinen Erwartungen der Schwachen d.h. der Volksschicht“<sup>439</sup> hinsichtlich einer Revolution verbunden wird. Dieses Bild des Babys ist in koreanischen Heldengeschichten oft zu finden; die Geburt einer solchen Person dient zumeist als Bild für das Überliefern des Karma. Das Gleichgewicht zwischen Geburt und Tod bei dem Leben des Helden und dem des normalen Menschen ist abhängig von der ‚Regelmäßigkeit der Natur‘. Dieses Kriterium ostasiatischer, philosophischer Anschauungen kann als eine Richtlinie der Kognition angeführt werden. Vor allem steht das Prinzip des

---

<sup>435</sup> René Girard, (H. u. G. 1972) ebd., S. 375.

<sup>436</sup> *Agj* bezeichnet ein »Baby«. *Jangsoo* ist ein »Kommandeur« und ein »Leiter der Truppe«. *Seolhwa* ist eine »Erzählung«. Ein Baby, das von einem armen Ehepaar als Bauern in der Unterschicht geboren ist, zeigt ein besonderes Verhalten und hat Flügel in der Achselhöhle. Wenn das Baby allein im Zimmer ist, fliegt es umher. Zudem ist es immer durchgeschwitzt. Nachdem die Eltern dies wahrgenommen haben, erkennen sie, dass das Baby in der Zukunft ein Revolutionär gegen die unrechte staatliche Macht werden wird. Bis dahin leben die Eltern in der Angst, dass das Subjekt der staatlichen Macht hiervon Nachricht bekommt, denn: Würden die anderen Gerüchte über das merkwürdige Benehmen des Babys hören oder davon wissen, so würde der Staat sowohl das Baby als auch alle Anderen, die im selben Dorf wohnten oder zur Familie gehörten, ermorden lassen. Die Eltern treffen daher als Gegenmaßnahme den Beschluss, das Baby selbst heimlich zu töten. Nachdem der Tod des Babys eingetreten ist, fliegt ein Drachen-Pferd in den Himmel. Es dreht sich heulend um und das traurige Schreien erfüllt die ganze Welt. Schließlich stürzt das fliegende Tier ab und fällt auf der Erde ins Wasser.

<sup>437</sup> Chang-Hyon Kim, »*Agijangsoo Seolhwae natanan Hanguk Minjungdeului Sengmyeonggwon*« (A Life story of a Baby Commander - The Korean Populace's Outlook on Life), in: *Inmungwahak*, Vol.33, Institut für Humanwissenschaft an Sungkyunkwan Universität, Seoul 2003, S. 114.

<sup>438</sup> Ebd., S. 110.

<sup>439</sup> Ebd.

Lebenszyklus aber im Zusammenhang mit dem, was als Naturhaftigkeit eine gewisse Regel des menschlichen Lebens, das ‚In-der-Welt-Sein‘ verkörpert. Nach Taoismus und Buddhismus ist es so, dass ein Mensch aus der Natur kommt und am Ende des Lebens wieder zur Natur zurückkehrt. Die ‚Metempsychose‘ steht hierbei im Vordergrund. In Ostasien wird dies als zirkuläre Bewegungen des Karmas zwischen den Kreaturen verstanden – das Ende des Lebens eines Menschen wird gewissermaßen mit dem Lebensanfang eines anderen, wie auch dessen Lebensdauer, verbunden. Dieses Erkenntnissystem steht in engem Zusammenhang mit der ‚Regeneration des Lebens‘ sowie mit dessen Ausgleich. Der Begriff ‚Gegenwert‘, der im Sinne der Regeneration der Natur verstanden wird, verdeutlicht dieses Verständnis vom Ausgleich zwischen Tod und Geburt. Die Kenntnis dieses Phänomens ist auch hilfreich für das Verständnis des ‚Primitiven‘. James George Frazer sprach in diesem Zusammenhang auch über die Zusammenhänge zwischen den Zyklen der Natur und der Beschwörungskunst, so führte er folgendes Beispiel von der Sitten der Russen an:

The Russian customs are plainly of the same nature as those which in Austria and Germany are known as ‚Carrying out Death‘. Therefore if the interpretation here adopted of the latter is right, the Russian Kotrubonko, Yarilo, and the rest must also have been originally embodiments of the spirit of vegetation, and their death must have been regarded as a necessary preliminary to their revival. The revival as a sequel to the death is enacted in the first of the ceremonies described, the death and resurrection of Kontrubonko. The reason why in some of these Russian ceremonies the death of the spirit of vegetation is celebrated at midsummer may be that the decline of summer is dated from Midsummer Day, after which the days begin to shorten, and the sun sets out on his downward journey:

*‚To the darksome hollows  
Where the frosts of winter lie.‘*

Such a turning-point of the year, when vegetation might be thought to share the incipient though still almost imperceptible decay of summer, might very well be chosen by primitive man as a fit moment for resorting to those magic rites by which he hopes to say the decline, or at least to ensure the revival, of plant life.<sup>440</sup>

Nach dem obigen Zitat wurde das Prinzip der sich wiederholenden regelhaften Belebung der Natur in den Sitten inkarniert. Die Wahrnehmung der Metempsychose spiegelt demnach wider, wie das Verhältnis von Verschwinden und Auferstehung von Pflanzenseelen verstanden und verkörpert wird. Die Regelmäßigkeit in der Veränderung der Natur ist nicht geradlinig, sondern zirkulär, eine endlos wiederholte, kreisförmige Bewegungsschleife in regelhafter Naturzeit, die einen Ausgleich durch einen ‚anderen Gegenwert‘ aufrechterhält. So

---

<sup>440</sup> James George Frazer, (1922) *The Golden Bough*, Macmillan and Co. Limited, St. Martin’s Street, London 1950, S. 318f.



gesehen fungiert das Sterben von Li als Äquivalent zu der Geburt des Anderen. Die Gleichzeitigkeit vom Sterben des Anderen und der Geburt des Neuen stellt den Anderen indirekt wie einen Übermenschen dar, der wie eine Regelhaftigkeit aus der Natur akzeptiert wird. Eine Analogie dazu ist auch das natürlich gegebene Verhältnis von vorhandenen Hindernissen und deren Überwindung. Auch die Baby-Rollenfigur unterliegt dieser Naturregel, wobei sich die Wahrnehmung auf das Verlangen des Ersatzes für die körperliche Hamartia des Anderen richtet. In der Legende von *Sim Tjong* hat der Vater Sim eine körperliche Einschränkung: Er ist blind. Die Regel verweist bei solche einem Hindernis auf eine ‚körperliche Kompensation des Anderen‘. Kernpunkt ist dabei die Opferung im Ritual. Auch bei *Sim Tjong* gibt es dafür ein Ritual. Der folgende Teil des Librettos bezieht sich diesbezüglich auf die rituelle Kultur Koreas:

Mönch	Mag Buddha ihm dafür Erleuchtung schenken.
Sim	Erleuchtung!
Mönch	Er ist die Kraft in Ewigkeit.
Paengdok	Was, Ewigkeit! Was heißt ‚Erleuchtung‘! Hier fehlt’s! Herr Sim! Ein Opfer für Eure Augen! Ein Opfer für den Buddha, und Ihr könnt sehen!
Sim	( <i>zugleich</i> ) Om mani padme hum! Buddha öffnet die Augen.
Mönch	( <i>zugleich</i> ) Om mani padme hum! Buddha schenkt wahres Sehen.
Paengdok	(nimmt den Mönch beiseite, während Sim betet) Ihr seht, da winkt ein Lohn! Nehmt Euer Opferbuch und schreibt! Laßt ihn derweil nur beten! ( <i>diktirt dem Mönch</i> ) ,Ich, Sim, gelobe bei der Ehre meiner Ahnen ... [...]
Sim	( <i>kaum hinhörend</i> ) Für meine Augen alles, was ich habe. [...]
Mönch	... dem Tempel zu opfern dreihundert Sack Reis. <sup>441</sup>

An diesem Textteil kann gezeigt werden, dass die Art und Weise der Opferung direkt mit der Substitution eines anderen Gegenstandes verbunden ist. Die dreihundert Sack Reis gelten dabei als das Objekt der Substitution. Der Gegenstand Reis scheint jedoch auch sakramental und religiös belegt zu sein, da die Opferung auf eine religiöse buddhistische Handlung

---

<sup>441</sup> Harald Kunz, ebd., S. 18f.

erinnert. Auch die Worte des Mönchs, der von ‚Erleuchtung‘ spricht, ist doppeldeutig: Er bezeichnet jedoch keine Dualität zwischen ‚Körper-Haben‘ und ‚Leib-Sein‘, sondern ihre wechselseitigen Beeinflussung. Übertragen bedeutet das, dass Sim einen gesunden Körper ohne das Hindernis, blind zu sein, haben kann. Gleichzeitig kann er auch als „ein verkörpertes Ich“<sup>442</sup> vorhanden. Über dieses ‚ich‘ und das damit verbundene ‚Leib-Sein‘ wird die Rollenfigur als offen für eine auf Phänomenen basierende Weltanschauung wahrgenommen. Es ist deshalb wichtig, dass der Blinde die innere Bereitschaft für eine epistemische kognitive Erleuchtung durch die Substantialität einer Opferung erlangt. Der Gegenstand der Weihgabe, das Substitutionsobjekt, wird, wie aus dem Text hervorgeht, ein lebendiger Mensch. Das Ritual der Opferung ist nicht auf den Buddhismus beschränkt.

Patron	Wir ehren ihn und halten den alten Brauch: Das Opfer in jedem Jahr – dem Drachenkönig die Braut! [...]
Seeleute	<i>(gröhlend)</i> Die Braut von In-dang-su! Für dieses Jahr ein Mädchen! ‘ne Jungfrau ohne Narbe! [...]
Sim Tjong	Ist’s wahr, daß jeden Preis Ihr zahlt dem Opfer für den Drachen?
Patron	Jeden Preis des Drachenkönigs Braut.
Sim Tjong	<i>(sehr ernst)</i> Der Todesbraut. Dem Menschenopfer für die See. [...]
Sim Tjong	Für dreihundert Sack Reis will ich das Opfer sein für In-dang-su. Ich, Jungfrau ohne Narbe. Ich, Sim Tjong. Geht! Braut den Reis zum Tempel! Und seid Ihr glücklich heimgekehrt nach meinem Tod – dann sorgt für meinen Vater! <i>(ab)</i>
Seeleute	<i>(kommen näher, unruhig)</i> Undenkbar! Selbst sich opfern!
Kapitän	Man sollte es nicht dulden.
Alter Seemann	Die See wird uns vernichten! [...] Der Patron und der Kapitän führen Sim Tjong, die einen weißen Umhang trägt, an den Bug des Schiffes. Bis auf Sim Tjong und den Patron, der

<sup>442</sup> Brigitta Hauser-Schäublin, »Was die Europäer uns gebracht haben, ist der Körper. Von der Undenkbarkeit des Körpers als Objekt«, in: Jochen Taupitz (Hrsg.), *Kommerzialisierung des menschlichen Körpers*, Instituts für deutsches, europäisches und internationales Medizinrecht, Gesundheitsrecht und Bioethik der Universitäten Heidelberg und Mannheim 28, Springer, Heidelberg 2007, S. 26.

Jetzt als Opferpriester fungiert, knien alle nieder.

Patron	Opfer der See!
Seeleute	Opfer der See!
Patron	Herr des Meeres!
Seeleute	Herr des Meeres!
Sim	Tjonga!
Patron	Segen! Gute Fahrt!
Seeleute	Segen! Gute Fahrt!
Sim Tjong	Buddha!

*(springt, das Meer wird ruhig, die Vision bricht ab)*<sup>443</sup>

Die Rollenfigur Sim Tjong vollzieht ihre Opferung selbst. Dies verweist auf die schamanistischen Rituale, die darauf basieren, „daß am Ursprung jeder kulturellen Ordnung immer der Tod eines Menschen steht und daß der maßgebliche Tod immer jener eines Gliedes der Gemeinschaft ist.“<sup>444</sup> Wichtig in diesem Beispiel ist auch, dass ein lebendiges, körperliches Ding die Opfergabe ist. Die Wahl der Opfergabe basiert auf der Annahme der Seeleute, damit ihre unterbewusste Angst vor der unkontrollierbaren Kraft der Natur bekämpfen zu können. Sie glauben daran, dass es im Meer eine andere Weltebene gibt und fürchten sich zudem vor dem Unvorhersehbaren der Natur. Solche Rituale finden ‚regelmässig‘ statt, wie aus der Aussage des Patrons hervorgeht. Diese Regelmäßigkeit des rituellen Dienstes verweist wiederum auf das Prinzip der Natur (siehe dazu auch Frazer a.a.O.). Das menschliche Opfer muss ein Mädchen, eine ‚Jungfrau ohne Narbe‘, sein. Diese Bedingung spiegelt einen allgemeinen, tabuisierten Bereich in der patriarchalischen Kultur wider. Jede Opferung im Ritual wird von Gewalt begleitet, die Schädigung des Opfers führt ohne Ausnahme zu dessen Leiblosigkeit. „Das versöhnende Opfer stirbt, so scheint es, damit die als Ganzes ebenfalls vom Tod bedrohte Gesellschaft zur Fruchtbarkeit einer neuen oder erneuerten kulturellen Ordnung auferstehen kann.“<sup>445</sup> René Girard beschreibt es als einen Mechanismus der Opferung, der „die ertümlichen Regeln, Verbote und Rituale und die gewaltige Kraft dieser Regeln“<sup>446</sup> in einer Kombination aus Gemeinschaft und dem Prinzip der Mimesis der Gewalt umsetzt.

Die Rivalität läutert sich von allem, um was es dabei äußerlich geht; sie wird zur puren, zur Prestigerivalität. Jeder Rivale wird für den anderen das anbetungswürdige und hassenswerte Modell-Hindernis, zu dem, den man gleichzeitig niedermachen und in sich aufnehmen muß.

---

<sup>443</sup> Harald Kunz, ebd., S. 23-28.

<sup>444</sup> René Girard, (H. u. G. 1972) ebd., S. 376f.

<sup>445</sup> Ebd., S. 375.

<sup>446</sup> Ders., (1978) *Das Ende der Gewalt. Analyse des Menschheitsverständnisses*, übers. von August Berz, Herder, Freiburg im Breisgau 1983, S. 39.

Die Mimesis ist stärker als je, sie kann von jetzt an nicht mehr an einem Objekt ausgeübt werden, denn es gibt keinen Gegenstand mehr. Es gibt nur noch die Gegenspieler, die wir als Doubles bezeichnen, weil im Antagonismus sie nichts mehr voneinander trennt. [...] Die Aneignungsmimesis ist ansteckend, und je zahlreicher die auf ein und dasselbe Objekt ausgerichteten Individuen sind, desto mehr bestreben sich die noch nicht mit hinein verwickelten Glieder der Gemeinschaft, ihrem Beispiel zu folgen. Das gleiche gilt natürlich von der Gegenspielermimesis, da es sich dabei um die gleiche Kraft handelt. Es steht deshalb zu erwarten, daß diese Mimesis, sobald sie zu wirken beginnt, von dem Moment an, wo das Objekt verschwindet und wo die mimetische Tollheit einen hohen Intensitätsgrad erreicht, stets anwächst. Da sich die mimetische Anziehungskraft mit der Anzahl der Polarisierten vervielfacht, wird zwangsläufig der Moment eintreten, wo die ganze Gemeinschaft gegen ein einziges Individuum zusammensteht. Die Gegenspielermimesis führt somit eine Allianz gegen einen gemeinsamen Feind herbei, und das Ende der Krise, die Versöhnung der Gemeinschaft, besteht in nichts anderem.<sup>447</sup>

Eine solche Aneignungsmimesis hat Auswirkungen auf ein gemeinschaftliches Überleben und führt zu einem Wendepunkt in der Krise der gemeinschaftlichen Situation, die wiederum auf „die Rückkehr zur Ruhe“<sup>448</sup> der Mehrheit der Gemeinschaft abzielt. Das Auflösen der Wirren wird mit Gewalt fortgesetzt. Dazu wird jemandem ein Opfer dargebracht, der damit als ‚sakral‘ dargestellt wird. Die Beziehung zwischen dem Opfer und der Gemeinschaft gestaltet sich nach Girard wie folgt:

Die Rückkehr zur Ruhe scheint zu bestätigen, daß das betreffende Opfer für die mimetischen Wirren, welche die Gemeinschaft aufgewühlt hatten, verantwortlich war. Die Gemeinschaft kommt sich gegenüber ihrem Opfer als vollkommen passiv vor; dieses erscheint hingegen als der für die Affäre allein Verantwortliche. Man braucht bloß zu erfassen, daß die Umkehrung der realen Beziehung zwischen dem Opfer und der Gemeinschaft sich in der Lösung der Krise fortsetzt, um einzusehen, warum dieses Opfer als *sakral* gilt. Es gilt als ebenso verantwortlich für die Rückkehr zur Ruhe wie für die vorausgehenden Wirren. Man nimmt sogar an, es habe seinen Tod selbst herbeigeführt. Man kann nicht wissen, ob diese Konfliktlösung in jedem Fall unausweichlich ist. Es läßt sich denken, daß zahlreiche menschliche Gemeinschaften sich unter der Wirkung einer Gewalttat, die nie zu dem eben beschriebenen Mechanismus führt, auflösen. Doch die Beobachtung der religiösen Systeme läßt uns vermuten erstens, daß es immer zur mimetischen Krise kommt; zweitens, daß das Zusammenstehen aller gegen ein einziges Opfer die normale Lösung auf der kulturellen Ebene und die eigentlich normative Lösung ist, denn ihr entspringen sämtliche Regeln, welche die Kultur betreffen.<sup>449</sup>

Rituelle Gewalt wird durch eine Wiederholung des Ereignisses, das eine Krise zum Ende bringen kann gekennzeichnet. Die Regelmäßigkeit der Opferungshandlung im Ritual verstärkt die Doppelrolle der Gewalt „als Gift und als Heilmittel“<sup>450</sup>. Der ambivalente Charakter der Gewalt kann durch die regelmäßige Rückkehr zur kollektiven Ordnung aufrechterhalten

---

<sup>447</sup> Ebd., S. 37f.

<sup>448</sup> Ebd., S. 38.

<sup>449</sup> Ebd., S. 38f.

<sup>450</sup> Ebd., S. 267.

werden. Die ‚sakralisierte Gewalt‘ ist von dem Bestehen einer politischen Institution abhängig,<sup>451</sup> da diese Art von Gewalt auf der kollektiven Macht und dem Instinkt der Gemeinschaft beruht. Da die Wirkung der Opferung nicht lange anhält, muss regelmäßig eine Opferung stattfinden. „Da das Opfer stets substitutiv ist, kann man immer wieder eine neue Substitution vornehmen und nur noch einen Stellvertreter des Stellvertreters opfern.“<sup>452</sup> Bei *Sim Tjong* wird das Prinzip der Opferung durch die Rollenfigur Sim Tjong vollzogen, die sich als Stellvertreter dem schamanistischen Ritual unterzieht. Das verkörperte Tun hat Auswirkungen auf die andere Ebene der Welt, nämlich diejenige, die sich auf ‚das verkörperte Ich‘ bezieht. Vor dem Inhalt und dem Hintergrund des Stücks können bezogen auf die Leiblichkeit folgende Aspekte hervorgehoben werden: Die Leiblichkeit im Sinne eines körperlichen Hindernisses in der primitiven Kultur des Volkes, die Leiblichkeit in der Regelmäßigkeit zwischen Natur und Metempsychose, sowie die Leiblichkeit im schamanistischen Ritual.

#### ***4.3 Hybridität der Opernform und der indigenen Elemente des Anderen***

Yun verbindet in seiner Oper *Sim Tjong* autochthone Elemente des Anderen mit der traditionellen europäischen Operngattung. Es ist der Versuch, den westlichen Opernrahmen mit epistemischen, kognitiven und kulturellen Elementen Koreas zusammen zu bringen, also fremde Elemente zu einem Hybrid zu verbinden. Auf den ersten Blick ist dies aber kaum feststellbar. Selbst in der Musik sind die Teile so verschmolzen, dass das Publikum den Charakter des Fremden nicht genau wahrnehmen kann. Dies ist ein einzigartiges Phänomen. Dennoch gibt es versteckte kulturelle Codes des Fremden in Yuns Arbeit, die von europäischer Ästhetik und deren Kriterien geprägte Rezipienten vor gewisse Probleme des De- und Encodierens der Oper stellen, da es sich bei den fremden Elementen hauptsächlich um Adaptationen der koreanischen indigenen Musik bzw. des Musiktheaters handelt. Diese kulturelle Integration kann als „transgression“<sup>453</sup> angesehen werden und ist deshalb als Grenzüberschreitung wie das Hybride zwischen dem Subjekt und dem Anderen „secular“<sup>454</sup>. Die Musik „has to travel, cross over, drift from place to place in a society, even though many

---

<sup>451</sup> Ebd., S. 58.

<sup>452</sup> Ebd.

<sup>453</sup> Edward W. Said, (M. E. 1991) ebd., S. xv.

<sup>454</sup> Ebd.

institutions and orthodoxies have sought to confine it.“<sup>455</sup>. In diesem Sinne übt das Fremde bei Yun eine ‚transgression‘ aus.

### 4.3.1 Hauptton-Klang

Die Hauptton-Technik kann bei Yun als Hinweis auf die Mimesis der Gesten gesehen werden. Das Prinzip basiert auf der koreanischen musik-theatralen Tradition, die nicht aus einer Harmonik der Töne besteht, sondern bei der die Linearität der melodischen Strömung hervorgehoben wird. Dem Komponisten Michael Whiticker zufolge, der bei Isang Yun Komposition studierte, gilt „die in der koreanischen Musik so oft zu hörende ‚Heterophonie‘ als eine Quelle von Yuns melodischem Stil.“<sup>456</sup> Unter Heterophonie versteht man eine Hauptmelodie, die mit Veränderungen und Verzierungen im Lauf der Musik koexistiert. Verschiedene Instrumente können daher eine veränderte, aber gemeinsame, ähnliche Melodielinie spielen und die Form einer Hauptmelodie entsprechend begleiten. Wichtig dabei ist, dass jedes Instrument eine eigene Tonfarbe erzeugt. Die verflochtenen Strukturen der verschiedenen Tonfarben sind an die Hauptmelodie gebunden, die als Hauptklang bezeichnet werden kann.<sup>457</sup> Die Tendenz dazu, dass die einzelnen Farben jedes Klangkörpers hervorragen, steht im Zusammenhang mit der besonderen Kenntnis der Beziehung zwischen dem Toncharakter und dem musikalischen Phänomen. Das folgende Zitat Yuns weist darauf hin:

Man kann unsere Töne mit Pinselstrichen vergleichen im Gegensatz zur Linie eines Zeichenstiftes. Vom Ansatz bis zum Verklingen ist jeder Ton Wandlungen unterworfen, er wird mit Verzierungen, Vorschlägen, Schwebungen, Glissandi und dynamischen Veränderungen ausgestattet, vor allem wird die natürliche Vibration jedes Tones bewusst als Gestaltungsmittel eingesetzt. Die Veränderungen eines Tones in der Tonhöhe werden weniger als melodiebildende Intervalle angesehen, als vielmehr in ihrer ornamentalen Funktion und als Teile des Ausdrucksregisters eines und desselben Tones begriffen. Diese Art der Behandlung der Einzeltöne unterscheidet meine Musik von andern zeitgenössischen Werken. Sie gibt ihr das unverkennbare asiatische Kolorit, das auch dem ungeschulten Hörer auffällt. Eines meiner Probleme ist, wie ich diese völlig andere Auffassung des Toncharakters auf den europäischen Instrumenten wiedergeben kann, für die ich ausschließlich schreibe.<sup>458</sup>

---

<sup>455</sup> Ebd.

<sup>456</sup> Michael Whiticker, »Für Isang Yun zum 75. Geburtstag. Eine persönliche Würdigung seiner Arbeit aus der Sicht eines ehemaligen nicht-europäischen Studenten«, in: Hinrich Bergmeier (Hrsg.), *Isang Yun. Festschrift zum 75. Geburtstag 1992*, Bote & Bock, Berlin 1992, S. 147.

<sup>457</sup> Ebd.

<sup>458</sup> Isang Yun, (1965) ebd., S. 68.

Yuns Vergleich von Tönen mit Pinselstrichen zeigt, dass es sich um eine wandelbare aber unverkennbare Einheit handelt. Ein Pinselstrich ist keine festgesetzte Form, der Vergleich betont die Flexibilität im Verlauf eines Tones und pointiert diesen bildlich als ‚dynamische Flüssigkeit des Tonklangs‘ und das ‚grobe Kolorit des Instrumentalkörpers‘. Im Gegensatz zu geraden, normierten Linien weisen die krummen Pinselstriche eine Rauheit auf, die für die Vibration in den Tönen steht und die ein Bestandteil des Ausdrucks eines Tones ist. Diese Klangeigenschaft ist insbesondere in der koreanischen autochthonen Musik bzw. musiktheatralen Tradition herauszufinden. Die Musikwissenschaftlerin Jung-Soo Hong merkte an, dass das Prinzip des Haupttons oder Hauptklangs einer Eigenheit der koreanischen Musik entstammt:

Von Isang Yun heißt es, dass der wichtigste Teil seiner kompositorischen Technik der ‚Hauptton‘ ist, der sich auf koreanische traditionelle Musik bezieht. Das heißt, dass er ein typisches Phänomen von *Sigimsae* in der koreanischen traditionellen Musik auf Deutsch ausdrückt. In der koreanischen traditionellen Musiktheorie behandelt die Komponente der Melodie den Begriff über *Sigimsae* als das Sekundäre, das sich aus den primären Tönen und Melodien entwickelt. *Sigimsae* gilt als die Erweiterung oder die Veränderung der wesentlichen konstruktiven Komponenten. Für das Verständnis ist dieses Phänomen normalerweise in Theoriebüchern der koreanischen traditionellen Musik mit dem Wort ‚Verzierungen‘ zu erläutern. Ungeachtet dessen, dass *Sigimsae* nicht nur den verzierenden Charakter in der Musik enthält, gibt es eine relativ große Tendenz dazu, ein solches Phänomen als Verzierungen zu betrachten. Ich finde, dass Yun auch das Phänomen *Sigimsae* aus der Perspektive der verzierenden Funktion heraus erkannt hat.<sup>459</sup>

Yun scheint das indigene musikalische Phänomen *Sigimsae* adaptiert zu haben. Dieses Prinzip wird auch *Jangarak* genannt, was mit ‚sensible mikro-differenzierte einzelne Melodik‘ – eine Art augenblickliche Verzierungstöne – übersetzt werden kann. *Jangarak* bezeichnet die auf der Variabilität der Töne und der Melodien (Verzierungen) basierenden Beziehungen innerhalb der Musik.:

Der Hauptton(-klang), wenn es um die Monophonie bei Yun geht, repräsentiert mit dem längeren Takt mehr als die ornamentale verzierende Notation. Die langen Töne vollziehen sich als das Wackelige und als das Gleitende durch Vibration und Tremolo. Gleichzeitig verändert sich dessen Tonart wegen des differenzierten Intervalls der peripheren Töne. Überdies wird der Hauptton durch die sehr kurzen oder prangenden gewandten Verzierungen aufgestellt. Hierbei stimmt es, dass die verzierenden Töne als das kurze kleine Tonzeichen um den Hauptton herum liegen. In dieser Hinsicht wäre es richtig, wenn die Art der kleinen und raschen Notation sich größtenteils auf den verzierenden Charakter beziehen würde. Wenn die Musik polyphon sein soll, verwendet Yun den Hauptton mit der Technik, die auf den

---

<sup>459</sup> Jung-Soo Hong, »*Jungsimeum*« (Hauptton), in: *Eumakgwa Minjok*, Vol.13, Seoul S. 334. Übersetzt aus dem Koreanischen vom Verfasser.

ausladend beherrschten Strichen oder auf einem Cluster(Bündel) basiert. In seiner Polyphonie erscheinen die Haupttöne dadurch sowohl wackelig als auch gleitend und verzierend.<sup>460</sup>

Die Variabilität zwischen Haupttönen und sekundären Tönen weicht von den in der europäischen Musiksprache vorhandenen (musik-)theoretischen Tonbeziehungen ab. In der europäischen Musiksprache liegt der Fokus darauf, dass sich in einem Intervall ein Ton in einen anderen Ton ändert. Yun fokussierte ungeachtet der logischen Regel der europäischen musikalischen Grammatik Beziehung zwischen den Tönen, die nicht auf einer formellen Logik sondern auf der epistemischen kognitiven Ebene eines Gedankens basiert. Aus Sicht der europäischen Musikauffassung betrachtet lässt es sich jedoch nicht vermeiden, dass diese fremde kulturelle Konvention äußerst widerspruchsvoll erscheint. Der Musikwissenschaftler Christian Martin Schmidt verwendet beispielsweise statt des Begriffs ‚Hauptton‘ den Ausdruck *Tonkomplex*<sup>461</sup>. Jung-Soo Hong kritisierte jedoch, „dass der Begriff ‚Komplex‘ eine definitive Lücke zwischen dem einzelnen Ton und dem Streichen, welches ein Bündel von Tönen in einen Ton verwandelt, enthält.“<sup>462</sup> Koreanische Musikwissenschaftler hätten, so Hong, ausserdem die Auffassung, „dass die Art und Weise des Phänomens von *Sigimsae* sich nicht auf einen Tonkomplex, sondern auf einen Ton an sich [bezog].“<sup>463</sup> Das Prinzip *Sigimsae* führte demnach zu einem ‚einheitlichen körperlichen Organ‘. Die im europäischen Sinne unlogische Stellung des Haupttons bei Yun muss daher vor einem auf Asien bezogenen philosophischen Hintergrund und dem damit verbundenen Verständnis von Ton und Komposition betrachtet werden. Die folgenden Aussagen Yuns verdeutlichen diese epistemische Differenz zwischen der europäischen und asiatischen Musikauffassung:

Der Ton von Europa und Asien ist vollkommen anders. Ich habe mich mehrfach darüber geäußert, daß der Ton des Westens wie ein Zeichenstift ist, linienförmig, während asiatische Töne wie Pinselstriche sind - dick und dünn und auch nicht gerade; sie tragen vielmehr die Möglichkeit zur flexiblen Gestaltung in sich. Aber ein einziger Ton ist noch keine Musik. In der europäischen Musik müssen Töne horizontal und vertikal zu einer Form verbunden werden; dieser Prozeß muß vorangetrieben werden, damit die Musik erst ihre je spezifische Bedeutung gewinnt. Demgegenüber ist in Asien der einzelne Ton nicht ‚stur‘, sondern kann für sich schon musikalisch gestaltet werden. [...] In Asien ist der Ton, eben weil er allein schon sehr flexibel ist, nicht ‚rein‘ im europäischen Sinn. Im Westen müssen die Tonhöhen stimmen, damit die Harmonie rein klingt. In Asien gibt es keine Harmonie im westlichen Sinn, weil der Ton selber lebendig genug ist. [...] Wir sagen, wenn ein Ton vom Verklingen her eine flexible Bewegung in sich hat, wenn der Ton vielfältig erscheint, dann ist dieser Ton

---

<sup>460</sup> Ebd., S. 335.

<sup>461</sup> Christian Martin Schmidt, *Brennpunkte der neuen Musik*, Köln 1977, S. 128.

<sup>462</sup> Jung-Soo Hong, ebd., S. 335f.

<sup>463</sup> Sa-Hoon Chang/Man-Young Han, *Gugakgaeron* (Einleitung in die koreanische traditionelle Musik), Hangukgugakhakhoe, Seoul 1975, S. 18.



bereits ein ganzer Kosmos. Der einzelne Ton wird auf vielfache Weise manipuliert, etwa durch ein Vibrato oder Glissando. Deshalb kann ein Ton asiatischer Musik zwölf oder sogar fünfzehn Sekunden lang klingen, während die Dauer des europäischen Tons sehr begrenzt ist. Der asiatische Ton wird erst einmal zur Lebendigkeit gebracht, und diese Lebendigkeit wird dann gestaltet.

Das hat Bezüge zur asiatischen Philosophie: Der Mensch kann akustische Phänomene wahrnehmen, aber der Klang ist vom Hören nicht abhängig. Er ist sozusagen schon vorher da. Wir Asiaten sagen, der Kosmos, der Raum ist voller Klang. Welcher Klang aber? Die Menschen können nicht alles hören, nur natürliche Töne, Klänge oder Geräusche. Das muß man aus der Sicht des Taoismus verstehen: Der Ton ist im Kosmos immer fließend da, der ganze Raum ist voll von Klang, - während die europäische Theorie und Philosophie sagen, daß der Ton vom Menschen erzeugt wird. Dieser Ton stellt aber nur begrenzte Bedingungen bereit, Musik zu machen. Menschen machen Musik, aber in Asien machen die Menschen nicht allein die Musik, sondern der Klang ist da. Die asiatischen Musiker nehmen vom Raum her auf, jeder in seiner Art, und gestalten so die Musik. Wie durch eine Antenne empfangen sie die kosmischen Klänge und durch ihre Veranlagungen und Talente setzen sie sie in Musik um. Aber jeder Mensch hat innerlich eine intuitive Kraft, kann - schwach oder stark - dieses Göttliche in sich empfinden. Die Musik sei nicht zu komponieren, sondern gleichsam zu gebären. Nur ein winziger Teil der kosmischen Musik wird jedoch geboren. [...] Und wir Asiaten haben immer gedacht, daß irgendwo im Raum - unsichtbar und ganz hoch - eine undefinierbare große Macht ist, welche mit dem Menschen zu tun hat. Und nach allem Studium von Büchern und Dokumenten kann ich doch nur sagen, daß meine Philosophie und Musik letztlich auch diesen Ursprung haben. Die Bezeichnung ‚Komponist‘ habe ich früher übrigens nicht gern gebraucht, das fällt mir heute leichter. [...] Ich habe vorhin davon gesprochen, daß ein Ton ein Kosmos sein kann, ein Mikrokosmos. Und er läßt sich erweitern zum Makrokosmos. Aber worin unterscheiden sich denn eigentlich Makro- und Mikrokosmos? Der Makrokosmos ist doch gegenüber einem größeren Makro- ein Mikrokosmos. Jeder Klang kann doch unendlich lang klingen, wenn die Menschen nur genug Zeit und Geduld haben. [...] <sup>464</sup>

Das Zitat entstammt einer Vorlesung, die Yun 1993 am Mozarteum Salzburg hielt. Yun verwies darin deutlich auf seine Verwurzelung in der asiatischen Tradition als Schlüssel zum Verständnis seiner Musik ohne dabei direkt auf die unterschiedliche Wahrnehmung von Hauptton und anderen Verzierungen innerhalb eines Intervalls einzugehen. Das musikalische Phänomen an sich charakterisierte er als etwas Kosmisches: Der Sinn des jedes einzelnen Ton-Klangs war für Yun auf eine natürliche Regel bezogen. Die konstruktiven Beziehungen dieses Ton-Klangs – das, was als Töne und deren Klangteile, die den Kosmos ausfüllen, vorhanden ist – entsprach dem kosmischen Dasein. Gleichzeitig war deren Dasein bereits ein ganzer Kosmos. In dieser Hinsicht waren Töne und Klänge an sich bei Yun sowohl eine musikalische Komponente als auch ein ‚tadelloses Material‘, wobei durch die ‚materielle Vollständigkeit‘ allen Tönen eine eigene Subjektivität zugeordnet wurde. In dem Klangmaterial, das Yun als Hauptton und Verzierungen verwendete, wurde jede eigene

---

<sup>464</sup> Isang Yun, »Über meine Musik. Vorlesungen an der Salzburger Hochschule für Musik und darstellende Kunst. *Mozarteum* (Mai 1993)«, in: Hanns-Werner Heister/Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.), *Der Komponist Isang Yun*, Edition text+kritik, München 1997, S. 297ff.

Tonfarbe wie eine selbständige Ton-Identität behandelt. Darüber war den einzelnen Tönen in ihrer Stellung als kosmische Klänge auch ein ‚Kollektivbewusstsein‘ zugewiesen, welches wiederum in jeder selbständigen Ton-Identität vorhanden war. Solch ambivalente Beziehungen innerhalb des Tonmaterials und die epistemische Einstellung Yuns zur Musik waren nicht das Ergebnis einer kompositorischen Tätigkeit in einer rationalen Musik, sondern die Suche nach ‚einer gewissen intuitiven Erfüllung‘, nach einer noch nicht gefundenen Regel für Töne und Klänge, die in der Natur koexistieren. Für Yun standen demnach seine musikalischen Handlungen im Zusammenhang mit dem Empfangen kosmischer Klänge durch eine ‚intuitive Antenne‘. Prinzip des Haupttons leitete Yun von dem Phänomen *Sigimsae* ab, das wiederum auf der Variabilität des Tonklangs und dessen Flexibilität sowie auf der Vorstellung von einem kosmischen, lebendigen Klangkörper beruhte. Die Verzierungen konnten sowohl musikalischer Teil, als auch als eigenständige Einheiten gesehen werden. Die Haupttöne wurden von Arthur Koestler als „janusköpfige Erscheinungen auf den einzelnen Stufen jeder Hierarchie, die sich als Ganzheiten oder als Teile beschreiben lassen“<sup>465</sup> bezeichnet – quasi als Holon, welcher „nach dem griechischen Wort *hólos*, dabei in Proton oder Neutron auf den Partikel- oder Teilcharakter hindeutet.“<sup>466</sup> wie Peter Revers in seinem Aufsatz „Hauptton-Holon“ schrieb.<sup>467</sup>

### 4.3.2 Das Anzeichen des *Dochangs*

In der Oper *Sim Tjong* wurde neben den bereits ausgeführten Elementen auch die Funktion von *Dochang* adaptiert. Die Bezeichnung entstammt dem koreanischen Musiktheatergattung *Changgeuk* und steht in enger Verbindung mit dem Taoismus. Die Silbe ‚Do‘ von *Dochang* bedeutet ‚Tao‘, was ursprünglich soviel bedeutet wie ‚einen Weg in allem‘. *Chang* steht für den stimmlichen Gesang in Bezug auf die koreanische traditionelle Gesangkunst. In engerem Sinne „deutet *Dochang* auf den narrativen Teil des Erzählers in *Pansori* [hin], der von der Artikulation für die charakterisierten Rollen abgetrennt wird.“<sup>468</sup> Weiter gefasst bezieht sich *Dochang* in dem indigenen koreanischen Musiktheater auf die Erzählung aus der Perspektive

<sup>465</sup> Arthur Koestler, (1978) *Der Mensch Irrläufer der Evolution (Janus)*, übers. von Jürgen Abel, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1989, S. 46.

<sup>466</sup> Ebd.

<sup>467</sup> Peter Revers, »Hauptton-Holon«, in: Hanns-Werner Heister/Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.), *Der Komponist Isang Yun*, Edition text+kritik, München 1997, S. 81-94.

<sup>468</sup> Hye-Won Jung, »*Gugak Myujikeole natanan sori(chang)ui suyong mit byeonhwayangsang Yeongu - Gugak myujikeol jibdan tarureol jungsimeuro-*« (Studie über die Rezeption des *Sori(chang)* und den Prozess im Rahmen des *Gugak*-Musicals -im Schwerpunkt der Gruppe für *Gugak*-Musical ‚*Taroo*‘-), in: *Hangukyeongeukhak*, Vol.49, Seoul 2013, S. 21.

der dritten oder der allwissenden Person. Die musikalische Konvention *Dochang* stellt gewissermaßen eine philosophische Rolle dar und unterstützt die „epische Darstellung in Aufführungen“<sup>469</sup>: Ein einzelner Erzähler erklärt die dramatischen Hintergründe des Dramas. Zwar sind einige Verweise auf einen kommentierten Text ähnlich des *Pansori* vorhanden, um *Dochang* jedoch besser verstehen zu können, muss die Rolle von *Dochang* in *Changgeuk* betrachtet werden: Eine Definition von *Changgeuk* ist sehr schwierig, da *Changgeuk* bisher zum primär „auf nur fünf repräsentable Stücke in *Pansori* und ihrer Wirkung beschränkt“<sup>470</sup> ist. Allgemeinen wird nach Hyun-Mi Baek mit *Changgeuk* „eine Theatergattung Anfang des 20. Jh. [bezeichnet, die] auf dem autochthonen Musiktheater *Pansori* beruht.“<sup>471</sup> Diese ungenaue Definition verleitet dazu anzunehmen, dass *Changgeuk* überwiegend musikalische und literarische Bedeutung hat. Jedoch „entfremdet sich die (musik)theatrale Einstellung in *Changgeuk*“<sup>472</sup> nach Yeon-Ho Seo. Für ihn hat das *Changgeuk*, das heutzutage in Korea populär ist, nicht mehr die einzigartige autochthone Originalität der ersten Stücke, sondern ist vielmehr als eine „Übergangsphase der Differenzierung von ‚Einzel-Sing-Systemen‘ *Pansoris*“<sup>473</sup> zu beschreiben. Als einen Grund dafür führt Min-Young Yoo an, dass der westliche ästhetische Theaterraum, d.h. „die Proszeniumsbühne von 1902 bis 1908 konzentrisch aufgebaut wurde.“<sup>474</sup> Nach Ok-Keun Han bewirkte „[d]er Zufluss der westlichen Theaterarchitekturen [...], dass sich die autochthone koreanische Kunstform mittlerweile geändert hat.“<sup>475</sup> Die Tradition des Einzelsingens ging durch die Einführung der Rollenteilung auf der Proszeniumsbühne verloren. Ausgehend von *Changgeuk*, kann dieses also auf eine Unterkategorie von *Pansori* beschränkt werden. *Changgeuk* kann zudem als eine moderne musiktheatrale Gattung, wie auch als der Ansatz einer interdisziplinären Gesamtkunst betrachtet werden. Wird der Begriff des *Changgeuk* nicht auf die moderne Definition eingegrenzt, so kann nach Yun festgehalten werden:

---

<sup>469</sup> Byeong-Chang Kwak, »*Changgeuk, Yeongeukhakjeog Cheungmyeoneseoui Jeonmang*« (*Changgeuk, Überblick aus der theaterwissenschaftlichen Perspektive*), in: *Minsogeumak gyoyangchongseo*, Band 1, Namwon 2008, S. 57.

<sup>470</sup> Yeon-Ho Seo, »*Changgeukui Hyeondangyewa Dogjajeogin Eumaggukeuroseoui Geodeubnagi*« (Die Modernisierung von *Changgeuk* und Verbesserung als Musiktheater), in: *Pansori Yeongu*, Pasori Hakhoe, Vol.5, Seoul 1994, S. 14.

<sup>471</sup> Hyun-Mi Baek, »*Hanguk Changgeukui Yeoksawa Minjokgeukjeog Teugseong*« (Die Geschichte von *Changgeuk* und die Eigenschaft des volkstümlichen Dramas), in: *Gongyeonmunhwa Yeongu*, Vol.3, Hanguk Gongyeonmunhwahakhoe, Seoul 2001, S. 193.

<sup>472</sup> Yeon-Ho Seo, ebd., S. 7.

<sup>473</sup> Ebd., S. 9.

<sup>474</sup> Min-Young Yoo, *Hanguk Geugjangsa* (Die Geschichte des koreanischen Theaters), Hangilsa, Gyeonggi 1982, S. 23.

<sup>475</sup> Ock-Keun Han, ebd., S. 320.

Wie China und Japan besitzt auch Korea eine Oper, die der europäischen vergleichbar ist. Ihre Entstehung vor beinahe 1500 Jahren ist mit einer eigenartigen Sitte verknüpft. Damals, in der Blütezeit der Silla-Dynastie, wurden Staatsbeamte mittels folgenden Prüfverfahrens ausgesucht: Gruppen von Schauspielern zogen durch die Städte und Dörfer und führten opernähnliche Schauspiele auf. An ihrer Spitze standen hohe Persönlichkeiten, die, während sie selbst im Kostüm spielten, sich unter dem Publikum umsahen und alle, die sie für geeignet hielten, zum Staatsdienst empfahlen. Nach dem Sturz der Dynastie verloren die Schauspieler die Funktion und mussten als Wandertruppe ihr Leben fristen. Aus ihrer Kunst, die man heute *Changgeuk* nennt, entstand die koreanische Oper.<sup>476</sup>

Für Yun war die Entstehung von *Changgeuk* eng mit den indigenen Sitten vor 1500 Jahren verbunden und das entstandene koreanische Musiktheater betrachtete er als vergleichbar mit der europäischen Oper. Insbesondere behauptete er, dass die Entstehung von *Changgeuk* auf die Schauspielgruppen unter den Staatsbeamten in der *Silla*-Dynastie (57 v.Chr. – 935 n.Chr.) zurückging. Diese Aussage beinhaltet Verweise auf zwei historisch geprägte Verbindungen zum Gesamtkunstwerk: Zum einen bezog er sich auf den Verein *Hwarangdo*, eine Gruppe ausgewählter Jugendlicher, die vom Staat geführt wurde. Sie wurden zu sogenannten ‚Scholar-Rittern‘ und erhielten Unterricht in *Gaak*<sup>477</sup>. Die Erziehungsmethode des ‚Gaak löst einen interaktiven Modus aus und formt die Beziehungen zwischen den Leuten in der Gruppe. Gaak hat einen tiefen religiösen und gesellschaftlichen sowie erzieherischen Sinn.‘<sup>478</sup> Idee und Konzept dieser Methode basiert auf der Annahme, dass der harmonische Teil in der Natur durch die Musik und durch performative Handlungen inkarniert wird. Die Jugendlichen des *Hwarangdo* betrachteten die Natur als ihre Bühne, das improvisatorische Singen als ihren Gesang und sich selbst als Schauspieler, die etwas darstellten, obwohl sie nicht beruflich als Künstler tätig waren. Ihr ganzes Tun kann allgemein als ein urbildliches koreanisches Gesamtkunstwerk bezeichnet werden. Dieses staatliche System verweist laut Yun auch noch auf eine andere traditionelle Szene innerhalb des autochthonen Theaters Koreas. Mit seiner Aussage, Schauspieler zögen durch Städte und Dörfer und führten opernähnliche Schauspiele auf, betonte er, dass sich die Theatergruppen nicht an einem Ort niederließen, sondern durch das Land wanderten und ‚opernähnliche Schauspiele‘ ähnlich einem indigenen Gesamtkunstwerk zeigten. Diese Schauspieler waren unabhängig von einem ortsgebundenen Theater und bildeten eine eigenständige berufliche Gruppe, die sogar noch unter der niederen Schicht der Gesellschaft stand. Sie begründeten die Tradition des Straßentheaters in Korea.

---

<sup>476</sup> Isang Yun, »Musik und Instrumente des alten Korea – Zwei Sendungen im Westdeutschen Rundfunk, Köln 1963«, in: Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.), *Ssi-ol*, Almanach 2002/03, Internationale Isang Yun Gesellschaft e.V., Berlin 2004, S. 22.

<sup>477</sup> *Ga* bedeutet ein »Singen«, und *ak* ist die »Musik«. Hierzu geht es um die singende Handlung.

<sup>478</sup> On-Seok Yang, »*Hwarangdoui pungrysaegye gochal*« (The code of Silla chivalry's music world ancient temple), in: *Saegugeogyoyuk*, Vol.72, Kangwon National University, 2006, S. 590.

In der Theatertradition während der *Silla*-Dynastie war der Begriff *Ak* (Musik) oder *Gaak* nicht auf musikalische Elemente beschränkt sondern ist vielmehr umfassender als performative Tätigkeit in einem Gesamtkunstwerk zu verstehen. Dies wird auch im folgenden Text ersichtlich:

In der Zeit *Sillas* ruft man die Musiker als *Cheok*<sup>479</sup>.

Im Gedicht von Chi-Won Choi wird *Hyangakjabyeong Osu*<sup>480</sup> herausgefunden, da stelle ich es hier vor.

*Geumhwan*<sup>481</sup>

Umzudrehender Körper, überschwängliche bewegende Arme, spielt man mit der goldenen Kugel.

Der Mond läuft flüssig, die Sterne tauchen auf, sie sind voll in den Augen.

Was für ein schönes Spielen ist. Es ist unvergleichbar zur Freundschaft, obwohl sie sehr besonders ist.

Die breite Welt, die im Friedenszustand ist, ist in mir wahrzunehmen.

*Woljeon*<sup>482</sup>

Die herausragende Schulter und der eingezogene Nacken, sowie hoch gehaltene Haare.

Die Gelehrten, deren Kleidung in Unordnung ist, sind mitten im Streit mit dem Trinken.

Bei dem Hören des Liedes lachen alle Leute zusammen,

aber die Flagge, die am Abend aufgesteckt wurde, beschleunigt die Zeit der Morgendämmerung.

*Daemyeon*<sup>483</sup>

Dieser Mensch, der das Gesicht der goldenen Farbe hat,

spielt ein Gespenst/Geist mit der Peitsche, die aus den Kugeln besteht.

Da er mit schnellen Schritten und mit der stillen Erscheinung geschmackvoll tanzt,

sieht das aus, wie ein roter Phönix, der zur Zeit im Frühling tanzt.

*Sogdog*<sup>484</sup>

Wer verwirrte Haare und indigofarbenes Gesicht hat, sieht nicht wie ein Mensch aus.

Der gruppiert sich da und alle lernen schwarmweise den Tanz über den Vogel *Nansae*<sup>485</sup> im Hof.

Die Trommel lässt ertönen und es weht ein Lüftchen,

Sie sind hin und her andauernd.

---

<sup>479</sup> Das Wort *Cheok* bezeichnet eigentlich eine Längeneinheit in Ostasien. Eine Längeneinheit beträgt ca. 30,3 cm. Die Verwendung dieses Wortes für Musiker deutet an, dass die Musiker an und für sich selbst naturnahen Regeln der Natur entsprechen sollten.

<sup>480</sup> *Hyangak* ist die indigene vorkoreanische Musik und ihr musikalisches Performativ. Mit *Jabyeong* wird die Vermischungen des Singens mit anderen Handlungen bezeichnet. *Osu* verweist auf fünf Arten bzw. Sorten der Schauspielkunst.

<sup>481</sup> *Geumhwan* ist das Spielen mit goldenen Kugeln. Die körperliche Bewegung oder andere Gesten werden mit Jonglieren begleitet.

<sup>482</sup> *Woljeon* ist eine Art des Maskentheaters, ähnlich der Farce. Ausgebildete Schauspieler spielen zusammen mit den anderen in einem dionysischen Tun und Singen.

<sup>483</sup> *Daemyeon* bezeichnet eine große Maske. Sie wird eingesetzt um performativ den bösen Geist zu vertreiben.

<sup>484</sup> *Sogdog* ist ein Tanztheater, in dem Gruppen gebildet werden. Das Motiv beruht auf einer Legende oder einem Fantasiebild.

<sup>485</sup> *Nansae* ist ein Fantasievogel in der chinesischen Legende.

*Sanye*<sup>486</sup>

Aus der Ferne, über die Sandwüste hierherkommen,  
das Fell ist abgenutzt und darauf sammelt sich Staub an.

Aber des gültiges Herz wird verinnerlicht in dem nickenden Kopf und dem wedelnden Schwanz.

Die grandiose Geistesart, die alle anderen Tiere gar nicht erreichen können.<sup>487</sup>

Die erwähnten fünf Arten des (Schau)spielens werden *Ogi* genannt, was ‚fünf Techniken‘ bedeutet. Voraussetzung dafür ist eine Kontrolle des Körpers, wie sie auch dem indigenen Performativen innewohnt. Diese Kontrolle wird auch als „undifferenzierte Gesamtheit von *Akmu*“<sup>488</sup> bezeichnet. Der Begriff setzt sich aus den „Worte[n] *Ak* (Musik) und *Mu* (Tanz oder körperliche Bewegung) [zusammen, die] als umfassender Begriff in Bezug auf das gesamte Performative (fungieren), [und] das *Ghiye* (Technik des Körpers) ursprünglich einbezieh[en].“<sup>489</sup> Dies scheint zunächst als Widerspruch, aber gemäß des kulturellen Verständnisses in Korea ist der wahre Sinn der ‚Musik‘ *Hyangak* zur Zeit der Dynastie *Silla* keine reine Musik an und für sich selbst, sondern immer „mit anderen verschiedenen einheimischen performativen Akten wie ein Gesamtkunstwerk“<sup>490</sup> verbunden. Der Begriff *Changgeuk* entspricht bei Yun also dem gesamten Künstlerisch-Performativen des Indigenen. Ebenso lässt sich sagen, dass *Dochang* bei Yun als eine epische Eigenart des *Pansori* existiert. Diese epische Rolle weist einerseits auf eine literarische Konvention aus *Pansori* hin, andererseits kann sie aber auch als mütterlicher Körper (Ursprung) für *Changgeuk* gesehen werden. In Yuns Opernwerk vermischen sich die Grenzen und Unterschiede beider Begriffe, die sich auf den historischen Ursprung von *Changgeuk* aus den performativen Traditionen Koreas sowie auf das episch-literarische Werk der *Pansori*-Texte beziehen. Auch wenn es bei Yun vorwiegend um das Performative des Körpers geht, kann die Anwendung

---

<sup>486</sup> *Sanye* ist ein Tanztheater, dessen Bewegungen sich auf eine Löwenbewegung und ähnliche Gesten bezieht. Mehrere Menschen bilden unter einer Löwenmaske und einem großen Kostüm zusammen eine Löwenfigur nach, die wie ein lebendiger Körper erscheint und mit der Begleitung tanzt.

<sup>487</sup> Übersetzt aus dem koreanischen Chinesisch vom Verfasser. Der Original-Text lautet:

羅時樂工皆謂之尺 崔致遠詩有鄉樂雜詠五首. 金丸: 迴身掉臂弄金丸 月轉星浮滿眼看 縱有宜僚那勝此 定知鯨海息波瀾. 月顛: 肩高項縮髮崔嵬 攘臂羣儒鬪酒盃 聽得歌聲人盡笑 夜頭旗幟曉頭催. 大面: 黃金面色是其人 手抱珠鞭役鬼神 疾步徐趨呈雅舞 宛如丹鳳舞堯春. 束毒: 蓮頭藍面異人間 押隊來庭學舞鸞 打鼓冬冬風瑟瑟 南奔北躍也無端. 狻猊: 遠涉流沙萬里來 毛衣破盡着塵埃 搖頭掉尾馴仁德 雄氣寧同百獸才.

Chi-won Choi, »鄉樂雜詠五首« (*Hyangakjapyeongosu*), in: Bu-Sik Kim (Hrsg.), *三國史記* (Chronika der drei Staaten), 1145, Korea.

<sup>488</sup> Han-Gi Chang, *Hanguk Yeongueksa* (Die Geschichte des koreanischen Theaters), Dongguk University Press, Seoul 2002, S. 1.

<sup>489</sup> Ebd., S. 33.

<sup>490</sup> Ebd., S. 75.









sondern nehmen die Position eines Erzählers oder Vermittlers der Erzählung ein, was insbesondere durch die Perspektive eines allwissenden Erzählers oder der Dritten Person hervorgehoben wird. Die Ich-Form wird kaum verwendet. Neben dem ersten Teil im Vorspiel sind ähnliche Stellen auch in den folgenden Takten zu finden: Im Vorspiel Takt 84-87 und 206-220, im ersten Akt Takt 2-24, 62-80, 222-228, 462-472 und 634-640, sowie im zweiten Akt Takt 165-184, 282-300 und 477-499. Durch die vom Chor gesungenen Texte wird die epische Gestalt der Oper hervorgebracht.

Auch der Librettist Kunz bettet in den Chorpart die Funktion von *Dochang* ein. Der Auftritt der Chöre erfolgt in Opern im allgemeinen am Beginn oder am Ende jedes Aktes oder jeder Szene. Dies entspricht der traditionellen Regeln des *Dochang*: „Eine Sängerin, die *Dochang* ausführt, spielt eine kodifizierte Rolle für die Öffnung des Aktes und der Szene in *Changgeuk*. Zudem kann ihre Führung eine Szene an die nächste Szene anschließen und löst den Schlüssel zu einer Entdeckung auf. Außerdem gleicht sie den psychologischen Spielraum zwischen der jetzigen und der anschließenden Szene aus.“<sup>493</sup> Bei Yun tritt der Chor an folgenden Stellen auf:

Aktstruktur	Wo	Takte
Vorspiel	Anfang	6-55
Vorspiel	Zwischen <sup>494</sup>	206-220
Erster Akt	Anfang	2-24
Zweite Szene im ersten Akt	Anfang	62-80
Dritte Szene im ersten Akt	Anfang/ Ende	222-228/ 462-472
Vierte Szene im ersten Akt	Ende	634-640
Zwischenspiel	Ende	185-200
Erste Szene im zweiten Akt	Ende	165-184
Zweite Szene im zweiten Akt	Ende	282-300
Dritte Szene im zweiten Akt	Ende	477-499

Die Struktur *Dochang* aus *Changgeuk* ist demnach versteckt im Einsatz des Opernchores impliziert. Die epische und führende Rolle der *Dochang*-Sängerin dabei durch „die dramaturgischen Gesetze des europäischen Operntheaters“<sup>495</sup> transformiert.

<sup>493</sup> Hye-Won Jung, *Changgeuk Daebonui Geukjaggibeob Yeongu* (Forschung über die Bühnendichtungstechniken für Texte *Changgeuks*), M.A. Abschlufaufsatz. Institut der Theaterwissenschaft an Chungang Universität, Gyeonggi 2000, S. 92.

<sup>494</sup> Laut Libretto hat nach der Anführung der szenische Hintergrund zu wechseln.

<sup>495</sup> Harald Kunz, (D. O.) ebd., S. 121.

### 4.3.3 Sprechendes Singen, singendes Sprechen

Die Notation des Gesangsteils bei Yun weist im Vergleich zu der klassischen Gesangstradition Europas nur eine geringe formale Differenz auf. Das zeigt sich insbesondere bei dem rezitativen Vortrag, dessen Notierung bisweilen von der westlichen Ausprägung abhängig erscheint. Aus koreanischer Sicht können jedoch im rezitativen Teil auch Verweise auf den indigenen musikalischen Körper Koreas festgestellt werden: Im Sinne der künstlerischen und kulturellen Rezeption der Musik handelt es sich um *Pansori*. Der Vortrag, in den die Rezitationen eingebettet sind, enthält sowohl traditionelle Gesangsprinzipien als auch westliche Operngrammatik.

Yun wies den Opernfigurenrollen sowohl der authentischen, auf der europäischen klassischen Oper basierenden, wie auch der ostasiatischen Musiktradition entsprechende Gesangstechniken zu. An einigen Stellen benutzt er Tonmelodien und Tonzeichen, die den europäischen ähneln, an anderen entsprechende, ostasiatisch geprägte, was sich im Sprechvortrag zeigt. Diese musikalische Eigenheit kann bei Yun dahingehend interpretiert werden, dass er die Verschiedenheit des rezitativen Ausdrucks in westlicher und ostasiatischer Musik anerkannte. Der rezitativartige Abschnitt innerhalb des Sprechgesangs ist unabhängig vom Hauptteil des Gesangs. Die rezitativartigen Szenen sind meist durch eine Dialog-Monolog-Struktur gekennzeichnet und treten bei Yun jedoch weniger gruppiert, sondern sporadisch und verstreut auf. Dies ist ein kleiner aber präziser Unterschied, der auf westliche und ostasiatische kulturelle Grenzen hinweist. In Europa wird das Rezitativ wie folgt definiert:

Das italienische Wort **recitativo** findet sich ursprünglich als Adjektiv in der Verbindung *stile recitativo*. A. Agazzari (*Del sonare sopra 'la basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel concerto, Siena 1607*) spricht von einem bereits etablierten »*stile moderno di cantar recitativo*«. Diesem auf der Grundlage italienischer Improvisierpraxis kompositorische Form gegeben zu haben, gilt allgemein als das Verdienst Peris. M. da Gagliano sagt im Vorwort von *La Dafne* (Flz. 1608) einfach, Peri habe das Rezitativ erfunden : »[...] *ritrovò il Sig. Iacopo Peri quella artificiosa maniera di recitar cantando, che tutta Italia ammira*«. Die Titel oder Vorreden von Peri und G. Caccinis Vertonungen von Rinuccinis *Euridice* (1600 Flz. Bzw. 1602 ebd.) sowie Caccinis *Le nuove musiche* (Flz. 1601/02) verwenden die Begriffe des *recitar cantando* bzw. des *stile rappresentativo*, womit nicht einfach musikalischer Bühnenvortrag, sondern eine bestimmte Art von theatralischem und gestischem Vortrag italienischer Dichtung gemeint ist. Die grundlegende Formel *recitar cantando* (sie war viel häufiger als ihre Umkehrung *cantar recitando*) beschreibt, als antithetische Verdichtung des früheren Doppelverbs *recitare et cantare*, ein neuartiges, musikähnlicheres Rezitieren. *Stile rappresentativo* erklärt dasselbe Phänomen von der anderen Seite, nämlich als eine dem gestisch-theatralischen Effekt hingeebene Musik, die zum Zweck der affektgetreuen, spontan wirkenden Darstellung sprachähnlicheren Vortrag zulässt. Die einander widerstrebenden Prinzipien, deren Verquickung hier intendiert ist, sind also nicht Gesang und Sprache, sondern

Gesang und Rezitation - nachdem Rezitation schon seit dem Altertum den Mittelbegriff zwischen Gesang und Sprache gebildet hatte.<sup>496</sup>

Der Rezitativbegriff hat seinen Ursprung im Lateinischen *stile recitativo* und ist eng mit einer bestimmten Art der italienischen Dichtung verbunden. Dies erklärt auch, dass das Rezitativ an einen Sprechvortrag mit einem immanenten, regelmäßigen Rhythmus aus der Dichtung erinnert.

Diese Regelmäßigkeit tritt auch bei einem Rhythmus in der Musik auf. Der Begriff *stile recitativo* bildet daher eine musikalische Grundlage, die als solche einen Berührungspunkt zwischen Gesang in der Musik und Sprache in der Dichtung voraussetzt. Mit anderen Worten: Das Rezitativ ist einer musikalischen Ausprägung des Sprechens sehr ähnlich. Auch im koreanisch-indigenen Performativen gibt es eine Tradition deren Betonung auf dem Sprechvortrag liegt. In diese wird jedoch kein großer Wert auf die poetische, sondern auf eine prosaische Sprecherhaltung gelegt, insbesondere der Eigentümlichkeit des unbefangenen und sporadischen Sprechens in Performances. Ein besonders wichtiger Bestandteil in Bezug auf die Sprechhaltung ist *Aniri*, neben *Sori* und *Balnim* einer der drei Grundkonstruktionselemente in *Pansori*.<sup>497</sup> *Aniri* kann folgendermaßen erläutert werden:

Über die Kunst des *Pansori*-Spielens [...] Es ist schwer, ein großer Schauspieler (*Gwangdae*) zu werden. Dafür gibt es einige Voraussetzungen: Erstens: ein guter Charakter. Zweitens: die Beherrschung der Erzählkunst. Drittens: ein Zustand der Musikbeherrschung. Viertens: die Fähigkeit zur körperlichen Darstellung. [...] Das Sprechen bei *Aniri* ist vergleichbar mit der schönen Sprache einer Schwalbe und dem richtigen Klang eines Papageis, auf den man zufällig stößt.<sup>498</sup>

Die Beschreibungen ‚zufällig auf etwas stoßen‘ und ‚den Klang richtig wiedergeben‘ deuten auf einen improvisatorischen Anteil und sprachliche Flexibilität im *Pansori*-Spiel, der Ausdruck ‚Sprache einer Schwalbe‘ auf das akustische Phänomen sprachlich segmentierter Artikulation hin. Die in *Aniri* enthaltene Neigung zur rhetorischen Emphase in der Sprache ruft eine starke Wirkung ähnlich schamanistischer Rituale hervor. Die sprachliche Darbietung

---

<sup>496</sup> Reinhard Strohm, »Rezitativ«, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik* begründet von Friedrich Blume, Sachteil 8. Metzler Stuttgart/Weimar 1998, S. 226.

<sup>497</sup> *Sori* heißt wörtlich »Klang« und meint hier soviel wie »Lied« oder »Gesang«, der von Körperlichkeiten geprägt werden kann. Vgl. Kyo-Chul Chung, *Pansori- Die gesungenen Romane Koreas*, Band 1, Peperkorn, Thunum/Ostfriesland 2005, S. 20.

*Aniri* bezieht sich auf eine epische Erzählung mit dem sprechenden Singen oder mit dem singenden Sprechen. *Balnim* bezeichnet sich alle körperlichen Bewegungen bzw. solcher Art von Gesten beim Singen.

<sup>498</sup> Jae-Hyo Shin, »*Gwangdae-ga*« (Lied über den *Gwangdae*), in: Han-Yeong Kang (Hrsg.), *Shin Jae Hyo Saseoljib*, Minjungseogwan, Seoul 1971, S. 669f. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

ist dabei dem Sprechgesang, also einem Sprechen angenäherten Gesang, sehr nahe. Der dadurch erzeugte rezitative Charakter ist somit eher an die amorphe Variabilität der unbefangenen Sprachmelodie des Spielers und weniger an eine stilistische, musikalische Konvention angepasst. Dies ist für die schamanistische bzw. rituelle Ebene im *Pansori* charakteristisch. Dies wird auch von *Pansori*-Wissenschaftler No-Shik Cheong angenommen, so herrscht seiner Meinung nach trotz unterschiedlicher Meinungen zum Ursprung von *Pansori* Einigkeit darüber, dass *Pansori* aus „Liedern von Medien bei einem schamanistischen Ritual stammt.“<sup>499</sup> Zudem seien „bei Aniri allerlei Stimmen vorhanden, die auf verschiedenen Perspektiven von anderen beruhen, zu denen wiederum neue Stimmen hinzugefügt werden können.“<sup>500</sup> Letzteres spiegelt sich als in Yuns Notation wider, wie an den Teilen 1 und 2 erkennbar ist:

The image displays two systems of musical notation for a Pansori performance. The first system, starting at measure 700, includes a vocal line (SIM) and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "Ich hatte einen Traum! Ich sah dich, reich ge - klei - - - det, in". The piano accompaniment features instruments like Viola (Vla.), Flute (Fl.), and Oboe (Ob.). The second system, starting at measure 703, includes a vocal line (SIM TJONG) and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "ei - ner Sänf - te als Braut! - Du woll - test - mich ver - las -". The piano accompaniment features instruments like Violin (Vcl.), Flute (Fl.), and Oboe (Ob.).

<sup>499</sup> No-Shik Cheong, *Joseon Changgeuksa* (Die Geschichte von *Changgeuk*), Joseonilbosa Verlag, Seoul 1940, S. 12-17.

<sup>500</sup> Yong-Seok Jang, *Pansori Aniriui Gineung Yeongu* (Studie über Funktionen von Aniri in *Pansori*), M.A. Abschlussaufsatz, Kunsan National Universität, Kunsan 2003, S. 23.

The image shows a musical score for measures 700-708. The top two staves are for the vocal parts, labeled 'SIM DONG' and 'SIM'. The vocal lines include lyrics in German: 'Der Traum wird wahr.' and 'Das kann nicht sein!'. The piano accompaniment is written for a grand piano, with staves for the right and left hands. Various dynamic markings are present, including *p*, *mp*, *f*, *ff*, *pp*, *pppp*, and *mf*. Performance instructions such as '(gegährt)', 'sen!', and 'Str.(cl. bott.)' are included. The score uses a complex notation system with many glissandi and portamenti, as described in the text.

Teil 1. Takte 700-708. Fünfte Szene im ersten Akt<sup>501</sup>

Yun verwendete in der Notation des Gesangsparts von der traditionellen Notation abgewandelte Zeichen wie z.B. Glissandi und Ähnliches, mit denen er radikale Tonbewegungen anzeigte. Zumeist sind Glissandi von einem Anfangs- bis zum Endton angegeben, wobei der Verlauf zwischen den Tönen und ihr Verhältnis zueinander festgelegt ist. Yun verband mit seinen Glissandi jedoch nicht immer einen Ton mit einem anderen, bei einigen Tönen, die für sich allein zu stehen schienen, gab er nur die Richtung des Glissandos – nach unten oder oben – jedoch kein Endton an, wie z.B. in Takt 700 und 707 im Teil 1. Die Tonhöhe scheint hierbei plötzlich ‚abzurutschen‘. In der in Europa vorherrschenden, auf die klassische Musik bezogenen Definition von Glissando oder Portamento ist festgelegt, dass jedes Notenzeichen eindeutig sein muss, also jedes Zeichen in Abhängigkeit von der zeitlichen Regel eine genaue zeitliche Definition von Anfang und Ende beinhaltet. Yun versuchte hingegen, das Ende des einzelnen Tones undeutlich zu machen oder ihn sogar ganz verschwinden zu lassen. Dies wiederum führt dazu, dass der musikalische Verlauf nicht an Tonarten gebunden und die sich anschließenden Töne sind nicht in einer fließenden, musikalischen Regelmäßigkeit gebunden zu sein scheinen. Yuns Notation trägt demnach wenig zur Förderung harmonischer Gruppe bei.

Mit den Glissandi und Portamenti gelang es Yun aber auch, ein differenziertes Performativ und damit eine Verbindung zu dem körperlichen Ausdruck eines Sängers zu schaffen, wie er in der musikalischen und theatralen Tradition Koreas zu finden ist. Solch eine Differenzierung kann letztlich mit Verweis auf *Aniri* bis zu jedem einzelnen Ton selbst herausgearbeitet werden. Insbesondere die nicht an eine bestimmte Tonhöhe gebundenen

<sup>501</sup> Isang Yun, »Klavierauszug« ebd., S. 164-165.

Tonhöhenveränderungen wie die schlagartige Sprünge und ruckartiges Sinken ist oft in *Aniri* zu finden. Diese tonale Unbestimmtheit hebt die momentane Impulsivität im „improvisatorischen Performativen in *Aniri*“<sup>502</sup> zudem hervor. In Yuns Notation der Glissandi, das einen Stil zwischen sprechendem Singen und singendem Sprechen kennzeichnet, vermischen sich die Musiktraditionen Europas und Koreas. Als weitere Merkmale können die hier als ‚Geisternoten‘ bzw. ‚Zwischenschläge‘ bezeichneten Notenzeichen – Notenzeichen die statt einen Notenkopf ein Kreuz aufweisen – gesehen werden. Sie stehen für einen rhythmischen Wert und sollen einem Rhythmus Tiefe und Füll verleihen, so beispielsweise in den Takten 700-701 und 705-707 im Teil 1 und in den Takten 235-238 im Teil 2.

236

PAENGO nur zu!

SIM du Schlampe! Hinaus, du und der Sohn in

(Ratsche) *fff*

238

PAENGO *f* Du blö - der Greis!

SIM *ff* deinem Leib, *ff* mit dem du mich getäuscht!

(hysterisch schreiend)

240

PAENGO *f* Du und ein Sohn! *f* Nichts ist, und nochmal *mf* nichts!

*ff*

Teil 2. Takte 235-242. Zweite Szene im zweiten Akt<sup>503</sup>

<sup>502</sup> Yong-Seok Jang, ebd., S. 32.

<sup>503</sup> Isang Yun, »Klavierauszug« ebd., S. 258.

Geisternoten sind bei Yun mit einer Tonhöhe notiert, um eine flüssige Struktur des Tonhöhenverlaufs in der Sprache zu gewährleisten und einen eigenen Akzent des Fremden sowie dessen Nuancen in der Sprache darzustellen. Eine pointierte Sprache ist ein charakteristisches Merkmal aus *Aniri*, insbesondere, da „keine Note bei *Pansori* vorhanden ist“.<sup>504</sup> Das Fehlen einer schriftlichen Notation bei *Pansori* kann durch die körperliche Vortragsweise und die Akzeptanz eines individuellen Performers erklärt werden. Yuns Notation ist auf eine Beschreibung des körperlichen Phänomens bezogen, wie sie in der Überlieferung zu der indigenen, nicht verschriftlichen existiert. Er versuchte nicht seine Notation basierend auf Logik und Vernunft zu entwerfen. Insofern kann die ‚Körperlichkeit des Tones‘ wie sie in *Aniri* besteht in den von Yun entworfenen Notationszeichen wiedergefunden werden.

Die in *Aniri* enthaltene rezitative Flexibilität, die in engem Zusammenhang mit der „Aufhebung des Melodischen beim Singen“<sup>505</sup> steht, wurde bei Yun unterbunden, was zu einer melodischen Entfremdung führte. Die Tendenz, musikalische Melodien zu vermeiden führt zu einer Störung des vorherrschenden musikalischen Verlaufs, es wird aber auch das dominant erscheinende melodische Subjekts ausgeglichen. Der insbesondere in *Aniri* vorhandene, rezitative Vortrag erleichtert das Verständnis auf sprachlicher Ebene und hilft dem Rezipienten, sich mit einer fremden und unvertrauten Ästhetik zu beschäftigen:

Im Allgemeinen ist *Chang* (ähnlich einer Arie im *Pansori*-Singen) von der Musik abhängig und kein epischer Stil, vielmehr lässt es den Spieler und das Publikum in Emotionen versinken. *Chang* ist somit von dem Epischen weit entfernt. *Aniri* funktioniert jedoch ganz anders. Nachdem die Szene und die Geschichte zum Teil durch *Chang* verloren gehen, stellt *Aniri* die Einheit, die sich von der epischen Dimension entfernt hat, wieder her, balanciert die einseitige Struktur im Werk wieder aus und entwickelt erneut eine epische Ebene. [...] *Aniri* gleicht den Mangel an Einheitlichkeit, die aufgrund der musikalischen Neigung von *Chang* auftritt aus und stellt die strukturelle Harmonie sowie eine Vereinheitlichung in *Pansori* her. *Aniri* befördert, dass ein zutreffender Abstand von der Wirklichkeit im Werk und der Aktualität der Aufführung, mit der Rolle und dem Spieler sowie mit dem Publikum aufrecht erhalten wird. Dadurch wird die Neigung zur Gefühlsbetontheit in *Pansori* verfremdet.<sup>506</sup>

In *Pansori* wird *Chang* typischerweise die Rolle der emotionalen Assimilation, *Aniri* hingegen die der fremden Einmischung in diese Assimilation, im weitesten Sinne also die Funktion einer ‚Entfremdung‘ zugewiesen. Die in *Aniri* ebenfalls enthaltene ‚Aufhebung‘

---

<sup>504</sup> Byeong-Wook Cheong, *Hangukui Pansori (Pansori aus Korea)*, Jipmoondang, Seoul 1996, S. 114.

<sup>505</sup> Jin-Young Kim/Choong-Hwan Cha/Dong-Keon Kim, *Dictionary of Pansori Culture*, Verlag Pargijong, Seoul 2007, S. 577.

<sup>506</sup> Yong-Seok Jang, ebd., S. 31. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.



bezieht sich auf eine Fremdheit in der Struktur, was auch auf den vom russischen Formalisten Viktor Šklovskij wie folgt geprägten Begriff ‚ostranenie‘ (seltsam-, sonderbar machen) angelehnt ist: „Das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‚Verfremdung‘ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden. [...] [*Aniri* ist] ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben.“<sup>507</sup>

Die strukturelle Position von *Aniri* verfolgt ähnliche Absichten, wie Anya Feddersen für den Verfremdungseffekt anführt, so wird „der Prozess der Wahrnehmung des Kunstwerks durch eine ungewohnte und irritierende Form verlängert [...] und die Aufmerksamkeit auf dessen Materialität gelenkt [...]“.<sup>508</sup>

Auch in Bezug auf das Spiel kann ein Bezug zum Begriff des Verfremdungseffekts Bertolt Brechts hergestellt werden, da hier ebenfalls „der Charakter des Theaters als Spiel – dessen Akteure den Ausgang des Stücks bereits kennen – hervorgehoben [wird].“<sup>509</sup> Verbindende Elemente sind also insbesondere die Schauspieltechniken der Akteure:

Dies ist u.a. durch eine besondere Schauspieltechnik möglich, zu deren Training die Schauspieler/innen bei den Proben öfter ihre Rollen tauschen oder statt in der ersten Person in der dritten sprechen, wodurch sie sich von der darzustellenden Figur distanzieren. Auch Prologe und Epiloge, eingeblendete (bzw. projizierte) Szenentitel sowie die Handlung unterbrechende und kommentierende Songs (bei denen die Schauspieler/innen aus ihren Rollen treten), bestimmte Beleuchtungswechsel und der Verzicht auf einen die technischen Umbauarbeiten verbergenden Vorhang können eine solche Verfremdung bewirken.<sup>510</sup>

Auch in *Aniri* wird die Handlung durch unterbrechende und kommentierende Lieder verfremdet, wobei der Spieler in *Pansori* alle Rollen selbst spielt. Die Stimme jeder Rolle muss er dazu parallel kontrollieren. Die einzelnen einzelnen Lieder bzw. der spezielle Erzählstil sind eigenständig und beruhen auf „der Improvisation und der besonderen tatkräftigen Interaktion zwischen Publikum und Spieler aus *Aniri*“.<sup>511</sup> In diesem ‚Zeigen‘ ist der Verfremdungseffekt bereits enthalten, da „eine notwendige Verfremdung bereits darin

---

<sup>507</sup> Viktor Šklovskij, »Kunst als Verfahren«, in: Jurij Striedter (Hrsg.), *Russischer Formalismus*, W. Fink Verlag, München 1971, S. 15.

<sup>508</sup> Anya Feddersen, »Verfremdungseffekt«, in: Ana Kugli/Michael Opitz (Hrsg.), *Brecht Lexikon*, J.B. Metzler, Stuttgart 2006, S. 254.

<sup>509</sup> Ebd.

<sup>510</sup> Ebd.

<sup>511</sup> Yong-Seok Jang, ebd., S. 32.

besteht, kenntlich zu machen, dass die Schauspieler/innen die dargestellten Figuren nicht ‚sind‘ und die Handlung nicht in erster Linie ‚erleben‘, sondern ‚zeigen‘.<sup>512</sup>

Wie bisher ausgeführt, spiegelt sich im Sprechgesangstil bei Yun das Zusammentreffen der kulturellen Räume Europa und Korea wider. Die von Yun dafür entwickelte eigene Notation führt zu einem Verfremdungseffekt, der indirekt die Autorität der europäischen Operntradition in Frage stellt. Denn auch wenn es generelle Berührungspunkte bei der kulturell bedingten Rezeption Yuns Sprechgesangs gibt, ist es möglich, dass bereits geringe Differenzen beim rezitativen Vortrag wie ein Katalysator für eine Dekonstruktion der europäischen Opernkonvention wirken können. Zusammenfassend kann man also sagen, dass Yuns Notation und der daraus resultierende Sprechgesangstil die Art und Weise, wie *Aniri* funktioniert und verwendet wird, beinhaltet.

#### **4.3.4 Gestaltung der musikalischen Erscheinung von *Chuimsae***

Da bei *Pansori* keine schriftliche Notation vorhanden ist, ist anzunehmen, dass diese Art der Performance auf den körperlichen Erfahrungen des Performers und den Erinnerungen an den Prozess der körperlichen Verinnerlichung basiert. Grundlage bilden die Prinzipien Imitation und Nachahmung (bezogen auf die Rezeption), hier in der Form eines ‚Call-Response‘-Ablaufs. Wird dieses Prinzip mehrmals wiederholt, ergibt sich daraus also eine Regelmäßigkeit; so ist es möglich, dass dieses im Stück extra artikuliert und demzufolge rezipiert wird. Die Orchesterbegleitung ersetzt sozusagen die (Antwort-)Reaktionen des Publikums. Es entsteht eine künstliche autopoietische *Feedback*-Schleife zwischen dem Akteur und seiner musikalischen Begleitung, auch wenn die musikalische Note nicht direkt aus der autopoietischen *Feedback*-Schleife hervor zu gehen scheint.

Je nachdem, ob das Publikum bereits kulturelle Erfahrungen mit dem Anderen hat oder das Prinzip der wiederkehrenden, fremden, musikalischen Techniken in Bezug auf die Interaktion erkennt, wird jeweils der Teil zum Ausgangspunkt in der Wahrnehmung des Anderen, in dem das Prinzip ‚Imitation‘ durch die Wechselwirkung zwischen Akteur und den Anderen in *Pansori* betont wird. In der Regel tritt das Prinzip der Nachahmung ‚in der kleinen Pause‘, beim Singen der ‚Antwort‘, jedoch überwiegend beim sogenannten ‚Call‘ auf. Das heißt, über die musikalische Imitation werden Gemütsbewegungen zwischen einer Rolle und den

---

<sup>512</sup> Anya Feddersen, ebd., S. 254. Zit. nach »Kleines Organon für das Theater«, in: Werner Hecht/Jan Knopf/Werner Mittenzwei/Klaus-Detlef Müller (Hrsg.), *Bertolt Brecht. Schriften 3*, Band 23, Suhrkamp, Frankfurt am Main S. 83.

Anderen ausgetauscht, die in dem Stück nicht vorkommen. Das Subjekt, das stereotyp und einseitig in der europäischen Operntradition singt, wird bei Yun von einer kontrapunktisch angelegten Orchesterstimme begleitet. Das Orchester steht hierbei für die unterbewussten Reaktionen im Streben nach der psychischen Harmonie. Über die Konstruktion und Form der musikalischen Komposition soll ein Austausch zwischen dem Inneren und dem Äußeren auf psychischer Ebene erreicht werden. So sind in der Reaktion des Anderen Spuren der Nachahmung musikalischer Erscheinung zu finden:

258 *mf* *mp* *pp*

M  
schwin - delt. Schwar-zer Ne - bel dreht sich,

260 *mf* *p* *mp*

SIM  
reißt mich in den Stru - del!

The image shows a page of a musical score for the character Sim, measures 255-263. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the top staff, with lyrics 'Bebt die Erde?' and 'Ich bin am En-'. The piano accompaniment is in the middle staves. The orchestral parts are at the bottom, including strings (Str.), tubas (Tb.), and percussion (perc.). The score is marked with various dynamics such as *pp*, *f*, *ff*, *fff*, and *mf*. The tempo is marked *sim* (sostenuto).

Teil 1. Takte 255-263. Zweite Szene im zweiten Akt<sup>513</sup>

In diesen Notenausschnitten wird von der Rollenfigur Sim und deren innerlichem Schwanken gegenüber der anderen Rollenfigur Paengdok erzählt. Bei Betrachtung der ‚Call-Response‘-Form wird deutlich, dass die kurze Orchesterbegleitung, die in der Pause des Sängers erklingt, zyklisch und formal verläuft. Diese Form tritt mehrmals in verschiedenen Szenen auf: Im Vorspiel in Takt 346-355 (Sim und Paengdok), im ersten Akt in Takt 130-132 (Köchin), 341-342 (Sim), 346-348 (Sim), sowie 540-545 (Paengdok) und im zweiten Akt in den Takten 187-242 (Sim und Paengdok), 243-256 (Paengdok), 264-278 (Sim), 344-352 (Kaiser) und 357-382 (Sim). Die Orchesterstellen füllen nicht den leeren Raum der Gesangspause, sondern stellen eine Reaktion der Anderen dar, zumeist wird die psychische Situation der betreffenden Rolle bestätigt. Die Begleitung ist daher eng mit der immanent auf die Rollenfigur projizierte Energie verbunden, was sich in den Dynamikzeichen widerspiegelt. Die Dynamik, zumeist mit ‚(m)f‘ bis ‚fff‘ bezeichnet, verstärkt die kurzen, antithetisch gesungenen Passagen. Grundlage für diese unterbewusst umgesetzte kompositorische Idee ist das ebenfalls in *Pansori* enthaltene *Chuimsae*, einem Teil, in dem es Reaktionen in Form von stimmlichen Zu- und Zwischenrufen aus dem Publikum und von einem Begleiter der *Pansori*-Performance gibt. Zudem sind äußerliche Spontanität und improvisatorische Impulsivität enthalten. Dem Anderen wird so ermöglicht, ohne Störung der ‚harmonischen Aktionen‘ in die Performance einzutreten. Diese Einmischung des Fremden stellt verursacht zudem eine unsichtbare Wechselwirkung zwischen Performer, Begleiter und Publikum und führt zu einer gewissen

<sup>513</sup> Isang Yun, »Klavierauszug« ebd., S. 262-263.

geistigen Homogenität. Nach Byeong-Wook Cheong kann *Chuimsae* folgendermaßen definiert werden:

*Chuimsae* beschreibt die Rolle von *Gosu* (Begleiter-Meister) und dem Publikum. Es stellt ein relevantes Element des *Pansori* dar. Es beschreibt eine Handlung, die den unterbewussten Abstand zwischen Akteur und Publikum unterminiert. Zudem vermittelt es die allgemeine Atmosphäre und gleicht deren Einseitigkeit dadurch aus, dass der Atem des Akteurs mit dem des Publikums harmoniert. Mit den Worten *Eolssigu*, *Jota* versucht man den Akteur als Sänger zu ermutigen. Das hat Auswirkungen auf das Performative und führt z.B. dazu, dass sich Musik und Erzählung in der *Pansori*-Performance zum Zeitpunkt der Harmonisierung assimilieren.<sup>514</sup>

Zentraler Aspekt des *Chuimsae* ist das Entstehen des ‚Wir-Gefühls‘. Dieses entsteht wird nicht nach Vorschrift sondern vollkommen improvisiert. Das Zustandekommen des Wir-Gefühls verdeutlicht erneut das Prinzip der autopoietischen *Feedback*-Schleife, durch die nach der Dekonstruktion des Individuums eine quasi spontane Gemeinschaftlichkeit zwischen den Anderen entstehen kann. Die autopoetische *Feedback*-Schleife in *Chuimsae* bezieht funktioniert nach dem „Prinzip der steigenden Wiederholung und der Kontraktion und des Umlaufs.“<sup>515</sup> Das Publikum und der Begleiter-Meister *Gosu* rufen dem Akteur immer in bestimmten Momenten einige Wörter zu: Wenn sie Sympathie entwickeln, in der Atempause des Sängers, wenn ihnen die Stimme des Sängers gefällt, wenn dem Sänger Energie fehlt und so fort. Es gibt folgende Arten von Ausrufen: „Ui, Eolssigu, Sota, Sochi, Jalhanda, Hui, Geureotchi, [usw.]“<sup>516</sup>. Diese koreanischen Ausdrücke sind Interjektionen, die auf einer gehobenen und ergötzlichen Stimmung beruhen. „Solche Zu- und Zwischenrufe treten in angemessenen Momenten bei *Pansori* auf, um die Wahrnehmung des Sängers, die Atmosphäre des Raums und den Sinn des Publikums sensibel zu machen und zu fördern. Es gibt keine Regel oder Konvention über das Auftreten dieses Zwischenrufs.“<sup>517</sup> Der musikalische Verlauf von Rollenfigur und Begleitung scheinen in den obengenannten Teilen zu wetteifern. Dieser Eindruck entsteht durch das unterbewusst wahrgenommene Verhältnis von Gegenüberstellungen wie sie in der kontrapunktischen und antithetischen Struktur der musikalischen Komposition und der Nachahmung dieser Elemente umgesetzt werden.

Gleichzeitig führt dieser Prozess auch zu einer spontanen und improvisatorischen Konkurrenz zwischen dem Sänger und den Anderen. Nach Shinjae Jeon ist „[e]ine solche Konfrontation

---

<sup>514</sup> Byeong-Wook Cheong, ebd., S. 29. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>515</sup> Ik-Du Kim, *Pansori, geu jigoui sinchejeollyak (Pansori, die sublime und erhebende Strategie von dem Körper)*, Pyeongminsa, Seoul 2003, S. 186.

<sup>516</sup> Byeong-Wook Cheong, ebd., S. 84.

<sup>517</sup> Ebd.

[...] eine Methode in *Chuimsae*, um eine Vereinigung der Beziehung zwischen dem Akteur und dem Publikum zu fördern.<sup>518</sup> *Gosu* „vermittelt [...] bei der Konfrontation und fördert die antithetische Auseinandersetzung. Dadurch verwandelt sich der Raum sich ins Lebendige und Energische. Endlich sammeln alle zusammen Erfahrungen des Wir-Gefühls als ein verbundenes Zugehörigkeitsgefühl.“<sup>519</sup> Der *Gosu* tritt an die Stelle des Komponisten, es wird seine Gestaltung der kompositorischen Struktur rezipiert. Wie der „*Gosu* sowohl das Wort des Publikums führt als auch seines präsentiert“<sup>520</sup>, so kann Yun unterbewusst die Rolle eines Vermittlers einnehmen, der die Beziehung zwischen Subjekt und dem Anderen auf die schriftliche Nachahmung dieses aus *Chuimsae* entnommenen Prinzips projiziert. In dem kurzen, dynamischen und antithetisch wettkampfmäßigen Verlauf der kompositorischen Struktur ist implizit auch ein Verweis auf den Anderen vorhanden. In Yuns Komposition selbst kann daher die psychisch-wechselseitige Assimilation zwischen der Wirklichkeit auf der Bühne und dem schriftlichen Zeichen in den Noten als performativer Vorgang gesehen werden.

#### 4.3.5 Unverständliche, fremde Sprache

Wird eine fremde Sprache mit einer bestehenden gemischt, so kann das dazu führen, dass die fremde die bestehende Sprache ändert. Insbesondere die Verwendung unverständlicher Wörter oder Sätze führt zu einer Konfusion bei dem Empfänger der fremdartigen Sprache. Dieses Phänomen beruht nicht auf einer schriftlichen institutionellen Auslegung, die mit logischer Vernunft betrachtet werden kann, sondern auf der Wahrnehmung des Anderen. Fremden Wörter werden nicht auf Grund genauere logischer Bedeutung, sondern durch den Vollzug des performativen Schreibens integriert. Man kann demnach von einem „Diskurs als der Unmöglichkeit des Ausdrucks eines inneren Gefühls“<sup>521</sup> sprechen, was sich wiederum auf „das intertextuelle Netz und das Neuarrangement vorgefundener Prätexte“<sup>522</sup> beziehen lässt. Das Verständnis vom performativen Schreiben ist von Roland Barthes Text *Der Tod des Autors* geprägt. Mit dem Tod des Autors, also mit der Abkehr des Absichtstransfers vom

---

<sup>518</sup> Shinjae Jeon, »*Pansori Gongyeonhak Chongnon*« (The Study of *Pansori* Performance), in: *Gongyeonmunhwa Yeongu*, Vol.23, Seoul 2011, S. 174f.

<sup>519</sup> Ebd., S. 175. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>520</sup> Byeong-Wook Cheong, ebd., S. 84.

<sup>521</sup> Carlo Brune, *Roland Barthes – Literatursemiologie und literarisches Schreiben*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003, S. 146.

<sup>522</sup> Ebd.

Subjekt nehmen die Befugnisse des Lesers oder des Hörers zu. Diesbezüglich, schreibt Roland Barthes

[...], kann der Schreiber nur eine immer schon geschehene, niemals originelle Geste nachahmen. Seine einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren, ohne sich jemals auf eine einzelne von ihnen zu stützen. Wollte er sich *ausdrücken*, sollte er wenigstens wissen, dass das innere ‚Etwas‘, das er ‚übersetzen‘ möchte, selbst nur ein zusammengesetztes Wörterbuch ist, dessen Wörter sich immer nur durch andere Wörter erklären lassen – [...] Als Nachfolger des *Autors* birgt der Schreiber keine Passionen, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke mehr in sich, sondern dieses riesige Wörterbuch, dem er eine Schrift entnimmt, die keinen Aufenthalt kennt. Das Leben ahmt immer nur das Buch nach, und das Buch ist selbst nur ein Gewebe von Zeichen, eine verlorene, unendlich entfernte Nachahmung. Die Abwesenheit des *Autors* macht es ganz überflüssig, einen Text ‚entziffern‘ [*dechiffrieren*] zu wollen.<sup>523</sup>

Die Befugnis des *Autors* bzw. dessen Macht im Sinne einer authentischen Stimme war längst auf ‚Leserschaft oder Publikum‘<sup>524</sup>, quasi auf eine dritte Person im Sinne des Anderen übertragen worden. Die Stimme des Anderen wurde durch fremden Wörter, Sätze bzw. Sprachen neu erzeugt und rechtfertigte auch die Identität des Anderen. Hierbei ist nicht die genaue Bedeutung der Wörter wichtig, sondern der Transfer der Berechtigung in Bezug auf den Anderen. Durch die Verbindung der vorhandenen Sprache mit unverständlichen fremden Wörtern und Sprachen wird die vorherrschende Identifizierung des schreibenden Subjekts mit seiner eigenen Sprache unterlaufen, die Wahrnehmung wird autopoietisch verändert. Auch das Opernwerk *Sim Tjong* enthält im Libretto einige fremdsprachliche Wörter, aber auch phonetische Kombination, die auf eine fremde Aussprache hindeuten, für die der Librettist Harald Kunz keine zutreffende Bedeutung herstellen konnte. Rezipierende, die keinen einschlägigen kulturellen Hintergrund haben, also die fremdsprachlichen Wörter nicht verstehen, müssen die fremden Wörter rein basierend auf ihrer Wahrnehmung akzeptieren. In diesem Prozess entsteht die eigene Identität des Rezipierenden. Folgende Wörter sind in *Sim Tjong* entfremdet:

Aktstruktur	Takt	Seite (Libretto)	Wörter
Dritte Szene im ersten Akt	249-251, 259-263	16-18	Om namo amitabhaya! Om mani padme hum!
Vierte Szene	475-499	22-23	Eheja! Ogija!

<sup>523</sup> Roland Barthes, »Der Tod des *Autors*«, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Reclams, Stuttgart 2009, S. 190f.

<sup>524</sup> Ottmar Ette, *Roland Barthes – Eine intellektuelle Biographie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998, S. 143.

Fünfte Szene	738-780	27-28	In-dang-su Eheja! Ogija! Tjonga
Erste Szene im zweiten Akt	13-14, 26-27	32	In-dang-su
Dritte Szene	334-335, 370, 429,	39-40	Yangban Sim Tjonga, Tjonga

Ausserdem werden einige Rollenfiguren, z.B. Mönch, Seeleute, Kaiser, Sim, Sim Tjong und Kapitän als unverständlich fremd, aber mit eigenen Wörter bezeichnet. Das bezieht sich nicht auf die Bedeutung oder den Sinn der Artikulation, sondern auf den Akt des Artikulierens der Aussage. Die fremden Wörter sind dem Koreanischen und dem Sanskrit entlehnt und besteht aus einer Kombination phonetischer Schriftzeichen, die an die deutsche Schrift angelehnt konstruiert wurden. Diese westlich orientierte Sprache steht für die Abwesenheit des Autors und verweist damit auf den Diskurs von Roland Barthes: Aus dem Libretto lässt sich die Bedeutung der koreanischen oder sanskrit Wörter, die sich auf die sogenannte ‚Ur-Absicht‘ des koreanischen Autors der Erzählung *Sim Tjong* bezieht, nicht herauslesen. Dies ist auch von dem Hörer abhängig, so wird ein deutschsprachiger Hörer die angeblich unberührte Absicht des koreanischen Autors nicht verstehen. Interessant ist diesbezüglich, dass die Abwesenheit des Autors für das ursprüngliche Stück *Sim Tjong* noch nicht thematisiert wurde. Das bedeutet Anonymität. Die Abwesenheit des Autors führt dazu, dass der Körper des Textes quasi zum performativen Text wird. Dies kann auch erklären, warum der Librettist Harald Kunz die eigentliche Bedeutung der fremdartigen Wörter nicht weiter darstellte – er ist demnach nicht als Autor sondern als (Be-)Schreiber für den Akt des Libretto-Schreibens zu sehen. Der Librettist wird sozusagen ‚Zwischen-Beschreiber‘ und erweitert den ursprünglichen Text des Autors, die Stimme des Anderen wird unterbrechen. Diesbezüglich stellte Roland Barthes Folgendes fest:

[...] Da der moderne Schreiber den Autor begraben hat, kann er nicht mehr wie seine pathetischen Vorgänger daran glauben, dass seine Hand zu langsam für seine Gedanken oder seine Gefühle sei und dass er deswegen, um aus der Not eine Tugend zu machen, diese Verspätung betonen und unaufhörlich an der Form ‚arbeiten‘ müsse. Stattdessen zeichnet seine Hand, abgelöst von jeder Stimme und geführt von einer reinen Geste der Einschreibung (nicht des Ausdrucks), ein Feld ohne Ursprung – oder jedenfalls ohne anderen Ursprung als die Sprache selbst, also dasjenige, was unaufhörlich jeden Ursprung in Frage stellt.<sup>525</sup>

---

<sup>525</sup> Roland Barthes, ebd., S. 189f.



Das Schreiben – die Tätigkeit eines modernen Schreibers – wird damit direkt mit der Trennung von Ursprung und Subjekt in Verbindung gesetzt. Man könnte sagen, der körperliche Text des Schreibers spürt sozusagen dem Feld ohne Ursprung nach. Yun verwendete eine Kombination aus westlichen Schriftzeichen und fremdartigen phonetischen Zeichen des Anderen. Diese Kombination führt zu einer ambivalenten Hybridität die wie „ein Anagramm des Körpers“<sup>526</sup> fungiert, den „der Text, der eine menschliche Form hat“<sup>527</sup> figuriert und der auf Grund der interkontextuellen Einbindung „weder Originalität noch Authentizität für sich beanspruchen“<sup>528</sup> kann. Die ambivalente Hybridität berechtigt demnach zur Aufhebung von Homogenität und Uniformität, die wiederum abhängig von der Meinung des Subjektes sind. Derrida stellte fest, dass jede einzelne Sprache eine eigene Sprache des Anderen auslöst: „Ich habe nur eine einzige Sprache und (aber, fortan, auf Dauer) die ist nicht die meinige.“<sup>529</sup> „Dabei erzeugt sie eine wirksame abiding alienation (aliénation à demuere).“<sup>530</sup> Diese *appears like lack to be constitutive*.<sup>531</sup> Die so entstandene anhaltende Enttäuschung setzt sich unterbewusst fort. Das Libretto enthält durch die gewählte Sprache institutionelle Verweise, da diese dem westlichen Alphabet innewohnen. Das Fremde ist hingegen unsichtbar und verborgen, es basiert auf der phonetischen Artikulation des Anderen und impliziert einen Abstand zur Autorität der schriftlichen Vernunft. Monolingualismus ist grundsätzlich von der jeweils eigenen Kultur abhängig und ruft eine Alterität zu jedem Gegenstand hervor. Das ist auch gemeint, wenn es heisst, die eigene und einzige Sprache sei „auf den Anderen zurückkehrt.“<sup>532</sup> Die Autorität, die von der schriftlichen Vernunft ausgeht und den Sinn eines Wortes bestimmt lässt sich wiederholen und verschieben. Zusammen mit der unterbewussten Macht stößt sie auf Widerstand bei der Begegnung mit dem Fremden. Diese Wiederholung und Verschiebung der Präsenz kann basierend auf dem von Jacques Derridas eingeführten Begriff *différance* genauer beschrieben werden:

Für uns bleibt die *différance* ein metaphysischer Name, und alle Namen, die sie in unserer Sprache erhält, sind immer noch qua Namen metaphysisch. Insbesondere wenn sie die Bestimmung der *différance* als Unterschied des Anwesens zum Anwesenden aussprechen, doch auch dann schon, wenn sie ihre Bestimmung als Unterschied des Seins zum Seienden

---

<sup>526</sup> Ders., (1973) *Die Lust am Text*, übers. von Traugott König, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996, S. 26.

<sup>527</sup> Ebd., S. 25.

<sup>528</sup> Carlo Brune, ebd., S. 146.

<sup>529</sup> Jacques Derrida, *Die Einsprachigkeit des Anderen*, aus dem Franz. von Michael Wetzel, Wilhelm Fink Verlag, München 2003, S. 41.

<sup>530</sup> Vgl. ders., *Monolingualism of the Other, or, the Prosthesis of Origin*, übers. von Patrick Mensah, Stanford University Press, Stanford 1998, S. 25.

<sup>531</sup> Ebd.

<sup>532</sup> Ebd., S. 40.

bezeichnen. Eine solche *différance*, ‚älter‘ noch als das Sein, hat keinen Namen in unserer Sprache. Aber wir ‚wissen bereits‘, daß sie nicht nur vorläufig unnennbar ist, weil unsere Sprache diesen Namen noch nicht gefunden oder empfangen hätte oder weil er in einer anderen Sprache, außerhalb des begrenzten Systems der unseren, gesucht werden müßte. Denn es gibt keinen *Namen* dafür, selbst nicht den der *différance*, die kein Name, die keine reine nominale Einheit ist und sich unaufhörlich in eine Kette von differierenden Substitutionen auflöst.<sup>533</sup>

Gemäß Derrida steht die Modalität von *différance* in Abhängigkeit von differierenden Substitutionen. Darüber hinaus „besitzt das Spiel der Schrift weder Sein noch Wahrheit.“<sup>534</sup> Die Effekte, die diese Ambivalenz verursacht, werden durch die Erkenntnisse des postkolonialen Diskurses aufgelöst. Durch den Begriff *différance* lässt sich die ‚Spur der Beziehung‘ zwischen Subjekt und dem Anderen, die als „eigener Rand“<sup>535</sup> gekennzeichnet wird erkennen und beeinflusst aktiv die Wahrnehmung des allgegenwärtigen aber ambivalenten Abstands zwischen Subjekt und dem Anderem. Die *différance* kann quasi als Spur im Kontext, die sowohl im Sinne eines anwesenden körperlichen Textes des Anderen als auch als Abwesenheit der Herrschaft des Subjektes verstanden werden. Zudem „verbirgt die Spur sich und versteckt (sich) in allen Namen, die sie im metaphysischen Text erhalten könnte.“<sup>536</sup> „Das Image des Körpers kehrt dort wieder, wo doch nur seine Spur als Zeichen oder Buchstabe sein sollte.“<sup>537</sup> ‚Spur‘ impliziert demnach auch den ambivalenten Begriff ‚Mimikry‘. Die phonetisch fremdartigen Wörter werden sozusagen als Katalysator zur Nachahmung der Autorität, die die schriftliche Vernunft gegenüber dem Subjekt hat, eingesetzt. Auch imitieren die fremden Anderen den Status des Subjektes indem sie sich mit einem westlich-alphabetischen Körper tarnen. Die zentralen Aspekte sind demnach die fehlende Homogenität innerhalb des eigens vom Subjekt geprägten Signifikant der Vernunft, sowie die Unvereinbarkeit zwischen Subjekt und Anderem. Die phonetisch fremdartigen Wörter, die ohne eine Festlegung der Subjekt-Sprache im Libretto vorkommen, können als ‚Anagramm‘ behandelt werden. Mit dem Versuch, die unaussprechlichen und unverständlichen Wörter auf der Seite des Subjektes zu artikulieren, zielt das anwesende Andere auf eine eigene Identität ab, was in diesem Fall zu einer Verkörperung führt. Die dezentralisierte Buchstabenfolge der fremdartigen Wörter bedingt eine „un-echte Figur, die

---

<sup>533</sup> Jacques Derrida, (1968) »Die *différance*«, in: Peter Engelmann (Hrsg.), *Auswählte Texte mit einer Einleitung*, Reclam, Stuttgart 2008, S. 145.

<sup>534</sup> Ebd.

<sup>535</sup> Ebd., S. 144.

<sup>536</sup> Ebd., S. 145.

<sup>537</sup> Homi K. Bhabha, ebd., S. 238.

sich in ihrer Reichweite bis hin zur Interjektion erstreckt<sup>538</sup>, was als definitiver Übergang zur Mimikry gesehen werden kann. Die un-echte Figur aus der „Katachrese der Metapher“<sup>539</sup> wird dabei weiterhin erzeugt. Mittels Katachrese – eine rhetorische Figur im Anagramm, die auf dem Verständnis von ‚Metapher‘ als ‚Unklarheit der Bestimmung‘ beruht – kann die Lücke zwischen den Positionen des Subjektes und des Anderen herausgearbeitet werden, weil „die Opazität (the opaqueness) der Wörter uns wieder auf die historische Erinnerung der westlichen Nation und ihre ‚Obliged to forget‘ verweist.“<sup>540</sup> Durch die Position des Anderen kann, basierend auf dem Begriff der ‚Mimikry‘, die *différance* in der Spur des Fremden näher verdeutlicht werden. Homi Bhabha schrieb dazu:

The ambivalence of colonial authority repeatedly turns from *mimicry* – a difference that is almost nothing but not quite – to *menace* – a difference that is almost total but quite. And in that other scene of colonial power, where history turns to farce and presence to ‚a part‘ can be seen the twin figures of narcissism and paranoia that repeat furiously, uncontrollably. In the ambivalent world of the ‚not quite/ not white‘, on the margins of metropolitan desire, the *founding objects* of the Western world become the erratic, eccentric, accidental *objects trouvés* of the colonial discourse – the part-objects of presence. It is then that the body and the book lose their part-objects of presence. It is then that the body and the book lose their representational authority. Black skin splits under the racist gaze, displaced into signs of bestiality, genitalia, grotesquerie, which reveal the phobic myth of the undifferentiated whole white body. [...] <sup>541</sup>

Die Einflussnahme des phonetisch Fremden, die vom Anderen ausgeht – bei Yun bezeichnet durch das Verständnis von Mimikry – führt autopoietisch zu einer Ambivalenz und verweist auf eine gewisse Strategie für die Spaltung des zentralen Blicks in der westlichen Oper. Die Störung, die bei Yun durch die unverständliche und fremde Sprache ausgelöst wurde, zeigt augenfällig, dass die *différance* als immanente Spur, die abhängig von der ambivalenten Hybridität ist, die europäische Homogenität in der Oper hervorhebt.

---

<sup>538</sup> Jacques Derrida, (1971) »Die weisse Mythologie«, in: Peter Engelmann (Hrsg.), *Randgänge der Philosophie*, Passagen Verlag, Wien 1999, S. 253.

<sup>539</sup> Ebd.

<sup>540</sup> Homi K. Bhabha, ebd., S. 237.

<sup>541</sup> Ebd., S. 131.

## 5 Verwirklichung der postkolonialen Perspektive in der Operninszenierung von Ho-Geun Moon

### 5.1 Die postkolonialen Elemente auf der Bühne

Für Regisseur Ho-Geun Moon ist die Integration traditioneller koreanischer Eigenheiten aus folkloristischer oder volkstümlicher Sicht wesentlicher Bestandteil seiner Inszenierung, deren Fokus auf die Kultur der niederen Schicht liegt. Besonders wichtig ist es ihm, dass diese Kultur als Ausgangspunkt für eine synkretistische Synthese angesehen wird. Die Bezeichnung ‚niederen Schicht‘ als Kennzeichnung einer Volksschicht, die in der Gesellschaft marginalisiert wird, ist dabei zutreffend. Moon erklärt selbst, dass Künstler in der Verantwortung stehen, sich vor der Gesellschaft und vor der Historie zu beweisen. Diese gesellschaftliche Verantwortung seitens des Künstlers ermöglicht es, durch die Operninszenierung den Diskurs über eine mögliche Wiedervereinigung zwischen Nord- und Süd-Korea sowie über die Problematik der sozialen Entfremdung des Anderen zu etablieren. Im folgenden Zitat weist Moon auf die enge Verbindung zwischen seiner Weltanschauung und seiner Regie-Tätigkeit hin:

Die Generation seiner Großeltern bevorzugt das Volkslied, aber sein Onkel, zugehörig zur Generation des mittleren Alters, mag Schlager bzw. die sogenannte ‚Schulze‘. Die Generation der älteren Schwester hört im Allgemeinen klassische Musik aus dem Westen, die neue Generation *Seo Tae-Ji*<sup>542</sup>[...] In der koreanischen Gesellschaft ist es leider jetzt schwer, zusammen Radio zu hören, selbst schon wenn zwei Personen anwesend sind. Obwohl wir in derselben Gesellschaft zusammen leben, beschränken sich die Grenzen zwischen jeder Generation, was die Kultur angeht, auf die Beziehung mit dem Anderen in der Gesellschaft Koreas. Wir sind sozusagen getrennt zwischen den Kulturen. Welche Kunst kann nach fünfzig Jahren Trennungszeit zwischen Nord- und Süd-Korea für die Wiedervereinigung des Volkes, das sich in der langen Zeit der Trennung sehr verändert hat, geeignet sein? Und welche Musik ist besonders geeignet für ein harmonisches Zusammenkommen auf der mitmenschlichen Ebene? In dieser Hinsicht ist mein *Minjok Gageuk* (Volks-Musiktheater) geboren. Würde das unrealistisch klingen? Kann es sein, dass man mit denjenigen, die seit langem im Norden und in vielen Ländern der Welt getrennt und allein leben, zusammen kommt und sich einig wird, obwohl sogar wir im Süden uns noch nicht einig werden können? Sogar mit denen, die seit fünfzig Jahren an ganz andere Ausdrücke, an andere Lieder und an anderes Tanzen gewöhnt sind? Aber ich denke: je schwieriger etwas ist, desto eher muss man es machen. Kein Zusammenkommen des Volkes, ohne eine Wiedervereinigung der Gefühle. Aus diesem Grund

---

<sup>542</sup> *Seo Tae-Ji* ist ein koreanischer Popsänger und Komponist. Seine populäre Musik, die auf Hip-hop und Rap-Musik aus den USA basiert, fiel im Jahr 1992 in Korea auf. Dort urteilte man über die musikalische Sensation, es sei ein »*Seo Tae-Ji* Syndrom«.

haben wir die Werke *Geumgang* (1994) und *Baekdusan* (1995) für das Musiktheater geschaffen [...] <sup>543</sup>

Unter allen Künsten steht für Moon insbesondere die Oper als Musiktheater in Bezug auf die synkretistische Synthese zwischen Völkern, Kulturen und Gesellschaften im Vordergrund. Seine Inszenierung ist demnach unumgänglich politisch und sozial, sogar volkstümlich-traditionell. In der Inszenierung von *Sim Tjong* erkennt man diese Intention auf der Bühne an folgenden Elementen: an den Ritualen und dem Volksglauben sowie den volkstümlichen Zeremonien, an der körperlichen Kollektivität des Chores, am Bild des ‚leeren Raums‘, der auf dem Begriff des ‚freien Platzes‘ im koreanischen Theater beruht und an der Hervorbringung von Widerstand gegen die Macht des Subjektes. Im weiteren Sinne lässt sich der gesamten Menschheit eine synkretistische Synthese bilden. Anhand dieser Elemente wird im Folgenden nun untersucht, inwiefern die vorliegenden Eigenheiten bei Moon als dekolonial gelten können. In einer dekolonialen Inszenierung <sup>544</sup> werden bestimmte vorherrschende Eigenheiten und normative Einflüsse aus der europäischen Operntradition aufgezeigt, die sie gleichermaßen neutralisiert.

### 5.1.1 Schamanistische Rituale und phänomenaler Klang

In Moons Inszenierung von Yuns Oper *Sim Tjong* gibt es zwei Szenen, die einen besonderen Bezug zu koreanischen Ritualen aufweisen. In einer Szene wird die Opferung der Hauptrolle Sim Tjong dargestellt die ihren Körper als Opfergabe ins Meer wirft. Im ersten Teil der Video-Aufzeichnung, die eine Aufführung von Moons Inszenierung am 21. Oktober 2000 durch die Internationalen Isang Yun Gesellschaft zeigt, ist im ersten Akt, fünfte Szene, Takt 735-780 (ca. ab 17 Minuten 43 Sekunden des Videos) zu sehen, dass die Kulisse der Bühne für die Szene der Opferung gewechselt wird, auf der Bühne wird durch strukturelle Änderung ein abstrakter Raum geschaffen, der das rituelle Milieu zeigt (Siehe das Bild 1):

Die neue dreidimensionale Kulisse zeigt sowohl das Vordeck eines Schiffes als auch einen heiligen Altar, wie er für den Gottesdienst und das Sakrament verwendet wird. Das

---

<sup>543</sup> Ho-Geun Moon, »*Seo Tae-Jiwa Minyo, Keulesig, <Minjokui Taeyang>eul hanaro mungneun Yesuleul gominhaetda*« (Ich unternehme stets Anstrengungen, um Musiktheater zusammen mit der populären Musik Seo Tae-Jis, dem Volkslied, der klassischen Musik aus dem Westen und der <Sonne des Volkes> zu synthetisieren.), in: *Sahoepyeongnon Gil*, Zeitschrift, Vol.96, No.2., Seoul 1996, S. 186. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>544</sup> Siehe das folgende Buch: Christopher B. Balme, *Decolonizing the stage – Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*, Clarendon Press, Oxford 1999, S. 167-200.

koreanische Publikum soll somit die Art des Rituals erkennen können. Das schamanistische Ritual wird *Gut* genannt. Mit diesem wird für einen guten Fang und dafür gebetet, dass den Fischern auf dem Meer keine Gefahr droht. Diese schamanistischen Rituale werden durch einen Schamanen, der auch den Prozess des Performativen auf dem Vordeck des Schiffes einleitet, vollzogen und finden in der koreanischen Gesellschaft regelmäßig statt.



Bild 1

Das in der Kulisse dargestellte Bild wird vom Publikum als Schiff erkannt und steht für eine bestimmte Regionalidentität des Rituals. Während des Rituals spielt der Schamane mit einem Schiff-ähnlichen Gegenstand. Dies eröffnet die Möglichkeit, dass es sich bei ihm um eine Vertretung handeln könnte, was wiederum darauf hindeutet, dass die rituell-performative Handlung des Schamanen unabhängig von Beschränkungen kultureller Regionalidentitäten sein kann. Im beschriebenen Ritual wird ein Gegenstand als ikonische Vertretung genutzt, das dem bei *Byeolsingut*<sup>545</sup> Verwendeten sehr ähnlich ist, wie das folgende Bild zeigt:



Bild 2. Prozess des schamanistischen Rituals

*Donghaean Byeolsingut / Betnoraegut*<sup>546</sup>

---

<sup>545</sup> Das gemeinschaftliche Ritual im Dorf.

<sup>546</sup> *Hanguk Minjokmunhwadaebaegwasajeon* (Encyclopedia of Korean Culture). unter: [encykorea.aks.ac.kr](http://encykorea.aks.ac.kr).

Dieses schamanische Ritual findet nicht immer im Meer oder auf dem Vordeck des Schiffes statt, es besteht die Möglichkeit, einen Gegenstand nachzuahmen und betont damit das Performative und die Unabhängigkeit von einer beschränkten Regionalidentität. In diesem Fall handelt es sich um einen Raum, in dem sich die Dorfbewohner, die aber am Meer wohnen, versammelt haben. Der Körper des imitierten Dinges bekommt als Vertretung des Schiffes eine ikonische Rolle im rituellen Prozess zugeschrieben. Der verkleinerte Körper wird als ein Sakrament angesehen. Dieses schamanische Ritual, *Byeolsingut*, bittet um Ruhe für das Meer. *Byeolsingut* wurde ursprünglich in den Küstenregionen Koreas abgehalten. Fischern gehörten vor allem der niedrigeren oder mittleren Schichten Koreas an. Der Wunsch nach Ruhe und Friedens für das Meer und das Wohl der Fischerei war daher sehr bedeutend. Für den Patron steht die Ruhe des Meeres mit der Aufrechterhaltung seines Kapitalertrages in Verbindung. Im Laufe der Zeit entwickelte sich so eine kapitalistische Machtverteilung, das von dem Verhältnis zwischen den Seeleuten aus der sozialen Volksschicht und dem Patron als wirtschaftlicher Herrscher geprägt war. Eine solche Machtverteilung hat Einfluss auf die Konstruktion von Subjekt und Anderem. Bei Moon wird diese kapitalistische Beziehung durch die schamanistischen Elemente im Performativen demaskiert – das Performative nimmt hier direkt Bezug auf den rituellen Prozess von *Byeolsingut*. Um das unausgeglichene Machtverhältnis darzustellen, verwendet Moon *Gut*. Auf dem Video ist zu sehen, dass sich nach dem Kulissenwechsel ein Performer auf der rechten Seite der Bühne wiederholt vor einem Altar niederbeugt und seine Hände reibt. Er handelt dort nicht als Medium, sondern als Vertreter. Seine beiden Handlungen verkörpern in Korea Gebärden des Schamanismus aus autochthoner Sicht, es handelt sich sozusagen um einen Gestus des Autochthonen. In Takt 770 ist zu erkennen, dass das Ritual mit einer anderen Art von *Gut* beginnt. Zwar scheint die Darstellung von *Byeolsingut* abhängig zu sein, es ist aber auch zu erkennen, dass eine Form von *Ssitgimgut* mit dem Ritual *Byeolsingut* vermischt wurde. In *Ssikimgut* wird der unschuldige und ungerechte Tod des Anderen betrauert. Es handelt sich hierbei jedoch nicht um einen gemeinschaftlichen Wunsch der Dorfbewohner, sondern um die private Trauerfeier einer Person, in der durch das Ritual die Ressentiments und Wut des Anderen aufgelöst werden sollen. Äußerlich wird das durch das Kostüm des Schamanen und in seinen eigenen Gesten dargestellt, die wie ein Tanz erscheinen, wie folgendes Bild zeigt:



Bild 3. *Ssitgimgut*<sup>547</sup>

*Ssitgimgut* kommt als ein trostbringendes Rituals insbesondere in der koreanischen Provinz *Jeonlanamdo* vor. Dieses Ritual existiert auch unter anderem Namen auch in anderen Provinzen, z.B. in *Gyeongsangnamdo*, wo Isang Yun geboren wurde und aufwuchs. Es wird dort *Tongyeong Ogugut* genannt. Dieses trostbringende Ritual weist jedoch keine bestimmte Regionalität auf, sondern zielt auf eine Wiederherstellung des Geistes des Toten an, der beherrscht wurde und als ein anderer weiterlebt. Es gibt also einen deutlichen Unterschied zwischen dem trostbringenden Ritual und *Byeolsingut*. Bei der Ausführung von *Ssitgimgut* geht es um das Tanzen – der Schamane tanzt sich in Ekstase. Die ekstatische Bewegung unterbindet ein Zusammentreffen mit dem Geist eines Toten, der noch unerlöst ist. Der Schamane nimmt die Rolle eines Mediums ein, durch ihn kann der Tote seine unterdrückte Wut herauslassen. Dafür wird im Ritual ein Rumpf geformt und mit einem Gegenstand versehen, den der Tote im Alltag benutzt hat, so dass eine körperliche Figur des Toten entsteht. Der Rumpf hat jedoch keinen Kopf. Das Medium legt ein Essensgeschirr als Kopf auf den Körper. Es wird dabei angenommen, dass der Geist für einen Moment vorbeikommt. Danach wird der Deckel eines Kessels als Hut auf das Geschirr gesetzt. Abschließend streichelt der Schamane den ganzen Körper mit einem Besen. Das Streicheln steht für das Auslösen der Wut und die Rehabilitation des verwundeten Geistes. Das Wort *Ssitgim* bedeutet ‚sich sauber machen lassen‘ und ‚sich waschen lassen‘. Das Körper-Modell wird zum Übergang zwischen dem Jenseits und der irdischen Welt. Eine solche schamanische Handlung, die eine gute Himmelfahrt des Geistes des Toten gewährleisten soll, wird in den Texten die Nebenrollen *Patron* und *Seeleute* in der 5. Szene des ersten Aktes dargestellt. Er lautet wie folgt:

<sup>547</sup> Das Urheberrecht der Photos gehört *Jeonnam Hwasun Guncheong* (Landesamt von *Hwasun* in der Provinz *Jeonnam* in Südkorea).



Patron:	Opfer der See!
Seeleute:	Opfer der See!
Patron:	Herr des Meeres!
Seeleute:	Herr des Meeres!
Sim:	Tjonga!
Patron:	Segen! Gute Fahrt!
Seeleute:	Segen! Gute Fahrt!
Sim Tjong:	Buddha! (springt, das Meer wird ruhig, die Vision bricht ab)
Sim:	Tjonga. (Vorhang) <sup>548</sup>

Wie bisher gezeigt, wurden die zwei schamanische koreanische Rituale *Byeolsingut* und *Ssitgimgut* verwendet. Im Libretto wurden sie jedoch nicht unterschieden, denn der Librettist arbeitete die verschiedenen Einheiten und die Regionalität der schamanistischen Handlungen in den Text der einzelnen Rollen ein. Moon machte nun genau diesen Unterschied kenntlich und stellte auf der Bühne jede Eigenheit von *Byeolsingut* und *Ssitgimgut* dar. Auch darf nicht übersehen werden, dass selbst eine allgemeine buddhistische Anschauung mit Schamanismus in Verbindung steht. Wie in dem oben zitierten Text der Rolle Sim Tjong zu lesen ist, ruft sie den Namen ‚Buddha‘ in dem Moment, als sie in das Meer springt. In der Szene werden also offensichtlich verschiedene kulturelle Eigenheiten kombiniert. Die Beziehung zwischen Patron, Seeleuten und Sim Tjong ist durch das Opferritual schamanistisch geprägt, Sim Tjongs Beziehung zu ihrem Vater Sim wird als konfuzianistisch aufrechterhalten. Zudem kann die Haltung der Rolle Sim Tjong an sich in der Opferszenen als buddhistisch eingeordnet werden. Die Vermischung dieser drei Anlehnungspunkte verdeutlicht noch einmal die kulturelle Tendenz in Korea, verschiedene Aspekte zu verbinden. Moon zeigt neben der philosophischen bzw. religiösen Dimension noch eine weitere auf der Bühne: den Volksglauben, eine Art Volksreligion, die sich in der koreanischen Gesellschaft durchgesetzt hat. Dies zeigt sich in der fünften Szene im ersten Akt, genauer gesagt, im ersten Teil, Minute 10:00-13:22 des Videos, bzw. ab Takt 641 in der Partitur (siehe das Bild 4):

Am Anfang dieser Szene ändert sich die hintere Kulisse und die Figur eines großen Baumes erscheint in der Mitte der leeren Bühne. Die Sopranistin Mi-Ja Park, die die Opernrolle Sim Tjong singt, setzt sich in die Mitte vor die Baumgestalt. Der leere Raum entbindet von dem traditionellen Umfeld, der autochthonen koreanischen Heimat. Der Baum kann zudem auch als ein Orakel gelten. Hierzu muss die Sängerin vor dem Esstisch in die Knie gehen. Allein

---

<sup>548</sup> Harald Kunz, ebd., S. 28.

und mit gefalteten Händen kniet sie am Esstisch und singt. Ihre körperliche Haltung zeigt ihr Beten zum Gott.



Bild 4. Volksglaube

In diesem privaten Ritual dient der Esstisch als ein Altar im Orakel, Tisch, Baum und Sängerin bilden eine vertikale Linie. Der strukturelle Aufbau dieser Komposition unterstreicht die Formalität des Dienstes im volksgläubigen Ritual als Prozess des Orakels. Die Baumgestalt verweist auf einen Totemismus. In der koreanischen Kultur wird häufig vor besonderen Dingen wie z.B. einem alten Baum, einer seltenen Pflanze usw. privat gebetet. Dieses Ding, in das sich eingefühlt wird, wird wie ein Totem behandelt. Es ist „in der Regel ein Tier, ein eßbares, harmloses oder gefährliches, gefürchtetes, seltener eine Pflanze oder eine Naturkraft (Regen, Wasser), welches in einem besonderen Verhältnis zu der ganzen Sippe (steht).“<sup>549</sup> Am Anfang der ersten Szene des zweiten Aktes ist eine Anspielung auf den Totemismus zu finden: Der Bühnenanweisung im Libretto nach, errichtete Moon eine große Lotusblume auf der Bühne, in der sich Sängerin Park (in der Rolle Sim Tjong) befindet. Bariton-Sänger Kwang-Hee Lee (in der Rolle des Kaisers) findet sie dort und sie tritt auf die Bühne. Wird die Lotusblüte als Totem gewertet, so rändert sich damit die Stellung von Sim Tjong in die einer Heiligen, die zugewiesene Rolle ist die einer Helferin für andere. Ein wichtiger Aspekt ist dabei das Freisetzen der „weißen Magie.“<sup>550</sup> Freud schrieb dazu: „Der Totem ist erstens der Stammvater der Sippe, dann aber auch ihr Schutzgeist und Helfer, der ihnen Orakel sendet und, wenn er sonst gefährlich ist, seine Kinder kennt und verschont. Die Totemgenossen stehen dafür unter der heiligen, sich selbstwirkend strafenden Verpflichtung, ihren Totem nicht zu töten (vernichten) und sich seines Fleisches (oder des Genusses, den er

---

<sup>549</sup> Sigmund Freud, (1913) *Totem und Tabu*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1977, S. 10.

<sup>550</sup> Erika Fischer-Lichte, (Z. a. A. 2005) ebd., S. 36.

sonst bietet) zu enthalten.“<sup>551</sup> Eigentlich ist die Lotusblume ein Symbol des Buddhismus. Moon verwendet es jedoch auch als Zeichen des koreanischen Volksglaubens, in dem totemistische Tendenzen mit Schamanismus und Buddhismus vermischt werden. Das nachgeahmte Ding, die ikonische Vertretung des Schiffes, wird im *Byeolsingut* wie ein Totem verwendet. Für die Vertonung der weißen Magie, deren Kräfte „Leben, Gesundheit und Heil zu verbürgen vermochten“,<sup>552</sup> verwendet Moon in seiner Inszenierung Klänge des Schlagzeugs.

Nach Fischer-Lichte „vermag der Blick des anderen Kräfte zu entbinden, die auf den Körper einwirken und ihn in einen Zustand versetzen, den es um jeden Preis zu meiden gilt.“<sup>553</sup> Solch ein magischer Vorgang kann durch bloßes Hören des Klangs ausgedrückt werden, wobei der einschlägige Klang als Ersatz für den Anblick des Körpers gilt. Yun nutzt für die Darstellung der weißen Magie einen Klang, der tatsächlich bei schamanischen Ritualen Koreas gespielt wird (Takt 468). In der zweiten Szene im dritten Akt sind ein Metall-Schlagzeug mit Glissandi und alle Streichinstrumente zu hören. Der Klang des Schlagzeugs erinnert an den einer schamanistischen koreanischen Schelle, die der Schamane bei dem Ritual schüttelt, und deren Klang und Farbe während des Rituals magische Empfindung auslösen soll. Auf der Bühne erscheint der Klang fremd und ungewöhnlich. „Der Sinn ist, dass der Schamane durch den stürmischen Klang der Schelle den Austausch einer Botschaft von Geist oder Gott fordert.“<sup>554</sup>

Der metallene Klang der Schellen erregt die Aufmerksamkeit des Gottes, da er „ein Element der Kommunikation zwischen Gott (Geist) und Medium“<sup>555</sup> ist. Für die Schamanen ist sie sogar heilig und wird ähnlich einer Hostie behandelt. Der Klang des metallischen Körpers ist an erwähnter Stelle deutlich aus den Streich- und Holzinstrumenten herauszuhören. Yun erzeugt damit einen für das Publikum magisch, rituell und ästhetisch scheinenden Augenblick. Eine ähnliche Kodierung zeigt sich auch in Moons Inszenierung: Mit dem metallenen Klang geht die wundersame Heilung der körperlichen Behinderungen einher. In dieser Szene wird nicht auf eine Ästhetik des Performativen Bezug genommen, da diese eine Ästhetik der Präsenz und nicht der Präsenz-Effekte ist, also nicht des Scheins sondern des Erscheinens.<sup>556</sup>

---

<sup>551</sup> Sigmund Freud, (1913) ebd., S. 10.

<sup>552</sup> Erika Fischer-Lichte, ebd., S. 36.

<sup>553</sup> Ebd.

<sup>554</sup> Young-Soon Kim, »*Eomeonineun Sinida*« (Mutter ist Göttin), in: *Adongmunye* (Jugendliteratur), Zeitschrift. Vol.305, Jun., Seoul 2002, S. 162. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>555</sup> Ebd. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>556</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte, (Ä. d. P. 2004) ebd., S. 175.

Die Perspektive des koreanischen Zuschauers kann dagegen schon im Sinne der Ästhetik des Performativen betrachtet werden, da hier das Prinzip der Ansteckung in Kraft tritt, die „allein [...] durch die gleichzeitige körperliche Anwesenheit von Schauspieler und Zuschauer im Theaterraum [möglich ist].“<sup>557</sup>

Aus Sicht eines koreanischen Zuschauers ist es möglich, dass eine eigene Kulturerfahrung über etwas hervorgerufen wird, das verkörpert scheint, z.B. durch eine Kombination kultureller, sozialer, historischer und gesellschaftlicher Erfahrungen. Alles, was verkörpert scheint führt zu einer einschlägigen Erscheinung, die auf einer Rückbesinnung auf die eigene kulturelle Dimension des Autochthonen basiert. Die Synthesis der eigenen kulturellen und religiösen Dimensionen spielt daher bei Moon eine sehr wichtige Rolle für die Ästhetik des Erscheinens. Die Zuschauer, die sich durch den traditionell architektonisch getrennten Raum des Operntheaters leicht von den Akteuren distanzieren können, können mithilfe der Ansteckung die psychogene Grenze zwischen dem Scheinen einer Handlung und deren Erscheinen durchbrechen. Voraussetzung dafür ist die Anwesenheit des Körpers im gleichen Raum.<sup>558</sup> Die Empfindungen, die ein Zuschauer im Theater hat, sind von seinem eigenen kulturellen Umfeld und den damit verbundenen Erfahrungen beeinflusst. So führten Anspielungen auf rituelle und schamanistische Handlungen in der Inszenierung Moons dazu, dass die koreanischen Zuschauer sich aufgefordert fühlten zusammen mit den Opernsängern am szenischen Ritual teilzunehmen.

### **5.1.2 Körperliche Kollektivität des Chores**

Um die kollektive Energie der Körper erfahrbar zu machen, kommt bei Moon in der Regel dem Chor, insbesondere der Präsenz des Chor-Körpers eine sehr wichtige Rolle zu. Über die Masse des Chor-Körpers – der körperlichen Kollektivität aller Chor-Sänger – wird auf der Bühne eine Energie freigesetzt, von der das Publikum mitgenommen wird. In der traditionellen Oper ist dem Chor eine stereotype Rolle zugewiesen: Er bildet das Gegengewicht zu den einzelnen Hauptrollen, wobei es auch im Chor einzelne Solisten gibt. Ansonsten wird der Chor als Ersatz und Unterstützung der Hauptrollen eingesetzt. Je nachdem wie sich die Oper im Rahmen des Musiktheaters erweitert wird, verändert sich die

---

<sup>557</sup> Dies., (Z. a. A. 2005) ebd., S. 37.

<sup>558</sup> Vgl. dies., (Ä. d. P. 2004) ebd., S. 101.

Rolle des Chores. Die Oper wird zum „Prototyp des Theatralischen“<sup>559</sup>, die in Bezug auf die Oper verwendeten Begriffe ‚Werk‘ und ‚Werktreue‘ sind nicht mehr gebräuchlich<sup>560</sup>, da sich der „Oper als Ereignis nicht mit dem heuristischen Instrumentarium einer Werkästhetik beikommen läßt.“<sup>561</sup> Dabei wird auch die Gewichtung der einzelnen Rollen aufgelöst; im Sinne einer Ästhetik des Performativen ist eine einseitige Hervorbringung durch die Protagonisten nicht mehr möglich. Der Chor wird nun nicht mehr der werkästhetischen, sondern der performativen Dimension auf der Bühne zugeordnet, was auf die Funktion des Chores in der antiken Tragödie verweist. Als Masse verstanden, wird durch den Chor eine Veränderung der Wahrnehmung angeregt und durch den kollektiven Körper des Chores unsichtbare Energie im Theaterraum freigesetzt, was eine körperliche Entstehung von interaktiven Prozessen zwischen Darstellern und Zuschauern einschliesst. Einar Schleef zeigte, dass die Körperlichkeit des Chores mit der „Reflexion über das Verhältnis zwischen Einzelem und Gemeinschaft“<sup>562</sup> verbunden ist; die theatrale Form ‚Chor‘ bezieht sich also auf die „gesellschaftliche[n] Realitäten und soziale[n] Möglichkeiten“<sup>563</sup>. Eine Funktion ist, das Gemeinschaftliche der Körper darzustellen. Nach Roland Barthes „ist das Rauschen das Geräusch des gut Laufenden.“<sup>564</sup> Dies bedeutet, „dass kollektiv etwas läuft,“<sup>565</sup> also in Bewegung gebracht wird. Gleichzeitig wird durch etwas Kollektives „die Lust am Spiel, an der genauen Betätigung des Körpers“<sup>566</sup> gefördert, was jedoch eine körperliche Gemeinschaft durch ‚Leibsein‘ voraussetzt.<sup>567</sup> Wird der Chor auf der Bühne nicht als Singstimme sondern begleitend eingesetzt, so kann dies als ‚Rauschen‘ bezeichnet werden. Der Begriff des Rauschens impliziert damit eine körperliche Präsenz des Chores sowie chorische Handlungen auf der Bühne.

Körperlichen Betätigungen des Chores sind in mehreren Szenen bedeutend: Im Takt 99-100 des Vorspiels sprechen die gruppiert aufgestellten Chormitglieder einstimmig. Der Klang des einstimmigen Sprechchores und die in der Sprache integrierten Glissandi erinnert an Seufzer und verbreitet eine trübselige Stimmung im Theaterraum. Nach Fischer-Lichte wird der, der

---

<sup>559</sup> Erika Fischer-Lichte, »Die Oper als »Prototyp« des Theatralischen. Zur Reflexion des Aufführungsbegriffs in John Cages *Europas 1&2*«, in: Hermann Danuser/Matthias Kassel (Hrsg.), *Musiktheater Heute*, Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001, Schott, Mainz 2003, S. 308.

<sup>560</sup> Ebd.

<sup>561</sup> Ebd.

<sup>562</sup> Hajo Kurzenberger, *Der kollektive Prozess des Theaters*, transcript Verlag, Bielefeld 2009, S. 19.

<sup>563</sup> Ebd.

<sup>564</sup> Roland Barthes, (1975) »Das Rauschen der Sprache«, in: *Vers une esthétique sans entrave*, übers. von Mélanges Mikel Dufrenne, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005, S. 89.

<sup>565</sup> Ebd.

<sup>566</sup> Ebd.

<sup>567</sup> Ebd.

das Seufzen hört, „dies als spezifische Verkörperungsprozesse wahrnehmen, als Prozesse also, mit denen eine je besondere Körperlichkeit hervorgebracht wird. Er wird somit den Betreffenden in seinem leiblichen In-der-Welt-Sein wahrnehmen, wodurch auf sein eigenes In-der-Welt-Sein unmittelbar eingewirkt wird.“<sup>568</sup>

Die Art des Seufzens kann als das Rauschen gesehen werden, als kollektive Energie, die von Körpern freigesetzt wird. Im Takt 125 (ab Minute 8:27 im ersten Teil der Video-Aufzeichnung) drückt sich die körperliche Anwesenheit des Chores als Schweigen zahlreicher Körper aus. Obwohl die Kulisse in diesem Takt wechselt – es erscheint das Zuhause von Sim und Sim Tjong – bleibt der Chor weiterhin auf der Bühne. Die Chormitglieder stehen um den persönlichen Raum der Rollen Sim und Sim Tjong herum und beobachten sie ohne mit ihnen in einen Dialog zu treten. Die Zuschauer können die körperliche Figur des Chores nur schwer erkennen, da die Beleuchtung lediglich auf Sim und Sim Tjong fokussiert ist. Der Chor steht als körperliche Masse im Dunkeln, ohne Licht und Stimmen. Die Zuschauer nehmen die Präsenz des Körpers trotz des Schweigens des Chores wahr, das nicht sehen zu können schränkt die Wahrnehmung der Zuschauer nicht ein, da die körperlich freigesetzte Energie des Chores im Hör-Raum ansteckend ist. Ein leises, unerwartetes Geräusch würde größere Aufmerksamkeit erregen, als der unmittelbare Blick auf den Chor. Das Schweigen spielt diesbezüglich eine sehr wichtige Rolle.

Die körperliche Präsenz der Chormitglieder als eine Masse verleiht der einstimmigen Äußerung der Gemeinschaft Nachdruck. Dies wurde bereits im antiken griechischen Theater eingesetzt.<sup>569</sup> Der Prototyp des Chores steht als Sinnbild für die direkte Demokratie in der antiken griechischen Gesellschaft: Die mittlere Schicht konnte durch einen Zusammenschluß aller Stimmen direkt an der Politik teilnehmen. Der Chor, der dem einzelnen Protagonisten gegenüber steht, steht für die Kollektivität der Gemeinde. Man darf hierbei nicht übersehen, dass das Verhältnis vom Chor zum Protagonisten von der Anwesenheit der Chormitglieder ist. „Der Protagonist ist hier nicht ohne Chor denkbar, sowie umgekehrt der Chor ohne Protagonist seine Eigenheit nicht entfalten und zeigen könnte.“<sup>570</sup> Aus Sicht der Masse ermöglicht der Chor jedoch, die „Zentralität des einzelnen Schauspielers“<sup>571</sup> auf der Bühne zu relativieren, die Marginalisierung der Chor-Stellung wird aufgehoben.

---

<sup>568</sup> Erika Fischer-Lichte, (Ä. d. P. 2004) ebd., S. 219.

<sup>569</sup> Hajo Kurzenberger, ebd., S. 72.

<sup>570</sup> Ebd.

<sup>571</sup> Ebd., S. 71.

Diese dem Chor zugeschriebene Kollektivität der Körper verweist auf dekoloniale Handlungen in Bezug auf den Anderen. In der Regel bewirkt ein gewisser Individualismus – ein kulturelles Merkmal aus dem Westen – eine Schwächung des Kollektivbewusstseins gegenüber dem Anderen. In kolonialen Verfahren wird das Kollektiv des Anderen zumeist vernichtet.<sup>572</sup> In Korea zeigt sich gerade im Hinblick auf den Kollektivismus eine eigene gesellschaftliche Kultur, die mit dem Begriff ‚*Woori* (Wir)-Kultur‘ bezeichnet wird. Dieses koreanische Wort bestätigt, dass es in der koreanischen Gesellschaftskultur einen gewissen Kollektivismus gibt.<sup>573</sup> *Woori* bezeichnet die körperliche Ebene dekolonialer Aktionen in Bezug auf den Anderen. Dieses entspricht in erster Linie *visual observations*, die sich in den Dokumenten von früheren Reisenden aus dem Westen finden.<sup>574</sup> Das Anderen verfolgt eine sinnliche Strategie um seine Identität aufrechtzuerhalten, der Stimme von *Woori* wird die Rolle des Wortführers in den gesellschaftlichen Massen des Anderen zugewiesen und hat soziale wie politische Dimensionen. In der letzten Szene der Oper, Takt 477-499, ruft der Chor beispielsweise mit kollektiver Stimme: „Segen erlöst. Segen befreit. Sehen erlöst. Sehen befreit.“<sup>575</sup> Ausgedrückt wird der Wunsch nach Befreiung und Erlösung der Unterdrückten. Der Begriff *Woori* beinhaltet auch die körperliche Solidarität des Anderen. Bei Moon wird darauf in zwei Szenen Bezug genommen, zum einen in der zweiten Szene des zweiten Aktes, Takt 282-300 (ab Minute 29:50 im dritten Teil der Video-Aufzeichnung) und zum anderen dem Anfang der dritten Szene des zweiten Aktes, Takt 431-441 (Minute 38:10-38:40). Die erstgenannte Szene zeigt ein schamanistisches Ritual. Moon inszeniert einen Massentanz, bei dem sich die Körper des Chores kollektiv auf der Bühne bewegen. Die Bühne wird hier zu einem Ort an dem getanzt werden kann. Als Kulisse ist eine riesige, abstrakte Figur, die einen einzelnen heiligen, alten Baum symbolisiert, zu sehen. Der Tanz bzw. die tanzende Bewegung

---

<sup>572</sup> Nach Professor Jae-Ho Cha für Psychologie an der Seoul National Universität ist anzumerken, dass das koloniale Verfahren sich auf Entziehung des Kollektivs in Korea wie folgt bezieht: More direct evidence on the changes of collectivism through different periods of time comes from the archival study. The sources of data were classified into three groups: those dated before 1910 (the precolonial period), those falling between 1910 and 1945 (the colonial period), and those dated after 1945 (the postliberation period). The first change relevant to collectivism was a weakening of the tendency to refuse public matters with personal matters among bureaucrats; this was observed in the first period. This change signaled a receding of collectivist thinking. A clearer shift toward individualism occurred during the second period, in the 1920s. During this time, the change was in the economic sphere. [...]. Jae-Ho Cha, »Aspects of individualism and collectivism in Korea«, in: Uichol Kim/Harry C. Triandis/Çiğdem Kâğıtçıbaşı/Sang-Chin Choi/Gene Yoon (Hrsg.), *Individualism and collectivism. theory, method, and applications*, Vol.18, Cross Cultural Research and Methodology Series, SAGE Publications, Thousand Oaks, London/New Delhi 1994, S. 171.

<sup>573</sup> Vgl. ebd., S. 173.

<sup>574</sup> Ebd.

<sup>575</sup> Harald Kunz, ebd., S. 42.

wird um diesen Baum herum ausgeführt. Der Baum ist dabei als Totem zu sehen. Währenddessen füllen die singenden Stimmen des Chores, der sich Hand in Hand gehend bewegt, den ganzen Operntheaterraum mit einem heftig vibrierenden Klang(siehe Bild 5). Dieses Bild steht für die leibliche Vereinigung der Gemeinde. Danach versteckt sich der Chor im Dunkeln der Bühne, die individuellen Figuren des Chores sind nicht mehr zu erkennen. Nun erscheint der Chor eine Einheit, sozusagen als *Ding-Körper*<sup>576</sup>.



Bild 5

Der Chor nimmt auch an den totemistischen Ritualen teil. Die individuellen Figuren im Chor sind für den Zuschauer unklar, dennoch wirkt die kollektive Energie der Körper auf ihn, er wird sozusagen von der freigesetzten und wahrnehmbaren Energie aufgeladen. Dies wird dem Prinzip der weissen Magie zugeschrieben, die im schamanischen Ritual üblicherweise vorausgesetzt wird. In der zweitgenannten Szenen zeigt sich die Bewegung bei der körperlichen Heilung von Behinderten. Die letzte Szene der Oper beschreibt eine festlich-freudige Intrada und den Moment des Wiedersehens mit der Rolle Vater Sim. Moon versucht, hier die kollektiven Bewegungen der Körper herauszustellen. Vor der szenisch dargestellten Genesung der Behinderten bewegt sich der ganze Chor durcheinander laufend über die Bühne (Bild 6).

Das Durcheinander korrespondiert mit der Musik, die sich als ein wirbelndes, aufgeregtes und rasendes Ton-Klang-Bild beschreiben lässt. Im Takt 431-441 setzt Yun Posaunen ein, deren Klang metallisch Rau ist. Die heftigen, chaotischen Bewegungen des Chores und die akustische Rauheit drücken den Enthusiasmus aus, der durch das Einstürzen der psychischen Grenze zwischen Darstellern und Zuschauern sowie dem Vermischen der Körper ausgelöst

---

<sup>576</sup> S. d. Ulrike Haß, »Im Körper des Chors. Zum Uraufführung von Elfriede Jelineks EIN SPORTSTÜCK am Burgtheater durch Einar Schleef«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Kristel Weiler (Hrsg.), *Transformationen-Theater der neunziger Jahre*, Theater der Zeit Recherchen 2, Berlin 1999, S. 78-80.



wird. Wie schon bei Erika Fischer-Lichte akzentuiert<sup>577</sup>, führt die Entgrenzung der Körper bei körperlicher und chaotischer Verwirrung dazu, dass die Zuschauer von der freigesetzten Energie angesteckt werden.



Bild 6. Die letzte Szene über den Moment des Wunders im zweiten Akt bei Moon

Die kollektiven körperlichen Bewegungen werden durch die weiteren Ansteckungen angetrieben. Die szenisch-pathetische Verwirrung des Chores scheint nicht wie ein geplantes Schauspiel, sondern wie ein improvisatorisches Moment des performativen Prozesses. Moon vollzieht demnach die Entgrenzung des Körpers durch die kollektive Energie des Chores auf der Bühne.

### 5.1.3 Das Sinnbild des ‚leeren Platzes‘ und das Hervorrufen von Widerstand

Moon entwirft das Bühnenbild für *Sim Tjong* basierend auf dem Konzept des leeren Raums (siehe Bild 7 und 8). Die Bühne ist nahezu frei und leer in der Inszenierung. Die Konzeption der Bühne und die Idee der Inszenierung wurden durch das im traditionellen koreanischen Theater bekannte *Madanggeuk* beeinflusst. Das Wort *Madang* bedeutet ‚gemeinschaftlicher Platz‘ oder ‚Hof‘ im Haus. *Geuk* bezeichnet sowohl ein ‚Drama‘ als auch eine ‚bestimmte theatrale Szene‘. Im koreanischen Theater impliziert der Terminus *Madang* aus architektonisch-geometrischer Raum-Perspektive sowohl ‚eine räumliche Möglichkeit, an der sich die Menschen sammeln und etwas gemeinsam unternehmen können,‘<sup>578</sup> als auch – aus philosophischer und sozialer Sicht – einen psychogenen Treffpunkt, an dem ‚meistens

---

<sup>577</sup> S.d. Erika Fischer-Lichte, (E. d. K. 2000) ebd., S. 30-34.

<sup>578</sup> Hee Seok Park, *Schamanismus ohne Magie. Seine ideelle Rolle und praktische Funktion in der südkoreanischen Protestbewegung*, Iudicium, München 2009, S. 140.

kollektive Lebensmomente<sup>579</sup> erfahren werden können. Vor allem ist „*Madang* ein Ort des Zusammenkommens, der Offenheit und des Mitmachens“<sup>580</sup>.



Bild 7



Bild 8

Das Gefühl der Zusammengehörigkeit und der Sinn für Offenheit wurde vom Volk, historisch gesehen, auf Grund von *Madang* akzeptiert. *Madanggeuk* steht daher für den Widerstand gegen die Abhängigkeit von der Macht eines Subjektes. Die räumliche Anlage von *Madanggeuk* wird in der Gesellschaft als politisch und sozial dekolonial wahrgenommen:

Having been seriously suppressed during the colonial period, the old traditional culture and customs of the common people grew weak and deteriorated. It was not until the early 1970s that many forms of rural culture were revived and reworked. Out of this effort, a new performance style was developed called *madanggŭk*. Originally growing out of the cultural resistance movement against the despotism of the period it increasingly developed into a genre more in touch with the life of the common people. During the 1970s, *madanggŭk* was primarily pursued by the Minye Theater Company, under the direction of Hŏ Kyu. [...] Maintaining its spirit of resistance, *madanggŭk* also continues to be produced in conjunction

---

<sup>579</sup> Ebd.

<sup>580</sup> Ebd.

with social and labor movements whose audiences usually respond warmly to both the content and style of the performance. Given the very nature of *madanggük* being open air theater, these productions are not frequently performed indoors.<sup>581</sup>

Das (Musik)Theater *Madanggeuk* soll Emotion hervorzurufen, die zu einem Widerstand führen und wird mit einer unterbewussten Aufhebung des stereotypen dichotomen Verhältnisses zwischen Darstellern und Zuschauern verbunden. Voraussetzung für die szenischen Darstellung von *Madanggeuk* ist, dass alle, die im gleichen Raum anwesend sind, zu einer Gemeinschaft werden, und offen für Gefühle, insbesondere kollektive Gefühle sind.

Bei *Madanggeuk* gibt es keine Regel hinsichtlich der architektonischen Gestaltung des Theaters, es kann somit unabhängig von einer feststehenden konstruktiven Institution betrachtet werden; beispielsweise gibt es keine festgelegte Richtung von Vorder-, Hinter- und Nebenseiten der Bühne. Der Raum bei *Madang* ist flexibel, frei und leer, die räumliche Leere ähnelt einem ‚Open-Air‘ in der natürlichen Umwelt.

Der Begriff ‚Offenheit‘ stellt die Wiederherstellung der reinen Natur heraus, welche auch im Taoismus und im buddhistischen Zen betont wird. Nach diesen beiden philosophischen Sichtweisen ist ‚Leere‘ die Vollheit bzw. die Fülle. Umgekehrt ist die Vollheit/Fülle auch die Leere. Der Zustand der Leere ermutigt dazu, diesen mit bestimmten Vorstellungen und Energie, *Gyee*, zu füllen. Die Wechselwirkung zwischen den Energien der Darstellern und der Zuschauern im leeren Raum löst eine autopoietische *Feedback*-Schleife aus, durch die psychische und somatische Grenzen abgebaut werden. Der Verlauf dieses Abbaus wird auf das Improvisatorische im theatralen Raum bezogen, wobei die Improvisation nicht das Regelhafte des konventionellen Theaters, sondern eine Koexistenz der vereinigten Energien betont und zu einer Freiheit der Teilnehmer führt, welche wiederum in der Offenheit des Performativen im Theater als einem transformierten Raum liegt.

*Madanggeuk* setzt voraus, dass die Bühne von einer gewissen Leere und Freiheit gekennzeichnet ist. Dieser leere und offene Raum gilt als Voraussetzung dafür, eine Vorstellungskraft anzuregen, die von der Improvisation des Körpers und von dessen Reaktion abhängig ist. Im *Madanggeuk* wird der Raum durch das Spielen bzw. die Handlung der Aufführung geschaffen. Ein solcher Raum ist „als ein performativer Raum“<sup>582</sup> aufzufassen. „Er eröffnet besondere Möglichkeiten für das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern,

---

<sup>581</sup> Ho-Geun Moon, »Music Theater in Korea Today«, in: *Korean Performing Arts – Drama, Dance & Music Theater*, Korean Studies Series No.6, Jipmoondang Publishing Company, Seoul 1997, S. 213f.

<sup>582</sup> Erika Fischer-Lichte, (Ä. d. P. 2004) ebd., S. 187.

für Bewegung und Wahrnehmung, die er darüber hinaus organisiert und strukturiert.<sup>583</sup> Dies wirkt sich auch auf die Atmosphäre der Aufführung aus – das Prinzip des performativen Raumes trifft auch auf die Offenheit des transitorischen Verhältnisses der Atmosphären zu. Die atmosphärische Offenheit bewirkt, dass das Gemeinschaftsgefühl die Rolle der innerlichen und unterbewussten Stimme der Unterdrückten einnimmt. Die Eigenschaft der Offenheit weist somit auf die Erzeugung der spezifischen Räumlichkeit hin. Das Erzeugen von Atmosphären ist nicht unbedingt an einen Raum gebunden und erscheint daher als „ortlos“<sup>584</sup>.

Diese Ortlosigkeit der Atmosphären steht in direktem Zusammenhang mit der Varietät und Wahrheit in den Stimmen der Teilnehmer, da hier die Grenze zwischen der Wirklichkeit des Lebens und der Fiktion des Spielens oszilliert. Die Flexibilität des räumlichen Schaffens in *Madangs* – in spontanen Treffen können ortsungebunden bestimmte Atmosphären geschaffen werden, indem alle unter- oder miteinander da sind – ist dem des europäischen Straßentheaters sehr ähnlich. Es kann hinsichtlich des performativen als auch des atmosphärischen Raums als ein Berührungspunkt zwischen dem westlichen und östlichen Kulturraum gesehen werden. Im *Madanggeuk* ist jeder Treffpunkt mit einem Anderen ein Theaterraum. Dieses Verständnis von transitorischen Räumen ist gemeinschaftlich und politisch zu sehen: Die Stimme der Wahrheit – die hervorgebrachte, direkte Stimme der Unterdrückten – existiert im performativen und atmosphärischen Raum ohne die Unterdrückung des Anderen. So können die Unterdrückten als die Anderen selbst durch die eigene Stimme eine widerstandsfähige Energie erzeugen, die Gesellschaft ist wandelbar.

Das Verständnis von einer räumlichen Offenheit als räumliche Heterotopie, die die Befreiung der unterdrückten Stimmen und des zurückgehaltenen Gefühls des Anderen fördert, wird von Moon bei der Konzeption des Bühnenbildes als Räumlichkeit *Madanggeuks* adaptiert. Moon erklärt selbst, dass sich die in *Madanggeuk* enthaltene Offenheit und theatrale Form auf das Rituell-Performative, nämlich „*Gut* (old rural community festivities integrated with shamanistic ritual)“<sup>585</sup> bezieht. Gleichzeitig kategorisiert er *Madanggeuk* als *Pangut*.<sup>586</sup> *Pangut* ist eine rituelle musikalische Performance, in der schamanistische Kräfte, zum Beispiel weiße und schwarze Magie, beseitigt werden. Sie basieren auf einer freien

---

<sup>583</sup> Ebd.

<sup>584</sup> Ebd., S. 201.

<sup>585</sup> Ho-Geun Moon, ebd., S. 214.

<sup>586</sup> Ebd.

Begegnung in einem Raum, an dem ein Gemeinschaftsgefühl und eine Atmosphäre der Solidarität mit Anderen, hier den sozial Benachteiligten, entsteht.

Daran angelehnt, entwirft Moon schlichte, unverzierte Räume als Bühnenbilder für diese Szenen. Die folgende Tabelle listet diesbezüglich markante Szenen auf:<sup>587</sup>

	Vorspiel	1. Akt	Zwischenspiel	2. Akt
1	Himmel der Heiligen	Ort, an man Brennholzer verkauft und darüber verhandelt.	Meerestiefe von In-dang-su, das als Ort zwischen dem Himmel und der Hölle gelten würde.	Kaiserpalast
2	Ort, an dem der Heilige mit dem Körper wieder geboren ist.	Ort, an man um die Hand freit.		Haus von Herrn Sim
3	Ort, an dem die leibliche Mutter von Sim Tjong gestorben ist.	Wohnzimmer von Herrn Sim		
4	Ein gemeinschaftlicher Treffpunkt des Volkes im Alltagsleben (Waschplatz in der Natur und ein leerstehender Grund)	Ufer, an dem Herr Sim ertrunken ist.		
5	Ein allgemeines Dorf			

Diese räumlichen Darstellungen in der Inszenierung können als abstrakt und neutral bezeichnet werden. Durch die räumliche Leere der Bühne kann der Zuschauer in seiner Vorstellungskraft flexibel bleiben, die gewohnheitsmäßigen Erwartungen, die durch künstlich stilisierten Bühnenbildern hervorgerufen werden, werden aufgehoben. Der Begriff der Leere verweist auf das philosophische Prinzip des Taoismus. Wie bereits mehrmals erwähnt, legt Yun selber dar, dass seine Musik in „Verbindung zur taoistischen Philosophie“<sup>588</sup> steht. „Wie wir das Gemeinte, das Letzte, das Unverfaßbare nennen, ob Tao oder Weltgeist oder Nirvana oder Gott, das hängt von dem räumlichen und geistigen Ort ab, an dem wir leben.“<sup>589</sup> Yun

<sup>587</sup> Im Zusammenhang mit der räumlichen Ordnung orientiert sich diese List nicht an der Direktion des Librettos, sondern an der inszenierten Anwendung Moons.

<sup>588</sup> Luise Rinser/ Isang Yun, ebd., S. 75.

<sup>589</sup> Ebd., S. 104.

nennt dies Tao.<sup>590</sup> In der asiatischen Philosophie bedeute die Leere ‚voll sein‘ und ‚eine Quelle des Daseins von Etwas‘. Laotse sprach davon wie folgt:

天地不仁，以萬物爲芻狗。聖人不仁，以百姓爲芻狗。  
天地之間，其猶橐籥乎。虛而不屈，動而愈出。  
多言數窮，不如守中。<sup>591</sup>

Himmel und Erde sind nicht gütig.  
Ihnen sind die Menschen wie stroherne Opferhunde.  
Der Berufene ist nicht gütig.  
Ihm sind die Menschen wie stroherne Opferhunde.  
Der Zwischenraum zwischen Himmel und Erde  
Ist wie eine Flöte,  
leer und fällt doch nicht zusammen;  
bewegt kommt immer mehr daraus hervor.  
Aber viele Worte erschöpfen sich daran.  
Besser ist es, das Innere zu bewahren.<sup>592</sup>

Der Titel des obigen Textes lautet *Cheoyong* (虛用), was ‚Wirkung der Leere‘ bedeutet. Der Sinn der Leere trifft den Sinn von Tao. Laotse erkannte, dass der Zustand des leeren Raums an und für sich beruhigend, voll und bewegt ist. Mit anderen Worten, es ist der Zustand der räumlichen Leere der Lebendigkeit, welche wie Musik von einem Instrument ausgeht. Die Leere des Raums scheint dabei selbstreferentiell und unabhängig, was wiederum festgelegt und geplant ist, da der Sinn des leeren Raums sich auf die Leerheit der Natur, welche sich selbstreferentiell ereignet, bezieht. Der Sinn der räumlichen Leere ist ‚immer strömend‘<sup>593</sup>, ihre Wirkung, eine unsichtbar sich ausfüllende Energie in der Natur, führt ein ‚betwixt and between‘<sup>594</sup> in Bezug auf die performative Ästhetik herbei. Im Gegensatz zur abendländischen Vernunft-Philosophie wird die Leere des Raums bei Moon wesentlich von der Erfahrung der Instabilität der Natur geprägt.

Das Konzept vom leeren Bühnenraum verweist also auf das Prinzip des gemeinschaftlichen Platzes von *Madanggeuk*, welches wiederum auf dem Prinzip der Leere, nämlich auf Tao, beruht.

---

<sup>590</sup> Vgl. ebd., S. 104.

<sup>591</sup> Laotse, »*Dodeokgyeong*« (Tao Te King), in: *Noja* (Laotse), übers. von Hak-Chu Kim, Yeonamseoga, Gyeonggi 2011, S. 160.

<sup>592</sup> Ders., *Tao Te King. Das Buch vom Sinn und Leben*, übers. von Richard Wilhelm, Diederichs Gelbe Reihe, München 1993, S. 45.

<sup>593</sup> Ebd., S. 44.

<sup>594</sup> Erika Fischer-Lichte, (Ä. d. P. 2004) ebd., S. 151.

#### 5.1.4 Das Synkretistische der Menschheit

In Moons Opern-Inszenierung wird die Darstellung des Menschlichen durch ein Konzept umgesetzt, das der Wirkung und der Rolle der Kunst entspricht, die auch Yun vor Augen hatte: Yuns Komposition beginnt mit dem Wunsch, Humanität darzustellen.<sup>595</sup> Moon versucht Yuns Idee in seiner Operninszenierung und in der Besetzung zu berücksichtigen – Moon war in dieser Inszenierung auch als künstlerischer Direktor tätig, er entwarf und kontrollierte die Produktionen im Rahmen des Seoul Oper Festivals am Seoul Art Centre in Korea. Daher lud er auch qualifizierte Gäste aus dem Ausland ein, z.B. den amerikanisch-schweizerischen Dirigenten Francis Travis. Als Yun durch den KCIA entführt wurde,<sup>596</sup> konsultierte Francis Travis sogar das Ministerium in Bonn und veranstaltete Aufführungen von Yuns musikalischen Werken in Deutschland und in anderen europäischen Ländern.<sup>597</sup> Travis Tätigkeit war stets vom Bemühen um Humanität und Gemeinschaft geprägt. Harald Kunz, der die koreanische Erzählung und Legende *Sim Tjong* verarbeitete, kommt aus Deutschland, ist Doktor der Theaterwissenschaft sowie Verleger für Bote & Bock in Berlin. Laut Yun war Kunz auch sein rechtlicher Beistand, so kümmerte dieser sich sogar um Yuns Wohnung und verwaltete das Geld, das Yun durch die Aufführungen in Abwesenheit verdient hatte. Außerdem unterstützte Kunz die Aufführungen von Yuns Werken und war als Vermittler zwischen Yun und seiner Familie tätig, als Yun im Gefängnis in Süd-Korea saß. Als Kunz mit Günter Freudenberg, dem Gründer der Stiftung Asienhaus, zum Prozess in Seoul erschien, meldete er sich sogar als Zeuge und bestätigte vor Gericht, dass Yun kein Kommunist sei. Er habe das Motiv der Reise Yuns nach Nordkorea sehr gut gekannt, nämlich den Wunsch, endlich jene Grabfresken zu sehen, die ihn für seine Kompositionen inspirierten.<sup>598</sup> Basierend auf dem Wunsch Yuns nach Humanität beteiligten sich Travis und Kunz an der Operninszenierung.

Zusammen mit dem koreanischen Regisseur Moon steht diese Gruppe als Sinnbild für ein Solidaritätsgefühl mit denen, die für den humanitären Einklang zwischen verschiedenen kulturellen Territorien eintreten. Man kann in diesem Zusammenhang sogar von einer leiblichen Ko-Präsenz im Theater sprechen. Der Zuschauer kann sehen, dass Travis als

---

<sup>595</sup> Seong-Hyang Park, »*Eumakeun nae sengmyeongui woncheon, salme jeonbuibnida*« (Musik ist die Quelle meines Lebens und alles, wofür ich lebe), in: *Im Gespräch mit Isang Yun-Jakgokga Jipjungtamgu. 48, Gaek-Suk*, Zeitschrift, Vol.118, Dez., Seoul 1993, S. 122.

<sup>596</sup> Korean Central Intelligence Agency.

<sup>597</sup> Luise Rinser/Isang Yun, ebd., S. 181.

<sup>598</sup> Vgl. ebd., S. 174.

Dirigent des Orchesters körperlich anwesend ist. Auch Kunz wurde kurz körperlich präsent, als Moon ihn auf die Bühne holte. (Siehe Bild 9)



Bild 9

Die leibliche Ko-Präsenz sieht das Erscheinen aller Mitarbeiter vor – in der Selbstausssetzung der Körper und in der Spannung des Aushandelns der Beziehungen zwischen den Wahrnehmenden und dem Wahrgenommenen im Opernraum. Das Konzept basiert auf dem Solidaritätsgefühl der Gemeinschaft, welches die Grenze des eigenen Territoriums überwinden kann. Auf emotionaler Ebene geht es um „eine mögliche, häufig auch intentional angestrebte Hervorbringung der feedback-Schleife.“<sup>599</sup> Sie „betrifft ein Phänomen, in dem sich das Ästhetische unmittelbar mit dem Sozialen und Politischen verbindet.“<sup>600</sup> Das heißt: „[D]ie Herstellung einer Gemeinschaft von Akteuren und Zuschauern basierend auf der leiblichen Ko-Präsenz.“<sup>601</sup> Das Prinzip der Herstellung der Gemeinschaft gilt jedoch nicht nur für die Beziehungen zwischen Akteuren und Zuschauern, sondern auch für die Mitarbeiter im Theater, nicht im Sinn eines sprachlichen Ausdrucks, sondern als körperliche Erscheinung an sich. Ein Beispiel für das Konzept der leiblichen Ko-Präsenz stellt die letzte Szene der Oper dar. Hier treten drei Kinder im hinteren Bereich der Bühne auf. Diese Kinder treten nicht auf, um das Publikum zu grüßen, sie treten absichtlich erst kurz vor Ende der Szene auf die Bühne. (Siehe Bild 10)

Der Auftritt der Kinder führt zu einer intensiven Erfahrung von Gegenwart. Die Aufmerksamkeit wird auf sie fokussiert, was eine wichtige Rolle für das Konzept der Präsenz spielt. Die drei Kinder haben Alltagskleidung an und stehen für Beteiligte aus dem echten Leben. Sie haben keine Opernrollen inne. (Siehe Bild 11)

---

<sup>599</sup> Erika Fischer-Lichte, (Ä. d. P. 2004) ebd., S. 82.

<sup>600</sup> Ebd.

<sup>601</sup> Ebd.





Bild 10



Bild 11

Ihr plötzlicher Auftritt ohne Kostüme führt zu einer Verfremdung der dramatischen Illusion in der Oper. In dem Moment, in dem die Kinder körperlich in Erscheinung treten wird die Versunkenheit in die Fiktion durch ein Bild aus dem wirklichen Leben gestört. Dafür verantwortlich ist auch das unterschiedliche Aussehen der Kinder, sie haben verschiedenen Ethnien und Nationalitäten. Das Erscheinen ihrer verschiedenartigen Körper auf der Bühne führt zu einer andersartigen Wahrnehmung der gemeinschaftlichen Existenz des Anderen. Die Selbstaussetzung von drei verschiedenen Ethnien in ihrer Körperlichkeit kann als selbstbezüglich bezeichnet werden. Diese Selbstreferenzialität des Körpers hat, je nach kulturellem Hintergrund, eine ambivalente Wirkung, die auf dem territorialen Verhältnis zwischen dem Subjekt und dem Anderen basiert. Durch die Lage des Anderen können die identifiziert werden, die sich in einem marginalisierten Territorium befinden. Die gleichzeitige Präsenz des Subjektes kann jedoch auch als Spur kolonialer, historischer Zeugen stehen. Mit der leiblichen Ko-Präsenz der unterschiedlichen Ethnien der Kinder wird zudem auf eine Destabilisierung der immanenten Dominanz historischer und kultureller Grenzen verwiesen. Über den Auftritt der Kinder sowie deren körperliche Aussetzung mit dem

Zusammenfallen der Gegensätze und dem Konstituieren einer „Wirklichkeit, in der das eine zugleich als das andere erscheinen kann“<sup>602</sup> wird eine Verbindung zum Konzept der leiblichen Ko-Präsenz von verschiedenen Nationalitäten und Ethnien geschaffen. Dieses kann mit Gedanken zum Synthetischen der Menschheit assoziiert werden, wodurch eine dichotome Gegenüberstellung von verschiedenen Welten aufgehoben wird.

Yuns künstlerische Idee von Humanität kommt bei Moon durch historische Zeugen zum Ausdruck, die er als künstlerisch Gleichgesinnte und mit der Selbstaussetzung ethnisch unterschiedlicher Körper in seine Aufführung einbezog. Moons Wahl, drei Kinder aus drei verschiedenen Ethnien an die Bühne zu bringen, zielt auf eine zusätzliche Harmonisierung zwischen allen Beteiligten ab. Dieses Prinzip der Kombination von Anderen beruht auf dem „Taoismus mit seinem Wissen von der ruhenden Mitte des rollenden Rades, vom Gleichgewicht, von den kosmischen Entsprechungen, von der unendlichen Harmonie, von der ‚Bewegtheit in der Unbewegtheit‘.“<sup>603</sup>

## ***5.2 Begegnung westlicher Oper und marginalisierter Raum***

In diesem Kapitel werden die Rezeptionsebenen, die Ästhetik des Rezipierens und die soziale und gesellschaftliche Lage des Rezipienten sowie die Reaktionen der Rezipienten in Bezug auf die Inszenierung Moons dargestellt. Nach meiner Erinnerung war die Reaktion des Publikums auf die Inszenierung weder besonders positiv noch negativ, der Beifall erschien jedoch eher schwach. Ich persönlich fand das Publikum inaktiv, so zögerte es beim Klatschen. Ich spürte aber auch, dass sich eine gewisse befremdliche Atmosphäre im Zuschauerraum verbreitet hatte. Diese Wahrnehmung bezog sich zum einen auf die Intensität des Applauses innerhalb der Aufführung, zum anderen auf die Zwischenrufe. Neben der geringen Aktivität des Publikums war auch die nachträgliche Reaktion gering und es erschienen nur spärliche Berichte und Reviews über die Aufführung.<sup>604</sup>

Dies steht in einem sehr engen Zusammenhang mit der stark vertretenen eurozentrischen Stellung im Bereich der Opern Koreas und spiegelt sich in der folgenden Aussage des koreanischen Musikwissenschaftlers Dong-Eun Noh wider:

---

<sup>602</sup> Ebd., S. 304.

<sup>603</sup> Luise Rinser/Isang Yun, ebd., S. 210.

<sup>604</sup> Insbesondere zwei Zeitschriften, »*Gaek-Suk*« und ein Internet-Magazin vom Seoul Arts Centre, behandeln die Reviews über die Operninszenierung. Aber die kritische Rundschau war abhängig von den Erwähnungen der Mitwirkenden, insbesondere von Harald Kunz und Walter-Wolfgang Sparrer. Keiner der koreanischen Opern-Experten machte auf die Oper *Sim Tjong* Yuns aufmerksam.

[...] Koreaner fühlen, dass die Musik Yuns schwierig ist. Dafür gibt es zwei Gründe. Einerseits orientiert sich der musikalische Sinn der Koreaner und ihre Empfänglichkeit an der westlichen Musik und sie sind abhängig davon. In diesem Fall stimmt es, dass die eigene traditionelle koreanische Musik und ihre Ästhetik den Koreanern ‚fremd‘ ist. Andererseits fehlt es, ausgenommen bei Experten der westlichen Musik, an Erfahrungen mit Strömungen der westlichen zeitgenössischen Musik bei Koreanern. Auch deswegen fühlen sie sich auch befremdet. [...]<sup>605</sup>

Wie bereits im Kapitel 4 erwähnt, bezieht sich die ‚Empfänglichkeit des Koreanischen‘ auf das ästhetische Modell des Europäischen. Entweder erfolgt eine Nachahmung oder die kulturelle Subordination unter die europäischen Konventionen, das Urteilsvermögen des koreanischen Publikums ist also insbesondere von der westlichen Oper und dem damit verbundenen ästhetischen Maßstab beeinflusst. Die koloniale Macht setzt sich kontinuierlich im „anti- or post-colonial discursive purchase in culture“<sup>606</sup> fort.

Diese koloniale Spur wird in der Kultur des Anderen geprägt. Die Wirksamkeit des dekolonialen Diskurses „begins in the moment that colonial power inscribes itself onto the body and space of its Others and which continues as an often occulted tradition into the modern theatre of neo-colonialist international relations.“<sup>607</sup>

Interessanterweise war dem einheimischen Publikum gar nicht bewusst, dass die koreanischen Inhalte bei Aufführungen als dekolonial verwendet wurden, obwohl Moon seine Inszenierung offensichtlich mit autochthonen Inhalten verband. Wie in der Einleitung bereits erwähnt, wurden die ausländischen Zuschauer und Mitarbeiter, z.B. Harald Kunz und Walter-Wolfgang Sparrer, auf die Aufnahme in Korea aufmerksam. Aus ihrer westlichen Perspektive war die Aufführung gelungen. Im Gegensatz dazu kritisierten die Koreaner die knappen ästhetischen Konventionen und den Mangel an abendländischer *Mise-en-scène* in der Operninszenierung. Bei Yun erzielten die okkulten musikalischen Elemente im Sinne einer unsichtbaren somatischen Artikulation, in der die Identität des Anderen entsteht, beim einheimischen Publikum ihre Wirkung. Die ‚Verortung der Kultur‘ und ihrer Territorialität durch Yun und Moon hatte – je nach Verortung der kulturellen Subordination zwischen den Einheimischen – eine okkulte, dekoloniale Wirkung und störte damit den Rezipienten bzw. seine einfache Empfänglichkeit. Die unsichtbare musikalische Erregung durch das Einheimische und die

---

<sup>605</sup> Dong-Eun Noh, »*Joguggwa segyee utug seon yesulga*« (Der Künstler, der im Vaterland und in der Welt empor ragt), in: *Gaek-Suk*, Zeitschrift, Okt. Vol.118, Seoul 1993, S. 126. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>606</sup> Stephen Slemon, »Modernism's Last Post«, in: Ian Adam/Helen Tiffin (Hrsg.), *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*, Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead 1991, S. 3.

<sup>607</sup> Ebd.

sichtbare koreanische Ästhetik auf der Bühne, konnte von dem unzureichend gebildeten einheimischen Publikum, das von westlicher Ästhetik geprägt ist und die Identität des Subjektes nachahmt, nicht wahrgenommen werden.

Das koreanische Publikum trägt durch die Anwesenheit im präsenten ‚verwestlichen‘ Raum, nämlich im Operntheater, eine gewisse ‚psychogene Maske des Westlichen‘. Der Raum, den die Oper als die Repräsentation der westlichen Kultur vertritt, gilt in der koreanischen Gesellschaft als ‚kulturelles Territorium‘. Dies führt zu einem ‚entstellten‘ Orientalismus sowie zu einer Hegemonie der Kultur in einem marginalisierten Raum, nämlich im musikalischen und theatralen Bereich Koreas. Das wird von der Tatsache unterstützt, dass die Stellung des Compradors in der koreanischen Gesellschaft als elitär angesehen wird.

Die Vertretung des Subjektes und die Nachahmung des Anderen im Rahmen der koreanischen Oper wird auf der Bühne durch die Verkleidung mit ‚weißer‘ Schminke und ‚heller‘ Perücke gezeigt. Dies trifft den Kernpunkt von Frantz Fanons Sichtweise in seinem Buch *Black Skin, White masks*. Aus seiner Sicht hat dieses Phänomen eine psychologische Ursache: die Stellung des Subjektes wird nachgeahmt und bekommt die Zustimmung des Anderen. Dabei ist zu erkennen, dass die Oper als Subjekt der westlichen Kultur in einem kulturell-territorialen Raum angesehen wird, eine Konstellation, durch die eine Hegemonie hergestellt wird.

### **5.2.1 Comprador der Kultur und ‚nachgeahmter‘ Orientalismus in Korea**

Der koreanische Zuschauer unterliegt einem gesellschaftlichen Phänomen, das sich wie folgt darstellt:

Im Moment nehmen Koreaner nicht wahr, dass die westliche Musik überwiegend als ‚etwas Westliches‘ gilt. [...] Man merkt in Korea, dass die westliche Musik vertrauter, gewöhnlicher als die traditionelle ‚koreanische‘ ist. Aber es stimmt, dass die anderen Länder, exklusive der westlichen Welt, die westliche Musik nicht gewöhnlich finden. Z.B. Indien, Arabien, China usw., in diesen Ländern habe ich wenig westliche Musik gehört. [...] Selbstverständlich spielt man da auch die westliche Musik. Aber es ist eine unbestrittene Tatsache, dass die westliche Musik dort weiterhin als äußerst ungewohnt gilt. Im Gegensatz dazu ist es nicht übertrieben, wenn ich sage, dass das koreanische Land durch die Musik aus dem Westen ‚beherrscht wird‘.<sup>608</sup>

Die westliche Musik ist die ‚herrschende Kultur‘ in Korea, sie wird als westliche Identität durch die Einheimischen nachgeahmt. Daher spielt auch die Stellung des koreanischen

---

<sup>608</sup> Hong-Kyu Park, *Viva Opera*, Gasan, Seoul 2002, S. 5. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

Publikums eine sehr wichtige Rolle: Ein kolonisiertes Subjekt, genauer gesagt, ein einheimisches Publikum im kulturellen Territorium tendiert dazu, seine einheimische Identität unter der ‚kolonisierten‘ Stellung zu verstecken, das Einheimischen stimmt dabei dem herrschenden Subjekt zu. Die herrschende Macht wird nicht nur durch die ‚Hegemonie‘ des Westens, sondern auch durch die Zustimmung des Anderen zu dieser westlichen Hegemonie ermöglicht. Wie schon im Kapitel 3.3.2 von Bang-Ock Kim festgestellt wurde, ist die Oper in Korea für eine elitäre Schicht bestimmt, die westliche Absichten und Aufgaben übernimmt. Diese die Oper beherrschende, gesellschaftliche Gruppe ist von der westlichen Kultur abhängig, was unter anderem folgendes Zitat zeigt:

Die Oper spielt in Korea eine große Rolle für die, die sich nach dem Westen sehnen. Man weiß dagegen, dass andere Genres in Korea, z.B. das Theater, jetzt keine westlich ausgerichteten Absichten mehr verfolgen. Die anderen Genres sind auch nicht so von der ‚Verwestlichungen‘ abhängig wie die Oper. Sie gilt immer daher noch als Ausnahme in Korea. Deswegen habe ich persönlich leider eine gewisse unterbewusste Hemmung in Bezug auf die Oper Koreas.<sup>609</sup>

Basierend auf der vorherrschenden Hegemonie kann die gesellschaftliche Schicht, die die koreanische Kultur führt – die Elite Koreas –, die Einheimischen dazu zwingen, die westliche Kultur nachzuahmen. Nach Antonio Gramsci braucht die Hegemonie des Subjektes den Konsens der Anderen. Das heißt, die herrschende Macht des Subjektes kann ohne „die aktive Zustimmung der Subalternen“<sup>610</sup> nicht bestehen.

Der Konsens des kolonisierten Subjektes wird als Wunsch gewertet, sich der gesellschaftlichen Stellung der herrschenden Klasse anzunähern und steht für eine ‚Gefühlsverbindung‘ in gegensätzlichen Richtungen.<sup>611</sup> Die Hegemonie, die die herrschende Gruppe in der ganzen Gesellschaft ausübt, bildet sich auch durch eine Distanzierung zur subalternen Klasse heraus. Die hegemoniale Strategie des Subjektes ist es, den Wert der eigenen, andersartigen Kultur in einen kapitalistischen, produktiven Wert zu verwandeln, den die herrschende Klasse begehrt. Gewiss ist, „daß jede [national] herrschende Klasse den anderen herrschenden Klassen näher ist, in Kultur und Gewohnheiten, was nicht der Fall ist

---

<sup>609</sup> Bang-Ock Kim, (Gespr. 2010) ebd. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>610</sup> Mario Candeias, »Gramscianische Konstellationen. Hegemonie und die Durchsetzung neuer Produktions- und Lebensweisen«, in: Andreas Merkmens/Victor Rego Diaz (Hrsg.), *Mit Gramsci arbeiten. Texte zur politisch-praktischen Aneignung Antonio Gramscis*, Argument Sonderband Neue Folge AS305, Hamburg 2007, S. 19.

<sup>611</sup> Vgl. Antonio Gramsci, *Gefängnishefte Heft 11*, Peter Jehle/Gerhard Kuck/Joachim Meinert/Leonie Schröder (Hrsg.), übers. von Klaus Bochmann/Ruedi Graf/Wolfgang Fritz, Band 3, Argument, Hamburg 1992, S. 1490.

zwischen subalternen Klassen.“<sup>612</sup> Die Kultur einer gesellschaftlichen Gruppe wird in diesem Fall dadurch charakterisiert, dass sie von selbst ihre gewinnbringende Konstellation aufrechterhält. Gramsci weist des Weiteren auf die spezifische Eigenschaft der gesellschaftlichen Gruppe hin: Sie „kann ‚kosmopolitisch‘ sein in ihrer Politik und ihrer Ökonomie und es nicht sein in den Gewohnheiten und auch in der (wirklichen) Kultur.“<sup>613</sup> Die herrschende gesellschaftliche Gruppe fördert das Gemeinwohl nicht mehr. Folglich lässt sich daraus schließen, dass die gesellschaftliche Gruppe, die die westliche Oper hegemonial kontrolliert, sich von der Idee der Humanität und der Harmonisierung mit den Künsten der Welt entfernt hat.

Die Kultur des Anderen im Territorium erscheint dabei ambivalent. Die Oper, welche im kulturell marginalisierten Raum des Westens entsteht, wird nicht als einheimisch sondern ‚eurozentrisch‘ bezeichnet, wobei der Einheimische eine führende Rolle einnimmt – es entsteht die gesellschaftliche Stellung des ‚Compradors‘. Er bringt territoriale Gegenstände mit westlichen, kulturellen Produkten zusammen. Koreanische ‚Compradors‘ studierten nicht in der Heimat sondern in westlichen Ländern, ihre Ausbildung basiert also auf einer westlichen Sicht auf Kultur und Ästhetik. Aus psychologischer Sicht gibt der Comprador, der ein Gebildeter und Mitglied der Elite-Schicht ist, sich der Illusion hin, er selbst sei Europäer. Fanon betrachtet die psychologischen Vorgänge bei einem Comprador wie folgt:

White civilization and European culture have forced an existential deviation on the Negro. I shall demonstrate elsewhere that what is often called the black soul is a white man's artifact. The educated Negro, slave of the spontaneous and cosmic Negro myth, feels at a given stage that his race no longer understands him. Or that he no longer understands it. Then he congratulates himself on this, and enlarging the difference, the incomprehension, the disharmony, he finds in them the meaning of his real humanity. Or more rarely he wants to belong to his people.<sup>614</sup>

Die Stellung des Compradors wird durch den Zugang zu Bildung, die wiederum abhängig von der gesellschaftlichen Stellung des Subjektes ist, beeinflusst. Die in der klassischen Musik in Korea herrschende gesellschaftliche Gruppe besteht aus Gebildeten, nämlich der Elite-Schicht. Die koloniale Beziehung zwischen Comprador und dem Erwerb der westlichen Bildung durch die Einheimischen ist hegemonial. Soo-Kil Park beschreibt im Folgenden ein typisches Phänomen der Hegemonie:

---

<sup>612</sup> Ders., ebd., Heft 6., S. 810.

<sup>613</sup> Ebd.

<sup>614</sup> Frantz Fanon, (1952) ebd., S. 6f.

[...] in den 1970er Jahren wagte der bekannte koreanische Komponist Dong-Jin Kim, eine koreanische Oper mit der alten koreanischen Geschichte *Sim Tjong* zu komponieren und aufzuführen. Er wollte die Oper mit der eigenen traditionellen Gesangstechnik Koreas verbinden. Deswegen entwickelte er eine Gesangsmethode, die nicht auf der Kopf- und Nasenhöhlenstimme, sondern auf der Kehlkopf-Stimme von koreanischen Opernsängern, beruht. [...] Diese Arbeit wurde schließlich nicht durchgeführt, denn Dong-Jin Kim hatte keine wesentliche Rolle im Bereich der Oper Koreas inne. Er stand nicht im ‚Zentrum‘. Das heißt, dass er eine marginale Stellung im Rahmen der Oper Koreas innehatte. Wie schon bekannt ist, ging es darum, dass die, die im Westen Musik studierten, die Macht über die Opernkultur Koreas ergriffen und diese kontrollierten. Diesbezüglich stimmt es, dass fast alle, die im Bereich der Oper Koreas tätig sind, Oper als Musik in westlichen Ländern lernten und studierten. Sie stehen für eine westliche Oper in Korea. Mit anderen Worten, verlor Dong-Jin Kim gegen die herrschende Macht, die die westliche Oper in Korea stützt. [...] <sup>615</sup>

Koreanische Musiker, die die Oper als westliche Musik im Westen kennenlernen, gelten in der koreanischen Oper als ‚Comprador‘. Die Macht des Compradors vertritt die herrschende Macht des Subjektes. All diese Vorgänge sind hegemonial. Betrachtet man in diesem Zusammenhang das Repertoire der in Korea aufgeführten Opern, so kann festgestellt werden, dass dieses auf die Werke aus bestimmten westlichen Ländern beschränkt ist: Zumeist handelt es sich um italienische Opernwerke, die institutionalisiert wurden. Die folgende Erklärung von Hong-Kyu Park macht auf diese problematische Konstellation innerhalb der koreanischen Oper aufmerksam:

Bezüglich der populären Beliebtheit der Oper nach der Zuordnung der Staatsangehörigkeit von Komponisten, nimmt die italienische Oper den ersten Platz ein. Den zweiten die deutsche und den dritten die französische Oper [...] Es handelt sich dabei jedoch um eine globale Tendenz. Bei uns geht es allerdings nicht zu weit, wenn ich sage, dass der Bereich der Oper von den italienischen Opernwerken dominiert ist. Es gibt kaum Gelegenheit, die deutsche Oper, z.B. Richard Wagner, in Korea zu sehen. Die französische Oper wird mit Ausnahme von ‚Carmen‘ fast gar nicht aufgeführt. <sup>616</sup>

Hong-Kyu Park Diagnose macht auf die Problematik einer ‚genetischen Originalität der Oper‘ aufmerksam. Der Hang zur italienischen Oper folgt dem unterbewussten Wunsch nach der Vertretung von ‚etwas Originalem‘. Der Instinkt des Compradors spiegelt sich in den Regeln, die für die Herstellung westlicher Originalität eingehalten werden müssen und mit denen so die ‚kulturellen genetischen Geburt‘ des Subjektes ausgeprägt wird, wider. Das heißt, die Oper erscheint in der koreanischen Gesellschaft immer als hegemonial und imperialistisch, da

---

<sup>615</sup> Soo-Kil Park, im Gespräch mit Soo-Kil Park und Hyoungjin Im. 26. Nov. 2010, in Yeool Eumakmudae, Seoul. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>616</sup> Hong-Kyu Park, ebd., S. 234. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

„die Oper heutzutage abhängig vom Staat, der Industrie, und finanziellen Kapitalien ist und damit kontrolliert wird.“<sup>617</sup>

Die Oper kann sozusagen als eine ‚kapitalistische Handelsware‘ im Territorium gesehen werden, wobei das koreanische Publikum nach einen Konsens mit der herrschenden Gruppe des Compradors verlangt. Das Theater, in dem die westliche Oper aufgeführt wird, wird als ein hegemonialer Raum verstanden, in dem psychologische Vorgänge durch die herrschende Macht des Subjektes auf den Anderen wirken. Die zunächst zögerliche Reaktion des einheimischen Publikums auf die Oper *Sim Tjong* kann verbessert werden, indem auf die autochthonen Elemente aufmerksam gemacht wird. Interessanterweise stört der dekoloniale Inhalt das, was Moon durch die Anlehnung an die koreanische Kultur erreichen wollte, nämlich den Konsens von einheimischem Publikum und elitärer Perspektive des Compradors, der die herrschende Macht der westlichen Kultur im Territorium durchgesetzt hat. Das Koreanische auf der Opernbühne führt dazu, dass die Zuschauer Probleme haben, ihre Identität zuzuordnen. Das einheimische Publikum steht an der Grenze zwischen der ständigen Nachahmung des Subjektes und der Wiederherstellung der Stellung des Einheimischen. Diese Instabilität in der Identitätszuordnung des Anderen beweist, dass die Inszenierung Moons die herrschende Macht der westlichen Oper im kulturellen Territorium verfremdet. Gleichzeitig weicht die Inszenierung von einer ‚kulturellen Reinheit‘ der westlichen Operntradition ab. Diese Abweichung kann jedoch vernachlässigt werden, so, als ob ein Einheimischer, der im Territorium geboren ist, den Inbegriff der westlichen Oper nicht richtig verstanden hätte. Sowohl der Comprador als auch das einheimische Publikum befolgen also das Prinzip des ‚entstellten Orientalismus‘.

Wie Edward Said betonte, basiert der Orientalismus auf einer unterbewussten normativen Anschauung und einer Vorstellung von der Welt des Anderen aus europäischer Sicht. Das kolonisierte Subjekt im Territorium tendiert jedoch wieder dazu, sich der Weltanschauung des Orientalismus zu unterwerfen und einem entstellten, von Vertretung, Nachahmung und Nachfolge des Eurozentrischen durch den Anderen geprägten Orientalismus zu folgen. Dieses Verhalten lässt sich als hegemonial im marginalisierten Raum bezeichnen. Der entstellte Orientalismus im Bereich der koreanischen Oper ist durch die Stellung des Compradors hegemonial. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Verbindung von koreanischen Elementen und der westlichen Oper eine Gegen-Hegemonie für den Anderen darstellt. Der

---

<sup>617</sup> Ebd., S. 8.



Versuch, die eigene Kultur mit dem Anderen zu vermischen ist „to free himself of the arsenal of complexes that has been developed by the colonial environment.“<sup>618</sup>

### 5.2.2 Die weiße Maske und die Perücke

In der Oper wird die Stellung des Anderen auf der Bühne dadurch charakterisiert, dass sie keine Kostüme und Perücken tragen. Regisseur Moon verwendet in seiner Inszenierung keine Kostüme und Perücken, die auf einer westlichen Ästhetik basieren. Der Inhalt des Dramas wird auf die traditionelle koreanische Geschichte zurückgeführt, weswegen alle Rollen der Oper mit koreanischen Figuren besetzt sind. Unabhängig von diesen bewirkt das Weglassen von westlichen Kostümen und Perücken, dass das koreanische Publikum die Oper als ‚fremd‘ und ‚nichteuropäisch‘ wahrnimmt. Ein Grund dafür ist der Okzidentalismus in der koreanischen Gesellschaft. Die einseitige Betrachtung des Orients seitens der abendländischen Kulturen beschränkt die Oper einerseits auf ein Objekt, welches einen gewissen exotischen (westlichen) Charakter hat. Andererseits möchte sich das koreanische Publikum, das den Konsens hinsichtlich der westlichen Kultur mit der herrschenden Macht teilt, mit den westlichen Figuren identifizieren. Das Tragen von Kostümen und Perücken spielt dabei eine sehr große Rolle, denn die Verkleidung der koreanischen Opernsänger steht für die Nachahmung des westlichen Körpers durch die Anderen im kulturellen Territorium. Folgende Aussage über die koreanische Oper beschreibt das Phänomen der Nachahmung:

[...] im Ganzen genommen, zielt das Tragen von Kostüm und Perücke in der Oper Koreas auf den westlichen Schein des koreanischen Sängers ab. Man schminkt sogar besonders, um die Nase hoch zu positionieren wie die Nase des Europäers. Diesbezüglich kann man sagen, dass die koreanische Gesellschaft die Oper als etwas Westliches an sich, ohne ein gewisses tiefes Nachsinnen ‚importierte‘. Diese Problematiken sind immer noch im Bereich der Oper Koreas anzutreffen. Das konnte unsere Generation leider nicht richtig hinbekommen. Aber es stimmt, dass Koreaner eine eigene koreanische Oper brauchen. Das sollte die Aufgabe der nächsten Generation sein. [...] <sup>619</sup>

Wie der Zeitzeuge Soo-Kil Park erklärte, ist die Oper in Korea auf eine übertriebene Nachahmung des Westlichen angewiesen. Das ‚Image der Oper‘ in der koreanischen Gesellschaft sei von der gesellschaftlichen Konstellation und dem entsprechenden Charakter der Oper abhängig, die Stellung der Oper im Territorium werde zu einer angeblich ‚fixen‘

---

<sup>618</sup> Frantz Fanon, (1952) *Black skin, white masks*, übers. von Charles Lam Markmann, Pluto Press, London 2008, S. 19.

<sup>619</sup> Soo-Kil Park, (Gespr. 2010) ebd. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

Konvention, die aus der Sicht des westlichen Subjekts aufgebaut ist. Die Stellung und die Position der Oper werden von den höheren Klassen in der Gesellschaft definiert. „Man findet sogar in Korea, dass die Oper an sich als luxuriös und hochwertig gilt. Zudem glaubt man daran, dass die Oper zu den Reichen richtig passen würde. Diese Szene zeigt auch ein bestimmtes Phänomen, das auf einem Anhängen in Bezug auf die kapitalistische Oberflächlichkeit beruht.“<sup>620</sup>

Um etwas zu erreichen ist es notwendig, sich in die westliche Haltung einfühlen zu können. Dies bedeutet, der Andere muss sich in die führende Macht der westlichen Oper einfühlen, was zu einer Transformation der Oper von einer führenden in eine herrschende Macht führt. Der Wunsch, westliche Artefakte zu besitzen liegt z.T. in „the feeling of inferiority“<sup>621</sup>. Nach Fanon beruht dieses Gefühl psychologisch gesehen auf Gesellschaft und Ökonomie: „An immediate recognition of social and economic realities“<sup>622</sup> führt zu „the effective disalienation“<sup>623</sup> des Anderen, der einen ‚Unterlegenheits-Komplex‘ basierend auf dem „double process: -primarily, economic; -subsequently, the internalization- or, better, the epidermalization - of this inferiority“<sup>624</sup> entwickelt.

Dieser Komplex des Anderen, von Fanon auch als „dependency complex“<sup>625</sup> bezeichnet, reflektiert die Nachahmung des Westens mit westlichen Masken, was wiederum darauf hindeutet, dass – aus psychologischer Sicht – der Andere dazu neigt, von der Vorherrschaft des Westen abhängig zu sein. Fanon beschreibt dies als dependency complex „from the arrival of white colonizers“<sup>626</sup>. Dieser Komplex des Anderen wurde durch die Erfahrungen unter der kolonialen, herrschenden Macht geprägt und diente dazu, den einheimischen Körper vor dem Anderen zu verbergen. Die Darstellung der farbigen Opersänger, die mit Kostüm und Perücke verkleidet sind um westlich zu wirken weist auf eine solche Nachahmung einer ‚weißen Identität‘ in der Operszenierung hin. Die in der Oper verwendete Sprache verstärkt dies. .

Die Sprache des Einheimischen ist für seine eigene Identität im Territorium sehr wichtig, da sie die Geschichte des Anderen und auch dessen eigene Kultur beinhaltet. Aber es ist fraglich, ob die Oper mit der sprachlichen Macht des westlichen Subjekts Einfluss auf das

---

<sup>620</sup> Hong-Kyu Park, ebd., S. 14. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>621</sup> Frantz Fanon, (1952) ebd., S. 80.

<sup>622</sup> Ebd., S. 4.

<sup>623</sup> Ebd.

<sup>624</sup> Ebd.

<sup>625</sup> Ebd., S. 80.

<sup>626</sup> Ebd., S. 81.

einheimische Publikum nehmen kann. Hier ist auf die ‚Farbe der Sprache‘ aufmerksam zu machen: In der Oper wird eine Sprache verwendet, die auf den ‚Kulturen der Weißen‘ beruht. Europäische Sprachen stehen in der Oper für die Identität des Subjektes; da sie eingesetzt werden um die Muttersprache des Anderen abzuschaffen, können sie als hegemonial bezeichnet werden. Durch diese Vorherrschaft westlicher Sprachen in der koreanischen Oper wird demnach die unterschiedliche Identität zwischen Subjekt und dem Anderen hervorgehoben. Die Aussage Soo-Kil Parks bestätigt dies:

[...] Die Sprache spielt eine sehr wichtige Rolle im Rahmen der Oper. Wie schon angemerkt wurde, kann man eine gewisse unergründbare Knappheit der eigenen Atmosphäre bekommen, wenn die deutschen Sänger für die italienische und französische Oper singen, oder wenn die italienischen Sänger für die deutsche und französische Oper singen. Die angewandte Sprache der Oper, die der nationalen Angehörigkeit der Verfasser oder der Komponisten folgt, bringt die Grenze des Rezipierens für die mit sich, die keine muttersprachliche Oper haben. Aus diesem Grund versuchte ich, Franz Schubert ins Koreanische zu übersetzen und damit in Korea zu singen. Aber leider geht das Problem weiter, weil man immer noch die westliche Muttersprache der Oper im Rahmen der Oper Koreas begünstigt. [...] <sup>627</sup>

Die ‚Farbe der Sprache‘ steht für die Stellung der kulturellen Vorherrschaft. Das koreanische Publikum im Theater kann die Sprachen, die in der Opernwelt benutzt werden, z.B. Italienisch, Deutsch oder Französisch, gar nicht sprechen bzw. verstehen und ist von der koreanischen Übersetzung im Obertitel abhängig. Dies bedeutet, dass der Einheimische seine eigene Sprache auf der Bühne nicht wahrnehmen kann. Diese Begünstigung der westlichen Sprache im koreanischen Opernraum Koreas spiegelt die Vorgänge der ‚territorialen Internalisierung des Anderen‘ wider, die Identität der Einheimischen wird dadurch geschwächt. Nach Fanon ist „the black soul a white man’s artifact.“<sup>628</sup>

Auch das koreanische Publikum möchte sein gefälschtes Artefakt mittels der westlichen Oper darstellen, wobei das Verhalten des einheimischen Publikums paradoxerweise imperialistisch erscheint. Obwohl der Einheimische die Sprache der westlichen Oper nicht verstehen kann, befürwortet er sie, als ob er sich so mit einem westlichen Subjekt assimilieren könnte. Der Andere kann die Stellung des Subjektes assimilieren, was nach Fanon zu folgendem Verhältnis zwischen der Assimilation und der Verkörperung der Stellung führt:

After all that has just been said, it will be understood that the first impulse of the black is to say *no* to those who attempt to build a definition of him. It is understandable that the first action of the black man is a *reaction*, and, since the Negro is appraised in terms of the extent of his assimilation, it is also understandable why the newcomer expresses himself only in

---

<sup>627</sup> Soo-Kil Park, (Gespr. 2010) ebd. Aus dem Koreanischen übersetzt vom Verfasser.

<sup>628</sup> Frantz Fanon, (1952) ebd., S. 6.

French. It is because he wants to emphasize the rupture that has now occurred. He is incarnating a new type of man that he imposes on his associates and his family.

[...]

In a more limited group, when students from the Antilles meet in Paris, they have the choice of two possibilities:

-either to stand with the white world (that is to say, the real world), and, since they will speak French, to be able to confront certain problems and incline to a certain degree of universality in their conclusions;

-or to reject Europe, ‚Yo‘, and cling together in their dialect, making themselves quite comfortable in what we shall call the Umwelt of Martinique; [...]

My theme being the disalienation of the black man, I want to make him feel that whenever there is a lack of understanding between him and his fellows in the presence of the white man there is a lack of judgment.<sup>629</sup>

Die Assimilation der herrschenden Sprache wird durch die kolonisierte Psyche des Anderen ermöglicht, der mittels der ‚Farbe der Sprache‘ das vorhandene Ungleichgewicht im marginalisierten Raum hervorheben möchte, und durch die gleichzeitig die Territorialisierung stabilisiert wird. Mittels Geläufigkeiten der herrschenden, ‚weißen Sprache‘ kann der Andere den Ursprung seiner einheimischen Identität tarnen. Paradoxerweise begreift das koreanische Publikum die herrschende Sprache der Oper nicht. Trotz der sprachlichen Unverständlichkeit wird jedoch in der koreanischen Oper auf westliche Sprachen beharrt. Dieser Widerspruch zeigt, dass die ‚weiße Farbe‘ der westlichen Opernsprache hegemonial ist: Durch das Betrachten einer Oper wird dem einheimischen Publikum bewusst, dass es ein sprachliches, dem Subjekt ähnliches Artefakt besitzen will. Die Nachahmung des ‚Weißen‘ durch den Anderen ist ein stereotyper, imperialistischer Vorgang. Fanon bezeichnet dieses Nachahmen durch den Einheimischen als „*alienation*“<sup>630</sup>. Die Verfremdung bezieht sich auf die Entfremdung der Identität desjenigen, der selbst gerne die natürliche Farbe seiner Haut ‚weiß‘ machen möchte. Wer als der Einheimische in kolonisierten Lebensumständen steht, so Fanon, „want[s] to be white will be the whiter as he gains greater mastery of the cultural tool that language is,“<sup>631</sup> Denn „to speak a language is to take on a world.“<sup>632</sup>

Insofern ist nachvollziehbar, warum die einheimischen Opersänger und die einheimischen Rezipierenden auf der ‚Sprache des Weißen‘ im marginalisierten Raum beharren. Eine solche gesellschaftliche Szenerie spiegelt über die Psychologie desjenigen wider, der die weiße Maske mittels der westlichen Oper tragen möchte. Diejenigen, die ihre farbige Haut und ihre schwarzen Haare auf der Bühne durch ein westliches Kostüm und eine Perücke verstecken

---

<sup>629</sup> Ebd., S. 23f.

<sup>630</sup> Ebd., S. 25.

<sup>631</sup> Ebd.

<sup>632</sup> Ebd.

und diejenigen, die die unverständliche westliche Sprache der Oper als ihr eigenes ‚Artefakt‘ im verwestlichten Raum, nämlich im Operntheater, besitzen möchten, stärken den Einfluss westlicher Oper auf die territorialen Vorgänge.

Regisseur Moon löste sich in seiner Oper von westlichen Gegenständen. Auf seiner Bühne gibt es keine westlich konnotierten Verkleidungen wie z.B. die Perücke gegen schwarze Haare, die Schminke für weiße Haut und das Kostüm für eine westliche, große Nase usw.. Vielmehr versucht er, die inszenierten Gegenstände auf das Einheimische anzuwenden. Man kann sagen, seine Inszenierung bezieht sich auf den deterritorialen Vorgang in der Kultur des Anderen. Die Sprache der Oper *Sim Tjong* ist jedoch Deutsch. Damit ist auch hier eine typische Spur der westlichen Oper, die die herrschende Macht im Territorium ausübt, zu finden. Die zunächst durch Moon erzeugte Gegen-Hegemonie des Einheimischen in der Oper *Sim Tjong* stößt auf sprachlicher Ebene auf die vorhandene Hegemonie der westlichen Oper. Damit lässt sich erklären, warum das koreanische Publikum als die Einheimischen in Bezug auf beide Wirkungen der Oper zögerlich reagierte.

## 6 Fazit: Integrierung der Identität des Anderen im Rahmen der europäischen Oper

In der vorliegenden Arbeit werden nationale und regionale Elemente in der Komposition von Isang Yun, der auf autochthone Materialien und philosophische Ideen aus Ostasien, vor allem aus Korea, zurückgreift, behandelt. In der Oper *Sim Tjong* lässt sich dieser Rückgriff auf die Tendenz zum Postkolonialismus und Dekolonialismus beziehen.

Aus der Perspektive eines Koreaners sind ähnliche Tendenzen auch in anderen Werken Yuns, die ohne Dramatik und logozentristische Schriften komponiert wurden, leicht zu erkennen. Grundlegend für diese Sichtweise ist, die unsichtbaren Spuren des Anderen in einem Theater, das für die westliche Ästhetik und Kultur steht, wahrzunehmen und die Identität dieses Anderen zu erkennen. Meines Erachtens können insbesondere in der Oper *Sim Tjong* die Spuren des Dekolonialismus und die Beziehungen dieser Phänomene detailliert untersucht werden. Zudem kann eine Reflektion über die Geste des Körpers als Erbe spezifisch koreanischer Traditionen erfolgen. In erster Linie versuchte Yun, durch Klanggesten und die Linearität des Notenbildes ein pathetisches Gefühl des indigenen koreanischen Körpers des Anderen darzustellen. Er setzt also die Erkenntnis des spezifischen Körperkonzeptes in Bezug auf die Rolle des einheimischen Körpers in der Kolonialzeit in den Rollen in seiner Oper um: Yun kann durch die musikalischen Strukturen der Oper solch einen Körper erschaffen, da die Spuren des Körpers mit der dekolonialen Reaktion des Anderen im Territorium in Zusammenhang stehen. Hierbei gelten die körperlichen Spuren als ein sozialer und epistemischer Körper des Einheimischen. Auch die kompositorische Methode Yuns, die ‚Hauptton-Technik‘, beruht auf einem Konzept des Körpers, das auf dem Widerstand des/der Anderen als eine bestimmte postkoloniale Strategie gegen die vorherrschende Dominanz des hegemonialen, kulturellen Subjekts innerhalb der europäisch geprägten Oper basiert. Die unsichtbare Anwesenheit des/der Einheimischen, der/die im ‚Körper-Haben‘ als Leib in der Welt präsent ist, kann in den Stimmen der Opernsänger/Innen und in den Melodien der Komposition wiedererkannt werden. Die Zuschauer können daher die immanente Anwesenheit des/der Anderen in der Oper nicht direkt sehen, sondern die immanente Identität des Anderen nur im unsichtbaren musikalischen Verlauf der Oper mittels des ‚Leib-Seins‘ im (physischen) Theater(raum) wahrnehmen. Die Frage ist hierbei, ob der Zuschauer den Einheimischen verkörpern kann, denn der verinnerlichte Moment des/der Einheimischen durch den Zuschauer während der Aufführung ist der Augenblick des ‚Leib-Seins‘. Basierend

auf dieser körperlichen Wahrnehmung führt die kompositorische Anwendung des Körperkonzeptes zur Wiederherstellung der Identität des Anderen. Für den Zuschauer, wird der epistemische Körper Yuns in den phänomenalen Körper in der Aufführung transformiert.

Die Musik an sich spielt hierbei eine sehr wichtige Rolle: Sie steht für die von Said erwähnte Macht der ‚Grenzüberschreitung (*transgression*)‘. Aufgrund der musikalischen Grenzüberschreitung kann ein Rezipient in der Musik eine gewisse Emotion und ein Gefühl vom Anderen, der in der kompositorischen Struktur der Musik mit einem sozialen und epistemischen Körper identifiziert wird, spüren. Die Identität des Anderen kann also mittels des wahrnehmenden Körpers der anwesenden Zuschauer wiederhergestellt werden. In diesem Sinne wird der unsichtbare Körper in der Musik „ein Körper ohne Organe“<sup>633</sup>, die Musik steht zunächst für ‚Virtualität‘ und „einen Intensitätsbereich auf dem organlosen Körper.“<sup>634</sup>

Isang Yun fügte in seinem Werk *Sim Tjong* verschiedene autochthone koreanische Elemente mit der europäischen Operngattung und ihrer musikalischen Grammatik zusammen, was zu einer Hybridisierung westlicher und östlicher Kulturen führte. Insbesondere viele unterschiedliche Grundlagen wurden künstlerisch hybridisiert: Das Komplement der heterogenen Dinge im Taoismus, die Reinkarnation des Buddhismus, die Präsentation eines pathetischen und schamanistischen Rituals, die Betonung der körperlichen Disziplin im Konfuzianismus und sogar die christliche Weltanschauung und deren Diakonie. Letztes wurde durch das Vorgehen des deutschen Librettisten Harald Kunz bestätigt, der die Hauptrolle Sim Tjong als eine göttliche Erlöserin der erbärmlichen Welt und des armen Volkes darstellte, indem er christliche Elemente aus der westlichen Kultur im Sinne der Interkulturalität aufnahm.

Daneben lassen sich in der Komposition Isang Yuns auch viele Grenzüberschreitungen bezüglich des traditionellen koreanischen (Musik)theaters finden, so beispielsweise: ‚gegorenen‘ Stimme im *Pansori*, *Dochang* im *Changgeuk*, ein pathetisches Gefühl der ‚gegrenzten‘ Stimme im *Pansori*, extreme Veränderungen in der Bewegung der Töne, wie zum Beispiel der Gestus des ankämpfenden Körpers im Territorium und viele andere. Diese Spuren des Einheimischen lassen sich als ein Hinweis darauf verstehen, dass Yun die Identität des Anderen in seiner Oper integrieren und gleichzeitig diejenigen wiederherstellen wollte, die ihre Stimme durch die ‚En- bzw. Dekodierung der westlichen Oper‘ verloren hatten.

Die praktische Realisierung dieser Wiederherstellung wird in der Inszenierung von *Sim Tjong*

---

<sup>633</sup> Gilles Deleuze/Félix Guattari, (1972) *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I.*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, S. 15-23.

<sup>634</sup> Ebd., S. 27.

in den Jahren 1999/2000 durch den koreanischen Regisseur Ho-Geun Moon deutlich. Moon war damals der einzige Opernregisseur im koreanischen Musiktheater, der koreanische autochthone Elemente auf der Opernbühne hervorhob. Zudem war er der erste, der die Stimme und die Charakterisierung des Anderen im Rahmen der westlichen Operngattung umsetzte.

Vor Moon hatten andere Regisseure in Korea zwar bereits versucht, Operninszenierungen aus europäisch normativer Perspektive nachzuahmen, diese Versuche drehten sich aber hauptsächlich um die Frage, wie die koreanische Oper westlich-normativen Kriterien und ihrer Ästhetik folgen konnte. In der Inszenierung der Oper *Sim Tjong* durch Moon traten nun verschiedene koreanische und autochthone Elemente, wie die Präsentation eines schamanistischen Rituals, die kollektive Energie der Körperlichkeit des Chores, *Madanggeuk* und die Politisierung der Massen durch körperliche Energie, *Gyee [„Ki“]*, hervor. Basierend auf den Theorien Erika Fischer-Lichtes und ihren Äußerungen zur Ästhetik des Performativen und deren Begrifflichkeiten wie zum Beispiel ‚Wechselwirkungen‘, ‚Körperlichkeit‘, ‚Interkulturalität‘, ‚Autopoiesis‘, ‚Emergenz‘ und ‚Einstürzende Gegensätze‘, können die fremden Kennzeichen der Operninszenierung Moons untersucht werden. Es konnte gezeigt werden, dass diese Phänomene eine bestimmte, aber unsichtbare Grenze zwischen dem ästhetischen Rahmen der europäischen Oper und der Anwesenheit des Anderen als des Zuschauers im Theater aufheben.

So lässt sich insbesondere der Begriff ‚Einstürzende Gegensätze‘ mit dem postkolonialen Prinzip der Aufhebung der herrschenden Macht des Subjektes in Verbindung bringen. Erika Fischer-Lichtes Begriffe von ‚Theater‘ und ‚Kultur‘ befördern ein besseres Verständnis von der Identität des eigenen und fremden (Musik)theaters, dessen Kennzeichen nicht einem westlich-normativen theatralischen Rahmen untergeordnet werden können. Dadurch kann der Wert des eigenen Theaters aus der Perspektive des Anderen nicht mehr verleugnet werden, wodurch wiederum ein Zusammenhang zur Wiederherstellung der Subjektivität des Anderen sichtbar wird.

Wie bis hierhin schon gezeigt, integrierte Yun traditionelle und volkstümliche Spuren koreanischer Kultur in seinem westlichen Opernwerk *Sim Tjong*. Dadurch konnte schließlich – 27 Jahre später – in der Seouler Inszenierung Moons die ‚im Westen untergetauchte‘ Identität des Anderen gezeigt werden. Der kompositorische Prozess Yuns und deren Aufführung erscheint als das Performative im Erkennen der Identität des Anderen: Persönlichen Erfahrungen und Vorgänge des historischen Postkolonialismus wurden in die



Komposition integriert, in der musikalische Gestaltung wurden autochthonen Eigenheiten des Anderen angewandt.

Im Gegensatz zu Richard Schechner, der den Begriff des Performativen im Zusammenhang mit „restored behaviors“<sup>635</sup> verwendete, fokussierte Yun seine Verwendung des Begriffs auf die ‚restored Other‘. Die Wiederherstellung in der Komposition Yuns ist dabei nicht als Parteilichkeit oder Befangenheit zugunsten der Kultur des Anderen zu deuten, sondern kann vielmehr als Versuch der Darstellung eines Gleichgewichts zwischen Westen und Osten auf künstlerischer, philosophischer, kultureller und politischer Ebene verstanden werden. Daher kann man zu dem Urteil kommen, dass die unterbewusste eurozentrische Tendenz durch die virtuelle Wiederherstellung des Anderen beeinflusst wird.

Andererseits versuchte Yun mit seinen Kompositionen, eine Nachahmung der europäischen Oper als das Subjekt der Kultur schlechthin zu erreichen. Die Oper kann dementsprechend auch nach der von Homi K. Bhabha erarbeiteten Strategie der Mimikry gedeutet werden kann. Alles, was in Yuns Opern mit der Hybridität zwischen dem ästhetischen Rahmen der europäischen Oper und den einheimischen Elementen koreanischer Kultur verbunden ist, erscheint als ambivalent, weil die Nachahmung immer der Ähnlichkeit und der Unterschiedlichkeit bedarf. Die Nachahmung weist immer Unterschiede zum Original auf sie ist „almost [the] same, but not quite“<sup>636</sup>. Peter Childs schrieb diesbezüglich: „It relies on resemblance, on the colonized becoming like the colonizer but always remaining different. However, mimicry also produces a disturbing effect on colonial rule. Like the stereotype, mimicry results in fantasies of menace; but this is a menace produced by (or forced upon) the colonized. With mimicry the authoritative discourse becomes displaced as the colonizer sees traces of himself in the colonied.“<sup>637</sup>

Durch den kreativen Prozess der Mimikry der westlichen Oper bei Yun wird das Subjekt als ‚partial presence‘ transformiert. Das erklärt, warum sich die Oper Yuns nicht ganz mit der europäischen Oper identifizieren lässt. Die Ähnlichkeit der äußerlichen Form der Oper und die ‚Abweichung (*slippage*)‘ durch die Differenzierung zwischen dem Europäischen und den Einheimischen führt zu einer ‚horizontalen Kollision der Identität‘. Daher lässt sich Yuns Oper *Sim Tjong* an sich als ambivalent bewerten: Einerseits scheinen ihre Umsetzung sie im europäischen Rahmen der Oper, andererseits im nicht-europäischen statt zu finden. Mit

---

<sup>635</sup> Richard Schechner, *Performance Studies. An introduction*, Routledge, New York 2002, S. 22.

<sup>636</sup> Homi K. Bhabha, ebd., S. 127.

<sup>637</sup> Peter Childs/Jean Jacques Weber/Patrick Williams, *Post-Colonial Theory and Literatures African, Caribbean and South Asian*, WVT Wissenschaftlicher Verlag, Trier 2006, S. 79.

anderen Worten ist Yuns Oper in Bezug auf die europäische Oper ‚almost the same, but not quite‘. Sie befindet sich auf der instabilen Grenze zwischen dem Europäischen und dem Anderen. Die Instabilität ermöglicht, dass der Charakter seiner Oper als ‚nomadisch‘ eingestuft werden kann.

Michael Whiticker, ein nicht-europäischer, ehemaliger Kompositionsstudenten Yuns erinnerte sich an die Äußerungen Yuns auf die Frage nach der Aufnahme der Oper *Sim Tjong* in das Opernrepertoire:

Da Yuns Musik zum jetzigen Zeitpunkt seiner Karriere eher der konservativen Klangwelt verhaftet ist, hatte ich geglaubt, daß Yun an der Komposition einer weiteren Oper interessiert sei. Als ich dieses Thema anschnitt, antwortete er mir, daß er keine mehr schreiben würde, da seine früheren Werke den Sprung ins Opernrepertoire nicht geschafft hätten und moderne Opern so gut wie gar nicht aufgeführt würden. [...] <sup>638</sup>

Yun selbst erkannte, dass sein Opernwerk nicht in den Kreis des europäischen Opernfeldes aufgenommen worden war. Die Eigenheiten seiner Oper wurden, unter anderem auf Grund des Nomadischen, in der europäischen Opernkultur als fremd und ungewöhnlich empfunden. Interessant ist jedoch, dass, wie in der Einleitung bereits erwähnt, bei der erstmaligen Aufführung der Oper 1999/2000 in Korea als dem ‚marginalisierten Raum‘, die postkoloniale Wirkung, die Yun mit seiner Komposition intendierte, nicht eintrat. In der Regel sind koreanische Zuschauer in Bezug auf solche Anspielungen durch die historische Erfahrung aus der Kolonialzeit sehr empfindlich. Viele der einheimischen koreanischen Zuschauer und Kritiker hatten sich jedoch damals eine noch modernere Inszenierung der Oper *Sim Tjong* im Sinne einer ästhetisch-europäischen Operninszenierung erhofft und waren daher teilweise vom Stil der Oper, der von autochthonen Elemente geprägt war, enttäuscht – Sie erwarteten eine Oper im Stile der typisch deutschen und europäischen Operngattung. Ein Grund für diese Reaktion findet sich in den durch den Kolonialismus bedingten besonderen geschichtlichen und gesellschaftlichen Erfahrungen, dessen Einfluß sich durch den, wie Gramsci es formuliert, allgemeinen ‚Konsens‘ zwischen dem Subjekt und dem Anderen sowie durch die Globalisierung im kulturell marginalisierten Raum heutiger Tage in bestimmten Territorien fortsetzt. Gemäß der Untersuchungen von Frantz Fanon kann angenommen werden, dass sich, anstatt der zu erwartenden, gerade umgekehrte oder unverständliche Reaktionen des Anderen zeigen, der Andere also die westliche Kultur im Bereich der koreanischen Oper vorzieht. Dies

---

<sup>638</sup> Michael Whiticker, »Für Isang Yun zum 75. Geburtstag. Eine persönliche Würdigung seiner Arbeit aus der Sicht eines ehemaligen nicht-europäischen Studenten«, in: Hinrich Bergmeier (Hrsg.), übers. von Ane K. Holmer, *Isang Yun. Festschrift zum 75. Geburtstag 1992*, Bote & Bock, Berlin 1992, S. 154.

führt zu einem neokolonialistischen Zustand, in dem kulturell wie hegemonial die unsichtbare Macht des Compradors vorherrscht, der ‚seine eigene Farbe einheimischer Identität‘ ‚weiß‘ machen will. Die sogenannte Intelligenz in einem marginalisierten Raum lässt sich also von der Macht und dem Trieb des Compradors anstecken, die dadurch weiterhin wirksam bleiben. Die zögerlichen Reaktionen der unwissenden Zuschauer können demnach auf die koloniale Erfahrung und die Alterität des Autochthonen vom Subjekt zurückgeführt werden, welche dahingehend gedeutet werden können, dass Yuns Oper *Sim Tjong* eigentlich die charakteristischen Kennzeichen eines postkolonialen (Musik-)Theaters enthält. Aus dieser Perspektive lässt sich erkennen, dass im kulturellen und gesellschaftlichen Milieu in diesem marginalisierten Raum der (Musik)theatergattung eigene postkoloniale Elemente von Yuns Oper auf die westlich normierte Gattung Oper, die als europäische Tradition betrachtet werden soll, und die Reaktionen eines einheimischen Opernpublikums, das sich während der Aufführung in der Rolle des westlichen Subjekts fühlen wollte, stoßen. Das westliche Kriterium ‚Oper‘, das auf Globalisierung und Zivilisation basiert, steht in der koreanischen Gesellschaft für eine globalisierte und moderne Haltung, ähnlich wie ‚Neuigkeit‘, ‚zivilisatorische Norm‘ oder ‚Artefakt‘ in der Kolonialzeit. Dies hat unter Umständen zur Folge, dass ein einheimisches kulturelles Element abgewertet wird.

Dieser verstellte Blick auf die Gattung Oper im kulturellen Territorium herrscht zum großen Teil in der Gesellschaft der Einheimischen vor, was dazu führt, dass verschiedene autochthone Elemente in Yuns Oper unwirksam bleiben. Darüber hinaus ist es möglich, dass diese auch wegen der ‚unwahren Aura‘ der westlichen Operngattung für die koreanischen Zuschauer unzugänglich blieben. Andererseits kann man vermuten, dass die Zuschauer durch das Erkennen des epistemisch Dekolonialen des Einheimischen und durch das Wahrnehmen des westlichen Geistes in ihrer Ästhetik und ihrer künstlerischen Auffassung während der Aufführung der Oper verwirrt wurden. Je nach Stellung der kulturellen Herkunft des Rezipienten, kann also jede Erfahrung hervorgerufen werden. Nach Homi K. Bhabha ist dazu die Existenz bzw. die Schaffung eines „dritten Raumes“<sup>639</sup> jenseits essentialistischer oder dualistischer Denkmodelle nötig.<sup>640</sup>

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Yuns Oper weder als typisch westlich, noch typisch östlich eingeordnet werden kann. Anders ausgedrückt: Sie ist sowohl westlich als auch östlich – die Oper erschafft eine solche, von Bhabha postulierte dritte räumliche

---

<sup>639</sup> Homi K. Bhabha, ebd., S. 310.

<sup>640</sup> Vgl. Christopher B. Balme, ebd., in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, J.B. Metzler, Stuttgart 2005, S. 250.

Existenz. Hierbei sei erneut darauf hingewiesen, dass die Ambivalenz der Oper als ‚nomadisch‘ zu betrachten ist, also eine ‚neutrale‘, aber ‚flexible‘ Stellung hinsichtlich der Grenzüberschreitung der Musik einnimmt, in der der epistemische Körper in Bezug auf das Postkoloniale verinnerlicht wird. Der entstehende dritte Raum führt zu einem Gleichgewicht zwischen den Kulturen und befindet sich draußen zwischen ‚Zentrum‘ und ‚Territorium‘. So werden durch die hier ausgeführten Punkte eine postkoloniale, aber auch eine interkulturelle Tendenz in der Oper *Sim Tjong Yuns* sichtbar.

## Literaturverzeichnis

- Ackermann, Christiane, *Im Spannungsfeld von Ich und Körper: Subjektivität im »Paryival« Wolframs von Eschenbach und im »Frauendienst« Ulrichs von Liechtenstein*, Böhlau Verlag, Köln 2009.
- Ames, R. T., »Is Political Taoism Anarchism?«, in: *Journal of Chinese Philosophy*, Band10, 1983.
- Ahn, Sang-Soo, »Hangeul Taipograpiui Jeongcheseonge Gwanhan Yeongu« (Die Forschung über die Identität der Hangeul-Typographie), in: *Dijainhak Yeongu*, Vol.34, Gyeonggi 1999.
- Akira, Nakatsura, *Kindas Nihon No Chosen Ninshiki*, übers. von Hae-Joon Sung, Cheongeoram, Seoul 2005.
- Aristoteles, (335 v. Chr.) *Die Poetik*, übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Philipp Recalm Jun, Stuttgart 1994.
- Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen, *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. Second edition, Routledge, London/New York 2007.
- *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial-literatures*, Routledge, London/New York 1989.
- Bae, Sang-Hwan, »Seoul operageukjangeul channeun Gipeumgwa Yeomryeo« (Freude über das Aufbauen des Seouler Operntheaters und auch die Sorge darum), in: *Hanguknondan*, Vol.43, Seoul 1993.
- Baek, Hyun-Mi, »Hanguk Changgeukui Yeoksawa Minjokgeukjeog Teugseong« (Die Geschichte von Changgeuk und die Eigenschaft des volkstümlichen Dramas), in: *Gongyeonmunhwa Yeongu*, Vol.3, Hanguk Gongyeonmunhwahakhoe, Seoul 2001.
- Balme, Christopher B., *Decolonizing the stage - Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*, Clarendon Press, Oxford 1999.
- »Postkoloniales Theater«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, J.B. Metzler, Stuttgart 2005.
- Barthes, Roland, »Der Tod des Autors«, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hrsg.), *Texte zur Thoerie der Autorschaft*, Reclams, Stuttgart 2009.

- (1973) *Die Lust am Text*, übers. von Traugott König, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996.
- (1975) »Das Rauschen der Sprache«, in: *Vers une esthétique sans entrave*, übers.von Mélanges Mikel Dufrenne, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005.
- (1972) »Die Rauheit der Stimme«, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, übers. von Dieter Hornig, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990.

Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, Loutledge, London 1994.

Bharucha, Rustom, »Theatre and the World«, in: *Essays on Performance and Politics of Culture*, Routledge, London/New York 1993.

Bronnenmeyer, Walter, »Der exotische Impuls. Der Komponist Isang Yun. Das Porträt«, in: *Opernwelt* 10, Heft 6. 1969.

Brune, Carlo, *Roland Barthes-Literatursemiologie und literarisches Schreiben*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003.

Burton, Antoinette M., »The White Woman's Burden: British Feminists and the Indian Woman, 1865-1915«, in: *Women's Studies International Forum* 13. 4. 1990.

Byeon, Jiyeon, »Musical Text of Kwangju Massacre-Yun's Exemplum in memoriam Kwangju«, in: the Musicological Society of Korea & the Isang Yun Peace Foundation (Hrsg.), *Isang Yun's Musical World and the East-Asian Culture*, Yesol, Seoul 2006.

Canetti, Elias, *Masse und Macht*, Claassen Verlag, Hildesheim 1992.

Chae, Hee-Wan, *Gongdongcheui Chum, Sinmyeongui Chum* (Tanz der Gemeinde, Tanz des Enthusiasmus), Hangilsa, Gyeonggi 1985.

Chang, Byeong-Gil, *Hanguk Jonggyowa Jonggyohak* (Koreanische Religion und Religionswissenschaft), Cheongnyeonsa, Seoul 2003.

Chang, Han-Gi, *Hanguk Yeongeuksa* (Die Geschichte des koreanischen Theaters), Dongguk University Press, Seoul 2002.

Chang, Mi-Jin, »Chilsibnyeondae Hanguk Yeongeukeseoui Brehitui Suyong« (Die Adaption der Theorien Brechts im koreanischen Theatergebiet der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts), in: *Brecht und modernes Theater*, Koreanische Brecht Gesellschaft, Seoul 2004.

Chang, Sa-Hoon/Han, Man-Young, *Gugak gaeron* (Einleitung in die koreanische traditionelle Musik), Hangukgugakhakhoe, 1975.

Cheong, Byeong-Wook, *Hangukui Pansori* (Pansori aus Korea), Jipmoondang, Seoul 1996.

- Cheong, No-Shik, *Joseon Changgeuksa* (Die Geschichte von Changgeuk), Joseonilbosa Verlag, Seoul 1940.
- Childs, Peter/Weber, Jean Jacques/Williams, Patrick, *Post-Colonial Theory and Literatures African, Caribbean and South Asian*, WVT Wissenschaftlicher Verlag, Trier 2006.
- Cho, Dong-Il/Kim, Hong-Kyu, *Pansoriui Ihae* (Einführung in *Pansori*), Changjakgwa bipyeongsa, Seoul 1978.
- Cho, Grace M., *Haunting the Korean diaspora: shame, secrecy and the forgotten war*, University Minnesota Press, 2008.
- Choi, Ae-Kyung, »Eine kosmische Klangwelt für Lebende und Tote: Isang Yun Epilog (1994)«, in: the Musicological Society of Korea & the Isang Yun Peace Foundation (Hrsg.), *Isang Yun's Musical World and the East-Asian Culture*, Yesol, Seoul 2006.
- Choi, Chi-won, »鄉樂雜詠五首« (Hyangakjapyeongosu), in: Bu-Sik Kim (Hrsg.), *三國史記* (Chronika der drei Staaten), 1145, Korea.
- Choi, Dong-Hyoun, *Pansoriran mueutinga* (Was ist *Pansori*), Editer, Seoul 1994.
- Choi, Byung-Deok, »Joseonjoui Yugyojeongchimunhwawa ,Gigang‘ Damnonui Jonjaeyangsang« (The political meaning of ‚Discipline‘ in the reign of the Joseon Dynasty), in: *Daehanjeongchihakhoe*, Schriftenreihe 17, Vol.1, Seoul 2009.
- Choi, Jang-Jip, *Hanguk Minjujuuiui Iron* (Die Theorie der Demokratiewebegung Koreas), Hangilsa, Gyeonggi 1993.
- Choi, Un-Sik, »*Insingonghi Seolhwa*« (Die Regende der körperlichen Opferung des Menschen), in: *Minsoghakbo*. Vol.10, Dez., Hangukminsoghakhoe, Seoul 1999.
- Choi, Young-Jin, »*Yugyowa Feminismui Mannam: Yugyowa Feminism, geu jeobjeomui moseag*« (Confucianism and Feminism: the study of the point of contact), in: *Yugyosasang Yeongu*, Hangukyugyohakhoe, Seoul 2000.
- Cho, Yeong-Rae, *Jeon Tae Il Pyeongjeon* (Kritik in Lebensbildern für Tae-II Jeon), Jeon Tae-II Stiftung, Gabwoo Munhwasa, Seoul 2013
- Chung, Kyo-Chul, *Pansori - Die gesungenen Romane Koreas*, Band 1, Peperkorn, Thununm/Ostfriesland 2005.
- /Lee, Sook-Young, »*Study on 20th Century's Modern Techniques of Flute 2 -On the Basis of Isang Yun's works-*«, in: *Seoyang eumakhak*, Vol.11, Seoul 2006.
- Deleuze, Gilles, *Proust und die Zeichen*, aus dem Franz. von Henriette Beese, Merve-Verlag, Berlin 1993.

- (1969) *Logik des Sinns: Aesthetica*, Karl Heinz Bohrer (Hrsg.), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993.
  - /Guattari, Félix, *A thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia*, übers. von Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis/London 1987.
  - /Guattari, Félix, (1972) *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I.*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977.
  - /Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris 1991
- Derrida, Jacques, (1967) *Of Grammatology*, übers. von Gayatri Chakravorty Spivak, The Johns Hopkins University Press, Baltimore/London 1976.
- (1968) »Die différance«, in: Peter Engelmann (Hrsg.), *Auswählte Texte mit einer Einleitung*, Reclam, Stuttgart 2008.
  - (1971) »Die weisse Mythologie«, in: Peter Engelmann (Hrsg.), *Randgänge der Philosophie*, Passagen Verlag, Wien 1999.
  - (1996) *Monolingualism of the Other, or, the Prosthesis of Origin*, übers. von Patrick Mensah, Stanford Universität Press, Stanford 1998.
  - (1996) *Die Einsprachigkeit des Anderen*, aus dem Franz. von Michael Wetzell, Wilhelm Fink Verlag, München 2003.
- Ebrey, Patricia Buckley/Walthall, Anne, *Modern East Asia: A Cultural, Social, and Political History from 1600*, Wadsworth, Boston 2014.
- Eco, Umberto, *Faith in Fakes : Travels in Hyperreality*, Minerva, London 1986.
- Edger, Andrew/Sedgwick, Peter, *Key Concepts in Cultural Theory*, Routledge, London/New York 1999.
- Eperjesi, John R., *The Imperialist Imaginary. Visions of Asia and the Pacific in American Culture*, Dartmouth college press, Hanover/London 2005.
- Ette, Ottmar, *Roland Barthes-Eine intellektuelle Biographie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998.
- Fanon, Frantz, (1952) *Black skin, white masks*, übers. von Charles Lam Markmann, Pluto Press, London 2008.
- (1961) *The wretched of the earth*, übers. von Richard Philcox, Grove Press, New York 2004.



Feddersen, Anja, »Verfremdungseffekt«, in: Ana Kugli, Michael Opitz (Hrsg.), *Brecht Lexikon*, J.B. Metzler, Stuttgart 2006.

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.

- »Die Oper als »Prototyp« des Theatralischen. Zur Reflexion des Aufführungsbegriffs in John Cages *Europas 1&2*«, in: Hermann Danuser/Matthias Schott (Hrsg.), *Musiktheater Heute: Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, Kassel/Mainz 2003.
- »Einleitung-Theatralität als kulturelles Modell«, in: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Sandra Umathum/Matthias Warstat (Hrsg.), *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, A. Francke Verlag, Tübingen/Basel 2004.
- »Einleitung-Verkörperung/Embodiment«, in: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Matthias Warstat (Hrsg.), *Verkörperung*, A. Francke Verlag, Tübingen/Basel 2001.
- »Entgrenzungen des Körpers. Über das Verhältnis von Wirkungsästhetik und Körpertheorie«, in: Erika Fischer-Lichte/Anne Fleig (Hrsg.), *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*, Attempto, Tübingen 2000.
- »Rite de passage im Spiel der Blicke«, in: Kerstin Gernig (Hrsg.), *Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*, dahlem university press, Berlin 2001.
- (Hrsg.), *Transformationen-Theater der neunziger Jahre*, Theater der Zeit Recherchen 2, Berlin 1999.
- »Zuschauer als Ansteckung«, in: Mirjam Schaub/Nicola Suthor/Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, Wilhelm Fink Verlag, München 2005.

Foucault, Michel, *Language, Counter-Memory, Practice*, übers. von D. F. Bouchard/S. Simon, Ithaca, Cornell University Press, New York 1977.

- *Überwachung und Strafen - Die Geburt des Gefängnisses*, übers. von Walter Seitter, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976.

Frazer, James George, (1922) *The Golden Bough*, Macmillan and Co. Limited, St. Martin's Street, London 1950.

Freud, Sigmund, *Psychologie des Unbewußten: Freud-Studienausgabe Band III*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1994.

- (1913) *Totem und Tabu*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1977.

- Freundenberg, Günter, »Manchmal kam eine Überschwemmung und bedrohte das Haus: Kunst und Politik bei Yun«, in: Hanns-Werner Heister/Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.), *Der Komponist Isang Yun*, Edition text+kritik, München 1997.
- Fuchs, Max, *Kultur Macht Sinn*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2008.
- Gilbert, Helen/Tompkins, Johnne, *Post-colonial Drama- Theory, practice, politics*, Routledge, London/New York 1996.
- Girard, René, (1972) *Das Heilige und die Gewalt*, übers. von Elisabeth Mainberger-Ruh, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1992.
- (1978) *Das Ende der Gewalt. Analyse des Menschheitsverständnisses*, übers. von August Berz, Herder, Freiburg im Breisgau 1983.
- Gramsci, Antonio, *Gefängnishefte. Heft4*, Peter Jehle/Gerhard Kuck/Joachim Meinert/Leonie Schröder (Hrsg.), übers. von Klaus Bochmann/Ruedi Graf/Wolfgang Fritz, Band 3, Argument, Hamburg 1992.
- Grosz, Elizabeth, »Inscriptions and body-maps: representations of the corporeal«, in: T. Threadgold/A. Cranny Francis (Hrsg.), *Feminine/Masculine and Representation*, Allen & Unwin, Sydney 1990.
- Gugutzer, Robert, *Soziologie des Körpers*, Transcript, Bielefeld 2004.
- Hall, Edward T., *The Dance of Life-The Other Dimension of Time*, Anchor Books, A Division of Random House, Inc., New York 1989.
- Han, Ock-Keun, *Hangukjeontonggeukui mihagjeog Tamgu - The Aesthetic Study on Korean Tradional Play*, Pureunsasang, Seoul 2009.
- Han, Sang-Woo, »*Hangukopera Osibnyeon*« (Die koreanische Oper, 50 Jahre alt), in: *Hangukopera Osibnyeonsa* (Die 50 jährige Geschichte der koreanischen Oper), Sejong, Seoul 1998.
- Haß, Ulrike, »Im Körper des Chors. Zum Uraufführung von Elfriede Jelineks EIN SPORTSTÜCK am Burgtheater durch Einar Schlee«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Kristel Weiler (Hrsg.), *Transformationen-Theater der neunziger Jahre*, Theater der Zeit Recherchen 2, Berlin 1999.
- Hauser-Schäublin, Brigitta, »Was die Europäer uns gebracht haben, ist der Körper. Von der Undenkbarkeit des Körpers als Objekt«, in: Jochen Taupitz (Hrsg.), *Kommerzialisierung des menschlichen Körpers*, Instituts für deutsches, europäisches

- und internationales Medizinrecht, Gesundheitsrecht und Bioethik der Universitäten Heidelberg und Mannheim 28, Springer, Heidelberg 2007.
- Heidegger, Martin, »Über den «Humanismus». Brief an Jean Beaufret, Paris«, in: Ernesto Grassi (Hrsg.), *Sammlung-Überlieferung und Auftrag*, Band 5, Verlag A. Francke AG., Bern 1947.
- Heister, Hanns-Werner/Sparrer, Walter-Wolfgang (Hrsg.), *Der Komponist Isang Yun*, Edition text+kritik, München 1997.
- Heo, Won-Gi, »*Simcheongjeon Geunwonseolhwaui Jeonbanjeog Geomto*« (Die allgemeine Überprüfung über die Geschichte *Sim Tjong*), in: *Jeongsinmunhwa Yeongu*, Vol.25, N.4 (89), 2002.
- Holland, Eugene W., »Schizoanalysis and Baudelaire: Some Illustrations of Decoding at Work«, in: Paul Patton (Hrsg.), *Deleuze: A Critical Reader*, Blackwell Publishers Ltd., Oxford 1996.
- Hong, Eun-Mi/Choi, Seong-Man, *Yunisangui Eumak Segea* (Die Musikwelt Yun Isangs), Hangilsa, Gyeonggi 1991.
- Hong, Jung-Soo. »*Joongsimeum*« (Hauptton), in: *Eumakgwa Minjok*, Vol.13, Seoul 1997.
- Hong, Se-Hwa, *Sseneugangeun Jwawureul nanugo Hanggangeun Nambugeul gareunda* (Der Fluss *Seine* teilt Paris in links und rechts, der Fluss *Han* trennt Korea in Nord und Süd.), Hanibook, Seoul 2008.
- Hwang, Seung-Kyoung, »*Opera Iyagi*« (Die Geschichte der Oper), in: *Hanguknondan*, Vol.257, Seoul 2011.
- Im, Dong-Chul, »*Pansori Baeuron*« (Über Schauspieler im Pansori), in: *Pansori Yeongu*, Pansorihakwon, Seoul 1975.
- Jameson, Fredric, »Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism«, in: *New Life Review* 146, 1984.
- Jan Mohamed/Abdul R., »The Economy of Manichean Allegory: The Function of Radical Difference in Colonialist Literature«, in: *Critical Inquiry* 12.1, Herbst, The University of Chicago Press, Chicago 1985.
- Jang, Yong-Seok, *Pansori, Aniriui Ginung Yeongu* (Studie über Funktionen von Aniri in Pansori), M.A. Abschlußaufsatz, Kunsan National Universität, Kunsan 2003.

- Jeon, Shinjae, »*Pansori Gongyeonhak Chongnon*« (The Study of Pansori Performance), in: *Gongyeonmunhwa Yeongu*, Vol. 23, Seoul 2011.
- Jeong, Jae-Seo, *Hanguk Dogyoui Giwongwa Yeogsa* (Der Ursprung des koreanischen Taoismus und die Geschichte), Ewha Womans Universität Press, Seoul 2006.
- Joo, Kang-Heon, *Baeggaji Minjokmunhwa Sangjingsajeon* (Das Lexikon der Symbole der koreanischen Kultur des Volkes), Hanibook, Seoul 2007.
- Jung, Hye-Won, *Changgeuk Daeboneui Geukjaggibeob Yeongu* (Forschung über die Bühnendichtungstechniken für Texte *Changgeuks*), M.A. Abschlufaufsatz, Institut der Theaterwissenschaft an Chungang Universität, Gyeonggi, 2000.
- »*Gugak Myujikeole natanan sori(chang)ui suyong mit byeonhwayangsang Yeongu - gugak myujikeol jibdan tarureol jungsimeuro-*« (Studie über die Rezeption des *Sori (chang)* und den Prozess im Rahmen des *Gugak-Musicals* -im Schwerpunkt der Gruppe für *Gugak-Musical ‚Taroo‘*), in: *Hangukyeongeukhak*, Vol.49, Seoul 2013.
- Jungjongsillog* (Die schriftliche Geschichtsquelle beim König Jungjong). *Eulmi*. (Aug. 17stes Jahr nach der Thronbesteigung Jungjongs), in: »*Joseonjoui Yugyojeongchimunhwawa ‚Gigang‘ Damnonui Jonjaeyangsang*« (The political meaning of ‚Discipline‘ in the reign of the Joseon Dynasty), *Daehanjeongchihakhoe*, Schriftenreihe17, Vol.1, Seoul 2009.
- Kang, Do-Keun, »*Pansori Ingan Munhwajae Jeungeonjaryo*« (Archiv für Zeugenaussage von *Pansori-Virtuosen* als Kulturgut), in: *Pansori Yeongu*, Band 2, *Pansorihakhoe*, Chungnam, Seoul 1991.
- Kang, Han-Young, *Pansori*, Gyoyang Gugsachongpan 28, Seoul 2000.
- Kang, Hyeun-Du, *Daejungmunhwaewi iron* (Theorie der Massenkultur), Mineumsa, Seoul 1980.
- Kang, Shin-Pyo, *Minjokgwa Munhwa : II. Sahoe-Eoneo* (Das Volk und die Kultur : II. Die Gesellschaft-Sprache), Jeongeumsa, Seoul 1988.
- Kang, Young-Hee, »*Madanggeuk Yangsingnonui Jeongnibgwa Olbareun Daejungnoseon Mosaek*« (Ein richtiger Aufbau der formellen Theorie in *Madanggeuk* und ein Versuch einer entsprechenden populären Strategie), in: *Sasang Munyeundong*, Pulbit, Seoul 1989.
- Kant, Immanuel, (1781) »Phanomena und Noumena«, in: *Kritik der reinen Vernunft*, hrsg. von Raymund Schmidt, A253/B 307-B308, Felix Meiner, Leipzig 1944.

- Kim, Baek-Hee, »*Dogyo Eumbukyeongui Sasang*« (Gedanken aus der taoistischen Schrift *Eumbukyeong*), in: *The Academy of Korean Studies*, Nr. 2, Band 30, Gyeonggi 2007.
- Kim, Bang-Ock, »*Hanminjok Hanmadang Chugjaereul Bogo*« (Nach dem Sehen einer Festspiele »ein Volk, ein gemeinschaftlicher Raum«), in: *Hangukyeongeuk*, Zeitschrift, Jun., Seoul 1988.
- »*Madanggeuk Yeongu*« (Eine Untersuchung zu Madanggeuk), in: *Hangukyeongeukhak*, Vol.7, Seoul 1995.
  - »The Critic's Body and the Theatre of Gyeong«, in: *New Theatricality and Criticism*, International Association of Theatre Critics, Proceedings of the Extraordinary Congress in Celebration of its 50th Anniversary, 21-25. October, 2006, Yeongukgwang Ingan, Seoul 2007.
- Kim, Chang-Hyon, »*Agijangsoo Seolhwaee natanan Hanguk Minjungdeului Sengmyeonggwon*« (A Life story of a Baby Commander - The Korean Populace's Outlook on Life), in: *Inmungwahak*. Vol.33, Institut für Humanwissenschaft an Sungkyunkwan Universität, Seoul 2003.
- Kim, Han-Jong/Hong, Soon-Kwon/Kim, Tae-Woong, »*Joseon minjokundongae daehan daechaek*« (Die Maßnahme gegen die Volksbewegung in Joseon), in: *Hanguk geunhyeondaesa*, Lehrbuch für Oberschule, Geumseong, Seoul 2007.
- Kim, Hyo, »*Yujenio Barbaui Yeongeuk Ilrhuhak Yeongu*« (Die Recherche über Anthropologie Theater Eugenio Barbau), in: *Hangukyeongeukhak*, Vol.18, Seoul 2002.
- Kim, Ik-Du, *Pansori, geu jigoui sinchejeollyak* (Pansori, die sublime und erhebende Strategie von dem Körper), Pyongminsa, Seoul 2003.
- Kim, Jeong-Han, *Daejunggwa Pogryeog* (Mass and Violence), Ihu, Seoul 1998.
- Kim, Jeong-Hyun, *Yun isang Jagpume natanan Dongasiajeog Jaggoggibeobe gwanhan gochal: Etüden für Flöte Solo reul jungsimeuro* (Studie über Ostasiatische Elemente und Kompositionsmethode bei Yun: Mit dem Stück Etüden für Flöte Solo), M.A. Abschlussaufsatz, Seoul National Universität, Seoul 2006.
- Kim, Jin-Young/Cha, Choong-Hwan/Kim, Dong-Keon, *Dictionary of Pansori Culture*, Verlag Pargijong, Seoul 2007.
- Kim, Joo-Sam, »A Study on the Influence of Imperialism Alliance of Western Power on Japanese Invasion to Korea and Korean Peninsula«, in: *Hangukdongbukanonchong*, Vol.50, Gesellschaft Koreas für Ost-Nordasienwissenschaft, Seoul 2009.

- Kim, Kyun-Hyoung, *Hangukyeongeuk, Ganeungseungui Yeongeuk* (Koreanisches Theater, ausführbares Theater), Somyeoung, Seoul 2000.
- Kim, Mi-Young, »*Yugyo Gajogyunrie natanan Tajahwadoen Yeoseong*« (Woman who has become the Other in Family Ethics of Confucianism), in: *Cheolhak Yeongu*, Vol.46, Seoul 1999.
- Kim, Na Yeong, »*Jangreubyeol Simcheong Iyagiga Jinineun Uimi Jihyang*« (Meaning of Shim Cheong Story by Genre), in: *Pansori Yeongu*, Vol.19, Pansori Hakhoe, Seoul 2005.
- Kim, Shi-Seub (Hrsg.1589), »服氣«, in: *Mewoldang Jeonjib*, Band 17, Daedongmunhwa Yeonguwon, Sungkyunkwan Universität, Seoul 1973.
- Kim, Tae-Gon, *Hwangcheonmuga Yeongu* (Studien über *Hwangcheonmuga*), Changwusa, Seoul 1966.
- Kim, Uichol/Triandis, Harry C. / Kâğitçibaşı, Çiğdem/Choi, Sang-Chin/Yoon, Gene, *Cross Cultural Research and Methodology Series*, Vol.18, SAGE Publications, Thousand Oaks, London/New Delhi 1994
- Kim, Young-Soon, »*Eomeonineun Sinida*« (Mutter ist Göttin), in: *Adongmunye* (Jugendliteratur), Zeitschrift, Vol.305, Jun., Seoul 2002.
- Knopf, Jan, »Verfremdung«, in: Werner Hecht (Hrsg.), *Brechts Theorie des Theaters*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986.
- Koch, Gerhard R., »Das Nahe im Fernen. Isang Yun und der Westen«, in: the Musicological Society of Korea & the Isang Yun Peace Foundation (Hrsg.), *Isang Yun's Musical World and the East-Asian Culture*, Yesol, Seoul 2006.
- Koch-Raphael, Erwin, »Einige grundsätzliche Anmerkungen zu der Instrumentation und den sinfonischen Prinzipien«, in: Hanns-Werner Heister/Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.), *Der Komponist Isang Yun*, Edition text & kritik, München 1997.
- Koestler, Arthur, (1978) *Der Mensch Irrläufer der Evolution (Janus)*, übers. von Jürgen Abel, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1989.
- Kohl, B. A., »Yun, Isang«, in: Ralf Noltensmeier, *Das neue Lexikon der Musik 4*, Metzler Musik, Stuttgart/Weimar 1996.
- Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (Hrsg.), *Stimme*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006.
- Komori, Yoichi, *Postcolonial*, Wanami Shoten, Tokyo 2007.
- Kuba, Alexander, »Geste/Gestus«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hrsg.), *Lexikon Theatertheorie*, J.B. Metzler, Stuttgart 2005.

- Kunz, Harald, »Die Opern«, in: Hanns-Werner Heister/Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.), *Der Komponist Isang Yun*, Edition text+kritik, München 1997.
- »Quellen zu *Sim Tjong*«, in: *Libretto. Isang Yun Sim Tjong*, Bote & Bock, Berlin/Wiesbaden 1972.
  - »Seoul Opera Festival 2000, Opera Sim Tjong«, in: *Beautiful Life*, Zeitschrift von Seoul Arts Center, Okt., Seoul 2000.
- Kurzenberger, Hajo, *Der kollektive Prozess des Theaters*, transcript Verlag, Bielefeld 2009.
- Kwak, Byeong-Chang, »*Changgeuk, Yeongeukhakjeog Cheungmyeoneseoui Jeonmang*« (*Changgeuk*, solche Überblick unter der theaterwissenschaftlichen Perspektive), in: *Minsogeumak gyoyangchongseo*, Band 1, Namwon 2008.
- Laotse, »*Dodeokgyeong*« (Tao Te King), in: *Noja* (Laotse), übers. von Hak-Chu Kim, Yeonamseoga, Gyeonggi 2011.
- *Tao Te King: Das Buch des Alten vom Sinn und Leben*, übers. von Richard Wilhelm, Marix Verlag, Wiesbaden 2004.
  - *Tao Te King: Das Buch vom Sinn und Leben*, Diederichs Gelbe Reihe, München 1993.
- Lee, Chang-Eon, »*Bunsinjasalui gujowa maekaniseum yeongu - Hagsengundongeul jungsimeuro*« (Forschung über das Prinzip und den Mechanismus der Selbstverbrennung mit dem Schwerpunkt der Widerstandsbewegung der Studierenden), in: *Gieoggwa Jeonmang*, Nr.21, Minjuhwa undong Kinyeomsaebhoe, Seoul 2009.
- Lee, Eo-Ryeong, *Barami Buleooneun Got* (Ein Ort, an dem sich kaum ein Wind erhebt), *Munhaksasangsa*, Seoul 2003.
- Lee, Eun-Jeung, »Ahn Choong Kun als Symbol des Koreanerseins: Formen und Wandel des koreanischen Selbstbehauptungsdiskurses«, in: Iwo Amelung/Matthias Koch/Johachim Kurtz/Eun-Jeung Lee/Sven Saaler (Hrsg.), *Selbstbehauptungsdiskurse in Asien: China-Japan-Korea*, Deutsches Institut für Japansstudien, Monographien Band 34, 2003, Tokyo. IUDICIUM Verlag, München 2003.
- Lee, In-ha, »Korea«, in: James L. Huffman (Hrsg.), *Modern Japan – An Encyclopedia of History, Culture, and Nationalism*, Routledge, New York 1998.
- Lee, Kwang-Soo, »*Talchul dojungui Danjae Insang*« (Eindruck über Danjae beim Flüchten), in: *Lee Kwang Soo Gesamtwerk*, der letzte Band, Samjungdang, Seoul 1976.

- Lee, Kyu-Ho, »*Pansori Changjaui Balseong Gyoyuge Daehayeo*« (Über die Ausbildung der Gesangsmethode von *Pansori*-Sängern), in: *Pansori Gyoyug-21 Segiui Pansori Munhwa*, Pansorihakhoe, Chungnam 1998.
- Lee, Mi-Kyung, »Über die ‚Offene Form‘ in den Werken von Isang Yun«, in: the Musicological Society of Korea & the Isang Yun Peace Foundation (Hrsg.), *Isang Yun's Musical World and the East-Asian Culture*, Yesol, Seoul 2006.
- Lee, Sam-Youl, »*Segyejeog opera simcheongeui hangukhwareul*« (Für die Koreanisierung der weltweiten Oper Sim Tjong), in: *Beautiful Life*, Zeitschrift von Seoul Arts Center, Jul., Seoul 1999.
- Lee, So-Young, »*Palsibnyeondae Yangak: Dugaewi Surebakwi. Guggajeog Geundaehwawa Jaseangjeog Eumakundong*« (Westliche klassische Musik in den 80er Jahren Koreas: Die beiden Räder, Nationale Modernisierung und wildwachsende Musikbewegung), in: *Hangukeumakhak*, Seoul 2005.
- Lee, Soo-Ja, *Nae nampyeon Yun Isang* (Mein Ehemann, Isang Yun), Changjakgwa bipyeongsa, Seoul 1998.
- »*Yunisangeul bureun Gangseogobun Sasindonuen eoteon geurim?*« (Was für eine Malerei ist Sasindo in den alten Gräbern *Gangseo?*), in: Im Gespräch mit Soo-Ja Lee/Tae-Ho Kang/Yong-In Lee, Hankyoreh Zeitung, 23. März, Seoul 2006.
- Lee, Yong-Sook, »*Operawa CEO – Opera, Eumakgwa Geukeuro jeulgineunbeob*« (Oper und CEO - Die Art und Weise zum Genuss der Oper als Drama und Musik), in: *Kyeongyeonggye*, Jun., Korea Employer Federation, Seoul 2011.
- Lee, Young-Mi, »*Hangukyeongeukui Banseonggwa Madanggeukundongui Deungjang*« (Die Einkehr des koreanischen Theaters und der Auftritt von *Madanggeuk*), in: *Minjokgeukgwa Yesulundong*, 4(1992), Minjokgeuk Yeonguhoe, Seoul 1992.
- »*Madanggeukui Jonjeabangsiggwa Yeonhaengwonliui Mosaek*« (Die Methode des Daseins von *Madanggeuk* und das Prinzip des Spiels), in: *Minjokgeukgwa Yesulundong*, 5(1993), Minjokgeuk Yeonguhoe, Seoul 1993.
- Lee, Won-Kyun, »*Madanggeukui Ironjeog Uimi*« (Der theoretische Sinn in *Madanggeuk*), in: *Segyeui Munhak*, Seoul 1987.
- Leibowitz, René, *Schoenberg and his school-The contemporary Stage of the Language of Music*, übers. von Dika Newlin, The Philosophical Library, New York 1975.
- Loomba, Ania, *Colonialism/Postcolonialism*, Routledge, New York 2005.



- Maffesoli, Michel, »body, sociology of the«, in: William Outhwaite/Tom Bottomore (Hrsg.), *The blackwell dictionary of twentieth-century social thought*, Blackwell, Oxford 1993.
- Markert, Christopher, *Yin Yang Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft*, Goldmann Verlag, Düsseldorf/Wien 1983.
- Martin Schmidt, Christian, *Brennpunkte der neuen Musik*, Köln 1977.
- Massenkeil, Günther, »Avantgarde«, in: Ralf Noltensmeier, *Das neue Lexikon der Musik 4*, Metzler Musik, Stuttgart/Weimar 1996.
- Merleau-Ponty, Maurice, (1945) *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übers. von Rudolf Boehm, Walter de Gruyter & co., Berlin 1966.
- Moon, Ho-Geun, »Music Theater in Korea Today«, in: *Korean Performing Arts – Drama, Dance & Music Theater*, Korean Studies Series No. 6, Jipmoondang Publishing Company, Seoul 1997.
- »*Seo Tae-Jiwa Minyo, Keulesig, <Minjokui Taeyang>eul hanaro mungneun Yesuleul gominhaetda*« (Ich machte die stete Anstrengungen, um Musiktheater mit populärer Musik Seo Tae-Jis, dem Volkslied, der klassischen Musik aus Westen, und <Sonne des Volkes> zu synthetisieren), in: *Sahoepyeongron Gil*, Zeitschrift, Vol.96, No.2, 1996.
- Moon, Seung-Jae, »General Acoustical Characteristics of Pansori Singing Voice«, in: *Malsoriwa Eumseongwahak*, Band 42, Seoul 2001.
- Moon, Young-II, *Areumdaun Mogsori* (Die schöne Stimme), Chungwoo, Seoul 1991.
- Noh, Dong-Eun, »*Joguggwa segyee utug seon yesulga*« (Künstler, der im Vaterland und in der Welt emporkragt), in: *Gaek-Suk*, Zeitschrift, Okt. Vol.118, Seoul 1993.
- Noh, Seong-Hwan, »*Hanguk bunsinui Sangjingjeok Uimi*« (Die sinnliche Bedeutung der Selbstverbrennung in Korea), in: *Bigyominsoghakhoe*, Jeonnam 1995.
- Noh, Seung-Lim, »*Geomjeungdoen ganeungseong, aswiun wanseongdo*« (Zuverlässige Möglichkeit, aber enttäuschte Beendigung), in: *Gaek-Suk*, Zeitschrift, Jun., Seoul 1999.
- Oh, Hwa-Sup, »*Gogaldoen Changjag Jeongsin*« (Der qualvolle Wille zum Schaffen), in: *Zeitung Dong-A Ilbo*, 09.03.1955.
- Paik, Gi-Wan, *Minjokgwa Gut* (Das Volk und Gut), Minjok Gut Hoe, Hakminsa, Seoul 1987.

- Park, Jong-Sung, *Talsingminjuuie daehan Seongchal* (Reflektieren über Postkolonialismus), Sallimbooks, Gyeonggi 2006.
- Park, Hee Seok, *Schamanismus ohne Magie. Seine ideelle Rolle und praktische Funktion in der südkoreanischen Protestbewegung*, Iudicium, München 2009.
- Park, Heon-Bong, *Changakdaegang* (Hauptpunkt der singenden Musik), Gugakyeosulhakgyo Press, Seoul 1966.
- Park, Ji Hang, »*Seoyang sigminjuuiui yusan*« (Das Erbe des Kolonialismus vom Westen), in: Seoyangsaron, the korean society for western history, Vol.106, Seoul 2010.
- Park, Kyeyoung, *The Korean American Dream: Immigrants and Small Business in New York City*, The Anthropology of Contemporary Issues, Cornell University Press, 1997.
- Park, No-Ja, *Hayan gamyeonui Jeguk: Orientaliseum, Seogujungsimui Yeogsareul Neomeo* (Imperium der weissen Maske: Orientalismus, über den Westzentrismus hinüber), Hankyoreh, Seoul 2009.
- Park, Seong-Hyang, »*Eumakeun nae sengmyeongui woncheon, salme jeonbuibnida*« (Musik ist die Quelle meines Lebens und alles was ich lebe), in: *Im Gespräch mit Isang Yun-Jakgokga Jipjungtamgu 48, Gaek-Suk*, Zeitschrift, Vol.118, Dez., Seoul 1993.
- Park, Young, *The dark side – Immigrants, racism, and the ameriacn way*, iUniverse, Bloomington 2012.
- Pfister, Manfred, (1977) *Das Drama. Theorie und Analyse*, 8. Auflage, Wilhelm Fink Verlag, München 1994.
- Reinfried, Heinrich, »Anpassung und Widerstand in der Rezeption der europäischen Kultur im Japan des 19. Jahrhunderts«, in: Meinhard Schuster (Hrsg.), *Die Begegnung mit dem Fremden. Wertungen und Wirkungen in Hochkulturen von Altertum bis zur Gegenwart*, Colloquium Rauricum, Band 4, B.G.Teubner, Stuttgart/Leipzig 1996.
- Revers, Peter, »Hauptton – Holon«, in: Hanns-Werner Heister/Walter-Wolfgang Sparrer, *Der Komponist Isang Yun*, Edition text+kritik, München 1997.
- Richey, Russell E./Rowe, Kenneth E./Schmidt, Jean Miller, *American Methodism – A Compact History*, Abingdon Press, Nashville 2012.
- Rinser, Luise/Yun, Isang, *Der verwundete Drache. Dialog über Leben und Werk des Komponisten*, S. Fischer, Frankfurt am Main 1977.
- Risi, Clemens, »Oper«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, J.B. Metzler, Stuttgart 2005.

- Said, Edward W., *Culture and Imperialism*, Vintage Books, New York 1994.
- *Orientalism*, Vintage Books, New York 1979.
  - *Musical Elaborations*, Chatto & Windus, London 1991.
- Salzman, Eric/Desi, Thomas, *The New Music Theater. Seeing the Voice, Hearing the Body*, Oxford University Press, 2008.
- Schmidt, Dörte, »Yun und die identitätsstiftenden Möglichkeiten der Kunst in Europa«, in: the Musicological Society of Korea & the Isang Yun Peace Foundation (Hrsg.), *Isang Yun's Musical World and the East-Asian Culture*, Yesol, Seoul 2006.
- Schechner, Richard, *Performance Studies. An introduction*, Routledge, New York 2002.
- Schneider, Ernst Klaus, »Man kann Musik so oder so hören«, in: Hinrich Bergmeier (Hrsg.), *Isang Yun. Festschrift zum 75. Geburtstag 1992*, Bote & Bock, Berlin 1992.
- Schöberg, Arnold, (1930) »Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke«, in: Ivan Vojtch (Hrsg.), *Arnold Schöberg Gesammelte Schriften 1*, S. Fischer, Frankfurt am Main 1976.
- Seo, Yeon-Ho, »Changgeukeui Hyeondangyewa Dogjajeogin Eumaggeukeuroseoui Geodeubnagi« (Die Modernisierung von Changgeuk und Verbesserung als Musiktheater), in: *Pansori Yeongu*, Pasori Hakhoe, Vol.5, Seoul 1994.
- *Dongasiaeui Gongyeonyesul* (Performancekunst Ostasiens), Salnim, Seoul 2004.
- Shim, Woo-Seong, *Hangukui Minsokgeuk* (Koreanisches Volkstheater), Changjakgwa bipyeongsa, Seoul 1975.
- Shin, Jae-Hyo, »Gwangdae-ga« (Lied über den Gwangdae), in: *Shin Jae Hyo Saseoljib*, Han-Yeong Kang (Hrsg.), Minjungseogwan, Seoul 1971.
- Shin, Yong-Ha, »Ahn Joong-Geun Gongpan Girog« (Das Protokoll der erst öffentlichen Verhöres), in: *Ahn Joong-Geun Yugojib*, Yeokminsa, Seoul 1995.
- *Hangukgeundaewi seongujawa minjokundong* (Der Erfolg in der heutigen Zeit Koreas und die Bewegung der Nation), Jibmundang, Seoul 1994.
  - *Ilje Sigminjiron Bipan* (Die Kritik an die Theorie über die Modernisierung der Kolonie von Japan), Munhaggwa Jiseongsa, Seoul 1998.
  - *Iljegangjeomgi Hangukminjoksa* (*A History of Korean People in the Time of Japanese Occupation, 1910-1945*), Band 1, Seoul National Universität Press, Seoul 2001.
  - *Shin Chae-Houi Sahoesasang Yeongu* (Die Forschung der sozialen/gesellschaftlichen Gedanken Shin Chae-Hos), Hangilsa, Seoul 1984.

- Shusterman, Richard, *Body Consciousness – A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, New York 2008.
- Šklovskij, Viktor, »Kunst als Verfahren«, in: Jurij Striedter (Hrsg.), *Russischer Formalismus*, W. Fink Verlag, München 1971.
- Slemon, Stephen, »Modernism's Last Post«, in: Ian Adam/Hellen Tiffin (Hrsg.), *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*, Helmel Hempstead, Harvest Wheatsheaf 1991.
- Song, Du-Yool, *Minjokeun Sarajiji Anneunda* (Das Volk vergeht nicht), Hankyoreh, Seoul 2000.
- Sparrer, Walter-Wolfgang, »Himmel, Erde, Mensch. Dimensionen (1971)«, in: Hanns-Werner Heister/Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.), *Der Komponist Isang Yun*, Edition text+kritik, München 1997.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, *A Critique of postcolonial Reason – Toward a History of the Vanishing Present*, Harvard University Press, Cambridge 1999.
- Staege, Roswitha, »Akzent bedeutet einen Anfang mit Impuls und blitzartigem Zurückgehen. – Im Gespräch mit Dieter Krickeberg«, in *Ssi-ol*, Almanach 1998/1999, Berlin 1999.
- Stephan, Rudolf, »Zwölftonmusik«, in: Ralf Noltensmeier, *Das neue Lexikon der Musik 4*, Metzler Musik, Stuttgart/Weimar 1996.
- Stoltz, Jerome, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism.-A Critical Introduction*, Houghton Mifflin Company, Boston 1960.
- Strohm, Reinhard, »Rezitativ«, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, Sachteil 8. Metzler, Stuttgart & Weimar 1998.
- Tetens, Holm, *Kants »Kritik der reinen Vernunft« Ein systematischer Kommentar*, Reclams Universal-Bibliothek, Stuttgart 2006.
- Turner, Victor, *Vom Ritual zum Theater*, übers. von Sylvia M. Schomburg-Scherff, Campus Verlag, Frankfurt/New York 2009.
- *From Ritual to Theatre*, PAJ Publications, New York 1982.
- Versluis, Arthur, *American Transcendentalism and Asian Religions*, Oxford University Press, New York/Oxford 1993.

- Whiticker, Michael, »Für Isang Yun zum 75. Geburtstag. Eine persönliche Würdigung seiner Arbeit aus der Sicht eines ehemaligen nicht-europäischen Studenten«, in: Hinrich Bergmeier (Hrsg.), übers. von Ane K. Holmer, *Isang Yun. Festschrift zum 75. Geburtstag 1992*, Bote & Bock, Berlin 1992.
- Wolfe, Patric, »History and Imperialism: A Century of Theory from Marx to Postcolonialism«, in: Peter J. Cain, Mark Harrison Imperialism (Hrsg.), *Critical Concepts in Historical Studies*, Vol.3, Routledge, London/New York 2001.
- Yang, On-Seok, »*Hwarangdoui pungryusaegye gochal*« (The code of Silla chivalry's music world ancient temple), in: *Saegugeogyoyuk*, Vol.72, Kangwon National Universität, 2006.
- Yoo, Min-Young, *Hanguk Geugjangsa* (Die Geschichte des koreanischen Theaters), Hangilsa, Gyeonggi 1982.
- Yu, Jimmy, *Sanctity and Self-Inflicted Violence in Chinese Religions, 1500-1700*, Oxford University Press, Oxford/New York 2012.
- Yukichi, Fukuzawa, »*Datsu-A Ron* (脱亜論)« (1885), in: *Fukuzawa Yokichi zenshû*, Band 3, Iwanami Shoten, Tokyo 1960.
- »Our National Independence«, in: Holm Tetens (Hrsg.), *An Outline of a Theory Civilization*, übers. von David A. Dilworth/G. Cameron Hurst, Sophia University, Tokyo 1973.
  - »Western Civilization Our Goal«, in: Holm Tetens (Hrsg.), *An Outline of a Theory Civilization*, übers. von David A. Dilworth/G. Cameron Hurst, Sophia University, Tokyo 1973.
- Yun, Isang, (1977) »Die Zeichnung über die Struktur der Haupttöne«, in: *Yun Isang, Gyeonggyeseonsangui Eumak* (Yun Isang: Musik, die auf der Grenze steht). Zit. nach Shin-Hyang Yoon, Hangilsa, Gyeonggi 2005.
- »Gespräch mit Isang Yun«, in: Ford Foundation/Berlin Confrontation/Künstler in Berlin (Hrsg.), *Presse- und Informationsamt des Landes Berlin*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1965.
  - »Klavierauszug«, Robert Wolf/Hinner Bauch (Hrsg.), in: *Oper Sim Tjong*, Bote & Bock, Berlin 1972.

- »Musik und Instrumente des alten Korea – Zwei Sendungen im Westdeutschen Rundfunk, Köln 1963«, in: Walter-Wolfgang Sparrer, (Hrsg.), *Ssi-ol Almanach* 2002/03, Internationale Isang Yun Gesellschaft e.V., Berlin 2004.
- (1955) »*Nawa Eumak*« (Ich und Musik), in: Soo-Ja Lee, *Nae Nampyeon Yun Isang* (Mein Ehemann Isang Yun), Changjakgwa bipyeongsa, Seoul 1997.
- »*O Hwasup ssiui Jaggogpyeongeul Bagham*« (Widerlegung von Hwa-Sup Ohs Kritik an Kompositionen), in: *Kyunghyang Ilbo* (Zeitung), 16. 03. 1955.
- /Walter-Wolfgang Sparrer, »Ornament und Arabeske. Meine Beziehung zu Claude Debussy«, in: Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.), *Ssi-ol Almanach* 2000/01, Internationale Isang Yun Gesellschaft e.V., München 2001.
- *Réak für Orchester*, Bote & Bock, Wiesbaden 1966, Vorwort.
- »Über meine Musik. Vorlesungen an der Salzburger Hochschule für Musik und darstellende Kunst. *Mozarteum* (Mai 1993)«, in: Hanns-Werner Heister/Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.), *Der Komponist Isang Yun*, Edition text+kritik, München 1997.

Yun Isang Peace Foundation/the Musicological Society of Korea (Hrsg.), *Isang Yun's musical world and the East-Asian culture*, Yesol, Seoul 2006.

Yun, Shin-Hyang, *Yun Isang, Kyeonggyeseonsangui Eumak* (Yun Isang: Musik, die auf der Grenze steht), Hangilsa, Gyeonggi 2005.

Zhuang-Tse, »Die Gaben des Himmels und die Logik«, in: *Dschuang Dsi. Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, übers. von Richard Wilhelm, Diederichs Verlag, München 1996.

- »Die Musik des Herren der gelben Erde«, in: *Dschuang Dsi. Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, übers. von Richard Wilhelm, Diederichs Verlag, München 1996.

Zhu Xi (Chu Hsi, 朱子), 大學, in: 大學章句新講, Ghi-Keun Chang (Hrsg.), Myeongmundang, Seoul 2005.

- *The Philosophy of human nature, Buch IV*, übers. von J. Percy Bruce, Probsthain & Co., London 1922.

## Abbildungen

Bild »Ssitgimgut« : Landesamt von *Hwasun* in der Provinz *Jeonnam* in Südkorea.

Bild »*Donghaean Byeolsingut / Betnoraegut*« : *Hangukminjokmunhwadaebaeggwasajeon*.

Encyclopedia of Korean Culture. Siehe »encykorea.aks.ac.kr «

## Aufnahmenmaterialien mit Interview

- Im Gespräch mit Hye-Ri Sohn (Präsidentin des *Gyeonggi Moonhwaewi Jeondang* - Gyeonggi Arts Center-) und Hyoungjin Im: Am 26. Nov. 2010, Gyeonggi, Korea.
- Im Gespräch mit Tae-Geun Han (Komponist) und Hyoungjin Im: Am 13. Nov. 2010, Seoul, Korea.
- In Gesprächen mit Bang-Ock Kim (Dekan und Professorin am Institut für Theaterwissenschaft an der Dongguk Universität Seoul, Korea. Theaterwissenschaftlerin, Theaterkritikerin, Ehemalige Präsidentin an Korean Theater Association) und Hyoungjin Im: Am 25. Nov. 2010 im Dekansdienstraum des Instituts für Theaterwissenschaft an der Dongguk Universität, Seoul, Korea.
- In Gespräch mit Soo-Kil Park (Ehemaliger künstlerischer Leiter an National Oper Korea. Ehemaliger Jury im Rahmen der Gesang an ARD-Münchener Musikwettbewerb 1998. Ehemaliger Dekan und Ehrenprofessor am Institut für Musik an der Han Yang Universität Seoul, Korea) und Hyoungjin Im: Am 26. Nov. 2010, in Yeoleumakmudae, Seoul, Korea.

## Videomaterial

Oper *Sim Tjong* im Rahmen des Seoul Opera Festivals, Opera House am Seoul Arts Centre, Seoul, 2000. (Von der Internationalen Isang Yun Gesellschaft, Berlin)

Aufführungsdaten : 19:30 Uhr. 21. Okt. 2000

Besetzung wie folgt:

Musikalische Leitung : Ho-Geun Moon

Dirigieren : Francis Travis

Inszenierung : Ho-Geun Moon

Bühnenbild : Hak-Soon Lee

Licht : Hans Hass

Libretto : Harald Kunz

Sim Tjong : Mi-Ja Park

Sim : Dong-Seop Kim

Paengdok : Kim, Seon-Jeong Kim

Kaiser : Kwang-Hee Lee

Bettelmönch : In-Soo Kim

Schiffspatron : Won-Kyeong Kim

Chöre : Nationaler Chor Korea

Orchester : Orchester der Koreanischen Symphonie



## **Selbstständigkeitserklärung**

Hiermit bestätige ich, dass ich die vorliegende Dissertation mit dem Titel: *Wiederherstellung der Identität des Anderen - Die Tendenz zum Postkolonialismus im Operschaffen Isang Yuns und deren Realisierung* selbstständig und ohne unerlaubte Hilfe angefertigt habe.

Ich versichere, dass ich ausschließlich die angegebene Literatur und Quellen in Anspruch genommen habe.

Berlin, den 10. 12. 2013

Hyoungjin Im

# Lebenslauf

Der Lebensurlaub ist in der Online-Version  
aus Gründen des Datenschutzes nicht enthalten

Der Lebensurlaub ist in der Online-Version  
aus Gründen des Datenschutzes nicht enthalten

## Zusammenfassung

### Wiederherstellung der Identität des Anderen

#### – Die Tendenz zum Postkolonialismus im Operschaffen Isang Yuns und deren Realisierung –

Hyoungjin Im

Zu den Strategien des Anderen gegen eine vorherrschende Dominanz des Subjektes gehört tendenziell die Beschädigung des eigenen Körpers. Dabei führt die absichtliche körperliche Beschädigung zur Herstellung einer eigenen Identität im Widerstand gegen die Macht des Subjektes. Diese spezifische Erkenntnis über den Körper drückt sich oft in den kolonialen Erfahrungen der koreanischen Gesellschaft aus. Die Existenz des ‚Ichs‘ kann nämlich als der Leib an sich bezeichnet werden, welcher sich auf das Wesen der Subjektivität (Merleau-Ponty) bezieht. Gleichzeitig ist der Körper selbstreferentiell und seine Selbstreferentialität drückt sich als Subjektivität in der Aufführung und im theatralen Raum aus (Fischer-Lichte). Die Hervorbringung der Körperlichkeit des Anderen betrifft somit seine eigene Identität.

Der Komponist Isang Yun hybridisiert in seinen Werken die autochthonen Elemente Koreas mit dem Rahmen der europäischen Opernkunst. Bei dieser Hybridisierung sind insbesondere jene Phänomene relevant, die auf den theatralen, kulturellen und gesellschaftlichen Traditionen Koreas beruhen. Es handelt sich hierbei um *Sigimsae*, *Dochang*, *Chuimsae* und *Aniri* aus *Pansori* und *Changgeuk* als Elemente des traditionellen koreanischen Musiktheaters. Diese phänomenalen Elemente zeichnen sich durch eine Körperlichkeit der Töne und des Rhythmus‘ aus und sie treten hervor im Performativen der Notation, im Rhythmus der schamanistischen Rituale sowie in der Gestaltung der musikalischen Erscheinung. Insbesondere die dargestellte Körperlichkeit von autochthonen Tieren, die als Schutzgeister bzw. Schutzgötter in einem alten Grabfresko in Nord-Korea auftreten, inspirierte Yun zu seinen Werken. Seine Musik an sich erscheint als ein Verfahren der Wiederherstellung der

Identität des Anderen aus Sicht der epistemischen Körperlichkeit. Die unsichtbare, aber spürbare Leiblichkeit innerhalb des musikalischen Spiels wirkt sich auf die dekoloniale Strategie für das Andere im theatralen Raum aus. Diese Unsichtbarkeit agiert frei und grenzenlos im Verhältnis zwischen dem Subjekt und dem Anderen.

Der Uraufführung von Yuns Oper *Sim Tjong* anlässlich der Münchner Olympiade 1972 folgten im westlichen Raum keine weiteren Aufführungen. 27 Jahre nach der Münchner Uraufführung inszenierte der koreanische Regisseur Ho-Geun Moon Yuns Oper *Sim Tjong* in Seoul. Moons Inszenierung intendierte die Integration verschiedener indigener Elemente der traditionellen koreanischen Kultur und Gesellschaft auf der Opernbühne. Dabei handelte es sich um die folgenden Elemente: schamanistische Rituale, eine körperliche Kollektivität des Chores, das Hervorrufen von Widerstand anhand eines leeren Platzes (*Madanggeuk*) und das Synkretistische innerhalb der Menschheit. Im Mittelpunkt der Aufführung stand somit die Wiederherstellung der Identität des Anderen.

Interessanterweise reagierte das koreanische Publikum auf die Aufführung mit Befremden und blieb relativ inaktiv. Die Reaktionen des westlichen Publikums waren im Vergleich dazu sehr aktiv und positiv (Kunz). Diese gegensätzlichen Reaktionen der Zuschauer lassen sich als eine Art Befreiung von einem Arsenal an Komplexen deuten (Fanon). Sie können auf die koloniale Situation und den Konsens des Anderen mit dem Subjekt (Gramsci) bezogen werden. Die entgegengesetzten Reaktionen der westlichen und koreanischen Zuschauer verdeutlichen auch die Auswirkungen hegemonialer Macht in Bezug auf das Operntheater in einem bestimmten kulturellen Raum.

Anhand Isang Yuns Werk kann somit festgestellt werden, dass dekoloniale Absichten (ob die Yuns oder die Moons) bei der Integration der Körperlichkeit des Anderen in die indigenen Elemente nicht immer realisierbar sind. Dies betrifft vor allem die verborgene aber anhaltend vorherrschende Macht zwischen Rezipienten und Rezipierenden im kulturellen Territorium, welche sich ähnlich gestaltet wie die des Subjektes mit dem Anderen. In diesem Sinne wird nachvollziehbar, dass Isang Yuns Oper *Sim Tjong* interkulturelle und dekoloniale Eigenschaften besitzt. Das erscheint zwar zunächst ambivalent, letztlich jedoch lässt sich feststellen, dass es in Yuns Operschaffen und dessen Aufführungen um ein wiederherzustellendes Verhältnis des ‚Sowohl-als-auch‘ und des ‚Weder-noch‘ geht.

## Abstract

### Reconstitution of the *Other's* Identity

#### – The Trend towards Post-Colonialism in the Operatic Works of Isang Yun and their Staging –

Hyoungjin Im

Harm towards one's own body tends to pertain to the strategies, used by the Other, against the Subject's dominance. In this way, deliberate bodily harm leads to the establishment of an own identity in the resistance against the power of the Subject. This specific finding, about the body, often manifests itself in the experience of Korean society with colonialism. The existence of the 'I' can be designated namely as the body proper, which relates to the essence of subjectivity (Merleau-Ponty). The body is, at the same time, self-referential, and its self-referentiality manifests itself as subjectivity in performance and in theatrical space (Fischer-Lichte). Consequently, the production of the corporeality, of the Other, concerns its own identity.

The composer, Isang Yun, incorporates autochthonous Korean elements within the frame of European opera as a hybrid in his work. With this hybridization, those phenomena, which are based on Korean theatrical, cultural, and social traditions, are of particular relevance. Here, reference is being made to *sigimsae*, *dochang*, *chuimsae*, and *aniri*, from *pansori* and *changgeuk*, as the elements of traditional Korean music theatre. These phenomenal elements are characterized by a corporeality of sounds and rhythms; and they stand out because of the performativity of their notation, the rhythm of shamanistic rituals, as well as the form of the music when manifest. The corporeality of autochthonous animals as guardian spirits or deities, represented in an ancient tomb fresco in North Korea, particularly inspired Yun in his work. His music appears, in itself, as a process to reconstitute the Other's identity from the

standpoint of epistemic corporeality. The invisible though tangible corporeality within the musical play has an effect on the decolonial strategy, of the Other, within theatrical space. This invisibility acts freely and without bounds within the relationship between the Subject and the Other.

In the West, no further productions have followed the world premiere of Yun's opera, *Sim Tjong*, on the occasion of the 1972 Munich Olympics. Twenty-seven years after its Munich premiere, the Korean director, Ho-Geun Moon, staged Yun's *Sim Tjong* in Seoul. Moon's staging was intended to integrate various indigenous elements of traditional Korean culture and society onto the opera stage. This was in regards to the following elements: shamanistic rituals, the corporeal collectivity of the chorus, the evocation of resistance by means of an empty space (*madanggeuk*), and the syncretism within humanity. In so doing, the reconstitution of the Other's identity was at the production's center.

Interestingly, the Korean audience reacted to the performance with disconcertion and remained relatively inactive. By comparison, the reactions of the Western audience were rather active and positive (Kunz). These opposing reactions of the spectators may be construed as a kind of liberation from an arsenal of complexes (Fanon). They can be related to the colonial situation and the Other's consensus with the Subject (Gramsci). The contradictory reactions of the Western and Korean spectators also makes the effects of hegemonic power in relation to opera, within a particular cultural space, clear.

By using Isang Yun's work, it can be asserted that decolonial trends (whether those of Yun or Moon) cannot always be realizable through the integration of the Other's corporeality with indigenous elements. This pertains above all to the concealed but ongoing, prevailing power within cultural terms between recipient and beholder, which is structured similarly to the relationship of the Subject with the Other. In this sense, it is understandable that Isang Yun's opera, *Sim Tjong*, possesses intercultural and decolonial properties. To be sure, this initially appears ambivalent; however, it can be ultimately established that Yun's operatic works and their staging are a matter of a relationship between 'as-well-as' and 'neither-nor'.